

**CENTRO FEDERAL DE EDUCAÇÃO TECNOLÓGICA DE MINAS GERAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE LINGUAGENS E
TECNOLOGIA**

ORLAN E ORLAN:

Dobras, desdobras e redobras pela performatividade e edição

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Morgana Mafra

Belo Horizonte, MG, Brasil, 2018.

ORLAN E ORLAN:

Dobras, desdobras e redobras pela performatividade e edição

Por

Morgana Mafra

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Estudos de linguagens e tecnologia, Área de concentração em Tecnologias e Processos Discursivos, Linha de Pesquisa em Literatura, Cultura e Tecnologia, do Centro de Educação Tecnológica de Minas Gerais (CEFET MG), como requisito parcial para obtenção do grau de **Mestre em Estudos de linguagens e tecnologia**

Orientadora: Prof. Dra. Olga Valeska Soares Coelho

Belo Horizonte, MG, Brasil

2018

M187o Mafra, Morgana.
Orlan e Orlan : dobras, desdobras e redobras pela
performatividade e edição / Morgana Mafra. – 2018.
94 f. : il.
Orientadora: Olga Valeska Soares Coelho.

Dissertação (mestrado) – Centro Federal de Educação
Tecnológica de Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação em
Estudos de Linguagens, Belo Horizonte, 2018.
Bibliografia.

1. Arte. 2. Barroco. 3. Corpo humano. 4. Orlan. 5. Performance. I.
Ferreira, Morgana Fonseca de Alvarenga Mafra. II. Coelho, Olga
Valeska Soares. III. Título.

CDD: 401.41



CENTRO FEDERAL DE EDUCAÇÃO TECNOLÓGICA DE MINAS GERAIS
DIRETORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU* EM ESTUDOS DE LINGUAGENS

MORGANA FONSECA DE ALVARENGA MAFRA

**ORLAN E ORLAN: Dobras, desdobras e redobras pela
performatividade e edição**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais em 14 de dezembro de 2018, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Estudos de Linguagens, aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos professores:

Prof.^a Dr.^a Maria do Carmo de Oliveira Moreira dos Santos
Presidente da Banca de Defesa
Universidade Federal de Viçosa

Prof.^a Dr.^a Christina Gontijo Fornaciari
Universidade Federal de Viçosa

Prof. Dr. Luiz Carlos de Almeida Garrocho
Fundação Clóvis Salgado BH-MG

Ao tempo e à gravidade.

Agradecimentos

Agradeço à minha orientadora Olga Valeska pela confiança da autonomia dada. Ao meu querido amigo e coordenador na Escola Livre de Artes ARENA da Cultura, Wilson de Avelar, “chapeleiro maluco”. Que por vezes se perdeu comigo no labirinto de atrás do espelho para melhor me (des)orientar como artista, como professora educando, como gente. À Dudude Hermann, artista-professora-mestre, por ceder a honra de me contaminar com seus movimentos. Lindos, generosos e autônomos movimentos! Aos professores do CEFET, João Baptista Santiago e Wagner Moreira. João, professor que me alimentou com seu arrebatamento pelos devires deleuzianos. Wagner, por compartilhar sua bibliografia acerca da montagem e me proporcionar o contato com o tão afetuoso livro “Esculpir o tempo” do Tarkoviski. Ao Rafael Lovisi, pelo sensível presente “O belo perigo” e “A grande estrangeira”. À Ester França, pelas conversas e trocas bibliográficas acerca do corpo, dança, performance, educação e também do “escuro”. Aos meus alunos, pela generosidade, coragem e confiança de embarcarem junto a mim nas aulas-ações. Estou sempre aprendendo com eles. Aos colegas de trabalho com quem aprendo tanto. À minha cachorrinha Caju, companheirinha!!! Pelo amor incondicional, que não pode ler o agradecimento devido a sua linguagem canina, mas o sente todos os dias. À Gabi Silva, à Carlos De Cássia e Matheus Reis, amigos-alicerces. Sempre juntos! À Ana Rita Nicollielo, amiga irmã, parceira de movimentos que a dança me trouxe, pelas horinhas de respiro da escrita. “Amor se acha mesmo é nas horinhas de descuido”. Ao meu padrinho Délcio Mafra e a minha mãe Alcione Mafra. Às amigas Ciça Alvarenga e Lu Neves por todas as intensidades e risadas compartilhadas que me fizeram voltar uma pessoa diferente para a escrita. Não escrevo sozinha, estão todos (e outros) comigo na tessitura do texto.

RESUMO

Esta pesquisa busca delinear reflexões acerca da obra da artista ORLAN, tendo como medula a série de suas performances-cirurgias *A Reencarnação da Santa ORLAN*, mas lançando mão de outros trabalhos dela, bem como algumas obras barrocas e renascentistas. Considero esse trabalho da artista sobre três dimensões: enquanto acontecimento “Opera-ção”, objetos desdobrados desse acontecimento “Relíquias” e imagem transmitida ao vivo “Corpo expandido”. Ao me debruçar sobre barroquismos em sua obra, tais como - o grotesco pela monstruosidade, o imaginário de um corpo frágil e efêmero, a ambiguidade, o gosto pelo movimento, a montagem, a carne, o desenvolvimento de uma virtualidade, o medo da morte, a busca por um eterno e sobretudo a dobra - desenvolvo um pensamento acerca da *performance* e da *edição*.

Palavras-chave: Arte, barroco, corpo, edição, ORLAN, performance, virtual

ABSTRACT

This research seeks to delineate reflections about the work of the artist ORLAN. The marrow of the work are the series of her performances-surgeries The Reincarnation of Santa ORLAN using, as well, some of her other works, as hers Baroque and Renaissance works. I consider this work of the artist on three dimensions: as an "Opera-action" event, as objects deployed from this event "Relics" and as live image transmitted "expanded body". When I dwell on baroqueisms in her work, such as - the grotesque by monstrosity, the imaginary of a fragile and ephemeral body, the ambiguity, the taste for movement, the assembly, the flesh, the development of a virtuality, the fear of death, the search for an eternal and especially the fold - I develop a thought about performance and editing.

Keywords: Art, baroque, body, edition, ORLAN, performance, virtual

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 - PREMIÈRE OPÉRATION CHIRURGICALE, 1990.....	16
FIGURA 2 -OPÉRATION OPÉRA, 1991.....	16
FIGURA 3- LA RÉINCARNATION DE SAINTE ORLAN, 1990	16
FIGURA 4 - 7TH SURGERY-PERFORMANCE CALLED OMNIPRESENCE, 1993	17
FIGURA 5 - 9ÈME OPÉRATION CHIRURGICALE-PERFORMANCE, 1993 ..	17
FIGURA 6 - 7TH SURGERY-PERFORMANCE CALLED OMNIPRESENCE, 1993	18
FIGURA 7 - LORENZO VACCARO, SAN SEBASTIANO, 1709	37
FIGURA 8 - LORENZO BERNINI, O ÊXTASE DE SANTA TERESA, 1647–1652	38
FIGURA 9 - URBINO TIZIANO, VÊNUS, 1538	45
FIGURA 10 - DIEGO VELÁZQUEZ, VENUS DEL ESPEJO, 1650	46
FIGURA 11 - SANDRO BOTTICELLI, NACIMIENTO DE VENUS, 1482	47
FIGURA 12 - ORLAN, PÓS CIRURGIA	48
FIGURA 13 - DRAWING DONE IN BLOOD, 1997	70
FIGURA 14 - INCRIMINATING EVIDENCE, 1993	70
FIGURA 15 - HOLY SCHROUD, 1993	71
FIGURA 16 - RELIQUARIES, « MY FLESH, THE TEXT, AND LANGUAGES », 1992-93	71
FIGURA 17 - 4TH SURGERY-PERFORMANCE CALLED SUCCESSFUL SURGERY, 1991.....	79
FIGURA 18 - 4TH SURGERY-PERFORMANCE CALLED SUCCESSFUL SURGERY, 1991.....	79
FIGURA 19 - SELF-HYBRIDIZATION, IN-BETWEEN, 1994.....	85

SUMÁRIO

PREFÁCIO	10
CONSIDERAÇÕES INICIAIS	23
CORPO: PRÓLOGOS DE UMA PROMISCUIDADE.....	25
OCCIDERE: VIRTUS E CONTROLE	34
BELEZA: CLÁSSICO E BARROCO.....	43
OPERA—AÇÃO: CORPO PERFORMADO E EDITADO	52
DESDOBRAMENTOS DE CORPO: RELÍQUIAS E GRANDES NAVEGAÇÕES	68
CONSIDERAÇÕES DE FINAIS INACABADOS.....	87
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	90

PREFÁCIO

Esta dissertação se trata de uma investigação da obra da artista francesa ORLAN¹, tendo como medula a série das performances-cirurgias² *A reencarnação da Santa ORLAN* produzidas na década de noventa. Mas também lanço mão de outros trabalhos da artista a medida que fomentam as performances-cirurgias. Assim, como alguns trabalhos de outros artistas do Barroco e Renascimento.

Devido a várias afirmações vagas da artista quanto ao *barroco* como sua grande referência³, delinheio como tais ecos se manifestam esteticamente em sua obra. Parto da hipótese de que a tomada de tais gostos estéticos⁴ pela artista em questão, quase quatro décadas depois, sinaliza possíveis relações semelhantes, mas também diferentes de poder⁵ e potência sobre os corpos e dos corpos. Entre o contexto de criação de seus trabalhos, final do século vinte, e o da cultura barroca, século dezessete. Assim almejo responder a pergunta: Como a obra-artista ORLAN se faz dobra? Tentei me deixar conduzir pelo conceito de dobra na maneira da estruturação da escrita, isto posto, optei por não enumerar os capítulos de tal forma a não frisar uma ordem fixa e linear.

Uma fala da artista me toma especial atenção quanto ao barroco: *O barroco substitui «ou» por «e». É um princípio envolvido em muitos dos meus trabalhos.*⁶ Então recordo *William Burroughs*, que num ato performativo da linguagem, em seu livro *A revolução eletrônica* propõe construir “uma língua na qual algumas falsificações inerentes a todas as línguas ocidentais existentes não poderão ser formuladas.” (BURROUGHS, 2010, p.87) Então ele propõe que as falsificações seguintes sejam eliminadas da língua proposta: Os artigos definidos “O”, “A”, “Os”, “As” e todo o

¹ Optei por escrever o nome ORLAN em caixa alta durante todo o texto devido a uma afirmação da artista quanto ao modo corretor de escrever o seu nome.

² Conceito alcunhado por mim

³ The Baroque shows St. Therese feeling ecstasy and erotic pleasure from the angel's arrow. This contradicts the Christian religion that asks us to choose between good or evil. The Baroque replaces « or » by « and ». It is a principle involved in many of my Works. (O barroco mostra St. Therese sentindo êxtase e prazer erótico da flecha do anjo. Isso contradiz a religião cristã que nos pede para escolher entre o bem ou o mal. O barroco substitui «ou» por «e». É um princípio envolvido em muitos dos meus trabalhos. Disponível em: <http://www.orlan.eu/f-a-q/>. Acesso em: 10/01/2018.

⁴ Entendo estético também como político.

⁵ Recorro a pesquisadora Maria de Lourdes Faria dos Santos Paniago em seu artigo *DAS SOCIEDADES DE SOBERANIA ÀS SOCIEDADES DO CONTROLE: UMA ABORDAGEM FOUCAULTIANA*, para elucidar a noção de poder como relacional em Foucault: Foucault afirma que “o poder não existe” (FOUCAULT, 2001e, p. 248), o que existem são práticas, relações de poder. Machado (2001, p. XIV), na introdução que fez para o livro *Microfísica do poder* (FOUCAULT, 2001b), sintetiza muito bem as idéias do filósofo sobre o poder: [...] ele é luta, afrontamento, relação de força, situação estratégica. Não é um lugar, que se ocupa, nem um objeto, que se possui. Ele se exerce, se disputa. (MACHADO, 2001, p. XV).

⁶ Disponível em: <http://www.orlan.eu/f-a-q/>. Acesso em: 03/02/2017.

conceito de “Ou”. Os artigos definidos “O”, “A”, o autor propõe substituir pelos artigos indefinidos “Um/Uma” e “Ou” pelo conectivo “E”:

Todo o conceito de ou/ou. Certo ou errado, físico ou mental, verdadeiro ou falso, todo o conceito de ou será eliminado da língua e substituído pela justaposição, por E. Numa certa medida fazemo-lo em qualquer língua pictórica em que os dois conceitos se mantêm literalmente lado a lado. (BURROUGHS, 2010, p.88)

Por minha conta, devido as diferenças gramaticais da língua do autor e a minha, respectivamente inglês e português, à suas proposições, eu acrescentaria o “É”, terceira pessoa do presente do indicativo do verbo “Ser” e o substituiria pelo “Estar”, devido ao sentido de provisoriedade. Ele ainda diz,

A língua proposta eliminará estes mecanismos virais e tornará impossível a sua formulação dentro da língua. Esta língua será tonal como o chinês, terá além disso uma escrita hieroglífica tão pictórica quanto possível sem se tornar demasiado incômoda ou demasiado difícil de escrever. Esta língua permitir-nos-á a opção do silêncio. (BURROUGHS, 2010, p.92)

Logo, em consonância com o assunto, nessa escrita opto por uma abordagem teórica da lógica do “e”, princípio do pensamento barroco que a artista enfatiza: “O barroco substitui «ou» por «e». É um princípio envolvido em muitos dos meus trabalhos.” (ORLAN). De tal maneira que ao tratar do barroco lanço mão do autor *José Maravall*, historiador, e também do autor *Omar Calabrese* que segue uma linhagem mais Deleuziana. A propósito também evoco este autor na tessitura do texto. Saliento que não ouse postular como *Neobarroco* uma certa mentalidade do nosso período assim como fez *Omar Calabrese* em seu livro *A idade neobarroca*:

Esta etiqueta será a palavra <<neobarroco>>. (...) Considero-o simplesmente um slogan como qualquer outro, mas capaz de exprimir de maneira recapitulativa os conteúdos concretos que entendo dar-lhe. A minha tese geral é de que muitos importantes fenómenos de cultura do nosso tempo são marcas de uma <<forma>> interna específica que pode trazer à mente o barroco. (...) Só a evocação do termo pode fazer nascer mais do que uma objecção imediata. Quanto ao prefixo <<neo>>. Assim, como o <<pós>> de <<pós-moderno>> fazia pensar num <<depois>>, ou num <<contra>> a modernidade, também <<neo>> poderá levar a crer na ideia de repetição, regresso, reciclagem de um período específico do passado, que seria então precisamente o barroco. Naturalmente, a referência ao barroco funciona por analogia, e em numerosos casos procurarei torna-lo evidente. (CALABRESE, 1986, p.27)

Ele trabalha com um recorte de manifestações culturais de hoje mais amplo, podendo por analogia, se arriscar a alcunha do termo *Neobarroco* para expressar certa estética de nosso período. Ademais, estipular uma estética ou definir uma terminologia para o período em que se insere a obra de ORLAN, não é o foco desta dissertação. Todavia, *Calabrese* aborda os conceitos *barroco* e *clássico* como categorias de *formas* de uma estética, relacionadas a períodos históricos mas não restrito a eles:

<<barroco>> e <<clássico>> já não seriam categorias do espírito, mas sim categorias da forma (da expressão ou do conteúdo). Neste sentido, qualquer fenômeno seria ou clássico ou barroco, e idêntica sorte caberia à época ou episteme que vissem a emergência de um ou outro. Isto não excluiria o facto de as manifestações de cada momento histórico isolado manterem a sua especificidade e diferenças como casos singulares. (CALABRESE, 1986, p.28)

Reconheço minha empatia com este autor por um pensamento que se estrutura por redes, *rizoma*⁷ e não por ordem cronológica, como ele nos sublinha nesta passagem abaixo de seu livro:

Existem <<caracteres>>, <<epistemes>>, <<mentalidades>> de época, e são reconhecíveis enquanto redes de relações entre objetos culturais. Mas, primeiro, não é necessário traçar-lhes uma definição cronológica precisa; em segundo lugar, não são já traços unificadores de uma época, mas sim de um estilo de pensamento e de vida que se porá em conflito mais ou menos produtivo com outros. Justamente no campo da história da arte se entendem por vezes esse princípio. (CALABRESE, 1986, p.19)

Devido a este meu interesse pelo modo de abordagem rizomático do autor, além dessa estrutura permear o meu texto, por vezes lanço mão de algumas de suas ideias. Mas ainda assim optei por não usar o termo *Neobarroco* para referir a uma cultura de hoje pelo fato de que meu objeto de pesquisa se restringe a um trabalho de arte, recorte pequeno, apesar da complexidade, para definir uma cultura. Logo parto da afirmação da artista dessas influências sobre seu próprio trabalho para investigar quais ventos barrocos chegaram até a sua obra e possíveis relações do trabalho com o seu contexto, não chegando a deliberar a afirmação de uma mentalidade de agora. Então por precaução elejo

⁷ Diferentemente das árvores ou de suas raízes, o rizoma conecta um ponto qualquer com outro ponto qualquer, e cada um de seus traços não remete necessariamente a traços de mesma natureza, ele põe em jogo regimes de signos muito diferentes, inclusive estados de não-signos. O rizoma não se deixa reduzir nem ao Uno nem ao múltiplo... Ele não é feito de unidades, mas de dimensões, ou antes, de direções movediças. Não tem começo nem fim, mas sempre um meio, pelo qual ele cresce e transborda. Ele constitui multiplicidades (MP, 31). (ZOURABICHVILI, 2004, p.51,52.)

delinear apenas algumas *matizes* relacionadas a certa cultura barroca e renascentista como ares que ganharam peso e forma na artista-obra ORLAN.

Para tanto, seguindo a lógica barroca do “e”, de maneira complementar a algumas ideias de *Calabrese* referenciadas, também recorro a *José António Maravall*, embora um historiador que tende a uma abordagem cronológica e trata a cultura do barroco como conceito de época, distinguindo-se de um modo de fazer rizomático, ele o faz com grande maestria, fornecendo consistência para relações que traço entre os períodos, conduzidas por algumas matizes formalizadas na obra de ORLAN. Sobre sua visão este autor nos reitera:

(...) o Barroco como uma época definida na história de alguns países europeus, países cuja situação histórica, em certo momento, independentemente das diferenças, mantém estreita relação. Consequentemente, a cultura de uma época barroca pode ser encontrada também, e com certeza o foi, em países americanos sobre os quais repercutiram as condições culturais europeias desse tempo. (MARAVALL, 1997, p.41)

Apesar de outros autores (vide *Calabrese*) já terem feito aproximações entre períodos distantes, reconheço os perigos desta aproximação que ousou fazer a partir de algumas matizes que ganharam consistência no trabalho da artista. Porém não resisto a parcela do risco, como sustenta *Calabrese*: “O progresso das ideias nasce quase sempre da descoberta de relações impensadas, de ligações inauditas, de redes inimaginadas. (...) Claro, atuar desse modo significa correr riscos.” (CALABRESE, 1986, p.21). Mas procuro desenhar tais perpendiculares e curvas da maneira mais cuidadosa possível.

Devo me debruçar um pouco mais sobre esse princípio do “e” que a artista salienta herdar do barroco. Para tanto, em contraste, evoco *René Descartes*, pensador do século XVII mas que engendra uma episteme que se aflora no século XVIII. Descartes, diz que a distinção só é possível de ser feita quando há união. É a partir da união, da mistura que se distingue os aspectos: “Para ele, a distinção é posta a partir de sua união, o dualismo é posto do próprio interior da união, e não o contrário (...)” (CARDIM, 2009, p.34). Porém a união não é possível de se explicar, ela só é compreendida pelos sentidos. Enquanto que a distinção sim: “Do ponto de vista de Descartes não há dúvidas: não é preciso escolher entre a heterogeneidade e a união. (...) pois a união não é algo que se deva explicar, ela só é compreensível pelos sentidos e seria em vão que tentássemos explicá-la pelo entendimento.” (CARDIM, 2009, p.33). Após ver a *união*, o *e*, como impossibilidade de explicação, passível apenas de ser vivida, Descartes se dedicou sobre o princípio do *Ou*,

sobre as *distinções*, de onde vem toda a tradição de um pensamento *cartesiano*. Como isso respinga no trabalho de ORLAN?

Distintamente dessa tradição cartesiana, a artista ORLAN trabalha sobre a égide da lógica do *E*. Ela lida com o corpo enquanto acontecimento, experiência, vida, união, nas suas séries das performances-cirurgias na década de 90. Porém, nesse mesmo trabalho ela se apropria de um universo herdeiro da tradição cartesiana: a sala cirúrgica. De tal modo que a artista assume o princípio do *e* ao extremo, como ela bem afirmou como princípio envolvido em muitos de seus trabalhos. Aí está a ambiguidade da lógica do *e*, com sua potência para as dobras, desdobras e redobras, mas também para a vulnerabilidade em ser apreendida e direcionada como ferramenta ideológica. Ela tanto apropria como pode ser apropriada. Pensar/agir pela lógica do *e* é sempre um risco, mas não há criação sem risco.

Em um primeiro momento o meu interesse pela obra de ORLAN se dá pelo fato de que a artista, obra e corpo se fundem. Também pela característica plástica de *performatividade/movimento* e da *edição/montagem*, matizes em suas performances-cirurgias. Arrisco a hipótese de que tais características são cruciais para a artista-obra se desdobrar em uma *sociedade do controle*. Sobre *sociedade do controle*, conceito desenvolvido por Gilles Deleuze a partir do conceito *sociedade disciplinar* de Michel Foucault. No capítulo *Occidere: Virtus e Controle*, adentro melhor no assunto, mas já adianto o que Deleuze nos esclarece:

É certo que entramos em sociedades de “controle”, que já não são exatamente disciplinares. Foucault é com frequência considerado como o pensador das sociedades de disciplina, e de sua técnica principal, o *confinamento* (não só o hospital e a prisão, mas a escola, a fábrica, a caserna). Porém de fato ele é um dos primeiros a dizer que as sociedades disciplinares são aquilo que estamos deixando para trás, o que já não somos. Estamos entrando nas sociedades de controle, que funcionam não mais por confinamento, mas por controle contínuo e comunicação instantânea. (DELEUZE, 1992, p.2015/216).

O marketing é agora o instrumento de controle social, e forma a raça impudente de nossos senhores. O controle é de curto prazo e de rotação rápida, mas também contínuo e ilimitado [...]. (Ibidem, p.224).

O que o barroco pode ter a ver com isso? Ao assistir e ler diversas entrevistas dadas pela artista afirmando seu gosto pelo barroco, adentrei nesse tema de maneira que ele foi ganhando um espaço que eu não esperava. Para a minha sorte, essa grande referência serve como um alinhamento destas duas características: *performatividade* e *edição*, que tanto me toma a atenção na obra de ORLAN.

Para iniciar essa conversa, volto a atenção para o nome da artista ORLAN. Esse não é o nome de registro dado pelos seus pais em seu nascimento, ele foi criado por ela própria quando se fez enquanto artista. Seu primeiro nome de registro foi *Mireille Suzanne Francette Porte*⁸. Mas ao final de uma sessão de análise enquanto assinava um cheque, reparou que algumas letras de seu nome compunham a palavra *mort, morte*. Nos conta a artista “(...) então eu decidi não ser mais morta, eu usei apenas a sílaba positiva da palavra, as letras or.” Segundo a pesquisadora *Anna Amélia de Faria*, em francês, a palavra *or* significa a conjunção *ora*, auferindo um delineamento alternativo ou afirmativo, também pode ser traduzido como *ouro*.

(...) Tomar para si o poder de escolha do 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 menor, para um nicho maior: da família para o mundo.

Entendendo que o seu processo enquanto artista-obra se inicia a partir dessa edição, a escolha de seu novo nome. Agora vou descrever um pouco a série das performances-cirurgias, objeto principal dessa dissertação.

Na década de noventa, ORLAN retoma parte de ícones de beleza femininos da história da arte para uma reconfiguração do próprio corpo. Em linhas gerais, essa série consistiu em nove performances concebidas pela artista e realizadas por ela e convidados, dentre eles médicos, que operaram cirurgias plásticas em seu corpo, nove vezes numa sala médica. Compondo a ação ela lançava mão de figurinos, cenários e participação de cantores líricos. Também em ação em meio as cirurgias, anestesiada, a artista lia textos de autores como *Antonin Artaud*, *Michel Serres*, *Eugenie Lemone-Luccioni*, *Alphonse Allais*, *Elisabeth Betuel Fiebig*, *Raphael Cuir*, *Julia Kristeva*. As imagens que se seguem ilustram essas ações:

⁸ Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Orlan>. Acesso em 14/06/2017.



Figura 1 - Première Opération Chirurgicale, 1990



Figura 2 -Opération Opéra, 1991



Figura 3- La Réincarnation de Sainte ORLAN, 1990



Figura 4 - 7th Surgery-Performance called Omnipresence, 1993.



