



**Universidade Federal da Bahia**  
**Instituto de Letras**  
**Programa de Pós-Graduação em Letras e Lingüística**  
Rua Barão de Geremoabo, nº147 - CEP: 40170-290 - Campus Universitário Ondina Salvador-BA  
Tel.: (71) 263 - 6256 – Site: <http://www.ppgll.ufba.br> - E-mail: [pgletba@ufba.br](mailto:pgletba@ufba.br)



## *Mil e uma Orlans*

por

**ANNA AMÉLIA DE FARIA**

**Orientadora: Rachel Esteves Lima**

Salvador  
Outubro/2009



**Universidade Federal da Bahia**  
**Instituto de Letras**  
**Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística**  
Rua Barão de Geremoabo, nº147 - CEP: 40170-290 - Campus Universitário Ondina Salvador-BA  
Tel.: (71) 263 - 6256 – Site: <http://www.ppgll.ufba.br> - E-mail: [pgletba@ufba.br](mailto:pgletba@ufba.br)



## *Mil e uma Orlans*

por

**ANNA AMÉLIA DE FARIA**

**Orientadora: Rachel Esteves Lima**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia, como parte dos requisitos para obtenção do grau de Doutor em Letras, elaborada sob a orientação da Profa. Dra. Rachel Esteves Lima.

Salvador  
Outubro/2009

Sistema de Bibliotecas - UFBA

Faria, Anna Amélia de.

Mil e uma Orlans / por Anna Amélia de Faria. - 2009.  
228 f. il.

Inclui anexos.

Orientadora: Profª Drª Rachel Esteves Lima.

Tese (doutorado) - Universidade Federal da Bahia, Instituto de Letras, Salvador, 2009.

1. Orlan - Crítica e interpretação. 2. Arte. 3. Corpo humano. 4. Relações de gênero.  
5. Performance (Arte). I. Lima, Rachel Esteves. II. Universidade Federal da Bahia.  
Instituto de Letras. III. Título.

CDD - 700  
CDU - 7

Dedico esta tese ao Pedro, o amor incondicional, que faz minha vida sempre ir em frente, e ao Paquito, amor da vida.

## Agradecimentos

A Rachel Esteves Lima, orientadora e amiga, ultra-temporal, a quem devo a conclusão desta tese e a alegria de me sentir segura, bem lida e orientada, ao mesmo tempo potente para dar mais um importante passo como pesquisadora.

A Suzane Lima Costa, que propiciou, com sua inestimável presença, eu ter feito a seleção de doutorado e, ainda, pela amizade e auxílio, sempre.

De frente para trás:

Agradeço a Ana Lígia Leite e Aguiar, pelo carinho, pela família que me propicia e pela ajuda fundamental no processo de finalização da tese.

A Mônica Menezes, pela ajuda, amor e amizade, bem como aos queridos amigos: Anne Greice Soares, Alberto Queiroz, Arlete Mourão, Belidson Dias, Beth Hazin, Edson Beú, Cacilda Povoas e Ivan Huol, Cláudia Bergmann e Leandro Bergmann, Isabel Moura, Jean Carlos Santos, Josenita Costa, Kitty e Paulo Moreno, Paulo César Souza, Lázaro Coutinho, Liliana Almeida, Limpo, Marcelo Camera, Marta Unterlaitner (amiga de infância), Mônica Béu, Permínio Moura Ferreira, Tânia Lobo, Tia Beth, Tia Izabel, Tio Ben-Hur, Vivaldo Trindade, Zezé, por me acolherem, darem força e serem pacientes com as minhas ausências.

Agradeço a Eneida Leal Cunha, primeira orientadora, que, ao ter aceitado o tema da tese, permitiu meu ingresso no doutorado e a liberdade para que eu encontrasse meus caminhos. Sou grata, também, pelas proficuas leituras.

Ao Roberto Corrêa dos Santos pela bibliografia e pontuações tão relevantes e valiosas, quando do exame de qualificação da tese.

Ao Aurélio Souza, pela escuta, que tanto me ajudou.

A Zaléx Suffert, por ter me acompanhado com atenção e carinho.

Ao Luiz Iasbeck, que me ajudou, como orientador e amigo, a iniciar o percurso acadêmico.

Ao Sandro Ornellas, por ter contribuído, de inúmeros modos, para minha vinda para Salvador e entrada no doutorado.

À CAPES, pelo apoio financeiro.

*Da h bris moderna, salvem-nos assim os híbridos primitivos e pós-modernos.*

Eduardo Viveiros de Castro

## RESUMO

*Mil e uma Orlans* é uma tese que apresenta e discute as produções da artista, *performer* e criadora da *Carnal Art*, juntamente com o período que sensibilizou inúmeras noções de representação. Os trabalhos de Orlan vão da mudança de nome, de fisionomia e utilização de composições fotográficas à biotecnologia. Essa plurissemia, mixada, transvalora ícones artísticos e existenciais, ao mesmo tempo em que movimentava o uso de várias tecnologias. Eis a recente herança pós-moderna: a de promover potentes invenções desnaturalizantes, a partir dos rearranjos estético-éticos, propostos desde o grande *turning point* comportamental dos anos 1960, quando Orlan e outros questionadores rebeldes vieram a público produzir curtos-circuitos nas compreensões sobre o corpo, o gênero, a subjetividade e a arte contemporânea. A tese propõe demonstrar o contexto da artista, situar a época em que iniciou seus trabalhos e apontar algumas diferenças entre as suas criações e as de seus congêneres, artistas que, igualmente, foram tocados pelas transformações sensibilizadoras de um período, que ecoa até os nossos dias.

**Palavras-chave:** Orlan – corpo – arte – gênero - *performance*

## **ABSTRACT**

*Mil e uma Orlans* is a thesis which presents and discusses the artist productions, performer and creator of Carnal Art, besides the period which sensitizes various representative notions. Orlan's works go from the name change, the face change and the using of photographical compositions to biotechnology. This plural meaning, mixed, goes beyond artistic icons and existential values. There is a recent heritage post modern: the one which promotes strong non-natural inventions, going from esthetic-ethic rearrangements, proposed from the large behavioral turning point from the 1960s, when Orlan and other questioning rebels came to produce short circuit in the understandings about body, genre, subjectivity, and contemporary art. The thesis proposals the artist context demonstration, show when she began her works and point some differences between her creations and her con-genres, artists who, equally, were touched by the sensitive transformations from a time which echoes until our time.

**Key-words: Orlan – body – art – genre – performance**



# Imagética

## ***Disposições:***

Figura 01 - Desenho de Fernando Gonsales - p. 19

Figura 02 - Aktionshose: Genitalpanik, Valie Export – p. 23

## ***Orlan se move:***

Figura 03 - Or-lent: les marches au ralenti dite au sens interdit, Orlan – p. 49

Figura 04 - MesuRAGES d'institution: le Centre Pompidou, Orlan – p. 54

Figura 05 - Le baiser de l'artiste, Orlan - p. 57

Figura 06 - Plaisirs brodés, Orlan - p. 71

Figura 07 - S'habiller de sa propre nudité, Orlan - p. 72

Figura 08 - Le Drapé-Baroque. Chapelle à moi-même, Orlan - p. 75

Figura 09 - Omnipresence: Le deuxième bouche, Orlan - p. 79

## ***Técnicas do corpo: uma filosofia encarnada:***

Figura 10 - Mameluca - p. 106

Figura 11 - Refiguration Self-Hybridations, Orlan - p. 109

## ***Arte e corpo: histórias e configurações:***

Figura 12 - Défiguration-refiguration. Self-hybridation précolombienne, Orlan  
p. 137

Figura 13 - foto de Diane Arbus - p. 142

Figura 14 - Dona de casa, Orlan - p. 146

Figura 15 - Foto de Annie Leibovitz - p. 160

Figura 16 - Vagina painting, Kubota - p. 165

Figura 17 - *Guerrilla Girls I* - p. 166

Figura 18 - *Guerrilla Girls II* - p. 167

Figura 19 - *Guerrilla Girls III* - p. 168

Figura 20 - Lynda Benglis, Sem título - p. 170

Figura 21 - Truísmos, Jenny Holzer - p. 172

Figura 22 - Lavando, rastros/Manutenção: interior, Mierle L. Ukeles - p. 174

Figura 23 - Surgery-Performance, Orlan - p. 176

***Quem faz gênero: mulher e subjetividade:***

Figura 24 - Tentative pour sortir du cadre avec masque n.01, Orlan - p. 196

Figura 25 - Strip-tease occasionnel à l' aide des draps du trousseau, Orlan - p. 213

# SUMÁRIO

## **DISPOSIÇÕES.....p. 14**

Prolegômenos.....	p.15
Primeiros contatos e laços.....	p.17
De onde viemos.....	p. 30
1. Orlan se move.....	p. 33
2. Técnicas do corpo: uma filosofia encarnada.....	p. 35
3. Arte e corpo: histórias e configurações.....	p. 38
4. Quem faz gênero? Mulher e subjetividade.....	p. 40
Lapso imanente.....	p. 41

## **1 ORLAN SE MOVE .....p. 43**

Orlan se move.....	p. 44
<i>Passe D'Or</i> .....	p. 49
Inventariando.....	p. 54
Le Baiser.....	p. 57
<i>Or(nom)</i> .....	p. 60
Nome próprio redesenhado.....	p. 62
Verdade é valor.....	p. 64
Mil e uma?.....	p. 66
Arte Carnal.....	p. 69
Há mosca na sopa.....	p. 72
Reconfiguração radical... – o início.....	p. 78
Rostidade/facialidade.....	p. 79

## **2 TÉCNICAS DO CORPO: UMA FILOSOFIA ENCARNADA..p. 82**

<i>Tatvam asi</i> .....	p.83
Corpo/capital.....	p. 87
De corpo, de presente.....	p. 94
Data festiva – um breve testemunho.....	p. 98
Passado o susto.....	p. 102
Entranhadas histórias.....	p. 103
Ciborgue Mameluca.....	p. 106
Estranha irmandade.....	p. 109
Corpo valise.....	p. 110
Laços digressivos.....	p. 112
Singular insular?.....	p.113
Extra-vagantes.....	p. 117

## **3 ARTE E CORPO: HISTÓRIAS E CONFIGURAÇÕES.....p. 122**

Nós somos jovens <sup>TM</sup> .....	p. 124
Début tenn.....	p. 128
Roda e avisa.....	p. 129
A Pós cultura.....	p. 131
O olhar inventa o mundo.....	p. 134
Criação é versão.....	p. 139
Fotos do outro.....	p. 141
Descompassos.....	p. 143
Ativa Orlan.....	p. 147
Passagens.....	p. 155
Contemporâneos –radicais livres.....	p. 157
O privado no público.....	p. 160

O bolo do belo.....	p. 161
Mudança de hábitos.....	p. 163
ViVer.....	p.164

#### **4 QUEM FAZ GÊNERO: MULHER E SUBJETIVIDADE.....p. 178**

Possibilidade de variação e desejo I.....	p. 179
Identidades – textos: corpos voláteis.....	p. 182
O biotexto.....	p. 183
A mulher, um eterno retorno.....	p. 185
Identidades – parte II: expansão.....	p. 188
Jogos De ser.....	p. 190
Ordem do esquecimento.....	p. 191
Nomes e nome e nomes.....	p. 192
Sobreposições na cena.....	p. 194
Variação de desejo II. Querer é perder.....	p. 197
Valor é destino.....	p. 198
O vale todos como relação.....	p. 200
Razão de estados – por um mundo menos humano.....	p. 204
...e o sexo ainda apavora – quem reivindica o poder narrativo.....	p. 211
Pro meu corpo ficar Odara - volumes.....	p. 215
Começo do fim.....	p. 216
O fim.....	p. 217

**Referências.....p. 218**

**Anexos.....p. 228**

Anexo I – Cronologia da obra de Orlan

Anexo II – Manifesto da *Carnal Art*

*DISPOSIÇÕES*

## PROLEGÔMENOS

Escolher um tema para a tese de doutorado, e conseguir mantê-lo, é consequência de uma atitude amorosa. Escrevo “amor” para me referir às sensações de encanto e alegria. Mais do que a paixão inicial pelo assunto, deflagrar-se-á a capacidade da coisa em se fazer encantar, em concomitância com a capacidade do pesquisador de ser suficientemente delicado para produzir os encontros intensificadores de apreço e troca, com o elemento de sua escolha. Escolha de ambos, pois não tenho dúvida da existência de infinitos cruzamentos, ligando e impulsionando as partes: escolha do pesquisador, pelos motivos acima citados, e a do ativo objeto, porque dele emanam promessas de um conhecimento fecundo. Assim, creio que Orlan também me escolheu.

Existe, portanto, uma transação *in progress*. A cada olhar do investigador, haverá iluminações repentinas e explícitas, ainda não trabalhadas, assim como encontros com elementos que partem da coisa artística e do olho de seu espectador, a serem analisados, elementos mais recônditos, até então insuspeitos. Certas ocorrências, quando em contato com o material artístico, estimulam leituras, causadas pela afecção que propiciam; as realizações poderão operar como instantâneos *insights* compreensivos e, de toda essa elaboração, surgirão conclusões provisórias. O trabalho de Orlan excita o olhar, desconcerta, ao mesmo tempo em que convoca entendimentos outros para nortear tal relação. Permito-me, nessa transação, uma aposta explicitada através do texto de Zhuang Zi.

Uma vez que aceitamos a relatividade das coisas, devemos escapar de toda intenção de sistematização, de definição, de valoração. Não acreditarmos na linguagem que ao nomear destrói [...] com um livre caminhar, passear no espaço sem limites e, no tempo interminável, na



origem sem nome, em um núcleo que irradia infinitas repostas.<sup>1</sup>  
(Tradução minha).

O trabalho que apresento resulta e se compõe de algumas séries dessas possibilidades de jogo, um jogo de certo modo acéfalo, no sentido de não haver uma hierarquia dominante. Pois, se há pontos declarados nos assuntos explicitamente de interesse, promovidos pelas pequenas histórias de acasos felizes, não há o arranjo teleológico inequívoco. No texto do projeto e no texto da qualificação, quis um comportamento peripatético. Agora, trago os frutos dessas caminhadas porque a meta do percurso que estimulou a encetar esta produção acadêmica, não foi a de encontrar, de antemão, o ponto de chegada presidido por uma razão inteligente que tudo vê e sabe. Após as discussões, questionamentos e proveitosas pontuações ao meu texto, e com a anuência e a aceitação do mesmo, de parte da minha, então, orientadora Eneida Leal Cunha e dos professores que compuseram minha banca de qualificação e de porte das observações e das advertências de possíveis e necessários perigos, quis manter uma investigação deambulatória, cuja direção se investiu na proposta de encontrar e perder os componentes da tese. Escolhi uma produção em que me permito fornecer um conhecimento que suporta determinadas vicissitudes, pois creio no caráter estimulante, operatório e multiplicador do texto que apresenta as sombras, o conhecimento que deixa rastros, brechas, passíveis de novos jogos. Ofereço alguns abismos, impulsos inacabados e silêncios.

---

<sup>1</sup> Cf. Zhuang Zi. *Los capítulos interiores de Zhuang Zi*, p.41. “De cómo una vez que aceptamos la relatividad de las cosas, debemos escapar de todo intento de sistematización, de definición, de valoración. No fiarnos del lenguaje, que al nombrar destruye [...] con un libre caminar, pasear en el espacio sin nombre, en un núcleo que irradia infinitas respuestas”. ZI, Zhuang de. *Los capítulos interiores de Zhuang Zi*. Trad. Pilar G. España & Jean C. Pastor-Ferrer. Madrid: Ed. Trotta/ Unesco, 1998.

Escrever comporta as perguntas decorrentes de um processo que não se exaure, mas que termina quando satisfaz a necessidade do suficientemente possível. Um texto será sempre exposto nessa condição, pois ele não é todo, passam por si delineamentos barrocos, formas que guardam evidências, afirmações que carregam o peso do não todo. Tenho mais confiança nas afirmações que se sabem precárias e necessárias. Há que se falar, e certo é que toda fala, por verdade íntima, nunca diz tudo. Este é um trabalho suficientemente possível e está no momento de conclusão. Ele oscila e brilha entre o claro e o escuro, o que mostra pode esconder, e o recôndito revela. Noutras circunstâncias, pessoais e institucionais, a tese ganharia ou perderia cores e densidades. Eis o meu possível, intelectual e afetivamente elaborado como conclusão, texto final do meu percurso de doutoramento. Decididamente, produzi uma alegria, pois eu, que amo as palavras e as imagens, pude realizar, à minha maneira, uma possibilidade de encontro.

## Primeiros contatos e laços

Conheci algumas produções artísticas de Orlan após um almoço domingueiro em Brasília, na casa de Belidson Dias, professor do Departamento de Artes Visuais da UnB. A *performer* francesa foi-me apresentada através de um livro panorâmico sobre arte contemporânea. Lá estavam fotos sobre algumas de suas modificações corporais e, conseqüentemente, referências a seu trabalho, denominado, por ela mesma, de *carnal-art*, que consistia na transformação do próprio corpo, por meio de inúmeras tecnologias e pela utilização de diferentes meios de registro, para documentar e incrementar o

acontecimento performático artístico. A *carnal-art* me perturbou e encantou, como graça leve e sem muita importância

Entretanto, certa relação ali se desenhava, pois alguns questionamentos sobre o corpo se esboçaram no mestrado, período em que escrevi minha dissertação sobre o quadrinista Fernando Gonsales, biólogo e veterinário que utiliza, para a criação de suas tirinhas, um espectro variado de personagens. A quantidade de figuras usadas nos quadrinhos de Gonsales circula e varia dos animais cotidianos aos mais selvagens, passando mesmo pelas vidas unicelulares. Percorrendo diversas formas de vida, o quadrinista focaliza partes do corpo, e as representações ligadas a este, para elaborar uma tirinha, ou, até mesmo, lançar mão de entes teratológicos.

A questão da existência desses milhares de seres, desde então, já havia capturado minha atenção. Se cada ser possui um corpo, este entra num circuito e em diversos âmbitos, das necessidades singulares às coletivas, passando pelas relações com outros corpos de outras espécies. O quadrinista afeito aos animais respondeu à minha pergunta sobre o que lhe interessava atualmente na sociedade, “os destinos da humanidade como espécie biológica”<sup>2</sup>. I. é, para ele, interessa a espécie humana, na medida em que a mesma entra no jogo das várias combinações entre seus integrantes, e quando há contato com outras formas de vida.

---

<sup>2</sup> FARIA, Anna Amélia de. Anexo da entrevista com Fernando Gonsales. In: *Um banquete nos esgotos: uma leitura das tiras de Fernando Gonsales*. 2003. 107 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Faculdade de Comunicação, Universidade de Brasília, Brasília, 2003, p.103.

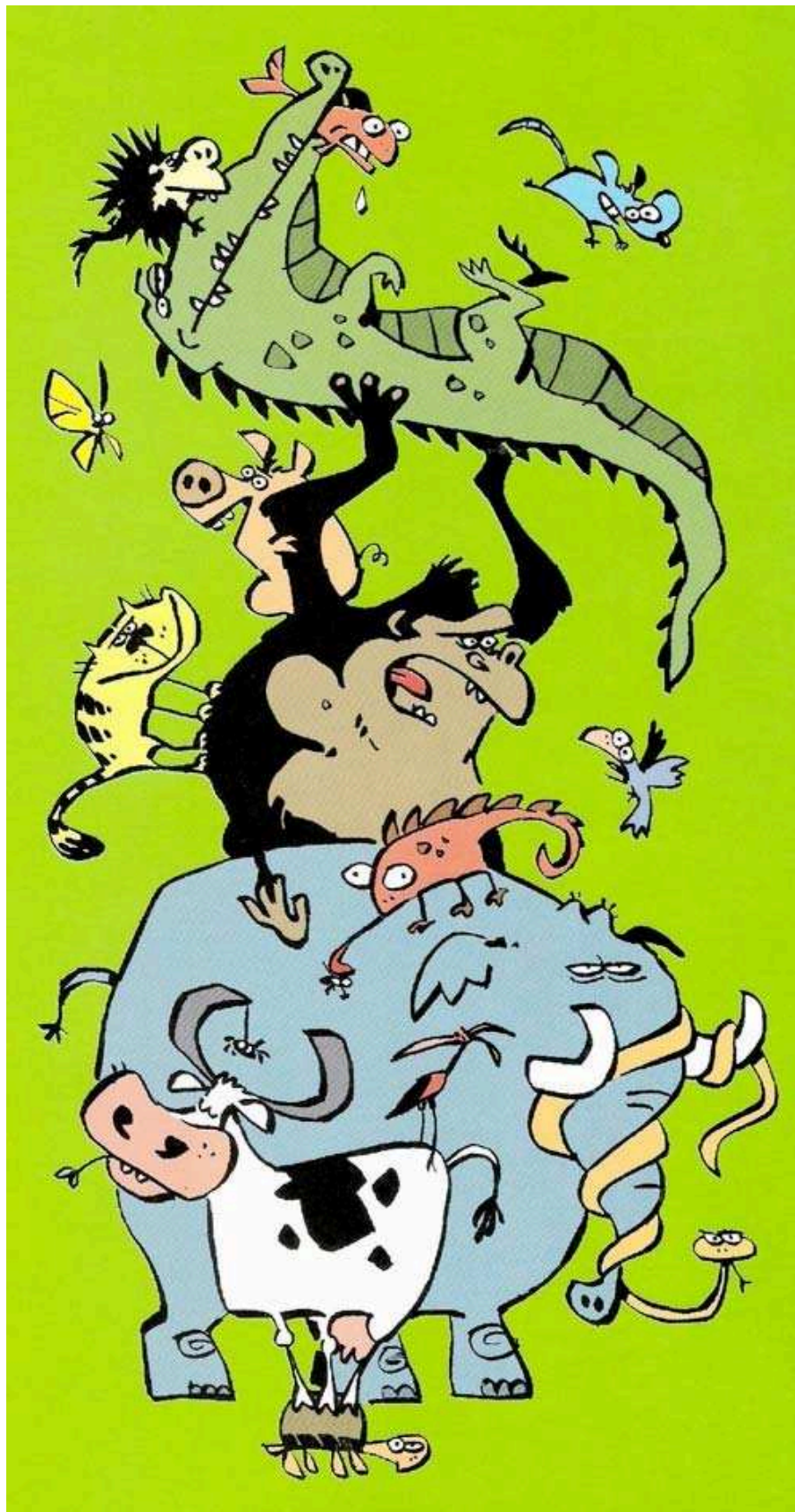


Ilustração 1 – Desenho de Fernando Gonsales

No período da dissertação, a leitura do primoroso estudo sobre Rabelais, de Mikhail Bakhtin, inculcou-me uma série de questionamentos a respeito da utilização do corpo, principalmente o corpo grotesco com seus matizes de significação, sexual, cômico, e relativo à fertilidade e à fartura. A figura acima, desenhada por Gonsales, sugere a babélica construção dessas personagens e suas formas e desempenhos grotescos, seja através do traço, seja através das estórias.

De maneira um tanto quanto ligeira, o binômio gênero-subjetividade chegou para insinuar uma possibilidade de espaço a ser percorrido na pesquisa de doutoramento. Porque, antes das questões mais singulares e hierarquizadas promovidas pelos papéis sexuais e pela subjetividade, a dissertação propiciou-me pensar o corpo, em sua desorganização e necessidade vital, em valores absolutos, relativos à vida e sua manutenção, ao mesmo tempo expandindo percepções que aderiam a outras relações, nas quais o corpo era representado e produzia representação.

O elemento que ativou meu interesse pelo trabalho de Orlan, como lugar de reflexão que justapunha perguntas vinculadas aos iniciais questionamentos sobre gênero e subjetividade, teve a ver com uma discussão realizada durante o semestre em que tive a oportunidade de dar aulas na UnB, no curso de Comunicação, na disciplina Ensino Orientado I. Numa das aulas, dadas aos alunos de graduação, levei fotos de obras de artistas que desenvolveram seu trabalho a partir dos anos 1960, Morimura Yasumasa, Gilbert e George, Cindy Sherman e Orlan, para discutir em classe determinadas questões referentes ao apagamento da distância que separava artista e objeto de arte. Um rapaz, muito impressionado, disse sobre seu horror ao ver e ter de pensar sobre as criações desenvolvidas por aqueles artistas, principalmente Orlan. Com uma frase, comentou: “Ela é uma louca! Como alguém pode fazer isso com o próprio corpo?” Ouvi ainda, outras vezes, frases bem semelhantes relativas àqueles trabalhos.

Naqueles instantes, dois pensamentos alcançaram-me. O primeiro foi relacionado ao que disse Lacan sobre a inexistência d'A(barrado) mulher, proferido no seminário 20: “A mulher, isto só se pode escrever barrando-se o A. Não há A mulher, artigo definido para designar o universal. Não há A mulher pois... por sua essência ela não é toda”<sup>3</sup>. O segundo pensamento foi evocado pela lembrança da marchinha carnavalesca, que diz sobre a potência que o dinheiro confere ao homem, mesmo sendo ele careca, baixinho e barrigudo. Em decorrência dos comentários do aluno, pude concatenar algumas questões vinculadas à cobrança social sofrida pela mulher e seu corpo. Entendi este último como um poderoso veículo e suporte legitimador de valores de uma sociedade, ao mesmo tempo em que compreendi que a sucessão de expectativas diferenciadoras e modelizantes ordenam, desde o nascimento, os corpos de homens e mulheres. A lembrança das discussões ocorridas em sala foi o marco de ativação, direcionando a vontade de estudar mais sobre os assuntos do corpo e suas crescentes atribuições, funções e competências. Desde então, desde o referido almoço, percebo Orlan como uma agente promotora de desafios que concentram uma cornucópia de elementos emblemáticos de compreensão sobre o corpo, sobre a mulher e sobre a subjetividade.

Assim, eis uma fração das perguntas iniciadas na casa do amigo que me apresentou Orlan, incrementadas com Bakhtin e Gonsales, tão relevantes como no dia da aula mencionada, durante o mestrado: se existe um corpo, ele será invariavelmente recoberto por narrativas hierarquizadas? Essas ordens estarão determinando maneiras de ser e estar no mundo, ao tempo em que contribuem para conferir aos corpos uma auto-imagem? A auto-imagem e a identidade são direções exclusivamente advindas dos

---

<sup>3</sup> LACAN, Jacques. Deus e o Gozo d'A/Mulher. In: *O seminário: Livro 20: mais, ainda*. Trad. M. D. Magno. 2ªed. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 1985, p. 98.

mecanismos dos extratos compositores mais conhecidos, Família e Estado? Em qual ou em quais momentos as imagens estabilizadas nesses nichos se conturbam e se alteram?

Se as perguntas sobre o corpo foram iniciadas no mestrado, Orlan as adensou, ao mesmo tempo em que abriu um espectro de diversos acontecimentos singulares e sociais engendrados pelo corpo. Vejo no agora em que começo a terminar minha tese, que o alumbramento com os bens artísticos das inventoras iconoclastas dos pós 1960 poderia ter ocorrido com Carolle Schneemann, criticada pelo fundador do grupo performático *Fluxus*, que rejeitou sua participação no grupo por considerar seu trabalho muito bagunçado<sup>4</sup>; ou com as *Guerrilla Girls*, “guerrilheiras” que, com suas máscaras reveladoras, se auto-referiam como “a consciência do mundo da arte”<sup>5</sup>, ao questionarem o exíguo espaço do mundo artístico oferecido às mulheres; ou ainda com Valie Export, com sua sugestiva metralhadora e calça rasgada, deixando ver seu sexo<sup>6</sup>. Na figura abaixo, o uniforme, a complementação da arma, da genitália, da metralhadora. As mulheres se potencializam na medida em que negociam historicamente a *beleza*, na estética corporal e na possibilidade do consumo do sexo, que são as tão reconhecidas *armas femininas*, exemplarmente escancaradas. Valie posa para a foto, com o rosto, máscara carregada, e o sexo, despidoradamente à mostra. De *semblant* cansado, vem na condição de guerrilheira, talvez farta do tipo jogo que agencia e domina, na medida em que abre e fecha as pernas. Essas são algumas mulheres que participaram, artisticamente, de modo ativo e incisivo, num período em que as diferentes alteridades vieram a público trazendo suas narrativas, expondo os circuitos das formas e vivências

---

<sup>4</sup> O'BRYAN, C. Jill. Orlan's "carnal art" and twentieth-century "body art". In: *Carnal art: Orlan's refacing*. Minneapolis: Ed. University of Minnesota, 2005, p. 25.

<sup>5</sup> HEARTNEY, Eleanor. Feminismo pós-moderno. In: *Pós-Modernismo*. Trad. Ana Luiza Dantas Borges. São Paulo: Ed. Cosac Naify, 2002, p.64.

<sup>6</sup> GROSENICK, Uta (Org.). *Mulheres artistas: nos séculos XX e XXI*. Trad. Carlos Sousa de Almeida. Colônia: Ed. Taschen, 2003, p.52-55.

invisíveis ou forçadamente invisibilizadas. Mulheres públicas explicitando as tiranias da norma. Mulheres artistas, há muito conscientes dos necessários vínculos entre o mercado, o dinheiro e a autonomia.



**Figura 1 – Aktionshose: Genitalpanik, 1969/ 1980<sup>7</sup>**

<sup>7</sup> Disponível em: [http://images.artnet.com/artwork\\_images\\_140511\\_231105\\_valie-export.jpg](http://images.artnet.com/artwork_images_140511_231105_valie-export.jpg). Acesso em: 21 set. 2009.



Numa lista de amplas possibilidades de encontro, minha queda e enamoramento foram por Orlan, que, através de suas inúmeras iconoclastias, viabilizou minha reflexão sobre os papéis conferidos ao gênero e suas conseqüentes tensões, ligadas ao humano, animal de linguagem, forjador de determinados signos: se há no sexo biológico, para nós, de orientação ocidental, a condição indicativa que exige que seja feita a escolha de um nome próprio, tal escolha será realizada por outros e não pelo existente que portará o nome recebido, pois ele já vem habitando uma história, de certo modo, protagonizada por outrem.

Assim, antes mesmo de nascer, pelo corpo do bebê tramita uma transação valorativa e classificatória recheada de possibilidades e impossibilidades, reguladas por seu lugar na família, pelo lugar da família na sociedade, etc. Entra nesse jogo, inclusive, o lugar de seu país na cena mundial. Tais fatores de filiação e pertencimento são os indicativos essenciais a uma primeira leitura e compreensão do *status* de que goza o indivíduo em seu meio e para si. Serão vínculos atuantes que alicerçam e movimentam os valores familiares, individuais, sociais, e, assim por diante, criando um *entourage* de identificações, por seres, ao mesmo tempo, compósitos informativo-formativos. O vocabulário dos valores e das suas ferramentas operatórias pode ter ou não ligação entre si. Certamente não há uma racionalidade ubíqua, que tudo sabe e preside, para promover convergências e concordâncias; ao contrário, uma plethora de atribuições, muitas vezes distinta, funciona como pilar de formação. Entretanto, crucial é reconhecer: se há a necessidade de uma sistematização, há classificação de valores, pois eles são os ingredientes e os especiais organizadores da carga performativa do sujeito. Tais componentes elementares asseveram o estereótipo, como bem explicita Bhabha:

Reconhecer o estereótipo como um modo ambivalente de conhecimento e poder exige uma reação teórica e política que desafia os modos deterministas ou funcionalistas de conceber a relação entre o discurso e a política. A analítica da ambivalência questiona as posições dogmáticas e moralistas diante do significado da opressão e da discriminação.<sup>8</sup>

Os estereótipos, portanto, formam-se e se diluem numa malha estável e naturalizada de representações; no entanto, por vezes, serão confrontados pelas ocorrências marginais, que podem ser: técnicas artísticas, pulsões singulares e rejeições de séries minoritárias, distintas do ordenamento consensual e majoritário. As construções de Orlan podem ser vistas em sintonia com as construções de outras artistas que contestaram, tanto no logos como no ato, os estereótipos seculares ainda hoje vigentes. Por ter, de certo modo, continuado, desde o mestrado, a inquirir o corpo e suas ocorrências, me mantive numa frequência de perguntas e, de antemão, arrisco uma resposta, ao encontrar o corpo como paisagem móbil, usina e meio de transformações: mais que palco, ele é causa de mudanças, afetado por incontáveis narrativas. Uma força transnacional promove identificações. Aqui, do Brasil, vejo a francesa denunciar que não basta dinheiro, pois a mulher não pode ser careca, baixinha e barriguda; ela terá de usar salto, peruca e fará uma lipoescultura. Orlan afeta e não prescreve um modo de ser ou de agir, por isso dá o que pensar.

Os questionamentos a serem desenvolvidos na tese têm o corpo como *locus in action* elementar que produz e transforma, muito além da ideia de matéria passiva a ser moldada. Ouçamos a dica de Stelarc: “Não faz mais sentido ver o corpo como um lugar

---

<sup>8</sup> BHABHA, Homi K. A outra questão: O Estereótipo, a Discriminação e o Discurso do Colonialismo. In: *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis & Gláucia Renate Gonçalves, Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998, p.106.

para a psique ou o social, mas sim como uma estrutura a ser monitorada e modificada. O corpo não como um sujeito, mas um objeto – não um objeto de prazer, mas um objeto de projeto”<sup>9</sup>. O corpo ora privilegiado é o da artista francesa Orlan, atuante em diversos níveis de experimentação.

Para ler os elementos propostos pela artista francesa, seja na criação artística, seja através daqueles que estudaram seus trabalhos, escolhi incorporar os aportes teóricos da desconstrução derridiana e pós-estruturalista como lentes potencializantes, tanto para elencar implicações histórico-culturais deflagradas na produção artística de Orlan, quanto para perceber que a sua produção encontra-se também numa dobradiça crítico-histórica. Pois a artista, ao declarar sua filiação ao feminismo dos anos sessenta<sup>10</sup> do século passado, enquanto promove experimentações estéticas histórico-culturais, evidencia uma atenção às discussões e tendências críticas emersas desde então. Tais empreendimentos teóricos percorrem a trilha em que o corpo vem a público como um engenhoso realizador. Com isso, quero situar a transformação de seu corpo como ato artístico-político, ao mesmo tempo inscrito num diálogo com teorias e movimentos culturais, articulado aos conhecimentos que podem ajudar no momento. Parece-me que, enquanto produzo a versão final da tese, a maior tarefa do pesquisador reside, como disse inicialmente, em manter a temperatura de um entusiasmo para manejar, com atenção e sabedoria, a comunicação fecunda entre textos.

Se Orlan devora imagens e movimentos histórico-culturais, qual a receita mais apetecível para devorá-la? Se as suas produções artísticas funcionam como um acelerador de partículas, que movimenta e inflama meu sistema perceptivo, minhas

---

<sup>9</sup> STELARC *apud* PIRES, Beatriz Ferreira. *O corpo como suporte da arte: piercing, implante, escarificação, tatuagem*. São Paulo: Ed. Senac, 2005, p.96.

<sup>10</sup> Cf. Revista on-line *Prism-escape n. 1*. Disponível em: [http://www.digital-athanor.com/PRISM\\_ESCAPE/article344d.html?id\\_article=7](http://www.digital-athanor.com/PRISM_ESCAPE/article344d.html?id_article=7).

Acesso em: 20 ago. 2009.

compreensões, permitindo que eu me aventure em direção a outras combinações associativas, tenho alguns ingredientes sempre paradoxais para serem combinados com essa carne viva e mutante. Tenho o *Phármakon*<sup>11</sup> derridiano, que possibilita pensar Orlan como veneno e remédio e que, ao desconfiar desse sujeito que se arvora a demiurgo, reconhece seu apagamento desde o nome. De Deleuze<sup>12</sup>, coloco alguns tantos preparados: tenho as linhas rizomáticas que prometem inúmeras compreensões que, ao se comprimirem, expandem-se em incontroláveis pontos de fuga, deflagrados por suas intervenções artísticas. Tenho o corpo sem órgãos no qual intensidades permitem localizar Orlan num para além, sempre em devir, das domesticações culturais definidoras do corpo. Pitadas de discussão sobre biopoder e biopolítica foucaultianos<sup>13</sup> também poderão contextualizar as domesticações endereçadas ao entendimento do que é a vida e a morte, e o combate de uma incessante força vital sempre desestabilizadora. Adiciono a esses elementos um ingrediente da terra, o perspectivismo ameríndio, elaborado por Eduardo Viveiros de Castro<sup>14</sup>, que reconhece, a partir da cultura indígena, as relações sendo anteriores à substância. Mexer nessa concepção propicia encontrar, na

---

<sup>11</sup> Cf. DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. Trad. Rogério da Costa. São Paulo: Ed. Iluminuras, 1997.

<sup>12</sup> Cf. DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Trad. Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Ed.34, 1995.

<sup>13</sup> Michel Foucault aponta para uma transformação do Estado, na segunda metade do século XVIII. Tal modificação integra os dispositivos disciplinares, e, com isso, ela não será mais somente disciplinar, anátomo-política. Segundo Foucault, será biopolítica, pois se dedicará ao humano enquanto espécie, administrado por tecnologias que o controlarão. As diferenças entre biopoder e biopolítica dar-se-ão com mais distinção e evidência nos trabalhos de Michel Hardt e Antonio Negri, que acentuam a importância da biopolítica, comportando ocorrências que resistem ao biopoder: controlador, globalizado. A biopolítica diz sobre a resistência que propicia, por meio de suas lutas, decidir sobre a vida, em novos espaços e comunidades.

Cf. FOUCAULT, Michel. *Em defesa da sociedade: curso no Collège de France (1975-1976)*. Trad. Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1999.

Cf. HARDT, Michel. NEGRI, Antonio. *Império*. Trad. Berílio Vargas. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2001.

<sup>14</sup> Cf. CASTRO, Eduardo Viveiros de. *A inconstância da alma selvagem: e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Ed. Cosac Naify, 2002.

geografia virtual e *glocal* de Canevacci<sup>15</sup>, determinados sincretismos que fazem reconhecer as relações como acontecimentos que darão as regras de funcionamento que, por sua vez, erigem lugares. Há a presença de Boaventura de Sousa Santos e de sua “razão cosmopolita”<sup>16</sup>, o modelo ao qual agrega três procedimentos sociológicos: a sociologia das ausências, a sociologia das emergências e o trabalho de tradução. Se o corpo de Orlan pode ser visto como superfície transnacional e cosmopolita, já que inscreve, na sua exterioridade, modelos imaginários e etnoculturais, é oportuno ver suas preparações de acordo com a concepção de Boaventura. Como um trabalho de tradução, ele aproxima o labor da codificação com a ideia de zona de contato: “zonas de contato são campos sociais onde diferentes mundos-da-vida normativos, práticas e conhecimentos se encontram, chocam e interagem”<sup>17</sup>. A partir daí, determinados saberes darão o sabor e o sentido das concatenações.

Mantendo-me na trilha de perceber inventando, inventariando uma espécie de “minha Orlan”, ampliei meus conhecimentos a respeito, obtendo informações nos livros sobre arte, dedicados a ela; livros panorâmicos dirigidos a um olhar mais abrangente sobre a arte em diferentes tempos. Utilizo o material crítico das suas criações e textos filosóficos, como aqueles que analisam a função do corpo e seus cursos. Inicialmente, os primeiros textos lidos foram produções pesquisadas na Internet. Posteriormente, agregaram-se outros estudos críticos e entrevistas com a artista, publicados em livros que apresentam seus trabalhos, assim como escritos seus acerca das suas confrontações. Movimentos interdisciplinares, conforme declarou Barthes, que criam novos objetos.

---

<sup>15</sup> Cf. CANEVACCI, Massimo. *Sincretismos*. Trad. Roberta Barni. São Paulo: Ed. Studio Nobel, 1996.

<sup>16</sup> SANTOS, Boaventura de Sousa (Org.). Para uma sociologia das ausências e uma sociologia das emergências. In: *Conhecimento prudente para uma vida decente: Um discurso sobre as ciências revisitado*. São Paulo: Ed. Cortez, 2004, p.777-821.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p.808.

O interdisciplinar de que se fala muito, não consiste em confrontar disciplinas já constituídas (nenhuma delas, com efeito, consente em entregar-se). Para praticar o interdisciplinar, não basta escolher um “assunto” (um tema) e convocar à sua volta duas ou três ciências. O interdisciplinar consiste em criar um objeto novo, que não pertence a ninguém. O Texto é, creio, um desses objetos<sup>18</sup>.

Se a questão do corpo caminha comigo desde o mestrado, o binômio gênero-subjetividade abeira-me para me manter na pista onde desenvolvo minha pesquisa de doutoramento. Especular sobre o corpo orienta perguntas do tipo: qual corpo? O corpo biológico coincide com o corpo da autorrepresentação? Todo corpo vale exclusivamente quanto pesa? Quais as repercussões sociais dos corpos mais ou menos conformados ao padrão estético de uma determinada época? Quais forças determinam aquilo que chamamos beleza? Se existe um corpo, ele será invariavelmente recoberto por narrativas sexualizadoras que, conseqüentemente, irão conferir-lhe uma autoimagem, advinda dos mecanismos sociais de identificação. Eis então o corpo enquanto Texto, no sentido barthesiano<sup>19</sup>, obra em progresso arrumada e desorganizada; ficção e *performance*, querido nas redes da letra e perdido no inominável da coisa real de volume; figura e sombra. Quero a tese nessa conexão, a de Texto performático, corpo, produto de forças laboriosas e labirínticas, resultante das transações partitivas, que se alimenta de uma diversidade de campos epistemológicos.

---

<sup>18</sup> BARTHES, Roland. Jovens investigadores. In: *O rumor da língua*. Trad. Antônio Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 1987, p. 81.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p.82.

## *De onde viemos*

Repito, em diferença, ao relembrar a apresentação acima: Orlan tocou-me e torceu minhas compreensões sobre as identidades clichêizadas e as estabilidades, vinculadas à história do meu primeiro contato com ela. Eu, brasileira, paulista morando em Salvador, impressionei-me com o trabalho dessa artista francesa que, dentre suas inúmeras *performances*, se destaca pelas cirurgias estéticas, principalmente as faciais. Saber de um evento artístico no qual o corpo é transformado e, de modo tão extraordinariamente radical, além de causar o espanto ocorrido quando comento sobre meu “objeto de pesquisa”, provoca comentários sobre o tema, a pertinência e a validade de se desenvolver tal pesquisa acadêmica na área de Letras.

Orlan, para o não *habitué* das artes plásticas (e até para quem é), representa uma espécie de incômodo e de loucura. Devido às provocações promovidas por seu trabalho, é para os que não são tão próximos dele que minha pesquisa se destina, e também porque esta tese não pretende situar-se no lugar ocupado por um crítico de arte. Este é, antes de tudo, um estudo que toma as produções e posições de Orlan como signos que nos instigam a refletir sobre o corpo, o gênero e a subjetividade.

Se, desde muito, as artes plásticas saíram do espaço circunscrito da tela e deixaram de se orientar pela perspectiva reprodutora e naturalizante, ainda não está totalmente evidenciado um espectador habituado com o uso do corpo como suporte de tão radicais transformações físicas, ainda mais sendo o corpo de uma mulher o agente/paciente alterador de imagens que saem da tela do museu e vão à rua. Os espaços investidos por Orlan dão liberdade para que seu corpo-artístico possa habitar diversos ambientes. De maneira usual, o corpo serve para naturalizar as políticas de modo inequivocamente silencioso, e a manifestação de Orlan causa um estardalhaço e um

embaralhamento das questões não mais discutidas, por serem vividas através dos sistemáticos apagamentos. Pode-se oferecer o exemplo da beleza, em que mulheres do mundo globalizado erigem para si o corpo ideal, comportando-se como suportes dos ícones estéticos, sem questionar tais modelos, lotando as clínicas que alteram suas formas. Foucault, na resposta dada à revista virtual *Quel Corps*, sobre haver um fantasma corporal nas diferentes instituições, diz:

Eu acho que o grande fantasma é a idéia de um corpo social constituído pela universalidade das vontades. Ora, não é o consenso que faz surgir o corpo social, mas a materialidade do poder se exercendo sobre o próprio corpo dos indivíduos.<sup>20</sup>

O filósofo deixa evidente a importância das organizações enquanto sistemas modeladores e, em seus trabalhos, volta-se às instituições para periodizar e apresentar suas ortopedias. Com isso, o corpo surge como elemento privilegiado para inculcá-las, seja qual for a instituição que exercerá a aplicação de seu poder. Habita-se o hábito, que poderá e deverá ser transformado, porém, muitas vezes, se está insensível ao estrangulamento das regras.

Um modo naturalizado de pensar ativa o esquecimento, funciona igualmente como uma emboscada e, por meio dela, se legitimam as aprendizagens ministradas pelas organizações praticantes das coerções, sejam elas estéticas ou comportamentais. Orlan instiga a atentar que o que é poderia não ser, e tem um endereço, uma marca, nos quais as imagens válidas numa determinada época são evidenciadas e, conseqüentemente, possuem um detentor. Nesse ponto, surgem interrogações que serão o terreno que irei percorrer. Essas desorganizações formam-se, avolumam-se, dando como pista algo que

---

<sup>20</sup> FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. Trad. José Thomaz Brum Duarte e Déborah Danbowski. 13ªed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1998, p.145-146.



surge como constatação-pergunta, em uma resposta-pergunta. São encaminhamentos conceituais de consequências práticas e vice-versa, e guardam em suas caixas-pretas, seja através das significações estáveis quase axiomáticas, ou por intermédio das práticas validadas num determinado período, um sem número de predileções e negativas efetivadoras de estatutos, de desconstruções e de rearranjos.

No caso de Orlan, interrogações a respeito da subjetividade, da mulher, do gênero e do corpo eclodem instantaneamente. Uma pergunta surge como crucial, e, a partir dela, um caudal se apresenta. Tendo-a como referência, quero saber como a mulher funciona enquanto promotora de conhecimento. Quais contribuições, rebeldes ou não, ela traz dos espaços domésticos, por si ocupados na maior parte da sua história? Surgem outras perguntas prévias proferidas por outros – Freud, Lacan... – e necessárias quando atualizadas e refeitas por aqueles que estudam sua construção, adiante, como invenção sociocultural: o que é uma mulher? A mulher existe? Existe simbolizada quase que exclusivamente enquanto corpo fendido que convoca tantas e tantas representações?

Como um objeto folheado, abro as perguntas-tese em camadas e vejo-as refletidas nos demais questionamentos, tanto formais como estruturais, deste trabalho acadêmico. Incluo para organizar, localizar minha pergunta, um *eu* provisório que, ao demarcar regiões e determinar minhas referências mais estáveis, poderá ser alterado nos trânsitos das operações do olhar, da teoria, da compreensão.

Por isso mesmo, o *eu* provisório é a condição elementar para sua necessária fratura e explosão, que modifica aquele que, ao iniciar um processo de conhecimento, será transformado ao encetar os questionamentos que, em seus múltiplos usos, se configuram enquanto elementos reveladores da sua bagagem cultural. Terminou ou, nesse caso, principio por admitir que inúmeras relativizações far-se-ão, revelando o olhar endereçador. Trabalhar um texto consiste em desnudar, inventar e descobri-lo

enquanto trama. Assim, o grande lance do jogo de conhecer, evidencia-se no espaço do entre, das oscilações.

Mesmo sabedora dos mistérios, há o momento de erigir, de beliscar, de agredir com uma vontade, de antemão sabida como não toda, mas igualmente necessária. Assim, desenvolverei a tese em quatro eixos temáticos, e descarto o intuito de perseguir uma sucessão linearmente pedagógica do curso da artista. Quero, sim, promover um entrelaçamento com temas e teorias que arrolho como sugestivos e relevantes. Por isso mesmo, cada parte possui alguns assuntos a serem desenvolvidos – são questionamentos e elaborações companheiros – porque me orientam em desdobráveis interrogações e descobertas, engatam-se. Pois, se Orlan chama o olhar do espectador e o tensiona, eu, espectadora, penso, auxiliada por teorias e reflexões que, devido ao tempo que dura uma tese, puderam fermentar em desdobramentos associativos e, por isso mesmo, me ajudaram a olhar e olhar de novo. Nem chego a dizer um olhar novo porque entendo a graça da expansão mais voltada às combinações do que aos valores, vícios de um poder que preza menos os encontros e mais as consolidações. Repito a opção do desejo dos encontros.

### 1. Orlan se move

Apresentarei o percurso de Orlan, desde as primeiras manifestações artísticas, 1964-5, até hoje. Desde os transformadores anos sessenta quando, imiscuída numa vigorosa comunicação com as questões candentes ligadas aos comportamentos e outras demarcações, fossem afetivas ou materiais, muitos indivíduos discutiram as compressões dos poderes legitimadores e os seus estatutos, afora as necessárias políticas dos direitos iguais, e as diferenças chegaram a público nas manifestações questionadoras dos limites da sexualidade, dos homens, das mulheres, do Estado, das

etnias, etc. Vê-se, ao ler as biografias de Orlan, sua atenção voltada aos assuntos direcionados às mulheres, à identidade, à beleza, à tecnologia, todos eles postos em ebulição nos *Anos Rebeldes*. Seus depoimentos e interesses por textos teóricos, assim como suas produções, ambicionam uma comunicação direcionada a vários objetos do âmbito cultural: gênero, tecnologia e corpo são os privilegiados em seus trabalhos. Orlan mixa alegoricamente uma série de documentos imagéticos transnacionais e transculturais, sendo seu corpo a superfície privilegiada, ele mesmo transitório e frágil, uma espécie de meta-ruína a ser devassada por outras inscrições. Com isso, sua produção aponta para essa estética que traz o corpo da artista à cena. Não há mediação entre ela e seu trabalho, ela é o próprio local ativo/passivo do acontecimento. Sua reciclagem estimula o rébus, isto é, quando outras significações provêm a partir de uma imagem. Seu trabalho é um produto que se permite como ato de várias elaborações, uma produção criativa que não está enquistada em determinadas formas de apresentação, pois ela critica entendimentos medianos, ressignificando-os, sugerindo outras compreensões.

Ver Orlan incorporar esse sistema de reciclagem é vê-la questionar a própria cultura, enquanto inscreve em si as imagens relacionadas a um ideal da figura feminina; é vê-la se lançar numa fronteira desnaturalizante, desidealizante, na qual se revela como uma espécie de injunção reativa, porque, enquanto manifesta-se como ideal de um outro, acaba por se insinuar potencialmente criadora de novas imagens e subjetividades. Denomina seu trabalho de *carnal art*, e, através dele, desaloja territórios de compreensão: o da mulher, o do corpo, o da subjetividade. Desnuda, através das suas apresentações monstruosas, os limites da feiura e da beleza, escancarando-os como convenções interessadas e arbitrárias.

No que se refere ao referencial teórico-crítico, *Millennial female*, de Kate Ince<sup>21</sup>, é um livro que discute as produções de Orlan e os temas significativos. As questões feministas são largamente pesquisadas por Ince e associadas às *performances* da artista. E no *Carnal art*, de Bernard Blistène, há um amplo acervo de fotografias que registram os diferentes momentos da produção encetada por Orlan. Há também uma entrevista com a artista e escritos sobre ela, assinados por alguns críticos de arte.

## 2. Técnicas do corpo: uma filosofia encarnada

Discutirei sobre as técnicas do corpo que se ligam ao trabalho de Orlan para que ela desenvolva suas produções artísticas, objetivando reconfigurar-se continuamente. Modalidades técnicas serão observadas: as comportamentais, domesticadoras ou rebeldes; e as tecnológicas, ligadas à biotecnologia ou aos instrumentos e saberes produtores de alterações físicas, etc. Marcel Mauss<sup>22</sup>, em 1934, no texto “As técnicas do corpo” percebeu, por meio de seus estudos etnológicos, que o hábito e os comportamentos funcionam como técnicas aprendidas e partilhadas em um determinado meio. Numa de suas *performances*, Orlan se vestiu com os lençóis de um enxoval dado por sua mãe, bordou ao redor das marcas de sêmen de seus amantes, e os expôs, transpondo os limites entre privado e público. Gilles Deleuze e Félix Guattari, distribuídos principalmente no primeiro e no terceiro volumes dos livros *Mil platôs*<sup>23</sup> e

---

<sup>21</sup> Cf. INCE, Kate. *Orlan: millennial female*. 1ª ed. Oxford: Ed. Berg, 2000.

<sup>22</sup> Cf. MAUSS, Marcel. As técnicas do corpo. In: *Sociologia e antropologia*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Ed. Cosac Naify, 2003, p.401-422.

<sup>23</sup> Cf. DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, vol.1. Trad. Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

Cf. DELEUZE; GUATTARI. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, vol.3. Trad. Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 1997.

*O anti-Édipo*<sup>24</sup>, permitem utilizar determinadas ferramentas teóricas, as noções de devir, de corpo-sem-órgãos e de máquinas desejanças, como indicadores que constroem os processos de subjetivação, da singularidade e da coletividade. Esses processos serão analisados, juntamente com estudos de Michel Foucault, nos livros *Em defesa da sociedade*<sup>25</sup> e *História da sexualidade*, vol. 3<sup>26</sup>, que discutem as histórias e as políticas ocidentais, determinantes de formas de ser e de estar em diferentes épocas. Diferenciações entre as dominações do monarca e do Estado são refletidas na forma de cada sociedade se estruturar, mudam o modo como o poder circula. Foucault contribui com outras ferramentas epistemológicas, as noções de biopolítica e bio-poder, em que as diferentes relações de força confrontam-se.

O acaso operou no momento em que escrevia o *capítulo* e Orlan veio a Salvador em agosto de 2008, quando a conheci e pude refletir sobre o lugar de desejo. Ao encontrá-la, foram suscitadas comparações existenciais ligadas a mudanças e tecnologias dos corpos. Em nossa história de Brasil, o nosso jeitinho performático, repleto de sensualidade *para inglês ver*, vem como conjuntura subordinada às sobrevivências que conduzem a narrativas estereotipadas em maior ou em menor grau. Tais diferenças locais e suas narrativas formadoras foram, no momento em que vi Orlan, comparadas com os modos da francesa, que se expõe na condição de demiurgo de si mesma.

Algo se desencaminha, ao estar frente a frente com o outro, o objeto da minha tese. De imediato, instigou-me um pensamento a respeito de quem é quem, a reflexões

---

<sup>24</sup> Cf. DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Psiquiatria materialista*. In: *O anti-Édipo: Capitalismo e esquizofrenia*. Trad. Georges Lamazière. Rio de Janeiro: Ed. Imago, 1976.

<sup>25</sup> Cf. FOUCAULT, Michel. *Em defesa da sociedade: curso no Collège de France (1975-1976)*. Trad. Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1999.

<sup>26</sup> Cf. FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade 3: o cuidado de si*. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985.

ligadas às nacionalidades (eu daqui, Brasil, ela de lá, França), e o *modus operandi* dos corpos que possuem a identidade de lugar. Assim, meu segundo *capítulo* foi motivado e escrito, em grande parte, para lidar com tal acontecimento: Outras comoções advieram, naquele instante em que a vi, o objeto mostrou-se auratizado, com suas bossas; ela era ao mesmo tempo a arte-objeto e o criador, de presença plena, não mais mediado nos livros, nos *sites*, o diferencial foi vê-la. A presença de Orlan, conseqüentemente, produziu percepções e questões vinculadas à autoria, ela que, ao longo de seus trabalhos, pesquisa imagens, condensava-se, estandarte do próprio percurso artístico. Naquele instante, o sobressalto me fez calar para melhor digerir e absorver o que me agitava, e que, até então, fora resguardado pela distância que aufere ao observador um poder pleno sobre a coisa observada.

Sua existência *in locu* comprova sua força criadora, demonstrando o trânsito das tecnologias que permitem que ela encarne sua pesquisa e a exposição de imagens e comportamentos, deslocando-os de seus lugares fixos. Orlan em sua mixagem *atua*, desnaturalizando o apaziguado, participando de um contexto artístico, encetado desde os 1960, furando determinados cercos hegemônicos, que, ao se legitimarem através da orientação dos valores, podem ter seus mecanismos, processos e ferramentas de conformações dos corpos e de um imaginário já globalizado, apreendidos e movimentados por outros sistemas, inclusive mais rebeldes. Michel Serres, no livro *Hominescências*<sup>27</sup>, me ajuda a compreender que há no homem (nesse caso, na mulher) uma grande força criadora, dentre uma gama variável de construções, que lida tanto com a destruição, quanto com a manutenção da vida. Orlan através de sua arte encarna, horror e criação, seja no corpo exposto, ou nas tensões desnaturalizantes dos códigos.

Instiga-me inclusive a redescobrir o Brasil.

---

<sup>27</sup> Cf. SERRES, Michel. *Hominescências: o começo de uma outra humanidade?* Trad. Edgard de Assis Carvalho. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 2003.

