

Atravessando o espelho de Orlan

Rosana Dalla Piazza
Universidade de São Paulo
ropiazza@gmail.com | [LATTES](#)

Recebido em: 25/05/2022
Aprovado em: 20/12/2023

 DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/198431782012024e0051>



Esta revista está licenciada com uma *Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional*.

Os artigos publicados na Revista Educação, Artes e Inclusão passam pelo *Plagiarism Detection Software | iThenticate*

Atravessando o espelho de Orlan

O artigo traz reflexões sobre as transmutações do corpo no manifesto performático A Arte Carnal (1990-95) pela artista francesa Orlan (1947-). Através das ações performáticas no espaço midiático e físico, no campo teórico das artes, essa pesquisa de natureza qualitativa, bibliográfica e exploratória, tem como objetivo relacionar padrões impostos pela mídia e pela arte materializados no corpo de Orlan. Como os corpos são afetados dentro desta relação corpo e identidade canonizados pela arte e pela moda? Neste corpo espetáculo são incorporados elementos não naturais, como próteses, cirurgias plásticas reais e/ou manipuladas por programas de computador. O corpo enquanto corporeidade é a existência subjetiva do sujeito e através dele é possível perceber o mundo e relacionar-se com os outros. Orlan reconstrói seu autorretrato, manipulando sua própria carne, por meio de procedimentos invasivos, problematizando as influências midiáticas e das Histórias das Artes exercidas sobre o corpo da mulher contemporânea. Seu corpo estabelece-se como um espelho social tendo como resultado a compreensão do corpo como consequência de conflitos sociais, discursos misóginos, subjetividade e identidade. Ocasionalmente a fruição estética ela explora e problematiza essas relações em seu próprio corpo feminino transformado em objeto de arte a serviço da arte.

Palavras-chave: Arte; Orlan; Corpo; Espelho; Identidade.

Crossing Orlan's mirror

The article brings reflections on the transmutations of the body in the performance manifesto A Arte Carnal (1990-95) by the French artist Orlan (1947-). Through performative actions in the media and physical space, in the theoretical field of the arts, this qualitative, bibliographical and exploratory research aims to relate standards imposed by the media and art materialized in Orlan's body. How are bodies affected within this relationship between body and identity canonized by art and fashion? In this show body, unnatural elements are incorporated, such as prostheses, real plastic surgeries and/or manipulated by computer programs. The body as corporeity is the subjective existence of the subject and through it it is possible to perceive the world and relate to others. Orlan reconstructs her self-portrait, manipulating her own flesh, through invasive procedures, questioning the media influences and the History of the Arts exerted on the body of contemporary women. Her body establishes itself as a social mirror, resulting in the understanding of the body as a consequence of social conflicts, misogynistic discourses, subjectivity and identity. Causing aesthetic enjoyment, she explores and problematizes these relationships in her own female body transformed into an art object in the service of art.

Keywords: Art; Orlan; Body; Mirror; Identity.

Introdução

Esta pesquisa fundamenta-se no manifesto de 1989, chamado *Arte Carnal*, de Mireille Suzanne Francette Porte (1947-), artista francesa, mais conhecida como: Orlan. O manifesto trata de vários vídeos performáticos em que a artista se submete a procedimentos cirúrgicos estéticos. Essas performances aconteceram entre 1990 e 1995.

A abordagem do artigo é debater e refletir sobre os padrões impostos sociais e culturais a respeito dos jogos equívocos acerca do real e virtual com o advento da internet. Orlan simula essa perseguição da beleza física de seu corpo trazendo reflexões a respeito destes ícones impostos por interesses econômicos e pela ditadura da moda e da arte. Esta pesquisa busca trazer a seguinte indagação:

Será que essas modificações impostas pela mídia sobre os corpos possuem a capacidade de afetar, de forma significativa, a relação entre seu corpo e identidade?

A temática de Orlan se produz através de questões que envolvem o corpo contemporâneo na categoria de arte, ciência e cultura. Estas áreas sintetizam diferentes relações entre o corpo reconfigurado pela artista, utilizando-se dos cânones clássicos, das artes renascentistas e dos padrões estéticos da contemporaneidade as quais suscitam um outro modo de pensar a partir de uma nova ordem cultural elaborada sob o estatuto da transgressão corporal.

Diferentes momentos da *performance/cirúrgica* conhecida como *A Reencarnação de Santa Orlan (1990-1995)* ilustram essa trajetória reflexiva sobre o corpo. Nesta abordagem dois aspectos estão presentes na arte de Orlan: a identidade, que exige uma reflexão não só de gênero como também de ética, e a criação de outra configuração corporal, revestindo novos sentidos ao seu próprio corpo.

O centro do debate são as intervenções cirúrgicas estéticas no qual a artista se submete ao acatar os assédios da sociedade. Sociedade esta em que começa a dar-se conta da manipulação daquilo que acreditamos ver nas redes sócias, diante de ícones virtuais impostos na mídia e entendidos como anatomia ideal e o real. O reflexo especular na performance de Orlan nos remete a reflexão sobre o abismo entre a estética real e a ideal.

