
Eu, robô? o trânsito do ser humano ao pós-humano em Stelarc

*Ricardo Maurício Gonzaga**

RESUMO: O artigo aborda a poética do artista australiano Stelarc a partir da perspectiva teórica da influência paradigmática das imagens técnicas sobre o campo ampliado da arte contemporânea. Analisa também, de uma perspectiva fenomenológica, o modo como certas proposições conceituais audaciosas podem gerar resultados práticos indesejáveis a partir da percepção do corpo como objeto passível de manipulação no horizonte operacional das novas tecnologias.

Palavras-chave: arte, corpo, performance, imagens técnicas, tecnologia

ABSTRACT: The article approaches the poetical work of the Australian artist Stelarc from the theoretical perspective of the technical images paradigmatic influence on the extended field of the contemporary art. It also analyzes, from a phenomenological perspective, how audacious conceptual proposals can generate practical undesirable results, from the perception of the body as an object liable to manipulation in the operational horizon of the new technologies.

Keywords: art, body, performance, technical images, technology

*Ricardo Maurício Gonzaga é artista plástico e performático, professor adjunto da Universidade Federal do Espírito Santo e professor colaborador do curso de mestrado do PPGA da mesma instituição. É também mestre (2001) e doutor (2005) em Linguagens Visuais pelo PPGAV da EBA/ UFRJ.

Corpo sujeito, corpo objeto, corpo imagem

Somos um corpo ou temos um corpo? A questão central para a definição ontológica que incide sobre o modo como nossa existência como seres vivos e autoconscientes se manifesta passou a ocupar uma posição também central para as preocupações de vários artistas no chamado “campo ampliado” da arte na contemporaneidade, em especial na situação atual que podemos denominar de “extremo contemporâneo”.

Existência, operacionalidade e identidade, conceitos vinculados respectivamente às percepções do corpo como sujeito, objeto e imagem, passíveis de serem vinculados aos verbos ser, fazer e parecer, põem em circulação, com maior ou menor propriedade, as proposições de vários artistas contemporâneos. Dentre estes, o australiano Stelarc se destaca como especialmente pertinente a questões emergentes fundamentais, o que justifica sua escolha como objeto de análise.

Remonta aos filósofos pré-socráticos a separação dualista entre corpo e alma: “uma tradição de suspeita do corpo percorre o mundo ocidental desde os pré-socráticos”, aponta o sociólogo francês David Le Breton (2003, p. 13), que prossegue: “Platão, por sua vez considera o corpo humano como túmulo da alma, imperfeição radical de uma humanidade cujas raízes não estão mais no céu, mas na Terra”. Herdeiros desta tradição, seja pela via do cristianismo, como também, na sequência, por sua prolongação formulada pelo *cogito* cartesiano, que atualiza a dualidade originária nos termos corpo/mente: “considerarei-me primeiramente como tendo um rosto, mãos, braços, e toda essa máquina composta de ossos e de carne, tal como aparece em um cadáver, a qual designei pelo nome de corpo”. (Descartes *apud* LE BRETON, 2003, p. 17) Encontramo-nos hoje frente ao desafio de como enfrentar o problema da responsabilidade relativa à construção de admiráveis mundos futuros que nós e as novas gerações habitarão na perspectiva de manipulação radical da realidade que o par ciência/técnica hoje proporciona.

No âmbito da visão mecanicista do século XVII, Descartes formulava, como destaca Le Breton, que “o modelo do corpo é a máquina, o corpo humano é uma mecânica discernível das outras apenas pela singularidade de suas engrenagens”. (DESCARTES, *apud* LE BRETON, p. 17) De lá para cá, esta perspectiva vem se ampliando e se reforçando: “no discurso científico contemporâneo o corpo é pensado como uma matéria indiferente, simples suporte da pessoa [...] invólucro de uma presença”, observa Le Breton. (2003, p. 15)

Isto decorre de que, em sua recusa tradicional em se estabelecer a partir de uma perspectiva ética holística, persistindo em sua visão parcial e descompromissada do mundo, “a ciência manipula as coisas e renuncia a habitá-las”, como observou Merleau-Ponty. (1974, p. 275) Em seus procedimentos operatórios, como criança tão superdotada quanto irresponsável, ela “fabrica para si modelos internos delas [das coisas] e, operando sobre esses índices ou variáveis as transformações permitidas por sua definição, só de longe em longe se defronta com o mundo atual”. (MERLEAU-PONTY, 1974, p. 275) Eximindo-se de qualquer juízo de valor ético, em sua euforia de onipotência, a ciência recusa-se a refletir sobre o envolvimento do resultado de suas operações com cenários consequentes e também a assumir responsabilidades em relação a eles. Como sugere Merleau-Ponty,

mister se faz que o pensamento de ciência – pensamento de sobrevoo, pensamento do objeto em geral – torne a colocar-se num há prévio, no lugar, no solo do mundo sensível e do mundo lavrado tais como são em nossa vida, para nosso corpo, não esse corpo possível do qual é lícito sustentar que é uma máquina de informação, mas sim esse corpo atual que digo meu, a sentinela que se posta silenciosamente sob minhas palavras e meus atos. (MERLEAU-PONTY, 1974, p. 276)

