

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO
TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO – MONOGRAFIA

CORPO, ARTE E TECNOLOGIA

A Indagação das Fronteiras Humanas em Stelarc

Cristiana Liebeld Simon

Porto Alegre
2009

CORPO, ARTE E TECNOLOGIA
A Indagação das Fronteiras Humanas em Stelarc

Cristiana Liebeld Simon

Monografia de conclusão apresentada à Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Comunicação Social, habilitação em Jornalismo.

Orientadora: Sandra Maria Lúcia Pereira Gonçalves

Porto Alegre
2009

Aos meus pais, por tudo o que suas presenças representam em minha vida. À Sara, pelo cuidado e companheirismo. Ao Thiago, pelo carinho. À Sandra Gonçalves, pela orientação, paciência e pelo constante incentivo.

Ao meu corpo, pelo suporte à vida.

SUMÁRIO

RESUMO	IV
INTRODUÇÃO	V
1. O CORPO	9
1.1. CORPO: CONDIÇÃO E INSTRUMENTO DE VIDA	9
1.2. O CORPO SOB O DOMÍNIO DE SEU TEMPO	14
1.3. RENASCIMENTO E MODERNIDADE: O CORPO AO CENTRO	17
1.4. A CRISE DO CORPO	20
2. A ARTE	23
2.1. BREVE CONTEXTUALIZAÇÃO DA EXPRESSÃO ARTÍSTICA OCIDENTAL	24
2.2. BREVE HISTÓRICO DO CORPO NA ARTE DO SÉCULO XX	28
2.2.1. ANOS 70: O CORPO NA ESPIRAL DE CONVERGÊNCIA DAS ARTES.....	34
2.2.2. ANOS 80: PÓS-MODERNIDADE EM DEBATE	37
2.2.3. ANOS 90: O CORPO TECNOLÓGICO	39
2.2.4. CIBERARTE, BIOARTE E AS ARTES DO CORPO BIOCIBERNÉTICO	41
3. STELARC	44
3.1. STELARC E O CORPO OBSOLETO.....	44
3.2. AS SUSPENSÕES, O METAL E O CORPO	53
3.3. AS PERFORMANCES BIOCIBERNÉTICAS E O CORPO AMPLIADO	56
CONSIDERAÇÕES FINAIS	58
BIBLIOGRAFIA	60
ANEXO A – <i>Ear on Arm</i> (2007)	63
ANEXO B - <i>Sitting / Swaying Event for Rock Suspension</i> (1980)	64
ANEXO C - <i>The Third Hand</i> (1982)	65
ANEXO D - <i>Stomach Sculpture</i> (1993)	66

RESUMO

Este trabalho tem por objetivo identificar os conceitos contemporâneos que norteiam a proposta artística do australiano Stelarc em suas performances biocibernéticas, tendo como linha condutora a relação entre corpo, arte e tecnologia. A intenção é contribuir para a discussão sobre o comparecimento da tecnologia como agente acelerador das inquietações do homem contemporâneo para com o seu corpo, tendo a produção artística de Stelarc como um exemplo desse fenômeno. Para tanto, os conceitos de corpo e arte – e a interpenetração deles – são investigados em um estudo cronológico e qualitativo da civilização ocidental. Por fim, esses conceitos são aplicados à produção artística de Stelarc na análise do pressuposto basilar de sua obra: o corpo humano é obsoleto. O resultado obtido é a verificação do corpo como local de reflexão e da arte como entidade que promove, antecipa e expõe essa reflexão através do debate da crescente presença da tecnologia em todos os âmbitos da vida.

PALAVRAS-CHAVE: Stelarc, corpo, arte, tecnologia, mídia, comunicação

INTRODUÇÃO

Identificar que conceitos contemporâneos norteiam a proposta artística do australiano Stelarc – ou Stelios Arcadiou – em suas performances biocibernéticas, tendo como linha condutora a relação entre corpo, arte e tecnologia. Esse é o objetivo deste trabalho. Stelarc apresenta-se no campo da chamada *body art* cibernética com uma vasta produção teórica e performática, sempre pautada pela mesma unidade: o corpo humano é obsoleto. Buscaremos analisar, portanto, o caminho feito pelo artista dentro de um campo conceitual apoiado em e fundamentado por questões como o crescente avanço das biotecnologias, da engenharia genética, da medicina e da ciência e procuraremos investigar como essas questões influenciam a obra de Stelarc, apontando que elementos o *performer* retira delas para usar como cimento de seu trabalho.

Stelarc explora a expansão e a possível reconfiguração da engenharia do corpo e de suas capacidades físicas, motoras e cognitivas por meio de performances que levam aos olhos do público cenas grotescas como, por exemplo, o artista nu, suspenso por ganchos cravados em diversos pontos de seu próprio corpo – são as “suspensões” -, ou ainda espetáculos em que aparece coberto por emaranhados de fios, dispositivos tecnológicos e sensores que mapeiam cada atividade de seu organismo. Stelios Arcadiou utiliza o próprio corpo como objeto de arte e mídia de experiência na tentativa de provar a obsolência do que desde sempre definiu o ser humano: sua corporeidade orgânica e finita.

O tema deste trabalho – a relação entre corpo, arte e tecnologia como imperativos da proposta artística de Stelarc – nasceu da pura e crítica observação da intensa abordagem do corpo nos meios de comunicação e no cotidiano contemporâneo. Percebe-se de forma recorrente na mídia ocidental uma preocupação com a forma física e com a manutenção da juventude corporal. Na ciência e na medicina, novas formas de manter a pele jovem e macia surgem constantemente, assim como alternativas plásticas, protéticas e corretivas para redefinir o *design* corporal e corrigir o que a gravidade ou os percalços acidentais da vida empurraram para baixo ou mutilaram. Percebe-se o corpo como elemento central e orientador da preocupação contemporânea. E é, de fato, uma inquietação justificada, pois é no corpo que

os processos se dão a ver. É na superfície – Stelarc dirá “interface” – do corpo que as relações sociais acontecem.

Stelarc aborda essa mesma problematização em suas criações, porém de uma forma mais incisiva e radical – além de polêmica -, sem insistir na manutenção e na renovação da corporeidade, mas transformando o próprio corpo em mídia e lugar de produção e exposição de suas obras na tentativa de demonstrar que a era humana está chegando ao fim, e que por mais que o ser humano renegue o abandono de sua composição essencialmente orgânica, esse fenômeno já é uma realidade perceptível.

O leitor deverá, portanto, entender este trabalho como uma tentativa de investigação da obra de Stelarc no que se refere ao uso do corpo como instrumento e objeto de produção artística, porém não totalmente subjetiva, em um processo que escancara a vulnerabilidade humana frente ao avanço da tecnologia.

Partindo desse interesse, em um primeiro momento fez-se necessário identificar o conceito de corpo na atualidade, já que é ele o objeto de arte e problematização de Stelarc. Para tanto, foi feito um estudo histórico e qualitativo do corpo, tendo como recorte a sociedade ocidental a partir da Idade Média até alcançarmos a contemporaneidade. Nessa análise, foram muito presentes, entre outros, os pesquisadores Francisco Ortega (2008), Ieda Tucherman (1999) e Paula Sibilia (2002), servindo como orientadores no desdobramento do tema.

Na segunda parte do trabalho será estudado como se dá a presença do corpo na arte ocidental no século XX e no início do século XXI. Serão demonstradas, ao longo do capítulo, as reverberações que o tempo, a cultura, a política, os movimentos sociais e principalmente a tecnologia geram na produção artística, estendendo-se também ao corpo refletido na arte. Teremos as autoras Beatriz Ferreira Pires (2005) e Lucia Santaella (2003, 2003a e 2004) como auxiliares na construção estrutural do capítulo, além de outros pesquisadores que têm, paralelamente, refletido a respeito do lugar do corpo na arte.

Por fim, com a bagagem conceitual trazida dos capítulos anteriores, faremos uma análise de como se dá a relação entre corpo, arte e tecnologia nas obras de Stelarc. Começaremos fazendo uma apresentação de Stelios Arcadiou a partir de declarações do artista em seu *website* oficial, em entrevistas e apresentações em que esteve presente, além de

outros materiais de fonte teórica. Evidenciaremos, nessa apresentação, aspectos gerais da produção artística de Stelarc, assim como faremos um desdobramento do corpo como objeto de arte e estrutura orgânica obsoleta, conforme a premissa do artista.

Espera-se, ao final deste estudo, alcançar um entendimento da proposta artística de Stelarc, assim como localizar o lugar do corpo nesse processo e sua relação com os conceitos de arte e tecnologia preconizados no fim do que se conhece como era humana e início do que o artista em estudo, além de outros teóricos citados neste trabalho, defendem como pós-humana.

1. O CORPO

Examinava com um cuidado minucioso, e às vezes com monstruosas e terríveis delícias, as linhas profundas que sulcavam aquela fronte enrugada ou que se retorciam em volta dos lábios, cheios e sensuais. Indagava a si mesmo, então, quais os sinais mais repugnantes, se os da idade ou os do pecado. Colocava suas alvas mãos ao lado das mãos grosseiras e inchadas do retrato e sorria. Zombava daquele corpo disforme e daqueles membros lassos.

“O Retrato de Dorian Gray”, de Oscar Wilde

Como manter-se vivo?

Replicante Roy, em “Blade Runner”, de Ridley Scott

No decorrer deste capítulo, será investigado qual é o conceito de corpo na atualidade. Para tanto, e também para garantirmos uma contextualização ampla e densa que possibilite uma antecipação de conceitos que serão interligados no último capítulo, faremos um estudo histórico e qualitativo do corpo, utilizando como recorte a sociedade ocidental desde a Idade Média até chegarmos à contemporaneidade. Nessa análise, dentre outros teóricos, teremos Francisco Ortega (2008), Ieda Tucherman (1999) e Paula Sibilía (2002), que nos auxiliarão nos embasamentos e no desdobramento do tema. Começemos:

1.1. Corpo: condição e instrumento de vida

Lugar da medicina, da antropologia, das mais variadas expressões culturais e de receios e fantasmas, o corpo é o elemento central de uma inescapável história de finitude. É o corpo o berço da vida, e é também ele o que nos torna mortais. Nele, forma e funcionalidade - o design, dirá Stelarc¹ - compartilham limites e desejos, a doença instala-se, entrando em permanente conflito com a saúde, e a subjetividade chega à superfície. É no corpo que se manifestam o pulsar da vida, da sexualidade e dos prazeres. E exatamente essa “condição

¹ Stelarc ou Stelios Arcadiou, artista performático australiano. Iniciou sua carreira em 1968 e, desde então, por meio de suas obras, defende a ideia de que o corpo humano é pautado pela obsolescência, por uma não razão de existir. Será estudado no decorrer deste trabalho.

corporal”² - não se conhece outra - que permeia a existência humana é que revela a fragilidade de sua composição.

A materialidade do corpo surge nas referências à “rudez da carne” (MIRANDA, 1997, apud TUCHERMAN, 1999, p. 92), que é o que está por dentro do corpo e além dele. Aparece também no corpo que se contamina ao ser tocado pelo desconhecido, e mesmo no que se antecede, sentindo medo de falhar. Entende-se o corpo humano como uma configuração orgânica, um sistema integrado em que uma única desordem pode causar uma pane fatal.

Há, em primeiro lugar, um invólucro da pele, dentro do qual se aninha um aparato físico-fisiológico, uma espécie de caixa semifechada de carne, sangue, ossos, músculos, nervos, órgãos. Esse é o real do corpo, o corpo que o humano compartilha com o animal, um corpo que sofre vicissitudes do tempo, sobrevive, sente dor, adoece, envelhece, morre (SANTAELLA, 1999, p.141).

Existe, de um lado, um corpo perecível, entregue à sua própria genealogia, atraído para baixo pelo peso de sua constituição carnal. Esse corpo, exposto à corrupção, é sentido como um paradeiro, como uma casa que necessita de constantes reformas para que permaneça segura pelo maior período de tempo possível. De outro lado, debatemo-nos com o paralelo de um corpo ainda não corrompido pelo tempo, cultuado na publicidade e venerado ao ser observado em mídias visuais. É um corpo de esbeltas formas e acentuada potência física e sexual, de células jovens e saudáveis, vorazes por vida, no qual nada parece vazar, estar exposto ou escapar ao controle.

O anseio do corpo contemporâneo é por uma moldagem eficaz e, ao mesmo tempo bela, por um lar que possa lhe servir e que suporte certos riscos e impactos a que nossa matéria viva está submetida diariamente. Busca-se um corpo que acompanhe, por vezes, a subjetiva e íntima jovialidade da alma e suas ambições terrenas. E é importante perceber que não é do corpo, especificamente, que esses questionamentos existenciais emanam, mas em direção a ele. São problemáticas surgidas a partir de um realinhamento dos valores sociais ocidentais em uma larga esfera de tempo³.

² No artigo “A Síndrome de Frankenstein”, publicado no livro **Políticas do Corpo**: elementos para uma história das práticas corporais, organizado por Denise Bernuzzi de Sant’Anna (1995), David Le Breton fala com propriedade dessa condição corporal do homem. Segundo ele, a existência do homem e a sua definição como ser humano está intrinsecamente ligada às suas formas corporais. Qualquer modificação em sua forma acaba por compor, condicionalmente, outro conceito de sua humanidade.

³ Estudaremos aqui as modificações pelas quais o conceito de corpo passou desde a Idade Média, até chegar à contemporaneidade.

Hoje o homem busca, por meio da evolução da ciência, da medicina e da tecnologia, um envoltório que acolha seus desejos mais (e menos) humanos: o “equipamento de vida”⁴ perfeito; um corpo (re)construído pelas biotecnologias ainda nascentes e, portanto maleável, dócil. Existe, aqui, uma forte convicção de que o corpo é/está além de seus limites. Ou melhor, existe uma convicção de que já não existem barreiras físicas (talvez as éticas sejam muito mais fortes nesse momento) que impeçam o corpo de se expandir. O crescimento da indústria da cirurgia plástica e das tecnologias de rejuvenescimento, assim como uma série de incorporações científicas, dentre as quais as nanotecnologias, a produção de próteses e implantes e mesmo as tecnologias da virtualidade, ampliam consideravelmente as fronteiras corporais e suas propriedades de modificação e reconstrução.

Há, nessa desesperada tentativa de superação, uma pretensão de ordem transcendental: o homem não quer morrer.

A sociedade atual assiste, portanto, ao surgimento de um tipo de saber radicalmente novo, com um anseio inédito de totalidade. Fáustico, ele pretende exercer um controle total sobre a vida, superando as suas limitações biológicas; inclusive, a mais fatal de todas: a mortalidade. Nos discursos da tecnociência contemporânea, o “fim da morte” parece extrapolar todo substrato metafórico para apresentar-se como um objetivo explícito: as tecnologias da imortalidade estão na mira de várias pesquisas atuais, da inteligência artificial à engenharia genética, passando pela criogenia e por toda a farmacopéia antioxidante. A própria morte estaria, então, ameaçada de morte? (SIBILIA, 2002, p. 50).

Essa dificuldade do ser humano em ultrapassar a percepção estética do corpo e, por sua vez, buscar conciliá-la ao ciclo natural de vida e de envelhecimento, entendendo a morte como parte deste ciclo é o que sustenta o avanço das tecnologias da imortalidade. “Vivemos a época de efervescência das ‘tecnologias da vida’. A morte parece deixar de ser uma condição da vida, tornando-se uma fronteira relativa ao avanço potencialmente infinito da tecnobiologia” (GONÇALVES, 2009)⁵.

O corpo vai adquirindo, assim, um caráter duplo, híbrido, em que não se sabe se é máquina ou se é orgânico. A incorporação de todo tipo de próteses orgânicas e inorgânicas delineia cada vez mais uma sutil interface entre corpos e máquinas. “Entregue às novas cadências da tecnociência, o corpo humano parece ter perdido a sua definição clássica e a sua

⁴ No romance “O Corpo”, de Hanif Kureishi (2004), vive-se em uma realidade social extremamente estratificada, na qual os mais ricos têm a oportunidade de transplantar seu cérebro para corpos mais jovens sempre que sentirem seu corpo atual envelhecido, ameaçado. O corpo, nesse contexto literário, é chamado pelos cientistas encarregados do processo de transplantação de “equipamento”.

⁵ Documento eletrônico não paginado.

solidez analógica: inserido na esteira digital, ele se torna permeável, projetável, programável” (SIBILIA, 2002, p. 18).

De certa forma, no início do século XXI, a maioria dos seres humanos é um pouco prótese, um pouco reinvenção, recriação. Santaella diz que se constrói um híbrido entre máquina e orgânico, por isso aqui as transformações do corpo se dão em nível mais profundo ‘pois visam intensificar o funcionamento especializado do interior do corpo (ROSÁRIO, apud SANTAELLA, 2004, p.200).

A hibridização entre natureza e tecnologia surge na contemporaneidade como uma conquista e também como uma forma de salvação, justamente um paradoxo em relação à maneira como se atingia o reino de Deus na era cristã. Não existe mais o pecado cultural na aproximação e fusão de elementos que tem naturezas diferentes⁶. Vemos, no lugar do horror, a “sedução nos novos corpos que surgem como realização da promessa tecnológica. Cada vez mais a ciência promove a interação das máquinas à natureza ou, se quisermos, do metal (ou do silício) à carne” (TUCHERMAN, 1999, p. 154).

Nesse contexto, o virtual significa uma “recorporificação”. O novo corpo, reconstruído, é “descarnado”, independente de sua dimensão subjetiva. Esse modelo de corpo ausente de sua materialidade original assemelha-se bastante, inclusive, ao tipo de corpo retratado nos pressupostos ontológicos do construtivismo social. Comum a ambos os modelos, o do construtivismo, em uma corrente mais extrema e polêmica do pensamento, e o da tecnobiomedicina, é a negação da materialidade e da experiência subjetiva do corpo.

Existe uma distinção importante que precisa ser mencionada para o correto entendimento do pensamento construtivista. Quando me refiro a “pressupostos ontológicos”, o faço porque existem traços que os diferem dos “pressupostos epistemológicos” na construção da materialidade do corpo. A implicação ontológica do pensamento demonstra-se na negação, “afirmando que o corpo e a materialidade não existem, são uma construção social, um efeito discursivo”⁷ (ORTEGA, 2008, p. 196). Já para o pressuposto epistemológico dos construtivistas, não temos como saber o que o corpo realmente é, e essa dúvida não depende do processo discursivo ou das práticas sociais. A implicação epistemológica fixa-se no intuito de descrever como são as referências ao corpo em

⁶ Veremos, no subcapítulo 1.2, de que forma se dava a constatação do pecado no medievo, assim como a sua ligação com a materialidade do corpo.

⁷ Para a filósofa feminista Judith Butler (2002) a materialidade do corpo é negada; não é anterior ao processo discursivo e sim o seu efeito. Trata-se de como os corpos aparecem no discurso. A materialidade é produzida performativamente e em favor de determinado discurso.

determinados contextos sociais e históricos, sem lançar afirmações universais sobre ele, assumindo, assim, uma posição agnóstica.