### 3. Arte e corpo: histórias e configurações

Nesse momento, examinarei quando, como e por que as *performances* corporais tornaram-se elemento privilegiado nas artes, desde o século XX. Por conseguinte, será estabelecida a conjugação do corpo, da arte e da política, em diversos meios de circulação. A relação da mídia com as artes e a propagação de modelos clichêzados e preestabelecidos também poderão funcionar, a partir de sua apropriação, pelos integrantes da sociedade, para que estes resistam, pervertam ou borrem tais referências.

No que diz respeito às referências bibliográficas, a compreensão derridiana de não haver um fora do texto<sup>28</sup>, estimula a consideração de que a luta dos diferentes poderes ocorre dentro ou nas margens do próprio texto. Orlan explicita essas lutas através de seu corpo, na qualidade de ativo objeto artístico. Gianni Vattimo, no livro *Sociedade transparente*<sup>29</sup>, localiza e discute o momento de *turning point*, no qual o tecido da coletividade ocidental será forçado a ser mais democrático, através dos meios tecnológicos de comunicação que tanto permitem as mensagens pedagógicas que servilizam a compreensão, quanto as que permitem um alargamento da mesma. Resulta desse acontecimento a inclusão de temas apresentados pelas minorias, até então caladas e a visibilidade dessas questões afetar o mundo das artes. Trarei, em *flashes* – não uma hermenêutica, mas uma tentativa erótica, na mesma inclinação de Susan Sontag<sup>30</sup> – algumas imagens de outros artistas que, contextualmente, estavam em sintonia com as

---

<sup>28</sup> Cf. DERRIDA, Jacques. A Estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências humanas. In: *A escritura e a diferença*. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Editora Perspectiva, 1995, p.229-249.

<sup>29</sup> Cf. VATTIMO, Gianni. *A sociedade transparente*. Trad. Hossein Shooja e Isabel Santos. Lisboa: Relógio D'Água, 1992.

<sup>30</sup> Cf. SONTAG, Susan. Against interpretation. In: *Against interpretation, and other essays*. New York: Picador, 1966. P.14.

transformações de mundo presenciadas por Orlan, e que também ousaram rebeldias artísticas.

Irit Rogoff, no livro *Terra infirma*<sup>31</sup>, examina, a partir de algumas produções artísticas, os estatutos de identidade e pertencimento, num mundo onde a geografia e a noção, elaborada por ela, de bagagem cultural, ordenam-se de modo hierarquizado. Para Rogoff, o corpo poderá, de modo ambivalente, ler a geografia. Orlan, ao se colocar como unidade de medida, ao redesenhar o próprio corpo, colando a si ícones de beleza nas *performances* cirúrgico-performáticas, traz à arena da discussão temas denunciadores das arbitrariedades de certas narrativas, principalmente aquelas apontadas pelas feministas de sua época. Por isso mesmo, o devir funciona também para as técnicas artísticas. Essa alteração nas formas de realizar arte será estudada através do livro *Art since 1900*<sup>32</sup>, de Hal Foster “e colaboradores”. Nele, inúmeros momentos e movimentos artísticos, assim como acontecimentos modificadores das mentalidades, são discutidos.

---

<sup>31</sup> Cf. ROGOFF, Irit. *Terra infirma: geography's visual culture*. New York: Routledge, 2000.

<sup>32</sup> Cf. FOSTER, Hal *et al.* *Art since 1900: modernism, antimodernism, postmodernism*. Singapore: Ed. Thames & Hudson, 2004.



#### 4. Quem faz gênero? Mulher e subjetividade

Nessa quarta parte, aplicarei os estudos de gênero ao trabalho de Orlan, que manifestou, em entrevistas e em suas produções, uma íntima comunicação com as discussões feministas. A partir dos movimentos feministas dos anos 1960, a constelação social tematizou a identidade, assim como, nas duas décadas seguintes, artistas e historiadores da arte ocuparam-se com os problemas de um corpo sexuado. Nesse período, no Ocidente, muitas demandas das minorias fizeram-se notar. As feministas trouxeram à cena pública inúmeras reflexões, rejeições e falsas naturalizações. As considerações sobre os papéis sociais vieram à luz para serem discutidas, o que provocou repercussão em diversas esferas. A arte foi um desses espaços no qual a representação da mulher foi analisada, e contestações a alguns pressupostos feministas vieram à tona.

A questão da identidade é conturbada e, por isso, evidencia-se o lugar de onde partem as narrativas que, interessadamente, configuram o gênero e a subjetividade. Pretendo utilizar, como base, os trabalhos de algumas teóricas, a exemplo de Judith Butler que, no livro *Problemas de gênero*<sup>33</sup>, discute amplamente sobre as narrativas que vestem os corpos, suas acepções binárias sobre homem e mulher, assim como as ultrapassagens necessárias ao momento.

Teresa de Lauretis, no texto *A tecnologia de gênero*<sup>34</sup>, como no estudo de Butler, vem contribuir para o entendimento de que o Estado toma o gênero como ocupação para consolidar pressupostos patriarcais, assim como aponta toda uma colonização do corpo

---

<sup>33</sup> Cf. BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 2003.

<sup>34</sup> Cf. HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). *A tecnologia de gênero*. Trad. Suzana Funck. In: *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 206-242.

da mulher pelo homem, produzindo opressão e significados. A construção de gênero é vista como elementar e intimamente associada à construção da subjetividade.

Donna Haraway, em seu texto *Manifesto ciborgue*<sup>35</sup>, além de realizar as descrições históricas que mapeiam lutas e processos em que a mulher contribui, de forma mais ou menos passiva, mostra outras direções e saídas para as questões do gênero. Ela, igualmente, denuncia o nefasto alinhamento de poderes, mesmo que sejam os das mulheres, e sugere uma alternativa além dos gêneros, através dos encontros afetivos, não-ordenados por narrativas puramente rígidas e exógenas. Em seu manifesto, propõe “pular fora dessa trampa.”

## Lapso imanente

Sinto uma conexão com Orlan, pela afinidade do prazer hedonista de aprender e de utilizar o corpo. De modificá-lo, e de encontrar nele uma espécie de reservatório mutante, que absorve e acopla estímulos e tecnologias. Ao mesmo tempo, capto, em toda sua extensão, sensibilidades comunicantes interativas. Para prosseguir invento pausas que, longe de uma atenção ativa, cria. Assim, percebo – enquanto passo meus cremes, loções de beleza – ativado o entendimento sobre a competência exterior da mulher. Descentralizada, cada parte do corpo torna-se um cosmo, guarda suas micro-histórias. Nesse instante íntimo, os hábitos e costumes, formadores de uma tradição social, eclodem. O paradoxo manifesta-se. Se, por um lado, há a domesticação do corpo feminino na direção asfixiante e *pret-à-porter* insuflada pelos ícones de beleza, por outro, o cuidado de um si, enquanto fenômeno exterior, revela-se nessa transação

---

<sup>35</sup> Cf. SILVA, Tomaz Tadeu da. Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. In: *Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano*. Org. e trad. Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Ed. Autêntica, 2000, p.37-129.

carinhosa, sensual que, igualmente, por ser considerada não-hierarquizada, pode ser rebelde, uma vez que, nesse instante, cada parte do corpo ativada vale. Nessa hora, eu trafego no espaço de dentro e de fora, e deixo de lado as fantasmagorias de essências simbólicas. Só me interessa pelo que em mim cede e relaxa, levada a devanear pelas pequenas fragrâncias. Nada de profundidades, só o exterior no momento ritual é o que mais sabe de mim. O eu está exposto nesse ideal transitório em que apareço. Não há um dentro recôndito que promete. Há uma imagem, toda ela perolada.

**1 - ORLAN SE MOVE**

## 1. ORLAN SE MOVE

“O trabalho de Orlan toca a antropologia, a psicanálise, a estética e a ciência. (Tradução de minha responsabilidade).”<sup>1</sup>

Apresentar a artista multimídia optando por dividir suas produções artísticas em parâmetros classificatórios, seria um equívoco, por desconhecer-se uma das maiores contribuições da pós-modernidade, que é a de mixar o saber das ruínas, no sentido de se ter em conta que o novo está atado por mil fios narrativos que vêm de origens, mormente, inventadas. Ela mesma diz o corpo ser um *ready-made* modificado<sup>2</sup>. Sua arte é multimídia, passa pela fotografia até a biotecnologia. Foi em 1965 que Orlan iniciou sua intermediação com alguns territórios artísticos, dentre eles: a fotografia, o vídeo, a escultura, as instalações e a *performance*. Classificar e dividir as manifestações artísticas de Orlan em três grandes grupos – *fotos, performances e operações* – seria inventar margens insatisfatórias para a artista que, antes de tudo, se exhibe fisicamente como suporte absoluto de suas criações, ao tempo em que aponta a identidade como coisa compósita, e promove sua arte sempre evocando o prazer.

Freud encantou-me nos momentos em que lia sua sinceridade ao escrever sobre seus impasses e impossibilidades. Uma das aprendizagens, advindas de estar em contato com seus textos, diz respeito aos pontos em que devemos parar e constatar que uma impossibilidade pode ser a abertura a um outro tipo de abordagem reflexiva. Reafirmo então o desejo de discutir elementos culturais a partir das obras de Orlan, sem ter de

---

<sup>1</sup> No texto original encontra-se: Le travail d’Orlan touche à l’antropologie, à la psychanalyse, à la esthétique et à la science. HEGYI; NASON; ORLAN. *Orlan: Le récit/ The narrative*. Itália: Charta, 2007, p.40.

<sup>2</sup> Cf. O corpo se torna um *ready-made* modificado. *Manifesto Carnal Art*, p.118. Disponível em: <http://mamboxx.blogspot.com/2008/08/o-mundo-de-orlan.html>. Acesso em: 18 out. 2009.

listá-las ou encontrar conjuntos para agrupar seus trabalhos; se o propósito fosse esse a tese seria outra. Aqui está o que quero e o que posso, nesse momento, trazer à academia como produção confiável. A constatação da inoperância taxionômica ultrapassa a glamorização de instá-la como *indefinível*, pois ela, assim como outros de sua época, produz no entrecruzamento e, se trago possíveis linhas, o faço considerando útil e agradável seu embaralhamento.

Orlan, que participou das rebeldias dos anos 1960, está em consonância com as suas poderosas discussões e disputas, e assim apresenta o resultado das férteis contendas. Torna-as perceptíveis por meio de um *modus operandi*, enquanto elabora seus projetos. Usualmente os reapresenta, retrabalha-os ao longo do tempo. Assim ocorreu com suas pesquisas de *Marches au ralenti*, apresentadas inúmeras vezes em diversos países; ou *Drapé le Baroque*, encenada e produzida no período de 1971 a 1990, sobre o barroco, em que as primeiras ações foram inspiradas em Santa Teresa. Orlan utilizou de inúmeras formas os lençóis de seu enxoval, dados pela sua mãe<sup>3</sup>, vestida como uma santa, ou descobrindo-se numa sucessiva ordem: do lugar imaginário, em que a mulher surge virginal e santificada, ao lugar sensual e telúrico daquela que se despe. Apresento o anexo no final da tese, onde estarão cronologicamente organizadas suas produções<sup>4</sup>. Como foi referido, suas realizações e pesquisas artísticas se cruzam no tempo, i. é, enquanto ela está produzindo ou pesquisando para uma ação artística, poderá reapresentar uma performance de outrora. A força no *re* está sabida e ativada por ela.

---

<sup>3</sup> INCE, Kate. *Orlan: millennial female*. 1ª ed. Oxford: Ed. Berg, 2000, p.11.

<sup>4</sup> Cf. Anexo desta tese de: GLUCKSMANN, Christine; BLISTÈNE, Bernard. *Orlan: carnal art*. Trad. Deke Dusinberre. Canale: Flammarion, 2004, p. 250-254.

Orlan também realizou nove operações performáticas, de 1990 até 1993, em que alterou o corpo e a face, transformando sua fisionomia e identidade, acelerando e encarnando possibilidades de mudança. O invisível (costumes, imagem do corpo interno, momento pós-operatório) torna-se desejável, visível e intercambiável, num ato que condensa norma, mercado e recombinação. Em sua sétima operação, *Omnipresence* 21/11/1993, vários relógios foram postos na sala de cirurgia para que marcassem a hora de diversas cidades do mundo no momento em que ela estava sendo operada. Orlan foi vestida por Issey Miyake, e foram implantadas suas famosas bossas, duas protuberâncias colocadas na altura das têmporas.

Há um intenso diálogo e uma mistura promíscua entre algumas técnicas, já inscritas na tradição das artes e atadas ao vertiginoso potencial reprodutível. Gravar imagens, por exemplo, seja nas fotos ou no vídeo, serve a vários propósitos – para divulgar informações e enquanto construto artístico. Desde o início de sua carreira artística, nos anos de 1960, Orlan apresentava-se através de fotografias, e continua a utilizar o recurso, banhado na tecnologia de seu tempo, conforme explicita em seu manifesto da arte carnal<sup>5</sup>, capaz de hibridar os *pixels* de uma iconografia distante, em tempo e geografia. Em 1998, iniciou suas pesquisas e justaposições iconográficas, denominadas *Self hybridation*, e *demonstrou* inúmeras normas de beleza de distintas culturas, pré-colombianas, africanas, ameríndias, ou chinesas<sup>6</sup>, *coladas* à sua figura. Nos trabalhos fotográficos iniciais, vemos máscaras, poses, “imitações de divindades” com seus encantamentos místicos, visibilizados através das indumentárias e fantasias. Realizou, a partir de 1990 e 1993, uma série de nove cirurgias performáticas, filmadas e

---

<sup>5</sup> Fotos de imagens justapostas da própria Orlan, desfigurada e figurada, misturada por meio das técnicas do *photoshop* e tecnologias similares.

<sup>6</sup> HEGYI, 2007, p.306.

retransmitidas em diversas instituições. Em laboratório da Austrália, na cidade de Perth, com um grupo de artistas, utilizou a biotecnologia SYmbioticA, para construir um tecido composto por células de diversas pessoas, projeto intitulado *Le Manteau d'arlequin*.<sup>7</sup> O passeio tecnológico efetiva-se através das viagens geográficas ou virtuais que propiciaram a divulgação de seus trabalhos. Orlan apresentou e deu conferências em inúmeros países: Japão, Dinamarca, Hungria, Brasil, EUA, Espanha, Portugal, Itália, Índia, Rússia, Austrália, Alemanha, Canadá, etc.,<sup>8</sup> visibilizando-se enquanto artista cosmopolita, que necessita do trânsito transgeográfico, movimento que sempre fora atributo dos homens.

O percurso da artista, Meirelle Suzanne Francette Porte, nascida em Saint-Étienne em 30 de maio de 1947, começa por seus trabalhos com o uso das máscaras, posturas físicas e fotografias. Passeiam por seu corpo, de 17 anos, técnicas e experiências com pintura, escultura, ioga, dança e teatro<sup>9</sup>, porque, desde seu nascedouro, a *performance* ata essas tantas mídias. Um saber fazer, organizado por diversas técnicas, coisa outra que vem à luz a partir da ligação além das partes, comove pela profusão com que ativa as competências sensoriais de quem vê aquilo que os artistas, ao manipularem conhecimentos e modos de operar, exprimem, multiplicando registros. Desse modo, para Renato Cohen<sup>10</sup>, a *performance* é multimídia, chama para si uma diversidade de artistas que laboram em múltiplos suportes e domínios artísticos.

---

<sup>7</sup> *Ibid.*, *loc. cit.*

<sup>8</sup> *Ibid.*, p.307-312.

<sup>9</sup> Disponível em: [http://stephan.barron.free.fr/2/barbot\\_orlan/biographie.htm](http://stephan.barron.free.fr/2/barbot_orlan/biographie.htm). Acesso em: 20 ago. 2009, p.1.

<sup>10</sup> Cf. COHEN, Renato. Do percurso. In: *Performance como linguagem*. 2ª ed. (Debates, 219). São Paulo: Perspectiva, 2007, p.19-22.



Muito se pode dizer da artista francesa autodenominada Orlan, que vive e trabalha em Paris desde 1983, e se quer, tão assustadora e *pedagogicamente*, várias. Mil? Orlan mudou o nome quando tinha 15 anos, em 1962<sup>11</sup>, e diz que este é o seu nome de guerra<sup>12</sup>. Um nome fantasia, nome de prostituta, mulher agenciadora dos desejos masculinos, que se utiliza do codinome para alterar o nome de batismo, e, em meio a outras funções, está também a de vender o corpo como obra de arte, nome daquela que, na bricolagem, dá pistas sobre a sobredeterminação naturalizante dos corpos. Orlan porta um corpo explicitado, sobrescrito. Seus questionamentos recaem sobre o gênero, sobre as instituições ocidentais, consolidadas pela vontade dos homens. Exemplo relevante dá-se através de sua iconoclastia em relação à Igreja, principalmente a Católica, e propaga um forte enfrentamento das conformações dominantes.

---

<sup>11</sup> INCE, 2000, p.1.

<sup>12</sup> Cf. GLUCKSMANN, Christine; BLISTÈNE, Bernard. *Orlan: carnal art*. Trad. Deke Dusinberre. Canale: Flammarion, 2004.

## Passe D'Or

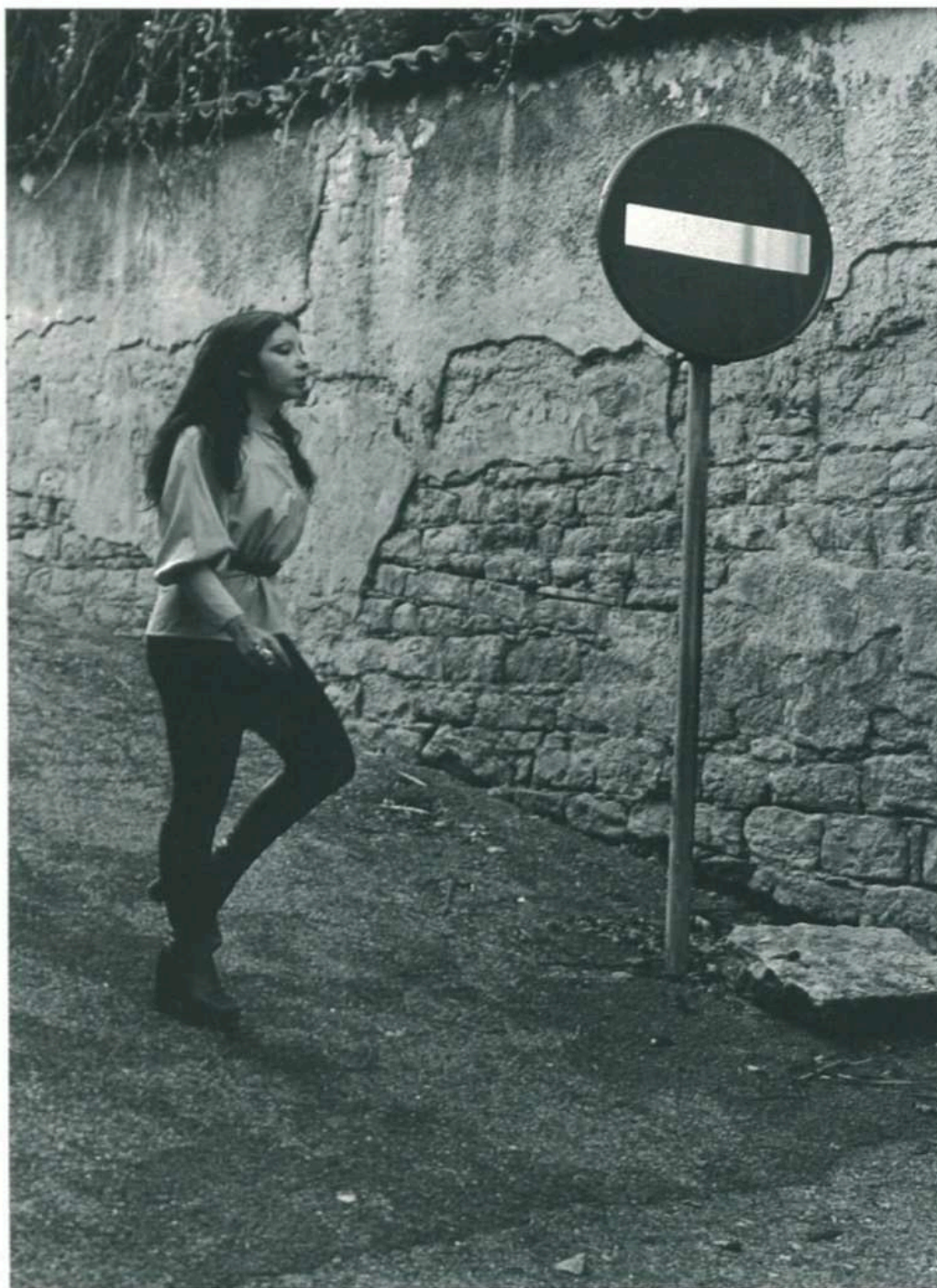


Figura 3 - Action Or-lent: les marches au ralenti dite au sens interdit, 1964

Nas suas primeiras apresentações performáticas, iniciadas em 1964, após ter realizado produções artísticas por meio de textos, pinturas, fotografias e desenhos, Orlan estreou, por meio da técnica de *body actions*, a performance *Marches au ralenti* nas cidades de Saint-Étienne<sup>13</sup>, Toulon, Marselha, Nice, Avignon, etc. Nesse período, sua proposta realizava-se através de passeios em *slow motion* (câmera lenta), e lhe interessava estranhar e refazer os espaços<sup>14</sup>. Mais que atravessar em direção a um objetivo, enquadrado na mentalidade funcional, ela flana no tempo do desejo dissente: ao transtornar, interessadamente, o movimento comum, com a absurda mudança de velocidade, provoca o passeio público, agitando a esfera social, que mantém um tipo de passo rápido e frenético.

A foto em branco e preto permite vê-la em uma blusa que marca as formas de seus seios. Ela usa botas de cano alto, calças colantes e um cinto que, ao sinalizar a cintura, evidencia suas formas femininas. Há um jogo entre elementos do vestuário e do calçado, bota, que auferem sensualidade, decisão e certa agressividade. Além disso, a foto registra o momento em que dá um passo, quando se vê a bota de cano alto colada à sua panturrilha – seu *shape* e sua determinação torna-a dominadora do tempo. Orlan, portanto, nessa *performance*, utiliza uma inteligência econômica porque traz, na lentidão, o signo de um tempo contraproducente, conseqüentemente anticapitalista, nas cidades já repletas de transportes e habituadas a sustentar o *rush* com a vida corrida de seus habitantes.

Ela refaz a lição do dândi Baudelaire em diferença, pois de saída – e aqui encontro o pequeno fio que permitirá a condução de ulteriores desdobramentos – o corpo

---

<sup>13</sup> INCE, 2000, p.153.

<sup>14</sup> GLUCKSMANN, 2004, p.24-5.

peripatético é o corpo da mulher artista, corpo que, até o início do século XX, fora sempre guardado para ser colonizado, lido, investido, engessado e interpretado por versões masculinas. Fricciono as pisadas de Orlan confrontando o traço baudelairiano: no poema, *A uma passante*<sup>15</sup>, o anonimato e a passividade daquela que é olhada serão contestados por Orlan, que já sabe da multiplicidade e da obscuridade contida nesse citadino território vário. Ela não passa inconsciente dos olhares e das intenções, nem tampouco se dispõe a ser suporte de “refúgio do amor que foge ao poeta”.

A rua em torno era um frenético alarido.  
Toda de luto, alta e sutil, dor majestosa,  
Uma mulher passou, com sua mão suntuosa  
Erguendo e sacudindo a barra do vestido.

Pernas de estátua, era-lhe a imagem nobre e fina.  
Qual bizarro basbaque, afoito eu lhe bebia  
No olhar, céu lívido onde aflora a ventania,  
A doçura que envolve e o prazer que assassina.

Que luz... E a noite após! – Efêmera beldade  
Cujos olhos me fazem nascer outra vez,  
Não mais hei de te ver senão na eternidade?

Longe daqui! tarde demais! *nunca* talvez!  
Pois de ti já me fui, de mim tu já fugiste,  
Tu que eu teria amado, ó tu que bem o viste!<sup>16</sup>

Sua luta é a daquela que irrompe na cena, produzindo belicamente novos sentidos, desorganizando a felicidade do triste, além de se dedicar em provocar no outro uma experiência de estranheza, mais do que fruir por si a cidade, como meta final de interesse pela sua diversidade, expressa por meio das repetições contrárias. Questiona, então, um *status* de modos e causas esquecidas na pressa, no cansaço dos olvidados de

---

<sup>15</sup> BAUDELAIRE *apud* BENJAMIN, Walter. A uma passante. In: *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo* (obras escolhidas, v.3). Trad. José Martins Barbosa & Hemerson Alves Baptista. 1ªed. São Paulo: Brasiliense, 1989, p.42.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p.34-65.

si. Herculeamente, bravamente, toma para si olhares e o realiza de modo diligente e beligerante, em nada igual àquela que passa, e, *sem querer*, captura o olhar do homem atento, sensível e inteligente. No caso de Orlan é ela quem manda, e assim se manifesta, emblematicamente, transitando ensoberbecida pelo *sentido proibido*, contestando a placa de sinalização, que, do mesmo modo que as unidades de medida, é decidida pelos homens. A arte de Orlan afirma-se no passo contestador por sua ação interventiva urbana, denominada *Ação Orlan: as marchas retardadas de sentido interdito* e *Ação Orlan: as marchas retardadas sem interdição*<sup>17</sup> (Tradução nossa). As duas frases coabitam no nome da ação urbana, e, na tradução literal, perdem a polifonia das palavras em francês. *Sens* significa “sentido” e igualmente tem a sonoridade de “sem”, i. é, aquilo que não tem, no caso, interdição. O nome “Orlan”<sup>18</sup> tem a mesma sonoridade que *Or-lent* (Ouro lento, em português). Ou seja, a artista promove sobreposições por encadear a frase, que ganha um sentido oximórico e biopolítico, a partir desse *corpo a corpo* com a cidade já naturalizada, o que nos incita a olhar o espaço cotidiano com estranhamento.

No poema de Baudelaire, a mulher advém à cena pública na qual se expõe, ignorante, ao olhar do outro. Por meio de tantas proposições antitéticas, exemplificada inicialmente por *ela de luto*, há uma evidente excitação direcionada àquela que ostenta dor por um ente morto, e nada sabe sobre o olho vivaz que a consome intensamente durante seu transitar fugaz. Há o jogo, com idealizadas figuras oximóricas, exemplificado ao evocar aquela que possui *pernas de estátua*, alusão à mobilidade e fixidez; *No olhar, céu lívido onde aflora a ventania*, o prazer e o assassinio colocados na situação de um claro/escuro, que chama pela noite após a aparição solar, que

---

<sup>17</sup> O nome da obra em Francês é: Action Or-lent: les marches au ralenti dite au sens interdit.

<sup>18</sup> A apresentação, história e discussão desse nome será tratada adiante.

novamente gangorreia, culminando na constatação de que ela seria uma possível bem-amada, se não tivesse ido embora.

Orlan, ao contrário da passante, se quer domadora do tempo, de si e do outro, no tempo em que inventa e sabe. Se torna pública, tramando sua *performance* no olhar daquele que apreende sua estranha marcha, e o faz no espaço da cidade, onde o acontecimento da *performance* entra em descompasso com o tempo rápido daqueles que riscam o chão e vão ao encontro de seus próprios afazeres. Entranhar o tempo, trazer à vontade e às possibilidades físicas uma nova ordem de movimento, que nega e exige a cultura do efeito artístico, vem a ser o efeito imediato de seu trabalho.

## Inventariando

Em 1965<sup>19</sup>, estarão imbricadas as *performances* *Les Marches au ralenti* e *MesuRages* – já me referi sobre ao uso e à reutilização por Orlan de suas produções –, experiência que utilizou muitas vezes, até 1983, ano em que realizou essa *performance*, medindo o museu Guggenheim, em Nova Iorque.



Figura 4 - MesuRAGES d'institution: le Centre Pompidou, 1978

Enquanto a imagem *Les Marches au ralenti*, alarga o tempo no movimento diverso, a segunda, *MesuRage*, inscreve-se no espaço, escolhendo a si como denunciadora de

---

<sup>19</sup> GLUCKSMANN, 2004, p.193.

consensos, enquanto distinta fita métrica. Orlan vota-se e revolta-se, o corpo combina-se para refazer a proposição cartesiana sobre o conhecimento e a medida, conforme está na figura anterior. Deitada, mediada entre espaços do inscrito, estabelecido, *atuando* a medida e a raiva, por não ter participado das decisões falocêntricas que produziram as medidas, evidencia categoricamente sua revolta com o título: MesuRage (mediraiva). Vemos sua roupa rasgada, esfolada no ato de se arrastar para efetivar a sua *medição*, e ela se posta enquanto A unidade de medida. Mais uma vez, Orlan joga com a sensualidade em curto-circuito: o fato de ela estar deitada, aparentemente esquecida de si, não é associado à raiva, que parece funcionar melhor na posição ereta, desperta, masculina. Porém, qual raiva há na mulher, quais situações causam esse afeto, quantas histórias há na História em que o estupro deitou as mulheres que foram medidas com as fálicas *unidades* masculinas? Há um fascismo em *existir pela trena do outro*, através da norma do outro, pelo seu fazer dizer gramatical, e uma renitente e conseqüente raiva. Não seria o resultado lógico para aqueles que estão submetidos *à ordem* de um *discurso* que não se escolheu?<sup>20</sup>

Orlan explicita, com isso, questões da arbitrariedade consolidada nas medidas, quando estas se tornam consensuais. Através das suas peripatéticas métricas, nada ocasionais, pois sempre escolheu locais relevantes histórica e politicamente, desorganizou *organicamente* a ficção e a arbitrariedade dos sistemas métricos tornados comuns. Se foram acordadas unidades de medida, utilizando o corpo humano, ela põe à vista seu corpo, lembrando-nos dos acordos há muito esquecidos. A existência do Sistema Imperial Britânico, no qual o antropomorfismo ditava o padrão, aponta para um grupo étnico dominante, que tem a incumbência de tornar Simbólico determinadas

---

<sup>20</sup> Cf. FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*: Aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 2000.



partes do corpo, polegadas, pés, jardas. No sistema métrico decimal, o metro “surgiu como uma unidade de medida física imutável, no caso, a décima milionésima parte da distância entre o Polo Norte e o Equador, medida pelo meridiano que passa por Paris”<sup>21</sup>.

---

<sup>21</sup> Disponível em: <http://www.fisica.ufsc.br/~lab1/Conta%20de%20maluco.html>. Acesso em: 27 set. 2008.

## Le Baiser

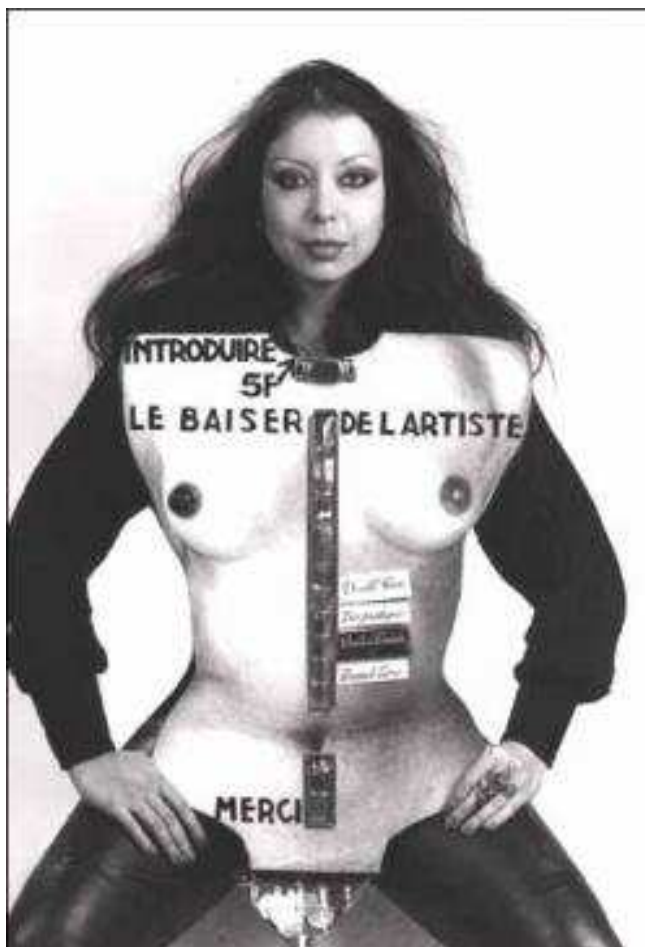


Ilustração 5 – Le baiser de l'artiste, 1976 <sup>22</sup>

“O amor pela prostituta é a apoteose da identificação de si mesmo com a mercadoria”<sup>23</sup>.

A artista causou polêmica e escândalo com sua *performance Le baiser de l'artiste*<sup>24</sup> (imagem acima), apresentada em dois momentos: o primeiro em Portugal, em 1976, no Museu Caldas da Rainha, e o segundo em 1977, na Feira Internacional de Arte

---

<sup>22</sup> INCE, 2000, p.139.

<sup>23</sup> BENJAMIN, 1989, p.266.

<sup>24</sup>INCE, 2000, p.138-9.

Contemporânea (FIAC), no *Grand Palais*, em Paris. O trabalho performático consistiu em uma espécie de armadura vestida por ela, com um espaço para colocar uma moeda, sendo que, a cada moeda - 5 francos - recebida, a artista retribuía com um beijo. A grácil arte do encantamento feminino, e sua conseqüente erotização, propiciam uma série de ganhos privados e públicos para a mulher que sabe manipular e percorrer o caminho que obseda o olhar: a roupa de couro colada ao corpo; as pernas entreabertas; os cabelos soltos; os lábios carnudos e bem desenhados; a maquiagem, que faz os olhos se sobressaírem em um contorno negro; as unhas pintadas; a armadura de peitos nus e um agradecimento à altura do púbis. As moedas inseridas na altura da traqueia estão sempre visíveis, ao passarem por um tubo de plástico incolor, e no coletor abaixo da vagina.

Com as pernas escanchadas, ela mostra-se de uma beleza agressiva, ao mesmo tempo em que se deixa disponível. O olhar felino, reforçado pela basta cabeleira, confere-lhe um ar de rebeldia e decisão. À primeira impressão, ela manda, recebe e dá; recebe uma moeda, não uma nota que, invariavelmente, teria mais valor. Seria a moeda, dinheiro pequeno, o símbolo da vida que se gasta para agradar? O esforço de embelezamento, para assumir o ar desejável, seria o paradoxo que esconde a fragilidade de um corpo feito para o prazer do outro, para ser pago pelo outro? Possivelmente, para ser produto consumível por um homem? Ou melhor, negociar com o homem, com os seus olhos desejosos, ativados na potencialidade do valor conjugado e para além do objeto, herança moderna que repercute de modo amplamente disseminado. Sim, todos estamos no jogo da compra e da venda, é só lembrar do tempo em que a *Arte pela Arte* gerava valor em si, criava mercado, adventos modernistas funcionando em aporia, sucessivamente alargando sua penetração, ao promover uma política de transação de um produto.

Orlan, atenta a esse jogo e a essa venda do corpo - ela que utiliza o próprio para desencapar os fios da bonomia normativa -, investe forte na junção representativa da mulher/artista que vende seu corpo-artístico, seu meio de ganhar a vida, mídia primária fazedora de significações, apostando o privado no público. O estatuto de Orlan é o da artista iconoclasta que, ao metacriticar, evidencia que a arte é negócio de vulto, operando nas mais amplas e imaginativas paisagens onde os hábitos se acomodam. Ela levanta poeira, venda duplicada, na encenação de ser aquela que “oferece seu corpo como se não fosse ela mesma, como um instrumento do qual está separada”<sup>25</sup>. Gorz aponta para ocorrências advindas nesses acordos que, ao por em ato simulações e dissimulações, distribuem outras valências, refletem sobre a construção de um capitalismo acelerador de etiquetas, como se o próprio ato de auferir valor tivesse como fulcro o efeito de destacar a coisa de seu nome, por consentir que o poder está ao lado de saber fazer o jogo do *semblant*. O “parecer” é um grito de liberdade, que aciona uma competência chamando para si o gerar sentido, em um tempo em que nada se fixa, e o fixo se move no universo das mercadorias.

Em *Le baiser*, Orlan brinca, então, de ser aquela que recebe para *dar*, ao tempo em que é a artista que expõe o fetiche que adensa a arte na venda. No jogo de milhares de possíveis arranjos, *ela é e não é*, pois usa uma armadura, encontra uma sobre/pele maquínica, tão direta que, sucessivamente, recebe, beija e deixa cair a moeda na parte baixa. Orlan pare dinheiro com essa performance, reinventa o valor do capital. O arbitrário nasce na queda e fica depositado no fim do cofre, fechado para o uso que ulteriormente a artista o destinará. Em 1977, em Nice, numa exibição denominada *Arte*

---

<sup>25</sup> GORZ, André. A prostituição. In: *Metamorfozes do trabalho: a crítica da razão econômica*. Trad. Ana Montoia. São Paulo: Annablume, 2007, p.147.

e prostituição, Orlan convida formalmente três *marchands* para se unirem a ela sexualmente. Ela diz que, como artista, tem apenas uma escolha, a de vender-se<sup>26</sup>.

A diatribe vem com humor, ao planificar a prostituição e a arte enquanto simulacros regulados pela metafísica do capital, que permite caprichosamente a atribuição de valor. Se ela dá o preço para vender sua arte através da encenação da mulher que negocia seus favores, também tem o poder de *saber* e inventar valor, como os homens que legislaram sobre a invenção das normas, das medidas, das leis, dos costumes, do ideal estético, etc. Orlan encena e conduz, em visibilidade desnaturalizante, o campo simbólico da religião e do capitalismo, em seus traços distintos. A metafísica capitalista consiste em uma absoluta volatilização valorativa: o que fixa o valor nunca é um em si, mas um para si e disso advém um sinal democrático, muito distinto da economia religiosa, de conexão direta, dogmática e absoluta.

## ***Or(nom)***

Orlan põe em combinação uma série de conexões de diferentes entendimentos. Ocorre, devido a essa invenção do próprio nome, um condensado, um composto de dispositivos promotores de referência do sujeito, no que diz respeito à importância do que significa identidade. A identidade confere, através de algumas normas, a possibilidade de distinção, ao tempo em que é, paradoxalmente, uma forma coletivizada de um grupo singularizar seus integrantes de maneira normativa, haja vista ser um mesmo mecanismo, folheado entre nomes e números. O nome próprio, costumeiramente, resulta do desejo de um outro, não do próprio sujeito que irá portá-lo.

---

<sup>26</sup> O'BRYAN, 2005, p.4.

Assim também ocorre com os registros numéricos que são arrolados para haver um controle metódico e macro estrutural do indivíduo – uma forma indiferenciada da qual sairá a diferenciação. No primeiro caso, será a família que marcará o indivíduo e, no segundo é o Estado que o fará, devido às suas necessidades de controle. Com o avanço dos meios de comunicação, nome e números podem dar pistas sobre alguém que esteja em qualquer parte do mundo. Orlan vem, com suas provocações, manifestar as ambiguidades, expostas por Stuart Hall:

Quanto mais a vida social se torna mediada pelo mercado global de estilos, lugares e imagens, pelas viagens internacionais, pelas imagens da mídia e pelos sistemas de comunicação globalmente interligados, mais as identidades se tornam desvinculadas – desalojadas – de tempos, lugares, histórias e tradições específicos e parecem “flutuar livremente”<sup>27</sup>.

Associadas ao nome de guerra, inventado pela artista, aqui me permito a apresentar algumas possíveis colaborações trazidas por Kate Ince em seu livro sobre Orlan. Ao se rebatizar, optar por um outro nome, Orlan se insurge contra o pré-determinado, contra o desejo de um outro, que não ela, e que inaugura a identificação. Nas sociedades de referência ocidental, não se escolhe o nome que é recebido no *nascimento*. Ince<sup>28</sup>, em suas associações, lembra que Orlan pode ser: um nome de homem; o perfume Orlane; Orlon, da fibra sintética criada pela Dupont na década de 70; Orlando, da personagem, imortal e mutante, do livro de Virginia Woolf; *da História de O*, texto erótico de Pauline Reage. E eu mesma, falante do português, agrego ao seu

---

<sup>27</sup> HALL, Stuart. Globalização. In: *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu Silva & Guaciara Lopes Louro. 2ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 1998, p.75.

<sup>28</sup> INCE, 2000, p.1.

nome, e a essas associações, a palavra orla, de origem latina, que explicita o elemento marginal e fronteiroço, demarcador do dentro e do fora. Orlan interfere nessas bordas, trazendo volitiva e ostensivamente seu embaralhado.

## Nome próprio redesenhado

Há uma história sobre a montagem de seu nome: Orlan<sup>29</sup> conta que, ao final da terceira sessão de análise, seu analista havia dito – enquanto ela preenchia o cheque no valor daquela sessão – que ela deveria pagá-lo em dinheiro. Porém, no momento em que ela fazia sua assinatura, ele se desdisse e orientou-a para que, na sessão seguinte, ela continuasse a pagá-lo em cheque. Ao pensar nessas instruções antagônicas, e percebê-las como pistas de algum significado ainda não compreendido, teve um *insight* e reparou que algumas letras de seu nome compunham a palavra *MORTE* (traduzido do francês, quer dizer morta):

Eu percebi que enquanto eu assinava, numa escrita clara, precisa, infantil, com um nome que não era o meu [... das mais belamente assinaturas escritas] Eu tinha escolhido o estilo no qual ‘morta’ [morte] era lido claramente. Então, eu decidi não ser mais morta, eu usei apenas a sílaba positiva da palavra, as letras OR<sup>30</sup>. (Tradução de minha responsabilidade).

---

<sup>29</sup> *Ibid.*, *loc.cit.*

<sup>30</sup> No texto original encontra-se: I realized that I was signing, in very clear, precise, childlike writing, with a name whit wasn't mine [... from the most beautifully written signatures] I had chosen the style of the one in which “dead” [*morte*] was clearly readable. So, was I deciding not to be dead any more, I used just the positive syllable from the word, the letters OR. ORLAN *apud* INCE, 2000, p.1-2.

Nessa significativa comunicação, no instante em que ela se leu *morte* (morta), quis mudar seu nome, guardou do nome de batismo apenas o *Or*, inicial dessa nova identidade. Em francês, a palavra *or* significa a conjunção “ora”, auferindo um delineamento alternativo ou afirmativo, como pode ser traduzido como “ouro”, produto de liga metálica que tem, por elemento dominante, o ouro de número atômico 79, situado no grupo 11. O nome da artista, portanto, é invenção, uma negociação que troca a morta pelo ouro, acelerada plurissemia que, no momento do traço, contemplado por um outro olhar, no caso, o do analista, propiciou que acontecesse o *turning point* que culminou no ato de sua reinscrição. De morta, ela muta para milhares de mestiçagens e namora com o nada, de tanto habitar os seres destinados ao embelezamento e à formatação dos corpos femininos. Pode-se pensar que foi a *MORTE*, no momento da assinatura de seu nome no consultório do analista, quem a empurrou para decidir esticar sua gama de possibilidades.

Se Orlan exprime a crise de identidade, se ela denuncia o papel do homem como o grande idealizador dessas conformações, o faz sendo muitas, a ponto de evidenciar uma enorme ruptura com elementos identificadores estabilizantes. Torna-se diáfana, lisa e monstruosamente fantasmagórica. Ressubstancializada, por querer em si outros cruzamentos, cria-se como aquela que quer perder o centro, o avesso e o direito. Melhor que isso, através de seus trabalhos, pode-se perceber como se organizam as tramas de um tecido, exposto por ela, absolutamente poroso.

Por meio dessa nova imagem significante, assinando para si outra invenção de nascimento, desaguará no elemento multiforme e caótico, de onde irá retirar e se catalogar em novos rearranjos, e deles resultarão novas operações combinatórias. Assim, o traço re-naturalizado abarcará, sob a sua nova imagem, uma proposição metacrítica, na qual a história privada, produto das muitas técnicas modelares, será



devidamente problematizada e desnaturalizada. Redefinir as marcas termina por retirar do hábito sua sustentação. Melhor dizendo, o hábito pode sustentar-se através da ação que consiste em tornar as marcas de diferenciação invisíveis.

O desafio de Orlan é o de um salto alternativo que, no impulso de ir contra a gravidade sem rede de proteção, denuncia que, no âmbito da cultura, as leis naturais nada mais são que coerções tornando visível o esforço e as recusas que formatam um conceito de belo e um ideal estético. Entretanto, notável é saber que a sombra das ambiguidades perpassa por toda relação e matéria, podendo perverter todo sinal tido inicialmente como evidentemente bom ou mau.

## **Verdade é Valor**

Em um artigo escrito por Margalalit Fox, publicado no *New York Times*, em 21 de novembro de 1993<sup>31</sup>, é trazida a informação, levantada por meio de pesquisas jornalísticas, de que Orlan teria por nome de batismo Mireille Suzane Francette Porte. Porém, mais importante que a veracidade do fato, ou mais importante do que saber se esse é/foi realmente o nome de batismo de Orlan, é salientar que o recorte realizado, no qual ela exclui seu nome de infância, propicia, igualmente, o abdicar e o distanciar das inúmeras histórias acionadas no seio familiar, onde se cria um lugar afetivo-simbólico para aquele que vem ocupar espaço como um novo integrante de uma determinada família. Re-escolher o próprio nome é refazer e reverter o sentido da própria história, sair da história privada familiar, em que se tem como método e sentido um nicho social

---

<sup>31</sup> O artigo a que faço referência, publicado no *New York Times*, é: A portrait in skin and bone. Disponível em: <http://www.nytimes.com/1993/11/21/style/a-portrait-in-skin-and-bone.html>. Acesso em: 15 nov. 2008.

menor, para um nicho maior: da família para o mundo. Propor uma organização alternativa à habitual, promover um auto-apagamento radical, e investir numa possibilidade de rota histórica diferenciada, uma dobra espiralada em que se revele o eterno retorno relacionado com o fato de se ser um outro, eis partes esquarteradas dos desafios da artista. No lugar da superfície, a pele, encontro de histórias que constroem o espaço próprio. Por isso mesmo, o corpo estará sempre ligado ao mundo, com todas suas constrições e ultrapassagens.

Orlan manifesta, axiomática, que somos construídos invariavelmente a partir do fora. Somos forjados tal qual essências de mutações que, por isso mesmo, informam e divulgam uma necessária crítica às centralizações com suas respectivas leis. Há vontade de multiplicação, competência de ser outro. O corpo quer ser outro, seja num devir que “[...] não é atingir uma forma (identificação, imitação, Mimese), mas encontrar a zona de vizinhança”<sup>32</sup>, onde não será nunca o elemento acabado na cópia total; seja nas “doses de identidade *prêt-à-porter*”<sup>33</sup>, tomadas pelo viciado em identidades àquele que, não conseguindo manter-se numa estabilidade ideal e por isso mesmo impossível, liga-se às “[...] miragens de personagens globalizados, vencedores e invencíveis, envoltos por uma aura de incansável *glamour*.”<sup>34</sup>

De qualquer modo, a subjetividade e o corpo sempre têm seu registro como tradutores. Ambos os elementos trazem exterioridades, excentricidades, são subsunções nas quais baixamos os santos-icônicos dos costumes, distribuídos no meio em que vivemos, e que também transitam livremente no seio do que é ironicamente tido como

---

<sup>32</sup> DELEUZE, Gilles. A literatura e a vida. In: *Crítica e clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997, p.11.

<sup>33</sup> ROLNIK, Suely. Uma insólita viagem à subjetividade, fronteiras com a ética e a cultura. In: LINS, Daniel S. (Org.). *Cultura e subjetividades: saberes nômades*. Campinas: Ed. Papyrus, 1997, p.30.

<sup>34</sup> *Id.*, loc. cit.

familiar. Orlan guerreia num recorte plural nessa inversão, enquanto justapõe invenção e denúncia. A família, localizada por ela nessa ação, evidencia alteridade.

O trabalho dessa artista irrita, descama, ulcera o senso comum como representação tranquilizadora, no sentido de que este último promove uma ligação espelhada na qual o reflexo não mentiria nem enganaria, onde não haveria ruídos nem distorções. Eu sou eu, você é você. Tudo perfeitamente estável e ordenado. Orlan agride, não só pela carne exposta, mas também como figura que desvenda os segredos. Os pequenos e cotidianos tabus são totemizados, alçados, quando colocados à vista do espectador, à condição de momento válido artisticamente. O invisível, o intocável, o momento no qual a desfiguração e a refiguração são combinadas para haver a instauração de uma nova eleição imagética, perfazem como componentes arrolados e necessários para haver a cena performativa, deixam às claras o sistematicamente acobertado, e o segredo da beleza é violentamente escancarado

## ***Mil e uma?***

Nas histórias de *As mil e uma noites*<sup>35</sup>, a liga preciosa que combina elementos será não a dos componentes plurissêmicos de um nome, como ocorre no caso da reinvenção de Orlan, mas se dirige à narrativa apresentada pela personagem Sherazade, que necessitava dessa habilidade de contar histórias envolventes, mobilizadoras de situações reais e oníricas, para o sultão Shariar. Sherazade representa a inteligência astuciosa, a fim de driblar a própria morte e a morte das mulheres de seu reino, devido à traição da

---

<sup>35</sup> MIL E UMA NOITES. Trad. Fr. Maria Eugênia de Castro de Sá da Bandeira. Mira-Sintra: Publicações Europa-América, s/d.

sultana, primeira esposa de Shariar, assassinada pelo marido traído. A partir dessa traição, Shariar desenvolveu uma vingança metódica contra as mulheres que com ele vieram a se casar, vingança que consistia em matar suas recém-esposas, após as núpcias, para não dar possibilidade de haver adultério. A grande lição dessa história revela-se numa astúcia alternativa: para escapar da morte, Sherazade mesclou planos de entendimento, assim como fez Orlan. Ambas saíram do pequeno núcleo familiar e foram para o mundo, pois perceberam que o mundo era a ferramenta elementar que confeccionava o universo das pequenas e mínimas transações. Se o sultão temia a traição, Sherazade compartilhará com seu marido, para se afastar das duas ameaças – ameaça da própria morte e ameaça de um poderoso traído e vingativo –, um mundo envolvente, criado sob medida para apaziguar seu esposo temível e temeroso.

Se Sherazade contava muitas histórias para minimizar a ira do sultão, Orlan trai a família, renegando seu nome enquanto inventa mundos construídos pelas referências historicamente valoradas. Orlan traz em si o percurso de uma história da imagem, promovendo uma mixagem reveladora de endereços e de taxionomias das representações, sejam as imagens icônicas reais, ou ideais, nunca encarnadas. Ela balança, através desses encontros, as estabilidades que concernem à identidade feminina, e movimenta esse acervo de maneira rebelde, pois quer questionar justamente certa maneira de gerar valores.

Se Sherazade evita a morte através das histórias contadas oralmente, Orlan dribla, por fim, a morte da fixidez que instaura a mulher num patamar estético imobilizante. A artista comete esse drible, brincando com a própria morte, pois uma das suas modalidades performáticas é realizada através da cirurgia estética, na qual seu corpo será aberto para novas inscrições, mais uma vez refazendo na pele o desenho de muitas belezas consideradas emblemáticas. Trama ela, então, uma desestabilizadora

modalidade artística. Enquanto realiza essas tensões, conjuga a elas sua oralidade ao ler, declamar e cantar, durante o período em que está sendo operada:

Em muitas ocasiões Orlan decidiu incorporar um texto teórico numa performance ou operação, quando ela sentia que o conteúdo daquele texto iluminaria-as – ou apenas adotou textos de Eugénie Lemoine-Luccioni (1990), Michel Serres (1991), e Antonin Artaud (1993). Esses textos assumiram várias funções alinhando justificativas teóricas e as referendando glamorosamente. Também desempenhavam a parte de suas “óperas” cirúrgicas (que têm seus próprios e específicos estágios e lugares, atores e acompanhamento musical). (Tradução minha).<sup>36</sup>

Assim, pode ser pensada Orlan como uma estranha Sherazade que surge, trazendo à cena artística, por intermédio das possibilidades de traço inscrito nas ruas, nos lugares, no próprio corpo, os planos narrativos esquadrihadores e constituintes dos mil corpos viscerais-narrativos.

---

<sup>36</sup> No texto original tem-se: On several occasions Orlan has decided to incorporate a theoretical text into a performance or operation, when she felt the content of that text could shed light on – or simply adopted texts by Eugénie Lemoine-Luccioni (1990), Michel Serres (1991), and Antonin Artaud (1993). These texts clearly assumed various functions ranging from theoretical justification to glamorous endorsement, yet also served, in a way, as the vocal part of her surgical “operas” (which have their own specific stage and setting, actors, and musical accompaniment). GLUCKSMANN, 2004, p.205.

# Arte Carnal

Orlan, em 1964, diz-se homem e mulher; deixando-se fotografar seu corpo como escultura (1964-1967)<sup>37</sup>; caminha em locais da cidade de Saint-Étienne em *slow-motion* (1964)<sup>38</sup>; confecciona e exhibe-se numa encenação em que borda lençóis, de seu enxoval, marcados pelo esperma de amantes e amigos, artificialmente retomando o costume das mulheres que usavam a técnica para vencer o tempo em uma atmosfera que não dispunha de muitos desafios.

Na série de fotos, figura 6, em preto e branco, os olhos estão vendados, mas é sabida sua identidade. A única foto na qual ela olha diretamente para a câmera é aquela em que a venda, uma espécie de traço preto sobre a imagem, não está sobre os seus olhos: será uma maneira esperta de chamar clientes representando o papel da mulher que costura *para fora*? Mais uma vez ela desafia, tomando para si a “consciência” do tempo em que as mulheres se esqueciam, habitavam e só existiam no universo privado. Ela mescla o passado, no qual as mulheres estavam alienadas do espaço público, com outra atividade do espaço privado, o sexo, que deixa marca nos lençóis, e será o ponto de interesse sobre o qual o bordado irá recair. Se havia restrição no local público, no privado, o corpo das mulheres funcionava para o sexo e os afazeres domésticos, cama e mesa. Orlan realiza sua arte no atravessamento de um *filme*, pois as fotos estão dispostas em *frames*, deixam à vista uma mulher em estado de concentração, com uma vestimenta de época, bordando. Isso posto, apenas duas fotos irão contrastar com a

---

<sup>37</sup> Cf. Figura 12 desta tese.

<sup>38</sup> Cf. Figura 3 desta tese.

ordem, a última, em que ela olha para a câmera e, a quarta, onde o bastidor evidencia as marcas torneadas pelos alinhavos bordados.

*Prazeres bordados* chama a atenção para duas atividades, em que as mulheres participam da cena amorosa e do trabalho de bordadeira, – guardadas silentes pelos bons costumes, ou logrando fazer cena para obterem seus propósitos que, moralmente, inibem a fala e a visão – ligadas ao recato dos inocentes bordados, despreziosos e menores, coisa de mulher. No entanto, nas mãos de Orlan, a atividade ornamental exprime uma concupiscência, pois ela borda de olhos vendados. Entre os atos privados da cama e da sala de estar, idealmente, coube às mulheres satisfazer o homem provedor em ambas as atividades. Era impróprio às “costureiras” ganharem as ruas. Ao comentar sobre prostituição e jogo, Benjamin<sup>39</sup> trouxe inúmeros exemplos, retirados de textos da época, dos ardis das prostitutas que se faziam de *costureirinhas* para despistar a polícia e chamar os clientes, por meio de atividade que exige paciência e destreza, e tem, como meta, a sabedoria do fio que entra pela mão habilidosa, furando a tela com a agulha afiada, em sintonia com o outro ato que necessita, para seu prazer, da efetivação dos encaixes.

Qual mulher, a bordadeira doméstica ou a *costureirinha*, Orlan encena? Se há uma vestimenta de época, seria a do século XIX, quando dividiam-se entre as públicas e as do lar, desde então situadas numa urbe ativada nas transações mercantis, de vertiginosas possibilidades de aquisições e trocas.

---

<sup>39</sup> Cf. BENJAMIN, Jogo e prostituição, 1989.

