

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE ARTES E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS**

**PRESENÇAS DO CORPO FEMININO NA ARTE:
APROXIMAÇÕES A PARTIR DE ORLAN**

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Salette Mafalda Oliveira Marchi

Santa Maria, RS, Brasil

2009

**PRESENÇAS DO CORPO FEMININO NA ARTE:
APROXIMAÇÕES A PARTIR DE ORLAN**

por

Salette Mafalda Oliveira Marchi

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Área de concentração em Arte Contemporânea, Linha de Pesquisa Arte e Cultura, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM RS), como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Visuais.

Orientador: Prof^a Blanca Brites

Santa Maria, RS, Brasil

2009

**Universidade Federal de Santa Maria
Centro de Artes e Letras
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais**

A Comissão Examinadora, abaixo assinada,
Aprova a Dissertação de Mestrado

**PRESENÇAS DO CORPO FEMININO NA ARTE:
UMA APROXIMAÇÕES A PARTIR DE ORLAN**

elaborada por
Salette Mafalda Oliveira Marchi

como requisito parcial para obtenção do grau de
Mestre em Artes Visuais

COMISSÃO EXAMINADORA:

Dr. Blanca Brites
(Orientador)

Dr. Alexandre dos Santos (UFRGS)

Dr. Nara Cristina dos Santos (UFSM)

Dr. Altamir Moreira (UFSM)
(Suplente)

Santa Maria, 31 de julho de 2009.

“Eu, mulher” sou afetada diretamente e na minha vida diária por aquilo que tem sido feito do sujeito da mulher; eu paguei em meu próprio corpo por todas as metáforas e imagens que nossa cultura considerou adequado produzir sobre a mulher. A metaforização se alimenta de meu eu corporal, num processo de “canibalismo metafísico”.

Rosi Braidotti

RESUMO

Dissertação de Mestrado
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais
Universidade Federal de Santa Maria

PRESENCAS DO CORPO FEMININO NA ARTE: APROXIMAÇÕES A PARTIR DE ORLAN

AUTORA: Salette Mafalda Oliveira Marchi

ORIENTADOR: Blanca Brites

Data e Local da Defesa: Santa Maria, 31 de julho de 2009.

Esta investigação, de cunho bibliográfico, compreende os processos de reconfiguração do estatuto do corpo por meio da aproximação da arte com a tecnologia, propondo-se uma reflexão sobre a nova estética da desconstrução corporal. Para esta proposta reflexiva, abordam-se as representações da arte contemporânea realizada por mulheres identificadas por posições feministas, que exploram e problematizam as relações do corpo feminino transformado em objeto pela arte, no qual são incorporados elementos não naturais, como próteses, manipulação da imagem por programas de computador, entre outros. Destaca-se, nessa abordagem, a trajetória artística de Orlan, cujas obras são aqui analisadas a partir da compreensão do corpo como consequência de conflitos sociais e lugar de questões a respeito dos discursos sobre sexualidade, gênero, subjetividade e identidade.

Palavras-chave: Orlan; corpo contemporâneo; arte e corpo

ABSTRACT

This research, of bibliographical matrix, understands the processes of reconfiguration of the statute of the body by means on the approach of the art with the technology, considering itself a new reflection on the aesthetic of the body deconstruction. For this reflexive proposal, the representations of art are approached contemporary carried through for women identified as position feminists, who explore and analyse the relations of the feminine body transformed into an art object, in which not natural elements are incorporated, such as prosthetics, manipulation of the image for computer softwares, among others media. It is distinguished, in this approach, the artistic trajectory of Orlan, whose workmanships here are analyzed from the understanding of the body as a result of social conflicts and place of questions regarding the speeches on sexuality, sort, subjectivity and identity.

Keywords: Orlan; Contemporaneity body; art and body.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1 – <i>A Madona Rucellai</i> . 1285	20
FIGURA 2 – Reprodução de Vesalius, em uma edição de 1586 de Valverde.	21
FIGURA 3 – Vagina como pênis, em <i>Fabrica</i> , de Vesalius.	21
FIGURA 4 – Torso feminino, segundo as convenções artísticas e científicas do Renascimento.	22
FIGURA 5 – Escultura de mulher, <i>Isagoge brevis</i> (1522), de Jacopo Berengario.	23
FIGURA 6 – O modelo feminino de Berengario.	24
FIGURA 7 – A versão de Leonardo do isomorfismo.....	24
FIGURA 8 – Útero grávido com a vagina tipo pênis.	25
FIGURA 9 – Sandro Botticelli. <i>Primavera</i> . C 1470/80.	27
FIGURA 10 – Gianlorenzo Bernini. <i>O Êxtase de Santa Tereza</i> . 1645-52.	28
FIGURA 11 – Peter Paul Rubens. <i>Alegoria sobre as bênçãos da paz</i> C 1629-30.	29
FIGURA 12 – Francisco Goya, <i>O Sabá das bruxas</i> , 1797-1798.	40
FIGURA 13 – <i>Freaks</i> , 1932, direção de Tod Browning.	44
FIGURA 14 – Judy Chicago, <i>Peeling Back</i> , 1974.	45
FIGURA 15 – Gustav Courbet, <i>A origem do mundo</i> , 1886.	45
FIGURA 16 – Vista através da porta da instalação: <i>Dados: 1º A Queda de Água</i> , <i>2º O Gás de Iluminação</i> , 1946-66.	46
FIGURA 17 – Refiguração pré-colombiana, <i>Self-Hybridation nº1</i> , 1998.	47
FIGURA 18 – <i>Máscara mbangu</i> meta preto, meta branco, rosto de mulher <i>euro-stéphanoise</i> com <i>bobs</i> , 2000.	48
FIGURA 19 – Performance <i>Beije a artista</i> , 1977.	51
FIGURA 20 – <i>Vênus-Orlan</i> , 1994, caixa iluminada com fotografia colorida.	52
FIGURA 21 – Primeira performance <i>Sugery</i> ou a operação <i>Unicorn</i> , 1990.	52
FIGURA 22 – Vídeo e céu em <i>Skai19</i> , 1983.	54

FIGURA 23 – Orlan - <i>A origem da guerra</i> , 1989.	55
FIGURA 24 – Orlan – ao expor <i>Santa Orlan</i> : como paródia de Santa Teresa.	61
FIGURA 25 – Prampolini e Casavola, <i>O mercador de corações</i> , 1927.	64
FIGURA 26 – Figura de Picasso para o <i>ballet Parade</i> , 1917.	65
FIGURA 26 – Fotos do filme <i>Entr'acte</i> , de René Clair, com Picabia dançando.	67
FIGURA 27 – Oskar Schlemmer: O guarda roupa do <i>Ballett Triádico</i> , 1926.	68
FIGURA 28 – <i>Dança macabra</i> , de Xanti Schawinski.	69
FIGURA 29 – Merce Cunningham em <i>Dezesseis</i> danças para solista, 1951.	70
FIGURA 30 – <i>Antropometrias</i> , de Yves Klein, 9 de março de 1960.	72
FIGURA 31 – Vito Acconci, <i>Enfeites</i> , 14 de outubro de 1971.	73
FIGURA 32 – Hermann Nitsch, (<i>Aktion</i>) <i>46th Action</i>	74
FIGURA 33 – Gina Pane, <i>Ação sentimental</i> , Milão, 1973.	75
FIGURA 34 – <i>Dança com o dervixe virtual: corpos virtuais</i>	78
FIGURA 35 – <i>Terceira Mão</i> , performance realizada por Stelarc.	79
FIGURA 36 – O corpo de Stelarc torna-se hospedeiro de uma <i>Escultura</i>	80
FIGURA 37 – <i>L.H.O.O.Q</i> , Marcel Duchamp, 1919.	82
FIGURA 38 – Andy Warhol, <i>Marilyn Monroe</i> , 1968, Serigrafia sobre tela.	83
FIGURA 39 – <i>Omnipresence NY</i> . Novembro 21, 1993.	86
FIGURA 40 – <i>As mulheres têm que estar nuas para entrar no Museu Metropolitano?</i> Guerrilla Girls, 1989. Pôster.	88
FIGURA 41 – Sofonisba Anguissola, <i>Auto-retrato</i> , 1563.	90
FIGURA 42 – Lavinia Fontana, <i>Retrato de Antonieta Gonzáles</i> , 1594-1595.	91
FIGURA 43 – Artemísia Gentileschi, <i>Susana e os velhos</i> , 1610.	92
FIGURA 44 – Constance Marie Charpentier, <i>Auto-retrato de Mademoiselle</i> <i>du Val d'Ognes</i> , 1801.	93
FIGURA 45 – Mariana Abramovic, performance Thomas Lips, 1975/2005.	97

FIGURA 46 – Judy Chicago, <i>The Dinner Party</i> , técnica mixta.	100
FIGURA 47 – Faith Wilding, <i>Sacrifício</i> , 1970.	101
FIGURA 48 – Adrian Piper, <i>Eu sou a localização #2</i> , 1975.	103
FIGURA 49 – May Stevens, <i>Rosa da prisão</i> , 1977-80.	104
FIGURA 50 – Marina Abramovic e Ulay, <i>Relação no espaço</i> , 1976.	106
FIGURA 51 – Matthew Barney, o <i>Gigante</i> , <i>Cremaster 5</i> , 1997.	111
FIGURA 52 – Orlan parindo ela mesma, 1964, da série <i>Corpo-Escultura</i>	112
FIGURA 53 – <i>Beije a artista</i> , (1977). Fotografia, preto e branco.	113
FIGURA 54 – Orlan em sua quarta cirurgia, 8 dez. 1991, Paris.	114
FIGURA 55 – Pintura de Diana, escola de Fontainebleau, com data aproximada de 1550.	115
FIGURA 56 – Leonardo da Vinci. <i>Mona Lisa</i> . c. 1503-5.	116
FIGURA 57 – Sandro Botticelli. <i>O nascimento de Vênus</i> . c. 1480.	117
FIGURA 58 – Detalhe da obra <i>Vênus-Orlan</i> , 1994.	118
FIGURA 59 – Orlan, com implante, resultado de sua sétima cirurgia, 1993.	119

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO 1	17
O CORPO COMO PRETEXTO	17
1.1 O corpo na ciência e na arte: um trajeto nem tão dialógico	17
1.2 Este estranho objeto do desejo	35
1.3 O que nos olha, o que vemos	37
1.4 Deus criou o homem a sua imagem e semelhança, mas deus não criou a mulher	39
1.5 Transgressão e desobediência feminina: entre a fuga da caverna de Platão e a negação da caverna de Batman	42
1.6 Imagem dialética do corpo de Orlan	48
CAPÍTULO 2	59
A TRAJETÓRIA DE UM CORPO QUE SE DESMANCHA NO AR	59
2.1 Quando a presença da obra passa a ser sustentada pelo discurso	59
2.2 Performance e transgressão, do início do século XX à era do bisturi	61
2.3 <i>Carnal art, body art, body modification...</i> o cérebro não pode parar e nem as máquinas	73
2.4 O híbrido antes e depois do pós-moderno	80
CAPÍTULO 3	88
O QUE ABALA, PROVOCA E PERTURBA NA OBRA DE ORLAN	88
3.1 “ <i>Do women have to be naked to get into the Met. Museun?</i> ”	88
3.2 A construção do corpo político nas experiências artísticas de mulheres	95
3.3 O corpo “é lugar de debate público”	98
3.4 O corpo híbrido na obra de Orlan	107
3.5 Ser ou não ser: o que diria Freud de Orlan?	112
CONSIDERAÇÕES LONGE DO FINAL: ESPELHO, ESPELHO MEU...	120
REFERÊNCIAS	121

INTRODUÇÃO

A complexidade da sociedade contemporânea, sobretudo na esfera cultural, com base numa estrutura fragmentada e na qual coexiste uma multiplicidade de forças sociais heterogêneas, traz a desestabilização da ordem de valores até então consagrados. Mudanças ocorrem na política, na arte, nas ciências, na tecnologia e em campos que dizem respeito a corpo, sexo, gênero, comportamento. Questões que foram colocadas em plano secundário em outros momentos da história tendem a reaparecer como estatuto fundamental do discurso contemporâneo.

No processo globalizante da comunicação e informação, favorecido pelo constante desenvolvimento tecnológico, sobretudo pela Internet, essas questões despertam interesse, sendo estabelecidos e organizados sistemas que servem de canal, de conexões, como são as chamadas redes virtuais, e proporcionam as trocas simbólicas pessoais e interpessoais, redimensionando a própria noção de corpo social, bem como a idéia de corpo biológico. Segundo Mirzoeff (2003), o universo virtual nos dá a noção de que o corpo físico não está limitado pela pele, podendo, assim, ser uma estrutura mais aberta e completa. Ao analisar os ambientes digitais, neles se pode ver a presença de diversos espaços-tempo que coexistem, possibilitando a mobilização dos sujeitos. O ciberespaço funciona como um sistema libertador, uma vez que os dispositivos, como as próteses tecnológicas, funcionam como prolongamentos, substitutos de funções humanas, extensão do corpo, permitindo a interação com outros corpos para além de seus lugares, isto é, o deslocamento do sujeito para outros espaços, embora sem sair do lugar de origem.

Como se vê, no espaço das redes se estabelecem novas formas de vínculos sociais. Espaço este que serve de instalação e afirmação de diferentes grupos que compartilham valores, prazeres e vivências, tanto de ordem ética, filosófica, quanto religiosa, entre outras; “lugar” em que se efetuam práticas de conhecimento e se elaboram ações culturais, a maioria de caráter efêmero. Desse modo, é construído um jogo de relações cambiantes com a migração entre os grupos e, como resultado dessas trocas, surge um tipo diferente de indivíduo mais suscetível às inovações.

A sociedade tecnológica afirma-se com a proliferação de imagens digitais como parte integrante de um processo evolutivo que implica em mudanças significativas e transformadoras para o uso da imagem corporal. Com a mudança de comportamento causada

pelas inovações da informática aplicada na vida doméstica, tem-se ao alcance o maior número de imagens criadas nos últimos quinhentos anos.