As imagens da arte contemporânea produzidas por Orlan nesses meios digitais, midiáticos são inseridos de modo a resultar em uma nova concepção estética corporal, oriunda

da discussão mais ampla do corpo pós-moderno, promovendo, assim, a revisão das noções de corpo, de estética e de gênero feminino.

A construção de um corpo que passa necessariamente pela construção de uma alteridade que faz limite e dá sentido para este corpo. Ou seja, Orlan em suas performances traz a reflexão sobre a construção de um corpo influenciado pela mídia através de moldes impostos, um corpo inventado, inorgânico e híbrido.

De acordo com Gonçalves (2009, p.12) a artista comenta que *Arte Carnal* não tem na dor um meio de redenção, sua arte busca a modificação corporal como meio de confrontar os debates públicos: [...] "Meu trabalho não é uma posição contra a cirurgia estética, mas contra os padrões da beleza, contra os ditames de uma ideologia dominante que se imprime cada vez mais na carne feminina", afirma a artista.

Determinar e/ou excluir um outro corpo é fundamental para que se possa delimitar o que é idêntico no sujeito em questão. O que demarca a fronteira entre o que é idêntico (mesmo) e o que é diferente (o outro). Esta fronteira demarca o que realmente interessa para Orlan, a lógica do consumo e mercado. Bem como, esses aspectos vinculados a conceitos como gênero, estética, hibridismo e corpo. Isso porque, na arte contemporânea, a leitura desses conceitos constrói uma discussão a respeito da própria arte, em virtude de suas implicações estético formais diferenciadas dos paradigmas anteriores.

Diferentes momentos da performance/cirúrgica conhecida como *A Reencarnação de Santa Orlan (1990-1995)* ilustrarão essa trajetória reflexiva sobre o corpo e suas implicações no espelho.

As imagens corporais construídas por Orlan com a intervenção cirúrgica da tecnologia e veiculadas pelas mídias captam o reflexo da realidade do feminino automutilador.

A análise da obra de Orlan estão sintetizadas as diferentes relações entre o corpo reconfigurado pela artista, os cânones clássicos das artes renascentistas e os padrões estéticos na contemporaneidade, as quais suscitam um outro modo de pensar, a partir de uma nova ordem cultural elaborada sob o estatuto da transgressão corporal.

Através da performance a artista se coloca numa mesa de cirurgia, os médicos e equipe se vestem com roupas de grife e toda a ação é registrada em vídeo sendo exibida ao vivo para o público no museu. Baseada em modelos artísticos de diversas épocas os cirurgiões esculpem seu corpo. O nariz é da escultura de *Diana*. A testa foi inspirada em *Monalisa*. A boca foi retirada de *Europa*. O queixo, da *Vênus de Botticelli* e os olhos foram reconstruídos tendo como referência *Psyqué*,

O CORPO COMO ESPETÁCULO

Ao longo da história, a arte sempre explorou o corpo como objeto: ideal de beleza como testemunho da cultura clássica, descarnificado na figura bizantina, desfragmentado pelos cubistas, cortado pela *body art*, e atualmente banalizado na cultura de consumo, na qual a supervalorização corporal se transforma em verdadeira obsessão.

Em Baudelaire (1996) o corpo se define em dois componentes da beleza, um componente eterno e invariável e outro relativo que muda conforme as circunstâncias, ou seja, da junção destes dois componentes o belo pode ser entendido como aquilo que representa o ideal de felicidade. Para a artista, o corpo da mulher com sua harmonia seria um convite à felicidade, retratado incessantemente pelos artistas os valores estéticos da época.

O olhar do outro pode ser capaz de objetivar, de congelar, criticar, impor, ditar e exercer o controle sobre o sujeito, tornando-se um princípio ordenador da concretude do corpo (FERREIRA; HAMILIN, 2010).

Para isso, a mídia se encarrega em divulgar, propagar, seduzir e criar a necessidade para que este corpo seja bem visto pelo outro. Tal apelo midiático, leva o espectador, consumidor a mudar de comportamento, a se ver de maneira cerceada, induzida sobre si. Esta necessidade de ser bem vista e aceita pelo outro é um fator que leva o sujeito a cuidar e às vezes intervir em sua imagem corporal. O imperativo estético brasileiro propaga imagens que expõem o corpo para exibição da moda, sobretudo ao discurso hegemônico branco e masculino.

Este apelo midiático, se torna ideologia e acaba por seduzir no corpo analisado, de que para o bem estar é necessária a *desindenticização*, se utilizar da tecnologia, cirurgia, procedimentos estéticos e cosméticos para se obter um corpo desejável, invejável, atraente e belo.