Figura 5 - 9ème opération chirurgicale-performance, 1993

Toda a ação era transmitida ao vivo via internet para museus e galerias de Nova York, Paris, Toronto e Tóquio e havia interlocução com o público via internet em tempo real. Para o ato da cirurgia plástica, tinha-se por referência imagética, parte de corpos de ícones femininos de beleza na história da arte, alguns deles como, *o queixo da Vênus de Boticelli*, *a testa de Mona Lisa de Leonardo da Vinci* (“Omniprésence”); *a boca de Europa de Gustave Moreau*, *o nariz de uma escultura de Diana da Escola de Fontainebleu* e *os olhos de Psiquê de François Pascal Simon Gérard*. Esse procedimento é destacado na imagem abaixo:



Figura 6 - 7th Surgery-Performance called Omniprésence, 1993

Mas apesar da artista jogar com essas noções visuais de beleza, o que interessa a ela em cada referência é seu caráter mitológico. A pesquisadora *Eunice Gonçalves Duarte* diz que,

A escolha de Diana deve-se a esta ser a Deusa da caça, agressiva e aventureira, que não se submetia aos homens, Psyché devido a sua necessidade de amor e de beleza espiritual, um oposto de Diana, Europa por esta ter olhado para outro continente e se ter aventurado num futuro desconhecido, Vênus pela sua caracterização mitológica como deusa do amor, da fertilidade e da criatividade, e Mona Lisa pelo mistério e pela lenda de que este é um auto-retrato do pintor.

Embora a questão de *gênero* não seja o foco dessa investigação e portanto não profundo nisso, devido a obra e suas referências é inevitável não chamar a atenção para

o que circunda o fato da artista ser identificada como uma *mulher*. Um *corpo-obra-artista-mulher* que se desdobra. Sobre a lucidez enquanto um papel social mulher, a artista afirma:

Eu sou neo-feminista, pós-feminista e alter-feminista! Eu acredito que discriminação sexual, machismo e misoginia são criados em todas as religiões, todas as cores da pele e países com diferentes graus. (...) Como artista, muitas vezes há discriminação, mesmo quando as apostas profissionais se tornam graves (exposições em galerias, museus, comissões públicas ...). Mulheres na maioria dos casos são excluídas.⁹

De alguma maneira este fato se relaciona com o barroco e também com o renascimento pelos padrões estéticos. Destaco que todas as referências de mulheres utilizadas pela ORLAN para as modificações corporais são obras criadas no período do Renascimento. Ainda um parâmetro, sobre alguns aspectos, para a noção de arte e beleza que temos hoje. E com exceção a Mona Lisa, essas imagens são representações de mitos gregos, elaboradas com alguns elementos de noções de beleza clássica, fato que aprofundo no desenvolver do texto. Já não temos mais a Vênus de Botticelli, nem a Mona Lisa de Leonardo da Vinci ou qualquer representação de mulher de algum homem, temos aqui a ORLAN de ORLAN, ou melhor, a ORLAN se fazendo ORLAN. Se fazendo um corpo grotesco, monstruoso, que provoca perplexidades.

Como dito anteriormente, para ajudar a ler características estéticas¹⁰ nessa ação de performance-cirurgia da artista, ditas várias vezes por ela própria como influências barrocas, lanço mão principalmente do autor espanhol *José Antón Maravall*. Ele nos situa tais gostos estéticos relacionado a um contexto mais amplo, o de uma formação cultural num determinado tempo e espaço. Um complexo que envolve aspectos formais de obras, questões sociais, políticas e econômicas na formação de um certo tipo de cultura que para ele foi o barroco. Para o autor o barroco pertenceu particularmente àquela época, aconteceu naquelas condições e naqueles territórios. Ele ainda nos apresenta essa cultura onde foram desenhadas inúmeras relações de controle:

(...) mas também é barroco todo esse conjunto de recursos ideológicos, artísticos e sociais que foram cultivados em especial para manter psicologicamente sob a autoridade tantas vontades que eram temidas por potencialmente estar em condição de se opor a ela. A monarquia barroca, com seu grupo estruturados de senhores, burocratas e soldados, com seu grupo mais

⁹ Disponível em: <http://www.orlan.eu/f-a-q/>. Acesso em: 28/01/2018.

¹⁰ Entendo estética numa dimensão formal e política.

informal, mas não menos eficaz, de poetas, dramaturgos, pintores etc; pôs em jogo as duas possibilidades. (MARAVALL, 1997, p.105)

Assim, arrisco a tentar esboçar ressonâncias, por afinidades e diferenças, desta cultura do século XVII na artista-obra ORLAN do final do século XX. Faço isso para me auxiliar a responder a pergunta: como a artista-obra se desdobra de uma *sociedade do controle*? Tal indagação também se desenha diante de uma afirmação da artista em seu manifesto *Carnal art*¹¹, em que ela fala de sua arte como aquilo que resiste, de uma arte contra um padrão estético ditado que levam pessoas as mesas de cirurgia para atingirem um corpo ideal. Padrões estéticos articulados pelo marketing, afim de agenciarem as subjetividades das pessoas, movendo seus desejos em uma direção. Mas a velocidade dessa comunicação é grande, de tal maneira que as mudanças são insaciáveis, mas sempre sobre um fundo padrão. Sobre essas mudanças insaciáveis, esses processos de atualizações que se impõem como uma regra, a antropóloga *Paula Sibilia*, em seu livro *O homem pós-orgânico*, fala:

[...] o corpo humano, em sua antiga configuração biológica, estaria se tornando “obsoleto”. Intimidados com as pressões de um meio ambiente amalgamado com o artifício, os corpos contemporâneos não conseguem fugir das tiranias (e das delícias) do upgrade. [...] o desejo de atingir a compatibilidade total com o tecnocosmos digitalizado. Para efetivar tal sonho é necessário recorrer à atualização tecnológica permanente: impõe-se, assim, os rituais do auto-upgrade cotidiano. (SIBILIA, 2002, p.13)

Mas ORLAN não se incomoda diante essas atualizações, ela afirma isso em seu manifesto como mostro no decorrer do texto. A artista não se incomoda com a velocidade, o seu incômodo é perante padrões de belezas ditados, como exposto em parte do seu manifesto acima. Esta problematização com relação a beleza é desenvolvida de maneira visceral em sua obra, afirmando o fazer de artista, como menciona o autor *Renato Cohen*, como “ser que não se conforma com a realidade e visa através de seu processo alquímico de transformação, chegar a uma outra realidade.” Mas a sua ação também acaba por fazer emergir a questão das atualizações, mesmo que essas não incomode a artista. Diante disto, que ligação há entre esse corpo ideal contemporâneo, ORLAN, o barroco e o clássico?

Recordo minha hipótese que os aspectos de *performatividade/movimento* e *edição/montagem* do seu corpo-artista-obra fazem de ORLAN uma desdobra que complexifica relações de controle em sua época. Estes aspectos carregaram um caráter

¹¹ Disponível em: <http://www.orlan.eu/texts/>. Acesso em: 13/11/2016.

ambíguo na cultura barroca, com potências tanto de subordinação como de subversão perante a conservação dos poderes da *realeza, nobreza e religião*. (MARAVALL, 1997, p.139)

Todavia diante destes jogos de poder e potência presentes no barroco, logo em ORLAN, há sobretudo uma semelhança e diferença que se destaca aos meus olhos: Desconheço um artista barroco que tenha levado a dobra a tal extremo como o fez ORLAN, dado aos sedimentos históricos, políticos e sociais. Já que apesar dos ecos barrocos em sua obra, passaram-se três séculos de muitos outros atravessamentos em seu trabalho, inclusive de desenvolvimentos técnicos e modificações dos modos de presença do corpo na arte. Mas ainda assim, nos capítulos que se seguem olho para estas reverberações barrocas - *barroquismos* - em seu corpo-obra que o permitiu ser o que ele é. Tais como o grotesco pela monstruosidade, o imaginário de um corpo frágil e efêmero, a ambiguidade, o gosto pelo movimento, a montagem, a carne, o desenvolvimento de uma virtualidade, o medo da morte, a busca por um eterno e sobretudo a dobra.

Logo, pondero-me para que eu não perca de vista os contextos, apesar do meu foco ser um objeto artístico. Pois por artístico não entendo aspectos formais isolados do mundo. Assim, ao evocar *Nicolas Bourriaud*, entendo esse fazer artístico como “o fazer que dá peso e forma aos processos mais invisíveis da sociedade.”¹² Mas reitero, sou uma artista explanando sobre um objeto artístico. Portanto minha abordagem não é historicista e sim de criação por pontos de encontro, rizoma. Desta forma não intento igualar estes dois contextos de épocas tão longínquas, mas assinalar suas relações de aproximações e diferenças a partir de matizes recorrentes em comum.

Como dito no princípio desse texto, tomo a *Reencarnação da Santa ORLAN* como uma medula para as reflexões, conceituações e problematizações. Mas para tanto eu a considero sobre duas dimensões, enquanto acontecimento: Opera-ção e enquanto desdobramento: Relíquias, Ciborgue e Virtual.

Para esboçar essa *ex-crita* considere o conselho inverso de Deleuze. O autor, ao nos sugerir um estado de *corpo-sem-órgãos*, nos atenta para não esquecer da *porção do organismo*, por prudência (DELEUZE, 1996, p.23). Assim como esqueceu *Antonin Artaud*, de quem o termo *corpo-sem-órgãos* se originou, vivendo a loucura, o *sem pés nem cabeça* do corpo, de quase pura intensidade. *Nancy* nos recorda o que *Artaud* diria ao ver alguém escrevendo sobre o corpo: “Artaud bem nos poderia gritar que não

¹² A arte visa conferir forma e peso aos mais invisíveis processos (BOURRIAUD, 2009, p.31)

deveríamos estar aqui, mas torcendo-nos, em suplício, sobre um fogueira.” (NANCY, 2000 p.15) E de fato, na tessitura do texto tive dúvidas se eu realmente deveria estar aqui, mas também não me torcendo em suplicio sobre uma fogueira como Artaud, entretanto quem sabe dançando, maneira que encontrei de brincar com a gravidade.

Então, eu, ao escrever sobre o corpo-ORLAN, visto a natureza de *distinção* da escrita como nos pontua *Jean-Luc Nancy*¹³, desenvolvo o texto no estado *organismo*, tentando fiar alguns efeitos de sentidos, mas por precaução, devido ao objeto de investigação, *corpo-ORLAN*, guardo a porção do *corpo-sem-órgãos*, do *sem pés nem cabeça* na tessitura do texto, momento onde me perco no labirinto. Mas recordando como bem escreve *Calabrese*, todo labirinto, apesar das dores e delícias de se perder, tem uma pretensão, um vislumbre de saída, de direção.

¹³ Ao escrever, eu produzo efeitos de sentido – posiciono cabeça, tronco e membros – e assim afasto-me dos corpos. Mas justamente: isto é necessário, é necessária uma medida infinita, que trace continuamente esta distância. A excreção passa pela escrita – e não decerto por êxtases da carne ou do sentido. É necessário portanto escrever, a partir deste corpo que nós não temos, e que também não somos: mas onde o ser é escrito (...). (NANCY, 2000, P.20)

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

De quais maneiras a artista ORLAN se fez dobras na Reencarnação da Santa ORLAN? Ou ainda, como a ORLAN se fez dobras, desdobras e redobras nesse trabalho? Conduzida por esta pergunta motora, esbocei cinco capítulos sobre o trabalho da artista francesa ORLAN.

No capítulo “Corpo: Prólogos de uma promiscuidade”, pontuei as noções de *performance* no qual trabalho em todo o texto. Como *sendo, acontecendo e performance art*. Noções importantes para perceber a aproximação entre arte e vida no trabalho da ORLAN. Da mesma forma, lanço mão do próprio percurso da artista ao trabalhar com o corpo enquanto acontecimento a partir da década de sessenta.

Antes de me adentrar a Opera- ação, devido as questões que o trabalho implicam, em “Occidere: Virtus e controle”, explano sobre a relação da cultura ocidental cristã com o corpo e vice-versa. Para tanto trouxe conceitos importantes que também permearam todo o texto, como *Potência, virtual e atual*.

No capítulo que se seguiu, “Beleza: Clássico e Barroco”, trabalhei com princípios estéticos que o nome sugere, *clássico e barroco*. Por vezes me servi de algumas imagens barrocas e renascentistas para auxiliar nas elucubrações e a partir da materialidade de algumas obras me trouxe a imagem da *dobra*.

Em seguida, tendo trabalhado nessa camada base do texto, como o gesso e acrílico que se prepara uma tela antes de se pintar, mas já com tímidas pinceladas, enfim, adentro nas dimensões da Reencarnação da Santa ORLAN e suas implicações. Quando, sobre a ação do tempo, as manchas sugerem imagens, os sons uma música, os movimentos uma dança, as linhas um desenho, as palavras um texto. Ou ainda, tudo ao avesso: quando as linhas sugerem uma música, os sons um desenho, os movimentos imagens, as manchas um texto, enfim, as palavras uma dança. É o capítulo “Opera- ação: corpo performado e editado”, medula desta dissertação. Nele continuei trabalhando com noções preparadas nos capítulos anteriores, de *performance, virtual, atual, clássico e barroco*. Sendo como o mote dessa parte, as relações entre *performatividade e montagem* durante o acontecimento da operação. Para tanto também desenvolvi a ideia de *edição associada ao corpo*, o que fez surgir a imagem da *monstruosidade* e também o conceito de *rusticidade*, já desenvolvidos por outros autores.

Em “Desdobramentos de corpo: Relíquias e Grandes navegações”, explanei os desdobramentos do corpo ORLAN na performance-cirurgia *A reencarnação da Santa*

ORLAN, sendo eles Relíquias, Ciborgue e Virtual. Nesse capítulo, utilizei de algumas obras da artista posteriores a *Reencarnação da Santa ORLAN* para auxiliar na percepção da importância do virtual no trabalho da artista. Assim como suas inquietações do corpo perante a morte.

Por último, em “Considerações de finais inacabados” sobre a pesquisa é o espaço onde elucidei hipóteses bem sucedidas e/ou infortunas e assim apontei possíveis ramificações, desdobramentos da pesquisa.

CORPO: PRÓLOGOS DE UMA PROMISCUIDADE

“Um corpo é um lugar que abre, que distende, que espaça pés e cabeça: dando-lhes lugar para que se dê um acontecimento [...]”

Jean-Luc Nancy

O que são um corpo? Singular e plural. Um corpo e um corpo e um corpo. Supostamente, essa “entidade com fronteiras definidas” (SANTAELLA, 2004, p.9), com massa, peso, humores, volume, cores e cheiros. Ou ainda essa coisa:

O corpo ocupa um lugar no espaço. E ele mesmo é um espaço que possui seus desdobramentos: a pele, as ondas sonoras da voz, a aura da perspiração. Esse corpo físico, material, pode ser tocado, sentido, contemplado. Ele é esta coisa que os outros veem, sondam em seu desejo. Ele desgasta-se com o tempo. É um objeto de ciência. Os cientistas o manuseiam, o dissecam; medem sua massa, sua densidade, seu volume, sua temperatura; analisam seu movimento; transformam-no. Mas o corpo dos anatomistas ou dos fisiologistas é radicalmente diferente do corpo do prazer ou da dor. (COURTINE, 2005, P.1)

Mais especificamente o *corpo humano*, aparece como grande protagonista em diversos períodos na história das artes, cada qual com suas particularidades. Seja como o corpo do artista, assunto do objeto artístico, o próprio objeto de arte, superfície ou a própria mídia – *corpomídia*¹⁴ -, como representação ou performance. Mas em determinadas épocas, no campo das artes, nota-se uma efervescência do corpo enquanto tal ele mesmo. Um corpo da arte que se extravasa em vida e vice-versa, quando a vida se derrama para a arte como bem nos descreve Sally Banes quando diz:

Sou por uma arte que adquira a sua forma das linhas da própria vida, que se torça e se estenda e acumule e expila e pingue, e seja pesada e grosseira e obtusa e doce e estúpida como a própria vida...[...] Sou pela arte que manque e rode e corra e pule...[...] Sou pela arte que solte os cabelos. [...] (BANES, 1999, P.251)

Para mim esse corpo pesado, grosseiro, obtuso, doce e estúpido, é o corpo-obra ORLAN. Corpo-encruzilhada; de linhas da própria vida, linhas da arte e da tecnociência. Corpo de risco.

Sobre essa promiscuidade entre arte e vida através do corpo, muito além de uma bibliografia do artista a parte de sua arte, proponho voltarmos brevemente a época das

14

Disponível em: http://artescenicass.uclm.es/archivos_subidos/textos/237/Christine%20Greiner%20y%20Helena%20Katz.%20Por%20uma%20teoria%20do%20corpomidia.pdf. Acesso em: 07/08/2016.

vanguardas, no início de 1900. Sobre esse termo *vanguarda*, Schechner nos diz: “[...] movimentos contrários, chamados de vanguardistas, surgiam frequentemente, como esforços entre os artistas radicais para quebrar as normas e os padrões estabelecidos. [...] Alguns dos vanguardistas de ontem são as normas de hoje.” (SCHECHNER, 2006. p.39)
E completa,

A lista de movimentos de vanguarda é longa e inclui o realismo, o naturalismo, o simbolismo, o futurismo, o surrealismo, o construtivismo, Dada, expressionismo, cubismo, teatro do absurdo, Happenings, Fluxus, teatro do ambiente, arte performática... e outros. Algumas vezes, obras nestes estilos eram consideradas teatro, outras vezes eram dança, outras música, outras artes visuais, outras multimídia etc. Frequentemente o bastante, eventos eram atacados ou repudiados como não sendo arte nenhuma – como aconteceu aos Happenings, um antecedente da arte performática. (SCHECHNER, 2006, p. 39)

Numa predominância de uma outra promiscuidade, entre linguagens artísticas, de maneira bastante informal e experimental, foi o *Cabaret Voltaire* em *Zurique*, Suíça, que teve grande importância para o desenrolar das contaminações entre arte e vida. Ainda de maneira tímida, pois como dito, aqui a promiscuidade maior foi entre as próprias linguagens artísticas. Porém, sobretudo alguns dadaístas e futuristas, para além da mistura entre as linguagens, extrapolavam para a vida. O Cabaret Voltaire foi mais um lugar de encontro e contaminações entre diferenças, entre artistas de diversos países da Europa fugindo da guerra, e entre linguagens artísticas até então ensimesmadas, separadas, dissecadas pela maneira de conhecimento moderno e especializadas em suas áreas de conhecimento: Artes plásticas, literatura, música, dança, teatro. E foi a partir desse encontro que começaram a se dar os primeiros acontecimentos que, por analogia, considerando as datas, talvez poderiam ser cunhados de happenings ou performances. Pontuo “por analogia” devido ao fato de que o termo *Happening* só surge na década de sessenta nomeado pelo artista *Allan Kaprow* e *performance* na década de setenta: “O ‘termo arte performática’ foi cunhado nos anos 70, um guarda-chuva que recolhia trabalhos que, de outra maneira, resistiriam à categorizações.” (SCHECHNER, 2006, p.39)

Sobre o termo *performance*, Richard Schechner nos indaga “Aonde acontecem as performances?” Em seguida diz,

Uma pintura “acontece” em seu objeto físico; um livro acontece nas palavras. Mas uma performance acontece enquanto ação, interação, e relação. Deste modo, uma pintura ou um romance podem ser performativos ou serem

analisados “enquanto” performances. A performance não está “em” nada, mas “entre”. (SCHECHNER, 2006, p.30).

Logo, ele diz sobre essa relação entre vida e o termo performance,

[...] O reconhecimento de que nossas vidas estão estruturadas de acordo com modos de comportamento repetidos e socialmente sancionados cria a possibilidade de que toda atividade humana pode potencialmente ser considerada enquanto “performance” [...] (SCHECHNER, 2006, p.31)

Segundo esse autor, “as performances acontecem em oito situações, às vezes separado, às vezes entrelaçadas”, mas salienta que a lista abaixo não abarca todas as possibilidades, já que são incomensuráveis:

1. Na vida cotidiana – cozinhar, sociabilizar, “ir vivendo”
2. Nas artes
3. Nos esportes e outros entretenimentos de massa
4. Nos negócios
5. Na tecnologia
6. No sexo
7. Nos rituais – sagrados e temporais
8. Em ação

Arriscaria a dizer que no trabalho de ORLAN mesmo enquanto obra de arte, todas essas categorizações se encontram na encruzilhada de seu corpo em ação. Sobre esse entrelaçamento de performance art e vida enquanto performance, Allan Kaprow ainda faz a distinção de “arte como arte” e “vida como arte”:

A arte Ocidental possui duas vanguardas históricas: uma é a arte como arte, outra é a vida como arte. [...] Colocando em termos simples, a arte como arte assegura que a arte está separada da vida e de tudo o mais, enquanto que a arte como vida assegura que a arte está conectada à vida e tudo o mais. Em outras palavras, existe a arte a serviço da arte, e a arte a serviço da vida. Aquele que faz arte como arte tende a ser uma especialista; aquele que faz arte como vida, um generalizador. [...] (KAPROW, 1983, p.36, 38)

Sobre arte como arte, ele desenvolve que a arte de vanguarda ocupa a maior parte de sua atenção com os artistas e o público, ela é tida como séria, ele diz:

[...] e uma parte da principal tradição histórica da arte Ocidental, na qual a mente está separada do corpo, e o indivíduo está separado do público, e a civilização separada da natureza, e cada está separada da outra. [...] A arte como arte de vanguarda acredita basicamente (ou, pelo menos, não ignora isso) na continuidade dos gêneros tradicionalmente separados, das artes visuais, da música, da dança, da literatura, do teatro etc. [...] (KAPROW, 1983, p.36)

Já sobre a arte como vida de vanguarda, em contraste com a citada acima, ele diz,

[...] abarca uma minoria intermitente (futuristas, dadas, guatai, os Happeners, fluxoartistas, trabalhadores da terra, artistas do corpo, povos, artistas postais, conceitualistas). A arte como vida de vanguarda não é nem um pouco tão séria quanto a arte como arte de vanguarda. Frequentemente ela é bastante humorada. (KAPROW, 1983, p.36)

Ainda sobre vida como arte, para mim, aspecto de grande interesse no trabalho de ORLAN, Kaprow conclui elegantemente:

Ao contrário das interpretações formalistas e idealistas da arte, o diálogo principal daqueles que fazem vida como arte não é com a arte, mas com tudo o que resta, onde um evento sugere outro. Se você não sabe muita coisa sobre a vida, você vai perder a maior parte do significado da arte como vida. Com certeza, nunca se sabe ao certo se um artista que cria arte como a vida de vanguarda é um artista. (KAPROW, 1983, p.38)

Próximo ao que Kaprow acabou de falar, Richard Schechner nos fala das diferenças entre *fazer acreditar* e *fazer de conta*. Sobre *fazer acreditar* ele diz: “[...] performances que mantêm um limite claramente marcado entre o mundo do artista e a realidade cotidiana. Já o fazer de conta, são performances que intencionalmente apagam ou sabotam este limite.” (SCHECHNER, 2006, p.43)

Diante dos escritos de Kaprow e Schechner, apesar da minha escolha em revisitar quais ventos barrocos chegam até esse corpo-obra ORLAN e o barroco já estar formalmente instituído como arte, o que me interessa é mais as suas ambiguidades, inclusive de arte e vida. Como um trabalho que passeia pelo campo da arte, é muito mais amplo, da competência mesmo da vida. Como no trabalho de ORLAN, em alguma medida, há um encontro do *fazer acreditar* e *fazer de conta*. Já que por mais que ORLAN se entorna para a vida e trabalhe com elementos corriqueiros e viscerais, nela ainda há uma circunscrição no campo da arte, devido a sua convenção, contexto, uso e tradição. ORLAN traça diálogos entre aspectos tradicionais da arte e a vida ordinária. Mas confesso que esse aspecto comum entre o barroco e ORLAN, da ordem da vida, me toma uma especial atenção, por isso minha dedicação ao *corpo*. Local de tantos encontros, inclusive desse entre vida e arte. No final da década de noventa, David Le Breton (2013, p.46) diz que “O corpo é o centro do trabalho de ORLAN há muito tempo.”

Na década de sessenta, a artista ORLAN inicia seus trabalhos com o corpo realizando algumas de suas *performances*. Em 1964, em sua cidade natal, *Saint-Étienne*, a artista realiza sua performance *Marches au ralenti* (*Caminhada em câmera lenta, e/ou*

ao relento), na qual ela caminhava de maneira lenta entre duas partes centrais da cidade. Através de suas vestes ela realçava sua silhueta, com formas tidas como femininas de seu corpo, uma sensualidade curva em contraste com a agressividade pesada de suas botas. A partir 1965 a artista realizou algumas vezes, em alguns espaços diferentes de arte, a performance *MesuRages des Institutions (Medição ou raiva das instituições)*, na qual ela usava seu próprio corpo como instrumento de medição, chamado *ORLAN-body*. Nesta performance, ela mede quantas pessoas poderiam caber dentro de um determinado espaço arquitetônico de arte usando seu corpo como uma unidade de medida. Para tanto ela se arrasta pelo chão desses espaços. *Quantas Orlans cabem no Centre Georges Pompidou?* Nos indaga o historiador da arte Alexandre Santos, que ainda nos rememora Protágoras de Abdera (490-420 a.C) ao dizer que “o homem é a medida de todas as coisas”. E ainda complementa: “seria também a medida das instituições ligadas à arte?” Sobre essa performance, Le Breton (2013, p. 48) conta que “Em seguida, tira seu vestido, lava-o em público, faz análises de água suja e apresenta-as em seguida lacradas com cera, numeradas, nas galerias, com as fotografias ou o vídeo da performance.”.