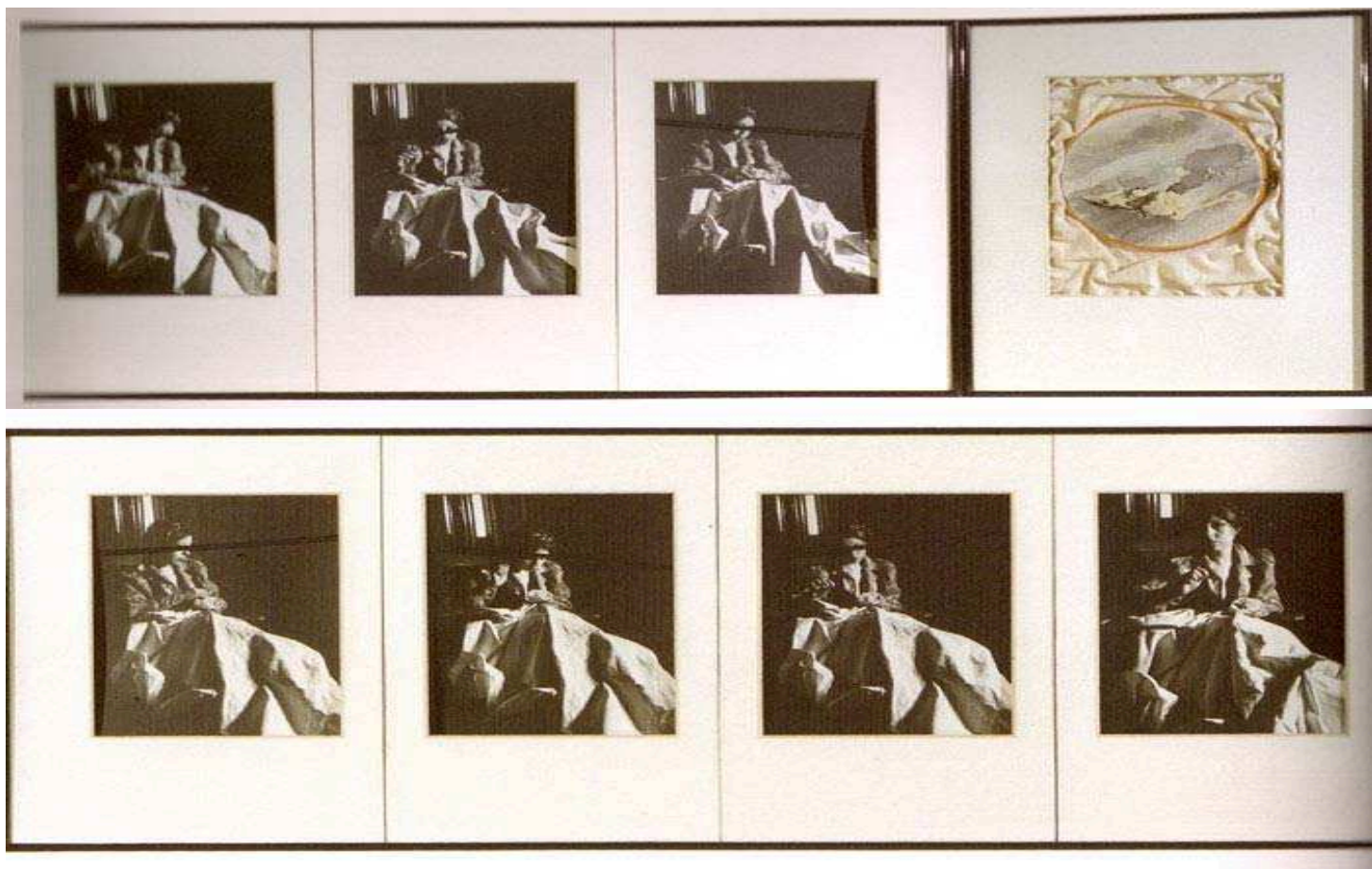


Figura 6 – Plaisirs brodés, 1968 <sup>40</sup>

Orlan mostra-se *stripper*<sup>41</sup>, e entronca figuras míticas femininas, tais como a Virgem Maria e Vênus, envolvida pelos lençóis dados por sua mãe. Na foto em preto e branco, figura 7, abaixo, aparece com um vestido estampado com a própria nudez (1976-1977). A veste descobre, e novamente Orlan junta o que é disjunto, atordoando os passantes. Vemos a mulher, logo atrás dela, estranhar com olhar interrogativo sua reversão. Vestir de nu. O espaço recoberto vem à luz com a virtualidade de suas formas e pelos: ela tem *know-how* para desmarcar as injunções que, ao serem copiosamente ativadas, são, por isso mesmo, esquecidas.

<sup>40</sup> GLUCKSMANN, 2004, p.26-7.

<sup>41</sup> Cf. Figura 25 desta tese.





Figura 7 - S'habiller de sa propre nudité, 1976-1977

## Há mosca na sopa

As núpcias de Orlan com a iconoclastia se compactam ao gozar de santa. Ela aperfeiçoou-se numa modalidade de *performance* que foi produzida e gestada ao longo de anos. No texto em que Eugenio Viola escreve sobre os trabalhos de Orlan, ele comenta sua aproximação com o barroco, atentando para a intensificação religiosa que o período da Contrarreforma deu à hagiografia. Segundo ele, Orlan ficou fortemente *tocada* pela vigorosa imagem de Bernini, a escultura que apresenta o êxtase de Santa

Teresa, trespassada pela seta de um anjo. Pode-se relacionar a seta à agulha que trespassa o pano que Orlan borda, para aproximar as questões que sensibilizam o corpo, na condição de suporte sensorio. Se há comoção no sexo, há a inexorável constatação de que a religião permitiu que as mulheres desposassem Deus, e com ele pudessem viver paixões e êxtases. Orlan atenta para as épocas e suas disponíveis possibilidades de *ação*.

Assim foi inevitável o encontro/confrontação de Orlan com uma das grandes figuras emblemáticas da modernidade, o barroco, reinterpretado de maneira extremamente original com a associação do *páthos* forçado da Contrarreforma a uma prática artística contemporânea... *Le drapé le Baroque* (1971-1990) é o nome dado a esse *corpus* da obra, que se inscreve no *corpus*/corpos de ORLAN<sup>42</sup>.  
(Tradução de minha responsabilidade)

O êxtase vigoroso da artista produz-se em analogia ao daquela, imortalizada enquanto ícone religioso. Ondulações de santa para artista, dobradas entre as luzes e as sombras das formas que segredam as possibilidades estéticas, no sentido etimológico, revelando sobre a estese, o contato, o corpo. Corpo santo, doado à arte, arte de uma renúncia pós-moderna, repleta de jogo, de valor, venda e trânsito. Mas que se produz forte, encarnando um potencial estético regurgitado na reavaliação pós-moderna, que inclui o barroco, estilo exemplar, por refletir sobre o sensível e as suas complexidades. A força daquela que se põe, enquanto artista e santa, não prescinde da disciplina, que alinha elocutoriamente o jeito de ser a narrativas inalcançáveis, e produz uma *performance* retórica, metacrítica das representações da religião ocidental, o dito do

---

<sup>42</sup> No texto original encontra-se: Il s'ensuit l'inévitable rencontre-confrontation d'Orlan avec une des grandes figures emblématiques de la modernité, le baroque, réinterprété de manière extrêmement originale en associant le *pathos* forcé de la Contre-Reforme à une pratique artistique contemporaine... *Le Drapé le Baroque* (1971-1990) est le nom donné à ce corpus d'œuvres, qui s'inscrit dans le corpus/corps d'ORLAN. HEGYI, 2007, p.28.

Dito, pois seu corpo é um outro, apresenta-se enquanto discurso, porém um discurso de disciplina e hedonismo de fronteiras rasuradas.

Orlan impele-nos a atentar sobre as construções, reordenadas a partir dos papéis do feminino, e possibilidades de fazer emergir o corpo, através da comoção de uma religiosidade ampla e arrasadora. Com isso, os santos vêm como uma espécie de atletas que se lançam de corpo e *alma* ao abismo do confronto entre as forças vivificantes, numa voltagem que prepara gritos de intensidade até gerar o desfalecimento. Vida em excesso, nesse gênero místico que excita o corpo, pela visibilidade e anunciação do negrume mortífero, de antecipada negação absoluta e diluidora da vida. Na figura 8, logo abaixo, vemos que Orlan não está gozosa, em êxtase; parece, ao invés disso, olhar emburrada de cima para baixo, desdizendo o lugar do altar, ora dessacralizado, com um quê antipático. O seio, que chama tanta atenção, vem acompanhando o olhar agressivo da artista, que parece postular o artifício como uma arma que quebra a expectativa divina. O claro/escuro, patenteado enquanto escancarado simulacro.

Sua visada não nos faz contritos, cria uma atmosfera irritadiça. Encena uma freira nada emocional, chama por uma distância desconfiada. Os panos sobrepostos lembram um começo de estranha caverna... um mistério sem dúvida se anuncia, mas que nada tem a ver com o ato de religar, já que sempre afasta qualquer iniciativa de contrição. A maior parte da foto se compõe de camadas de oposição, material do barroco, sendo a contradição posta em estatuto de excelência. Orlan, de cima, observa belicosa e arrogante o espectador abaixo. Se há um gozo deflagrado nas situações místicas, nessa apresentação de corpo, algo se quebra e se envergonha, talvez da crença, mas, ao desdizê-la, o faz permitindo a memória dos tempos em que a adoração auferia certa mobilidade e expressão às intensidades da paixão. Orlan, que diz ser a dor anacrônica, está numa atravessada pedagogia, refutando de soslaio alguns valores. Na

fotografia abaixo, o peito sob a veste, sensual e fresco, agarra nossos olhos que atestam o contraste com o enorme pano negro de fundo fantasmagórico.



**Figura 8 - Le Drapé-Baroque. Chapelle à moi-même, 1980**

## Reconfiguração radical – o início

A primeira cirurgia de Orlan foi determinada pela necessidade de resolver, numa situação de urgência, uma gravidez tubária em 1979, em Lion, quando ela participava de um simpósio de *performances*<sup>43</sup>. Toda a cirurgia foi retransmitida ao vivo por câmeras e transformada, então, em uma *performance*. A artista declarou, à época, a possibilidade de “recobrir a vida como fenômeno estético”<sup>44</sup>.

Em 1990, Orlan iniciou uma série de nove cirurgias estéticas: “A série de *operações-cirúrgico-performáticas* foi um projeto que se originou com um duplo nome: Imagem(s) novas e A reencarnação de Santa Orlan. (1990-1993)”<sup>45</sup> (tradução nossa). Essa intertextualidade, entre tecnologias de inúmeros códigos, permite encontrá-la num circuito condensado. Mais uma vez, cola em si uma cena performática, na qual elementos desnaturalizados nos estimulam a perceber o imenso complexo que nos constroi. Segundo suas palavras:

*Carnal art* é um auto-retrato, no sentido clássico, realizada através da tecnologia de seu tempo. Situada entre a desfiguração e a figuração, ela é uma inscrição na carne à medida que não mais se parece com o ideal uma vez representado, o corpo tornou-se um *ready-made* modificado.<sup>46</sup> (tradução de minha responsabilidade).

---

<sup>43</sup> GLUCKSMANN, 2004, p.196.

<sup>44</sup> O'BRYAN, 2005, p.13-14.

<sup>45</sup> No texto original: La série des opérations-chirurgicales-erformances est um projet qui voit le jour sous un doublé nom, *Images(s)-nouvelles(s) image(s)* (Images[s] – New Image[s]) et *La réincarnation de sainte ORLAN* (The Reincarnation of Saint ORLAN) (1990-1993). HEGYI, 2007, p.33.

<sup>46</sup> No texto em inglês: Carnal art is a self-portrait in the classical sense, yet realized through the technology of this time. Lying between disfiguration and figuration, it is an inscription in flesh, as our age now makes possible. No longer seen as the ideal it once represented, the body has become an ‘modified

Pode-se considerar esse autorretrato no sentido clássico, mixado à tecnologia de seu tempo, como uma produção alegórica, compreendendo alegoria tal como concebeu W. Benjamin, relido por Craig Owens<sup>47</sup>. Ele reconheceu que a importância da alegoria faz-se numa convergência de dois elementos, o primeiro diz respeito à apropriação de imagens, e o segundo lida com a proximidade da ruína. Orlan, mixando imagens e lançando mão das ferramentas tecnológicas disponíveis, e, ao demonstrar sua criação lidando com as várias etapas para a reconformação imagética, traz, à luz das máquinas de filmagens, as luzes da sala de encenação onde ocorre a cirurgia, esse elemento alegórico que a transforma, ostentando e registrando tais junções e justaposições.

A artista transforma o corpo, aberto por meio de cortes, em evento, desde 1990, incorporando épocas e lugares distintos. Como foi referido, o acontecimento artístico vale no antes, no durante e no depois da operação, cuja viabilidade dá-se utilizando anestesia local, as epidurais, tornando complacentes as linhas nas quais incidirá e desenhará o bisturi. Através do corte, o evisceramento desnuda o meio pouco visto como cena: órgãos internos sistematicamente recobertos pelas inúmeras linguagens, geralmente científicas, à vista, de maneira impressionante.

Se as possibilidades de abertura a vários elementos de técnicas e de materiais são arrolados nos fazeres de Orlan, o corpo, mais que suporte, comparece em sua materialidade, também num claro/escuro, não pelo que não deixa ver, mas por não ser alcançado por uma ética que o limite. Agora, para ela, tudo é possível, pois vem como invenção sem fundo, uma mercadoria de valor para além de si, mutação radical. O corpo

---

ready-made'. Disponível em: [http://www.dundee.ac.uk/transcript/volume2/issue2\\_2/orlan/orlan.htm](http://www.dundee.ac.uk/transcript/volume2/issue2_2/orlan/orlan.htm), p.1. Acesso em: 24 fev. 2008.

<sup>47</sup> OWENS, Craig. The Allegorical impulse: Toward a theory of postmodernism. In: *Beyond recognition, representation, power and culture*. Berkeley: University of California, 1992, p. 55-57.

aberto, sem dor, surge como fantasmagoria de uma estética aterradora, no texto *Estética e anestésica: o “Ensaio sobre a obra de arte” de Walter Benjamin reconsiderado*, de Susan Buck-Morss, sobre os momentos de um ocidente que, em larga escala, aprende a consumir os lenitivos para as penas de um mundo que, ao inundar os sentidos, pode anestésiar. Ela escreve que a anestésica vem enquanto técnica do século XIX, e que “o vício em drogas é caracterizado na modernidade”<sup>48</sup>. Orlan usa dessa alternativa para jogar com o sujeito da razão, no tempo em que namora com o radicalmente não usual, que é atuar com o corpo aberto. Agora nem mais a emancipação é almejada. O suporte, que nos media no mundo, será mais e mais esgarçado, transformado, reinventado. Próteses de otimização de desejos coletivos e singulares das mais diversas, inclusive medicamentosas, nos lançarão a um mundo que promete infindas e velozes mutações físicas e/ou sensoriais.<sup>49</sup>

Entretanto, o desafio, deflagrado pela *carnal art*, espanta e aterroriza porque, sendo a inscrição realizada na carne através de cirurgias plásticas, o inusitado de ver o corpo como um suporte desses novos traços carnis, promove uma reviravolta em que o horror e o inabitual são tornados explícitos. Nos trabalhos mais recentes, denominados auto-hibridação, ela realiza tais mudanças, reconfigurando-se por meio de algumas imagens de diferentes etnias. Concretiza tais incorporações, como efetuou com as estampas ocidentais, por meio de alterações de fotos digitalizadas que dizem respeito aos ícones femininos, qualificados como representantes do belo.

---

<sup>48</sup> BUCK-MORSS, Susan. *Estética e anestésica: o “ensaio sobre a obra de arte” de Walter Benjamin reconsiderado*. *Travessia revista de literatura*, Universidade Federal de Santa Catarina, 1980, n.1, p.26.

<sup>49</sup> Parece-me que onde Michel Jackson naufragou Orlan dá braçadas, pois ao invés de “querer chegar” ela está sempre a partir, considerando que o *corpo obsoleto* não possui a imagem idealizada. Orlan in her statement. ‘The body is obsolete’. INCE, 2000, p.116.

## Rostidade/facilidade



**Figura 9 - Omnipresence: Le deuxième bouche<sup>50</sup>**

---

<sup>50</sup> Cf. O'BRYAN, Sétima performance cirúrgica, 2005.



“O traço elabora novas racionalidades estéticas”<sup>51</sup> e, conseqüentemente, políticas. Orlan recupera esse poder original, denunciando os endereços da excelência. Se considerarmos não haver, nas volições socializadas, a gratuidade, então a procura pelas localizações que forçam conversões é o trabalho encetado por aqueles que desejam modos de viver e pensar mais abertos. Ir ao espaço, percorrer um território, é traçar criticamente uma nova memória. Devolver ao outro não só o olhar, mas o próprio rosto, enquanto espaço a ser percorrido por ícones de diferentes épocas, estandardizados com as suas respectivas belezas, é parir memórias passadas e, principalmente, futuras. Plasmar em si mesma os hábitos e as imagens, enquanto correspondências postas em fluxos: tal gesto significa expandir os campos semióticos. Chega-se a tanto por meio do firme exercício de um profuso movimento. O corpo de Orlan, indubitavelmente, questiona e o faz através de um percurso discursivo.

A competência gerada por nossa filogenia de expressar, no sentido de criar linguagem, através do rosto<sup>52</sup>, utilizou-se e sofisticou-se, invertendo as cronologias. Querer viver mais está associado a apresentar um rosto mais novo, signo de saúde e vitalidade. Este rosto novo, de boa pele, é o comunicante de valores de uma sociedade contemporânea e globalizada. Ser o portador dessa face contribui para a elevação da autoestima daqueles que almejam pertencer a um distinto patamar social. Mais uma vez, o corpo mostra-se apto a vários propósitos, até o da domesticação pelas imagens. Os meios de comunicação apresentam diversos modelos estéticos, e os próprios indivíduos que neles aparecem, de artistas a apresentadores dos telejornais, para serem mais e mais críveis, têm de estar alinhados a determinados padrões. Dessa forma, não somente

---

<sup>51</sup> SANTOS, Roberto Corrêa. *Imaginação e traço*. Belo Horizonte: Ed. 2 luas, 2000, p.26.

<sup>52</sup> LEROI-GOURHAN, André. Os símbolos da linguagem. In: *O gesto e a palavra I – técnica e linguagem*. Trad. Vítor Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 1990, p.187.

divulgam os padrões, como estão a eles submetidos. E a primeira regra, evidente e fundamental, liga-se à necessidade de ter o envelhecimento retardado, devido ao uso do primeiro plano, primeiramente no cinema, e também nas tomadas de *close* apresentadas em outros meios de telecomunicação.

A necessidade da perfeição e da juventude é condição príncipe para a boa imagem, para promover prazer e credibilidade no espectador. Conta-se com inúmeros aparatos tecnológicos para executar e produzir tais perfeições, que vão da indústria cosmética às cirurgias plásticas, e não é à toa que, na atualidade, Los Angeles é a cidade onde se contam mais cirurgiões plásticos no mundo<sup>53</sup>. Nos arredores da fábrica de sonhos, eles retocam e reconfiguram aqueles que aspiram à categoria de beldades. Se Orlan, enquanto artista, intervém de forma tão visceral nessas discussões político-estéticas, brinca como coisa vicária e sem fundo. Ela é um outro, um aquém e além dos tempos e das formas.

---

<sup>53</sup> TASCHEM, Angelika *et al.* *Cirurgia estética*. Itália: Ed. Taschen, 2005, p.5.

II Técnicas do corpo:  
uma filosofia encarnada

**“*Tatvam asi*, literalmente, tu és Aquilo... o próprio absoluto”<sup>1</sup>.**

Numa verdade oximórica, ampla e pontual, digo: há uma potência irreduzível no corpo. Ao mesmo tempo, também digo: o corpo é cultural, mascarado, inconsútil, transitório, histórico, transistórico, fugaz, rebelde. O corpo possui uma face de não ser, por não poder ser lido, compreendido, classificado em sua totalidade complexa. Entretanto, há uma garantia em seu estado de estar, porque ele é, sempre, um acontecimento tagarela. Sua presença legitima-se enquanto atestado de vida. Enquanto atesta a vida, o corpo emite intermitentemente signos; seja qual for o seu estado, ele não para de emití-los. Só há vida se há um corpo, seja nas mais díspares gradações de funcionalidade ou de meta-representação, seja nas tantas invaginações materiais, psicológicas, físicas, sociais, políticas, morais, etc.

O fato de o corpo estar promovendo e sendo movimentado nessas invaginações que o recobrem, já ocupava Espinosa, no século XVII. Há uma força, uma produção útil, nas suas reflexões, que auxilia a inquirir o corpo. Na afirmação, declarada no seu livro, iniciado em 1661, *Ética*, “Ninguém na verdade, até ao presente, determinou o que pode o corpo”<sup>2</sup>, percebe-se a constatação do mesmo enquanto coisa imponderável. Interessante é notar que o presente, utilizado em sua frase, gesta uma estranha temporalidade que risca a linha do tempo, mantendo o frescor da indagação, e esta causa perplexidade, ao produzir o colapso de entendimentos totalizantes.

Deleuze dedica um livro ao filósofo e retoma outra relevante questão espinosiana, conjugando sua atenção ao fato de Espinosa não ver o corpo separado da alma: “a alma e o corpo são uma só e mesma coisa que é concebida, ora sob o atributo

---

<sup>1</sup> GONÇALVES, Ricardo M. (Org.). Budismo, história e doutrina. In: *Textos budistas e zen-budistas*. Trad. Ricardo M. São Paulo: Ed. Cultrix, 1999, p.14.

<sup>2</sup> ESPINOSA, Baruch. Parte III - Da origem e da natureza das afecções. Trad. Joaquim Ferreira Gomes. In: *Ética, Demonstrada à Maneira dos Geômetras*. São Paulo: Ed. Nova Cultural, 2000, p.279.

do pensamento, ora sob o da extensão”.<sup>3</sup> A implicação de elementos tão usualmente separados, seja na tradição cristã, seja na tradição filosófica, que têm por uso dicotomizar e submeter hierarquicamente alma x corpo, mente x corpo, está condensada:

Espinosa propõe aos filósofos um novo modelo: o corpo, propõe-lhes instituir o corpo como modelo: “Não sabemos o que pode o corpo...”. Esta declaração de ignorância é uma provocação: falamos da consciência e de seus decretos, da vontade e de seus efeitos, dos mil meios de mover o corpo, de dominar o corpo e as paixões – mas nós nem sequer sabemos de que é capaz um corpo. Porque não o sabemos, tagarelamos. Como dirá Nietzsche, espantamo-nos diante da consciência, mas o que surpreende é, acima de tudo, o corpo...”<sup>4</sup>.

Ainda, segundo Deleuze, “uma das teses teóricas mais célebres de Espinosa é conhecida pelo nome de *paralelismo*: ela não consiste apenas em negar qualquer ligação de causalidade real entre o espírito e o corpo, mas recusa qualquer superioridade da alma sobre o corpo”<sup>5</sup>. No paralelismo entre o corpo e a alma, não há subsunções entre as partes, o que vai ao encontro da estimulante visão de Michel Serres, que trabalha a memória encarnada enquanto traço instrumentalizador, sendo a base da subjetividade assim descrita:

Nossa primeira base cognitiva reside nas recordações encarnadas, em dados que se transformam em programas. Quanto mais se dilata esse

---

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.278.

<sup>4</sup> DELEUZE, Gilles. *Espinosa: filosofia prática*. Trad. Daniel Lins e Fabien Pascal Lins. São Paulo: Ed. Escuta, 2002, p. 22-23.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p.23.

capital, esse reservatório inconsciente – pois o inconsciente é o corpo –, menos ele pesa e mais ele se torna leve e aéreo em virtude das adaptações conquistadas<sup>6</sup>.

O inconsciente em Serres é aduzido ao corpo, ele ancora o famoso conceito freudiano, retirando-o do topo de uma metapsicologia, e desamarra-o da primeira tópica<sup>7</sup> e de *A fenomenologia do espírito* hegeliano. Isto relembra outro texto freudiano, *Projeto de uma Psicologia*<sup>8</sup>, escrito em 1895. Freud esteve temeroso quanto à validade de suas ideias, a ponto de este trabalho ter sido publicado somente depois da sua morte, pois o modelo proposto está absolutamente imbricado entre substância e função. Há no texto uma significativa tentativa de se construir uma psicologia como ciência natural<sup>9</sup>, na qual natureza e espírito estão juntos, pois ele demonstra querer realizar uma teoria das funções neuronais, com o sistema preso à substância. A memória é a condição para haver psiquismo, e dar-se-á como um produto de marcas mnêmicas, semelhantes às de outro texto freudiano, no qual Freud também se ocupa desse processo atado, o “Bloco Mágico”<sup>10</sup>. Nesse texto, a matéria erige-se novamente como condição enodada para movimentos subjetivos ocorrerem, pois é um mecanismo capaz de receber inscrições em

---

<sup>6</sup> SERRES, Michel. Conhecimento. In: *Variações sobre o corpo*. Trad. Edgard de Assis Carvalho e Mariza Perassi Bosco. Rio de Janeiro: Ed. Bertrand Brasil, 2004, p.75-76.

<sup>7</sup> Na minha opinião, uma fantasmagoria feia, pois o que se vê é um sistema desencarnado operar, mais que instância psíquica, de organização racionalista e de intensidade areada. Prefiro concatenar a partir do CSO (corpo-sem-órgão) de Deleuze sabedor de que a invenção está intrinsecamente unida ao corpo, vem a ser o desejo e mutação do corpo.

<sup>8</sup> Cf. FREUD, Sigmund. *Projeto de uma psicologia*. Trad. Osmyr Faria Gabbi Junior. Rio de Janeiro: Ed. Imago, 1995.

<sup>9</sup> Cf. GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. *Introdução à metapsicologia freudiana*. Vol. 1. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 1991, p.71.

<sup>10</sup> Cf. FREUD, Sigmund. El “block” maravilloso. In: *Obras completas*, tomo III (1916-1938) [1945]. Trad. Luis Lopez-Ballesteros y de Torres. Madrid: Ed. Biblioteca Nueva, 1981, p.2808-2811.

camadas, ao mesmo tempo em que, aparentemente, na superfície, vê-se apenas a face lisa, não se podendo mostrar todas as inscrições.

Como ocorre no “Bloco Mágico”, psiquismo e corpo andam juntos, pois, se há traço, há produção, ou, como diria Serres, “dados que se transformam em programas”<sup>11</sup>. Freud não trata o inconsciente enquanto pura instância psíquica, ele liga inconsciente e pulsão, e amarra o somático ao psíquico. O traço é *régua e compasso*<sup>12</sup>, combinando com Deleuze, que se refere ao inconsciente como usina, e não palco de representações<sup>13</sup>. Deleuze rechaça o mito de Édipo para explicar as produções, e considera ser a grande descoberta da psicanálise a produção desejante. Com isso, o corpo vem como máquina de produção, como agente, como esquizo. A divisão, executada pelo esquizo, pula fora das regras institucionais, ao tempo em que permite outros processos de criação. De certo modo, o esquizofrênico, seguindo as pistas de Deleuze, ao ter o eu fraturado, desguarnecido, aponta para os problemas e impasses das essencializações, pois não se pode essencializar aquele que está partido. Talvez o corpo seja, ele mesmo, um ente esquizo, cindido entre as domesticações familiares, estatais, ideais, pulsionais, inusitadas. Repito para aprender, enquanto divago com a velha e atual pergunta de Espinosa sobre o corpo.

---

<sup>11</sup> SERRES, 2004, p.75-76.

<sup>11</sup> Cf. FREUD, 1995.

<sup>12</sup> Penso que somente no belíssimo e complexo texto freudiano, “Mais Além do Princípio do Prazer”, Freud retomará a possibilidade de fazer caminhar junto, somático e psíquico através da inclinação à *pulsão de morte*.

<sup>13</sup> DELEUZE, Gilles. Psiquiatria materialista In: *O anti-Édipo: Capitalismo e esquizofrenia*. Trad. Georges Lamazière. Rio de Janeiro: Ed. Imago, 1976, p.40-41.

## corpo/capital

... uma pergunta refeita. Nó atado ao sistema capitalista, sistema de montagem de corpos diluídos em imagens em primeiro plano, do corpo que goza com as mercadorias diversas. Ele está na frente, tornou-se o suporte de mil desejos, o corpo capital. Com o desenvolvimento capitalista, aprendeu-se uma modalidade de hedonismo, na devoração das imagens coletivizadas, que excitam todo nosso sistema perceptivo. Porém, num tempo, relativamente próximo ao dos nossos dias, Octávio Paz marcou a grande virada, ao perceber a falência e a força, impulsionadoras das mudanças: falência dos sistemas religiosos/metafísicos, e de um tipo repetitivo e limitante de trabalho, ambos domesticadores do corpo, e a força do mesmo em se rebelar, refutando postergar os desejos para realizá-los, pois o universal agenciador foi perdido, sobrou o singular, o corpo errante. Chego com Octávio Paz, marcando um período histórico ligado aos anos sessenta do século passado, e, mais uma vez, chamo Deleuze; eu os quero conversando.

Para Paz,

A base geral dessas rebeliões é a mudança da sensibilidade da época. Desmoronamento da ética protestante e capitalista, com a moral da poupança e do trabalho, duas tentativas de se apropriar do futuro. A sublevação dos valores corporais e orgíacos é uma rebelião contra a dupla condenação do homem: a obrigação ao trabalho e a repressão do desejo. Para o cristianismo o corpo era *natureza* caída. O capitalismo dessagrou o corpo... transformou-se em um instrumento de trabalho.<sup>14</sup>

---

<sup>14</sup> PAZ, Octávio. O ocaso da vanguarda. 3. O ponto de convergência. In: *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Trad. Olga Saravy. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1984, p.196.



Para Deleuze,

O capitalismo libera, portanto, os fluxos do desejo, mas em condições sociais que definem seu limite e a possibilidade da sua própria dissolução, tanto que ele não cessa de contrariar com todas as suas forças exasperadas o movimento que o impele para esse limite. No limite do capitalismo, o socius desterritorializado dá lugar ao corpo-sem-órgãos; os fluxos decodificados se lançam na produção desejanse<sup>15</sup>.

O corpo e suas questões sempre importaram também pela sua qualidade imanente, segundo Paz, menos ligada ao postergamento e à transcendência, e estas foram as condições determinantes para que se trouxesse inúmeras indagações às diferentes epistemes, sagradas ou não. Num recorte dos anos 1960 para os dias atuais, o corpo vem forte, como elemento político e também mercadológico, porque o capitalismo de hoje não é mais o do registro da revolução industrial, entramos na era pós-fordista:

A passagem do fordismo para o pós-fordismo na situação de trabalho, com a ascensão do trabalho nos setores de serviços e dos tipos “flexíveis”, “móveis” e instáveis de emprego, destruiu essas formas tradicionais de trabalho, juntamente com as formas de vida que a geravam<sup>16</sup>.

O corpo, atuando como capital no pós-fordismo, reelabora determinados mitos. Um deles<sup>17</sup>, o nosso mito familiar, seria o da Visão do Paraíso. Nos dias de hoje,

---

<sup>15</sup> DELEUZE, 1976, p.177.

<sup>15</sup> Cf. PAZ, *op.cit.*, p.196.

<sup>16</sup> HARDT, Michel; NEGRI, Antonio. A Monstruosidade da Carne. In: *Multidão*. Trad. Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Record, 2005, p.249.

<sup>17</sup> Antecipo o que irei desenvolver mais a frente.

sabemos da mestiçagem, enquanto condição de existência, numa sociedade que até agora não conseguiu democratizar satisfatoriamente a educação, a saúde e outros cuidados, compreendidos como sendo de responsabilidade do Estado. Para muitos brasileiros e brasileiras, o corpo continua sendo o elemento de troca, o operador estratégico de ascensão social<sup>18</sup>, estratégia do subalterno<sup>19</sup>. Ao utilizar este termo, “converso” com Spivak porque sei que, ao dizer *subalterno*, refiro-me àquele que está relegado ao desamparo, ao que é deixado morrer, como diria Foucault<sup>20</sup>, o *Homo Sacer* de Agamben<sup>21</sup>, de menor valor, aquele que, quando visível, incomoda como estando fora de seu lugar, lugar nenhum. Para uma categoria de pobre, o corpo tem a valorização da moeda barata.

No entanto, e paradoxalmente, o corpo aqui recebe um *plus*, pois, além de ser instado enquanto lócus de gozo, ele goza também como o hiper-valorizado, de modo amplo, em largo alcance. Portanto, em todas as classes sociais de nosso país, o corpo é valioso, um especial condensador de finalidades, ou ele mesmo a finalidade, como refletiu Octávio Paz, ao mesmo tempo em que se encontra, nas diferentes classes, um distinto argumento de função e de utilidade. Para alguns, ganha quem melhor lançar mão do corpo, estabelecendo técnicas para sobrevivência e superação, já que se sabem excluídos dos benefícios constitucionais que garantiriam a vida. Para outros, uma

---

<sup>18</sup> Quem está em Salvador/Bahia, ao ir ao Porto da Barra, vê quão cotidianas e comuns são as transações dessa ordem.

<sup>19</sup> Cf. SPIVAK, Gayatri. Quem reivindica a alteridade? Trad. Patricia Silveira de Farias. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). *Tendências e Impasses: O feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 1994, p.187-205.

<sup>20</sup> Cf. FOUCAULT, Michel. Aula de 17 de março de 1976. In: *Em defesa da sociedade*. Trad. Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1999.

<sup>21</sup> Cf. AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer*. In: *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002, p.79-81.

elite<sup>22</sup>, por estarem no cimo idealizado, ativado na frequência da excelência, do absoluto e do glorioso, o corpo goza conjugado à excelência das formas ideais.

Dois exemplos dessas técnicas de sobrevivência: o primeiro diz respeito à exportação de moças esqueléticas para serem modelos. As preferidas são as das cidades do sul do País. E o outro diz sobre o Brasil ser o segundo no *ranking* das cirurgias plásticas, perdendo apenas para os EUA. No ano de 2007, a Sociedade Brasileira de Cirurgias Plásticas (SBCP) coletou os seguintes dados<sup>23</sup>: No País, em um ano, os brasileiros gastam mais de R\$ 4,5 bilhões em mais de 616 mil cirurgias plásticas.

Mais esperto, este capitalismo, globalizado e pós-fordista, propaga-se diluindo imagens hierarquizadas, nas quais o corpo é seduzido a entrar num jogo pulsional de transformação e encarnação. Vemos esta constatação em Deleuze, ao associar o capitalismo a um corpo pulsional, submerso aos fluxos, aos *corpos-sem-órgãos*, aos expatriados e indiferentes às raízes. Se somos o outro, há valor em fazer valer determinadas e deterministas imagens dos Outros. Entretanto, o Outro não é qualquer outro, há inúmeras localizações e diferentes valores. As reflexões trazidas por Jean-François Lyotard<sup>24</sup> e Gianni Vattimo<sup>25</sup> são convergentes, pois ambos, seja pela conclusão da queda das grandes narrativas, seja pela diluição e fratura destas através da mídia, contribuem para perceber que o tecido está esburacado, sendo trançado e retrançado de acordo com a necessidade e a habilidade daqueles que nele se inscrevem.

---

<sup>22</sup> No entanto, há uma discutível democracia tecnológica para transformações físicas, possibilitadoras do ingresso no tal mundo onde a imagem é tudo. Mas não nos enganemos, a imagem ideal é restrita e exigente.

<sup>23</sup> Disponível em: [http://www.nominuto.com/economia/mercado\\_da\\_vaidade\\_e\\_dos\\_bilhoes/24124/print/](http://www.nominuto.com/economia/mercado_da_vaidade_e_dos_bilhoes/24124/print/). Acesso em: 14 mai. 2008.

<sup>24</sup> LYOTARD, Jean-François. Apostila às narrativas. In: *O pós-moderno explicado às crianças*. Trad. Tereza Coelho. Lisboa: Dom Quixote, 1987.

<sup>25</sup> VATTIMO, Gianni. O pós-moderno: uma sociedade transparente? In: *A sociedade transparente*. Trad. Hossein Shooja e Isabel Santos. Lisboa: Ed. Relógio D'Água, 1992.

Através da apropriação e da afirmação, estamos no plano em que se pode tudo? Ou...através do biopoder, tudo estaria escrito? Se há um reconhecimento dos padrões de excelência com suas criações hierarquizantes, reconheço e relembro do paradoxo por onde o corpo escapole, criando outra rota, marcando sua biopolítica ao conviver com a norma e a transgressão, porque não existe o encapsulamento corporal absolutamente bem sucedido. Um frígir, um acontecimento fortuito, impede o sucesso absoluto, a ultrapassagem da regra dorme dentro das suas bainhas e acorda faminta dos modos alternativos, rabiscando significados e encontros insuspeitos.

Pode ser um traço, uma memória resultante de movimentos sinápticos, um ente. As zonas de contato são “infirmas”, cambiam todo o tempo. Se há a necessidade imperativa e essencial de alguma substância, sua representação, contudo, será da ordem do não todo. Há uma zona de indefinição, há a perversidade de um neutro, impedindo qualquer promessa sintética. Talvez sua essência seja a parte de 1/8 referida por Barthes.

[...] parte de 1/8 dos frutos. Esta parte (o 1/8) é escandalosa porque contraditória: é a classe em que submerge tudo o que tenta escapar à classificação, mas essa parte também é superior: espaço do Neutro, do *suplemento de classificação*, ela liga de novo as regras, as paixões, os caracteres; a arte de empregar as Transições é a arte maior do cálculo harmoniano: o princípio neutro pertence à matemática, pura língua do combinatório, do composto, verdadeiro sinal do *jogo*.<sup>26</sup>

Ao conceber tal volatilidade, esta não se estabelece impedindo outros trânsitos, suas transformações são como tatuagens sobrepostas, sulcos riscando uma superfície aquosa e lisa, ou as marcas que se inscrevem num outro corpo mais denso. De qualquer

---

<sup>26</sup> BARTHES, Roland. *Sade, Fourier e Loiola*. Trad. Maria de Santa Cruz. Lisboa: Edições 70, 1979, p.108.

maneira, tais traços compõem um acervo de memória, seja ela guardada num sistema, mais ou menos subjetivo. Os corpos, quando conectados, interagem, se modificam. Em todo contato entre as infindas substâncias, há um contágio, algo passa, o toque sempre imprime, deixa um resíduo resultante do acontecimento trocado. Poderia ser o travesseiro que guarda o calor, poderia ser uma lembrança infantil. Uma coisa se reflete em outra que a imita distorcidamente, de acordo com suas qualidades, e esta seriação é a condição para um movimento, para uma transformação, palavra que comunica a modificação de formas. Há, sem dúvida, outros tipos de correlações, cruzadas e mais intrincadas, e Espinosa as apresenta nestes termos, pois, para ele, as trocas eram inequívocas, marcantes e fundamentais, com a condição de haver operadores afetivos, i. é, elementos que conduzirão as informações para outros sistemas que realizarão o registro das afecções:

**Proposição XIV:** *Se a alma foi afetada, uma vez, simultaneamente, por duas afecções, sempre que, a seguir, for afetada por uma delas, será também afetada pela outra.* **Demonstração:** Se o corpo humano foi afetado, uma vez por dois corpos simultaneamente, sempre que, a seguir a alma imaginar um deles, imediatamente se recordará, do outro... Ora, as imaginações da alma indicam antes as afecções do nosso corpo que a natureza dos corpos exteriores... Portanto, se o corpo, e, conseqüentemente, a alma, foi afetada simultaneamente por duas afecções, sempre que, a seguir, for afetada por uma delas, será afetada também pela outra.<sup>27</sup>

---

<sup>27</sup> ESPINOSA, 2000, p.287.

Memória de intensidade, memória de correlação. Seja em Freud, com sua psicanálise, ou em Skinner<sup>28</sup>, seguidor do fundador do behaviorismo, J. B. Watson; ambos foram estudiosos que utilizaram, de diferentes maneiras, as correlações imediatas, diretas ou cruzadas. Na associação livre ou nas respostas aos estímulos imediatos, igualmente nos textos de autoajuda, percebe-se a acuidade das considerações de Espinosa servindo a um abrangente espectro de possibilidades de uso. O corpo, como ser, produz e movimenta-se em meio a essas inúmeras correlações, conferindo identidade e promovendo outros encontros que empurram os limites dos costumes e dos entendimentos. A memória e seus traços fundadores são o suporte das alterações e manutenções, assim como esta é um elemento preponderante para haver as correlações. Talvez não saibamos o que pode um corpo, porque o corpo, sendo uma especial substância de memória, vem como um jogo de regras abertas.

---

<sup>28</sup> Burrhur Friederich Skinner (1904-1990), Psicólogo norte- americano nascido na Pensilvânia...principal teórico contemporâneo do behaviorismo... Procurou desenvolver as teses formuladas pelo fundador do behaviorismo, o também americano J.B. Watson... Para Skinner o comportamento resulta de condicionamentos biológicos e ambientais, podendo ser analisado em termos de estímulos e respostas... Opõe-se assim a qualquer tipo de mentalismo ou de dualismo corpo-alma. Cf.: verbete em: JAPIASSU, Hilton; MARCONDES, Danilo. *Dicionário Básico de Filosofia*. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 1996.

## *De corpo, de presente*

“A menorização do sujeito passa, portanto, pela errância das grandes teorias, mas também pelo ‘erro’ de não seguir a mania epistemológica que tudo avassala, deixando-nos sem fala”<sup>29</sup>.

Faço uso das palavras sensíveis aos limites dos campos epistemológicos, expressadas por José A. Bragança de Miranda e Antônio Fernando Cascais, no prefácio do livro de Foucault, *O que é um autor?* Os tradutores, ao se referirem à menorização do sujeito, reportam-se ao percurso foucaultiano, por este reconhecer o relativismo da história do sujeito. Dizem sobre a relevância, conferida por Foucault, à inscrição do sujeito através da linguagem, e em diversas categorias. Penso que o conhecimento também deva ser menorizado para ter agilidade, pois, se uma elaboração ligada ao mesmo não traz, a cada esforço reflexivo, a evidência de todas as indicações articuladas que movimenta, contudo não deixa de ser uma criação que tem, como derivada, uma possibilidade de saber. Reitero minha direção à reflexão provisória e pontual, na qual a menorização age paralela ao corpo, enchendo e esvaziando intensidades e sentidos.

Quero incursões analíticas, não ao modo daqueles que se ocuparam em realizar a história do corpo ou delinear qualquer tipo de fortuna crítica do tema, construindo panoramas ligados a determinadas épocas. Neste momento do trabalho, trago corpos em relação, o meu ou os meus, conforme explico abaixo, e o de Orlan ou os de Orlan, após ter realizado, no primeiro capítulo, sua apresentação e uma amostra de seus trabalhos, suas inscrições em distintas *performances*, e as pesquisas, ligadas à mulher e seus corpos, elementos tão intensamente apontados em suas produções. Tais movimentos da

---

<sup>29</sup> FOUCAULT, Michel. Prefácio. In: *O que é um autor?* Trad. Antônio Fernando Cascais e Edmundo Cordeiro. Vega: Ed. Passagens, 1992.

artista convocam em mim a reflexão sobre os meus corpos, pois ela mesma, ao instalar-se enquanto vórtice do múltiplo, lembra-me as minhas multiplicidades. Provavelmente por isso, ela me fez redescobrir o Brasil, cantado<sup>30</sup> através do corpo andrógino, ora o fálico *gigante pela própria natureza*, erguendo *da justiça a clava forte*; ora a *mãe gentil*, corpo hiperbólico e ligado ao *plus*, continuamente construído, nas histórias e nas suas invenções.

Conheci Orlan pessoalmente no dia 18 de agosto, quando se produziu um desfile de associações minimalistas a partir do corpo-a-corpo, no qual as pequenas impressões puseram-me numa outra trilha. O *frou-frou* que trago servirá apenas para sugerir uma brisa, de certa forma, entrópica, de algumas imagens que fazem, fizeram e desfizeram minha cabeça. Este acontecimento, alterador da rota de algumas compreensões sobre o corpo, auxiliou e serviu de ferramenta para construir e repensar o texto da tese, devido à presença de Orlan. Mais uma vez, tive de me curvar ao acaso, destruidor do entendimento como circuito fechado, que teve de ser posto de lado para dar lugar ao gosto de aventura e de alguma desorganização. Tais estímulos abriram uma rota insuspeita que diminui a menina do olho e acelera o coração.

---

<sup>30</sup> Hino Nacional Brasileiro. Letra de Joaquim Osório Duque Estrada e música de Francisco Manoel da Silva.



Mesclado à maravilhosa obra do acaso<sup>31</sup>, vem a conversa infinita que prossegue com alguns teóricos que, colados à pele de meu objeto, auxiliam-me a visão. Vejo, com mais complexidade, Orlan através de algumas ferramentas, próteses, lentes elaboradas por Deleuze, que é aquele que me acelera ao produzir *noções*<sup>32</sup> questionadoras dos lugares fixos e asfixiantes. Porém, faço uma ressalva: algumas propostas, assim como o léxico deleuziano, de tão usados que foram, tornaram-se clichês. Cuidarei para empregá-los parcimoniosamente porque, enquanto catalisadoras, as noções possuem seus dons encantatórios. Quando muito repetidos, porém, perdem seus efeitos de transformação, suas rebeldias. Seria diverso se as repetições ocorressem como uma reza, que se afirma na repetição, mas as noções arranham e constroem outros sulcos por serem heréticas, e as palavras que ultrapassam fronteiras, quando muito repisadas, tornam-se, no máximo, demarcadoras e constrictivas. Deixo-as, então, adormecerem para fomentarem outras motivações, para acordarem num depois, mais frescas.

Isto posto, alegra-me a leitura de Deleuze, que desdiz dos caminhos unívocos. Ele, ao evocar Espinosa, nos chama para experimentar a lentidão e a velocidade, métodos alternativos aos binarismos simplificadores. Diz sobre “fazer população no [teu] deserto”<sup>33</sup>, faz variar, promovendo alternativos encontros, recamando, recobrando,

---

<sup>31</sup> Refiro-me ao nome do livro organizado por Wim Kayzer, elaborado a partir de entrevistas com renomados cientistas. Destaco um deles, a quem admiro imensamente, e quero homenagear nesta nota, o paleontólogo Stephen Jay Gould. Na abertura de sua entrevista, marcantes palavras: “A Terra tem quatro bilhões e meio de anos. E o *Homo sapiens*, a nossa espécie, tem menos de um milhão, provavelmente só uns duzentos mil anos, e então estamos por aqui há uma mínima fração de 1% do comprimento inteiro da história da vida. Parece absurdo pensar que de algum modo tudo foi planejado para finalmente fazer-nos surgir”. Em algum momento todos eles fazem especulações e declaram limites a respeito do próprio campo de conhecimento. A obra de Kayzer sobre avanços e inúmeros pontos não controlados, no qual o acaso traz as novidades. Assim ocorreu comigo ao encontrar Orlan, ao mesmo tempo em que comecei este capítulo. Cf. KAYSER, Wim. *Maravilhosa obra do acaso*: para tentar entender nosso lugar no quebra-cabeça cósmico. Trad. Marta de Senna. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998, p.96.

<sup>32</sup> Eneida Leal Cunha, minha, então, orientadora, no dia da qualificação, retificou o uso que eu fazia da palavra conceito, dando-me a palavra noção como um substituto menos absoluto.

<sup>33</sup> DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, vol. 4. Trad. Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 1997, p.35.

imitando, simulando. Não emudecendo; ao contrário, emitindo sons, músicas, riscos, etc.:

Um corpo não se define pela forma que o determina, nem como uma substância ou sujeito determinados, nem pelos órgãos que possui ou pelas funções que exerce. No plano de consistências, *um corpo se define apenas por uma longitude e uma latitude*: isto é, pelo conjunto dos elementos materiais que lhe pertencem sob tais relações de movimento e de repouso, de velocidade e de lentidão (longitude); pelo conjunto dos afectos intensivos de que é capaz sob tal poder ou grau de potência (latitude). Coube a Espinosa ter destacado essas duas dimensões do Corpo e de ter definido o plano da Natureza como longitude e latitude puras. Latitude e longitude são dois elementos de uma cartografia.<sup>34</sup>

As duas dimensões dão conta do tráfego do corpo, e de seu infinito potencial comunicante, traço que sulca a paisagem, contribuindo para novas correlações associativas, e, conseqüentemente, outras respostas e provisórias deduções. Ao ter o poder de se escrever no ambiente, o corpo vem com sua bagagem. Sua história, suas inclinações, ao se frigir com outros corpos, hão de realizar uma multiplicação de afectos. Exponho agora um testemunho relatado do dia em que conheci Orlan.

---

<sup>34</sup> *Ibid.*, p.47.

## Data festiva – um breve testemunho<sup>35</sup>

Dia 18 de agosto de 2008. Hoje uma presença se fez de presente. Conheci pessoalmente Orlan. Mauss me vem à mente, quando diz dos povos orgulhosos de poderem ter o que doar, de não quererem permanecer com a coisa ganha. Passo para frente o encontro, ativando o texto, brincando de ser este outro, de que trata Mauss<sup>36</sup>. Chego, por conta da data, com um entusiasmo a mais, arrisco e desejo criar algo da ordem de um conhecimento não prescritivo, mas afetivo.

Não fui à França, mas Orlan veio a Salvador. No domingo, soube da sua visita; na segunda, descobri onde se hospedava, no Othon, em Ondina. Lá fomos, eu e uma amiga, ao encontro do meu objeto ativo-viajante, aquela que teria dito: “Eu doei meu corpo à arte”<sup>37</sup> (tradução minha). Pela comoção decorrente de estar junto a ela, e com um suficiente/insuficiente domínio do francês, perguntei onde ela havia falado a suposta frase sobre doação do corpo à arte. Ela respondeu, esperta: “é você que sabe tudo de mim”. Em seguida, Orlan sugeriu emprestar uma revista para eu “xerocar”, e um livro de arte sobre ela. Saí com a impressão de ter estado com uma artista francesa, afável e bem-educada.

---

<sup>35</sup> Necessito dele para justificar a inibição que a presença da artista me provocou. Da alegria, veio a perplexidade e uma parada. Fiquei vários dias sem escrever, como se tivesse levado um susto. O corpo-a-corpo “chapou” diferenças das quais, só depois de certo tempo, pude me desvencilhar para arrumar em mim o que havia se produzido através daquele contato. Percebo hoje, com alguma crítica, o tom bestificado que quis deixar impresso, porque entendo como relevante o impacto dessa conexão.

<sup>36</sup> MAUSS, Marcel. Ensaio sobre a dádiva. In: *Sociologia e antropologia*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Ed. Cosac Naify, 2003.

<sup>37</sup> DUARTE, Eunice Gonçalves. Disponível em: [HTTP://bocc.ubi.pt/pag/Duarte-Eunice-Orlan.html](http://bocc.ubi.pt/pag/Duarte-Eunice-Orlan.html), p.2. Acesso em: 14 abr. 2004. Neste texto, encontrado na Internet em 2004, li a frase de Orlan: J'ai donné mon corps à l'art.

Interessa-me ressaltar o impacto do imprevisto, no momento em que inicio a dizer do corpo. Desse corpo múltiplo, do corpo múltiplo da francesa, e este surge e me surpreende, agora em substância, materialidade transitória.

A visita de Orlan à Bahia trouxe questões paradoxais, problemáticas, pois a presença movente, de objeto de arte, encrespa as questões sobre a aura<sup>38</sup> e a carga tátil e perceptível endereçada a ela, e sua conseqüente ligação entre reprodutibilidade e irreprodutibilidade, sobre a autoridade do artista e o domínio da sua produção<sup>39</sup>. Ígnea foi sua presença, tensa a representação de sua fala, tornada, de certo modo “esclarecida”, ao ocupar o lugar de positivo saber. Ressurge Orlan paradoxal, aquela que habita as variações trazidas nas mixagens, e tem o raciocínio forte e dominante para ser a autoridade de seu próprio percurso.

Ocupar, fisicamente, o lugar de objeto de arte transtorna o roteiro estável, na relação entre quem olha e quem é olhado, apresentado na forma de visitação *standard*. Esta relação abala-se quando a criação combina-se à criatura. O espectador, assolado pela sobreposição, entorta os olhos e a compreensão. Ao incorporar sua produção artística, Orlan é o público espaço de visitação, na medida em que carrega consigo a própria obra e o privado, por ser, ao mesmo tempo, o ente criador das emanações incomensuráveis.

Como num jogo alternativo de perspectiva em que, ao invés de uma forma excluir a outra, o criador e o seu produto ocupam o mesmo espaço, o objeto de arte traz

---

<sup>38</sup> Se Benjamin pôde vislumbrar o *boom* que seria o cinema, não pôde problematizar as questões trazidas pela *performance*. O corpo, enquanto suporte do acontecimento artístico, além de trazer para si linguagens, condensa alguns elementos discutidos pelo autor, principalmente os ligados à aura e sua reprodutibilidade. Cf. BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica, Primeira Versão. Trad. José Lino Grünnewald. In: *Magia e técnica, arte e política*. Obras escolhidas, Vol. 1. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1985.

<sup>39</sup> O motivo de sua visita deve-se ao convite feito pelo MAM, MUSEU DE ARTE MODERNA DA BAHIA que a convidou para realizar a palestra, THIS MY BODY... THIS IS MY SOFTWARE BETWEEN WESTERN CULTURE AND NON WESTERN CULTURE, no dia 21 de agosto de 2008.

em si aquele que o menta. O corpo de Orlan guarda e exhibe suas intencionais, porém nem tão demarcáveis mutações. Sua vinda trouxe à mão elementos díspares. Eu, que nunca havia me ocupado do desejo de vê-la, quando houve o encontro, vacilei ao habitar o espaço próximo desse artístico estandarte animado. Mais uma vez, tal aparição fez-me recordar Benjamin<sup>40</sup>, quando reflete sobre o ato de habitar sensorialmente o espaço arquitetônico. Ocupei a obra de arte, com o olhar e com a conversa; uma obra de arte em concomitância absoluta com a vida da artista. Numa situação paradoxal, Orlan surgiu enquanto obra e enquanto figura metacrítica, pois se autorrepresenta. Não dispõe somente do corpo para ser transformado, surge como aquela que sabe e, ao saber, exerce um poder, uma dominação. Orlan dominou a cena do espaço destinado à arte e em público, como especialista em si mesma, conjurou-se numa produtora autocrítica, auto-explicativa, autorreferente.

A boa vontade, o olhar, a troca que a palavra não toca por ser da ordem de um Real, não alcançado pela linguagem, foi a lição reflexiva da vida dos corpos, sempre prestes aos encontros, trazidos, em relação a Orlan, primeiramente, na identificação realizada através da leitura, das imagens, dos textos, da teoria. Zap! Ei-la. *Tatvam asi*, exercito na presença dela a compreensão desta fórmula, apontada para processos infindos. O corpo é força, por isso infinito, a presença impossível de síntese, porque é. Neste jogo material e imanente, aquém e além das metamorfoses e suas tantas variações, a presença explode a compreensão, a compressão. E a ocorrência imprevisível, apesar da língua diversa, permite-me apagar a distância e, bem de perto, identificar-me com a matéria viva. Percebo as cores da pele, um sorriso, a cor do batom, os óculos já vistos nas fotografias, surgem, na minha frente. Quebra-me a artista francesa que usa o corpo como *ready-made*, *woman-made*, entrecruzando as narrativas e

---

<sup>40</sup> Cf. BENJAMIN, 1985.

representações. No saguão do hotel, uma simpatia reiterada, ao escrever num papel seu telefone, seu email. O corpo mais uma vez surpreendia-me, agora em sua face cordial, daquele que habita o mundo e o percorre, carregando sua imagem e interagindo com aqueles que trabalham seu trabalho.

Naquela segunda-feira, 18 de agosto de 2008, depois de esperar algum tempo, já ia embora quando a vi chegar num táxi com seu marido. Ambos provavelmente foram “turistar” no Pelourinho, e voltavam com os usuais colares feitos em Salvador, colares que são colocados no pescoço dos “gringos”, que guardam o gesto tão característico de um povo habituado a se aproximar do outro com o próprio corpo. Nossa técnica, nossa doçura, nosso poder, realizam-se no corpo-a-corpo. Se Orlan incorpora os outros corpos, usa as miçangas daqui, nós a devoramos gentilmente, alegremente. Há troca, trocista, de ganhar, ao por em seu pescoço a coleira da terra. Há um poder brincalhão do Macunaíma, feito pelas mãos que vendem mimos. Eu, antropófaga-zen, devoro a Orlan enquanto representante espiral do mito das infinitas incorporações da beleza. Ela, que desnuda a técnica da trama sedutora, talvez pouco saiba da pomba-gira que bebe e fuma, mas, na função encaracolada, produziu uma irônica e esperta iconoclastia, queimando a velada fachada, que delimita o que fazer nos ambientes público e privado, vividos pelos papéis a serem representados, e suas técnicas, inclusive, de conquista. Lembro, no entanto, que estas questões dar-se-iam com qualquer outro artista que, como um caracol, levasse sua casca, seu manto, não só matizado por linguagens, mas por produções. Ao portar suas visíveis bossas, há uma inequívoca tração.

