O CORPO COMO RASCUNHO: ORLAN, O VERBO FEITO CARNE FEITO IMAGEM FEITA VERBO

Ricardo Maurício Gonzaga[1]

Resumo

O artigo parte da análise simultânea de imagens do trabalho da artista francesa ORLAN e de textos de sua autoria para buscar surpreender os nexos formativos, contextos originários conceituais e imagéticos por meio dos quais a artista opera poeticamente. Procura também revelar as motivações e intenções que orientam a especificidade de seus processos criativos, assim como os encaminhamentos e desvios que assumem ao longo de suas trajetórias formadoras de sentido.

Palavras-chave: Autoretrato. Imagem. performance.

Abstract

The article starts from the simultaneous analysis of images of the work of French artist ORLAN and texts of her own to find formative nexus, originary conceptual and imagetic contexts by means of which she deals with her personal poetics. Also try to reveal the motivations and intentions that drive her creative processes in their specificity, as well as forwards and deviations that take along their formative trajectories of meaning.

Palavras-chave: Selfportrait. Image. Performance.

Este texto se insere no âmbito de minha pesquisa *Entre palavra e imagem: processos de formação do sentido na arte*, ainda em fase inicial, na qual me propus a investigar os nexos formativos, os processos de interação produtiva e os modos de influência mútua entre meios conceituais e imagéticos em curso no campo da arte na contemporaneidade. A idéia é aproximar os produtos do trabalho artístico tanto de textos específicos, isto é, de história ou teoria da arte, quanto a outros provenientes de contextos correlatos, literários, filosóficos ou mesmo científicos, para possivelmente flagrar conexões generativas e, se não explicativas, ao menos mutuamente influentes entre eles.

[1] Universidade Federal do Espírito Santo

Neste sentido, a pesquisa encontra numa espécie muito particular de texto, aquela em que o discurso se constrói no próprio interior do processo de criação, um momento único e especial em termos de possibilidades de revelação de intenções, dúvidas, decisões e até mesmo conclusões e reflexões *a posteriori* relativas a ele: a palavra do artista. Numa passagem em que discorre sobre o movimento simbolista, H. B. Chipp menciona que

> [...] os artistas desse movimento também escreveram ensaios sobre a sua arte, por vezes com grande percepção. Ainda mais notável é o fato de que **suas teorias não eram apenas contemplações *a priori*, ou explicações, daquilo que já tinham feito**, como ocorre frequentemente com as afirmações de artistas, mas sim que os **seus escritos muitas vezes antecipavam idéias formais que iriam aparecer mais tarde em sua arte".**[2] (os grifos são meus).

Por outro lado, boa parte do melhor da arte do século XX (e do início do XXI), seguindo o legado do *ready-made* de Duchamp, deslocou para a intencionalidade o gesto fundamental da criação, em detrimento de fazeres específicos vinculados a meios definidos pela teoria (a partir da tradição prática) como artísticos.

A genética do processo debruça-se em geral sobre as transformações por que passam os aspectos formais do trabalho, a metamorfose do objeto, acompanhando-a por meio de resíduos que tornam possível a reconstrução dos movimentos e lampejos criativos. No entanto, quando o caráter intencional predomina num processo artístico, este método investigativo não se aplica com a mesma propriedade. Nestes casos o próprio conceito de "documentos de processo" pode e deve se ampliar, de modo a incorporar as possibilidades mencionadas.

Além disso, a arte no momento atual se vale como nunca de referências externas para construir a realidade do trabalho, sejam elas provenientes da história da própria arte ou da cultura em geral, mas também de outros campos do saber tais como a ciência e a filosofia. Citações, apropriações, referências a imagens e textos de outros autores, se sempre estiveram mais ou menos presentes na prática artística, invadem agora o campo ampliado da arte de modo a problematizar e chegar até mesmo a esmaecer os limites conceituais da noção de plágio. Assim as opções por tais ou quais referências acrescentam

[2] Chipp, H.B., *Teorias da arte moderna,* São Paulo: Martins Fontes, 1996, p. 47.

ao trabalho da pesquisa processual um vasto campo de possibilidades, na medida em que funcionam como documentos de processo reveladores das instâncias decisórias que dirigem os rumos da criação.