É nesse ponto que as imagens corporais aparecem com força e presença no *script* imagético da atualidade e são colocadas em cena pelas tecnologias como objeto estético, com a função de exercer, no cotidiano, o prazer de uma idealização. Compartilhadas de maneira coletiva, tais imagens têm o corpo como *modus operandi* e parte do aparato visual constituído pela Internet, entre outros meios de difusão de imagens. Na sociedade contemporânea, que tem como base o estilo de vida fixado no hedonismo, na valorização da aparência, as imagens corporais só podem acontecer na atração e na presença do outro: pode-se compreender, assim, a necessidade de se projetar um corpo sempre presente, numa infinidade de situações e acontecimentos.

A veiculação da representação das imagens do corpo, em suas diferentes formas de exposição, opera novo sentido aos lugares em que estão inseridas, constituindo-se de forma perturbadora em corpo dinâmico, sempre renovado e plural. Nesse sentido, importa observar como é tecida a cadeia de mensagens corporais na atualidade, sendo um exemplo o que ocorre com a publicidade, que se utiliza do corpo, a semelhança da arte, transformando-o em objeto. Cabe também fazer referência, sem atribuir valor de juízo normativo, à multiplicação sem limites dessas imagens – em que o corpo é visto e encenado ao máximo, sendo, muitas vezes, gerador de distúrbios de ordem psico-social provocados pela exigência de uma estética corporal perfeita a exemplo das práticas do *body building*, o que está vinculado com o mito da eterna juventude e, conseqüentemente, da imortalidade.

Acompanhando as mudanças que emergem da nova ordem social, pensa-se o corpo, hoje, independente das instâncias pessoais ou coletivas. Entretanto, ele se constitui em elemento fundamental da produção de subjetividade na qual se manifesta, percebendo-se, nesse processo, uma reversão de valores na contemporaneidade.

Com efeito, a partir do fim de uma estética universal, do relativismo moral, do surgimento de outros modos de vida associativa, da constituição de novos modelos de família, um novo entendimento de corpo se estabelece. Isso não significa que deixaram de existir sistemas reguladores sociais, mas que outras formas de poder estão instauradas¹. No momento, portanto, trata-se de perceber novas categorias para compreender a precariedade de conceitos que até então orientavam a intenção e o fazer artístico, reconhecendo-se o desaparecimento dos princípios rígidos que norteavam a arte de um modo geral.

¹ Trata-se de novas relações sociais que, entretanto, não serão abordadas aqui, considerando-se que esse assunto demanda uma série de reflexões que escapam ao propósito central da pesquisa.

No emprego das novas tecnologias para a realização de experiências artísticas, por meio das diferentes formas de manipular, expandir o corpo e, assim, romper com o corpo-modelo no cenário da arte contemporânea, revelam-se exemplos significativos artistas como Orlan, Mona Hatoun e Sterlac. Em suas propostas estéticas, o modo como o corpo é transformado em objeto de arte, pela apropriação e incorporação de matérias ou corpos estranhos no momento de criação, faz com que ele adquira autonomia e ultrapasse os limites biológicos, apresentando-se como um outro, diferentemente da ideia de corpo carne, orgânico, natural.

São outras maneiras de pensar e conceber o humano. O corpo “natural” não é mais o destino do sujeito, seu limite com o mundo: o contorno humano delimitado pela pele se potencializa com outros contornos e desafiam a humanidade, extrapolando os limites da mutabilidade.

Dessas atitudes advêm práticas de rompimento não só de valores estéticos, como de valores éticos e morais, levando a que também sejam rompidas as barreiras que separam o real da ficção. Esse rompimento serve de suporte para o surgimento de manifestações referentes à participação direta do público, compartilhada com a experiência estética do artista. Nessas práticas, o artista utiliza seu corpo como meio para ser transformado em arte e se modifica por meio de cirurgias, implantes, transplantes de próteses, cortando, abrindo e mostrando o corpo em um acontecimento real. Mais que a própria obra, essas práticas passam a ser geradoras de subjetivação de significados para o público que interage e vivencia o momento de criação. Exemplos disso são as operações cirúrgicas que Orlan vem realizando desde 1990, e que são parte da análise aqui realizada sobre a sua obra.

Acredita-se que essa interação da arte determina hoje uma estética com capacidade de entrar no cotidiano das pessoas, destacando-se esse processo como um todo. Em tal processo, as novas tecnologias e o espaço virtual desempenham um papel fundamental, lugar por excelência de partilha com outros corpos: no momento da ação, o artista passa a exibir sua performance, valendo-se da internet, em tempo real, para um público de diferentes lugares.

Em diversos campos, como nas áreas ligadas à comunicação, o território que permeia a arte, principalmente quando vinculada às práticas híbridas das novas tecnologias, abre-se à possibilidade de discutir e analisar as atuais formas de expansão corporal e a consequente alteração de sensibilidades geradas a partir das mudanças do estatuto do corpo.

Desse modo, a sociedade deve estar preparada para receber e pensar essa nova natureza corporal, no momento em que as fronteiras entre natural e artificial estão ameaçadas pelos resultados advindos do deslocamento de significados, produzidos a partir de

experiências artísticas transgressoras. Nesse deslocamento, a arte e a ciência perdem seus limites de definição, tornando, assim, permeáveis as fronteiras dos seus sistemas, rompendo com padrões seculares instituídos de suas categorias.

A partir de tais pressupostos, evidencia-se que as alterações de significados e mudanças do estatuto do corpo são facilitadas pelos processos de hibridação², promovidos pela inserção da tecnologia e da ciência na produção da arte contemporânea. A inclusão do corpo como arte, nesse processo, motiva esta investigação, voltada, de forma particular, para a produção da artista performática Orlan, que utiliza as novas tecnologias e a técnica multimídia para recriar uma nova natureza corporal.

Define-se, então, como objetivo central da pesquisa, investigar, na obra de Orlan, o seu trabalho autobiográfico, que consiste na criação de uma série de personagens construídos por meio de intervenções cirúrgicas e novas tecnologias, a partir da aplicação de elementos de natureza artificial ao corpo (próteses) e fontes diversas (personagens da arte).

Trata-se de rever, no âmbito dessas intervenções, como são abordadas questões relacionadas a gênero, além de se discutir criticamente as inter-relações entre arte e tecnologia na configuração das imagens corporais atuais, constituintes de um sistema social cada vez mais articulado pela dimensão icônica dos signos.

Por esse percurso de análise, problematiza-se o resultado final das operações de Orlan; questionando-se se colocam a construção de uma nova identidade feminina de corpo, sugerindo, dessa forma, uma nova política feminista, ou, ao contrário, se há a total destruição de qualquer parâmetro identitário, traduzindo uma identidade livre de associações e de vínculos sociais. A hipótese que se apresenta é a de que, por um ou por outro modo, pode-se identificar, nesse processo artístico, a existência de uma manifestação de caráter contestatório e suas respectivas implicações em âmbito social, longe do modelo feminista de artistas e ativistas dos anos 60 e 70 do século XX.

Leva-se em consideração que a construção do imaginário a respeito do corpo feminino foi moldada a partir de estereótipos socialmente criados por parâmetros de beleza idealizada, isto é, fiel a “modelos” clássicos que remontam ao olhar imposto pelo poder masculino de cada época.

² O conceito tem referencial teórico no estudo de Icléia Cattani, em “questões teóricas e conceituais”, *Mestiçagens na arte contemporânea*. No artigo, a autora aborda diferenças entre o hibridismo, o sincretismo e a mestiçagem. Uma das diferenças entre eles, é que o primeiro mostra mistura e cruzamento de procedimentos, operando uma fusão entre seus elementos, que origina um produto de ordem diferente. A autora sintetiza com a ideia de que, “[...] mesmo em obras com novas tecnologias sobre as quais predominam análises em que as hibridações são colocadas como predominantes, essas diferenças existem às vezes e marcam sentidos diversos” (CATTANI, 2007, p. 26).

Uma outra questão que se coloca diz respeito às mudanças trazidas nessa proposição estética: são elas capazes de abalar os conceitos de gênero, a negação de valores do “olhar” masculino? As seguintes hipóteses foram levantadas a partir dessa indagação:

1. as imagens corporais de Orlan, construídas com a intervenção cirúrgica da tecnologia e veiculadas pelas mídias, estão vinculadas a uma nova noção de arte, por meio de elementos configurados ao corpo, com capacidade de afetar, de forma significativa, a ideia de feminino;
2. as imagens da arte contemporânea produzidas por esses meios são inseridas de modo a resultar em uma nova concepção estética corporal, oriunda da discussão mais ampla do corpo pós-moderno, promovendo, assim, a revisão das noções de corpo, de estética e de gênero.

Esta pesquisa fundamenta-se em autores cujas obras abordam o pensamento cultural e filosófico da arte contemporânea, bem como, aspectos vinculados a conceitos como gênero, estética, hibridismo, e corpo. Isso porque, na arte contemporânea, a leitura desses conceitos constrói uma discussão a respeito da própria arte, em virtude de suas implicações estético-formais diferenciadas dos paradigmas anteriores.

No primeiro capítulo, em um percurso diacrônico, são abordadas as diferentes perspectivas sobre a imagem corporal em sua dimensão histórica e, mais detalhadamente, a representação da imagem do corpo feminino e suas significações no período que abrange a arte da Idade Média até o Modernismo do século XX. A partir disso, desenvolve-se um relato histórico do surgimento e desenvolvimento da performance no contexto internacional, mais diretamente quanto ao que se refere à performance praticada por mulheres, a fim de estabelecer um panorama sincrônico das expressões corporais na contemporaneidade, resultando daí possibilidades de avaliação dos fatores determinantes das experiências estéticas atuais, a partir da relação corpo, arte e tecnologia.

A temática do segundo capítulo constitui-se de questões que envolvem o corpo contemporâneo na categoria de arte, ciência e cultura. Como ponto de partida, as teorias de Pierre Bourdieu, Thomas Laquer, Lidie Pearl, entre outros, fundamentam e estabelecem o eixo desta investigação especificamente no que se refere à figuração do corpo feminino, entendida como a que norteou as representações da arte em alguns períodos.

A análise da obra de Orlan é realizada no curso de todo o trabalho, mas melhor detalhada no terceiro capítulo. Constituindo-se como o cerne da pesquisa, nele estão sintetizadas as diferentes relações entre o corpo reconfigurado pela artista, as quais suscitam

um outro modo de pensar a cultura corporal feminina na atualidade, a partir de uma nova ordem política elaborada sob o estatuto da transgressão corporal.

Em continuidade, mas sem pretender estabelecer “uma” conclusão, são abordados dois aspectos presentes na arte de Orlan: a identidade, que exige uma reflexão não só de gênero como também de ética, e a criação de outra configuração corporal, a investir novos sentidos ao seu próprio corpo.

CAPÍTULO 1

O CORPO COMO PRETEXTO

1.1 O corpo na ciência e na arte: um trajeto nem tão dialógico

Quando se fala de forma crítica sobre a ideologia patriarcal que enfatizou a relação hierarquizada entre os sexos e que permeou a história da ciência, da arte e das sociedades, observa-se hoje, em várias teorias feministas, a desconstrução dessa ideologia com novas definições de feminino e, conseqüentemente, de corpo. Para tal desconstrução, os discursos feministas questionam os lugares e personagens da história que fizeram do corpo feminino um território de dominação, e que roubaram as suas plurissignificações.

Desse modo, para uma definição de representação do corpo, e na busca de seu entendimento, não se pode deixar de contemplar a questão de gênero. De acordo com Teresa de Lauretis (1994, p. 217), “A construção de gênero é o produto e o processo tanto da representação quanto da autorrepresentação”. Assim, tentar definir o que significou e o que significa o conceito de gênero, mais especificamente em relação ao que representa e define o corpo feminino, exige associar tal tentativa não à natureza biológica natural dos sexos, mas, sim, ao resultado de uma construção social e política. Nessa associação, há que se considerar muitas coisas que já foram escritas a respeito dessa “matéria”, do corpo matéria, nomeado forma, que revela uma “natureza”; matéria essa desprovida de passividade, lugar de muitas encenações e representações.

Torna-se importante, para entender o corpo contemporâneo, analisar o processo histórico de construção das diferenças entre o homem e a mulher, considerando os parâmetros da sexualidade definidos socialmente. Torna-se importante, assim, analisar a construção do corpo enquanto gênero e o corpo como representação, pois acredita-se que essa diferença esteve cristalizada no discurso e nas práticas dos estudiosos da anatomia, da biologia, da filosofia e da sociologia, compreendendo-se que tais questões nada têm de coesas e se estruturam em múltiplas interpretações e ações.

Uma parte dessa análise funda-se nas teorias de Laqueur (2001), desenvolvidas a partir do seu questionamento do “modelo de sexo único”. Esse modelo, nos estudos biológicos, apontou para a existência de um sexo - o masculino - que se legitimou por meio das suas representações simbólicas em interesses de toda ordem com o propósito de poder. Assim

atuando, o corpo masculino se institucionalizou como sistema medidor das relações no mundo e constituiu o modo de funcionamento social, até hoje circunscrito à dominação masculina.

Segundo Laqueur (2001), os estudos voltados para a questão do “sexo único” remontam à Antiguidade Clássica e se estendem até o século XVII, mostrando que os limites e a diferença entre o masculino e o feminino são de natureza política, servindo para exaltar o mito de uma sociedade cuja medida de autoridade era dada por uma ordem social fundada e valorizada no sistema patriarcal. Para ele, “[...] o modelo de sexo único pode ser compreendido como um exercício para preservar o Pai, que representa não apenas a ordem, mas também a própria existência da civilização em si” (LAQUEUR, 2001, p. 71).

Essa condição autoritária do homem, e conseqüentemente a submissão da mulher, tal como se vê no decorrer dos séculos, aparece notadamente entre os gregos dos tempos heróicos e mais ainda os dos tempos clássicos, segundo a concepção materialista da história (ENGELS, 2006). Trata-se do momento da constituição e do nascimento do Estado, com a legitimação do direito paterno à herança, isto é, dos bens acumulados herdados pelos filhos, o que, para alguns críticos marxistas, levou à derrota do “poder feminino” anteriormente constituído pela organização das *gens* matriarcais.