## Passado o susto

Estar na presença de Orlan suscitou várias tensões. Questões disparadas para além das proxêmicas básicas: se ela é, Eu sou? Ouvi-la falar, suas intenções iconoclastas, seus lugares, tudo isso contribuiu para a interrupção do fluxo<sup>41</sup> da escrita que se iniciava. Um outro rumo, causado pelo encontro, abriu incertezas. Assim, o texto parou a trilha por onde vinha. Da presença da artista, decorreu uma espécie de vontade de contar uma história. De onde venho. São cristais que irão clarificar esta composição, que permitiu o trânsito entre mim e Orlan. Repito, ver a francesa Orlan me fez redescobrir um Brasil e, por isso mesmo, depois da quebra, inúmeros *insights* ensinaram-me a responder a questões ainda não abordadas.

Quando posto em movimento, um eu, no lugar de produtora dessas páginas, transforma-se em nós, menos ligado ao pretensioso plural majestático, mas vinculado, como corpo sulcado pelas tantas identidades pontuais e ativas. Consigo, assim, me instar enquanto uma parte do ente mítico, de um antes de Brasil, que guarda sopros, memórias e criações não menos produtivos, de esquecidas palavras que conjugam os entendimentos e as suas traduções. Mesmo quando falta a palavra, alguns gestos atravessam o tempo, e acrescento aos meus nós, conforme indico acima, uma mulher; mameluca, nordestina, brasileira, mulata, cosmopolita, negra, índia, enredada a várias identidades, tudo mixado ao corpo em trânsito entre os outros tantos, o meu, o de Orlan.

---

<sup>41</sup> Estava no terceiro dia deste presente capítulo iniciado.

## Entranhadas histórias

Então, aqui, do lado de baixo do Equador, lembro da música de Chico Buarque e Ruy Guerra, sem pecado. As Américas, segundo Buarque de Holanda<sup>42</sup>, ganharam representações edênicas, antes mesmo da descoberta. A possibilidade de serem encontradas terras não cristãs acalentava a ideia de uma infância, anterior ao momento decisivo do pecado original e das suas consequências entendidas, no Velho Mundo, como danos da transgressão. A exploração foi realizada por um povo que estava saindo do horror e do medo, repleto de simbologias religiosas e danações exemplares aos heréticos, da idade das trevas.

Vê-se, associada à necessidade expansionista, a ação de consolidar territórios. A saída para tal problema resolveu-se na fecundação das índias, para ocupar as novas terras, consideradas como paraíso: “Gerados por pais brancos, a maioria deles lusitanos, sobre mulheres índias, dilataram o domínio português exorbitando a dação de papel das Tordesilhas, excedendo a tudo que se podia esperar”.<sup>43</sup> Ação de produzir uma enormidade de mamelucos. Penso que tal expansão horizontal pôde ocorrer pelo fato de o europeu não ver na índia exatamente uma mulher, ou melhor, uma mulher europeia, uma bruxa medieval, mas apenas uma espécie de criança, em um registro da inocência. Alegrou-se mais ainda o europeu, ao poder olhá-las sem culpa:

---

<sup>42</sup> Cf. HOLANDA, Sergio Buarque. VIII – Visão do Paraíso. In: *Visão do Paraíso: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil*. São Paulo: Brasiliense/ Publifolha, 2000, p. 227-299.

<sup>43</sup> RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p.95.



...bem moças e bem gentis, com cabelos muito pretos e compridos pelas espáduas, e suas vergonhas tão altas, tão cerradinhas e tão limpas das cabeleiras que, de as muito bem olharmos, não tínhamos nenhuma vergonha... E uma daquelas moças era toda tingida, de cima para baixo, daquela tintura; e certo era tão bem feita e tão redonda, e sua vergonha (que ela não tinha) era tão graciosa, que a muitas mulheres de nossa terra, vendo-lhe tais feições, faria vergonha por não terem a sua como a dela.<sup>44</sup>

Associar as Américas ao *El Dourado* possibilitou aos europeus abandonarem-se a este modo de proliferação, o que pôde ocorrer por se desligarem dos medievais medos e sanções passadas. Destemidos, os cobiçosos colonizadores lançaram-se afoitos sobre a vasta terra, não mais tendo as preocupações com a lide cotidiana. Apenas o impulso e a avidez sustentavam suas ações, ainda segundo Buarque de Holanda, provinham dessa espécie de ilusão original, que pode canonizar a cobiça e banir o labor continuado e monótono<sup>45</sup>. Essa técnica colonizadora de cobrir, *fazer a rede* no território, desdobrando-se em gente mameluca, de certa forma, já havia sido idealizada no Velho Mundo pela razão edênica, que fazia crer numa terra em que se plantando tudo dá<sup>46</sup>, tese tão brilhantemente exposta por Sergio Buarque de Holanda no livro *Visão do Paraíso*, no qual o autor aponta o caminho marítimo como saída para um povo que não teria chances de riqueza no próprio continente.

Somos, assim, produto de intensa mixagem. Um povo criado, a partir dos 1500, na violência da mistura, invenção legitimada por Gilberto Freyre e por Darcy Ribeiro

---

<sup>44</sup> CAMINHA, Pero Vaz. *Carta a El Rey D. Manuel*. Transcrita e comentada por Maria Ângela Villela. 2ª ed. São Paulo: Ediouro, 2000, p.39 e 41.

<sup>45</sup> HOLANDA, 2000, p.X.

<sup>46</sup> Os portugueses bem souberam semear, erraticamente, suas sementes, em uma mistura de poder e horror orgíaco.

em seus livros canônicos, que apostam na criação do mito da mestiçagem, seja ela mais ou menos dulcificada. Há força no mito, e suas relações jogam sempre com ambiguidades, pois ocorrerão constrições e esquecimentos ao se criar uma determinada imagem operatória.

Apesar de o *black ser beautiful*<sup>47</sup>, a sua carne ainda é “a carne mais barata do mercado”<sup>48</sup>. Sobram estatísticas de uma assustadora mortalidade de jovens negros em todo o território nacional. Não, o negro não foi e nem está totalmente bem absorvido e adaptado em nossa sociedade, e o índio, até os dias atuais, depois de ter tido sua população quase inteiramente dizimada, ainda tem de brigar pelo direito à terra. Enfim, as questões não foram e nem estão esquecidas no apaziguamento decorrente das primeiras trocas sensuais que colaboraram para gestar o Brasil.

Sem costura e feita de equívocos sentidos, nossa pele guarda uma cordialidade não pautada pela educação ou pela civilidade. “São antes de tudo expressões legítimas de um fundo emotivo extremamente rico e transbordante”<sup>49</sup>, ainda segundo Oswald de Andrade que, ao dizer sobre o povo brasileiro, completa: “Ele sabe ser cordial como sabe ser feroz”<sup>50</sup>. Se há a cena para inglês ver, o eixo conforma complexidades repletas de aporias, pois cena e produção imitam-se, misturando-se, e o valor dessas ocorrências não pode ser lido imediatamente. Assim, creio guardarmos míticos e duvidosos gestos, porque são e foram inventados, reinventados, inventariados, perdidos, propícios a serem sempre traços, alguns, cobertos por palavras, por isso mesmo propensos a nos servir como espertos utensílios de relação. O “jeitinho brasileiro” compõe-se desses modos.

---

<sup>47</sup> *Black is beautiful*, canção de Marcus e Paulo Sérgio Valle.

<sup>48</sup> *A carne*, canção de Marcelo Yuca, Seu Jorge e Ulisses Cappelletti.

<sup>49</sup> ANDRADE, Oswald. Um aspecto antropofágico da cultura brasileira: o homem cordial. In: *A utopia antropofágica*. 2ª ed. São Paulo: Ed. Globo, 1995, p.158.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p.159.

## Ciborgue Mameluca



Figura 10 - Mameluca<sup>51</sup>

<sup>51</sup> Disponível em: [http://goretel.files.wordpress.com/2008/05/eckhout\\_mameluca2.jpg](http://goretel.files.wordpress.com/2008/05/eckhout_mameluca2.jpg). Acesso em: 12 out. 2009.

“...ciborgue significa fronteiras transgredidas, potentes fusões e perigosas possibilidades”<sup>52</sup>. Estas palavras de Donna Haraway podem indicar uma reflexividade entre o ciborgue e um povo inventado, corpos montados em decorrência de uma fruição e de um sistema funcional, cujo resultado foi o mascaramento e/ou apagamento das dicotomias, porque o corpo, o animal e a máquina não se combinam enquanto estatutos fechados, definidos, separados. Ciborgues *avant la lettre*, somos barrocos, produto de idealizações metafísicas, dobradas no encontro dos corpos. Agindo “por meio da coalizão – a afinidade em vez da identidade”<sup>53</sup>. Gingando sempre entre o obscuro e o luminoso; o público e o privado; a educação formal e o deseducado; o religioso e o herético. Somos de uma inteligência artificial na medida em que sabemos que há sempre um outro a ser... Devido ao fato de sermos o país da mistura de raças, e elas sempre terem tido posições e valores distintos, as domesticações normativas sempre trouxeram na boca o gosto da hipocrisia: aquele que benzia, trazendo a palavra do altíssimo, era o mesmo que comia: “O europeu saltava em terra escorregando em índia nua; os próprios padres da Companhia precisavam descer com cuidado, senão atolavam o pé na carne”<sup>54</sup>. Estes intérpretes do Brasil veem nossa história recente como sendo a de um povo criado e produzido no quente da terra-paraíso, na fricção da indolência e da sensualidade, violência, exuberância, inumeráveis antíteses. Nas palavras de Freyre:

---

<sup>52</sup> SILVA, 2000, p.50.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p.53.

<sup>54</sup> FREYRE, Gilberto. Capítulo II, O indígena na formação da família brasileira. In: *Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. São Paulo: Ed. Global, 2003, p.161.

O grande problema da colonização portuguesa no Brasil – o de gente – fez que entre nós se atenuassem os escrúpulos contra a irregularidade de moral ou conduta sexual. Talvez em nenhum país católico tenham até hoje os filhos ilegítimos, particularmente os de padre, recebido tratamento tão doce; ou crescido, em circunstâncias tão favoráveis.<sup>55</sup>

Desde um relativo e curto tempo de história de Brasil, tivemos pouco tempo, pouca escola e muita gente para doutrinar. Porém a mistura nunca se deu sem uma enormidade de violência, pois muitos índios não podiam ser dominados, talvez pela dificuldade maior em escravizar aquele que está na própria terra.

O dito povo brasileiro sempre entrou em transações históricas, nas quais o corpo movimentava a biopolítica. Bem ulteriormente, no início do século XIX, o Brasil, ao incorporar preceitos eugênicos, estimulou a vinda de imigrantes brancos. Nossa história e nossa política apostaram, novamente, na crença que a troca sexual pudesse cultivar o ideal de branqueamento. A “mistura de raça, mistura de cor”<sup>56</sup>, produto físico apresentado como povo brasileiro, poderia estar atualizada, utilizando-se do conceito de ciborgue.

---

<sup>55</sup> *Ibid.*, p.531.

<sup>56</sup> Canção *Pra que discutir com madame*, de Haroldo de Barbosa e Janet de Almeida.

## Estranha irmandade



**Figura 11 – Refiguration Self-Hybridations (Série Précolombienne)<sup>57</sup>**

Se, como já havia dito, nossa existência foi realizada na mistura, Orlan monta em seu corpo artístico, combinado ao biológico, um jeito de narrar e criticar, reciclando imagens díspares, e explicita valores e classificações, seja desierarquizando, ao

---

<sup>57</sup> Disponível em: [http://www.csw.ucla.edu/Newsletter/May06/Images/orlan\\_med.jpg](http://www.csw.ucla.edu/Newsletter/May06/Images/orlan_med.jpg).  
Acesso em: 13 out. 2009.

condensá-los numa única figura, seja destacando partes do próprio corpo para denunciar determinadas compreensões. Assim, retorno à musa com sua cabeça inclinada e posta numa bandeja, disco solto no ar, a cabeça flutuando, enquanto nos olha atenta e sem dor. Ostenta os cabelos da noiva de Frankenstein<sup>58</sup>, uma parte negra e outra branca, lembrando-nos dos possíveis binarismos. Marcas étnicas em relevo no rosto, ao mesmo tempo em que usa alargadores em cada orelha. Não há nenhum gozo aparente no fato de ela expor somente sua cabeça.

## CORPO valise

Embora não seja esta uma tese em que haja um sistemático e explícito vínculo entre a identidade brasileira e as criações de Orlan, e, apesar da distância continental que nos separa, não deixo de ser acometida pela sensação de haver uma correlação entre os nossos corpos. Mesmo distantes em geografia e com histórias de distintas origens, há uma tirania e um poder criador de costumes consolidados e comuns, exercido aos corpos. Todo corpo humano, quando dentro de um circuito social, será um corpo domesticado e as suas expressões serão marcadas por traços de seu nicho. O corpo da mulher, de orientação marcada pela colonização ocidental, terá um grande número de identificações com os questionamentos promovidos por Orlan.

O corpo de Orlan, num registro transnacional e transistórico, sugere questões apresentadas pela francesa que tocam esta brasileira. Pois os procedimentos de retribuição de importâncias, visibilidades e invisibilidades, e estabelecimento das normas proxêmicas, decorrem da ação do poder sobre o uso dos corpos, têm

---

<sup>58</sup> Filme *A noiva de Frankenstein*, de James Whale, realizado em 1935.

correlações abrangentes e profundas e trazem as marcas da violência em distintos tempos.

A figura de um suporte não é suficientemente boa para perceber a grandeza de um corpo. Não só passível de marca, o corpo traduz enquanto cria, modificando sempre a regra, e decodifica os estatutos ao tempo em que os trai. O desmaio do soldado ao sol numa festa cívica, o olho que treme, ou um acesso de riso. O corpo trai sempre. Por ele, o mundo muda na competência de guardar, de marcar e sentir, espécie de bagagem polimorfa, amoral, imoral. Mesmo quando submetido, deixa escapar, pelas frinchas performáticas, seus desejos. Coisa inaudita e nunca totalmente seriada, encanta até mesmo com a plastinação, método inventado em 1977 pelo anatomista alemão Gunter Von Hagens, que revolucionou os estudos médicos e apresentou uma questão ética ao fazer circular os cadáveres, expondo-os numa mostra itinerante, principiada em 1996, no Japão. Os cadáveres plastinados são assim denominados porque recebem um tratamento com resinas que envolvem, protegem, e mantêm os corpos intactos<sup>59</sup>. Assim, o corpo surge como ente encantatório: encanta num retrato, numa cena épica, recheada de idealizações, mostrada num filme; encanta numa apresentação performática, encanta como cadáver tecnológico.

Seja cheio de sulcos advindos com a idade, seja com a proximidade da morte, da doença e da velhice, seja na ignorância dos recém-nascidos, o corpo exigente aparece como orla, enigma e magma. Lidera, através de cada um de nós, aquilo que a vida da espécie arranhou para fixar o pulso forte. Repetimos e transformamos, ao mesmo tempo em que projetamos futuros utópicos e possíveis. Seja na aspiração de sim ou de não, o corpo é sempre um querer e sempre afirmativo.

---

<sup>59</sup> *O médico e o monstro*: o anatomista alemão Gunther von Hagens exhibe corpos plastinados em museus, esbarrando nos limites entre a arte e o puro espetáculo mórbido. Informações retiradas da revista *Bravo*, de março de 2004, p. 82.



## *Laços digressivos*

Não encontro o que procuro, Lisaweta. Encontro o rebanho e a comunidade que estou cansado de conhecer, como numa assembléia dos primeiros cristãos: belas almas num corpo desajeitado, pessoas que, por assim dizer, estão o tempo todo tropeçando e caindo, você me entende, e para as quais a poesia é uma suave vingança contra a vida; sempre apenas sofredores, nostálgicos, deserdados e nunca um dos outros, Lisaweta, os de olhos azuis, que não necessitam do espírito!<sup>60</sup>

Apesar de toda tensão moderna, há, nessa consideração, um entendimento e uma percepção de haver uma existência inteira, que não duvida. Entretanto, aquele, que assim a considera, opera num eixo paradoxal, pois vê nessa existência uma incapacidade de compreender a vida. Vive mas não sabe. A compreensão moderna ainda aspirava ao ser natural, o belo absoluto e indubitável. E esse ideal era buscado da mesma maneira que um compulsivo ou um tarado busca a redenção, siderado por uma ideia, esquecendo que a própria tara é uma inocência, um amor trágico, uma sina; vertigem da qual o apaixonado não escapa por ver um pedaço, que brilha, aprisionar todo seu ser. O ideal não é uma alternativa para um si insatisfeito, o ideal é uma cilada, um engano daquele que não se considera mais inocente. Todos somos incautos. Desassossegados ou não, mais ou menos pregados às marcas que nos encaminham na vida, eis a lição moderna a ser aprendida e necessariamente esquecida. Devido ao fato de não haver uma interioridade, uma profundidade demarcável à flor da pele, até o adorador não passa de um ente que existe, tanto quanto o imaginário ser de *absolutos olhos azuis*. Todo corpo

---

<sup>60</sup> MANN, Thomas. Tonio Kröger. In: *Morte em Veneza & Tonio Kröger*. Trad. Eloísa Ferreira Araújo Silva. 2ª ed. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 2000, p.122.

guarda marcas, dores e sempre equívocas compreensões. Se assim não ocorresse, não haveria por que ter a saúde da escrita. A construção comunica, guarda marcas e memórias, repete ícones consolidados, ao mesmo tempo em que se abre para reconhecer que há sempre possibilidades: “Agir, eis a inteligência verdadeira. Serei o que quiser. Mas tenho que querer o que for. O êxito está em ter êxito, e não em ter condições de êxito. Condições de palácio tem qualquer terra larga, mas onde estará o palácio se o não fizerem ali?”<sup>61</sup>

## *Singular insular?*

Na novela de Kafka, *O jejuador*<sup>62</sup>, ou em *Bartleby*<sup>63</sup>, de Melville, quando a personagem Bartleby prefere não..., ocorre uma função, um desejo de querer o não poder, pois aquele que demanda coisas a ele é o seu chefe. O fato de alguém não desejar fazer algo, em prol de uma funcionalidade que não considera válida, consterna as concepções medianas. Entretanto, nem todos se coadunam facilmente com as normas sociais. O corpo, quando quer o não, é explícito, impudico. Querer o não, renunciar, por vontade própria, ao trabalho ou à agregação funcional, são os determinantes ativos das duas personagens, tanto a kafkiana quanto a de Melville. Em uma linha de interação, Orlan pode ser um terceiro elemento que quer o não no desmedido sim. Ao recamar seu

---

<sup>61</sup> PESSOA, Fernando. Autobiografia sem fatos. In: *Livro do desassossego*. São Paulo: Brasiliense, 1986, p.63.

<sup>62</sup> KAFKA, Franz. O jejuador. In: *A colônia penal*. Trad. Syomara Cajado. São Paulo: Ed. Nova Época, s/d.

<sup>63</sup> MELVILLE, Herman. *Bartleby, o escrivão*. Uma história de Wall Street. Trad. Luís de Lima. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 1986.

corpo com certas imagens, evidencia algumas determinações de forma radical, como fazem o jejuador e Bartleby, mas o *não* de Orlan difere.

Enquanto os dois funcionam como figuras compositoras de novos contornos alongadores e inventores de alternativas mitologias, com Orlan acontece uma vontade do *não* na consumição; ela vai até o limite do impensável. De tanto absorver filosofias e imagens, a artista vem a público devolver, violenta, certas estabilidades que se tornaram indigestas por terem de ser exclusivamente alinhadas ao desejo de um outro. Orlan quer não ter de querer o predeterminado e, com isso, joga-se como promotora de denúncias e, ao mesmo tempo, forjadora de reconfigurações.

Parece ser essa a fórmula que, ao aproximar-se das personagens de Kafka e de Melville, distancia-se deles na transformação, pois o excesso promove outra coisa. É assim que ocorre com as outras duas personagens, não há a falta, não há recusa. Há o desejo de uma outra coisa, uma habilidade consternante, uma rota alternativa que quer uma outra realidade, outros feixes, outros eixos, mais desorganizados e menos comuns. Mesmo que não haja, em algum dos casos, a mentalidade revolucionária, aquela que almeja o mesmo poder; há corpos rebeldes, por si mesmos poderosos, desorientadores das organizações teleológicas.

Seja na justaposição imagética ou nas rejeições famélicas (a cada dia os *media* anunciam o crescimento do número de anoréxicas) da vida funcional, o papel da arbitrariedade que força o sentido torna-se reconhecível. Parece haver na mídia um espectro variado de belezas, mas, de qualquer forma, essa variedade ainda impinge tarefas para muitas que se espelham nessas formas inalcançáveis. Exemplo de rejeição *prêt-à-porter*, uma recusa daquilo que não é o ideal.

Deleuze, ao comentar o texto de Melville, escreve sobre a “agramaticalidade”<sup>64</sup> inserida na frase recorrente de *Bartleby: I would prefer not*. Traduzido para o nosso português como “prefiro não fazer”<sup>65</sup>, perde-se essa fórmula agramatical contida no texto de Melville. Pode-se considerar a utilidade da agramaticalidade, referida por Deleuze, como algo análogo à experiência giratória, sentida pelo indivíduo que entra em contato com o trabalho de Orlan. Nos dois casos, o estranhamento pode ser pensado, contribuindo para um curto-circuito compreensivo. Melhor dizendo, em ambas as situações, na sintática ou na imagética, acontece uma desarticulação do óbvio, no jogo em que a invisibilização das compreensões é forçosamente regularizável, para dar a ilusão de um mundo pleno onde o sentido é evidente.

O filme dirigido por Sean Penn, *Na natureza selvagem* (*Into the Wild*, 2007), traz essa filiação de nômades reativos ao sistema das ordens e das finalidades. Christopher McCandless quer o Alasca, com a natureza selvagem. Deixa a família, a possibilidade de carreira, para seguir por trilhas marginais, deixa-se disponível aos encontros sem o peso do vínculo. Ele, kafkiano, também jejua e, como *Bartleby*, prefere não. Ele também ocupa seu corpo com narrativas reinventadas, como Orlan, e decide ser o outro ao trocar de nome. Vira *Supertramp* e traz consigo, nas inscrições feitas num cinto e em seu diário, as histórias de suas viagens. Movimenta-se, atravessando fronteiras por rios e esgotos, lugares relegados e invisíveis. Faça, *Supertramp*, “fazer população no teu deserto”<sup>66</sup>, habite tua caverna, teu cinto é a tua aliança com a vida. O couro do animal escrito no couro do corpo.

---

<sup>64</sup> DELEUZE, 1997a, p.80.

<sup>65</sup> MELVILLE, *op. cit.*, p.32.

<sup>66</sup> DELEUZE, 1997c, p.35.

Criar alternativas, no sentido regular, funciona para expandir os limites das compreensões humanas sobre si. Entretanto, as possibilidades não surgem exclusivamente como resultantes de volições, elas são, muitas vezes, obras do acaso e de movimentos intestinos menos direcionados e direcionáveis. Há, em cada indivíduo, uma espécie de componente formador/deformador que, invariavelmente, contribui para a manutenção de algumas representações, e para compreensões equívocas, perturbadoras dessas estabilidades. De ambas as formas, ocorridas concomitantemente, todo conhecimento multiplica enigmas e empurra para novas descobertas: “[...] a expansão da esfera da organização leva à expansão da esfera da não organização. Ao mundo restrito da civilização helênica correspondia o restrito mundo dos “bárbaros” que os circundavam”<sup>67</sup>. Nesse ponto, a diversidade surge, em todo seu esplendor, para efetivar tais contribuições e aumentar espaços de interação e entendimento. Ligar, num mesmo processo artístico, imagens estáveis das culturas ocidental, ameríndia e africana<sup>68</sup>, e as expor no decurso de etapas diversas e incisivas, promotoras de efeitos contraditórios, resulta do projeto de expressão performática da artista.

No caso das operações cirúrgicas estéticas que transformam seu corpo, Orlan promove a validação de todas as fases nas quais se realiza a transformação, alonga o olhar em outras direções, desacostumando-o, incomodando-o, levando-o a outras paragens figurativas e, conseqüentemente, simbólicas. Esta parece ser a tônica, uma questão recorrente para a artista que muda de nome, muda de corpo, muda de *visage*. Esse exercício de alargamento e mistura atravessa o tempo e o espaço de forma tão

---

<sup>67</sup> IVANOV, V. V. *et al.* Teses para uma análise semiótica da cultura (uma aplicação aos textos eslavos). Trad. Gérson Tenório dos Santos, do italiano PREVIGNANO, Carlo (Org.). *La semiótica nei Paesi Slavi*. Milano: Feltrinwlli, 1979, p.2.

<sup>68</sup> GLUCKSMANN, Christine; BLISTÈNE, Bernard. *Orlan: carnal art*. Trad. Deke Dusinberre. Canale: Flammarion, 2004, p.166-181.

assustadoramente física, e leva a um tipo de compreensão sobre o estatuto do ser, questionando-o. O ser é o pronto ponto, nó de outros ou o *in progress*? Talvez seja mais proveitoso nos mantermos na pista da lógica do *e* deleuziano<sup>69</sup>, que abre o livro 1 da série *Capitalismo e esquizofrenia*, um gosto pela velocidade encontrada no meio, pelas linhas, não nas alternativas que esperam encontrar, de modo fascista, o lugar certo. O espaço de troca é sempre sensualmente movido pelas mudanças que, ora aproximam da singularidade que existe, ora distanciam para que, nos devaneios, outros desenhos e revelações surjam. As trocas, em todo seu vigor, fazem emergir a porosidade e a dinâmica que permitem evidenciar que o que é não surge enquanto elemento impenetrável nem fechado, ao contrário, revela que, seja qual for a existência, sua condição dar-se-á pelo seu pendor e afeição às trocas e às conexões sempre basculantes.

### Extra-vagantes

As formas de ser reúnem o poder, *intrínseco* e *extrínseco*. Existe um poder básico que ativa, uma força que evidencia simplesmente a existência. Um poder relativo à potência da vida, que, ao ocupar um corpo de maneira animada, manifesta energia e, por isso mesmo, traz em si inomináveis possibilidades, nunca totalmente apaziguadas, nem tampouco dominadas. São forças que buscam o adiante, são pelas obliquidades sempre em fuga das opressões e repressões, são por aquilo que prometem e pela afirmação do que ainda não foi determinado. Pelo lado *extrínseco*, o poder revela-se enquanto carga normativa, que concentra as vontades e porta um centro determinado. Tais cargas entram no circuito ou, também, em um anticircuito dos ideais coletivizados, em que um descuido ou dissensão modifica sua abrangência. São transitoriamente

---

<sup>69</sup> DELEUZE, 1995, p.37.

plenas, a ponto de ocuparem o lugar de verdade, dando a entender que estão propagadas e diluídas no tempo e no espaço, na medida em que espraíam suas informações com credibilidade. Por sua vez, concentram um sem-número de singularidades monotonamente.

O denominado poder extrínseco tem, como emblema, o mito de Pigmalião<sup>70</sup>, estatuário da ilha de Chipre, que se apaixona pela própria obra. A deusa Afrodite dele se apieda e transforma a estátua em mulher, Galatéia, com quem Pigmalião se casa. Vem de longe o amor pela imagem e a semelhança. Mesmo que esta seja um produto do pensamento do projetista, o efeito, porém, é inequívoco, e empurra o produto do projeto a coadunar-se com seu “mestre”. Esse mito foi o que animou Bernard Shaw a escrever, em 1912, sua peça de mesmo nome. Sua Galatéia transforma-se em Eliza Doolittle, e seu escultor torna-se um famoso fonético que cala as diferenças entre a norma culta e a *inculta* Eliza, domesticando-a. Atualizado o mito, a moça converge seus anseios individuais para entrarem em consonância com o ideal social de uma época, devidamente estabelecido por um homem como representante de um saber inequívoco. Toda época possui seus ideais coletivos e esses estão dispostos em incontáveis setores da vida.

Da forma à língua, vemos a graça de pensar sobre os significantes enquanto imagens formais, ligadas ao centro ou errantes, as limítrofes. José Gil escreve no ensaio de nome significativo, *Metafenomenologia da monstruosidade*: o “devir-monstro”, que “os monstros, felizmente, existem não para nos mostrar o que não somos, mas o que poderíamos ser. Entre estes dois polos, entre uma possibilidade negativa e um acaso

---

<sup>70</sup> GUIMARÃES. Ruth. *Dicionário da mitologia grega*. São Paulo: Cultrix, s/d, p.255-256.

possível, tentamos situar a nossa humanidade de homens.”<sup>71</sup> Essas são forças nas quais as margens são absolutamente ondulantes e o são, principalmente, por ainda não estarem devidamente cooptadas por sistemas e esquemas. São entes da traição porque não estão sujeitas às conformações dos sistemas pedagógicos. Estão em campo indiscernível, cavalgam sorrindo, em desfigurações e estranhamentos. São disformes, pois não permitem que as demarcações deem as coordenadas. São registros incontroláveis, forças mais próximas da carta de início e fim do Tarô: O Louco. Carta zero. Espaço absolutamente essencial e necessário pelo qual tudo advém, espaço que traça o futuro sem saber, pois muda sem ordenação. Caminha para um lado enquanto olha para o outro. O louco é a figura extravagante e monstruosa, nem boa nem má, está na margem de qualquer ordem, e é por ela que o mundo se transforma, pois é o incauto que não erra, porque não se ocupa com acertos. O louco de cada humano é transformado nas passagens pedagógicas, que ensinam e dão curso pretensamente certo às suas errâncias. São os seres performáticos, de uma eterna pós-modernidade, pois atravessam andrajosos, mapeadores e mapeados pelas ruínas produzidas pelo que outrora foram as grandes novidades. Não são figuras sérias, provocam derrisão pela única verdade que portam, porque são os descomunais e fantásticos emblemas do devir. Trazem essas estampas de um real jamais dominado. O lar não lhes serve, andam sozinhos e pelas bordas, reconfigurando os territórios imaginários.

---

<sup>71</sup> GIL, José. Metafenomenologia da monstruosidade: o devir-monstro. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). *Pedagogia dos monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000, p.168.



Alguns mesmo, especialistas eruditos sem dúvida, haviam compreendido, por sua própria conta, que cada porção do seu saber parece também com o casaco de Arlequim, cada um trabalhando na interseção ou na interferência de várias outras ciências e, às vezes, de todas, quase. Assim, sua academia, ou enciclopédia, se aproximava formalmente da *comédia dell'arte*<sup>72</sup>.

Acompanho em diferença Orlan. Ela que, segundo Kate Ince, na infância e adolescência, não se reconhecia no espelho<sup>73</sup>, sem identidade visual fixa, aprendeu a lição em que se quer “recamada, tigrada, mourisca, etc”<sup>74</sup>. Orlan leu passagens do livro de Michell Serres, *Filosofia Mestiça*, durante sua quinta operação-performática, *The Opera Operation*, em 6 de Julho de 1991<sup>75</sup>. Igualmente a figura de Arlequim dá nome ao projeto de biotecnologia SYmbioticA, denominado Le Manteau d'Arlequim<sup>76</sup>.

Alinhada a esse modo de conhecer, quero minha tese mesclada, canhota<sup>77</sup>, proferida num texto que erra, passa, se esquece, lembra de dizer não, aceita, retorna, entorna, esparramando encadeamentos de pedagogia oportunamente difusa, para refletir melhor os tempos atuais de solidez alternativa. Se Orlan mixa, olha para trás, edita o *outrora*, recupera-o, singrando pelo tempo. Usa a cabeça para fora num disco<sup>78</sup>, muito

---

<sup>72</sup> SERRES, Michel. *Filosofia Mestiça: le tiers-instruit*. Trad. Maria Ignez Duque Estrada. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1993, p.5.

<sup>73</sup> INCE, Kate. *Orlan: Millennial Female*. 1ª ed. Oxford: Ed. Berg, 2000, p.131.

<sup>74</sup> SERRES, *op.cit.*, p.3.

<sup>75</sup> GLUCKSMANN, 2004, p.126.

<sup>76</sup> Conforme descrito anteriormente nesta tese.

<sup>77</sup> Os canhotos eram vistos com desconfiança pelos religiosos católicos. Quando eu era criança, recebi algumas reguadas na mão para escrever “CERTO!”, porque “quem escrevia com a mão esquerda pensava de modo torto”. D. Alfonsina, eu nunca aprendi a escrever *certo*, mas encontrei excelentes companhias *tortas e tortuosos* modos de pensar muito interessantes.

<sup>78</sup> Ver figura 11 desta tese.

além da saga racionalista. Orlan é feminista *fashion*<sup>79</sup>, e poderia comunicar outras sonoridades, ela que, apesar de toda mudança, deixa a voz seguir seu curso mais ou menos natural. *Pari passu*, invento minha voz no texto, que diz sobre impressões de literatura, sobre a história do Brasil e sobre nosso tempo de espécie na Terra. Movida, às vezes, pelo acaso, a tese, na qual acredito, exercita um centro de superfície ambivalente e insolúvel.

---

<sup>79</sup> HEGYI; NASON; ORLAN. *Orlan: Le récit/The narrative*. Itália: Charta, 2007, p.333.

No aniversário de 30 anos da performance *Baiser de l'artiste* foi produzida pelo perfumista Christophe Laudamiel e o *designer* Philippe Martinez uma coleção de 120 caixas com 3 tipos de perfume: Saint ORLAN, ORLAN-corps e Parfum du Baiser de l'Artist. Produzidos pelo perfumista. Houve também as participações em suas cirurgias de Issey Miyake e Paco Rabanne, dentre outros fashionistas, conforme foi mencionado. Ver em INCE, 2000, p.21.

## **III: Arte e corpo: histórias e configurações**

Desenhado em cavernas, evidenciando determinados atributos, velado, encoberto, amaldiçoado, imolado, revelado, exposto, “bombado”, “sarado”, esculpido pelas técnicas cirúrgicas, transcendendo na posição de lótus, bem vestido, andrajoso, oloroso, fétido, o corpo vem sinalizar uma quantidade indizível de estímulos a cada apresentação. Seja na unha comprida ou curta, no cabelo liso ou “pranchado”, surge, intermitentemente, como suporte estético comunicante.

Vejo com quem andas quando te olho, de cima para baixo, rapidamente, classifico-te, e vice-“versas”. Nada impede de querer te ouvir, mas essa força expressiva, ao tempo em que extrapola, em muito, minha síntese, surge concomitante ao ato de te desconhecer/reconhecer. Os conhecimentos guardam reconhecimentos, atuando compositamente entre o *déjà vu* e a perplexidade. No tempo de olhar, espectro de compreensões estéticas, que se move nas fronteiras e nas referências socioculturais, há uma multiplicação de mundos e suas representações, mais ou menos organizadas. Num lance d’olhos, produz-se uma taxionomia e, dependendo da acuidade da visão, uma quantidade de leituras será elencada. Podem ser representações classificatórias estáveis, expondo consolidados operadores compreensivos ou impressões, estímulos que gestam palavras. Entretanto, o sistema perceptivo devora imagens e as decifra, ao sabor da competência e da ousadia do saber. Saber distinto que, por vezes, caminha mais quando incauto.

Se se deixa o corpo, ele cria, inventa, cinemático comunicante, não é nem anterioridade, nem suporte ou mesmo paisagem natural a ser refeita, mas surge na ação. Por vezes, quanto mais educado, menos sabe e, paradoxalmente, sabe sempre, porque, mesmo na organização, promovida pela educação, advêm pequenas ou grandes cenas “anormais”. Se o saber se realiza num registro de carta marcada, o não saber organiza, diversamente, um rumo menos clichê, ordenado menos consensualmente, i. é menos

inteligível, simbolizado de imediato, e desenha gestos singulares, sem isso ser melhor ou pior, *não é disso que se trata*. Entretanto, o singular está conectado, de forma mais ou menos visível, ao coletivo que, por sua vez, conforma e deforma. Tudo serve como motor de aprendizagem, a forma transmite, ativa, passiva. Ativa que se torna passiva quando colocada no grau de uma norma, passiva tornada ativa quando retira da norma a substância e a faz girar, provocando e tonificando-a, estranhando-a.

### Nós somos Jovens <sup>TM</sup>

Há marcos, promovidos no seio das culturas, que transformam e transtornam as determinantes visões de mundo. Retorno à revolta dos anos 1960 em que se alargou o espaço para os jovens, até então espremidos por classes etárias antagônicas e distanciadas, como as das crianças e as dos adultos. Se trago rapidamente cenas culturais com tal viés etnocêntrico, o faço porque entendo a influência, poderosa e abrangente, exercida por determinados locais. Pode-se encontrar esta nova medida, reedição romântica, desde então mais capitalizada do que nunca, ao se lembrar do charme dos indomáveis Marlon Brando e James Dean<sup>1</sup>, do rock<sup>2</sup>, das músicas de Bob Dylan, atitude dos EUA saídos fortalecidos da Segunda Guerra, da prosperidade e da era de Eisenhower, dos jovens mortos nas guerras, fossem estadunidenses ou europeus,

---

<sup>1</sup> Morto no auge de seus 24 anos, enquanto pilotava um carro em alta velocidade, deixando para sempre a marca de seus olhos tristes, seu topete e jaqueta jeans, o que reforçou o seu lugar de mito, reeditando em diferença a saga idealizada da morte prematura, que poderia passar pelo amor do Imperador Adriano II A.C. por Antínoo, ou passar dos românticos tuberculosos aos velozes rapazes indômitos.

<sup>2</sup> Iniciado nos anos 1950, período de uma geração conhecida como “a geração silenciosa”, desencantados, produto combinado entre o *blues* dos negros e a música *country*, inspiração deflagrada pelos negros, pelo livro *beat On the Road*, de Jack Kerouac. Sempre me impressionei com os gritos histéricos das fãs dos Beatles, cuja explosão expressiva evidencia toda uma história de comportamento reprimido. Saída pelo sexo, drogas e muito *rock'n roll*, tudo muito bem localizado no livro de Muggiati. MUGGIATI, Roberto. *Rock, o grito e o mito: a música pop como forma de comunicação e contracultura*. Petrópolis: Ed.Vozes, 1981.

dos jovens rebeldes desconfiados das intenções dos macrossistemas e, por isso mesmo, menos revolucionários do que os ulteriores da contracultura. Os rebeldes de então eram contra, sem um objetivo comum, menos ainda coletivo. Portanto, jovens instalados numa zona limítrofe, grupo etário, até então fora do foco, que irá se configurar enquanto objeto cobiçoso: *forever Young*. Altamente evidenciado pelo seu desejo à velocidade dos automóveis e motocicletas, bens que permitiam o deslocamento do indivíduo bólido, homem-máquina. Vez do corpo jovem, e não o adulto do *velho mundo* triste, cansado de guerrear, e, só, metáfora de uma maturidade decadente, mas a promessa de uma juventude sensual e anárquica, que possibilita o convívio com as diferenças.

Outra força se fará presente através do poder dos meios de comunicação, espalhando os novos comportamentos – exemplo maior vincula-se à televisão<sup>3</sup> –, conforma parte do mundo em uma rede devidamente editada e hierarquizada, aproximando-se e se distanciando de um anseio contracultural: dos jovens, das mulheres, dos *gays*, dos últimos ex-colonizados. Entretanto, há uma enorme proliferação de choques e conflitos declarados assim como cruzamentos de interesses. Exemplificado na intolerância das feministas em relação à promiscuidade, muitas delas poderiam estar mais próximas de determinados segmentos cristãos do que de expressões ligadas aos rompimentos de costumes<sup>4</sup>. Por isso mesmo, inúmeras produções irão expor a angústia dessa queda em nome do “politicamente correto”, conforme escreve Yves Michaud: “A confluência da onda de liberdade sexual dos anos 1970 e do refluxo provocado pela Sida (Aids) suscita obras onde se misturam obsessão da sexualidade e a

---

<sup>3</sup> Que desde 1935 sempre teve seus telespectadores fiéis e garantidos. Disponível em: <http://www.tudosobretv.com.br/histortv/histormundi.htm>. Acesso em: 07 jan. 2009.

<sup>4</sup> O último episódio do documentário *A revolução sexual*, transmitido pela GNT em fevereiro de 2009, apresentou mulheres feministas ao lado de religiosas cristãs na década de 1970 bradando contra a pornografia. De certo modo a experimentação narcisista e hedonista do corpo foram duramente atacadas nessa época, culminando com seu ocaso, devido à doença que silenciou tal Revolução: A AIDS.

angústia da morte”<sup>5</sup>. Se a passagem vem enquanto emblema da transitoriedade, a morte pela Aids retoma temas, da sexualidade, da homossexualidade<sup>6</sup> e da culpa por experimentar as volições sensuais. O devir, desde a Aids, também, agregará um desenvolvimento mortífero<sup>7</sup>.

A revolta de uma cultura jovem e minoritária evidencia, no corpo, uma idade transitória andrógina, e a passagem torna-se norma de aspiração e expressão, por meio das músicas e das roupas, do vigor pulsional, da vontade de excluir leis e experimentar o mundo, trazer notícias dos mundos, querer notícias dos mundos. O comportamento sensual, que indiscrimina os objetos de desejo estáveis, será deglutido pela máquina capitalista com efervescentes possibilidades de consumo giratório, porém não se pode esquecer do poder paradoxal que ultrapassa as demarcações standardizantes, já que não há um absoluto capaz de sintetizar todos os movimentos alternativos, grandiosos ou capilares, questionadores das normas. Vanguardas e utopias nunca saíram totalmente de cena com o triunfo da juvenilização e de outras apresentações e representações. Concomitante aos movimentos jovens, uma nova ditadura, a da *corpolatria* se instaura, com todas as suas exigências normativas. Voltarei a essa segunda possibilidade em breve:

Além da cultura hedonista, o surgimento da “cultura juvenil” foi um elemento essencial no devir estilístico do prêt-à-porter. Cultura juvenil certamente ligada ao *baby boom* e ao poder de compra dos jovens, mas aparecendo, mais em profundidade, como uma manifestação

---

<sup>5</sup> CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques ; VIGARELLO, Georges. Visualizações: O corpo e as artes visuais. In: *História do corpo*. Vol.3. As mutações do olhar. O século XX. Trad. Ephain Ferreira Alves. 2ª ed. Petrópolis: Ed. Vozes, 2008, p.562.

<sup>6</sup> Inicialmente, a Aids era denominada de “câncer gay” e isso soa como um disparate anacrônico.

<sup>7</sup> Passadas algumas décadas, e com o avanço das terapêuticas à doença, essas questões voltaram a ser relativizadas, mas as cicatrizes pânicas foram guardadas na memória de muitos que, não somente nos EUA, mais ou menos ativos, passaram pelos anos 1970/1980. Foi-se o furor e as experimentações sensuais/coletivas.

ampliada da dinâmica democrática-individualista. Essa nova cultura é que foi a fonte do fenômeno “estilo” dos anos 60, menos preocupado com perfeição, mais à espreita de espontaneidade criativa, de originalidade, de impacto imediato. Acompanham a consagração democrática da juventude, o próprio prêt-à-porter engajou-se em um processo de rejuvenescimento democrático dos protótipos da moda<sup>8</sup>.

Com isso, o corpo da vez, juvenil, se tornou consenso do século XX, revestindo-se de narrativas, de acordo com os conjuntos de conhecimentos que o abrigarão. Por exemplo: os profissionais ligados à moda criam, deslocam e recriam conceitos enquanto investem nos corpos. O “Feérico mundo das aparências”<sup>9</sup>, conforme escreve Lipovetsky, vem a público, enquanto “...elo da plurissecular aventura capitalista-democrática-individualista”<sup>10</sup>, rejuvenescida e, reflexivamente, multiplicada em possibilidades transitórias, expondo as constrictões dominantes e “caretas”. Eis o sinal que potencializa a norma de um tipo de sanha do movimento e pelo movimento<sup>11</sup>, um desdizer das representações e apostar nas apresentações, palavras de ordem exigindo o aqui e agora, imanentismo gracioso que perdura até os dias atuais e açambarca, portanto, o paradoxo, pois é inevitável não haver mobilização de representações. Entretanto, elas não operam mais como palavras finais, serão palavras-meio, palavras inventadas e reinventadas para *criar climas*, dar conta, de modo provisório. O estranho surge pedagogicamente no familiar, no visto e no invisível, ele é o ruído cotidiano e o

---

<sup>8</sup> LIPOVETSKY, Gilles. *O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas*. Trad. Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 115.

<sup>9</sup> Cf. LIPOVETSKY, 1989.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p.12.

<sup>11</sup> Pelos movimentos das minorias, pois são datados a partir dos anos 1960 os tantos movimentos reivindicatórios, marcantes por evidenciarem um *layout* de identidade.



corpos são mixagens resultantes do hodierno e da diferença, o *outsider* vem enquanto face do *insider*.

## *Début teen*

No mundo *fashion* da alta costura, aqueles que produzem moda interagem com níveis distintos de competências. Lidam, como se referiu Lipovetsky, com “a lógica de três cabeças da moda moderna: de um lado, sua face burocrático-estética, do outro, sua face industrial, por fim, sua face democrática e individualista”<sup>12</sup>. Baseiam tal organização na produção confeccionadora, que recobre os corpos desejosos de juventude, nas transformações dos véus – panos inimaginavelmente diversos – ativados em suas fibras por possantes aparatos tecnológicos. A moda continuamente se espria por inumeráveis acessórios, sapatos de cromatismos e formas que não cessam de se inovar e se rodiziar em modelos históricos entrelaçados. Se ela é trazida, neste momento, para se manifestar como elemento inventor, diluidor e cobridor dos corpos, seja num jeans e/ou numa minissaia, alongando as pernas, permitindo maior mobilidade, demonstra o rigor de suas inventivas investidas. A materialidade da pressão com que as roupas recobrem os corpos estará acrescida da tradução da linguagem imaterial. O jeito de corpo cria substância e ativa a indústria que irá disputar a distribuição de ícones.

---

<sup>12</sup> LIPOVETSKY, *op. cit.*, p.107.

## Roda e avisa

Outras *performances*, ambigualmente, estimulam a manutenção e o questionamento de valores: venho agora com os artistas plásticos que conferiram uma aceleração de mudanças de paradigmas, de costumes e tensões críticas, realizando tais provocações por meio de suas manipulações criativas, trabalhando com formas e volumes, diversas tecnologias, cores e interações com um cem números de objetos que estimulam a fruição da recepção. O livro *Art since 1900*<sup>13</sup> abre-se com a aproximação da psicanálise, enquanto ciência do inconsciente criada por Sigmund Freud (1856-1939), com o modernismo artístico. Logo na abertura, denominada *Psicanálise no modernismo e como método*<sup>14</sup> (tradução nossa) reconhece-se o interesse pela psicanálise da parte dos artistas, e, posteriormente, das feministas, em diferentes momentos e por diferentes motivos. Primeira e, principalmente, os artistas de vanguarda, os surrealistas dos anos 1920 e 1930, quiseram utilizar o método psicanalítico<sup>15</sup> acoplado às suas ações criativas.

Há, ainda, conforme consta no livro *Art since 1900*, temas caros e afins, tanto à psicanálise como ao modernismo: a fascinação com as origens, com a infância, com os sonhos, com a loucura, assim como há o reconhecimento e a importância da descoberta freudiana, enquanto material discutido e criticado pelas feministas das décadas de 1970

---

<sup>13</sup> FOSTER, Hal *et al.* *Art since 1900: modernism, antimodernism, postmodernism*. London: Ed. Thames & Hudson, 2004, p.15.

<sup>14</sup> No texto original tem-se: *Psychoanalysis in modernism and as method*. *Ibid.*, p.15.

<sup>15</sup> Elizabeth Roudinesco dedica a primeira parte do primeiro capítulo, estabelecido no livro 2, sobre a *História da psicanálise na França*, a tratar da disseminação da psicanálise pelos surrealistas. É interessante a passagem onde ela se refere à decepção do jovem André Breton ao conhecer Freud, ocasionada pela pouca importância dada por Freud a ele. Segundo Roudinesco, Freud almejava, para seu campo de conhecimento, o reconhecimento pela ciência e não pela arte. Cf. ROUDINESCO, Elizabeth. O espírito novo: o surrealismo a serviço da Psicanálise. In: *História da Psicanálise na França: A Batalha do Cem Anos*. Vol. 2: 1925-1985. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988, p.17-26.

e 1980. Os usos de conceitos psicanalíticos contribuem, então, para os rumos que a arte irá tomar. No momento posterior, modificada estará a voltagem do encantamento e o uso da psicanálise, empregada como método artístico, principalmente pelos surrealistas. Desde os anos 1960, será retirada da construção freudiana, através das críticas das feministas e dos pós-estruturalistas, sua aura de incontestável sistema que compreende como se estabelece a identidade e a subjetivação.

Um dos nomes cabais para a continuação da psicanálise, criada por Freud, foi o do psiquiatra e psicanalista francês de Jacques Lacan. Lacan tem seus trabalhos como referência, inclusive, para além do circuito dos psicanalistas. Seu envolvimento com a filosofia e o estruturalismo influi e afeta inúmeros pensadores da cultura, não somente os admiradores. O pensamento lacaniano engendra importantes críticas e análises questionadoras, a exemplo das deflagradas por Foucault, Deleuze, Guattari, Derrida, Judith Butler, entre outros. Deleuze e Guattari, por exemplo, apontam o lugar, da psicanálise de Freud e Lacan, reservando-lhe o patamar de concepções que podem ser circunscritoras dos modos de construção da subjetividade: seriam eles uma espécie de substitutos e herdeiros das grandes narrativas, cumpridores de alternativas metafísicas?<sup>16</sup> Talvez a vida pós-moderna venha com a força performática dos corpos, vigorosamente indiferentes às estruturas elaboradas pela psicanálise para compreender e comprimi-los em nomes e normas, seja numa estrutura ou no *discurso*<sup>17</sup>; talvez eles estejam mais inumanos e inomináveis, pois extrapolaram as demarcações, e o continuado binarismo do homem-mulher.

---

<sup>16</sup> Repriso o já sabido para minimamente adentrar à sala de espelhos. Difusas, as figuras serão achatadas, alongadas, transformadas a partir da relação com o objeto teórico master, seja a psicanálise e/ou o estruturalismo, enquanto fontes estimuladoras de outros acordos. Há um efeito extensivo e expressivo nessas críticas porque comovem e excitam o mundo artístico, seja na literatura ficcional, seja nas *performances* que desorganizam as fronteiras delimitadas por tais narrativas revisadas.

<sup>17</sup> Ao dizer discurso penso nos quatro discursos lacanianos, da Universidade, do Mestre, da Histórica e do Analista. Cf. LACAN, Jacques. *Livro 17: o avesso da psicanálise*. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 1992.

## A Pós cultura

A pós-modernidade, mais que estilo ou movimento estético, é uma cultura, um processo<sup>18</sup> passível de ser mapeado por etnógrafos com suas densas descrições, pois, desde o século XX o comportamento do mundo de orientação ocidental, assim como a sociedade, mudaram. A pós-modernidade brinca com as estruturas psíquicas “homem” e “mulher”, com a concepção de uma identidade, pois instala esses corpos pervertendo sentidos. São os corpos performáticos, mais que abismos biológicos, logos de papel, quicá origamis, multi, afetivos, afetados, coloridos. Nada de *pura* alteridade, extra-dualista, pois desorganizam essências daquilo que sempre fora incontestável, rejeitando as forçadas estabilizações. Inclusão que vem, planta-se em vida, produzindo uma política que expande a ágora. Mesmo no modernismo, a expressão cultural e artística era produzida preponderantemente pelos homens. Uma mulher não é alternativa ao homem, nem o negro, nem o gay. Não são grupos ou conjuntos, mas entidades múltiplas

---

<sup>18</sup> WILLIAMS, Raymond. Verbetes cultura. In: *Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade*. Trad. Sandra Guardini Vasconcelos. São Paulo: Ed. Boitempo, 2007, p.117. Embora haja enorme dificuldade em conceitualizar a palavra, é melhor não colocá-la de lado, mas mantê-la ativa, fertilizando sentimentos e reflexões e, conseqüentemente, tensões.

que se encontram, se correspondem, e se distanciam irredutivelmente, e o que servirá de interseção entre as diferenças seria uma razão que apostasse num encontro agregador, não sintético<sup>19</sup>. Com isso, a humanidade é matéria impossível de resumir.

Sendo assim, o corpo irredutível expande-se nos/dos vocabulários para ser apresentado, em gestos, em desejos, em esquecimentos e revisitações. Contra toda interpretação, com a insanidade de ser agente de uso e de inteligência e, tido como certo, o corpo é o inconsciente, como afirmou Serres<sup>20</sup>. Pode ser proposto um empuxo, não mais representação, mas apresentação. O corpo, de estilo pós, vem a ser o móbil de rápidas narrativas desenquistadas e sem se erigir em escolas. Quem quer apontar o dedo, ocupando o lugar daquele que pensa saber?<sup>21</sup> A própria psicanálise, ao criar o inconsciente, instaura um saber em uma instância que opera longe da consciência. Se

---

<sup>19</sup> Conforme Foucault escreveu no texto sobre ser o homem coisa empírica e fundador das ciências humanas, aquelas que irão reproduzi-lo no universo simbólico: O campo epistemológico que percorrem as ciências humanas não foi prescrito de antemão: nenhuma filosofia, nenhuma opção política ou moral, nenhuma ciência empírica, qualquer que fosse, nenhuma observação do corpo humano, nenhuma análise da sensação, da imaginação ou das paixões, jamais encontrou, nos séculos XVII e XVIII, alguma coisa como o homem; pois o homem não existia...; e as ciências humanas... apareceram no dia em que o homem se constituiu na cultura ocidental, ao mesmo tempo como o que é necessário pensar e o que se deve saber. FOUCAULT, Michel. Capítulo X: As ciências humanas. In: *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1992, p.361. Ou, em uma outra perspectiva, valho-me do que disse Geertz, no excelente texto: “O impacto do conceito de cultura sobre o conceito de homem”, mesmo sem descartar a importância de encontrar o Homem enquanto elemento de convergência, a cultura é o operador fundante da própria humanidade. Para ele, o homem não é anterior à cultura que o torna Homem, como era a suposição dos Iluministas. Geertz reconhece o Homem enquanto ente de diferença em frases como: - Isso significa que a cultura, em vez de ser acrescentada, por assim dizer, a um animal acabado ou virtualmente acabado, foi um ingrediente, e um ingrediente essencial, na produção desse mesmo animal (p.34); - o homem determinou, embora inconscientemente, os estágios culminantes do seu próprio destino biológico. Literalmente, embora inadvertidamente, ele próprio se criou (p.35); - *Grosso modo*, isso sugere não existir o que chamamos de natureza humana independente da cultura (p.35). GEERTZ, Clifford. O impacto do conceito de cultura sobre o conceito de homem. In: *A interpretação das culturas*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Ed. LTC, 2008.

<sup>20</sup> SERRES, Michel. Conhecimento. In: *Variações sobre o corpo*. Trad. Edgard de Assis Carvalho e Mariza Perassi Bosco. Rio de Janeiro: Ed. Bertrand Brasil, 2004, p.75.

<sup>21</sup> Essa atitude pode ser vista como muito *démodé* e cansativa. A preguiça e a inoperância de uma afirmação normativa resultam do acúmulo de falências e da constatação de múltiplas existências. Se a rima é fácil, o que pode ser aprendido dessa presentificação do vário, leva ao encontro de novas alegrias, pois os espaços podem ser redescobertos em afeto e em novas vivências.

digo que sou onde não penso: é por bem diminuir as divisões e aumentar as afirmações, porém deixando-as pontuais, ágeis.

Nesse ponto da história, fácil é reconhecer as cabriologens artísticas, nas quais os corpos participam de modo desalienante: “O tema do corpo na arte é um fenômeno com valor desalienante, que une a produção a seu produto, ou seja, liga o corpo humano a seus comportamentos”<sup>22</sup>. A experimentação do corpo no espaço artístico vem como maneira de torcer e recompor lugares, trazer o ínfimo, o invisível, o grotesco, e, por meio dessas ações, desencaminha as asfixiadas articulações. Se expressões performativas são consideradas bem antes dos anos 1960<sup>23</sup>, é a partir desse período que serão representantes e exemplificadoras do “estilo”, não mais dividido, mas múltiplo, denominado pós-moderno<sup>24</sup>.

