

AS IMAGENS EM TRÂNSITO DE ORLAN

Alexandre Santos

Resumo: Esta comunicação concentra-se na análise da trajetória da artista francesa Orlan, considerando a presença da imagem e da auto-representação do corpo em sua poética. Através de trabalhos com forte viés crítico, em experimentações que passam pelo uso da fotografia, do vídeo e da imagem digital, Orlan organiza uma poética na qual o uso da tecnologia submete-se a uma irônica leitura do seu corpo e da própria sociedade contemporânea diante de suas matrizes tecnológicas de controle e domesticação da corporalidade.

Palavras-chave: Arte Contemporânea, Corpo, Imagem

Abstract: *This report focuses on the analysis of the trajectory of the French artist Orlan, considering the presence of image and self-representation of the body in her poetics. Through works with a strong critical bias, in experimentations involving the use of photography, video and digital imaging, Orlan organizes a poetics in which the use of technology is subjected to an ironic reading of her own body and of the contemporary society itself, before their technological matrices of control and domestication of corporality.*

Key words: Contemporary Art, Body, Image

“Algumas das minhas imagens podem ser julgadas como difíceis de olhar. São poucas as imagens que nos forçam a fechar os olhos: a morte, o sofrimento, a abertura do corpo, a pornografia para algumas pessoas, o ato sexual para outras. Os olhos tornam-se, então, buracos negros nos quais as imagens se lançam para atingir justamente o lugar onde isto nos causa males.”

(Orlan)

Imagem: *mise en scène* e tecnologia

Se a tecnologia acompanhou *pari passu* o desenvolvimento da expressão artística desde a pré-história, vamos perceber que nos últimos 50 anos a sua presença na arte tornou-se quase atávica. Desde que a noção de imagem se constrói no Ocidente, ela tem forte relação com rituais religiosos vinculados ao absoluto inexplicável e se instaura graças às descobertas de materiais que a viabilizam.¹ A palavra *imagem* que vem do latim *imago*, significa espectro, aparição. Pode-se dizer, então, que a imagem é sempre reconstrução do mundo, constituindo-se via de regra como *mise-en-scène* que intermedia a relação do homem com seu entorno. Esta noção é reforçada ainda mais nos dois últimos séculos com o estreitamento da produção de imagens vinculadas aos avanços tecnológicos, repondo e ampliando as possibilidades de *reinvenções simbólicas* do mundo. Há, portanto, uma realidade paralela trazida à baila tanto pela imagem fixa da fotografia quanto pela imagem em movimento do cinema e do vídeo e, mais atualmente, da imagem virtual resultante da informatização da cultura. Ninguém soube melhor perceber este atributo da imagem do que os artistas ligados à performance corporal, ao longo do século XX. Desde os pioneiros dadaístas com suas investidas plásticas face à fotografia, passando pelos surrealistas e sua relação estreita com o cinema, até os videastas das últimas décadas, veremos que há toda uma reavaliação sempre crescente da presença da imagem mecânica na arte, assim como a constituição de novas formas de perceber os limites tênues entre realidade e ficção.

Este artigo tem como ponto central a compreensão da presença da tecnologia na trajetória da artista francesa Orlan (1947). A base principal da análise baseia-se na exposição *Orlan: Méthodes de l'artiste, 1964-2004*ⁱⁱ, a qual trouxe uma merecida retrospectiva da carreira desta artista ao longo dos últimos 40 anos, deixando claras as marcas principais de sua trajetória: a audácia e o não-receio de correr os riscos necessários em favor de uma arte sempre em constante devir e ligada às novas possibilidades científicas. Se a tecnologia é o estudo das técnicas, em geral complexas, que envolvem

instrumentos e máquinas para se alcançar um objetivo, o processo criativo de Orlan sempre foi um laboratório que esteve envolvido com este campo específico. A linguagem e os temas escolhidos, bem como o uso da imagem advinda das tecnologias de ponta no registro de suas performances são aspectos centrais do trabalho da artista. Orlan sempre usou a fotografia (imagem essencialmente ligada à tecnologia industrial desde o século XIX), passando posteriormente ao vídeo, e chegando às últimas propostas estéticas com estreitas vinculações à arte digital e ao cinema. Frequentemente, suas estratégias de edição de imagens são extremamente arrojadas e ligadas às novidades tecnológicas. É intrínseco à sua poética o uso recorrente e cada vez mais alargado de todos os recursos disponíveis. Inclusive tendo como parâmetro o questionamento da presença da tecnologia em nosso cotidiano.