Em 1968, ela realiza sua performance *Plaisirs-brodés (Prazeres bordados)* – Estudo documental n°1, que resultou numa série de fotografias, na qual ORLAN borda de olhos vendados, as manchas do esperma de seus parceiros sexuais num lençol de seu enxoval. “[...] retomando o costume das mulheres que usavam a técnica para vencer o tempo em uma atmosfera que não dispunha de muitos desafios (FARIA, 2009. P. 69), jogando com ato de bordar que era um bom costume para mulheres numa atmosfera doméstica.

Em 1971 a artista se “batizou” como Sainte-ORLAN, espécie de *alter-ego*¹⁵, que a acompanhou em alguns trabalhos. Ainda relacionado a este ato, pois seu alter-ego estava presente, em 1977 ORLAN realiza a performance *Le baiser de l’artiste*¹⁶(O beijo da artista. A palavra *baiser* também tem uma conotação de possuir alguém sexualmente). Nesta ação a artista está vestida com um corpete que é a reprodução fotográfica do tronco do próprio corpo nu, nele tem um orifício para se depositar moedas, as moedas se acumulam num recipiente triangular e transparente na altura de sua vagina. Assim ORLAN se vende, colocando-se a gritar “le baiser de l’artiste” e ainda diz para os

¹⁵ *Alter ego* é uma locução substantiva com origem no latim “alter” (outro) e “ego” (eu) cujo significado literal é “o outro eu”. Disponível em: <https://www.significados.com.br/alter-ego/>. Acesso em: 12/07/2018

¹⁶ É possível assistir uma parte dessa performance no seguinte site. Disponível em: <https://fresques.ina.fr/elles-centrepompidou/fiche-media/ArtFem00158/orlan-le-baiser-de-l-artiste.html>. Acesso em: 02/07/2018.

visitantes não se censurarem, pois, o serviço oferecido é cuidadoso, higiênico e conveniente. Homens e mulheres aparecem como “fregueses”, depositando moedas e beijando-a. Outra obra desta mesma década é *Se vendre sur les marches em petits morceaux*, na qual ela vende partes do seu corpo reproduzidas fotograficamente: pernas, braços, nádegas, sexo. Segundo o historiador da arte *Alexandre Santos*, cada centímetro do corpo tem um preço específico detalhado em uma tabela escrita à mão.

Segundo Le Breton,

Se o corpo dos anos 60 encarnava a verdade do sujeito, seu ser no mundo, hoje ele não passa de um artifício submetido ao design permanentemente da medicina ou da informática. Tornou-se autônomo com relação ao sujeito, ciborguizado etc. (LE BRETON, 2013, p.46).

Logo, é na década de noventa que a artista chega ao seu patamar mais radical de transbordamento entre vida e arte através de seu corpo. Risco: o desenho com bisturi sobre suas camadas de corpo, a incisão, o corte, dilaceramento da carne em sua série de performances-cirurgias intitulada *A reencarnação da Santa-ORLAN*. A partir deste trabalho, há uma mudança radical em sua obra: o uso de tecnologias de ponta e a parceria com médicos e pesquisadores ligados às ciências biológicas.

Sobre essa mudança em seu trabalho, devo relatar um acontecimento da ordem da vida em seu corpo que a levou a ter o “insight” para as performances-cirurgias.

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. 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”. (FARIA, 2009, p.76).

ORLAN diz que seu corpo é um *ready-made* modificado¹⁷. O termo *Ready-made*, ou ainda em sua língua original, *objet trouvé*, em português *objeto encontrado*, foi criado pelo artista Marcel Duchamp e “[...] consiste em um ou mais artigos de uso cotidiano, produzidos em massa, selecionados sem critérios estéticos e expostos como obras de arte em espaços especializados (museus e galerias).¹⁸ Desta forma, ORLAN encontrou o seu corpo e o modificou junto a outros corpos, os inserindo num contexto artístico.

¹⁷Cf. O corpo se torna um ready-made modificado. Manifesto Carnal Art, p.118. Disponível em: <http://mamboxx.blogspot.com/2008/08/0-mundo-de-orlan.html>. Acesso em: 01/07/18.

¹⁸ Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo5370/ready-made>. Acesso em 25/03/2018.

Para Orlan, a pele é um espólio cujo design se modifica à vontade. O corpo é um ready made, mas que deve ser sempre retomado em busca de novas versões de si que dão forma a “um auto-retrato no sentido clássico do termo com os meios tecnológicos disponíveis atualmente. Oscila entre desfiguração e uma nova figuração, inscreve-se na carne, pois nossa época começa a dar-lhe a possibilidade” (ORLAN, 1997, p.1). (LE BRETON, 2013, p.46)

A autora Santaella nos diz que na década de noventa “O corpo retornou como um problema, uma interrogação em busca de respostas.” (SANTAELLA, 2014, p.24). Essa mesma autora conta que “O corpo foi deixando de ser representação, um mero conteúdo nas artes, para ir se tornando cada vez mais uma questão.” (SANTAELLA, 2004, p.65) É a partir dessa constatação que Lúcia Santaella investigou o porquê do retorno do corpo como centro das investigações na cultura ocidental, sobretudo na arte. A autora parte do pressuposto que tal fato se deve ao advento da tecnociência, tecnologias computacionais, a internet:

[...] a fascinação com o corpo está ligada ao advento de novas tecnologias e formas de conhecimento técnico, inclusive novos modos de rapidamente reproduzir e distribuir imagens fotográficas, além das descobertas da genética e medicina que parecem oferecer a possibilidade de transformar radicalmente o corpo [...] (SANTAELLA, 2004, p.73)

Ela ainda diz da relação destas novas tecnologias com o virtual:

Quanto mais os territórios do virtual são explorados, mais central a questão do corpo se torna, pois ele age como um limiar entre dois mundos, entre as três dimensões dos objetos e as x-dimensões do pensamento. Surge assim um novo corpo que perdeu a certeza de um ego, um corpo instável, inquieto, instintivo e longe do equilíbrio. (PALUMBO, 2000, p. 22 *apud* SANTAELLA. 2004, p. 75).

Ela nos atenta que “Em tempos de mutações que se intensificam [...] há que se prestar atenção ao que os artistas fazem, pois, com suas antenas ligadas a uma sensibilidade pensante, sinalizam os rumos do projeto humano. (SANTAELLA, 2004, p.67).

Diante da afirmação de Santaella sobre a década de noventa, da relação do retorno do corpo com novas tecnologias, me pergunto se isso não nos diz de uma *extremosidade*, entre o *corpo carnal* e o *corpo virtual*. Quanto mais se polariza a tecnologia rumo ao *virtual*, mais se polariza a retomada do corpo enquanto *carne*? Ou ainda também, quanto mais caminha-se em direção ao controle, mais caminha-se em direção ao incontrolável? Assim como no período barroco em que quanto mais a tecnologia se desenvolveu rumo

ao virtual, no caso ligado a religiosidade, considerando um paralelo entre *espiritual* e *virtual* como nos enfatiza David Le Breton e Jean-Luc-Nancy, mais seguiu-se em direção ao corpo carnal e suas sensorialidades, da ordem do que é incontrolável.

Então proponho alguns breves retornos ao século XVII, período considerado barroco, para fazer um paralelo entre esse período e década de noventa. Já que a artista em questão, ORLAN, nos diz do barroco como sua grande referência. Na verdade o que proponho fazer é menos um retorno à época e mais um observar os ares barrocos que chegam até esse corpo ORLAN da década de noventa.

Para me ater a este corpo ventilado por ares barrocos, esse corpo ORLAN que passeiam “[...] técnicas e experiências com pintura, escultura, ioga, dança e teatro, porque, desde seu nascedouro, a performance ata essas tantas mídias. (FARIA, 2009, 47), para me ater a esse corpo vou explanar sobre a dobra entre o *corpo carnal* e o *corpo virtual*. Dois extremos opostos tão conjugados pelo “e” tanto no período barroco como em ORLAN. Aliás, esses “ares” barrocos no processo de corpo-obra ORLAN, são justamente virtualidades barrocas atualizadas, trans-formadas pelo e no corpo ORLAN.

Assim como o barroco é um modo de ser ambíguo através do paradoxo, união entre extremos opostos, o corpo ORLAN também é um lugar de união das diferenças extremadas. Este corpo ORLAN ao mesmo tempo carnal e virtual porque é corpo de encontro. Sobre corpo assim, Deleuze embasado por Espinosa e Nietzsche, nos expende:

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 sabemos, tagarelamos. Como dirá Nietzsche, espantamo-nos diante da consciência, mas o que surpreende é, acima de tudo, o corpo...” (DELEUZE, 2002, p.22-23)

O que pode o corpo ORLAN? Não ousa a tentar responder isso. Mas indago-me, o que pôde esse corpo? Como se dá essa dobra entre corpo carnal e virtual em ORLAN?

Devo salientar a demasiada lógica do “E” presente no barroco, tanto que em seu seio não se exclui a lógica do “ou”, ele ganha força, extremo oposto do “e”. No barroco E = e (um extremo) mais o ou (outro extremo). Através desse “algarismo” do “ou” que ressurge com extremosidade dentro do período barroco sobretudo através de *René Descartes*, toda uma tradição cartesiana da ciência moderna de uma lógica da *distinção*. E é pela lógica barroca do “E” que ORLAN, artista, trabalha com seu corpo e imagem

numa sala médica de cirurgia, privada, lugar comumente de exercícios do “ou”, da dissecação. Mas a artista dobra esse espaço pelo “E” artístico. Ela o transborda criando e jogando com espaços virtuais, de significações e interações, público, de transmissão da ação via internet em museus e galerias de Nova York, Paris, Toronto e Tóquio. Ela reitera *O meu corpo é um lugar de debate público*.¹⁹

¹⁹ Disponível em: <http://www.orlan.eu/f-a-q/>. Acesso em: 18/07/2017.

OCCIDERE: VIRTUS E CONTROLE

Sobre a égide da distinção, quem traz à tona durante o barroco a separação entre *corpo físico* e *alma*, os extremando, é Descartes como nos cita Leandro Cardim,

[...]o corpo deve ser apresentado em uma dupla perspectiva: ao mesmo tempo vivo e inerte, corpo que sou e corpo que tenho. Descartes não reduz o corpo apenas a um objeto físico, ele também é um objeto de estudo psicofisiológico no nível das paixões da alma. (CARDIM, 2009, p.31).

O que Descartes diz sobre essa dupla perspectiva é de um *corpo objeto* e *corpo sujeito* (CARDIM, 2009). Ele distingue essas duas perspectivas de corpo almejando explicá-las. Mas para tanto ele parte da união entre elas como nos mostra Leandro Cardim: “Esse pensamento da distinção radical repousa, todavia, sob outro momento do sistema: a união ou a mistura total entre a alma e o corpo” (CARDIM, 2009, p.31).

No barroco observamos uma extremosidade com relação *a essas duas noções* de corpo. Os dois corpos são exaltados e levados aos extremos opostos. O corpo objeto, físico com suas sensorialidades e vicissitudes. E o corpo virtual, sujeito, com suas significações, controles e dobras. David Le Breton e Jean-Luc Nancy, cada qual com sua bibliografia, mostra como a religiosidade opera no processo de virtualização dos corpos. Nancy diz de nossa obsessão em querer atualizar um corpo virtual que é a ideia de Deus através da hóstia,

[...] somos obcecados pela vontade de mostrar um isto, e de (nos) convenceremos que este isto, aqui, é o que não se pode nem ver nem tocar, nem aqui nem noutro lugar – e que isto é aquilo, não de qualquer maneira mas como o seu corpo. O corpo daquilo (Deus, absoluto, ou como se queira chamar), e que aquilo tenha um corpo ou que isto seja um corpo (e deste modo que isto seja o corpo, absolutamente), eis a nossa obsessão. O isto onde se apresenta o Ausente por excelência: nunca o teremos deixado de chamar, convocar, consagrar, interpelar, captar, querer, e querer absolutamente. Quisemos sempre a segurança, a certeza pura de um EIS: eis, sem mais, em absoluto, eis, aqui, isto, a mesma coisa. (NANCY, 2000, p.5)

E cita palavras proferidas durante a comunhão; comum união: “*Hoc est enim*, em verdade vos digo, e sou eu que vos digo: quem poderia estar mais certo da minha própria presença em carne e em sangue? Esta certeza será a vossa, com este corpo que terão incorporado.” (NANCY, 2000, p.6) Ainda completa: A angústia, o desejo de ver, de tocar e comer o corpo de Deus, de ser esse corpo e de não ser mais do que isso, fazem o princípio da (sem) razão do Ocidente. [...] O corpo, para nós, é sempre sacrificado: hóstia.

(NANCY, 2000, p.7). E então indaga: “O corpo: eis como nós o inventamos. Quem mais no mundo o conhece?” (NANCY, 2000, p.6).

Esse corpo religioso, tão presente durante o período barroco; virtual de um Deus, mas atualizado, incorporado em hóstia para melhor ser comungado, comido por corpos pecadores afim de se redimirem e ascenderem, não mais se procede na década de noventa, período das performances-cirurgias de ORLAN. Como esclarece Nancy (2000, p.8): “Não falamos mais de pecado, temos corpos salvos, corpos de saúde, de desporto, de prazer. Ou então, corpos anestesiados, como lança mão ORLAN da anestesia peridural durante as performances-cirurgias, sublinhando um acontecimento de sua época, no lugar da hóstia, o comprimido. E suscitando questões acerca da tecnologia de remédio que evitam a dor a qualquer custo, ou mais, evitam qualquer forma de dissabor: “Manifesta a intolerância maior das sensibilidades contemporâneas a qualquer forma de dissabor” (LE BRETON, 2013, p.60), sobre essas drogas, Le Breton ainda acrescenta: “[...] elas induzem o sentimento difuso de que há soluções para tudo [...]” (LE BRETON, 2013, p. 61) E conclui:

Economiza para ele, desse modo, uma análise mais intensa do mal-estar – o protesto do corpo é entravado, força-se seu “funcionamento” graças a uma instrumentação bioquímica que o refreia. Tudo isso até um certo ponto, pois o uso desses produtos tem às vezes efeitos colaterais ou indesejados, e sua eficácia é muitas vezes limitada. (LE BRETON, 2013, p. 61)

Assim, para Jean-Luc Nancy, o peso de um *Ocidente*, ainda permanece de outro modo. A palavra ocidente vem do latim *occidens*, "o sol poente", de *occidere*, de *op*, "embaixo etc", e *cadere*, "cair"²⁰, Para ele “o corpo sempre mais caído, mais em baixo, pois a sua queda está cada vez mais iminente, mais angustiante” (NANCY, 2000, p.9). E então fala desse corpo carnal:

O corpo é o facto de pesar. As leis da gravitação dizem respeito aos corpos no espaço. Mas antes de tudo, o corpo já pesa em si mesmo: desceu sobre si mesmo, sob a lei dessa gravidade própria que o impeliu até ao ponto em que se confunde com a sua carga. Ou seja, com a sua espessura de muro de prisão, com a sua massa de terra amontoada no túmulo, ou com o peso viscoso de espólio, e por fim, com o peso específico de água e osso – mas sempre, mas antes de mais carregando a sua própria queda, caído de qualquer éter, cavalo negro, cavalo do mal. (NANCY, 2000, p.8).

²⁰ Disponível em: <https://www.dicionarioetimologico.com.br/oriente-e-ocidente/>. Acesso em: 23/01/2018.

Em seguida questiona: “Será que inventamos o céu com o único fim de fazer cair corpos?” (NANCY, 2000, p.8). É inerente ao corpo dobrável, aquele que de alguma maneira joga com a gravidade, a porção do selvagem, do incontrollável, da união, da experiência. Além do fato de pesar, esse corpo é um risco no espaço. E risco também é espaço:

Os corpos não são um <<cheio>>, um espaço preenchido (o espaço está preenchido por todo o lado): são espaço aberto, e em certo sentido são o espaço propriamente espaçoso, mais do que espacial. Ou são aquilo a que se pode ainda chamar o lugar. Os corpos são lugares de existência, e não há existência sem lugar, sem aí, sem um <<aqui>>, <<eis>>, para o isto. (NANCY, 2000, p.15).

Sobre *lugar* ou *local* Nancy também esclarece que não deve ser entendido como porção de terreno “Mas no sentido pictural da cor local: a vibração, a intensidade singular – ela própria variável, móbil e múltipla – de um acontecimento de pele, ou de uma pele como lugar de acontecimentos de existência.” (NANCY, 2000, p.17). Então o autor fala das dobras, redobras e desdobras desse corpo carnal, de peso, caído, de toda essa plasticidade.

O corpo-lugar não está cheio nem vazio, não tem fora nem dentro, assim como não tem partes nem totalidade, funções ou finalidade. Sem pés nem cabeça em todos os sentidos, se assim se pode dizer. Mas esse corpo é uma pele diversamente dobrada, redobrada, desdobrada, multiplicada, invaginada, exogastrulada, furada, evasiva, invasiva, tensa, distendida, excitada, siderada, ligada, desligada. [...] o corpo dá lugar à existência. (NANCY, 2000, p.16).

O corpo carnal se dobra em virtual e se redobra num processo infinito porque o risco onde habitam as duas extremidades *Carnal* e *Virtual* não é um risco reto, mas curvo, todo dobrável e infinito onde as extremidades se unem. Este risco é o corpo, o corpo ORLAN.

Em algumas obras barrocas assim como a escultura italiana de *São Sebastião* de *Lorenzo Vaccaro*, como nos ilustra a imagem a seguir:



Figura 7 - Lorenzo Vaccaro, San Sebastiano, 1709

Também vemos a união desses extremos opostos *carnal* e *virtual* a partir das dobras, redobras e desdobras visualizadas num panejamento em bronze, criando contrastes e ambiguidades. Nessa escultura de *São Sebastião*, apesar da representação de uma figura santificada há uma notória sensualidade, produzida pela representação de um movimento através das curvas e topografias, de um torso nú em prata penetrado por flechas em bronze. Onde se veem os músculos, costelas e veias em estado de suspensão, no instante em que o ar preenche o corpo, onde não se sabe um suspiro de êxtase, dor ou prazer. Enquanto o instante de suspiro produz um movimento corporal ascendente, corroborado pela dramaticidade dos olhos que fitam para cima, o torso ganha peso e é aterrado por um panejamento em sua base e um tronco de árvore em bronze. Eis a tensão ocidental: peso e etéreo, da carne substância e do *virtus* (força, potência).

Outra obra barroca de muitas aproximações com a descrita acima é a escultura de *Lorenzo Bernini*, *Êxtasis de santa Teresa*, como ilustra a imagem a seguir:



Figura 8 - Lorenzo Bernini, O êxtase de Santa Teresa, 1647–1652

Nela também há uma ambiguidade entre o santificado e o sensual. Pelo movimento do corpo da Santa Teresa atenuado pela expressão facial também percebe-se um êxtase, arrebatamento ao mesmo tempo de dor e prazer. Como em *São Sebastião*, sua face nos leva ao etéreo em contraste ao peso do excesso de dobras no panejamento de sua veste. Mas nesta obra não é este o contraste que mais me toma, mas outro: ela não está sozinha, há uma ameaça de uma flecha manuseada por um anjo (ou seria um Cupido?) em sua direção. Flecha que alude a algo fálico contrastando e tensionando com as suas dobras. Duas naturezas de linhas diferentes aproximadas e tensionadas numa mesma obra. Do lado da Santa Teresa uma linha curva, dobrada, desdobrada e redobrada, complexa, onde as extremidades se encontram provocando o infinito. Então me lembro daquele verso da Adélia Prado em que diz “Mulher é desdobrável, eu sou.” (1976, P.5) Do outro lado, numa premência de um arrombamento, a violência de uma linha direta, reta e simples, materializada pela flecha, onde as extremosidades não se encontram, são postas em oposições, distinguidas pela reta que separa o começo e o fim da linha, a pena, da ponta aguda. O tensionamento causado pela iminência do encontro entre duas naturezas de linhas diferentes. Clássico e barroco? Recordo: $E = e + ou$. O barroco não elimina o clássico, mas o engloba. Mais adiante discorrerei mais minuciosamente sobre *clássico e*

barroco como modos formais. A pesquisadora Anna Amélia Faria conta, citando *Eugenio Viola*²¹, “Orlan ficou fortemente tocada pela vigorosa imagem de Bernini, a escultura que apresenta o êxtase de Santa Teresa, trespassada pela seta de um anjo.” (FARIA, 2009, p.72). Sobre essa contiguidade, a pesquisadora ainda nos fala da *Drapé le Baroque*²² da ORLAN,

[...] 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, 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. (FARIA, 2009, p.45).

ORLAN também joga com essas ambiguidades em suas obras todo o tempo. Em *Drapé le Baroque* visivelmente ela brinca com as dobras a partir de uma vestimenta, unindo os extremados que antes fora distinguido: o santificado e o sensual associado a representação do feminino. De maneira mais radical, na série das performances-cirurgias, foco deste texto, a artista também joga com o corpo carnal e virtual, ela a nomeia de *A reencarnação da santa ORLAN*. Seria uma reencarnação de “virtudes femininas” como descrito no início deste texto? Virtudes que ganham peso em sua carne através do corte e incisão, sensório. O risco do e no corpo. Novamente o corpo carnal e o corpo virtual, no seu caso numa maquinação de um movimento incessante entre *atualização e virtualização*.

Sobre estes dois termos que tenho lançado mão, *virtual e atual*, Pierre Levy esclarece. Este autor distingue: *real, virtual, potência e atual*. Apesar da estreita relação entre tais conceitos, devido ao foco deste texto, vou me ater mais aos conceitos de *virtual e atual*. Sobre eles Levy diz que “(...) o virtual não se opõe ao real mas ao atual: virtualidade e atualidade são apenas duas maneiras de ser diferentes.” (LEVY, 1996, P..4). E completa: “A palavra virtual vem do latim medieval *virtualis*, derivado por sua vez de *virtus*, força, potência. Na filosofia escolástica, é virtual o que existe em potência e não em ato.”

Sobre a potência, ou o possível, Pierre Leyy evoca Gilles Deleuze para dizer “O possível já está todo constituído, mas permanece no limbo. O possível se realizará sem que nada mude em sua determinação nem em sua natureza. É um real fantasmático,

²¹ Curador e pesquisador Italiano que escreve sobre a aproximações do barroco e o trabalho da ORLAN.

²² Podemos ver algumas imagens desse trabalho. Disponível em: <https://vimeo.com/55270939>. Acesso em: 02/02/2018.

latente.” (LEVY, 1996, p.4) Mas distintamente da latência da potência que *pode*, “O virtual tende a atualizar-se, sem ter passado no entanto à concretização efetiva ou formal.” (LEVY, 1996, p.4) Assim o autor também nos diz que o virtual não se opõe ao real, mas sim ao atual. E fala da atualização como “a solução de um problema, uma solução que não estava contida previamente no enunciado.” (LEVY, 1996, p.5) Segundo Levy,

a atualização é criação, invenção de uma forma a partir de uma configuração dinâmica de forças e de finalidades. (...) produção de qualidades novas, uma transformação das ideias, um verdadeiro devir que alimenta de volta o virtual. (LEVY, 1996, p.5)

Em seguida, ele desenvolve sua tese. Se outros autores já elucubravam sobre o virtual seguindo-se da atualização, Pierre Levy aborda a virtualização num processo inverso, partindo da atualização rumo a virtualização:

A virtualização pode ser definida como o movimento inverso da atualização. Consiste em uma passagem do atual ao virtual, em uma “elevação à potência” da entidade considerada. (...) Virtualizar uma entidade qualquer consiste em descobrir uma questão geral à qual ela se relaciona, em fazer mudar a entidade em direção a essa interrogação e em redefinir a atualidade de partida como resposta a uma questão particular. (...) A atualização ia de um problema a uma solução. A virtualização passe de uma solução dada a um (outro) problema. (LEVY, 1996, p.6)

Ele então conclui que “a virtualização do corpo não é portanto uma desencarnação mas uma reinvenção, uma reencarnação, uma multiplicação, uma vetorização, uma heterogênesse do humano.” (LEVY, 1996, p.16) Levy diz da virtualização como uma tentativa de controle e da arte como um processo que elucida a virtualização através da própria virtualização:

A virtualização, em geral, é uma guerra contra a fragilidade, a dor, o desgaste. Em busca da segurança e do controle, perseguimos o virtual porque nos leva para regiões ontológicas que os perigos ordinários não mais tingem. A arte questiona essa tendência, e portanto virtualiza a virtualização (...) (LEVY, 1996, p.50)

Logo, o que ORLAN faz é elucidar um processo de virtualização que já acontece: cirurgias plásticas em busca de um corpo ideal, de um rosto ideal: jovem, simétrico, europeu. A artista afirma em seu Manifesto *Carnal Art*²³, de sua arte como aquilo que resiste, fala de uma arte contra um padrão estético ditado que levam pessoas as mesas de

²³ Disponível em: <http://orlan.eu/adriensina/manifeste/carnal.html>. Acesso em 11/11/2015.

cirurgia para atingirem um corpo ideal. Um ideal alimentado pelo *marketing* de uma *sociedade de controle*. Mas será que nessa sociedade de controle não há outra camada estética, de ideal de beleza, para além da clássica?