A aversão à carne no pressuposto ontológico corresponde à “abjeção”, termo que sinaliza a rejeição carnal da corporeidade. A aplicação desse conceito no contexto deste trabalho aparece no desejo do homem de ultrapassar a organização anatomofisiológica do corpo, mesmo que de uma forma idealizada, em uma tentativa de distanciar-se do ordenamento bruto e visceral do corpo, representado nos odores, líquidos e nas excreções fisiológicas. Essa vontade, na verdade, significa muito mais uma consequência da abjeção. Busca-se, assim, uma estabilidade mais pura (talvez uma estabilidade digital). O estudioso Francisco Ortega usa-se, ele mesmo, como exemplo para explicar: são “partes de mim que devem ser expelidas, expulsas, para me inscrever na ordem simbólica. Essa inscrição cultural, que torna o corpo em entidade simbólica e discursiva do construtivismo social, passa necessariamente pela abjeção de sua dimensão carnal, pela rejeição carnal da corporeidade” (ORTEGA, 2008, p.200).

Em *Neuromancer*, de William Gibson, um dos romances mais significativos da corrente *ciberpunk*⁸ da ficção científica, o protagonista, Case, é condenado a viver no próprio corpo, longe do espaço descorporificado dos ambientes virtuais. “Para Case, que tinha vivido na euforia incorpórea do ciberespaço, isso foi a queda. Nos bares que tinha frequentado quando era um cowboy no auge, a atitude da elite era de um certo desprezo pela carne. O corpo era a carne. Case caiu na prisão de seu próprio corpo” (GIBSON, 2003, p. 09).

A crise do corpo como entidade orgânica coloca em xeque os limites e a estabilidade que, ilusoriamente, sustentavam a noção moderna de corporeidade⁹. Se as novas tecnologias prometem oferecer um mergulho em uma vida expandida, com possibilidades que parecem ser mais verossímeis em um ambiente de ficção, como lidar com essa promessa em confronto com nossa humanidade e com aquilo que, desde sempre, expressou nossa natureza orgânica? E mais, se surgem agora novos conceitos ligados a essa mesma organicidade, que julgávamos perpetuada, como lidar com o que estamos deixando de ser? “O que é aquilo que estamos nos tornando? O que gostaríamos de nos tornar?” (SIBILIA, 2002, p. 18).

⁸ O termo ‘ciberpunk’ foi citado pela primeira vez em um conto intitulado *Cyberpunk*, de Bruce Bethke, publicado na edição de novembro de 1983 de *Amazing Stories*. O movimento homônimo da ficção científica associa ao termo tecnologias digitais, psicodelismo, tecno-marginais, ciberespaço, ciborgues e o poder midiático, político e econômico dos grandes conglomerados multinacionais. (LEMOS, 2007)

⁹ Falaremos, mais adiante, sobre como se dava essa caracterização material do corpo na Modernidade.

1.2. O corpo sob o domínio de seu tempo

Para fazermos um estudo das questões anteriores, e também para analisarmos em que conceitos está baseada essa natureza que parecia nos representar tão bem, mas que agora começa a mostrar-se ultrapassada e instável, será importante voltarmos um pouco no tempo. Se hoje vemos no corpo um aparato de emancipação, dotado de individualidade e autonomia, talvez seja porque em outras épocas isso lhe foi arrancado. A ideia do corpo (re)construído para além de sua naturalidade, pensado como uma estrutura evolutiva, está intimamente amarrada ao pensamento de uma sociedade, que o acomoda dessa forma, assim como também relaciona-se às suas tradições e à velocidade com que essa sociedade respira suas próprias descobertas.

Dar ao organismo uma dimensão inferior e tirar dele o mérito da manutenção de uma vida parece ser a prerrogativa de Stelarc, artista a ser estudado no decorrer deste trabalho, para quem a nossa composição material é, na verdade, responsável pelo “aprisionamento do corpo”:

Pode parecer poético quando eu falo do obsoletismo do corpo humano atual, mas a visão que eu tenho não é utopia. Se já se pode fertilizar fora do corpo humano e alimentar um feto fora do útero feminino, então - tecnicamente falando - podemos ter vida sem nascimento. E se até podemos substituir partes do corpo humano que funcionam mal e colocar lá componentes artificiais, então - mais uma vez, tecnicamente falando - não há necessidade de morte. Chegamos a uma situação em que a vida já não é mais condicionada pelo nascimento e pela morte. O corpo não necessita mais ser “reparado”, pode simplesmente ter partes substituídas (JANELA NA WEB, nov. 2009).

Essa discussão e o proposto redimensionamento do corpo são resultantes de questionamentos de caráter biológico e tecnocientífico, mas também de ordem filosófica e de uma visão secular e transitória da corporeidade, necessariamente vinculada à sua época. Existem, em cada era, regimes provisórios que, embora jamais possibilitem a apreensão total de uma verdade sobre a humanidade e sua representação material, pois suas vertentes são tantas quanto são suas bases culturais, buscam uma tentativa de domínio desse conhecimento.

O corpo precisa ser dissecado a partir de uma reflexão interdisciplinar. A construção do pensamento sobre ele deve ser regida pelas possibilidades proporcionadas pelo período histórico e social ao qual ele pertence, dentre elas os costumes, a ciência, a medicina, a religião, a política, as artes e a cultura, de uma forma abrangente. Falar dele, portanto, passa também (e principalmente) por uma abordagem do que acontece fora dele, ao seu redor. É na

pele que as relações sociais emergem. Torna-se fundamental, então, mapeá-lo em uma perspectiva cronológica e variável, sem entendê-lo como algo já finalizado, mas como um conjunto de peças em constante reformulação ao longo do tempo. “Pois o corpo é, ele próprio, um processo. Resultado provisório das convergências entre técnica e sociedade, sentimentos e objetos, ele pertence menos à natureza do que à história” (SANT’ANNA, 1995, p. 12).

Na tentativa de compreendermos o estágio evolutivo atual do conceito de corpo e o seu lugar na cultura contemporânea, iniciaremos um estudo a partir de um resgate linear da presença da corporeidade – percebida ou ignorada, como veremos a seguir - na cultura ocidental. Em uma linha temporal, tendo como ponto de partida a Idade Média e seguindo cada período histórico e cultural até alcançar a contemporaneidade, veremos os paradoxos pensamentos que acompanharam e influenciaram as diferentes percepções do corpo humano.

Partiremos, portanto, de um corpo sem autonomia, esteticamente escondido e aprisionado pela supremacia da Igreja. A Idade Média fez a imagem corporal passar despercebida de sua importância constitutiva de vida por séculos, omissão essa que não significa uma neutralidade no tratamento. Pelo contrário, o corpo medieval sofreu brutalmente as consequências de estar em uma posição de servidão à fé.

Na Idade Média, nascer em uma era cristã não significava nascer cristão. Assumir a fé em Cristo e aceitá-la como guia correspondia a uma experiência de transformação em que o corpo funcionava como alvo de sacrifícios e penitências. Esse processo de purificação começava no batismo e deveria acompanhar o cristão por toda a sua vida, em um rompimento das relações da carne com o lugar, com os afetos individuais e os prazeres¹⁰. Era uma renúncia ao erotismo.

O corpo cristão era um corpo violentado. Se bem governado, servia como caminho para a redenção, tornando-se escravo da salvação pós-vida. Gregório Magno¹¹, no limiar do medievalismo, chegou a qualificar o corpo como “abominável vestimenta da alma”. Nessa época também, os monges, ao servirem como modelos de vivência para quem aspirava à vida sacra, mutilavam seus corpos, expondo-os ao jejum e ao suplício a fim de afastar a tentação e o pecado.

¹⁰ Lembre-se da luxúria, considerada um dos sete pecados capitais.

¹¹ São Gregório I (540 – 12 de março de 604) foi Papa de 590 até a data de sua morte. Era monge da Ordem de São Bento.

Assim, corpo e alma são vistos sob dois enfoques diferentes: o da ciência, que confere ao funcionamento orgânico um papel preponderante no estado da alma, e o do cristianismo, em que a dignidade está ligada à alma e à superação das percepções corporais, principalmente da dor, pois é por meio do sofrimento físico que a alma se fortalece (PIRES, 2005, p. 36).

Ignorar as propriedades estéticas (e atrativas) do corpo fazia parte de uma das bases do cristianismo - a igualdade dos seres humanos entre si – e essa negação culminaria imediatamente na ausência de uma diferenciação de seres com base em seus corpos. Se na Modernidade o corpo foi sede do ímpeto desbravador, em busca de um diagnóstico, na era cristã ele era ainda um não-lugar, cego de autonomia, servo da alma. “Vistos por Deus, todos os corpos não eram nem feios, nem bonitos, nem superiores, nem inferiores; as imagens, como as formas visuais deixavam de ser importantes” (TUCHERMAN, 1999, p.45).

A Idade Média foi o tempo de um pensamento simetrizado e rígido, centralizado na imagem do Deus criador que une seus “filhos” em uma irmandade que já nasce pecaminosa, porque foi expulsa do paraíso. É uma irmandade, portanto, devedora. E a Igreja trabalhava de forma intensa no estabelecimento da diferença entre o sangue de Cristo e o sangue “impuro” dos homens¹². A moral pregada pelo cristianismo trouxe a figura de Cristo para o centro de todas as esferas de convivência. O grande aprendizado a ser absorvido estava associado à morte de Cristo. Administrar bem a dor do corpo e o sofrimento físico adquiriam, então, um valor espiritual.

O homem pré-moderno, ao que nos consta, não deveria se sentir bem em sua própria pele, devia, para alcançar a felicidade, livrar-se dela; a carne estava associada ao pecado, a um ser decaído, mortal. Aceitava-se a dor, a doença e a morte; a punição divina era aceita com paciência e resignação (Poirier, 1998, p. 14), acreditava-se na existência de uma alma, esta sim, divina e promessa de imortalidade para os que resistissem à carne (GONÇALVES, 2009)¹³.

Ao contrário do homem cristão e também com libertárias diferenças em relação ao homem moderno, o indivíduo contemporâneo é ele, o seu corpo. Ele desvenda seus cantos, usos; é, ao mesmo tempo, sujeito e objeto de suas edificações corporais. “Ele não apenas habita este corpo para o usufruto futuro de um paraíso prometido; o mundo das mercadorias, das drogas eletrônicas, das tecnologias biomédicas tornou-lhe o paraíso acessível no aqui e

¹²A obra **História de um esquecimento**: uma história do corpo na Idade Média, de Jacques Le Goff e Nicolas Truong, traz um panorama bastante rico das relações do corpo na sociedade medieval. Para os autores, a Idade Média aparece como matriz de pensamento contemporâneo e ajuda-nos a refletir sobre o nosso tempo ao apresentar, simultaneamente, peculiares semelhanças e claras divergências.

¹³Documento eletrônico não paginado.

agora (...)” (GONÇALVES, 2009)¹⁴. A salvação contemporânea, transcendental e expandida, está em descobrir-se, desvelar-se e ver o fenômeno estético acontecer na própria carne. Uma transformação que começou a delinear-se, mas ainda não com dada autonomia, na crise do medievo e na transição deste para a modernidade, no chamado renascimento cultural, científico e filosófico.

1.3. Renascimento e modernidade: o corpo ao centro

A partir dos últimos dois séculos da Idade Média, em um intervalo de tempo que se estendeu até aproximadamente 1.600, a Europa viu surgir novos tempos carregados de ressignificações para o Ocidente. Trata-se do Renascimento, uma ressurreição deliberada do passado greco-romano, considerado agora como fonte de inspiração e modelo de civilização. O efervescente período caracteriza-se como uma radical revolução na razão, acabando por preparar o imaginário humano para o surgimento da modernidade.

A Peste, surgida na metade do século XIV, matou um terço da população europeia. Os que iam sobrevivendo, viviam atormentados pela proximidade da doença. Ainda, as expectativas apocalípticas¹⁵ (que incluíam a chegada do Anticristo) expandiam-se de forma viral, levando as pessoas ora a uma intensa religiosidade acompanhada de penitências, ora à luxúria.

A população reagia à peste com perplexidade e terror. De um lado havia aqueles poucos que, como personagens de Bocaccio¹⁶, isolavam-se em suas mansões e castelos entregando-se a uma vida de prazer que, tinham certeza, pouco duraria. De outra parte surgiam seitas religiosas como a dos Flagelantes, em bandos, percorriam as cidades flagelando-se mutuamente em público. Também houve uma caçada a bodes expiatórios: além dos judeus, centenas de supostas bruxas foram queimadas em fogueiras (SCLIAR, 2003, p. 27-28).

No mesmo período, o regime feudal, com população essencialmente rural, vai perdendo força, cedendo espaço para uma economia mercantil, com governos centralizados em monarquias nacionais. Temos aí o embrião do capitalismo moderno.

¹⁴ Documento eletrônico não paginado.

¹⁵ Hieronymus Bosch foi um dos artistas da época que teve sua obra influenciada pelos rumores do Apocalipse. As composições do pintor evocam em tom satírico e, por vezes, moralizante, as tentações, os pecados e os temores de ordem religiosa que afligiam o homem do medievo.

¹⁶ Giovanni Bocaccio (1313 – 1375) foi um escritor e poeta italiano. Sua obra Decamerão, escrita em prosa, traz cem histórias em que se chocam os valores cristãos e o espírito humanista, esboçando sinais da transição da Idade Média para o Renascimento.

A reforma protestante aquece a erosão do poder teocrático da Igreja Católica. Preconiza-se, nos argumentos protestantes, uma relação direta com Deus pela leitura da Bíblia, o que contribui para o nascimento de uma grande transformação social: o individualismo.

O comportamento individualista surge como ânsia, como desejo de aproveitar a vida que, antes, com a epidemia, parecia tão precária. As pessoas agora queriam desfrutar de todos os prazeres possíveis, inclusive os da carne.

O ideal renascentista pode ser entendido como a valorização do homem e da natureza, em oposição ao divino e à supervalorização da alma sobre o corpo. “O termo (Renascimento) designa o grande surto artístico ocorrido na Itália nos séculos XIV e XV e que consagrou o ‘humanismo’, um movimento cultural que conferia grande ênfase à dignidade individual e às possibilidades de realização no mundo” (SCLIAR, 2003, p. 12).

Esse pensamento pré-moderno coloca o homem, e não mais Deus, no centro do universo. O homem que surge a partir da Baixa Idade Média e que vive esse momento de transição entre duas eras¹⁷ é atingido pela luz do conhecimento, da sensibilidade e da ansiedade por achados; acredita que tudo pode ser decifrado, previsto e controlado, inclusive o corpo humano e suas propriedades. À luz do saber, “o homem endeusa-se, dessacraliza o mundo, a cultura, a sociedade” (MARCONDES FILHO, 1994, p. 24).

Além de “beber na fonte” da antiga cultura greco-romana, o Renascimento foi palco de progressos e incontáveis descobertas no campo da técnica, das artes, das ciências e da literatura, superando, até, a herança clássica. “Aqui, radicaliza-se a fascinação pelo espírito de descoberta científico, a potência da razão prática, a crença no ser humano como reordenador do cosmo pela ação tecnocientífica, a natureza como objeto de livre conquista” (LEMOS, 2007, p. 45).

“Se a época teocrática investia numa utopia espiritual após a morte, a sociedade agora investe na utopia material em vida. É possível a felicidade, o prazer, a alegria antes da morte”

¹⁷ A saber, a transição citada refere-se ao momento histórico conhecido como Renascimento, tanto cultural quanto científico e filosófico. O Renascimento tem início na Baixa Idade Média, a partir do século XII, e culmina na transferência do eixo econômico do Mar Mediterrâneo para o Atlântico, impulsionado pelas grandes navegações. Inicia-se aí a Idade Moderna.

(MARCONDES FILHO, 1994, p. 26). E essa felicidade poderia agora ser buscada através de uma valorização mais ampla da pele, do tato e da beleza corporal.

O pensamento renascentista veio atribuir um novo valor, mais cuidadoso, à beleza do corpo ao percebê-la como um indício exterior e visível de uma integridade interior e, portanto, invisível. O asseio com o corpo remetia a um atestado positivo, de boa fé, um atributo necessário do caráter moral e da posição social. A interface visível do corpo tornou-se um refletor do âmago de cada um, que ficava evidente para todos.

Nas artes – escultura e pintura, principalmente – o corpo é retratado de forma mais realista, mais humana. A partir do estudo de profundidade e perspectiva, as obras refletem um homem de contornos e músculos bem definidos. Os estudos sobre a anatomia humana realizados nessa época através da prática da dissecação de cadáveres instituem um modelo de arte baseada na investigação, no embasamento científico do corpo. Temos, então, um corpo aberto, esquadrihado, despido em todos os seus esconderijos.

A familiaridade com a anatomia não era privilégio único dos médicos, mas constituía um ramo da filosofia e do saber. Tínhamos, então, uma sociedade com fronteiras pouco nítidas entre o que era ciência e o que era filosofia. O homem renascentista é dotado de diversificadas habilidades e vasta cultura. Artistas como Leonardo da Vinci, por exemplo, tinham um grande saber sobre a anatomia e fisiologia humana quando reproduziam o corpo na arte.

(...) Durante o século XVI e XVII, o chamado século visceral, o interior do corpo está comprometido na produção da interioridade mental e espiritual, da experiência individual privada, numa cultura na qual a abertura do corpo é central na produção de conhecimento (ORTEGA, 2008, p. 83).

A forma de conceber o espaço social, o tempo e a cultura – e dentro dela, o corpo - modificou-se a partir do Renascimento, em um processo que sustentou, mesmo que de maneira inicial, uma racionalidade que viria a se fortalecer no pensamento científico do séc. XVII.

Um grande paradoxo entre o corpo medieval e o corpo moderno é identificado com a evolução das práticas médicas: se ao longo da Idade Média o corpo existia somente em sua relação com a alma, a medicina, nessa época, era voltada para a alma. Com a chegada da modernidade, a medicina passa a tratar da manipulação do corpo. “O movimento mecânico –

reações nervosas e fluxo sanguíneo – deu nascimento a uma compreensão secular do corpo, contestando a antiga noção de que a fonte de energia era a alma” (TUCHERMAN, 1999, p. 78).

Ao ignorar a dependente duplicidade entre corpo e alma, o homem moderno começa a pensar a sobrevivência como parte de uma dinâmica orgânica, e a saúde a partir de um conceito mais abrangente, que leva em consideração o relacionamento com o ambiente. A saúde passa a ser vista como responsabilidade individual e necessária para o bom convívio social. Além disso, o cientificismo moderno desmitifica o bom funcionamento do corpo como uma graça divina. O corpo humano passa a pertencer, enfim, ao homem.

A imagem que se cria do corpo é a de um artifício cultural que deve ser preparado para o espaço social. Não é o corpo cru, mas o corpo do já cozido. Como nos lembra Bragança de Miranda: ‘*Corpo próprio, propriedade do corpo, tudo isso são características da maneira como o contratualismo moderno fez de cada ‘sujeito’ o proprietário legítimo de sua carne*¹⁸ (TUCHERMAN, 1999, p. 86).

É importante perceber que no momento em que a dinâmica social passou de uma estrutura teocêntrica para uma organização antropocêntrica, o homem voltou-se para dentro. O corpo humano passou a ser não somente estudado e descoberto, mas também questionado e problematizado. A esperançosa ambição do indivíduo moderno pelo controle das forças naturais colocou-o em uma ansiosa posição em que não se levava em conta o presente, mas o futuro, o que não é, mas o que pode vir a ser.