A visão mecanicista incide sobre o corpo como algo à parte, seja da mente ou do espírito, tomando-o, portanto, como objeto passível de alterações que aumentem sua capacidade de ação sobre o mundo.

De outra perspectiva, pela via de um dos aspectos da tradição da arte ocidental que se constituiu a partir do Renascimento nos termos da representação mimética do real, o retrato do indivíduo veio estabelecer e confirmar que, dada a importância que o sentido da visão tem para nossa percepção do mundo e do outro, nossa identidade pessoal se associa plenamente à imagem de nossa face.

Ora, se a ligação do campo da arte com o problema da relação entre identidade e aparência, apresentada por esta segunda vertente, se evidencia em si mesma, aparentemente isto não se daria com a mesma naturalidade no caso da percepção do corpo como máquina, mencionada anteriormente. Engano. No campo ampliado da arte contemporânea, caracterizado pela influência paradigmática das imagens técnicas, sendo a fotografia a primeira dentre elas, saímos de um modelo clássico de representação que contava com a noção de uma verdade

prévia absoluta a ser “lida” por textos científicos e apresentada por imagens artísticas, para uma situação em que tais atribuições de competências se confundem.

Segundo Vilém Flusser, com a fotografia surge uma nova consciência, “bidimensional, imaginativa, computadora”, que ele denomina “consciência pós-histórica emergente” e irá substituir “a consciência histórica, linear e calculadora”. (FLUSSER, 1996, p. 67) Se esta, que derivava de textos, projetava, ainda segundo Flusser, “as regras da escrita sobre o mundo”, que passava a adquirir “caráter textual”, texto a ser decifrado, a nova consciência “descobriu” que não há nada no mundo que possa ser decifrado, [...] que ao nascermos fomos projetados num mundo absurdo” e “que é o homem quem projeta significado sobre o mundo”. (FLUSSER, 1996, p. 68)

Nota-se aí uma mudança radical, uma inversão vetorial na dinâmica de produção da significação: na primeira situação, o significado vem do mundo, é preciso extraí-lo dele, portanto, re-presentar o mundo. Na segunda, percebe-se que o significado do mundo não está lá, à espera de ser revelado, representado, mas se dá a partir de nosso contato com ele. Não há significado no mundo a não ser o que projetamos nele. Ou seja, nós é que atribuímos valores e sentido ao mundo. Agora, torna-se preciso, por assim dizer, “pro-presentar” (GONZAGA, 2006) o mundo e o pensamento conceitual adquire nova função: “serve, não mais para explicar o mundo, mas para dar-lhe sentido”, colaborar “com a nova imaginação na sua tarefa de dar significado ao mundo”. (FLUSSER, 1996, p. 68) Torna-se, segundo Flusser, “pré-texto”. (FLUSSER, 1985) Segundo a conceituação de Flusser, “prétextos, prescrições, programas não mais tornam visível o discurso falado, mas transformam em imagem, em som e em ato o conceito pensado”. (FLUSSER, 1985, p.18)

Se a primeira situação histórica caracterizava-se por um modelo linear de desenvolvimento cujo paradigma estrutural seria a escrita, a seguinte será moldada pela relação simultânea e não hierárquica com que as imagens operam entre si e com a realidade externa. A temporalidade linear da escrita será substituída pela instantaneidade e simultaneidade das imagens emancipadas da “outra” realidade, a do mundo.

Flusser acrescenta, e aqui chegamos ao ponto crucial que fecha a alça do argumento, que esta mudança de perspectiva gera uma importante alteração na forma como se organizam os campos do saber. A ciência, com suas estratégias de objetividade, que intentavam revelar a verdade do mundo,

deixará de ser disciplina que explica e passará a ser disciplina que confere significado [...], o que a transformará em disciplina artística, já que *a arte (o pensamento imaginativo) sempre procurava conferir significado* [grifo meu]. Ora, ciência como uma arte entre outras obrigará repensarmos conceitos como “verdade” e “conhecimento” (FLUSSER, 1996, p. 68)

Assim, neste cenário, os limites entre os campos de ação da arte e da ciência passam a se confundir e, por vezes, a se superpor.

