



2010000725

T/UNESP
701.105
D245c

unesp



12 13 14 15 16 17 18 19

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA - UNESP
INSTITUTO DE ARTES
Programa de Pós-Graduação em Artes

corpo obsoleto

projetos artísticos para uma nova concepção do corpo humano

Priscilla Davanzo

São Paulo - 2006



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA - UNESP
INSTITUTO DE ARTES
Programa de Pós-Graduação em Artes

corpo obsoleto

projetos artísticos para uma nova concepção do corpo humano

Priscilla Davanzo



Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista – UNESP, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Artes, na área de concentração em Artes Visuais e linha de pesquisa em Processos e Procedimentos Artísticos, sob a orientação do Prof. Dr. Milton Terumitsu Sogabe.

São Paulo / 2006



corpo obsoleto

projetos artísticos para uma nova concepção do corpo humano



DAVANZO, Priscilla

corpo obsoleto: projetos artísticos para uma nova
concepção do corpo humano.

São Paulo, 2006

107 páginas, il.

Dissertação de Mestrado – Instituto de Artes da
Universidade Estadual Paulista

1. corpo 2. body art 3. arte contemporânea 4. novas
tecnologias

corpo obsoleto

projetos artísticos para uma nova concepção do corpo humano

Banca Examinadora



Agradeço à CAPES pela bolsa recebida, pois, sem ela, não seria possível desenvolver o projeto.

Agradeço ao apoio do meu orientador, Prof. Dr. Milton Terumitsu Sogabe, mesmo nas horas mais problemáticas.

Dedico esse volume a Guilherme e Kassia, pelo apoio, carinho e amizade.



sumário

introdução, 12

capítulo 1: sobre o corpo obsoleto, 20

corpo e processos de comunicação, 21

estratégias evolutivas, 24

afinal, o que define o ser humano?, 31

capítulo 2: o corpo obsoleto nas artes plásticas, 35

a arte e a problemática de seu tempo, 35

body art, performance, happening e similares, 38

novos projetos para novos corpos, 43

aspectos sociais do corpo obsoleto, 51

híbridos, 55

fluidos, secreções, órgãos e outros segredos, 63

capítulo 3: estratégias pós-evolutivas, 71

a era do pós-humano, 71

corpo outro, 75

procedimentos para um novo corpo, 80

considerações finais, 88

bibliografia, 93

anexos, 101



índice das imagens

fig. 1	escarificações praticadas na tribo de Nuba.	p.21
fig. 2:	escarificações praticadas na região da Nigéria.	p.21
fig. 3 :	Francis Picabia . Portrait of a young american girl in nudity, 1915.	p.36
fig. 4 :	Fertilização in vitro	p.40
fig. 5 :	Competição de body building	p.40
fig. 6 :	Jean Auguste Dominique Ingres . A Grande Odalisca, 1814.	p.41
fig. 7 :	Stelarc . Suspension, 1980.	p.43
fig. 8 e 9 :	Stelarc . Amplified Body, 1995.	p.45
fig. 10 :	Marcel Duchamp . Tonsure, 1919	p.47
fig. 11 :	Marcel Duchamp . Rose Sélavy, 1921.	p.47
fig. 12 :	Cindy Shermann . Untitled n° 153, 1985	p.48
fig. 13 :	Michel Journiac . Hommage a Freud, 1972	p.48
fig. 14 :	Bruce Nauman . Auto-retrato como fonte, 1966	p.50
fig. 15 :	inserção de implantes praticada por bod mods	p.56
fig. 16 :	próteses mamárias de silicone	p.56
fig. 17 e 18 :	Critical Art Ensemble . Collage, 1997	p.62
fig. 19 :	Rudolf Schwarzkogler . Action, 1965	p.64
fig. 20 :	Marina Abramovic . Lábios de Thomas, 1975-97	p.65
fig. 21 :	Gina Pane . Sentimental Action, 1974	p.65
fig. 22 e 23 :	Kira O'Reilly . Succour, 2001	p.67
fig. 24 :	Orlan . Reencarnação da Santa Orlan, 1990	p.69
fig. 25 :	Priscilla Davanzo . ½ mensch, 2004.	p.80
fig. 26 :	Priscilla Davanzo . es war ein mal... , 2004.	p.81
fig. 27 :	Priscilla Davanzo . etwas ist passiert, 2004.	p.82
fig. 28 :	Priscilla Davanzo . ACHTUNG, 2004.	p.83
fig. 29 :	Priscilla Davanzo . pour être une prisonnière: dans un lieu spécifique, 2005.	p.84
fig. 30 :	Priscilla Davanzo . pour être plus belle et efficiente / pour être plus beau et efficient, 2005.	p.85
fig. 31 :	Priscilla Davanzo . pour être une seductrice, 2005.	p.86
fig. 32 :	Priscilla Davanzo . pour être hereuse, 2005.	p.87



resumo

O corpo humano não é mais capaz de suprir as necessidades que lhe são impostas. A urgência de um novo corpo, melhorado, é cada vez maior e dentro das artes plásticas é possível encontrar diversas propostas para essas novas concepções. A presente pesquisa visa analisar essas propostas sempre com o olhar voltado para as realizações históricas e culturais do ser humano, defendendo um ponto de vista a favor das modificações, mas com um olhar politizado, justificado sempre pelo discurso – embasado em discussões – da arte que utiliza o corpo como suporte.

palavras-chave: corpo, body art, arte contemporânea, novas tecnologias



abstract

The human body is no longer able of supply the needs that are imposed to it. The urgency of a new body, improved, is bigger and bigger and inside the arts is possible to find various propositions for those new conceptions. This research seek to analyse those propositions always with a regard turned to the historical and cultural realizations of the human being, defending a point of view in behalf of the modifications, but with a politic regard, justified always by the speech – based in discussions – of the art which uses the body as media.

key-words: body, body art, contemporary art, new technologies



resumé

Le corps humain n'est plus capable d'approvisionner les nécessités que lui sont imposées. L'urgence d'un nouveau corp, amélioré, est de plus en plus important et a travers les arts plastiques il est possible de trouver de nouvelles propositions pour ces nouvelles conceptions. Cette recherche a pour but d'analyser ces propositions avec un regard constamment tourné vers les réalisations historiques et culturelles de l'être humain; de défendre le point de vue des modifications, mais avec un regard politique, toujours justifié par le discours – basé sur des discussions – de l'art utilisant le corps comme un média.

mots-clés: corps, body art, art contemporaine, nouvelles technologies



introdução

Dos registros arqueológicos mais remotos até a contemporaneidade é possível perceber no ser humano a prática de modificação corporal. O adorno do corpo e a prática de performances rituais persistem até a atualidade; dando a entender que o ser humano nunca esteve satisfeito com a forma, a disposição e as particularidades do seu corpo. Na atualidade processos muito mais complexos (inclusive cirúrgicos) são utilizados para remodelar o corpo. Esse desejo de poder redesenhar o corpo é aplicado quase que diariamente nos processos cotidianos, e muitos deles aceitos socialmente com uma difusão inacreditável. Mas até onde o corpo pode, em seus limites físicos e biológicos, ser modificado e, mais importante, até onde ele pode, em seus limites éticos e morais, ser modificado? As soluções de artistas inseridos no meio dessas discussões são as mais diversas e utilizam toda a tecnologia de ponta disponível (da cibernética à genética).

A pesquisa pretende apresentar um panorama das vigentes modificações corporais – físicas ou não – de forma a justificar a idéia de que o corpo é, e sempre foi, obsoleto, como propõe o artista plástico Stelarc. A partir da bibliografia dele e de todo um repertório das ciências sociais e da antropologia, essas propostas de modificações corporais serão analisadas como extrato das discussões contemporâneas acerca do corpo e revistas através do olhar da arte.

O interesse pela temática abordada não é recente, mas fruto do desenvolvimento de pesquisas anteriores relacionadas ao corpo como suporte e objeto da arte, tanto teóricas como práticas – artes plásticas. Após desenvolver uma série de trabalhos relacionados ao corpo, inclusive utilizando diferentes corpos como suporte, a atenção se voltou para a proposta do corpo modificado [intervenção artística que modifica o corpo ou arte que lida com o corpo modificado], tentando inserir uma discussão muito maior que é da obsolescência do corpo. O corpo tem sido foco de



várias discussões nas ciências humanas, mas o ponto de vista da arte acrescenta, no sentido que realiza propostas e discussões sem o véu das críticas ético-moralistas.

Muitos dos autores citados na pesquisa incluem, de uma forma ou de outra, a idéia de modificação do corpo em algum ponto, mas os enfoques tendem a se fechar às práticas de um grupo específico, dentro de um conjunto de outras características e rituais. Uma prática comum é a de inserir no grupo das modificações corporais, apenas as modificações físicas, ignorando as modificações de refuncionalização e de resignificação, bastante comum nas práticas artísticas.

O pensamento contemporâneo se mostra cada vez mais voltado às possibilidades de manipulação corporal, de maquinização do corpo humano (ciborgues) e da humanização das máquinas (andróides). Enquanto os meios culturais discutem os tabus e limites éticos e morais de cada uma dessas áreas, artistas sentem-se cada vez mais livres para apresentarem suas propostas e tomarem parte nessa discussão. A arte sempre acompanhou os momentos tecnológicos e culturais de seu tempo e não poderia ser indiferente a esse momento.

O estudo das conquistas (virtuais e reais) desses aspectos da modificação corporal na arte mostra que o ser humano está pronto para lidar com esses assuntos, mas acaba impedido por suas próprias leis e códigos e a arte, por estar fora do domínio legal, se mostra libertadora e parte de uma ferramenta da formação do indivíduo. Estudar esses processos artísticos e essa arte modificada é imprescindível dentro de um mundo que convive quotidianamente com esses processos e ainda precisa compreendê-los.

A presente pesquisa conta com uma base em bibliografia disponível, a princípio, em bibliotecas e mídiotecas nacionais, a partir de livros, periódicos, catálogos de exposições, documentação videográfica e fotográfica de eventos, documentação em mídias digitais (cd rom, website, etc.), assim como anotações pessoais da pesquisadora e entrevistas realizadas por ela. Junto com o levantamento biblio e midiográfico, foram levantados uma catalogação de trabalhos e artistas



e uma base de registros pessoais (entrevistas, anotações, registros fotográficos e videográficos, etc.), para serem analisados e comparados.

Aqui é apresentada a definição de corpo obsoleto de Stelarc, acrescida da idéia de que o corpo não está obsoleto agora, mas sempre foi adjetivado como tal, vistas as modificações que lhe foram infringidas desde o início das organizações sociais humanas. O corpo humano vem sendo resignificado, completado com adornos e vestes.

Como mídia essencial ao processo comunicacional, ganha novas qualidades e se coloca como o princípio de todo tipo de comunicação, seja pelos seus movimentos, seja pela sua modificação. A onipresença do corpo nas mídias coloca o corpo como foco da maior parte das necessidades de consumo e desejo na atualidade e é justificada pela recorrência do corpo como objeto sócio-cultural.

A necessidade de permanência do ser humano como espécie terrestre é pertinente e, além dos processos de evolução tidos como naturais, o ser humano se destaca como espécie consciente de seu lugar dentro desse processo, discutindo as possíveis correntes evolucionistas [co-evolucionismo, neo-darwinismo, pós evolucionismo, etc.], mas, acima de tudo, consciente de que é possível subverter esse processo e gerar um outro favorável a si. Adaptações da espécie ao seu meio estão diretamente relacionadas ao tipo de organização social vigente, mostrando que a questão da sobrevivência e da permanência enquanto espécie perpassa culturas e ambientes, parecendo que a única maneira possível de permanência genética é ultrapassar o processo biológico natural e criar os seus próprios critérios de seleção.

Um dos maiores problemas nesse assunto é conseguir definir o ser humano: desde quando podemos chamar um hominídeo de humano? quais são as principais características determinantes da humanidade? É possível separar as características comunicacionais de alta complexidade – inexistentes na maior parte dos demais organismos – e selecionar isso como umas das principais características de transformação dos hominídeos anteriores para os chamados de humanóides.



Essas discussões se encontram nas preocupações contemporâneas e mesmo sem terem uma resposta definida, é interessante perceber como a arte acompanha esses acontecimentos, trazendo para seus temas, suportes e técnicas parte delas. Artistas são sempre contemporâneos aos seus assuntos de discussão, trazendo isso para a sua produção, livres das tradicionais amarras ético-moralistas que o restante das discussões encontra, principalmente quando o assunto da discussão está vinculado ao corpo humano, sua obsolescência e modificações.

Provavelmente o corpo esteve muito mais presente nas correntes artísticas do século XX, pós duchampianas, que propuseram o corpo como mídia, suporte ou objeto da arte, como é o caso das áreas de performance, body art, happening e outras similares, de diferentes nomes, mas com conteúdo discursivo muito similar – como é o caso das chamadas ações – marca registrada dos Acionistas de Viena¹ – e eventos – muito utilizado entre componentes do grupo Fluxus. Normalmente, só pelo fato de objetificarem o corpo humano, essas praticas já propõem uma refuncionalização deste, mas muitos artistas vão além, modificando efetivamente o corpo.

Enquanto representante do que é humano, o corpo adquire características sociais muito fortes, sendo, portanto, o melhor "termômetro" do que está sendo discutido atualmente. assim, é impossível deixar de lado as questões acerca da hibridização do corpo humano com os mecanismos, máquinas e eletrônicos que o circundam, gerando as maiores discussões sobre todos os organismos híbridos, como ciborgues e similares.

A inserção de próteses e implantes corretores de defeitos físicos ou os transplantes de órgãos, demonstram que a hibridização não é apenas uma terminologia hipotética, mas, a partir do comportamento e resposta corporal a esses corpos [encapsulamento], é possível pensar na

¹ O termo "acionista" vem de "actionist", do inglês, como "aquele que realiza ações".



hibridização como terminologia científica. Essa hibridização acaba trazendo um questionamento acerca da resignificação do corpo, hibridizado, outro.

A exposições de fluídos e secreções – e todos os outros componentes do interior do corpo – cria uma situação de inversão e de distanciamento do corpo ou partes expostos com o corpo do fruidor dessa informação, onde o interior do corpo carrega em si características animais, que normalmente ficam escondidas como um segredo.

Numa era de corpos desumanizados, modificados e expostos, era de se esperar uma não-identificação, um não-reconhecimento, mas as discussões acabaram levando um curso que questiona a humanidade desse ser humano híbrido, onde acaba cunhado como pós humano, terminologia discutida e ainda polêmica, mas que certamente visa discutir as questões de quem é esse novo ser humano. Certamente, as questões do pós evolucionismo cabem nesse espaço, de forma a justificar como o ser humano tem transformado o seu corpo para driblar os defeitos da natureza. A questão é que, nas artes, o corpo passa a ser observado como um objeto passível de ser destruído e alguns artistas acabam colocando seus próprios corpos em situações de alto risco, abdicando da fisicalidade de seus corpos.

Esse novo corpo, estendido por máquinas e mecanismos entra em um processo significativo tal que não há reversibilidade: ao se hibridizar com algum outro corpo qualquer – seja orgânico ou inorgânico – deixa de ser o corpo anterior, em um processo irreversível. Esse corpo já é outro, mesmo que ainda seja impossível determinar com detalhes quem ele é.

No primeiro capítulo é apresentada a definição de corpo obsoleto de Stelarc, acrescida da idéia de que o corpo não está obsoleto agora, mas sempre foi adjetivado como tal, vistas as modificações que lhe foram infringidas desde o início das organizações sociais humanas. O corpo humano vem sendo resignificado, completado com adornos e vestes.



Como mídia essencial ao processo comunicacional, ganha novas qualidades e se coloca como o princípio de todo tipo de comunicação, seja pelos seus movimentos, seja pela sua modificação. A onipresença do corpo nas mídias coloca o corpo como foco da maior parte das necessidades de consumo e desejo na atualidade e é justificada pela recorrência do corpo como objeto sócio-cultural.

A necessidade de permanência do ser humano como espécie terrestre é pertinente e, além dos processos de evolução tidos como naturais, o ser humano se destaca como espécie consciente de seu lugar dentro desse processo, discutindo as possíveis correntes evolucionistas [co-evolucionismo, neo-darwinismo, pós evolucionismo, etc.], mas, acima de tudo, consciente de que é possível subverter esse processo e gerar um outro favorável a si. Adaptações da espécie ao seu meio estão diretamente relacionadas ao tipo de organização social vigente, mostrando que a questão da sobrevivência e da permanência enquanto espécie é algo que perpassa culturas e ambientes, parecendo que a única maneira possível de permanência genética é ultrapassar o processo biológico natural e criar os seus próprios critérios de seleção.

Um dos maiores problemas nesse assunto é conseguir definir o ser humano: desde quando podemos chamar um hominídeo de humano? quais são as principais características determinantes da humanidade? É possível separar as características comunicacionais de alta complexidade – inexistentes na maior parte dos demais organismos – e selecionar isso como umas das principais características de transformação dos hominídeos anteriores para os chamados de humanóides.

Essas discussões se encontram nas preocupações contemporâneas e mesmo sem terem uma resposta definida, é interessante perceber como a arte acompanha esses acontecimentos, trazendo para seus temas, suportes e técnicas parte delas. Nesse segundo capítulo pretende-se mostrar que artistas são sempre contemporâneos aos seus assuntos de discussão, trazendo isso para a sua produção, livres das tradicionais amarras ético-moralistas que o restante das discussões encontra,



principalmente quando o assunto da discussão está vinculado ao corpo humano, sua obsolescência e modificações.

Provavelmente o corpo esteve muito mais presente nas correntes artísticas do século XX, pós duchampianas, que propuseram o corpo como mídia, suporte ou objeto da arte, como é o caso das áreas de performance, body art, happening e outras similares, de diferentes nomes, mas com conteúdo discursivo muito similar – como é o caso das chamadas ações – marca registrada dos Acionistas de Viena – e eventos – muito utilizado entre componentes do grupo Fluxus. Normalmente, só pelo fato de objetificarem o corpo humano, essas praticas já propõem uma refuncionalização deste, mas muitos artistas vão além, modificando efetivamente o corpo.

Enquanto representante do que é humano, o corpo adquire características sociais muito fortes, sendo, portanto, o melhor "termômetro" do que está sendo discutido atualmente. assim, é impossível deixar de lado as questões acerca da hibridização do corpo humano com os mecanismos, máquinas e eletrônicos que o circundam, gerando as maiores discussões sobre todos os organismos híbridos, como ciborgues e similares.

A inserção de próteses e implantes corretores de defeitos físicos ou os transplantes de órgãos, demonstram que a hibridização não é apenas uma terminologia hipotética, mas, a partir do comportamento e resposta corporal a esses corpos [encapsulamento], é possível pensar na hibridização como terminologia científica. Essa hibridização acaba trazendo um questionamento acerca da resignificação do corpo, hibridizado, outro.

A exposições de fluídos e secreções – e todos os outros componentes do interior do corpo – cria uma situação de inversão e de distanciamento do corpo ou partes expostos com o corpo do fruidor dessa informação, onde o interior do corpo carrega em si características animais, que normalmente ficam escondidas como um segredo.



O terceiro capítulo fala que, numa era de corpos desumanizados, modificados e expostos, era de se esperar uma não-identificação, um não-reconhecimento, mas as discussões acabaram levando um curso que questiona a humanidade desse ser humano híbrido, onde acaba cunhado como pós humano, terminologia discutida e ainda polêmica, mas que certamente visa discutir as questões de quem é esse novo ser humano. Certamente, as questões do pós evolucionismo cabem nesse espaço, de forma a justificar como o ser humano tem transformado o seu corpo para driblar os defeitos da natureza. A questão é que, nas artes, o corpo passa a ser observado como um objeto passível de ser destruído e alguns artistas acabam colocando seus próprios corpos em situações de alto risco, abdicando da fisicalidade de seus corpos.

Esse novo corpo, estendido por máquinas e mecanismos entra em um processo significativo tal que não há reversibilidade: ao se hibridizar com algum outro corpo qualquer – seja orgânico ou inorgânico – deixa de ser o corpo anterior, em um processo irreversível. Esse corpo já é outro, mesmo que ainda seja impossível determinar com detalhes quem ele é.

Por não acreditar em conclusões para um tema ainda latente como esse, são propostas considerações finais que colocam em pauta o olhar da pesquisadora e artista diante das discussões aqui levantadas, de forma a apresentar como resposta, não só uma discussão textual, mas uma proposição criativa que culminou num conjunto de dez performances que visam discutir esses temas.



sobre o corpo obsoleto

O corpo precisa ser reposicionado, do reino psíquico, do biológico para a ciberzona da interface e da extensão – dos limites genéticos para a extrusão eletrônica.

[STELARC, 1997, p.52]

O corpo humano não é mais suficiente; é uma tecnologia ultrapassada, em um período de tecnologias que superam umas às outras, sempre em busca de uma melhor permanência do corpo humano no mundo. Não é mais possível que o corpo humano, da maneira como está desenhado, satisfaça as necessidades do ser humano. Um corpo que adoecer, envelhece e morre deve ser repensado. Logicamente, esse tipo de pensamento satisfaz a mentalidade de superação tecnológica, típica do capitalismo. A idéia de que o corpo é uma tecnologia ultrapassada contém uma série de outras discussões, inclusive a que coloca esse pensamento dentro de um discurso eugênico. Mas existe ainda um outro ângulo a ser observado. A questão é que o corpo humano aparentemente nunca foi suficiente. O ser humano sempre transformou o seu próprio corpo dentro de processos de comunicação e de rituais, como se quisesse tirar dele uma série de novas funções e formas. Não apenas modificações físicas desse corpo — como tatuagens, escarificações [fig. 1 e 2] ou a inserção de próteses e implantes — mas também toda a gama de adornos e modificações efêmeras — pinturas corporais, maquiagem, vestimentas, etc. — podem ser encontradas em todos os tipos de manifestações culturais. Essa “insatisfação” com o próprio corpo — visível em todas as manifestações culturais que, de uma forma ou outra, utilizam transformações do corpo para os mais variados fins — é uma característica do ser humano desde o início de sua existência. De todos os tipos de adornos à cirurgia plástica estética, às escarificações e tatuagens, o corpo não tem passado de um objeto da comunicação e adequação cultural. A tentativa de modificar seu próprio corpo não

é mais que uma extensão das modificações que faz no restante da natureza/ambiente. Todos os processos culturais apresentam variações nesses procedimentos de modificação do corpo, mostrando que essa modificação faz do corpo, mídia do processo comunicacional.