O corpo inventado: elogio do devir

Nascida na pacata cidade francesa de Saint-Etienne, Orlan inventa seu nomeⁱⁱⁱ do mesmo modo que inventa o seu corpo através da imagem. Para a artista, o corpo é a única fonte capaz de lutar contra a opressão exercida sobre o indivíduo pelos poderes institucionais no mundo contemporâneo. Apesar de alcançar uma corporalidade polimorfa é, sobretudo, do universo feminino que trata a sua investigação. Mas numa concepção que nada tem do radicalismo feminista que floresceu na mesma época de sua estréia na arte nos anos 1960. Orlan propõe reflexões que até mesmo extrapolam as próprias noções tradicionais de gênero. A mulher é aí vista como indivíduo que dispõe de seu corpo de maneira alternativa e absolutamente soberana. Na sua obra há um jogo com a banalidade cotidiana, cuja trama compõe-se das ambigüidades próprias à vida e ao fazer artístico: a verdade e a ficção, o feminino e o masculino, as escolhas e as imposições, o público e o privado, o angelical e o monstruoso, o sagrado e o profano. Mas não é necessariamente de princípios binários que se sustenta a idéia de corpo em Orlan. Ao contrário disso, a artista vê o corpo de modo fluido, tal e qual a cultura contemporânea, incapaz de ser una. E é justamente por isso que a escolha de linguagens vinculadas a uma quase obsessão pelas novas tecnologias e avanços científicos aparecem em seu trabalho como elementos facilitadores da noção de trânsito, flagrantemente

presente em toda a sua trajetória. Ou seja, suas imagens são transitórias porque estão em relação com um corpo também transitório.

Tida muitas vezes como uma artista narcisista e egocêntrica, Orlan declara, no entanto, ser o seu corpo um instrumento, um meio utilizado sem concessões para produzir estranhamentos a respeito do lugar da arte, do artista e do corpo individual na sociedade pós-moderna. Como o artista cipriota Stelarc (1946), cujo trabalho chega às malhas da auto-flagelação, Orlan perscruta uma aguda dimensão do corpo enquanto matéria expressiva. Não se trata de um auto-exibicionismo fácil, ainda que em seus trabalhos a auto-referência seja elemento central. As suas estratégias artísticas margeiam a noção de retrato no sentido mais amplo e contemporâneo do termo. Mas, ainda assim, ultrapassam esta definição iconográfica. Do mesmo modo que ultrapassam as rotulações vinculadas às experiências corporais da arte contemporânea. Não são, por exemplo, o auto-flagelo purgador e ritualístico de uma sociedade em revisão, como o fez Schwarzkogler (1940-1969), figura central da *body art* vienense, pagando fortes tributos frente às experimentações artísticas por ele levadas a cabo. Nem as empreitadas de suspensão do corpo em equilíbrio físico com a gravidade, como o faz o já citado Stelarc a partir dos anos 1980. O igualmente denso trabalho de Orlan diferencia-se do de seus colegas ligados à arte corporal pela busca do prazer, um prazer instrumentalizado pela ciência, como opção para uma corporalidade alternativa e sempre em suspensão.

A invenção do corpo teatralizado na imagem é elemento já evidente nas obras mais antigas e pouco conhecidas da artista como, por exemplo, em *Corps sculpture au carré/Tentative de sortir du cadre*, de 1964-66, em que uma Orlan jovial de menos de 20 anos é vista em uma série fotográfica em que seu corpo é a ferramenta para discutir a tradicional idéia de escultura, saindo de molduras de quadros como se este ato fosse um verdadeiro nascimento para o mundo. Não somente como ser adulto que faz suas escolhas, mas como artista que pontua desde já – e talvez inconscientemente - o caminho a trilhar. Nesta série fotográfica está traçado o perfil performatizante que a artista vai perseguir até os trabalhos mais recentes de 2004. Já estão ali, também, as brincadeiras

correntes com os ícones da arte. Máscaras, assim como deuses do hinduísmo e até a simulação de uma cópula auto-suficiente (*Orlan accouche d'elle même*) funcionam como elementos que nos levam a pensar sobre a originalidade do corpo buscado pela artista, um corpo auto-inventado, ficcionalizado pela imagem e, desde então, sempre em processo. A imagem fotográfica já é usada como parâmetro de resgate do movimento e da teatralidade, aspectos que vão marcar a linguagem corporal dos vídeos nos anos 1980, sobretudo aqueles vinculados à Santa Orlan, os quais repetem o movimento e gestualidade de *madonnas* renascentistas e barrocas.