Entretanto, se as imagens técnicas funcionam paradigmaticamente como modelos tanto para a arte quanto para a ciência, cabe analisar, ainda que sucintamente, o modo como isto ocorre, primeiramente a partir da influência da imagem fotográfica e do modo como ela opera transformações radicais em nossa percepção de mundo.

Charles Sanders Peirce observou que, devido às circunstâncias que permitem que a imagem fotográfica seja produzida, esta é “obrigada fisicamente a corresponder ponto por ponto à natureza” (PEIRCE, *apud* SANTAELLA; NÖTH, 1999, p. 110) Roland Barthes, por sua vez, mencionava que “por mais que uma distância venha inapelavelmente se interpor entre ela e seu referente, a fotografia estará sempre dizendo que ‘isto foi’ [ou ‘isto aconteceu’], (*‘ça y est’*)”; já que, ela “pertence a essa classe de objetos folhados cujas duplas folhas não podem ser separadas: a vidraça e a paisagem, [...], *dualidade(s) que podemos conceber mas não perceber* [grifo meu]”. (BARTHES, 1984, p. 15) Portanto, analógica, na sua indicialidade, porque produzida a partir de uma conexão física com seu referente, o trecho do real fotografado, a fotografia “adere ao real”. (BARTHES, *apud* COUCHOT, *in* PARENTE, 1993, p. 40)

Simultaneamente a esta fusão da imagem fotográfica com seu referente, que diz sem cessar “isto foi”; passa a se produzir imediatamente uma distância entre estes dois elementos – o real e o fotográfico – que começa no momento mesmo do clique. A imagem do mundo, imersa na sua lógica temporal, continua a se modificar, ao passo que a imagem fotográfica congela o fotografado, retirando-o do fluxo do tempo. Isto foi: sim, mas “o quê” é isto? E também: quando? E mais: onde? Desta força (que tudo mostra) e desta fraqueza (que para além deste tudo que mostra, por ser imagem, não tem como acrescentar mais nada) da fotografia deriva a importância da legenda. Ela é o texto que vai produzir, ou simular (quem garante?) ligações da imagem fotográfica com o real.

Muito do que se produz em arte na contemporaneidade se vale deste modo indicial como a fotografia se relaciona com o real e do efeito decorrente da legenda como paradigma de funcionamento. Como? Alegoricamente. Etimologicamente, alegoria diz: "outra fala". Segundo a definição de Walter Benjamin, na alegoria fica disposto que "qualquer pessoa, qualquer objeto, qualquer relação possa significar qualquer outra coisa". (BENJAMIN, *apud* OWENS, 1992) A partir desta operação que afirma o duplo no uno aparente e que tem por modelo a distância indicial fundada pela imagem fotográfica, decorre, portanto, uma possibilidade de deslocamento do sentido, ao modo da alegoria, que se nutre precisamente desta dualidade paradoxal. Dualidade que, na prática se configurou emblematicamente na arte do século XX desde o *ready-made* duchampiano até a cabra de Rauschenberg, as latinhas de cerveja de Jasper Johns ou as *marilyns* serializadas de Andy Warhol.

Assim, em processos alegóricos, agenciamentos entre imagens, textos, coisas e até mesmo pessoas podem produzir novos sentidos dentro daquilo que se pode chamar de "campo ampliado" da arte. (KRAUSS, 1984) É disso que se vale o artista na atualidade. Todas as coisas, todos os seres, todas as imagens e textos estão disponíveis para agenciar interações produtivas de novos significados. Assim, a ampliação do campo da arte implica também a exigência sem precedentes de ampliação da nova consciência de sua responsabilidade. Responsabilidade que se configura como ética em função de resultados práticos de transformação do real. Não se trata apenas de ter agora todos os materiais, técnicas e assuntos disponíveis para a realização do trabalho, como de fato se dá, mas de se conscientizar do poder implícito em realizações que vão produzir novos sentidos para o real e, por conseguinte, fundar o futuro.

A constatação deste movimento de externalização do conteúdo, que parte da falência da crença naquela "verdade espiritual" interna, para o espaço entre objeto e sujeito, e neste, no percurso entre o olho e a mente, estipula uma nova carga de responsabilidade moral e intelectual para todos os agentes envolvidos na operação. Se o mundo apresenta-se efetivamente como absurdo, como supõe Flusser, a partir da impossibilidade de crença em verdades absolutas a serem reveladas; se, ainda, produz-se um vácuo de significação no percurso da distância indicial entre o mundo e as novas imagens significantes, então, todas as coisas encontram-se em estado de disponibilidade para novos significados possíveis produzidos na interação relacional com sujeitos variados. O mundo, assim percebido, não-significante em si, mas constituindo-se como matéria-prima para qualquer significação, redimensiona ao extremo o poder ativo

de intervenção neste intervalo e aumenta conseqüentemente a carga de responsabilidade de cada opção. Trata-se agora de inventar pontes possíveis sobre o abismo, mas pontes para quais admiráveis mundos novos?