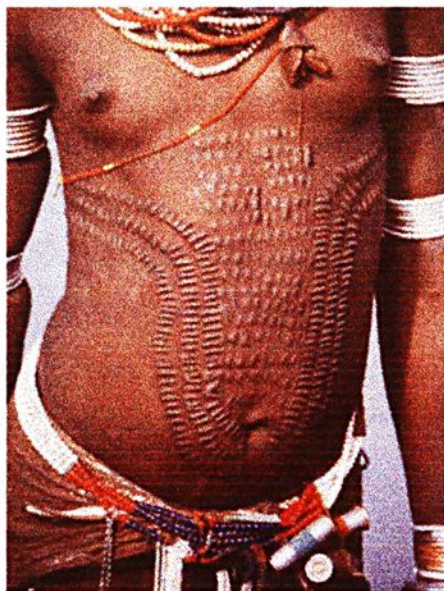
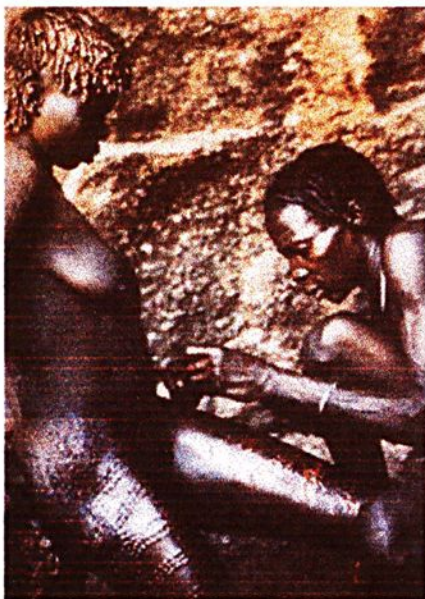


fig. 1 e 2: escarificações praticadas na tribo de Nuba e na região da Nigéria.

corpo e processos de comunicação

Para Helena Katz e Christine Greiner [2004b, p.2], na atualidade, o corpo deve ser pensado como

um resultado sempre transitório dos processos de co-evolução que pautam a vida na Terra. A coleção de informações que dá nascimento ao corpo humano o faz quando se organiza como uma mídia dos processos sempre em curso — daí a transitoriedade da sua forma. Por isso, olhar o corpo representa sempre olhar o ambiente que constitui sua materialidade.

Ainda completam com a idéia de que “não há nenhum conhecimento formulado na linguagem que não tenha estado no corpo”, sentença formulada dentro das propostas de corporificação², onde, a partir de uma revisão da semântica das concepções relativas ao ser humano e seu processo comunicacional, a razão não está descorporificada, isto é, não está separada da parte carnal do corpo. Isso propõe uma quebra na idéia dual de que o ser humano é composto de mente e corpo³, concebendo, na verdade, um ser unificado, não-fragmentado, e é esse corpo que é a gênese do processo comunicacional para as autoras. “Quem dá início ao processo de comunicação é o movimento [do corpo]” [200-, p.1] propõem elas, mas antes do movimento, a modificação do corpo.

O movimento de comunicação é apenas uma das maneiras de perverter a utilização dos nossos sistemas fisiológicos, de forma que realizem uma tarefa para qual não foram desenhados. Essa modificação das funções dos órgãos que compõem o corpo é, na verdade, o primeiro passo para um processo de comunicação. O melhor exemplo dessa proposição é a fala. Nenhum órgão tem como função primária a fala, mas o ser humano utiliza parte dos sistemas digestivo e respiratório como um sistema técnico, logicamente artificial, para realização dessa função. Refuncionaliza seus órgãos, pervertendo a sua técnica original. Essa perversão dos órgãos naturais do sistema de respiração e deglutição já mostra uma modificação corporal, então, tanto a fala quanto o gesto, ou o movimento, são processos comunicacionais devido ao caráter de refuncionalização dos órgãos do corpo envolvidos.

² o termo “embodiment” foi cunhado pela dupla Lakoff e Johnson, que propôs essa discussão em seu *Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and its Challenge to western Thought* de 1999. Katz e Greiner utilizam como tradução “materialização” em sua produção bibliográfica, porém nesse trabalho estarei utilizando “corporificação” para melhor compreensão junto a citações dos demais autores.

³ “corpo” como tudo o que é carnal, às vezes também chamado de “matéria”, e “mente” como tudo o que é subjetivo, às vezes também chamado de “alma”, “substância”, “razão”... nesse sistema dualista, a distinção entre as duas coisas é bastante importante já que essa partícula subjetiva, responsável pelas características “inteligentes” do ser humano, é o que, para essa linha de pensamento, diferencia o ser humano dos demais animais.



Culturalmente, o corpo tem acompanhado a volubilidade dos sistemas culturais, encontrando-se agora em

um dualismo que corta toda a sociedade. Por um lado, nunca o corpo foi tão exposto, quase despudoradamente, como nos meios da indústria cultural. (...) Por outro lado, e diante dos dilaceramentos impostos pela ética do trabalho nas sociedades do capitalismo ultracompetitivo atual, o corpo nunca foi tão escrupulosamente escondido e apagado da visualidade quanto agora, justamente pela mesma indústria que, do ângulo do hedonismo irracional, resolveu que ele é o centro das atenções. (...)

De um lado, tudo é mostrado. De outro, tudo é controladamente apagado para não ser visto. Pudor e despudor, sem que se saiba direito onde está um ou outro. Qualquer crítico de cultura associaria a essas observações outras mais: a obsessão com as cirurgias plásticas, a homogeneização dos corpos pelo silicone e derivados ou o legado das perfurações da carne – desde a visualidade *punk* até os anóditos e esteticistas *piercings* da mais pacata consumidora de *shopping centers* (...). [ALAMBERT, 2003, p. 16-7]

O corpo, como objeto inserido nos sistemas culturais, acaba fazendo parte de seus jogos e se submetendo às suas regras. É como se fosse possível perceber as principais discussões estéticas e culturais através do que se mostra – ou se esconde – nos corpos.

Lucia Santaella [2004, p. 133], adotando a terminologia da psicanálise, coloca o corpo como sintoma da cultura, já que, onipresente nas discussões da contemporaneidade, o corpo passou de local onde se dava o sintoma para o sintoma em si. Ela afirma:

O corpo está em todos os lugares. Comentando, transfigurando, pesquisando, dissecado na filosofia, no pensamento feminista, nos estudos culturais, nas ciências naturais e sociais, nas artes e literatura. Nas mídias, suas aparições são levadas ao paroxismo. Como explicar essa onipresença? Para aqueles que estão refletindo sobre as novas formações culturais na era digital da comunicação em escala planetária, esse fenômeno pode ser em parte explicado pelas inquietações provocadas pelos processos de corporificação, descorporificação, e recorporificação



propiciados pelas tecnologias do virtual e pelas emergentes simbioses entre o corpo e as máquinas.

Para Santaella, essa possibilidade de transcendência do corpo carnal, que as teorias de corporificação proporcionam, coloca em jogo as estratégias construtivas da subjetividade, o que leva o corpo a passar por um tipo de mutação, cujos efeitos ainda não podemos discernir.

estratégias evolutivas

A idéia de necessidade de permanência dos seres vivos no mundo, parece ser bem plausível, já que, aparentemente, o objetivo dos seres vivos é viver. A parte do conceito freudiano de “punção de vida”, onde o subconsciente do indivíduo tende sempre à vida, é possível perceber que essa idéia está muito mais vinculada à sobrevivência tanto do indivíduo quanto da espécie.

Mesmo dentro dos processos culturais, é possível perceber uma ênfase na questão da sobrevivência – sobrevivência aqui, não só relacionada ao indivíduo em si, mas também relacionada à permanência genética – mesmo que sutilmente.

Os seres vivos, no geral, tendem à sua permanência, então é natural pensar em estratégias evolutivas para viabilizar a permanência desses seres no mundo. Logicamente, o mesmo pode ser esperado dos seres humanos.

As evidências da evolução dos seres vivos são indiscutíveis. Pela descoberta de fósseis, é possível demonstrar que em épocas distintas determinadas espécies apareceram, desapareceram ou foram substituídas por espécies correlatas. Novas espécies surgiram. Nas espécies atuais existem órgãos que apresentam homologia com os de outras espécies, mas foram adaptados para o meio onde vivem. [RAW et alrrii, 2001, p.317]

O evolucionismo é baseado na Teoria da Seleção Natural enunciada por Darwin em 1838, que pode ser resumida em termos modernos, nos seguintes ítems:



1. São considerados indivíduos de uma mesma espécie aqueles que, ao se cruzarem, são capazes de reproduzir-se e ter filhos férteis.
2. Todas as espécies são formadas de indivíduos que apresentam diferenças entre si, que em parte são transmitidas geneticamente como alelos diferentes, resultantes de mutações.
3. Os indivíduos que apresentam características mais favoráveis, permitindo sua reprodução e transmitindo-as aos seu descendentes, sobrevivem, enquanto outros indivíduos, que não apresentam características que os tornem adaptados às condições existentes, reproduzem-se menos ou são totalmente eliminados (seleção natural). A seleção natural, conferindo maior poder reprodutivo a indivíduos mais bem adaptados, leva à evolução das espécies. [RAW et alrii, 2001, p.318]

A evolução acaba sendo a consequência de um processo não-direcionado, cujas mutações que originam essas diferenças resultam de troca, eliminação ou duplicação de bases, processos que ocorrem completamente ao acaso. Existem casos em que a seleção favorece a sobrevivência do indivíduo – mariposas que mudam de cor conforme a poluição muda a cor da ambiente para sobreviverem ao ataque dos predadores - e outros casos onde a favorecida é a espécie – a aranha viúva negra, cujo macho que ao ser devorado, tem um tempo maior de cópula, portanto, mais chances de fecundação.

O mais importante a se pensar com relação ao evolucionismo é que quando Darwin propôs a Teoria da Evolução, não existia o conhecimento de genética, proposto por Mendel somente em 1900. Apesar do título de “teoria”, é um conceito ainda aberto e bastante discutido.

Hoje, sabemos em definitivo que Darwin estava errado ao considerar as variações pequenas, contínuas e acidentais que ocorrem necessariamente mesmo nas populações mais homogêneas como o material sobre o qual atua a seleção natural. Pois foi demonstrados que elas não são herdadas. (...) Obviamente, elas não estão baseadas na estrutura da substância hereditária; são



acidentais. [SCHRÖDINGER, 1997, p. 43-4]

Esse “salto” acidental que acontece nas gerações parece gerar uma descontinuidade na hereditariedade e foi exatamente essa descontinuidade que o holandês De Vries chamou de mutação em 1902. As mutações podem acontecer devido a uma ação externa – raios ultravioleta, raios x, ou por indução química – ou mesmo espontaneamente, mesmo que estas últimas aconteçam em uma frequência bem menor que as demais.

Na sua relação com diferentes meios ambientes, o ser humano tende a responder às características ambientais, ora modificando-os, ora adaptando-se a eles. O mesmo tende a acontecer no trato entre diferentes populações. O estudo da adaptabilidade humana tende a dar ênfase na flexibilidade das reações humanas frente aos problemas, estresses ou limitações advindos dessas relações.

As adaptações são decorrentes da exposição a fatores físicos e químicos existentes no ambiente, da interação com outras espécies e da interação com indivíduos da mesma espécie. A mudança evolutiva por meio do mecanismo de seleção natural envolve a substituição de indivíduos com um tipo de adaptação por outros que apresentam outro tipo. Este tipo de *adaptação genética* ou *evolutiva* envolve um ajustamento lento á alteração ambiental e é resultado do nível de populações. [MORAN, 1994, p. 27]

Devido a essa lentidão das adaptações evolutivas — que acontece através da alteração genética entre diversas gerações — existem as adaptações que respondem por ajustamentos morfológicos e funcionais, que podem ser de três tipos: reguladores, de aclimação e de desenvolvimento.

As respostas reguladoras ocorrem de forma rápida e refletem a flexibilidade fisiológica e comportamental de um organismo. Quase todo comportamento é uma forma de resposta



reguladora [...]. As *estratégias* culturais de vestuário e abrigo estão entre os mecanismos reguladores mais comuns que aumentam as possibilidades humanas de sobreviver e viver com relativo bem-estar em ambientes variados. As respostas de aclimação levam mais tempo para entrar em operação, pois exigem uma mudança de estrutura do organismo. [...] São geralmente reversíveis quando cessa a situação que produziu a alteração orgânica. Por exemplo, o desenvolvimento muscular em virtude de exercícios físicos freqüentes e vigorosos reverte-se quando o indivíduo passa a levar uma vida mais sedentária. As respostas de desenvolvimento são irreversíveis e ocorrem durante o crescimento e o desenvolvimento do indivíduo. [...] É durante [o período de desenvolvimento] que o organismo humano é capaz de se moldar às condições ambientais predominantes [plasticidade genética]. Por exemplo uma criança cujo crescimento se dê em altitudes elevadas desenvolverá pulmões mais dilatados e uma maior capacidade torácica [...], uma pessoa que não seja oriunda do local não conseguirá desenvolver uma maior caixa torácica. [MORAN, 1994, p. 27 - 28]

O que particularmente interessa mais são os ajustes reguladores culturais, categoria que “abrange o conhecimento sobre a construção das habitações, estilos de vestuário, tecnologia de subsistência e rituais”, e os ajustes reguladores sociais, que incluem “formas de organização social e econômica” [MORAN, 1994, p.130], pois é onde categorias de modificação corporal, de alguma forma impostas socialmente, tais como as cirurgias plásticas estéticas, as tatuagens, as escarificações e as perfurações, além dos adornos e das vestimentas, se encaixam.

A adaptação de Maturana e Varela não está relacionada à idéia de *mais apto*, mas simplesmente de *apto*, isto é, “determinadas condições de acoplamento estrutural permitem a adaptação de maneiras variadas, o que é diferente da visão de Darwin, para quem a adaptação estava numa hierarquia de força.” [LEOTE, 2004, p.369] Para eles existe um “acoplamento estrutural” que é sempre mútuo; tanto organismo, como meio sofrem igualmente transformações, já que fazem parte de um único todo. Essa é a idéia de co-evolução, onde todos os componentes do ambiente influenciam-se mutuamente, e não apenas as espécies entre si. O ambiente também é incluído como



parte ativa no processo evolutivo. A ação do ambiente no ser é tão importante quanto a ação do ser no ambiente; são co-dependentes.

Na atualidade, essa linha de pensamento é uma das que mais faz sentido, de forma que pode-se pensar que os processos evolutivos, em sua continuidade, incluem fatores diversos, tais como convenções culturais. O processo evolutivo deixa de ser algo estritamente biológico e ganha uma abrangência muito maior.

É exatamente dentro dessa proposta de que o ser humano se baseia em estratégias de sobrevivência e se baseando na literatura neodarwinista vigente, que o artista plástico australiano Stelarc [1997] propõe a idéia de pós-evolucionismo. Se no processo evolutivo "natural" os organismos são selecionados pela sua adaptabilidade biológica, pela possibilidade de passar essas características para as gerações seguintes, gerando um número pequeno de modificações no decorrer de um tempo longo, no pós evolucionismo de Stelarc, os organismos não esperam esse tempo e o processo natural da evolução para se modificarem. O tempo da seleção no processo evolucionista é longo demais para seres como os humanos, inteligentes, percebedores de que o seu tempo de existência no planeta é ainda muito curto se comparado com os demais organismos, mesmo com aqueles que pereceram enquanto espécie e sofreram extinção. Para solucionar esse problema, os seres humanos criaram estratégias de sobrevivência, onde, possam sobreviver enquanto espécie. A questão é que os pré-requisitos biológicos foram passados para trás e o importante agora é a possibilidade de perverter o usual padrão de seleção. A idéia, na verdade é a de poder passar por cima do processo biológico, fazendo com que genes outrora "fracos" – como os de portadores de deficiências congênitas – agora possam fazer parte das futuras gerações. Com os aparatos de melhora e extensão do corpo, a espécie humana passou a driblar defeitos físicos e até mesmo agentes como o envelhecimento, fazendo com que ela possa dominar o espaço do planeta. A idéia é perverter o processo evolutivo biológico para garantir-se enquanto espécie sobrevivente, o que



parece estar funcionando já que muitas das outras espécies estão se extinguindo – muitas delas predadoras em potencial dos humanos. Mas a proposta de Stelarc vai ainda mais além e engloba ainda o projeto de melhora do corpo humano: a inserção de novos membros, o redesenho de alguns outros e a refuncionalização do corpo parecem ficção científica, a priori, para depois mostrar-se como resposta às necessidades impostas a esse corpo. O pós evolucionismo de Stelarc trata de ultrapassar o processo evolutivo natural, de forma a modificar a biologia do corpo antes mesmo de que a natureza possa perceber a necessidade dessa modificação. A solução dele, assim como a de muitos dos pesquisadores da cibernética, é a hibridização do corpo humano com mecanismos, máquinas e eletrônicos; é a ciborguização do ser humano. A idéia é a de que o ser humano, enquanto organismo, é frágil, passível de perecer muito rapidamente – algo entre 70 e 100 anos – enquanto que máquinas, mecanismos e eletrônicos podem ter uma vida útil muito maior se pensarmos nos possíveis [auto] reparos e atualizações.

Os pressupostos do australiano estão baseados nas idéias de pensadores como Minsky e Moravec⁴, que propõem seres humanos muito mais versáteis, eficientes e duradouros quando ciborguizados. Mas se pensarmos em uma espécie que ultrapassa o processo de seleção tradicional – onde força, defeitos e malformações físicos, congênitos ou adquiridos, determinam que genes perpetuam e que genes padecerão – criando seus próprios critérios seletivos – a maior parte deles, atualmente, baseados em características sócio-econômico-culturais – essa é a espécie humana. Doenças ou deficiências não são mais um problema para o humano; ciências como a medicina

⁴ Marvin Minsky é professor no MIT Media Lab e no MIT AI Lab, especializado na área de inteligência artificial. Seus principais textos são “Emotion Machine” e “Why People Think Computers Can’t” e sua webpage é <http://we.media.mit.edu/~minsky>.

Hans Moravec é professor no Robotic Institute do Carnegie Mellon University, especializado em robótica, tem pensado em máquinas que pensam desde os 50s. Seus principais textos são “Childrens: The future of robot and human intelligence” e “Robot: Mere machine to transcendent mind” e sua webpage é <http://www.frc.ri.cmu.edu/~hpm>.



procuram resolver os problemas biológicos do corpo, utilizando até técnicas pouco "naturais" como transplantes, implantes e próteses, de forma a corrigir esses defeitos. Se a natureza demora milhões de anos para resolver um problema físico da estrutura do corpo – como, por exemplo, a verticalização devido ao bipedismo – a medicina pode, em algumas décadas ou, quando exagerando muito, em alguns séculos, propor uma solução plausível para o problema – cirurgias, coletes, colares, fisioterapia, reeducação postural global e remédios para corrigir defeitos da coluna, causados por essa verticalização, mesmo que, no momento, essas soluções sejam ainda restritas ao indivíduo que fizer o tratamento e não aos seus descendentes.⁵ A própria pesquisa em manipulações genéticas promete um caminho que até recentemente era designado somente à natureza. Se pensarmos nesses processos, destinados a driblar as eventualidades que pretendem tirar o ser humano, desenhado tal como agora se vê, da tabela de organismo terrestres, como naturais, então, o ser humano tem procurado ser o mais inatural possível, em prol de sua permanência. Se antes a medicina corrigia danos apenas com algo muito parecido com uma cura ritual, agora ela se destina a melhorar o corpo humano. As doenças vão se extinguindo – e se tornando também muito mais específicas – e maquinizar o corpo parece ser uma solução para esses problemas.

Quando o corpo entra em contato com outros corpos, seja em um contato que traz modificações conceituais, físicas ou das concepções do corpo, ele passa a hibridizar-se com esse outros corpos. Normalmente esse contato se dá com as técnicas e tecnologias que rodeiam o corpo, já que essa hibridização é imposta pela cultura onde esse corpo está inserido, assim como as conexões do corpo humano com máquinas e outros objetos que não fazem parte do corpo, mas também é possível uma hibridização que existe em nível conceitual. Técnicas cirúrgicas como

⁵ atualmente estão se desenvolvendo uma série de pesquisas relacionadas à manipulação genética humana, de forma que, em algum tempo, será possível "corrigir" esse tipo de problemas de maneira que as futuras gerações possam se favorecer disso.



transplantes e a inserção de implantes e próteses podem ser o caminho mais simples até a hibridização: corpos orgânicos, semi-orgânicos ou não-orgânicos são inseridos junto ao corpo dentro das práticas médicas, trazendo à tona o Frankenstein proposto por Mary Shelley, mas, ao mesmo tempo, completamente regularizadas junto á nossa sociedade de tradição européia. Nas sociedades tradicionais é possível perceber o mesmo tipo de procedimento nas práticas de perfurações, inserção de implantes, tatuagens e escarificações.

afinal, o que define o ser humano?

O maior desafio, no entanto, é conseguir definir onde começa e onde termina o corpo humano. Quais são os corpos que fazem parte desse grupo? Definir o que é o ser humano a partir de suas características principais acaba trazendo muito mais confusão do que esclarecimento, já que a cada característica abordada, mais ou menos grupos de outros homínídeos podem fazer parte do grupo de características humanas. Para os grupos específicos que buscam estudar os primeiros homínídeos e os primeiros seres humanos, como paleontólogos e antropólogos, cada dia é mais difícil conseguir fechar e definir esses grupos. Decididamente, seres humanos e homínídeos não são o mesmo, mas o que diferencia um do outro? Que características são levadas em conta e como são determinadas essas características? Para Foley [2003], as características são determinadas por critérios comportamentais. Em outras palavras, o que distingue a humanidade é o *comportamento*, são, portanto, características culturais. Como, por exemplo, o bipedismo, que o autor apresenta como hipótese de uma característica-chave de determinação da humanidade.

Partindo desse ponto, dessas características culturais como determinantes da humanidade, deve-se pensar ainda em como a tecnologia – fruto dos processos culturais – é um fator



determinante na descrição do ser humano. Se pensarmos, por exemplo, na idéia do que era o corpo humano – ou algumas de suas partes – antes e depois do advento da pedra lascada ou da machadinha, veremos com clareza que essas peças determinaram o desenho do corpo. Foi discutido em Katz [2004a] que essa relação estreita com a tecnologia acaba levando ao preceito de que a superação tecnológica está definindo o ser humano. Essa superação acaba acontecendo cada vez mais dinamicamente, modificando-se cada vez mais rapidamente. A tecnologia e a relação homem/máquina, atualmente, são tão determinantes da humanidade que auxiliam o ser humano a ser humano.

Uma das maiores questões da biologia é como e porque o ser humano se sobressaiu em relação aos demais animais, inclusive os outros grandes primatas, já que as diferenças biológicas entre esses dois grupos não são nem um pouco grandes. Somente 0,16% do DNA humano é diferente daquele dos chimpanzés⁶, o que é uma cifra bastante pequena, quase insignificante, mas segundo Jared Diamond [1997, p.53 – 69] as modificações biológicas acontecidas no corpo humano não foram suficientes para nos diferenciar dos chimpanzés, o que, para ele, está relacionado ao que ele chama de “evolução da inventividade humana”.