Vale lembrar que na mesma época em que Orlan inicia sua carreira, meados dos anos 1960, os brasileiros Lygia Clark (1920-1988) e Hélio Oiticica (1937-1980) já tinham feito o seu processo de saída do bidimensional e começavam a investir nas potencialidades do corpo na arte, refazendo a noção de objeto artístico, assim como os limites tênues entre arte e vida, questões que estão alinhavadas nas experiências da jovem *performer* francesa. Em *Strip-tease occasionel à l'aide de draps de trousseau – Version 2*, de 1974-75, Orlan se desnuda de uma *draperie* branca envolta ao seu corpo, como se fosse uma *Madonna rafaelesca* que se transmuta na *Vênus de Botticelli*. A fotografia é recurso de captação do movimento e da narratividade nos quais há uma temporalidade vigorando. A última imagem da instalação fotográfica é a estranha veste deixada no chão. A veste e o desnudamento, assim como o sagrado e o profano, se imbricam no tempo transcorrente, representado pela artista através das imagens fotográficas dispostas em série. Nesta obra há, também, o questionamento do objeto artístico. Em sua incursão de desvelamento da iconografia sagrada, não há distinção entre a *draperie* e o corpo performático da artista. Embora propostas artísticas bem diferentes, não seria mero acaso pensarmos nas capas e parangolés de Oiticica e nas inúmeras performances com os habitantes do morro da Mangueira em que as vestes assumem nitidamente o lugar de esculturas ambulantes. Em Orlan há aproximações a esta situação também em trabalhos como *Sculpture de plis n° 32, Étude documentaire: le drapé – le baroque*, de 2002, no qual a artista faz um vestido de plástico-bolha e papelão, nos remetendo aos objetos vestíveis de Oiticica. A imagem fotográfica é aqui substituída pela presença do objeto,

mostrando que, para Orlan, há espaço para flutuações, avanços e recuos em termos de tecnologia e linguagens empregadas.^{iv}

Um aspecto interessante, no entanto, relaciona-se à constância do que poderíamos chamar de um *processo de despir-se*, o qual é simbólico na obra orlaniana, sustentando-se numa entrega sem concessões do corpo performatizado à experimentação artística. E é por isso que o ferramental corpóreo da artista vai constituindo-se num crescendo, o qual, ao longo de sua carreira, compõe um desnudamento que vai além da superfície e chega ao avesso do corpo, ao corpo dilacerado, ao corpo macerado. A nudez (da artista e da mulher) nos trabalhos de Orlan amplia-se sempre e, metonimicamente, apresenta também os corpos subreptícios que a ela dizem respeito. Os corpos concretos de seus próprios amantes, por exemplo, que são anunciados indicialmente como desdobramentos do seu corpo. Ou a noção mais ampla do corpo submetido aos tabus de uma sociedade cega de tanto ver. A obra *Plaisirs-brodés – Estudo documental nº 1*, de 1968, constitui-se de uma série de fotografias, na qual Orlan borda, sistematicamente, as manchas do esperma de seus parceiros sexuais. Aqui a escolha se refere a um hipotético lençol de enxoval marcado pelo esperma dos amantes. A disposição das fotografias em preto e branco constrói uma espécie de altar, onde os olhos da artista estão vendados por faixas voluntariamente colocadas sobre as fotografias. Ao centro do suposto altar, entretanto, Orlan encara com ousadia o espectador, vestida com roupas que lembram as personagens dos contos infantis ou as heroínas do cinema do pós-guerra, estereótipos de um certo ideal feminino ligado às prendas domésticas. Misto de ingenuidade e malícia que desafia as possíveis censuras diante de suas escolhas artísticas e amorosas. A provocação encontra-se justamente na reproposição de uma feminilidade mais agressiva. Nas duas extremidades da série fotográfica, um contraponto interessante: frases do universo feminino dos trabalhos manuais fazem eco ao próprio bastidor manchado de esperma, como objeto-fetice do corpo masculino ausente. É a imagem indicial (fotográfica ou das manchas do esperma) que produz o cotejamento e a mistura dos atributos masculino e feminino.

Na obra *Le baiser de l'artiste*, de 1977, o uso da tecnologia avança para vários níveis: seja na duplicação fotográfica do corpo da artista num corpete por ela usado, seja pelo registro fotográfico da performance ou, ainda, pelo uso do recurso auditivo, com a voz em *off* da própria artista. A performance questiona o lugar da mulher e do artista na sociedade. Como um mascote que anuncia aos berros seu produto, Orlan assume o lugar de personagem que vende o seu corpo. A palavra francesa *baiser*, que tanto pode significar beijar quanto possuir alguém sexualmente, é uma metáfora da flagrante prostituição da arte e da mulher. A artista se coisifica, vestida com o corpete que tem reproduzida a imagem fotográfica do seu corpo nu, juntamente com um orifício introdutor de moedas, as quais, ao caírem num recipiente triangular e transparente (que coincide com a sua vagina), imitam pelos pubianos. Trata-se de um objeto que mistura as estratégias da pré-história da publicidade ambulante à frieza urbana das recorrentes máquinas de *self services* dos metrô, aeroportos e lugares públicos. Orlan ironiza a redução do mundo e do corpo ao comércio frio das máquinas. Como numa feira ou leilão ouve-se a voz da artista oferecendo o seu peixe: *le baiser de l'artiste*. Ela propõe, ironicamente, que os visitantes não se censurem, pois o serviço oferecido é cuidadoso, higiênico e conveniente. Nas fotos documentais da performance percebe-se que o jogo público proposto traz, mais uma vez, uma reflexão sobre os papéis de gênero no que respeita à busca de um prazer corporal múltiplo e polisssexual: homens e mulheres aparecem como os “fregueses” da artista, beijando-a e abraçando-a. Não foi a primeira vez que Orlan ofereceu sua “mercadoria corporal”. Em outra performance, realizada em Portugal, *Se vendre sur les marchés en petits morceaux*, de 1976-77, a artista vende partes de seu corpo reproduzidas fotograficamente: pernas, braços, nádegas, sexo. Cada centímetro do corpo tem um preço específico detalhado em uma tabela escrita à mão. Não é a fotografia tradicional, mas também não deixa de ser a imagem fotográfica que está em jogo. Em outras palavras, Orlan vende a imagem do seu corpo como num açougue é vendida a carne exposta nas vitrines ou como numa revista é vendida, em primeiro lugar, a ilusória imagem publicitária, a qual tem prioridade frente ao produto em questão.