Já para o anatomista Galeno (c.130-200), do ponto de vista da sexualidade, a inferioridade da mulher em relação ao homem não decorria da hierarquia, mas de um importante componente biológico. Na sua análise da anatomia interna, o corpo da mulher era uma versão “menor” do corpo masculino, sendo os órgãos internos femininos uma versão invertida dos masculinos. As mulheres eram, para Galeno, “homens invertidos”, pois “não se encontraria uma única parte masculina que não tivesse simplesmente mudado de posição” (apud LAQUER, 2002, p. 42)

A simples observação biológica do corpo, e ainda de maneira deturpada, foi usada para a sustentação de uma condição social de desigualdades entre os sexos, pontuando a posição de inferioridade construída histórica e socialmente para as mulheres. Nesse sentido, não se pode perder de vista que os desdobramentos políticos e sociais advindos do monopólio masculino – na figura do fálico - alcançaram sua supremacia, podendo-se acrescentar, sua imortalidade. Isso porque o pênis esteve e ainda está culturalmente associado ao poder, estabelecendo o masculino como dimensão para todas as coisas.

Falo é o imponente símbolo de poder e potência eternamente ereto - considerando-se a sentença, ancorado no pensamento de Lacan, as mulheres não deveriam se desculpar por não ter um pênis. Trata-se de perceber o sentido da palavra falo utilizado por Lacan: ela está ligada ao poder; seu uso e a forma simbólica falocêntrica instauram um discurso masculino

sobre o corpo feminino. Nesse sentido, torna-se relevante apontar os vários tipos de poder utilizados para a dominação e perpetuação da moral judaico-cristã.

As representações e as imagens, como instrumentos pedagógicos importantes para o registro do que moralmente era legítimo na sociedade em que foram concebidas, eram a base que possibilitava o entendimento entre as leis a serem apreendidas e a formação do imaginário. Aqui, o conceito de imaginário está centrado no que Lacan chamou de “categorias conceituais” juntamente com o Real e o Simbólico. Citado por Santaella (2001, p. 188-193), Lacan afirma que, no imaginário, “[...] trata-se sempre de uma imagem constitutiva de, quer dizer, produzida por um sujeito individual e proposta para a contemplação, para o fignamento do imaginário do observador, visto que é próprio do eu se projetar nas imagens em que se espelha”. Diante disso, fica clara a importância da imagem para o sujeito, dado que é nela que ele se reconhece.

O tema da imagem do corpo feminino na arte, tanto o idealizado quanto o representado de maneira imperfeita em relação ao ideal³, é muito complexo e extenso. Torna-se relevante, assim, a apresentação de um painel histórico dessa temática, ainda que sintético.

Inicia-se pela Idade Média que, com exceção do seu período final, teve a figuração da imagem corporal ligada à condição hierárquica da sociedade. A igreja, que exercia o poder social e político, elegeu normas de representação das imagens, adotou a negação da natureza humana nas figuras de Cristo e dos Santos e, nesse sentido, valorizou a natureza divina constituída de puro espírito em detrimento de sua corporeidade. A maioria das representações desse período pouco retratou a imagem da mulher, exceto a da Virgem, que não era vista como “mulher”, mas como a mãe de Jesus, personificada como justa, acolhedora, isenta de pecado. Aquela que no nome “Virgem” já traz a condenação de se negar ao prazer, portadora de virtudes, representa o modelo perfeito de corpo assexuado, como aparece na obra de Cimabue – *A Madona de Santa Trinità* (1260) e em *A Madona Rucellai* (1285), obra de Duccio di Buoninsega.

³ Para uma visão mais ampla da “estética do feio”, no que se refere ao social em geral e ao feminino em particular, ver de Umberto Eco, *História da feiúra*, 2007, capítulo VI e capítulo VIII.



Figura 1 – Duccio di Buoninsegna. n Siena, *A Madona Rucellai*. 1285. Têmpera sobre madeira. a 450 cm x l 290 cm. *Galleria degli Uffizi*, Florença.

A versão de sexo único defendido por Galeno encontrou espaço nas ideias de pensadores medievais e percorreu o caminho das ciências no Renascimento. Não há dúvida de que os pesquisadores e estudiosos do corpo, naquele período histórico, buscavam explorar novos saberes e descobertas por meio de conhecimento técnico-científico. No entanto, isso, por si só, não resolveu as velhas concepções, pois aqueles estudos ainda demonstravam o corpo como constituído de um só organismo corpóreo, mantendo o modelo do corpo masculino sobre o qual se assentava a representação do feminino. O corpo continuava a incorporar visualmente o feminino sob a ótica masculina, mesmo numa sociedade que exaltava os avanços do progresso e da ciência como portadores de verdade.

O corpo de uma só carne estava diretamente ligado a determinada ordem política e cultural, e se manifestava por meio de representações em ilustrações anatômicas⁴, portadoras de visualidades elevadas ao grau de verdade, em detrimento dos reais agentes fisiológicos e evidências clínicas que já se tinham na época, como se pode constatar na figura 2.

⁴ Segundo observa Laqueur (2002, p. 106), as ilustrações eram *vistas* como tal, “[...] porque essas imagens, e muitas outras, não são simples resultado de convenções representativas nem resultado de erro. A visão mundial faz com que a vagina pareça-se a um pênis para os observadores da Renascença”.



Figura 2 – Reprodução de Vesalius, em uma edição de 1586 de Valverde: à esquerda, uma estrutura semelhante a um pênis; à direita, as formas femininas de onde foi extraída.

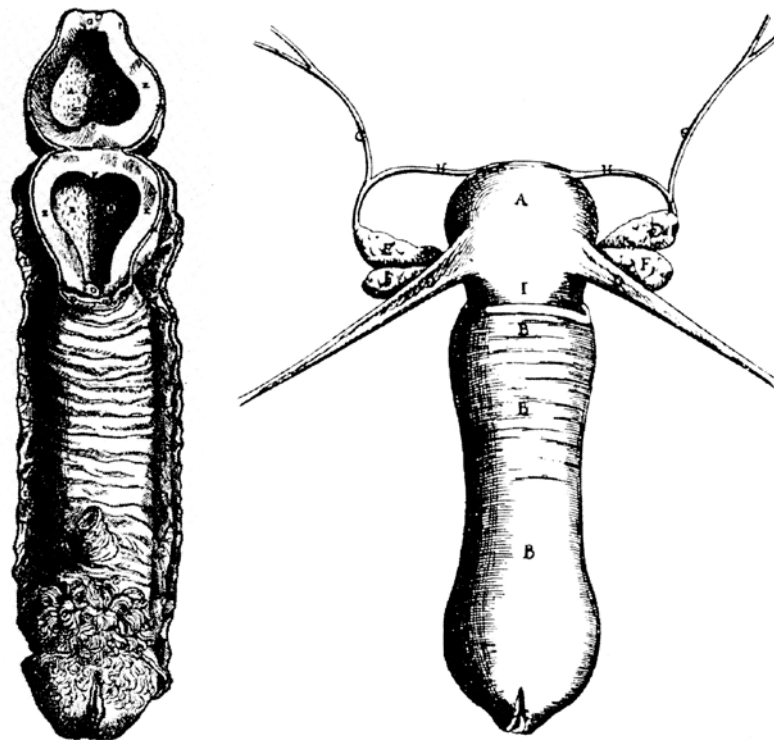


Figura 3 – Figura à esquerda, vagina como pênis, em *Fabrica*, de Vesalius.

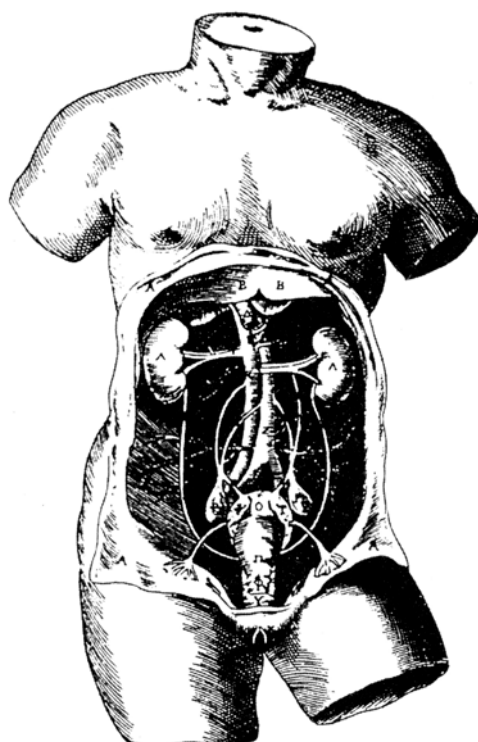


Figura 4 – Torso feminino, na forma de uma peça artística quebrada, de onde foi extraída a vagina semelhante ao pênis da figura acima, segundo as convenções artísticas e científicas do Renascimento.

Mesmo a descoberta do clitóris por Renaldus Colombo, em 1559, declarado pelo descobridor como o ponto de prazer feminino, voltava-se para o antigo problema do sexo único: o clitóris como sendo um apêndice ou um similar do pênis. Nas palavras do anatomista, “um pênis feminino” (LAQUER, 2001).

A sexualidade exposta nas ilustrações desse período estava além da simples representação do sexo, pois eram construídas como estratégias de verdade e passavam a fazer parte do funcionamento do mundo médico e científico, bem como dos contratos sociais, em um mundo no qual o masculino prevalecia a ponto de alterar a própria imagem física da mulher.

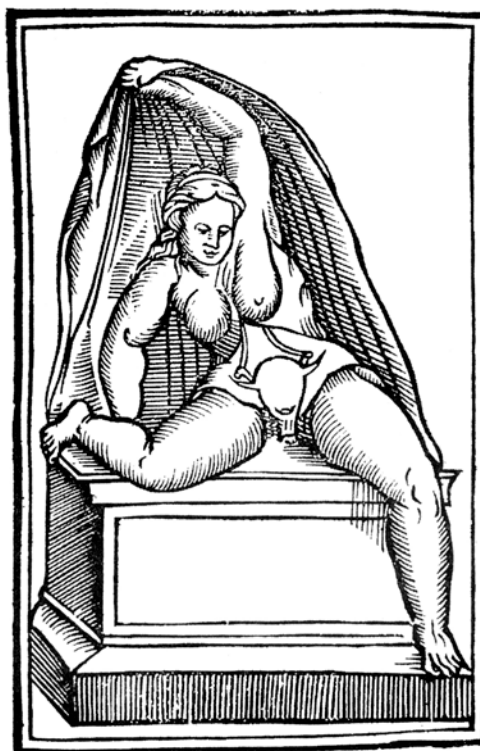


Figura 5 – Uma escultura de mulher ganha vida e sai do pedestal, para demonstrar que o útero é como o pênis e que os testículos e vários vasos também se correspondem. *Isagoge brevis* (1522), de Jacopo Berengario.

Para Laqueur (2001), quanto mais os estudiosos da anatomia no Renascimento cortaram, abriram, dissecaram, investigaram e representaram o corpo feminino, mais acreditaram ser uma versão do corpo masculino. A ciência cuidou, assim, de precariamente negar as evidências de textos já existentes sobre questões biológicas. O corpo renascentista foi um dos elementos e motivos de controvérsias em relação a sua importância no processo de formação de conceitos e identidades, visto que a ciência advogava a favor do “corpo aberto”, aquele que proporcionava aos estudiosos o suporte necessário para a investigação do processo evolutivo humano, bem como prova inquestionável de conhecimento anatômico. Esse fenômeno produzido pela técnica de dissecação pública de cadáveres tornou-se conhecido nos meios intelectuais e científicos da época como “teatro anatômico”.

Assim, a representação visual do corpo feminino, como mostra a figura 6, tornou-se uma representação corrente na sociedade renascentista.



Figura 6 – O modelo aponta para o útero, mostrando como o colo do útero se parece com o pênis. De Berengario.

Leonardo da Vinci, interessado que foi por vários assuntos, também se valeu de estudos anatômicos para a pintura, como mostra a figura 7.

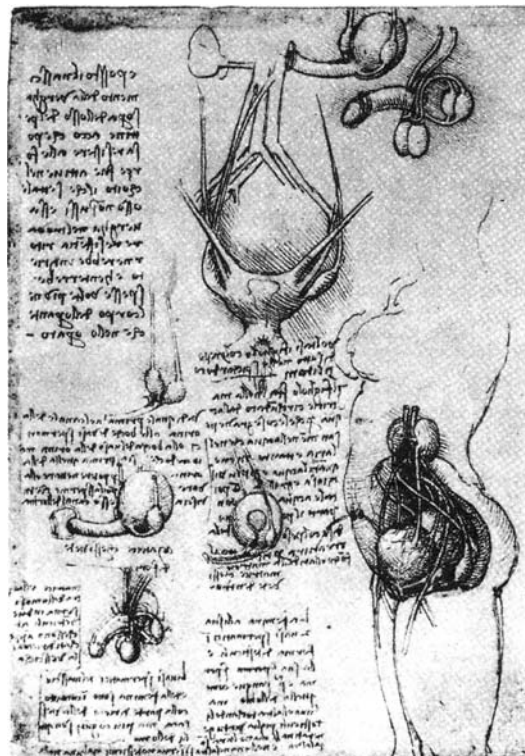


Figura 7 – A versão de Leonardo do isomorfismo entre o ventre e o escroto, à direita acima e à esquerda abaixo, é peculiar, pois ele apresenta o canal deferente do homem curvo para assemelhar-se à forma do útero. A imagem do pênis/vagina é mais convencional.

Vale ressaltar, nas gravuras anatômicas renascentistas, a presença da perspectiva que, com seus efeitos de realidade, atribuía a dimensão de verdade sobre o corpo. O anatomista ilustrador criava processos e situações sem a preocupação com a humanidade do corpo, tornado objeto exposto, voltado apenas à mostra do momento da experiência representada.

Como se pode observar na ilustração da figura 8, a representação do corpo feminino expressa o poder masculino. O mundo da ciência, por meio de suas representações, funcionava como condutor de processos que estabeleciam aportes para que o homem apreendesse e controlasse a “natureza” feminina. Nessa perspectiva reside, em embrião, a afirmação do corpo feminino como potencial mercadoria, o que será manifestado mais tarde. Ainda, pode-se notar que a representação das diferenças anatômicas entre o corpo masculino e o corpo feminino já se encontrava na ideologia do olhar do observador, e não somente nas verdadeiras estruturas dos órgãos expostos.