Apesar de Darwin, tidos nós ainda juntamos mariscos, baratas e pica-paus sob um mesmo conceito unificador que denominamos “animais”, e que dissociamos dos humanos — como se de alguma forma houvesse muito mais em comum entre mariscos, baratas e pica-paus do que entre eles e nós. Lançamos até mesmo chimpanzés no abismo da bestialidade, enquanto permanecemos únicos lá no alto. As nossas características extraordinárias são, em última instância, expressões de uma rara inventividade. [DIAMOND, 1997, p. 53 - 54]

⁶ 98,4% do DNA humano é idêntico ao dos chimpanzés, mas dizer que esse 1,6% é o quociente de diferença entre humanos e chimpanzés é exagerar na singularidade humana, já que 90% do DNA é “sucata não-codificante” e, daí, as diferenças caírem para míseros 0,16%. [DIAMOND, 1997, p. 55 - 56]



Essa inventividade proporcionou a criação de uma série de estratégias comunicacionais, técnicas e de socialização e é muito claro que a sua evolução dependeu do aumento significativo do cérebro ocorrido há aproximadamente 100 mil anos. Apesar disso, Diamond frisa com cautela que o tamanho aumentado do cérebro é uma condição necessária, mas não suficiente para que a inventividade humana desse, o que ele chama de, “Grande Salto para Frente”⁷. A hipótese que Diamond coloca é a de que esse “salto” dependeu do desenvolvimento da linguagem falada, pois “sem a linguagem não somos capazes de comunicar um plano complexo, nem mesmo de pensar em um plano complexo para começar, nem de ter idéias fantásticas sobre como projetar uma ferramenta melhor, ou comentar uma pintura bonita.” [p.62] e completa ainda “com uma linguagem podemos inventar. A essência da linguagem humana é a inventividade: cada sentença é uma nova invenção, produzida pela combinação de elementos familiares.” [p.63] O lugar onde Diamond nos coloca é de volta ao processo comunicacional humano.

Seria essa comunicação complexa e elaborada a principal característica humana?

É possível pensar que todo o desenvolvimento humano se deu através de tecnologias, mas não através de qualquer tecnologia, através das tecnologias de comunicação. Assim como Diamond acredita na linguagem falada como “salto” para o desenvolvimento humano, não é impossível de associar a comunicação a alguma idéia de desenvolvimento na história da cultura. Observando o desenvolvimento cultural acentuado e altamente variável da atualidade, pode-se relacionar com o “boom” do desenvolvimento tecnológico comunicacional que aconteceu do século XX em diante. É como se anteriormente, uma informação, com toda a dificuldade de comunicação, demorasse muito tempo para chegar em locais mais distantes [e essa distancia aqui, é muito mais cultural que física].

⁷ O aumento do tamanho do cérebro, a nova forma do corpo, imposta pelo bipedismo, e a similaridade de 99,9% com o humano moderno, não foram características suficientes para que o ser humano, há 100 mil anos, desenvolvesse a



Um ótimo exemplo é o da transmissão de informações nas bibliotecas dos mosteiros durante a Idade Média, onde os livros eram acessados somente por alguns dos membros da igreja, em uma época onde somente membros eclesiásticos tinham acesso à escrita e leitura. Como as línguas e dialetos laicos não eram tidas como sérias, os escritos todos estavam em línguas clássicas como o latim, o grego ou o hebraico e a principal atividade nos mosteiros era a tradução para uma língua centralizadora, como o latim. Uma informação, nessas circunstâncias, demorava meses e até anos para circular entre províncias, e muito mais entre países. Atualmente, com o advento de tecnologias comunicacionais tais quais o telefone, a internet ou a televisão, as informações podem ser acessadas inclusive em tempo real [dado como exemplo as teleconferências transmitidas ao vivo através da Internet.

Com esses dados, admite-se a possibilidade de uma teoria como essa de que o desenvolvimento cerebral humano aconteceu em maior proporção após as grandes viagens e o trânsito através dos continentes devido aos processos de aprendizagem e de comunicação relacionados a essas atividades. É como se a capacidade de comunicação, não uma comunicação qualquer, mas uma comunicação complexa, determinasse a humanidade.

inventividade equivalente à atual, mas o despontamento dessa inventividade aconteceu de repente, daí a denominação de “salto” de Diamond dá.



o corpo obsoleto nas artes plásticas

a arte e a problemática de seu tempo

A arte e os artistas têm como costume utilizar as mídias, as discussões, as técnicas e as problemáticas de seu tempo. Se a tecnologia da época é o desenho feito com pigmentos minerais sobre grandes chapas de pedras ou a linguagem de programação em computadores, artistas as utilizarão como técnica, suporte ou problematização em sua produção. É possível ver na história da arte, que os artistas estão sempre a par dos avanços tecnológicos de seu tempo e, ainda mais, que esses artistas acabam utilizando esses avanços tecnológicos na sua produção artística. Esses avanços tecnológicos mostraram-se sempre presentes na arte, seja como suporte ou técnica — que se modificam de acordo com as possibilidades tecnológicas mais recentes — ou como discussão que essas possibilidades tecnológicas levantam junto à sociedade.

Um exemplo muito preciso desse argumento é a produção das vanguardas no início do século XX. É possível perceber, em praticamente toda a produção do período, discussões sobre os avanços tecnológicos, principalmente no período posterior à I Guerra Mundial. A mecanicidade automática das máquinas de guerra — e das máquinas em geral, comumente relacionadas aos processos de [re]produção em massa — pode ser encontrada nos desenhos de Francis Picabia [fig. 3] ou no cinema de René Clair. Nesse período, entre guerras, é muito comum que os objetos abstraíam-se em figuras mecanicizadas, resgatando sempre a questão da máquina e da indústria automatizada, mas não é apenas na visualidade das obras de arte onde essa tecnologia aparece. A industrialização automatizada trouxe o medo da substituição humana pelas máquinas; trouxe esse tipo de discussão para a sociedade e é aí que se encontram as primeiras discussões relacionadas às máquinas e sua influência na sociedade e, logicamente, esse tipo de discussão pode ser vista na



produção artística do período também. Em *Metrópolis* de Fritz Lang, o robô criado pelo cientista é utilizado pelos aristocratas para enganar e iludir os trabalhadores, numa clara crítica à utilização indevida da tecnologia e a quem tem acesso a essa tecnologia.



fig. 3 : **Francis Picabia.** Portrait of a young american girl in nudity, 1915.

Seria injusto não trazer aqui as propostas de corpos bailarinos de Oskar Schlemmer para o teatro da Bauhaus. Um misto de design com artes cênicas fazem do teatro da Bauhaus⁸ um espaço de discussão bastante interessante sobre o corpo humano. Schlemmer estudou a relação de corpo e espaço no contexto cênico – com enfoque no design de ambos – e procurou sempre tanto ensinar na escola da Bauhaus, quanto inserir em suas criações, o resultado desse estudo. [SCHLEMMER, MOHOLY-NAGY e MOLNÁR, 1979] O *Ballet Triádico* de 1929 já apresentava corpos redesenhados pelas suas relações com a deslumbrante tecnologia do início do século XX. Os bailarinos executavam movimentos como se fossem autômatos, tendo cada parte de seus corpos redefinidos pelo figurino. O corpo apresentado no teatro da Bauhaus está completamente modificado pelo seu meio tecnológico do início do século XX.

Já no período posterior às vanguardas e às duas grandes guerras, as tecnologias estiveram muito vinculadas a questões biológicas [genética, mutabilidade, reprodução artificial, etc.] e, com o advento da cibernética, a questões computacionais [inteligência artificial, programação, simulação, ambientes virtuais, etc.], entre outras. A arte contemporânea tem, também, tanto utilizado essa tecnologia como parte da técnica artística, quanto como objeto de suas discussões, o que pode ser conferido na crescente produção da media art e da arte biotecnológica.

⁸ O teatro da Bauhaus nasceu do esforço multidisciplinar de união de várias das disciplinas ministradas na escola e, apesar de seu momento mais glorioso ter acontecido nas mãos de Schlemmer, contou com o trabalho de outros diretores, tais como Alexander Schrawinsky e Kurt Schmidt. O tipo de abordagem do corpo humano era comum: os figurinos pareciam redesenhar o corpo humano para um formato de total hibridização com as máquinas, discurso advindo da grande influência que as novas tecnologias estavam trazendo para o mundo. Não se deve esquecer que a escola da Bauhaus, conhecida pelo trabalho junto às áreas de design e arquitetura, propunha cursos tecnológicos.



body art, performance, happening e similares

Com todo o potencial comunicativo que o corpo tem, ele não poderia ser descartado e, ao contrário, foi amplamente utilizado, dos ritos de passagem às artes cênicas. O que interessa aqui, no entanto, é a utilização desse corpo como suporte nas artes plásticas. A conceitualização da arte [partindo de Marcel Duchamp nas primeiras décadas do século XX] permitiu que a técnica desse lugar a outras características, agora muito mais voltadas às discussões teóricas, aos conceitos, e essa mudança de referencial abriu as portas para uma série de linguagens nascidas dessas discussões conceituais, tais como o happening, a performance e a body art⁹. Todas essas linguagens visam apresentar, falar ou tratar do corpo, mas devido ao seu histórico, procuram sempre fazê-lo conceitualmente. Mesmo quando esses trabalhos desenvolvem uma técnica específica, ou se utilizam de técnicas anteriores, o cerne da discussão apresentada pela obra é conceitual. Essa arte que tem o corpo como suporte propõe um corpo objetificado, exposto e dilacerado. É muito comum que muitos autores atribuam ao termo body art, uma arte relacionada às mutilações e modificações do

⁹ A body art é a arte que tem o corpo como suporte, como mídia de uma linguagem, podendo utiliza-lo de diferentes maneiras e levantando diferentes questionamentos. Alguns pesquisadores, como Rosangella Leote [2000] muito mais aprofundados no tema, procuram criar diferenças abissais entre a body art, a performance e o happening, mas a meu ver, os limites dessas linguagens são interseccionados, misturando características comuns e mantendo apenas algumas diferenças. Todos têm o corpo como parte da técnica ou do suporte, mas têm suas características específicas. O happening carrega um pouco de interatividade e participação do público, a performance, mais calcada no conceitualismo, apresenta o corpo como parte de um evento, acontecimento e/ou ambiente pensado enquanto composição plástica e conceitual e a body art acaba sendo o lugar que cruza com essas outras linguagens e que, acima de tudo, tem o corpo como suporte ou mídia principal [muitos acreditam na body art como linguagem que trata do corpo modificado, transformado ou mutilado, mas procuro colocar dentro dessa definição, assim como Lea Vergine [1974/2000], todas as manifestações da arte que utilizam o corpo]. Ainda junto desse grupo das artes que têm o corpo como suporte, pode-se encontrar titulações diferentes para manifestações muito semelhantes, como os “eventos” do grupo Fluxus ou as “ações” dos Vienenses. Acredito que boa parte dessas titulações diferenciadas estejam vinculadas ao potencial conceitual dessas linguagens, onde a utilização de termos diferenciados — como “acontecimento performático”, ao invés de performance — está diretamente relacionada à significação específica de cada terminologia.



corpo, mas Lea Vergine em seu *Il Corpo Come Linguaggio: la "body-art" e storie simili* [1974]¹⁰, defende sob o título de body art, toda a arte que utiliza o corpo como suporte, linguagem, mídia, conceito, discussão ou, simplesmente como parte do processo, significação adotada também por essa pesquisa.

A possibilidade de expor, transformar, resignificar e refuncionalizar o corpo humano, trouxe à tona um novo corpo. Um corpo com características diferenciadas [não mais completamente humanas], fundamentado nas discussões relacionadas à relação do corpo com as tecnologias vigentes. Artistas abordam discussões sobre o corpo redesenhado pelas cirurgias plásticas, pela moda do fitness e do body building [fig. 5], sobre o corpo refuncionalizado pelos implantes e pelos transplantes, sobre o corpo modificado pelas tradições culturais e pelos rituais e ritos, sobre o corpo resignificado da indústria do sexo, da beleza e da propaganda, sobre o corpo gerado a partir das manipulações genéticas e da fertilização in vitro.[fig. 4] Esse corpo humano abordado pela arte é um reflexo direto das modificações infringidas a ele dentro da nossa cultura. É um corpo outro, cheio de características novas; um corpo que passou por cima das necessidades biológicas e que continua se refazendo. Tem sido nesse ventre onde as discussões e propostas de um novo corpo humano têm aparecido com grande força.

¹⁰ *Il Corpo Come Linguaggio: la "body-art" e storie simili* de Lea Vergine foi publicado em 1974 e foi republicado posteriormente com o título *Body Art and Performance: The Body as Language* em 2000, acrescido apenas de um capítulo final atualizando as produções mais recentes.



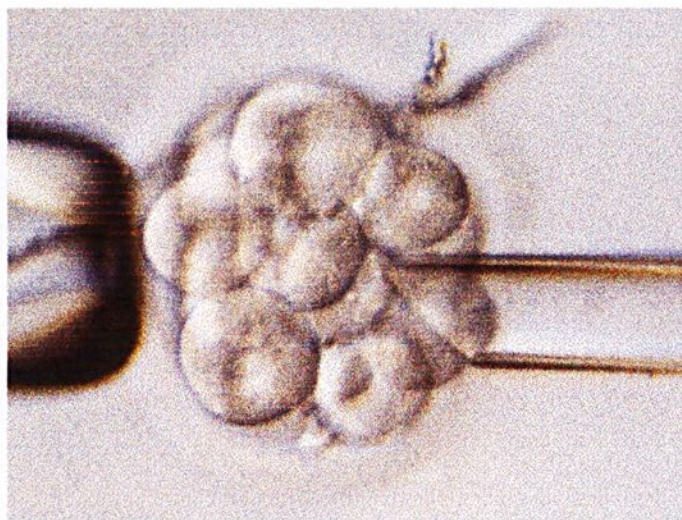


fig. 4 : Fertilização in vitro

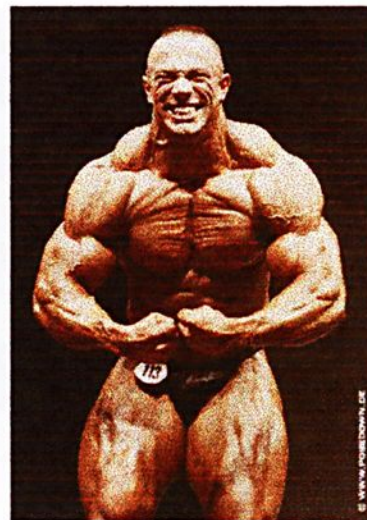


fig. 5 : Competição de body building

Em toda a história da arte e das culturas, o corpo outro tem sido representado. Os corpos dos nativos da América, África e Ásia deliciaram os olhos dos artistas durante o período de colonização européia. Os corpos hibridizados com animais e deuses das mitologias greco-romana, germânico-escandinava e egípcia não foram menos representados. Mesmo os corpos tatuados das tradicionais gravuras orientais fascinaram os europeus modernos no final do século XIX. O corpo humano sempre fez parte das representações mais tradicionais da arte, seja nas proporções áureas das esculturas greco-romanas e renascentistas ou na beleza esdrúxula do romantismo [lembrando da coluna de vértebras “extras” de *A grande odalisca* [1814] de Ingres]. [fig. 6] O corpo da[o] modelo acabou se tornando objeto do artista, mas foi com o conceitualismo que o corpo ganhou um novo local de objetificação junto à arte.

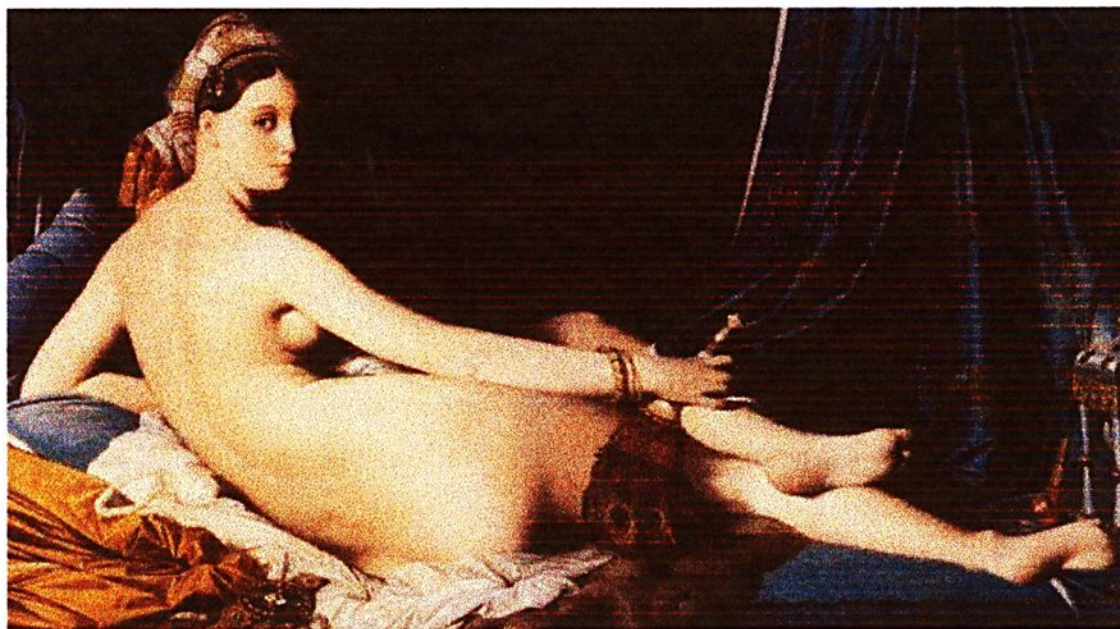


fig. 6 : Jean Auguste Dominique Ingres. A Grande Odalisca, 1814.

Parece que a discussão artística adquiriu um caráter muito mais incisivo quando não só representou um corpo outro, mas quando o apresentou. A apresentação do corpo humano deixou-o desnudo. O corpo foi exposto e com ele todas as suas falhas e necessidades. Com a apresentação desse corpo múltiplo foi possível ver e discutir os diferentes corpos que aí estão. Corpo múltiplo, pois a exposição do corpo mostrou corpos variados, cheios de especificidades. Mostrou as várias faces possíveis do corpo humano. É um corpo multifacetado, que compreende dos corpos harmônicos da beleza clássica aos desumanizados da contemporaneidade.

A apresentação de propostas de um novo corpo foi um próximo passo praticamente obrigatório. O corpo humano não podia mais se manter igual agora que foram expostas as suas diferenças. O corpo estava disponível para que todos pudessem modifica-lo ainda mais, para

diminuir ou aumentar as diferenças naturais. “Essa inovação fundamental aparece quando a Body Art é envolvida na transformação do artista e de sua subjetividade. PARA MUDAR A ARTE É PRECISO MUDAR O HOMEM.” colocou o artista conceitual Ben Vautier [In: VERGINE, 2000, p.41, tradução da autora]¹¹

Pode-se perceber que num primeiro momento, durante a explosão das mídias conceituais, da body art, da performance e do happening, do final dos anos 1950 aos 1970, o corpo em si, fisicamente exposto, foi bastante utilizado. O corpo apresentado com toda a sua fisicalidade e seus fluídos trazia toda uma gama de discussões e significados conceituais. Nas “ações” apresentadas pelos Acionistas de Viena, a presença do corpo, das mutilações e dos fluídos corporais era necessária. A idéia de apresentação, no lugar de representação, era bastante forte dentro da discussão conceitual do período. O corpo em si era necessário.

Depois, a partir do final dos anos 1970, o corpo desapareceu enquanto fisicalidade, para estar presente nas evocações de si.

O corpo não está mais lá. Existe a evocação do corpo. [...] O corpo em si não desapareceu, ele está faltando. Nós nos deparamos com novos espaços onde a ausência se firma. Olhamos para o invisível; olhamos para a ausência do corpo. [VERGINE, 2000, p. 271, tradução da autora]¹²

Quando boa parte da exposição do corpo já foi desmistificada, o corpo pode voltar a ser representado, para que as situações de apresentação ganhem em significado conceitual. O interessante é que com essa mudança de referencial do corpo, os trabalhos artísticos que o utilizam — e não uma representação dele — acabaram ganhando todo um novo significado conceitual.

¹¹ “This fundamental innovation appears when Body Art is involved in the transformation of the artist and his subjectivity. IN ORDER TO CHANGE ART ONE MUST CHANGE MAN.”

¹² “The body is no longer there. There’s the evocation of the body. [...] The body as such has not disappeared, it’s missing. We encounter new spaces where absence asserts itself. We look at the invisible; we look at the body’s absence.”



Como o corpo já estava desmistificado, era possível relacionar a ele um sem fim de novos argumentos. Independentemente de o corpo em si estar sendo utilizado ou não, o importante é a discussão levantada pelos artistas. O corpo como objeto da obra de arte apareceu como resposta às discussões levantadas pela sociedade.

novos projetos para novos corpos

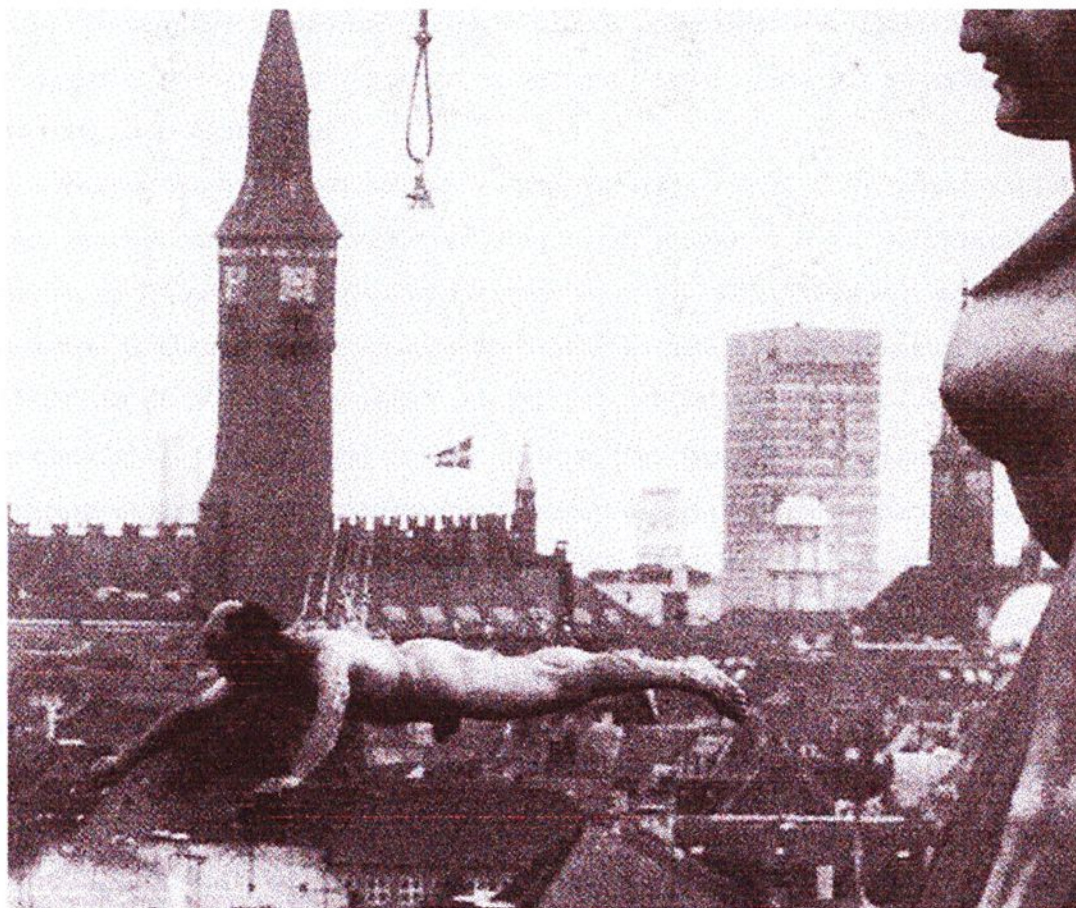


fig. 7 : **Stelarc**. Suspension, 1980.