Estar bem com o próprio corpo deixou de ser uma precondição da excelência política, religiosa ou sentimental para se tornar uma finalidade quase independente. O encantamento do corpo nos leva a desejar uma “boa vida física” com intensidade com que outrora desejávamos a paz espiritual, a honra cívica o prazer sentimental (COSTA, 1993, p. 215).

Nota-se o poder que as imagens possuem numa sociedade dominada pelas aparências, na qual o corpo se transforma em signo do desejo e mera mercadoria.

Neste universo de imagens produzidas pelo mundo midiático, seja televisão, revistas, cinema, propaganda, internet e até pelas artes, observa-se a manipulação de inúmeros códigos inseridos e usados sutilmente pela mídia que servem para persuadir, influenciar e induzir ao consumo e entretenimento.

De acordo com Foucault (1979) ao outro não cabe somente o papel de julgar os corpos, mas também de controlar o poder exercido sobre o corpo em três instancias. Primeiro, o controle dos espaços onde os corpos podem circular. Em segundo momento, a partir do controle do tempo, ou seja, quando os corpos podem circular, e por fim o controle se dá pela vigilância constante deste sujeito/corpo. Um corpo em que está sendo observado e registrado o tempo todo, mesmo quando não está sendo observado, sente-se aprisionado e vigiado o tempo todo.

Neste universo das informações, a indústria cultural globalizada, não se preocupa em produzir valores permanentes, ou seja, o objetivo é a produção de produtos efêmeros. O corpo é visto como mercadoria, oferecido como objeto de desejo. Nessa fusão entre o valor de troca e o desejo, as necessidades de consumo do corpo tornam-se vitais, na medida em que a estética da mercadoria é recebida pelo sujeito espectador, impondo comportamentos fictícios diante da realidade. Isso representa adotar diferentes modos de ser, incluindo adquirir o corpo que se deve ter e a roupa que se deve usar. Desta maneira, diante de um simulacro das aparências, o espectador se depara com enganosas e belas ilusões em se tratando de suas necessidades do século XX.

Neste sentido, a expectativa de vida aumenta e ninguém quer morrer, teme-se a velhice, a morte e por isso é mais do que aceitável que haja este culto ao corpo saudável, a juventude e ao belo. Desta forma, cria-se um grande desajuste entre o corpo que o sujeito deseja e o corpo que ele não pode ter.

Neste Sistema de Simulacros torna-se necessária a constante inovação da aparência, pelas tecnologias cosméticas, próteses cirúrgicas, intervenções cirúrgicas geradas pelas constantes exigências do mercado em criar novas necessidades no consumidor/ espectador, por conta da exigência de maiores lucros.

A sociedade de consumo se encanta com os aparatos midiáticos lançando novas gerações de homens e mulheres que satisfazem e se satisfazem com esse mercado. A mídia se utiliza de “corpos perfeitos” na composição de novos padrões de beleza, onde a imagem do corpo é explorada com o um meio de se atingir um fim lucrativo.

Os estereótipos criados pela mídia são cobertos por aparências e simulações; o mercado impõe suas medidas no espaço da vitrine, das mídias, da passarela iludindo e confundindo com real do virtual, se transformando numa mesma realidade, sem diferenciação.

O corpo é coberto de aparências e simulações. A mídia e a indústria divulgam ao mesmo tempo um corpo belo e jovem, na construção os novos padrões de beleza deste corpo tão desejado. Neste jogo de simulações, Orlan constrói sua aparência de maneira drástica, usando de cânones renascentistas da beleza feminina, criando um mosaico corporal formado por várias mulheres idealizadas por homens artistas ao longo dos tempos. A arte impõe seus valores em suas épocas, como modelo de ideal.

Assim, o artista precisa se adequar a esse sistema de modelos estabelecidos na sociedade artística no renascimento. Nesse universo que nem os artistas escapam impunes ao padrão, a técnica deve ser minuciosamente dominada sem dar espaço as diferenças, ao estranho e ao imperfeito.

Diante das imposições da sociedade, Orlan abre a discussão. Ela funde a ideia de beleza da cultura de massas e a representação do corpo feminino nas artes visuais, segundo os cânones clássicos. Ela se utiliza do processo de “colagem pop” que realiza, soma os padrões de campos diversos das artes e da mídia. O espaço de Orlan é uma sala de operações, ela afirma que o seu corpo é o seu *software*, esta é a sua frase de apresentação, como se tratasse de um cartão de visitas. O corpo é uma espécie de bolsa onde está a matéria que a permite trabalhar sobre ele tornando-o uma metamorfose. “Este corpo é obsoleto”, diz, “não está preparado para a velocidade exigida hoje em dia e cada vez mais exigida” (ORLAN, 1997).

Não se trata de nenhuma variante da *body art* dos anos 60, antes é precisamente o contrário, já que esta prática não deseja a dor procurado por estes meios a purificação, nem procura resultados finais, mas sim que se tome cada *performance* por si e que a modificação do corpo se torne tema de debates públicos.