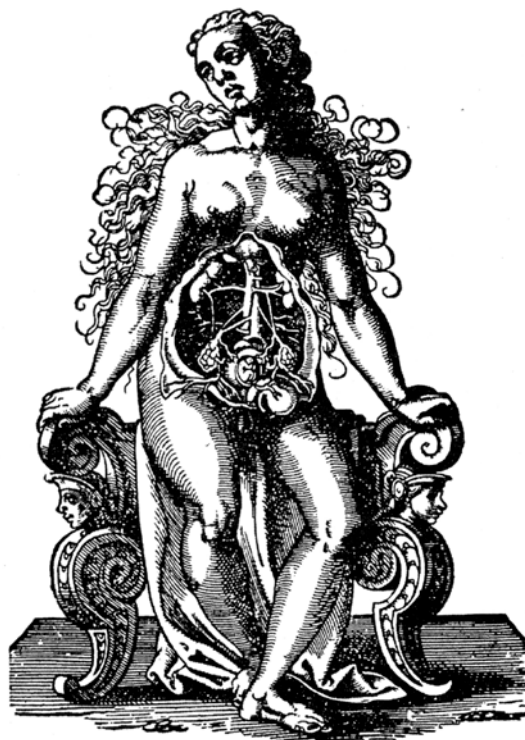


Figura 8 – Útero grávido com a vagina tipo pênis: a bexiga foi empurrada para a esquerda e o feto é visto de perfil.

É esse olhar construído do homem ocidental que irá nortear todas as representações do feminino, como se observará nos capítulos seguintes.

A história do modelo de sexo único parece confirmar a ideia do corpo social dividido em dois sexos opostos, com direitos e obrigações sociais distintas. Dentro dessas estruturas, a mulher estava reduzida à reprodução, sendo um corpo desestabilizador, enquanto que a estrutura masculina emergia como homem e universo, com uma autoridade que criava e se via criada para ela mesma e para o outro (mulher).

A história do sexo único no mundo de dois sexos estava repleta também de mitos e fábulas, fora dos meios científicos e em detrimento desses. Eram contadas histórias de mulheres que mudaram de sexo, a exemplo de *Pare*, *Iphis* ou *Marie-Germain*. O corpo, enquanto lugar de metamorfose, passava de uma condição biológica para a esfera do imaginário. Essa reversibilidade de corpo ou sexo encontrava-se presente em contextos históricos particularmente determinados, nos quais a transformação do corpo ocorria dentro de uma lógica libertadora e transgressora de posições. Isso é possível de se compreender em uma sociedade na qual o princípio de distinção era baseado na diferenciação de direitos, tanto no campo jurídico quanto no social. Sendo assim, o corpo possuidor de pênis era, nos padrões sociais, o corpo detentor de poder. Entretanto, na impossibilidade de se nascer com pênis, podia-se, de forma imaginária, possuir um e com esse deslocamento se apagaria do mundo da realidade as contradições inerentes a toda diferença.

Para entendimento sobre o imaginário feminino, usa-se o conceito revisitado por Margaret Whitford, no texto “Releitura de Irigaray” (1989). Nele, a autora reinterpreta e defende os argumentos de Irigaray, no sentido de efetuar mudanças na ordem simbólica. Whitford interpreta que,

o imaginário feminino pode ser visto como o inconsciente do pensamento ocidental (masculino) – o lado inferior não-simbolizado, reprimido, da filosofia ocidental. [...] à fantasia social, cultural e filosófica, subentendida pela ordem simbólica na qual vivemos: as fantasias inconscientes do discurso dominante e suas encarnações concretas (WHITFORD, 1989, p. 160).

As mudanças da estrutura dos corpos, porém, não se davam de maneira tão tranquila: ser homem ou mulher definiu-se como uma estratégia social que supunha assumir um papel cultural, dentro de um padrão moral e estético.

A partir do final do século XV, a visão humanista que caracterizou o Renascimento, quando a luta existente era pela libertação da razão com o triunfo do individualismo, fez prevalecer o caráter científico, metódico e totalitário. Nesse contexto, a arte, a exemplo da

ciência, desenvolveu uma preocupação crítica em relação à natureza, novos valores foram buscados, apesar de que ainda não se estava diante de uma sociedade caracterizada por uma verdadeira revolução moral. Na pintura, por meio do uso da perspectiva, criou-se um novo significado para a representação, que conduziu, no decorrer do tempo, até à tela eletrônica.

As imagens corporais deveriam ter a harmonia da natureza e estavam simbolicamente ligadas a virtudes como juventude e beleza, mas eram vistas, ainda, como um instrumento que transmitia valores ligados à religião, embora de maneira diferente do conceito de corpo do período medieval.

A pintura clássica renascentista passa a sensação de imagem escultórica, pois a representação dos corpos tem como fundação a estatuária grega. Na pintura de Sandro Botticelli, *Primavera* (1510), observa-se a clareza de contornos, característica dos artistas da escola florentina, com sua acentuada volumetria.



Figura 9 – Sandro Botticelli. *Primavera*. C 1470/80. Têmpera sobre madeira. a 175,5 cm x 1 278,5cm. *Galleria degli Uffizi*, Florença.

Durante o período Barroco, iniciaram-se as mudanças necessárias para dar novos aspectos à Europa Moderna. Na arte, o tratamento determinado às imagens corporais na pintura e na escultura estava associado à natureza e ao tratamento atribuído aos suportes. Em *O êxtase de Santa Teresa*, de Gianlorenzo Bernini (1645-52), os personagens - a santa e o anjo - fazem parte de um cenário, como observam Janson e Janson (1996, p. 257): “Essas exposições, que têm por objetivo dominar emocionalmente o espectador, bem podem ser chamadas de ‘teatrais’, tanto por seu espírito quanto pelos artifícios empregados”. Os efeitos

produzidos são exagerados, de certo modo se reconhece o gosto pelo extravagante, pelo irregular, colocando-se contra a harmonia da estética clássica. Bernini representa a experiência de Tereza de Ávila, santa da Contra-Reforma, para quem, “a dor foi tão grande que gritei; ao mesmo tempo, porém, senti uma doçura tão infinita que desejei que a dor jamais acabasse” (apud JANSON, p. 257). A experiência vivida pela santa foi elevada ao máximo de intensidade na representação de Bernini. O corpo repleto de sensualidade serviu de estratégia para o artista, para que o espectador, diante da cena, vislumbre uma visão clara e não se sinta privado do corpo físico da santa.



Figura 10 – Gianlorenzo Bernini. *O Êxtase de Santa Tereza*. 1645-52. Mármore, tamanho natural. Capela Cornaro, Santa Maria della Vittoria, Roma.

Outro exemplo são as considerações feitas por Gombrich, sobre a obra de Rubens, *Alegorias sobre as bênçãos da paz*, 1629-30:

Ele não tinha uso para as formas ‘ideais’ da beleza clássica, que considerava demasiado remotas e abstratas. Seus homens e mulheres são seres vivos, tal como os via e lhe agradavam. E assim, como a esbelteza não era moda na Flandres dos seu tempo, algumas pessoas objetam às ‘mulheres gordas’ em seus quadros (GOMBRICH, 1999, p. 403).



Figura 11 – Peter Paul Rubens. *Alegoria sobre as bênçãos da paz*. C 1629/30. Óleo sobre tela. a 203,5 cm x 298 cm. National Gallery, Londres.

Pode-se notar que, no Barroco, o corpo humano foi representado repleto de energia, deslocamentos e pulsões, para fortalecer a relação do objeto representado com o observador, considerada como um princípio de fusão entre obra e espectador. Também, no contexto cultural do Barroco, foram explorados temas referentes ao horror e à morte, aparecendo a representação da mulher feia. De acordo com Eco (2007, p. 169), as imperfeições da mulher foram, por vezes, expostas como elemento de interesse e por outras como estímulos de prazer, podendo-se observar que as produções dessas imagens foram influenciadas e forçadas segundo interesses de agentes institucionalizados, como o estado absolutista e a igreja, que eram os poderes vigentes na época.

Abre-se um parêntese para uma breve reflexão sobre a imagem da mulher gorda. Ela foi representada de diferentes maneiras e significados, que variavam de acordo com as estratégias sociais adotadas de cada época. Se, em determinados momentos históricos, a figura da mulher gorda representava feminilidade, fertilidade e maternidade, a exemplo das mulheres de Rubens, em outros, a gordura funcionou como um signo social pejorativo, no sentido de estar associada à mortalidade, abjeção e feiura. Isso leva a constatar que ela foi usada como meio segregador, pensada e concebida como um modo político de separação discriminatória das mulheres em classes e etnias. Como observa Russo (1995), no século XIX, a gordura deixou de ser um sinal de riqueza para ser cena de pobreza, em uma cultura sexual e socialmente dividida. Nesse sentido, as mulheres gordas passaram a ser estigmatizadas e vistas como o receptáculo de vergonha e de desejo reprimido, representadas como aberrações e lugar de doenças.

Durante o século XVII, o sexo era ainda classificado como categoria sociológica e não ontológica, a biologia regia as normas culturais e, assim, a cultura era gerada nos princípios da biologia. Essa ambivalência se tornou necessária tanto nos aspectos sociais quanto psicológicos.

Para Laqueur (2001, p. 191), o sexo como se conhece hoje foi inventado no século XVIII: “há duas explicações para a forma como os dois sexos modernos, como nós imaginamos, foram e continuaram a ser inventados: uma é epistemológica e a outra, falando em termos gerais, é política”.

As teorias epistemológicas do século XVIII implicavam no fato de que o corpo era visto no plano da natureza e se distinguiu das concepções da religião, credos, superstições e ficção. Elas passaram também a classificar o masculino e o feminino como sexos biológicos opostos e incomparáveis.

Para os teóricos do campo da política, como Hobbes e Locke, a autoridade - fosse ela do rei sobre o súdito, do escravizador sobre o escravo ou do homem sobre a mulher -, não se constituía em bases naturais, lei divina ou na ordem cósmica transcendental. Para eles, o ser era visto como uma entidade sem sexo e cujo corpo não importava para a política; essas ideias, como se percebe, iam contra o direito à diferença e todas as complexidades e problemáticas dele advindas. Sobretudo, eram os homens os que faziam o contrato social e, dessa forma, criaram o conjunto de “regras” com leis que garantiram a sobrevivência do sistema patriarcal, pois eram os homens que se tornavam os chefes de famílias e nações⁵.

Como se pode observar, em qualquer das teorias, são os homens e não as mulheres que fornecem as estratégias e convenções para as práticas sociais e culturais, bem como das ciências e das representações estéticas.

Entende-se, dessa maneira, que a questão das distinções identitárias se constitui no objeto que permeará as artes, a cultura e a ciência no liberalismo. O corpo, e em especial o corpo feminino, será novamente posicionado e relacionado socialmente com base em supostas diferenças biológicas, agora defendidas por antropólogos como Roussel e Moreau, os quais, a partir das diferenças corporais, defendem a existência de leis sociais e legais diferenciadas entre homens e mulheres.

⁵ Essas considerações, bem como as que seguem e constituem esse painel histórico, tem como base as investigações de LAQUER (2001).

Cientistas como Vogt e Arthur Keith fizeram uso de metáforas que postulavam analogias entre “diferenças raciais e sexuais”⁶, ou ainda, “entre diferenças de raça e classe” (STEPAN, 1994, p. 77) e, a partir delas, começaram a produzir novas informações. Exemplo são as analogias feitas entre as mulheres e as raças por eles consideradas “inferiores”, como os negros. Em tais construções analógicas, o formato da cabeça determinava o estágio em que se encontrava o desenvolvimento humano. Também faziam parte desse grupo, por terem essa estrutura de crânio, os loucos e os criminosos.

A diferença construída por analogia também se observa nas teorias de Darwin, as quais tinham como fundamento o processo discriminatório de “seleção natural”. Nelas, as analogias eram aplicadas tanto para questões relacionadas ao sexo quanto para as raciais: o processo de “seleção natural” é que iria determinar a vida.

No século XIX, a aparência física do homem europeu e branco é que constituía um dos elementos formadores e instrumento inquestionável da característica do que se denominava “civilizado” e “humano”. Diante desse quadro, a sociedade positivista promovia, quando necessárias, algumas alterações corporais na estrutura física e simbólica dos sujeitos em suas representações.

Nos anos de 1800, também dentro da classificação de gênero e classe, a aceleração dos processos de mecanização, provocou transformações que afetaram de forma significativa a sociedade como um todo: o corpo foi transformado em um instrumento de trabalho e a máquina se tornou extensão do humano. Dentro dessa perspectiva, o progresso foi gerado em várias partes do planeta, ativando e provocando conflitos raciais e de gênero. No caso desses últimos, pode-se citar como exemplo, o movimento sufragista (1870), ocorrido na Inglaterra, no qual ativistas questionaram a desvalorização das mulheres quanto aos direitos e responsabilidades cívicas. O corpo na sociedade industrial usado como gerador de renda, na medida em que o aumento da produtividade se firmava nos finais do século XIX e persistia durante o século XX, cumpriu um papel fundamental no processo de desenvolvimento capitalista rumo à globalização econômica atual.

Contraditoriamente, porém, na lógica capitalista que explorou a capacidade máxima de trabalho humano, foi a máquina e não o homem - de forma criativa -, que introduziu o ritmo de vida repetitivo, acelerado e dinâmico, de maneira a suprir o mercado, com novas e mais mercadorias (superacumulação). Sobre o capital e seus processos de reprodução da vida

⁶ Essas referências que dizem respeito a questões de raça e gênero foram elaboradas a partir do artigo de Nancy Stepan, *Raça e Gênero: o papel da analogia na ciência*, (org. Heloisa Buarque de Holanda, 1994, p. 72-96).

social, Harvey (2006, p. 307) descreve: “o processo mascara e fetichiza, alcança crescimento mediante a destruição criativa, cria novos desejos e necessidades, explora a capacidade do trabalho e do desejo humanos [...]”.

A interpretação do corpo social, nesse período, passou por certa “assexualidade”, e isto se deu pelo fato de se evitarem determinados confrontos e ameaças, que poderiam ser originados pelas versões anteriores do corpo. A sociedade tecnocrata certamente estimulou uma parte das mulheres ativistas feministas a elaborarem discursos que se apropriaram da secular visão da diferença biológica dos corpos. Nessa perspectiva, homens e mulheres seriam totalmente determinados à incompatibilidade, argumento usado até mesmo para substituir a interpretação teleológica masculina do corpo.