A arte tem o costume de encontrar uma nova maneira de utilizar as matérias, técnicas, mídias e tecnologias. É importante frisar que a mídia, a técnica, ou a tecnologia empregadas como ferramentas da arte ganham um novo sentido — amplamente usado por conceitualistas de todas as espécies — quando, ao invés de serem utilizadas em seu funcionamento normal, são pervertidas. [FLUSSER *apud* MACHADO, 2001, p. 36] O corpo como suporte, ao ser utilizado dessa maneira, ganha um novo sentido se, ao invés de realizar suas ações corriqueiras — enquanto ferramenta da arte — tem suas ações pervertidas e passa a agir, inferir ou padecer ações relativas a outros corpos. A perda ou corrupção das características corporais do ser humano tem sido utilizada com muita frequência na produção artística contemporânea.

Essa discussão é a base dos trabalhos do artista australiano Stelarc. Ele colocou o seu corpo suspenso por ganchos em diversas situações em um primeiro momento de suas performances — série *Suspensions*, de 1976 a 1988 [fig. 7] — para discutir um corpo passivo, derrotado pela gravidade; ao mesmo tempo, já apresentava propostas de novas aptidões para o corpo humano: uma terceira mão — *Third Hand*, de 1976 a 1981 — um braço virtual — *Virtual Arm*, de 1993 — e um corpo totalmente estendido — *Amplified Body*, de 1995 [fig. 8 e 9]. Para Stelarc o corpo humano está obsoleto, incapaz de acompanhar o desenvolvimento tecnológico do homem e para resolver esse problema ele diz que o corpo deve ser re-projetado. “Nesta era de sobrecarga de informações, o importante não é mais a liberdade de idéias, mas a liberdade de forma — liberdade para modificar e mudar o corpo.” [STELARC, 1997, p. 53] A proposta mais eficiente a seu ver é a hibridização com as tecnologias cibernéticas.



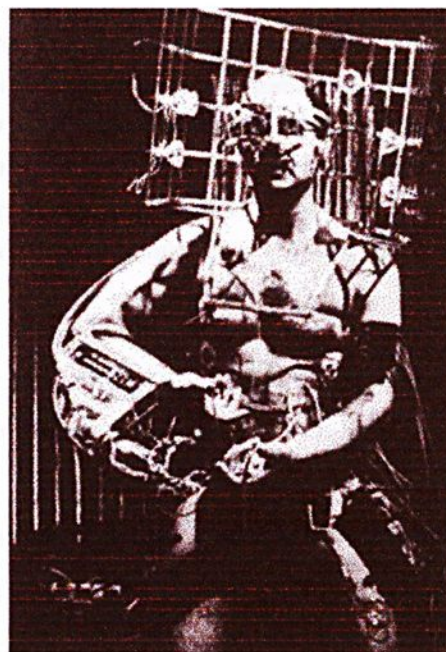
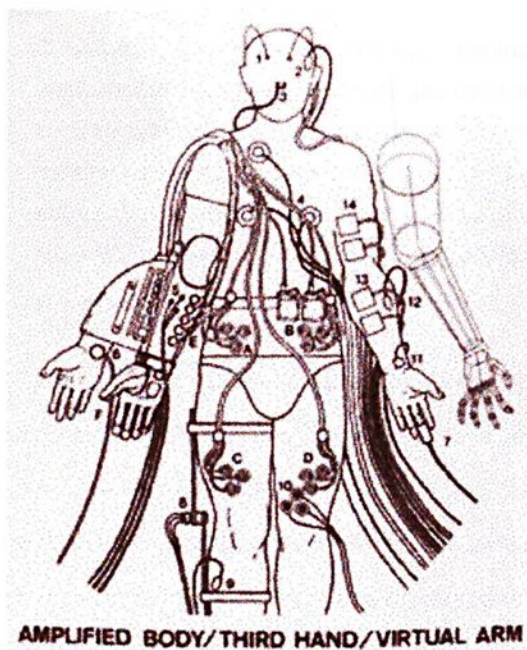


fig. 8 e 9 : Stelarc. Amplified Body, 1995.

Na verdade agora é o momento de REPROJETAR OS HUMANOS, TORNÁ-LOS MAIS COMPATÍVEIS COM SUAS MÁQUINAS. Não é apenas uma questão de "mecanizar" o corpo. [...] A questão é COMO MANTER A PERFORMANCE HUMANA AO LONGO DE PERÍODOS DE TEMPOS PROLONGADOS. *Sistemas simbióticos* parecem ser a melhor estratégia. Componentes implantados podem energizar e amplificar os desenvolvimentos; exoesqueletos podem acionar o corpo; estruturas robóticas podem se tornar hospedeiras para um enxerto do corpo. [STELARC, 1997, p. 59]

Ele realmente coloca em prática suas idéias na sua produção plástica, da qual o melhor exemplo certamente é *Amplified Body*, performance onde acopla ao seu próprio corpo uma mão artificial, um braço virtual e olhos de laser, além da extrusão dos sons de suas ondas cerebrais, musculares e do seu pulso e fluxo sanguíneo. Nas palavras do artista:

O corpo se move numa instalação luminosa estruturada e interativa que pisca e brilha, respondendo e reagindo às descargas elétricas do corpo — às vezes sincronizadas, às vezes se contrapondo. A luz não é tratada como uma iluminação externa do corpo, mas como uma manifestação dos ritmos do corpo. A *performance* é uma coreografia de movimentos controlados, restritos e involuntários — de ritmos internos e gestos externos. É uma interação do controle fisiológico com a modulação eletrônica. Das funções humanas com a ampliação da máquina. [STELARC, 1997, p. 56]

As propostas do artista certamente beiram a ficção científica¹³, mas efetivamente conseguem colocar em prática as discussões básicas sobre a obsolescência do corpo humano e dos processos pós-evolutivos¹⁴ do ser humano.

Outros artistas também se preocupam com essa resignificação do corpo humano, utilizando-o como mídia para reestruturar técnicas e práticas artísticas já utilizadas. Certamente é imprescindível pensar em Marcel Duchamp pois muitos artistas, cujo objeto de pesquisa é conceitual, mostram uma influência direta dele. Já em 1919 Duchamp apresenta *Tonsure* [fig. 10], uma “escultura de cabelo” onde o artista “esculpe” nos seus cabelos uma estrela, e em 1921 traveste-se e fotografa-se como a “personagem” *Rose Sélavy* [fig.11] É possível relacionar essas duas obras a uma série de artistas da segunda metade do século XX.

¹³ Por beirarem a ficção científica, muitas vezes o trabalho e a literatura de Stelarc geraram muitas críticas e controvérsias, no entanto é preciso distanciar as propostas artísticas de propostas científicas. Possivelmente essa confusão de concepção deve deliciar o artista, cujo objetivo é poder trazer essas discussões para a sociedade, mas é necessário estar atento a esse tipo de crítica e saber diferenciar esses dois tipos de propostas.

¹⁴ “Processos pós-evolutivos” é uma terminologia defendida por Stelarc para determinar o tipo de evolução onde os organismos passam a ter atitudes que visam ultrapassar o sistema tradicional da evolução. Atitudes humanas como implantar ou transplantar organismos ou objetos no corpo, visando a permanência no mundo de um corpo doente ou defeituoso, se enquadram nesse grupo.



fig. 10 : **Marcel Duchamp.** Tonsure, 1919fig. 11 : **Marcel Duchamp.** Rose Sélavy, 1921.

A norte americana Cyndy Sherman apresenta desde 1977 uma série de fotografias onde o objeto de suas fotos é sempre o seu próprio corpo maquiado, disfarçado, travestido de todos os tipos de estereótipos ou figuras conhecidas. A típica *femme fatale* do cinema *noir*, uma vítima de estupro e assassinato [fig. 12], um monstro saído de um filme de terror ou o jovem Baco de Caravaggio são apenas alguns de seus “disfarces” apresentados na série onde ela própria se fotografa e maquia. Nenhuma das fotos têm título, apenas números, mostrando que o interesse da artista está na identificação do público com a obra e não no reconhecimento das personagens.

Suas fotografias, mistura de fantasia e realidade, desmascaram as diversas mulheres do século XX. [...] Sua obra é, definitivamente, um espelho de nossos medos, de nossas esperanças e de nossas obsessões. E muitas vezes a ilusão da razão produz monstros parecidos com esses de suas últimas fotografias. [CARRILLO, 1999, p.75, tradução da autora]¹⁵



fig. 12 : Cindy Sherman. Untitled n° 153, 1985



fig. 13 : Michel Journiac. Hommage a Freud, 1972

A tradição do travestimento também esteve presente em outros artistas, provavelmente sob influência de Duchamp. No início da mesma década de 1970, Michel Journiac travestiu-se como seu pai e como sua mãe para a composição *Hommage a Freud: constat critique d'une mythologie travestie* [fig. 13] e Paul McCarthy esbanjou de máscaras, figurinos e perucas nas suas muito bem humoradas performances de cunho sexual e escatológico que continuou apresentando até muito recentemente. Ainda em 1956, o artista plástico brasileiro Flávio de Carvalho andou pelas ruas com o seu traje de

¹⁵ "Ses photographies, mélange de fantasia et de réalité, démasquent les diverses femmes du XXe. siècle. [...] Son oeuvre est, en définitive, un miroir de nos peurs, de nos espérances et de nos obsessions. Et souvent le songe de la raison

verão, composto de saíote, meias de bailarina e blusa de nylon transparente, em sua obra *Experiência no. 3*. Na década de 1990 é impossível não lembrar das personagens re-sexualizadas nas quais Matthew Barney se transforma na série de filmes *Cremaster*, onde o limite entre o feminino e o masculino é muito pequeno, e nas performances de Ron Athey, onde figuras matriarcais e religiosas são representadas pelo artista num misto de rito de passagem e apresentação teatral.

Os mesmos princípios propostos por Duchamp — relacionados a apresentar ao invés de representar para assim poder fazer a obra “falar” muito mais — estão presentes no *Salto no Vazio* [1960] de Yves Klein, onde o artista francês apresentou o seu salto a partir do segundo andar de um edifício como obra. A performance está localizada em uma série de trabalhos todos voltados à idéia do vazio e da meditação, assunto de grande importância para o artista influenciado pela cultura oriental. Para ele, no judô “o corpo encontrava um ‘espaço espiritual’ a partir de uma experiência física e sensorial superior. Essa mesma experiência ‘sublime’ deveria ser atingida em relação às artes.” [FIORAVANTE, 1995] Na experiência do *Salto no Vazio*, Klein insiste na necessidade de concentração e meditação — conceito que não deve ser esquecido ao observar seus trabalhos que envolvem o corpo humano — como pode ser lido na sua publicação *Dimanche* para o *Festival de Arte de Vanguarda* em 1960:

Atualmente, para pintar, o pintor do espaço deve ir, efetivamente, ao espaço, mas deve ir sem truques nem engodos, nem tampouco de avião, nem de para-quedas, nem de fogete: deve ir por si só, com uma força individual autônoma; em uma palavra, deve ser capaz de levitar. [KLEIN, 1995, p.1, tradução da autora]¹⁶

produit des monstres semblables à ceux de ses dernières photographies.”

¹⁶ “Actualmente, para pintar, el pintor del espacio debe ir, efectivamente, al espacio, pero deve ir sin trucos ni supercherías, ni tampoco en avión, ni en paracaídas, ni en cohete: debe ir por si mismo, con una fuerza individual autónoma; en una palabra, ha de ser capaz de levitar.”





fig. 14 : **Bruce Nauman.** Auto-retrato como fonte, 1966

Outras duas situações importantes na história da arte e da resignificação do corpo é o artista Bruce Nauman que se fotografou espirrando água pela boca, como um querubim de fonte em *Auto-retrato como fonte* [1966] [fig 14] e *Ópera da arte viva* [1961] de Piero Manzoni, onde uma modelo é colocada sobre um pedestal e assinada como obra do artista. Nesses dois casos a transformação do corpo humano como objeto da arte, como a obra de arte em si, é um dos principais pontos conceituais, além da citação direta de Marcel Duchamp: Manzoni parte do conceito de ready made, assinando um objeto cuja procedência existencial não dependeu dele, mas sim a sua resignificação como objeto artístico e Nauman claramente cita a obra *A Fonte*.

Atualmente, como pode ser visto no trabalho de Stelarc, a preocupação com a relação do corpo humano com a inserção da tecnologia cibernética está muito presente e como a arte e os artistas se propõem sempre uma discussão acerca dos problemas de seu tempo, é inevitável que questões como a manipulação genética, os andróides, a inteligência artificial, os ciborgues e a hibridização do corpo humano com as tecnologias cibernéticas apareçam em boa parte da produção contemporânea.

aspectos sociais do corpo obsoleto

O corpo humano sempre foi alvo de melhoras e acréscimos, mas com a eminência de manipulações no seu código genético e com o desenvolvimento das técnicas de implantes e transplantes, essas modificações têm sido amplamente criticadas e discutidas. A cirurgia plástica estética em geral não visa resolver problemas de emergência médica, mas, encorajada pela psicologia, visa resolver problemas de adaptabilidade do ser humano, de inserção e formação de grupo e, logicamente, de reprodutibilidade. Ser aceito em um grupo significa ter uma chance maior de encontrar um parceiro e, portanto, de conseguir perpetuar a sua marca biológica [o seu código genético], então parecer atraente para esse grupo é um fator de imensa importância biologicamente falando. Isso sem mencionar a questão da auto-estima, discussão presente nos enfoques da psicologia e da psicanálise. Técnicas de modificação corporal têm sido tratadas como soluções para os mais diversos problemas de trato psico-social e quem tem direcionado o grau de consumo desse tipo de serviço é a indústria da beleza.

Em alguns países da África o uso de produtos abrasivos para a descoloração da pele por mulheres tem sido alarmante, já que, com o grande número de adeptas e o comércio de imitações de custo mais baixo, as enfermidades dermatológicas têm crescido bastante. Esse quadro só poderia ser



revertido com uma mudança dos padrões de beleza: devido ao que se pode chamar de “trauma pós-colonial”, ter a pele mais clara é uma tentativa de agradar a população masculina local. [CARBAJOSA, 2004, p.A16] A busca pela beleza e pela juventude parecem estar diretamente vinculadas aos processos de socialização e reprodução, de forma que a maior parte das modificações corporais do mundo ocidental estão voltadas a esse tipo de comportamento. Se nas culturas tradicionais a modificação corporal está diretamente vinculada aos ritos de passagem, na cultura ocidental o importante é a beleza. É possível analisar a beleza como resposta a um sistema de comportamento de aceitação e inclusão em um determinado grupo. A cultura determina o tipo, o padrão e as características das ações de intervenção no corpo e, ainda mais, apresenta ao corpo um tempo alternativo ao cronológico. A pesquisadora Cleide Riva Campelo denomina esse tempo como “mítico”. Para ela,

Sob a ação do tempo mítico, o corpo pode receber as benesses da imortalidade através do culto aos mortos e da preservação da memória pelo grupo sócio-cultural a que o indivíduo pertence, grupo este que pode ser visto como um corpo expandido do próprio indivíduo, ou, de modo contrário, o corpo pode receber a precoce condenação à morte, através de uma marginalização forçada pelo seu grupo de cultura, que lhe retira toda a possibilidade de viver como participante de um grupo, dando-lhe, assim, uma morte em vida. [CAMPELO, 1997, p.27-8]

Pertencer a um corpo social é algo muito importante para o ser humano e, se for necessário, ele está disposto a sacrificar o seu corpo. Na verdade, mesmo com o incômodo de algumas modificações corporais — tais como os processos cirúrgicos, mutilações, perfurações, escarificações ou a utilização de espartilhos, de sapatos de salto alto e de cosméticos abrasivos para o clareamento da pele — para o ser humano, as modificações corporais acabam sendo mais vistas como marcas culturais que como algum tipo de tortura. “Assim, como seres de cultura, os homens trazem estas muitas marcas tatuadas em seus corpos. Ao ler, como um texto, o corpo de um homem de qualquer



tempo ou qualquer grupo social, poderemos decifrar ali os vestígios de sua cultura.” [CAMPELO, 1997, p.40]

Com o desenvolvimento tecnológico da atualidade e com a noção capitalista de obsolescência, o corpo humano acabou sendo analisado a partir de um funcionamento mecânico. A medicina ocidental fragmentou o corpo e suas enfermidades, como se fosse um motor, cheio de pequenas peças a serem estudadas e analisadas em separado. Um corpo composto de peças permite a manutenção e troca de cada uma delas, assim que seja detectado um defeito.

A aceleração técnica vigente na contemporaneidade superpôs a essa conexão entre os ritmos materiais e biológicos o *prestíssimo* das produções culturais. O aspecto crítico aqui é que tal condensação dos ritmos naturais em ritmos tecnológicos corresponde à instalação de fato de um novo patamar de ordenação do sistema complexo Terra, que justamente por esse motivo instaura uma imprevisibilidade radical [...]. Pois o que se engendra em nossa pós-modernidade impelida pela aceleração tecnológica é a *hibridação*: estamos devindo, estamos passando a ser centauros, começamos a nos converter em híbridos de *humano* e *inumano*. As três grandes promessas de inovação tecnológica para o século XXI, a saber, a *robótica* [...], a *biotecnologia* [...] e a *nanotecnologia* [...], têm como fundamento comum a crescente capacidade de manipular objetos infinitesimais; contudo, seus campos de aplicação incluem, decididamente, desde a partida, *nossos próprios corpos e espíritos*. Estamos a caminho de poder *redesenhar a forma humana*. Essa virtualidade, não é preciso frisar, é inteiramente singular na história da cultura e nos impõe a consideração de questões *éticas* tão árduas quanto urgentes. [OLIVEIRA, 2003, p. 167-8]

Essa discussão acerca das questões éticas acaba incentivando e encorajando uma produção artística criada sobre esse tema. Como sempre, a arte vai de encontro com o seu tempo.

Nesse tempo de projetos para um novo corpo humano, alguns artistas propuseram um novo design do corpo humano. Se o corpo humano está obsoleto, se as funções que o corpo estava



executando não são mais suficientes, se as peças desse corpo precisam ser trocadas, então a idéia é apresentar novos projetos de corpo humano, visando o desempenho de novas funções. Esse novo desenho do corpo humano lhe trará novas características cujas novas habilidades são justificadas de maneiras diferentes, já que melhoras para um corpo podem ser um desastre em outro. Cada novo projeto, cada discussão visa questionar um ponto específico, ou se acumulam em um mesmo. As necessidades de discussão de cada artista são diferentes, assim como suas propostas.

É importante frisar que normalmente as propostas artísticas não visam solucionar cientificamente um problema, mas, ao contrário, levanta-lo; é com a exposição dessa discussão que os artistas conseguem atingir seus objetivos. Assim, os novos designs propostos por artistas não pretendem ser aceitos cientificamente como uma possibilidade real de modificação ou melhora do corpo, mas pretendem questionar a necessidade dessas propostas. Assuntos como a manipulação genética, a hibridização com a tecnologia cibernética e a clonagem trazem um alto grau de polêmica ainda hoje, já que esbarram nas questões de ética, moral, estética e religiosidade, desconcertando os valores e poderes vigentes. Dentro dessa gama temática, mais a impossibilidade — ora tecnológica, ora legal e moralista — de realização de muitos projetos, o espaço de discussão e questionamento ainda é muito forte e a possibilidade efetiva, proporcionada pela arte, de trazer esse assunto à tona é muito interessante, já que as barreiras morais, éticas, estéticas e religiosas dificilmente impedem os artistas de realizarem o seu trabalho. No momento em que os limites da licença poética de um artista forem questionados, deve-se lembrar que propostas como essas de um redesenho do corpo não pretendem ter um cunho científico para solucionar os problemas da humanidade, mas, ao contrário, como deve ser a produção artística, pretendem encorpar cada vez mais as discussões. A arte não procura resolver, mas propor problemas.



híbridos

Na contemporaneidade, o corpo normalmente é modificado por alguma via cirúrgica¹⁷, principalmente em se tratando da inserção de objetos outros no corpo, tais como nas próteses, implantes e transplantes¹⁸. [fig 15 e 16] Com exceção das próteses, que podem ser dispositivos acoplados ao corpo, as inserções de objetos são sempre feitas dentro do corpo humano. O corpo estranho depositado no corpo humano vive no início como um parasita, para depois se fundir a ele. Quando um corpo humano recebe outros corpos não humanos em seus limites, juntos passam a formar um só corpo, hibridizam-se. Essa questão da hibridização não é somente teórica nesses três casos, a resposta que o corpo humano dá a esse tipo de intervenção é um forte encapsulamento¹⁹ do objeto implantado. [BRITO, 2004] Muitos corpos já são híbridos de corpos químicos, mecânicos, poliméricos ou orgânicos, já que a maior parte das práticas médicas de melhora do corpo utiliza técnicas de implantes, transplantes ou próteses, mas os corpos híbridos de maior repercussão na

¹⁷ A via cirúrgica que falo aqui não está necessariamente vinculada à cirurgia da medicina ocidental. A inserção de implantes tem sido uma prática muito comum tanto nas culturas tradicionais [como a prática de inserir pérolas como implantes penianos na tradição japonesa] como no meio artístico [como a inserção de um *chip* localizador feita por Eduardo Kac]. Atualmente a inserção de implantes subcutâneos e transdermais tem sido uma prática muito frequente nos grupos urbanos de “body mods” [gíria para pessoas adeptas à contemporânea “body modification”].