A passagem da modernidade para a contemporaneidade ocasionou a mudança de um modelo de sociedade. De uma sociedade vista por Foucault como “Disciplinar”, para um modelo de sociedade identificada por Gilles Deleuze (1992) como de “controle”. Sobre essa sociedade do controle, Deleuze nos diz de seu caráter modular e inacabado, pois exige-se do homem uma formação permanente. Ele fala do seu caráter nômade, fluido “que se expande junto às redes de informação.” O autor conta que nas sociedades de controle, a vigilância torna-se *rarefeita e virtual*. Ele completa:

As sociedades disciplinares são essencialmente arquiteturais: a casa da família, o prédio da escola, o edifício do quartel, o edifício da fábrica. Por sua vez, as sociedades de controle apontam uma espécie de anti-arquitetura. A ausência da casa, do prédio, do edifício é fruto de um processo em que se caminha para um mundo virtual. (DELEUZE, 1992, p.215)

Gilles Deleuze enfatiza a importância de perceber que o aspecto disciplinar não desaparece na sociedade do controle, ele apenas muda de modos, “Os dispositivos de poder que ficam circunscritos aos espaços fechados dessas instituições passam a adquirir total fluidez, o que lhes permite atuar em todas as esferas sociais.” Como argumenta Deleuze, a passagem de uma sociedade disciplinar a uma sociedade de controle, tem como estratégia fundamental esvaziar a imagem da sua virtualidade, para a tornar pura informação, parte dos dispositivos de vigilância e monitorização. Ao atribuir à imagem a potencialidade da informação, deslocamos a abordagem do campo de representação, passando a compreendê-la enquanto a própria expressão dos acontecimentos. Ele ainda diz, “Estamos entrando nas sociedades de controle, que funcionam não mais por confinamento, mas por controle contínuo e comunicação instantânea.” (DELEUZE, 1992, p.216)

Sobre a relação entre essa sociedade do controle discorrida acima e o marketing, o autor comenta que “O marketing é agora o instrumento de controle social, e forma a raça impudente de nossos senhores. O controle é de curto prazo e de rotação rápida, mas também contínuo e ilimitado [...]”. (DELEUZE, 1992, p.224).

Então além desse corpo imperfeito, frágil e efêmero, passível de ser substituído por próteses mais resistentes ao tempo de maneira a controlá-lo, que ainda busca alcançar um padrão de beleza clássico, “perfeito”, há outra camada estética. Logo indago-me: que

perfeição é essa de agora? Em relação ao que Deleuze nos elucidou sobre os novos mecanismos de uma sociedade do controle, observa-se que a ideia de perfeição ganha outra camada para além de beleza clássica. Esta camada é a atualização, que consiste em estar em movimento numa correspondência com um tempo cada vez mais veloz, conquistados pelas novas tecnologias e internet. Percebe-se a atualização como uma estética. Em seu manifesto *Carnal Art*²⁴, ORLAN, fala de sua arte como aquilo que resiste, uma arte contra um padrão estético ditado que levam pessoas as mesas de cirurgia para atingirem um corpo ideal. Mas a artista é a favor das atualizações. Ela não as vê sobre uma ótica de um padrão estético ditado, um controle. Sobre isso, ainda em seu manifesto ela menciona,

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 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.²⁵

Mas para a pesquisadora Paula Sibilia, no contemporâneo o processo eterno de atualizações se impõe como uma regra, um padrão:

[...] o corpo humano, em sua antiga configuração biológica, estaria se tornando “obsoleto”. Intimidados com as pressões de um meio ambiente amalgamado com o artifício, os corpos contemporâneos não conseguem fugir das tiranias (e das delícias) do upgrade. [...] o desejo de atingir a compatibilidade total com o tecnocosmos digitalizado. Para efetivar tal sonho é necessário recorrer à atualização tecnológica permanente: impõe-se, assim, os rituais do auto-upgrade cotidiano. (SIBILIA, 2002, p.13)

Todavia, ORLAN parece não se incomodar com esse novo padrão estético que é o próprio “upgrade”, apenas com o clássico ainda vinculado como um fantasma presente em cada atualização. Mas como é esta noção de beleza clássica ainda presente no imaginário cultural ocidental da década de noventa, no qual a ORLAN joga em *Reencarnação de Santa ORLAN?*

²⁴ Disponível em: <http://orlan.eu/adriensina/manifeste/carnal.html>. Acesso em 11/11/2015.

²⁵ Disponível em: <http://www.orlan.eu/bibliography/carnal-art/>. Acesso em:02/03/2018.

BELEZA: CLÁSSICO E BARROCO

O autor Umberto Eco introduz o seu livro *A história da beleza*, dando um panorama de como as concepções de beleza mudaram no decorrer da história. Em determinados momentos essa beleza esteve associada ao desejo, outros apenas a contemplação, outros ao heroísmo. Para tanto, nota-se que como uma espécie de metáfora da beleza, o autor considera a Deusa Vênus da mitologia grega. Deusa que também é uma das referências para as modificações da ORLAN em suas performances-cirurgias.

Mas afinal de contas, quem foi Vênus? Nada menos do que a Deusa do amor e da beleza. “O mito do nascimento conta que surgiu de dentro de uma concha de madrepérola, tendo sido gerada pelas espumas. (...)”²⁶ Na antiguidade Clássica a concha do mar era metáfora para a vagina, assim, as águas e espumas do mar nos remete a fluidos do órgão genital.

O autor em seu livro *A história da beleza*, diz: “Si comparamos distintas Venus, veremos que en torno al cuerpo femenino que se muestra desnudo se desarrolla un discurso más bien complejo.” (ECO, 2013, p.193).

Em seguida, Eco, traz uma linha do tempo das inúmeras representações da Vênus pelos períodos. Nua, e vestida. Nota-se que até o período de 1650, essas imagens carregavam o nome Vênus em seus títulos. Após esse período, não. Umberto Eco continua sua linha do tempo imagética das mulheres, mas com outros nomes. O autor prossegue a composição dessa linha de suas consideradas Vênus até 1960.

Nessa linha, verifica-se que até meados de 1910, absolutamente todas as representações das Vênus que tinham autoria registrada, eram concebidas por homens. A partir de 1920 o que se vê são fotografias onde as próprias mulheres que compõem as cenas assinam como autoras, assim como ORLAN a partir da década de sessenta. A pesquisadora Carla Borin em sua dissertação “A presença do corpo feminino como objeto na arte contemporânea: as artistas contemporâneas e suas autorias”, evidencia como na história das imagens os homens foram protagonistas na criação das imagens de nós mulheres, assim sendo, também do imaginário acerca de nós. Courtine conta de um aspecto de beleza que se firmou por boa parte da história, da mulher associado ao virginal:

A história do corpo feminino é também a história de uma dominação na qual os simples critérios da estética já são reveladores: a exigência tradicional por

²⁶ Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/V%C3%AAAnus_\(mitologia\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/V%C3%AAAnus_(mitologia)). Acesso em: 16/05/18.

uma beleza sempre “pudica”, virginal e vigiada, impôs-se por muito tempo, antes que se afirmassem libertações decisivas repercutidas nas formas e nos perfis, movimentos mais aceitos, sorrisos mais expansivos, corpos mais desnudos. [...] (COURTINE, 2012, p.13).

Mas a pesquisadora Carla Borin fala destas novas formas e perfis de corpo feminino de sorrisos mais expansivos e corpos mais desnudos como outro estereótipo oposto que se criou nessa iconografia ocidental. Essas novas qualidades foram associadas ao erotismo. Nessa história das imagens, se por um momento o corpo da mulher foi virginal, depois ele também ganhou uma camada oposta, sexualizante. Sobre esse aspecto Courtine descreve que durante o barroco,

O pecado e o medo, o medo do corpo, principalmente o medo do corpo da mulher, retornam como uma ladainha sob forma de precauções ou de condenações. [...] Pois, mais do que corpo, é precisamente de “carne” que se fala; assim, o desejo sexual é “agulhão da carne” e a relação sexual “obra da carne”, comércio carnal”. (COUTINE, 2012, p.20).

Carla Borin conclui: “O corpo da mulher sempre foi visto como santa ou puta.”

Para traçar um caminho em direção a responder a pergunta inicial “Como é esta noção de beleza clássica ainda presente no imaginário cultural ocidental da década de noventa, no qual ORLAN joga em *Reencarnação de Santa ORLAN?*” vou recorrer à Vênus, assim como fez Umberto Eco. Já que ela é o próprio mito da beleza. Isto posto, vou me ater a analisar três representações de Vênus, uma com sua morfologia padrão renascentista, outra barroca e outra que ORLAN escolhe enquanto sua referência, que apesar de estar circunscrita num período Renascentista, retém uma ambiguidade ao dispor de alguns elementos estéticos maneiristas em sua composição.

Início com a Vênus renascentista de Urbino Tiziano. Mais misteriosa, expressão privada, intensa de seu rosto: “Más tarde, al cuerpo de la mujer, que se muestra públicamente, se le opone la expresión privada, intensa, casi egoísta de los rostros, difícil de descifrar desde un punto de vista psicológico y a veces deliberadamente misteriosa: así aparece en la Venus de Urbino Tiziano [...]” (ECO, 2013, p.198). Aqui nessa beleza clássica, há um corpo mulher com suas partes todas proporcionais entre si, ele está no primeiro plano inferior esquerdo, traçando uma diagonal na tela. A cena ao fundo direito em composição com seu corpo traz uma harmonia a pintura. Há um peso pelo posicionamento de seu corpo no quadro que tende a uma estabilidade. Ele está proporcionalmente maior que qualquer outro elemento da cena, protagonista, despojadamente nú, repousado numa austera sensualidade. Consistente, corpo corado na

medida, em consonância com uma paleta pastelada e parcimoniosa da pintura. Com uma expressão facial grave, sóbria e misteriosa, o fundo escuro sobre o qual o seu rosto assenta corrobora com essa expressão enigmática. O autor fala dessa pintura como “[...] creados según cánones de armonía, proporción y decoro” (ECO, 2013, p.198).



Figura 9 - Urbino Tiziano, Vênus, 1538

E então já no Barroco temos a imagem desta outra Vênus que é a de Velázquez. Aqui os tons são mais contrastantes e saturados em comparação a pintura anterior. Há um desequilíbrio na composição do quadro pelo excesso de elementos no seu lado esquerdo. A mulher, em alguma medida, divide o protagonismo da cena com Cupido. Ela está de costas e vemos apenas a imagem de seu rosto através do espelho, ocupando o centro da cena e do quadro. Artificialidade revelada típica de Velázquez: um rosto dentro do espelho, o espelho dentro do centro da pintura: a imagem dentro da imagem. O rosto revelado como imagem assumida que nos conduz a ficção relevada, a uma oniricidade, firmada pelas asas do Cupido que sustenta a imagem refletida de seu rosto. Para onde nos leva esse rosto? O reflexo escuro desse rosto sustentado pelo Cupido, contrasta com a palidez de seu corpo que se sustenta por ele mesmo.



Figura 10 - Diego Velázquez, Venus del espejo, 1650

La Venus de Velázquez se nos muestra de espaldas, y solo entrevemos el rostro en el reflejo del espejo. La artificiosidad del espacio y el carácter huidizo de la belleza femenina los hallaremos también, en los siglos siguientes, en las mujeres de Fragonard, donde el carácter onírico de la belleza es ya un preludio de la extrema libertad de la pintura moderna: si no existen vínculos objetivos para la representación de la belleza, por qué no colocar un hermoso desnudo en una merienda burguesa sobre la hierba? (ECO, 2013, p.198).

Mas a representação de Vênus escolhida como referência por ORLAN não é nem uma nem outra. É a ambígua Vênus de Botticelli, pintura do período renascentista, porém com algumas peculiaridades formais maneiristas. O seu nome é *O nascimento de Vênus*:

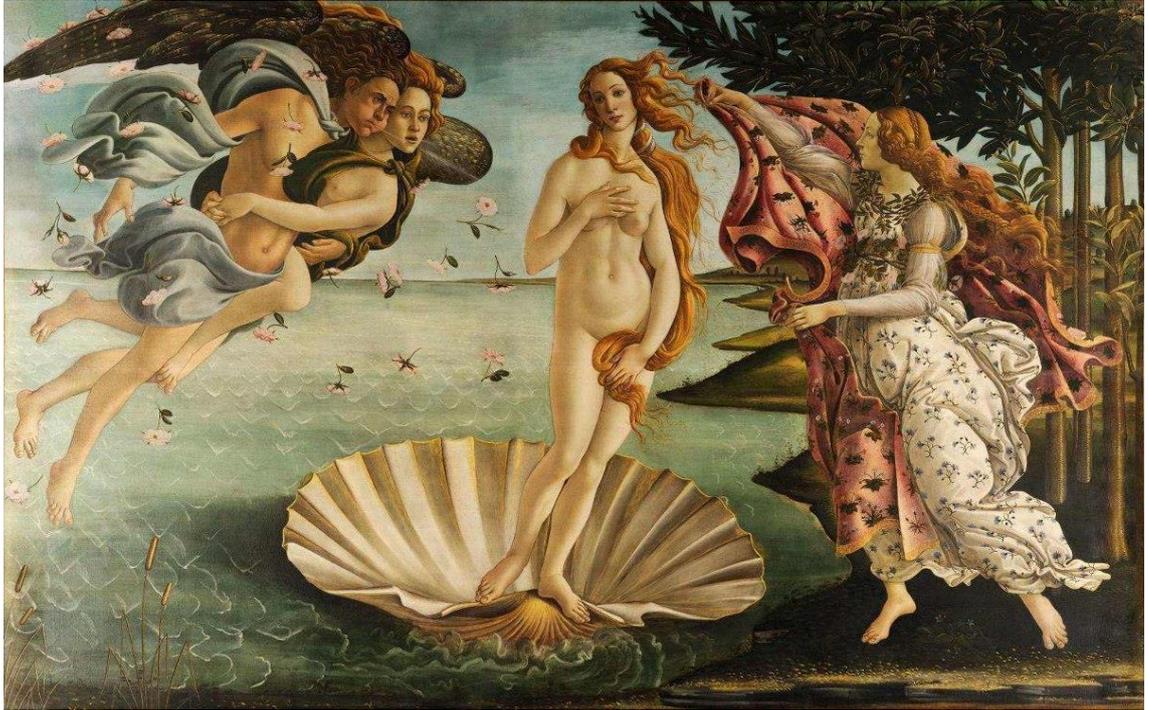


Figura 11 - Sandro Botticelli, El Nacimiento de Venus, 1482

Em alguns aspectos essa pintura cumpre a padrões estéticos renascentistas como em sua paleta de cores comedida e o equilíbrio entre os elementos dos dois lados do quadro, sendo marcada pela figura da Vênus bem ao centro. Esta, emerge de uma concha, que por sua vez surge das águas. Já em outros elementos formais, ela se difere destes padrões renascentistas, trazendo apontamentos para um *maneirismo*. Tal como a proporção entre as partes do seu corpo, em especial seu pescoço que está demasiadamente longo em comparação ao resto do corpo. Também o movimento presente em toda a pintura salientado pelos cabelos, vestes, flores e corpos plainando, a diferencia dos padrões estáticos. Mas saliente, ainda nota-se a presença de um clássico fantasmagórico. Este aspecto são ventos que até hoje levam a maioria das mulheres, não só às mesas de cirurgias plásticas, como às academias, pois desejam forjar para si a força e a pele de uma jovem, assim como uma harmonia em seus rostos articulada pela proporção comedida entre as partes, boca, nariz, olhos etc. Ainda que o resultado nem sempre seja este.

Intrigante pensar nesse título *O nascimento de Vênus* em relação ao título da série das performances cirurgias de ORLAN *A Reencarnação da Santa ORLAN*. Vênus nascida, vivida, assimilada e composta a outras diferenças forjadas no corpo obra ORLAN que nasce ou reencarna. Se o nascimento de Vênus é o nascimento do amor e da beleza, no que consiste a reencarnação da Santa ORLAN? Que outro amor, que outra beleza é esta que se aponta?



Figura 12 - ORLAN, pós cirurgia

Um amor e uma beleza extravagantes. Vênus roxa e inchada, desmedida, que extrapola os limites medianos da perfeição. Machucada e anestesiada para assimilar alguma virtude bordada e transbordada na e da carne de seu rosto.

Nessas performances-cirurgias da artista todas as referências das virtudes são obras criadas no período do Renascimento e com exceção a Mona Lisa, essas imagens são representações de mitos gregos. Sobre a noção de beleza renascentista, período no qual a arte se debruçou sobre o corpo humano, já vimos, tendo como exemplo a Vênus de Tiziano, que retoma valores clássicos da Grécia, como os da *harmonia, simetria e equilíbrio estático*. Sobre isso, Umberto Eco acresce: “En el Renacimiento alcanza un elevado grado de perfección la llamada <<Gran teoría>>, según la cual la belleza consiste en la proporción de las partes.” (ECO, 2013, p.214).

Mas também vimos pela Vênus de Botticelli, *O nascimento de Vênus*, uma outra noção de beleza que se irrompe, nasce durante o Renascimento. Sobre esse acontecimento, Umberto Eco explana,

No obstante, asistimos al mismo tiempo a la aparición de fuerzas centrífugas que empujan hacia una belleza inquieta, sorprendente. Se trata de un movimiento dinámico, que solo a efectos didácticos puede ser reducido a categorías escolares como clasicismo, manierismo, barroco y rococó. (ECO, 2013, p.214).

Então o autor pontua duas noções de belezas já presentes no Renascimento, uma beleza clássica e outra maneirista, ou barroca se considerarmos esses termos distintos de conceito de época, mas sim como formas estéticas que trafegam pelos períodos como Calabrese aborda. De forma que aos poucos a beleza barroca parte do interior da forma clássica para transformá-la e ganha força até chegar no período considerado Barroco, onde essa outra beleza triunfa. Seria o barroco o clássico transbordado? Sobre essa transformação, Umberto Eco discorre,

Lo que ocurre, por tanto, es que la <<manera>> renacentista se invierte en el manierismo; que el progreso de las ciencias matematizantes, con las que el Renacimiento había relanzado la Gran Teoría, lleva al descubrimiento de armonías más complejas e inquietantes de lo previsto; que la dedicación al saber no se expresa en la tranquilidad del espíritu, sino en su aspecto oscuro y melancólico; que el progreso del saber desplaza al hombre del centro del mundo y lo arroja a cualquier punto periférico de la Creación. (ECO, 2013, p.214).

Em seguida ele desenvolve um pouco mais sobre essa relação dos maneiristas com a beleza,

Imitando aparentemente los modelos de la belleza clásica, los manieristas rompen con sus reglas. La belleza clásica se considera vacía, carente de alma, y a ella oponen los manieristas una espiritualización que, para huir del vacío se lanza hacia lo fantástico: sus figuras se mueven en un espacio irracional, y dejan que emerja una dimensión onírica o, en términos contemporáneos, <<surreal>>. (ECO, 2013, p.220).

Então o autor conclui que se as regras formais clássicas foram transbordadas, as novas regras estéticas assinalam para uma subjetividade “[...] si se priva a lo bello de los criterios de medida, orden y proporción, inevitablemente es sometido a criterios de juicio subjetivos, indefinidos.” (ECO, 2013, p.220). Mas ele reitera que não por isso a beleza barroca é amoral ou imoral, ao contrário, o fato dela ter transbordado as regras formais

estabelecidas, a fizeram lidar com um profundo sentido ético, não no sentido de se aderir aos cânones rígidos da autoridade política e religiosa da época, mas no sentido ético da criação artística (ECO, 2013). No entanto como esse sentido ético da criação artística ganha peso e forma no barroco? Relembro a beleza de Velázquez, com a imagem do rosto da Vênus no espelho:

[...] la disolución de la belleza clásica en las formas del manierismo o del barroco, o bien del realismo de Caravaggio y flamenco, muestra ya los signos de otras formas de expresión de la belleza: el sueño, el estupor, la inquietud. (ECO, 2013, p.212).

Nessa pintura, o que mais pulsa é seu caráter onírico, que nos transporta para o “sem pés nem cabeça” pela imagem de um rosto. E então recorro mais uma vez a Umberto Eco que fala desse apagamento das fronteiras entre possíveis opostos a partir da união, con-fusão que o barroco engedra:

Desaparece la distinción entre proporción y desproporción, entre forma e informe, visible e invisible: la representación de lo informe, de lo invisible, de lo vago trasciende las oposiciones entre bello y feo, verdadero y falso. La representación de la belleza gana complejidad, se remite a la imaginación más que a la inteligencia y se dota de reglas nuevas. (ECO, 2013, p.221).

Uma beleza complexa, confusa, de contradição, pois não é mais aquela repousada, sóbria e simples da lógica da distinção. Agora é a confusão da união, que abarca os possíveis opostos. Sobre isso o autor reitera:

[...] el siglo barroco expresa una belleza que está, por así decir, más allá del bien y del mal. Puede expresar lo bello a través de lo feo, lo verdadero a través de lo falso, la vida a través de la muerte. (ECO, 2013, p.233).

Então começamos a entender como uma artista que tem no barroco a sua principal referência também trabalha com o clássico. Já que o barroco seria o clássico transbordado. Calabrese apresenta o clássico e barroco como aspectos formais que trafegam por épocas: “Poderemos até mesmo deduzir delas que o estilo histórico <<barroco>> possui uma idade clássica, ou que o estilo histórico <<clássico>> possui uma idade barroca.” (CALABRESE, 1986, p.31). Ele ainda complementa:

É precisamente este o caso de dois estilos que resultam, ao mesmo tempo, históricos e abstractos: o clássico e o barroco. Eles tomam forma, por exemplo, no Renascimento e naquilo a que chamamos <<barroco histórico>>. Mas, num

sentido mais geral, também se pode dizer que clássico e barroco são conjuntos de escolhas categoriais que podem encontrar-se, embora com resultados individuais diversos, em toda a história da arte. (CALABRESE, 1986, p.30).

Assim se relembramos o que a artista pontua sobre o barroco da lógica do “e”, é compreensível como numa espécie de barroquismo, ela se apropria de noções visuais clássicas e virtudes femininas de mitos gregos para transbordá-las através de seu corpo, de seu rosto, se tornando *monstruosa*. Logo, recorro minha pergunta articulada acima, *Se o nascimento da Vênus é o nascimento do amor e da beleza, no que consiste a reencarnação de Santa ORLAN? Que outro amor, que outra beleza é essa que se aponta? Um amor e uma beleza monstruosa.*

Sobre a noção de monstruosidade, mais adiante minuciarei sobre ela. Esse *monstro* se inaugura pela encarnação das *virtudes, do virtus, do virtual* e se prolonga numa maquinação incessante de virtualizar-atualizar-virtualizar, ou ainda, corpo carnal – corpo virtual – corpo carnal – corpo virtual. Ou, Corpo carnal – virtudes, potências – Virtual – Corpo carnal – virtudes, potências – virtual – Corpo carnal. Dobras, redobras e desdobras. Seria o monstro o entre, processual, relacional, o que conecta? Máquina que ORLAN bem soube se produzir como tal.

OPERA—AÇÃO: CORPO PERFORMADO E EDITADO

O corpo vivo é sempre inacabado, portanto ele é um constante processo em uma ininterrupta modificação. Nos transformamos entre corpo-bebê, corpo-criança, corpo-adolescente, corpo-adulto, corpo-idoso. E nos “entres” uma fase demarcada e outra há um contínuo desempenho. Aliás, ao considerar que o corpo compõe um meio, numa constante interação, é parte de uma ecologia, o corpo morto enquanto materialidade também é sempre inacabado. É um constante processo, troca com o meio, ininterrupta transformação, expansão, divisão e mistura, matéria orgânica. No período barroco, tal qualidade de corpo que se desgasta sobre a ação do tempo, ganhou um enorme relevo culturalmente, respingando nas feições dos indivíduos, ganhando peso e forma nos trabalhos artísticos.