O corpo mensurado, valorizado como mercadoria, é também o ponto de vista a partir do qual o mundo se estabelece e é inventado pela poética de Orlan. E é como a referência mais objetiva que mensura a vida social e a relação com o espaço que a corporalidade é explorada na série de performances intitulada *MesuRage des Institutions*. Nela há a crítica voraz dos artistas dos anos 1970, sobretudo daqueles ligados às correntes conceituais, frente ao poder das instituições. Só a título de parêntese, lembremos de *O Corpo é a Obra* (1970) de Antonio Manuel (1947) ou, ainda, as experiências com arte postal, arte xerox e o intervencionismo urbano do grafite, denunciando um descompasso entre a arte e as instituições brasileiras no início dos anos 1970. Desde o título, o trabalho de Orlan é um protesto ao sistema das artes, sobretudo ao insistir na palavra *rage* (raiva). A artista se mede com os lugares públicos ligados à arte e registra a ação performática através de diferentes vídeos. Quantas *Orlans* cabem no Centre Georges Pompidou? E quantas no museu Guggenheim? Já dizia Protágoras de Abdera (490-420 a.C.) que o homem é a medida de todas as coisas. Seria também a medida das instituições ligadas à arte? E a arte, seria ela a medida do homem nas instituições responsáveis pela sua difusão? Orlan rasteja nas rampas helicoidais do museu Guggenheim de Frank Lloyd Wright (1867-1959) e nós, espectadores, a vemos no vídeo e nas fotografias documentais do evento. Ela mede o museu cuidadosamente, vasculhando cada um dos seus centímetros de forma sistemática e incansável. Entrega-se, fatiga-se, suspira. Suja-se do espaço, impregna-se de sua poeira. Veste uma roupa apropriada para a aventura, a qual será lavada após cada intervenção institucional. A água da lavagem é guardada e exposta como verdadeira relíquia do vivido. Uma espécie de pintura tinge os vidros transparentes que serão seu suporte. O que, mais uma vez, funciona como ironia da arte e dos rituais cristãos fetichizadores dos objetos de culto. Aqui a artista usa o vídeo como tecnologia de ponta da época, mas, ao mesmo tempo, guarda a memória da experiência artística também através de documentos pouco convencionais. A sutil coloração da poeira das instituições mensuradas, as quais impregnaram sua roupa e seu corpo, é marca desta memória particular.

Em *A Origem da Guerra* (1989), mais uma entre tantas releituras contemporâneas da obra pictórica do realista Gustave Courbet (1819-1877) *A Origem do Mundo* (1866), temos a exposição crua da nudez masculina. Ao invés do sexo de uma mulher representado em pintura, temos a reconstituição da ambiência de Courbet através de uma imagem fotográfica. Conforme já foi dito, a questão feminista, recorrente no trabalho de Orlan, não se dá de modo tradicional. Sabemos que a arte ocidental representou em inúmeros momentos o sexo masculino, enquanto ideal clássico de representação da nudez. Foi Courbet através de sua *origem do mundo* um dos precursores de uma exploração mais explícita do sexo feminino, causando escândalo em sua época. Hoje, entretanto, se há uma aceitação mais natural da representação do sexo feminino, explorado pela publicidade, cinema e televisão, a recíproca não é verdadeira em se tratando da representação do sexo masculino. O pênis ainda causa furor^v e, quando representado pela arte, é visto como proscrito. Sobretudo em se tratando de um sexo fotografado e em ereção como este que nos mostra Orlan em sua instigante visão da *origem da guerra*. Os estudos clássicos sobre o nu são um pouco responsáveis por este tabu^{vi}, uma vez que impulsionaram a diferenciação entre erotismo e pornografia, assim como de nu e despido, idéias hoje em desuso dados os direcionamentos da contemporaneidade artística e sua freqüente exploração das imagens não somente de sexo mas também de atos sexuais. Com suas invenções do corpo, Orlan nos mostra que não há fixidez quanto aos conceitos referentes à nossa corporalidade e confirma, por outro lado, o quanto a sociedade é responsável pelas regras que sobre ele incidem.