No século XIX, a feminista Millicent Fawcett⁷ posicionava-se contra a visão do corpo assexuado recorrente nos discursos públicos de então, afirmando que “nós não advogamos a representação das mulheres por não haver diferença entre homens e mulheres, *mas exatamente pela diferença que existe entre eles*” (apud LAQUEUR, 2001, p. 245 - grifos da autora). Segundo ela, eram exatamente as experiências das mulheres as que importavam à constituição de uma legislação capaz de garantir seus direitos, como o de usufruir mais liberdades, usando daquilo que era inerente as suas qualidades femininas para, assim, crescerem em poder e força.

Como se pode ver, já estão postas nessas ideias algumas das concepções feministas que serão posteriormente relacionadas aos limites e afrontamentos filosóficos do essencialismo, que determina a distinção e a separação entre sexo e gênero no que diz respeito às igualdades e diferenças.

O século XX desponta com inquietações e mudanças. Assistiu-se, especialmente nas grandes cidades, a explosão dos limites fixos dos territórios da ciência, das culturas e das certezas do século anterior em relação aos campos biológico, científico e políticos.

Ainda persistiram, contudo, pensamentos calcados no progresso mecanicista e outras implicações se verificaram nas noções de tempo e de espaço. Em razão disso, surgiram características particulares nas tramas econômicas e sociais, com consequências que interferiram nos modos de vida e nas relações sociais.

A civilização, durante o século XX, e, sobretudo, depois da segunda guerra, vê uma aceleração dos processos tecnológicos e da transformação do corpo, que passa a ser questionado até mesmo nos meandros da escala evolutiva: o corpo é dotado de características

⁷ Para um apanhado mais amplo sobre a condição da mulher, ver Millicent Fawcett, “The Emancipation of Women”, *Fortnight Review*, 50, novembro de 1891.

que suprem as demandas geradas na sociedade da informação. Nesse processo, teve impacto, entre outras “descobertas”, a de Freud, que, em 1905, revela a existência do orgasmo vaginal, declarando existir outro ponto de prazer nas mulheres além do clitóris. Nessa perspectiva, o conceito de corpo vai sofrer alterações sob novos parâmetros e aportes teóricos no campo da ciência, da tecnologia e ou da arte, bem como as teorias feministas irão despertar e criar questionamentos e possibilidades para a construção de outras identidades e corporeidades.

Como se pode observar, a história política das mulheres começou a ganhar forma a partir do século XIX e tentou-se, desde então, reverter – por meio de um processo crescente de revisão dos conceitos de gênero, corpo e sexo – a história que fora construída de maneira discriminatória e hierárquica. Buscou desmontar, assim, uma situação hegemônica de autoridade masculina que se valeu da representação das mulheres construída por meio de uma iconologia fisiológica de superfície.

Dessa maneira, as imagens corporais, além de serem um instrumento para o exercício de poder, justificavam as desigualdades existentes entre as mulheres e os homens. No centro dessa questão, está colocada a dominação masculina, portadora de uma ordem social que confere maior importância a valores que foram determinados como pertinentes à esfera masculina. Nesse sentido, o sexo é o fator por excelência da dominação, condicionante social da superioridade do homem, o que lhe confere autoridade. Isso terminou por se manifestar como marca no corpo físico e emocional de mulheres e homens, e fortaleceu um processo de culturalização “machista”.

O poder atribuído socialmente aos homens é decorrência de processos sociais que são constituintes dos simbólicos culturais dos sujeitos. O corpo, nesse sentido, atuou como divisor, o espaço por excelência da dominação masculina que foi cotidianamente reproduzida nas relações pessoais. Os vínculos oriundos desse tipo de relação e a maneira como os sujeitos passaram a se relacionar foram incorporados e fortalecidos pelas instâncias institucionais da família, religião e educação, assim se construindo como corpo social. Desse modo, essas instituições foram formadoras de uma mentalidade que colocou o corpo biológico como modelo para uma definição de sistemas reguladores de toda ordem moral e estética.

É possível pensar que, se o corpo masculino determina as normas, aquilo que não é determinante de normas, isto é, o que se estabelece pela transgressão, está associado ao corpo feminino.

No âmbito de todo esse processo de subjetivação, está inscrito o que se instituiu como a ordem natural das coisas. Para o pensamento corrente, as situações derivadas dessas relações assimétricas são inevitáveis, imutáveis, fazendo com que homens e mulheres aceitem o que

foi determinado como sendo da natureza masculina e da natureza feminina, do que é possível a um e impossível ao outro: a força é da natureza do homem, enquanto a mulher é vista como o sexo frágil; o poder é masculino, a submissão feminina. Os vínculos que se estabelecem entre o dominador e o dominado com esse tipo de relação são da ordem do simbólico, e o dominado, muitas vezes, não tem consciência da sua própria dominação.

Continuamente foram fortalecidas estratégias ideológicas para a perpetuação dessa “ordem natural das coisas”. A esse propósito, Pierre Bourdieu (1999, p. 83) observa:

[...] fator determinante da perpetuação das diferenças é a permanência que a economia dos bens simbólicos (sendo o casamento um dos seus elementos centrais) deve à sua autonomia relativa, que permite à dominação masculina perpetuar-se nela para além das transformações dos modos de produção econômica; isto a par do apoio constante e explícito que a família, guardião principal do capital simbólico, recebe das Igrejas e do direito.

Refletir sobre as relações de poder implica, também, buscar entender a divisão do trabalho, as questões étnicas que afetam homens e mulheres, a hierarquização e a divisão de classes na qual a produção capitalista está ancorada. Conforme Pierre Bourdieu (1999, p. 9), “A ordem social funciona como uma imensa máquina simbólica tendendo a ratificar a dominação masculina em que assenta: há a divisão do trabalho, distribuição muito estrita das atividades atribuídas a cada um dos sexos, como lugar, do momento, [...] há a estrutura do espaço [...]”. No entanto, a legitimação da dominação com base na representação da autoridade do homem percorre uma ampla gama de lugares e meios, desde as atividades mais comuns do cotidiano até a produção dos bens simbólicos. Em conjunto, essas estruturas reforçam a perpetuação dessa ordem, que é imputada às ações e ao discurso social.

Assim, o corpo foi construído de maneira arbitrária, na qualidade de uma realidade que se torna sexuada e que divide homens e mulheres em papéis sociais distintos e rígidos em termos de classificação de gênero: a diferença biológica e anatômica entre os sexos, é o que justifica a naturalidade dessa diferença (BOURDIEU, 1999). Tal dinâmica determina e regulariza todas as ações políticas, econômicas e socioculturais no cerne de uma ordem social também naturalizada. O natural está expresso num processo social, mas o que é dialético e histórico se transforma em natureza.

Não se deve, portanto, erroneamente atribuir a dominação de poder só à construção de subjetividades, colocando-se a condição social da mulher dentro de uma história natural, pois isso significaria desconsiderar o processo histórico. Uma formulação desse tipo traduziria,

além de preconceito, uma conduta que tenta manter a autoridade masculina longe dos conflitos e das possíveis resistências.

Por isso a reflexão em torno dessa questão não pode ser superficial ao se imaginar as relações como uma estrutura mecânica, na qual a ordem do sistema está posta, sem sofrer reação. Uma ideia assim acaba por relegar a autonomia do sujeito dominado, bem como a resistência e a mobilização das mulheres para a real efetuação de reformas políticas, capazes de desmantelarem esse contexto.

Tudo isso é fruto de uma trajetória, pois a produção de conceitos feministas a propósito de inventar a mulher como um sujeito autônomo se sedimenta no cotidiano e nas vivências das próprias mulheres, contradizendo Simone de Beauvoir: ao invés de sua célebre frase, “uma mulher não nasce mulher, torna-se mulher”⁸, afirma-se que uma mulher já nasce mulher.

1.2 Este estranho objeto do desejo

Ao longo da história, a arte sempre explorou o corpo como seu objeto: com o ideal de beleza, testemunho de uma época, no classicismo grego; descarnificado na figura bizantina; fragmentado pelos cubistas; cortado pela *body art* e, recentemente, banalizado por meio da cultura de consumo, na qual as mensagens corporais são verdadeiras obsessões.

É possível perceber, também, o poder que as imagens despertam numa cultura dominada pelas aparências, na qual o corpo se torna um signo do desejo e uma mercadoria. No universo de imagens produzidas pela propaganda, cinema, televisão, e até mesmo pela arte, dá-se a manipulação de uma série de sentidos por meio de códigos sutilmente inseridos; utilizando-se de tecnologias, cria-se um cenário de mensagens visuais que servem para persuadir, influenciar e induzir consumidores, a partir do corpo.

Na sociedade da informação, a indústria cultural globalizada não está preocupada em produzir valores de permanência, mas, sim, em produzir “coisas” efêmeras. Na sua aparência, o corpo, que contém o valor de uso prometido pela indústria da cultura visual, surge com a função de venda: o corpo oferecido é usado como objeto de desejo, é o *estético-corpo-mercadoria* usado como instrumento. A mercadoria retira a sua linguagem estética do corpo, as pessoas retiram a sua expressão estética dos objetos anunciados. Nessa fusão entre o valor de troca e o desejo, as necessidades de consumo do corpo tornam-se vitais e, na medida em

⁸ Simone de Beauvoir, 1980, “O Segundo Sexo”.

que a estética da mercadoria é recebida pelo sujeito espectador, ela impõe comportamentos fictícios diante da realidade. Isso significa adotar modos de ser, incluindo adquirir o corpo que se deve ter e a roupa que se deve usar. Assim, no simulacro das aparências, o espectador se vê enganado pelas mais belas ilusões em relação às suas necessidades; é o desajuste entre o corpo que o sujeito deseja e o que ele não pode ter. Nesse sistema de representações, torna-se necessária uma constante inovação na estetização do corpo, gerada pela também constante exigência de maiores lucros.

Para acontecerem tais transformações no campo estético, a sociedade de consumo utiliza-se da mídia, valendo-se de seus aparatos, lança intermitentemente novas gerações de homens e mulheres que satisfazem e se satisfazem com esse mercado. Para tanto, recorrem às referências de modelos “perfeitos” na composição de novos padrões de beleza, nos quais a imagem do corpo é explorada como um meio de se atingir um fim (lucro).

Em virtude de tal maquinação da mídia são criados os estereótipos. No corpo atual, a ordem das representações é invertida, as imagens corporais no imaginário se esvaem, as representações simbólicas do corpo com finalidade de uso real estão presentes e, num constante deslizamento entre imaginário e simbólico, o corpo é coberto de aparências, de simulações. As “medidas” do mercado impõem suas escalas, o espaço da vitrine, das mídias, da passarela é constantemente confundido com o real.

A mídia e a indústria divulgam ao mesmo tempo juventude e beleza como acessórios fundamentais da nova linguagem padronizada. O fetichismo da juventude, aliado à obrigatoriedade de se ser jovem, tem suas consequências nesses novos padrões de beleza do corpo desejado, em que os movimentos de gosto e de estilo criados pela sociedade encontram o seu ímpeto num entusiasmo sempre renovado por novos modelos. Nesse universo de consumo, a propaganda investe em imagens idealizadas, que, praticamente, não dão espaço para as diferenças, para o estranho, para o imperfeito.

Ao mesmo tempo em que essas imposições da sociedade de consumo constroem um estereótipo de corpo eternamente jovem, paralelamente abrem-se a discussão, apoiada nos teóricos da pós-modernidade que defendem e constroem outras verdades, nas quais o corpo, o indivíduo, tem direito de ser valorizado por ser diferente.

Assim, observam-se hoje alterações nos significados das representações do corpo que começam a se emancipar das amarras impostas. Com as mudanças nos eixos de poder e de conhecimento, não mais centralizados, a história da imagem corporal acompanha e reflete esses movimentos, que são sempre condicionados por fatores políticos e econômicos. E, de certo modo, a arte incorpora essas mudanças de conceito e comportamentos.

A aplicação de novos sentidos resulta no nascimento de um novo corpo, que é marcado pela subjetivação, pela perda de organicidade e, metamorfoseado, difere daquele corpo que se acreditava integral e sublimado, independente da imposição dos aparelhos de coerção e dos aparatos culturais como a moda e a mídia. Essas são constituídas segundo as normas e os interesses da sociedade à qual pertencem, que impõe suas marcas na matéria corporal, e cuja capacidade de sugestionar está sendo questionada no decorrer dos últimos anos.

Hoje, portanto, não se tem mais uma única maneira certa de fazer e ver as coisas, admitindo-se outras verdades e modos de vida. Dessa forma, a arte, incorporada à circulação maior dos bens culturais, por meio dos aparatos tecnológicos de comunicação de massa, nega tudo o que se conceituava como obra: é o fim das narrativas artísticas.

1.3 O que nos olha, o que vemos⁹

Na atualidade, uma análise do olhar do espectador quanto à representação do feminino requer uma investigação objetiva e historicamente determinada. Trata-se de definir o contexto histórico-social que dá suporte para tal entendimento, o que significa pensar também por um viés da semiótica e da psicanálise¹⁰. A representação é um substituto a algo, um representante de alguma coisa para uma realidade ausente. Em relação ao corpo, a referência não se constrói em cima de um objeto original - a mulher, no caso -, mas em oposição a outras cadeias de significações. As questões referentes ao tema inserem-se nas problemáticas da recepção e da conduta de quem as recebe, daí o espectador e a imagem produzida interferirem-se e se constroem um no outro. Já a relação entre o espectador e a imagem não se estabelece apenas por meio da percepção visual: nessa troca, são consideradas as crenças, as emoções, os afetos e a cultura, temas ligados a códigos sociais e ideológicos.

Deve-se, assim, compreender que as imagens de representação do corpo feminino são construídas, cotidianamente, por meio de inúmeros aparatos e são produzidas para certos fins.

⁹ No subtítulo fez-se jogo de linguagem a partir do título *O que vemos, o que nos olha* do livro de Didi-Huberman. *O que nos olha, o que vemos* remete de maneira simplificada à construção do olhar da mulher diante da imagem que ela vê de si, imagem essa que, de certo modo, remete à imagem que o olhar masculino construiu da mulher. Essa analogia com o título de Didi-Huberman tem origem na análise feita por este autor dos escritos de Joyce, em *Ulisses*: “[...] eis que surge a obsedante questão: quando vemos o que está *diante* de nós, porque outra coisa sempre nos olha, impondo um *em*, um *dentro*?” (HUBERMAN, 2005, p. 30). Em outra passagem Huberman conclui: “devemos fechar os olhos pra ver quando o ato de *ver* nos remete, nos abre a um *vazio* que nos olha, nos concerne e, em certo sentido, nos constitui”. Ainda, Stephen Dedalus, personagem de Joyce, questiona: “quem escolheu esta cara para mim?” (apud HUBERMAN, 2005, p. 32).