Junto a esse corpo inacabado barroco estava o sujeito inacabado. Logo, esse corpo e sujeito, que está suscetível a ação do tempo, ao tomar consciência dessa plasticidade “Pode atuar sobre si mesmo e podem atuar os demais sobre ele, configurativamente” (MARAVALL, 1997, p.275). Então recorro a etimologia da palavra *Barroco, pérola inacabada, imperfeita, irregular*. Pérola passível de ser lapidada, esculpida, operada, redesenhada, seja por ela própria ou por outros: “O homem realiza sobre si mesmo e sobre os demais um trabalho de oleiro” (Ibidem, p.276.) Um trabalho técnico, ação aprendida por sucessivas repetições. Recorro a Santaella para deslindar sobre a técnica:

[...] seus órgãos, processos, fluidos vitais e fluxos – é o resultado de uma história cultural, científica e técnica particular.” Assim sendo, “as propriedades do corpo – andar, sorrir, cavar, nadar – não são propriedades naturais, mas conquistas técnicas. (SANTAELLA, 2004, p.24).

Reitero a frase de Maravall (1997, p.276): “O homem realiza sobre si mesmo e sobre os demais um trabalho de oleiro”. Moldar o tempo? Ou “Esculpir o tempo” no corpo? Devo fazer uma suspensão no texto e lançar mão das reflexões do diretor de cinema Andrey Tarkovski que reflete sobre o tempo impregnado nas tomadas de um filme. Em seu livro *Esculpir o tempo*, mais precisamente na parte *Tempo, ritmo e montagem*, ele fala da relação entre esses três elementos.

Ao pensar a operação da ORLAN, devido à natureza explicitada em seu trabalho, também me interessa pensar essa relação entre tempo e montagem. Ou ainda, de maneira distinta do Tarkovski que pensava isso a partir de um filme, me interessa pensar tempo

e montagem a partir do *corpo*, que é corpo-obra-ORLAN. Para tanto vou considerar montagem e edição como sinônimos, apesar de edição ser mais amplo que a montagem, englobando outros processos.

Para Tarkoviski (1998, p. 135) “toda forma de arte envolve a montagem, no sentido de seleção e cotejo, ajuste de partes e peças”. Ele ainda reforça: “A montagem existe, por certo, em todas as formas de arte, uma vez que é sempre necessário escolher e combinar os materiais com que se trabalha” (Ibidem, p.141). No entanto, ele afirma “que a montagem não é o fator dominante da imagem cinematográfica como defenderam os adeptos do “cinema de montagem” afirmavam nos anos 20, defendendo as ideias de Kuleshov e Eisentein [...]” (TARKOVISKI, 1998, p.135).

Segundo o diretor, o principal elemento que o cinema lida é o tempo, ele ainda diz, “assim como a cor é para a pintura”. Ele reitera: “A montagem não pode determinar o ritmo (neste aspecto, ela só pode ser uma característica do estilo); na verdade, o fluxo do tempo num filme dá-se muito mais apesar da montagem do que por causa dela.” (Ibidem, p.139). E esse tempo se manifesta impresso no interior dos fotogramas, apontando um ritmo. Tarkoviski (1998, p. 139) diz: “O tempo, impresso no fotograma, é quem dita o critério de montagem, e as peças que “não se montam” [...]”. E prossegue:

A diferença é que a montagem cinematográfica junta pedaços de tempo, que estão impressos nos segmentos da película. Montar consiste em combinar peças maiores e menores, cada uma das quais é portadora de um tempo diverso. (TARKOVISKI, 1998, p.141).

Logo, a montagem deve servir ao tempo. Desta maneira, ele fala que “A natureza essencial do material filmado manifesta-se através do caráter da montagem” (TARKOVISKI, 1998, p.136). Para ele,

A montagem reúne tomadas que já estão impregnadas de tempo, e organiza a estrutura viva e unificada inerente ao filme; no interior de cujos vasos sanguíneos pulsa um tempo de diferentes pressões rítmicas que lhe dão vida. (TARKOVISKI, 1998, p.135)

Ele ainda diz que quando essa escuta na montagem não acontece, o filme é esvaziado, na verdade, ali nem está o filme. Estão apenas operações técnicas. Falta estupidez. Sobre isso ele proclama: “A interação de conceitos jamais poderá ser o objetivo fundamental da arte. [...]” (TARKOVISKI, 1998, p.136). E lembra Puchkin quando anuncia: “A poesia tem que ter um quê de estupidez”. (Ibidem, p.136) Tarkoviski profere:

É preciso conhecer as leis da montagem, assim como cada pessoa deve conhecer as leis da sua profissão; a criação artística, porém, começa exatamente no momento em que essas regras são alteradas ou violadas. (TARKOVISKI, 1998, p.145)

Talvez seja nesse momento em que há a manifestação do tempo, é quando os vasos sanguíneos pulsam.

Então, relembro quando o diretor diz que o tempo está para o cinema assim como a cor para a pintura e acrescento outra perspectiva da pintura, performativa. Onde o principal elemento não é a cor em si mas também o tempo.

Assim como a montagem, o tempo é um elemento que de algum modo toda linguagem artística tem que lidar, ainda que esse não seja o principal elemento sobre o qual determinada linguagem se debruce. Na verdade lidar com o tempo extrapola a linguagem artística, já que este talvez seja o mais enigmático elemento da ordem da vida. Então, na medida em que extrapolo a linguagem artística para a vida, nada me impede que eu lide com a pintura sobre o principal viés do tempo e não da cor. Já que sem tempo, nem mesmo a cor existe. O tempo é o fundo da vida que acontece por alguma materialidade, sempre com relação a. Seja pelo ar: o som, pela cor, ou pelo corpo etc. Então pensando o trabalho de ORLAN, onde a obra é a própria artista, seu corpo e sujeito vivos, é inevitável não debruçar sobre o tempo, assim como fez Tarkoviski. No caso de ORLAN, afirmar que “no interior de cujos vasos sanguíneos pulsa um tempo de diferentes pressões rítmicas que lhe dão vida” (TARKOVISKI, 1998, p.135), não é uma metáfora. É o próprio corpo-obra-artista vivo, com seus humores, em acontecimento. Tarkoviski diz: “As obras de arte são, por assim dizer, criadas por um processo orgânico; quer boas, quer más, elas são organismos vivos com seu próprio sistema circulatório, que não deve ser perturbado” (TARKOVISKI, 1998 p.145).

Mas diante de ORLAN, essa obra que como toda obra é um organismo vivo, coincide com o organismo vivo da artista. São a mesma coisa. Então indago-me, como pensar o tempo através de um corpo vivo - sujeito? E como pensar a montagem através desse corpo vivo - sujeito?

Através da edição do corpo utilizando-se das virtudes, ORLAN esculpe o tempo em si mesma? Ou ORLAN molda o tempo em si mesma?

Atento que esculpir e moldar são processos distintos. A palavra esculpir vem do latim *sculperre* que quer dizer *cavar, retirar material para formar uma figura*.²⁷

²⁷ Disponível em: <http://origemdapalavra.com.br/?s=esculpir>. Acesso em: 12/10/2017.

Considera-se que *esculpir* no sentido clássico compreende um grande atrito pelo ato de talhar sobre uma matéria não necessariamente tão plástica, às vezes muito dura e irreversível. Eliminando o desnecessário até desvelar uma forma que já está ali contida na matéria bruta. A palavra moldar vem do latim *modus*, que tem a ver com uma maneira, comportamento. Assim consiste em mudar a maneira de uma matéria que é plástica, contém um grau elevado de elasticidade e reversibilidade, assim como o oleiro trabalha sobre a argila. O ato de moldar não consiste necessariamente na eliminação de matérias e nem em achar uma forma que já está ali, mas em mudar o modo. *Esculpir* necessariamente envolve *escolha*, do que fica e do que sai. *Moldar* não.

Deste modo, acredito que o que ORLAN faz é mais complexo. Ela esculpe o tempo a partir do momento em que ela molda o mesmo por ironia. No momento em que ela restaura essa ação cirúrgica da vida ordinária que é de moldar o tempo no corpo. Ela está esculpindo o tempo num ato de desvelamento.

A artista faz isso através de um método que é o da edição do corpo, se considerarmos que um dos processos da edição é unir diferentes partes formando uma unidade. Mas em sua opinião são as virtudes o essencial em cada ícone de beleza feminino. E num processo ambíguo, as monta no seu corpo por operação. Ambíguo porque o que se mostra ao público desses ícones de beleza não são suas virtudes mas sua forma, maneira, remetendo assim ao processo de moldar cada parte e depois montá-las. E não de esculpi-las para montá-las como sugere Tarkoviski para a imagem cinematográfica. Ela performa escolhas. *Per-forma, através da forma, através da maneira* ela faz escolhas, faz virtudes. ORLAN faz e sofre essa montagem-edição enquanto sujeito-corpo.

Mas, atenta a certo protagonismo que o sujeito ganhou sobre o corpo (mesmo que por discursos biológicos), indago-me, e o corpo? Faz escolhas? Se pensarmos um corpo enquanto acontecimento, milhares de células se movimentam todo o tempo²⁸. E todo movimento já é um direcionamento em si, portanto uma escolha, um espaço. Decorrência da interação entre desejo e tempo? Talvez. O sujeito está junto ao corpo e seu desejo contamina o movimento das células e vice-verso. Sobre a noção de sujeito, Lúcia Santaella, nos esclarece lançando mão de uma perspectiva deleuziana:

²⁸ Essa matéria intitulada “A dança das células” nos elucida uma noção de micro movimentos do corpo. Disponível em: <http://noticias.terra.com.br/ciencia/interna/0,,OI3817260-EI238,00-Novas+tecnologias+permitem+assistir+a+danca+das+celulas.html>. Acesso em: 18/03/2018.

[...] a melhor forma de ver os sujeitos é como “agenciamentos” que metamorfoseiam ou mudam suas propriedades à medida que expandem suas conexões: eles não são nada mais e nada menos que as cambiantes conexões com as quais são associados. (SANTAELLA, 2004, p.22).

Se concebemos a palavra performance, ao pé da letra, enquanto *desempenho*, poderíamos falar de uma performance do tempo sobre o corpo e do desejo sobre o tempo: jogo. Sobre isso recorro o poema Vida/Tempo da Viviane Mosé:

Quem tem olhos pra ver o tempo/Soprando sulcos na pele/Soprando sulcos na pele/Soprando sulcos? /O tempo andou riscando meu rosto/Com uma navalha fina/Sem raiva nem rancor. /O tempo riscou meu rosto com calma/Eu parei de lutar contra o tempo/ando exercendo instantes/acho que ganhei presença/Acho que a vida anda passando a mão em mim. /A vida anda passando a mão em mim. /Acho que a vida anda passando. /A vida anda passando. /Acho que a vida anda. /A vida anda em mim. /Acho que há vida em mim. /A vida em mim anda passando. /Acho que a vida anda passando a mão em mim. /E por falar em sexo/Quem anda me comendo é o tempo/Na verdade faz tempo/Mas eu escondia/Porque ele me pegava à força/E por trás. /Um dia resolvi encará-lo de frente/E disse: Tempo, /Se você tem que me comer/Que seja com o meu consentimento/E me olhando nos olhos/Acho que ganhei o tempo/De lá pra cá/Ele tem sido bom comigo/Dizem que ando até remoçando.²⁹ (MOSÉ, 2005, p21.)

Ainda sobre essa relação do tempo pelo *desempenho*, considerando o que Schechner diz que “Realizar performance” também pode ser entendida em relação a: - sendo – fazendo - mostrar fazendo - explicar “mostrar fazendo”. Podemos imaginar performance como “Sendo que é a existência por ela mesma.” (SCHECHNER, 2006, p.28). Este corpo performativo pelo simples fato de estar vivo, “sendo”, sempre em movimento e inacabado.

É sobre a égide do corpo inacabado, rascunhado pelo tempo, que milhares de pessoas, principalmente mulheres, recorrem às mesas de cirurgias estéticas. Seja com o intuito de interferirem na ação do tempo sobre o corpo que envelhece, numa tentativa de tomar o controle da ordem do tempo para si, para alcançar uma eterna juventude. Ou para se redesenharem de acordo com algum padrão estético. Através dessas edições do corpo, elas não servem ao tempo, mas moldam o tempo com o objetivo de alcançarem um padrão de beleza dominante como vimos no capítulo anterior *Beleza: clássico e barroco*. Mas ORLAN não é contra a “não servir ao tempo” e a moldar o tempo. Em seu manifesto *Carnal Art*, ela afirma:

²⁹ Disponível em: <https://acasadevidro.com/2015/03/26/quem-anda-me-comendo-e-o-tempo-viviane-mose/>. Acesso em: 27/03/2018.

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 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.³⁰ (ORLAN, 1989.)

No capítulo, “Desdobramentos de corpo: Relíquias e Grandes navegações”, abordarei sobre esse posicionamento da artista, acerca da cirurgia estética e de técnicas de ponta da medicina e biologia. Elas questionam o estatuto do corpo, passível de ser montado, desmontado e remontado como nos enfatiza Donna Haraway (2000, p.61): Pode-se pensar qualquer objeto ou pessoa em termos de desmontagem e remontagem [...]”.

A artista ORLAN, performa o que essas mulheres já fazem nas mesas de cirurgias, numa espécie de comportamento restaurado. Sobre esse termo, Schechner (2006, p.30) conta que “Performances são feitas de porções de comportamento restaurado, mas cada performance é diferente de qualquer outra.” Ele ainda completa que Performances – de arte, rituais, ou da vida cotidiana – são “comportamentos restaurados”, comportamentos duas vezes experienciados”, ações realizadas para as quais as pessoas treinam e ensaiam. (Ibidem, p.28). Mas para o autor, treino e ensaio é abrangente e envolve pequenas ações repetidas da vida ordinária. Ele complementa seu raciocínio dizendo que a vida cotidiana também envolve “anos de treino e de prática, de aprender determinadas porções de comportamentos culturais, de ajustar e atuar os papéis da vida de alguém em relação às circunstâncias sociais e pessoais.” (SCHECHNER, 2006, p.29).

A ação cirúrgica de ORLAN, para além de restaurar essas cirurgias plásticas já tão comuns na vida ordinária, também é um comportamento restaurado de um processo cirúrgico pelo qual a artista teve que vivenciar de uma gravidez tubária, no final da década de 80, no qual ela filmou toda a cirurgia e retransmitiu para um evento de performance. Como a própria artista disse, esse acontecimento foi um gatilho para a *Reencarnação da Santa Orlan*. Há nessa fala uma estreita relação entre a vida cotidiana como performance, ou, a cirurgia como performance e o espetáculo. Sobre espetáculo, Guy Debord (1997, p.) diz que “No espetáculo, imagem da economia reinante, o fim não é nada, o desenrolar é tudo. O espetáculo não deseja chegar a nada que não seja ele mesmo.”

Assim, relembro Rafael Mandressi no livro *História do corpo 1*, que cita Alessandro Benedetti ao descrever sobre o dispositivo espacial do *teatro da anatomia*

³⁰ Disponível em: <http://www.orlan.eu/bibliography/carnal-art/>. Acesso em 16/04/2016.

durante o Renascimento, que se parece um verdadeiro espetáculo. Uma performance cotidiana posta em evidência numa dimensão extraordinária. Recorro a etimologia da palavra *espetáculo* em que diz *algo para se ver visualmente*.³¹ Assim, o que Benedetti faz aqui é a descrição espacial do lugar onde ocorriam dissecações em cadáveres como um anfi-teatro:

Conforme as indicações que ele forneceu em seu *Anatomico* (1502), trata-se de um anfiteatro temporário, que deve ser erigido no interior de um espaço amplo e arejado, com assentos dispostos em toda a volta, em forma de círculo. Os lugares deverão ser atribuídos de acordo com a categoria dos assistentes. Haverá um gerente, que deverá controlar e ordenar tudo, assim como alguns guardas para impedir a entrada dos importunos. Tochas deverão estar prontas para a noite. O cadáver deve ser colocado no centro, em uma bancada alta, num lugar iluminado e apropriado para o dissecador. (MANDRESSI, 2008, p.422).

Sobre esse relato, nota-se o caráter espetacular da dissecação do corpo, espécie de cirurgia, mas que separa o corpo em partes. Sobre espetáculo, Guy Debord (1997, p.14) conta que “O espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens”. Parece-me que esse espetáculo se faz presente hoje com relação as cirurgias plásticas, existem canais de televisão que transmitem o processo dessas cirurgias e pós-operatório. O autor ainda aproxima o espetáculo a racionalidade técnica específica e a visão,

O espetáculo é o herdeiro de toda a fraqueza do projeto filosófico ocidental, que foi um modo de compreender a atividade dominado pelas categorias do ver; da mesma forma, ele se baseia na incessante exibição da racionalidade técnica específica que decorreu desse pensamento. (DEBORD, 1997, p.19).

Assim, o próprio realizar um procedimento cirúrgico é expor o interior escuro à luz, trazer a luz o que antes não se via. A luz desse tipo de conhecimento que preza a visão, o entendimento, a explicação e a resolução através de uma interferência. Violar o corpo com um bisturi. É sempre invasivo, uma abrupta intervenção, de outros corpos, corpos estranhos ao corpo intervindo. É interferir nessa performance do tempo sobre o corpo. Se buscarmos a etimologia da palavra cirurgia, podemos ver que significa *trabalho feito com as mãos*. E em termos de trabalho, vemos uma aproximação entre o fazer cirúrgico e o fazer artesanal, ambos trabalham com as mãos. Na Idade Média, o cirurgião

³¹ Disponível em: <https://www.gramatica.net.br/origem-das-palavras/etimologia-de-espetaculo/>. Acesso em: 23/06/2018.

não era necessariamente o médico que detinha o saber teórico, ele, de posição inferior, era uma espécie de artesão que trabalhava manualmente, curando feridas e fraturas. O médico vendia seu saber; o cirurgião, o seu trabalho.

Médicos renascentistas já trabalhavam com uma proximidade tátil com os corpos pacientes aliado a teoria, mas: fraturavam, dissecavam o corpo cadáver. Enquanto os cirurgiões da Idade Média curavam fraturas de corpos vivos.

Na década de noventa, apesar de os cirurgiões serem médicos e exercerem a prática e teoria, a performance-cirurgia de ORLAN, remete ao cirurgião como artesão. Ali, o trabalho do cirurgião está a serviço de um trabalho artístico concebido pela artista. Assim, sendo englobado por um campo artístico. Também notamos aí uma diferença entre um artista e um artesão, entre ORLAN e um cirurgião: Ela, enquanto artista, rege a *opera – ação*. Espécie de terceirização de mão de obra, fato já muito comum na arte desse período.

Por isso recordando quando a ORLAN diz *Meu corpo é um ready-made modificado*, evoco Nicolas Bourriaud para explanar sobre algumas implicações de um *ready-made*,

Quando Marcel Duchamp expõe um objeto manufaturado (um porta-garrafas, um urinol, uma pá de neve...) como obra do espírito, ele desloca a problemática do processo criativo, colocando ênfase não em alguma habilidade manual, e sim no olhar do artista sobre o objeto. Ele afirma que o ato de escolher é suficiente para fundar a operação artística [...] (BOURRIAUD, 2009, p.22)

Saliento a importância do ato da *escolha* no processo artístico após Duchamp e como isso é fundamental aos artistas da *pós-produção*. Mas o que distingue ORLAN desses outros artistas da década de 90 é o fato de que ela ao mesmo tempo que escolhe e rege a *opera-ação* enquanto sujeito, sofre a intervenção nela mesma e atua enquanto corpo-sujeito. Ela evidencia a sua condição de *Sujeito substantivo*, enquanto indivíduo que faz escolhas e *sujeito adjetivo*, que está submetido a. Talvez a performance-art de ORLAN aconteça nessa dança entre ser sujeito e sujeitar-se a. Mas num email à revista Folha, a artista sublinha: “É importante entender que eu não me submeto à cirurgia. Eu dirijo tudo sob efeito de anestesia local. Não se trata de um corpo doente submetido à uma cirurgia, é uma decisão minha”³² (ORLAN, 2006)

Sobre pós-produção, Nicolas Bourriaud, se apropria desse termo usado no mundo da televisão, cinema e vídeo e o expande para falar de vários processos do

³² Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/acontece/ac2405200501.htm>. Acesso: 04/04/2018.

contemporâneo, inclusive das artes visuais. Ele diz: “Designa o conjunto de tratamentos dados a um material registrado: a montagem, o acréscimo de outras fontes visuais ou sonoras, as legendas, as vozes off, os efeitos especiais” (BOURRIAUD, 2009, p.7). Sobre isso ele ainda conta que na década de 90, a arte “Apresenta-se como uma mesa de montagem alternativa que perturba, reorganiza ou insere as formas sociais em enredos originais. O artista desprograma para reprogramar, sugerindo que existem outros usos possíveis das técnicas e ferramentas à nossa disposição (BOURRIAUD, 2009, p.83, 84). É deste contexto que ORLAN emerge.

E entre este desprogramar e reprogramar está o *processo*. Dentro e entre o que se (des) monta está o tempo sendo performado. Dando prosseguimento a reflexão sobre o inacabado e processual, numa entrevista, ORLAN, diz que em *Reencarnação da Santa Orlan*, o que mais importa pra ela é o processo, o trabalho é a ação em si, sobre isso a artista nos posiciona em seu *Manifesto de arte carnal*³³, em que diz, “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.” Ou seja, o seu interesse está no acontecimento. Portanto recorro *Maravall* ao contar sobre o homem barroco, que a partir de sua compreensão sobre sujeito, corpo e vida como na condição de não estarem feitos, pôde-se abordar o inacabado como uma técnica em suas obras barrocas,

[...] esse novo gosto barroco pelos versos de palavras cortadas, pela pintura inacabada, pela arquitetura que elide os contornos precisos, pela literatura emblemática que deixa ao leitor a tarefa de terminar por sua conta o desenvolvimento de um pensamento. (MARAVALL, 1997, p.275)

Ele conta que existe uma intenção no desenvolvimento dessa técnica “[...] se pretende que o inacabado leve à suspensão, à intervenção ativa do público e ao contágio e à ação psicológica sobre este, impulsionando-o em direção a certos objetivos para os quais se pretende dirigi-lo” (MARAVALL, 1997, p.344).

No decorrer da *Reencarnação da Santa ORLAN* também há uma interação com o público, através das imagens da cirurgia inacabada transmitida via internet em tempo real, o público presente nessas galerias cujas transmissões acontecem, interfere na ação conferindo perguntas à artista, a mesma as responde enquanto ação, num jogo contagiante entre artista e público, ação física, carnal e palavra.

³³ Disponível em: <http://www.orlan.net/texts.php>. Acesso em: 04/04/2018.

Em estreita relação ao inacabado como técnica está o *processo do fazer revelado*, ou lembrando as categorias de Schechner de performances que *fazem acreditar*, e outras que *fazem de conta*. O processo do fazer revelado enquanto obra borra essas fronteiras entre o *fazer acreditar* e o *fazer de conta*. Ainda sobre essas categorias, Richard Schechner (2006, p.42) fala que “As performances da vida cotidiana [...] fazem acreditar” – elas criam as realidades sociais que encenam. Em performances de “faz-de-conta, a distinção entre o que é real e o que é fingido é sempre clara”. Então o autor exemplifica:

No palco, várias convenções – o palco mesmo enquanto domínio notável, abrindo e fechando as cortinas ou diminuindo as luzes, a chamada da sineta etc – marcam as fronteiras entre fingir e “ser real”. As pessoas que assistem a um filme ou a uma peça, sabem que os mundos sociais e pessoais encenados não são o dos atores, mas o das personagens. Será que sabem mesmo? (SCHECHNER, 2006, p.43).

E complementa ao dizer que “Esta distinção foi primeiramente desafiada pelos vanguardistas, e posteriormente corroída pelos meios de comunicação e pela internet” (SCHECHNER, 2006, p.43). Antonio Maravall conta que no barroco essa prática de borrar essas fronteiras revelando o fazer, era constante, “[...] fazer teatro sobre teatro. Com todas as artes que possuem um caráter figurativo ocorreu algo parecido: pinta-se o pintar: Velázquez. [...]” (MARAVALL, 1997, p.318).

Ele elucida a ideia que sustenta esse tipo de arte:

Se a realidade é teatral, se o espectador se encontra imerso no grande teatro do mundo, o que no palco se contempla é um teatro sem segundo grau. (...) uma ilusão tornada real é o mais eficaz testemunho do caráter ilusório da realidade. (MARAVALL, 1997, p.319)

É sobre essa confusão entre arte e vida levada ao extremo, estruturada no parâmetro de que a vida é uma ilusão, que ORLAN trabalha. Inclusive, *David Le Breton*, em seu livro *Adeus ao corpo*, conta que em uma de suas performances com o ilusionista *Paul Kieve*, trabalho posterior a das performances-cirurgias, o rosto da artista aparece em uma tela e a essa imagem virtual sem corpo, Paul Kieve pergunta: “Orlan, onde está o seu corpo?” Ela responde: “Magia, ilusão, simulação, virtualidade” (LE BRETON, 2013, p.49). Na parte *Desdobramentos de corpo: Relíquias e Grandes navegações* desse texto, adentrarei melhor nesse assunto.