De acordo com Gonçalves (2004), para o artista o resultado final não é o mais importante, mas o processo o ritual de passagem que se estabelece na *performance*. As discussões e questões que são tensionadas a partir do seu trabalho, acrescenta ainda que na sua vida a relação com os outros não depende do seu corpo mas do contexto e das histórias produzidas pelo seu corpo. Orlan se utiliza das operações plásticas como *performance*, designando o seu trabalho como *Carnal Art*, um autorretrato feito com o uso de tecnologias avançadas que lhe dão a possibilidade de ter o corpo “aberto” sem sofrimento e ver o seu interior. A construção de suas ideias e conceitos artísticos encarnaram em sua carne o valor do corpo na sociedade ocidental e o seu futuro nas gerações vindouras face ao avanço tecnológico e às manipulações genéticas. O confronto entre esta fragilidade do corpo e o avanço tecnológico é a base de todo este trabalho produz um novo tipo de corpo tecnológico em que prevalece sobre o biológico.

O seu trabalho não desrespeita o seu corpo, pelo contrário denuncia a sua fragilidade e a decadência que mais tarde ou mais cedo todos acabamos por notar. Sua poética se apoia em outros valores construindo outras verdades, nas quais o corpo tem o direito de ser valorizado por ser diferente.

As novas significações do corpo remetem-nos entre outras coisas, à ideia que o corpo deixou de ser uno para ser admirado por algumas de suas partes, como Orlan escancara em seu corpo metonímico.

Conforme Merlau-Ponty o corpo em frente ao espelho a respeito de um corpo metonímico, ele nos elucidada:

Mas a humanidade não é produzida como um efeito por nossas articulações, pela implantação de nossos olhos (e muito menos pela existência dos espelhos que, não obstante, são os únicos a tornar visível para nós nosso corpo inteiro). Essas contingências e outras semelhantes, sem as quais não haveria homem, não fazem, por simples soma, que haja um só homem. A animação do corpo não é a junção de suas partes umas às outras - nem, aliás, a descida do autômato de um espírito vindo de alhures, o que suporia ainda que o próprio corpo é sem interior e sem "si". Um corpo humano está aí quando, entre vidente e visível, entre tocante e tocado, entre um olho e o outro, entre a mão e a mão se produz

uma espécie de recruzamento, quando se acende a faísca do senciente-sensível, quando se inflama o que não cessará de queimar, até que um acidente do corpo desfaça o que nenhum acidente teria bastado para fazer. (MERLEAU-PONTY, 2004, p.17).

Assim, em sua obra *Fenomenologia da Percepção*, Merleau- Ponty afirma que “o mundo não é aquilo que eu penso, mas aquilo que eu vivo; eu estou aberto ao mundo, comunico-me indubitavelmente com ele, mas não o possuo, ele é inesgotável.” (MERLEAU-PONTY, 2006, p 14).

Mais além, ele complementa dizendo que “nós não pensamos o objeto e não nos pensamos pensando-o, nós somos para o objeto e confundimo-nos com esse corpo que sabe mais do que nós sobre o mundo, sobre os motivos e os meios que se tem de fazer uma síntese” (MERLEAU- PONTY, 2006, p 320).

Em razão disto, pode-se pensar que eu sou e estou refletido na obra. O meu reflexo é parte de mim e do mundo que espelho. Através deste mundo em que transito gera uma conexão entre o ser e as relações em seu entorno.

Contudo, esse corpo tem a função de servir como espetáculo no olhar do outro nesta sociedade do espetáculo.

Orlan exhibe seu corpo com a intenção de combater a própria arte. Na pintura, a mulher tinha três funções como modelo: a virgem, a mãe e a prostituta. Orlan usa essas três máscaras em suas performances. Em uma das suas performances na Universidade de Toulouse-le-Mirail, ela se vestiu com uma roupa que representava seu corpo nu, com um alvo quadrado pintado sobre seu sexo. Na mão trazia paleta e entre os lábios um pincel. Ela arrancou o alvo, descobriu os pelos de seu púbis, depois começou a arrancá-los uma a um, a colá-los sobre uma paleta e a recuperá-los para pintar no vazio (JEUDY, 2002).

Orlan como *Alice* do escritor Lewis Carroll que atravessou a fina linha que separa a realidade do imaginário, ela mesma se converteu em objeto artístico. Como ocorre em qualquer obra de arte, ela própria se coloca em comprar, vender, transformar e exhibir. Orlan é uma obra em processo contínuo. Ela é a via artística que, por sua vez produzirá diferentes obras de arte, utilizando para isso o suporte, que é seu próprio corpo, que melhor se adapta a cada situação. Orlan é a imagem, mas também o material, o pigmento e a tela. Artista, produto, materiais e resultado: por fim se eliminam as barreiras físicas, a obra de arte absoluta se encerra se materializa.