As descobertas modernas atingiram uma velocidade cada vez maior, atuando como forças desestabilizadoras do tempo. O próprio ideal humanista, e por vezes sua mórbida curiosidade, colocou o espaço, e também o corpo inserido nesse contexto, em um processo de desterritorialização que se acentuou, e continua evoluindo, na contemporaneidade.

1.4. A crise do corpo

Ao apostar na razão, na ciência e na tecnologia como vetores evolutivos, o homem sinalizou seu desejo por um futuro que, em verdade, não se podia ainda comparar ao cotidiano moderno¹⁹. Questionava-se o passado, o que foi, vislumbrando-se o futuro, o que

¹⁸ MIRANDA, José A. Bragança de. *As Ligações do Corpo*, p. 8, apud TUCHERMAN, Ieda. *Breve História do Corpo e de Seus Monstros*, 1999, p. 86.

¹⁹ . O termo “moderno” refere-se, neste trabalho, ao período histórico compreendido entre a Tomada de Constantinopla, em 1453, e a Revolução Francesa, em 1789, e contextualiza cronologicamente as passagens a que está relacionado.

podia vir a ser. Uma vez rompidas as relações com a tradição, um entusiasmo mágico e ao mesmo tempo utópico, movido por um contínuo deixar de ser (TUCHERMAN, 1999, p.13), fez emergir o anseio pela cultura autônoma e reinventada. A modernidade trouxe consigo a busca por uma desconhecida liberdade.

A experiência da modernidade (TUCHERMAN, 1999) proporcionou uma revolução vital no pensamento ocidental, porém algo, talvez irre recuperável, foi perdido no caminho, engolido e desqualificado pela velocidade dos acontecimentos: a noção do real, entendido, nesse contexto, como ferramenta material que liga o ser humano e seu corpo ao espaço e à natureza. Perdeu-se a lucidez das fronteiras. Quando a modernidade desembocou, por fim, no que se chama como que tateando no escuro, de pós-modernidade – ou mais exatamente, de contemporaneidade – a organicidade do ser humano e a sua própria humanidade entrou no centro dos debates.

As revoluções tecnológicas configuraram um tempo onde as coisas acontecem antes de terem sido desejadas. O novo valor de investimento do nosso mais imediato ontem é também o nome da angústia do nosso hoje, já que nos inclui na pergunta: Que humanos somos nós? A que nova raça pertencemos? O que é hoje a nossa corporeidade.

Modifica-se o ambiente, a questão e os afetos: agora não se trata apenas do que podemos ser ou fazer, mas também, e principalmente, se podemos controlar aquilo que faremos e o resultado do que fizermos. Curiosamente, nossos poderes escapam de nossos poderes. E, como um mote, atingem-nos diretamente na carne, isto é, naquilo que o corpo protegia (TUCHERMAN, 1999, p. 17).

A crescente intersecção da cultura com a tecnologia colocou o corpo em problematização a partir do momento em que questiona o seu lugar no mundo, seus limites, suas fronteiras e funções.

Entregues às novas cadências da tecnologia, o corpo humano parece ter perdido a sua definição clássica e a sua solidez analógica: inserido na esteira digital, ele se torna permeável, projetável, programável. O sonho renascentista que inflava o discurso de Pico Della Mirandola parece estar atingindo seu ápice, pois agora ele pode ser realizado: enfim, o homem dispõe de ferramentas necessárias para se autocriar, arquitetando vidas, corpos e mundos graças aos instrumentos da tecnologia fáustica (SIBILIA, 2002, p. 19).

Ao citar Giovanni Pico Della Mirandola em seu estudo, Paula Sibilía refere-se à obra “Sobre a Dignidade do Homem”, lançada pelo então jovem conde em 1486. Os textos originais foram afixados nas portas da cidade de Roma, causando grande efervescência na época.

O que fica evidente, no entanto, é que Pico Della Mirandola entendera e absorvera perfeitamente os valores humanistas que se erguiam no período. Contribuía, assim, para disseminá-los. Para ele, o homem revelava-se, de súbito, uma criatura divinamente miraculosa, pois a sua natureza possuía todos os elementos necessários para torná-lo seu próprio arquiteto. Tal afirmação foi recebida com desgaste por parte dos religiosos, que a consideraram uma gravíssima heresia; porém seu discurso não foi deixado de lado. Contribuiu inclusive, para dar os primeiros passos de uma era que hoje pode estar chegando ao seu fatal extremo: a do homem orgânico, carnal, humano. Estamos entrando na era do homem biocibernético. Santaella explica:

Em uma era de possibilidades ilimitadas, o corpo se torna uma medida do excesso, uma medida da possibilidade de ir além de si mesmo e de suas limitações físicas. Esse é o fenômeno de hibridização do corpo com as tecnologias: o ciborgue, o organismo tecnologicamente estendido que liga ritmos biológicos e o universo midiático atravessado por fluxos de informação. É esse corpo que venho chamando de biocibernético, um corpo ciborgue, cujo organismo está tecnologicamente estendido: um corpo que começa na esfera biológica e nunca termina na medida em que se estende pelos pontos mais distantes do raio de ação dos sensores e recursos de conexão remota (SANTAELLA, 2004, p.75).

Sofrendo e refletindo, assim, os sinais de uma complexidade tecnológica crescente, o corpo humano começa a passar por indisfarçáveis transformações que se mostram suficientes para afetar todas as suas dimensões, desde o fisiológico até o sensorial, afetivo e mental.

2. A ARTE

Pai, pinta o mundo no meu corpo.

Canto indígena de Dakota do Sul

*Nossos corpos serão o próximo grito da moda; vamos projetá-los com todos os tipos de combinações interessantes de textura, cores, tons e luminosidade.*²⁰

Natasha Vita-More²¹

Estudaremos, a partir de agora, como acontece a presença do corpo na história da arte ocidental do século XX e do início do século XXI. Serão apresentadas, no decorrer deste capítulo, as repercussões que o tempo, a política, a cultura, os movimentos sociais e principalmente a tecnologia geram na produção artística, expandindo seu alcance também no corpo reverberado na arte. As pesquisadoras Beatriz Ferreira Pires (2005) e Lucia Santaella (2003, 2003a e 2004), podem ser apontadas como auxiliares na construção da estrutura de exposição do conteúdo, além de outros pesquisadores que têm, paralelamente, refletido a respeito do lugar do corpo na arte e nos forneceram embasamento teórico a partir de suas obras.

²⁰ Edição especial de *O Estado de São Paulo*, “Século 21. Perspectiva: reformando os corpos como se fossem roupas” apud PIRES, 2005, p. 174.

²¹ Natasha Vita-More é artista, autora do “Manifesto da Arte Extropiana” e responsável, junto com seu marido, Max More, pelo “Extropy Institute”, fundado no início dos anos 90. Os membros do Instituto desenvolvem pesquisas sobre como o espírito contemporâneo reagirá à evolução do corpo pautada pelo crescente hibridismo com a tecnologia. Realizados por inovadores programas científicos, os estudos da evolução de humanos desejam alcançar o surgimento dos chamados pós-humanos - ou transumanos -, nascidos da simbiose entre os saberes científico e artístico. Os extropianos acreditam, entre outras coisas, na “perpetuação infinita a partir do upload da consciência humana em um chip de computador”. O “Extropy Institute” foi fechado em meados de 2006. O objetivo, segundo Natasha Vita-More, é unir-se a outras instituições transumanistas e fortalecer o movimento e os ideais pós-humanistas pronunciados pelos seus membros. Ver: “Extropy Institute”, disponível em: <<http://www.extropy.org/principles.htm>> e <<http://www.extropy.org/future.htm>>. Acesso em 5 dez. 2009.

2.1. Breve contextualização da expressão artística ocidental

A expressão artística reflete um tempo - o seu próprio tempo – e deriva das características sociais e culturais da época em que é realizada, apropriando-se, para isso, dos meios e técnicas de que dispõe²² ou forçando o surgimento de novas práticas. A cerâmica e a escultura, por exemplo, guiaram a produção artística no mundo grego. Já o Renascimento foi o tempo da tinta a óleo, e o século XIX viu a fotografia²³ refletir a natureza humana e captar imagens com perfeita exatidão. A partir do século XX até hoje, o que se observa é que já não existe a predominância de uma forma de expressão sobre outra. Hoje, as artes alimentam-se umas das outras, compartilhando técnicas que enriquecem a qualidade das obras e permitindo uma relação mais harmoniosa e vantajosa entre a aspiração criativa dos artistas e os suportes disponíveis para a elaboração de suas obras. Na contemporaneidade, as artes interpenetram-se, formando um amálgama riquíssimo de significados e dando vida a um hibridismo que é característico de nossa época e de tudo que reflete nossa expressão.

Em épocas mais conturbadas - seja da história, em uma abrangência global, seja do ser humano, em uma microesfera de simbolismos íntimos -, quando novos conceitos e/ou questionamentos vêm perturbar uma presumida estabilidade, a arte surge como o centro convergente e ao mesmo tempo tensivo de questões sociológicas, morais e éticas. É na instabilidade - e dela - que novas formas de pensamento surgem, problematizando tendências, massificando conceitos pontuais, sacudindo e expondo novas realidades.

A história da arte nos apresenta uma percepção em que o homem, sua materialidade e subjetividade sempre constaram, com maior ou menor intensidade, como objetos centrais na produção artística. Desde o teatro, as artes dramáticas e a dança, que são manifestações artísticas legítimas do corpo, até as artes visuais e de representação simbólica, encontramos uma busca constante pela construção de um modelo ideal de corpo (SANTAELLA, 2004). Na

²² O fato de cada época ter uma forma de produção artística que lhe seja intrínseca não significa que esta não será utilizada em outros períodos. Estamos aqui falando da predominância de um suporte para a arte e um determinado período histórico, e não de sua extinção. É, inclusive, possível redimensionar a continuidade de uma técnica surgida no passado, dando a ela ares do presente. A evolução artística – e também científica e tecnológica - não existiria sem esse trabalho contínuo.

²³ Cabe ressaltar que a fotografia, em seu surgimento, não foi recebida com cordialidade pelos pintores. Temendo que o novo método de captação de imagens pudesse prejudicar a arte da pintura, esses artistas respondiam com ceticismo à descoberta, não reconhecendo a fotografia como arte, uma vez que era realizada com a ajuda de produtos químicos e da física. Talvez essa resistência inicial possa ser comparada, em menor grau, ao surgimento recente da fotografia digital em relação à fotografia analógica, mas o que se pode observar é que, com o passar do tempo, ambas as formas de captura imagética atingem um ponto de acomodação, coexistindo no tempo.

arte sacra, o corpo era retratado como âncora de um sentimento divino. No Renascimento, ao se desvincular do forte controle da Igreja, o corpo encontrou na arte formas fiéis de exposição e, conseqüentemente, registro histórico.

Tudo aquilo que costuma ser compreendido como arte na cultura ocidental foi idealizado no Renascimento – e readaptado a partir dele -, quando se ergueu uma compilação dos sistemas artísticos visuais: o desenho, a gravura, a pintura, a escultura e mesmo a arquitetura. Foi aí também que, ao se desprender dos rituais religiosos e das paredes das igrejas, a arte migrou para as telas, tornando-se portátil e, por esse motivo, necessitando agora de novos suportes e locais para seu armazenamento e preservação. Os museus, acompanhados de uma nova consciência da arte não apenas como reprodução estética, mas como documento histórico, surgiram como espaços de exposição e manutenção da produção artística e foram dando concretude à história da arte. Sobre esse valor de exposição das obras de arte, Walter Benjamin²⁴ diz:

Com a emancipação de cada uma das práticas da arte, do âmbito ritual, aumentam as oportunidades de exposição dos seus produtos. A possibilidade de expor um busto que pode ser enviado para qualquer lado, é maior do que a de expor uma divindade que tem seu lugar no interior de um templo. A possibilidade de expor uma pintura é maior do que a de expor o mosaico ou o afresco que a precederam. E ainda que a possibilidade de expor, em público, uma missa não seja inferior à de o fazer relativamente uma sinfonia, esta surgiu numa época em que sua possibilidade de ser exposta prometia ser superior à da missa (BENJAMIN, 2000, p. 230).

Para Benjamin, o contato com a obra de arte antes era condicionado pela sua “aura”, ou seja, por uma relativa distância e veneração que cada obra de arte, por ser única, impunha a seu observador. Isso foi percebido primeiro nas sociedades pré-modernas, momento em que as obras eram parte de uma experiência religiosa; e por fim, nas sociedades modernas burguesas, pelo seu valor de diferenciação social, em que somente a burguesia é que detinha condições de ter suas obras de arte “autênticas”, devido ao alto preço das peças. Nesse caso, o aparecimento de formas de arte como a fotografia, em que tanto cópia quanto original são idênticas, abre espaço para um acesso mais democrático às obras, contribuindo para uma “politização da estética”²⁵ (BENJAMIN, 2000).

²⁴ Walter Benjamin (1892 – 1940) foi crítico literário, ensaísta, filósofo e sociólogo. Seu ensaio “A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica” é considerado uma grande referência para os estudos desenvolvidos na Escola de Frankfurt e discute aspectos importantes do valor de exposição adquirido pela arte quando esta se distancia da atmosfera religiosa, analisando também a dimensão social – e democrática – que a possibilidade de reprodução das obras representa para as massas.

²⁵ Não se pode deixar de comentar que essa abordagem positiva da reprodutibilidade da arte adotada por Walter Benjamin entra em conflito com a visão de outros estudiosos da Escola de Frankfurt, como Theodor W. Adorno (1903 – 1969) e Max Horkheimer (1895 – 1973), que tinham como preceitos a crença de que toda a reprodução

A reprodutibilidade técnica da obra de arte altera a relação das massas com a arte. Reacionárias, diante, por exemplo, de um Picasso, transformam-se nas mais progressistas frente a um Chaplin. O comportamento progressista é caracterizado pelo fato do prazer do espetáculo e da vivência nele suscitar uma vivência íntima e imediata com a atitude do observador especializado. Tal ligação é um indício social importante (BENJAMIN, 2000, p. 230).

Ao longo do século XX, portanto, em uma movimentação que transpôs barreiras cronológicas, a arte passou a ser questionada quando ao seu alcance e a sua função na sociedade. Acompanhando as mesmas discussões e sendo influenciado por elas, o corpo foi aos poucos deixando de ser mera representação, um objeto da arte, para ir se tornando progressivamente uma dúvida, uma problemática a ser refletida, além de representar uma subjetividade muito específica, ligada ao próprio ser humano, à sua identidade e ao seu sentimento de identificação com a época.

A arte vem explorando essa questão por meio de uma multiplicidade de aspectos que fazem emergir a inacreditável maleabilidade e a plasticidade do corpo humano. O corpo passa, nas artes, a ser visto em toda sua fragilidade e ao mesmo tempo em sua força, seu “estar” no mundo e sua sublimação frente à morte, suas transfigurações, acompanhando o desejo de chegar a uma reinvenção que o torne eterno, e o paradoxo disso, tão presente e confuso, de sentir vontade de ser apenas o que é: um amontoado extremamente organizado de fluídos e carne, sem almejar a existência em um tempo para o qual não foi moldado. Esse mesmo corpo passou a ser interrogado nas artes – assim como na ciência e na filosofia - no momento em que sua materialidade entrou em crise, na contemporaneidade.

A centralidade da imagem corporal nas artes dá-se, também, porque ao passar por uma ampliação simbólica de sua estrutura devido aos avanços científicos e tecnológicos, o corpo parece sofrendo uma lenta, mas já perceptível, mutação, “cujos efeitos ainda não estamos em condições de discernir. Daí os artistas estarem acolhendo a tarefa de anunciar essa nova antropomorfia que se delineia no horizonte humano” (SANTAELLA, 1999, p.133).

No capítulo seguinte, veremos que Stelarc, artista australiano já citado em outras passagens deste trabalho, denomina-se um artista em que o suporte para a sua obra é o próprio corpo. Entrando em confronto com ideais renascentistas, em que o corpo é, com furor e entusiasmo, descoberto em toda a sua arquitetura, Stelarc desmitifica a completude orgânica

contribuía para a perda de uma identidade intrínseca à obra criada. A reprodução das artes, para Adorno e Horkheimer, conferia a ela uma característica mercadológica, tornando-a ferramenta da elite para manipular as massas.

humana e coloca-a em xeque. Para ele, o corpo humano torna-se hoje, e cada vez mais, obsoleto, improvável de sua perfeição. O artista usa, para essa reflexão, a arte.

Adepto de uma simbiose perfeita entre o humano e a tecnologia, ele (Stelarc) responde à pergunta: você é um coreógrafo? ‘Não tenho competências musicais ou coreográficas, mas, por exemplo, *amplifico os sinais e os sons corporais como as ondas do cérebro, os fluxos sanguíneos ou os movimentos musculares. Trata-se a um só tempo de uma experiência física e de uma expressão artística* (VIRILIO, 1996, p. 99).

É interessante observarmos que Stelarc engloba em suas performances uma impressionante multidisciplinaridade de ideias materializadas em emaranhados de fios, dispositivos tecnológicos, estudos de inteligência artificial, anatomia, fisiologia, e entrega-se aos avanços da ciência e da medicina para provar que suas obras são possíveis de aplicação real e que são reverberações de uma crescente perda de humanidade pela qual o homem vem passando. Perda de humanidade, essa, não passiva. O próprio artista é parte de um contexto que prega a expansão das funcionalidades do corpo pelo uso da tecnologia, em um hibridismo salvador e ampliador da capacidade e da territorialidade humana.

Hoje, diz ele, a tecnologia nos cola à pele, *ela está prestes a se tornar um componente de nosso corpo – desde o relógio de pulso até o coração artificial*²⁶. Para mim, é o fim da noção darwinista de evolução como desenvolvimento orgânico ao longo de milhões de anos por meio da seleção natural. De agora em diante, com a nanotecnologia, o homem pode degustar a tecnologia. O corpo deve ser considerado, portanto, como uma ‘estrutura’. *Somente modificando a arquitetura do corpo é que se torna possível reajustar nossa consciência de mundo* (VIRILIO, 1996, p. 99).

Seguindo sua proposta discursiva²⁷, Stelarc cria uma tipologia artística que absorve o monstruoso, o bizarro e o grotesco, demonstrando, por vezes de forma bruta, os questionamentos sob os quais uma parcela significativa da arte contemporânea tem realizado as suas reflexões, estudos e experiências e ocupando, assim, uma posição inovadora e inventiva na arte do nosso tempo.

Para o estudo do corpo como objeto artístico de Stelarc, torna-se importante, neste capítulo que antecede o reservado ao artista, fazermos um breve estudo da figura do corpo na convergência das artes – uma característica da passagem do século XX para o XXI – e de como a arte tecnológica, que já vinha se mostrando presente na problematização do corpo

²⁶ A matéria “Os ciborgues vêm aí”, publicada na edição de outubro de 2009 da revista Planeta, traz uma série de esforços da medicina e da ciência no sentido de prolongar a qualidade e o tempo de vida do ser humano. São abordados na matéria os grandes avanços pelos quais a elaboração de próteses e órgãos artificiais vêm passando, entre eles, o desenvolvimento de um coração artificial, cuja durabilidade ainda não substitui um órgão natural, mas pode manter o paciente vivo por alguns meses até que um transplante pelo órgão de carne seja feito.