¹⁸ Tanto próteses, implantes e transplantes estão vinculados à inserção de um corpo, orgânico ou não, no corpo humano. Próteses são substitutos artificiais para partes do corpo perdidas ou retiradas. Implantes são as matérias inseridas em um corpo e podem ser tanto orgânicas como inorgânicas. Transplantes são a transferência de partes de um corpo para ele mesmo ou para outro corpo. [FERREIRA, 1995]

¹⁹ Em alguns casos de biomateriais, o corpo e o objeto implantado hibridizam-se, já que o corpo invade a área do implante, tomando-o como parte de si. Em outros casos de biomateriais, o corpo cria uma cápsula fibrosa de revestimento [fibroblasto] ao redor do objeto implantado que, ao invés de separá-lo do resto do corpo, visa admiti-lo como parte do corpo humano. Em alguns casos, os biomateriais são compostos híbridos orgânicos e inorgânicos para que a adaptação ao corpo tenha um sucesso maior.



atualidade são os ciborgues e os andróides²⁰, que lidam diretamente com a idéia de hibridização do corpo humano com as máquinas.



fig. 15 : inserção de implantes praticada por bod mods

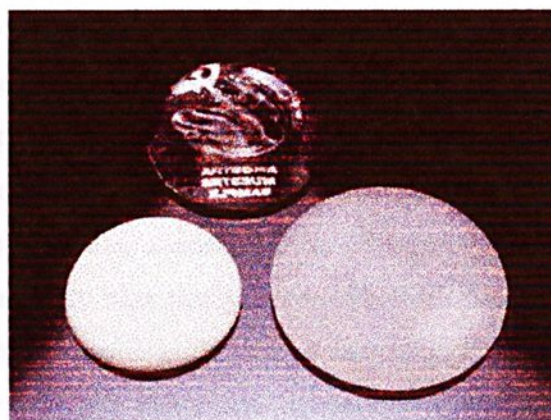


fig. 16 : próteses mamárias de silicone

A inserção de outros corpos não humanos no corpo humano acarreta em uma infinidade de questionamentos. A discussão mais acirrada é sobre a resignificação que a inserção de próteses, implantes e similares trazem ao corpo. Se o corpo humano perde a forma tradicional humana ou se ganha habilidades extra-humanas, ele começa a ser pensado como inumano. Ao mesmo tempo que as características principais continuam sendo humanas, esses corpos hibridizados não mais o são. Mesmo que a intervenção não seja visível — como no caso de um implante — o corpo agora é híbrido de humano com alguma outra coisa, portanto um corpo não humano, um corpo outro. A questão da idéia do outro é que, mesmo que ainda não exista uma definição sobre o que ele de fato é, está sempre muito claro o que ele não é mais. O mesmo acontece com a terminologia referente á hibridização já que ao unir dois corpos, o híbrido não é nem igual ao primeiro, nem igual ao

²⁰ O andróide é o corpo mecânico [máquina] que adquire características humanas tais como aparência, inteligência ou emoções. O ciborgue é o corpo humano, hibridizado com um corpo mecânico.

segundo, nem, ainda, um terceiro completamente novo, mas um corpo que é o híbrido do primeiro com o segundo. Não importa o que realmente venha a ser chamado, mas que de fato ele não é mais nem o primeiro corpo, nem o segundo. A hibridização do corpo humano com objetos mecânicos ou robóticos não faz dele um corpo mecânico ou robótico, nem continua sendo um corpo humano; ele é apenas o híbrido dos dois, a priori sem definição, apenas um corpo outro. Para Tomaz Tadeu da Silva [2000] isso se dá pois a modificação e a transformação do corpo humano colocam a humanidade em jogo, ponto que ele frisa aqui: “Ironicamente, a existência do ciborgue não nos intima a perguntar sobre a natureza das máquinas, mas muito mais perigosamente, sobre a natureza do humano: quem somos nós?” [SILVA, T. T., 2000a, p. 13]. A natureza das máquinas está decifrada, já que elas são produto da inventividade humana, além de que não existe nenhum problema em encontrar um corpo cuja natureza partiu da máquina e agora está sem definição, já que é só uma questão de tempo para que se crie uma nova classificação ou terminologia. O problema é a natureza do humano, onde incertezas são a maioria e ainda a idéia de que a natureza humana é superior às demais, portanto, inigualável. Tadeu da Silva vai ainda mais longe: “A idéia do ciborgue, a *realidade* do ciborgue, tal como a da possibilidade da clonagem, é aterrorizante, não porque coloca em dúvida a origem divina do ser humano, mas porque coloca em xeque a originalidade do ser humano. Kaputt [*sic*]. Fim do privilégio.” [SILVA, T. T., 2000a, p. 16] Com a perda do privilégio de ser humano, todas as estruturas de organização ficam frouxas. A pesquisadora norte-americana Donna Haraway, cuja máxima é “somos todos ciborgues”, faz essa questão um pouco mais política: “Nas tradições da ciência e da política ocidentais [...] a relação entre organismo e máquina tem sido uma guerra de fronteiras. As coisas que estão em jogo nessa guerra são os territórios da produção, da reprodução e da imaginação.” [HARAWAY, 2000, p.41-2] É apenas a continuação do mesmo discurso biológico de permanência genética e ocupação de espaço.



O mundo parece lidar com uma moeda bastante poderosa, a informação, supervalorizada e subdistribuída, onde a sua posse determina as situações de inclusão e exclusão, assim como traz uma centralização do cérebro como órgão determinante da existência e permanência humanas. O estudo do comportamento do cérebro tenta desvendá-lo como um banco de dados, como uma unidade central de processamento [CPU] e não como um sistema biológico. Nesse tipo de estudo, o que importa é apenas a informação. Nas palavras de Stelarc: “Em nossa fase biológica decadente, devoramos a informação como se ela compensasse nossas inadequações genéticas. A INFORMAÇÃO É A PRÓTESE QUE SUSTENTA O CORPO OBSOLETO.” [STELARC, 1997, p. 53] E se o corpo, em sua forma atual, não conseguir lidar com a quantidade, a qualidade e a complexidade das informações apreendidas, é necessário um re-design. Para o artista australiano Stelarc, o ser humano ultrapassou a velocidade dos processos evolutivos naturais e, em um processo que ele chama de pós-evolucionismo, passou a reprojeter corpo, remendá-lo, como única forma de permanecer enquanto espécie em um mundo dominado pelos processos tecnológicos cibernéticos.

Os estudiosos da cibernética acreditaram em um mundo melhorado pela infalibilidade das máquinas, uma vez que o corpo humano sempre se mostrou cheio de defeitos e imperfeições. Para eles, a hibridização do corpo humano com a máquina produziria organismos muito melhorados pois o problema está na biologia humana, fadada ao envelhecimento e ainda incapaz de se reformar para driblar a morte. As máquinas, ao contrário, caminham cada vez mais em direção de sua auto-suficiência. Um dos principais expoentes dessa teoria, Hans Moravec, coloca:

Mais cedo ou mais tarde nossas máquinas terão conhecimento o suficiente para cuidar de seu próprio sustento, reprodução e auto-melhoria sem ajuda. [...] Nossa cultura, então, poderá evoluir independentemente da biologia humana e suas limitações, ao contrário, passando diretamente de geração a geração de maquinários inteligentes cada vez mais capazes. [apud AURICH,



JACOBSEN, JATHO, 2000, p.44, tradução da autora]²¹

A resposta deles para a obsolescência da humanidade é a hibridização com as máquinas. Trazendo as melhores características de cada uma das partes, um híbrido homem e máquina seria a resposta para um processo evolutivo bem sucedido. Não adoecer, envelhecer ou morrer certamente pode ser visto como uma vantagem em relação aos outros seres vivos.

Um dia quando soubermos como funciona a mente, nós perceberemos que não é mais necessário ficar doente, ou perder a nossa memória na velhice, ou morrer. Então alguém poderá transplantar todos os elementos de sua personalidade para um outro corpo, um corpo maquínico, que é preservado e continua a crescer, para que não se precise viver eternamente com as nossas restrições. [MINSKY *apud* AURICH, JACOBSEN, JATHO, 2000, p.44, tradução da autora]²²

A literatura de ficção científica está recheada de diversos exemplos desses seres híbridos, outros, mas, diferente do que se pensa, o híbrido de corpo humano não é uma existência do futuro: marca passos, próteses mecânicas e chips de localização já estão difundidos no nosso presente. Atualmente é possível driblar a maior parte das insuficiências naturais e dos defeitos congênitos e genéticos graças à possibilidade do ser humano se hibridizar com outros corpos, mas, após tantas modificações, a questão é se o híbrido resultante ainda pode ser humano ou, melhor dizendo, se o híbrido resultante ainda pode *parecer* humano. Provavelmente o que mais tem trazido importância é a

²¹ "Sooner or later our machines will become knowledgeable enough to handle their own maintenance, reproduction, and self-improvement without help. [...] Our culture will then be able to evolve independently of human biology and its limitations, passing instead directly from generation to generation of ever more capable intelligent machinery."

²² "One day when we know how the mind works, we will realize that is not necessary to be sick, or to lose our memory in old age, or to die. One will then be able to transplant all the elements of his personality into another body, a machine body, which is maintained and continues to grow, so that we will not have to live with our restrictions forever."



questão de como modificar os nossos corpos sem deixarmos de ser humanos, sem perdermos as características que nos fazem humanos.

Se o ciborgue proposto por Marvin Minsky, ainda na década de 50, é um cérebro transplantado para um corpo-máquina [desconcertantemente não humano], o proposto por Ray Kurzweil [2003], muito mais aceito, é um corpo povoado por infinitos nanorrobôs²³. Tudo o que é abominável na proposta do híbrido de Minsky, onde a máquina parece ter “engolido” o humano, é sutilmente camuflado na proposta de Kurzweil, onde o ser humano permanece e a máquina, na forma de nanorrobôs, é quase que literalmente engolida. Para Kurzweil [2003, p.5], os

nanorrobôs — robôs do tamanho de uma hemácia — nos darão os meios para refazer radicalmente os nossos sistemas digestivos e, incidentalmente, quase tudo o mais. Em uma fase intermediária, nanorrobôs no sistema digestivo e na corrente sanguínea extrairão de forma inteligente os nutrientes e suplementos que nos faltam por meio de nossa rede sem fio local e mandarão o restante da comida a caminho da eliminação.

É impossível não perceber que para ele os nanorrobôs têm a função de melhorar o desempenho do corpo e resolver problemas mal resolvidos pela biologia falha dele. Se lermos

[...] nossos corpos se desenvolveram em uma era muito diferente. [...] Para a nossa herança biológica, havia uma grande probabilidade de que a próxima estação de coleta ou caça [e, por um período breve e relativamente recente, o próximo plantio] pudesse ser catastróficamente parca. Então fazia sentido que nossos corpos armazenassem cada caloria possível. Hoje, essa estratégia biológica é extremamente contraproducente. [idem, p.4]

não há como não pensar que a proposta dele visa, na verdade, ajustar o tempo da evolução biológica do ser humano com o seu tempo cultural. Essa estratégia, na verdade, é uma maneira de apressar o nosso processo evolutivo para que continuemos vivos enquanto espécie. É a estratégia pós-evolutiva



da qual Stelarc fala em sua obra plástica e em seus textos. Mesmo que um abismo pareça se colocar entre as propostas de ciborgues de Minsky e de Kurzweil — uma centrada no cérebro como *CPU* e a outra no corpo como um conjunto — os objetivos de ambos são muito similares: driblar as restrições fisiológicas, tais como envelhecer, adoecer e morrer.

Ao não se ver a monstruosidade da inserção da máquina no corpo humano, fica muito mais fácil aceitar o híbrido, mas não se pode esquecer que em toda a ficção científica escrita ou filmada a máquina [andróides, inteligências artificiais ou robôs] tem sido representada sempre como bastante volúveis: quando seu maior objetivo não é dominar o mundo e escravizar os seres humanos, ela é passível de ser programada [como o escravo de Capek²⁴] por um humano de índole duvidosa. Por esses motivos é sempre muito importante poder distinguir a máquina de um organismo vivo. O andróide da falsa Maria em *Metrópolis* é perigoso pois é tão parecido com a Maria real que é capaz de enganar todos os trabalhadores²⁵, assim, “a fascinação do robô, no filme, é que ele é demasiadamente humano.” [DONALD, 2000, p. 91]

Essa possibilidade de que uma máquina consiga enganar um ser humano é um dos maiores medos da humanidade e, desde a experiência da Máquina de Turing²⁶, esse medo só vem aumentando.

²³ A nanotecnologia visa construir e gerar mecanismos em escala nanométrica.

²⁴ O termo robô foi usado pela primeira vez pelo escritor tcheco Karel Capek, em 1917 no conto *Opilec*, nascido do termo tcheco “robota”, que significa servitude, escravidão. O próprio Capek, posteriormente, definiu robô como “uma máquina humanóide artificial criada em grande número como fonte de trabalho barato” [WILSON, 2002, p.370].

²⁵ Nesse filme de 1919 de Fritz Lang, um aristocrata, aliado a um cientista, cria um andróide à imagem da adorável agitadora social Maria, para induzir os trabalhadores em uma revolta contra o domínio das máquinas, de forma que, assim, destruam a si mesmos.

²⁶ Alan Turing foi um matemático inglês, cujo conceito mais conhecido foi a Máquina de Turing, onde, a partir de um sistema de programação bastante simples, ele montou uma caixa preta capaz de responder um sem número de perguntas feitas por humanos, de forma que lhes parecesse inteligente. Conseguindo enganar os seres humanos quanto à suposta inteligência da máquina, ele colocou as primeiras questões sobre as inteligências artificiais ainda em 1963. [TURING, 1973]



O corpo híbrido é uma avalanche de possibilidades conceituais a serem discutidas pela arte e devido a isso muitos artistas aproveitaram e aproveitam essa idéia..

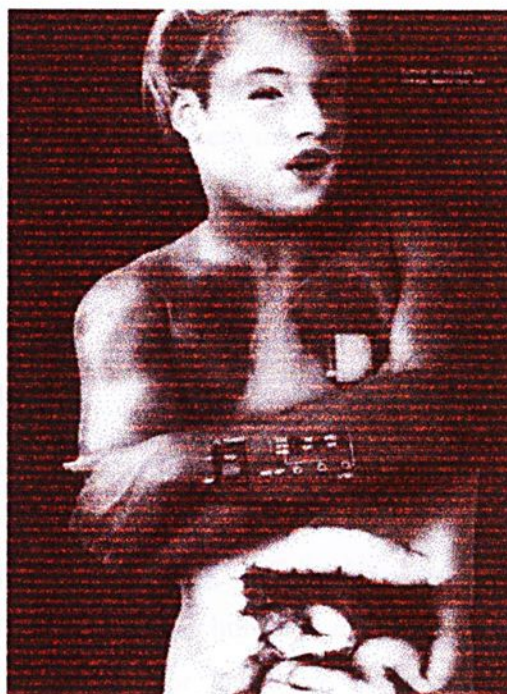


fig. 17 e 18 : Critical Art Ensemble. Collage, 1997

As collage de 1997 do Critical Art Ensemble [fig. 17 e 18] mostram esse corpo já ciborguizado pela hibridização com suas tecnologias. Essa predileção por objetos domésticos e cotidianos mostra que essas composições estão inseridas em uma linha de estudo onde, partindo da idéia de que os meios de comunicação são extensões do homem [MCLUHAN,1974], as máquinas não pensadas como versões *melhoradas* das partes do corpo, realizando façanhas que o nosso sistema biológico não consegue fazer sozinho. Se as máquinas são criadas sempre em paralelo com alguma parte do corpo [FLUSSER, 1979] — como o microscópio está para os olhos, por exemplo — e, de alguma forma,

parecem melhorar alguma função original dele — como o microscópio que permite ver muito além da capacidade biológica dos olhos — não seria de se estranhar que ao utilizar essas máquinas o corpo humano se tornasse dependente delas, como se essas funções sempre tivessem feito parte dele, como se essas máquinas fossem extensões de seu corpo biológico. Objetos cotidianos juntam-se ao corpo humano, mas ainda corpos humanos diferentes fundem-se em um único novo corpo híbrido. A idéia é mesmo poder redesenhar o corpo humano, modificar suas características, poder pegar o projeto humano e refazê-lo, aprimorá-lo, da mesma maneira que o homem faz com todas as suas criações e apropriações.

fluidos, secreções, órgãos e outros segredos

Uma outra maneira de rever o corpo humano é colocar o que está dentro para fora, invertendo a noção de corpo; expor órgãos, fluidos e secreções. Não há reconhecimento de humanidade nas formas, texturas e matérias do interior do corpo, aliás, muito além disso, estas trazem o sinal da falibilidade, da fraqueza e da insuficiência do corpo humano: um corpo cujas vísceras estão do lado de fora não é mais humano. Esse interior do corpo carrega em si características animais, que normalmente ficam escondidas como um segredo. As vísceras contam histórias de dentro, de órgãos, veias e cartilagens e não é natural que elas estejam do lado de fora, significando um mau funcionamento do corpo quando assim estiverem.

Trazer para os olhos [e todos os outros sentidos] os “segredos” do corpo já é, por si só um conceito extremamente ativo a ser discutido e muito disso tem sido feito nos últimos 50 anos. Além das extrusões dessas partes, comumente feitas através das mutilações de alguns dos body artists em suas performances, muitos artistas já trabalharam com a extrusão do som dos batimentos cardíacos, do sangue roçando nas veias, do atrito entre uma cartilagem e outra.



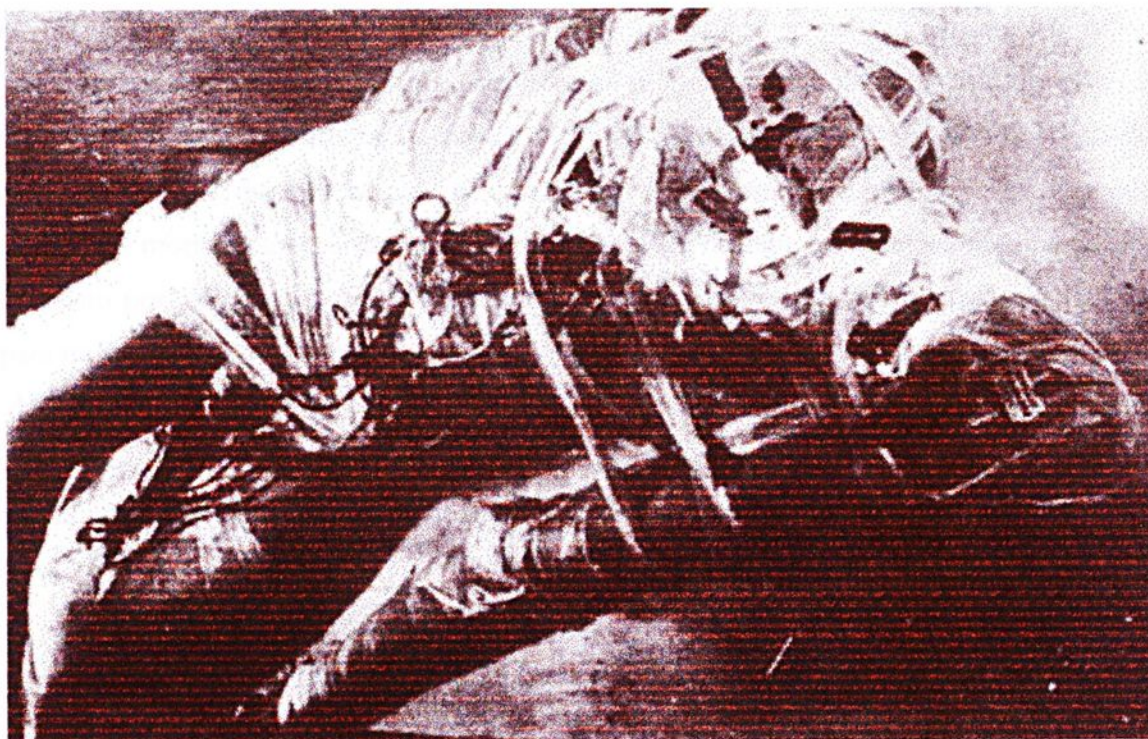


fig. 19 : **Rudolf Schwarzkogler**. Action, 1965

Os Acionistas de Viena²⁷ [fig. 19] provavelmente foram um dos grupos mais ousados ao utilizarem técnicas de auto-mutilação acrescidas ora de sangue e vísceras animais, ora de objetos e materiais da medicina, ora de comidas. Em plena década de 1960, Günter Brus e Rudolf Schwarzkogler aproveitavam as auto-mutilações junto de uma atmosfera médica, inebriada por materiais como gaze, gesso, bisturis, etc. Otto Mühl e Hermann Nitsch trouxeram um olhar mais satírico, abusando de alimentos e comidas e vísceras e sangue de animais, respectivamente, em uma

²⁷ O grupo acabou sendo nomeado por acionistas [“actionists”] devido a que quase todos os seus trabalhos eram intitulados de “ações”.

atmosfera ritualística. As apresentações eram chamadas de “ações” e, na maior parte das vezes, tinham um número como título, ao invés de terem um nome. É lógico que um trabalho como o deles teve uma repercussão muito grande, principalmente sensacionalista: o grupo acabou chegando a um conhecimento tal que até boatos de que Schwarzkogler tenha se suicidado durante uma performance [ou morrido após uma mutilação muito grave] ficaram extremamente comuns²⁸. O corpo proposto por eles é um corpo livre de sua forma, de seus conceitos e significados e abriu as portas para muitos outros artistas utilizarem seus corpos com esse tipo de transformação.

Ainda com a temática da auto-mutilação, não se pode esquecer de uma obra do início da carreira de Gina Pane, intitulada *Sentimental Action* [1974] [fig. 21], onde a artista faz pequenos desenhos em cortes na sua própria pele, acompanhada de um buquê de rosas e de um espelho que reflete a sua imagem.

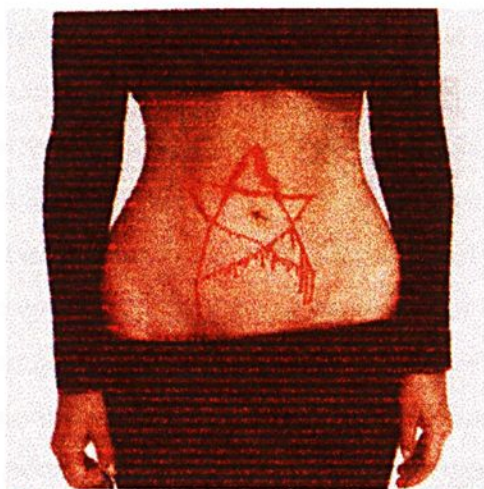


fig. 20 : **Marina Abramovic.** Lábios de Thomas, 1975-97



fig. 21 : **Gina Pane.** Sentimental Action, 1974

²⁸ O fato de Schwarzkogler ter morrido prematuramente [1969] incitou uma série de boatos ao seu redor, baseados em um artigo polêmico de Robert Hugues para a Times Magazine de 1972, onde Hugues diz que o artista morreu devido a

Meu corpo é uma substância condutora em um movimento em direção "ao retorno", voltando de seu ponto de início através de uma desconstrução de uma imagem primária [quebra-cabeça mental]: a rosa vermelha, flor mística, flor erótica, transformada em uma vagina pela reconstituição no seu estado mais presente, o dolorido. [PANE In: VERGINE, 2000, p. 197, tradução da autora]²⁹

Com um discurso técnico muito parecido com o de Pane, a artista eslava Marina Abramovic apresenta seu *Lábio de Thomas* [1975-97] [fig. 20] pela primeira vez no mesmo período, onde também com um objeto cortante realiza desenhos na pele de sua barriga. Em ambos os trabalhos, a utilização do sangue está relacionada diretamente à dor e ao sofrimento, onde os sentimentos que levam à dor e ao sofrimento são tirados de dentro das artista por meio dessas feridas, como se o sangue, ao sair, levasse com ele essa informação. A exposição de fluídos internos como o sangue traz uma relação bastante diferente entre o artista e o público, já que por parte deste último se formam sentimentos complexos compostos de curiosidade, pena, desejo e medo.