O CORPO COMO OBJETO DE MANIFESTO

A *Reencarnação de Santa Orlan* (1990-1995) foi o manifesto que tem como definição o autorretrato, oscilando entre a desfiguração e configuração. A obra se inscreve na carne porque o corpo se converte em ready-made modificado. A Arte Carnal desejo e dor, nem configura como fonte de purificação nem concebe como redenção. Ela não se interessa pelo resultado plástico final, senão pela operação cirúrgica performática e pelo corpo modificado, convertendo se em lugar de debate público. Por volta de 1977, “*O beijo da artista*” (*Le baiser de l'artiste*) causa polémica com a simulação do seu corpo como uma máquina automática de vender beijos; o público colocava a moeda do respectivo valor numa pequena abertura que a artista usava ao peito e está recompensava-o com um beijo. Este foi o ponto de partida para uma mulher que 6 anos antes se havia batizado com o nome artístico de St. Orlan. A sua intenção era denunciar a hipocrisia da sociedade tradicional na forma como tratava a imagem feminina, colocando-a sempre entre a santa e a prostituta.

De acordo com a crítica de Gonçalves (2009), Orlan fora influenciada pela obra de Duchamp e pelas correntes revolucionárias de 68. Orlan trabalha *performances* onde o seu corpo encarna e molda diferentes personagens, numa espécie de retratos vivos das ações que se passam, tendo como objetivo blasfemar os ícones da representação do corpo feminino nas artes. Orlan, após sofrer uma gravidez nas trompas, precisou ser operada de emergência. Através de uma anestesia local, pôde ser espectadora da sua operação como se a parte do corpo a ser operada não lhe pertencesse.

Conforme Guinot (2002) Para comemorar seu 43.º aniversário, em 1990, que fez a primeira de nove operações da *performance Reincarnação de St. Orlan*.

As cirurgias foram transmitidas via satélite para diversos lugares, como galerias de arte da Europa. O cenário era detalhadamente produzido livros, cartazes, crânios, tridentes, música, dança, frutas e legumes iam sendo misturados na sala de cirurgia. Em outras, ela lia poemas, manifestos ou então fazia desenhos com os dedos usando o seu próprio sangue. A sala era decorada de acordo com uma cenografia específica e os figurinos dos cirurgiões feitos por estilistas famosos, numa mistura do barroco, grotesco e *kitsch*. “Eu queria falar sobre o quanto se maltrata o corpo das mulheres. A religião propõe um corpo culpado, que deve sofrer. O meu trato era: nada de dor, nem antes, nem depois” afirma a Artista.

Esculpindo sua carne pelo processo de cirurgias plásticas, sempre consciente mesmo anestesiada, sua performance cuidadosamente estudada e estruturada, Orlan desconstrói a imagem mitológica feminina através da História da Arte.

A sua Arte não é em absoluto herdeira da tradição cristã, pois precisamente é uma luta contra ela. Aponta sua negação do lugar do corpo, não é herdeira de uma hagiografia¹ repleta de decapitações e martírios, a arte carnal não pretende ser automutiladora.

A Arte Carnal, termo criado pela artista, pretende transformar o corpo em linguagem alterada do princípio cristão do verbo que se fez carne pela carne feito verbo, somente a voz de Orlan permanecerá imutável, a artista trabalha sobre a representação e percepção (GUINOT, 2002).

O ESPELHO TIRÂNICO QUEBRADO POR ORLAN

Em 1990, teve início a série de performances em que modifica seu rosto de maneira radical, com operações cirúrgicas. Dessa maneira, criando diferentes personagens, transformando seu corpo em uma entidade autônoma, instaurando a rebeldia contra padronizações estéticas.

Contradição ao sentido simbólico e bíblico do que deveria ser a imagem e semelhança divina, fundamenta sua atuação em *A reencarnação de Santa Orlan*: a performance em meio a um cenário Barroco, numa sala de cirurgia, que pode ser instalada tanto em galerias como em museus, para que a ação aconteça em forma de espetáculo de maneira pública. Os participantes, no caso a equipe de cirurgiões, trajavam roupas assinadas pelo estilista Paco Rabanne.

Durante a cirúrgica, Orlan (Figura1) repete trechos de um livro do psicanalista laciano Lemoine-Luccioni(1976) em que defende a reaproximação entre "o que se tem" e "o que se é". "Ninguém é o que tem, tendo a pele de um leão, sendo um cordeiro; a pele de um branco, sendo negro; a pele de um homem, sendo mulher" (LEMOINE-LUCCIONI, 1976, p.70). Orlan transforma-se em produto de diversão para as massas. Polemiza a condição feminina e seus conflitos identitários . ORLAN dirige sua atenção para o problema da constância histórica da

¹ estudo da biografia ou estudo sobre biografia de santos.

HAGIOGRAFIA. In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2017. Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Hagiografia&oldid=47682229>>. Acesso em: 9 jan. 2017.

presença do corpo feminino como objeto de interesse artístico, tanto da pintura, como da escultura e de toda tradição da arte ocidental. Em 2005 na mostra de vídeos do Itaú Cultural em São Paulo, o vídeo *Corpo Câmera Ação* com 75 minutos, batizado de *Arte Carnal*, dirigido por Stephan Oriach foram exibidas as cirurgias performáticas ocorridas entre 1990 e 1993 numa série de operações para "desfigurar e refigurar" seu corpo.