²⁷ Conteúdo a que este trabalho se propõe no capítulo seguinte.

desde o início do século XX, desenvolveu-se na transição para o XXI, dando espaço, então, para a chamada arte biocibernética, em que corpo e tecnologia fundem-se em híbridos. Nas palavras de Santaella:

(...) Iniciada há mais de um século, a intensificação crescente do tratamento do corpo em todos os campos da arte veio sedimentando o terreno para aquilo que chamo de artes do corpo biocibernético, como manifestação mais recente das artes que fazem uso das tecnologias responsáveis pelas transmutações do corpo (SANTAELLA, 2003, p.67).

Alcançamos, nesse período, o ponto em que o corpo tornou-se, ele mesmo, suporte para uma produção artística carregada de significados e vontades futuristas, tendo sido tragado nesse processo. Englobaremos, em nossa investigação, a ciência e a tecnologia, demonstrando a relação simbiótica que existe entre essas áreas e a arte.

2.2. Breve histórico do corpo na arte do século XX

A maneira como o nosso corpo demonstra sua presença na sociedade, assim como a forma como ele interage e se relaciona socialmente hoje – em meio, não se pode deixar de dizer, a conceitos como velocidade, ansiedade, pós-humanismo, conforto e individualismo - explica-se em decorrência de sinais visíveis nas grandes mudanças sociais, políticas, econômicas, tecnológicas, científicas e culturais que tiveram início a partir, principalmente, da segunda metade do século XIX (PIRES, 2005). Foi nesse período que se deu o surgimento do modernismo como movimento artístico consequente do processo evolutivo econômico e tecnológico. Durante esse período, verdades que se julgavam absolutas começam a se mostrar corroídas. Em uma época em que tudo devia ser mensurado, definido e enquadrado em um lugar-tempo, suscetível de controles objetivos, sofrer uma corrosão significa a derrubada, em cadeia, de todos os outros conceitos vinculados ao que sofreu a queda. A arte de vanguarda, nesse ponto, propõe-se a antecipar, por meio da transformação das estruturas artísticas, a transformação da sociedade. Era necessário alinhar a sensibilidade e o senso estético da sociedade às esferas da crescente produção industrial, da urbanização apressada e do desenvolvimento técnico e tecnológico, além dos avanços nas comunicações.

Os movimentos europeus de vanguarda²⁸ surgem, então, como uma ruptura em relação a esse contexto no final do século XIX e significam uma inversão de valores em que não mais se considera a arte como a interpretação de um mundo constituído e real, mas como a idealização de um mundo possível. Essa inversão traduzia-se no abandono da tradição acadêmica, em uma busca pela pureza nas práticas de expressão. Em detrimento da reflexão naturalista e da reprodução exata do cotidiano e do exterior, passou-se a levar em conta uma realidade interior, mais subjetiva e repleta de anseios e inquietações. Em vez de privilegiar a observação, o homem passou a criá-la com base em suas idealizações, ignorando a solidez e a concretude dos objetos. A arte, então, desligava-se da realidade bruta e concreta, abrindo caminho aos impulsos e sentimentos que, constantemente, reverberavam no corpo. Para a crítica de arte Katia Canton, o corpo tornou-se, por vezes:

O grande palco ou a grande tela de expressão, materializando comentários sobre sexo, morte, religião, decadência e espiritualidade. Sua memória torna-se um bem valioso e incomensurável de riquezas afetivas que o artista oferece ao espectador com a cumplicidade e a intimidade de quem abre um diário (CANTON, 2002, p.226).

No início do século XX, o psicanalista Sigmund Freud lança sua obra “A interpretação dos sonhos”, em que revela uma nova forma de compreender o ser humano e suas conturbações interiores. Em um processo de análise diferente do habitual utilizado pela medicina e por áreas afins – baseado na análise biopatológica -, os estudos de Freud basearam-se em uma análise abstrata do consciente e do inconsciente (SANTAELLA, 2004).

No decorrer de suas pesquisas sobre a histeria, Freud chegou à conclusão de que é por meio dos sonhos – e das representações que os constroem – que nos permitimos realizar os desejos e vontades que durante os momentos de (auto)controle são impedidos de vir à tona pela moral, pelos costumes e pela cultura que nos cerca. Nesse sentido, foi constatado que é necessário o uso de outras linguagens, frutos de uma subjetividade desprendida e latente, para que esses anseios aprisionados cheguem à superfície. A artista plástica Beatriz Ferreira Pires explica que para se chegar a um determinado nível de tradução, a linguagem poética é fundamental, e dentro dela, alimentando-se dela, a arte ganha espaço:

A arte, independentemente do tipo de linguagem que utilize, possui um vocabulário que permite evocar e trazer à tona, mesmo que de forma não muito clara, imagens e sensações mantidas no inconsciente. Através desse processo, ela busca resgatar a tradução primeira de cada indivíduo e de todos eles (PIRES, 2005, p.60).

²⁸ A saber, Impressionismo, Cubismo, Futurismo, Expressionismo, Dadaísmo e Surrealismo, sem que seja necessário para o contexto deste trabalho que se analise, um a um, cada movimento.

Esse processo de resgate de interioridade proporcionado pela arte evoca a busca de uma identidade ligada ao indivíduo e à sua subjetividade. Hoje, essa identidade apresenta-se tanto na personalidade e no comportamento dos indivíduos como nas suas escolhas – aparecendo aí, inclusive, a escolha de como deixar que essa interioridade venha à tona, e de que forma ela deverá ser exposta. É cada vez mais comum que a subjetividade seja exposta em sua superfície mais visível, a carne. É assim o gozo contemporâneo, onde os recalques do inconsciente tornam-se conscientes.

Nesse sentido, a pele é inundada por uma série de significados que vão além de sua função biológica. Imprime-se nela uma marca pessoal, representativa de uma identidade, seja na forma de uma tatuagem, um adorno, um *piercing*, um implante ou até mesmo uma escarificação²⁹, mas as intervenções podem também ser mais sutis, na forma do uso acentuado de cosméticos que retardam o envelhecimento ou de cirurgias “corretivas”, na tentativa de desfazer os efeitos da gravidade. A escolha do acessório ou da forma como se produzirá uma marca íntima na pele tem origem na subjetividade de cada indivíduo e nos elementos que ele resgata do inconsciente e transforma, por meio de uma cadeia associativa, em aplicações no corpo, na sua mais exposta superfície (PIRES, 2005). A pele é vista, assim, como o lugar em que emergem as realidades profundas, escondidas e os mais intensos sentimentos. “O fato de que o real significado dessas intervenções só seja totalmente conhecido pelo indivíduo que as possui cria, assim como nos sonhos, uma linguagem codificada” (PIRES, 2005, p.61).

Alguns indivíduos – como os pertencentes ao grupo denominado por Fakir Musafar³⁰ em 1967, de *modern primitives* – partilham da ideia de só se sentirem completos a partir do momento em que adquirem suas respectivas marcas pessoais. Para eles, a lembrança de acontecimentos especiais e as emoções que estes despertam devem ser visíveis e estar registradas no que de fato lhes pertence: o corpo (PIRES, 2005, p.61).

Hoje, é um consenso de que o ambiente de forte apelo visual em que vivemos (ROSÁRIO, 2008) amplia a busca por uma diferenciação em meio à multidão. As identidades, mais do que nunca, hoje precisam estar ao alcance dos olhos. Não basta sentirmos, agirmos conforme nossa personalidade ou demonstrá-la na fala e nos gestos. É necessário apresentá-la à primeira vista à sociedade sem que seja preciso dizer uma palavra

²⁹ Escarificação é uma técnica de modificação corporal que consiste na criação de cicatrizes em partes do corpo por meio de instrumentos afiados e cortantes (POIRIER, 1998).

³⁰ Fakir Musafar é mundialmente conhecido por seus 50 anos de pesquisa e prática em rituais de exploração dos limites do corpo. Considerado pai do movimento “*modern primitives*”, é profundo conhecedor das técnicas de modificação corporal.

sequer. As marcas corporais funcionam na cultura ocidental como sinais de inclusão e de diferenciação. São marcas que distinguem comportamentos, tribos e grupos e fazem também com que estes se reconheçam entre si.

Em 1939, quando estoura a 2ª Guerra Mundial e a ideologia nazista ascende em meio à hecatombe, indivíduos pertencentes às chamadas raças inferiores – judeus e homossexuais – veem seu corpo molestado, torturado e devastado pela doutrina ariana. As marcas e tatuagens incrustadas na pele recebiam aí também uma função de identificação:

Ao chegar aos campos de concentração, após ser despojado de tudo o que ainda lhe permitisse manter sua identidade, o sujeito era marcado por um número tatuado em seu antebraço. A real função dessa tatuagem não era identificar o sujeito dentro do campo, mas sim identificá-lo a si próprio e aos outros como pertencentes à escória social (PIRES, 2005, p.63).

A partir do momento em que adentrava um campo de concentração, o indivíduo era desapropriado de seu corpo, que perdia sua estrutura subjetiva e vital e passava a significar matéria-prima para os “experimentos” nazistas, em uma brutalidade desesperadora. E é preciso que se tenha noção de que o cenário de anulação do corpo humano nunca, na história, foi tão extremo como na 2ª Guerra Mundial. O corpo, desrespeitado em sua unidade e identidade³¹, foi esfacelado, mutilado, desfeito de seu sentido vital e de sua importância como um instrumento de vida.

Cerca de uma década depois desse cenário de extermínio, era descoberta a estrutura do DNA, assim como apresentada a comprovação de que era ele o transmissor da hereditariedade. Começava aí, a corrida pelas pesquisas que hoje se caracterizam por almejar a clonagem humana. Nas artes plásticas, o corpo, que agora recebia uma infinidade de códigos e correlações, precisava servir de suporte também para o crescente e cada vez mais veloz fluxo de informações a que tinha acesso, passava a ser representado em sua diversidade. Foi nesse período que o artista plástico norte-americano Jackson Pollock (1912-1956) surge como artista de vanguarda, tornando-se um dos precursores do expressionismo

³¹ Pode-se fazer uma associação, nesse caso, à forma como os escravos africanos eram desapropriados de sua identidade para que fossem usados, de forma eficiente, como instrumentos de trabalho. No caso dos africanos, no entanto, a violência contra o corpo – a castração, a corda no pescoço e a marca com ferro quente na pele – tinha como função anular suas origens e sua cultura. O corpo era animalizado e domesticado, extraindo-se dele, de forma brutal, sua humanidade, para que sobrasse apenas o vigor físico e a força mecânica e automática necessária ao trabalho. No projeto nazista, a inscrição de um número na pele dos prisioneiros tinha como função reforçar as origens destes, de modo que jamais esquecessem o motivo por estarem recebendo tais tratamentos nos campos de concentração. Sobre o corpo retratado na escravidão, o historiador Alberto da Costa e Silva, debate com maestria em boa parte de sua obra documental, especialmente no livro “A Manilha e o Libambo”, lançado em 2002, de onde a base para as associações desta nota foram obtidas.

abstrato ou *action painting*, “caracterizado pela importância dada ao manuseio da tinta e pela espontaneidade e rapidez com que a pintura é executada. O artista passa então a ser o sujeito e o objeto de sua arte” (PIRES, 2005, p.69).

O domínio que Pollock tinha da técnica de pintura faz com que suas obras ganhem destaque e despertem um interesse público que ia além do fascínio pelas obras em si. A efervescência de seus admiradores voltava-se para o processo de criação escolhido: várias de suas telas eram coloridas diante de uma plateia, o que transformou o ato de pintar em um espetáculo, levando a arte visual a comparar-se às artes cênicas e integrar-se a elas. É desse processo criativo que nasce a *body art*, tipologia na qual o artista representa a própria arte colocando-se como obra úmida, viva e em movimento, utilizando seu corpo como instrumento e associando à obra a ligação com o público.

Na década de 1960, dois aspectos de grande relevância para a arte irrompem no tempo. Um deles representa a queda dos limites entre as formas tradicionais de reprodução das artes visuais³², ocasionando processos de criação interligados e simbióticos entre as disciplinas. O outro aspecto citado refere-se à valorização territorial do corpo, que passa a ser demarcado como um espaço a ser explorado (PIRES, 2005).

A *body art* reproduz, de certa forma, algumas práticas realizadas por sociedades “primitivas”, como o uso de pinturas corporais, intervenções e tatuagens no corpo. Trata-se de tomar o próprio corpo como suporte vivo para as representações artísticas, que não raro eram associadas à violência, à dor e ao esforço físico. A emergente valorização de teorias comportamentalistas³³ e também o enorme impacto causado pelo grupo “Fluxus”, assim como uma série de artistas que submetem seus corpos a alusões à sexualidade e a doloridas e chocantes intervenções marcam o contexto do surgimento da *body art*. E é importante ressaltar que uma das características da *body art* é que “o corpo, em si, não é tão importante quanto aquilo que é feito dele” (SANTAELLA, 2004, p.69).

Criado em 1961 em oposição aos valores burgueses e ao individualismo, o grupo “Fluxus” surge valorizando as criações coletivas, integrando múltiplas linguagens como cinema, música e dança e realizando suas intervenções principalmente através de performances, *happenings* e instalações. O movimento era composto por artistas de diversas

³² Nesse caso, o desenho, a escultura e a pintura.

³³ Entre elas, o behaviorismo, nos Estados Unidos.

partes do mundo, entre eles, a japonesa Yoko Ono. A origem do grupo pode ser identificada em algum momento, nas aulas de música experimental ministradas por John Cage na *New School for Social Research*. Entre as suas principais referências estavam o movimento dadaísta, nas vanguardas européias, e a obra conceitual de Marcel Duchamp e seus *ready-mades*³⁴, que influenciavam fortemente os valores já estabelecidos até então e reforçavam o caráter anárquico e de quebra de paradigmas que o grupo propunha. Os artistas do movimento “Fluxus” procuravam inserir a arte no cotidiano das pessoas, partindo da ideia de que todos deveriam compreendê-la. Era, de certa forma, um movimento também de vertentes políticas, em constante discussão sobre a função social da arte. Havia nas manifestações do grupo, geralmente, alguma provocação ou crítica, demonstrada na expressão de sarcasmo e ironia³⁵.

O *happening*, que fazia parte das intervenções do grupo “Fluxus”, significa uma modalidade de expressão artística realizada em grupo e que busca em detalhes das artes cênicas uma parcela de seu alimento, não deixando de ser também “uma ampliação dos gestos do expressionismo abstrato para o ambiente” (ARCHER, 2001, p.28). No *happening*, características como um grau de improviso e, principalmente, de imprevisibilidade, geram a participação direta ou indireta do público. Esse envolvimento do espectador é o que o difere, ainda que de forma tênue, da arte performática.

O happening – que literalmente significa acontecimento, evento – é apresentado e criado sob a forma de multilinguagem, funcionando como captor e processador de novas tendências, e está diretamente associado aos conceitos de experimental e anárquico (PIRES, 2005, p.69).

A década de 1960 ficou marcada por ser o início de uma revolução comportamental que viu nascerem agitações sociais como o movimento *hippie* - e o ideal de uma sociedade alternativa, feita de paz e amor -, o debate, a expressão da contracultura e a revolução sexual. O corpo, entendido já como instrumento fortalecedor de uma identidade individual, agora começa a ser inserido em uma esteira social repleta de reivindicações. Veremos surgir, a partir dos anos 1960, novos corpos, conscientes de sua força contestadora.

³⁴ Marcel Duchamp nomeia de *ready-mades* designa objetos produzidos em massa e artigos de uso cotidiano que são selecionados sem qualquer critério de valorização estética e expostos como obras de arte. Sua primeira obra classificada como ready-made trata-se de uma roda de bicicleta montada sobre um banco; chama-se “Roda de Bicicleta”, e data de 1912.

³⁵ O Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo possui um amplo roteiro de visitas virtual, de onde foram obtidas grande parte das informações utilizadas neste parágrafo para a construção do conceito de *body art* difundido pelo grupo Fluxus. Disponível em: <<http://www.macvirtual.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/index.html>>

2.2.1. Anos 70: o corpo na espiral de convergência das artes

Já na virada das décadas de 1960 para 1970, grande parte das intervenções artísticas e manifestações eram voltadas para a questão do corpo. É na década de 1970 que as modificações corporais ganham também mais adeptos. A partir daí, as interferências que o corpo sofre começam a se intensificar, e as suas relações com a “estética, o sexo, as crenças, a ciência e a violência” (PIRES, 2005, p.71), assim como a relação com a sua própria autonomia, aceleram-se. Os valores disseminados na década de 1970 incluem uma descrença absoluta em tudo, fazendo transparecer um niilismo nos valores da sociedade (PIRES, 2005).

Em 1970, o artista Vito Acconci apresenta em Nova Iorque o espetáculo “*Rubbing Piece*”, em que usa a sua dor como expressão da arte. Acconci esfrega com o dedo o próprio braço até que do atrito se forme uma ferida, que sangra ao alcance dos olhos da plateia. As performances de Acconci são, a saber, memoráveis. Em “*Trappings*” (1971), o artista leva horas vestindo seu próprio pênis com roupas de bonecas, enquanto conversa com o membro. Um ano antes, o artista californiano Bruce Nauman fala enfaticamente sobre uma das metas mais importantes de sua prática. Ele queria usar o corpo humano como um meio de arte: “Se você pode manipular argila e ter, por fim, arte, você pode manipular a si mesmo e chegar a arte também. Tem a ver com a utilização do corpo como uma ferramenta, um objeto para manipular³⁶” (FACE TO FACE, 2009, tradução minha)³⁷. É o que o artista faz na obra “Auto-retrato (sic) como Fonte”. Em sua obra “Corredor de Vídeo Gravado ao Vivo” (*Live-taped Video Recorder*, 1970-71), Nauman já vai aí utilizando circuitos de câmaras de vídeo, em uma antecipação da arte tecnológica que viria a se manifestar nas décadas seguintes (GOLDBERG, 2006).

Com poucas exceções antes dos anos 70, o *happening* e as artes performáticas eram praticamente dominados pela presença masculina. Na *body art*, essa predominância dos homens foi questionada com a entrada de um expressivo e irreverente número de artistas mulheres “que realizaram suas próprias cruzadas transgressoras, expondo seus corpos, suas vaginas e o imaginário obscuro de suas sexualidades reforçadas pelo auge dos movimentos feministas” (SANTAELLA, 2004, p.69). O resultado das intervenções femininas pode ser

³⁶ “If you can manipulate clay and end up with art, you can manipulate yourself in it as well. It has to do with using the body as a tool, an object to manipulate.” Disponível em: <http://face2face.si.edu/my_weblog/2009/07/the-body-art-of-bruce-nauman-.html>

³⁷ Documento eletrônico não paginado.

encontrado nos trabalhos de Hannah Wilke, Lynda Benglis, Judy Chicago, Marina Abramovic, entre outras (SANTAELLA, 2004).

Em outros campos, acompanhando a busca pela identidade e por uma conquista da autonomia social, aparece a moda, que mais do que nunca, apropria-se desse sentimento de rebeldia e exerce sua influência exigindo não apenas o uso de roupas que modelam e modificam externamente o corpo, mas sugerindo que os indivíduos vistam, na verdade, uma atitude, um tipo de comportamento.