Aquele que produzia não se expunha tanto, até o advento das técnicas dos *happenings* e das *performances*: assim funcionou na história da moda e no universo das artes plásticas, pois durante um longo período, iniciado nas paredes das cavernas e tensionado de modo mais organizado e sistemático apenas no século XIX, os criadores e artesãos de representações mantinham uma canônica distância entre aquele que

---

<sup>22</sup> GLUSBERG, Jorge. O discurso do corpo. In: *A arte da performance*. Trad. Renato Cohen. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2007, p.58.

<sup>23</sup> Segundo Renato Cohen, se a performance, na sua plenitude, desenvolveu-se no século XX, sua ancestralidade está radicada nos primeiros ritos tribais, pelas celebrações dionisiacas dos gregos e dos romanos, deslocando-se na Europa, aos cabarés, às vanguardas futuristas, aos dadaístas, aos surrealistas, à Bauhaus, vindo desaguar ideológica e artisticamente, através dos *happenings* dos anos 60, em especificidade técnica, pois, conforme diz Cohen, a *performance*, além de aliar fortemente vida/obra, tem competência teatral e multimídia. COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. 2ª ed. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2007.

<sup>24</sup> Mantenho-me na tensão das discussões que não instalam o pós-moderno em um período ou lugar determinado. Gosto do termo porque vejo que o tão mal afamado pós-moderno marca um ponto alternativo com o modernismo, compreendido nos paradigmas modernos. No modernismo, por mais que inumeráveis questões sejam movimentadas, ainda os artífices desses questionamentos são majoritariamente os homens europeus. A pós-modernidade “desassunta” a autoridade mostrando seus dispositivos limitadores, não apenas denunciando-o com o feminismo, mas ironizando-o, incorporando-o. Mais à frente apresento uma fotografia de Lynda Benglis que jocosamente ironiza o componente fálico, trazendo-o para um outro olhar.

representa e o que é apresentado, fossem nas primeiras pinturas de caçadas ou nos autorretratos:

A presença do artista como corpo e como vida permaneceu durante muito tempo invisível ou marginal. Fosse quais fossem a força e a visibilidade da expressão, a grandeza do gênio ou a ambição do trabalho, o corpo-artista sempre se mantinha aquém da obra e fora dela. Podia ser o seu tema, nunca o material como tal, e não aparecia como o corpo produtor que é.<sup>25</sup>

Criar imagens através dessa voragem que passeia pelas mídias e seus sinais estandardizados – eis as produções da artista Orlan, o corpo produz reproduzindo, mais que isso, transformando-se, consumindo num mercado vaporizado, dos ícones construídos, cada vez mais, por moléculas distantes, avessas à solidez aurática, pois a prova material revela-se breve. Sim, na pós-modernidade a atuação/produção/invenção estará imbricada no corpo biográfico da artista, dos artistas, em uma época que exercita a desalienação do corpo através da ocupação e da remarcação dos lugares e dos seus consumados valores.

## O olhar inventa o mundo<sup>26</sup>

Yves Michaud declara em seu texto “Visualizações, o corpo e as artes visuais” que a evolução das técnicas que envolvem, captam e transformam o corpo, liga-se, originariamente, a usos funcionais, e, “como toda técnica, esses recursos foram postos

---

<sup>25</sup> CORBIN, 2008, p.558.

<sup>26</sup> Título do livro de Cacilda Póvoas. PÓVOAS, Cacilda. *O olhar inventa o mundo*. Salvador: Editora P555, 2002.

primeiro a serviço do conhecimento e da utilidade...da eficácia do gesto esportivo e das doenças, de seus sintomas e de seus remédios”<sup>27</sup>.

A expansão da técnica da fotografia para outros âmbitos de utilização, menos funcionais e mais artísticos, demonstra a arbitrariedade de todo sistema de representação, pois a fotografia, ao congelar o tempo do olhar mediado pelas lentes da máquina, permite ver o que não mais é ou está: “O que a Fotografia reproduz ao infinito só ocorre uma vez: ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente”<sup>28</sup>. O comentário de Barthes, ao alertar para tal desencarnação, incita a pensar nos caminhos que, uma vez suprimido o referente, oferecem invenções de mundo, criados na justaposição olhar/máquina, olhar/prótese, que permitem alcançar, circularmente, aquilo que passeia na imaginação e não na realidade palpável ou cotidiana. Melhor dizendo, essa plasticidade, possibilitada pelas condições criadas através da tecnologia, permite sucessivos alargamentos das estabilidades que se demonstram instáveis, que nos identificam, seja pela substantivação de um adjetivo (o detalhe que ganha corpo), seja por potencializar um devaneio tecedor de novas realidades. Pois, cada aparato técnico permitirá novas materializações de sonhos. Assim, o olhar tecno/maquínico, aciona as exequibilidades tecnológicas que nos redefinem, enquanto estabelece outras séries de acontecimentos.

O corpo, mesmo quando despido de próteses tecnológicas, cria alterações de delineamentos interpretativos, alterando o valor, pretensamente, unívoco da *realidade*. Entretanto, há uma necessidade de consenso para haver trocas e entendimentos. Tal uniformidade de opiniões decorre do fato de o sistema perceptivo possuir, entre os seres

---

<sup>27</sup> CORBIN, *op. cit.*, p.543.

<sup>28</sup> BARTHES, Roland. *A câmara clara: notas sobre a fotografia*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p.13.



humanos, compreensões análogas e poder intercambiá-las através das linguagens. Porém, nem todas as ulteriores compreensões criativas, que se darão como o produto que singularmente elaboramos, a partir daquilo que vemos, serão passíveis de serem traduzidas pela linguagem, pois a subjetividade, aquilo que advém como produto dos “modos de ver” e de outras associações existentes em cada um, nunca será (criatividade) esgotada, seja pela linguagem, seja pelo fato de se articular a alguma tecnologia. Por exemplo, a flor que eu gostaria de retratar numa foto ou desenho jamais será idêntica à flor habitada em minha fantasia. Porque cada aparato conforma aquilo que pertence a lugar algum dentro de seus próprios limites. A luz que a câmera capta é outra que a da minha retina. Assim, se a técnica auxilia funcionalmente, ela será levada ao universo onde a criatividade a anima e a faz viver, aquele que provavelmente em algum momento havia habitado pelo desejo de imaginar: seja uma machadinha ou um exame de sangue.



Figura 12 – Défiguration-refiguration. Self-hybridation précolombienne n.17<sup>29</sup>

Nos discursos artísticos/críticos, a utilização das técnicas propicia infinitas mixagens. Na pista das criações de Orlan, em sua arte de *self hybridation*, vemos como

---

<sup>29</sup> Disponível em: <http://www.artreview.com.au/uploads/works/20070906/7dd8fc81-f09b-40de-b401-e32a22d40f0b/FW17bOrlanAAr.jpg>. Acesso em: 14 out. 2009.

o corpo imagético digitalizável incrementa-se por ícones de diversos tempos e lugares. Conforme a figura 12, Orlan instaura cruzamentos: um imaginário pré-colombiano vê-se um material terroso, antigo, e um corte de cabelo *Channel* de um intenso loiro *kitsch* ocidentalizado e ardido, um *baton* escuro *à la* melindrosa, tudo exibido em perfil, em um fundo lilás artificial. Da mesma forma ocorre com as técnicas cirúrgicas que redesenham seus traços e inventam bossas, desviscerando-se ao tempo em que possibilitam o acesso a paisagens internas, contribuindo para um corpo *esquizo* e, por isso mesmo, variado, expresso nas conexões dos muitos discursos, mas não radicado em nenhum, nem no das feministas que também ambigualmente operaram aberturas e fechamentos. Algo, que escapole e exige, está expresso nas instigantes palavras de Deleuze:

Dê-me portanto um corpo”: esta é a fórmula da reversão filosófica. O corpo não é mais o obstáculo que separa o pensamento de si mesmo, aquilo que deve superar para conseguir pensar. É, ao contrário, aquilo em que ele mergulha ou deve mergulhar, para atingir o impensado, isto é, a vida. Não que o corpo pense, porém, obstinado, teimoso, ele força a pensar, e força a pensar o que escapa ao pensamento, a vida.<sup>30</sup>

Os corpos performatizados, apresentados por Orlan, sejam eles mais artísticos ou cotidianos, trazem mudanças que repercutem nas provisórias sínteses que se adensam nas formas da beleza padronizada e nos atos, para uma politização que caminha e esculpe novas bordas, acenando sempre para novas formas de controle e ruptura. Se os sinais manifestados pelos abolicionistas jovens foram cooptados, capitalizados, em um nível de aprisionamento que cristaliza o valor, neurotizando-se de forma agônica e capitalista contra o velho, em algum momento poderemos redescobrir esse corpo próximo à finitude, que guarda seus enigmas e inquietações, porque a vertigem desejosa

---

<sup>30</sup> DELEUZE, 2005, p.227.

de transfigurações sustenta que toda substância porta inúmeros pontos de contato e comunicação.

## Criação é versão

Deus criou o homem à sua imagem,  
 À imagem de Deus ele o criou,  
 Homem e mulher ele os criou.  
 Deus os abençoou e lhes disse: “Sede fecundos, multiplicai-vos, enchei a terra e submetei-a; dominai sobre os peixes do mar, as aves do céu e todos os animais que rastejam sobre a terra.”<sup>31</sup>

A imagem do criador fora projetada para estar distante da sua criatura, conforme o mito do deus gerador, um organizador de lugares separados e estáveis, binários: sujeito-objeto, ativo-passivo. Segundo a antropogonia cristã, homem e mulher, feitos no sexto dia da criação à imagem e semelhança de Deus, foram os seres escolhidos e destinados a submeter, domar a terra, moldá-la. Por haver uma distinta materialidade hierárquica, há toda uma avaliação e avalização mais permissiva àquele que se declara soberano, por ter criado um deus à sua imagem. No jogo de espelho, o deus único reduz, na sua síntese, o espectro dos eleitos<sup>32</sup>. Em entrevista para a *Folha de S. Paulo* em 2005, Eduardo Viveiros de Castro relata: “poderia dizer que um dos esquemas sensíveis da nossa tradição cultural é o da produção, da imposição de uma forma. O modelo do

<sup>31</sup> BIBLIA DE JERUSALÉM. São Paulo: Paulus, 2006, p.34 (Gênesis).

<sup>32</sup> Em um amplo movimento que percorre o texto sagrado e o texto profano popular, vemos a distribuição histórica de um sólido imaginário que dispõe lugares distintos. Há uma piada sobre essa reflexão: Adão, um belo dia, diz ao criador que está sentindo falta de um ser que seja semelhante e, ao mesmo tempo, diferente dele. Deus pede que ele descreva o ser de seu desejo, ao que Adão responde: “Um ser que me complete, que seja bonito, inteligente, me conforte nas adversidades, e me dê só alegrias. Quero também que me dê belos descendentes”. Deus diz a Adão que é um pedido muito custoso, e que, para obtê-lo, ele, Adão, terá de doar um olho, uma orelha, um braço, uma perna e três costelas. Adão, pensativo, refaz seu pedido: “Deus, e com apenas uma costela?” Há imediatamente no gracejo uma histórica distinção, para o Um, o homem tem linha direta, quanto à mulher...

ceramista, do oleiro, do escultor”<sup>33</sup>. O mito desse deus, o grande oleiro, ceramista, escultor, consolida tal referência.

Arrisco-me, entretanto, a dizer que outros modelos sensíveis poderiam existir a partir das distintas realidades. Entranhadas em nós, habitam outras culturas: de ácaros, na flora intestinal, pequenos cravos, “minhocas na cabeça”, cada um sendo e *produzindo* seu *umbigo*, o seu mundo. Será que, para aqueles que não existem, enquanto portadores de um valor inequivocamente positivo, as microcriaturas que resistem à História e habitam a natureza moderna das cidades, atravessando-as por meio de suas respectivas microculturas, este esquema opera da mesma forma? Isto é, aqueles, cujo ideal de lugar talvez nunca tenha sido finalidade ou valor, seguirão famintos de operarem no mesmo registro? Se assim fosse, o jogo seria de ordem absoluta, sem frinchas nem alternativas, sem orientação diversa, e tudo seguiria inexorável. Estaríamos, até o fim dos dias, fadados a refazer a cena: *senhor e escravo*. Cada um traz sua versão oleiro. Cada um se quer Pigmalião? O devir monstro é normativo? Há saída no inumano? Retorno com a força já comercializada, a da figura icônica dos jovens que, depois de tantas *viagens*, ocupam hoje os lugares de poder. Tudo igual? Todo trabalho de denúncia se tornou mais um campo de saber domesticado, que serve exclusivamente para ser passado para frente de maneira emparedada? *I prefer not*<sup>34</sup>, como Melville. Me afeto, como se estivesse tomada, viajando na figura radical do jovem, seu *pathos*, sua variação monstruosa. Sua variação inexistente, que aparece e apavora, emudece, pula fora do telos *prêt-à-porter*.

---

<sup>33</sup> VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. A filosofia canibal. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 21 ago. 2005, Mais!, p.5.

<sup>34</sup> Utilizei o texto de Melville, *Bartleby*, no segundo capítulo.

## Fotos do outro

A recusa ao lugar estável foi cantada em imagem pelos olhos de Diane Arbus, que atestou os corpos performáticos, que preferem a instabilidade dos lugares. A foto a seguir ilustra tal renúncia, à la Bartleby. O estranhamento visto na foto vem evidenciar uma reflexividade: o olhar não exatamente feliz, expressa desafio. Não há a beleza boba da simetria fácil, uma dureza ao tempo em que se aceita a exposição. A algo consterna e, se suscita recusa no olho do espectador, chama à captura da atenção, nessa cena praieira singela, um tanto quanto fria e tensa. O preto e branco chegam para esmaecer determinantes certezas. Diane seria uma espécie de pitonisa daquilo que comeremos com farinha, e que será vendido a preço de banana. Yes! Nós temos banana!<sup>35</sup>

---

<sup>35</sup> Canção de João de Barro e Alberto Ribeiro.



Figura 13 - foto de Diane Arbus <sup>36</sup>

---

<sup>36</sup> Disponível em:

[http://alldementedforever.files.wordpress.com/2008/01/artwork\\_images\\_424175658\\_184551\\_diane-arbus.jpg](http://alldementedforever.files.wordpress.com/2008/01/artwork_images_424175658_184551_diane-arbus.jpg). Acesso em: 16 out. 2009.

## Descompassos

O primeiro passo seria quebrar a marcha da excelência. Repenso a figura de Orlan passeando garbosa, artificial, de cabeça elevada e nariz empinado, expressão usual para se referir aos orgulhosos. Orlan altiva caminha, refazendo um estranho desenho no passeio. Decididamente, ela saiu dos trilhos dos museus. A pretensiosa musa quer fazer arte. Cansou de posar, vai para cima do público, *passeadeira*, age e provoca. Cria errâncias, fabrica rotas, porque quem está na rua pode se molhar. Mostra-se relacional. *Conta-se raivosa*, basta lembrar das MesuRages realizadas por ela. *Niger of the world*<sup>37</sup>? O mundo é uma escolha e dependente da articulação daquele que pensa que conhece, portanto decorre de arrumação seletiva. De qualquer maneira, há evidências de um alargamento do mundo e, conseqüentemente, mais palavras perfazem seu trânsito político, jogo de forças encetando mais e mais composições. Com isso, no que diz respeito ao título da citada canção de Lennon, não creio em uma misoginia mundial, embora reconheça a violência de discursos limitantes, atemporais, mas me interessam as transformações expressivas questionadoras de lugares fixos e produtoras de mobilidades, funcionando como abertura e minoração das clausuras vinculadas pelas institucionalizações que farão mal às mulheres, aos homens, aos negros, aos brancos, às crianças, aos asiáticos, aos nordestinos, e por aí vai.

De início, mantenho a importância de evidenciar que as produções de Orlan explicitam uma série de questões gerais e específicas, encaminhadas por artistas e

---

<sup>37</sup> *Woman is the niger of de world*, música de John Lennon.



feministas que participaram das transformações comportamentais desde os anos 1960<sup>38</sup>. Tais assuntos são dispositivos ligados às tensões entre o que seria, exclusivamente, do espaço público ou do âmbito do privado. Orlan, como um significativo agente, transforma e conturba a ordem entre esses dois espaços, de modo derrisório, pois seu jogo se dá em uma poderosa ativação do entre-lugar, brincando qual estranha bruxa, de misturar os espaços, para que suas poções sejam o produto de tal *mélange*. Vindo pela mão de sensíveis pontas de dedos e suas erógenas células nervosas, receptores de prazeres, a mistura é um encontro, um prazer.

A delicadeza do olhar querente consegue artificialmente brincar com tais territorialidades, engendra algumas demandas encetadas pelas feministas, ao tempo em que surge como ente de prazer, na sintonia com os jovens que gozaram a revolução sexual. Narcisista, como foi descrita por Pierre Rentany a Eugenio Viola<sup>39</sup>, desaliena-se de possíveis univocidades. Passeando pelo mundo *fashion*, cirúrgico, do imaginário cristão, pelas técnicas da fotografia e distribuindo, em tempo real, as imagens de algumas *performances*, Orlan usa os elos de meios e instrumentos atuais de conhecimento humano. Nem homem, nem mulher, crítica às modelizações culturais, processa sua análise monstrificando-se pela ocupação barroca do claro-escuro, livra-se dos papéis asfixiantes ao perambular com suas indumentárias carnavais estetizadas.

Orlan está longe dos anjos, ou do super-homem nietzschiano; sua carnalização envolve, mercado, cultura e gozo. Se ela doou seu corpo à arte há que se ter muito prazer e ganhos com isso. Nada de ordem absolutista, apesar do porte francês e esgares blasés, que eu mesma pude atestar: é uma artista que ganha notoriedade ao tempo em

---

<sup>38</sup> Cf. HEARTNEY, Eleanor. Feminismo pós-moderno. In: *Pós-Modernismo*. Trad. Ana Luiza Dantas Borges. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

<sup>39</sup> HEGYI *et al.*, p.102.

que se diverte e sobrevive fazendo arte. A seguir, na figura 14, ela surge como bizarra dona de casa, de *bobs* no cabelo pintado de duas cores, com suas luvas de borracha (empregadas, geralmente, para lavar louça ou nos serviços domésticos), e de estranha sensualidade, ao exhibir na boca o recorrente *baton* escuro. Sorrindo, quase nos assusta com o olhar, surpreende ao habitar o espaço modal das mulheres. Vemo-la, zombeteira, dona de casa com um fálico alho-poró nos braços.



**Figura 14 - Dona de casa<sup>40</sup>**

---

<sup>40</sup> Disponível em: <http://lottothemovie.files.wordpress.com/2009/04/orlan2.jpg>. Acesso em: 14 out. 2009.

## Ativa Orlan

Em Orlan, fazer arte é, iminentemente, utilizar e experimentar a motilidade do corpo e de seus lugares históricos, assentados nos costumes e nas suas coerções. As provocações concebidas por ela, mais que adjetivos, configuram-se em verbo posto na altura de um paradoxo, quando aumentadas com o conceito de *ação* arendtiana. Para Hannah Arendt, o trabalho, o labor e a ação são as principais atividades humanas:

A ação seria um luxo desnecessário, uma caprichosa interferência com as leis gerais do comportamento, se os homens não passassem de repetições interminavelmente reprodutíveis do mesmo modelo, todas dotadas da mesma natureza e essência, tão previsíveis quanto a natureza e a essência de qualquer outra coisa. A pluralidade é a condição da ação humana pelo fato de sermos todos os mesmos, isto é, humanos, sem que ninguém seja exatamente igual a qualquer pessoa que tenha existido, exista ou venha existir.<sup>41</sup>

Se a pluralidade é condição da ação, esta é uma borda, um tecido poroso, um meio de proliferação no qual a regência determinante consiste na capacidade de reformar arranjos, lançando uma determinada pessoa a novas condições existenciais. Tal variedade é instalada em um ponto que ultrapassa as necessidades funcionais; são imperativos físicos que exigem que se ultrapasse a linha das mansuetudes. As ações, expressas por Arendt desorganizam, de modo revelador, qualquer aspiração a um ponto de chegada. E cada nova volta que condiciona o humano termina por alargar sua superfície de desconhecimentos, desafiando o conhecedor a outras surpresas.

---

<sup>41</sup> ARENDT, Hannah. A condição humana. In: *A condição humana*. Trad. Roberto Raposo. 10ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001, p.16.

Hannah Arendt liga *ação* à *natalidade* – ocorrência costumeiramente associada à maternidade, à procriação, às mulheres, na qualidade de entes dominantes do reino das proliferações, das possibilidades encetadas pelo vivo. Acontecimento processado num tempo anterior e basilar, para haver o aparecimento da criança nascida<sup>42</sup>. Arendt associa *concepção* à *ação*, o mais humanamente simbólico amarrado ao biológico. Ao dizer das três atividades humanas, faz aderir a ação à natalidade, opondo-se, concomitantemente, à metafísica e à morte, com as seguintes palavras:

Das três atividades, a ação é a mais intimamente relacionada com a condição humana à natalidade; o novo começo inerente a cada nascimento pode fazer-se sentir no mundo somente porque o recém-chegado possui a capacidade de iniciar algo novo, isto é, de agir. Neste sentido de iniciativa, todas as atividades humanas possuem um elemento de ação e, portanto, de natalidade. Além disto, como a ação é a atividade política por excelência, a natalidade, e não a mortalidade, pode constituir a categoria central do pensamento político, em contraposição ao pensamento metafísico<sup>43</sup>.

A autora desfaz o arranjo estéril e fálico de um pretenso vínculo que faria a ação ser coisa exclusiva do homem. A ação de Arendt está mais ligada ao corpo e também ao desejo, enquanto coisa sempre em formação que produz Vida, matéria bruta que exige, convoca e empurra as *leis gerais*. Inclui, assim, as mulheres na trama civilizatória, elas que são tão usualmente descartadas: “A ação, única atividade que se exerce diretamente entre os homens sem a mediação das coisas ou da matéria, corresponde à condição

---

<sup>42</sup> Relembro Nietzsche ao dizer sobre o importante papel da criança nas “Três transformações do espírito”. O filósofo, ao elaborar sua metáfora, esqueceu o *ato* anterior, lembrado por Hannah Arendt. O dos corpos que se chamam, aproximam suas carnes, condição para que a mulher possa gestar outros entes – aqui há o encontro de Nietzsche com Arendt – que agirão transformando o mundo.

<sup>43</sup> ARENDT, *op. cit.*, p.17.

humana da pluralidade, ao fato de que homens, e não o Homem, vivem na Terra e habitam o mundo”<sup>44</sup>.

Mas, agora, quero a arte compreendida como a *ação* variada, luxo desnecessário, principalmente quando tomada como produção autônoma, a partir das discussões da modernidade, em que haverá um choque com as expectativas de uma representação naturalizada, a serviço de... A arte, quiçá, deixa de ser cópia e passa a ser produto mais independente, possuindo valor em si mesma, em uma época que varia do final do século XVIII ao início do XX<sup>45</sup>. São argumentos defendidos pela modernidade na Europa e, posteriormente, a partir dos anos 1930<sup>46</sup>, nos EUA<sup>47</sup>.

Orlan, desde os primeiros trabalhos, se dispõe como materialidade para ser fotografada, como unidade de medida, componente resultante do desejo especular do outro. Com isso, sua arte surge processual, prática que inscreve capacidades advindas desse específico e fenomenal veículo: o corpo. E, seja a habilidade adquirida ou de nascença, é vinculada ao fato de se ter um corpo como marco zero para sensibilidades, encontros e inscrições, reconhecido como produto elementar, por si, para incorporar competências. Orlan, enfim, deseja e realiza ações localizadas no umbral que separa a norma do múltiplo: posando como santa, medindo-se nas ruas, usando máscaras.<sup>48</sup>

---

<sup>44</sup> *Idem, op. cit.*, p.15.

<sup>45</sup> HARRISON, Charles. *Modernismo*. Trad. João Moura. São Paulo: Cosac Naify, 2000, p.6.

<sup>46</sup> WOOD, Paul *et al.* *Modernismo em disputa: a arte desde os anos quarenta*. Trad. Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Cosac Naify, 1998, p.1.

<sup>47</sup> FRASCINA, Francis. A política da representação. In: WOOD, Paul *et al.* *Op. cit.*, p.90.

<sup>48</sup> GLUCKSMANN, 2004, p.20, 28, 34.

Walter Benjamin refere-se à obra de arte<sup>49</sup> como tendo, desde seus primórdios, possibilidade de ser reprodutível, mesmo que isso acarretasse a perda da aura do objeto produzido como coisa sagrada e única. Sua imitação ou reprodução seria, inicialmente, a forma de seriá-la. Da xilogravura ao cinema – passando pelas artes gráficas, pela imprensa, pelo som, pela fotografia –, Benjamin aponta para o sentido do percurso histórico em que as repetições do objeto dar-se-iam. A reprodução, a imitação fiel, a cópia, poderiam ser pensadas como a capacidade de multiplicar a coisa amada. A cópia de determinados ícones será responsável para constituir narrativas globalizadas; mais ainda, Benjamin, em seu antecipador e premonitório texto, prevê o cinema como um meio transformador da percepção que projetará os corpos amplificados e os pregará na retina, juntamente com formas e condutas tornados ideais. O limite dessa cópia será a imaginação do receptor ativo.

Se o ocidente ensina a amarmos o cinema, esse amor pede a incorporação do *savoir faire* e, por onde passa essa onda, deixa o desejo de querer criar, de se querer retratado. Os quinze minutos de fama dizem respeito à vontade da eternidade através da transubstancialidade: minha vida vale distintamente quando retratada. E vê-la através das lentes permite proliferar versões e desmontar gradativamente lugares exclusivos: se há direção na excelência, ela será frequentemente fraturada com as alternativas versões distribuídas e a velocidade do tempo será acelerada. Assim, seus integrantes serão mais e mais numerosos.

Desde a segunda metade do século XX, no momento em que as grandes narrativas enfraqueceram<sup>50</sup>, devido ao ingresso de novos “personagens” e às suas

---

<sup>49</sup> BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Magia e técnica, arte e política*. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985, p. 167-172.

<sup>50</sup> LYOTARD, 1987, p.33.

respectivas culturas (mulheres, gays e diaspóricos) restou ao corpo elevar-se ao grau de remédio e poção de veneno que mantém o *phármakon* no plano das propensões ambíguas, como diria Derrida. O corpo será, portanto, percebido como derradeiro suporte que evidencia o sentimento e a experiência exclusiva para a sensação de finitude e ignorância frente às perguntas absolutas e, até agora, não respondidas. Em Derrida, “o *phármakon*, em nada ser por si mesmo, os excede sempre como seu fundo sem fundo. Ele se mantém sempre em reserva, ainda que não tenha profundidade fundamental nem última localidade”<sup>51</sup>, pois pelo corpo há uma inequívoca revelação que traz o tempo como um processo circular. O ontem pode ser, pelas tendências do corpo, validado no hoje, e o hoje, igualmente por meio do corpo, quer ter saudade do futuro. O corpo entra no jogo da rapidez e da proliferação, vem voraz e desessencializado, mostra-se tantos a ponto de poder enredar, de modo nunca visto, identidades e subjetividades.

Retorno às afrontas de Orlan como emblemas e ela surpreende nas suas exposições performáticas, bem como em sua singularidade material que deflagra perguntas. E as suponho muitas. As Orlans? Que espécie de nome se arranja na invenção, nesse desejo em se repartir, repetindo? Diz ela ser uma laboradora do corpo feminino. Eu diria que é uma feminista que, desde os anos 1960, ocupa-se do lugar destinado às mulheres, mais que isso, lugar destinado aos corpos dessas mulheres, na ainda sociedade falocêntrica. Nesse lugar, uma série de entendimentos, escusos ou não, são cotidianamente negociados. Ícones de beleza são distribuídos midiaticamente como balas que, quando ingeridas em pequenas doses, prometem felicidade e, em grandes, ejetam para fora da cena do mundo as mais ardentes que, viciadas, vão até o final da

---

<sup>51</sup> DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. 2ª ed. Trad. Rogério Costa. São Paulo. Ed. Iluminuras, 1997, p.75.



linha com seus corpos repuxados, preenchidos por silicone e toxinas, debilitados e famélicos.

Há, em muitas respirações cotidianas, construtoras e deformadoras, essa mídia globalizada e veloz que nada encarna, e que espalha determinismos estéticos e espraia as imagens, ao mesmo tempo em que se patenteia, distribuindo seus/suas modelos, pois, em sua voracidade, o eterno figura no provisório. Com isso, poderia ser evidenciada a asserção taoísta: “Y así, con un libre caminar, pasear en el espacio sin limites, en el tiempo inacabable, en el origen sin nombre, en un núcleo que irradia infinitas respuestas”<sup>52</sup>. Pela motilidade e versatilidade, as linhas e contornos do que é estabelecido e modelar, ganham formas moventes, não são uma coisa em si, entretanto engendram sentidos. Os ícones organizados são modelos transitórios, individual e/ou coletivamente. Os modelos, provisórias sínteses condensadas nos sistemas midiáticos, importam na construção dos sentidos e passam, pois, se pensarmos a partir da noção de *ação* de Arendt, sua essência seria a de um núcleo sem fundo, que irradia infinitas respostas e acelera outras asserções.

Nas tantas possibilidades e deambulações o corpo suporta o amor, quer o amor. Amor mascarado e explícito, figura física e meta inalcançável, pontuada pela paixão que funciona como outro ativador de fantasia que também aspira às criações ideais. Lipovetsky escreveu que às mulheres ocidentais só cabia existir no amor e para o amor<sup>53</sup>. Aprendemos a amalgamar técnicas de corpo às técnicas amorosas, assim como a apostar alto nessa mercadoria tão cobiçosa e instável. Vinícius de Moraes teve oportunidade de cantar e refazer o canto: “a mulher foi feita pro amor e pro perdão....

---

<sup>52</sup> ZI, Zhuang de. *Los capítulos interiores de Zhuang Zi*. Trad. Pilar G. España & Jean C. Pastor-Ferrer. Madrid: Trotta/ Unesco, 1998, p.41.

<sup>53</sup> LYPOVETSKY, Gilles. Amar, diz ela. In: *A terceira mulher: permanência e revolução do feminino*. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

cai nessa não”<sup>54</sup>. Porque o corpo também se constrói socialmente para ser ente de barganha amorosa e esta, por sua vez, catalisa desejos. Aqui agito, como em um suco, uma seriação ainda não listada em taxionomias de inúmeros elementos compósitos da “coisa relacional”. Desde os tempos que Foucault compreenderia como disciplinares<sup>55</sup>, o corpo é entidade partilhada, compartilhada por diversas instituições que se ocuparão dele para torná-lo, através de mecanismos vigilantes, conformados a uma determinada realidade.

No momento em que não há uma contrapartida em larga escala, e também devido ao grande contingente daqueles que não se ajustam totalmente aos mecanismos coercitivos, o corpo, se por um lado, possibilita-se a ser receptáculo de domesticações, por outro, mostra-se enquanto potência irreduzível. Se ele não é nem se sabe o que ele pode, em seu limite, facilmente pode-se pensar que o gosto pelas próteses, pelos adereços, pelas continuações dos sentidos é sinal do desejo de superação. Quem sabe, o corpo quer ser uma mutação? Já que há essa possibilidade no código, esta pode ser a essência do sonho, coisa de máquina desejante, como diria Deleuze<sup>56</sup>.

Das vontades violentas, lânguidas, tenazes, o corpo quer gozar. Intensidade ambígua, porque quando a dor se torna, por escolha, um gosto e uma orientação, há um ganho nesse procedimento, devidamente e secularmente capitalizado<sup>57</sup>. Orlan atenta para isso: mobiliza, deitada em uma mesa de operação, sem sentir dor, jogando com a

---

<sup>54</sup> Música *Testamento*, de Toquinho e Vinícius de Moraes.

<sup>55</sup> Cf. FOUCAULT, 1999, p.42.

<sup>56</sup> Cf. DELEUZE; GUATARRI, 1976.

<sup>57</sup> Orlan critica o lugar, de constrições e impedimentos, que a Igreja concedeu à mulher. Lugar de pouca mobilidade, associado intimamente com a dor, enquanto Orlan diz ser ela coisa anacrônica como consta em seu manifesto transcrito no final deste capítulo: Manifesto da arte carnal <http://mamboxx.blogspot.com/2008/08/o-mundo-de-orlan.html>. O reconhecimento da dor como emblemático à mulher constitui-se no texto bíblico: Multiplicarei as dores de tuas gravidezes, na dor darás à luz filhos. “BIBLIA DE JERUSALÉM”. São Paulo: Paulus, 2006, p.38. (Gênesis).

breguice<sup>58</sup> do claro/escuro, de seio de fora encenando a santa, jogando com o hiperbólico do barroco, esses constantes saberes. Ela quer gozar, quer mostrar nesse gozo a forma modelar como a mulher torna-se apta a fruições. Mais ainda, enquanto serve como suporte de interesse, esse obscuro objeto do desejo, em um para além dos princípios prazerosos, quer atentar para como a mulher goza, quais são as armas e armadilhas de que ela dispõe para inscrever-se em uma determinada sociedade. Menos construção pigmaleônica e mais hedonismo e narcisismo, como disse Pierre Restany a Eugenio Viola.<sup>59</sup>

Hoje, mais poderosas e com diferentes afetos e caminhos vários, as mulheres propiciam que o outro *vá à lua* só de olhar para as suas *promessas de felicidade*, com seus rostos e corpos perfeitos. É uma questão de sensibilidade e insegurança, estar no mundo é jogo de poderes no qual o verbo “fazer” determina o ponto de partida e promove – no “eu faço, tu fazes, ele faz” – a diferença que valoriza ou não as pessoas. Através do magnetismo vital, a artista quer mostrar e demonstrar que as exigências são ordenadas por meio de construções diferenciadoras. A palavra “hierarquizante” pode chamar a atenção à poesia cotidiana, das coisas invisíveis, de um lençol dobrado, de um modo de limpeza, dos procedimentos desconsiderados e por isso mesmo apagados, matérias esquecidas. Não lembramos de respirar, respiramos. É no interstício das domesticações que agem os operadores das inúmeras técnicas sabiamente olvidadas.

Orlan se quer memorialista, realiza uma arte etnográfica, para melhor transmutar-se ao reler os ícones e os costumes, mortos e vivos, e realiza suas

---

<sup>58</sup> Conferência com Orlan THIS MY BODY... THIS IS MY SOFTWARE BETWEEN WESTERN CULTURE AND NON WESTERN CULTURE/ESSE MEU CORPO...ESSE É MEU SOFTWARE ENTRE A CULTURA OCIDENTAL E A CULTURA NÃO OCIDENTAL, proferida em 21 de agosto de 2008, no Museu de Arte Moderna da Bahia.

<sup>59</sup> HEGYI *et al.*, 2007, p.102.

*performances* usando o próprio corpo, ao experimentar o trânsito entre o público e o privado. Assim, vale sêmen, vale sangue, vale moda, vale tudo? Confronto-me com mais perguntas para a exuberante francesa que, nas experiências desafiadoras, não modelares, tem corpos, do único aos tantos que se pode inventar, movendo-se entre imagens e os seus efeitos. Aproxima-se dos didatismos cartesianos e quando os convoca, como nas *performances* de mensuração, será para questioná-los, e se quer medir, no velho mundo, convence os sempre titubeantes guardiões da norma de que nada deve soar tão estranho. Em Portugal, por exemplo, ela convence o guarda de que sua *performance*, que consiste em transitar vestida de nu, vale<sup>60</sup>.

## Passagens

No corpo de Arlequim, personagem com a qual Michel Serres inicia seu livro, de nome traduzidamente revelador (o título original do livro em francês é *Le tiers-instruit*), aqui *Filosofia mestiça*<sup>61</sup>, Serres descreve as marcas, em suas vestes, em seu corpo, dos lugares por onde passou. Ele não é o semeador, mas é o ambiente fecundo: Arlequim feminino. Ao ser revelado, perde-se como identidade regular, é macho e fêmea, pois, como um *transfer*, tem decalcado em si as memórias-imagens de seus passeios. O corpo-fêmea de Arlequim é um meio de passagem: serpenteia em mudanças de acordo com o ambiente e carrega, incrustado na própria pele, seus trajetos.

Orlan, como Arlequim, quer contrair e constringir o exterior por meio da incorporação dessas possibilidades de memórias-imagens. Orlan feminista é guerreira de modo talvez sádico com o espectador, que tem de se defrontar com suas chocantes

---

<sup>60</sup> Cf. figura 7 desta tese.

<sup>61</sup> SERRES, 1993, p.1-6.

apresentações, em especial as cirurgias performático-estéticas, como escreveu Kate Ince<sup>62</sup>. E, na maioria das vezes, Orlan mostrará, a título de ilustração, que a mulher está como centro de um ideal de desejo do homem que a pinta e a esculpe, immortalizando a imagem e a semelhança do próprio desejo. Para realizar tal demonstração, ela incorpora tais ícones, utilizando diferentes tecnologias e mídias nos diversos momentos de captura.

Exemplo maior disso, em tais cirurgias a artista não tem por finalidade o momento acabado, ou seja, seu interesse não está direcionado à imagem de seu corpo já cicatrizado. Orlan quer o processo, quer ser passagem que incorpora e faz transitar os ícones, historicamente efêmeros, de um meio sócio-cultural em direção ao próprio corpo, tema de inúmeras considerações dos mais diversos campos de conhecimento.

Suas produções artísticas são realizações intencionalmente promotoras de instigantes reflexões que incluem elementos da sua vida privada, desdobrada em instigantes questionamentos expostos performaticamente. Tais produções envolvem um receptor que não estará imune às suas provocações. As reflexões, por sua vez, poderão ser embaralhadas ou segmentadas, de acordo com o momento no qual operam determinado tipo de representação dominante. Orlan, como declarou na revista *Prism Escape*<sup>63</sup>, diz-se aliada das mulheres que lutaram pelo aborto e pela contracepção, na França, no final dos anos 1960, expandindo e gerando sua arte, ao mesmo tempo em que confronta.

---

<sup>62</sup> INCE, 2000, p.57.

<sup>63</sup>Revista on line *Prism-escape*, n.1. Disponível em: [www.prism-escape.com/article.php3?id\\_article=7](http://www.prism-escape.com/article.php3?id_article=7), p.6. Acesso em: 04 mai. 2004.

# Contemporâneos – radicais livres

A imagem do corpo é um mapa ou representação do grau narcisista de investimento do sujeito, em seu próprio corpo e em suas partes<sup>64</sup>. (tradução minha).

A seguir seleciono alguns trabalhos de artistas contemporâneas de Orlan, que dialogam, narcisicamente, na medida em que estabelecem ser o próprio corpo, ou partes dele, os privilegiados suportes artísticos, em uma justaposição singular-artística-política.

A aposta da arte pós-moderna, através de suas hibridações estéticas, contribui para o desenvolvimento de novos *hábitos*. Formas alternativas de incluir e *ver*. A maneira encontrada de destruir o *universal*, nas situações pós-modernas, vem sendo a de utilizar os recursos de existência *menor*<sup>65</sup> unidos a uma gama de produções de diversas

---

<sup>64</sup> No texto da autora tem-se: The body image is a map or representation of the degree of narcissistic investment of the subject in its own body and body parts. GROSZ, Elizabeth. *Volatile Bodies: toward a corporeal feminism*. Bloomington: Indiana University Press, 1994, p.83.

<sup>65</sup> Os principais personagens da pós-modernidade são as minorias.

ordens e reagrupá-las em inusitadas composições: “Todo o passado da arte se transforma num repertório de formas, em uma reserva de materiais disponíveis que podem ser utilizados livremente”<sup>66</sup> (tradução minha). I. é, refazer, esta é a palavra-chave, que vem como um operador político que, sistematicamente, e, de acordo com a necessidade e a imaginação do artista, permitirá que ele lance mão desse repertório para realizar sua obra.

Walter Moser *arqueologicamente* indica que os primeiros passos da reciclagem foram dados pela arte romântica, distinta da arte clássica devido às suas possibilidades lúdicas. Moser produz uma consonância do emprego da reciclagem com os ulteriores procedimentos das vanguardas artísticas modernistas, que vão até os nossos dias. Proponho uma correspondência entre ele e Eleanor Heartney<sup>67</sup>: ambos reconhecem o caráter marcadamente político dos artistas denominados pós-modernos, que desestabilizam a ordem histórica do aparecimento dos ícones e das técnicas, ao incorporarem em seus trabalhos materiais e tecnologias de épocas distintas, tornando-se os entusiastas do *trans*. Pode-se inferir que, ao auxiliar tal política infratora das classificações, a *reciclagem cultural* tem por objetivo discutir determinados paradigmas, principalmente os universalizantes, na medida em que retiram a aura dos ícones artísticos. *Vale tudo* na construção dessa arte, ou melhor, ao localizarem lado a lado determinados ícones, performatizando-os apontam seus criadores para o caráter valorativo inscrito nos hábitos. Será uma luta de valores que reconhece que “a arte

---

<sup>66</sup> No texto em francês: Tout le passé de l’art se transforme en un répertoire de formes, en une réserve de matériaux disponibles qui peuvent être réutilisés librement. MOSER, Walter. De l’art postromantique à l’art post-avant-gardiste. In. *Cf.* MOSER, Walter. Le recyclage culturel. In: DIONNE, Claude; MARINELLO, Silvestra; MOSER, Walter. Recyclages: économies de l’appropriation culturelle. Montréal: Les Éditions Balzac, 1996. p. 23-53. (Collection L’Univers des Discours).

<sup>67</sup> *Cf.* HEARTNEY, 2002.

ocidental... copia fielmente as relações desiguais já incorporadas na cultura ocidental”<sup>68</sup>.

As investidas da arte pós-moderna vão de encontro a tais relações desiguais.

Eleanor Hartney relata sobre o caráter universalizante e separatista do modernismo, e, da tentativa de sua reversão na pós-modernidade através das apresentações das feministas e dos multiculturalistas, até então excluídos das apreensões universais: “O pós-modernismo é o filho indisciplinado do modernismo”<sup>69</sup>. Entende-se que a categoria de *filh@(s)* incita a um comportamento de embate com aquele que está na condição de Outro, que forma e persegue. O Outro, na sua função de alteridade que contamina e adoce a norma, lançando mão dos meios de reprodução para ampliar seu alcance. Ela continua:

[...] As versões do pós-modernismo [...] destruíram a ilusão de universalidade fomentada pelo modernismo. Mas, por sua própria natureza, o Outro não conseguiu destronar o modernismo, acabando por substituir uma universalidade falsa por outra. O Outro deve operar como um sabotador, minando continuamente o esforço para instalar um grupo ou uma filosofia como o provedor privilegiado de verdade e realidade”<sup>70</sup>.

---

<sup>68</sup> *Ibid.*, p.52.

<sup>69</sup> *Ibid.*, p.6.

<sup>70</sup> *Ibid.*, p.51.



## O privado no público

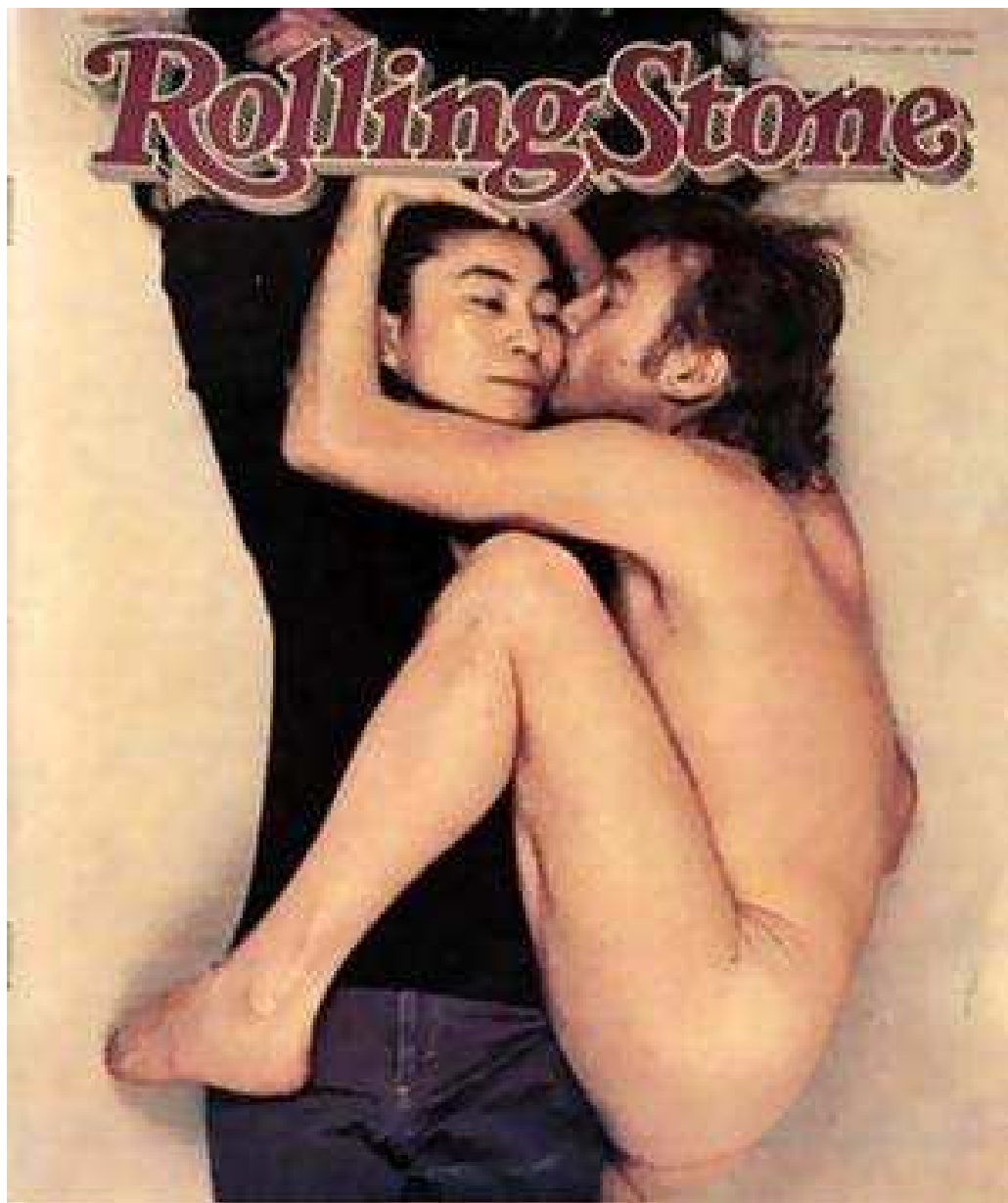


Figura 15 – Foto de Annie Leibovitz<sup>71</sup>

---

<sup>71</sup> Disponível em: <http://rosebudeotreno.com/wp-content/uploads/2008/09/annie4.jpg>. Acesso em: 18 out. 2009.

Foi publicada na edição de 22 de janeiro de 1981, na Revista Rolling Stone a imortal fotografia da judia Annie Leibovitz – companheira de Susan Sontag – que registrou John Lennon, figura central do Beatles, nu, e Yoko Ono, artista plástica e *performer* japonesa, vestida. Inverte-se, nessa imagem, os clichês das belezas e dos *lugares*, permitindo-se a outros hábitos. Homem e mulher tocam-se, agrupam-se em uma situação inusual. A mulher oriental deixa de ser a gueixa imaginária, para se tornar o centro ao qual o europeu, homem, branco, aparece nu, frágil, acoplado ao seu corpo, em uma posição fetal, desprotegida e sensual. Tais reversões são encenadas após iniciados os questionamentos dos excluídos dos ideais universais, na pós-modernidade. Por que eram mais usuais os nus femininos desde o pós-renascimento<sup>72</sup>? Relembro a pergunta feita pelas feministas dos anos 1980.

## O bolo do belo

Retira-se, ou melhor, pode ser reelaborado, por completo, o duplo kantiano relacionado ao *belo* (Witz) e ao *sublime*<sup>73</sup>. Kant designa por *sublime* um entendimento metafísico e universal, e por *belo* determina a ligação com a astúcia, com as formas agradáveis, simétricas, exemplificado pelo belo sexo, a mulher. Em um ou em outro plano dessa dualidade, a referência estará sempre alhures, quem sabe se lá no *mundo das ideias* de Platão, onde as formas são as de correção absoluta, e o resto, aquilo que existe e pulsa, na periferia, o espaço do físico, tudo não passaria de ser categorizado

---

<sup>72</sup> HEARTNEY, 2002, p.52.

<sup>73</sup> Cf. KANT, Emmanuel. *Observações sobre o sentimento do belo e do sublime*: Ensaio sobre as doenças mentais. Trad. Vinicius de Figueiredo. Campinas: Ed. Papirus, 1993.

enquanto cópia mal acabada, desessencializada. Nesse sentido, tanto o *sublime* como o *belo* possuem algo de metafísico. Mesmo que o sublime comova e o belo estimule<sup>74</sup>. Para Kant, “a verdadeira virtude, portanto, só pode ser engendrada em princípios que, quanto mais universais, a tornam tanto mais sublime e nobre”<sup>75</sup>.

Em algum momento recente da história, nos repitados anos de 1960, as minorias desafiavam os universais, pois desde as ações iluministas que ousaram ter decepado a nobreza, talvez tenha sido gerado o desejo por um mundo mais afetivo e acéfalo, já que a razão, metaforicamente articulada ao seu poderoso órgão, representativo e centralizador, nunca foi inclusiva nem tampouco generosa: ao contrário, *o capo* sempre foi determinista, ditatorial. Após a caminhada estruturalista e *pós*, sabemos que tudo o que é arrolado pela linguagem, em sua ativação *sígnica*, possui forma e conteúdo, sempre juntos, e que cada época guarda e será referida pelos seus hábitos historicamente emblemáticos, mesmo que mutantes. O século XX marca o corpo que vem como capital performático, cumulador e ativador de linguagens e representações. Ele, singular e coletivo, é a báscula de reivindicações e rebeldias, domesticado e/ou vindo a público para exigir outras formas de respeito, satisfação e relação.

A política pós-moderna de alteridades ativas, inscrita a partir da ocupação, dos variados corpos nos espaços públicos, em uma perspectiva artística, promove o seu distanciamento de uma extensa filosofia histórica, que tinha no corpo masculino a sua única materialidade positiva. Essas dicotomias, positivo-negativo, homem-mulher foram, temporalmente, organizadas e naturalizadas através do conceito de *hábito*, que, tanto para as mulheres quanto para os homens, serviu para reduzir as possibilidades de outras conexões e ultrapassagens do *script* estabelecido.

---

<sup>74</sup> KANT, *op. cit.*, p.22.

<sup>75</sup> *Ibid.*, p.32.

## Mudança de hábitos

Dialogo, a partir de agora, com o conceito pragmático de *hábito* descrito por Michel Hardt e Antônio Negri<sup>76</sup>, que o percebem não exclusivamente submetido ao comportamento repetitivo, mas enredado à tessitura social. O hábito produz novos acontecimentos e trocas: “Assim é que o hábito está a meio caminho entre uma lei fixa da natureza e a liberdade da ação subjetiva... Os hábitos criam uma natureza que serve de base para a vida... constituem nossa natureza social”<sup>77</sup>. Visibilizar os procedimentos habituais e criar espaço para haver discussão sobre os consensos e os valores tornam possível a construção de outros hábitos. As zonas de conflito, questionadas pela arte da pós-modernidade, em meio às suas inúmeras produções, contribuem para a ruptura com o ideal universalizante, entendido como excludente. A estética da *pós*, vivida em uma ética, pressupõe reconhecer diferenças e qualidades, em mais modos de ser, para aprender uma coabitação mais democrática, decorrente das ampliadas propostas encetadas nas mixagens

Através da reprodutibilidade pictográfica<sup>78</sup>, trago exemplos de algumas artistas que se mantiveram na trilha onde buscaram desenvolver uma arte política, lançando mão de inúmeras técnicas e provocações. Outras possibilidades se abriam para se pensar dentro do novo campo, que se ativa na denominada *cultura visual*, onde toda arte dos *sixties* adensa o olhar, para fazer adernar as concepções e certezas sobre o que se

---

<sup>76</sup> Cf. HARDT, Michel; NEGRI, Antonio. *Multidão*. Trad. Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2005.

<sup>77</sup> *Ibid.*, p.257.

<sup>78</sup> Cf. OLIVEIRA, Marilda Oliveira de (Org.). A cultura visual e a construção social da arte, da imagem e das práticas do ver. In: *Arte, educação e cultura*. Santa Maria: Ed. UFSM, 2007.

define como arte e para assombrar as vontades sintéticas e solares. Nas palavras de Raimundo Martins, percebo um flerte que se insinua enquanto possibilidade. Diz ele, “A cultura visual discute e trata a imagem não apenas pelo seu valor estético, mas, principalmente, buscando compreender o papel social da imagem na vida e na cultura”<sup>79</sup>.

## ViVer

Finalizo com algumas imagens de trabalhos de artistas que começaram a produzir na mesma época que Orlan e que tal, qual ela, vincularam suas ações a questões direcionadas aos corpos das mulheres, confrontando-as com a postura falocêntrica. Um coletivo, no sentido de haver distintas singularidades, ao mesmo tempo criando um movimento que, em assimétrica comunicação, estabelece o questionamento das concepções instituídas. Nesse ponto, torna-se bem-vinda a noção de multidão: [A multidão desafia a representação política e estética porque é uma multiplicidade indefinida, incomensurável, incompatível com os “racionalismos teleológicos e transcendentais da modernidade”]<sup>80</sup>.

Primeiro, a *performance, vagina painting*, de Shigeo Kubota – que durante certo tempo esteve vinculada ao grupo *Fluxus*<sup>81</sup>, realizada em 1965, em que, *vagina*

---

<sup>79</sup> OLIVEIRA, *op, cit.*, p.26.

<sup>80</sup> SZANIECKI, Barbara. *Estética da multidão*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 2007, p.110.

<sup>81</sup> Fluxus: movimento artístico criado em 1961 em Nova Iorque, pelo lituano George Maciunas, que realizou inúmeras *performances* e idealizou a revista que divulgaria o movimento. O Fluxus envolveu diversos artistas: Yoko Ono, Joseph Beuys, Shigeo Kubota, Henry Flynt, etc. O grupo foi influenciado

*painting*, o que se vê é uma mulher agachada em uma atitude completamente inabitual. Nela está pendurado um pincel – que parece sair de sua vagina e com esse esquisito pincel, ela pinta com tinta vermelha, simulando o sangue menstrual, uma folha de papel. Há forte relação com as transposições de Marcel Duchamp, e, em certa consonância com os produtos do Fluxus. Porém, a alteridade, o corpo insurgente da mulher consterna, contrapondo-se à forma viril de pintar de Jackson Pollock.



**Figura 16 – Vagina painting, Kubota, G. 1965<sup>82</sup>**

---

pela música experimental e pela poesia concreta, sendo considerado o precursor da arte conceitual e do minimalismo. Seus integrantes demonstravam, nas suas aparições performáticas, humor e crítica. Relembro da rejeição de Maciunas a Carolle Schneemann, cf. O'BRYAN, C. Jill. Orlan's "carnal art" and twentieth-century "body art". In: *Carnal art: Orlan's refacing*. Minneapolis: Ed. University of Minnesota, 2005, p. 25.

Cf. Paul Wood. *Arte Conceitual*. Trad. Betina Bischof. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

<sup>82</sup> Disponível em: <http://entrelinhas.livejournal.com/35776.html?thread=49856>. Acesso em: 18 out. 2009.

O ponto que motivou algumas artistas a trabalharem juntas e a comporem o grupo *Guerrilla Girls* deveu-se a uma contestável seleção do Museu de Arte Moderna (MOMA), de Nova Iorque, que, na exposição denominada “Levantamento Internacional da Pintura e Escultura Recentes”<sup>83</sup>, selecionou apenas 10% de artistas mulheres, todas brancas. As *Guerrilla Girls* lançavam mão de um agressivo humor e produziam uma tensão irônica e grotesca para alertar ao, inferior e inadmissível, lugar ocupado pelas mulheres no mundo das artes, produzindo disparos deflagrados no período de intensos questionamentos sobre etnia e gênero. As integrantes do grupo realizavam sua arte política, vestindo-se de gorilas, usando máscaras e confeccionando panfletos contestadores (ver abaixo as figuras 17, 18 e 19).



Figura 17 - *Guerrilla Girls I*<sup>84</sup>

<sup>83</sup> HEARTNEY, 2002, p.63.

<sup>84</sup> Disponível em: <http://www.shamelessmag.com/blog/2008/02/the-guerrilla-girls-in-toronto/>. Acesso em: 18 out. 2009.