A assistência médica fazia perguntas no momento da cirurgia enquanto a artista se encontrava anestesiada parcialmente. O rosto desejado por Orlan² era uma verdadeira composição, uma mixagem de imagens extraídas de obras renascentistas, personagens femininas. O nariz é da escultura de *Diana*³, figura mitológica, deusa da caça, personagem aventureira e agressiva, desobediente aos deuses e homens. A testa foi inspirada em *Monalisa*, de Leonardo da Vinci, por despertar identidade e mistério. A boca foi retirada de *Europa*, obra de Boucher. Essa personagem tem como característica a ousadia. O queixo, da *Vênus de Botticelli*, deusa do amor e da criatividade, os olhos foram reconstruídos depois com a referência em *Psyqué*, personagem associada à necessidade de amor e de beleza espiritual feita pelo escultor e pintor francês Gerone.

Figura 1 - ORLAN Reading La Robe by Eugénie Lemoine-Luccioni, 1st Surgery-Performance, juillet 1990, Paris. Cibachrome diasec mount, 165 m x 110 cm.



Fonte: Site oficial da artista. Acesso em: 03 de jan. de 2018.

² Informações descritas no site da artista. Disponível em www.orlan.net

³ *Diana*: pertencente a Escola de Fontainebleau, pintura a óleo com a data aproximadamente de 1550

Figura 2 - 9th Surgery-Performance, New York, December 14, 1993.

Cibachrome in diasec mount. 65 x 43



Fonte: Site oficial da artista. Acesso em: 03 de jan. de 2018.

E numa sétima cirurgia em 1993 ela implanta na frente dois “cornos” de silicone. Todas as performances-cirurgias (Figura 2) transmitidas via satélite e pela internet para o mundo todo conferir a obra. Assim, esta que não é mais do âmbito da matéria física, não mais um corpo sólido, mas sim o virtual que se encontra em outro lugar, está no presente e futuro, aquilo que foi desconfigurado e configurado.

CONSIDERAÇÕES, LONGE DO FIM: NO ESPELHO DE ORLAN

A imagem existe fora de nós e do mundo manifestado. A tirania do espelho (Figura 3) sucede a da imagem de um corpo dividido. Por essa razão, o efeito de estranheza de um pedaço do corpo já é esperado como um modo convencional da percepção estética. Orlan se lança a revelar seu corpo híbrido utilizando-se de fotografias em branco e preto e software que substituem a ficção pelo mundo virtual, propondo a tecnologia como parte do processo de construção e simulação das imagens. Agora a artista-atriz é outra coisa, que

que apenas imagens estereotipadas de uma tradição artística europeia renascentista, ela transcende para o mundo da virtualidade. Orlan desconstrói a História da Arte.

Poucos artistas desenvolvem uma obra tão vinculada a imagens, o poder das tradições artísticas, a reverência da arte e a reverência pelas artes. Orlan desconstrói a história da Arte convertendo-se ela mesma em um ícone, reinventando os sagrados pilares da tradição. (GUINOT, 2002).

Na *reencarnação de Santa Orlan*, Orlan dá algumas indicações sobre o sentido de tal operação: “dei meu corpo à arte” ;” o corpo não é senão um traje”; “ a arte e a vida levadas ao extremo”, são palavras proferidas pela própria Orlan em seu memorial. Para ela as cirurgias não tratam de uma melhoria ou desejo de parecer mais jovem, mas sim de uma mudança completa da imagem, trata-se de regular a imagem e não a qualidade da imagem, se fosse pela aparência física provavelmente teria usado o lifting, como ela mesmo afirma. (JEUDY, 2002, p.45).

Orlan expõe revelar suas intenções mais profundas, ela trabalha com e sobre seu corpo, podendo até ausentar-se dele.

Figura 3. Cibachrome in diasec mount. 65 x 43 in / 9ème Chirurgie-Performance, New York, 14 décembre, 1993.



Fonte: site oficial da artista . Acesso em: 03 de jan. de 2018.

Segundo Orlan (1993 apud JEUDY, 2002, p.118) diz:

[...] não era uma *top model*, mas gostava muito de minha imagem e trabalhei durante vinte anos com ela, não quero tornar-me um estereótipo, mas um arquétipo, eu não quero sobretudo me transformar em uma boneca *Barbie*, minha ação é precursora de uma mudança de status do corpo que é preciso repensar, ser narcisista não é tão fácil, quando não é questão de se abismar, de se perder em sua imagem, mas de vê-la, colocando-se à distância a fim de criar nessa abertura. (1993 apud JEUDY, 2002, p.118).