Diferentemente dos anos 60, quando o corpo do indivíduo era um corpo social utilizado para identificar os ideais do grupo ao qual pertencia, os anos 70 se caracterizam pelo corpo anônimo, marcado pela massificação da moda, que tem no *jeans* seu expoente máximo de inserção na sociedade (PIRES, 2005, p. 73).

A popularização do jeans acontece acompanhada pelo surgimento de um movimento musical – e cultural - de contestação: é o movimento *punk*. São jovens em sua maioria pobres, desempregados e marginalizados que passam a vestir-se de forma chocante e agressiva, com roupas rasgadas e cobertas de botões de metal. O comportamento sarcástico e niilista apresenta uma proposta de luta através do escracho e da revolta, aproximando-se ao fim, do *new wave*, uma vertente mais debochada e paródica do punk. Comum a ambos os movimentos, está a representação, no corpo e nas vestimentas, de uma revolta interior. Nos cabelos, os cortes moicanos sustentados por gel formam pontas agressivas. Na pele, os adornos e acessórios metálicos tomam conta dando vazão a indivíduos de aparência futurista.

Contrariamente ao que costuma acontecer com a moda, esse estilo, que começa de forma marginal, tem suas roupas, penteados e acessórios adotados pela alta moda. A tradicional joalheria H. Stern, por exemplo, lançou jóias para serem aplicadas nos dentes e criou uma coleção chamada *New Wave*, na qual os adornos punks eram reproduzidos de forma fiel, sem estilizações, em ouro e platina (PIRES, 2005, p.74).

Ao se apropriarem de objetos metálicos como adornos, os *punks* redimensionam o valor estético e funcional do corpo, tornando visível uma agressividade – em verdade, uma revolta característica da época - contida e preparando a cultura para a chegada do *piercing* e dos implantes subcutâneos, evocadas pelos *modern primitives* já no final da década de 1960.

O avanço da medicina, do conhecimento científico e tecnológico, acompanhado de uma pluralidade crescente na sociedade, possibilita nesse momento – enquanto a mídia passa a incentivar por meio da imposição de padrões de beleza – uma liberdade maior aos indivíduos em relação ao seu corpo. Modificações na forma, nas tonalidades e mesmo nas dimensões do corpo – possíveis simplesmente por uma reeducação alimentar, ou de forma

mais complexa, através de cirurgias plásticas – tornam-se comuns, em um processo de (re)construção corporal. “Na moda, a mídia e a valorização do consumo oferecem ao indivíduo elementos suficientes para que ele próprio crie seu estilo e fuja de tudo que é padronizado, convencional e esperado” (PIRES, 2005, p.78).

A tatuagem ganha cada vez mais espaço nessa época, servindo como forma de singularização – e até como um fetiche. A aplicação de *piercings* pelo corpo torna-se também mais frequente. E é bom lembrar que as intervenções realizadas no momento em que um *piercing* é incrustado na pele não são simples, superficiais. A aplicação desse acessório, diferente da tatuagem, afeta de forma muito mais intensa o corpo de quem o recebe, transcendendo o limite carnal e perfurando mais profundamente. Trata-se de uma experiência invasiva tanto para quem perfura a pele para receber o acessório, quanto para a reação de quem vê o objeto sendo inserido ou mesmo já acomodado.

Além da maleabilidade que o corpo adquire no contato com recursos de individualização, outras formas de exibição vão ganhando espaço com a ascensão da estética visual, que prima por cores, texturas e pela expressão artística tendo a visão como o sentido predominante. “A fotografia e o filme passam a explorar, de modo cada vez mais acentuado, desde os anos 70, temas inspirados por perspectivas culturais transformativas do corpo, por exemplo, com novas visões sobre gênero e identidade” (SANTAELLA, 2004, p.70). Quando o que fica evidente é a relação que o vídeo desenvolve com o corpo, e se o tema apresentado por uma exibição em vídeo é o corpo, é possível reconhecer, então, uma associação entre a arte videográfica e a corporeidade (SANTAELLA, 2004).

O vídeo, como tecnologia em rápida evolução, passa a partir daí a englobar o corpo em suas problematizações, desempenhando um papel importantíssimo para a disseminação de uma nova revolução científica. As rupturas que esse processo vai, aos poucos, causando, se dão na forma de uma multidimensionalidade do tempo e do espaço, descaracterizando fronteiras e limites, causando uma confusão entre o que é, de fato, o corpo – o real – e a sua imagem reproduzida em vídeo – a representação. Temos então uma desestabilização dos limites corporais, evidentes nas videoinstalações das décadas de 1980 e 1990:

Prevendo e contando com os movimentos do corpo do observador, as videoinstalações criam peculiares coreografias dos corpos eletrônicos com os corpos presenciais dos observadores que vão compondo a obra na medida em que transitam através de seus ambientes. Essa característica de videoinstalação só viria a se tornar mais complexa nas décadas seguintes com as primeiras instalações

baseadas em computadores dos anos 90 e as instalações baseadas nas redes ou ciberinstalações contemporâneas (SANTAELLA, 2004, p.71).

2.2.2. Anos 80: pós-modernidade em debate

A partir da década de 80, em uma esteira que passa naturalmente para a década de 90, o Ocidente é tomado por sensações ambíguas e pluralistas, pouco concretas sobre o que, de fato, estaria ocorrendo no ambiente cultural e tecnocientífico. Com a reorganização global que se delineia a partir dessa década³⁸, torna-se importante uma modificação no conceito de arte, que acompanhe e esteja alinhada às transformações que o mundo estava então atravessando.

As inovações em diversos campos de estudo passam a favorecer uma diversidade infindável de suportes, técnicas, materiais e recursos que levam o indivíduo a uma progressiva incapacidade de concentração e compreensão. A estática é o que passa a confundir. E a velocidade é o que dita, agora, as formas emergentes de comunicação. A relação tempo x espaço, que antes seguia uma determinada proporcionalidade, agora é instável. Acompanhando os acontecimentos, os ambientes de maior produção e reprodução de conhecimento e cultura, a saber, os centros acadêmicos, intelectuais, artísticos e jornalísticos, passaram a debater se estaríamos vivendo em um ambiente de pós-modernidade.

O pós-moderno, “muitas vezes concebido como mera moda passageira nas artes e arquitetura, como insurreição contra os cânones do modernismo” (SANTAELLA, 2004, p. 71) ganha espaço e expande suas dimensões, sendo entendido como vetor de uma nova era cultural que, “frente aos monstros produzidos pela razão, especialmente no decorrer do século XX, colocou em xeque a continuidade, em todos os aspectos, do projeto de modernidade instaurado pelo Iluminismo” (SANTAELLA, 2004, p.71).

O corpo, que desde os primeiros *happenings*, nos anos 60, já se mostrava um terreno fértil para de exploração, alcança uma expressiva atenção. No campo da arte visual, a caracterização do pós-moderno – ainda muito abstrata – está vinculada à dissolução das fronteiras entre a produção artística e a tecnologia. Percebe-se, na década de 80, um tipo de

³⁸ A divisão geográfica entre bipolarizava o mundo entre capitalismo e socialismo sofre um colapso, delineando novos mercados como economias capitalistas.

breve resgate da arte da pintura, em uma estratégia comercial de larga escala como forma de buscar o que foi perdido com os anos contestatórios da década anterior. Por um lado, a arte produzida nas décadas anteriores foi tornando-se experimental a tal ponto que acabou por afastar-se do interesse público, que passou a achar as manifestações então realizadas cada vez mais estranhas e de difícil compreensão. Isso aconteceu particularmente entre os anos 60 e 70. Explica-se aí, também, essa nostalgia que tomou conta do mercado das artes em relação à pintura. Não se pode deixar de lado, entretanto, a linha que já havia sido intensamente traçada nos anos de ascensão da *body art*. Dessa forma, a pintura que foi produzida em meados dos anos 80 trazia consigo, claramente, a questão da centralidade do corpo na expressão artística, assim como abordava os estilos, marcas e o próprio corpo do artista, deixados nas telas em atitudes de desprendimento³⁹.

Em destaque no mercado, porém, esse retorno à pintura não sublimou outras tendências que já estavam se mostrando proeminentes antes desse “*revivel*”. A autoperformance fotográfica e o vídeo performático, em instalações videográficas, intensificaram o anúncio da imagem como representação do “eu”, de uma simulação do real. As artes visuais, apesar de diferirem-se em relação aos suportes – a pintura, a fotografia, o vídeo, etc. -, tinham todas uma carga contemporânea muito grande, denotando uma tendência hoje muito ligada à publicidade, que é a de valorizar a imagem, a boa estética, o que é apresentado aos olhos. Entretanto, tinham também, como uma corrente reativa à publicidade e à mercantilização dos corpos nas artes. Surgiram, nesse contexto pacificamente reacionário, artistas que viam no exagero, na expressão megalomaniaca e mesmo na paródia um potencial crítico.

Característicos dessa estratégia de tornar visível tudo aquilo que o verniz dissimulador das mercadorias oculta – as subjetividades em sofrimento, incoerentes, errantes, os corpos que cheiram, envelhecem, se deformam, adoecem – são os trabalhos fotográficos de Cindy Sherman, Jeff Koonn e Yasumasa Morimura (SANTAELLA, 2004, p.73).

A fascinação que se revela nos discursos sobre o corpo nas diversas plataformas de arte explica-se pela evolução das novas tecnologias, assim como das formas de aplicação do conhecimento técnico adquirido através delas. Inserem-se nesse mesmo conjunto recursos práticos e rápidos de reproduzir e disseminar as imagens fotográficas. Os nossos sentidos, sofrendo o impacto da velocidade das inovações – que modificam inclusive o ritmo de vida -,

³⁹ Lembremo-nos de Jackson Pollock, que ao produzir suas telas deixava nelas vestígios de seu corpo, o que determinava uma ligação orgânica intensa entre criador e obra.

entram em uma espécie de latência: “o contato, a expressão e a impressão da corporeidade” (PIRES, 2005, p.88) distanciam-se do cotidiano. Em meio a essa onda, o corpo responde de forma passiva e pouco expressiva, reservada não à vivência do contato com outros corpos, mas à observação deles por meio de interfaces como a televisão e o computador. A diversificação das mídias, a rápida atualização delas e a quase viral disseminação das novidades faz com que o corpo - e tudo que a ele se refere, pois é nele que as relações sociais acontecem - seja engolido por esse turbilhão. Alteram-se, em contato com novas mídias, as maneiras de representar o corpo, sua materialidade e sua intimidade.

Essa disseminação do corpo em superfícies imagéticas tais como fotos, vídeos e telas diversas sinalizava, entre o fim da década de 80 e o início da década de 90, que a corporeidade e a percepção de humanidade passava então por mutações. O contato do corpo fisiológico, orgânico e carnal com um corpo híbrido, associado à tecnologia, seria então a temática abordada nas décadas seguintes.

2.2.3. Anos 90: o corpo na arte tecnológica

A década de 1980 encerra-se com instabilidades políticas e econômicas que geram um grande impacto sobre o desenvolvimento cultural do mundo. Mas mais do que isso, geram também uma nova reorganização do espaço geográfico que reverberou no ambiente cultural. As novas realidades políticas possibilitam um fluxo migratório internacional, as barreiras e fronteiras modificam-se, fazendo, por fim, com que os deslocamentos humanos estabeleçam novas noções de identidade, espaço e nacionalidade (GOLDBERG, 2006).

Assim, as práticas artísticas da década de 90, até mais do que esmiuçar o corpo na arte, buscam inseri-lo em projetos exploratórios da sua identidade e da sua ligação com os ambientes urbanos progressivamente tecnológicos⁴⁰. Nesse contexto, a arte voltou a articulação da centralidade do corpo para as tecnologias multimídias, fotográficas e para as instalações, buscando redimensionar os limites, as fronteiras e o alcance do corpo humano. O foco da arte no corpo vivo do artista, característico das performances e da *body art* dos anos

⁴⁰ É seguindo essa linha de pensamento que a historiadora e crítica de arte norte-americana Amelia Jones chega a substituir, no último capítulo de seu livro *Body Art: Performing de Subject* (1998), o termo *body art* por “práticas orientadas para o corpo”. Nesse período os trabalhos artísticos envolviam estratégias altamente complexas de relação com o corpo, o que justifica debater as obras em um conceito de “orientação para”, mas não necessariamente englobando o próprio corpo do artista. (SANTAELLA, 2003)

60 e 70, migra para outras plataformas, incorporando instalações e tecnologias visuais. Isso não significa que o corpo humano deixa de ser referenciado, mas que ele agora é associado às tecnologias. O corpo dos anos 90 é “fragmentado, estilhaçado ou encenado por meio de elaboradas transferências para as instalações ruptoras” (SANTAELLA, 2003, p.268), no que ficou conhecido como arte tecnológica.

A arte tecnológica acontece quando o artista cria e desenvolve sua obra através da interferência de recursos ou sistemas maquímicos.

Enquanto as ferramentas técnicas, utilizadas para a produção artesanal, por exemplo, de imagens, são meros prolongamentos do gesto hábil, concentrado nas extremidades das mãos, como é o caso do lápis, do pincel ou do cinzel, os equipamentos tecnológicos (...) são máquinas de linguagem, máquinas mais propriamente semióticas. Sem deixar de ser máquinas, elas dão corpo a um saber técnico introjetado nos seus próprios dispositivos materiais (SANTAELLA, 2005, p.251).

A artista gaúcha Diana Domingues possui obras bastante reconhecidas no Brasil e no exterior sobre as relações do corpo com as tecnologias⁴¹. Domingues descobriu, primeiramente, um imenso e inexplorado potencial estético nos recursos de visualização do interior do corpo – a saber, ecografias, raios X, tomografias computadorizadas, ressonância magnética, etc. - e, posteriormente, direcionou a sua obra para o debate sobre as intensas mudanças pelas quais o próprio conceito de vida e humanidade vem passando. A artista vem estudando – e expressando através da arte - desde a década de 80 o impacto das descobertas tecnocientíficas sobre o corpo humano.

Antecipando a convergência das artes para o corpo tecnologicamente complementado, a artista vem acompanhando, explorando e dissecando cada uma das novas descobertas científicas e tecnológicas que se reconheçam como associadas ao corpo humano. Na série de vídeoinstalações intitulada de “*TRANS-E: O Corpo e as Tecnologias*” (1994), ecografias de fetos e tomografias computadorizadas do coração dividem espaço com livros, vídeos e outros objetos relacionados ao ambiente e ao domínio médico. Enquanto isso, a instalação inteira se modifica de acordo com a movimentação dos visitantes, captada por sensores espalhados pela sala. Já na obra “*Our Heart*” (1997), ecografias das batidas de um coração são projetadas em telas redondas e transparentes enquanto um recurso sonoro captura os sons da frequência

⁴¹ Outros artistas brasileiros que se destacaram pelo pioneirismo de suas obras nesse campo criativo são Eduardo Kac (Endereço online oficial: <<http://www.ekac.org/>>) e Gilberto Prado (não possui endereço oficial na web, mas pode ter sua obra visitada a partir do projeto wAwRwT online em: <<http://www.cap.eca.usp.br/wawrwt/version/index.html>>).

cardíaca do visitante. Um tipo de software, desenvolvido exclusivamente para a instalação, interpreta esses sons gerando alterações nas formas das imagens e demonstrando ao visitante a sua própria pulsação cardíaca na reorganização das imagens projetadas. A artista acredita que dessa forma, corpos biológicos e sintéticos dialogam (SANTAELLA, 2004).

A grande transformação na relação do artista com o corpo humano dá-se, portanto, com o surgimento das tecnologias computacionais e, sobretudo, com os avanços na engenharia genética/molecular e nas nanotecnologias. Nessa abrangência técnica que o corpo alcança, “as mídias ‘massivas’ ligadas à informação e ao entretenimento podem ser vistas, em especial o medium televisão, como a prótese mais visível da interação corpo/tecnologia, uma prótese coletiva, que busca atingir a cada um, individualmente” (GONÇALVES, 2009)⁴².

Para Santaella, a transformação da relação do artista com o corpo “está sendo e será, provavelmente, muitíssimo mais impactante do que foi, no século XX, a auto-apropriação pelo artista do seu corpo como sujeito e objeto da experiência estética.” (2004, p. 74). Não se pode negar, no entanto, que a estética da *body art* surgida nas décadas anteriores – à qual Santaella se refere em sua comparação - foi precursora do uso do corpo como suporte vivo para a arte e que, sem essa antecipação, talvez a problematização de novas fronteiras orgânicas não tivesse alcançado a presente complexidade.

Seguindo essa linha de pensamento, chegamos ao ponto em que o corpo pós-humano, o que vem além de sua humanidade orgânica e também posterior ao projeto humanista dos renascentistas, é ao mesmo tempo causa e efeito das relações pós-modernas de poder - visto nas mídias e na moda e influenciado por elas - e prazer, virtualidade e realidade, organicidade e biotecnologia. “O corpo pós-humano é uma tecnologia, uma tela, uma imagem projetada” (VILLAÇA, 2006)⁴³. Acontece, aqui, uma quebra nos limites da espacialidade corporal. Santaella sintetiza bem esse sentimento quando diz que “o futuro nos conhecerá como aquele tempo em que o mundo inteiro foi virando digital” (SANTAELLA, 2003, p.173), incluindo, nesse processo, o corpo humano.

2.2.4. Ciberarte, bioarte e as artes do corpo biocibernético

O termo “ciberarte” surge no século XXI caracterizando as formas de arte associadas às novas tecnologias, tentando incorporá-las a partir de um traço comum a quase todas as

⁴² Documento eletrônico não paginado.

⁴³ Documento eletrônico não paginado.

suas linguagens: a interatividade. A proposta debatida por muitos artistas identificados com as temáticas contemporâneas⁴⁴ é a de criar uma conexão entre os possíveis significados de ciberarte e os conceitos de pós-humanidade, deixando surgir daí os fragmentos que pautam o conceito de bioarte, ainda passível de muitas controvérsias.

Alguns teóricos incluem nessa classificação apenas obras que envolvam manipulação genética e a bioengenharia, ou seja, a manipulação de vida orgânica. Outros⁴⁵ sentem-se suficientemente seguros para chamar também de bioarte os experimentos artísticos ligados à bioinformática. O que se pode afirmar, por enquanto, é que as práticas de bioarte têm causado reações diversas e, não raro, adversas, em todos os lugares em que é citada. Existem principalmente questões bioéticas, morais e religiosas, que vão além dos propósitos da arte e geram toda uma discussão sobre as técnicas de transgenia utilizadas nessa categoria artística. O mundo artístico, em contraposição, tem se interessado em fazer parte do debate, respondendo com trabalhos sensíveis e contundentes em que a poética biotecnológica aparece como principal procedimento artístico. As obras e projetos do bioartista brasileiro Eduardo Kac, por exemplo, evocam inúmeras questões, percepções e reflexões, como a desmitificação das fronteiras entre arte e vida, as relações conflituosas e simbióticas entre o homem e a máquina e os limites éticos e morais de intervenção do ser humano sobre a natureza. Em 2000, Kac causou grande polêmica com sua obra “*GFP Bunny*”, em que, fazendo uso das possibilidades oferecidas pela engenharia genética, introduziu genes de fluorescência em uma coelha. Resultado: ao ser exposta sob luz azul, o animal passou a emitir a partir do próprio corpo, luz verde.