No entanto, essa análise relativa à possibilidade do funcionamento alegórico do trabalho de arte baseia-se, como vimos, no modo como a imagem fotográfica influencia nossos dispositivos de percepção do real. Por sua vez, serão as imagens virtuais, que diferem das fotográficas pela ausência total de qualquer referente imagético prévio, que, exatamente por isso, realizarão plenamente a definição de imagens pós-históricas da definição de Flusser – imagens produzidas a partir de conceitos – de pré-textos.

Para este vetor propresentativo, projetor de significâncias, as imagens virtuais contribuem com sua característica mais marcante: a dinâmica de seu potencial metamórfico.

Stelarc

Em suas performances iniciais, o artista australiano Stelarc produzia suspensões de si próprio (ou de seu corpo) por meio de ganchos fincados em sua pele. Estas suspensões, que remetem aos ritos de passagem à idade adulta típicos de certas culturas, sofrem aqui o processo de deslocamento alegorista, característico, como vimos, do funcionamento paradigmático da imagem fotográfica. Ocorre aqui o deslocamento do evento, com sua noção de sacrifício envolvida, para longe de seu contexto originário em função de uma intencionalidade, pré-textual, de outra ordem.

Apesar de as experiências de suspensão destas primeiras performances apontarem para processos de subjetivação, da ordem das ascetes, segundo Francisco Ortega, toda conduta ascética pressupõe a noção de uma identidade em trânsito, “ela constitui um deslocamento de um tipo de subjetividade para outro tipo, a ser atingido mediante a prática ascética” (ORTEGA, 2002) A continuidade do processo demonstra a ênfase na percepção do corpo como objeto pelo artista. Nas palavras do próprio Stelarc, “as primeiras performances de suspensão eram, em parte, um caminho para determinar os parâmetros psicológicos e físicos do corpo.” (STELARC *apud* JONES)



Stelarc

Sentando, balançando: evento para suspensão de pedra

Tamura Gallery, Tóquio, 11 de maio de 1980.

(Foto: Kenji Nosawa)



Stelarc

Animação suspensa durante sua performance na Galeria Armadale.

(Foto: Claudio Oyarce)

Os trabalhos seguintes refletem a importância que a tecnologia assumira para Stelarc a partir de sua estada no Japão. Em *O terceiro braço*, ele acopla uma prótese, um braço robótico, a seu braço direito. É interessante notar que, inicialmente, o aspecto visual do trabalho tinha importância substantiva e, somente em seguida, o artista se ocuparia com a possibilidade de acrescentar aspectos funcionais à prótese. Segundo ele, “*o terceiro braço* foi projetado inicialmente como um acréscimo visual ao corpo, mas a tentação de encontrar algum tipo de uso funcional para ele resultou em algumas tentativas de desenhos e textos escritos” (STELARC *apud* JONES). Sintomaticamente, sua descrição do processo de escrita destes últimos revela seu conteúdo como proposições conceituais prévias, ao modo de pré-textos, expresso pelas palavras escolhidas por ele:

devido ao espaçamento entre as mãos, você tem que escrever cada terceira letra, então não se tratava tanto de um controle físico, mas da tentativa de lembrar a sequência das letras. Então eu escrevia ‘e’, ‘l’, e ‘i’ como três primeiras letras e então deslocava as três mãos para escrever ‘v’, ‘u’, e ‘o’, movia novamente, e escrevia ‘o’, ‘t’, e ‘n’. Demorei vários meses praticando isso para conseguir um resultado relativamente delicado. (STELARC *apud* JONES)