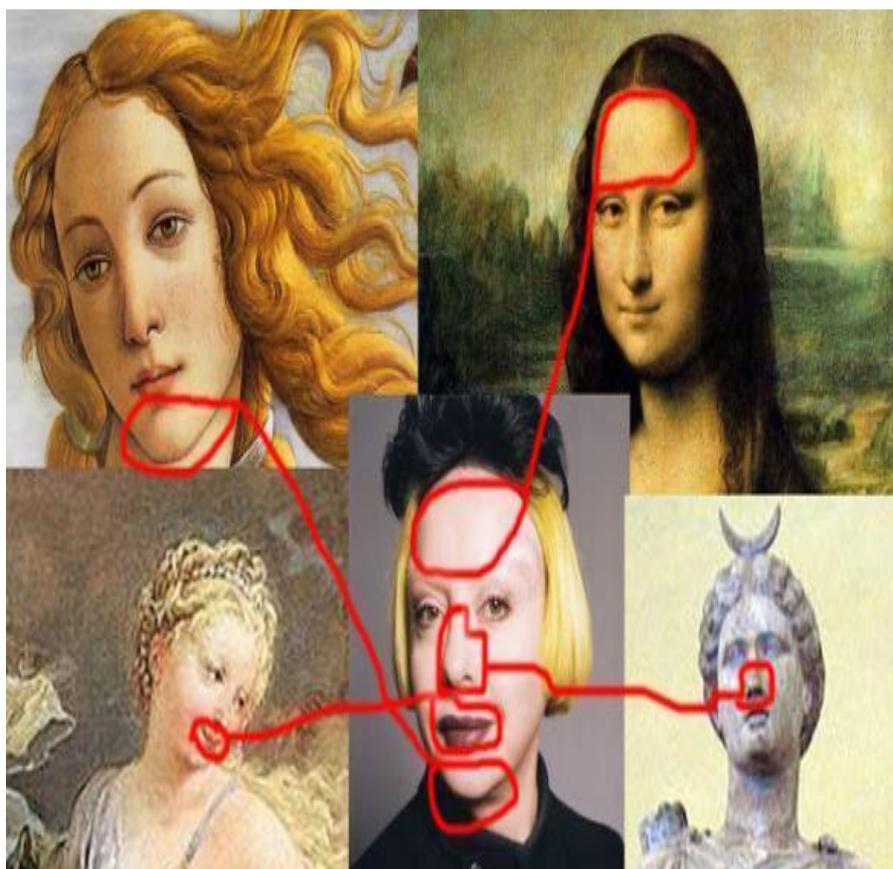
Figura 4. Orlan com implante, resultado de sua sétima cirurgia, 1993.



Fonte: Site oficial da artista. Acesso em: 03 de jan. de 2018.

O desejo de ser um arquétipo (Figura 5) de tornar-se uma divindade grega (Diana, Psiquê, Vênus, Europa) é compreendida como uma metamorfose do corpo em objeto de arte intemporal. Contudo, os propósitos de Orlan traduzem o mesmo estereótipo psicológico que parece permitir que o corpo seja tratado como objeto, como ela mesmo enfatiza que é preciso se separar disso. O narcisismo, segundo a artista, não é uma complacência de si, mas sim fruto de um certo distanciamento do corpo, que transforma a criação possível.

Figura 5. Esquema das cirurgias plástica performática da artista Orlan.



Fonte: Site oficial da artista. Acesso em: 01 de nov 2021.

Essa representação da *desposseção* do corpo como condição de seu tratamento como objeto de arte é comparável à uma prostituta que se separa do seu corpo para deixá-lo a mercê do outro como objeto de satisfação e perversão. Busca realizar uma simulação preliminar da desposseção do corpo, mas sua conclusão revela o quanto a separação é sempre representada, pois em toda relação narcísica o próprio corpo já se impõe como objeto.

O que impressiona mais no discurso de Orlan é sua raiva do espelho, da tirania do espelho. O espelho traz uma atualização da imagem, ele é por si mesmo um elemento fiel instantâneo e em constante movimento. Elemento constitutivo da relação especular, o espelho é a experiência originária da entrada na ordem simbólica. A crítica de Orlan se faz contra esse poder de ordem simbólica e moral.

Quando a performance se apresenta em tempo real, ela não restitui uma relação de espelho com o público, ela pretende se oferecer na instantaneidade do real. O espectador, presume-se que está sofrendo vendo o bisturi do cirurgião lhe abrir a pele, há uma sensibilização e identificação instantânea. A ideia comum é de que se pode fazer o que quiser com o próprio corpo, negando a fatalidade do congênito. Quando alguém faz uma cirurgia de correção facial após um acidente, há uma busca de se encontrar o aspecto perdido, refazer o rosto que existia, não se pretende fazer outro rosto diferente. É nessa ambiguidade entre a máscara do rosto refeito e o rosto desfigurado em que Orlan encena o *mise em abyme*⁴ do próprio processo de auto identificação.