¹⁰ A respeito dessas análises, ver especialmente o artigo “Prazer visual e cinema narrativo” de 1975, da cineasta e feminista Laura Mulvey, no qual ela relata como os filmes hollywoodianos tornaram o corpo feminino objeto de prazer do espectador masculino. Seu relato é historicamente importante para um entendimento da construção do olhar sobre o corpo da mulher.

Sendo construções sociais e objetivas, não trazê-las para o campo ideológico seria adotar uma posição arbitrária e reducionista, posto que as relações de poder não são estáticas, mas também construídas, não como fatos isolados e particularizados, mas constituintes de toda uma realidade social.

Nas sociedades dominadas pelo masculino, o espectador vê o corpo feminino essencialmente por um prisma de poder de um sexo sobre o outro, o olhar do espectador é mediado por um sistema social em que prevalece a autoridade machista. A representação do corpo feminino é destinada a dar prazer e a oferecer ao espectador uma sensação agradável, e o cinema é um dos instrumentos de reprodução ideológica para a exibição de imagens sexualizadas da mulher. De certa forma, com isso o cinema legitima a “invasão” do olhar masculino sobre o corpo feminino, tendo a capacidade de formular um considerável poder de decisão e de formular um olhar ideológico que se verifica também em vários outros âmbitos da vida social.

Em 1975, a cineasta e feminista Laura Mulvey (2008) analisou essas questões no seu texto referencial, “Prazer visual e cinema narrativo”. Esse ensaio, segundo a autora, foi escrito quando o movimento feminista discutia questões de representação, e nele ela abordou a representação do feminino pelo cinema, utilizando a semiótica e a psicanálise para a sua crítica, contribuindo com esse momento político. Nas palavras de Mulvey, “os códigos cinematográficos criam um olhar, um mundo e um objeto, de tal forma a produzir uma ilusão talhada à medida do desejo” (2008, p. 452). Para ela, a representação social do feminino pelo cinema hollywoodiano é o efeito produzido no espectador ao converter a imagem da mulher em “objeto” de prazer, manifestada na capacidade que o cinema tem de construir um olhar subjetivo masculino.

A câmera é o recurso utilizado no cinema para aproximar o espectador do objeto representado, e essa proximidade estabelecida com a imagem representada do feminino faz o espectador usufruir o corpo como objeto de prazer visual. Assim, o espectador, conduzido pela objetiva, constrói a imagem e é deslocado para um estreito relacionamento com os personagens, passando a coexistir um amplo jogo de manipulação. Por meio da câmera, ele não tem muito espaço para um distanciamento mais crítico em relação à imagem que está usufruindo. Parece, assim, ser considerável a contribuição do olhar do espectador como portavoza da dominação masculina em relação à imagem representada do feminino.

Sobre a ordem simbólica falocêntrica, Mulvey observa:

Num mundo governado por um desequilíbrio sexual, o prazer no olhar foi dividido entre ativo/masculino e passivo/feminino. O olhar masculino determinante projeta sua fantasia na figura feminina, estilizada de acordo com essa fantasia. Em seu papel tradicional exibicionista, as mulheres são simultaneamente olhadas e exibidas, tendo sua aparência codificada no sentido de emitir um impacto erótico e visual de forma a que se possa dizer que conota a sua condição de 'para-ser-olhada' (2008, p. 444).

O espectador cria, assim, fantasias em relação ao corpo da mulher, que é tornado objeto de fetiche. Na intimidade do escuro do cinema, projeta-se em sua imaginação a satisfação e o desejo de ver sem ser visto. Essa atitude conduz a uma clara demonstração de poder. Sua instalação por meio da fotografia retira o espectador da mera contemplação, deixando o sujeito refém da imagem e do seu desejo de congelar em imagens as experiências vividas.

1.4 Deus criou o homem a sua imagem e semelhança, mas Deus não criou a mulher

Essa metáfora cristã instiga pelo que afirma: se *Deus criou o homem a sua imagem e semelhança*, esse homem seria uma cópia de Deus, permitindo concluir que as mulheres não foram criaturas merecedoras da criação divina. Foram cópias de uma cópia, criadas a partir da costela do homem. Eva, a segunda mulher de Adão, é a personificação do pecado por ter sido seduzida pelo demônio ao comer o fruto proibido. Por ter levado Adão a cometer o mesmo delito, foi castigada por Deus, sofreu uma série de punições e, segundo a Bíblia, toda a Humanidade sofre, até hoje, por esse ato transgressor. A mulher, portanto, não é vista com vontade própria, mas, antes, como vontade do homem. A Bíblia, entretanto, menciona uma outra mulher, Lilith, aquela que seria a primeira mulher de Adão e que, por desobediência, foi transformada em monstro feminino. Na tradição hebraica, transformou-se em demônio de aparência híbrida, mulher alada desafiadora das leis divinas, e simboliza o lado negro da lua.

Essa aversão à mulher - especialmente à mulher transgressora - vem de tempos remotos e está associada à ideia de que era ela quem produzia a desarmonia, não sendo assim digna de confiança. Por isso e porque também se entregava aos prazeres da carne, o que recebeu maior ênfase no universo cristão, a imagem da mulher era a da corporização do mal como apontava o *Canon Episcopi* no século IX. Conforme Eco, “certas mulheres depravadas, que invocaram Satanás e foram desviadas por seus logros e seduções, crêem e afirmam que durante a noite cavalgam certas bestas, em companhia de uma multidão de mulheres, no séqüito de Diana [...]” (2007, p. 206).

No decurso da Idade Média, surgiram também as representações de mulheres “velhas”, o que, segundo Eco (2007, p. 159), era o “símbolo da decadência física e moral, em oposição ao elogio canônico da juventude como símbolo de beleza e pureza”. É difícil conhecer as origens mais precisas dessas representações, mas se sabe que a quebra de comportamento feminino estava intimamente ligado à imagem do corpo da mulher e isso se manifesta por sinais físicos, em analogia com a “deformidade” moral. Desse modo, o corpo simbolizava o que não era considerado justo e aceito socialmente.

Como se vê, a imagem da mulher associada ao pecado e representada como tal ultrapassou o tempo e os limites geográficos em que foi concebida e, de certa forma, se mantém até hoje, garantindo o comportamento e as práticas culturais em relação à dominação feminina, sustentada por seu caráter misógino. Nesse sentido, como aponta Laqueur (2001, p. 32), “[...] há e houve uma considerável e frequente tendência misógina em grande parte da pesquisa biológica sobre as mulheres; a história trabalhou claramente para ‘racionalizar e legitimar’ as distinções, não só de sexo, mas também de raça e classe, com desvantagem para os destituídos de poder”.

Desde meados do século XVIII, nas sociedades ocidentais, é feita essa associação entre misoginia e estética, e se pode observar que a representação da imagem do corpo feminino está ligada a valor moral, fiel a um modelo, como também observa Eco (2007). Quando se dá a não aceitação desses valores pela mulher, a criação de imagens distorcidas do feminino constitui-se como elemento de punição.



Figura 12 – Francisco Goya, **O Sabá das bruxas**, 1797-1798, Madri, Museu Lazaro Galdiano.

Para Freud, os complexos femininos têm origem no fato da ausência do pênis, mas essa afirmação do pai da psicanálise vem sendo questionada¹¹. Tudo indica que aquilo que foi dito, repetido, transmitido e assimilado acerca do complexo das mulheres está ligado a uma camada mais profunda da existência feminina. Ou, de certa forma, provém daquilo que as mulheres têm de “essencialista”: o termo é empregado por Danto (2006) para uma definição em relação à filosofia da arte, mas é perigoso em seu sentido mais amplo por estar ligado à existência de uma identidade fixa e universal da mulher, o que levaria a concordar com uma forma de opressão, termo criticado por alguns discursos feminista¹².

Para Danto (2006, p. 217),

O termo ‘essencialista’ tornou-se um anátema no mundo pós-moderno, principalmente em contextos de gênero e secundariamente em contextos políticos. Certas concepções da essência da feminilidade em determinados estágios da humanidade têm sido (corretamente) consideradas opressivas às mulheres [...].

Com essa ressalva, adota-se esse termo por entender-se que ele pode ser aplicado a um pluralismo que vai muito além dos limites e separações entre sexo masculino e feminino, pois é a presença de algo que está na origem do ser e que, segundo o autor, ainda precisa ser pesquisado.

A essência feminina está no modo como são manifestos, através dos tempos, alguns sintomas e determinados comportamentos que são comuns às mulheres e que transpassam as fronteiras de época, de religião e de moral. No entanto, se existe algo de intrínseco na atitude feminina, também se percebe a influência visível do que é incorporado, introjetado ao feminino e se pode classificar como traços comportamentais de natureza cultural, política e social, que são ideais associados à questão de gênero de cada época. Pode-se então afirmar que essas questões não pertencem à essência porque elas são condicionantes externas, pois o que pertence à essência nada tem a ver com valores e padrões de ordem política, social e moral. É claro, porém, que, por razões óbvias, somos sujeitos sociais, e a busca da essência de forma alguma exclui a análise histórica dos acontecimentos.

¹¹ Esse é um fundamento bastante relevante da crítica do feminismo. As noções dessas questões têm como embasamento os estudos de Irigaray, nos quais a psicanalista faz objeções às teorias de Freud. Ela afirma que as mulheres “não têm a menor necessidade do pênis nem do falo, mas sim, muito mais, de nascer para si mesmas e de ganhar elas mesmas sua autonomia, e não menos que a liberdade de caminhar – ou seja, a liberdade de afastar-se e aproximar-se de todas as maneiras” (1989, p. 171-186).

¹² Para um entendimento mais profundo sobre o “essencialismo” nas teorias feministas contemporâneas, ver o artigo de Rosi Braidotti, no livro *Para além do falo: uma crítica a Lacan do ponto de vista da mulher* (1989). A autora desmistifica o uso incorreto do termo e constrói fundamentada formulação referente a uma posição teórica feminista distintiva e relevante para a questão essencialista, pois afirma que as políticas estratégicas do essencialismo são agora as políticas da mudança.

Historicamente, o ser humano carrega consigo uma dependência em relação à sua imagem corporal formada por sistemas simbólicos de representação. Está na sua gênese, pois é por meio da imagem que ele constrói a noção de seu corpo, constituindo-se, assim, como sujeito. Nesse processo de constituição, o humano procurou se inventar, ou por artifícios como o vestuário e os ornamentos, ou por transformações corpóreas que marcam a própria carne, culturalmente determinadas por códigos de conduta. Desses, é exemplo a tatuagem, que tanto pode ter apenas caráter estético quanto ser marca de uma história social e pessoal. No passado, ela serviu de identificação de um submundo, um sinal visível de exclusão social vinculado a seres inferiores, a marujos sem terra fixa, a prisioneiros de guerra e de regimes como o nazismo, que imprimiu marcas nos corpos de judeus e homossexuais, em um momento em que o corpo deixou de ser propriedade do indivíduo para ser propriedade do Estado.

Por esse ângulo, as alterações operadas no corpo levam a crer que, desde os povos pré-históricos, “o homem não é verdadeiramente natural”, segundo Dorflès (1990, p. 18), pois foi sempre cercado de artifícios, como pinturas corporais, incisões, perfurações, ornamentos e vestuário. Essas modificações do corpo como valor de identidade dão a dimensão das imagens corporais de acordo com os locais de inscrição, pelo modo como elas foram elaboradas, segundo códigos, hábitos, costumes e rituais, e como afetaram de maneira considerável a percepção e a concepção que os sujeitos tinham de si e de seu contexto. O sistema de imagens sempre fez parte da formação dos simbólicos sociais.

Pode-se observar que esses sistemas simbólicos das representações corporais e dos artifícios são distintos para o sexo masculino e para o feminino e vão além da simples necessidade de diferenciação, mesmo quando situados em uma mesma época. Essa distinção se apresenta, quase sempre, como um meio separador do que socialmente é colocado em dois pólos, e que permite pensar o homem e a mulher enquanto pertencentes a espécies diferentes, tanto no que respeita as representações corporais, em se tratando da expressão da sexualidade, quanto à existência de uma sensibilidade especificamente feminina.

1.5 Transgressão e desobediência feminina: entre a fuga da caverna de Platão e a negação da caverna de Batman

Sabe-se que a alegoria filosófica de Platão, no Livro VII da *República*, refere-se a uma caverna onde homens trancados e de costas para a luz da entrada veem apenas sombras de objetos refletidos nas paredes. Trata-se de um questionamento da condição humana em só perceber a aparência (fenômeno) da realidade (ideias).

Como narrativa contemporânea, longe, por certo de qualquer aprofundamento ou sentido filosófico, encontra-se a caverna do Batman. Inacessível, principalmente às mulheres. Lá é o lugar onde o personagem esconde a sua verdadeira identidade. Na sua vida não existe a presença feminina, o que leva à dúvida de se estar diante de alguém autossuficiente - um supermacho - ou de um sujeito incapaz de assumir o que realmente gostaria de ser.

A caverna, como metáfora, tem aproximação com o corpo feminino, como parte daquilo que é profundo, escondido, terreno, escuro, material. Se essa imagem simbolicamente corresponde às imagens naturais da mãe terra, em seu sentido etimológico aproxima-se do termo grotesco, um adjetivo masculino, de sentido pejorativo: é “coisa” bizarra, disforme e ridícula. Em sua raiz, essa instigante e complexa palavra traz ambiguidade, pois grotesco origina-se de *grotta-esco* ou caverna, um substantivo feminino que segundo o *Dicionário Houaiss* significa cavidade profunda de uma rocha, podendo ser desdobrada como cavidade, parte oca no interior de um corpo ou objeto. Muitas são as narrativas míticas e alegóricas sobre cavernas e algumas instigam mais por seus personagens e pela moral que veiculam.