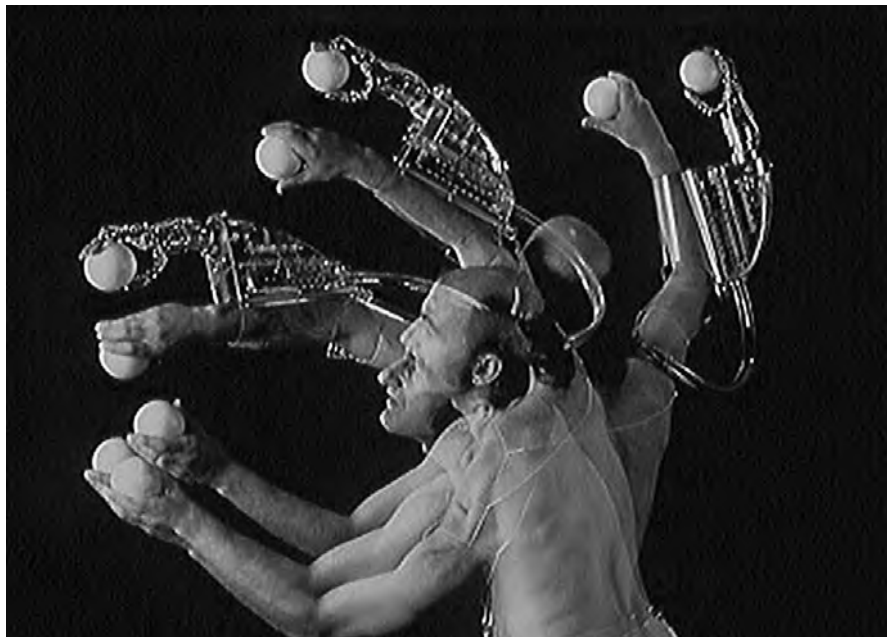
Ou seja, a palavra resultante era *evolution* (evolução). Sugestivamente, além desta, Stelarc só conseguiu atingir o resultado pretendido com uma outra: *decadence* (decadência).

Stelarc

A “Evolução” escrito à mão

Galeria Maki, Tóquio, 22 de maio de 1982

(Foto: Akiro Okada)



Significativa também para a compreensão do processo de deslocamento da percepção do corpo como objeto suscetível de ser descartado em Stelarc é sua descrição de um encontro com uma moça que tinha um braço artificial:

ofereci um seminário sobre *O terceiro braço* há mais ou menos dois anos e duas garotas vieram falar comigo no final. Em pouco tempo, percebi que uma delas tinha de fato um braço artificial, basicamente apenas estético [*cosmetic*]. Ela era estudante de arte e queria experimentar um mecanismo operacional, então nós aplicamos alguns eletrodos no braço dela e ela ficou bem animada por estar movendo a mão mecânica. Depois que a desconectamos, ela disse: “você tem noção de que eu tenho muitos desses braços [já que] tem sempre um sendo consertado, ou eu estou sempre perdendo um dedo ou queimando uma parte do braço, então eu tenho sempre alguns extras?” Então ela me perguntou se eu gostaria de ficar com um de seus braços e eu disse: “Bem, sim, claro.” E sem a menor hesitação, ela, no ato, desatarraxou o braço de si mesma, me entregou e saiu andando! Foi meio desconcertante, porque lá estava eu com quatro, e ela saiu andando com um só! *Mas a ideia geral de que o que era visualmente parte daquela pessoa tinha sido simplesmente desconectada e oferecida a outro cristalizou toda a noção de corporificação e identidade* [grifo e tradução meus]. (STELARC *apud* JONES)

Fator fundamental para o processo de concepção do corpo como objeto em Stelarc, a separação dualista entre corpo e mente, característica, como vimos, da cultura ocidental emerge em seu discurso na percepção de uma ausência cotidiana do corpo:

o que é intrigante para mim é como nós evoluímos como corpos ausentes. Porque o corpo é desenhado para ser aberto para o mundo, ele é composto por dispositivos de *input* externos, o que significa que o corpo se projeta no espaço. Mentalmente, nós operamos no mundo e nossos corpos físicos parecem recuar para trás de nós, e o único momento em que nossa fisicalidade emerge é quando temos um problema, quando nos sentimos doentes, ou quando fazemos yoga. Então, nós operamos mentalmente no mundo porque nós evoluímos como corpos ausentes, como corpos desenhados para serem abertos para o ambiente. Esta ausência é aumentada pelo fato de que nós funcionamos automaticamente e por hábitos. (STELARC *apud* JONES)

Corpos desenhados ou projetados (*designed*) “para serem abertos para o ambiente.” A insistência na utilização do termo pelo artista surge também como sintoma da perspectiva assumida: o corpo não como resultante complexo de um processo natural evolutivo, mas como objeto metamorfoseável em função das necessidades funcionais e dos desafios que o aguardam.