O corpo transformado: ironia da tecnologização

Walter Benjamin, assim como a Escola de Frankfurt, já chamava a atenção sobre a necessidade de uma crítica à mística do progresso, resultante da cegueira iluminista e sua construção de um mundo civilizatório centrado numa concepção linear da história. O que é o Ocidente após o Iluminismo senão o entusiasmo diante de uma racionalidade exacerbada, promotora da crença na inevitabilidade do progresso? No mito de uma naturalização da tecnologia no cotidiano? Segundo Matos (1989) o desenvolvimento da ciência

justifica o uso indiscriminado da natureza pela tecnologia, provocando uma falta de visão crítica diante das reais proporções negativas que estão na base do entusiasmo tecnológico, sobre a qual Benjamin chamava a atenção, não poupando nem a tradição marxista nem a herança positivista do trabalho como sinônimo de progresso nela presente:

“Neste contexto, o que se põe em questão é a inexistência, no marxismo, de uma alternativa à noção de trabalho que acompanhasse a compreensão do aspecto ideológico próprio à técnica e à sua socialização deteriorada. Crítica da neutralidade da técnica e crítica da concepção positivista do trabalho convergem para a percepção de seu efeito maior, isto é a “destrutividade”, a tecnologia, apenas no século XX revela sua barbárie arruinadora já seguramente anunciada na idéia positivista do trabalho como progresso do domínio sobre a natureza; assim falta sã-consciência na social democracia, e reconhecimento do lado destrutivo do desenvolvimento – da técnica – porque de agora em diante se encontra extremamente distante do aspecto “destrutivo” da dialética.”^{vii}

Não somente a paisagem é destruída pela tecnologia, efeito que sentimos mais agressivamente a partir da segunda metade do século XX, mas também a *singularidade* é um fenômeno atacado pela contaminação produzida pelo ideal de progresso. Embora distante de uma militância evidente, através de sua arte, Orlan se insurge contra esta postura, desconstruindo essas verdades ainda calcificadas no organismo social contemporâneo. Mas isto não é, necessariamente, uma bandeira contra a tecnologia, mas uma necessidade de enxergá-la pelo avesso, propondo usos alternativos àqueles preparados pela indústria que a faz emergir. A destrutividade da qual nos fala, silenciosamente, a artista é aquela que provém da apatia diante do consumo das imagens enquanto resultado que está separado do processo de sua fatura, como se a realidade e o corpo nada mais fossem do que imagens. Em outras palavras, ao seu modo Orlan denuncia o consumismo exacerbado do belo

enquanto imagem que não fala do sofrimento, mas curva-se, idólatra, à estética padrão. Justamente por isso é que, para perceber os desdobramentos que as imagens de Orlan provocam, é preciso enxergar além da superfície, principalmente nas experiências de início dos anos 1990 com a fase da auto-intitulada *Arte Carnal*. Paradoxalmente, a partir dessa década, o seu trabalho amplia-se ainda mais no sentido de uso da tecnologia com o cruzamento da imagem videográfica e da cirurgia plástica nas chamadas “*performances cirúrgicas*”. Os registros visuais das transformações sofridas pelo corpo da artista em salas de operação de hospitais de diversas cidades eram simultaneamente assistidos por transmissões via satélite em diferentes galerias de arte do mundo inteiro.

Para Orlan, não basta se deixar possuir pelas imagens, mas refletir sobre o que elas escondem. Fatigada dos impulsos mercadológicos que movem boa parte da vida e da arte contemporâneas no início dos anos 1990, Orlan tenta recuperar, através de suas performances cirúrgicas, os tabus inscritos sobre a imagem do corpo, inclusive aqueles constituídos pela própria história da arte. O grande desafio posto ao espectador que teve a oportunidade de freqüentar a sua retrospectiva ou de assistir aos vídeos de suas ações cirúrgicas é o de vencer o medo e encarar de frente as imagens de nossa vulnerabilidade. Assim, assistir ao vídeo *Omniprésence NY*, de 1993, no qual todo um cerimonial performático é montado para acompanhar uma cirurgia plástica sofrida pela artista é ver, sem nenhum escrúpulo, o privado tornar-se público. E o sangue e carne expostos incomodam. Mas, analisando friamente, é como se estivéssemos num atelier de um pintor ou escultor, cujo suporte de sua arte é, entretanto, um corpo que pulsa aos golpes do bisturi e dos instrumentos cirúrgicos. Difícil não esconder o rosto. Entretanto, a provocação em jogo é justamente a de produzir este incômodo. Não o de Orlan, que faz uso da tecnologia para construir um corpo exatamente como quer e, ainda por cima, indolor: “*Eu sou contra a dor e a favor de um corpo-prazer*”^{viii}. O incômodo é dado pela nossa inaptidão enquanto espectadores para perceber as diferentes facetas que conformam a realidade. A imagem midiática é sedutora e superficial. E Orlan se apropria dela como modelo, justamente para desmontar a lógica desta sedução e superficialidade. A tecnologia é tomada

como parâmetro para a realização da obra, mas esta é também metalinguagem que fala sobre a sua força e alcance na produção de nossa subjetividade.