Para Russo (2000), o grotesco não teve sua origem em um fenômeno de caráter natural, mas em um acontecimento histórico-cultural: em uma escavação, foi encontrado o Palácio *Domus Aurea*¹³ (Roma, século XV), descoberta importante para uma nova visão da cultura renascentista por nele ter sido encontrada uma série de desenhos em que partes do corpo humano se combinam com vegetais e animais. Isso, contudo, por si só não determina a origem do grotesco, pois essas formas já haviam sido encontradas na Roma Clássica. A definição do grotesco como categoria apareceu com o interesse em tratados estéticos como *De Architectura de Vitruvius* (c. 27 a. C.), que associava o estilo clássico com a ordem natural e, conseqüentemente, definia o grotesco como o representante das associações irracionais, do fútil, do artificial e de elementos que a arte clássica excluía de seu repertório.

No mundo pagão, segundo Russo (2000) anterior ao advento do cristianismo, as criaturas híbridas faziam parte da imaginação do coletivo, enquanto que nas sociedades ocidentais elas foram incorporadas pela arte cristã e marginalizadas. Isso originou figuras “sujas”, que durante muito tempo foram consideradas triviais e rebaixadas, não obstante figurassem como simples elementos decorativos na arte “popular”.

Importa destacar, no entanto, que o grotesco surge somente em relação às normas que excede. O grotesco feminino, para Mary Russo (2000), está muitas vezes relacionado ao híbrido, sendo ele um lugar das associações, intrincamentos, mesclas e justaposição de

¹³ Sobre isso ver Nicole Dacos, *La Decouverte de la Domus Aurea et la Formation des Grottesques à la Renaissance*. Londres: Warburg Institute, 1969.

elementos que, aparentemente, não são da mesma natureza. Exemplo é a personagem do filme de Tod Browning, *Freaks*¹⁴.



Figura 13 – *Freaks*, 1932, direção de Tod Browning. O corpo mutilado de Cleópatra é exibido como uma mulher-pinto, transformada em mulher má. A feminilidade é inerte, hipervisível e sadicamente vista como horror.

A partir desses fundamentos, desenvolve-se, a seguir, a análise da obra de Orlan, buscando identificar as relações entre a sua proposta estética e a concepção de grotesco. Para tanto, deve-se reconhecer que, de modo geral, a representação do corpo feminino encontrou interdições sobretudo na expressão de sua sexualidade, seja por estar relacionada ao modelo do profundo, do interior feminino, seja por associar-se ao supérfluo, ao ornamental, como o lugar do – superficial e marginal – que costuma sugerir uma construção de outro modelo de feminino, descrito por alguns críticos pós-estruturalistas e feministas como superfícies e detalhes corporais. Isso está sugerido em obras de artistas feministas, como *Peeling Back* (1974), de Judy Chicago, um exercício bastante ilustrativo dessa outra leitura, como se pode ver na figura 14, do que está na superfície, dessa referência ao detalhe corporal. Judy Chicago e Miriam Schapiro descobriram nos trabalhos de outras mulheres artistas na década de 1970,

que as mulheres recorriam com frequência ao grande espaço de uma imagem central, geralmente uma flor ou uma versão abstrata de uma forma floral, rodeada de pregas e ondulações, como na estrutura de uma vagina [...] em muitas delas aparece um orifício central, cuja organização formal funciona com frequência como uma metáfora do corpo feminino (apud MAYAYO, 2003, p. 90-91).

¹⁴ Para um entendimento sobre aberrações e a cultura *freak*, ver Leslie Fiedler, *Freaks: myths and images of the secret self* Nova York: Simon and Schuster, 1978.

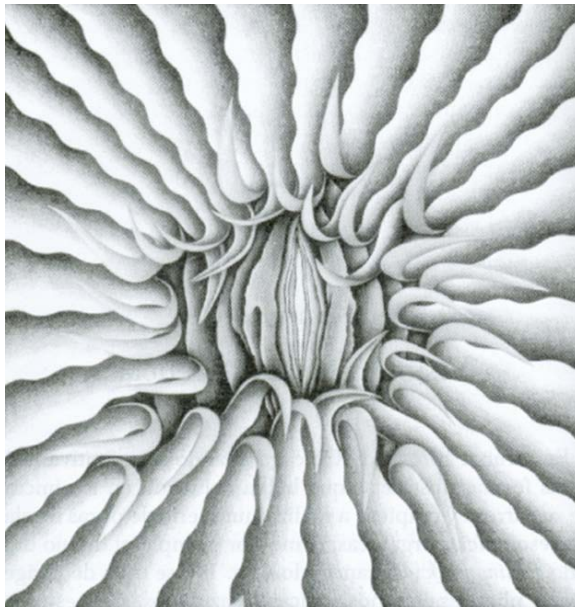


Figura 14 – Judy Chicago, *Peeling Back*, 1974, lápis sobre tela, 90X72 cm, *San Francisco Museum of Art, San Francisco*.

Nessas obras, a imagem da vagina como identificação de gênero representa, de certa forma, a necessidade da mulher de explorar a sua identidade. Sugestivamente essa imagem, ou “iconologia vaginal” como denominam Chicago e Schapiro (apud MAYAYO, 2003) leva a uma comparação com a caverna e, conseqüentemente, com o “grotá-esco” - a genitália feminina - aqui associada ao profundo dos interiores cavernosos femininos. Também ao detalhe ou ao particular, ao que está à mostra e na superfície e que é visto pelo observador de forma aberta, aquilo que se espia, ao que dá espaço para o estranho, ao peculiar, associado ao monstruoso. Em *A origem do mundo*, Gustav Courbet mostra na figura o “particular” do feminino, sem censura ou idealismo.



Figura 15 – Gustav Courbet, *A origem do mundo*, 1886.

Em *Dados: 1º A Queda de Água, 2º O Gás de Iluminação*, (1946-66) de Marcel Duchamp, uma figura nua e de pernas abertas mostra uma fenda entre as coxas.



Figura 16 – Vista através da porta da instalação: *Dados: 1º A Queda de Água, 2º O Gás de Iluminação*, 1946-66. 242,5X177,8X124,5cm, Filadélfia (PA), *Philadelphia Museum of ArtGift of the Cassandra Foundation*.

Tanto na obra de Coubert quanto na de Duchamp vê-se que os rostos não estão à mostra do espectador, escondendo assim as suas identidades.

Relacionando ao corpo de Orlan, a associação se dá entre o que é superfície corporal, que está à mostra como artifício, com o que é estranho, no sentido da transformação, dos deslocamentos, da combinação de elementos que fazem emergir uma figura híbrida. Não se coloca no que é de profundidade, interno, como a menstruação que, em muitas culturas, era vista como impureza, o biológico que implica em morte e nascimento, ligado à materialidade, e como tal, corpo natural sem artifício.



Figura 17 – Refiguração pré-colombiana, *Self-Hybridation n°1*, 1998, 116x166 cm ou 74x104 cm. Cibachrome. Ajuda técnica na edição digital: Pierre Zovilé.

O grotesco, no sentido que se pode atribuir ao corpo da artista, está ligado à transgressão no que tange à ruptura da estética clássica – simétrica e lisa¹⁵. Ruptura com as regras da lei que define corpos “normalizados” e que impõe homogeneidade, como, por exemplo, demonstram as figuras 17 e 18.

Como observa Rouge, “após ter colocado em discussão os *standards* de beleza tradicionais, Orlan se volta, em 2000, para os padrões estéticos não ocidentais. Esta série produz seres híbridos com características tanto da cultura africana quanto dos traços reais de Orlan” (ROUGE, 2004, p. 113).

¹⁵ Para leitura relevante dessa questão, ver Henri-Pierre Jeudi, *O corpo como objeto de arte*, 2002, p. 83 a 88, no qual o autor fala das funções e sentidos atribuídos socialmente à pele, e traz entre alguns exemplos a escultura intitulada *Vanits*, de Gregor Erhart (1500), um conjunto formado de três corpos de costas, um para o outro, um casal de jovens e uma senhora idosa.



Figura 18 – *Máscara mbangu* meta preto, meta branco, rosto de mulher *euro-stéphanoise* com *bobs*, 2000. Fotografia digital, tiragem em papel fotográfico colorido: 125x156cm.

Trata-se do surgimento de um novo corpo, que pode ser aberto, repleto de distorções, próteses, acrescentado, múltiplo e mutável. Desse modo, origina-se um corpo em transformação constante, na busca não de uma identidade única, mas de várias, ligado à subjetividade e à mercê de múltiplas determinações, que estão além da divisão de corpo biológico (natural). No caso de Orlan, as mutações em seu corpo são obtidas por cirurgias plásticas, performance e, como já foi indicado, ela, a partir de 2000, constrói corpos híbridos com recursos da tecnologia digital.

1.6 Imagem dialética do corpo de Orlan

A artista que chama a si mesmo de Orlan nasceu em 30 de maio de 1947, em Saint Etienne, França. Mora e trabalha entre Paris, Nova Iorque e Los Angeles. De identidade transitória, Orlan deverá mudar o seu nome quando finalizar a sua nova imagem, e portanto, a sua nova identidade, conforme explica Bárbara Rose em *Orlan: is ti art? Orlan and the transgressive act*¹⁶.

¹⁶ Disponível em: <http://www.stanford.edu/class/history34q/readings/Orlan/Orlan2.html>. Acesso em: 17 de abril de 2009.

As suas mais importantes influências são a obra de Marcel Duchamp e o movimento de Maio de 68. Seu trabalho consiste em transformar permanentemente o seu corpo por performances, manipulação de imagens suas computadorizadas ou, de forma radical, por meio de intervenções cirúrgicas, realizadas a partir da década de 1990. Após a sua morte, pretende doar o seu corpo a um museu, como peça mais importante de uma instalação vídeo-interativa.

Orlan é uma artista que investiga e explora o território da arte corporal. Faz parte da geração de artistas críticos do pós-guerra que souberam imprimir novos valores às experiências artísticas contemporâneas. Eles são alguns dos fundadores de práticas artísticas que exploraram os meios tecnológicos para a produção de sentidos em processos híbridos. São práticas norteadoras de princípios que conduziram várias gerações de artistas jovens a abandonarem a pintura narrativa e outros suportes tradicionais, habitualmente usados na arte. Sobre isso, Danto (2006, p. 165) observa,

[...] que a pintura começou a assumir na era pós-narrativa, quando seus pares não eram pinturas de outros tipos, mas *performances*, instalações e, é claro, fotografias, *arte da terra*, aeroportos, trabalhos em fibra e estruturas conceituais de todos os tipos e ordens. A era pós-narrativa proporciona um imenso menu de escolhas artísticas, e em sentido algum impede que um artista faça todas as escolhas que quiser.

Os trabalhos de Orlan estão inseridos no cenário das representações contemporâneas, tiveram início na década de 1960 do século XX e vêm até a atualidade, sendo marcados por diferentes propostas, que vão desde o uso da fotografia até o implante de próteses corporais. Eles trazem como resultado final não somente uma imagem corporal inadequada, transgressora, quando seu próprio corpo é profundamente exposto e subvertido como lugar de contestação, sobretudo a condição de exploração do corpo feminino como objeto.

Para Lydie Pearl (2001), na prática artística da *Carnal Art*¹⁷, o corpo foi colocado em evidência e explorado como espaço possível de representações e reflexões contra os poderes políticos institucionais. No período pós-guerra, o mundo dividiu-se em dois blocos: EUA de um lado, URSS de outro. Eram estados que se consolidavam e se mantinham por meio de políticas protecionistas, infundindo suas ideologias na cultura e na arte. Em ambos os lados, existiam artistas que resistiam às condutas e repressões que lhes eram impostas.

Orlan foi uma das artistas que naquele momento percebeu o alcance político de uma revolução artística. Sabia que tal mudança não repercutiria somente nos meios formais, podendo também ser usada como estratégia para subverter aquelas certezas da sociedade que

¹⁷ Termo criado por Orlan.

há séculos determinava duplo papel em relação a homens e mulheres, preservando tabus e virtudes castradoras e, com isso, negando o direito às mulheres de disporem livremente de seus corpos.

A partir dessa tomada de consciência, a arte de Orlan passou a anunciar os desconfortos de uma feminilidade antiestética e narcisista¹⁸ em seu trabalho. A analogia que se faz com o narcisismo é a quebra do espelho, isto é, da imagem da mulher como o reflexo do olhar masculino. Sua atitude perante a vida e a arte não deve ser entendida como a ocultação de uma condição feminina, mas, sim, como a superação da expressão individual: ela via e sentia as coisas do mundo e da arte do ponto de vista mais complexo e social. Assim, radicalizou seu fazer artístico, de modo a incorporar a crítica às experiências artísticas, além de questionar as relações de poder como um todo.

Um de seus primeiros trabalhos na década de 70 propunha medir prédios institucionais e lugares públicos, utilizando o seu corpo como instrumento de medição, como módulo. As performances consistiam em quantas “Orlans” teriam os prédios ou praças. Nesse trabalho, já estão colocados, em sentido simbólico, os princípios questionadores de sua imagem diante da sociedade.

Na atuação de militante, reivindica o direito das mulheres de disporem livremente de seus corpos e declara a liberdade sexual. Isso pode ser observado na performance, *Beijo da artista* (1976), na qual, no jogo de cena, ela oferece seu corpo para qualquer um e a todos. Com relação a essa performance, Lydie (2001) observa que Orlan oferece, sem discriminação, a homem ou mulher, heterossexual ou homossexual, considerados amantes potenciais, uma comunicação orgíaca de baixo custo, conforme imagem abaixo.

¹⁸ Narcisismo pode ser entendido, levando em conta as considerações de Mulvey, em *Prazer visual e cinema narrativo* (1975), como uma fusão entre o espectador e o personagem com o qual ele se identifica, e o prazer que resulta do ato de olhar.



Figura 19 – Performance *Beije a artista*, com a cliente, na FIAC, no Grand Palais, 1977. Fotografia em preto e branco.

Ao longo de sua importante trajetória caracterizada por suas reinvenções do corpo, as performances de Orlan têm suas raízes em seus trabalhos anteriores e, por meio do híbrido, ela acrescenta nessas performances muitas das obras que já havia realizado.

A partir dos anos 90, o corpo da artista é manipulado por mecanismos técnicos, digitais e/ou cirúrgicos, que o transformam em uma espécie de corpo prótese para além dos princípios biológicos. Sua atuação também se destaca pelo fato de introjetar e acolher diferentes outros. É como se não fosse mais uma única Orlan: podia ser a santa ou a prostituta, ou até mesmo uma máscara. Exemplo disso é a série intitulada *self-hybridation*, tema norteador de grande parte do seu trabalho. Segundo a artista, “a arte carnal é um trabalho de autorretrato no sentido clássico, mas com meios tecnológicos de hoje. Ela se inscreve na carne porque a nossa época abriu essa possibilidade”, conforme Stéphane Maylise, reportando-se à fala de Orlan no artigo “Diva da Carne Viva”, publicado na revista *ffwMAG!* (n. 14, p. 292, 2009).