Segundo Brian Massumi,

o que é importante para Stelarc é a abordagem do corpo como um objeto – como um conceito sensível objetivado, cujo modo abstrato é o da possibilidade. Stelarc começa pelo fim. Ele começa pelo polo da possibilidade *como limite*, o limite externo da funcionalidade do corpo, de sua extensão-atual para dentro do pensamento único da razão instrumental. Ele assume o corpo como um objeto conhecido da razão instrumental com funções conhecidas e regularizadas para o uso e a necessidade [tradução minha]. (MASSUMI *apud* SMITH, 2005, p. 142)

Dando continuidade a este processo de percepção objetivada do corpo, na sequência de suas proposições, Stelarc revela uma perspectiva de recepção eufórica das conquistas da técnica, declara o corpo obsoleto e passa a sugerir a busca de uma otimização de suas performances físicas e mentais por meio de processos metamórficos que, no limite, produziriam híbridos de máquinas e seres humanos:

O CORPO OBSOLETO: É hora de se perguntar se um corpo bípede, que respira, com visão binocular e um cérebro de 1.400 cm³ é uma forma biológica adequada. Ele não pode dar conta da *quantidade, complexidade e qualidade* de informações que acumulou; é intimidado pela precisão, velocidade e poder da tecnologia e está biologicamente mal equipado para se defrontar com seu novo ambiente extraterrestre [...] REPROJETAR O CORPO/REDEFINIR O QUE É O HUMANO. Não faz mais sentido ver o corpo como um lugar para a psique ou o social, mas sim como uma estrutura a ser monitorada e modificada. O corpo não como um sujeito, mas como um objeto – NÃO UM OBJETO DE DESEJO, MAS UM OBJETO DE PROJETO [...] A SUPERFÍCIE E O EU. Como superfície, uma vez a pele foi o começo do mundo e simultaneamente a fronteira do eu. Como interface, uma vez ela foi o lugar do colapso do pessoal e do político. Mas agora *esticada e penetrada* por máquinas, A PELE NÃO É MAIS A SUPERFÍCIE SUAVE E SENSUAL DE UM LOCAL OU UMA TELA. [...] Como interface, a pele é inadequada [...] TROCAR A PELE [...] SEM NASCIMENTO / SEM MORTE – O ZUMBIDO DO HÍBRIDO [...] SISTEMAS HÍBRIDOS HOMEM-MÁQUINA etc. (STELARC, in DOMINGUES, 1997, p. 54 -59)

Ora, o teor de audácia de tais proposições reside exclusivamente na sugestão de efetiva transposição para o real de tais realidades ficcionais, já que estas derivam em grande parte do imaginário do universo da ficção científica. Este é o seu pré-texto e o risco reside justamente aí, à medida que alimentam o processo, já em andamento acelerado, de coisificação do ser. Stelarc não está sozinho. O desejo de atingir a possibilidade de uma identidade puramente



Stelarc

A terceira mão

Yokohama, Tóquio, Nagoya, 1984

(Foto: Toshifumi Ike)

incorpórea, espiritual e fazê-la habitar próteses onipotentes motiva também algumas propostas radicais no campo da ciência, como a de G. J. Sussman, professor do Massachusetts Institute of Technology (MIT), citada por Le Breton:

se você puder fazer uma máquina que contenha seu espírito, então a máquina é você mesmo. Que os diabos carreguem o corpo físico, não tem interesse. Mas uma máquina pode durar eternamente. Mesmo se parar, você pode sempre se retirar para um disquete e recarregar-se em outra máquina. Todos nós gostaríamos de ser imortais. Infelizmente temo que sejamos a última geração que vai morrer. (SUSSMAN, *apud* LE BRETON, 2003, p. 215)

Tais proposições que literalizam a virtualidade pós-fotográfica e atualizam-na fisicamente sem restrições, aplicando-a, mais que ao corpo, ao próprio ser, elidem, nesse movimento, o principal: nos termos da fenomenologia de Heidegger (HEIDEGGER, 2002), poderíamos definir que, na tentativa de ultrapassar as fronteiras físicas do ente que somos, abandonando quaisquer limites existenciários – ônticos – e existenciais – ontológicos – em nome de um suposto devir libertário radical, corre-se o risco de permeabilizá-lo a operações que conduzirão à sua própria dissolução, tanto ôntica quanto ontológica. Afinal, como disse Merleau-Ponty, “o corpo é para a alma o seu espaço natal e a matriz de qualquer outro espaço existente” (MERLEAU-PONTY, 1975)

Assim, em processo de *feedback* sob a influência do paradigma das imagens técnicas, o corpo é tomado em labilidade similar à das imagens numéricas, deixando de ser surpreendente, como observa Henri-Pierre Jeudy, ver “Stelarc passar dos ‘rituais de suspensão’ ao uso de imagens sintéticas, sem dar a impressão de mudar de universo”. (JEUDY, 2002, p. 152)

Nada mais natural, portanto, que o artista passasse, como efetivamente o fez, do interesse por transformações radicais da realidade do corpo objetificado para a tradução do ser em imagens numéricas nas quais se dissolveria na virtualidade de uma existência finalmente livre de uma vez por todas das amarras de um corpo material.