Por outro lado, a artista reflete sobre o nosso desejo implícito de sermos outros, através de nós mesmos, reativando a singularidade individual pela valorização dos nossos desejos mais recônditos. Há uma alteridade que hiberna em nosso interior. Para alcançá-la podemos operar uma *troca da pele* como ato consciente, uma vez que a pele é um elemento simbólico de nossa aparência social. Citando texto do psicanalista lacaniano Eugénie Lemoine-Luccioni, muitas vezes recitado por ela durante as suas performances cirúrgicas, a artista denuncia sua visão sobre o mundo das aparências:

“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 eu sou um chacal [...], uma pele de crocodilo, mas eu sou um cãozinho de estimação, uma pele de Negro, mas eu sou um Branco, uma pele de mulher, mas eu sou um homem; eu nunca tenho a pele do que eu sou. Não há exceção à regra, pois eu nunca sou o que eu tenho.”^{ix}

Orlan lembra, entretanto, que até bem pouco tempo atrás havia uma irreversibilidade frente a este invólucro social muitas vezes indesejado, a qual se dissipou diante dos avanços científicos:

“Todavia nossa época oferece os meios de reduzir esta distância, particularmente a cirurgia que permite buscar a imagem interna do corpo. Justamente porque o meu trabalho se inscreve de forma permanente na minha carne, notadamente para me diferenciar da arte corporal, à qual ele está todavia ligado, é que eu o chamo de Arte Carnal. A arte carnal interroga o estatuto do corpo, bem como o seu devir em nossa sociedade frente às novas tecnologias e às

manipulações genéticas. Meu corpo, deste modo, tornou-se o lugar de um debate público que coloca questões cruciais sobre a nossa época.”^x

Ao longo de três anos no início da década de 1990 houve 11 cirurgias e inúmeras versões das *ações cirúrgicas* gravadas em vídeo. Muitas delas tiveram um tom operístico bastante forte, contratando inclusive cantores líricos e produzindo toda uma ambientação, assim como os figurinos da equipe médica, com o intuito de favorecer a artisticidade performática das transformações corporais em jogo. Tudo bem ao gosto neo-barroco que está presente na obra da artista já desde os anos 1980, com a criação do alter ego *Santa Orlan*. Entretanto, nas ações cirúrgicas temos, num primeiro momento, a suavidade mimética da beleza dos ícones da história da arte, como a boca da *Vênus de Botticelli*, para depois radicalizar na implantação de saliências semelhantes a chifres em sua testa. Orlan tinha como planos continuar seu projeto metafórico de “troca de pele” até chegar à implantação de um nariz monstruoso e pontiagudo. Seria mesmo o triunfo da monstruosidade em lugar da beleza feminina padronizada. O monstro como este ser bizarro, assexuado ou polissexual, em trânsito para uma nova situação. Aberto para novas possibilidades. E, sobretudo, aberto para a troca da identidade social^{xi}, do nome, da constância civil, trazendo à baila princípios fixados desde a instauração da modernidade no Ocidente. Neste sentido, mais uma vez no trabalho da artista há a transgressão da tecnologia e sua estreita relação com as regras do sistema. A identidade foi uma invenção policial do século XIX que teve como impulsos tecnológicos fundamentais a invenção da fotografia e a descoberta da impressão digital como atributo individual cientificamente inquestionável. Com suas transformações do corpo, Orlan quer chegar ao *não-corpo*, diminuindo o seu peso quanto aos papéis sociais, assim como o seu sofrimento e fragilidade.

Atualmente, os projetos de Orlan continuam investigando o lugar das imagens resultantes das novas tecnologias na criação de um corpo plural, porém de forma indireta e através de estreitos vínculos com a arte digital.^{xii} A série *Self Hybridations*, de 2000, trabalha com deformações do rosto da artista,