Mas me atendo a esse fazer revelado e processual das performances-cirurgias de ORLAN, devo minuciar como esse processo acontece, como esse fazer é revelado. Sobre isso, Le Breton aclima:

A cirurgia funciona aqui fora da legitimidade médica, torna-se um meio de transformação de si e de criação de uma obra de arte que se identifica à forma física do próprio sujeito. Após a anestesia da dor graças a uma peridural, o cirurgião e os membros de sua equipe, todos vestidos por grandes costureiros, começam a trabalhar, seguindo uma dramaturgia meticulosa. Uma cerimônia barroca mescla a dança à palavra, a pintura à imagem de vídeo ou à fotografia, o teatro, as artes plásticas, a carne e a faca. (LE BRETON, 2013, p.47).

Sala de operação, sala de ópera, sala de opera-ção: onde a performance carnal de ORLAN acontece, uma verdadeira *ópera*³⁴, com cantores, cenários, figurinos, leituras dramáticas etc – operação onde os médicos são performers a manusear seus instrumentos orquestrados por ORLAN. A artista dobra a ciência em seu campo artístico, mas também desdobra a arte no campo da vida que é o corpo. A partir desse acontecimento é interessante pensar nessa aproximação entre ciência – arte – vida. Então recordo Maravall (1997) ao contar que diversos pensadores e escritores sobre política e economia, do período do Renascimento e do Barroco, eram médicos:

O modelo desse comportamento procede seguramente do exemplo dos médicos e cirurgiões, explicando assim a preferência que se tem, na época, pelo emprego de metáforas emprestadas da linguagem da medicina, bem como explica igualmente o fato de que, com muita frequência, os mesmos escritores economistas e políticos – alguns dos quais, médicos – façam alusão às técnicas curativas da medicina, [...] (MARAVALL, 1997, p.67)

Disso resulta uma imagem da sociedade baseada na do *corpo humano*, dissecado, “organizado”.

Não é atoa que tantos, no século XVII, como Descartes, crêem na ajuda da medicina para governar o comportamento do homens. Recordamos que Gallego de la Serna sustenta, em 1634, não haver modo de penetrar no conhecimento da moral “sine cognitione artis medicae” (Ibidem, p.131)

Primeiro numa divisão tripartida, sujeita sempre ao mesmo esquema. Onde os sacerdotes seriam análogos às cabeças, os guerreiros aos braços e os lavradores aos pés, em uma hierarquia do mais alto para o mais baixo. (MARAVALL, 1997, p.229) E posteriormente sofrendo uma transformação, onde os guerreiros já não eram mais os

³⁴ Ópera (em italiano: significa trabalho, em latim, plural de "opus", obra). Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/%C3%93pera>. Acesso em: 25/01/2018.

braços e nem os lavradores os pés. Os lavradores, criadores de gado, funcionários e trabalhadores são o fígado (“*que envia pelas veias sustento a todos*”). O autor ainda diz que “Os grandes, detentores de títulos, cavalheiros e gente nobre e rica são o estômago, já que é nele, com calor natural, que se faz a digestão e se cozem os alimentos, formando-se a substância que os médicos chamam de quilo.” (MARAVALL, 1997, p.229)

Destaco que quilo, era a medida econômica da época. O valor da moeda era medido em quilos de ouro. Nota-se que os guerreiros (braços) com sua função bélica, desapareceram, dando lugar aos ricos (estômago) com uma função econômica. Portanto, nesse início da modernidade, há um correlato entre digestão e riqueza, poder. Quem digere, “edita”, tem a escolha, o controle e o poder.

Então reitero a citação em que Pierre Levy (2011, p.7) diz “Os coletivos mais virtualizados e virtualizantes são os da tecnociência, das finanças e dos meios de comunicação”. Ora, seria mera coincidência que os coletivos que mais dominam a digestão-edição (tecnociência, finanças e meios de comunicação) são os mais virtualizados e virtualizantes? Qual relação há entre edição e virtualização? Para tal relação, debruço novamente sobre performances-cirurgias de ORLAN. Ao escolher partes dos ícones de beleza femininos da história da arte para as modificações do próprio rosto, o que ORLAN faz é uma edição do próprio corpo, ou melhor, do rosto, tanto numa instância carnal quanto virtual.

Mas o que estou entendendo pela palavra tão usada, *edição*, em contextos de publicações de livros, produções de filmes e de imagens fotográficas ou publicitárias? O que tem em comum em todos esses contextos é a ação da escolha, portanto do corte, e combinações, organizações, esta não necessariamente linear. Podendo ser de palavras, imagens paradas, ou em movimento. Mas trazer a *edição* para o contexto da obra da artista, ou seja, ela própria, é conceber a edição do corpo carnal. Estaria o nosso corpo num constante processo de auto edição? Quais os processos de auto edição nosso corpo realiza? Podemos pensar em todo o sistema de digestão como uma edição a partir do momento em que há escolha dos nutrientes a serem assimilados e transformados e de substâncias a serem “cortadas”, eliminadas do organismo. Também podemos pensar em edição na fecundação do óvulo, inclusive até neste processo criou-se um imaginário de que o corpo-homem, espermatozoide é quem edita, escolhe o óvulo a ser fecundado. Mas discursos recentes trazem outra perspectiva de que os óvulos escolhem o espermatozoide

que vai fecunda-lo³⁵, a “digestão dos óvulos”. Estaria a edição associada a um certo poder? Mas há uma diferença nessas auto-edições que o corpo realiza intrínseca a vida e as edições de imagens ou palavras. Das imagens e palavras passam por um processo de virtualização, em relação, porém transbordado do corpo carnal.

Mas o que ORLAN faz é interferir nessa auto-edição do corpo carnal fazendo-se uma máquina incessante de atualização-virtualização-atualização-virtualização... Recordo, o que interessa para a performer nesses ícones de beleza femininos da história da arte não é tanto a aparência física. Mas a *virtude*. Palavra de origem etimológica próxima a *virtual*. Ambas as palavras vem do latim *virtus*, força. Então ela edita corpos virtuais, virtudes, forças, na carne de seu corpo. A artista os atualiza interferindo num processo de auto-edição do próprio corpo, de maneira que este tem que se reorganizar para receber ou expurgar esses corpos estranhos entrados em seu corpo por um processo incisivo como o cirúrgico. Travada a edição do corpo com os corpos estranhos. Nesse processo se faz necessário remédios para ajudar o corpo a assimilá-los, aceitá-los, qualquer processo infeccioso é uma luta travada da edição do corpo entre aceitação e não aceitação de corpos diferentes. Processo vivenciado pelo corpo em qualquer ato cirúrgico ao pós-operatório. Processo vivenciado pela artista em suas performances-cirurgias para a reorganização de seu novo corpo transformado pela assimilação das novas virtudes: *Vênus, Europa, Diana e Psiquê*. Os novos fragmentos de corpos virtuais atualizados na carne produzindo o *monstro* ORLAN.

Monstro produzido em uma sala de “opera-ção”. Ainda pensando na ORLAN como uma edição, devo dedicar mais a figura emblemática do *Monstro*. Já que Calabrese rememora a figura do monstro do passado como uma somatória de fragmentos de diferentes naturezas:

O que, no fundo, os distingue dos do passado, visto que nos tantos catálogos das teratologias antigas encontramos, pelo contrário, autênticas listas de propriedades: asas de morcego, cabeça de leão, corpo de lobo, cauda de réptil, garras de ave de rapina. Em suma, o monstro era um somatório de propriedades por norma inconciliáveis entre si, que apesar de tudo reconhecíveis. (CALABRESE, 1987, p.109).

Analogamente, o monstro ORLAN é composto por pedaços de ícones, cada pedaço de um ícone diferente: testa, queixo, boca, nariz e olhos. É a *testa* da Monalisa, o

³⁵ Disponível em: <http://folhanobre.com.br/2017/12/05/estudo-revela-que-ovulos-escolhem-espermatozoides/55445>. Acesso em: 03/04/2018.

queixo da Vénus de Boticelli, a *boca* de Europa, o *nariz* de Diana e os *olhos* de Psiquê. Formando um *excesso* de partes.

São tantos fragmentos de tantos ícones da perfeição, da beleza, que o que antes fora perfeito e belo, ou seja, o que estava na medida, mediano, nesse novo arranjo, são tantos pedaços do belo e perfeito que o excede, ultrapassa essa medida transbordando para a *monstruosidade*. Recordo que Calabrese (1987, p.106) também fala do monstro como aquilo que excede “[...] os monstros, [...] são sempre excedentes ou excessivos, em grandeza ou pequenez”.

E fala da ideia de perfeição como uma medida média, para tanto ele recorda Jean Paulhan (1987, p.106) que diz que nada se assemelha tanto à mediocridade como a perfeição. Então *monstruoso*, ou imperfeito é o que ultrapassa, excede a medida média, transborda. Seja para a extremidade da pequenez ou do gigante. O monstruoso é o barroco: o clássico transbordado. Esse clássico que é “perfeito”, na medida rompe suas fronteiras e se excede, vaza. Ainda por esse autor podemos recordar a etimologia da palavra *Monstro* relacionada ao *mostrar*:

Se recordarmos a própria etimologia da palavra <<<monstro>>, encontrar-lhe-emos dois significados de fundo. Primeiro: a espetacularidade, proveniente do facto de que o monstro se mostra para além de uma norma (<<monstrum>>). Segundo: o mistério, causado pelo facto de a sua existência nos fazer pensar numa advertência oculta da natureza e que poderemos adivinhar (<<monitum>>). (CALABRESE, 1987, p.106).

O monstruoso é o lugar de encontro entre o que se mostra e o que se oculta, borrando essas fronteiras. Pensando nessa relação entre *mostrar* e *ocultar*, podemos considerar a sala de cirurgia fechada mas aberta por imagens virtuais transmitidas via internet. Sala de operação, ao mesmo tempo fechada e aberta, o interno dado ao espetáculo: onde se produz o Monstro ORLAN.

Ainda pensando em *mostrar* e *ocultar*, devo me ater ao local do corpo onde ORLAN opera essa edição: o *rosto*. Sobre ele rascunham-se linhas e traça-se uma cartografia da modificação a ser feita. Mas o que difere a face do resto do corpo? É fato que é o primeiro local do corpo onde identificamos uma pessoa, é a imagem de nosso documento de identidade, onde a gente se *mostra*. Nas artes há toda uma tradição de representação de faces ou rostos.

Segundo Deleuze (1996, p.35) o rosto é um mapa, superfície com traços, linhas, rugas e buracos. Ele ainda diz que *o rosto só se produz quando a cabeça deixa de fazer*

parte do corpo, ele nos conta do rosto como uma desterritorialização. É o local do corpo mais exposto mas também o mais misterioso, subjetivo. Ele não é a cabeça- território. Ele é o que escapa:

Mas o rosto representa, por sua vez, uma desterritorialização muito mais intensa, mesmo que mais lenta. Poder-se-ia dizer que é uma desterritorialização absoluta: deixa de ser relativa, porque faz sair a cabeça do estrato de organismo – humano não menos que animal – para conectá-la a outros estratos como os de significância ou de subjetivação. (DELEUZE, 1996, p.38)

O rosto é a atmosfera da subjetivação e significação. Sobre isso, Deleuze ainda completa, “A semiótica do significante e do subjetivo nunca passa pelos corpos. É um absurdo pretender colocar o significante em relação com o corpo. Ou, em todo caso, tal relação só pode ser feita com um corpo já inteiramente rostificado” (DELEUZE, 1996, p.49).

Que rosto é esse que ORLAN opera? O rosto de uma mulher francesa, europeia? Quais virtudes passam a compor o seu rosto? De onde vieram essas virtudes, essas forças que a artista maquina num rosto? A artista de fato excede essas virtudes? Em sua maioria, excetuando a Monalisa, são mitologias gregas, vieram da própria Europa. Aliás, a boca que ela engendra em seu rosto é da Europa, “por esta ter olhado para outro continente e ter aventurado num futuro desconhecido” (DUARTE, 2005, p.10). Segundo Deleuze:

O rosto não é um universal, nem mesmo o do homem branco; é o próprio Homem branco, com suas grandes bochechas e o buraco negro dos olhos. O rosto é Cristo. O rosto é o europeu típico, [...] Jesus superstar: ele inventa a rostificação de todo o corpo e a transmite por toda a parte [...] (DELEUZE, 1996, p.43)

Ao falar do processo de rostificação do corpo, Deleuze estabelece uma relação entre rosto e Cristo, tomando como crivo o santo sudário que seria uma espécie de impressão da superfície do rosto de Cristo sobre um tecido. E prossegue,

Se o rosto é o Cristo, que dizer o Homem branco médio qualquer, as primeiras desvianças, os primeiros desvios padrão são raciais: o homem amarelo, o homem negro, homens de segunda ou terceira categoria. Eles também serão inscritos no muro, distribuídos pelo buraco. Devem ser cristianizados, isto é, rostificados. O racismo europeu como pretensão do homem branco nunca procedeu por exclusão nem atribuição de alguém designado como Outro: seria antes nas sociedades primitivas que se aprenderia o estrangeiro como um "outro". (DELEUZE, 1996, p.45).

E então ele contrapõe esse rosto europeu cristianizado a outras sociedades, por suposto o que ele diz poderia ser sobre sociedades ameríndias: “Se considerarmos as sociedades primitivas, poucas coisas passam pelo rosto: sua semiótica é não-significante, não-subjetiva, essencialmente coletiva, polívoca e corporal [...]” (DELEUZE, 1996, p.42) Ele ainda completa, eles não têm rosto e não precisam dele. (Ibidem, p.43).

E diz do rosto como motor da individuação: “O rosto não age aqui como individual, é a individuação que resulta da necessidade de que haja rosto” (Ibidem, p.42). E é neste lugar tão pessoal, subjetivo e identitário que ORLAN interfere, modifica e edita, “Orlan não teme modificar seu rosto, isto é, o próprio local da singularidade pessoal, o lugar mais sagrado do corpo” (LE BRETON, 1992, p.48). Ao modificar esse rosto ORLAN estaria transformando o próprio rosto em uma máscara? Ou a máscara em um rosto? Sobre essa relação de rosto e máscara, Deleuze fala:

Ou a máscara assegura a pertença da cabeça ao corpo, e seu devir-animal, como as semióticas primitivas, ou, ao contrário, como agora, a máscara assegura a instituição, o realce do rosto, a rostificação da cabeça e do corpo: a máscara é então o rosto em si mesmo, a abstração ou a operação do rosto. (DELEUZE, 1996, p.49).

Então em conversa indireta com Deleuze, Le Breton (2013, p. 49) diz: A máscara não é mais um acréscimo ao rosto: torna-se o próprio rosto e dissolve-se como máscara. Em uma entrevista exibida em seu site, a própria ORLAN diz: “Eu escolhi colocar um pouco de cara no rosto: eu desenvolvo um trabalho sobre figuração e reconfiguração. É um esfumado entre apresentação e representação.”³⁶ (ORLAN, 2003).

³⁶ Disponível em: <http://www.orlan.eu/f-a-q/>. Acesso em: 12/05/2017.

DESDOBRAMENTOS DE CORPO: RELÍQUIAS E GRANDES NAVEGAÇÕES

O que são as dobras? No capítulo “Occidere: Virtus e controle” tracei uma noção da dobra a partir de imagens de duas esculturas barrocas e da performance “Drapé – Le Baroque” de ORLAN. Recorro a Deleuze, a partir de Leibniz para elucidar a dobra,

É isso que Leibniz explica em um texto extraordinário: um corpo flexível e elástico tem ainda partes coerentes que formam uma dobra, de modo que elas não se separam em partes de partes, mas dividem-se até o infinito em dobras cada vez menores, dobras que sempre guardam certa coesão. Do mesmo modo, o labirinto do contínuo não é uma linha que se dissolveria em pontos independentes, como a areia fluida dissolve-se em grãos, mas é como um tecido ou folha de papel que se divide em dobras até o infinito ou que se decompõe em movimentos curvos, sendo cada um deles determinado pela circunvizinhança consistente ou conspirativa. (DELEUZE, 1991, p.17)

O autor ainda distingue dois tipos de dobras. A orgânica e a inorgânica. E o que as diferencia são as forças ativas que exercem sobre elas. Respectivamente endógenas – plásticas e exógenas – elásticas. E diz que a matéria dobra-se duas vezes, “uma sob as forças elásticas, outra sob as forças plásticas” (DELEUZE, 1991, p.22) e os dois tipos de dobras e forças, endógenas - plásticas e exógenas – elásticas, são coextensivas. Material e virtual? ORLAN desdobra a “Reencarnação da Santa Orlan” materialmente e virtualmente ao infinito.

Como menciona Le Breton, a artista desdobra suas performances-cirurgias em diferentes objetos artísticos. Segundo ele desdobram-se vídeos, fotografias, restos de corpo como gordura e sangue,

A cena da operação torna-se uma oficina, e a intervenção cirúrgica, o espetáculo, mas também parte da obra apresentada. Fotografias, desenhos, pinturas, relicários que contêm sangue e gordura do artista prolongam a performance e seu registro em vídeo. (LE BRETON, 2013, p.47).

No site de ORLAN podemos ver alguns desses objetos desdobrados das performances-cirurgias. Mais precisamente em quatro séries de objetos-relíquias diferentes.

Tais como a série: *Drawing done in blood, 1997*, que consiste em desenhos feitos de sangue durante a Cirurgia-Performance de 8 de Dezembro de 1993. Se trata de *sangue em papel, ampliado sobre oleado através do processo Scanachrome*.

Também há a série dos figurinos desenvolvidos pelo designer de moda Lan Vu e sua equipe, usados durante a Sétima Cirurgia-performance em 1993: *Incriminating evidence, 1993, Pièce À Conviction* (Provas incriminatórias, 1993, Sala de convicção).

A série Santo sudário, *Holy schroud, 1993, Saint Suaire*, que trata de *foto transferida para gaze imbuída de sangue numa caixa de acrílico*.

E a série dos relicários: *Reliquaries, « My Flesh, the Text, and Languages », 1992-93, Reliquaires, « Ma chair, le texte et les langages* (Relicários <<Minha carne, texto e linguagens>>, 1992-93), que segundo a artista se trata de uma *caixa de metal soldado, vidro anti-roubo, dez gramas de carne ORLAN preservada em resina, pesando de 132 a 220 libras, dependendo da espessura do vidro*.³⁷ Os textos escritos sobre essas caixas variam entre as línguas do francês, inglês e árabe. Ao que parece, o sentido do texto é o mesmo em cada uma delas, que diz:

[...] O que pode o monstro atual, tatuado, ambidestro, hermafrodita e cruzado, mostrar-nos agora sob sua pele? Sim, sangue e carne. A ciência fala sobre as funções dos órgãos, células e moléculas para reconhecer que é nobre a vida que cessou de falar ou a vida nos laboratórios. Mas a ciência nunca profere a palavra carne que, precisamente, aponta as misturas em dado plano do corpo. Aqui e agora, os músculos e o sangue, da pele e do cabelo, dos ossos, dos nervos e das várias funções e que, portanto, misturam aquilo que é analisado pelo discernimento da borda do conhecimento. (ORLAN, 1992 - 1993).

As imagens a seguir ilustram um trabalho de cada uma dessas séries³⁸, respectivamente:

³⁷ Disponível em: <http://www.orlan.eu/works/mixed-media/nggallery/page/1>. Acesso em: 22/04/18.

³⁸ Tais imagens e outras dessas mesmas séries podem ser encontradas no site da artista. Disponível em: <http://www.orlan.eu/works/mixed-media/nggallery/page/1>. Acesso em: 22/04/18.



Figura 13 - Drawing done in blood, 1997



Figura 14 - Incriminating evidence, 1993



Figura 15 - Holy schroud, 1993

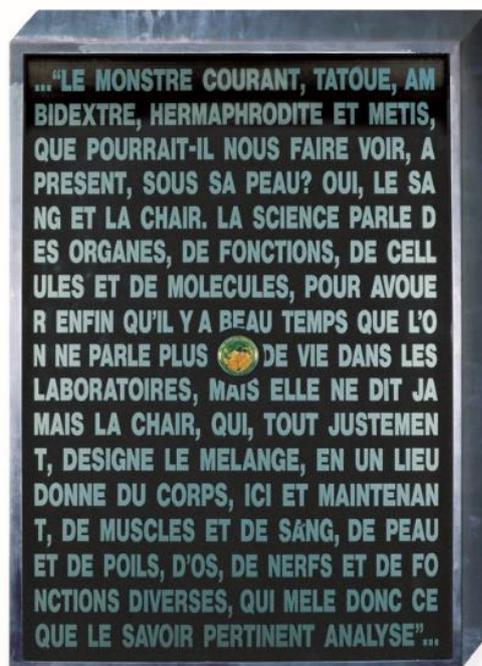


Figura 16 - Reliquaries, « My Flesh, the Text, and Languages », 1992-93.

Inevitável não lembrar das cenestésicas relíquias barrocas. Algumas dessas esculturas de santos, como a que descrevi do *Lorenzo Vaccaro*, eram esculturas relíquias: nelas haviam uma pequena capsula de vidro, *capssele*, às vezes contendo vestígios de corpo humano; um dente, uma pele, uma unha, um chumaço de cabelo, um fragmento de osso, um pedaço de crânio, tidos como de “pessoas santas” que viveram em tempos remotos.

Courtine conta da importância desses corpos santos, relíquias, como *objeto de devoção e de revitalização (COURTINE)* de um corpo coletivo. Ele diz da sua importância como marcadores identitários “[...] do qual a comunidade se regenera sem cessar, o símbolo de sua permanência. Relíquias e relicários que as contêm garantem um papel essencial de coesão social.” (COURTINE, 2012, p.94).

Mas distintamente das “relíquias” pós performances-cirurgias de ORLAN, artista ainda viva, essas primeiras relíquias presentes no barroco eram de mortos. Sobre isso Courtine diz:

Mas, não está morto esse corpo cujos restos são venerados? Ora essa! Aos olhos dos fiéis, porém, ele irradia vida, é fonte de vida. E não faltam sinais para comprová-lo: corpos miraculosamente preservados da podridão e exalando um delicioso “odor de santidade”; corpos que – oh maravilha! – começam a sangrar quando o escalpelo do operador corta a carne muito tempo depois do sepultamento. Mas também está vivo o corpo do santo quando o tempo já fez sua obra. Das ossadas preciosamente reunidas em um relicário emana uma força da qual fiéis procuram beneficiar-se. (COURTINE, 2012, p.94.-95).

Sobre esses eventos ocorridos acerca desses restos de corpos mortos que instauravam rituais de cura, mesclados a especulações econômicas, Courtine conta das confusões a respeito da autenticidade desses restos.

[...] não havia mais corpos de mártires nas catacumbas. Mas as pessoas queriam persuadir-se de que ainda havia restos e chegou-se ao acordo de que toda sepultura marcada com uma palma e na qual se descobriria um frasco cheio de um sedimento avermelhado seco seria um túmulo de mártir. Portanto, partiu-se à busca dos famosos sinais e, quando eles não eram evidentes, supunha-se que tinham existido. (COURTINE, 2012, p.108)

E diz da mudança morfológica dessas relíquias que antes eram restos de mortos, para pedaços de pessoas vivas, seja de roupa, unha ou cabelo:

Como os corpos das catacumbas não oferecem todas as garantias de autenticidade, a preferência é dada aos corpos se santos contemporâneos. A busca já começa muitas vezes ainda em vida do santo: é o caso, por exemplo, do doméstico de Francisco de Sales que recolhe os velhos trajes de seu mestre,

prevendo que um dia se tornarão relíquias. Ele guarda principalmente com cuidado os cabelos que lhe são cortados e coloca à parte o sangue seco que recupera depois de cada sangria do santo homem. (COURTINE, 2012, p.110).

Diante destas aproximações dos objetos de ORLAN com relíquias barrocas, instaura-se uma aproximação entre a arte e a sacralização. Sobre essa sacralização nas relíquias barrocas, o autor diz “O culto das relíquias se baseia de fato na possível transferência da sacralidade do corpo santo para o devoto” (COURTINE, 2012, p.98). O autor ainda nos desenvolve mais sobre a relação simbólica que se conforma entre as pessoas e essas relíquias durante o barroco:

As relíquias do santo, tesouro inestimável, também são levadas solenemente pela cidade, para acabar com a seca ou para fazer cessar a chuva, afastar a guerra e a epidemia que a acompanha. Esse corpo-referência, do qual se espera a regularidade das estações e a perpetuação da família e da espécie, é portanto essencial à vida de todos. Graças a ele, as pessoas se sentem desse lugar, se reconhecem diferentes dos outros. O corpo-cepa cristaliza a pertença à comunidade. (COURTINE, 2012, p.95)

Devo considerar com o devido cuidado a diferença de status da relíquia religiosa e a artística no trabalho de ORLAN. A constituição de uma relíquia na esfera religiosa há camadas ritualísticas de uma cultura composta pela fé de várias pessoas, consistindo em um sagrado.