Partindo de um interesse crescente por sistemas de realidade virtual, Stelarc realiza *Cabeça protética* em 2003 que sinaliza uma ampliação mais radical da possibilidade de extensão dos limites do pós-humano. Neste contexto ele sugere que “o domínio do pós-humano pode muito bem habitar não o domínio do *cyborg*, mas o domínio das imagens inteligentes”. (STELARC *apud* JONES) O entusiasmo do artista pelos avanços científicos nesta área pode ser avaliado pela seguinte descrição:

[d]o trabalho de Patty Neece, no MIT, que está trabalhando num projeto de agentes da Internet, em que se pode programar um agente para procurar informação na Internet: “você só precisa dizer para o seu agente o que quer e o seu agente virtual coleta e apresenta o resultado para você de manhã. Esta noção de agentes virtuais é bem interessante, claro, porque com tanta informação na Internet, tem que haver melhores caminhos de recuperação” (STELARC *apud* JONES)

Sua *Cabeça protética* não é um autorretrato no sentido clássico, longe disso. A relação de similaridade com a aparência da face do artista surge aqui como uma interface comunicativa desprovida de qualquer caráter representativo, expressivo de conteúdos interiores relativos a verdades pessoais próprias ao indivíduo Stelarc. Arthur e Marielouise Kroker consideram que esta “é a primeira visão eletrônica do corpo líquido”. Assim, segundo eles, “para além de *cyborgs* e *aliens*, autômatos e constructos de inteligência artificial, a *Cabeça protética* é o protótipo das conversações futuras entre humanos e computadores”. (KROKER; KROKER, in SMITH, 2005, p. 72) O que se confirma na descrição do próprio Stelarc,

[a *Cabeça protética*] é um sistema conversacional – uma cabeça em 3D gerada por computador que se assemelha de algum modo ao artista e responde à pessoa que a interroga. Você pode dizer que ela é apenas tão inteligente quanto a pessoa que fala com ela [Irisos]. Não se deve supor que ela ilustra algum tipo de inteligência incorpórea. De preferência, ela expõe os problemas associados às noções de consciência, inteligência, agenciamento e corporificação. (STELARC *apud* SMITH, 2005, p. 231)

Uma imagem tipicamente pós-histórica, portanto, gerada a partir de conceitos que imagina, isto é, transforma em imagem. Um pós-trato: pós-humano e pós-histórico.

Para Stelarc “a tecnologia onipotente marca o fim da evolução darwiniana como a conhecemos; ela é o começo da hibridação do biológico pelo artificial”. (STELARC *apud* DONGUY, 1996) Ora, o problema talvez não seja tão simples assim. Em primeiro lugar, longe de buscar a motivação original para tais hibridações na ideia de “fim da evolução darwiniana”, parece sensato que devamos, ao contrário, procurar entendê-la como informada pela própria tese darwinista que ela lê, alucinando-a paroxisticamente, como busca da otimização irrestrita da capacidade performática do indivíduo no mundo. Sabemos que o ser humano, dentre todas as espécies, é a única que tem a capacidade, e pode ter a pretensão, de produzir as diferenças vantajosas que, submetidas ao processo natural da competição entre espécies, venham a ser selecionadas para aumentar suas chances de sobrevivência e, conseqüentemente, de



Stelarc

Cabeça protética

São Francisco, 2003.

reprodução. As próteses, desde as mais simples, pré-industriais (os instrumentos); até as mais complexas, industriais, técnicas (máquinas); ou pós-industriais (aparelhos) são meios pelos quais nossa capacidade de ação sobre o ambiente, incluindo a de transformação deste, é ampliada.

Isto quer dizer que, quando nos tornamos aptos, como agora, a modificar a nós mesmos, seja na forma final, através das interferências cirúrgicas, plásticas ou não; seja na causa original – as alterações genéticas –, estamos alterando as regras desse jogo e conseqüentemente arriscando os limites que definem o modo de ser do ente que somos.

Stelarc desafia os limites ontológicos do humano, propondo sua total permeabilidade a todo e qualquer projeto de suposto aprimoramento de “nossas” capacidades performáticas, mesmo que isto se dê ao preço de que estas venham a deixar de ser propriamente nossas. “Para mim, elas [as performances] são estratégias de uso de novas tecnologias que redefinem o significado de ter um corpo ou se ainda é importante permanecer humano” (STELARC *apud* JONES), diz ele.