A artista irlandesa Kira O'Reilly tem utilizado essa mesma técnica da escarificação, mas sem nenhum traço de relação com a dor e o sofrimento que estiveram tão presente nos anos 1960 e 1970. Na performance intitulada *Succour* [2001] [fig. 22 e 23], O'Reilly apresenta a pele como fronteira/membrana de um corpo impenetrável e a abertura deste, através de uma chaga ou ferida, sugerindo uma alteridade. Para ela, as noções de trauma [a ferida] e estigma [a marca] estão sendo invocadas e, melhor, são o fio condutor para uma resignificação do corpo. Nesse caso a artista não precisa hibridizar seu corpo, ou acoplar-se a engenhocas; com a abertura do limite físico do corpo [e

uma auto-castração realizada em sua última performance. [DELPEUX, 2001] Infelizmente essa informação errônea invadiu o meio acadêmico e pode ser encontrada em algumas das publicações que tratam do assunto.



com a impossibilidade de relacionar essas feridas com sofrimento] ela transforma esse corpo em um outro, completamente desumanizado.



fig. 22 e 23 : Kira O'Reilly. Succour, 2001

Existem outras situações, que não as performáticas, que utilizam essa extrusão das informações internas do corpo. Piero Manzoni transforma seus excrementos em objeto de arte, numa crítica bastante irônica ao mercado da arte. Em *Merda de Artista* [1961], porções de suas fezes foram enlatadas, devidamente identificadas e numeradas para serem colocadas a venda [com o preço do seu peso em ouro], num discurso que também expõe o artista como escravo de seu trabalho, tendo que dar literalmente uma parte de si. Assim como em *Opera da Arte Viva*, Manzoni propõe um corpo completamente objetificado, mas ao mesmo tempo superexposto. O mesmo pode ser dito mais contemporaneamente de Marc Quinn, que em *Self* [1991] apresenta um auto-retrato bastante inusual: uma máscara mortuária de si mesmo, feita com o seu próprio sangue. O corpo proposto por Quinn também é objetificado, mas ele fala também dos padrões e rituais que fazem parte das muitas

²⁹ "My body is a conducting substance in a motion of "going to the return", coming back to its starting point through a deconstruction of the primary image [mental puzzle]: the red rose, mystic flower, erotic flower, transformed into a

culturas humanas e da possibilidade de perverte-los [unindo o costume de fazer máscaras mortuárias com o jogo de super-exposição da vida privada de famosos e, mais recentemente, dos reality shows].

Se, como diz Baudrillard [1988], o ambiente, as percepções, a comunicação, a vida — e tudo mais que cercam os corpos humanos na sua sobrevivência — se encontram em estado de simulacro, o próprio corpo também está. Um corpo idealizado de narizes e bundas fabricadas, de sorrisos falsos e de relações inexistentes. Alguns artistas procuram questionar esse desejo pela super exposição [reality shows], a transformação da medicina em indústria da beleza [cirurgia plástica] e a escalada de valores tais como a morte [assassinato], a violência e a escatologia. Esse tipo de discussão retrata algumas das discussões mais recorrentes da filosofia e da sociologia na contemporaneidade.

A artista francesa Orlan provavelmente é a que melhor exemplifica esse simulacro de corpo quando encomenda para si uma série de cirurgias plásticas para seu rosto, escolhendo cada uma das partes de musas estabelecidas da beleza renascentista. *A Reencarnação de Santa Orlan* [1990] [fig. 24] trata essa situação invasiva — ao corpo — de maneira a transformá-la em um rito de passagem: da antiga para a nova Orlan, desumanizada. Questões como a superexposição e a falta de privacidade também estão presentes, já que a artista acompanha todo o processo de modificação de seu rosto com uma câmera de vídeo, registrando o pré e o pós-cirúrgico, assim como a própria cirurgia, transformada em espetáculo.

O comportamento de Orlan, que se encontra somente sob anestesia local, se parece mais com o de uma diretora em um cenário de cinema que com o de uma paciente; durante uma operação em Nova York em 1993, levou fragmentos de um livro de psicanálise e se comunicou por telefone e fax com milhares de espectadores do mundo inteiro que seguiam o acontecimento ao

vagina by a reconstitution in its most present state, the painful one.”



vivo, via satélite. [DERY, 1998, p.265, tradução da autora]³⁰

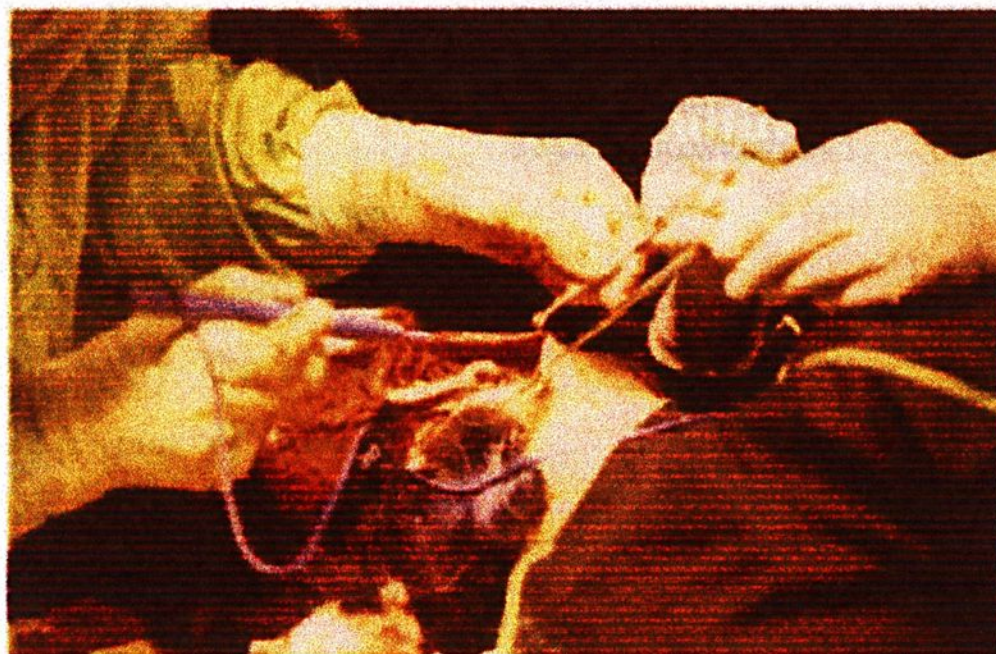


fig. 24 : **Orlan.** Reencarnação da Santa Orlan, 1990

Essa postura de auto-promoção adotada pela artista é bastante criticada já que, ao invés de criticar a padronização da beleza se transformando em algo que exemplifica o anti-belo, ela utiliza um dos cânones de beleza mais comuns: o do belo renascentista.

O controverso Paul McCarthy se aproveita de toda a especulação vinculada aos meios de comunicação de massa em suas performances. O resultado é um sandwich extra grande de sexo,

³⁰ “El comportamiento de Orlan, que se encuentre solamente bajo anestesia local, se parece más al de una directora en un plató de cine que al de una paciente; durante una operación en Nueva York en 1993, levó fragmentos de un libro de psicoanálisis y se comunicó por teléfono y fax con miles de espectadores del mundo entero que iban siguiendo al acontecimiento en directo, vía satélite.”

escatologia, catchup e comprimidos. O corpo de McCarthy é um corpo irreal, idealizado, passivamente desenhado pelo que é imposto pela mídia cultural.

Nas artes é possível encontrar uma série de outros artistas trabalhando com propostas de soluções para o problema da obsolescência do corpo humano, mas é no campo teórico que discussões como essas ainda estão se iniciando — e sofrendo ainda do problema de encontrar uma terminologia mais correta — apesar de terem sido muitas na última década. Esses novos projetos do corpo humano chegam a questionar os limites obscuros do que é o humano e a propor, para esses novos corpos, outras designações.



estratégias pós-evolutivas

a era do pós-humano

Em consequência de todos os “pós” da pós modernidade, vem o conceito de pós humano, que, diferente do que se pensa, ainda não está muito bem definido. Alguns defendem a idéia de uma pós humanidade que se coloca num corpo hibridizado com a máquina; um corpo que vai além da humanidade. No geral, a proposta é a de um corpo passível de ser “morfado” ou “formatado” para que tenha características equivalentes a essa era pós humana onde está inserido. Termos como “tecnomotologia”, “biomaquina”, “pós-biológico” e “biônico” são muito utilizados nesse tipo de literatura.

Robert Pepperell [*apud* SANTAELLA, 2003] defende em seu “A Condição Pós-humana” que, tanto a visão do que é humano está em transformação, quanto a convergência dos organismos com as tecnologias até o ponto de se tornarem indistinguíveis.

Mesmo que nem sempre com conotações semelhantes, desde 1995, a expressão pós humano se tornou voz corrente em múltiplas publicações e exposições de arte, de modo tão proeminente que se pode afirmar que, sob essa expressão, encontra guarida o modelo mais recente de imaginização do corpo humano. Para Hayles, o pós humano representa a construção do corpo como parte de um circuito integrado de informação e matéria que inclui componentes humanos e não humanos, tanto chips de silício quanto tecidos orgânicos, bits de informação e bits de carne e osso. Nesse sentido, o pós humano deve ser traduzido também por transhumano, mais que humano.. [SANTAELLA, 2003, p.192]

Esse conceito de pós humanidade é que provavelmente germinou as propostas pós evolucionistas de Stelarc. Um conceito simplesmente completa o outro, justificando e validando. Na realidade, é impossível pensar na proposta de um pós evolucionismo como o proposto por Stelarc,



sem a base dos pensadores da pós humanidade e dos teóricos da cybercultura. A própria idéia de “maravilhamento tecnológico”, tão comum na nossa contemporaneidade, foi embasada no gigantesco “boom” de desenvolvimento tecnológico que ocorreu desde a revolução industrial e vem se desenvolvendo até os dias de hoje. Com os acontecimentos e realizações recentes, é justificável acreditar que tudo seja possível no campo da tecnologia e, até mesmo, que essa tecnologia seja algo almejado quase como uma “salvação”. Esse aspecto quase “messiânico” dado à tecnologia de ponta é algo tipicamente gerado nas entranhas do pensamento capitalista e alimentado por conceitos como o de obsolescência tecnológica. Esse discurso chega a ser eugênico e chega a ser perigoso pensar em um corpo humano “errado”, que ao se modificar, o faz sempre em conexão com a tecnologia de ponta.

É uma concepção de politização total, onde “mesmo os âmbitos vitais aparentemente neutros” [LÖWITH in AGAMBEN, 2002, p.127] são politizados. Para Agamben [2002], o homem e o seu corpo têm sido “sacralizados” desde muito tempo e isso não é, de forma alguma, uma característica da pós humanidade. O que ele denomina como *homo sacer*, é uma concepção quase que inerente ao ser humano em si, vindo dos primeiros conceitos políticos e chegando até a atualidade, com a biopolítica. Essa “sacralização” do homem, de seu corpo [ambos como representantes da natureza ou do que é natural] e da tecnologia [possibilidade de manipulação e controle sobre a natureza] acaba numa discussão sobre o rompimento da barreira entre a humanidade do homem e a naturalidade da natureza. [SANTOS, 2003a]. É como se o “controle” sobre as leis da natureza e a desnaturalização desta, fizessem das tecnologias de ponta um criador de uma natureza mais pura que a própria natureza.

Quando as leis da natureza assumem o máximo de controle sobre os seres e os seres assumem o máximo de controle sobre as leis, rompe-se a barreira entre a humanidade do homem e a



naturalidade da natureza, instaurando-se uma profunda perversão, uma inversão da relação mais elementar na qual o homem assumira o controle das leis da natureza por meio do controle que essas mesmas leis forjaram sobre a vida e o trabalho do homem; agora as leis da natureza reassumem o controle através de um processo de *mecanização* do homem. [SANTOS, 2003a, p.235-6]

Essa tecnologia das máquinas acaba mostrando o paradoxo onde o homem tenta se libertar das leis da natureza através de uma incrível subordinação a elas. A racionalização da vida leva o homem a submeter-se às máquinas que ele mesmo construiu, baseadas nas leis da natureza. Para Laymert Garcia dos Santos, o progresso científico e tecnológico caminha em sentido oposto ao progresso da moralidade da conduta humana.

Essa mesma idéia é continuada por Marko Monteiro [2001, p.260] :

Quando as regras do jogo da natureza começam (...) a serem manipuladas de acordo com interesses culturais, políticos, econômicos e sociais, penso que temos um profundo deslocamento na forma como aqueles mundos (...) se relacionam. Essa relação não mais ocorre enquanto oposição auto-excludente (...), mas enquanto uma simbiose; a distinção ontológica desaba, ocorrendo uma contaminação de um mundo pelo outro. (...) [Os objetos criados nesse âmbito da biotecnologia] sugerem o quanto nós mesmos somos não somente seres naturais em essência, mas cada vez mais *objetos de nossas próprias técnicas*, ou *ciborgues*.

O corpo pós humano não é só aquele hibridizado com a tecnologia. É o corpo que abdica de sua humanidade para tornar-se algo diferente. É um corpo desumanizado através das relações com as tecnologias de todos os tempos – da machadinha à nanotecnologia. Para alguns artistas essa discussão é fundamental na definição do que é humano. É muito simplista acreditar que a imersão nesse ambiente tecnológico atual possa realmente ser capaz de tornar o corpo humano externo a si mesmo. [KATZ, 2004] Quem pode propor uma desumanização do corpo é o próprio corpo, seu



sujeito. Essa proposta pode estar calcada em uma desmaterialização do próprio corpo; desprover o ser humano de seu corpo já basta para torná-lo não humano. Essa desmaterialização do corpo físico é a chave para as estratégias evolutivas.

Um corpo modificado e moldado por um ambiente evolui quando se deixa modificar modificando, ao mesmo tempo. As estratégias pós evolutivas tentam prever a próxima etapa da evolução, por uma falta de tempo e por uma simples questão de permanência da espécie, já que o processo tradicional evolutivo tende a ser lento e as chances de que uma espécie seja descartada ou mantida é a mesma. A proposta é desenhar o corpo “certo”, antes que a evolução decida quem fica e quem vai. Até o momento, o ser humano tem feito exatamente isso, impregnando o planeta com o seu corpo e destituindo o espaço de qualquer outra espécie que possa ser sua concorrente. Testando e impondo a sua violenta permanência e propondo novas possibilidades de preservá-la.

Obviamente, artistas de todos os tipos não perderiam essa discussão e apresentam, dentro de suas possibilidades, seus corpos pós-evolutivos. Corpos que estão prontos para deixarem de lado a sua humanidade a qualquer momento. A bioarte é um expoente bastante forte, unindo a engenharia genética à discussão artística. O artista brasileiro Eduardo Kac e o coletivo australiano SimbioticA têm trazido o que há de mais interessante no campo das descobertas científicas para a arte. Infelizmente poucos trabalhos podem ser realizados diretamente no corpo humano por uma questão de ética e moral — provavelmente o mundo não quer ver Damien Hirst tendo à sua mão corpos humanos — mas isso não tem impedido esses dois pólos de apresentarem suas propostas em arte transgênica.

Mas mesmo sendo muito mais atual, a biotecnologia não é o único meio possível de falar da desmaterialização do corpo pós-humano. A iugoslava Marina Abramovic mostra um completo desprendimento da materialidade de seu corpo na performance *Rhythm 0* [1974] quando dispõe sobre uma bancada uma série de “instrumentos” – tinta, perfume, azeite, batom, machado, faca,



tesoura, mel e uma arma carregada, entre outros – enquanto na parede: “Há 72 objetos sobre a mesa que podem ser usados em mim conforme desejado. Eu sou o objeto.” A interação do público em seu corpo ganha uma força muito maior quando a arma realmente é apontada para a sua cabeça e a possibilidade da morte aparece como conceito para a audiência. A artista provavelmente estava preparada para mostrar que o seu corpo poderia desmaterializar-se efetivamente e perdurar enquanto conceito e questionamento.

O corpo pós-humano é, no fim, um corpo que resume todos esses corpos apresentados pela arte, seja ele influenciado diretamente pela tecnologia circundante ou por uma linha de discussão teórica.

corpo outro

Todos esses corpos apresentados como objetos conceituais da arte não estão limitados a apenas um tipo de novo corpo. Cada discussão, cada proposta, cada trabalho traduz a urgência de um corpo diferente. A maleabilidade do corpo humano é sempre muito bem aproveitada, mas além do gesto ou do movimento, o corpo explode em possibilidades de discussões conceituais e essas têm uma possibilidade maleável ilimitada. Em um tempo de pós-coisas, o corpo pós-humano ainda busca uma definição, e todas as especialidades da arte têm discutido esse corpo indefinido, que beira o caos e ainda é parte fundamental da nossa existência. Um corpo que é o reflexo direto do ambiente físico e ideológico onde está inserido. Para a discussão artística, não poderia ser diferente; o corpo humano é a pergunta e a resposta das formulações contemporâneas.

Essas mudanças de funcionalidade e referencial do corpo humano não têm sido discutidas apenas no âmbito artístico. A desumanização do corpo e do ser humano tem tomado um espaço bastante amplo das discussões da antropologia, da sociologia e da filosofia e o agente causador dessa



desumanização é, na maioria das vezes, as relações desses corpos e seres com o ambiente tecnológico que o circunda.

Se os meios de comunicação já foram tidos como extensões do corpo humano [MCLUHAN, 1974], era previsível que o mesmo seria dito das máquinas todas que o circundam. Vilém Flusser [1979] propôs a seguinte relação: as máquinas foram e são criadas como paralelos das partes do corpo [o sistema ótico de um binóculo tenta imitar o sistema visual, as garras de uma escavadeira, a mão] e é exatamente por isso que acabam se tornando extensões dessas mesmas partes [as "lentes" dos nossos olhos não conseguem ver longe como as do binóculo, a mão não é tão forte quanto a garra da escavadeira, etc.]. Em contato com cada nova extensão, o corpo humano fica dependente dela, como se ela sempre tivesse feito parte dele. O nosso corpo é dependente de todos os aparatos tecnológicos que o circundam, em diferentes graus de intensidade, logicamente, mas de uma maneira irreversível. [DAVANZO, 2004, p.1]

E é exatamente essa irreversibilidade das marcas dessas relações que interessa nessa discussão. Pierre Lévy [1999, p.26] utilizou exatamente esse termo ao tratar da relação entre a tecnologia e a sociedade, onde é impossível a técnica criar um impacto na cultura, já que ela surgiu da cultura. Ao invés de avaliar os impactos da tecnologia na cultura, devemos "situar as irreversibilidades". Nas palavras dele:

Uma técnica não é nem boa, nem má (...), tampouco neutra (...). Não se trata de avaliar seus "impactos", mas de situar as *irreversibilidades* às quais um de seus usos nos levaria, de formular os projetos que explorariam as virtualidades que ela transporta e de decidir o que fazer dela.

Como foi colocado anteriormente, "Todas as relações que o corpo tem, trazem algum tipo de marca, cicatriz a este. O corpo fica, em diferentes intensidades, modificado por essas relações. Ele ganha um novo design, novas funções, novos espaços... O corpo muda." [DAVANZO, 2004, p.1]

A partir da sistematização proposta por Lúcia Santaella [2004, cap. 4] para os movimentos do corpo biocibernético, pode ser proposto também, uma simples sistematização com relação às



intensidades de modificação do corpo pelas relações com o meio tecnológico. Para a autora, o corpo biocibernético é uma terminologia equivalente a “ciborgue”³¹, claramente inserido dentro das pesquisas que investigam o pós-humano. O corpo biocibernético é o corpo hibridizado com as tecnologias e

Em meio à profusão de aspectos que as complementaridades, interfaces e hibridizações do corpo com as tecnologias apresentam, vejo a possibilidade de sistematizar essa profusão em três grandes movimentos: o primeiro vai de dentro do corpo para fora. Tem-se aqui as conexões permitidas serviços informáticos telecomunicacionais, acessíveis por meio de um enxame de dispositivos que vão desde os computadores portáteis, telefones celulares, *paggers* etc. até a telepresença, realidade virtual, etc..[...] O segundo é intersticial, quer dizer, exhibe-se de aparência, localizando-se entre o fora e o dentro. São as técnicas de *body building* e *body modification*. O terceiro vem de fora do corpo para dentro dele. Trata-se dos implantes, próteses que pretendem corrigir funções orgânicas avariadas, ou ampliá-las, transformá-las e até mesmo criar novas funções. [SANTAELLA, 2004, p.57]

É bastante lógico que os limites de abrangência de cada um desses três movimentos é extremamente variável, já que as fronteiras entre o dentro e o fora não param de se alterar, mas está sendo proposta uma relação entre as possibilidades de modificação do corpo humano que está sendo abordada aqui e esses três movimentos definidos por Santaella. No movimento de dentro para fora do corpo, estão incluídas as relações com todo o tipo de meios de comunicação vigentes e as modificações irreversíveis que esses meios causam no corpo humano. A modificação abordada aqui, não traz traços de mudança na fisiologia e biologia do corpo, mas modifica o comportamento e as relações desse corpo com outros corpos. É uma modificação conceitual, que fala das relações de dependência do ser humano com os seus mecanismos tecnológicos, como o acoplamento de

³¹ O termo “biocibernético” [biológico + cibernético] visa abranger mais que “ciborgue” [cibernético + organismo].



tecnologias da era industrial. A câmera fotográfica, os óculos ou o microscópio estão acoplados ao corpo humano e o modificam de maneira conceitual [dependência causada pela relação de marcas irreversíveis]. O corpo biológico é mantido intacto e o corpo humano não perde suas características, ao contrário, esses acoplamentos passam a fazer parte das características do corpo humano. Já no movimento intersticial, a modificação infringida na relação com a tecnologia é física e está diretamente relacionada à aparência do corpo. Essa região de membrana entre o dentro e o fora permite um local onde as estratégias de significação do corpo implodem. Todas as modificações físicas tais como perfurações, vestimentas, adornos, tatuagens, brincos, escarificações, cirurgias plásticas e body building. O corpo biológico é modificado, mas não se perde as características do corpo humano; assim como no caso dos acoplamentos, essas modificações passam a caracterizar o ser humano, por serem índice da cultura onde esse corpo está inserido. No movimento de fora para dentro do corpo, as relações são com as tecnologias cibernéticas, da era digital/informacional. Esse é o corpo ciborgue: uma amplificação ou melhora do corpo humano. Intervenções como a inserção de próteses e implantes ósseos, marca passos ou de máquinas de respiração artificial, propõe um corpo amplificado, com um fator de adaptabilidade aumentado. Também é o corpo virado do avesso, exposto pelas tecnologias médicas de diagnóstico, é o corpo povoado de “componentes íntimos” [VIRILIO apud SANTAELLA, 2004, p.63], de nanorrobôs, sondas ou chips. O corpo biológico é modificado e as características do ser humano começam a se desfazer, é um corpo desumanizado, momento da ruptura de fronteira dentro/fora.