Neste contexto - e para introduzir o conceito de arte do corpo biocibernético -, surge uma diferença entre as artes que utilizam o corpo do artista como suporte e as artes do corpo biocibernético⁴⁶: por tanto a ciberarte como as artes do corpo biocibernético estarem lidando com tecnologias interativas, “estas últimas trazem o corpo do receptor para dentro do processo de realização da obra” (SANTAELLA, 2003a, p. 75). Assim:

Muitas das artes participativas no século XX, aquelas que apelaram para a entrada do receptor na obra, sem o que a obra não acontecia, já anteciparam o que viria se tornar o princípio das artes do corpo biocibernético (SANTAELLA, 2003^a, p. 75).

⁴⁴ Entre eles, Diana Domingues, Eduardo Kac e Stelarc.

⁴⁵ Entre eles, Lucia Santaella.

⁴⁶ Conceito já explicitado no capítulo 1 deste trabalho.

É dentro deste conceito de arte, em que o próprio artista coloca-se – e seu corpo – como lugar de experimentação para o nascimento da obra, que veremos inserido o artista australiano Stelarc, no próximo capítulo. Munido de experiências de interação e total conexão com a tecnologia e a biologia, o artista transita entre a ciberarte, a bioarte e as artes do corpo biocibernético dando forma a uma categoria performática chamada de *body art* cibernética. Estudaremos, a seguir, em que conceitos estão baseados o processo de construção criativa do artista e a produção de suas obras, assim como suas premissas e problematizações.

3. STELARC

Embora o engenho humano conceba invenções diversificadas, que correspondem, por meio de várias máquinas, ao mesmo fim, nunca descobrirá invenções mais belas, mais apropriadas ou mais diretas que a natureza, porque no que ela inventa nada há que falte ou que seja supérfluo.

Leonardo Da Vinci

É hora de se perguntar se um corpo bípede, que respira com visão binocular e um cérebro de 1.400 cm³ é uma forma biológica adequada. Ele não pode dar conta da quantidade, complexidade e qualidade de informações que acumulou; é intimidade pela precisão, pela velocidade e pelo poder da tecnologia e está biologicamente mal equipado para se defrontar com seu novo ambiente. O corpo não é uma estrutura nem muito eficiente, nem muito durável.

Stelarc

Ao longo deste capítulo, teremos contato com a obra de Stelarc, suas premissas e veremos como o pensamento do artista está ligado à noção contemporânea de corpo e pós-humanidade. Começaremos analisando questões cruciais para o entendimento do universo de Stelarc e do corpo obsoleto, objeto de sua produção artística. Após esse estudo, teremos suas obras divididas em dois segmentos - Suspensões e Arte biocibernética -, que serão analisados com base em uma obra marcante de cada segmento, tomada como modelo. É importante salientar que essa segmentação da obra do artista é fruto do esforço da autora no sentido de facilitar o entendimento e a leitura, utilizando para isso dois tipos diversos de performance apresentadas por Stelarc, não sendo, no entanto, uma classificação oficial, e sim arbitrária.

3.1. Stelarc e o corpo obsoleto

“O corpo está obsoleto. Estamos no fim da filosofia e da fisiologia humana. O pensamento humano recua para o passado”⁴⁷ (STELARC, dez.2009). Para o artista performático australiano Stelarc⁴⁸ - ou, mais formalmente, Stelios Arcadiou -, o corpo é uma

⁴⁷ Tradução da autora, bem como todas as outras declarações de Stelarc citadas ao longo do capítulo.

⁴⁸ Artista performático contemporâneo, Stelarc é um dos mais destacados representantes da *body art* cibernética e da performance eletrônica. Nascido em 1946, em Limassol, no Chipre, mudou-se para a Austrália, onde vive atualmente. Estudou Artes e Artesanato na T.S.T.C. (“Texas State Technical College”), Artes e Tecnologia no “California Institute of Technology” e no M.R.I.T. (“The Royal Melbourne Institute of Technology”). Além disso, ensinou Arte e Sociologia na “Yokohama International School” e Escultura e Desenho no “Ballarat University College”. Atualmente, é pesquisador titular do “Performance Arts Digital Research Unit” da “The Nottingham Trent University”, em Nottingham, além pesquisador convidado e artista residente no *MARCS Auditory Laboratories*, da *University of Western Sydney*, na Austrália e titular em Artes Performáticas na *School*

estrutura “biologicamente inadequada” (STELARC, dez.2009)⁴⁹, fadada ao fracasso caso não se renda às possibilidades de expansão física e cognitiva proporcionadas pela tecnologia através de próteses robóticas e biotecnológicas. A vulnerabilidade dos sistemas orgânicos e as limitações físicas e cognitivas do corpo – “que adoece, morre, sente a mudança das estações, se cansa, necessita de cuidados contínuos, como alimentação, hidratação e repouso, e não consegue assimilar e armazenar a quantidade e variedade de informações produzidas” (PIRES, 2005, p. 95-96) – não permite que homem contemporâneo acompanhe e absorva suficientemente os produtos da rápida evolução científica e tecnológica.

Segundo Stelarc, o corpo - sua composição física - deveria ser constantemente atualizado⁵⁰ de acordo com o cenário e o tempo em que está imerso. Isso possibilitaria a absorção e a utilização da quantidade de informações que recebe do ambiente externo a seu favor. As atualizações sugeridas serviriam também, assim como acontece em *softwares* atualmente, para adaptar o homem e seu corpo à crescente cultura tecnológica que se desenvolve – e é por eles propriamente desenvolvida - ao seu redor.

Stelarc iniciou sua carreira em 1968, época em que criou os primeiros “ambientes de imersão virtual da história da arte” (LABRA, 2007)⁵¹. O projeto era composto por cubículos chamados de "Compartimentos Sensoriais" (*Sensory Compartments*), nos quais o espectador, ao entrar usando uma espécie de capacete com lentes especiais, recebia uma projeção de

of Arts, da Brunel University West London, no Reino Unido. **Principais atuações artísticas:** performances multimídia (1968-1970), *Helmet and Sensory Compartments* (1968-72), *Amplified Body*: eventos envolvendo EEG, ECG, EMG - sinais bioelétricos emitidos pelo corpo -, fluxo sanguíneo e transdutores de ângulo e cinética (1970-1994), eventos de privação sensorial e suspensões do corpo com arnês (1972-1975), *Filming the Inside of the Body*: filmes 16 mm a cores do estômago, cólon e dos pulmões e vídeo do corpo inteiro “escaneado” por raios X (1973-1975), *Human-Machine Systems* e *Redesigning The Body* (1976-1994), *Third Hand Project*: demonstrações de funções sensoriais e de rotação do punho com sistema de *feedback* tátil (1976 – 1981), Suspensões do corpo com inserções em pele (1976-1988), *Third Hand*: eventos com olhos laser, estimuladores musculares e vídeo interativo (1981-1994), eventos com armas “Industrial Robot” (1991-1994), *Virtual Arm Project* (1992-1993), *Stomach Sculpture*: o estômago recebendo uma cápsula auto-iluminada, emissora dos sons, com estrutura expansível e retrátil. (1993), *Muscle Stimulator System*: coreografias para demonstração dos movimentos do corpo (1994), *Interface Touch-Screen* para acesso remoto ao corpo (1995), *Fractal Flesh*, *Ping Body* e *Psycho / Cyber: Absent, Obsolete & Invaded Bodies* (1995-1998), *Exoskeleton: Event for Walking Machine* e *Extra Ear: Engineering Body Parts* (performances), *Zombies & Cyborgs*(apresentações) (1998-1999), *Extended Arm*: construção de um braço prolongado com um manipulador “11 graus de liberdade”, *Motion Prosthesis* (performance) (2000-2001), *Objects, Video Documentation & Animations* (performance), *Involuntary and Avatar Bodies*, *Prosthetic Head, Fusing Humanity and Technology*, *Exoskeleton* (2003), *Muscle Machine* (2003), *Prosthetic Head, Partial Head, Extra Ear- 1/4 Scale* (2004). STELARC. dez.2009. Disponível em: <<http://www.stelarc.va.com.au/biog/events.html>>. Acesso em 5 dez. 2009.

⁴⁹ Documento eletrônico não paginado. Disponível em: <<http://www.stelarc.va.com.au/obsolete/obsolete.html>>

⁵⁰ O artista utiliza com frequência o termo “*to upgrade*” quando refere-se à necessidade de atualização corporal humana, aproximando o corpo da linguagem tecnológica associada a computadores e *softwares*.

⁵¹ Documento eletrônico não paginado. Disponível em:

<<http://forumpermanente.incubadora.fapesp.br/porta1/.rede/numero/rev-numero6/seisdanilabra>>. Acesso em: 5 dez. 2009.

luzes, movimentos e sons. As lentes especiais transformavam o espaço em um amontoado de imagens sobrepostas, gerando uma sensação de desordem e a ilusão de se estar em outro lugar, possível apenas na ficção.

Quase uma década depois (de 1976 a 1988), o artista ficou conhecido mundialmente por realizar performances de suspensão⁵² - foram 27, no total, não raro com uma de suas invenções robóticas integrada - ao ar livre e em galerias de diversos países, como Dinamarca, Japão e Estados Unidos, e também na Austrália, onde as atuações foram praticados inclusive em árvores. Suas apresentações também já envolveram performances com uma terceira mão robótica (*Third Hand*), um terceiro braço robótico (*Extended Arm*) e uma máquina de andar semelhante a uma aranha, com seis pernas pneumáticas, controlada através dos movimentos dos braços (*Exoskeleton*).

Em uma demonstração totalmente interativa (*Stimbod – Touch Screen Interface for Multiple Muscle Estimulation*), Stelarc chegou a deixar que seu corpo fosse controlado remotamente por dispositivos estimuladores de músculos conectados à internet. O corpo do artista era sustentado junto ao solo por apenas uma das suas pernas, tendo a outra e os dois braços ligados a eletrodos, que eram controlados por internautas através de uma tela *touch screen*. A tela trazia uma espécie de mapa corporal com a indicação exata da posição de cada parte do corpo de Stelarc. O artista, por sua vez, podia ver através de outra tela o rosto de quem movimentava seu corpo. Em 2007, Stelarc causou controvérsia ao divulgar a realização de um projeto pelo qual lutou por quase dez anos: o implante de uma orelha no próprio antebraço esquerdo (*Ear on Arm*). A orelha era uma prótese de cartilagem produzida a partir de DNA humano. A demora para a execução do intento deu-se porque o artista teve grande dificuldade para encontrar um cirurgião plástico que se dispusesse a realizar a cirurgia. Embutidos no projeto, existiam - e ainda existem - fortes debates de âmbito ético, em que outros cirurgiões indagavam qual seria a real utilidade de se ter uma orelha implantada no braço. Não havia uma necessidade clínica que justificasse a operação⁵³.

Representante de uma corrente da ciberarte denominada *body art* cibernética, Stelarc explora e prolonga a noção de corpo e a sua relação com a tecnologia por meio de “máquinas

⁵² Rituais em que o corpo é perfurado em diversas partes por ganchos de açougueiro e suspenso por um determinado tempo, que depende do peso do corpo, do número de ganchos utilizados e da posição em que o corpo é suspenso. (PIRES, 2005, p. 122). Veremos mais detalhadamente no próximo subcapítulo como foram realizadas as performances de suspensão de Stelarc e o que pretenderam.

⁵³ Ver notícia: “Artista implanta orelha em braço e cria polêmica”. Disponível em: <<http://noticias.terra.com.br/popular/interna/0,,OI1984403-EI1141,00.html>>. Acesso em: 5 dez. 2009.

de interfaces humanas que incorporam imagens médicas, próteses, robôs, sistemas de realidade virtual (*VR Systems*) e internet” (STELARC, dez.2009). Seu interesse está principalmente em experimentos alternativos que demonstrem quais as possibilidades de o corpo alcançar realmente uma dada expansão motora, sensorial e cognitiva. O corpo visto em Stelarc é um espaço a ser esculpido – não esteticamente, mas funcionalmente –, uma mídia de experiência. Stelarc testa a materialidade do corpo – do seu próprio corpo – usando conceitos retirados da arte contemporânea, da ciência e de dispositivos tecnológicos. A partir do seu trabalho, o artista propõe um completo *redesign* do corpo humano, que para ele apresenta falhas básicas de engenharia, causadoras então do seu envelhecimento e falência precoce (STELARC, 2001).

A linguagem performática utilizada pelo artista, sempre com um alto grau de envolvimento emocional dele e de seu público - e por vezes até uma dada poética bastante peculiar -, apresenta como o corpo é visto em sua obra e para o desdobramento dela:

O corpo não é uma estrutura muito eficiente nem muito durável. Ele geralmente funciona mal e cansa rapidamente. Seu desempenho é determinado pela sua idade. É suscetível à doença e está condenado a uma morte certa e precoce. Seus parâmetros de sobrevivência são muito pequenos - só pode sobreviver semanas sem alimento, dias sem água e minutos sem oxigênio (STELARC, dez.2009)⁵⁴.

Nesse sentido, os espaços híbridos e eletrônicos propostos por Stelarc reestruturariam a arquitetura do corpo e multiplicariam a sua liberdade operacional. Em uma entrevista concedida à produtora *Contemporary Arts Media*, da Austrália, Stelarc complementa:

Aqui (*em sua produção artística*) temos a arquitetura biológica do corpo, e quando você adiciona tecnologia a ele, você pode estender tipos de habilidades operacionais. O corpo é visto como uma estrutura; não como um tema, mas como um objeto; não como um objeto de desejo, mas possivelmente como um objeto de *design*. (...) O corpo visto aqui é visto como um meio de escultura, inserido no espaço entre outros elementos esculturais. (...) O corpo não é visto como uma personalidade ou um gênero⁵⁵, e sim como uma arquitetura evolutiva (STELARC, 2005, grifo meu)⁵⁶.

É importante compreender que quando Stelarc fala, referindo-se às suas obras, em corpos desprovidos de personalidade ou gênero, ele realmente refere-se a corpos em que a subjetividade – desde sempre inerente ao ser humano – responsável pelas suas memórias, anseios e nostalgias não será encontrada. A questão que vem a seguir é: podemos então falar

⁵⁴ Documento eletrônico não paginado.

⁵⁵ Cabe salientar que, não sendo visto como dotado de um gênero, o corpo defendido por Stelarc não se torna alvo da crítica feminista no âmbito da cibercultura.

⁵⁶ Trecho de entrevista gravada em vídeo para o documentário “*Stelarc - The Body is Obsolete*”. Disponível em: <<http://www.artfilms.com.au/Detail.aspx?ItemID=220#>>. Acesso em: 5 dez. 2009.

em corpo, se ele é desprovido de memória ou desejo, interpretando suas performances sem nenhuma emoção? O próprio artista nos responde:

Você será golpeado de todos os lados por pessoas no geral - e feministas em particular - de que de alguma forma você está mecanizando o corpo. Mas eu não estou falando em fazer o corpo dentro de uma máquina. Aqui (*nas suas obras*) nós criamos um sistema em que corpos podem remotamente conectar-se e interagir. Eles não são máquinas. Nós estamos criando coisas independentes de ações metafísicas, de gênero ou geneticamente condicionadas. Nós estamos produzindo algo que não precisa depender de memória. Não é guiada por desejo. Mas nesta neutralidade, incluindo este novo elemento que não é nem corpo nem máquina, dentro deste espaço operacional alternativo, o que pode ser descoberto ou experimentado? (INSTITUTE FOR NEW CULTURE TECHNOLOGIES, 1996, grifo meu).

Ao atingir tal sorte de questionamento, Stelarc indaga a si mesmo se é ou não possível ter um relacionamento com um ser que não está imerso em subjetividades e expectativas. Se for possível, “que tipo de relacionamento seria esse? Muitas pessoas diriam não se tratar de um relacionamento, mas eu diria: é possível tentar? É possível nascer algo daí? É significativo ou é algo que logo será deixado de lado? Eu não estou convencido de que seja impossível” (INSTITUTE FOR NEW CULTURE TECHNOLOGIES, 1996).⁵⁷ Ainda, para o artista, o corpo é uma estrutura evolutiva objetiva:

Tendo passado dois mil anos cutucando e cutucando a psique humana, sem qualquer mudança real perceptível na nossa perspectiva histórica e humana, talvez tenhamos necessidade de adotar uma abordagem mais fisiológica fundamental e estrutural, e considerar o fato de que é somente através do radical redesenho do corpo que vamos chegar significativamente a diferentes pensamentos e filosofias (CTHEORY, 1995)⁵⁸.

Para Stelarc, nesta era pós-humana, o corpo humano chega a um momento histórico e cultural em que sua definição aparece difusa – e confusa – em meio à velocidade e à rarefação do tempo. Mas não somente isso. Alcançamos um momento na história da humanidade em que as nanoengenharias e as biotecnologias são desenvolvidas de forma rápida justamente para atender às necessidades e aos desejos de um corpo que já não é mais essencialmente humano, mas pós-biológico. Em uma passagem de seu *website*, o artista chega a afirmar a ideia de que o ser humano é hoje, inevitavelmente, zumbi e ciborgue ao mesmo tempo, pelo fato de se alimentar de uma noção de humanidade e corporeidade que já está em desuso e inaplicável, mas em contrapartida, não absorver uma realidade que já está presente – e que sempre esteve, na verdade, em maior ou menor grau: nós sempre estivemos ligados à tecnologia:

⁵⁷ Documento eletrônico não paginado.

⁵⁸ Documento eletrônico não paginado.

Desde que nós evoluímos como hominídeos e desenvolvemos locomoção bípede, dois membros tornaram-se manipuladores e nós construímos artefatos, instrumentos e máquinas. Em outras palavras, nós sempre fomos acoplados com tecnologias. Nós sempre tivemos corpos protéticos. Nós tememos o involuntário e estamos nos tornando cada vez mais automatizados e extensos. Mas nós tememos o que nós sempre fomos e o que nós já nos tornamos - zumbis e ciborgues (STELARC, dez.2009)⁵⁹.

Stelarc diz ainda:

Nós não deveríamos ter um medo Frankensteiniano de incorporar a tecnologia ao corpo, e nós não deveríamos considerar nossa relação com a tecnologia de uma maneira faustiana – como se nós estivéssemos de alguma forma vendendo nossas almas porque estamos utilizando energias proibidas. Minha crença é de que a tecnologia é, e sempre tem sido, um apêndice do corpo (CTHEORY, 1995)⁶⁰.

O homem, portanto, vive em uma espécie de limbo, sem admitir o fim de sua exclusiva organicidade, porém também sem aceitar a sua pós-humanização. Para a pesquisadora Lucia Santaella, um dos grandes dilemas da noção contemporânea de “ser humano” está vinculado diretamente - e de forma incondicional - às mudanças pelas quais o corpo humano vem passando em direção a uma “possível antropomorfia”. Segundo Santaella, o imenso potencial de integração entre a robótica, a engenharia genética e redes neurais levamos a crer que, de fato, estamos nos aproximando de um momento em que a distinção entre vida natural – úmida e orgânica – e a artificial – fruto de uma hibridiz biotecnológica – não terá mais pilares em que se sustentar (SANTAELLA, 2003).