# THE ADVANTAGES OF BEING A WOMAN ARTIST:

**Working without the pressure of success**

**Not having to be in shows with men**

**Having an escape from the art world in your 4 free-lance jobs**

**Knowing your career might pick up after you're eighty**

**Being reassured that whatever kind of art you make it will be labeled feminine**

**Not being stuck in a tenured teaching position**

**Seeing your ideas live on in the work of others**

**Having the opportunity to choose between career and motherhood**

**Not having to choke on those big cigars or paint in Italian suits**

**Having more time to work when your mate dumps you for someone younger**

**Being included in revised versions of art history**

**Not having to undergo the embarrassment of being called a genius**

**Getting your picture in the art magazines wearing a gorilla suit**

A PUBLIC SERVICE MESSAGE FROM **GUERRILLA GIRLS** CONSCIENCE OF THE ART WORLD  
www.guerrillagirls.com

Figura 18 - *Guerrilla Girls II*<sup>85</sup>

---

<sup>85</sup> Disponível em:



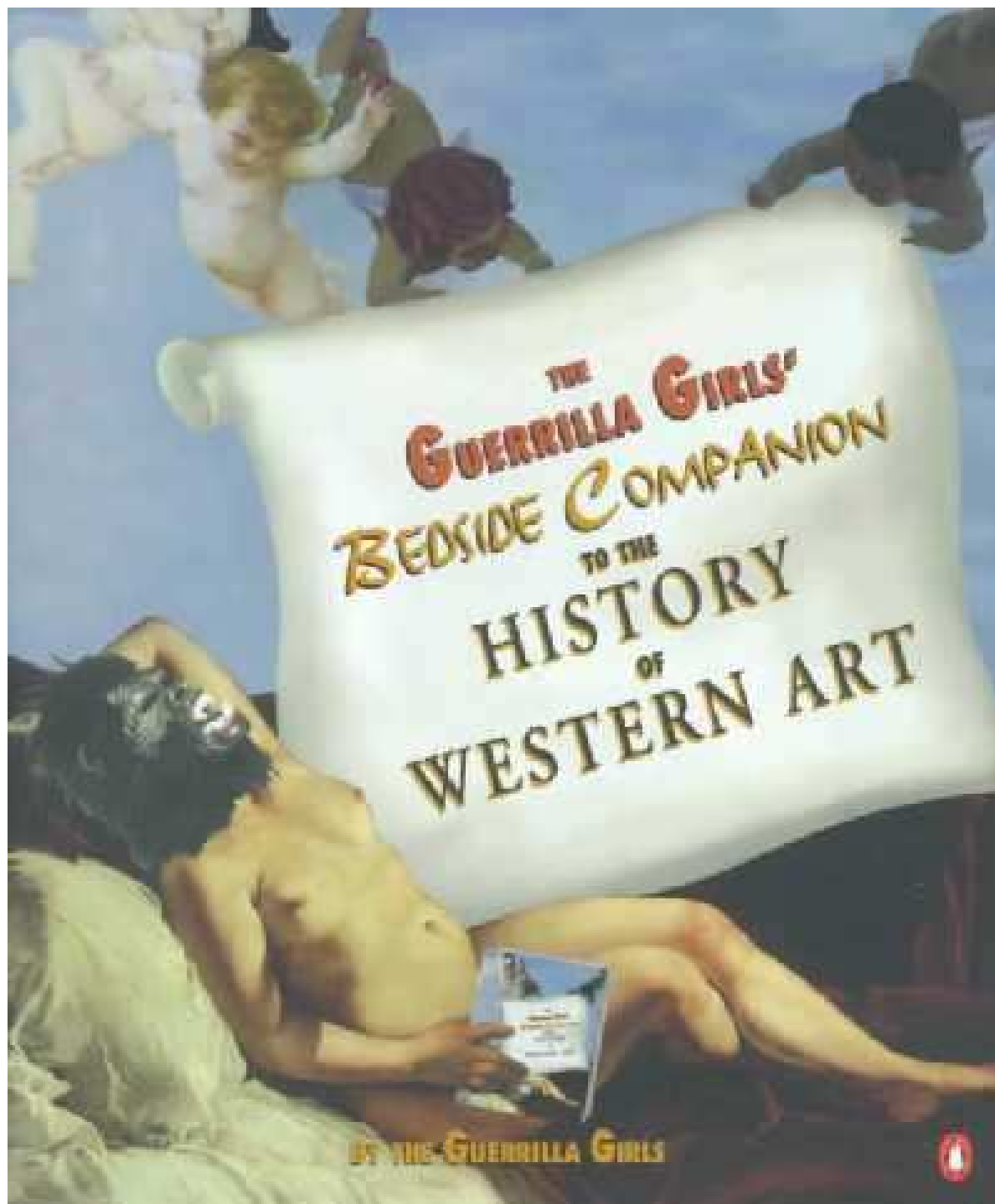


Figura 19 - Guerrilla Girls III<sup>86</sup>

[http://www.artandculture.com/uploads/images/0010/9476/guerrilla-girls-advantages\\_lightbox.jpg](http://www.artandculture.com/uploads/images/0010/9476/guerrilla-girls-advantages_lightbox.jpg). Acesso em 18 out. 2009.

<sup>86</sup> Disponível em:

<http://contentcafe.btol.com/Jacket/Jacket.aspx?SysID=Jacket&CustID=Image&Return=1&Type=L&Key=014025997X>. Acesso em: 18 set. 2009.

Ao trazer à vista uma modelo com um enorme pênis, Lynda Benglis, figura 20, debocha da tradição patriarcal fálica, possibilidade deflagrada a partir das discussões feministas das décadas de 1960, 1970<sup>87</sup>. A postura “macho” da modelo mescla signos, ao tempo em que cria um sugestivo encantamento e constrangimento, resultando em uma poderosa paródia, ao poder incontestável masculino. Porém, algo escapole da descrição que pedagogiza o olhar, pois há uma beleza justaposta nessa colagem de elementos. A foto, que desliza em sedução irônica, cria outras representações eróticas. A modelo encobre os olhos, nos óculos *gatinho*, em sintonia com o corpo bem bronzeado, transmitindo um hedonismo possante, em postura marcadamente exibicionista. Os cabelos bem curtos jogam com mais signos masculinos/femininos: os seios desnudos e o rosto em mímica de desejo. Corpo em estado *trans*, em consonância com os estudos *queer* e *transgenders*, que se ocupam das formas de afetos que cruzam e ultrapassam os modelos e papéis de gênero<sup>88</sup>.

---

<sup>87</sup> FOSTER, Hal *et al.*, 2004, p.19.

<sup>88</sup> O livro pioneiro e angular para essas discussões é *Epistemology of the closet* de Eve Kosofsky Sedgwick. Cf. SEDGWICK, Eve Kosofsky. *Epistemology of the closet*. Berkeley: Ed. University of California, 1990.



Figura 20 - Lynda Benglis, Sem título, 1974 <sup>89</sup>

---

<sup>89</sup> Disponível em:

<http://www.theslideprojector.com/images/art6/chapter12-feminstartinorthamericaandgreatbritain/lyndabenglisadvertisement.jpg>. Acesso em: 18 out. 2009.

Na figura 21, está a produção, da estadunidense Jenny Holzer, que usa a denominação *Truísmos*, referindo-se às suas assertivas textuais. Tal obra vem em formato de pôsteres e painéis<sup>90</sup> distribuídos desde o ano de 1977,<sup>91</sup> em diferentes espaços, das camisetas às projeções em prédios. Suas frases dialogam com proposições de estadistas e filósofos relevantes e notáveis. São considerações mais pessoais que, ao atravessar campos mais amplos, organizam uma maneira de estar com os próprios desejos. A figura 21 “protege-me da minha necessidade”, propõe um questionamento que nos indaga sobre o que cremos ser a necessidade, e sobre a necessidade de se ter cuidado em relação àquilo que pensamos ser da ordem da necessidade. Frase curta e grossa. Sua leveza chama-nos a atenção para analisar nossas prioridades e desconfiarmos delas e, em contrapartida, mobiliza sobreposições de realidades tecnológicas: um vestido de luz que se coloca sobre um prédio, um condensado corte, que nos obriga a lembrarmos os cotidianos esquecimentos.

---

<sup>90</sup> A publicidade criou a metacrítica dos *adbusters* para sua auto-crítica.

<sup>91</sup> GROSENICK, 2003, p.96.



Figura 21 – Truísmos, Jenny Holzer <sup>92</sup>

Mierle Laderman Ukeles, em 1969, preparou o *Manifesto da arte de manutenção*. Lá estavam definidos os trabalhos, usualmente, desvalorizados, baixos<sup>93</sup>. Em 1973 utilizou o corpo para revelar publicamente o gesto privado da limpeza, tal como fez Orlan em algumas performances<sup>94</sup>. Isso demonstra um desejo de expor o lugar invisível, muito óbvio, reservado às mulheres. Talvez por isso tantas artistas, no momento em que vêm a público corporalmente estabelecer a própria arte, o fazem

<sup>92</sup> Disponível em:

[http://www.scu.edu.au/schools/edu/ICT/student\\_pages/sem2\\_2004/gcrawford/Holzer\\_protect.jpg](http://www.scu.edu.au/schools/edu/ICT/student_pages/sem2_2004/gcrawford/Holzer_protect.jpg).

Acesso em: 18 out. 2009.

<sup>93</sup> Cf. WOOD, Paul. *Arte Conceitual*. Trad. Betina Bischof. São Paulo: Cosac Naify, 2002, p.63.

<sup>94</sup> Semelhante e diferente, pois Orlan em seu projeto de MesuRage, percorria em 1977 as ruas para depois lavar, também publicamente, e reaproveitar a água suja de suas vestes, guardadas em pequenos frascos, transformando-as em relíquias. Cf. GLUCKSMANN, 1999.

através desses temas, tão caros e recorrentes, que apontam para a política das domesticações separatistas.

Pronto! A musa pulou da tela e demonstra um histórico de ocupações que os olhos que a contemplavam não viam. O curvar-se, a movimentação da água, a atenção prestimosa, são atos usuais e valorativamente negligenciados dentro de uma perspectiva ordenadora, que atribui valor maior às ocorrências da esfera pública em que o homem sempre foi o grande personagem ativo.



Figura 22 - Lavando, rastros/Manutenção: interior 1973 <sup>95</sup>

---

<sup>95</sup> Disponível em: [http://pds8.egloos.com/pds/200807/07/44/d0002944\\_487194690ff63.jpg](http://pds8.egloos.com/pds/200807/07/44/d0002944_487194690ff63.jpg). Acesso em: 18 out. 2009.

Por fim, duas produções de Orlan apresentam a da cirurgia estética e o seu manifesto (anexo). Primeiramente, sua quinta performance cirúrgica, ocorrida no dia 6 de julho de 1991. Vestida por Paco Rabane e operada pelo Dr. Chérif Kamel Zaar<sup>96</sup>, a artista surge, com um brilhante microfone, lendo um texto de Michel Serres. Vemos uvas, batatas, pimentão na mesa cirúrgica. Literalmente, é uma encenação, em carne viva, composta em um cenário heterodoxo, recheado por imagens de um estranho repertório, enquanto a *performer* põe-se como mais um ingrediente de uma comida a ser *preparada*.

---

<sup>96</sup> Cf. GLUCKSMANN, 1999.





**Figura 23**  
**Surgery-Performance<sup>97</sup>**

Para terminar essa parte da tese, incluí o manifesto da *arte carnal* de Orlan<sup>98</sup>. Nele vemos a manutenção de um gênero discursivo de larga aposta pelos modernistas, devidamente reaproveitado pelos pós-promotores das vanguardas, dos *ismos*. Estranha futurista, que movimentava a tecnologia de seu tempo, em concomitância com o uso e a

<sup>97</sup> Disponível em: <http://mamboxx.blogspot.com/2008/08/o-mundo-de-orlan.html>. Acesso em: 27 fev. 2009.

<sup>98</sup> Cf. Anexo

crítica aos valores culturais e transculturais das artes de fazer, Orlan brada sobre a cabal importância de se abolir a dor – e a sua secular representação – instada como *bem* que arregimenta sabedoria. Por meio dos anestésicos e cirurgias, as possibilidades de transformação serão ativadas e o interior pode receber um olhar de investimento amoroso. Amar o pâncreas do ser amado? Orlan desenvolve os estatutos de seu universo artístico de forma absolutamente afirmativa, em consonância, não regrada ou seriada, com outras artistas.

**V Quem faz gênero:  
mulher e subjetividade**

Àqueles que perdem documentos:

O mundo dos seres vivos produz incessantemente uma infinidade de sinais que, entretanto, só merecem essa qualificação em função das circunstâncias. A temperatura, por exemplo, não é um sinal em si mesma. Ela pode se tornar um sinal quando varia<sup>1</sup>.

## **Possibilidade de variação e desejo - I**

Os sentidos norteadores da vida são produzidos em meio a relações de infinitas forças moventes. Tais sentidos são fronteirços, pois não se restringem a ser uma coisa ou outra, são decorrências de torções apropriadas e animadas pela singularidade que os sintetiza. Ela, singularidade, é afetada ao mesmo tempo em que os afeta. Tais comoções excitantes propiciam novos destinos, não mais se é isso ou aquilo; os sentidos, compostos disso e/ou daquilo serão produtos aqueloutro, surgem enquanto provisórias e evanescentes sínteses, entretanto, diferenciadas dos elementos que as constituíram. Produto enquanto suporte de algo inacabado, sempre em meio, em processo, coisa que ganha nome, mas que não tem a forma exata do nome, tem jeito, mas não tem fixidez, mole como a água e transformador como o fogo.

A identidade, ou as identidades, podem ser pensadas como suportes narrativos para todos os nomes, seriam o espaço que dá abrigo, com seus nomes, aos corpos. Uma certidão de nascimento, com poderes plenos de representação, irá guardar, para aqueles que lá estão identificados, muito mais que os índices onomásticos. Lá, etiquetam, silenciosamente, as possibilidades do vivo sob a rubrica identitária: os interesses, os

---

<sup>1</sup> SOULÉ, Michel. *A inteligência anterior à palavra: novos enfoques sobre o bebê*. Trad. Cláudia Schilling. Porto Alegre: Artes Médicas Sul, 1999, p.10.

arrepios, os pequenos e grandes investimentos capazes de propiciar frescor e refrigério aos viventes. Subjacente a toda identidade, seja na condição de veste pronta para o uso ou no processo de devir, há algo de prometeico, pois toda identidade ativa paradoxalmente o conhecimento naquilo que há de mais marginal e centrífugo. Se há afirmação, ela mesma arrasta sua possibilidade de rejeição – aquilo que é, arrasta sua negação. As dobras da existência nos fazem adivinhar outras reentrâncias, carregando intermitentemente a promessa de não ser.

Considerada enquanto compósito de apropriação e diferença, a identidade dá-se, nesse modelo, pensada como sentido, no mínimo, duplamente discursivo: referencial e mutante<sup>2</sup>. Pois, ao habitar um corpo e, nas malhas de suas intermináveis camadas, propicia a ocorrência de um *tour de force* de efeitos distintos, decorrente de histórias e geografias, de início não escolhidas, de afetos vividos, muitas vezes sofridos. As histórias mais aptas a se fixarem são aquelas que mais comovem, entram do rol das lembranças inesquecíveis, tornando-se nosso repertório diferencial, juntamente com as demarcações sociais elementarmente diferenciadoras, tais como: gênero, sexualidade, nacionalidade, etnia, grupo sócio-cultural, etc.

Relembro dos questionamentos referidos por Lauretis<sup>3</sup> sobre determinados papéis diferenciadores. Nos anos 1960 e 1970, as questões de gênero, vinculadas como diferença sexual, foram fulcrais nas discussões feministas, porém aquelas que se dedicaram a tais estudos perceberam, posteriormente, haver nessa eleição, posta como

---

<sup>2</sup> Mantenho o caminho do paradoxo, pois entendo que o fator orientador não se configura como sentido único e absoluto: é rota que desenha paisagens, sempre prontas e afeitas a novas reconfigurações. Os primeiros amores passam, mas deixam a lembrança para que contemos nossas histórias. Recordo o primeiro interesse profissional de um amigo: queria-se lixeiro, pela agilidade e capacidade de conduzir o caminhão de lixo, uma máquina tão gigantescamente iluminada, barulhenta e poderosa aos olhos de uma criança.

<sup>3</sup> Cf. LAURETIS, Teresa de. A tecnologia do gênero. (Trad. Suzana Funck). In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). *Tendências e impasses: O feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p.206-242.

centro temático, algo de limitante. Nos anos 1980, também se percebeu que, atadas interessadamente, as distinções mulher/homem estariam ainda submetidas à razão masculina. Permaneciam, nessas discussões feministas, as mesmas estruturas limitantes de oposição, advindas das representações realizadas pelos homens ao longo dos tempos, nas quais eles sempre tiveram as prerrogativas de elaborar, através dos conhecidos e circunscritores binarismos, os destinos simbólicos das singularidades. Tais diferenças são colmatadas nas relações que, mais que descrições, são apresentadas enquanto destinos prescritivos, elaboradas, a princípio, por uma via e uma razão há muito sabidas, mas infelizmente continuamente sentidas na vida prática.

Mais que a certeza da proposição sobre as relações, como ponto de partida para haver identidade, e, conseqüentemente, diferença de gênero, o que me interessa é evidenciar a mudança dessas questões ao longo do tempo. Tempo em que o tempo se acelerou devido aos estímulos tecnológicos que, se por um lado trazem um mundo editado e devidamente hierarquizado, por outro evidenciam tal edição, advindo, a partir daí, as denúncias desafiadoras que apontam às negações e aos processos de invisibilidade. Tais ambigüidades entram em consonância com a dedução de que as estruturas são organizações provisórias e mutantes, entendendo por estrutura uma determinada ordem percussiva e constituinte; possuidora de bandas igualmente maleáveis de amplo e diverso alcance.

## Identities–texts: corpos voláteis

O corpo é uma infralíngua inventiva que, ao se utilizar de plasticidade encarna os componentes entendidos até então sendo exclusivos ao signo. Segundo José Gil, “esta plasticidade do corpo, a sua capacidade, estabelecida sobre as suas próprias articulações, para se articular à própria articulação da linguagem, faz dele uma infralíngua. O gesto é simultaneamente significante e significado”.<sup>4</sup> Quero tal referência na condição de proposição de mão dupla para pensar o texto. Se o corpo respira linguagem, a linguagem, por sua vez, é um corpo, ou o corpo da linguagem é o texto. Este possui suas diversas densidades de comunicação, e, a cada voto comunicante, guarda sentidos alternativos. O texto, então, está perdido no corpo e vice-versa. Por estarmos em um tempo em que estamos mais apaziguados com as durezas enfáticas e generalizantes dos estruturalistas, podemos repensar o signo, de maneira mais ampla e cambiante.

Guardamos a sabedoria de produzir sistemas, desenhar constelações ordenadoras, tão necessárias ao sentido, tão valorosas na hora de dizer sintaticamente, para uma das tantas compreensões: eu te amo. Passamos pela crítica desses ainda perigosos jogos da taxionomia dura, que trazem o perigo de fundar verdades exclusivas e excludentes. Aprendemos a pensar, sentir e viver com um Deleuze voador, de unhas longas e chapéu estranho, conforme consta nas fotos. Mas agora não é hora de brincar de classificação com aqueles que imbricaram a escrita na vida. Nesta hora a noite cai, soçobram motivos para haver um necessário descanso com as guerras passadas entre estruturalistas e pós; e uma medida para se preservar, no sono reparador, a obtenção das

---

<sup>4</sup> GIL, José. *Metamorfoses do corpo*. Trad. Maria Cristina Meneses. Lisboa: Relógio D'Água, 1997, p.45.

justas forças necessárias para resolver problemas presentes, apostando em um outro tipo de futuro. Por ora, desejo apenas possuir texto e corpo, indistintamente, porque ambos têm substância expressiva e guardam referenciais que serão mais saudáveis, na medida em que fiquem abertos à visitação. Quero dizer: um texto ou um corpo possuem uma linha mole, que pode ser partida ou levada a diferentes pontos.

## O biotexto

A linha mole vem como pista, um excelente operador para se atentar ao elemento correlato às variações e construções da identidade e seus evidentes entrelaçamentos, o corpo e a linguagem. O jeito de corpo, nas suas respostas silenciosas e celulares, propõe enigmas e recônditos intra-expansivos, pois se alarga imensamente longe dos olhos. Muitas vezes constroem-se desnorteadores, para além do senso e da colonização do verbo. O que me distingue, fora os emblemas formais e visíveis, vem através do montante recordado da minha biografia, que me singulariza. A cada giro sobre o que denomino biografia, enlaço narrativas, advindas das histórias presentificadas por meio dos processos de memória que, *per si*, é um recurso ativo.

Reafirmo a memória como tecnologia mutante, um *modus operandi* inventivo<sup>5</sup>, cuja criação floreira em torno de valores culturais devidamente açucarados, embebidos no âmbito político. Sabido está, o público e o privado são arranjos dentro de forças e operadores políticos, na medida em que, inexoravelmente, movimentam valores. Neste sentido, deixo clara a minha inclinação, por gosto e necessidade, às questões ligadas às

---

<sup>5</sup> Trago esta referência a partir da minha prática enquanto psicanalista. Ao ouvir inúmeras vezes determinadas histórias dos analisantes (utilizo esse termo lacaniano, talvez desconhecido para alguns para ser fiel à teoria que pratico), é comum constatar mudanças não somente do ponto de relevância e sensibilidade a um determinado tema. A mesma história quando recontada traía a memória daquele que a recorda e especializa em determinado ponto da história, o que se entende faz parte de uma relação inventiva. O analista ouve as versões do analisante variarem no trabalho de rememoração, longo de seu percurso de análise.



minorias e à sua participação social. Como se produz, desde quando e qual qualidade de produção vem desses universos?

Questionamentos me validam e me levam adiante, enquanto sujeito compartilhado em meio a muitos discursos organizadores: de mulher, de brasileira, de mãe, de doutoranda, de paulista, de classe, de profissional. Eu poderia ir lançando mão das visadas conectivas pelas filigranas que, apesar de serem aparentemente irrelevantes, são as que produzem sentido, quando confrontadas com o sentido do olhar. Aí arrolaria a idade, a estatura, o sotaque, a estética, o tipo de carro, o modo de vestir, a brancura dos dentes, o comprimento dos cabelos e assim por diante. Corpo e texto quedam-se, impelidos nas malhas da evidente micro-política sensorial.

## A mulher, um eterno retorno

Ao passar pelas ocorrências produtivas advindas das representações e seus lugares, constantemente me pergunto sobre qual tipo de conhecimento vem das mulheres, conhecimento demonstrado nas intermináveis e permutáveis performances. Talvez a pergunta para alguns soe um pouco *démodé*, pois fora proferida muitas outras vezes, mas a desejo sem os maneirismos que a ataria à *tradição da ruptura*, por não ser uma pergunta nova, mas que me é cara, especial, lastreada nas vias das possibilidades infinitas, no sentido de sopesar a respeito das *performances* que se desenvolvem em produções distintas, chamadas aqui genericamente de *textos*, conforme discuti antes.

Lembro de Inês Pedrosa, frontalmente contra a denominada *literatura feminina*. De certo modo, concordo, pois há *literatura*, e o mesmo ocorre com a arte, enquanto meio de transmissores e não caio na cilada de grafá-la com letra maiúscula. Rejeito tal hierarquização, indutora de um nome próprio para algo processual e expansivo, que vem na frequência de outras produções contingentes como: identidade, texto, mulher, homem, produção performática, tudo *in progress*, maturados na temperatura dos cozimentos pontuais e passageiros. Por mais indesculpavelmente poético que possa parecer, literatura e arte são impróprias, impossíveis de serem esgotadas, por isso funcionam sempre.

Devido a suas potencialidades inconclusas, são instâncias amplas e complacentes, e os textos, servindo a ambas enquanto suporte de suas produções, abrigam, em uma mesma *escritura*, inúmeros planos. Salve Barthes<sup>6</sup>, que aprontou essa e tantas outras propostas certeiras e sensíveis. Presenciamos constantemente inúmeras

---

<sup>6</sup> BARTHES, Roland. Escritores e escreventes. In: *Crítica e verdade*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. 3ª ed. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1999.

torções, intimamente de acordo com a essencial inclinação volátil dos seres. Há mulheres que produzem como homens e homens que não produzem como homens. Entretanto, o ingresso destas no mundo das valências simbólicas se realiza, muitas vezes, na disputa com as exigências dos valores normativos. Existir na diferença, em um mundo demarcado por normas asfixiantes, pode impedir e inibir que tais biopoderes tragam suas contribuições.

O texto pode ser duro, faminto, incisivo ou escorregadio, dobrável, coletivo, insular, levando-nos a saltos mortais, fragmentários, temerários. Raspa a vida, dói, embate-se nas teias reais e/ou subjetivas do escrevente<sup>7</sup>. Todo texto é uma dobra, não de fácil reflexão, não reflete exclusivamente seu autor, e pode vir mapeando denúncias biográficas e/ou idealizações, ir para onde se queira. Relembro das *diferanças*<sup>8</sup> derridianas<sup>9</sup>, e volto-me e revolto-me contra o texto realizado dentro de células hermeticamente fechadas. Admiro intensamente Michel Serres, mas tanto a minha produção, *faber* simbólica, como a de tantos outros, nunca poderá ser feita na situação monástica: “Quem tem vocação para escritor será bem sucedido se entrar para o monastério”<sup>10</sup>, diz o filósofo. *I prefer not*, porque não posso, porque recuso, porque não quero. Valho-me mais quando ele diz da criação e da necessidade de ter corpos atléticos para alcançar a saúde e a graça. Enleva-me o dito “Pratiquem o exercício do corpo como preparação: para a subida aos céus. É preciso ter coxas firmes para escalar o paredão e

---

<sup>7</sup> No sentido barthesiano do termo.

<sup>8</sup> Na verdade esta palavra foi digitada erroneamente, mas, como acredito na contribuição milionária dos erros, deixei-a ficar, o intuito primeiro fora de explicar o termo *différance*.

<sup>9</sup> Cf. *Différance* em: SANTIAGO, Silviano (Supervisor geral). *Glossário de Derrida*: trabalho realizado pelo Departamento de Letras da PUC/RJ: Ed. Francisco Alves, 1976, p.22.

<sup>10</sup> SERRES, Michel. *Ramos*. Trad. Edgard de Assis Carvalho e Mariza Perassi Bosco. Rio de Janeiro: Ed. Bertrand Brasil, 2008, p.22.

experimentalizar a festa mística da Ascensão.”<sup>11</sup> Venha então o texto menos moderno, que aspira à totalidade e, entremeado de vida, tenha seus altos e baixos, belezas e feiúras, arranjado no armengue. Porque há um jeito de corpo, de ser, de escrever menos centralizado e sintético, sendo de outra sintaxe. Não escrito à distância, onde ficam de fora os filhos, os problemas mundanos, as contas a pagar, a cozinha suja e, para aquele que o aduz e quer tomar um café, terá de realizar ambos: café e texto.

E qual texto chega conjugado às portas abertas, texto outro, mesclado à necessidade de arrumar a cozinha para melhor pensar, de ir ao auxílio dos filhos, dos amigos, dos parentes? Como é o texto onde o mundo perpassa ininterruptamente, atravessando-o, lentificando aquele que o escreve? No final de seu texto sobre a crítica feminista, Elaine Showalter deixa sua posição estabelecida ao lado das formas não universais no que diz respeito aos temas da crítica literária feminista, pontuando sobre produzir em meio a outras diretrizes:

Pode ser que nunca alcancemos a terra prometida; pois quando as críticas feministas veem nossa tarefa como o estudo da escrita das mulheres, percebemos que a terra prometida a nós não é a serenamente indiferenciada universalidade dos textos, mas o tumultuoso e intrigante campo selvagem da própria diferença<sup>12</sup>.

Se a identidade é vária, acredito que um texto apareça nessa medida, desmedido porque, para ser elaborado, se compõe celularmente de um mundo de coisas. Um texto que se faz entre a necessidade de comprar um saleiro e apagar o fogo, um texto que ouve a panela de pressão. O texto pode ser um texto corpo? Um texto identidade, que range, cheira, ri, palpita a cada palavra o reflexivo e o físico, mais realizado por

---

<sup>11</sup> *Idem*, 2004, p.22.

<sup>12</sup> SHOWALTER *apud* HOLLANDA, 1994, p.54.

impensáveis partículas materiais do que pelo logos. Assim, conforme diz Michel Serres, encontramos a essência do homem: “Nossa espécie sai, esse é seu destino indefinido, seu fim sem finalidades, seu projeto sem objetivo, sua viagem, não sua errância, a *escência* de sua hominescência”<sup>13</sup>.

## **Identidade – parte II: expansão**

A ação de cada um, perdidamente plena, e de cada coletividade, produz variáveis impactos nessa malha vivente, que agregam valores, hábitos, papéis sociais, investimentos libidinais. Todos estes poderão ser refeitos a partir da seleção, também arbitrária, do sujeito que participará do mundo sob insígnia do poder do outro, no início da vida, mas, assim que põe o pé no mundo, participa do circuito, dos processos subjetivos, que têm a duração da existência. Desse momento em diante, a profusão de interesses irá sensibilizar e dilatar essas identidades. É importante notar não haver, de antemão, nenhuma possibilidade de antever os limites.

Se, em um primeiro momento, a identidade decorre da decisão do outro, e dos respectivos mecanismos de nomeação e circunscrições, em um segundo momento será entendida como identidades, melhor dizendo, como vários processos corpóreo-subjetivos. Alargo o termo identidade para reconhecer todo o trabalho processual que conjura mundo e sujeito. Mundo panorâmico seduzindo, inculcando e se transformando devido aos interesses daquele que o habita, retro-transformando-se.

---

<sup>13</sup> SERRES, Michel. *Ramos*. Trad. Edgard de Assis Carvalho e Mariza Perassi Bosco. Rio de Janeiro: Ed. Bertrand Brasil, 2008, p.159-160.

Consideremos, como sinal dos tantos encontros transfiguradores, a vontade de ser outro, de variar, e em uma das faces dessa variação, a possibilidade de modificar a imagem física<sup>14</sup>, com os seus deslocamentos vinculados à perda da memória individualizadora. Montamos a realidade como uma representação espreada no território do mundo captado pelo sistema perceptivo que, ao montá-lo, decodifica-o em uma narrativa singular. Há desejos de ver alterar-se a realidade, imediata e física. Lembro-me da incorporação de máscaras<sup>15</sup>, nos momentos coletivos<sup>16</sup> ou nos jogos privados<sup>17</sup>, em que a sensualidade se emaranha a outras imagens, ou nos esquecimentos que partem a ligação com a dominação da realidade, pois estão ligados a perdas de objetos reais ou de densidade alternativa, i. é, na substituição de nomes, números, documentos, etc.

Parece haver uma brincadeira implícita em constatar que a norma, aquilo que vem enquanto certeza, é mudança. Mais ainda, parece que a produção do conhecimento não mais refuta tais ondas. Ao invés disso, assenta-se cada vez mais incluindo o monstro, a loucura, o que era forçado às margens, à invisibilidade. Quem sabe se o engano da atualidade esteja agora em esperar haver possibilidade de as cartas ficarem

---

<sup>14</sup> Refiro-me às imagens escópicas e/ou acústicas.

<sup>15</sup> O rosto, muito além de sua funcionalidade, causa estranhamentos. Colar a própria identidade, o si ao próprio rosto, por vezes significa tarefa inalcançável. Para muitos, o sentimento de despersonalização se inicia nesta percepção desnaturalizante em que o que é visto torna-se máscara fúnebre, desconhecida, descosida e morta. Os olhos e todas as demais cavidades perdem-se numa página desvitalizada e sem sentido, serão apenas vãos ocios que nada mais espelham.

<sup>16</sup> Na cidade do carnaval a festa imanta corpos e mais corpos frenéticos e gozosos organizadamente fronteiriços.

<sup>17</sup> Uma ambiguidade exposta: se o mundo do sexo possui encantos e ampla existência no âmbito privado, também envelopa mensagens insistentes à esfera pública, conjugadas a transações solares, devidamente agenciadas e comercializadas de forma explícita: nas *sex shops* elegantemente “invisíveis”, nos sites da *internet*, nos canais a cabo, na Ladeira da Montanha (tradicional zona de meretrício baiana), ou na ladeira do Shopping Piedade, onde lojas de fantasias eróticas estão chamando, com suas pluminhas pobres e de colorido intenso, os corpos para habitá-las.

expostas na mesa? Por mais que haja muitos ditos pretensiosamente solares, outros eclipses se processam, pois é da essência do jogo um certo nível de arbitrariedade.

## JOGOS De ser

Da repisada pergunta de Hamlet sobre a identidade bamboleante do ser, lembro-me da junção substância e nome. Há na substância um pensamento alternativo e rotas colidem ininterruptamente, a da substância e a dos nomes. E cenas prosaicas pululam: pode ser a daquele menino vestido durante toda sua infância como menina, pode ser que ele se queira menina, ou resista e se queira menino. Pode ser a daquela mulher, capa da revista, que, aos cinquenta anos, ostenta o *shape* “*forever young*” e provar que “pode” ainda usar um short e posar sensual na frente de um carro do ano. Pode ser a daquele homem casado há vinte anos, com seus dois filhos crescidos e situação financeira regular, que se deseja em uma relação com um colega de trabalho e, para realizar essa verdade, terá de enfrentar uma série de dolorosas desconstruções. Pode ser a daquela professora, também casada há tantos outros anos, que se sinta premeada a viver um tórrido romance com um de seus alunos. Pode ser a da mulher que não mais tem o próprio corpo como um capital de troca afetiva e sente-se liberta por isso. Cedo ou tarde, situações fronteiriças nutrirão nossos corpos e mentes com distintas cores, de modo que, a partir dessas oscilações, o eu revelar-se-á mais fraturado que bem cosido.

Essa irrupção assimétrica, descentralizadora, que preme o ser a estranhar-se e a regurgitar incompatibilidades de ser ou não ser, só existe na tessitura habilidosa do corpo desejante em que o ente, que performatizaria a apresentação de nomes ou emblemas, deixa de estar acomodado em tais etiquetas e parte para os jogos do *des-ser*, embate-se nas teias, nas redes e camadas qualificativas, não para que sua essência se

revele, pois o ser é essencialmente um inumano constantemente em formação. Como se forma o sujeito? É produto do desejo do outro? Sempre e exclusivamente? Isto parece ser a configuração de uma cultura extra-tradicional em que os corpos são recapados nesse circuito, o de identificar-se de modo mutante até chegar, para alguns, o momento de se querer diluir ao estatuto de entranhamento radical, quero dizer, à incorporação aos elementos mais telúricos: querer ser, *des-ser* na morte, devir último de nome apagado.

## Ordem do esquecimento

Quem nunca se encantou e devaneou com a ideia da amnésia, de perder-se das mãos da deusa Mnemosine e jogar-se no Lethe, ou se deixou seduzir pelas atualizadas versões de *alta voltagem distributiva*, vista nas novelas? Alguns enredos tematizaram o poder do estranho, das trocas e do esquecimento: *Selva de Pedra*, de Janete Clair (1972, remake 1986) e *O outro* (1987) de Agnaldo Silva; nas HQs, patenteadas no esquecimento de Wolverine e sua errância em busca do passado; e mesmo nos trabalhos fornecidos em prosa tão inteligentemente retratados por Pirandello na cilada de Mattia Pascal, onde a personagem desterrada sucumbe à trampa de se querer invisível e sua invisibilidade é condição necessária à aquisição de sabedoria. Há a força do cego Tirésias que, nessa constante gangorra, perdeu a visão e, não obstante, ganhou o dom de adivinhar, sabedor dos prazeres, pois experimentou ser homem e mulher. E a força vertiginosa e igualmente bamboleante, manifesta nos versos nietzschianos.



Joga no abismo aquilo que tens mais pesado!  
Homem, esquece! Homem, esquece!  
Divina é a arte de esquecer!  
Se sabes elevar-te,  
Se queres estar em casa nas alturas,  
Joga no mar aquilo que tens de mais pesado!  
Eis o mar, joga-*te* no mar.  
Divina é a arte de esquecer<sup>18</sup>.

## NOMES E NOME E NOMES

Ou seja, se não há síntese, encontro final, redenção, a seta do tempo afirma-se na ida, nas crises, nos saltos. Até a memória é um ato presente de reinvenção, nem prato frio ou requentado, a memória é um requinte de vontade, exercício incontrolável, para muitos uma gagueira. Apenas se lembra e, ao se lembrar, se inventa, nas palavras que rolam na boca ou no pensamento. Dá-se a movimentação, ao longo da história do sujeito do enunciado, a suas enunciações performáticas. Se a fala, o vocabulário, mudou, nuances do registro ganharão novos tons. Seja pela via da evocação, seja pela vida de apresentações alternativas, a vida se matiza. Na querência ruminante ou na maneira mais ou menos solar, expressa nos nomes artísticos. Exemplos:

Fausto Fawcett, homenageando a Pantera Farrah Fawcett.

---

<sup>18</sup> GUIMARÃES, Gustavo Bertoche. A poética da moralização aérea: a leitura de Bachelard das imagens ascensionais de Nietzsche. Disponível em: <http://oficinadefilosofia.files.wordpress.com/2008/08/nietzsche-e-bachelard-a-poetica-da-moralizacao-aerea.pdf>. Acesso em: 02 fev. 2009.

Marilyn Monroe, ultra feminino e mais sedutor com os emes, criando uma sonoridade onomatopaica, mais sensual e ronronante que o nome normal e de batismo, aquele que nunca escolhemos, Norma Jean Baker.

Xuxa, o infantilizado que chia e chama qualquer baixinho a dizer.

Orlan, com sua declaração de recusa à morte<sup>19</sup>, ao mesmo tempo em que encarna ícones de outrora, na figura 24, ei-la desnuda saindo do *frame* da tela, com uma máscara assustadora. O jogo que seduz e dispara o susto tem longa duração em seus trabalhos artísticos, ela mixa tais sentimentos àquele que a vê, através de suas *performances*. Entre um demiurgo que ri e a doutrinação vanguardista pretensiosa, há um paradoxo. Em uma graça derrisória que provoca por vezes aquele que a assiste, favorece, por meio fenomênico, uma tensão compreensiva. Reificando-se na tradição de uma vanguarda que, ao descartar a *escola*, não dispensa um comportamento exibicionista que rejeita a pretensa normalidade de seu público, e o realiza investindo corporalmente e pesadamente em uma alternativa antropologia visual. Ela escalona o normal intencionalmente utilizando outra classificação, disposta nas tramas das mil possibilidades: uma antropologia vaginal, referência evanescente de uma mulher. Brinco com a ideia de que, na antropologia vaginal, a norma seria uma exceção consternante porque estaria cansada das estranguladoras diretrizes e linhas gerais, e a necessidade e o uso seriam os promotores de narrativas pontuais. Fecho a janelinha com bom humor e deixo de lado, para talvez recuperar, posteriormente, as reflexões psicanalíticas sobre as históricas.

Se um texto pode ser hermafrodita, e se somos em certa medida sempre representados enquanto narrativa, reafirmo tal antropologia vaginal para expor algumas

---

<sup>19</sup> Voeja constante e sorradeira a morte, considerada por tantas e tantas vezes como agente de fim e de começo.

dúvidas, e evidenciar, antecipadamente, minha vontade em não solucioná-las. Orlan nas suas mil e uma variações goza, tique inumano e risível, pois, além de utilizar também o acervo formal para produzir suas diatribes, seja dos ícones incorporados por ela, seja pelas inúmeras tecnologias digitais, cirúrgicas, etc., ela, francesa, vem a mim como ser paradoxal.

### ***Sobreposições na cena***

Ao ver Orlan, percebi uma dubiedade. Pude discorrer sobre isso no capítulo 2, mas utilizo novamente a cena para evidenciar possíveis lugares identitários sobrepostos e muitas vezes paradoxais. Orlan, ao tempo em que namora as provocações, algo largamente demonstrado nas suas transações artísticas, é sabedora do lugar imaginário que ocupa, por ser francesa. Isto se evidenciou no dia em que, impacientemente, exprimiu autoridade e desprezo. Poderia ser na Europa ou nos EUA, mas, como foi aqui, o fato vem enquanto possibilidade de refletir sobre as *contradições* que nos habitam. Ela, artista francesa transnacional, hedonista, narcisista, mercadologicamente tira proveitos, através das suas construções, com gosto pelo repto. No *dia D*, quando vi transmutado o tranquilo corpo a que eu estava habituada, acomodado nos livros, Orlan irritou-se com sua traidora/censora que, cheia de pudicícia, não dava conta de traduzi-la, usando as palavras que a própria Orlan proferia.

Ao tempo em que a artista francesa exhibe certa empáfia, nunca deixa de habitar sua condição de mulher, e, de sua perspectiva, retorna sua face ao mundo e o modifica ao conjugar, *bricoleur*, diversos elementos e mais uns tantos lugares. Orlan passeia,

leva-se enquanto obra para passear, se exibir. Ao incorporar imagens, ela *transa*<sup>20</sup> sua arte em franca atividade peripatética, historicamente mais exercitada pelos homens, contrapondo-se ao lugar doméstico destinado às mulheres.

Concomitante a esse fato, ao ver a fotografia a seguir, outra sensação advém: Orlan é grande demais para um espaço que não a suporta. O oval da moldura de época, propicia aos retratos, tradicional, cheia de pequenos traços em alto-relevo, espreme-a, e ela, em uma foto esquisita, parece sair com as pernas à mostra, afinal são as partes fundamentais para a locomoção, em um claro-escuro inabitual, de um corpo nu, tão distinto da posição de repouso em que, usualmente, estão os corpos complacentes das mulheres, representados. Para a alegria dos olhos, dá a impressão de estar de passagem, tira-nos do olhar a tranquilidade bovina de vermos um retrato ou nu artístico clichê. Ela enquadrada estranhamente, mais uma vez, irrita a compreensão acomodada aos objetos artísticos. Talvez seja a herança das vanguardas modernistas que a francesa porta, conjuntamente às suas iconoclastias e perspectivas. Sua máscara parece nos olhar com raiva. *MesuRAges* também traz a raiva das medidas estabelecidas dentro da razão androcêntrica. Em uma posição que em nada lembra tranquilidade e repouso, parece sair da tela, raivosa, talvez com ódio da moldura que circunda há tanto tempo os corpos das mulheres.

---

<sup>20</sup> Reutilizo o termo dos anos 1970, pois sinto a temperatura cambiante e sensual deste significante.

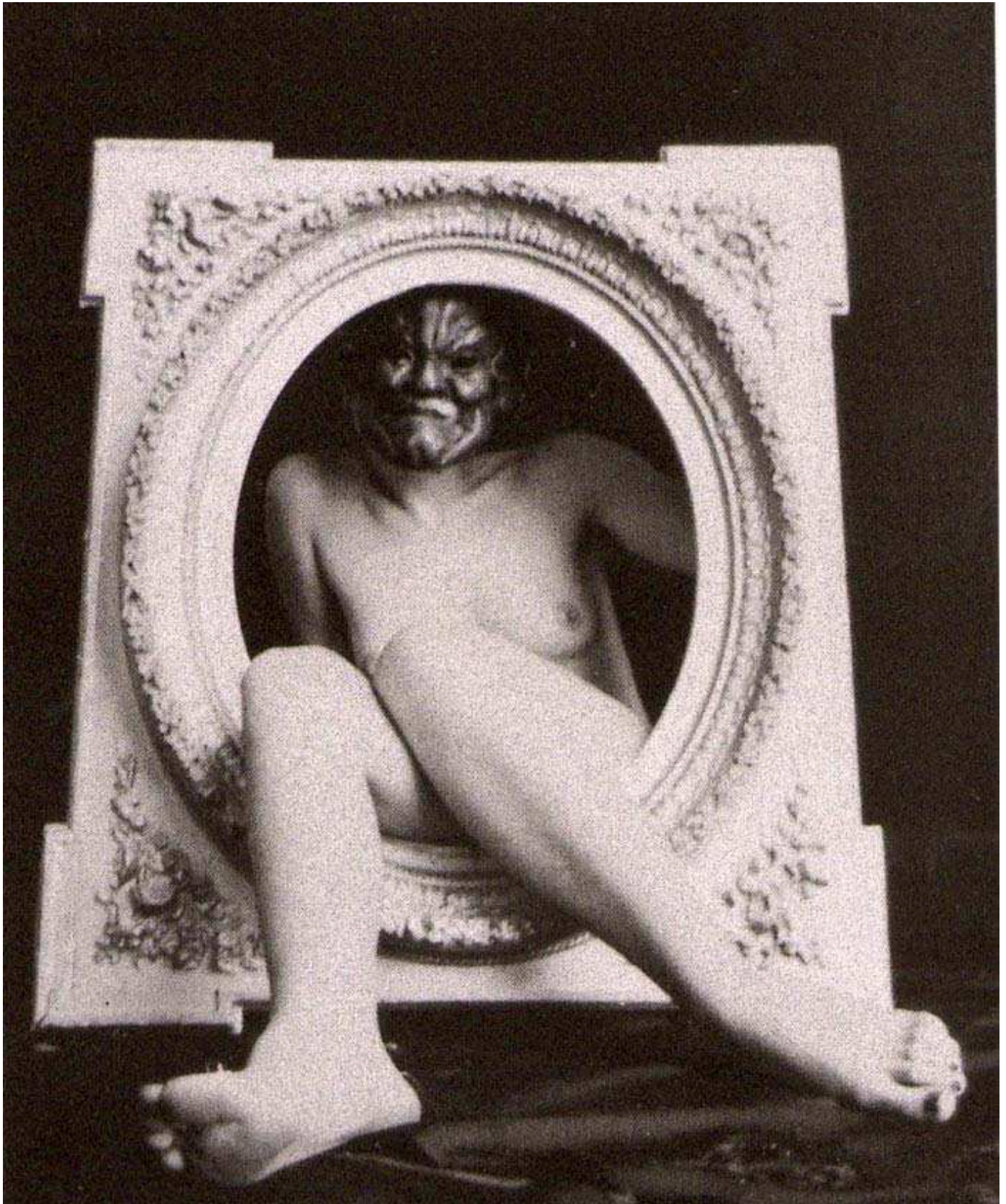


Figura 24 – Tentative pour sortir du cadre avec masque n.01<sup>21</sup>

<sup>21</sup> GLUCKSMANN, 2004, p.21.

## Variação de desejo 2. Querer é perder.

Aprendemos, de modo mais ou menos clichê, a não mais considerar algumas atividades como gratuitas, entendidas como inconscientes, i. é, de propriedade de uma instância que age longe dos olhos, do já sabido. Com isso, os nomes, atribuídos ou escolhidos, ou o esquecimento, são circuitos ligados a associações de desejos (in)determinados. Por um lado, se há o desejo evidente de mudar, considerar-se-á que muitas transformações ocorrem de modo totalmente sub-reptício, ao mesmo tempo em que são amplamente democráticos, pois acometem a todos: nos sonhos e atos falhos, conforme fora declarado por Freud.

Bem na época em que iniciei este capítulo e já elaborava algumas linhas de discussão, ligadas a tais movimentos de mudança, algumas manifestações inconscientes ocorreram, uma espécie de frequência tão habitual àqueles que estão na feitura desses trabalhos, acasos, páginas necessárias, abertas “sem querer”, etc., coincidências que perpassam e me surpreendem. Ao almoçar em um restaurante da cidade, vi outro cliente que porta o sobrenome de Guerreiro. Enquanto comia, elucubrei sobre uma hipotética troca de sobrenome. O condicional do meu – Faria – sempre me incomodou, causando-me uma desconfortável sensação e autorrepresentação de não ser uma pessoa que pode realizar coisas. Antes de dormir, pensei novamente na situação do almoço, e ocorreu o nome Anna Guerra. No dia seguinte, havia perdido minha carteira de documentos. Imediatamente lembrei-me, com certo mal-estar, do ocorrido no dia anterior.

Pensei em Orlan, em seu nome alternativo, forjado, segundo ela, em um momento posterior à mítica sessão de psicanálise<sup>22</sup>. Duas amigas disseram que já haviam querido tal troca quando crianças. Meu filho de 6 anos, Pedro, volta e meia diz querer mudar de nome para se chamar: João de Abelhas Seis Dezesesseis. Eis a verdade nietzschiana – exposta nas “Três transformações do espírito” – guardada pelas crianças em vertiginoso devir, transformando tudo através do esquecimento, “um novo começo, um jogo, uma roda que gira por si mesma, um movimento inicial, “um sagrado dizer sim”<sup>23</sup>.

## Valor é destino<sup>24</sup>

Cada nome, codinome, nome de guerra, nome artístico, nomes alterados pela curiosidade infantil, colocam variações, valores e vontades. Entretanto, tais admissíveis mudanças não operam a transvaloração exclusivamente no plano das nomeações. Ocorrem, igualmente, nas cenas, ínfimas, erráticas e aparentemente despreziosas. O valor do mundo visto, por exemplo, na forma e na qualidade de unha mal formada ou de beleza notável, clássica, permite insuflar um querer que a transforme por meio de um corte, maior, menor, ou de uma terapêutica que a deixe igual ao semblante da unha platônica. Outros modelos mais usuais para alterações poderiam ser arrolados: o do peso, da altura, da cor do cabelo, do movimento peristáltico, e assim por diante. Enfim, o vínculo com a transformação promove uma espécie de jogo transvalorado que toca inumeráveis questões e possibilidades. Os desvios metamórficos, da mesma forma,

---

<sup>22</sup> Conforme descrito no capítulo 1.

<sup>23</sup> NIETZSCHE, Friedrich W. As três transformações do espírito. In: *Assim falou Zaratustra*: um livro para todos e para ninguém. 14ª ed. Trad. Mário da Silva. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005, p.53.

<sup>24</sup> Inspirado em Negri, que escreve que podemos modificar o destino, mas reconhece que todo valor é um destino. Cf. NEGRI, Antônio. A ética como criação. In: *Jó, a força do escravo*. Trad. de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007, p. 147-162.

acompanham-nos celularmente, seja nas breves situações prosaicas, acima citadas, ou nas mutações biológicas tão absolutamente caras à evolução, que, é bom lembrar, nada tem a ver com progresso.

Portanto, há um circuito ininterrupto entre circunstância, mudança e vice-versa. Um fato transforma, e a transformação é ação gerativa para que outros arranjos advenham. Assim, a perda de um documento e/ou a atenção destinada a uma parte do corpo, pode revelar um caminho à transformação ou, se destituídos da vontade que nos incline a associações<sup>25</sup>, a perda de um documento pode ser apenas uma perda vulgar, e a alteração do formato de uma unha deixa dormentes as possibilidades de sentidos, uma espécie de mutação ocorre nessa ação inventiva. E disso alguns parecem entender bem, pois sabem utilizar os nutritivos limos das frinchas, suas monstruosidades. As margens são baterias energéticas, plenas de forças.

Inumano, artefato

Inominável, artefato

Se há verdade ao dizer meu nome, há verdade em dizer: eu mintro.

Há verdade em se dizer inumano.

Ou afirmar a inexistência da mulher.

Ou afirmar as linhas de tensão do rosto, da máscara que recobre os ossos que aguardam o futuro. Cavidades, ora preenchidas por matérias de distintas densidades. O não ser, invisível, conduz a matéria plástica, dobrável, que permite encontrar aquilo que não se procurou, guardava-se em germe. *Semblant* delineado, cria de estrutura acêntrica, acéfala. O império do sentido está no estímulo sem nome.

A subjetividade, sempre revestida pelos dispositivos de linguagem, constrói-se utilizando tantos padrões limitantes como reconfigurações metarrepresentativas. Seja

---

<sup>25</sup> É comum dizerem para não se procurar *cabelo em ovo* ou *chifre em cabeça de cavalo*.



para se prevenir contra o inumano, nosso elementar compósito celular – o mais arcaico habitante de nós, pois, antes mesmo de falarmos, ele já nos tinha –, seja para existir no paradoxo, i. é, saber que o inumano é um estado estruturante e processual, e, deixar-se conviver com tais devires, assumir o risco, na posição de um ente mutante, artefato existente, cambiante. Os anormais guardam seus segredos, ao tempo em que são forçosamente instalados na zona onde os estigmas os contrapõem aos outros, os quase *santos*. Estes cochilam suspeitamente tranquilos, esquecidos das violências e violações perpetradas no cotidiano: “Eles acreditam no bem e no mal/ falam com franqueza do bem e do mal... Alegres ou tristes/ são todos felizes durante o Natal/ O bem e o mal têm medo da maçã/ à sombra do arvoredor/ o dia do amanhã”<sup>26</sup>. Se as dicotomias apaziguam, elas são cápsulas de confinamento.

## O vale todos como relação

A xenofobia continua agredindo e matando a diferença. Inúmeros gays ainda são igualmente mortos, nas próprias famílias, na cidade, nos países que não os aceitam. As mulheres são assassinas e violentadas pelos homens que lhes são próximos. Os pobres são maltratados, desprezados. Eu poderia arrolar mais tantas e tantas agressivas distinções em inumeráveis representações, só para recordar o sabido sobre as agressões sofridas pelos “anormais”<sup>27</sup>, na sua condição de excluídos. Esses, segundo Foucault, receberam atenção do Estado apenas em um período da sociedade disciplinar, em que os corpos passaram a ser regidos por tecnologias normalizadoras e moralizantes que tanto assustaram os viventes do final do século XIX, e impuseram novas condutas e destinos

---

<sup>26</sup> Música *Eles*, de Caetano Veloso e Gilberto Gil (1967).

<sup>27</sup> Cf. FOUCAULT, Michel. *Os anormais*: curso no Collège de France (1974-1975). Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2001.

àqueles dos costumes inadequados, monstruosos, retomando em diferença o pavor medievo ligado ao *monstros humanos*. Esses suspeitos foram e são vistos, portanto, como perigosas criaturas que necessitam das correções das progressistas instituições disciplinares jurídicas, ambulatoriais.

Aqui a ambivalência cerra os punhos e aperta os dentes. Se há Estado, ele pode apresentar, através de seus dispositivos, toda uma ortopedia à diferença. Por outro lado, se não houver Estado, a diferença fica à mercê das piores ignomínias, e as pessoas, não contempladas pelos seus cuidados e sem seus direitos elementares assegurados, literalmente são relegadas à míngua, à invisibilidade e ao esquecimento.

O *homo sacer*<sup>28</sup> de Giorgio Agamben aponta para interpretações históricas ambivalentes. Se, em um primeiro momento, era aquele que poderia ser morto em qualquer situação, excluindo as formas sancionadas pelo rito, posteriormente sua etnologia ligada ao sagrado será confrontada com seu primeiro *status* de fragilidade. Tais ocorrências situam o *sacer* como emblema que correlaciona o humano às tramas oscilantes entre a violência e o direito. Entretanto, parece haver a necessidade de uma reflexão que incrementaria essa compreensão. Se o sujeito é um arranjo de identidades, algumas dessas identidades poderão vir a ser incompatíveis com o estabelecimento funcional de razão macro-estrutural. Nesse ponto, o sujeito torna-se frágil e facilmente abatido na condição de *sacer*, quando uma das tantas faces narrativas entra em desacordo com os valores assegurados de uma determinada sociedade.

Em um *shopping*, o indivíduo, seja homem ou mulher, goza do sentimento de segurança devido ao fato de estar em um ambiente que teoricamente entronca comercialmente os reinos do público e do privado. É certo, porém, que o público que circula em um ambiente de um *shopping* está avalizado por um critério de edição –

---

<sup>28</sup> AGAMBEN, 2002, p.80.

certos *suspeitos* não circulam impunemente e têm, no seu encaço, seguranças que o seguirão de maneira disfarçada ou manifesta. Assim, a integridade do cidadão consumidor estará garantida enquanto lá estiver. O mesmo ocorre com alterações deflagradas em um ambiente assim: a ideia de preservar os outros consumidores assegura uma intolerância a determinadas manifestações. O mesmo critério não ocorrerá em outros ambientes onde os interesses não estão tão luminosamente concentrados, onde outros discursos terão suas próprias e distintas ordens de prioridade. Muitas vezes, noutros ambientes, entrarão os discursos em uma frequência polifônica, criando uma atmosfera instável e tensa. Em um país de forte desigualdade social e violência, contraponho, à segurança de um *shopping* vulgar, a vigilância errática em uma festa popular, a exemplo das festas de largo ocorridas nas cidades baianas, onde ocorrências dão-se de maneira menos dominadas por aqueles que seriam orientados a promover a segurança no local. Repito, se a identidade é um composto, cada discurso é coletivo, no sentido enunciado pela máxima feminista “o pessoal é político”<sup>29</sup>, portanto, entra na constelação de forças, poderes e outras crenças.