Essa perda de fronteira apresenta como resultado um corpo desumanizado, ainda sem definições, sem categorias muito bem definidas, mas que, acima de tudo, tem a falta de uma característica como agente definidor: esse corpo não é mais humano.

Guatari [apud SANTAELLA, 2004] fala de uma subjetividade de devires coletivos, onde não se pode mais



falar do sujeito em geral e de uma enunciação perfeitamente individuada, mas de componentes parciais e heterogêneos de subjetividade e de agenciamentos coletivos de enunciação que implicam multiplicidades humanas, mas também devires animais, vegetais, maquínicos, incorporais, intrapessoais.

Entre toda essa possibilidade conceitual, fica impossível definir as características desse corpo, pois além de acompanharem a discussão de cada artista, acompanham também todas as produções e negociações desses corpos, fazendo com que o a possibilidade conceitual seja crescente. A produção artística acompanha esse frenesi de dúvidas e, livre de julgamentos, grita essa problemática da humanidade. Afinal, que corpo é esse?

Quanto mais discussão e conceitualização das possibilidades do corpo humano, menos fácil será definir esse corpo. Ao mesmo tempo em que esse enuviado esconda muitas outras propostas.



procedimentos para um novo corpo

O conjunto da obra plástica da presente pesquisadora tende a frisar todas as possíveis utilizações do corpo: de mídia e objeto a imagem e idéia; o corpo está sempre presente. É por isso que não se deve pensar nessa pesquisa distanciada de tal produção artística. O estudo dedicado ao corpo, mesmo que numa produção pequena, ofereceu uma série de experiências que sempre acompanharam, conflituosamente ou não, a pesquisa teórica, entrelaçando-se nela – e ela, nele – sempre que possível.



fig. 25 : Priscilla Davanzo. $\frac{1}{2}$ mensch, 2004.

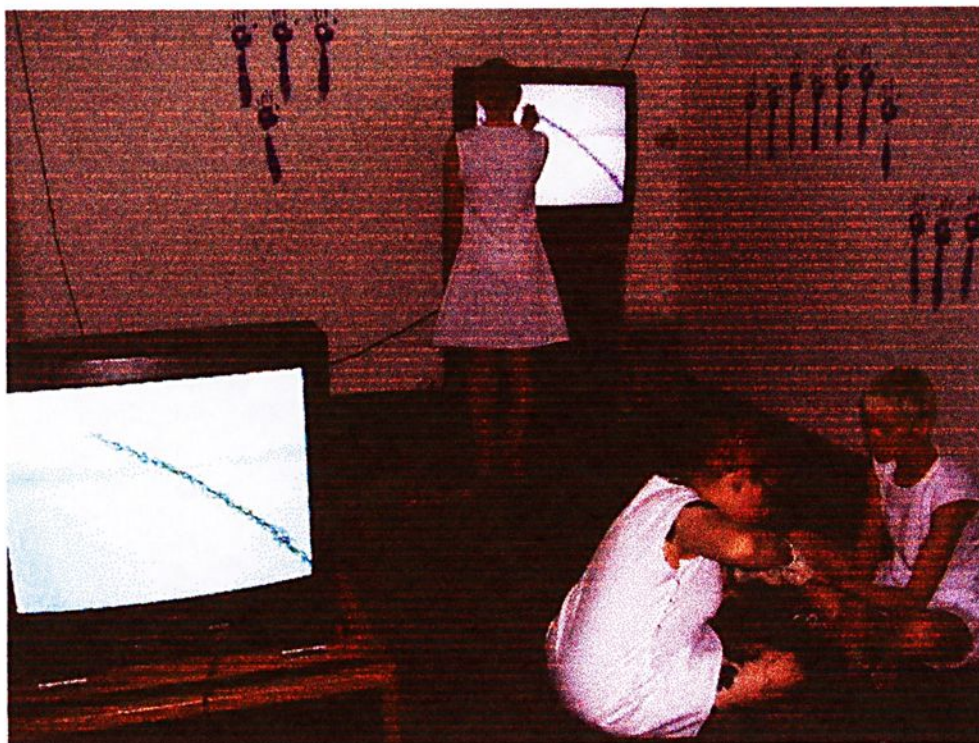


fig. 26 : **Priscilla Davanzo**. *es war ein mal...* , 2004.

Inclusive, junto do desenvolvimento teórico dessa pesquisa, foram desenvolvidas duas séries de performances intituladas “4 procedimentos para um novo corpo” [2004] e “+ 6 procedimentos para um novo corpo” [2005-6], resultando numa série de 10 performances que visam discutir o corpo como mídia ativa – onde o corpo exerce a ação da performance – , como mídia passiva – onde o corpo sofre a ação da performance – e como tema para discussão – onde o objeto de discussão é o corpo.



fig. 27 : Priscilla Davanzo. etwas ist passiert, 2004.

Na primeira série, desenvolvida em 2004, intitulada de “4 procedimentos para um novo corpo”, foram apresentadas, dentro de um mesmo evento, as quatro ações performáticas. Com os títulos todos em alemão³² – cada série tem uma “língua-mãe” para a titulação, pré definida – as performances, no geral, se utilizam da técnica de sutura, amplamente utilizada pela medicina para o fechamento de feridas e aberturas cirúrgicas.

³² Os títulos das performances são todos escritos com minúsculas, o que, traz uma significação de “diminuição” do termo, já que todos os substantivos, no alemão, são escritos, por regras gramaticais da língua, com a primeira letra em maiúscula. As traduções dos títulos são as seguintes: “1/2 mensch”, “1/2 humano”, “ACHTUNG”, “ATENÇÃO”;



fig. 28 : **Priscilla Davanzo**. ACHTUNG, 2004.

Nas performances, a sutura aparece re-significada, pelo seu poder de “ligamento” de um corpo no outro ou mesmo de ornamentação, como um bordado, feito tradicionalmente com o fio de algodão de costura. Mas não é a sutura a única técnica utilizada para falar de uma re-utilização do corpo: em uma das performances [“1/2 mensch”, 2002-4] o corpo de Meire Lima se torna objeto – tanto realizador, como receptor – da ação, atado e remodelado por bandagens cirúrgicas [fig. 25]; em outra [“etwas ist passiert”, 2001-4], é a vez de Priscilla Davanzo fazer de seu próprio corpo o objeto-

“es war ein mal...”, “era uma vez...”; “etwas ist passiert”, “algo aconteceu”. É possível acessar o memorial descritivo das

matriz para uma série de impressões em um azul royal escuro [fig. 27], muito similar ao azul de Yves Klein [utilizado nas monocromias e nas antropometrias do artista francês].



fig. 29 : **Priscilla Davanzo**. pour être une prisonnière: dans un lieu spécifique, 2005.

Na segunda série, “+ 6 procedimentos para um novo corpo” iniciada em 2005 e ainda em desenvolvimento, os títulos são em francês³³ e, como na série anterior, procedimentos de “costura”

ações performáticas nos anexos da dissertação.

³³ Os títulos, das performances, como na outra série, são em minúsculas. As traduções são as seguintes: “pour être hereuse”, “para ser feliz”; “pour être plus belle et efficiente/pour être plus beau et efficient”, “para ser mais bela e eficiente/para ser mais belo e eficiente”; “pour être une seductrice”, “para ser uma sedutora”; “pour être une prisonnière:

sobre a pele se fazem presentes em todas as performances, alguns realizados com o procedimento de sutura e outros realizados com a utilização de um fio de nylon de maior diâmetro [1.6mm, contra os 0.3 ou 0.5mm da sutura tradicional].

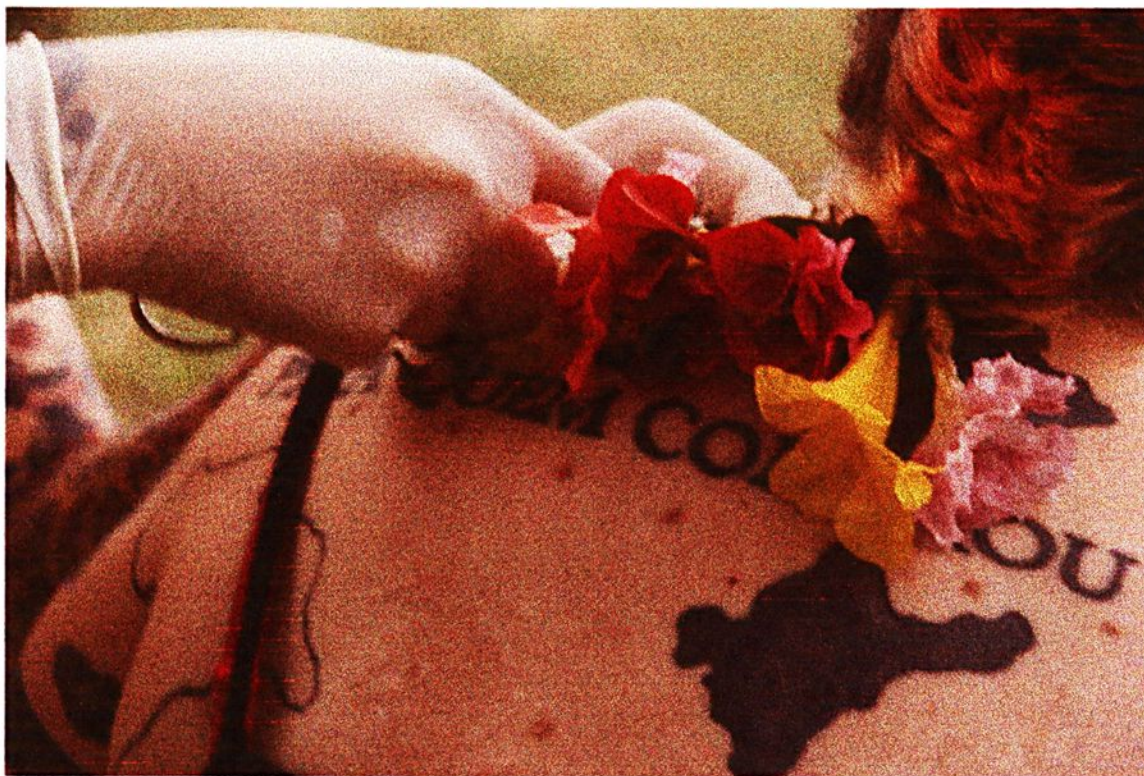


fig. 30 : **Priscilla Davanzo**. *pour être plus belle et efficiente / pour être plus beau et efficient*, 2005.

Em cada uma das performances, o corpo é discutido de uma maneira, ora modificado efetivamente, ora apenas em simulação, mas sempre proposto como um novo corpo. A idéia é uma

dans un lieu spécifique”, “para ser uma prisioneira: em um local específico”; “pour être une prisonnière: dans quelqu’un spécifique”; “pour être infame: pour être une femme”, “para ser infame: para ser uma mulher”. É possível acessar o memorial descritivo das ações performáticas nos anexos da dissertação.

série de experimentações que se proponham a encontrar novos corpos dentro do próprio corpo, partindo do corpo humano original; é um jogo de propostas de modificações do corpo humano, para que sejam geradas discussões acerca das modificações vigentes e impostas que já estão presentes no nosso meio cultural.



fig. 31 : **Priscilla Davanzo.** pour être une seductrice, 2005.

O corpo, no geral, é tratado como um espaço de experimentação, recebendo propostas de um novo design, mas também é hibridizado com o ambiente que ocupa [com as flores do parque em “pour être plus belle et efficiente/pour être plus beau et efficient” [fig. 30] ou com a arquitetura em si em “pour être une prisonnière : dans un lieu spécifique” [fig.29]], com as vestimentas que o cobre

[com as meias em “pour être une seductrice” [fig. 31]] ou com um outro corpo humano [como em “pour être une prisonnière : dans quelqu’un spécifique”]. É ainda re-funcionalizado [como matriz em “etwas ist passiert”].



fig. 32 : **Priscilla Davanzo**. pour être hereuse, 2005.

Essas propostas de modificação do corpo, diferente de exercícios nulos, devem ser observadas como uma tentativa de trazer à tona as discussões apresentadas nesse trabalho. A arte, mais uma vez, tenta cumprir um papel social de levantar em seus espectadores, algum tipo de discussão acerca do seu entorno cultural.

considerações finais

Todas essas discussões incluídas nessa pesquisa visam questionar uma percepção acerca dos procedimentos de modificação inferidos no corpo humano, como processos culturais. Mesmo com a mudança dos objetivos – que passaram de funcionais a puramente estéticos, no geral – esses procedimentos estiveram e ainda estão presentes em todos os grupos culturais. Das intervenções cirúrgicas às vestimentas, o ser humano tem modificado o seu corpo desde os primeiros indícios de humanidade.

O que deve ser discutido é como esse potencial de modificação do corpo está vinculado aos sistemas culturais vigentes, de forma que as propostas de hibridização do corpo humano com aparatos tecnológicos na atualidade acaba se dando vinculada a um processo de “atualização” do corpo, como se este fosse uma tecnologia já criada e, portanto, passível de ser manipulada e atualizada. Esse olhar voltado para o corpo como se fosse um objeto, faz parte do pensamento do sistema capitalista, onde todas as coisas adquirem um valor de mercado e podem ser vendidas ou trocadas... Na busca, talvez, de um melhor valor, a “atualização” desse objeto acaba sendo crucial.

Acreditar que o corpo precisa ser modificado porque está obsoleto, porque não acompanha o desenvolvimento tecnológico – proporcionado por esse mesmo corpo, inclusive – é algo um tanto reducionista, que, de fato, se preocupa mais com “as aparências” do que com outros valores. O problema desse conceito é a justificativa eugênica que o acompanha. Se a justificativa estivesse presa à idéia de experimentação, ou de, apenas, uma integração de corpos objetificados, ainda seria aceitável, mas com uma proposta como a de Stelarc, o corpo “não atualizado” parece estar alienado do “maravilhoso” mundo tecnológico. A questão não é apenas a das repercussões sociais causadas por um processo de exclusão tecnológica, mas ainda mais, a da percepção histórica de que o corpo,



como objeto tecnológico obsoleto pode ser descartado, fazendo com que os corpos que não consigam acompanhar – não esquecendo aqui, que acompanhar está vinculado, não só ao de se preocupar com o acompanhamento tecnológico, mas também com o fato de que uma exclusão social também impossibilita esse acompanhamento – o desenvolvimento tecnológico, sejam passíveis de serem descartados. Em outras situações históricas, uma justificativa científica declarou que milhões de pessoas fossem tidas como descartáveis e, assim, facilmente foram efetivamente descartadas. A idéia de que alguém, portador de uma “verdade científica”, possa determinar quais corpos são considerados “aceitáveis” e quais corpos são considerados “não-aceitáveis” é terrivelmente assustadora, na nossa contemporaneidade pós II Guerra Mundial, já que se sabe com clareza que, além dessa “verdade científica” ser um conceito extremamente volúvel, é possível justificar, com uma defesa científica, praticamente qualquer coisa.

O processo de hibridização do corpo com a tecnologia vigente é algo inevitável e que não deve ser visto como algo assustador ou ameaçador, mas é imprescindível que se tenha cautela na hora de acostar uma ou outra teoria, devido às interpretações possíveis. Na atualidade, a exclusão/inclusão tecnológica é um assunto de grande espaço de discussão, já que comprovadamente as novas tecnologias sempre são acessíveis, primeiro, a quem tem poder financeiro e, somente depois de um tempo, aos demais. Esse sistema cria uma situação onde a obsolescência discrimina quem está e quem não está acompanhando o desenvolvimento tecnológico, de forma a permitir uma série de discriminações.

Exatamente por isso que é importante discutir no que o corpo tem se tornado no decorrer da história. Com o advento do conceitualismo pós duchampiano, o corpo foi absorvido completamente como objeto artístico, não só envolvido nos temas e discussões, mas também como objeto físico, a ser apresentado como obra, ou a receber as interferências antes direcionadas às demais mídias artísticas.



A arte tem aí, um grande papel, levantando discussões e problematizando os acontecimentos inseridos na esfera cultural, para tentar, criar um fruidor mais integrado com os problemas de seu tempo, a par de diversas discussões e pronto para gerar suas próprias discussões. A arte em si não tem uma função social específica. Ela é apenas uma ferramenta, bastante efetiva, que é utilizada para gerar discussões.

Existem muitas críticas acerca da necessidade de utilizar o corpo *em si* em um trabalho artístico que lida com modificação deste, mas em questões conceituais, é muito diferente – principalmente após Duchamp – utilizar a coisa em si ou utilizar uma representação dela. Para gerar respostas autênticas é necessário utilizar-se de uma técnica que expõe a idéia autenticamente, e não camuflada por uma representação. Mas muito se discute sobre a necessidade real, conceitual, que existe em um trabalho de modificações cirúrgicas no corpo. O melhor exemplo dessa discussão é a artista francesa Orlan, cujo trabalho mais conhecido envolve uma série de cirurgias plásticas realizadas em seu próprio corpo. Ao mesmo tempo que, aparentemente, essa “monstrificação” a que ela se submete é extremamente necessária, conceitualmente falando, ela mesma coloca em xeque esse conceito quando, em uma outra série de trabalhos, propõe modificação digitais sobre fotos de seu rosto, transformando-se em diferentes figuras históricas – tais como a egípcia Nefertite – apenas conceitualmente. Com uma atitude dessas, a própria artista acaba questionando sua postura acerca da opção pelas cirurgias plásticas e, mesmo, abre portas para um sem número de críticas que se voltam contra seu trabalho, chamando-a, no geral, de uma artista sensacionalista.

É muito fácil chamar um body artista de sensacionalista, já que muitas vezes o seu trabalho tem grande repercussão no meio midiático – que, esses sim, é altamente sensacionalista. Os próprios *Young British Artists*, da década de 1990, jogam com essa idéia do sensacionalismo na mídia, sendo altamente críticos ao utilizar processos bastante sensacionalistas em seus trabalhos. Damien Hirst, provavelmente o exponencial mais importante do grupo, coloca animais – inteiros, em pedaços ou



mesmo em fatias – dentro de grandes “aquários” de formol, mostrando sempre os “medos” do fruidor através de suas obras. Impossível passar despercebido pelo tubarão ameaçador, ou pelo cavalo “fatiado” em trechos de aproximadamente 20 cm, ou, ainda, pela ovelha de duas cabeças e patas “extras”. Os *Young British Artists* criticam o sensacionalismo dos tablóides ingleses – que perto dos nossos deve parecer uma revistinha da Tuma da Mônica – utilizando-se de um mesmo grau sarcástico. Antes mesmo dos YBA, os body artistas já chocavam o público com a exposição de fluídos corporais, nudez e mesmo de uma superexposição da sexualidade. Na verdade, essa tática, de acessar o olhar do público através de um ponto de atenção, sempre fez parte das estratégias da arte, mas foi no século XX que isso se tornou, com as Vanguardas Européias, comum.

O importante é ter bastante claro que, independente de toda essa discussão, a utilização do corpo como mídia – principalmente como mídia transformada – não visa ser sensacionalista, mas, na realidade, apenas ter conceitos explícitos.

Não se pode ignorar que os body artistas transformam seus corpos – e o de outros – em objetos; objetos de arte, claro, mas ainda assim, objetos. Essa objetificação também não é de todo ruim, já que é um procedimento crítico, que visa, inclusive, questionar a percepção sobre a objetificação diária do corpo humano. Muitos conceitualistas utilizam a coisa em si [e não uma representação] ao discuti-la, não é uma característica apenas da body art. Apenas ao ser exposto, o corpo já está objetificado, mas com as modificações impostas pelo artista, existe uma ênfase nessa idéia, já que adquire os adjetivos referentes aos objetos no geral também. O corpo-objeto na arte é passível de ser modificado. Ainda melhor, o corpo-objeto já passou por uma modificação; essa da objetificação, transformação de significado irreversível, porém sem a permanência constante.

O corpo, uma vez objeto, sempre vai sê-lo. Por outro lado, o corpo, como ser vivo, tem a característica de voltar a ser o corpo humano tradicional, com todas as suas necessidades e desejos, sempre que precisar. Ele não fica preso à sua objetificação, mas, pelo contrario, toma proveito dela



quando “deve” ser objetificado; ele não perde suas características de corpo, apenas ganha as características novas de objeto. Essa dualidade soa esquizofrênica, mas, na realidade, acaba trazendo sempre novas possibilidades perceptivas e discursssivas.

A questão da consciência da objetificação do corpo é muito interessante, já que, diariamente, os corpos são objetificados por imposições sociais e culturais, mas nem se dão conta disso. Ao perceber sua objetificação – ou ao impor para si – todo o processo perceptivo é enriquecido. É possível tirar proveito de seu estado objetificado.

Essa objetificação – que pode tanto ser imposta pelo artista ao seu próprio corpo, como pelo artista ao corpo de um outro, artista ou fruidor – está iconicamente relacionada à idéia de um corpo que tem necessidade de ser modificado. Não uma necessidade vinculada à urgência da obsolescência tecnológica, mas uma necessidade inerente ao ser humano; uma necessidade bastante criativa, que o fez sempre modificar seu corpo. Sejam modificações rituais, cirúrgicas, físicas, conceituais, efêmeras, permanentes, provisórias, simbólicas, estéticas, adaptativas, genéticas, etc... O corpo humano não vai deixar de ser modificado pelo ser humano. Não porque é uma necessidade adaptativa ou evolutiva, como clamam alguns, mas simplesmente porque essa é uma das características do ser humano: modificar seu próprio corpo inventivamente.



fontes consultadas

AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer: O poder soberano e a vida nua I*. [trad.: Henrique Burigo] Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.

ALAMBERT, Francisco. "Corpo e Arte na Estética da Guerra Cínica" In: TARSO, Saulo de. [org.] *O Rio Começa no Olho D'água*. São Paulo: Paço das Artes/Imprensa Oficial, 2003.