Como se pode ver, as relíquias dos corpos santos são muito mais do que velhos restos corporais. Elas fundam a crença em valores comuns por uma mesma concepção religiosa das origens. Não nos enganemos, há mais do que um acaso por trás da homonímia: “corpo municipal” e “corpo de ofícios” referem-se a graus diversos dos corpos santos fundadores. (COURTINE, 2012, p.95)

Já no trabalho da artista o que vemos é uma decisão deliberada de uma pessoa proclamar partes de seu trabalho como relíquias. Uma profanação, não no sentido comum de ataque, mas de deslocar a relíquia da esfera do sagrado para a arte. Visto essa aproximação com o barroco instigadas por esses objetos pós performances-cirurgias de ORLAN, seria uma ironia dessacralizadora da arte? Ambiguidade: Como a arte, muitas vezes, apesar de lançar mão de materialidades corriqueiras da vida ou viscerais do corpo, acaba por se distanciar da vida comum, dado ao valor simbólico e econômico que ganha num campo artístico.

Assim, seus objetos, tanto como as relíquias barrocas, causam comoções e movimentam valores simbólicos extraordinários de capital cultural e econômico. Sobre esse aspecto das relíquias durante o barroco, Courtine fala:

O espírito de lucro nem sempre esteve ausente de alguns grandes desígnios. As relíquias veneradas dos santos e das santas, que têm o insigne privilégio de estar junto de Deus, são destinadas a aumentar a notoriedade, a repercussão e, por conseguinte, a renda do santuário. Esses tesouros vivos, ou considerados como tais, estão ligadas indulgências em número cada vez maior. A veneração das relíquias permite ao pecador, por meio do pagamento de seu óbolo, obter consequentes remissões de penas do além... Todo um comércio de relíquias, aliás muitas vezes falsas, escandaliza aqueles que rejeitam essas perigosas confusões, esses caracterizados abusos de confiança. Henri Estienne, em sua Apologia para Heródoto, realça, para zombar delas, as incoerências e embustes que acompanhavam, na primeira metade do século XVI, o “comércio dos restos”. (COURTINE, 2012, p.105).

E complementa:

Nesses países de sensibilidade barroca, onde as práticas sãs eram muitas vezes vizinhas das condutas mágicas, os relicários tornaram-se, a partir do fim do século XVII, e sobretudo no século XVIII, verdadeiros objetos de arte que a boa situação econômica das comunidades religiosas e as oferendas dos fiéis não cessam de enriquecer. (COURTINE, 2012, p.109).

Outra feição desses corpos-reliquias que o autor pontua são o fato de serem corpos esfacelados,

A maioria dessas relíquias são divididas em parcelas. Em geral, só os santuários que abrigam peregrinações conservam corpos inteiros. Na verdade, a fragmentação do corpo santo não perturba a consciência religiosa. Esmigalhar o corpo multiplica até os benefícios da relíquia, pois cada parcela conserva a carga sacral primitiva: aqui, a parte vale pelo todo. (COURTINE, 2012, p.27).

Sobre essas partes de corpo, recorro a diferenciação que Calabrese traz entre *fragmento e pormenor*. Ele associa o pormenor ao detalhe e traz a etimologia dessa palavra:

<<Detalhe>> ve do francês renascentista (e, por sua vez, obviamente, do latim) <<de-tail>>, isto é, <<<talhar de>>. Isto pressupõe, portanto, um sujeito que <<talha>> um objeto. (CALABRESE, 1987, p.85).

A preposição <<de>> implica a precedência de um estado anterior ao do talho e outrossim a proveniência do elemento talhado de um conjunto integral. (CALABRESE, 1987, p.86).

Ele nos fala sobre o gesto que envolve a ideia de detalhe: “Até porque produzir detalhes depende de uma acção explícita de um sujeito sobre um objeto [...]” (CALABRESE, 1987, p.86). E complementa:

O detalhe, em suma, é <<de-finido>>, isto é, tornado perceptível a partir do inteiro e da operação de talho. Só o inteiro e a substância da operação permitem, de facto, a de-finição do detalhe, isto é, o gesto de pôr em relevo motivado pelo elemento em relação ao todo a que pertence. (CALABRESE, 1987, p.86).

Em seguida, de maneira contrastante, o autor traz a etimologia da palavra *fragmento*:

Completamente diferente é a etimologia de <<fragmento>>, que deriva do latim <<frangere>>, ou seja, <<quebra>>. De <<frangere>> derivam também, entre outros, mais dois vocábulos, que constituem parte em relação a um todo: <<fracção>>, e <<fractura>>. (CALABRESE, 1987, p.87).

Podemos observar que enquanto o detalhe parte do gesto de pôr em evidência um elemento que ainda pertence: “O fragmento deixa-se assim ver pelo observador tal como é, e não como fruto de uma ação de um sujeito” (CALABRESE, 1987, p.88), como o gesto de pôr em evidência que gera o detalhe. Assim, o detalhe está ligado a um todo, a um sistema, o *fragmento* já se insinua mais como uma ruptura, uma interrupção, podendo ser independente ao sistema de origem, “não contempla, para ser definido, a sua presença.” (CALABRESE, 1986, p.88):

[...] a geometria do fragmento é a de uma ruptura em que as linhas de fronteira devem considerar-se como motivadas por forças (por exemplo, forças físicas) que produziram o <<incidente>> que isolou o fragmento do seu <<todo>> de pertença. (CALABRESE, 1987, p.88).

Calabrese ainda diz que através do detalhe, do pormenor pode se explicar o todo de uma nova maneira: “O detalhe é, de facto, pensado como porção de um conjunto, que permite, mediante o exame mais de perto, regressar sobre, ou reler o sistema global de que foi provisoriamente extraído” (CALABRESE, 1987, p.89). Já o fragmento não traz essa possibilidade devido a sua interrupção: “[...] o fragmento torna-se ele próprio sistema no caso de se renunciar à pressuposição da sua pertença a um sistema” (CALABRESE, 1987, p.89). E completa: “O fragmento é em geral uma porção presente que reenvia para um sistema suposto como ausente” (Ibidem, p.90).

Assim como as relíquias barrocas, as relíquias contemporâneas de ORLAN são fragmentos de seu corpo-obra. Após elucidar as diferenças entre *pormenor e fragmento*, rememoro as discrepantes valorizações, graus de importância de cada fragmento do corpo dos mortos:

Há relíquias de maior valor por serem mais nobres, mais carregadas de sentido. Algumas têm relação com a paixão de Cristo (cruz, sudário, espinhos) ou com milagres eucarísticos (sangue, suor); outras mais litigiosas (umbigo e prepúcio de Cristo) são descartadas, não sem prejuízo, pela Igreja. (COURTINE, 2012, p.98).

Dos corpos fragmentados dos santos, nem tudo é reservado. Os pés não são frequentes, ao passo que pernas e braços figuram quase sempre nos santuários ricos em relíquias. Os flancos, mais raros, são apresentados em alguns inventários dos séculos XVII e XVIII. A cabeça prevalece em qualidade ou até me número entre todas as outras relíquias. Relíquia importante, ela jamais é confundida com uma cabeça de animal, pois é a marca da humanidade. (COURTINE, 2012, p.98).

Teriam as relíquias, ou fragmentos do corpo-obra ORLAN graus de importância? Sobre quais critérios se estabelecem os valores dessas partes? Sobre quais distâncias/proximidades se dá o contato do público com essas relíquias-obra de ORLAN?

No barroco, o que se percebe é uma mudança nessa relação entre público e relíquias, mas para entender a relação de distância e proximidade das pessoas com essas relíquias, se faz necessário entender as formas dos relicários, *uma espécie de local de serviço onde os restos dos mortos são depositados*. (COURTINE, 2012). Já que essa forma de armazenar as relíquias foram se transformando no decorrer dos anos. Courtine diz,

Mas foi no século XVI e sobretudo no século XVII que se generalizaram essas operações de agrupamento das relíquias dos mortos. Foram empilhadas sob a abóboda do pórtico meridional do santuário transformado em depósito de ossos ao qual se sobe por uma escada, ou então foi construída uma galeria em madeira no cemitério, uma espécie de alpendre sob o qual foram meticulosamente agrupados restos embranquecidos dos antepassados. No fim da evolução, nas paróquias mais abastadas da Baixa-Bretanha, como Saint-Thégonnec, chegou-se ao ossário em pedra boa, ao qual está associada sob um mesmo teto uma capela dos mortos. (COURTINE, 2012, p.91).

Os curadores Rossella Vodret e Giorgio Leone dão uma pequena história sobre as relíquias no catálogo da exposição Barroco Itália e Brasil: Prata e ouro. Eles dizem sobre o desenvolvimento dos relicários, locais onde essas relíquias eram guardadas.

A evolução do culto às relíquias determinou também a evolução de seus recipientes: desvinculados de sua veneração específica dos altares, para a qual certamente contribuiu a evolução contextual da imagem cultuada, isto é, dos ícones, as relíquias agora se prestavam, isoladamente, à veneração nos altares dedicados aos santos a que pertenciam ou simplesmente a eles dedicados. Assim, da capsella passou-se aos relicários mais complexos, que ficavam expostos nos altares, e entre eles desenvolveram-se, em especial para o culto dos mártires e dos santos, os chamados “relicários tópicos ou

antropomórficos”, isto é, com a forma do objeto ali guardado, que muitas vezes não era visível; ademais, e com a mesma frequência, o relicário repropunha formas anatômicas em função da relíquia que abrigava, assim não só homenageando e protegendo a relíquia, mas também tornando-a materialmente visível. Têm-se, portanto, relicários com a forma de braços, mãos, dedos, costelas, pernas e todas as formas anatômicas possíveis, até chegar ao “relicário de busto” que, com o tempo, deu origem ao chamado “relicário monumental e ao de corpo inteiro (VODRET, 2006, p.12)

Se no período barroco as relíquias eram expostas em altares, na década de 90 e hoje, as relíquias da ORLAN são expostas em galerias de arte e em seu site, num espaço virtual.

Interessante observar a mudança da relação e contato dos fiéis com as relíquias mediados pelos relicários durante o barroco.

Até então, essa relação era quase carnal. Para garantir-se a proteção ou a cura, a pessoa tocava e beijava as relíquias, ou até as levava consigo em certas circunstâncias. Depois de um acidente que fazia temer pela vida, os preciosos restos eram colocados sobre o corpo daquela ou daquele que esperava a recuperação de sua saúde. (COURTINE, 2012, p.100).

Nos locais públicos de culto, as relíquias foram daí em diante encerradas em relicários fechados. Não foi mais possível ter contato direto com elas: as pessoas deviam contentar-se em vê-las à distância, através do vidro que as protegia dos gestos audaciosos dos fiéis. [...] Em uma cultura em que tocar vale como prova, onde se espera muito do contato direto com o corpo do outro, mesmo que esteja morto, essa distância física das relíquias foi vivamente sentida. Só os grandes personagens podiam ainda aproximar-se dos restos venerados dos santos, às vezes tocá-los e excepcionalmente aplica-los sobre o corpo. (COURTINE, 2012, p.102).

Essas relíquias, apesar de serem vestígios de corpos de carne, tinham por função alimentar um caráter espiritual, virtual nas pessoas. Sobre essa relação entre religião e virtual evoco *Pierre Levy* ao recordar Michel Serres falando da religião como um dos vetores de virtualização do corpo: “A imaginação, a memória, o conhecimento, a religião são vetores de virtualização que nos fizeram abandonar a presença muito antes da informatização e das redes digitais” (LEVY, 1996, p.7). Aliás, autor (Michel Serres) que a artista lê seu livro intitulado *O terceiro instruído* durante uma das cirurgias.

Assim, saliento a mudança de convívio de corpo entre as pessoas e essas relíquias no decorrer dessa breve história do desenvolvimento dos relicários. Sublinho o fato de que inicialmente existia uma proximidade física maior das pessoas com essas relíquias, restos de corpos, era uma relação sensorial, tátil, as pessoas as manuseavam. Após, essa convivência passa a ser visual, ganhando uma distância entre esses corpos sensórios. Sobre a presença do sentido da visão no barroco Maravall conta:

[...] em suma, são os olhos, entre os sentidos que servem à alma, por onde entram e saem muitos afetos”. Observemos que nesta preferência pelo sentido da visão conta muito o papel que desempenha na constituição da experiência e, por conseguinte, o tema se liga à transformação do conceito de experiência que se dá com a modernidade [...] O Barroco acredita que até mesmo os olhos nos podem enganar. (MARAVALL, 1997, p.391).

Dessa forma, as relíquias foram restringindo-se cada vez mais para uma esfera virtual, chegando num nível em que as pessoas mal podiam vê-las, já que se tornou comum os relicários como esculturas abstrusas. Mas mesmo sem vê-las as pessoas elaboravam imagens mentais das mesmas. Interessante observar desde então a relação de retroalimentação que se estabelece entre o sentido da visão e o virtual, ou o visual, intelecto e espiritual. E nas relíquias artísticas de ORLAN, qual a relação o público estabelece com as mesmas? Em meu caso essa relação se deu visualmente mediada pela tela de um computador, possibilitada pela tecnologia da internet.

Além das relíquias, outro desdobramento de corpo em *A reencarnação da santa Orlan*, é o virtual. Dimensão presentificada por dois alter-egos em quase todas as performances-cirurgias: a Santa e a Vênus, respectivamente ilustradas pelas imagens a seguir:



Figura 17 - 4th Surgery-Performance called Successful Surgery, 1991.



Figura 18 - 4th Surgery-Performance called Successful Surgery, 1991.

Nota-se que os dois alter-egos são representados pelas imagens da própria artista. Também vimos o virtual através das virtudes encarnadas durante as cirurgias, a pele já não era limite se considerarmos o corpo virtual que se fundava pelas *virtudes*. E do corpo carnal a pele era limite? É notório os limites desse corpo. Como vimos, no barroco foi onde mais proferiram e destacaram tais limites: O desgaste desse corpo orgânico ao sofrer a ação do tempo, o seu atrito com a gravidade. Mas ao citar Wilson, Santaella indaga: “Quais são as fronteiras do corpo, quando se faz cirurgia plástica, quando se usa um aparelho de audição, um marcapasso ou um quadril artificial?” (WILSON *apud* SANTAELLA, p.67)

Na década de 90, ORLAN risca e ar-risca esse corpo orgânico “brincando” de compor com suas linhas e camadas. Sobre esse acontecimento relacionado a década de 90, Lúcia Santaella diz:

Nesse momento, uma outra grande transformação na relação do artista com o corpo, não apenas o seu próprio corpo, mas o corpo em geral, começou a se insinuar com o advento das tecnologias computacionais, da engenharia molecular e das nanotecnologias. [...] a auto-apropriação pelo artista do seu corpo como sujeito e objeto da experiência estética. (SANTAELLA, 2004, p.74).

Mas ainda que se opere, edite, estique as bordas desse corpo e as misture com corpos inorgânicos, há uma limitação física de desgaste. É preciso uma desgastante negociação engajada de todo o corpo orgânico com o inorgânico. Sobre esse período, década de 90, Hari Kunzru nos conta que “[...] os anos noventa poderão muito bem ser lembrados como os do início da era do ciborgue” (KUNZRU, 2016, p.20). Mas o que são os ciborgues? O que eles tem a ver com a ORLAN? Hari Kunzru (2016, p.121) também fala de *Manfred Clynes e Nathan Kline* que inventaram o termo *Ciborgue* para *descrever o conceito de um “homem ampliado”*. Donna Haraway desenvolve o termo como “[...] um organismo cibernético, um híbrido de máquina e organismo, uma criatura de realidade social e também uma criatura de ficção.” (HARAWAY, 2016, p.36). Poderia ORLAN ser uma ciborgue?

É fato que existem diferentes lentes para este conceito *Ciborgue*. Para alguns autores apenas o fato de usarmos tecnologias já nos fazem um ciborgue. Outros só consideram ciborgue se houver implantes dentro de corpo. Mas em qualquer uma das perspectivas ORLAN pode ser considerada um ciborgue. Ela se dá a interferências tecnocientíficas incisivas que ela mesmo rege, nos quais ela chega a inserir implantes de

silicone em seu corpo. Como *Donna Haraway*, acredito que ORLAN prefira ser uma ciborgue a uma Deusa (KUNZRU, 2016). Aliás, extravasando a fala de Nietzsche em que diz “Deus está morto”, ORLAN dá consistência através do jogo em suas performances-cirurgias, à frase de Donna Haraway (2016, p.60): Não se trata apenas de que “deus” está morto: a “deusa” também está”. Será?

Com relação aos ciborgues, Donna Haraway também diz,

O principal problema com os ciborgues é, obviamente, que eles são filhos ilegítimos do militarismo e do capitalismo patriarcal, isso para não mencionar o socialismo de estado. Mas os filhos ilegítimos são, com frequência, extremamente infiéis às suas origens. Seus pais são, afinal, dispensáveis. (HARAWAY, 2016, p.40).

Indago-me, após o *Renascimento da Santa ORLAN*, de quem ORLAN é filha? Talvez da cópula entre tecnociência e seu “capitalismo patriarcal” como critica Donna Haraway, da arte e do cristianismo. Em entrevista publicada em seu site, alguém lhe pergunta, “O que é e quem é a ORLAN hoje?” Então a artista responde:

Eu já não digo "eu sou", mas "eu estou". A primeira parte do meu trabalho centrou-se na busca de identidade e cultura cristã. Esta cultura cristã descobri e aprendi através da história da arte. Utilizei os espetáculos de cirurgia como pontos de inflexão de 1990 a 1993. Subseqüentemente, as séries pós-cirúrgicas foram feitas a partir de referências não ocidentais (modelos pré-colombianos, africanos, americanos-indianos, etc.).³⁹ (ORLAN, 2005)

Mas como uma *Ciborgue, Híbrida, Monstra*, infiel as suas origens. Sobre isso Kunzru (2016, p.30) embasa: “No final, seu trabalho e sua vida, a morte de seu amigo e a biologia teórica estão, todos, entrelaçados, uma rede desordenada de dor pessoal, política e ciência.”. Isso é o ciborgue, isso é a ORLAN: “[...] não tem a ver simplesmente com a liberdade de se autoconstruir. Tem a ver com redes.” (KUNZRU, 2016, p.26). ORLAN como “Star” e “estar”, espetáculo, fluxo e intensidade. Ciborgue, Híbrida, Monstra, Rede: Edição e performatividade assim como o próprio sistema imunológico do corpo, movimento e escolha. No qual Hari Kunzru (2016, p.30) relembra Donna Haraway ao dizer “O sistema imunológico é um perfeito exemplo da consciência em rede da era ciborgue”. Santaella conta sobre esse corpo ciborgue:

[...] o corpo se torna uma medida do excesso, uma medida da possibilidade de ir além de si mesmo e de suas limitações físicas. Esse é o fenômeno de hibridização do corpo com as tecnologias: o ciborgue, o organismo

³⁹ Disponível em: <http://www.orlan.eu/f-a-q/>. Acesso em: 17/09/17.

tecnologicamente estendido que liga ritmos biológicos e o universo midiático atravessado por fluxos de informação. (SANTAELLA, 2004, p.75).

Logo, paralelo a essa camada de seu trabalho, que como uma ciborgue ela estica limites e borra fronteiras, em parte se torna fluxo e intensidade, reitero: ainda que se opere, edite, estique suas bordas e as misture com corpos inorgânicos, há uma limitação física de desgaste. Provavelmente se ORLAN continuasse seu trabalho com processos cirúrgicos na carne ela não estaria organicamente viva. Numa entrevista publicada em seu site, lhe perguntam se ela acha que irá fazer mais operações cirúrgicas e ela responde: “Eu produzi um busto em mármore de Carrara, o que não significa que pretendo produzir esse tipo de peça toda a minha vida.” A artista ainda frisa: “Não estou interessada no material, mas na ideia. Estou tentando encontrar o material adequado para revelar a essência da ideia.”

Assim, nota-se o corpo carnal como um meio que engendra suas virtualidades. Lúcia Santaella nos fala desse corpo que “[...] torna-se uma superfície intermediária, torna-se um meio e uma mediação entre o presencial e o virtual, adquirindo ele mesmo uma nova dimensão multiplicada.” (SANTAELLA, 2004, p.74). Corpomídia? Mas sobre este, Helena Katz e Christine Greiner nos explicita:

O corpo não é um meio por onde a informação simplesmente passa, pois toda informação que chega entra em negociação com as que já estão. O corpo é o resultado desses cruzamentos, e não um lugar onde as informações são apenas abrigadas. É com esta noção de mídia de si mesmo que o corpomídia lida, e não com a idéia de mídia pensada como veículo de transmissão. A mídia à qual o corpomídia se refere diz respeito ao processo evolutivo de selecionar informações que vão constituindo o corpo. A informação se transmite em processo de contaminação. (GREINER, 2006, p.7).

Curioso notar como a autora do Manifesto *Carnal art* se interessa mais pela *ideia*, *virtual* do que pelo *material*, *carne*. O que nos faz entender como a sua obra mais tarde toma um rumo cada vez mais virtual, trazendo a própria virtualidade como questão.

Mas retomo que desde a *Reencarnação da Santa ORLAN*, concomitante a esse corpo orgânico que sofre o desgaste, como já mencionado, há uma outra dimensão desse mesmo trabalho no qual David Le Breton (2013, p.47) elucida: “A performance é substituída por sistemas de vídeo e é difundida simultaneamente em diferentes galerias ou museus em paris, Toronto, Nova York etc.”. Simultaneamente a esse corpo orgânico, de carbono que se performa, mas que já há camadas do virtual, ORLAN se expande para um corpo pixel, enfatizando esse corpo virtual que se projeta através de telas e ganha

dimensão para que o público o perceba. Nessa dimensão, ORLAN abandona o peso e vai flutuar no mundo etéreo, virtual das imagens codificadas, pixeladas, de códigos binários, de pura velocidade. *Nulodimensionais* como nos afirma *Villém Flusser* que para se atualizarem, necessitam de um suporte outro de alguma dimensão, a tela sobre qual se projeta (FLUSSER, 2008, p.73).

Ao pensar sobre o caráter de expansão e novidade desse novo corpo pixelado de pura velocidade e onipresença possibilitado pela internet principalmente a partir da década de noventa, relembro o processo de expansão iniciado pelo Renascimento e instaurado pelo barroco. Galgado pelo colonialismo “retomando o ideal de Cruzada, com a pretensão de reconquista dos Lugares santos [...]” (MARAVALL, 1997, p.243). Cruzadas, Colonização, Internet. Cada qual com as camadas, complexidades e singularidades de seu tempo, mas todas “Grandes navegações” em busca de expansão através da novidade, do desenvolvimento de tecnologias e contato com o outro. Pierre Levy (1996, p.9) diz que “A invenção de novas velocidades é o primeiro grau de virtualização.” O mesmo autor, ao citar Reichholf, diz “[...] os melhoramentos da locomoção abriram, segundo Joseph Reichholf, espaços sempre mais vastos e possibilidades de existência sempre mais numerosas aos seres vivos” (LEVY, 1996, p.9).

Porém, relembro Maravall ao nos atentar que no Barroco esse gosto pela novidade e expansão é produzido em certa medida sobre um complexo político de condições tradicionais herdadas. Assim indago-me sobre quais complexos políticos e condições tradicionais herdadas esse gosto que ganha força na década de noventa, essas novas tecnologias virtualizantes, se instauram?

O barroco vê o mundo como um confuso labirinto. Maravall conta sobre um dos autores do período, “(...) Comenius admoesta sobre o risco de perder-se no ‘labirinto do mundo, sobretudo tal como está organizado no presente (...)”. Calabrese (1987, p.146) também nos fala dos labirintos “[...] onde quer que ressurgja o espírito da perda de si, da argúcia, da agudeza, aí reencontramos pontualmente labirintos”.

E então Maravall postula sobre uma ambiguidade entre *caos e controle, confusão e direção* presentes no labirinto:

Ora, se pensarmos bem, nós e labirintos são antes representações de uma complexidade ambígua. Por um lado (a perda de orientação inicial), negam o valor de uma ordem global, de uma topografia geral. Mas, por outro, constituem um desafio em encontrar ainda uma ordem, e não induzem à dúvida sobre a existência da própria ordem. [...] Ela parte de um prazer (perder-se) e termina num prazer (reencontrar-se), consistindo ambos no princípio da

substituição de ordem: anulação da primeira fase, reconstrução da segunda. (CALABRESE, 1987, p.147).

Sobre a imagem do labirinto e seu caráter ambíguo, o autor continua seu raciocínio ao compará-lo a uma grande praça:

[...] na qual todos desordenadamente se reúnem e à qual deve chegar o peregrino de Comenius. [...] E nas Cartas de Almansa, diz-se que a Corte é “como praça do mundo”, pois tudo o que nela acontece se sabe. (MARAVALL, 1996, p.254).