Seguindo o mesmo raciocínio, Stelarc defende em sua obra uma real antecipação das reconfigurações pelas quais o humano passará em pouco tempo, afirmando que suas obras, mais do que meras demonstrações poéticas, não são representativas de uma condição utópica e inalcançável – a pós-orgânica e pós-humana, mas sim uma simulação do que poderá existir. Durante suas performances cibernéticas, o artista torna-se um verdadeiro ciborgue, apresentando-se geralmente com o corpo quase desnudo, ligado a cabos, eletrodos, dispositivos, próteses robóticas e conectado à rede Internet.

A verdade, segundo Stelarc, é que as barreiras que definem a condição humana – a vida, começando no nascimento, e a morte - já foram quebradas. Já podemos fertilizar um óvulo fora do útero e nutrir o feto em um ambiente artificial. Sem uma gestação natural,

⁵⁹ Documento eletrônico não paginado.

⁶⁰ Documento eletrônico não paginado.

tecnicamente, não haverá um nascimento. E se o corpo receber uma nova reconfiguração que o modele acessível à substituição de “peças com defeito”⁶¹, não haverá razão para a morte:

A morte não autentica a existência. Ela é uma estratégia evolutiva ultrapassada. O corpo já não precisa ser reparado, mas poderia simplesmente ter partes substituídas. Prolongar a vida já não significa "existir" mas sim "estar operacional". Os corpos não precisam envelhecer ou deteriorar-se, não iria falir, nem mesmo cansar, pois eles seriam, em seguida, reiniciados - possuindo tanto o potencial de renovação e reativação (STELARC, dez.2009)⁶².

Ray Kurzweil, pesquisador do pós-humanismo e conselheiro do grupo *The Exptropy*⁶³ - já citado no capítulo anterior -, vai além de Stelarc no sentido de prever uma nova configuração ao corpo humano. Kurzweil defende com exatidão a tese de que as máquinas irão tomar uma real consciência de seu poder e substituir o homem dentro dos próximos 30 anos – considerando a data de publicação do artigo em que esse dado está baseado, ou seja, 2003, teríamos então, na verdade, 24 anos pela frente. Segundo Kurzweil, esse fenômeno será responsável pela configuração de uma nova ordem planetária, trazendo consigo, possivelmente, uma nova espécie que nos substituirá na habitação e no domínio da Terra.

Reforçando as pesquisas, as obras – e suas razões de existir - de Stelarc, Kurzweil afirma:

“Nossa espécie já aumentou a ordem “natural” de nossas vidas por meio de nossa tecnologia: drogas, suplementos, peças de reposição para virtualmente todos os sistemas corporais e muitas outras invenções. Já temos equipamentos para substituir nossos joelhos, bacias, ombros, cotovelos, pulsos, maxilares, dentes, pele, artérias, veias, válvulas do coração, braços, pernas, pés e dedos. Sistemas para substituir nossos órgãos mais complexos (por exemplo, nossos corações)⁶⁴, começam a funcionar. Estamos aprendendo os princípios de operação do corpo e do cérebro humanos e logo poderemos projetar sistemas altamente superiores, que serão mais agradáveis, durarão mais e funcionarão melhor, sem serem suscetíveis a panes, doenças e envelhecimento (KURZWEIL, 2003)⁶⁵.

Sobre esse processo de “ciborguização” do corpo humano, e a presença dele como objeto de problematização e proposição em suas obras, Stelarc afirma que a tecnologia serve

⁶¹ Repare que novamente o artista utiliza um termo totalmente relacionado à manipulação de máquinas e dispositivos eletrônicos para se referir ao corpo, ou seja, o corpo de que estamos tratando nesse contexto já não existe mais como entidade humana.

⁶² Documento eletrônico não paginado.

⁶³ Ver *The Exptropy Institute*. Disponível em: <<http://www.extropy.org/>>.

⁶⁴ “Em julho, cirurgiões da Clínica Universitária de Heidelberg (Alemanha) implantaram o primeiro minicoração artificial do mundo em uma mulher de 50 anos, que sofria de insuficiência cardíaca. O aparelho, de 92 gramas, representa um avanço enorme – seus antecessores pesavam mais de um quilo. Para Arjang Ruhparwar, chefe do departamento de Cirurgia Cardíaca da clínica, as inovações nessa área devem seguir a tendência dos celulares: quanto menor e mais rápido for, melhor” (CHAO, Maíra Lie. 2009, p. 77)

⁶⁵ KURZWEIL, Ray. Ser Humano Versão 2.0. **Folha de São Paulo**. Caderno Mais! São Paulo, 23 mar. 2003.

como um fio condutor e um inevitável agente catalisador. Para ele, a potencialidade do projeto pós-orgânico está intrinsecamente ligada à tecnologia; é através dela que o corpo deverá receber uma nova arquitetura e terá as fronteiras orgânicas e humanas redefinidas. O artista assegura que a importância da tecnologia, assim como da ciência, em suas obras pode ser constatada não apenas no puro poder que ela atribui a quem a apreende e domina, mas também no ambiente de abstração que ela gera através da sua velocidade operacional. Os corpos, quando em contato com interfaces tecnológicas e digitais, não raro “saem de órbita”, atingem um nível de distração que os desconecta da realidade e conecta em outro espaço. Para Stelarc, “a tecnologia pacifica o corpo e o mundo, e desconecta o corpo de muitas de suas funções. Distraído e desligado, o corpo só pode recorrer à interface e à simbiose” (STELARC, dez.2009), tendo estas como um desdobramento fatal de sua conexão.

Assim como sugere a extensão das capacidades e habilidades terrestres do corpo através de uma hibridização homem-máquina/orgânico-sintético, Stelarc acredita que essa simbiose também ampliará a liberdade de trânsito do homem pós-humano, inclusive com a possibilidade de locomoção e vida em ambientes extraterrestres. O artista desenvolve sua obra com olhos voltados para essa evolução defendendo que o homem contemporâneo resiste à ideia de se tornar uma máquina úmida, resultante de sua integração com a biotecnologia, mas que sua mobilidade é afetada justamente pela configuração orgânica do corpo, não permitindo seu livre fluxo por ambientes de temperaturas e condições atmosféricas diferentes da Terra. Mesmo dentro das fronteiras do planeta, uma acessibilidade incondicional é impossível. Stelarc atribui essa incapacidade humana à pele:

Fora da Terra, seria difícil sustentar a complexidade do corpo, sua maciez e umidade. A estratégia deveria ser esvaziá-lo, endurecê-lo e desidratá-lo para torná-lo mais durável e menos vulnerável. A atual sistematização do organismo é desnecessária. A solução para modificá-lo não é encontrada em sua estrutura interna, mas reside simplesmente em sua superfície. A solução é nada mais do que profundidade da pele (STELARC, dez.2009)⁶⁶.

Ainda:

O evento significativo em nossa história evolutiva foi a mudança no modo de locomoção. A evolução futura irá ocorrer com uma mudança de pele. Se pudéssemos engenhar uma pele sintética, que pudesse absorver oxigênio diretamente através de seus poros⁶⁷ e converter luz em nutrientes químicos eficientemente,

⁶⁶ Documento eletrônico não paginado.

⁶⁷ Um artigo publicado recentemente na revista científica “*Nature*” divulga a descoberta feita pelos pesquisadores Bryan Gick e Donald Derrick, da *University of British Columbia*, de que é possível ouvir e identificar sons através da pele, absorvendo-os pelos poros. Reservadas as proporções, a identificação dos sinais é obviamente muito mais clara na audição realizada pelos ouvidos, mas a descoberta mostra-se importante para

poderíamos reformular radicalmente o corpo, eliminando muitos dos seus sistemas redundantes e dos órgãos defeituosos - minimizando o acúmulo de toxinas em sua química. Um corpo oco seria um melhor anfitrião para os componentes tecnológicos (STELARC, dez.2009)⁶⁸.

Dessa forma, o artista acredita que o corpo deve começar a ser preparado para uma possível colonização do espaço. Para ele, a grande força que agirá sobre o corpo não será (mais) a gravidade, mas a informação. Quando Stelarc fala em um “corpo obsoleto” (STELARC, dez.2009), ele refere-se ao corpo inerte, paralisado frente ao “bombardeio” de informações que recebe e despido de conexões que tornem esse processo suportável.

Sobre as mudanças trazidas pela *web* e pelos espaços virtuais nesse contexto, o artista considera que mais importante do que a liberdade da informação adquirida com esses ambientes, é a liberdade da forma, de praticar mutações e transformar o seu corpo, para que ele possa, assim, absorver a quantidade de informações que transitam nos ciberespaços (CTHEORY, 1995). A exploração da informação significa então “o auge da civilização humana e o clímax de sua existência evolutiva” (TUCHERMAN, 1999, p. 184), funcionando como uma prótese - um apêndice, nas palavras de Stelarc (CTHEORY, 1995) – “para um corpo que se tornou obsoleto; ela sustenta-o, mas, nesse processo, obriga o corpo a irromper dos seus limites biológicos, culturais e planetários” (TUCHERMAN, 1999, p. 184).

Entender o corpo obsoleto como objeto central do projeto de Stelarc é um passo importante, assim, para compreender a ampliação da consciência de mundo como resultado do processo de reconfiguração corporal, pois ao alterarmos a estrutura de um corpo, naturalmente ele reajustará seu alcance. Stelarc afirma em seu site que em um passado recente, vivemos um período voltado ao psicossocial, em que o corpo girava em torno de si, investigando-se a si mesmo em uma subjetividade centralizadora. Agora, o que ocorre é que o corpo, obsoleto, separa-se desta subjetividade antiga para redeterminar sua configuração e reprojeta a sua estrutura. Vem daí, portanto, a afirmação de Stelarc que abre este capítulo. Repito: “O corpo está obsoleto. Estamos no fim da filosofia e da fisiologia humana. O pensamento humano recua para o passado” (STELARC, dez.2009). O próprio artista explica por que estamos chegando, ao mesmo tempo, ao fim dessas duas noções:

estudos sobre a integração dos sentidos. Contrariando os ideais de Stelarc, Bryan Gick afirma: “nós somos essas fantásticas máquinas de percepção capazes de absorver todas as informações disponíveis e as integramos perfeitamente”. FOUNTAIN, Henry. Pessoas também ouvem com a pele, diz estudo. **Folha Online**. 3 dez. 2009. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/equilibrio/noticias/ult263u661073.shtml>>. Acesso em 5 dez. 2009.

⁶⁸ Documento eletrônico não paginado.

Nossas ações e ideias são essencialmente determinadas por nossa fisiologia. Estamos nos limites da filosofia, não apenas porque nós estamos nos limites da linguagem. A filosofia é fundamentalmente baseada em nossa fisiologia (STELARC, dez.2009).

O ponto central da pesquisa de Stelarc está, portanto, além de um campo estético ou puramente tecnológico. É, também, filosófico, com fortes questionamentos “de vida” e “morte”. Stelarc trata de maneira extremamente séria questões até desesperadoras como a decomposição orgânica do corpo e a tomada de domínio da terra por seres nascidos de nossa reconfiguração. O artista aponta o cérebro como a “peça” mais complexa, poderosa e sofisticada do corpo, e defende que deve haver uma mutação física/sintética para que possamos nos tornar fisicamente melhores.

A seguir, estudaremos a obra de Stelarc dividida e enquadrada em dois tipos de performance: suspensões e arte biocibernética. Essa divisão nos ajudará a entender o uso do corpo do artista como próprio objeto de obra e também a analisar a aplicação de cada tipo de performance às prerrogativas de Stelarc no tratamento do corpo pós-humano.

3.2. As suspensões, o metal e o corpo

As suspensões são rituais contemporâneos da *body art* que envolvem noções como dor, equilíbrio e técnica. Perfurado por ganchos (espécies de anzóis gigantes), em partes pré-determinadas, o *performer* é suspenso por um determinado tempo, que depende do peso do corpo, do número de ganchos utilizados e da posição em que o corpo é suspenso. Mas claro, os parâmetros também podem variar de acordo com o domínio que o indivíduo suspenso tem sobre o seu corpo. A suspensão pode ser feita em cruz, por exemplo, com perfurações pelos pulsos, coxas, peito, tornozelos, associada a constrictões ou a múltiplos furos pelo corpo. (PIRES, 2005). A reação da plateia a esses rituais e as sensações do *performer* não raro levam ambos a uma espécie de transe. Por vezes, esse transe pode significar uma nova percepção, mais aguçada, da corporeidade, tanto de quem pratica a ação quanto de quem a assiste.

Os rituais de suspensão ficaram muito conhecidos na década de 80 ao serem realizados por Fakir Musafar, líder do grupo *Modern Primitives*, apresentado no capítulo anterior. Musafar, junto com o ator Jim Ward, buscou traços dos rituais da “Dança do Sol” realizada por índios americanos e realizou o filme *Dances Sacred and Profane* (1987) com uma versão contemporânea desses rituais. Há registros de rituais de suspensão também na cultura hindu.

Praticamente uma década antes, no ano de 1976, Stelarc realizava sua primeira performance de suspensão. Ao todo, foram 27 suspensões durante um período de 13 anos, cada vez em um local diferente. Entre os países visitados para essas performances, Stelarc cita principalmente os Estados Unidos, Japão, a Austrália e também vários lugares da Europa. Os espetáculos eram geralmente executados sem uma plateia, de forma que apenas as pessoas que passassem por acaso na área onde era realizada a obra iriam vê-lo nu, enganchado e suspenso. Em Nova Iorque e Copenhagen, no entanto, as performances eram financiadas por galerias e festivais, portanto tinham de ser públicas.

Em uma memorável performance executada em Copenhagen, na Austrália, na década de 80, o artista conta que recebeu inclusive a visita da polícia na galeria em que a suspensão era realizada. Nesse espetáculo, o corpo de Stelarc chegou a ficar suspenso a uma altura de 60 metros com o auxílio de uma grua. A suspensão do corpo foi contrabalanceada por pedras, que formavam uma espécie de nuvem ao redor do artista. Cada pedra estava ligada, e contrabalanceando, um ponto de inserção do gancho. A performance não era estática: o corpo de Stelarc era docilmente balançado de um lado para outro, o que criava oscilações aleatórias nas rochas.

Além da suspensão propriamente dita, o local onde acontecia o espetáculo foi preparado de forma a proporcionar uma alteração dos sentidos do público e do artista. É, aliás, um traço interessante das performances de suspensão buscar um grau de envolvimento com os presentes. Nesses espetáculos, existe geralmente uma sensação de cumplicidade entre o participante e sua equipe, e entre estes e a plateia. No caso da performance protagonizada por Stelarc nessa ocasião, os batimentos cardíacos e o fluxo sanguíneo eram amplificados com a ajuda de múltiplos sensores sonoros para que produzissem uma “paisagem sonora”. Assim, conforme o cansaço do artista ia aumentando, os batimentos cardíacos iam acelerando-se e a respiração ia ficando escassa e rápida, o que fez com que a paisagem sonora emergisse no ambiente, gerada a partir do próprio corpo de Stelarc.

O momento inusitado da performance deu-se, como Stelarc costuma contar em entrevistas, quando o artista ouviu um telefone tocar na galeria. Pressentindo que havia algo estranho, resolveu interromper a suspensão, porém antes que pudesse se pronunciar, seu corpo foi rolado para fora da janela do edifício (por meio de um sistema de rolagens existente para a própria performance), deixando o artista suspenso a uma altura de aproximadamente 60 metros. Após cinco minutos, foi possível ver daquela altura os carros da polícia chegando. A

polícia então entrou no apartamento, pedindo a sua carteira de identidade. Dada a sua situação naquele momento, porém, era bastante difícil de entregá-la, lembra o artista (WE MAKE MONEY NOT ART, 2007).

A posição do corpo adotada para a suspensão, segundo Stelarc, era chamada por ele de “postura de indiferença”. Significa que a consciência de corpo é expulsa e sua operação acontece dentro de uma espécie de lapso, de ausência e de involuntariedade no espaço. O corpo suspenso e penetrado pelo metal é, por sinal, um corpo que está entre dois estados: ausente de seus parâmetros fisiológicos e psicológicos, ele alcança um estado de distração plena e de imersão no ato executado (CTHEORY, 1995).

As performances de suspensão realizadas por Stelarc faziam parte de uma estratégia do artista para exaurir o corpo humano, estendê-lo e expor sua obsolência. Apesar de admitir que realmente as performances de suspensão eram dolorosas, Stelarc procura distanciar suas obras do que ele chama de um certo “fundamentalismo” existente na *body art*, que remete as suspensões a rituais transcendentais. Suas suspensões são, de fato, sobre explorar a imagem do corpo no espaço. Os cabos eram, nesse contexto, linhas de tensão que faziam parte do design visual do corpo suspenso, e a pele esticada era uma espécie de paisagem gravitacional. (CTHEORY, 1995). Stelarc explica mais detalhadamente:

Outro conceito é o contexto do desejo maior do ser humano de flutuar e voar. Muitos rituais têm a ver com a suspensão do corpo, mas no século XX nós temos a realidade de astronautas flutuando em um campo zero de gravidade. Claro, suspensões significam estar entre dois estados, então penso que há um significado lingüístico interessante que liga a isso a ideia de suspender o corpo. (...) Para mim não havia contexto religioso nem anseios xamanistas, nenhum condicionamento de yoga que estivesse ligado às suspensões. De fato, ambos ocorrem no mesmo tipo de fluxo de consciência. Digo, eu não tomo anestésicos, não canto ou entro em estados alterados. Acho que metafisicamente, no passado, consideramos a pele como superfície, como interface. A pele era um limite para a alma, para o *self* e, simultaneamente, uma entrada para o mundo. Uma vez que a tecnologia a esticou e perfurou, a pele como uma barreira foi apagada (CTHEORY, 1995)⁶⁹.

⁶⁹ Documento eletrônico não paginado.

3.3. As performances biocibernéticas e o corpo ampliado

A obra de Stelarc hoje representa um contundente cenário em que o corpo aparece como objeto central de questionamento. Mas mais do que isso, aparece como espaço de sondagem e mídia de experiência. Ao buscar um retrato das potencialidades do organismo vivo em conexão com as tecnologias contemporâneas, Stelarc insere o próprio corpo em ambientes dignos de ficção científica - o artista já chegou a afirmar que suas atuações são um tipo de ficção científica sobre a simbiose homem-máquina. A performance, porém, é entendida mais como uma simulação do que como um ritual.

Se nas suspensões Stelarc propõe um alargamento - uma abertura - da pele ao mundo, quebrando a barreira que separava o interior do corpo de seu exterior, nos produtos artísticos de ciberarte o *performer* aproxima-se dos dispositivos tecnológicos, remotos, dos sensores e das próteses biomédicas ou puramente tecnológicas. Não deixando de ser bioartista, Stelarc torna-se também ciberartista. Incorporando próteses tecnológicas e toda sorte de fios e dispositivos, Stelarc apresenta em suas performances uma possibilidade de *redesign* do corpo e um acesso mais abrangente ao mundo. O corpo, ligado a componentes tecnológicos, transforma-se em um sistema operacional vivo e estendido.