Porém, quero manifestar minha posição. Percebo em Foucault uma crítica pertinente ao Estado, contudo ela é totalizante. Se o Estado aprisiona, ele, por meio de uma razão democrática, deve garantir a vida, através de seu alcance e dispositivos de cuidado tecnológico. Quero dizer que entendo haver, no transcurso das práticas democráticas, não um regime estatal que contemple todas as necessidades das pessoas, mas, através do Estado, enquanto estrutura que possui recursos diversos, existe a possibilidade de se articular e exigir do Estado políticas asseguradoras das diferenças: para demarcação de terra aos índios, para garantir a integridade física e emocional de

---

<sup>29</sup> Lipovetsky referindo-se a esta frase como sendo um importante preceito declarado pelas feministas da segunda metade do século XX. Cf. LIPOVETSKY, 2000, p.68.

seus habitantes, para as mulheres, para os doentes, através de medicamentos que garantem a vida nas muitas afecções (vacinas, coquetéis, transplantes, etc.), enfim, para garantir de modo amplo os direitos humanos. Utilizo-me mesmo da biopolítica, conceito criado por Foucault, para dar noção sobre o que quer dizer, um Estado global e que tenha a função de ser um sistema mensurador, lançando mão de técnicas diversas para obter dados sobre a vida.

...essa tecnologia de poder, essa biopolítica, vai implantar mecanismos que têm certo número de funções muito diferentes das funções que eram as dos mecanismos disciplinares. Nos mecanismos implantados pela biopolítica, vai se tratar sobretudo, é claro, de previsões, de estimativas estatísticas, de medições globais; vai se tratar... Vai ser preciso modificar, baixar a morbidade; vai ser preciso encompridar a vida; vai ser preciso estimular a natalidade.<sup>30</sup>

---

<sup>30</sup> FOUCAULT, 1999, p.293.

## Razão de estados – por um mundo menos humano

A violência de um biopoder continua como pauta forte, com uma diferença: agora há uma consciência coletiva promovendo, cada vez mais, biopolíticas, principalmente entre as minorias, porque por meio “do projeto individualista moderno de conquistas de novos direitos e de autodomínio soberano da coletividade”<sup>31</sup>, as demandas minoritárias são os mais ativos agentes que exigem novas propostas do Estado. No livro *A terceira mulher*, Lipovetsky, ao historicizar a entrada vigorosa da mulher que, em meio século, transforma as sociedades de orientação ocidental democrática, deixa inequívoca a importância do advento da aquisição do dinheiro próprio, que vem como um dos grandes fatores da emancipação da mulher para que ela pudesse sair do espaço privado, situado, por muito tempo, como lócus exclusivo para sua atuação. Esse *poder* de ser possuidora do próprio dinheiro, ainda segundo Lipovetsky, decorre de dois fatores: a necessidade de sua força de trabalho, causada pela primeira grande guerra e, em seguida, a implantação da sociedade de consumo. O autor não nega a importância e os enormes efeitos advindos do ingresso da mulher na esfera pública, porém relativiza uma inclinação em desconsiderar os conflitos problematizados em decorrência da sua saída do universo privado para ser consumidora/cidadã.

As revoluções pelos direitos humanos não garantiram seus direitos universais. Ao contrário, assim que se estabeleceu na França a nova ordem, as mulheres foram banidas da nova configuração social. A garantia de movimentação no espaço público, assim como de tomar as decisões para acomodar suas necessidades e perspectivas, foram negadas no período iluminista. Desse modo, a *razão* mostrou-se misógina e

---

<sup>31</sup> LIPOVETSKY, *op. cit.*, p.77.

intolerante para com a mulher. Decididamente, a Declaração dos Direitos do Homem, de 1789, sempre fora destinada a alguns homens, daí a justificada e agressiva crítica ao documento, como sendo excludente de uma série de indivíduos:

Ainda mais perturbador é que aqueles que com tanta confiança declaravam no final do século XVIII que os direitos são universais e vieram a demonstrar que tinham algo muito menos inclusivo em mente... excluía aqueles sem propriedade, os escravos, os negros livres, em alguns casos as minorias religiosas e, sempre e por toda parte, as mulheres.<sup>32</sup>

Não há teoria da conspiração, como muitos pretendem dizer, ao desconsiderar de modo ligeiro as demandas feministas. Há, ao longo da história, mesmo depois das práticas que queimaram milhares de “bruxas”, um horror continuado às mulheres, até quando elas, ao lado dos homens, mostraram-se solidárias às questões relacionadas às mudanças de regime. O nosso *pleno* poder é recente, contudo ainda ecoam e se presentificam inúmeras exclusões. Mas não há retorno, a nova ordem se faz notar, vemos as mulheres, nos textos, no jeito de ser espalhado, cheirando ou não a perfume, com um notável cuidado de si, suplementado em uma outra modalidade ética. Mas ainda não esqueçamos as marcas da história:

---

<sup>32</sup> HUNT, Lynn. *A invenção dos direitos humanos: uma história*. Trad. Rosausa Eichenberg. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 2009, p.16.

“Decreta-se que todas as mulheres se retirarão até ordem contrária, a seus respectivos domicílios. Aquelas que, uma hora após a publicação do presente decreto estiverem nas ruas, agrupadas por força das armas e presas até que a tranqüilidade pública retorne a Paris”.

Fecha-se assim, formalmente, o acesso da mulher à participação na esfera pública, de acordo, afinal, às próprias idéias de Rousseau... Segundo Rousseau, a mulher deveria ser educada e encontrar sua realização “natural” e colocar-se a serviço do homem, desde a infância até a idade adulta.<sup>33</sup>

Portanto, a mulher se emancipa apenas em uma sociedade marcada pelo capitalismo. Ela será participante e consumidora e, para isso, terá de estar preparada para ter o poder de gastar seu tempo e seu dinheiro. As ambiguidades sempre rondam e falam de dificuldades, de acertos e desacertos, de situações que estão muito longe de se confundirem com pontos de chegada: “Se o balanço do século é pouco glorioso em matéria de respeito aos direitos humanos, quem contestará sua dimensão fundamentalmente positiva no que se refere à evolução do feminino?”<sup>34</sup> A liberdade de ir e vir, de arbitrar sobre o corpo e sobre suas escolhas vem como algo novo, por mais que seja facilmente esquecido, parecendo ser direito natural. Ainda que haja tais acenos, está muito longe de serem desprezíveis os números de mulheres europeias que morrem nas mãos dos homens<sup>35</sup>, desmentindo a ideia de que o Velho Mundo é um lugar ideal e mais progressista. Edward Said, em seu brilhante livro, *Orientalismo*, aponta para a

---

<sup>33</sup> ALVES, Branca Moreira; PITANGUY, Jaqueline. *O que é feminismo*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 2003, p.35.

<sup>34</sup> LIPOVETSKY, 2000, p.11.

<sup>35</sup> Disponível em: [http://www.mp.gov.pt/mp/pt/GabImprensa/NoticiasLusa/GC15/20040308\\_Mulher.htm](http://www.mp.gov.pt/mp/pt/GabImprensa/NoticiasLusa/GC15/20040308_Mulher.htm) <http://copodeleite.rits.org.br/apc-aa-patriciagalvao/home/noticias.shtml?x=105>. Acesso em: 03 de jun. 2009.

domesticação e a invenção estereotipada do Oriente pelo Ocidente, através de textos literários:

Nessas categorias, toda obra sobre o Oriente tenta caracterizar o lugar, claro, mas o mais interessante é ver até que ponto a estrutura interna da obra é em alguma medida sinônimo de *interpretação* (ou tentativa de interpretação) abrangente do Oriente<sup>36</sup>.

Said deixa claro o enorme poder de se criar interpretações a respeito do outro, por meio das formas narrativas ficcionais. O ato de forjar entra em consonância com a função do *criador* ocidental, discutida pelo antropólogo Eduardo Viveiros de Castro<sup>37</sup>, sendo o oleiro, o engenheiro, aquele que, ao pensar, raciocinar, racionalizar, medir, sabe e delibera em uma ação predeterminada, articulada à razão que domina o ato, que vem condicionada à mesma. A constatação dos intelectuais determina o lado em que se está: estabelecido ou não, poderia ser que, para aqueles que naturalmente, por razões geográficas e de gênero, estivessem inseridos na parte do mundo onde é natural falar pelo outro, houvesse outros modos de criar elaborações a respeito do mundo que os cerca.

Ora, a ausência calculada do Estado, no sentido de esfera responsável por coibir efetivamente a violência, e outras modalidades de violência contra a mulher, vão ao encontro das posições de Hannah Arendt e de Giorgio Agamben, pois ambos entenderam que o mais desprezível não é o corpo ao qual a lei será imputada, mas aquele a que a lei não chega ou não tem interesse em recobrir.

---

<sup>36</sup> SAID, Edward W. *Orientalismo: O Oriente como invenção do Ocidente*. Trad. Rosaura Eichenberg. São Paulo: Ed. Cia das Letras, 2007, p.222.

<sup>37</sup> VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. A filosofia canibal. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 21 ago. 2005, Mais!, p.5.



Para Arendt,

A privação fundamental dos direitos humanos manifesta-se, primeiro e acima de tudo, na privação de um lugar no mundo que torne a opinião significativa e a ação eficaz. Algo mais fundamental do que a liberdade e a justiça, que são os direitos do cidadão, está em jogo quando deixa de ser natural que um homem pertença à comunidade em que nasceu, e quando o não pertencer a ela não é um ato da sua livre escolha, ou quando está numa situação em que, a não ser que cometa um crime, receberá um tratamento independente do que ele faça ou deixe de fazer<sup>38</sup>.

Para Agamben,

No sistema do Estado-nação, os ditos direitos sagrados e inalienáveis do homem mostram-se desprovidos de qualquer tutela e de qualquer realidade no mesmo instante em que não seja possível configurá-los como direitos dos cidadãos do Estado<sup>39</sup>.

O sujeito, para tal supra instância, está recortado. Ele é um não todo, pois, em determinadas situações, o Estado ainda “põe um pouco a colher”<sup>40</sup>. Para Foucault, o *deixar morrer* existe como um novo direito que completa o direito da soberania<sup>41</sup>, e será prerrogativa de um Estado que, nas sociedades de controle do século XIX, deliberadamente mostra-se negligente e indiferente a um enorme contingente populacional:

---

<sup>38</sup> ARENDT, Hannah. *Origens do totalitarismo*. Trad. Roberto Raposo. São Paulo: Ed. Cia das Letras, 1989, p.330.

<sup>39</sup> AGAMBEN, 2002, p.133.

<sup>40</sup> Em briga de marido e mulher Ninguém mete a colher.

<sup>41</sup> FOUCAULT, 1999, p.287.

A calamidade dos que não têm direitos não decorre do fato de terem sido privados da vida, da liberdade ou da procura da felicidade, nem da igualdade perante a lei ou da liberdade de opinião... Sua situação angustiante não resulta do fato de não serem iguais perante a lei, mas sim de não existirem mais leis para eles; não de serem oprimidos, mas de não haver ninguém mais que se interesse por eles, nem que seja para oprimi-los<sup>42</sup>.

Estamos diante de um impasse: se há uma colonização e todo um arrolamento de medidas constritoras e pedagógicas, por parte do Estado, com a inclusão e invenção de uma existência, enquanto categoria reconhecida, por outro lado, sem o Estado, a marginalidade de tais corpos narrativos é deixada à mercê de uma sorte instável e muda. A saída seria existir um Estado da multiplicidade que comportasse leis que assegurem os direitos básicos. O corpo da mulher, por exemplo, sob uma perspectiva biopolítica, é negligenciado pelo Estado. Lembro que aqui no Brasil a lei Maria da Penha entrou em vigor somente em 2006. A violência doméstica é a maior *causa mortis* de mulheres de 16 aos 44 anos, em Portugal<sup>43</sup>. No Brasil e na América Latina, o aborto é uma das maiores causas de morte materna<sup>44</sup>.

Na nossa sociedade, o voto da mulher se estabelece no território nacional em 1932 e, se não fomos abatidos, como outras sociedades, com as guerras, a necessidade de emancipação da mulher, expandindo o limitante espaço doméstico, fez parte constante dos anseios e necessidades vividos por muitas durante um longo tempo, extrapolado e perdido na história. Entre aqueles que prescindem dos coletivos, existe

---

<sup>42</sup> ARENDT, Hannah. *Origens do totalitarismo*. Trad. Roberto Raposo. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p.329.

<sup>43</sup> Disponível em: [http://www.mp.gov.pt/mp/pt/GabImprensa/NoticiasLusa/GC15/20040308\\_Mulher.htm](http://www.mp.gov.pt/mp/pt/GabImprensa/NoticiasLusa/GC15/20040308_Mulher.htm). Acesso em: 10 jul. 2009.

<sup>44</sup> Disponível em: [http://www.abep.nepo.unicamp.br/encontro2008/docsPDF/ABEP2008\\_1723.pdf](http://www.abep.nepo.unicamp.br/encontro2008/docsPDF/ABEP2008_1723.pdf). Acesso em: 17 mar. 2009.

uma clivagem com tais diretrizes e, conseqüentemente, tais indiferentes expressam por vezes uma solidarização minorada, pois o *cada um por si* tornou-se um imperativo, e vemos decorrer daí não somente uma cegueira em relação às ineficiências da macro estrutura estatal, como todo um panorama de desencanto.

Com a garantia de uma seguridade básica, assim como tendo alguns direitos elementares garantidos, muitos se comportam de forma egoísta. Entretanto os coletivos que se organizam, agindo de acordo com os interesses da própria comunidade, mas não deixando de ter em vista outros ramos de participação, realizam comoventes modificações e, mesmo que a grande mídia não os avalize, há uma poderosa contaminação dessa solidariedade alternativa que afeta milhares de pessoas, de modo envolvente e produzindo novas conexões e fronteiras: MST, Fóruns Internacionais, os Zapatistas, etc. Tais aspectos, incitados pelas tantas diferenças, dilatam os limiares do que fora circunscrito pelas imediações do humano. Vemos, nas tantas variações, não haver o humano, mas uma interminável gama de arranjos de onde escapolem as sujeições falsamente apaziguadas pelas nomenclaturas abrangentes. E, a cada inclinação, as singularidades se articularão a um grupo. Muitos outros grupos serão intensificados, de acordo com a fartura dos desejos.

## **...e o sexo ainda apavora – quem reivindica o poder narrativo<sup>45</sup>?**

Assim, ao contrário dessa tendência autocentrada, que também acena com suas pequenas promessas de felicidade, no Brasil, inúmeros movimentos sociais, culturais e estéticos, nos quais as minorias organizam-se pontualmente e tomam para si o papel de cobrar e estimular o Estado, anteriormente encetado pelos cidadãos “bem colocados”<sup>46</sup>, são organizações nada dispostas a se apaziguar na resignação cristã ensinada àqueles que historicamente foram excluídos do *ethos* de seres desejanter. Essas minorias, por razões de necessidade prática, não têm para com o Estado uma relação de cinismo indiferente. São, hoje, os que mais denunciam e cobram, ao tempo em que demonstram, através de produtos culturais, um vigoroso hedonismo geral e local. Utilizam-se da linguagem *do preto, do favelado periférico* para “mandarem seu recado” de políticas de prazer, de humor, etc. O filme sobre o funk carioca<sup>47</sup> evidencia uma ocupação de desejo da mulher através da música. Como Orlan, elas, funqueiras, não escamoteiam, são explícitas em suas letras e danças sensuais, e isso repercute. No espaço do Youtube, as mulheres do funk recebem milhares de *posts*, a maioria declarando-se com justificativas moralistas, eivadas de preconceitos étnicos e regionais contra esse gênero musical. No entanto, a comoção é evidente, visto que milhares assistem às suas danças e ouvem suas músicas.

---

<sup>45</sup> Parafrazeio o título de Gayatri Spivak que escreveu sobre as construções narrativas a respeito das mulheres. Cf. Spivak. Quem reivindica a alteridade? In: HOLLANDA. *Tendências e impasses*, 1994.

<sup>46</sup> Esses, hoje em dia são aqueles que lembram do Estado para reclamar dos pesados impostos e da corrupção.

<sup>47</sup> *Sou feia, mas to na moda* (grafia mantida conforme encontrada no título do DVD). Documentário escrito, dirigido e produzido por Denise Garcia.

Orlan, ao mover-se só, instala-se no coletivo do universo artístico, sempre interessada pelas rupturas de paradigmas e pelas novidades tecnológicas. Fomenta irritações à norma, criando atmosferas estéticas em suas apresentações artísticas, utilizando o corpo enquanto suporte de sensualidade crítica. Os seios desnudos, na foto a seguir, sugerem o *streak tease*, em uma sucessão de imagens, embrulhada nos lençóis dados pela mãe para seu enxoval. A beleza do corpo feminino joga com os sinais da santa e da prostituta, arquétipos binários. Se a primeira foto sugere uma virgem com seu divino bebê, a cada *frame* visto, observamos a transformação se processar, e tudo dá uma impressão de satisfação e encenação. Os gestos são amplos, ensinando passo a passo os transportes históricos icônicos. A penúltima imagem vem antitética à do início da série iconográfica: ela posa, gozosa, como na pintura de Sandro Botticelli, *Nascimento de Vênus*. Dá impressão de ter acessos de loucura para terminar com a última imagem, sugerindo um apagamento, no qual a forma é vista pelo lençol deixado como monte inerte. No processo de despir-se, há o movimento de corpo, no qual os cabelos estão revoltos, denotando descontrole.

Porém, não se pode perder de vista a força estética e narcisista que seu trabalho exhibe, e a capacidade de, neste início de novo milênio, exaurido das conquistas de comportamento herdadas do século passado, ainda transpor limites éticos, já que utiliza o próprio corpo, último reduto da individualidade, em finalidades artísticas, modificando-se, descartabilizando-se e, paradoxalmente, eternizando-se como única na sua área de atuação.



Figura 15 – Strip-tease occasionnel à l' aide des draps du trousseau (1975) <sup>48</sup>

Orlan está ciente, como as funqueiras, do poder do corpo capital e dos mercados acionados pelas suas produções. Dispositivos de contestação foram inaugurados e exercitados, a velha fórmula elaborada por Octávio Paz sobre a tradição da ruptura na modernidade, e que tiveram seu ápice com as vanguardas modernistas, está agora estranhamente ultrapassada, pois a tensão não se realiza fora, mas entre e dentro dos espaços institucionais e comerciais. Assim, Orlan participa do elenco das mulheres artistas desde os anos 1960, e dispõe do corpo como uma *commodity* valorável.

<sup>48</sup> GLUCKSMANN, 2004, p.28.

Ela e outras acompanharam as ondas do feminismo e chegaram a um importante ponto, por agregarem competências técnicas e hedonistas, sabedoras das construções das ilimitadas extensões minimalistas do âmbito privado<sup>49</sup>. Como arrolei anteriormente, sobre as sagazes técnicas dos cuidados com o ambiente imediato, em uma entrevista, Orlan discutiu, com certo desprezo, a limitação dos assuntos de certas mulheres que se especializavam em viver o ambiente doméstico, parecido com o desdém de Simone de Beauvoir, a respeito das conversas de mulheres como algo menor. Apesar de Orlan e Beauvoir ocuparem-se de questões ligadas às mulheres, ambas escorregam na armadilha machista de desconsiderar uma sabedoria adquirida ao longo do tempo de vivência feminina nesse espaço, até há pouco tempo, exclusivo. Como fato alvissareiro, podemos computar o manancial de acúmulo dos muitos conhecimentos aprimoradores da ação de cuidar, atribuição e destino exigido às mulheres e, não aderir ao deprimente sedentarismo, que pode escamotear apagamentos, nem ao maníaco nomadismo adotado por Deleuze, que ignora a beleza das transformações quase imperceptíveis, vinculadas ao cultivo, pois há saber ativo e potente na amorosa prática das manutenções e dos cuidados diários.

---

<sup>49</sup> Disponível em: [http://www.digital-athanor.com/PRISM\\_ESCAPE/article\\_us71ee.html?id\\_article=19](http://www.digital-athanor.com/PRISM_ESCAPE/article_us71ee.html?id_article=19). Acesso em: 06 abr. 2009.

*Pro meu corpo ficar Odara*<sup>50</sup> - volumes

Convivemos com inúmeras exclusões e complexidades, mais que sabidas, nesta atualidade globalizada. A violência urbana, os campos de refugiados, as guerras no Oriente, as prisões do Império, etc. Porém, se há esta agressividade violenta, em nada auguriosa, no que diz respeito aos direitos universais, causada pelas macropolíticas, uma forma distinta de conjugações surgiu, mais fortemente, a partir dos anos 1960, nas partes do mundo de orientação ocidental, dando início a uma série de mudanças de comportamento mais democráticas, instauradoras de outras éticas, fundadas na práxis possibilitada pelas alteridades e exercitada por aqueles que fazem arte, que criticam, pelas feministas, e pelos que vivem outras formas de afeto e encontro: “A gente não sabe o lugar certo de colocar o desejo”, diz Caetano Veloso em *Pecado Original*.

Nota-se essa vontade de incluir outros valores, exigindo o afrouxamento das durezas dos costumes, em Orlan, nas buscas e nos deslocamentos, nas proposições dos alternativos coletivos. O que poderia ser aparentemente prosaico contribui para dar nome à tese que situa Orlan enquanto elemento diferenciador, nas esferas pública e privada. Insurgente, ela dista da norma apontada por Lipovetsky, que escreve: “Assim sempre se veem homens da terceira idade casar com mulheres mais jovens que eles...A recíproca é excepcional e continua a ser mal aceita socialmente”<sup>51</sup>. Orlan, 62 anos, é casada com um homem bem mais jovem.

Essa ética da diversidade estará, portanto, viabilizada nas injunções individuais e coletivas, e a divisamos nas mensagens que nos afetam, nos desaforos, nas raivas, nas

---

<sup>50</sup> *Odara*, letra e música de Caetano Veloso. Disco *Bicho*, 1977.

<sup>51</sup> Lipovetsky referindo-se a esta frase como sendo um importante preceito declarado pelas feministas da segunda metade do século XX. Cf. LIPOVETSKY, 2000, p.191.



cismas, vêm, ainda, com a vontade de prazer – tudo unido, mixado, gera um colapso das formas normativas e únicas, funcionando na corrente do entendimento compreensivo e da percepção enamorada, que se querem distantes das verdades racionalizantes. A erótica interpretativa, escrita por Susan Sontag, que analisa os modelos de aproximação, compreensão e fruição artísticas, pode ser pensada como caminho que amplia nossos hábitos de ver, e só funciona com certa relativização, i. é, contra a interpretação hermenêutica: “O que implica a excessiva ênfase na ideia do conteúdo é o eterno projeto da interpretação, nunca consumado”<sup>52</sup> (tradução nossa). Há que se esquecer da paranoia da plenitude do conteúdo plenamente consumado, há que se saber não tod@.

## Começo do fim

Reutilizar, relembrar a abertura, no capítulo que se encerra, emprestada dos estudos etológicos, para considerar a transformação advinda das atividades conectivas como fim ou mesmo norma, i. é, a transformação vinda na condição elementar, me é importante porque pretendo sentidos despertados, atentos aos sinais de transição. Se a transformação trazida vem enquanto condição basilar, ela estará atrelada e perpassará outros campos de força voltados ao acaso e às outras correlações, que auxiliam, propagam e condicionam suas potencialidades.

O saber gerado, costurado, tecido pelas mulheres sai da ponta dos dedos, no carinho, carícia de um sentimento pensado, *pesado*, usando os cinco sentidos e a mal afamada intuição feminina, talvez coisa ligada a um domínio do ínfimo, percebido por aqueles que se atentam aos esgares. O texto que trago possui impressões, labirintos, fios

---

<sup>52</sup> Na versão do texto em inglês tem-se: What the overemphasis on the idea of content entails is the perennial, never consummated project of interpretation. SONTAG, Susan. Against interpretation. In: *Against interpretation, and other essays*. New York: Picador, 1966, p.5.

soltos, texto/órgão que por vezes falha, mas produz ininterruptamente sinais em consonância e paradoxo com esta que faz e você que o lê.

Historicamente, o homem foi condicionado no universo das amplitudes. Ainda é comum assentar suas competências existenciais dentro do paradigma do caçador primitivo, ou lembrar os vinte anos de errância de Ulisses, entre guerra e retorno, o que permite percorrer o mito, cuja recorrente ação do herói liga-o à vastidão geográfica que frequentemente foi elemento de validação da vida, intimamente unida às competências bélicas. Para poder passear, houve a necessidade de caminhar como um agressor, para não ser agredido. Saber se defender é saber atacar. Um forte componente belicoso e agressivo foi desenhado e posto para ser a radical alteridade da mulher.

Encravaram-se em nosso imaginário os atávicos binarismos, tão criticáveis e tão comuns. Passivo e ativo. Fraco e forte. Dominante e dominado. O término vem com a esperança de novas formas de agenciamento de relação e desejos, em que outras modalidades sejam ativadas como possibilidade de convivência, múltiplas e mais felizes.

## **O fim**

A cada etapa concluída, morre-se um pouco. Talvez venha daí o sentimento-pânico das conclusões com as suas procrastinações e dificuldades. Aprendi com Bakhtin sobre a violência dos ciclos. Talvez mania e depressão condensem a sabedoria em ato das inequívocas intensidades. Aqui, morro um pouco. Chego ao objetivo e tenho de sabê-lo para melhor concluir. Com dor e alegria, fecho mais um capítulo da minha vida.

## REFERÊNCIAS

**A bibliografia deixa sempre algo de fora, uma vez que nunca conseguimos definir com precisão a origem das ideias desenvolvidas no texto que geramos.**

**Rachel Esteves Lima**

AGAMBEN, Giorgio. Homo Sacer. In: *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.

ALVES, Branca Moreira; PITANGUY, Jaqueline. *O que é feminismo*. São Paulo: Brasiliense, 2003.

ANDRADE, Oswald. *A utopia antropofágica*. 2ª ed. São Paulo: Ed. Globo, 1995.

ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Trad. Roberto Raposo. 10ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

ARENDT, Hannah. *Origens do totalitarismo*. Trad. Roberto Raposo. São Paulo: Ed. Cia das Letras, 1989.

BARTHES, Roland. *A câmara clara: notas sobre a fotografia*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Ed. Perspectiva. 3ª ed, 1999.

BARTHES, Roland. *Sade, Fourier e Loiola*. Trad. Maria de Santa Cruz. Lisboa: Edições 70, 1979.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad. Antônio Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 1987.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo (obras escolhidas, v. 3)*. Trad. José Martins Barbosa & Hemerson Alves Baptista. 1ªed. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Obras escolhidas, Vol. 1. 4ª ed. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1985 (1ª ed).

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis & Gláucia Renate Gonçalves, Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

BIBLIA DE JERUSALÉM. São Paulo: Paulus, 2006.

BUCK-MORSS, Susan. Estética e anestésica: o “ensaio sobre a obra de arte” de Walter Benjamin reconsiderado. *Travessia revista de literatura*, Universidade Federal de Santa Catarina, 1980, n.1. p.11-41.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: Feminismo e subversão da identidade*. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 2003.

CAMINHA, Pero Vaz. *Carta a El Rey D. Manuel*. Transcrita e comentada por Maria Ângela Villela. 2ª ed. São Paulo: Ediouro, 2000.

CANEVACCI, Massimo. *Sincretismos*. Trad. Roberta Barni. São Paulo: Ed. Studio Nobel, 1996.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. *A inconstância da alma selvagem: e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Ed. Cosac Naify, 2002.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. 2ª ed. (Debates, 219). São Paulo: Perspectiva, 2007.

CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques ; VIGARELLO, Georges. *História do corpo*. Vol.3. As mutações do olhar. O século XX. Trad. Ephain Ferreira Alves. 2ª ed. Petrópolis: Ed. Vozes, 2008.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. Trad. Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Ed. Brasiliense, 2005.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997a.

DELEUZE, Gilles. *Espinosa: filosofia prática*. Trad. Daniel Lins e Fabien Pascal Lins. São Paulo: Ed. Escuta, 2002.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, vol.1. Trad. Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, vol.3. Trad. Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 1997b.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, vol.4. Trad. Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 1997c.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O anti-Édipo: Capitalismo e esquizofrenia*. Trad. Georges Lamazière. Rio de Janeiro: Ed. Imago, 1976.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Editora Perspectiva, 1995.

DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. Trad. Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 1997.

ESPINOSA, Baruch. *Ética, Demonstrada à Maneira dos Geômetras*. São Paulo: Ed. Nova Cultural, 2000.

FARIA, Anna Amélia de. Anexo da entrevista com Fernando Gonsales. In: *Um banquete nos esgotos: uma leitura das tiras de Fernando Gonsales*. 2003. 107 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Faculdade de Comunicação, Universidade de Brasília, Brasília, 2003.

FOSTER, Hal *et al.* *Art since 1900: modernism, antimodernism, postmodernism*. Singapore: Ed. Thames & Hudson, 2004.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso: Aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970*. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 2000.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1992a.

FOUCAULT, Michel. *Em defesa da sociedade : curso no Collège de France (1975-1976)*. Trad. Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1999.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade 3: o cuidado de si*. Trad. de Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. Trad. José Thomaz Brum Duarte e Déborah Danowski. 13ª ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1998.

FOUCAULT, Michel. *Os anormais: curso no Collège de France (1974-1975)*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Trad. Antônio Fernando Cascais e Edmundo Cordeiro. Vega: Ed. Passagens, 1992b.

FREUD, Sigmund. *Obras completas*, tomo III (1916-1938) [1945]. Trad. Luis Lopez-Ballesteros y de Torres. Madrid: Ed. Biblioteca Nueva, 1981.

FREUD, Sigmund. *Projeto de uma psicologia*. Trad. Osmyr Faria Gabbi Junior. Rio de Janeiro: Ed. Imago, 1995.

FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. São Paulo: Ed. Global, 2003.

GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. *Introdução à metapsicologia freudiana*. Vol. 1. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 1991.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Ed. LTC, 2008.

GIL, José. *Metamorfoses do Corpo*. Trad. Maria Cristina Meneses. Lisboa: Relógio D'Água, 1997.

GLUCKSMANN, Christine; BLISTÈNE, Bernard. *Orlan: carnal art*. Trad. Deke Dusinberre. Canale: Flammarion, 2004.

GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. Trad. Renato Cohen. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2007.

GONÇALVES, Ricardo M. (Org.). *Textos budistas e zen-budistas*. Trad. Ricardo M. São Paulo: Ed. Cultrix, 1999.

GORZ, André. *Metamorfoses do trabalho: a crítica da razão econômica*. Trad. Ana Montoia. São Paulo: Annablume, 2007.

GROSENICK, Uta (Org.). *Mulheres artistas: nos séculos XX e XXI*. Trad. Carlos Sousa de Almeida. Colônia: Taschen, 2003. p.52-55.

GROSZ, Elizabeth. *Volatile Bodies: toward a corporeal feminism*. Bloomington: Indiana University Press, 1994.

GUIMARÃES, Ruth. *Dicionário da mitologia grega*. São Paulo: Cultrix, s/d.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu Silva & Guaciara Lopes Louro. 2ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 1998.

Cf. HARDT, Michel. NEGRI, Antonio. *Império*. Trad. Berílio Vargas. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2001.

HARDT, Michel; NEGRI, Antonio. *Multidão*. Trad. Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Record, 2005.

HARRISON, Charles. *Modernismo*. Trad. João Moura. São Paulo: Cosac Naify, 2000.

HEARTNEY, Eleanor. *Pós-Modernismo*. Trad. Ana Luiza Dantas Borges. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

HEGYI; NASON; ORLAN. *Orlan: Le récit/The narrative*. Itália: Charta, 2007, p.40.

HOLANDA, Sergio Buarque. VIII – Visão do Paraíso. In: *Visão do Paraíso: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil*. São Paulo: Brasiliense/ Publifolha, 2000.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). *Tendências e impasses: O feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

HUNT, Lynn. *A invenção dos direitos humanos: uma história*. Trad. Rosausa Eichenberg. São Paulo: Ed. Cia das Letras, 2009.

INCE, Kate. *Orlan: Millennial Female*. 1ª ed. Oxford: Ed. Berg, 2000.

IVANOV, V. V. *et al.* Teses para uma análise semiótica da cultura (uma aplicação aos textos eslavos). Trad. Gérson Tenório dos Santos, do italiano PREVIGNANO, Carlo (Org.). *La semiótica nei Paesi Slavi*. Milano: Feltrinwlli, 1979.

JAPIASSU, Hilton; MARCONDES, Danilo. Dicionário Básico de Filosofia. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 1996.

KAFKA, Franz. O jejuador. In: *A colônia penal*. Trad. Syomara Cajado. São Paulo: Ed. Nova Época, s/d. p.141-152.

KANT, Emmanuel. *Observações sobre o sentimento do belo e do sublime*: Ensaio sobre as doenças mentais. Trad. Vinicius de Figueiredo. Campinas. Ed. Papirus, 1993.

KAYSER, Wim. *Maravilhosa obra do acaso*: para tentar entender nosso lugar no quebra-cabeça cósmico. Trad. Marta de Senna. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

LACAN, Jacques. *O seminário*: Livro 17: o avesso da psicanálise. Trad. Ari Roitman. 1º ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992.

LACAN, Jacques. *O seminário*: Livro 20: mais, ainda. Trad. M. D. Magno. 2º ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

LEROI-GOURHAN, André. *O gesto e a palavra I – técnica e linguagem*. Trad. Vítor Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 1990.

LINS, Daniel S. (Org.). *Cultura e subjetividades*: saberes nômades. Campinas: Ed. Papirus, 1997.

LYPOVETSKY, Gilles. *A terceira mulher*: permanência e revolução do feminino. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

LIPOVETSKY, Gilles. *O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas*. Trad. Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

LYOTARD, Jean-Fraçois. *O pós-moderno Explicado às Crianças*. Trad. Tereza Coelho. Lisboa: Dom Quixote, 1987.

MANN, Thomas. *Morte em Veneza & Tonio Kröger*. Trad. Eloísa Ferreira Araújo Silva. 2ª ed. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 2000.

MAUSS, Marcel. *Sociologia e antropologia*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Ed. Cosac Naify, 2003.

MELVILLE, Herman. *Bartleby, o escrivão*. Uma história de Wall Street. Trad. Luís de Lima. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 1986.

MOSER, Walter. Le recyclage culturel. In: DIONNE, Claude; MARINELLO, Silvestra; MOSER, Walter. *Recyclages: économies de l'appropriation culturelle*. Montréal: Les Editons Balzac, 1996. p. 23-53. (Collection L'Univers des Discours).

MUGGIATI, Roberto. *Rock, o grito e o mito: a música pop como forma de comunicação e contracultura*. Petrópolis: Ed. Vozes, 1981.

NEGRI, Antônio. A ética como criação. In: *Jó, a força do escravo*. Trad. de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007, 147-162.

NIETZSCHE, Friedrich W. *Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém*. 14ª ed. Trad. Mário da Silva. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

O'BRYAN, C. Jill. Orlan's "carnal art" and twentieth-century "body art". In: *Carnal art: Orlan's refacing*. Minneapolis: University of Minnesota, 2005.

OLIVEIRA, Marilda Oliveira de (Org.). *Arte, educação e cultura*. Santa Maria: Ed. UFSM, 2007.

OWENS, Craig. *Beyond recognition, representation, power, and culture*. Berkeley: University of California, 1992.

PAZ, Octávio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Trad. Olga Saravy. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1984.

PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

PIRES, Beatriz Ferreira. *O corpo como suporte da arte: piercing, implante, escarificação, tatuagem*. São Paulo: Editora Senac, 2005.

PÓVOAS, Cacilda. *O olhar inventa o mundo*. Salvador: Editora P555, 2002.

RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

ROGOFF, Irit. *Terra infirma: geography's visual culture*. New York: Routledge, 2000.

ROUDINESCO, Elizabeth. *História da Psicanálise na França: A Batalha do Cem Anos*. Vol. 2: 1925-1985. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

SAID, Edward W. *Orientalismo: O Oriente como invenção do Ocidente*. Trad. Rosaura Eichenberg. São Paulo: Ed. Cia das Letras, 2007.

SANTIAGO, Silviano (Supervisor geral). *Glossário de Derrida: trabalho realizado pelo Departamento de Letras da PUC/RJ*. Ed. Francisco Alves, 1976.

SANTOS, Boaventura de Sousa (Org.). *Conhecimento Prudente para uma vida decente: Um discurso sobre as ciências revisitado*. São Paulo: Ed. Cortez, 2004.

SANTOS, Roberto Corrêa. *Imaginação e traço*. Belo Horizonte: Ed. 2 luas, 2000.



SANTOS, Roberto Corrêa. *Modos de saber, modos de adoecer: o corpo, a arte, o estilo, a história, a vida, o exterior*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

SANTOS, Roberto Corrêa. *Obra*. Rio de Janeiro: Ed. Elo, 2006.

SERRES, Michel. *Filosofia Mestiça: le tiers-instruit*. Trad. Maria Ignez Duque Estrada. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1993.

SERRES, Michel. *Hominescências: o começo de uma outra humanidade?* Trad. Edgard de Assis Carvalho. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 2003.

SERRES, Michel. *Ramos*. Trad. Edgard de Assis Carvalho e Mariza Perassi Bosco. Rio de Janeiro: Ed. Bertrand Brasil, 2008.

SERRES, Michel. *Variações sobre o corpo*. Trad. Edgard de Assis Carvalho e Mariza Perassi Bosco. Rio de Janeiro: Ed. Bertrand Brasil, 2004.

SILVA, Tomaz Tadeu da. *Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano*. Org. e trad. Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Ed. Autêntica, 2000.

SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). *Pedagogia dos monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

SONTAG, Susan. Against interpretation. In: *Against interpretation, and other essays*. New York: Picador, 1966. p.3-14.

SOULÉ, Michel. *A inteligência anterior à palavra: novos enfoques sobre o bebê*. Trad. Cláudia Schilling. Porto Alegre: Artes Médicas Sul, 1999.

SZANIECKI, Barbara. *Estética da multidão*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 2007.

TASCHEN, Angelika et al. *Cirurgia estética*. Itália: Ed. Taschen, 2005.

VATTIMO, Gianni. *A sociedade transparente*. Trad. Hossein Shooja e Isabel Santos. Lisboa: Relógio D'Água, 1992.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. A filosofia canibal. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 21 ago 2005, Mais!, p.5.

ZI, Zhuang de. *Los capítulos interiores de Zhuang Zi*. Trad. Pilar G. España & Jean C. Pastor-Ferrer. Madrid: Trotta/ Unesco, 1998.

WILLIAMS, Raymond. *Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade*. Trad. Sandra Gardini Vasconcelos. São Paulo: Ed. Boitempo, 2007.

WOOD, Paul. *Arte Conceitual*. Trad. Betina Bischof. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

WOOD, Paul *et al.* *Modernismo em disputa: a arte desde os anos quarenta*. Trad. Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Cosac Naify, 1998.

#### PÁGINAS ELETRÔNICAS CONSULTADAS

Disponível em: [http://images.artnet.com/artwork\\_images\\_140511\\_231105\\_valie-export.jpg](http://images.artnet.com/artwork_images_140511_231105_valie-export.jpg).

Acesso em: 21 set. 2009.

Disponível em: [http://www.digital-athanor.com/PRISM\\_ESCAPE/article344d.html?id\\_article=7](http://www.digital-athanor.com/PRISM_ESCAPE/article344d.html?id_article=7). Acesso em: 20 ago. 2009.

Disponível em : <http://mamboxx.blogspot.com/2008/08/o-mundo-de-orlan.html>. Acesso em 18 out. 2009.

Disponível em: [http://stephan.barron.free.fr/2/barbot\\_orlan/biographie.htm](http://stephan.barron.free.fr/2/barbot_orlan/biographie.htm). Acesso em: 20 ago. 2009, p.1.

Disponível em: <http://www.fisica.ufsc.br/~lab1/Conta%20de%20maluco.html>. Acesso em: 27 set. 2008.

Disponível em: <http://www.nytimes.com/1993/11/21/style/a-portrait-in-skin-and-bone.html>. Acesso em 15 nov. 2008.

Disponível em:

[http://www.nominuto.com/economia/mercado\\_da\\_vaidade\\_e\\_dos\\_bilhoes/24124/print/](http://www.nominuto.com/economia/mercado_da_vaidade_e_dos_bilhoes/24124/print/).

Acesso em: 14 mai. 2008.

Disponível em: <HTTP://bocc.ubi.pt/pag/Duarte-Eunice-Orlan.html>, p.2. Acesso em: 14 abr. 2004.

Disponível em: [http://www.csw.ucla.edu/Newsletter/May06/Images/orlan\\_med.jpg](http://www.csw.ucla.edu/Newsletter/May06/Images/orlan_med.jpg).

Acesso em: 13 out. 2009.

Disponível em: <http://www.tudosobretv.com.br/histortv/histormundi.htm>. Acesso em: 07 jan. 2009.

Disponível em: <http://www.artreview.com.au/uploads/works/20070906/7dd8fc81-f09b-40de-b401-e32a22d40f0b/FW17bOrlanAAr.jpg>. Acesso em: 14 out. 2009.

Disponível em: <http://lottothemovie.files.wordpress.com/2009/04/orlan2.jpg>. Acesso em: 14 out. 2009.

Disponível em: [www.prism-escape.com/article.php?id\\_article=7](http://www.prism-escape.com/article.php?id_article=7), p.6. Acesso em: 04 mai. 2004.

Disponível em: <http://rosebudeotreno.com/wp-content/uploads/2008/09/annie4.jpg>.

Acesso em: 18 out. 2009.

Disponível em:

[http://www.dopropriobolso.com.br/index.php?option=com\\_content&view=article&id=373:fluxus&catid=54:artes-plasticas&Itemid=54](http://www.dopropriobolso.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=373:fluxus&catid=54:artes-plasticas&Itemid=54).

Acesso em 18 out. 2009.

Disponível em:

[http://www.artandculture.com/uploads/images/0010/9476/guerilla-girls-advantages\\_lightbox.jpg](http://www.artandculture.com/uploads/images/0010/9476/guerilla-girls-advantages_lightbox.jpg). Acesso em 18 out. 2009.

Disponível em:

<http://contentcafe.btol.com/Jacket/Jacket.aspx?SysID=Jacket&CustID=Image&Return=1&Type=L&Key=014025997X>. Acesso em: 18 set. 2009.

Disponível em:

<http://www.theslideprojector.com/images/art6/chapter12-feministartinnorthamericaandgreatbritain/lyndabenglisadvertisement.jpg>. Acesso em: 18 out. 2009.

Disponível em:

[http://www.scu.edu.au/schools/edu/ICT/student\\_pages/sem2\\_2004/gcrawford/Holzer\\_protect.jpg](http://www.scu.edu.au/schools/edu/ICT/student_pages/sem2_2004/gcrawford/Holzer_protect.jpg). Acesso em 18 out. 2009.

Disponível em:

[http://pds8.egloos.com/pds/200807/07/44/d0002944\\_487194690ff63.jpg](http://pds8.egloos.com/pds/200807/07/44/d0002944_487194690ff63.jpg). Acesso em 18 out. 2009.

Disponível em: <http://mamboxx.blogspot.com/2008/08/o-mundo-de-orlan.html>. Acesso em 18 out. 2009.

Disponível em: <http://oficinadefilosofia.files.wordpress.com/2008/08/nitezsche-e-bachelard-a-poetica-da-moralizacao-aerea.pdf>. Acesso em: 02 fev. 2009.

Disponível em:

[http://www.mp.gov.pt/mp/pt/GabImprensa/NoticiasLusa/GC15/20040308\\_Mulher.htm](http://www.mp.gov.pt/mp/pt/GabImprensa/NoticiasLusa/GC15/20040308_Mulher.htm). Acesso em: 10 jul. 2009.

Disponível em:

[http://www.abep.nepo.unicamp.br/encontro2008/docsPDF/ABEP2008\\_1723.pdf](http://www.abep.nepo.unicamp.br/encontro2008/docsPDF/ABEP2008_1723.pdf). Acesso em: 17 mar. 2009.

Disponível em: [http://www.digital-](http://www.digital-athanor.com/PRISM_ESCAPE/article_us71ee.html?id_article=19)

[athanor.com/PRISM\\_ESCAPE/article\\_us71ee.html?id\\_article=19](http://www.digital-athanor.com/PRISM_ESCAPE/article_us71ee.html?id_article=19). Acesso em: 06 abr. 2009.

## **ANEXOS**

FIAC, Galerie Michel Rein stand, Paris, France.  
 University of Aix-Marseille III, *Campus Euro(pe) art*.  
 Curator: Claude Mollard, Aix-en-Provence, France.  
 Musée de l'Élysée (Musée de la Photographie),  
 Face, Lausanne, Switzerland.  
 University of Grenoble library, *Campus Euro(pe)*  
*art*. Curator: Claude Mollard, Grenoble, France.  
 Culturgest, *Cara a Cara*, Lisbon, Portugal.  
 University of Marne-la-Vallée, *Campus Euro(pe)*  
*art*. Curator: Claude Mollard, Marne-la-Vallée,  
 France.  
 Musée des Beaux-Arts du Québec, *Doublures*,  
 Québec, Canada.  
 Free University of Belgium, *Campus Euro(pe) art*.  
 Curator: Claude Mollard, Brussels, Belgium.  
 Valencia Biennale of Contemporary Art, *La Ciudad*  
*Ideal*. Curator: Lorand Hegyi, Valencia, Spain.  
 Galleria d'Arte Moderna, *La Creazione ansiosa*,  
*da Picasso a Bacon*, Verona, Italy.  
 Briggs Robinson Gallery, *9 Women in the Same*  
*Coat*. Curator: Nicola L. New York, USA.  
 Rencontres de la Photographie d'Arles, 2003,  
 Saint-Anne Chapel, *Les 20 ans des FRAC*. Curator:  
 Bernard Blistène, Arles, France.  
 David Gill Gallery, *Made in Paris: Photo/Vidéo*,  
 London, England.  
 Le Divan, *LHOQQ*, Paris, France.  
 University of Littoral Côte-d'Opale, *Campus*  
*Euro(pe) art*. Curator: Claude Mollard, Dunkirk,  
 France.  
 Sorbonne chapel, University of Paris IV, *Campus*  
*Euro(pe) art*. Curator: Claude Mollard, Paris, France.  
 CRDP de Poitou-Charentes, *Campus Euro(pe) art*.  
 Curator: Claude Mollard, Poitiers, France.  
 University of Angers, Library gallery, *Campus Euro(pe)*  
*art*. Curator: Claude Mollard, Angers, France.  
 Galerie der HGB, Academy of Visual Arts,  
*Bellissima*, Leipzig, Germany.  
 Musée Départemental d'Art Ancien et  
 Contemporain, *Art contemporain*, Épinal, France.  
 Le Plateau, *Des voisinages*, Paris, France.  
 Prisme Escape, Les Vouïtes, *Orlan, Carnal art*, Paris,  
 France.  
 La Galerie des Galeries, Galeries Lafayette, *Avatars*,  
 Paris, France.  
 Elga Wimmer PCC, *Body Politics*, New York, USA.  
 Art in General, *Time Capsule*, New York, USA.  
 Zabriskie Gallery, *Role Play in Self-Portrait*  
*Photography*, New York, USA.  
 Institut d'Art Contemporain, *Collection 001*,  
 Villeurbanne, France.  
 Hungarian Photography House, *La Fabrication du*  
*réel*, Budapest, Hungary.  
 Place Saint-Sulpice, *Rencontres A3*, Paris, France.  
**2004**  
 UNESCO, *In Movement: UNESCO Salutes Women*  
*Video Artists of the World*, Curator: Hans-Werner  
 Kalkmann, Bad Salzdetfurth, Germany.  
 Luxembourg, *Mo! Autoportraits du xx<sup>e</sup> siècle*.  
 Curator: Pascal Bonafoux, Paris, France.  
 Washington University Gallery of Art, St. Louis, USA.

ZKM, *Media Art Net*, Karlsruhe, Germany.  
 Musée de l'Élysée (Musée de la Photographie),  
*Je t'envisage. La disparition du portrait*, Lausanne,  
 Switzerland.  
 Galleria d'Arte Moderna, *La Creazione ansiosa*,  
*da Picasso a Bacon*. Curator: Giorgio Cortenova,  
 Verona, Italy.  
 Month of Photography in Bangkok. Curators: Ark  
 Fongsmut and Philippe Laleu, Bangkok, Thailand.  
 Musée des Moulages, *Immobilis*. Curator: Céline  
 Moine, Lyon, France.  
 Deichtorhallen, *Révélation*. Curator: Nissam Perez,  
 Hamburg, Germany.  
 Palazzo Strozzi, *Mo! Autoportraits du xx<sup>e</sup> siècle*.  
 Curator: Pascal Bonafoux, Florence, Italy.  
 Museum of Art & Design, *Identity*, New York, USA.

## BIBLIOGRAPHY

### MONOGRAPHS

Alfano Miglietti, Francesca. *Orlan*. Milan: Virus  
 Productions, 1996.  
 Alfano Miglietti, Francesca. *Orlan*. Exhibition  
 catalog. Milan: Lattuada Studio, 1997.  
 Baqué, Dominique, Marek Bartelik, and Orlan.  
*Orlan, Refiguration Self-hybridations. Pre-*  
*Columbian Series*. Paris: Al Dante, 2001.  
 Bataille, Marie-José, Christian Gattinoni, Bernard  
 Lafargue, Orlan, Lydie Pearl, Isabelle Rieusset  
 Lemarié, and Joël Savary. *Une Œuvre d'Orlan*.  
 Marseille: Éditions Muntaner (coll. Iconotexte),  
 1998.  
 Becce, Sonia, Roberto Jacoby, and Serge François.  
*Orlan. Omniprésence*. Buenos Aires: Galérie  
 L'Alliance, 1999.  
 Blistène, Bernard, Christine Buci-Glucksmann,  
 Juan Guardiola, Olga Guinot, Juan Antonio  
 Ramirez, and Julian Zugazagoita. *Orlan*  
*1964–2001*. Catalog of the retrospective at the  
 Centro de Fotografía of the University of  
 Salamanca, Salamanca: Artium, 2002.  
 Blistène, Bernard, Christine Buci-Glucksmann,  
 Caroline Cros, Régis Durand, Eleanor Heartney,  
 Laurent Le Bon, Hans Ulrich Obrist, Vivian  
 Rehberg, and Julian Zugazagoita. *Orlan* (English  
 language version, *Orlan: Carnal Art*). Paris:  
 Flammarion, 2004.  
 Bonito Oliva, Achille, Bernard Ceysson, Bruno Di  
 Marino, Vittorio Fagone, Ulla Karttunen, and  
 Mario Perniola. *Orlan 1964–1996*. Rome:  
 Diagonale, 1996.  
 Bourgeade, Pierre. *Orlan, Self-hybridations*.  
 Romainville: Al Dante, 1999.  
 Buci-Glucksmann, Christine, and Michel Enrici.  
*Orlan, triomphe du baroque*. Marseille: Images  
 en Manceuvres, 2000.  
 Ceysson, Bernard, and Joël Savary. *Orlan*,  
*l'ultime chef-d'œuvre. Les 20 ans de pub et de*  
*cinéma de sainte Orlan*. Exhibition catalog.  
 Hérouville Saint-Clair: Éditions du Centre

d'Art contemporain de Basse-Normandie,  
 1990.  
 Fabre, Gladys, and Dorine Mignot. *Orlan*.  
*Art Access* online revue, Stedelijk Museum,  
 Amsterdam, The Netherlands, 1986.  
 Fabre, Gladys, Dominique Gilbert-Laporte,  
 and Jacques Donguy. *Skaï and Sky et Vidéo*.  
 Paris: Tierces, 1994.  
 Fabre, Gladys, Flor Bex, Sarah Wilson, Bernard  
 Ceysson, Julien Blaine, David Moos, Ulla  
 Karttunen, Malgorzata Listewicz, Philippe  
 Vergne, August Luhs, Patrick Desmons,  
 Parveen Adams, Rouh Bec, Jean-Michel Ribettes,  
 Michel Onfray, Hubert Besacier, Alain Charre,  
 Jacques Donguy, Christian Gattinoni, Linda  
 Weintraub, Catherine Millet, and Françoise Eliet.  
*Orlan, de l'Art charnel au Baiser de l'artiste*.  
 Paris: Jean-Michel Place & Fils (coll. Sujet-Objet),  
 1997.  
 Ince, Kate, and Orlan. *Millennial Female*. Oxford:  
 Berg Publishers, 2000.  
 Yun, Jin-Sup, and Dominique Baqué. *Orlan*.  
*Refiguration Self-hybridations*. Catalog from  
 Sejul Gallery, Korea, 2001.  
 Raffier, Joël. *L'Art Ushuaïa, l'extrême Orlan. Gervais*  
*Lescure ou l'art somatique*. Auroville: Éditions  
 ACI, 1994.  
 Rehm, Jean-Pierre. *Le Plan du Film. Séquence 1*.  
 Book accompanying the audio CD of the group  
 Tanger. Romainville: Éditions Laurent Cauwet/  
 Al Dante, 2001.  
 Wilson, Sarah, Michel Onfray, Allucquère Rosanne  
 Stone, Serge François, and Parveen Adams. *Orlan*.  
*Ceci est mon corps, ceci est mon logiciel*. London:  
 Black Dog Publishing, 1996.