Eu, robô? Eu, avatar? Vejamos. Uma coisa é uma prótese que substitua, por exemplo, um membro danificado ou ausente, mas até que ponto eu (qualquer eu) permaneço sendo eu, se meu cérebro for transferido para outros dispositivos, híbridos, derivados das chamadas tecnologias úmidas, por exemplo, um foguete ao qual meu cérebro se conecta, como propõe Stelarc? O robô ainda é um “eu”? Como indaga o teórico das ciências da cognição, Humberto Maturana,

onde nós, indivíduos humanos responsáveis, estamos em tudo isto, que podemos ser tão facilmente manipulados por outros humanos através de seus argumentos de geração de progresso no desenvolvimento do poder da máquina, enquanto eles satisfazem suas próprias ambições, desejos ou fantasias? (MATURANA *apud* MAGRO; PAREDES, 2001, p. 189)

Atuando ainda de acordo com o paradigma moderno de divisão parcialista de competências, Stelarc “evita emitir juízos de valor ou morais sobre o papel da tecnologia na sociedade, já que acredita que estes são sempre difíceis de se fazer além de serem polêmicos”. (STELARC) Para ele, “juízos de valor são frequentemente imersos na memória cultural, na história pessoal e no momento no qual uma determinada instituição funcionará”. (STELARC *apud* JONES)

Mas, como ele próprio surpreendentemente afirma, isso não faria dele um usuário acrítico das novas tecnologias, um tecno-nerd:

nem mesmo sou um tecno-entusiasta no sentido estrito da palavra. Tecnologia vem da palavra grega “techne”, que significa habilidade. Portanto as tecnologias são meramente estratégias contemporâneas para determinar e avaliar o mundo e o corpo que o habita e interage com ele. Não é um dilema para mim, mas isto não significa que como artistas não estejamos preocupados com os abusos dessas tecnologias, ou que não estejamos preocupados com o desespero humano ou social que ocorre devido ao uso de tecnologias militares e médicas. (STELARC *apud* JONES)

Para concluir, fico com as considerações de Jane Goodall que se pronuncia como “cética em relação ao potencial biotecnológico da coevolução”. Assim, ela se diz “mais interessada nas implicações culturais das provocações de Stelarc que em qualquer aposta para modificar o destino da espécie”. (GOODALL *apud* SMITH, 2005, p. 29)

Tomara que ela esteja certa, caso contrário, pode ser que a arte já esteja colaborando com uma ciência igualmente irresponsável para a exterminação do futuro.

Da humanidade, é claro.

Se é que isto ainda possa ter qualquer importância.

Referências

BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

FLUSSER, Vilém. Prétextos para a poesia. *Cadernos RioArte* Rio de Janeiro, ano 1, n. 3, 1985.

FLUSSER, Vilém. *Texto/ Imagem enquanto dinâmica do Ocidente*. *Cadernos RioArte* Rio de Janeiro, ano II, n. 5, 1996.

GONZAGA, R. M. *Read Me, Ready Me: a caixa-preta do ser em tempo real*. *Arte e Ensaios*, Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da EBA - UFRJ, Rio de Janeiro, n. 13, 2006.

HEIDEGGER, Martin. *Ser e Tempo*. Petrópolis: Vozes, 2002.

JEUDY, Henry-Pierre. *O corpo como objeto de arte*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. *Gávea*, Rio de Janeiro, n. 1, 1984.

LE BRETON, David. *Adeus ao corpo: antropologia e sociedade*. Campinas: Papius, 2003.

MATURANA, Humberto. *Cognição, ciência e vida cotidiana* (organização e tradução Cristina Magro e Victor Paredes). Belo Horizonte: UFMG, 2001.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. (coleção Os Pensadores – XLI). São Paulo: Abril Cultural, 1974.

ORTEGA, Francisco. *Da ascese à bio-ascese, ou do corpo submetido à submissão ao corpo*. In: RAGO, Margareth; ORLANDI, Luiz B. Lacerda; VEIGA-NETO, Alfredo. (orgs.). *Imagens de Foucault e Deleuze: ressonâncias nietzschianas*. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

OWENS, Craig. *Beyond Recognition - Representation, Power, and Culture*. Berkeley, Los Angeles, Oxford: University of California Press, 1992.

SMITH, Marquard (ed.). *Stelarc, the Monograph*. Cambridge: The MIT Press, 2005.

Entrevistas

STELARC entrevista a Jacques Danguy. In: *L'Art au Corps*. Paris: Flammarion, 1996.

Sítios eletrônicos

JONES, Mark. Disponível em <http://www.bornyesterday.ca/cyberstage-archives/2011/3/23/stelarc_still-hanging-around.html>. Acessado em 26/3/2012.