inspiradas na arte pré-colombiana e africana. O bizarro quase *freak* assume nessas imagens o seu tom mais interessante. Embora não deixe de decepcionar as expectativas de um público à espera de mergulhos mais radicais na *body transformation* ensaiada nos atos performáticos cirúrgicos dos anos 1990. A mesma virtualidade das imagens que compõem *Self Hybridations* é perseguida em outras recentes descobertas da artista no que tange ao cinema. O trabalho *Le Plan du Film*, em realização desde o início da década de 2000, é uma brincadeira transgressora em relação à indústria cinematográfica, em que a artista joga com filmes que iniciam pelo fim. Inspirada na idéia de Jean-Luc Godard (1930), segundo a qual é necessário conceber filmes pelo inverso, Orlan cria histórias através de cartazes ou *trailers* de filmes que (ainda) não existem. Ou seja, filmes virtuais que começam a ser produzidos inversamente. A imagem publicitária é o elemento central desses filmes. Eles têm título, diretor, roteirista, trilha sonora e atores. Aliás, o elenco de atores, assim como o de realizadores, sempre incorpora alguma estrela, sugerindo que a produção é real. Não é mero acaso que a direção de um destes filmes virtuais esteja a cargo do cineasta canadense David Cronenberg (1943), cuja filmografia tece inúmeras provocações sobre as relações entre corpo e tecnologia no mundo contemporâneo^{xiii}. Como de praxe, Orlan faz parte destes trabalhos como participante do elenco de todos estes *pseudo-filmes*. Aqui a idéia de ficção é dupla, pois cria-se uma história ficcional, um filme, sobre o qual se inventa todo um entorno. Organizam-se debates sobre a trama, sessões de apresentação do roteiro, entrevistas com a imprensa e tudo o que envolve a indústria cinematográfica e seus impulsos midiáticos. A crítica sutil à tecnologia do entretenimento remete às performances de medição dos espaços institucionais – *MesuRage des Institutions* - dos anos 1970. Como se vê, a artista permanece fiel ao fio condutor das suas provocações: a construção de um corpo transgressor na imagem, instalado no limite entre natureza e cultura, verdade e mentira.

Vaidade talvez seja uma palavra interessante para refletirmos sobre as imagens de Orlan, impregnadas de sua persona. Entretanto, este tom personalista diminui quando a artista assume suas verdades como cambiáveis e públicas, revelando-nos uma apurada sensibilidade frente ao mundo que a

cerca e à fragilidade de nossa pele social. Exatamente no mesmo sentido, ligado à efemeridade e transitoriedade da vida, que a representação iconográfica da *vanitas* na arte ocidental sempre teve. De uma realidade fechada, passamos sempre, nos trabalhos de Orlan, para uma realidade instável, onde um desejo manifesto de arte se abre à complexidade. Complexidade que incorpora os desafios trazidos ao corpo pelas novidades tecnológicas e, ao mesmo tempo, trafega na nostalgia de um corpo essencial, instintivo, como num movimento de sístole e diástole. No mundo peculiar da artista, segundo Christine Bucci-Glucksman^{xiv} três são as complexidades que se entrecruzam. A *complexidade do tempo* que traça o sentido narrativo de toda a obra de Orlan. A *complexidade do barroco* e toda a atmosfera que alimenta a noção de infinitude, presente na pesquisa de uma artista que se vê mutante de si mesma. E, finalmente, a *complexidade filosófica* que inspira a posição da artista e da mulher diante do mundo. Uma mulher em posição intermediária, em trânsito, como suas imagens multifacetadas. Na verdade nem homem nem mulher. mas ser humano que explora o “estar entre” estas duas possibilidades. Ultrajante? Sim, se considerarmos o mundo como experiência fechada. Mas afinal, o que é mais ultrajante? A obra isenta de tabus corporais de Orlan, aberta para o novo ou o novo como puro bombardeio consumista e irrefletido da mídia contemporânea, campo privilegiado da invasão tentacular da tecnologia?

Alexandre Santos: Doutor em Artes Visuais, com ênfase em História, Teoria e Crítica de Arte. Professor de História da Arte no Departamento de Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul/UFRGS e no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/PPGAVI, da mesma universidade. Concentra as suas pesquisas em história da fotografia e suas relações com as artes visuais.

ⁱ Embora fuja às pretensões deste texto, é preciso aqui fazer uma distinção entre arte e imagem. A noção de arte tal e qual compreendemos hoje se solidifica a partir do Renascimento e, sobretudo, com o enciclopedismo do século XVIII, configurando um campo específico da cultura que pode, como vamos perceber, englobar a produção de imagens, questão bastante presente no próprio desenvolvimento das artes moderna e contemporânea e suas respectivas quebras com o conceito iluminista de *Beaux Arts*. Quanto à noção de imagem, vamos perceber que, embora o seu conceito venha a se firmar na Antiguidade greco-romana, já teremos desde a pré-história uma produção simbólica de fatos imagéticos relevantes acompanhando as relações conflituais dos homens entre si e com o espaço. São inúmeros os autores que trabalharam sobre esta questão, mas remeto aos textos de Didi-Huberman, Georges. *Devant le temps*. Paris, Les Éditions de Minuit, 2000 e Débray, Régis. *Vida e morte da imagem: uma história do olhar no Ocidente*. Petrópolis, Vozes, 1993.

