

rebeca



Revista Brasileira  
de Estudos de  
**Cinema**  
e Audiovisual

## Entrevista com o artista plástico Eduardo Kac

Erick Felinto<sup>1</sup>

ANO 8. VOL. 1 – REBECA 15 | JANEIRO – JUNHO 2019

---

<sup>1</sup> Doutor em Literatura Comparada pela UERJ/UCLA e tem Pós-Doutorado em Estudos de Mídia pela Universität der Künste Berlin. É pesquisador do CNPq e professor associado na UERJ, onde realiza pesquisas sobre cinema e cibercultura. É autor dos livros *Avatar: O Futuro do Cinema* e *a Ecologia das Imagens Digitais* (Sulina, com Ivana Bentes) e *o Explorador de Abismos: Vilém Flusser e o Pós-Humanismo* (Paulus), entre outros.

Email: [erickfelinto@gmail.com](mailto:erickfelinto@gmail.com)



Eduardo Kac é hoje um dos artistas brasileiros mais respeitados internacionalmente. Um dos pioneiros no campo da bioarte, assim como nos campos da arte digital, holográfica e de telepresença, Kac atualmente vive nos EUA e trabalha no The Art Institute of Chicago. Em 2015, ele participou como palestrante do seminário internacional *A vida secreta dos objetos: ecologias da mídia*, realizado no Rio de Janeiro e em São Paulo. Nesta entrevista, que gentilmente nos concedeu via Skype a partir de sua residência, o artista nos fala de sua trajetória acadêmica e profissional, do futuro da arte e das suas influências teóricas.

**Erick – A primeira pergunta é de caráter mais introdutório, você pode falar brevemente sobre sua formação no Brasil e nos Estados Unidos? Eu sei que você fez Comunicação na PUC, na graduação, não é isso?**

**Eduardo** – A minha formação, na verdade, é tricontinental, porque eu decidi estudar comunicação não necessariamente pela comunicação em si, mas pelo tipo de arte que eu fazia, o tipo de poesia que eu escrevia, o tipo de ação pública que eu levava a cabo. Nada disso tinha um contexto acadêmico no qual eu pudesse desenvolver mais o trabalho. A questão, pra mim, era de que maneira essa passagem pelo universo acadêmico poderia beneficiar minha prática, essa é que era a questão. No ambiente acadêmico, a poesia era extremamente conservadora; o campo da arte era dominado pela pintura, e nada disso me interessava. Por outro lado, o que me interessava do universo acadêmico [e] que poderia, sim, me ajudar a desenvolver uma prática, eram as ciências sociais, as ciências humanas, filosofia, antropologia, ciência política, semiologia... Essas disciplinas me seriam extremamente úteis. Pra você ter acesso a elas, realmente, era só dessa maneira, com essa abordagem, esse pensamento que permitisse uma interdisciplinaridade, era realmente só o universo das comunicações que permitia isso. Eu resolvi fazer comunicações por causa disso. Eu estava certo, foi extremamente útil e foi um ambiente que, mais do que o ambiente da arte ou da literatura, alimentou um tipo de poesia e de arte que eu fazia. Aí depois eu comecei a fazer o mestrado na UFRJ, mas, ao contrário da PUC, onde havia um ambiente muito estimulante... tudo bem, na PUC havia também professores péssimos, mas havia também professores excelentes, e o clima, o ambiente também era muito bom. Então a experiência na PUC foi muito positiva, mas a experiência na Escola de Comunicação não foi. Os professores eram fundamentalmente ausentes, e as trocas se davam diretamente com os colegas porque, do ponto de vista de ensino e discussão com os professores, [a troca] era praticamente inexistente. Esse momento, essa pobreza daquele ambiente acadêmico na federal coincidiu com o meu entendimento também de que, de uma maneira geral, como eu já vinha dando murro em ponta de faca há bastante



tempo, desde 1980 (nós estamos falando aí de 1987, mais ou menos), incluindo o fato de que, por exemplo, eu havia montado um laboratório de holografia e a universidade do Rio de Janeiro é muito inclemente com tecnologia em geral; além do fato de que havia uma pobreza absoluta de qualquer coisa tecnológica, digamos, no Brasil, em geral, mas no Rio, em particular, que era o que eu vivia, embora eu sempre trabalhei muito em São Paulo. Desde os 14 anos, eu vivia na ponte rodoviária e aérea constantemente. Então, sempre tive uma presença e um diálogo... e muitos dos meus amigos mais próximos vivem em São Paulo.