A obra sobre a qual falaremos agora pode ser vista como um modelo nítido da convergência entre arte, ciência e tecnologia – sendo a arte, por essa aproximação com a tecnologia, referenciada como ciberarte - na manipulação do corpo. Em 1993, Stelarc projetou o que caracteriza como uma “escultura interna”. Segundo ele, até esse ano grande parte de suas obras lidavam com a dilatação das fronteiras externas do corpo, no sentido de expandir os limites funcionais. Agora a ideia era demonstrar que nosso interior pode também ser expandido e que as barreiras não se concentram na pele, nossa interface. O artista almejava uma ruptura da superfície do corpo e uma penetração no seu interior, A obra recebeu o nome de “*Stomach Sculpture*”.

A escultura concebida por Stelarc tratava-se de uma cápsula auto-iluminada do tamanho de um punho, porém com estrutura expansível e retrátil em três fases – eram 15 mm de comprimento e 15 mm de diâmetro, porém totalmente aberto, o dispositivo chegava a cerca de 50 mm de diâmetro e 75 mm de comprimento. Os materiais utilizados em sua construção foram da mesma qualidade dos usados em implante: metais como o titânio, aço, prata e ouro. Além disso, o objeto também possuía saída de som. Para inserir a escultura, o estômago foi

esvaziado, retendo-se os alimentos na fonte por cerca de oito horas. Em seguida, a cápsula fechada, com sinal sonoro e luz intermitente ativados, foi engolida e orientada 40 centímetros para baixo, em direção ao interior da cavidade estomacal. Amarrado a ela estava um cabo ligado à caixa de controle, fora do corpo. Uma vez inserida no estômago, foi utilizado um endoscópio para inflar o órgão e sugar o excesso de fluidos corporais (CTHEORY, 1995).

Toda a performance foi documentada com a utilização de equipamentos de vídeo de endoscopia. Para Stelarc, a “*Stomach Sculpture*” é uma das performances mais perigosas já realizadas por ele:

Mesmo com uma bomba sugadora de fluidos no estômago, ainda tínhamos um problema com o excesso de saliva. Tivemos que retirar às pressas todos os testes em várias ocasiões. Em caso de qualquer ruptura de órgãos internos, precisaríamos estar em cinco minutos dentro de um hospital (CTHEORY, 1995)⁷⁰.

Para Stelarc, no momento em que a escultura encontrou seu espaço dentro do estômago, o corpo tornou-se o acolhimento da obra de arte, seu hospedeiro. Em vez de expor uma escultura em um espaço público, o artista o fez em um espaço totalmente privado e fisiológico. Mais do que ter uma obra de arte ligada ao corpo, Stelarc atingia assim, uma instância em que sua escultura estava inserida no corpo, invadindo seus espaços e acomodando-se neles. A caracterização da performance realizada pelo artista como uma obra de arte está no fato de a cápsula estar em um lugar totalmente interno - um microambiente orgânico - por um motivo artístico, e não por uma necessidade médica. O corpo atualmente só recebe uma intervenção tão intensa e profunda para fins estéticos – cirurgias plásticas, implantes, processos de redução de estômago, etc. – ou clínicos, quando adoece. Com a “*Stomach Sculpture*”, Stelarc tornou-se o corpo um ambiente semelhante a outros espaços públicos e privados, aproximando-se de um meio para a exposição de obras.

⁷⁰ Documento eletrônico não paginado.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

É perceptível, embora tenha sido devidamente abordado no decorrer deste trabalho, que o enfoque dado por Stelarc no tratamento do corpo não é em relação às questões da psique ou da subjetivação do indivíduo, e sim em relação à sua identificação como mídia, como lugar onde os processos de transformação e renovação se tornam visíveis. O corpo, em Stelarc, ocupa a função de hospedar a arte e as reverberações de uma filosofia em declínio: a humana. E é preciso que se tenha uma compreensão de que, conforme foi demonstrado na análise das bases conceituais de Stelarc, a filosofia humana não é a responsável pela transição pela qual o corpo humano vem passando, e sim resultante desse processo. É a fisiologia, tendo a tecnologia como fio condutor e agente catalisador desse processo, que modifica e ressignifica as bases filosóficas atuais.

O corpo em Stelarc é visto como uma escultura, como uma arquitetura evolutiva que necessita de um novo desenho, porque a estrutura meramente orgânica já não suporta a velocidade das inovações tecnológicas e nem absorve de forma eficaz os produtos resultantes delas. Através de uma aplicação interdisciplinar da arte, da tecnologia, e também da engenharia genética e da ciência, o artista constrói em seu próprio corpo simulações – e não rituais. Stelarc gosta de salientar a diferença. - de um futuro apresentado como breve.

Em suas performances, o artista explora, estende, perfura e testa as fronteiras do corpo materializadas na pele, nossa “interface”. Com uma linguagem por vezes até poética, o *performer* insere o corpo e sua fisiologia no centro das questões primordiais da humanidade, mostrando que é dele que emana toda e qualquer tomada de consciência. Logo, com o corpo passando por profundas redefinições em seu cerne, acredita-se, haverá uma nova tomada de consciência por parte da civilização. Tomada esta que será decisiva para a “humanidade”, se é que se poderá ainda utilizar esse termo, já que a era preconizada pelo artista, assim como por vários dos teóricos utilizados para embasar este trabalho, é de uma pós-humanidade, sendo esta pós-orgânica.

Determinando o corpo como objeto de produção e exposição artística – assim como os museus, as galerias e outros locais de concentração da arte – Stelarc busca chamar a atenção para a questão que norteia e unifica toda a sua atuação: o corpo é obsoleto. Sua composição essencial e puramente orgânica está fadada ao fracasso. Mas existe uma alternativa, sugerida e defendida pelo artista: a simbiose homem-máquina, entendida como uma hibridização entre interfaces úmidas – a carne – e sintéticas – a tecnologia.

Portanto, pode-se chegar, através do estudo do corpo como local de reflexão e da arte como entidade que antecipa e expõe ao debate qualquer sinal de transformação na ordem humana, à confirmação da crescente penetração da tecnologia em todos os âmbitos da vida. “A tecnologia nos cola à carne”, diz Virilio (1996, p. 99). “Ela está prestes a se tornar um componente de nosso corpo”⁷¹, acrescenta, reforçando os pressupostos que fazem da obra de Stelarc atuais objetos de análise, debate e reflexão sobre os rumos da vida do ser humano.

⁷¹ *Ibid.*

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AN INTERVIEW with Stelarc. **Institute for New Culture Technologies**. Out. 1996. Disponível em: <<http://www.t0.or.at/stelarc/interview01.htm>>. Acesso em: 5 dez. 2009.
- ARCHER, Michael. **Arte contemporânea: uma história concisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- ARTISTA implanta orelha em braço e cria polêmica. **Terra**. 12 out. 2007. Disponível em: <<http://noticias.terra.com.br/popular/interna/0,,OI1984403-EI1141,00.html>>. Acesso em: 5 dez. 2009.
- BENJAMIN, Walter et al. A obra de arte na época da sua reprodutibilidade técnica. In: LIMA, Luiz Costa (org.). **Teoria da cultura de massa**. 6.ed. São Paulo: Paz e Terra, 2000.
- CANTON, Katia et al. Arte contemporânea e corpo virtual. In: LEÃO, Lucia (org.). **InterLab: Labirintos do pensamento contemporâneo**. São Paulo: Iluminuras – Fapesp, 2002.
- CTHEORY. Extended-body: **Interview with Stelarc**. 1995. Disponível em: <<http://www.ctheory.net/articles.aspx?id=71>>. Acesso em: 5 dez. 2009.
- DOMINGUES, Diana et al. Redefinindo fronteiras da arte contemporânea: passado, presente e desafios. In: DOMINGUES, Diana (org.). **Arte, ciência e tecnologia: passado, presente e desafios**. São Paulo: Editora Unesp, 2009.
- EXTROPY INSTITUTE. **Site oficial**. Disponível em: <<http://www.extropy.org>>. Acesso em: 5. dez. 2009.
- FACE TO FACE. **The Body Art of Bruce Nauman**. Jul. 2009. Disponível em: <http://face2face.si.edu/my_weblog/2009/07/the-body-art-of-bruce-nauman-.html>. Acesso em: 28 de nov. 2009
- FILHO, Ciro Marcondes. **Sociedade Tecnológica**. São Paulo: Editora Scipione. 1994.
- FOUNTAIN, Henry. Pessoas também ouvem com a pele, diz estudo. **Folha Online**. 3 dez. 2009. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/equilibrio/noticias/ult263u661073.shtml>>. Acesso em: 5. dez. 2009.
- GIBSON, William. **Neuromancer**. São Paulo: Aleph, 2003.

- GOLDBERG, RoseLee. **A arte da performance**: do futurismo ao presente. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- GONÇALVES, Sandra. **Corpo e salvação contemporânea**. Verso e Reverso. Ano 23 - 2009/2, N. 53. Disponível em:
<<http://www.versoereverso.unisinos.br/index.php?e=17&s=9&a=142>>. Acesso em: out. 2009.
- JANELA NA WEB. Arte na Fronteira da Tecnologia - O humano “ampliado” no século XXI - Entrevista de Stelarc para o site **Janela na Web**. Jan. 2001. Disponível em:
<<http://janelanaweb.com/digitais/stelarc.html>>. Acesso em: 14 nov. 2009.
- KEMP, Martin. **Leonardo Da Vinci**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- KUREISHI, Hanif. **O Corpo e outras histórias**. São Paulo: Companhia das Letras; 2004.
- KURZWEIL, Ray. Ser Humano Versão 2.0. **Folha de São Paulo**. Caderno Mais! São Paulo, 23 mar. 2003.
- LABRA, Daniela. **Stelarc: próteses robóticas e o corpo vazio**. Incubadora. N. 6. São Paulo. Disponível em: <<http://forumpermanente.incubadora.fapesp.br/portal/.rede/numero/rev-numero6/seisdanilabra>>. Acesso em: out. 2009.
- LE GOFF, Jacques; TRUONG, Nicolas. **Uma história do corpo na Idade Média**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.
- LIE CHAO, Maíra. Os ciborgues vêm aí. **Revista Planeta**, ed.445, ano 37, out. de 2009.
- ORTEGA, Francisco. **O corpo incerto**: corporeidade, tecnologias médicas e cultura contemporânea. Rio de Janeiro: Garamond, 2008.
- PIRES, Beatriz Ferreira. **O corpo como suporte da arte**: piercing, implante, escarificação, tatuagem. São Paulo: Senac São Paulo, 2005.
- POIRIER, Jean (dir.). **História dos costumes**. Lisboa: Editorial Estampa, 1998.
- REVISTA ESTUDOS FEMINISTAS. **Como os corpos se tornam matéria: entrevista com Judith Butler**. Vol.10, nº1. Florianópolis: jan. 2002. Disponível em:
<http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2002000100009>. Acesso em: 12 nov. 2009.
- ROSÁRIO, Nísia Martins do. **Imagens midiáticas em corpos eletrônicos**. Intexto. Vol.1. Porto Alegre, UFRGS, 2008. Disponível em:
<<http://www.seer.ufrgs.br/index.php/intexto/article/view/6723>>. Acesso em: nov. de 2009.
- SANTAELLA, Lucia et al. As artes do corpo biocibernético. In: DOMINGUES, Diana (org.). **Arte e vida no século XXI**: tecnologia, ciência e criatividade. São Paulo: Editora Unesp, 2003a.

SANTAELLA, Lucia. **Culturas e artes do pós-humano**. São Paulo: Paulus, 2003.

_____. **Corpo e comunicação**. São Paulo: Paulus, 2004.

SCLIAR, Moacyr. **Saturno nos Trópicos: a melancolia europeia chega ao Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SIBILIA, Paula. **O homem pós-orgânico: corpo, subjetividades e tecnologias digitais**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

SILVA, Alberto da Costa e. **A Manilha e o Libambo: a África e a escravidão, de 1500 a 1700**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002.

STELARC. **Site oficial**. Disponível em: <<http://www.stelarc.va.com.au/>>. Acesso em: dez. 2009.

_____. The Body is Obsolete. Entrevista com Stelarc. **Contemporary Arts Media**. 2005. Disponível em: <<http://www.artfilms.com.au/Detail.aspx?ItemID=220#>>. Acesso em: 5 dez. 2009.

TUCHERMAN, Ieda. **Breve história do corpo e de seus monstros**. Lisboa: Vega, 1999.

VILLAÇA, Nísia. Sujeito/Objeto. **Logos 25: corpo e contemporaneidade**. Ano 13. Rio de Janeiro, UERJ, 2006. Disponível em: <http://www.logos.uerj.br/PDFS/25/07_Nizia_Villaca.pdf>. Acesso em: 25 nov. 2009.

VIRILIO, Paul. **A Arte do Motor**. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.

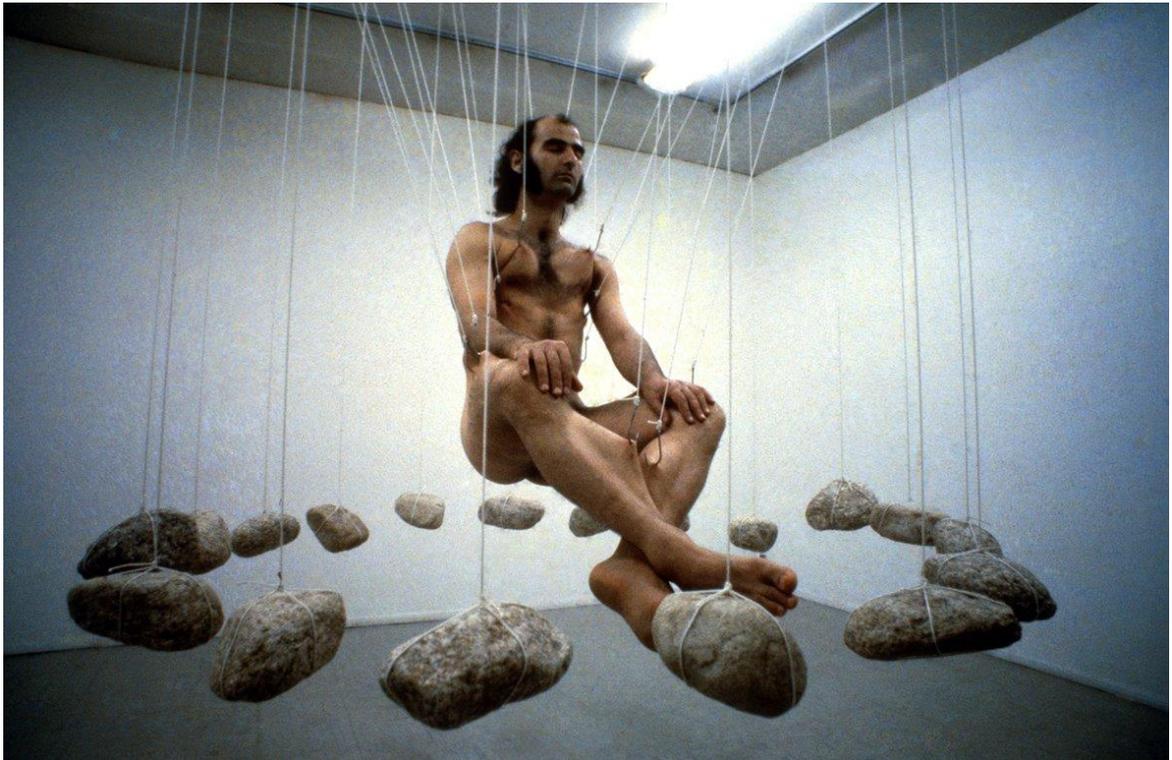
WILSON, Stephen et al. Ciência e arte – olhando para trás/olhando para a frente. In: DOMINGUES, Diana (org.). **Arte, ciência e tecnologia: passado, presente e desafios**. São Paulo: Editora Unesp, 2009.

ANEXOS

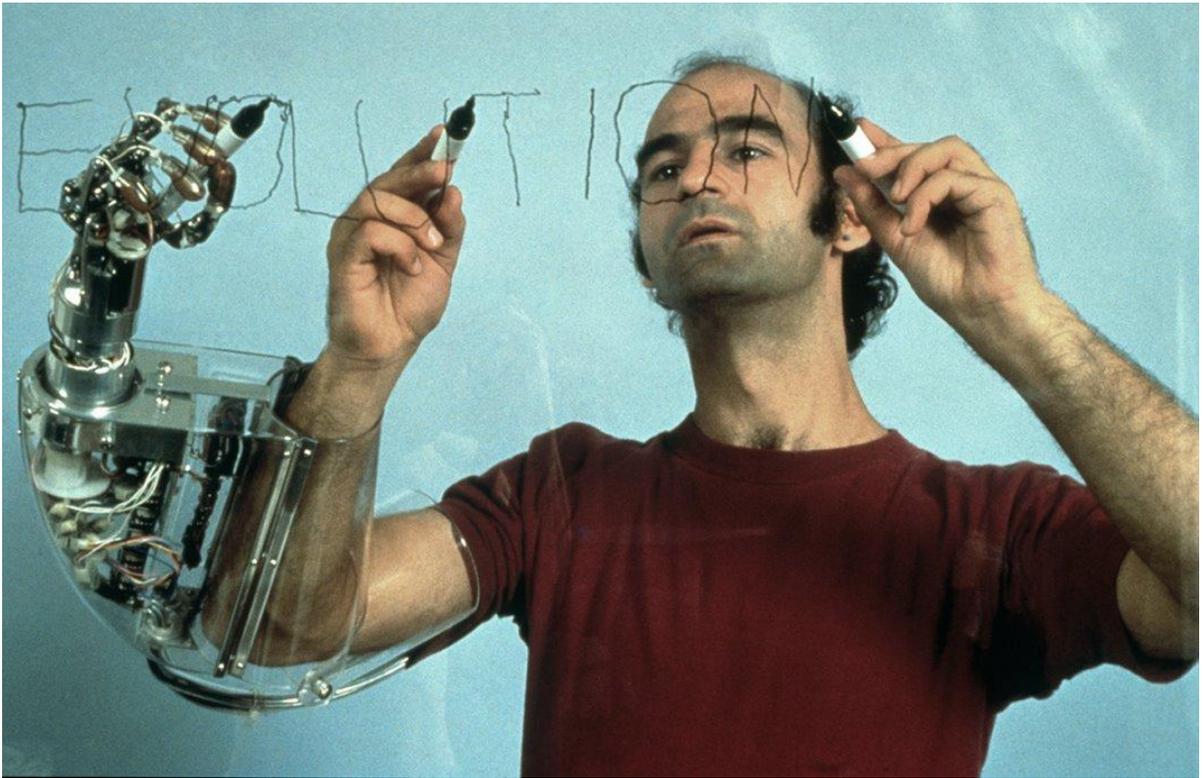
ANEXO A – Obra mais recente de Stelarc, “*Ear on Arm*” (2007)



ANEXO B – “*Sitting / Swaying Event for Rock Suspension*”, performance de suspensão realizada na Tamura Gallery, em Tokio, em 11 de maio de 1980.



ANEXO C – “*Handwriting*” – Evolution, performance de apresentação do projeto “*The Third Hand*”, na Maki Gallery, em Tokio, em 22 de maio de 1982.



ANEXO D – Projeto “*Stomach Sculpture*” (1993)