### CATALOGS OF GROUP EXHIBITIONS

Seventh Paris Biennial, France, 1971.  
 Artias, Lydia, *63/42*, Maison de la Culture et des  
 Loisirs, Saint-Étienne, France, 1972.  
 Artias, Lydia, *Triennial, Sculptures, Paintings*, Maison  
 de la Culture et des Loisirs de Saint-Étienne,  
 1975.  
 Gérome, Élyane, *Tendances Contemporaines*  
*Rhône-Alpes*, ELAC, Lyon, France, 1977.  
 Orlan, Renato Barilli, Hubert Besacier, Maria-José  
 Corominas, Roberto Daolio, Ernesto de Sousa,  
 Vittorio Fagone, Sarah Kent, Helena Kontova,  
 Malitte Matta, Tadeusz Pawlowski, and  
 Francesco Poli, First International Symposium  
 for Performance Arts, Lyon, France, 1979.  
*Made in France, with Mise en scène pour une sainte*,  
 ELAC, Lyon, France, 1980.  
*Identité : illusion-allusion n° 1*, Eleventh Paris  
 Biennial, National Gallery of Art, Lisbon,  
 Portugal, 1981.  
 Alvaro, Egidio, *Performances, rituels, interventions*  
*en espace urbain. Art du comportement au*  
*Portugal*, edited by the Symposium International  
 d'Art-Performance de Lyon, Éditions du Cirque  
 Divers/Centre Georges Pompidou, France, 1981.  
 Exhibition catalog of the Eleventh Paris Biennial in  
 Nice, France, 1981.  
*Publication on visual arts by performance artists*,  
 ELAC, Lyon, France, 1981.  
 Roche, Denis, *Bèves rencontres (l'autoportrait en*  
*photographie)*, self-portrait photographs, Centre  
 Georges Pompidou, Herscher, Paris, 1981, p. 63.  
 Orlan, Hugh Adams, Hubert Besacier, Jean de  
 Breynne, Enrico Crispolti, René Déroutille, Vittorio  
 Fagone, Elisabeth Jappe, Gray Watson, Fourth  
 International Symposium of Performance Arts,  
 Édition Association Comportement-  
 Environnement-Performance, Lyon, France, 1982.  
 Popper, Frank, *Electra, l'électricité et l'électronique*  
*dans l'art du xx<sup>e</sup> siècle*, Musée d'Art Moderne de  
 la Ville de Paris, 1983.  
*Ubi à Saint-Vorles*, contemporary art event,  
 Châtillon-sur-Seine, France, 1984, pp. 27–28.  
 Fagone, Vittorio, *Vidéo d'artistes*, Geneva,  
 Switzerland, 1985.  
 Gilbert-Laporte, Dominique and Pierre Restany,  
 "Obsession du corps, obsession du langage,"  
*Revue télématique*, Art Accès, France, 1985.  
 Restany, Pierre and Vittorio Fagone, *Histoire sainte*  
*de l'art: Orlan, Léa Lublin, Lacertidie*, exhibition in  
 Cergy-Pontoise, France, 1985.  
 "ORLAN," *Cahier Danaé*, nos 4–5, France, 1989.  
*Video Ch'ti choc de Roubaix, Deuxième Rencontres*  
*de vidéo de Roubaix*, France, 1989.  
*Situation(s)*, exhibition catalog, CREDEC, Centre  
 d'Art Contemporain d'Ivry, Ivry-sur-Seine, France,  
 1990.  
 Buci-Glucksmann, Christine and Christian  
 Gattinoni, *Écrans-icônes*, Espace Art, Édition  
 Argraphie, Brenne, France, 1990. (Cover photo of  
 Orlan.)  
 "Art and Life in the Nineties," *Mediamatic*, vol. 4,  
 no. 4, Edge, Newcastle, England, 1990, p. 236.  
 Ribettes, Jean-Michel, *Les Couleurs de l'argent*,  
 Éditions La Poste, Musée de la Poste, France,  
 1991–1992.  
*Spotkania Sztuki aktywnej*, Konin, Poland, 1992.  
 Bond, Anthony, *The Boundary Rider*, Ninth Sydney  
 Biennial, National Library of Australia, Australia,  
 1992–1993.  
*The Body in Ruin, Manifestatie voor de instabiele*  
*Media, Orlan: My Flesh. The Text and the*  
*Languages*, The Netherlands, 1993.  
*Pusch Huskes Werbeage Natur, Performance Orlan*,  
 Künstlerhaus Bethanien Berlin, Germany, 1993,  
 pp. 90–92.  
 Blaine, Julien, *Dix ans de poésie directe*  
*(1984–1993): Attendez-moi, je reviens*, Musée de  
 Marseille, RMN, France, 1993, p. 91.  
*Sex Quake Show: Art after the Apocalypse*, First Art-  
 Genes Portable Museum, USA, 1993.  
 Wilms, Hildegard M., *Borderlines*, Fotomuseum,  
 Frankfurt, 1993.  
 Eiblmayr, Silvia, *Suture Fantasies of Totality*,  
 Salzburg, Austria, 1994, pp. 3–15.  
 Ermacora, Beate, *Positionen zum Ich, Kamerabilder*,



The Community Museum of Art, Palm Beach, *Is it Art*. Curator: Linda Weintraub, Palm Beach, USA.  
 Miami State University, *Endurance*, Miami, USA.  
 ARCO, Galerie Palix stand, Madrid, Spain.  
 Vancouver Art Gallery, *Endurance*, Vancouver, Canada.  
 MACBA, *Le Masque et le Miroir*. Curator: Anaxu Zabalbeascoa, Barcelona, Spain.  
 Laguna Museum of Art, *Is it Art*, Laguna, USA.  
 Fondation Miró, *Corps et technologie*, Barcelona, Spain.  
 Community Museum of Art, Lakeworth, *Is it Art*. Curator: Linda Weintraub, Lakeworth, USA.  
 Belem Contemporary Art Center, Atlantico Festival, Lisbon, Portugal.  
 Lattuada Gallery. Curator: Francesca Alfano Miglietti, Milan, Italy.  
 Contemporary Art Fair, Milan, Italy.  
 Magazin Général. Curator: Francesca Alfano Miglietti, Milan, Italy.  
 Le Magasin, *Vraiment: féminisme et art*. Curator: Laura Cottingham, Grenoble, France.  
 Musée Saint-Pierre, *Hommage à R. Déroutille*, Lyon, France.  
 University of Washington, video and conference, Seattle, USA.  
 CAPC, *Orlan comme figure de la chimère*, Bordeaux, France.  
 Exogène. *Principe d'extériorité*. Exhibition held with the aid of police forensic services and internet. Curators: Bruno Grignonti and Morten Selling, Copenhagen, Denmark.  
 Galerie Gilles Peyroulet, *Le Tose de la vie*, Paris, France.  
 Museum voor Hedendaagse Kunst, video and conference, Ghent, Belgium.  
 Champ Libre, Troisième Manifestation Internationale Vidéo et Art Électronique, Montreal, Canada.  
 FIAC, Galerie Palix stand, Paris, France.  
 Kunstforening af 1847, *SUM*, Arhus, Denmark.  
 Contemporary Art Museum of Trento, *Trash*. Curator: Lea Vergine, Trento, Italy.  
 Café-crème, *The Mimeties: A Family of Man*, Luxembourg.  
 New Media Department Faculty of Fine Arts, *Symptoms and Home Remedies*, Hi-Tech/Art Brno, Czech Republic.  
 Albany Institute of History and Art, *Is it Art*. Curator: Linda Weintraub, Albany, USA.  
 Horsens Kunstmuseum, *Woman à*. Curator: Christin Juerstesens, Horsens, Denmark.  
 Lichthaus Center. Curator: Claudia Ruche, Bremen, Germany.  
**1998**  
 MOCA, *Out of Actions: Between Performance and the Object 1949-1979*. Curator: Paul Schimmel, Los Angeles, USA.  
 International Short Film Festival, Cologne, Germany.  
 MAK, *Out of Actions: Between Performance and the Object 1949-1979*. Curator: Paul Schimmel, Vienna, Austria.

ARCO, Galerie Palix stand, Madrid, Spain.  
 La Conscienza Luccicante. Curator: Carmelo Strano, Cefalù, Sicily, Italy.  
 Chicago Fair, Galerie Palix stand, USA.  
 Observatoire de l'Image, *Made in Corpus*, Toulouse, France.  
 Galeries Contemporaines Sextius, *L'Art dégénéré II: Des artistes contre l'extrême-droite*, exhibition conceived and realized by the CAAC (Collectif Aix Art Contemporain), Aix-en-Provence, France.  
 "Living Art Museum," Reykjavik Festival, *The Human Body*. Curator: Hannes Sigurdsson, Reykjavik, Iceland.  
 Palazzo Branciforte, *Disidentico*. Curator: Achille Bonito Oliva, Palermo, Italy.  
 Galerie Palix, *Hygiène*, Paris, France.  
 By the Way, *Mutation*, Paris, France.  
 Galerie Passage de Retz, *Fétiche-fétichisme*. Curator: Jean-Michel Ribettes, Paris, France.  
 Galerie Cargo, Marseille, France.  
 Palazzo des Expositions, *La Conscienza Luccicante*, electronic art. Curator: Carmelo Strano, Rome, Italy.  
 Art Kiosk Gallery, *Flesh and Field*, Brussels, Belgium.  
*Histories of the Present Fourth South African Qualitative Methods*, Johannesburg, South Africa.  
 Expo Arte, Galerie Palix stand, Guadalajara, Mexico.  
 FIAC, Galerie Palix stand, Paris, France.  
 MACBA, *Out of Actions: Between Performance and the Object 1949-1979*. Curator: Paul Schimmel, Madrid, Spain.  
**1999**  
 Contemporary Art Pavilion, *Rosso, Transfiguration and Blood in Contemporary Art*. Curator: Francesca Alfano Miglietti, Milan, Italy.  
 MOCA, *The One Hundred Smiles of Mona Lisa*. Curator: Jean-Michel Ribettes, Tokyo, Japan.  
 Maison du Citoyen, *L'invention des femmes*. Curator: Marie-Madeleine Dumas, Fontenay-sous-Bois, France.  
 The Israel Museum, *Skin-Deep*. Curator: Suzanne Landau, Jerusalem, Israel.  
 National Museum, *The One Hundred Smiles of Mona Lisa*. Curator: Jean-Michel Ribettes, Osaka, Japan.  
 Art Brussels, Galerie Palix stand, Brussels, Belgium.  
 Städtische Kunsthalle, *Heavenly Figures*, Düsseldorf, Germany.  
 Tate Gallery of Liverpool. Curator: Doreet LéVitté-Harten, Liverpool, England.  
 Galerie Enrico Navarra, *Corps mutant*. Curator: Jacques Ranc, Paris, France.  
 Musée de l'Élysée, *Le Siècle du corps/Photographie 1900-2000*, Paris, France.  
 Maison Européenne de la Photo, first prize of the Prix Arcimboldo, Paris, France.  
 LACMA *Ghost in the Shell*. Curator: Robert Sobieszek, Los Angeles, USA.  
*Encontros da imagem* Photography Festival, Braga, Portugal.

Galerie Khan Strasbourg, *Photographies portraits de corps*, Strasbourg, France.  
 Neue Galerie am Landesmuseum, *Anagrammatical Body*. Curator: Peter Weibel, Graz, Austria.  
**2000**  
 Palazzo Reale, *Arte in vivo*. Curator: Francesca Alfano Miglietti, Torino, Italy.  
 Deste Foundation. Curator: Daniel Abadie, Athens, Greece.  
 Musée de l'Élysée, *Le Triomphe de la chair*, Lausanne, Switzerland.  
 Le Printemps, *Excentrique, un manifeste de l'apparence*. Curator: Florence Müller, Paris, France.  
 Artists in the City Festival, Bregenz, Austria.  
 Galerie Verney Carron and Maison du Livre, de l'Image et du Son, Villeurbanne, France.  
 Studio Stefania Miscetti, *Anableps*. Curator: Mario de Candia, Rome, Italy.  
 Artothèque Amiens, *Résonance*, Amiens, France.  
 Passage de Retz, *Narcisse blessé*. Curator: Jean-Michel Ribettes, Paris, France.  
 Galerie Enrico Navarra, *Le Corps mutant*. Curator: Jacques Ranc, Paris, France.  
 Arken Museum of Modern Art, *Man, Arken*, Denmark.  
 Kulturamt Stadt Oldenburg, *Reality Checkpoint-Körperszenarien*, Oldenburg, Germany.  
 Biennale d'Art Contemporain de Lyon, *Partage d'exotisme*. Curator: Jean-Hubert Martin, Lyon, France.  
 Staatliche Kunsthalle. Curator: Silvia Eiblmayer, Baden-Baden, Germany.  
 Culturgest, Lisbon, Portugal.  
 Metropolitan Museum of Tokyo, *The One Hundred Smiles of Mona Lisa*. Curator: Jean-Michel Ribettes, Tokyo, Japan.  
 Zentrum für Kunst und Medientechnologien, *Anagrammatische der Körper und seine mediale Konstruktion*. Curator: Peter Weibel, Karlsruhe, Germany.  
 Anne Faggiano Gallery, *Art and Anatomy*, London, England.  
 Art Kiosk Gallery, *Zizi 2000*, Brussels, Belgium.  
 Sapporo Prefectural Museum, *Focus on Genes*. Curator: Jean-Michel Ribettes, Sapporo, Japan.  
 Kunsthaus-Galerie im Lenbachhaus and Kunstverein, *The Wounded Diva: Hysteria, the Body and Technology in Art*. Curator: Silvia Eiblmayer, Munich, Germany.  
 Centre Georges Pompidou, *La Grâce* (with Michel Maffesoli), *Revue Parlée*, Paris, France.  
 Centre d'Art Contemporain d'Auvers-sur-Oise, *L'invention des femmes*. Curator: Marie-Hélène Dumas, Auvers-sur-Oise, France.  
 Château Pommery les Crayères, *Stratégies charnelles*. Curator: Adrien Sina, Reims, France.  
 Kunstsammlung NRW 235 Media Vidéo, *The Self is Something Else*, Düsseldorf, Germany.  
 Galerie im Taxispalais. Curator: Silvia Eiblmayer, Innsbruck, Austria.

Shizuoka Prefectural Museum, *Focus on Genes*. Curator: Jean-Michel Ribettes, Shizuoka, Japan.  
**2001**  
 Museum voor Modern Art, *Between Earth and Heaven, New Classical Movements in Art Today*, Ostende, Belgium.  
 Luis Adelantado Gallery, Valencia, Spain.  
 Borusan Sanat Galerisi, *Arzulananlar/Les Voluptés*, Istanbul, Turkey.  
 Marella Gallery, *Metamorfosi del corpo*, Milan, Italy.  
 Borusan Foundation, *Les Voluptés*. Curator: Elga Wimmer, Istanbul, Turkey.  
 Chicago Fair, Galerie Yvonamor Palix stand, Chicago, USA.  
 Festival E-Phos 2001, *The Hybrid Body and the Monster*, Athens, Greece.  
 Musée de Cholet, *Jocondissima*, Cholet, France.  
 Casa del Mantegna Museum, *Totemica*, Mantua, Italy.  
 Musée d'Art Contemporain d'Anvers, *Mutilate Mode et Body Art 2001 Landed/Geland*, Antwerp, Belgium.  
 Centro Bice Piacentini per le Arti Visive, *Le Arti della Criticason*, San Benedetto del Tronto, Italy.  
 Rencontres de la Photographie d'Arles, Abbaye de Montmajour. Curator: Alain Sayag, Arles, France.  
 Le Parvis Centre d'Art Contemporain, *Réjouissez-vous*, Ibois, France.  
 FIAC, Galerie Yvonamor Palix stand, Paris, France.  
 Festival des Arts Électroniques, Rennes, France.  
 ISELP, *Le Clonage d'Adam*, Brussels, Belgium.  
 Musée de la Villette-Cité des Sciences et de l'Industrie, *L'Homme transformé*, Paris, France.  
 Musée d'Art Contemporain de Roubaix-Tourcoing, *Sous le drap, les temps des plis*, Roubaix-Tourcoing, France.  
**2002**  
 Center Hall of the National Museum of Contemporary Art, Seoul, Korea.  
 Chicago Fair, Galerie Artcore stand, Chicago, USA.  
 The Jewish Community Center in Manhattan, *Dangerous Beauty*, New York, USA.  
 Kunsthalle Wien, *Tableaux vivants*, Vienna, Austria.  
 Modern Art Museum, *International Contemporary Art*, Mexico City, Mexico.  
 Magazin 4, Vorarlberger Kunstverein, Bregenz, Austria.  
*Shock & Show. Reality & Alternatives*, 78 International Contemporary Art of Trieste, Italy.  
 Cologne Fair, Artcore stand, Cologne, Germany.  
 Art Basel Miami Fair, Artcore stand, Miami, USA.  
**2003**  
 Espacio Liquido Gallery, *Fragiles*, Gerona, Spain.  
 University of Paris-VIII-Saint-Denis, *Campus Euro(pe) art*. Curator: Claude Mollard, Saint-Denis, France.  
 Cologne Fair, Galerie Michel Rein stand, Cologne, Germany.  
 University of Champagne Ardennes, *Campus Euro(pe) art*. Curator: Claude Mollard, Reims, France.



**1989**

International Video Festival Simone de Beauvoir, *Femmes cathodiques*, Paris, France.  
 Espace d'Art Brenne, *Écrans-icônes*, Concremiers, France.  
 Palais de Tokyo, *La Madone au minitel*, Paris, France.  
*Bilder Streit*, Cologne, Germany.  
 Grand Palais, *Europe des créateurs*, Paris, France.  
 ISELP, *Utopies 89*, Brussels, Belgium.  
 Galerie J. and J. Donguy, *Performances mais encore*, Paris, France.  
 Centre Georges Pompidou, *Polyphonix (Fluxus et Happenings)*. Curators: Jean-Jacques Lebel and Jacqueline Cahen, Paris, France.  
 Fondation Camille Claudel, selection, Fort-de-France, Martinique.  
 Fondation Danaë, *Espaces affranchis*, Pouilly-en-Auxois, France.  
 Sixièmes Rencontres Internationales de Poésie Contemporaine. Curator: Julien Blaine, Tarascon, France.  
 Video Festival, San Francisco, USA.  
 ISELP, *Pages d'artistes hors mesure*, Brussels, Belgium.  
 MacLuhan Science Center, *Les Transintéactifs*. Curator: Fred Forest, Toronto, Canada. Performance broadcast by satellite to Paris, France.  
 Atelier o3, *Fin de siècle et début de mois*, Ivry-sur-Seine, France.  
 Le Palace, *Le Palace, l'acte pour l'art*. Curator: Arnauld Labelle-Rojoux, Paris, France.  
 Rencontre Vidéo-Art-Plastique, Hérouville Saint-Clair, France.  
 Locarno Video Festival. Curator: Pierre Restany, Locarno, Switzerland.  
 University of Louvain-la-Neuve, Atelier Télématique, Louvain-la-Neuve, Belgium.  
**1990**  
 FIAC Grand Palais. Curator: Éric Fabre, Paris, France.  
 Edge Festival, *l'Art et la Vie dans les années 90*, Newcastle, England.  
 Beginning of surgical operation performances: *La Réincarnation de sainte Orlan ou Image(s) nouvelle(s)* (May 30, 1990)  
 Biennial of Innovative Visual Art, Glasgow-London, Great Britain.  
 Edge, Rotterdam, The Netherlands.  
 Grand Palais, *Europe des créateurs*, Actuel magazine, Art Planète stand, Intermaco advertising agency, video-fax-telematic installation with Jean-Christophe Bouvet and François Berheim, Paris, France.  
 The Gallery, *Désir et désordre*. Curator: Jean-Jacques Lebel, Milan, Italy.  
 Centre de Wallonie, *La vidéo casse le baroque*, paintings and video installation, Paris, France.  
 Espace Paul Ricard – Fondation Camille, Paris, France.  
 La Manufacture, Ivry-sur-Seine, France.  
 CREDAC, *Un peu de temps et vous ne me verrez*

*plus... encore un peu de temps et vous me verrez*. Curator: Thierry Sigg, Ivry-sur-Seine, France.  
 Performance of *La Réincarnation de sainte Orlan ou Image(s) nouvelle(s)*, Paris, France.  
*L'Enlèvement d'Europe*, Project *Caravane et Container sept et demi*, Sète, France.  
 Centre Georges Pompidou, performance of *Art et Pub*, Arzapub, Paris, France.  
 G. Descosy Gallery, *Salon*, Paris, France.  
*L'Enlèvement d'Europe*, Project *Caravane et Container sept et demi*, Tangiers-Casablanca, Morocco.  
 Espace Lamartine-Fondation France Télécom, Paris, France.  
**1991**  
 Musée de la Poste, *Les Couleurs de l'argent*. Curator: Jean-Michel Ribettes, Paris, France.  
*L'Espace d'un instant*. Curators: Emmanuel Javogue and Édouard Fabre, Paris, France.  
 Molkerei-Werkstatt Performance Multi Media, Cologne, Germany.  
*L'Artiste en représentation*. Curators: Arnauld Labelle-Rojoux and Guy Scarpetta, Avignon, France.  
 Espace Art-Brenne, *Écran icône*. Curator: Christian Gattinoni, Concremiers, France.  
 Galerie de l'École Régionale des Beaux-Arts, Clermont-Ferrand, France.  
 Fondation Cartier, *Vraiment faux*, Munich, Germany.  
**1992**  
 Sydney Biennial of Contemporary Art, *Vidéo installation pour le plafond*. Curator: Anthony Bond, Sydney, Australia.  
 Lalit Kala Academy, Scholarship from the FIACRE for a trip to India, Madras, India.  
 Buro performance and video, Koning, Poland.  
 Emily Harvey and Pat Hearn Gallery, New York, USA.  
**1993**  
 Musée de la Villette, *Van Gogh TV Piazza Virtuale*. Curator: Christian Van der Borgh, Paris, France.  
 Penine Hart Gallery, *Bodily*, New York, USA.  
 Ars Electronica, Landesmuseum, Linz, Austria.  
 Bali, Amsterdam, The Netherlands.  
 Rijksakademie van beeldende kunsten, *Orlan*, Amsterdam, The Netherlands.  
 Postmuseum Frankfurt, *Borderlines*. Curator: Hildegard M. Wilms, Photography Biennial, *Fototage*, Frankfurt, Germany.  
 Nederlands Filmmuseum, Festival Video and Film Skrien, Amsterdam, The Netherlands.  
 V2, video installation *The Body in Ruin*, Hertogenbosch, The Netherlands.  
 Galerie Satellite, *De l'amour*, Paris, France.  
**1994**  
 Kariya City Museum, *French Portrait Art in the Nineteenth and Twentieth Centuries*. Curator: Jean-Michel Ribettes, Aichi, Japan.  
 La Giarrina Gallery, *Shape your Body*. Curator: Francisco Conz, Verona, Italy.

The Shoto Museum of Art, *French Portrait Art in the Nineteenth and Twentieth Centuries*. Curator: Jean-Michel Ribettes, Tokyo, Japan.  
 Galleria d'Arte Moderna, *French Art from 70 to 90*. Curators: R. Barilli and Pierre Restany, Bologna, Italy.  
 ICA, *The Body as Site*, video performance, London, England.  
 Nexus Center, Atlanta, USA.  
 Onomichi Municipal Museum of Art, *French Portrait Art in the Nineteenth and Twentieth Centuries*. Curator: Jean-Michel Ribettes, Onomichi, Japan.  
 Kunstverein, *Suture*. Curator: Sylvia Eiblmayr, Salzburg, Austria.  
 Art and New Technologies, Tour du Roi René, *Brouillard précis*, Marseille, France.  
 Kunsthalle of Kiel. Curator: Beate Ermacora, Kiel, Germany.  
 NGBK *Fabricated realities* (Bec, Stelarc, Orlan), Berlin, Germany.  
 San Francisco Museum, *Mirror Mirror*. Curator: Terri Cohn, San Francisco, USA.  
 Akita Museum of Modern Art, *French Portrait Art in the Nineteenth and Twentieth Centuries*. Curator: Jean-Michel Ribettes, Hiroshima, Japan.  
 Centre Georges Pompidou, *Hors limites*. Curator: Jean de Loisy, Paris, France.  
 Parc Floral, *Actuel*, all-night performance, Paris, France.  
**1995**  
 Galerie Satellite, *Paquets*, Paris, France.  
 Galerie Janos, *Extrême limite*. Curators: Joël Hubaut and Arnauld Labelle-Rojoux, Paris, France.  
 Illinois State University, *Endurance*, Normal, USA.  
 Galerie Satellite, *Riquiqui*, Paris, France.  
 Kunsthalle of Kiel, *Positionem zum Ich*. Curator: Beate Ermacora, Kiel, Germany.  
*Kamerabilder*, Berlin, Germany.  
 Museo Reina Sofia, *Art futura*. Curator: Agnès de Gouvion Saint-Cyr, Madrid, Spain.  
 Clark & Co. Gallery, *Fat Form and Taste*, Washington, DC, USA.  
 Atelier Brouillard Précis, *Art transit*, Marseille, France.  
 California College of the Arts, *Mirror Gender Roles and the Historical Significance of Beauty*, San Francisco, USA.  
 Festival of New Technologies, Warwick, England.  
 Triple X Festival, Amsterdam, The Netherlands.  
 Locarno Video Festival. Curator: Pierre Restany, Locarno, Switzerland.  
 Studio Stefania Miscetti, *l'Arte "Riparte"*. Curator: Achille Bonito Oliva, Rome, Italy.  
 Galerie Agnès b., *Les Têtières noires*, Paris, France.  
 Sculpture Biennale, *Oltre di cultura*. Curator: Ernesto L. Francalanci, Padua, Italy.  
 Virginia Beach Center, *Endurance*, Virginia Beach, USA.  
 Biennale d'Art Contemporain et de Nouvelles

Technologies. Curators: Georges Rey, Thierry Raspail, and Thierry Prat, Lyon, France.  
**1996**  
 Spaces, *Is it Art*. Curator: Linda Weintraub, Cleveland, USA.  
 Beaver College, *Endurance*, Beaver, USA.  
 Kunsthallen Brandts Klædefabrik, *Body as Membrane*, Odense, Denmark.  
 ICA, *Totally Wired – Live Arts – Femme avec tête*. Curator: Lois Keidan, London, England.  
 Zacheta, *J'ai donné mon corps à l'art*, Warsaw, Poland.  
 Multi Link, Bari Festival, Bari, Italy.  
 Ivan Dougherty Gallery, Sydney, Australia.  
 Contemporary Arts Center, *Is it Art*. Curator: Linda Weintraub, Cincinnati, USA.  
 Rencontres de la Photographie d'Arles, *Le Masque et le Miroir*. Curator: Anaxtu Zabalbeascoa, Arles, France.  
 Basel Fair, Palix Gallery stand, Basel, Switzerland.  
 De Appel, *Hybrids*, Amsterdam, The Netherlands.  
 Dr Richard Kimble Syndrom, *Wolfgang Mentzel*, Berlin, Germany.  
 NGBK Gallery, *Der Körper und der Computer*. Curator: Richard Wagner, Berlin, Germany.  
 Musée d'Art Contemporain, *l'Art au corps*. Curators: Philippe Vergne and Bernard Blistène, Marseille, France.  
 Salle Gaveau, Brut de Culture, *Schizophrenies*, Paris, France.  
 École Supérieure des Beaux-Arts de Paris, *Plastic*. Curator: Robert Fleck, Paris, France.  
 Art Space, *Orlan Carnal Art*, Auckland, New Zealand.  
 International Art Fair of Guadalajara, Galerie Palix and FIAT stand, Guadalajara, Mexico.  
 Museum of Contemporary Art, *Endurance*, Helsinki, Finland.  
 Proton ICA, *Endurance*, Amsterdam, The Netherlands.  
 The Katonah Museum of Art, *Is it Art*. Curator: Linda Weintraub, Katonah, USA.  
 GAK, *Endurance*, Bremen, Germany.  
 La Ferme du Buisson, *Fluctuations fugitives*. Curators: Chantal Cuzin-Berche and Andrieu Sina, Marne-la-Vallée, France.  
 Kulturhuset, *Endurance*, Stockholm, Sweden.  
 FIAC, Galerie Palix stand, Paris, France.  
 Espace Belleville, *Le Corps dans tous ses états*, Paris, France.  
 Maine College of Art, *Endurance*, Portland, USA.  
 La Laverie Automatique and Galerie Lara Vinci, *Laver l'art*, Ben and Youri, Paris, France.  
 Nikolaj Church – Contemporary Art Center, *Nemo*. Curator: Elisabeth Delin-Hansen, Copenhagen, Denmark.  
 Gallery 400, *Endurance*, Chicago, USA.  
**1997**  
 Venice Biennale of Contemporary Art, *Unimpressive Art Exhibition*, Zitelle, Venice, Italy.  
 Serpentine Gallery, *Art Vidéo*. Curator: Anthony Howell, London, England.







## PANORAMA OF AN ARTISTIC ITINERARY

### PERSONAL EXHIBITIONS

**1964**  
After painting and writing poems for some years, Orlan created her first performances, *Les Marches au ralenti*, *Le Gueuloir*, *Femme sur le trottoir* and took her first photographs.

**1965**  
École Municipale des Beaux-Arts, *Parcours*, Saint-Étienne, France.  
Unité Le Corbusier, *Action-Orlan-corps and Module-Or*, MesuRage, Firminy, France.  
*Les Marches au ralenti*, *Les Marches à rebours* and *Les Sens interdits*, Saint-Étienne, France.

**1966**  
*Action-Orlan-corps, Parcours masqués*, Saint-Étienne, France.

**1967**  
Atelier Peagno, exhibition and signing of *Prosésies écrites*, Saint-Étienne, France.

**1969**  
Atelier Claude Delaroe, *Corps-sculpture*, Saint-Étienne, France.

**1970**  
Atelier Claude Delaroe, *Les Tableaux vivants: situation-citation*, Saint-Étienne, France.

**1973**  
*L'Art et la Vie, Œuvres en tissu*, Lyon, France.  
La Mulatière, *Les Tableaux vivants: Situation-citations*, Lyon, France.

**1974**  
Galerie Odile Guerin, presentation of *Sculpture accouchant du bon ventre et du mauvais cœur*, Festival d'Avignon, France.  
Festival d'Avignon, *MesuRage de rue*, central square, Avignon, France.

**1975**  
Théâtre du Huitième, paintings, Lyon, France.

**1976**  
Culture House, *MesuRage d'institution*, Caldas da Rainha, Portugal.  
Contemporary Art Center, *Première version du Baiser de l'artiste*, Caldas da Rainha, Portugal.  
Performance Festival, *Vendre son corps en morceaux sur les marchés*, Caldas da Rainha, Portugal.  
Christian Bernard's apartment, *MesuRage à façon privé*, Strasbourg, France.  
Galerie Rousset Altounian, rue Lamartine, *MesuRage de rue*, Mâcon, France.

**1978**  
Galerie La Différence. Curator: Ben, Nice, France.  
Galerie Lara Vincy, *Bigeard-bise-art* (with Gérard Deschamps), Paris, France.

**1980**  
TNP, *Flagrant délit de traces*, Lyon, France.  
ICC, *Rétrospective-MesuRage de rue et d'institution*.

Curator: Flor Bex, Antwerp, Belgium.  
Nouveau Musée Atrium Tour Caisse d'Épargne, *Orlan*, Deuxième Symposium International d'Art Performance, Lyon, France.

**1981**  
Peccolo Gallery, *Installation avec sculpture en marbre et sculpture de pli en drap du trousseau*, Livorno, Italy.  
Studio Carrieri Gallery Martina Franca, Italy.  
Gn Gallery, exhibition and *MesuRage*, Gdansk, Poland.

**1982**  
Espace Sixto/Notes, *Orlan*, Milan, Italy.

**1984**  
Arleri Gallery, scholarship awarded to aid with creations for the exhibition, Nice, France.  
Galerie J. and J. Donguy, *Mise en scène pour une assomption*, photographs and multimedia installation, Paris, France.

**1985**  
Théâtre et École des Beaux-Arts, *Histoires saintes de l'Art*, Orlan and Léa Lublin. Curators: Pierre Restany and Bernard Marcadé, Cergy-Pontoise, France.  
FACILIM, *Les Métaphores du sacré*, Limoges, France.

**1989**  
Galerie Koffman, painted cinema posters and painted ceiling works, Cologne, Germany.

**1990**  
Arcade, *Le Corps/le Sacré*, paintings and video installation, Carcassonne, France.  
First surgical operation-performance *Art charnel (July 21, 1990)*, and second surgical operation-performance *Opération dite de la licorne (July 25, 1990, text by Julia Kristeva)*, Paris, France.  
Third surgical operation-performance (September 11, 1990), Paris, France.  
Centre d'Art Contemporain de Basse Normandie, *Les Vingt ans de pub et de cinéma de sainte Orlan*. Curator: Joël Savary, Hérouville Saint-Clair, France.  
Galea Gallery, *Le Bonheur du jour, vendre du vent... vendre du bonheur*, Caen, France.

**1991**  
Fourth surgical operation-performance *Opération réussie* (December 8, 1990, text by Eugénie Lemoine-Luccioni), Paris, France.

**1991**  
Institut Français. Curator: Jean-Michel Phéline, Cologne, Germany.  
Fifth surgical operation-performance, *Opération-opéra* (July 6, 1991, text by Michel Serres), Paris, France.

**1992**  
Interzone, *Le Lieu*. Curator: Richard Martel, Quebec, Canada.  
Alliance Française. Curator: Joël Raffier, Madras, India.  
Alliance Française, Bombay, India.

**1993**  
Sandra Gering Gallery, *Omniprésence 1*, New York, USA.  
Cirque Divers, *Sacrifice*, sixth surgical operation-performance (text by Antonin Artaud) and multimedia exhibition, Liège, Belgium.

Penine Hart Gallery, *My Flesh, the Text and the Languages*, New York, USA.  
Webster Hall, *Vidéo Party*. Curator: Jacques Ranc, New York, USA.  
Biennale of Contemporary Art, *Private Exhibition*, Jean-Claude Binoche. Curator: Jacques Ranc, Venice, Italy.  
Sandra Gering Gallery, *Omniprésence*, seventh surgical operation-performance (December 8, 1993) and ninth surgical operation-performance (December 14, 1993), New York, USA. Satellite broadcast to Centre Georges Pompidou, Paris, MacLuhan Center, Toronto, and the Multimedia Institute, Banff, Canada.

**1994**  
Haines Gallery, photograph and video exhibition, San Francisco, USA.  
Lab Gallery, video installation, San Francisco, USA.  
Camerawork Performance, videoconference, San Francisco, USA.  
Chassis Post Gallery, *Omniprésence*, Atlanta, USA.

**1995**  
Centre Georges Pompidou, *Rétrospective vidéo performance*. Curator: Jean-Michel Bouhours, Paris, France.

**1996**  
Zone Gallery, *Ceci est mon corps... ceci est mon logiciel*, Newcastle, England.  
Portofolio, *This is My Body... This is My Software*, Edinburgh, Scotland.  
Institut Français, Photokina Festival, Cologne, Germany.  
Espace ex Thérèse, Mexico City, Mexico.  
SALA 1, retrospective, Rome, Italy.  
University Museum-Laboratory, Rome, Italy.  
Studio Stefania Miscetti, Rome, Italy.  
Carte Secrète, *Diagonale*, Rome, Italy.

**1997**  
Chapter Gallery, *Radical Body*, Cardiff, Wales.  
Camerawork, *This is My Body... This is My Software*, London, England.  
Art Kiosk Gallery, Brussels, Belgium.

**1998**  
École Régionale des Beaux-Arts de Nantes, *L'Atelier*. Curator: Patrick Raynaud, Nantes, France.  
Maison de la Culture, *Violence*, Dieppe, France.  
Galerie J. and J. Donguy, *Le Mois de la photo à Paris*, Paris, France.  
Galerie Yvonamor Palix, *Refiguration-Self-hybridation*, Paris, France.

**1999**  
Galerie Chelouche, *Omniprésence 2*, Tel-Aviv, Israel.  
Art Kiosk Galerie, *Orlan et Oleg Kulig*, Brussels, Belgium.  
Institut Français, *Omniprésences*. Curator: Sonia Becce, Buenos Aires, Argentina.

**2000**  
Bregenzer Kunstverein Magazin 4, Bregenz, Austria.

Galerie de l'École Régionale d'Art de Marseille, *Orlan, triomphe du baroque*. Curator: Michel Enrici, Marseille, France.  
FIAC, Galerie Yvonamor Palix stand, *One Woman Show*, Paris, France.

**2001**  
Sejul Gallery, *Orlan, Self-hybridations précolombiennes*, Seoul, Korea.  
Forum des Halles, Espace Créateurs, *Le Plan du film*, sequence 1, Paris, France.  
Fondation Cartier, *Le Plan du film*, sequence 2, Soirées Nomades, Paris, France.  
Le Parvis Centre d'Art Contemporain, *Orlan, triomphe du baroque*, Ibois, France.  
Galerie Bellecour, *Self-hybridations*, Lyon, France.

**2002**  
FRAC des Pays de la Loire, *Éléments favoris*, retrospective. Curator: Jean-François Taddei, Carquefou, Nantes, France.  
Centro de Fotografia of the University of Salamanca, *Rétrospective 1964-2001*. Curator: Olga Guinot, Abrantès Palace and the Church of Segonda Palace, Spain.  
Basque Museum of Contemporary Art (Artium). Curator: Juan Guardiola, Vitoria, Spain.  
Cannes Film Festival, *Le Plan du film*, sequences 3 and 4, Hôtel Le Martinez, Cannes, France.  
Artcore Gallery, *Self-hybridations précolombiennes*, Toronto, Canada.

**2003**  
Galerie Michel Rein, *Tricéphale*, photographs and video installation, Paris, France.  
FRAC des Pays de la Loire, *Éléments favoris*, retrospective. Curator: Jean-François Taddei, Carquefou, Nantes, France.  
AFAA, *Le Plan du film*, Paris, France.

**2004**  
Centre National de la Photographie (CNP), *Orlan 1964-2004... Méthodes de l'artiste*, retrospective exhibition. Curator: Régis Durand, accompanied by a monograph published by Flammarion, Paris, France.  
Centre de Création Contemporaine (CCC), *Orlan, 1993*. Curator: Alain Julien-Laferrrière, Tours, France.  
Moscow House of Photography, *Orlan, 2003-2004*, retrospective held in conjunction with *Photobiennale 2004*, Moscow, Russia.

### COLLECTIVE EXHIBITIONS

**1966**  
Auberge de Dargoire, *Peintures-Matières*, Dargoire, France.

**1967**  
*Action-Orlan-Corps*: "Les Draps du trousseau, souillures," Nice, Saint-Étienne, Rochetaillée, France.  
*Action Le Père Noël*, Saint-Paul-de-Vence, Saint-Tropez, Saint-Étienne, France.  
*Action Le Déjeuner sur l'herbe*, men naked, Orlan dressed. Rochetaillée, France.



## 1989

Orlan participated in *Femmes cathodiques* (Catholic Ladies) at the Simone de Beauvoir International Video Festival.

## 1990

For the *Art and Life in the 90s* event in Newcastle, England, Orlan launched her series of surgery-performances titled *La Réincarnation de sainte Orlan* (The Reincarnation of Saint Orlan). The operating theater became an artist's studio for the production of artworks (drawings in blood, reliquaries, texts, photos, videotapes, films, installations, etc.). Orlan was the first artist to use surgery for artistic ends and to decry the social pressures placed on the human body, especially women's bodies. That same year, in collaboration with Dr. Chérif Kamel Zaar, she carried out four surgery-performances on July 21 and 25, September 6, and December 8.

At the Centre d'Art Contemporain de Basse Normandie, Joël Savary organized a solo show of Orlan's work, titled *Les 20 ans de pub et de cinéma de sainte Orlan* (Twenty Years of Advertising and Movies by Saint Orlan). It was Savary who provided the financial resources for Orlan's first surgery-performance. She also participated in several group shows, including *Le Corps/Le Sacré* (The Body, The Sacred) in Carcassonne, France, and *Désir et désordre* (Desire and Disorder) in Milan, Italy.

## 1991

Orlan conducted her fifth surgery-performance on July 6, with Dr. Chérif Kamel Zaar.

## 1992

Sixth surgery-performance in February. A grant from the Fonds d'Incitation à la Création (FIACRE) enabled her to spend four months in India (December 1991–March 1992), where she produced movie posters with specialized Indian poster artists, as part of her project *Le Plan du film* (A Shot at a Movie). At the invitation of Tony Bond, she devised a piece for the Sydney biennial of contemporary art, *Vidéo installation pour le plafond* (Video Installation for Ceiling).

## 1993

Orlan married Raphaël Cuir on July 14. On a French television show hosted by Christophe Chavanne, Orlan presented Madonna with a reliquary containing a few grams of her flesh. "It looks like caviar," commented Madonna. Orlan spent six months in New York (September 1993–February 1994). On November 21, during her seventh surgery-performance, conducted in New York, she had two lumps of silicone, normally used to heighten cheek bones, implanted on each side of her forehead. The surgery-performance was broadcast live by satellite to the Centre Pompidou in Paris, the Sandra Gering Gallery in New York (during a show of Orlan's work), the Multimedia Center in Banff, and the McLuhan Center in Toronto. That same year, Orlan organized two

other surgery-performances in New York, on December 8 and 14, with Dr. Marjorie Cramer. The series came to an end with the ninth operation.

## 1994

Jean de Loisy included Orlan in the *Hors limites* exhibition at the Centre Pompidou in Paris; he chose *Omniprésence* (Omnipresence), a work produced in New York during Orlan's show at the Sandra Gering Gallery. Jean-Michel Bouhours curated a retrospective of Orlan's video work at the Centre Pompidou. The Chassie Post Gallery in Atlanta mounted a solo show based on Orlan's surgical operations.

## 1996

Orlan was invited by Georges Rey, Thierry Raspail, and Thierry Prat to show work in Lyon's biennial of contemporary art. She was also included in *Endurance*, a group show that traveled across the United States.

## 1996

*Orlan à Rome, 1966–1996* (Orlan in Rome, 1966–1996) was the first exhibition to provide an overview of Orlan's oeuvre. Hosted by various venues in Rome, it was accompanied by a catalog published by Carta Segrete/Diagonale, featuring articles by Achille Bonito Oliva, Mario Perniola, and Vittorio Fagnone.

At the *Totally Wired* festival in London, Orlan performed *Femme avec tête* (Woman with Head). In Marseille, she was included in the group show *L'Art du corps*; curator Philippe Vergne made arrangements, in conjunction with Bernard Blistène, for the restoration of *Le Baiser de l'artiste*.

## 1997

In London, Orlan exhibited *Ceci est mon corps... ceci est mon logiciel* (This is My Body, This is My Software); the show was accompanied by a book and CD-ROM of the same name. Orlan had two other solo shows that year, in Cardiff, Wales, and Brussels, Belgium, as well as various group shows.

## 1998

Orlan launched her worldwide tour of differing standards of beauty in various civilizations down through history. She began with pre-Columbian cultures following several stays in Mexico, inspired by Mayan and Olmec attraction for deformed skulls, cross-eyed vision, and false noses, as well as by sculptures of the god Xipe Totec (depicted as a priest who dons the flayed skin of a sacrificial victim). Taking such imagery and crossing it with images of herself, Orlan created the series of digital photos titled *Self-Hybridizations* (Self-Hybridizations). Several fashion designers have been influenced by her work, including Jeremy Scott and Walter van Bereindonck, whose models pay Orlan tribute by sporting protuberances similar to the ones she had implanted on her forehead.

Patrick Raynaud invited Orlan to present a solo show at the school of fine arts in Nantes, while

in Paris she showed at the J. & J. Donguy and the Yvonamir Palix galleries during the month-long photo event known as Mois de la Photo. She was also included in a group show called *Out of Actions: Between Performance and the Object, 1949–1979*, organized by Paul Schimmel in Los Angeles and subsequently hosted by Vienna and Barcelona.

## 1999

Orlan was awarded two prizes for her series of digital self-hybridizations: First Prize at the Griffel-Kunst in Hamburg and the Hewlett-Packard Foundation's Arcimboldo Prize for her show at the Maison Européenne de la Photographie in Paris. Orlan also had a solo exhibition at the Institut Français in Buenos Aires, Argentina, and was appointed professor at the École Nationale des Beaux-Arts at Cergy, just outside Paris.

## 2000

Michèle Barrière and Les Éditions Jériko published a multimedia CD-ROM monograph on Orlan's oeuvre that can be updated through her web site ([www.orlan.net](http://www.orlan.net)). Orlan then began a new series of digital photographs based on African standards of beauty.

She also executed resin sculptures, *Mutants hybrides* (Hybrid Mutants), shown for the first time at the Lyon biennial dubbed *Partage d'exotismes* (Shared Exotics). Michel Enrici organized a solo show in Marseille on the triumph of the Baroque, featuring Orlan's series of Madonnas; a catalog with essays by Enrici and Christine Buci-Glucksmann was published by Les Éditions Images en Manoeuvre. During the FIAC show in Paris, the Palix gallery devoted its stand to a show of Orlan's self-hybridizations. *Le Plan du film* (A Shot at a Movie) represented a new stage in Orlan's work, inspired by a comment by Godard: "The only great thing about *Montparnasse 19* is that it was not just made back to front, but represents the flip side of cinema." Orlan exploited her own image bank to produce a series of movie posters for fictitious films. *Le Plan du film* was displayed in the contemporary art section of the underground shopping mall in Paris known as Le Forum des Halles; as part of this project, Orlan was invited to organize an evening's event at the Fondation Cartier pour l'Art Contemporain.

## 2002

The first retrospective of Orlan's work was organized and co-produced by Olga Guinot and Juan Guerdola in Salamanca, Spain. The catalog essays were written by Juan Antonio Ramirez, Olga Guinot, Julian Zugazagoita, Bernard Blistène, and Christine Buci-Glucksmann. Orlan collaborated on a dance project with Karine Saporta at the Musée des Arts d'Afrique et d'Océanie in Paris, designing sets and masks based on her own work on mutant bodies. Extending *Le Plan du film*, she produced trailers and sound tracks for non-existent films. She also had a series of shows in several New York galleries.

## 2003

The first monographic exhibition of Orlan's work to be held in France, titled *Éléments favoris* (Favorite Items), was conceived and organized by Jean-François Taddei for the Fond Régional d'Art Contemporain (FRAC) in the Loire region. Another solo show, *Tricéphale* (Three-Headed), at the Michel Rein gallery, included vintage black and white photos from the years 1964–1966, recent digital images from the *Self-Hybridizations africaines*, and a video installation (for which Frédéric Sanchez did the sound).

Minister of Culture Jean-Jacques Aillagon conferred the honorary title of Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres on Orlan; she turned the ceremony into an artistic event by decorating the minister with a little artist's pan of paint thinner transformed into a reliquary containing some of her flesh preserved in resin.

## 2004

Régis Durand, for his final show as curator at the Centre National de la Photographie in Paris, organized a retrospective of works titled *Orlan 1964–2004, méthodes de l'artiste*. One specific part of the retrospective, "1993," was curated by Alain Julien Laferrière at the Centre de Création Contemporaine in Tours, France, while another part, "2003–2004," was organized by Olga Sviblova for the Museum of Photography in Moscow.

Since 1990, Orlan has delivered many lectures in Europe and the United States.

Orlan writes a short poetic text almost every evening.



## Biography

Orlan was born on May 30, 1947, in Saint-Étienne, France. As she wrote in a poetic "bio" for a multimedia CD-ROM monograph: "Her father spoke Esperanto (a language she learned) and was an anti-clerical anarchist, a libertarian Resistance fighter—in the electricity field—who functioned in tandem with her mother: mother always behind, pedaling hard ... a mothering mother, a blouse-sewing mother in her spare time; yet both were nudists who went to nudist camps...." Since 1983, Orlan has lived and worked in Paris.

**1964**

Orlan had already been painting, sculpting, writing poetry, and doing dance, yoga, and theater for several years when she began taking her first photographs, which treated her body as a piece of sculpture. At the same time, she performed her first street actions in her home town; these *Marches au ralenti* (Slow-Motion Walks, 1964–1966) involved taking the town's major rush-hour routes at an extremely slow pace. This idea already suggested that Orlan's work would go against the grain of usual behavior. Next, she began carrying out *MesuRages* (MeasuRages) of places and institutions, using her own body as a unit of measure (the *Orlan-corps*, or Orlan-body); she would dress in sheets that originally came from her "future bride's trousseau," sheets that she also employed as canvases for her paintings. Many photos survive from these performances, which continued into 1983.

**1967**

Orlan published *Prosésies écrites* (Written Proems), an illustrated collection of poetry written from 1962 to 1966. At this time, she would recite her poems in the street and in cabarets, or stamp them on the hands of passers-by, viewing this process as the publication of "scores" of her texts for subsequent recitation. Orlan then began a series of *Tableaux vivants* in which she adopted the poses of emblematic female figures in the history of art: Ingres's *Grande Odalisque*, Velasquez's *Nude Maya*, and so on. She also extended the series of pieces and performances that made subversive use of her trousseau sheets, and she continued her photographic work. In Saint-Étienne, she campaigned for the right to contraception and abortion, attempting to make her male friends realize that if they were truly democratic then they must be feminists.

**1969**

Orlan joined a group of artists who ran art workshops at the Maison de la Culture (Cultural Center) in Saint-Étienne. From 1969 to 1973 she was heavily involved in theater (Théâtre des Trois Frères Kersaki with Alain Françon and André Marcon) and in modern dance (with Hélène Steiner). She enrolled in the local conservatory of dramatic art where she was awarded first prize for tragedy and diction.

**1971**

Still painting, Orlan performed the action *Je suis une homme et un femme*. (I Am a Man and a Woman would be the literal translation, but in the original title Orlan introduces a gender confusion by coupling the masculine article with *femme* and the feminine article with *homme*) in Paris, Toulouse, Saint-Étienne, and Toulon. In Saint-Étienne she participated in a group show of street art (*l'Art dans la rue*). She began to travel a great deal, notably to Africa.

**1972**

Orlan was invited by Artias, an artist with whom she taught drawing and painting, to show at Expo 63/42, held at Saint-Étienne's cultural center, then run by Jean-Louis Maubant.

**1973**

Orlan continued to paint while taking acting lessons from Jean Dasté at the local theater. She went to Paris several times, making contact with feminist movements there; she thus met Françoise Eliet, Monique Veaut, Léa Lublin, Véra Molnar, Françoise Janicot, and the women who ran Le Lavoir. She also met Michel Journiac, Gina Pane, Jean-Jacques Lebel, Bernard Heidsieck, Henri Chopin, Nyl Alter, Aline Dallier, Franck Popper, Alexandre Bonnier, Anne Dagbert, and Georges Boudaille.

**1974**

After a reconnaissance trip to Italy, Orlan devised her first self-portraits as a Madonna: *Strip-tease occasionnel à l'aide des draps du trousseau* (Incidental Strip-Tease Using Sheets from the Trousseau). This composition of eighteen photographs depicted a progressive stripping of the artist until she arrived at the nude pose of Botticelli's Venus, followed by a chrysalis of sheets that prefigured the birth of some unknown body. Orlan participated in the annual theater festival in Avignon with a street show in which she recited her own texts. In the Odile Guérin Gallery (Avignon) and the Salon de Peintures du Sud-Est (Lyon), she exhibited a sculpture giving birth to her collection of poetry, *Le bon ventre, le mauvais coeur et toutes ses épines* (Right Belly, Wrong Heart with All Its Thorns).

**1975**

Orlan exhibited work at the triennial painting show at the Maison de la Culture in Saint-Étienne.

**1976**

Orlan developed the first version of her performance *Le Baiser de l'artiste* (Kiss the Artist) in Caldas de Rainha, Portugal, where she also performed *Vendre son corps en morceaux sur les marchés* (Selling Herself on the Market, Piecemeal). At the same time, she continued carrying out *MesuRages*. At the invitation of the artist Ben Vautier, she participated in a Fluxus concert at the municipal theater in Nice. Orlan and Jacques Halbert attended the inauguration of the Centre Georges Pompidou in Paris by carrying out individual performance-actions that caused them both to spend the night in a paddy wagon.

**1977**

This was the year of the great public revelation of Orlan, who notoriously presented *Le Baiser de l'artiste* at the Foire Internationale d'Art Contemporain (FIAC) in Paris. Sitting behind a life-sized photo of her naked torso, alongside a full-length image of herself as a Madonna, Orlan sold "an artist's kiss" in exchange for five francs. The famous kiss created a huge scandal with various chain-reactions—Orlan was fired from the socio-cultural training college where she taught, and subsequently ran into numerous difficulties.

**1978**

Orlan founded an association called Environnement-Comportement-Performance (Environment-Behavior-Performance) and organized an international video and performance symposium in Lyon in collaboration with Hubert Besacier. She carried out a *MesuRage* of the Musée Saint-Pierre in Lyon. As part of the Action-Minute event organized by Jean Dupuis at the Louvre, Orlan performed *À Poil sans poil* (Bare No Hair) in which she mocked the clean-shaven female genitals depicted throughout the history of painting.

**1979**

Orlan produced a video montage based on her three-hour performance at the Schaarbeek market in Brussels, Belgium. While running the annual performance symposium in Lyon, she had to undergo emergency surgery for an ectopic pregnancy, but had just enough time to place a photographer and video camera in the operating theater. As soon as a full cassette was recorded, it was dispatched by ambulance to the art center in Lyon where it was screened for the public. Orlan's first contact with surgery would prove to be highly inspiring.

In collaboration with Besacier, Orlan ran the Lyon video and performance symposium for five years, recruiting many well-known friends and artists from the international contemporary art scene, such as Jan Fabre, Klaus Rinke, Jacques Lizene, Michel Journiac, Joël Hubaut, and Tom Marioni. Orlan was thus the first person to bring the likes of Paul McCarthy and Carolee Schneemann to France. She began working on the series of photographs, installations, sculptures, and performances that would be known as *Le Drapé, le Baroque, sainte Orlan* (Drapery, the Baroque, Saint Orlan).

**1981**

Orlan exhibited at the *Made in France* show in Lyon, where a large chapel was erected in honor of Saint Orlan. She was also given a solo show by two Italian galleries—Studio Carrieri Martina Franca and Galleria Peccolo—featuring an installation with marble sculpture, sculpted drapery using sheets from her trousseau, and collages.

**1982**

On France's precursor to the internet, known as the Minitel, Orlan founded the first on-line magazine of contemporary art, *Art-Accès Revue*.

Participating artists included Nam June Paik, Daniel Buren, Jochen Gerz, Joël Hubaut, and others. In Milan, the Sixto/Notes Center presented a solo show of Orlan's work. She broadened her professional activities, which henceforth ranged from teacher (visual arts, physical expressiveness and diction, theater, yoga, drawing) to store-window designer, costume designer, interior decorator, and radio and TV host. She also embarked on adventurous trips to Morocco, sub-Saharan Africa, the United States, and elsewhere.

**1983**

Orlan moved to Paris, having been granted a residential studio at the Cité des Arts. At the Centre International de Création Vidéo (CICV) she made a video piece called *Mise en scène pour son grand Fiat* (Staging Her Great Fiat). She participated in numerous group shows abroad. Orlan also carried out a *MesuRage* of the Guggenheim Museum in New York, and presented a multimedia installation, *Sainte Orlan bénit la performance* (Saint Orlan Blesses Performance) at the Festival International de Performance in Lyon.

**1984**

Orlan passed a competitive exam to teach at the École Nationale des Beaux-Arts in Dijon. She showed *Mise en scène pour une assumption* (Staging an Assumption) at the J. and J. Donguy Gallery in Paris, while her video *Mise en scène pour un grand Fiat* was shown at the Video Festival in Locarno, Switzerland. In addition to many events in France and abroad, Orlan's work was included in a selection of French video at the Tate Gallery in London.

**1985**

Orlan produced *Madone au Minitel ou les chiens ramènent des puces pour Canal+* (Minitel Madonna or the New High-Tech Media Hounds) with the collaboration of actor Jean-Christophe Bouvet. Bernard Marcadé and Guy Scarpetta organized appearances of Orlan and Léa Lublin at a theater and school of fine arts in Cergy-Pontoise, France.

**1986**

Through telecommunications and *Art-Accès*, Orlan participated in a piece by Daniel Buren, *Mouvement-Récouvrement*, in Reims. She also presented a gigantic video and laser projection on the walls of a vast post-office building in Rennes during the Festival des Arts Électroniques. A retrospective of her videos was organized by Dorité Mignot in Amsterdam.

**1987**

The Centre Georges Pompidou in Paris asked Orlan to participate in Polyphonix 11 (an international festival of concrete poetry, music, and performance) as well as in an exhibition titled *Télématique et Création*, also held in the Centre.

**1988**

Orlan gave a performance titled *Hommage à Robert Filliou* at the Danaé Foundation in Pouilly-en-Auxois, France.



## **MANIFESTO DA ARTE CARNAL**

### **Definição:**

A Arte Carnal é um trabalho de auto-retrato no sentido clássico, mas com meios tecnológicos que são os da sua época. Oscila entre desfiguração e refiguração. Se inscreve na carne porque nossa época começa a oferecer essa possibilidade. O corpo se torna um "ready-made modificado" já que não é mais esse "ready-made" ideal que é suficiente assinar.

### **Distinção:**

Ao contrário do "Body-Art" do qual se distingue, a Arte Carnal não deseja a dor, não a procura como fonte de purificação, não a concebe como Redenção. A Arte Carnal não se interessa pelo resultado plástico final, mas pela cirurgia-performance e pelo corpo modificado, que se tornou lugar de debate público.

### **Ateísmo:**

A Arte Carnal não é a herdeira da tradição cristã, contra a qual luta! Ela mostra sua negação do "corpo-prazer" e revela seus lugares de deslumbramento em frente à descoberta científica.

A Arte Carnal também não é a herdeira de uma hagiografia atravessada por decapitações e outros mártires, ele acrescenta mais do que ele retira, aumenta as faculdades em vez de reduzi-las, a Arte Carnal não quer ser automutiladora. A Arte Carnal transforma o corpo em língua e derruba o princípio cristão do verbo que se faz carne ao benefício da carne que se faz verbo; só a voz de ORLAN não será mudada, a artista trabalha sobre a representação.

A Arte Carnal julga como anacrônico e ridículo o famoso "darás a luz com dores", como Artaud, ela quer acabar com o julgamento de Deus; doravante temos a anestesia peridural, e muitos anestésicos assim como analgésicos, viva a morfina! Nunca mais dor!

### **Percepção:**

Doravante, eu posso ver meu próprio corpo aberto sem sofrer... Eu posso ver até o fundo das minhas vísceras, novo patamar do espelho. "Eu posso ver o coração do meu amante e o seu desenho magnífico tem nada a ver com essas coisas churumelas simbólicas habitualmente desenhadas".

- Meu bem, amo sua rata, amo seu fígado, adoro seu pâncreas e a linha do seu fêmur me excita.

### **Liberdade:**

A Arte Carnal afirma a liberdade individual do artista e, nesse sentido, luta também contra os preconceitos, os diktats ; é por isso que se inscreve no social, nas mídias (onde faz escândalo porque mexe com as idéias recebidas) e irá até o judicial.

### **Esclarecimentos:**

A Arte Carnal não é contra a cirurgia estética, mas contra as normas e os valores que ela veicula e que se inscrevem particularmente nas carnes femininas, mas também masculinas. A Arte Carnal é feminista, é necessária. A Arte Carnal se interessa pela cirurgia estética, mas também pelas técnicas de ponta da medicina e da biologia que questionam o estatuto do corpo e trazem problemas éticos.

### **Estilo:**

A Arte Carnal ama o barroco e a paródia, o grotesco e os estilos deixados de lado, porque a Arte Carnal se opõe às pressões sociais que se exercitam tanto no corpo humano com no corpo das obras de arte.

**A Arte Carnal é anti-formalista e anti-conformista.**