Mas, do ponto de vista prático da formação, essa situação mais ou menos em 1987 coincidiu com meu entendimento de que não havia condição realmente para desenvolver a arte tecnológica que eu vinha fazendo à revelia, porque... eu me lembro, um dos episódios mais emblemáticos foi o fato de que meu *laser* pifou e não havia ninguém que pudesse consertar, eu mandei pra São Carlos, que era o centro mais avançado, na época, de fotônica, mas ninguém conseguiu fazer nada. Tinha que mandar para a empresa nos Estados Unidos, mas aí não tem como fazer isso porque você vai mandar pelo correio e não vai chegar nunca. Aí tem que arrumar alguém pra levar, aí vai e volta e não funciona de novo, enfim, era uma coisa muito frustrante. Você não conseguia trabalhar realmente. Esse tipo de arte tecnológica que eu vinha desenvolvendo... eu fiz muita coisa, olhando em retrospecto. Tá tudo documentado no meu livro *Luz e letra* [2004]. Pra quem estava imerso naquele momento e querendo fazer ainda mais, ou querendo trabalhar com mais consistência, com mais regularidade, ter uma infraestrutura, e vendo também que o mestrado não funcionava, ficou claro naquele momento que eu tinha duas opções: ou eu mudava de atitude ou eu mudava de latitude... e você sabe qual foi a decisão que eu tomei.

Depois disso, eu fiz o mestrado em artes plásticas na Escola do Instituto de Arte de Chicago. Mais uma vez, a questão... o artista não precisa de mestrado, mas você fazer o mestrado cria justamente as condições que faltavam. Ter um laboratório que funciona, que está em um lugar fixo, que tem recursos, que tem sistema de manutenção... você está em um ambiente onde você tem várias opções para poder resolver o problema tecnológico. Essa transformação de um ambiente de alta precariedade para um ambiente onde eu pudesse continuar a trabalhar... na verdade, o mestrado foi isso. Nunca é uma coisa acadêmica, é sempre uma questão de poder continuar a dar desenvolvimento ao trabalho. Acabei o mestrado em 90, comecei a dar aula imediatamente na própria escola. Em 1998, se não me engano, eu fui convidado pelo Roy Ascott pra fazer o doutorado no programa experimental que ele estava montando na Universidade do País de Gales e que tinha uma sede na cidade de Caerlion, se a memória não me falha. Essa sede não existe mais, a universidade fechou



essa sede e ela fica agora em Newport. A universidade pagava tudo, pagava despesas de transporte, pagava o custo acadêmico, pagava tudo. Mas eu não preciso de doutorado... Sou poeta e artista plástico, mais uma vez, a questão acadêmica não é uma coisa necessária. Mas foi uma situação interessante porque eu fazia parte de um grupo muito interessante com o qual por três anos eu estaria em diálogo constante. Esse grupo era composto pela Char Davies, pioneira da realidade virtual, Victoria Vesna, também pioneira de uma série de práticas digitais, o Bill Seaman, igualmente, o Marky Slovak, que trabalhava também com a questão do digital na arquitetura, trazia a questão do digital e da arquitetura para a prática artística... Então a ideia era de que nós, esse grupo, fariamos esse doutorado mais ou menos na mesma época, e o projeto do Roy era que nós nos encontraríamos três vezes ao ano... é um projeto completamente diferente, não é o de você ficar ali. A gente viajou por muitas cidades juntos, foi bem interessante... também na própria sede da universidade em Caerlion, onde o Roy sediava uma conferência pública. Nesses ambientes para onde a gente viajava, havia sessões privadas em que nós discutíamos entre nós mesmos e havia também uma sessão pública na qual a gente fazia [uma] apresentação ao público e discutia com o público. Nessa trupe nômade de artistas digitais e tecnológicos, desbravamos novas fronteiras. Foi um período de três anos... Claro, o doutorado envolve uma tese... então eu escrevi a tese propriamente dita, defendi a tese, enfim... com isso, digamos assim, que, do ponto de vista acadêmico, essa formação continental se completou.