Atento que existem diferentes imagens de labirintos. Mas o que tem em comum entre eles é o seu menor elemento, a dobra: “A unidade da matéria, o menor elemento do labirinto é a dobra, não o ponto, que nunca é uma parte, mas uma simples extremidade da linha.” (DELEUZE, 1991, p.17). Cumpriria hoje a internet esse papel de grande labirinto de pura velocidade, ou da “grande praça”, lugar de encontros de vários tempos onde o que nela acontece se sabe?

É esse o novo espaço performado pelo corpo-obra virtual ORLAN, no qual ela interage com o público na *Reencarnação da Santa ORLAN*. Ao lembrar Marcel Duchamp, Nicolas Bourriaud diz: “Pois não é a arte, segundo Marcel Duchamp, ‘um jogo entre todos os homens de todas as épocas’? A pós-produção é a forma contemporânea desse jogo.” (BOURRIAUD, 2009, p.15).

Então em sua trajetória artística ORLAN acaba por deixar o corpo de união entre carnal e virtual cada vez mais em direção a uma virtualização do corpo. E a tornar a própria virtualidade como questão de sua obra. Na verdade, como sempre, é o corpo a sua grande questão. Mas agora, cada vez mais sobre o prisma de suas relações com essas novas tecnologias de silício e pixel.

Posterior as performances-cirurgias, a artista desenvolve trabalhos como as *Self-hybridizations*. Nessa fase, a artista produz algumas séries de fotografia digital nas quais as imagens são sempre o seu rosto mesclado a outros rostos de diferentes culturas. Sobre esse trabalho ela diz: “A ideia é misturar as diferenças para aceitá-las. Para coexistir com o outro e eu, que também é «outro».”⁴⁰ (ORLAN, 2006). Mas ela faz isso através de uma virtualização como método. A edição da imagem aqui se dá por programas de computador e o que é editado é o seu corpo virtual. Curioso perceber sua primeira série dessa fase, de

⁴⁰ Disponível em: <http://www.orlan.eu/f-a-q/>. Acesso: 19/09/17.

1994, chamada *Self-Hybridation, Entre-deux, ou, Self – hibridização entre dois*, como nos mostra uma das imagens abaixo:



Figura 19 - Self-Hybridization, In-Between, 1994

Nessa imagem, mesclado a seu rosto, percebe-se um “fantasma” de Vênus, uma das referências imagéticas para as suas performances-cirurgias. As duas camadas com um grau de transparência sobrepostas, que causa um deslocamento do rosto, enfatizadas pelo título “entre dois” sugerem uma transição entre dois mundos. Mas quais mundos são esses? Que transição é essa? Talvez nesse trabalho, ORLAN marque a sua transição entre corpo carnal e corpo virtual. Assim como sua transição entre uma iconografia cristã da história da arte europeia, para outras iconografias nos quais ela trabalha nas próximas séries das *Selfs-Hybridations*, como Ameríndias, Pré-colombianas e Africanas.

Intrigante perceber como nesta fase ORLAN “abandona” seu corpo carnal enquanto afirmação de obra de arte em direção a um corpo cada vez mais virtualizado. Talvez pela percepção das limitações, fragilidades e desgastes de um corpo carnal, com sua massa, espessura, cheiro, volume e peso de um corpo que é a própria queda como nos escreveu *Jean Luc-Nancy* em seu livro *Corpus*, num trecho citado num outro momento.

Sobre essa relação de mudança de questão do corpo, Le Breton descreve sobre outro trabalho da artista:

Em uma performance irônica com Paul Kieve, seu rosto aparece em uma tela. A essa imagem virtual sem corpo, Paul Kieve pergunta: “Orlan, onde está o seu corpo?”. Ela responde: “Magia, ilusão, simulação, virtualidade”. Etapa final da metamorfose, a decisão de dispensar provisoriamente ou de maneira duradoura o corpo: “Isto é um corpo, isto é um programa de computador”, diz ainda Orlan (Donguy 1996, p.210). (LE BRETON, 2013, p.49).

Desejará ORLAN superar a morte? A mesma vontade em comum entre a arte, a tecnociência e a religião: alcançar o eterno. E para alcançá-lo é preciso livrar do corpo carnal que é perecível. Em seu site, encontramos um trabalho denominado *Petition contre la mort*, uma irônica petição contra a morte, interativa, no qual o público pode assinar. Nela ela performa:

BASTA É BASTA !

Tem sido um caminho muito longo! Eu não concordo! Eu não quero morrer! Não quero que meus amigos morram! É tempo de reagir contra a morte. Vamos tentar todos juntos, nós devemos ter uma chance. Sim, é possível ter uma chance, se você disser: Não! Se você escrever aqui: Não! Juntos, sem exceção!⁴¹ (ORLAN, 1989)

Sobre esse tema que margeia o trabalho de ORLAN, a morte, Umberto Eco (2013, p. 233) diz que “[...] se encuentra obsesivamente presente en la mentalidad barroca”. Em outro momento ORLAN ainda conta que após a sua morte ela pretende que seu corpo seja “mumificado” e doado a uma galeria. Sobre isso ainda o autor Le Breton nos narra:

A morte não deterá Orlan, pois seu cadáver mumificado um dia será encontrado em um museu, inserido em uma instalação com vídeo interativo. “Meu trabalho”, escreve, “combate o inato, o inexorável, a natureza, o DNA (que é nosso rival direto como artista da representação) e Deus” (ORLAN, 1997 apud LE BRETON, 2013, p.48).

Pela perspectiva da ORLAN, seria essa instalação projetada pela artista, composta por seu cadáver e vídeo interativo uma forma de vida? Talvez uma desdobra elástica da vida.

⁴¹ ENOUGH IS ENOUGH ! It's been going on way too long! It must stop! I don't agree, I don't want to die! I don't want my friends to die! It's time to react against death. Let's try all together, we must have a chance. Yes, it is possible to have chance, if you say : No! If you write here : No ! Together, with no exception. Disponível em: <http://www.orlan.eu/petition/> Acesso em: 12/10/17.

CONSIDERAÇÕES DE FINAIS INACABADOS

“Imagino que haja em minha caneta uma velha herança do bisturi. Talvez, no fim das contas: será que não traço na brancura do papel aqueles mesmos signos agressivos que meu pai traçava no corpo dos outros quando operava? Transformei o bisturi em caneta. Passei da eficácia da cura à ineficácia do livre enunciado; substituí a cicatriz sobre o corpo pelo grafite sobre o papel; substituí o inapagável da cicatriz pelo signo perfeitamente apagável e rasurável da escrita. Talvez deva mesmo ir mais longe: a folha de papel talvez seja, para mim, o corpo dos outros.”

Michel Foucault

Para perceber as dobras ORLANS, compreendi que o barroco era uma referência de suma importância para a artista. Sobretudo nesse trabalho, com sua iconografia ocidental da história da arte, ora cristã, ora pagã. Mas para além das referências imagéticas da artista, há um traço de uma característica barroca estruturante em ORLAN: a própria dobra. Composta por princípios, digamos performáticos, do *inacabado*, *processo e espetáculo*, movidos por relações de *extremosidades*.

Sobretudo *extremosidades* que por movimento unem o *atual/virtual*. Mas também o *mostrar/ocultar*, *clássico/barroco*, *corpo/rosto*, *artista/obra*, *arte/vida*, *controle/potência*. Sobre essa última dupla, evoco David Le Breton (2013, p.10) que diz sobre “o extremo contemporâneo”, que “[...] oscila entre vontade de controle absoluto e narcisismo furioso próximo de uma vontade de potência nihilista que milita contra o corpo pleno”. Assim, rememoro a pergunta de Richard Schechner, *aonde acontecem as performances?* Ele explana,

Uma pintura “acontece” em seu objeto físico; um livro acontece nas palavras. Mas uma performance acontece enquanto ação, interação, e relação. Deste modo, uma pintura ou um romance podem ser performativos ou serem analisados “enquanto” performances. A performance não está “em” nada, mas “entre”. (SCHECHNER, 2006, p.30).

Logo, a performance de ORLAN está “entre” *atual e virtual*, *mostrar e ocultar*, *clássico e barroco*, *corpo e rosto*, *artista e obra*, *arte e vida*, *controle e potência*, *vida e morte*. Produzindo sempre um devir do que não está na medida, na “perfeição”, pois está sempre excedendo e transbordando, borrando fronteiras. Um *sfumato* como diz a artista. No labirinto infinito que as dobras nos conduzem quando as pontas extremas de sua linha se encontram de maneira tortuosa.

A lógica do “E” enquanto conectivo: $E = e + ou$. Essa estrutura se faz latente em *Reencarnação da Santa ORLAN*, em que a artista soma o universo tecnocientífico, ao cristão, ao da arte, a vida ordinária. Dobrando a soma de tudo isso para um campo artístico mas também desdobrando para a vida ordinária. Toda essa conjuntura complexa através do seu corpo enquanto acontecimento: organicidade e virtualidade. Posto isso, o ar vital barroco da lógica do “e” é o sopro da performance *A reencarnação da Santa ORLAN*. Despontado pela iconografia ocidental da história da arte, cristã e pagã, que ORLAN se vale explicitamente.

Mas por que mesmo a escolha deste trabalho da ORLAN? Pergunta que me retornava de tanto em tanto tempo nesta empreitada. Eu não era exatamente apaixonada por este trabalho. Ele não me enchia o peito e me pulsava de vida como os Parangolés do Hélio Oiticica. Ele não me fazia dançar. Mas me instigava demasiadamente e me atormentava. Para mim, nele, apesar das dobras, existe uma sensação de “buraco negro” inacessível. Talvez seja a morte. Durante o meu processo de pesquisa a relação entre o trabalho da ORLAN com a morte foi se tornando cada vez mais evidente. Sobretudo o seu “flerte” com ela. O que me trouxe uma progressiva angústia. A “morte” assombrou toda a minha escrita e eu não sabia o que fazer com isto. Eu, que evoco parcerias com os filósofos da vida e danço, quanto mais me deparava com a morte, mais eu queria achar o que tinha de dobra em seu trabalho. Talvez eu não quisesse lidar com a morte. De maneira que ela ficou como uma questão assombrosa. Sem “resolver”? Em alguma medida sim. Então a pergunta “Como a ORLAN se faz dobra em sua obra?” foi se tornando cada vez mais minha, ao ponto de no fundo se transformar em “Como eu faço dobra da ORLAN?” Recordo Michel Foucault que em um livro sobre seu processo com a escrita, chega numa breve relação entre escrita e morte, e diz que talvez o alternativo a morte não seja a vida, mas a verdade. “Acho que a alternativa à morte não é a vida, e sim a verdade. O que é preciso reencontrar através da brancura e da inércia da morte não é a vibração perdida da vida, e sim o desdobramento meticuloso da verdade.” (FOUCAULT, 2016, p.48,49) Talvez só haja dobra por haver a morte.

Então após algum tempo me debruçando e convivendo com o trabalho de ORLAN e após a tessitura do texto o que fica são as finitudes e infinitudes de uma obra e corpo vivos. Assim como o jogo entre as dobras e controles que se estabelece nessa virtualidade presente na artista. E recordo Donna Haraway (2000, p.62) ao dizer: “As estratégias de controle irão se concentrar nas condições e nas interfaces de fronteira, bem como nas taxas de fluxo entre fronteiras, e não na suposta integridade de objetos supostamente

naturais”. Potência imanente ao próprio fluxo que constitui a virtualidade. Virtualidade que em algum grau é presente em toda obra de arte, mesmo que ela não seja revelada enquanto poética do artista, apesar de a maioria das vezes o ser. Mas como toda potência, risco. Passível de ser agenciada e controlada por quem quer que seja, desde uma dimensão política micro da vida corriqueira a uma dimensão macro, social. Mas há de se atentar que nas dobras há curvas que extravasam o controle. E reitero: na curva da dobra, sempre há o que escapa. Inclusive a si mesmo. Indomável. Aqui, a performance acontece.

Isto posto, devo salientar as dificuldades encontradas ao investigar um trabalho de performance, devido a essa natureza da própria performance. Ela acontece no tempo, em movimento, portanto inapreensível. Mesmo no capítulo em que eu chamo de “Operação” onde me proponho debruçar mais na ação em si, o que pude fazer é me dedicar aos desdobramentos fotográficos e de vídeo das ações. As ações em si já aconteceram, naquele quando e já se transformaram junto ao tempo. O meu contato com elas se deu por mediações fotográficas e de vídeo, técnicas de naturezas diferentes que partem sempre de um enquadramento da cena. Não estou no espaço e momento da cena, não a percebo por outros sentidos, não tenho uma visão de 360 graus, não estou naquele tempo. A vejo sempre num passado, como um registro em vários fragmentos de enquadramentos bidimensionais. Assim, diversas vezes necessitei valer de minha imaginação para “completar as cenas” entre um fragmento de imagem visual ou escrita e outro, precisei “editar”, criar o meu objeto, a minha ORLAN. Em tal grau que, devo reconhecer que as inapreensões foram muitas. Ainda bem! Ainda bem que sempre tem algo que escapa, que foge, que pertence ao tempo e se transforma com ele, inapreensível. Talvez aí sejam as dobras mais potentes, diante delas só me resta o silêncio.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. SC: Argos, 2009.

ALLIEZ, Éric. *Gilles Deleuze: uma vida filosófica*/Éric Alliez (org.); coordenação da tradução de Ana Lúcia de Oliveira. – São Paulo: ed. 34, 2000.

BANES, Sally. *Greenwich Village 1963: avant-garde, performance e o corpo efervescente*/ Sally Banes; tradução de Mauro Gama. – Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

BARTHES, Roland. *A câmara clara: Nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984.

BOURRIAUD, Nicolas. *PÓS PRODUÇÃO: Como a arte reprograma o mundo contemporâneo*/ Nicolas Bourriaud; tradução Denise Bottmann. – São Paulo: Martins, 2009.

BURROUGHS, William S. *A revolução eletrônica*. Lisboa: Vega, 1994.

CALABRESE, Omar. *A idade Neobarroca*. / Omar Calabrese; tradução de Carmen de Carvalho e Artur Mourão. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

CAMPOS, Marcelo. et al. *História da arte: Ensaio contemporâneos*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2011.

CAUQUELIN, Anne. *Teorias da arte*. São Paulo: Martins, 2005.

CARDIM, Leandro Neves. *Corpo*. São Paulo: Globo, 2009.

CARLSON, Marvin; Tradução: Thais Flores Nogueira Diniz, Maria Antonieta Pareira. *Performance: uma introdução crítica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

CAUQUELIN, A. *Arte contemporânea: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2005

COCCHIARALE, Fernando. *Quem tem medo de arte contemporânea?* Recife: Editora Massangana, 2006.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, George. *História do corpo I. Da renascença às luzes*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010.

CORBIN, Alain, COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, George. *Historia del cuerpo III*. Madrid: Santillana Ediciones, 2006

COUY, Vênus Brasileira. “*PERDÃO SE DEVO FAZÊ-LOS SOFRER*” *A ARTE CARNAL DE ORLAN*. Artigo publicado em TRAVESSIAS ED.03. Disponível em www.unioeste.br/travessias. Acesso em 16/09/2017

CUPANI, Alberto. *Filosofia da tecnologia: Um convite*. SC: Editora da UFSC, 2011.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo: comentários sobre a sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DELEUZE, Gilles. *A dobra; Leibniz e o Barroco*. Tradução Luiz B.L Orlandi. Campinas, São Paulo: Papirus, 1991.

DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1992.

DELEUZE, Gilles. *Différence et Répétition*. Paris: Épiméthée 1968.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1988.

DELEUZE, Gilles. *Nietzsche e a Filosofia*. Porto: Rés. 1976

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *MIL PLATÔS: Capitalismo e esquizofrenia, Vol 3/ Gilles Deleuze, Félix Guattari; tradução de Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik*. - São Paulo: Ed. 34, 1996.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Felix. *O que é a Filosofia?* 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 1993.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vagalumes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014

DUARTE, Eunice Gonçalves. *Orlan do outro lado do espelho*. Disponível em: www.bocc.ubi.pt

ECO, Umberto. *Historia de la Belleza*. Barcelona: Lumen, 2004.

FARIA, Anna Amélia de. *Mil e uma Orlans/ por Anna Amélia de Faria*. – 2009. Tese apresentada a Universidade Federal da Bahia, Instituto de Letras, Salvador, 2009.

FLORES, Thais. *Itermidialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea/Thais Flores Nogueira Diniz, André Soares Vieira, organizadores*. – Belo Horizonte: Rona Editora: FALE/UFMG, 2012.

FLUSSER, Vilém. *O universo das imagens técnicas: Elogio da superficialidade*. São Paulo: Annablume, 2008.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma Arqueologia das Ciências Humanas*. Tradução Selma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: Nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes, 1987.

FOUCAULT, Michel. *O belo perigo: Conversa com Claude Bonnefoy*. Tradução Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

GALIMBERTI, Umberto. (2003) *Psiche e techne. L'uomo nell'età della tecnica*. 2.ed. Roma, Feltrinelli. pp. 33-48 Tradução portuguesa de Selvino J. Assmann. Florianópolis, UFSC, Outubro 2004.

GALLINA, Justina Franchi. *Pós-feminismo através de Judith Butler*. "Revista Estudos Feministas", Florianópolis, v. 14, n. 2, maio/setembro de 2006. Disponível em: [SciELO](#). Acessado em 03 de fevereiro de 2017. DOI: 10.1590/S0104-026X2006000200018

GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

GOLDBERG, RoseLee. *A arte da performance: do futurismo ao presente/ RoseLee Goldberg; tradução Jefferson Luiz Camargo; revisão da tradução Percival Panzoldo de Carvalho; revisão técnica Kátia Canton*. – São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GONZAGA, Ricardo Maurício. *O CORPO COMO RASCUNHO: ORLAN, O VERBO FEITO CARNE FEITO IMAGEM FEITA VERBO*. Artigo publicado em Congresso Internacional da Associação de Pesquisadores em Crítica Genética, X Edição, 2012.

GOODMAN, Nelson. *LINGUAGENS DA ARTE: Uma abordagem a uma teoria dos símbolos*. Lisboa: Grávida – Publicações. 2006.

GREINER, Christine. *LEITURAS DO CORPO NO JAPÃO e suas diásporas cognitivas*. São Paulo, SP: n-1 edições, 2015.

GREINER, Christine. *O Corpo em Crise, novas pistas e o curto-circuito das representações*. São Paulo: Annablume, 2010.

GREINER, Christine. *O corpo: Pistas para Estudos Indisciplinares*. São Paulo: Annablume, 2005.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica: Cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes, 1986.

HALL, Stuart. *Identidade cultural na pós-modernidade; Tradução: Tomaz Tadeu da Silva, Guacimara Lopes Louro*. Rio de Janeiro: DP&A editora, 1992

HARAWAY, Donna. *Antropologia do ciborgue: As vertigens do pós-humano*. / organização e tradução Tomaz Tadeu – 2. Ed. – Belo Horizonte: Autêntica Editora. 2009

HARVEY, David. *Condição pós-moderna*. Tradução: Adail Ubajara Sobral, Maria Stela Gonçalves. 18ª edição. São Paulo: Edições Loyola, 1992

JACQUES, Brunet-Georget. << *De la chirurgie esthétique à Orlan: Corps performant ou corps performé?* >>, dans revue *Interrogations?*, N°7. Le corps performant, décembre 2008, <http://www.revue-interrogations.org/De-la-chirurgie-esthetique-a-Orlan>

- LAPOUJADE, David. *Deleuze: les mouvements aberrants*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2014.
- LE BRETON, David. *Adeus ao corpo: Antropologia e sociedade*/David Le Breton; tradução Marina Appenzeller. – 6ªed. – Campinas. SP: Papirus, 2013
- LÉVY, Pierre (1996). *O Que é Virtual?* Rio: Editora 34.
- MARAVALL, José Antonio. *A Cultura do Barroco: Análise de uma Estrutura Histórica*/ José Antonio Maravall; prefácio Guilherme Simões Gomes Jr.; tradução Silvana Garcia. – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.
- MARCHI, Salette Mafalda Oliveira. *PRESENCAS DO CORPO FEMININO NA ARTE: APROXIMAÇÕES A PARTIR DE ORLAN*. Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Santa Maria: RS. 2009
- MARTINS, Hermínio. *Experimentum Humanum: Civilização Tecnológica e Condição Humana*. Belo Horizonte, MG: Editora Fino traço, 2012.
- MEDEIROS, Maria Beatriz de, MONTEIRO, Marianna F. M. e MATSUMOTO, Roberta K (org.). *Tempo e performance*. Brasília: Editora da Pós-graduação em Arte da Universidade de Brasília, 2007.
- MEDEIROS, Maria Beatriz; Marianna F.M. Monteiro (org.). *Espaço e performance*. Brasília: Editor da Pós-graduação em Arte da Universidade de Brasília, 2007.
- MELIN, Regina. *Performance nas artes visuais*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2008
- MOSE, Viviane. *Toda palavra*. Rio de Janeiro, RJ: Editora Record, 2008.
- NANCY, Jean-Luc. *Corpus*. Lisboa: Vega. 2000.
- NÓBREGA, Terezinha Petrucia. *Uma Fenomenologia do Corpo*. São Paulo: Editora Livraria da Física, 2010.
- PONTY, Merleau. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- RAQUEL, Fernanda. *Corpo-artista: estratégias de politização*. /Fernanda Raquel. Prefácio de Christine Greiner. – São Paulo: Annablume; Fapesp, 2011.
- SANTAELLA, Lucia. *Corpo e comunicação: sintoma da cultura*. São Paulo: Paulus, 2004.
- SANTAELLA, Lucia. *Matrizes da linguagem e pensamento sonora visual verbal: aplicações na hipermídia*. São Paulo: Iluminuras: FAPESP, 2005.
- SANTOS, Alexandre. *AS IMAGENS EM TRÂNSITO DE ORLAN*. Comunicação apresentada a UFRGS. 2009.
- SCHECHNER, Richard. 2006. <<What is performance?>> in Performance Studies: an Introduction, second edition. New York & Londres: Routledge, p. 28-51

SIBILIA, Paula. *O homem pós-orgânico: Corpo, subjetividade e tecnologias digitais*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

TARKOVSKIAI, Andrei Arsensevich. *Esculpir o tempo/Tarkovski*; [tradução Jefferson Luiz Camargo]. -. 2 ed. - SP: Martins Fontes, 1998.

VIEIRA, Carla Borin. *A PRESENÇA DO CORPO FEMININO COMO OBJETO NA ARTE CONTEMPORÂNEA: as artistas contemporâneas e suas autorias*. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em artes Visuais da Universidade Federal de Santa Maria. Santa Catarina, RS, 2010.

VILLAÇA, Nízia. *A edição do corpo: tecnociência, artes e moda*. Barueri, SP: Estação das Letras Editora, 2007.

VODRET, Rossella. LEONE, Giorgio. OSWALDO, Angelo. *Barroco Itália Brasil: prata e ouro na Casa Fiat de Cultura*. São Paulo: Base7 Projetos Culturais, 2014.

REFERÊNCIAS DIGITAIS

Manifesto da Arte Carnal de ORLAN. Disponível em: < <http://www.orlan.eu/bibliography/carnal-art/> >. Acesso em 12/07/2016

Entrevistas ORLAN. Disponível em: < <http://www.orlan.eu/press/video/> >. Acesso em 26/04/2016

Perguntas frequentes a ORLAN. Disponível em: < <http://www.orlan.eu/f-a-q/> >. Acesso em 19/11/2017

Petition contre la mort. ORLAN. Disponível em: < <http://www.orlan.eu/petition/> >. Acesso em: 20/08/2016

Documentário Carnal Art. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=no_66MGu0Oo >. Acesso em 09/03/2016

Entrevista da ORLAN à Folha. Disponível em: < <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/acontece/ac2405200501.htm> > Acesso: 04/04/2018

Dicionário etimológico. Disponível em: < <https://www.dicionarioetimologico.com.br> >. Acesso em 23/01/2018.

Origem da palavra. Disponível em: < <http://origemdapalavra.com.br> > Acesso em: 12/10/2017

Sua língua. Disponível em: < <http://sualingua.com.br/2009/10/11/etimologia-medica-2/> > Acesso em: 27/05/18

Bíblia. Disponível em: < <https://www.bibliaonline.com.br/acf/jo/1> > Acesso: 02/04/2018

Drapé le barroque. ORLAN. Disponível em: < <https://vimeo.com/55270939> >

Instagram da ORLAN. Disponível em: < <https://www.instagram.com/orlanofficial/> >
Acesso em 13/03/2018

Página ORLAN officiel. Disponível em: < <https://www.facebook.com/ORLANofficiel/> >
> Acesso em 13/03/2018

Nome de nascimento da ORLAN. Disponível em: < <https://pt.wikipedia.org/wiki/Orlan> >
> Acesso em 23/12/2017

Venus, mitologia. Disponível em: < [https://pt.wikipedia.org/wiki/V%C3%AAnus_\(mitologia\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/V%C3%AAnus_(mitologia)) > Acesso em: 14/03/2018

Body-Art. Disponível em: < https://pt.wikipedia.org/wiki/Body_art > Acesso em:
04/10/2016.