ANDERSON, Laurie. *Aventuras pelo Invisível*. Mais! Encontros Performáticos. Folha de São Paulo, 17/08/2003.

AURICH, Rolf. JACOBSEN, Wolfgang. JATHO, Gabriele. [ed.] *Artificial Humans: manic machines, controlled bodies*. Berlim: Filmmuseum / Deutsch Kinemathek / Jovis Verlagsburo, 2000.

BAITELLO JUNIOR, Norval. *A Mídia antes da Máquina*. [1999] Disponível em: <www.unir.br/~portal/midiaantesdamaquina.html>. Acessado em: 13/09/2004.

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacra and Simulation*. [1988]. Disponível em: <www.stanford.edu/dept/HPS/Baudrillard/Baudrillard_Simulacra.html>. Acessado em: 13/03/2005, 23h22.

BELL, David. KENNEDY, Barbara M. *The Cybercultures Reader*. New York: Routledge, 2000.

BRITO, Ana Flávia Ramires. *Biomateriais Poliméricos*. TGI FCBEE/Makenzie. 2004. orient.: Prof. Dra. Leila Figueiredo Miranda.

CAMPELO, Cleide Riva. *Cal[e]idoscorpos: um estudo semiótico do corpo e seus códigos*. São Paulo : Annablumme, 1996.

CARBAJOSA, Ana. *Branqueamento de africanas cresce*. [trad.: Clara Allain] Mundo. Folha de São Paulo, 03/04/2004.

CARRILLO, Cristina. *Cindy Sherman: la femme aux mille visages*. L'Oeil. n.504. Paris, 03/1999.



COLI, Jorge. *O Fascínio de Frankenstein*. Mais! Folha de São Paulo, 02/06/2002.

COSTA, Jurandir Freire. [et alrii] *Corpo Dilacerado, Corpo Reconstruído*. Mais! Folha de São Paulo, 25/03/2001.

COUTO, Edvaldo Souza. "Paul Virilio e Stelarc: O corpo como lugar das tecnologias avançadas". In: BIÃO, Armindo. PEREIRA, Antonia. CAJAIBA, Luiz Cláudio. PITOMBO, Renata. [orgs.] *Temas em Contemporaneidade, imaginário e teatralidade*. São Paulo: Annablume ; Salvador: GIPE-CIT, 2000.

CRITICAL ART ENSEMBLE. *Plagio Utópico e Hipertextualidad en la Cultura Electrónica*. El Paseante - La Revolución Digital y sus Dilemas. n. 27-28. Madrid, 1998.

DAVANZO, Priscilla. *Corpo e Tecnologia: Uma abordagem da relação corpo-máquina a partir dos filmes Matrix, Metrópolis e Tempos Modernos: O Corpo Modificado a partir da tecnologia que o circunda* [2004] Disponível em: <www.revista.criterio.nom.br/artigopriscila.htm>. Acessado em: 18/12/2005, 0h58.

DELPEUX, Sophie. *Document D'Époques: fiction et torture*. Art Press. Hors Serie: Représenter L'Horreur. Paris, 05/2001.

DERY, Mark. *Velocidad de Escape: la cibercultura en el final del siglo*. [trad.: Ramón Montoya Vozmediano] Madrid: Ediciones Siruela, 1998.

DIAMOND, Jared. "A Evolução da Inventividade Humana" In: MURPHY, Michael P. O'NEILL, Luke A. J. [org.] *"O que é vida?" 50 anos depois: Especulações sobre o futuro da biologia*. [trad.: Laura Cardellini Barbosa de Oliveira] São Paulo: UNESP/Cambridge, 1997.

DOMINGUES, Diana. [org.] *A Arte no Século XXI: a humanização das tecnologias*. São Paulo : UNESP, 1997.

DOMINGUES, Diana [org.] *Arte e Vida no século XXI: tecnologia, ciência e criatividade*. São Paulo: UNESP, 2003.



DONALD, James. "Cheios de si, cheios de medo: os cidadãos como ciborgues." In: SILVA, Tomaz Tadeu da. [org.] *Pedagogia dos monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

DYENS, Ollivier. *Metal and Flesh: The Evolution of Man: technology takes over*. [trad.: Evan J. Bibee e Ollivier Dyens] Cambridge: MIT Press, 2001.

EAGLETON, Terry. *A ideologia da estética*. [trad.: Mauro Sá Rego Costa] Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1993.

ECO, Umberto. [org.] *História da Beleza*. [trad.: Eliana Aguillar] Rio de Janeiro: Record, 2004.

ENGELS, F. *El Papel del Trabajo en la Transformación del Mono en Hombre*. Moscou: Editorial Progreso, 1966.

FERNANDES, Mark. *The Body Without Memory: an interview with Stelarc*. Evente-Scenes, n. E116, 11/2002. Disponível em: <www.ctheory.net/text_file?pick=354>. Acesso em: 18/04/2004, 01h40.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário Aurélio Básico da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira/Folha de São Paulo, 1995.

FINEBERG, Jonathan. *Art Since 1940: strategies of being*. London: Lawrence King Publishing, 2000. 2. ed

FIORAVANTE, Celso. *Madri recebe monocromias de Yves Klein*. Ilustrada. Folha de São Paulo, ??/??/1995.

FLUSSER, Vilém. *Naturalmente : vários acessos ao significado de natureza*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1979.

FOLEY, Robert. *Os Humanos Antes da Humanidade: Uma perspectiva evolucionista*. [trad.: Patrícia Zimbres] São Paulo: UNESP, 2003.



FUTURE BODIES; 2001, Colônia. Anais eletrônicos. Colônia: Academia de Media Art de Colônia / Gender[]Media. Disponível em: <www.gender.khm.de/futurebodies/intro_e.html>. Acesso em: 16/10/2001, 15h44.

GIANNETTI, Claudia [et alrui]. *Marcel·lí Antunes Roca: Performances, objetos y dibujos*. MECAD, Barcelona, 1998.

GIL, José. "Metafenomenologia da Monstruosidade: o devir-monstro." In: SILVA, Tomaz Tadeu da.[org.] *Pedagogia dos Monstros: Os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

GODFREY, Tony. *Conceptual Art*. London: Phaidon, 1998.

GREINER, Christine. "Por uma Dramaturgia da Carne: O corpo como mídia da arte." In: BIÃO, Armindo. PEREIRA, Antonia. CAJAIBA, Luiz Cláudio. PITOMBO, Renata. [orgs.] *Temas em Contemporaneidade, imaginário e teatralidade*. São Paulo: Annablume ; Salvador: GIPE-CIT, 2000.

HARAWAY, Donna. "Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX" In: SILVA, Tomaz Tadeu da. [org.] *Antropologia do Ciborgue: as vertigens do pós-humano*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

HARRISON, Charles. WOOD, Paul. [org.] *Art in Theory 1900-1990: an anthology of changing ideas*. Oxford : Blackwell, 1999. 3 ed.

HOLERT, Tom. *Schooled for Scandal*. Art Forum International. XXXIX, no. 3. New York, 11/2000.

KATZ, Helena. *Sistemas Corporais: corpo.com@corpomidia.pucsp.br* . São Paulo - SP: Pós Graduação em Comunicação e Semiótica - PUC, 2004a. Anotações de aula.

KATZ, Helena. GREINER, Christine. *Corpomídia: a questão epistemológica do corpo na área da comunicação social*. São Paulo: [200-].

_____. *O Meio é a Mensagem: porque o corpo é objeto da comunicação*. [2004b] Disponível em: <www2.uerj.br/~comecult/gt1tb1.pdf>. Acessado em: 05/03/2005, 07h50.



KLEIN, Yves. *Domingo: El periódico de un sólo día*. [trad.: Paloma Farre] Museo Nacional de Arte Reina Sofia/Diario 16. Madrid, 1995.

KROLL, Eric. [ed.] *John Willie's Best of Bizarre*. Köln: Taschen, 2001.

KURZWEIL, Ray. *Ser Humano versão 2.0*. [trad.: Victor Aiello Tsu] Mais!. Folha de São Paulo, 23/03/2003.

LEOTE, Rosangella. *O Potencial Performático: das novas mídias às performances biocibernéticas*. Doutorado ECA/USP. 2000. orient.: Prof. Dr. Eduardo Peñuela Cañizal.

LEOTE, Rosangella. "Sobre Interfaces e Corpos" In: MEDEIROS, Maria Beatriz de. [org.] *Arte em Pesquisa: Especificidades: Ensino e Aprendizagem da Arte: Linguagens Visuais*. Brasília: Ed. Da pós Graduação em Arte da UnB, 2004. Volume 2.

LÉVY, Pierre. "As tecnologias têm um impacto?" In: *Cibercultura*. [trad.: Carlos Irineu da Costa] São Paulo: Ed. 34, 1999.

LÓPEZ, Esther Moreno. "Côn-fusiones Corporales: Personas, Máquinas y Animales: La política ciborg del cuerpo como fusión de cibernética y organismo, realidad social y ficción científica. *Blade Runner* de Ridley Scott y *Alien Resurrección* de Jean Pierre Jeunet." In: BIÃO, Armindo. PEREIRA, Antonia. CAJAIBA, Luiz Cláudio. PITOMBO, Renata. [orgs.] *Temas em Contemporaneidade, imaginário e teatralidade*. São Paulo: Annablume ; Salvador: GIPE-CIT, 2000.

MACHADO, Arlindo. *Máquina e Imaginário: o desafio das poéticas tecnológicas*. São Paulo: EDUSP, 1997.

MARCHAN, Simon. *Del Arte Objectual al Arte de Concepto: las artes plásticas desde 1960*. Madrid : Alberto Corazon, 1974. 2. ed.

MCLUHAN, Marshall. *Os Meios de Comunicação como extensões do homem*. [trad.: Décio Pignatari] São Paulo: Cultrix, 1974.



MORAN, Emilio F. *Adaptabilidade Humana: Uma introdução á antropologia ecológica*. [trad.: Carlos E. Coimbra Jr. e Marcelo Soares Brandão] São Paulo: Edusp, 1994.

MONTEIRO, Marko. "O Cyborg como recurso heurístico" In: LYRA, Bernadette. GARCIA, Wilton. [org.] *Corpo e Imagem*. São Paulo: Arte e Ciência, 2002.

MONTEIRO, Marko Synésio Alves. *Os Dilemas do Humano: Reinventando o corpo numa era (bio)tecnológica*. Doutorado IFCH/UNICAMP. 2005. orient.: Prof. Dr. Laymert Garcia dos Santos.

MURPHY, Michael P. O'NEILL, Luke A.J. [org.] "O que é vida?" 50 anos depois. *Especulações sobre o futuro da biologia*. [trad.: Laura Cardellini Barbosa de Oliveira] São Paulo: Ed. UNESP/Cambridge, 1997.

NOVAES, Adauto. [org.] *O Homem-Máquina: A ciência manipula o corpo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

OLIVEIRA, Luiz Alberto. "Biontes, Bióides e Borgues" In: NOVAES, Adauto. [org.] *O Homem-Máquina: A ciência manipula o corpo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

PIRES, Beatriz Ferreira. *O Corpo como Suporte da Arte: piercing, implante, escarificação, tatuagem*. São Paulo: Ed. SENAC, 2005.

POGGI, Christine. "Following Acconci / Target Vision." In: JONES, Amelia. STEPHENSON, Andrew. [ed.] *Performing the Body, Performing the Text*. London/New York: Routledge, 1999.

RAW, Isaias. MENNUCCI, Lelia. KRASILCHIK, Myrian. *A Biologia e o Homem*. São Paulo: Edusp, 2001.

ROUANET, Sérgio Paulo. *Do homem-máquina ao homem-genoma*. Mais! Folha de São Paulo, 06/05/2001.

SANTAELLA, Lucia. *Culturas e Artes do Pós-Humano: da cultura das mídias à cibercultura*. São Paulo: Paulus, 2003.



SANTAELLA, Lucia. *Corpo e comunicação: sintoma da cultura*. São Paulo: Paulus, 2004.

SANTOS, Laymert Garcia dos. *Politizar as Novas Tecnologias: O impacto sócio-técnico da informação digital e genética*. São Paulo: Ed. 34, 2003a.

SANTOS, Laymert Garcia dos. [et alrii] *Revolução Tecnológica, Internet e Socialismo*. São Paulo: Ed. Fund. Perseu Abramo, 2003b.

SCHLEMMER, Oskar. MOHOLY-NAGY, Laszlo. MOLNÁR, Farkas. *Die Bühne im Bauhaus*. Berlin : Florian Kupferberg, 1965.

SCHLEMMER, Oskar. MOHOLY-NAGY, Laszlo. MOLNÁR, Farkas. *The Theater of the Bauhaus*. [trad.: Arthur S. Wensinger] London : Wesleyan University, 1979.

SCHRÖDINGER, Erwin. *O que é vida? O aspecto físico da célula viva*. [trad.: Jesus de Paula Assis e Vera Yukie Kuwajima de Paula Assis] São Paulo: Ed. UNESP/Cambridge, 1997.

SILVA, Tomaz Tadeu da. [org.] *Antropologia do Ciborgue: as vertigens do pós-humano*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000a.

SILVA, Tomaz Tadeu da. [org.] *Pedagogia dos monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000b.

STELARC. *Parasite Visions: alternate, inatimate and involuntary experiences*. [199-?] Disponível em: <www.stelarc.va.com.au>. Acessado em: 18/04/2004, 01h50.

STELARC. *The Involuntary, The Alien & The Automated: choreographing bodies, robots & phantoms*. [199-?] Disponível em: <www.stelarc.va.com.au>. Acessado em: 18/04/2004, 01h40.

STELARC. “Das estratégias psicológicas às ciberestratégias: a protética, a robótica e a existência remota” In: DOMINGUES, Diana. (org.) *A Arte no Século XXI: A humanização das tecnologias*. São Paulo: UNESP, 1997.

STICH, Sidra. *Yves Klein*. Museo Nacional de Arte Reina Sofía. Madrid: 1995.



TURING, Alan Mathison. "Computadores e Inteligência." [trad.: Marcia Epstein] In: EPSTEIN, Isaac. [org.] *Cibernética e Comunicação*. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1973.

VERGINE, Lea. *Il Corpo Come Linguaggio: la "body-art" e storie simili*. Milano : Giampaolo Prearo, 1974.

VERGINE, Lea. *Art on the Cutting edge: A Guide to Contemporary Movements*. Milano : Skira, 1996.

VERGINE, Lea. *Body Art and performance: The Body as Language*. Milano : Skira, 2000.

WILSON, Stephen. *Information Arts: intersections of art, science and technology*. Cambridge: MIT Press, 2002.



anexos

dados pessoais

nome: priscilla davanzo

filiação: diógenes davanzo e carmen ligia ferreira davanzo

nascimento: 20/03/1978 – são paulo / sp – brasil

rg: 26.544.099-3 / ssp – data de emissão: 31/03/2006

cpf: 275.959.738-56

endereço residencial:

rua joão elias saada 29

05427-050 pinheiros

são paulo – sp – brasil

telefone: [11] 3816.7534 / [11] 9649.7233

e-mail: livmoder_pri@yahoo.se

sites:

portifólio: <http://www.obsoleto.org>

suporte:corpo: <http://obsoleto.org/suportecorpo>

sem título: <http://www.sosni.com.br>

zquizofonia: <http://www.zquizofonia.com>

formação acadêmica

2004 Mestrado em Artes – em andamento

Universidade Estadual Paulista – UNESP

título: corpo obsoleto: projetos artísticos para uma nova concepção do corpo

orientador: Prof. Dr. Milton Terumitsu Sogabe

bolsista CAPES

2000 Licenciatura em Educação Artística com Habilitação em Artes Plásticas

Universidade Estadual Paulista – UNESP



projeto de design da dissertação

A dissertação será apresentada em um volume impresso de dimensões 21 x 21 cm que acompanhará um box contendo instrumental cirúrgico e outros objetos, para o que se poderia chamar de um *kit para modificação corporal*.

O objetivo desse design específico é criar um ambiente de discussão onde a possibilidade de cada leitor modificar o seu próprio corpo – ou o corpo de outros – leve à discussão da premissa básica da pesquisa: o ser humano sempre modificou o seu corpo.

As dimensões do box foram definidas como 23 x 23 x 7 cm, tamanho suficientemente grande para que caiba o exemplar impresso e, ao mesmo tempo, não muito grande para que os objetos fiquem ajeitados dentro dele.

Os componentes do box são: 01 bisturi descartável, 01 conjunto de linha e agulha de sutura, 01 par de luvas de procedimento, 01 pato de borracha, 03 tatuagens temporárias, 01 mecha de cabelo, 01 gancho, 01 lápis de cor, 02 comprimidos de analgésico, 01 agulha de acupuntura, 01 tesoura, 01 conjunto de parafuso e porca, 04 pregos e 01 chiclete.



projeto de trabalho artístico

título 4 procedimentos para um novo corpo

autoria priscilla davanzo

descrição exposição

espaço expositivo contendo os acontecimentos performáticos “es was ein mal”, “1/2 mensch”, “ACHTUNG” e “etwas ist passiert”.

no centro da sala estará uma pequena mesa [altura mínima de 0,60 m] onde estarão dois aparelhos de videocassete. conectados a esses aparelhos estarão três projetores de vídeo, voltados para cada uma das paredes da sala. a projeção do fundo é a que servirá de base para a apresentação de cada um dos acontecimentos performáticos e estará disponível durante todo o evento, mesmo enquanto não acontecerem nenhum deles. as projeções das laterais estarão vinculadas aos registros das performances que já aconteceram e serão idênticas. conforme uma nova performance acontecer, estará disponível um novo registro.

descrição específica 1/2 mensch

autoria: priscilla davanzo [2002-4]

acontecimento performático que propõe um novo desenho para o corpo humano. a versão de 2004 foi incrementada com a projeção.
execução de meire lima.

es was ein mal...

autoria: priscilla davanzo [2004]

acontecimento performático que discute a possibilidade de remodelar partes do corpo humano através de procedimentos cirúrgicos.
execução de priscilla davanzo, meire lima e amanda berndt.



achtung

autoria: priscilla davanzo [2003-4]

acontecimento performático onde um novo recipiente redesenhado para o corpo humano é apresentado e discutido.

execução de priscilla davanzo.

etwas ist passiert

autoria: priscilla davanzo [2001-4]

acontecimento performático baseado em texto homônimo da artista que discute a relação das possibilidades perceptivas das cores com a perversão da funcionalidade do corpo humano.

execução de priscilla davanzo.

objetivos

é da proposta questionar:

o obsolescência do corpo humano.

a incapacidade do corpo humano servir a todas as necessidades do pensamento humano.

o pensamento artístico contemporâneo como alavanca para a discussão de questões éticas.

a possibilidade do ser humano moldar seu corpo com as formas que desejar.

a possibilidade do ser humano moldar o corpo do outro com as formas que desejar.

o estabelecimento de padrões e regras [passageiros] para o corpo humano.

o desenvolvimento científico propiciando a alteração do corpo.

a apropriação do corpo como suporte artístico.

a fragilidade do corpo humano e as possibilidades de utilizar-se dessa fragilidade.



projeto de trabalho artístico

título + 6 procedimentos para um novo corpo

autoria priscilla davanzo

descrição agregado de performances

série de performances que conceitualmente dão continuidade à série “4 procedimentos para um novo corpo”, continuando a discussão e as propostas de novos projetos para o corpo humano.
cada performance acontece independentemente, tanto de local como de data.

descrição específica pour être hereuse

autoria: priscilla davanzo [2005]

acontecimento performático que propõe um novo desenho para o corpo humano, de forma a discutir as questões de imposição cultural de padrões de beleza.

o corpo do performer é remodelado a partir da utilização de fios de sutura.
apresentado no evento “Pulgueiro” em maio de 2005.

execução de priscilla davanzo com a participação de darlan de oliveira.

pour être une seductrice

autoria: priscilla davanzo [2005]

acontecimento performático que propõe um novo desenho para o corpo humano, propondo a integração de vestimentas no corpo, como um único corpo integrado.

a meia 7/8 é desprendida da liga e presa diretamente nas coxas, a partir do procedimento de sutura.

apresentada originalmente no evento “Arcadas 2005” [Arcadas, São Paulo, 2005].

execução de priscilla davanzo.



*pour être plus belle et plus interessante**pour être plus beau et plus interessant*

autoria: priscilla davanzo [2005]

acontecimento performático que propõe um novo desenho para o corpo humano, propondo a integração da natureza no corpo, como um único corpo, integrado.

dividida em três partes – colher flores ao longo de um passeio no parque, suturar as flores nos corpos dos performers e colocar esses corpos novos de volta no espaço do parque – a performance se deu no parque do ibirapuera [São Paulo, São Paulo, 2005].

execução de priscilla davanzo e freak garcia.

pour être une prisonnière : dans un lieu spécifique

autoria: priscilla davanzo [2005]

acontecimento performático que propõe um novo desenho para o corpo humano, propondo a integração do corpo com o espaço expositivo, como um único corpo integrado.

a performer foi integrada junto a um espaço da localidade através de costura com fio de nylon Ø1.6mm e lá permaneceu por algumas horas.

projetada para um ambiente expositivo, foi apresentada durante o evento “PIXEL” [São Paulo, São Paulo, 2005].

execução de priscilla davanzo com a participação de fernando “sick” pinho.

pour être une prisonnière : dans quelqu'un spécifique

autoria: priscilla davanzo [2006]

acontecimento performático que propõe um novo desenho para o corpo humano, propondo a integração do corpo com um outro corpo humano, como um único corpo integrado, de forma a discutir a pseudo-simbiose dos corpos envolvidos em um relacionamento.

a performer é integrada junto a uma outra pessoa através de costura com fio de nylon Ø1.6mm.

a ser apresentada.

execução de priscilla davanzo com a participação de fernando “sick” pinho.



pour être infame : pour être une femme

autoria: priscilla davanzo [2006]

acontecimento performático que propõe um novo desenho para o corpo humano, de forma a discutir as questões de imposição cultural de padrões de beleza.

o corpo da performer é remodelado a partir da utilização de fios de sutura.

a ser apresentada na data da defesa dessa dissertação.

execução de priscilla davanzo com a participação de kassia garcia.

objetivos

é da proposta questionar:

o obsolescência do corpo humano.

a incapacidade do corpo humano servir a todas as necessidades, do pensamento humano.

o pensamento artístico contemporâneo como alavanca para a discussão de questões éticas.

a possibilidade do ser humano moldar seu corpo com as formas que desejar.

a possibilidade do ser humano moldar o corpo do outro com as formas que desejar.

o estabelecimento de padrões e regras [passageiros] para o corpo humano.

o desenvolvimento científico propiciando a alteração do corpo.

a apropriação do corpo como suporte artístico.

a fragilidade do corpo humano e as possibilidades de utilizar-se dessa fragilidade.