**Erick – A segunda pergunta tem a ver com a primeira. Ela diz respeito à relação do artista com a questão teórica. Minha impressão é que você é um artista bastante consciente dos meios que você usa e das questões conceituais implicadas no trabalho. Peter Weibel, pra mim, é um exemplo de artista teórico bem interessante. Eu acho que é um sujeito que consegue fazer bem teoria, pensar questões importantes e ter um trabalho artístico também interessante. Eu gostaria de saber, em sua opinião, qual a importância que tem o repertório teórico conceitual pro trabalho do artista. Que peso você conferiria a essas atividades de pensador e de artista?**

**Eduardo –** Veja só, o artista, ele sempre é um pensador. O que nós estamos falando aqui é a questão de o artista usar ou não a palavra escrita como meio de expressão desse pensamento. São questões completamente diferentes. O artista sempre é um pensador. Há artistas que além de expressarem pensamentos com a sua obra, conscientes ou não, também fazem uso da palavra escrita na articulação verbal desse pensamento. São duas coisas diferentes. Então, o artista que não faz uso da articulação verbal não deixa de ser um pensador. É um problema no universo acadêmico de reduzir



a habilidade do pensamento à manipulação de signos verbais. Eu acho que isso é uma falácia. Ainda mais numa época [em] que nós entendemos as questões da diversidade nas suas várias multiplicidades, é preciso também pensar as multiplicidades cognitivas que não passam necessariamente pela manipulação do signo verbal. Você sabe que eu sempre escrevi e articulei as minhas posições teóricas. Eu tenho vários livros publicados nos quais essas articulações são bem claras. O fato de eu dizer isso não significa um desengajamento da articulação do signo verbal. Eu acho que reduzir a habilidade de pensar à manipulação de signos verbais é confundir duas coisas diferentes. Eu acho que o universo acadêmico é que tem que se abrir a outras maneiras de articular pensamento que não sejam pelo signo verbal, essa é uma confusão, isso é uma falácia. Por exemplo, um artista pode articular um pensamento através de uma sequência de imagens. É o acadêmico, que usa palavras, que tem que se abrir a esta outra maneira de articular o pensamento, e não necessariamente reduzi-la de volta a uma concatenação de signos verbais lineares. O artista pode expressar um pensamento através de sequências de imagens em movimento, através de som, através de ação, de performance. O universo acadêmico, como usa a palavra escrita, endeusa, eleva a palavra escrita como o meio privilegiado do pensamento, mas isso é um pensamento tautológico. Se eu sou vendedor de tomates, tomate é a melhor fruta que deve ser consumida. Na verdade, existem várias outras. Eu acho que é preciso que haja uma abertura à diversidade cognitiva; nem todos têm a propensão natural ao uso da palavra escrita, mas não é por isso que deixam de ser pensadores.

**Erick – Aproveitando essa questão que você traz sobre o tema da palavra escrita, qual é a sua relação, da sua obra, com o tema da literatura e da poesia? Como ela se reflete, principalmente nos seus primeiros trabalhos? Por exemplo, o conceito de holopoesia... como é que você vê essa relação que tem o seu trabalho com a questão da palavra?**