ⁱⁱ A mostra, que teve curadoria de Régis Durand, discutiu o corpo como método de trabalho da artista ao longo de 11 salas do *Centre National de la Photographie*, de abril a junho de 2004. Após a referida exposição, esta instituição foi extinta, sendo incorporada ao Jeu de Paume, mas permanecendo com sua filosofia. O perfil institucional do CNP que destacava-se pela busca de processos artísticos contemporâneos que discutiam a imagem em sentido amplo, abrigou algumas dentre as melhores mostras de arte contemporânea de Paris nos últimos anos. Mais recentemente, tivemos a oportunidade de presenciar a bela retrospectiva da austríaca Valie Export (1940), descendente do visceral grupo de Viena, cujos trabalhos não são menos polêmicos do que os de Orlan. Mas já passaram por lá nomes importantes tais como o do alemão Thomas Ruff (1958), da australiana Tracey Moffat (1960) e da francesa Sophie Calle (1953).

ⁱⁱⁱ A artista fala do pseudônimo Orlan em entrevista a Richard Leydier na revista *Art Press*, N. 300, Abril de 2004. Ela teria optado por Orlan após uma sessão com seu terapeuta, quando deu-se conta de que sua assinatura podia ser lida como “Morte”. A partir daí ela reinventa seu nome na assinatura, tornando-se a Orlan que conhecemos. Leydier, por sua vez, relaciona o nome Orlan à *Horla*, novela de Guy de Maupassant (1850-1893) em que o narrador encontra um duplo diabólico que o persegue. Esta relação é sugestiva uma vez que veremos sempre no trabalho de Orlan a surpresa e a inquietação como fortes elementos.

^{iv} Evidentemente estou me referindo à apresentação desta obra na referida exposição no CNP. Entretanto, um aspecto marcante da pluralidade de Orlan é o não-abandono de linguagens e materiais artísticos tidos como tradicionais. O que, todavia, forma contrapontos interessantes em relação aos recursos tecnológicos de produção da imagem por ela empregados. Ao mesmo tempo em que utiliza o vídeo, a fotografia e a arte digital, como linguagens que oscilam entre o registro e a necessidade narrativa, o seu trabalho também incorpora elementos da arte clássica, como a escultura em mármore, por exemplo, empregada como contraposição a instalações videográficas.

^v A história recente da arte está coberta de episódios relacionados a este tabu social. São bastante conhecidos os escândalos causados pela representação do sexo masculino em ereção junto às instituições, principalmente quando se trata de representações fotográficas. Um dos casos mais famosos é o do processo contra uma galeria privada que expunha nus masculinos de Robert Mapplethorpe, por políticos conservadores da cidade de Cincinnati, nos Estados Unidos. Episódios como este trouxeram à baila discussões sobre os limites tênues entre erotismo e pornografia na arte contemporânea.

^{vi} Ver, por exemplo, o hoje já discutível livro de Clark, Kenneth. *O nu: um estudo sobre o ideal em arte*. Lisboa, Ulisséia, 1956; e o revisionismo crítico desta postura em Berger, John. *Modos de ver*. Rio de Janeiro, Rocco, 1999, assim como as observações do autor sobre o nu nas artes tradicionais e a diferença desta iconografia em se tratando da sua representação fotográfica.

^{vii} MATOS, Olgária Chain Féres. *Os arcanos do inteiramente outro: a escola de Frankfurt, a melancolia e a revolução*. São Paulo, Brasiliense, 1989. p. 131-132.

^{viii} Em entrevista à revista *Images*, N. 3, Março-Abril de 2004.

^{ix} Extratos do texto *Le Robe*, in *Pour un art charnel*, La Recherche Photographique. N. 20, Printemps, 1997. p. 72.

^x Idem, *ibidem*.

^{xi} Trocar a identidade, inventando um novo nome, angariado a partir de pesquisas de marketing e enquetes sociais era um desdobramento previsto por Orlan no projeto da Arte Carnal.

^{xii} Orçamento e patrocínio são questões que, de algum modo, incidiram sobre as novas escolhas. Entretanto, a artista declara que suas investidas quanto a uma auto-imagem transformada via recursos digitais são paralelas às próprias performances cirúrgicas, não constituindo-se a tecnologia digital, portanto, numa substituição fácil a um trabalho de densidade e orçamento altos.

^{xiii} Ver, deste diretor, alguns filmes como *Videodrome*, *a Síndrome do Vídeo* (1982), *A Mosca* (1986), ou ainda as suas verdadeiras obras-primas *Crash: Estranhos Prazeres* (1996) e *Existenz* (1999).

^{xiv} Em mesa redonda organizada no Centre National de la Photographie, no dia 26 de maio de 2004, por ocasião do encerramento da exposição *Orlan: Méthodes de l'Artiste 1964-2004*.