Neste contexto, o trabalho da artista francesa ORLAN se apresentou como um caso extremamente fértil para dar início à tarefa. ORLAN se manifesta frequentemente em termos verbais sobre seu trabalho, seja oralmente, em entrevistas, ou na forma de textos escritos, dos quais o mais importante e conhecido é o *Manifesto da Arte Carnal*. Produz-se assim uma situação propícia para os propósitos da pesquisa. Em um dos momentos mais conhecidos de sua obra, as intervenções cirúrgicas em seu próprio rosto, é possível confirmar a pertinência do argumento da ampliação da noção de documento de processo de modo a incorporar depoimentos do autor. Aqui, depois de decidido o rumo da intervenção, a artista delega sua realização a terceiros, os cirurgiões encarregados do procedimento. Como – e onde - surpreender então pistas possivelmente iluminadoras do processo de decisões que envolveram e conceberam a intenção manifesta e viriam a se configurar nas instruções que a artista forneceria ao "técnico" que executaria a obra? Nos comentários e alusões que ela fará entre e após as cirurgias. Além disso, se tomarmos o trabalho como em processo, de acordo com a lógica – eminentemente processual - da produção moderna e contemporânea em arte, que vê a obra como um todo dinâmico em contraposição à noção pré-moderna para a qual todos os esforços deveriam convergir para a realização da obra-prima, chegaremos naturalmente à conclusão de ser no mínimo muito arriscado falar em documentos anteriores e posteriores à realização do trabalho: todos se apresentam como etapas – muitas vezes tautologicamente recorrentes – deste.

Categoria que inclui mesmo os comentários e textos que o artista publica sobre o que considera ser o trabalho propriamente dito.

A ressalva possível a esse argumento seria relativa à distância no tempo que separa o comentário do artista do momento de concepção e realização da obra. Quanto a isto, seria pertinente aventar que, passado algum tempo, *a frio*, a fala do artista se converteria na de um historiador, ainda que da própria obra, na medida em que teria se metamorfoseado existencialmente num sujeito outro diverso daquele que a criara. O problema, no entanto, se resolve em si mesmo: é aí mesmo que a lógica do processo pode e deve ser flagrada e apreendida

como tal, isto é fenomenologicamente, como ela se apresenta em seu percurso temporal. Neste sentido, cada etapa da obra, de "monumento de processo" (nos termos de Panofsky) poderia passar a ser considerada como **documento** de processo. Se aceita, esta conceitualização modificaria por completo a relação hierárquica entre os elementos envolvidos no processo criativo.

O que se quer encontrar, portanto, na fala do artista não é um teor explicativo voltado para o já concluído, mas seu vigor conectivo das fases do processo, algo que subjaz as manifestações particulares, como uma espécie de inconsciente generativo do trabalho e, sobretudo sua vocação projetiva, anunciadora de aberturas para novas possibilidades de invenção. Talvez seja neste exato lugar que possamos flagrar o que distingue a fala do artista do texto do crítico – e do historiador: mesmo quando se põe a refletir criticamente sobre o trabalho já realizado, o artista dá seguimento ao processo de criação. Sua lógica é outra, impelida pelo vetor contínuo da invenção.

Necessária, esta introdução, por assim dizer, propedêutica, termina forçosamente por abreviar o espaço dedicado à análise do objeto que instrumentaliza.

Retornando a ele – ORLAN -, vale também dizer que o outro elemento componente da dupla cujo atrito gera a questão que se pesquisa, apresentada inicialmente – a imagem – constitui-se como central para a poética da artista, como espero demonstrar.

Desde o início, em meados dos anos 60, o trabalho de ORLAN se assume como sendo de auto-retrato. Principiemos pelo nome próprio: ORLAN (que se escreva assim, em maiúsculas, é uma exigência da própria) é pseudônimo, nome artístico. Seu nome no registro civil a artista faz questão de manter em sigilo. Sobre o impulso originário que a levou a se rebatizar, ela presta o seguinte depoimento:

> Escolhi este nome depois de uma sessão de psicanálise, quando percebi que assinava meus cheques com **o nome "Morta".** Entendi então, depois da intervenção do psicanalista que apontou a anomalia, que eu nunca mais estaria naquele estado de morte lenta e foi aí que eu me dei uma nova identidade civil. Selecionei então um nome nem masculino nem feminino; **este nome contém minha exigência de transgredir os tabus e de ficar à margem dos modelos de gênero** [...].[3]

[3] ORLAN, *in Feminism and Representation, an interview with ORLAN*/ The Irish Critic, in htttp://tehirishcritic.com/.