**Eduardo** – A minha prática é literária, ou seja... eu tenho duas práticas paralelas, uma de artes plásticas e outra literária. No que se refere ao uso da palavra, a minha ambição é estritamente literária. Quando eu uso a palavra poesia, eu não faço isso de uma maneira simbólica, faço de uma maneira literal. Eu tenho a ambição de que a poesia holográfica seja conhecida pelo seu valor literário, pelas suas ambições literárias, e que ela se insira num diálogo mais amplo que tem a ver com a poesia dessa nova era que é a era pós-livro. A poesia que não é pensada para o espaço do códex, mas ela é pensada para o espaço do código, digamos assim. Então, meu primeiro poema digital, eu o criei em 1982. Meu primeiro poema holográfico, eu o criei em 1983. E aí, ao longo dos anos 80 e 90, eu desenvolvi a poesia digital. Inclusive, se você vier a Nova Iorque nos



próximos seis meses, você pode ver um dos meus primeiros poemas digitais exibido no Museu de Arte Moderna de Nova York, parte da exposição permanente do museu. Ao longo dos anos 80 e 90 eu também desenvolvi a poesia holográfica. A poesia holográfica eu comecei em 83 e encerrei em 93. O último poema digital que eu fiz foi... comecei em 82, encerrei em 98, embora eu tenha feito uma retrospectiva da minha poesia digital no Oi Futuro de Ipanema, no Rio de Janeiro, em 2005, se não me engano... talvez tenha sido em 2015. Naquele contexto, o curador, Alberto Saraiva, me pediu um novo trabalho para uma vitrine de 12 metros que havia na entrada da galeria. Então, naquele contexto, eu criei um poema digital novo, específico para aquela experiência corporal, arquitetônica, do ambiente. Então, tem esse hiato na questão da poesia digital. Esse poema digital de 2015 é o único que funcionaria na página impressa da revista. Os outros todos realmente requerem um ambiente digital, no qual a obra foi concebida, mas esse, em particular, da vitrine, ele poderia ser impresso na revista, e o público leitor poderia ter a experiência... precisariam usar os seus telefones móveis para interagir com a página impressa, mas ele foi concebido dessa maneira. Mas funcionaria. Eu venho criando sistematicamente novas formas de poesia, novos poemas com essas novas formas de poesia: a poesia digital, a poesia holográfica... Publiquei o manifesto da poesia biológica, da biopoesia, se não me engano em 2001, ou 2002, ou 2003, algo assim... Há inclusive esse livro aqui... foi publicado em Berlim, chamado *Biopoetry* [2016]. A capa se abre e permite [a] você ver... eu tô trabalhando e fazendo poema no laboratório. O livro, ele tem o manifesto da biopoesia em vários idiomas. Português não está incluído, mas tem chinês, tem francês, tem alemão, inglês... e uma sequência de imagens também. Escrevi o manifesto da biopoesia no começo do século XXI, realizei vários biopoemas e, mais recentemente, criei um livro de aromapoemas, poemas olfativos que são poemas para serem lidos com o nariz, não com os olhos. O livro se chama *Aromapoetry* [2011]. Isso foi em 2011 e, mais recentemente (na verdade um trabalho de 10 anos, mas que se realizou no começo de 2017), o poema espacial, no sentido literal do termo, de realmente feito no espaço, fora da Terra. É uma poesia concebida para gravidade zero, realizada em gravidade zero, para leitores em gravidade zero. Na verdade, como eu não vejo uma distinção entre a prática poética e a prática artística... existe um outro fazer que é aquele do (uma palavra só) poetartista. Eu não sou o único poetartista da história do século XX e XXI, evidentemente. Há outros poetartistas, mas eu sou um poetartista que trabalha não na forma, no meio, no vocabulário estético de outros. Eu crio os meus próprios: poesia digital, poesia holográfica, aromapoesia, biopoesia e poesia espacial.