O fantasma do espelho puxa para fora minha carne, e ao mesmo tempo todo o invisível de meu corpo pode investir os outros corpos que vejo. Doravante meu corpo pode comportar segmentos tomados do corpo dos outros assim como minha substância passa para eles, o homem é espelho para o homem. Quanto ao espelho, ele é o instrumento de uma universal magia que transforma as coisas em espetáculos, os espetáculos em coisas, eu em outrem e outrem em mim. Com frequência os pintores sonharam sobre os espelhos porque, sob esse "truque mecânico" como sob o da perspectiva, reconheciam a metamorfose do vidente e do visível, que é a definição da nossa carne e a da vocação deles. (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 23).

Eu não sou mais o que eu me senti. Assim, a artista nos convida a refletir sobre a ideia de um corpo que supera a si mesmo, mesmo que o corpo apareça belo trata-se apenas de ilusão.

Esta certa raiva não é contra as intervenções plásticas mas contra os padrões de beleza e o domínio destas ideologias que se entranham cada vez mais na carne dos homens e das mulheres. Orlan explica que com a idade se tende a estranhar a aparência no espelho. Simplesmente, algumas as pessoas não aguentam essa ideia, e se entregam aos apelos mágicos das operações plásticas, buscando a melhor solução. Diante de uma sociedade que

⁴ *Mise en abyme* é um termo em francês que costuma ser traduzido como "narrativa em abismo", usado pela primeira vez por André Gide ao falar sobre as narrativas que contêm outras narrativas dentro de si. Site: https://pt.wikipedia.org/wiki/Mise_en_abyme.

valoriza e idolatra a juventude as operações plásticas não são naturais ao corpo humano, assim como outros medicamentos e cosméticos utilizados, que acabam por ser assimilados como “extensão” e se tornam necessários à sobrevivência.

Orlan nos propõe de forma radical a sua maneira de desobedecer a natureza, princípio da indeterminação de um corpo mutável, que sempre se atualiza. Resultando um ser híbrido em que traz personagens e mitos femininos a partir de fontes diversas, entrecruzando tempos e destinos.

Orlan deixa em testamento seu corpo, pretende doá-lo a um museu após sua morte. *“Dei o meu corpo à arte”* e *“é na arte que ele ficará”* (ORLAN, 2009). Modificado, moldado com resina, mumificado, seu corpo é o mais importante de seu processo criativo em suas instalações (GUINOT, 2002, p. 15).

REFERÊNCIAS

BAUDELAIRE, C. **Sobre a Modernidade: o Pintor da vida Moderna**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

BARBON, Lilian Patricia **O autorretrato fotográfico na arte contemporânea**. 195 p. Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Mestrado em Artes Visuais, Florianópolis, 2012.

COSTA, Jurandir Freire. **O vestígio e a Aura: corpo e consumismo na moral do espetáculo**. Olympio, 1993.

FERREIRA, J., HAMILIN, C. Mulheres Negros e outros monstros: um ensaio sobre os corpos não civilizados. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 18, n. 3, p. 811-836, set./dez. 2010.

FOUCAULT, M. **Microfísica do Poder**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

GONÇALVES, E. D. **Orlan do outro lado do espelho**. Biblioteca on line de Ciências da Comunicação. São Paulo, 2009. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/Duarte-Eunice-Orlan.html>>. Acesso em: 2 Jan. 2017.

GONÇALVES, Fernando do Nascimento. **Performance: um fenômeno de arte-corpo-comunicação**. In: Logos 20. Corpo, arte, comunicação. Ano 11, no.20, 1o. semestre de 2004.

GONZAGA, Ricardo Maurício. **O corpo como rascunho: Orlan, o verbo feito carne feito Imagem feita verbo**. In: Anais do Congresso Internacional da Associação de Pesquisadores em Crítica Genética, X Edição, 2012.

GUINOT, Olga. GUARDIOLA, Juan G. **Orlan 1964-2001**. Artium; Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2002.

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

LEMOINE-LUCCIONI, Eugénie. **Partage des femmes**. Paris, Seuil, 1976.

MERLEAU-PONTY. **O Olho e o Espírito**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

_____. **Fenomenologia da Percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ORLAN apud FARIAS, Francisco R. **De l'art charnel au baiser de l'artiste**. In. Psicanálise & Barroco em revista, Núcleo de Estudos e Pesquisa em Subjetividade e Cultura, Juiz de Fora, 2009. Disponível em:

<<http://www.psicanaliseebarroco.pro.br/revista/revistas/13/P&Brev13Farias.pdf>>. Acesso em: 24 mai 2019.

ORLAN. **Manifesto da Arte Carnal**. Disponível em <http://www.orlan.net/texts/>.

ORLAN. **De l'art charnel au baiser de l'artiste**, Paris, Éditions Jean-Michel Place, 1997.

@revistaeai

revistaeducacao
arteinclusao@
gmail.com

(48) 3321-8314

revista 
eai educação,
artes &
inclusão