Manifesta-se aí a consciência do sintoma mórbido vinculado à questão de gênero, problema para o qual a invenção de uma nova identidade ambígua ou ambivalente aparece como solução. Ou seja: é o problema da condição feminina e seus conflitos identitários que se impõem como centrais ao trabalho.

De fato, desde suas primeiras apresentações, ORLAN dirige sua atenção para o problema da presença histórica do corpo feminino como objeto de interesse da pintura – e da escultura - na tradição da arte ocidental. Sintoma dessa constante é, por exemplo, que a frase de Maurice Denis que tão bem enuncia a autonomia da obra de arte em sua realidade própria em detrimento de seus assuntos representados, enumerasse o nu feminino como um de seus temas tradicionais: "[...] um quadro – antes de ser um cavalo de guerra, **uma mulher nua** ou uma anedota qualquer – é essencialmente uma superfície plana recoberta de cores combinadas numa dada ordem".[4]

Assim, nos IV Encontros Internacionais de Arte, nas Caldas da Rainha, em Portugal, ORLAN posa nua refazendo em *tableaux vivantes,* a Grande Odalisca de Ingres (ilustr. 1) e a Vênus de Boticelli. Teria tentado "ainda atravessar nua o jardim público e identificar-se com algumas estátuas de nus femininos aí expostas, mas receou a reação demasiado primária da população".[5]

Em contraposição ao distanciamento das pinturas e estátuas, que tornam anódinos os nus representados, ORLAN pretendia apresentar seu corpo real e presente. A operação é típica dos processos de reificação e literalização que atuam sobre os trabalhos de arte na modernidade e contemporaneidade: da representação passa-se à presentação. Trânsito do qual ORLAN é consciente: mais tarde, em outro contexto, o dos trabalhos que têm como técnica a cirurgia plástica, ela irá mencionar que o trabalho cria "uma espécie de *sfumato* entre presentação e representação"[6].

Em ambas as situações – a realizada no interior do museu e a não realizada nos jardins – emerge o mesmo espírito, numa operação de dupla natureza: de objeto representado – pela tradição do olhar masculino da história

[4] Chipp, H.B., op.cit., p. 90.
[5] *Colóquio/Artes,* 34, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1977.
[6] ORLAN, op. cit.

da arte - a mulher passa a sujeito presente de um trabalho de auto-retrato num gesto de confisco carregado de ironia.

Do nu artístico à artista nua, nesta sua primeira encarnação das imagens da história da arte, ORLAN começa a evidenciar aqui o que viria a se tornar uma constante em seu trabalho: valer-se de um referencial cultural fortemente estabelecido para provocar deslocamentos e estranhamentos de modo a subverter lógicas contextuais anteriores, explicitando e, "desnudando" assim seu *modus operandi*.

Numa entrevista posterior, questionada se se considerava uma feminista, ORLAN iria se definir, com evidente acento irônico, como sendo: "uma neo-feminista, pós-feminista e alter-feminista"[7], relembrando que "os embates feministas deixaram muito claro que o corpo é político e esta consciência transformou-se numa questão histórica".

Ainda naquela ocasião em Portugal, ORLAN apresentara um trabalho que se valia de outra fonte referencial presente no imaginário contemporâneo: as máquinas caça-níqueis que mostram uma figura humana em cuja boca se deve inserir uma moeda para se retirar em troca um produto que sairá por baixo. Aqui, numa paródia, ela apresenta uma imagem fotográfica de si mesma, nua, com uma fenda no pescoço e o seguinte texto escrito: "insira cinco francos". A moeda podia ser vista enquanto descia por uma coluna transparente até a genitália. Quando saía por baixo, a própria ORLAN, sentada ao lado, entreabria os lábios e beijava o participante.

Entre 1990 e 1993, ORLAN realiza nove performances centradas em cirurgias plásticas programadas para transformar seu rosto. Estas intervenções são filmadas e transmitidas ao vivo. Segundo ela,

> Minha série de performances foi criada para **dar uma figura a minha face.** É um trabalho de arte que se situa em algum lugar entre figuração, desfiguração e refiguração, **num corpo que às vezes é sujeito, às vezes objeto – às vezes tendo um corpo, às vezes sendo um corpo**.[8]

Neste processo de recriação da imagem fisionômica, ORLAN retoma o movimento de substituição do regime de representação pelo de apresentação que se anunciara timidamente nos primeiros trabalhos, levando-o ao limite em

[7] Idem, ibidem.
[8] Idem, ibidem.

que as dicotomias sujeito/objeto e autor/suporte do trabalho passam a se confundir e amalgamar.