**Erick – Então, Eduardo, eu tenho apenas mais uma pergunta, que diz respeito à sua visão sobre o futuro da arte. Eu assisti a um vídeo seu, um TED Talk disponível**



no Youtube, no qual você fala sobre o conceito de “arte viva”, e eu sei que você é um leitor do Flusser. Provavelmente você deve ter lido esse texto, chama-se precisamente *Arte viva*, ensaio em que Flusser fala sobre a possibilidade de se criar não apenas novas entidades biológicas em processos artísticos e tecnológicos – genética –, mas também novos processos mentais. Ele brincava com essa ideia de criar novos corpos e com isso novas formas de cognição, novas entidades pensantes. Nessa palestra que você deu, você fala que a arte do futuro será viva, então eu pensei: o que você poderia falar sobre o contemporâneo, o que que já existe em relação a essa conexão entre arte e vida hoje? O que é possível fazer hoje que leva a essa perspectiva futura? Eu sei que um dos seus trabalhos mais polêmicos foi o *GFP Bunny* [2000], aliás, você fala sobre ele nessa palestra do TED. O que você diria que está acontecendo hoje em relação a essa perspectiva futura de uma arte realmente viva? O que você pode falar pra gente agora?

**Eduardo** – Antes de responder a essa parte central da sua pergunta, eu queria fazer um comentário, de novo, ao perigo de uma possível hierarquia que sempre citou a palavra escrita como origem de um pensamento. Eu quero deixar claro que não se trata de ler Flusser e produzir alguma coisa. Em primeiro lugar, eu tinha uma correspondência com Flusser. O Flusser que eu conhecia na época era o Flusser da *Filosofia da caixa preta*. Esse texto do Flusser sobre arte viva eu só fui conhecer anos depois de eu já ter criado a bioarte. Eu crio o termo bioarte em 97, originalmente relativo à minha obra *Time capsule* [1997], que é uma obra na qual eu implanto um microchip digital em frente a uma série de fotografias em tom sépia, ao vivo na TV, ao vivo na Internet, e internautas ativam, então, um leitor, remotamente, e entram no meu corpo, recuperam o conteúdo do microchip e veem enquanto isso tudo está passando na televisão. Esse microchip é encapsulado num vidro biocompatível que o meu corpo não rejeita, então ele se funde efetivamente à tessitura do meu corpo. As células do meu corpo, elas se depositam sobre essa camada externa do microchip e ele efetivamente se funde ao meu corpo. Ele continua dentro do meu corpo. Eu já fiz dois eventos, a cada 10 anos eu faço um evento celebrando o fato de que eu sou o primeiro ser humano a ter um microchip implantado. Em 2007, o evento foi no museu IVAM, de Valencia, Instituto Valenciano de Arte Moderna, e, em 2017, ele foi na October Gallery, de Londres. Agora, em 2027 teremos os 30 anos da *Time capsule*. Então, esses interesses por inventar novos sujeitos, por questões de cognição, eram, sem dúvida, questões que nós compartilhávamos, mas não éramos só nós. O Louis Bec também se interessava muito por essa... o Louis Bec era, inclusive, vizinho do Flusser, e era um grande amigo meu. O Louis Bec teve um papel fundamental na realização do *GFP Bunny*. Sem ele, não teria sido possível. Na verdade,



são interesses compartilhados. A gente sabe que Varela e Maturana também se interessavam por isso, enfim, são vários pensadores que se interessavam por isso. Eu tenho um ensaio sobre o GFP Bunny no qual eu também trago a reflexão de vários outros pensadores sobre essa questão da animalidade e da subjetividade. Só pra deixar isso claro. Mas, com relação à bioarte, como eu te disse, eu criei o termo em 97, originalmente nesse contexto, mas rapidamente o ambiente se configurou e a bioarte, no finalzinho do século XX e na virada para o século XXI, teve uma ação global muito dinâmica, e outros artistas como Paul Vanouse, George Gessert e Marta de Menezes... nós viajávamos mundo afora e participávamos de exposições e debates. Na verdade, o movimento artístico é que impunha essa nova estética à revelia do *status quo*. A maioria dos museus ainda resiste à bioarte, embora haja exceções. O Pompidou, por exemplo, em fevereiro de 2019, apresentou uma exposição chamada *La fabrique du vivant*, a fábrica do vivo, do vivente, a fábrica da vida ou fabricando a vida, enfim, várias possibilidades de tradução. Era uma exposição consagrada à bioarte e também ao subsequente fenômeno que foi o *biodesign*. O *biodesign*, que está se desenvolvendo agora, é um fenômeno posterior à bioarte.