Aqui, a artista se vale mais uma vez de referências históricas – da arte – para estabelecer as metas de recriação da própria face. Para alcançar o resultado almejado projeta adicionar a testa da Monalisa ao queixo da Vênus de Boticelli e, assim por diante, somando-se outras partes de rostos de pinturas de mulheres da tradição ocidental (ilustr. 2). O projeto, ironicamente, nos remete aos procedimentos das academias que pretendiam ”imitar o melhor em todos os grandes pintores do passado”[9], incidindo aqui sobre o rosto da própria autora que alucina assim, nesta fusão, os procedimentos operatórios de controle do padrão de beleza feminina – pelos homens -, invertendo seus sinais alegoricamente, isto é, produzindo “outra fala”[10].

Coerentemente, em seu principal texto autográfico, o “Manifesto da Arte Carnal”, ORLAN afirmará que: “Arte carnal é **auto-retrato no sentido clássico**, mas realizado por meio da possibilidade da tecnologia. Oscila entre **desfiguração e refiguração**.”[11] O corpo é tomado, portanto, como matéria plástica, na medida em que a artista reinvidica o direito de abordá-lo na sua materialidade literal (“posso ver a mim mesma o caminho todo para baixo até minhas vísceras. [...] Querido, eu amo seu baço, seu fígado, adoro seu pâncreas e a linha do seu fêmur me excita”)[12], denunciando outrossim que “a psicanálise e a religião concordam em dizer: ‘não se deve atacar o corpo, deve-se aceitar a si mesmo’”. Para ela, “estes conceitos são primitivos, ancestrais e anacrônicos. Pensamos que o céu vai desabar sobre nossas cabeças se tocarmos no corpo”, e indaga: “ainda estamos convencidos de que devemos nos ater às decisões da natureza, esta loteria de genes distribuídos ao acaso?”[13]

Segundo ORLAN, no entanto, a ênfase não recairia no resultado da operação: “Arte carnal não está interessada no resultado da cirurgia estética, mas no **processo da cirurgia**, o espetáculo e discurso do corpo modificado

[9] Gombrich, E. H., *História da Arte*, São Paulo: Círculo do Livro,1972.,
[10] Etimologicamente, alegoria – do grego *alle egorei* – diz: outra fala.
[11] ORLAN*, Manifesto da Arte Carnal.* Disponível em http://www.orlan.net/texts/.
[12] Idem, ibidem.
[13] Auslander, Philip, *Orlan's Theatre of Operations,* Theatre Forum, Spring 1995.

que se tornou o **lugar do debate público".**[14] O corpo – feminino, em especial - se apresentaria assim como lugar privilegiado para o debate crítico: "A arte carnal transforma o corpo em linguagem, revertendo a idéia bíblica do verbo feito carne; a carne é feita verbo"[15]. Contra a lei da natureza – ou divina, se quisermos, a intenção criadora da artista – luciferinamente – assume o papel de protagonista: "somente a voz de ORLAN permanece inalterada."[16] Os fatores em jogo começam a se desvelar: contra a Lei, falocrática e patriarcal, uma outra fala se levanta:

> Durante as cirurgias leio textos enquanto é possível, até mesmo enquanto minha face é operada. Nas operações mais recentes isso produz a imagem de **um cadáver** sob autópsia **que continua falando, como se as palavras se destacassem do corpo**.

É ainda a imagem da morta, que agora se auto-ressuscita pela potência do discurso que a legitima e - Pigmalião de si mesma - parece lhe insuflar vida para prosseguir. Quanto à natureza deste discurso, a própria ORLAN nos esclarece, por meio de suas escolhas:

> Durante todas as cirurgias, leio o seguinte extrato de seu [de Eugénie Lemoine-Luccioni], livro, O Vestido: "A pele é decepcionante [...]. Na vida não se tem mais do que a própria pele. Mas há mal-entendidos, nas relações humanas, pois não somos nunca aquilo que temos. [...] tenho uma pele de anjo, mas sou um chacal, a pele de um crocodilo, mas sou um lulu, uma pele negra, mas sou branco, uma pele de mulher, mas sou um homem; nunca tenho a pele do que sou. Não há exceção à regra, porque eu não sou nunca o que tenho... '[17]".

ORLAN acrescenta:

> Quando li este texto pensei em como, na nossa era, estamos começando a ter os meios de reduzir a distância, especificamente por meio da cirurgia [...]. Agora é possível então **aproximar a imagem interna da externa"**[18].

Ora, ressalta aí uma aparente contradição: se por um lado, como vimos, a artista advoga a desimportância relativa do resultado final da transformação da imagem fisionômica em função da valorização do processo em seu teor crítico, agora ela parece ceder a uma tentativa – clássica por excelência – de

---

[14] ORLAN, Manifesto da Arte Carnal, op. cit.
[15] Idem, ibidem.
[16] Idem, ibidem.
[17] Lemoine-Luccioni, Eugénie, *La Robe, O Vestido.*
[18] ORLAN, *in Feminism and representation…, op. cit.*

levar o trabalho a fazer coincidir uma certa verdade identitária interior, profunda e essencial, com uma análoga que afloraria à superfície da pele como aparência, em regime de representação. Assim, não a beleza, mas a verdade seria o objetivo a assomar à superfície da aparência, projeto que parece pretender se apoiar na crença ingênua de que se pode chegar a uma correspondência exata entre uma certa essência interior e a aparência externa que esta assumiria. Tais enunciados contraditórios, até o ponto em que a pesquisa alcança, não foram equacionados seja no trabalho de ORLAN, seja no discurso sobre este. Na verdade o trabalho pode, isto sim – e aparenta fazê-lo -, operar com a noção de máscara, de modo a, no campo da imagem, arbitrar a feição visível que se quer assumir, como aspecto visual, exterior, de uma *persona* pública.

Em outra série, intitulada a *Reencarnação de SANTA ORLAN (1983/1986),* a artista assumira, mais uma vez ao modo de paródia, imagens de santas e mulheres-demônios. Em seus comentários ela nos fornece novas pistas sobre sua consciência relativa à origem dos processos em que, como vimos, o verbo se plasma em carne - e imagem – para tornar a se plasmar em verbo:

> Não tenho uma formação religiosa. [...] Produzi várias séries de trabalhos baseados em imagens que representavam santas, Madonnas e virgens [...], **apresentadas como modelos aos quais eu deveria me conformar**. Usei estas imagens a partir de uma distância crítica. Eu as vesti, deslizando para dentro delas do jeito que se deslizam os dedos para dento de uma marionete de luva, **exagerando o que elas** diziam ou fazendo com que elas dissessem **outras coisas**[19].

Mais uma vez o caráter de máscara, aqui transfigurado em luva de marionete, alucina parodicamente os referentes para subvertê-los, de modo a operar a manipulação da imagem e expor dispositivos que incidem sobre o corpo e a identidade feminina.

Na ânsia de resolver o conflito entre identidade e literalidade; verdade e aparência; entre o processo crítico e a "máscara verdadeira", ORLAN finalmente parece identificar as origens conceituais do problema:

> **Devido ao cristianismo, nós podemos fazer imagens de nós mesmos**, o que não acontece com todas as religiões. [...] com todas as representações, tudo que fiz em meu trabalho, sendo fotografia ou

[19] Idem, ibidem.

> vídeo, etc, foi um modo de investigar, **revirar todas as possibilidades de imagens de mim**"[20].

É, portanto, aí, no campo das imagens, que o dilema de ORLAN – como prosseguir operando transformações cirúrgicas sobre si mesma sem um objetivo final – a carne tem seus limites – parece se resolver:

> O segundo título [da Reencarnação de SANTA ORLAN] é "***Imaqes NEW Images***", já que essa série de performances-operações cirúrgicas foi projetada para refigurar minha face e assim criar uma nova imagem de mim mesma que por si mesma produz novas imagens, **criando assim um *sfumato* entre presentação e representação.**[21]

Coerentemente, algumas das últimas séries de trabalhos de ORLAN realizam fusões virtuais de sua própria imagem com as de mulheres ou ícones provenientes de outras origens étnicas (ilustr. 3).

Do feminismo ao multiculturalismo, é agora a imagem metamórfica do ser que dá continuidade ao discurso libertário, permitindo ao sujeito – ORLAN - estabilizar sua imagem e identidade recriadas, fixando-as na matéria plástica da carne, para reinventá-las – reinventando-se - no plano virtual.

[20] Idem, ibidem.
[21] Idem, ibidem.