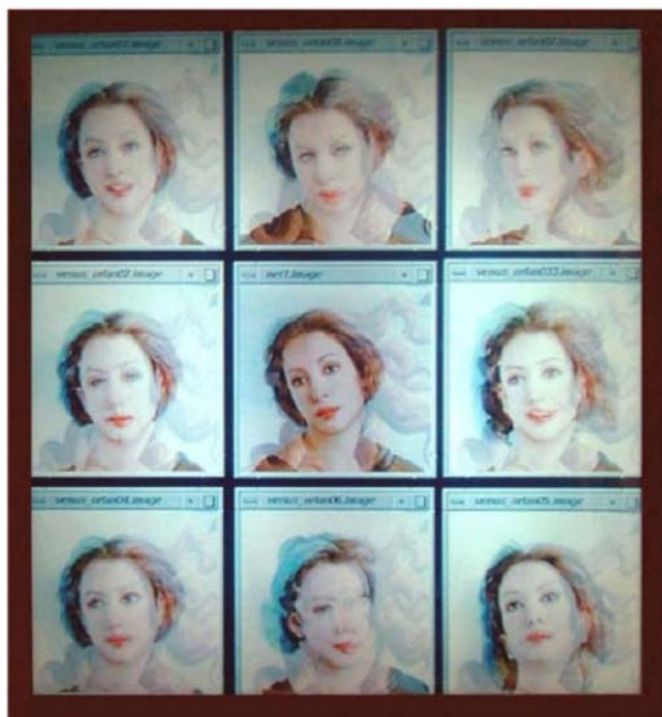


Figura 20 – *Vênus-Orlan*, 1994, 126x134 ou 46x48, caixa iluminada com fotografia colorida. Uma fusão do seu rosto com o de Vênus de Botticelli.



Figura 21 – Primeira performance *Sugery* ou a operação *Unicorn*, 1990, fotografia colorida – 110x165 cm, figurino de Charlotte Calberg.

Em um importante cruzamento de materiais, costuras, cores e texturas, os corpos resultantes desses procedimentos híbridos remetem à sensação de não haver mais lugar para a própria Orlan, estabelecendo-se, conseqüentemente, uma antítese na emancipação natural e psicológica da imagem. Ampliam-se, dessa forma, as possibilidades de expansão de um novo corpo, que traz a dialética de estar sempre presente dentro de sua própria ausência, que traz consigo a sua “auto-não-representação”. Com isso, o corpo se transforma em espaço de discurso político e meio denunciador da arte institucional, principalmente a regida por princípios masculinos.

Assim, é possível perceber que a noção de transgressão em Orlan, que está na base dessa pesquisa, mostra-se pelo rompimento da aparência corporal da mulher, determinada por parâmetros socialmente assimilados.

O corpo também serve como espaço de desconstrução de paradigmas, quando é transformado e profanado por meio de elementos alheios à iconografia sacra. Com isso, Orlan altera o imaginário religioso das representações que durante séculos apregoavam a piedade e a entrega feminina, tal como visto na representação de virgens desde a Idade Média.

Na performance *Virgem Negra e Virgem Branca* (Fig. 22), encontra-se essa reflexão, bem como a inversão: a história da virgem constitui um fenômeno estranho e retrógrado, por conta da imagem sublime como vem sendo escrita e representada até hoje na sociedade ocidental. Essa obra de Orlan quebra com a genealogia como tradição única e ininterrupta que isola e exclui as mulheres entre as boas e as más, trazendo ainda a leitura de uma representação que pode ser comparada à imagem da mulher mãe sensual e sexuada.



Figura 22 – Vídeo e céu em Skai¹⁹, a assunção da *Virgem Negra e Branca*, 1983 – 120x160 cm, cibachrome stuck e alumínio.

O corpo na obra de Orlan contém, ainda e por trás de suas representações, a afirmação de que na sociedade ele é constituído de muitas máscaras, a fim de exercer o poder do disfarce. Esse disfarce se dá no sentido de engano, de se negar a ser corroído pelo tempo, de exercitar o poder de esconder, assim como a própria história das mulheres tem sido disfarçada, ocultada e não reconhecida.

De maneira simbólica, Orlan recorre a essa questão, em 1989, ao transformar *A origem do mundo*, de Courbet, no seu *A origem da guerra*. Neste trabalho, ao invés da vagina, representa o pênis de um homem de pernas abertas, na mesma posição da mulher do quadro de Courbet. A máscara²⁰ está colocada como disfarce e dela o olho do espectador não se desprende. É difícil afastar o olhar, como num processo de hipnose e, ao mesmo tempo, há o esvaziamento da imagem, considerada a importância que a crítica faz ao poder masculino, e por seu caráter antifalocêntrico, dentro de princípios feministas. A forma como Orlan mostra a imagem é o exemplo de uma subversão do ícone do falo, a partir de um “contemplar

¹⁹ O termo corresponde a ondas de ar, bem como a 1ª estação mundial de TV sem assinatura que usa somente a tecnologia digital e sem cópias.

²⁰ A máscara é vista nesse contexto como algo feminino (para homens e mulheres) e, como problematiza Mary Anne Doane, o objeto ou a coisa mascarada pode “criar uma distância da imagem, para gerar uma problemática dentro da qual a imagem pode ser manipulada, produzida e interpretada por mulheres” (apud RUSSO, 2000, p. 86).

masculino” por meio da visão feminista, eliminando, dessa maneira, qualquer outra possibilidade de interpretação.



Figura 23 – Orlan - *A origem da guerra*, 1989. Cibacromo colado sobre alumínio:88x105cm.

Orlan é uma artista que provoca o público e a permanência da sua obra parece ser o que menos lhe interessa. Pode-se compreender que, para ela, está em jogo, na arte, é muito mais uma questão social do que estética: estar contra os poderes de opressão do sistema sobre os indivíduos.

O corpo, que se pode encontrar no trabalho de Orlan, é consequência de valores de ordem moral e pressupõe o escape individual escolhido pela artista para demonstrar o descontentamento diante de uma sociedade que impõe ao corpo o modelo perfeito ou idealizado, pois ele é o lugar principal do que se denomina humano. Porém, entende-se que essa atitude da artista é o resultado de um corpo que transcende ao que a natureza e a sociedade determinam. Na obra de Orlan, evidencia-se, ainda, uma profunda crítica à concepção do corpo cristão, que se separa da alma, e que, segundo os dogmas, incorporou a dor como forma de conversão à redenção.

Assim, o resultado apresentado por Orlan são os inúmeros deslocamentos da estética corporal sensorial para outras esferas ligadas a diferentes sentidos e conhecimentos, não interessando a temporalidade, o lugar e o humano: é um território sempre em aberto. Isso remete simbolicamente a Pierre Levy e o seu espaço *cosmopédia*, lugar em que se organizam novos saberes, sempre aberto a novas dinâmicas. O corpo de Orlan se aproxima da proposta de Levy, pois

[...] a cosmopédia contrapõe um grande número de formas de expressão: imagem fixa, imagem animada, som, simulações interativas, mapas interativos, sistemas especialistas, ideografias dinâmicas, realidades virtuais, vidas artificiais etc. No limite, a cosmopédia contém tantas semióticas e tipos de representação quanto se pode encontrar no mundo (LEVY, 1998, p. 182).

Orlan não impõe limites à investigação corporal, pois a própria questão dos limites do corpo está sempre em aberto, em inter-relação com o externo. A complexidade das construções corporais da artista pode ainda remeter às seguintes considerações de Levy: “[...] as paisagens e fronteiras da cosmopédia são móveis, com zonas de maior ou menor estabilidade. Seus mapas estão em permanente redefinição” (1998, p. 182).

Assim é o corpo de Orlan.

Também as observações de Massimo Canevacci (1990) sobre o corpo na atualidade permitem comparação com o corpo “aberto” de Orlan. Para esse teórico,

o corpo, de fato, adquire a força crescente de afirmar-se como um dilatado ambiente ‘portador’ das infinitas combinações possíveis que a comunicação visual produz e reproduz, e com o qual seu ‘proprietário’ expõe a montagem escolhida por ele entre os vários minissímbolos oferecidos (1990, p. 148).

O corpo é, portanto, um espaço para o debate político e, como sustenta Orlan (apud PEARL, 2001), é no corpo mostrado e aberto ao público que se vislumbra a construção de novos sentidos e relações de poder. Nessas construções, a identidade não está bem definida e não se pode percebê-la somente pela lógica da razão, mas é sentida como formações incertas de personagens incertos. Justamente por esses personagens se inscrevem a desconstrução e o esvaziamento de sua imagem, dando lugar a outras e novas representações.

O que Orlan faz com seu corpo talvez possa aludir ao jogo infantil que Didi-Huberman (2005, p. 79) relata em “A dialética do visual, ou o Jogo do esvaziamento”, sobre a criança que, deixada sozinha no quarto e na ausência da sua mãe, percebe os objetos que estão em seu entorno e “povoam a sua solidão”: uma boneca, um carretel, um cubo, o lençol da cama, ou seja, o que ela vê e como vê e o que ela faz com os objetos que estão diante de si. A criança procura assim, criar uma imagem, algo que possa estar exposto ao seu olhar e a sua disposição, e que a distancie da solidão, da ausência, da perda e da própria espera. Mais do que isso, a construção dessa imagem é para a criança algo tangível, uma imagem transformada em objeto concreto, que poderá ser alterado no momento da intervenção, transformação, destruição. No caso da boneca, o que era atitude passiva do olhar e da ação da criança, com um movimento se torna ato de controle sobre o objeto. A “vingança”, como diz o autor, “convoca uma estética”, e é instaurada, dessa forma, a identidade imaginária da

criança (HUBERMAN, 2005, p. 81). Essa atitude, que num primeiro momento é de perplexidade, alcança seu “prazer” com o “assassinato” do brinquedo, quando o ato torna-se forma de poder. A “boneca é imitação” por ter forma de corpo humano, mas, diante da criança, a boneca é o objeto manipulável, existindo o desejo de modificá-la, de quebrar a semelhança da imitação. Poder modificar é o desejo da criança. Orlan repete a menina e o seu desejo,

de se *alterar* também, de *se abrir* cruelmente, de ser *assassinada* e com isso ter acesso ao estatuto de uma imagem bem mais eficaz, bem mais essencial – sua visualidade tornando-se de repente o espedaçamento de seu aspecto visível, seu dilaceramento agressivo, sua desfiguração corporal. (HUBERMAN, 2005, p. 83 - grifos do autor).

Por meio do imaginário, o jogo está associado à intenção da artista e também à da menina, cujo alvo é a destruição da imitação do corpo. Para a menina, é o corpo da mãe. Para Orlan, é a desconstrução do corpo que interpela a artista por meios de identificação com o corpo que socialmente lhe é imposto. Estar na situação de uma ou de outra, em ambos os casos, é um jogo que envolve a invasão, o abrir e o esvaziar. É o olhar para dentro de si, um jogo de ruptura, pois a imagem criada ou destruída é portadora de uma dialética, é a *imagem dialética*²¹, que nesse sentido diante da obra de Orlan faz com que o nosso modo de ver também seja alterado: torna-se inquieto, pois a imagem, em última instância, confronta o que ficou perdido em algum lugar.

Ainda assim o valor da imagem e do simbólico pelas práticas da artista e o entendimento da obra pelo espectador não entram em contradição profunda com as práticas passadas de construção de imagens, pois todas essas questões, no campo da arte contemporânea, produziram novas formas de articulação entre a obra e o público. A presença estética da obra passa a ser configurada pelo crítico-curador, responsável pela produção do discurso sempre extra-estético, que acaba por emprestar novos sentidos - ainda que ilusórios - para a produção artística contemporânea.

Orlan, a exemplo de outros artistas, impõe sua diferença ao romper com as barreiras entre gêneros, categorias artísticas e suporte, ao criar para si vários papéis em suas

²¹ *Imagem dialética* a que Didi-Huberman se refere é extraída do conceito de Benjamin, que também é analisada por Canevacci no artigo “Imagens dialéticas na cultura urbana” (1990). O conceito fica claro na p. 152 do livro *Antropologia da comunicação visual*, quando o autor cita uma carta escrita por Benjamin, para Felicitas, mulher de Adorno, na qual escreve que “A imagem dialética não reproduz o sonho [...]. No entanto, parece-me que ela contém as instâncias, o ponto de irrupção do despertar, e que cria a sua figura justamente com esses pontos, como uma constelação com os pontos luminosos. Trata-se também aqui, portanto, de esticar um arco, de vencer uma dialética: aquela entre imagem e despertar”.

performances, na busca de novas expressões e valores – tanto na representação do corpo quanto nos seus meios e espaços de apresentação – e fazendo uso de novas tecnologias, inclusive digital como já citado.

Quanto aos espaços de apresentação das performances de Orlan, são suas ações que fazem o espaço existir, pois suas intervenções podem ocorrer em qualquer lugar, reforçando a relação entre a obra e o espectador. Mesmo assim, quando os espaços tradicionais das galerias e museus são usados para as intervenções, eles tomam outras dimensões de território, o que se deve ao fato da obra criar outros sentidos e conceitos para o local em que são apresentadas.

Na obra de Orlan, o corpo em mutação, por seu caráter híbrido, inclui as misturas de fontes, materiais, procedimentos, suportes e meios, faz com que esteja sempre aberta a muitas e variadas interpretações e este pertence ao domínio do público, não tendo, portanto, lugar no privado. Essa ideia se mantém até certo ponto, pois se, por um lado, atesta a inexistência de limites, por outro, em se tratando de intervenções cirúrgicas, necessita de um aparato tecnológico que se compõe de aparelhos e instrumentos invasivos e, conseqüentemente, precisam de salas especiais para serem utilizadas.

Diante disso, a obra de Orlan também se impõe como meio desintegrador de discursos que ainda consideram a arte, a ciência, a tecnologia - e as relações dessas com o humano -, como campos distintos. Conceitos que insistem em distintas separações entre corpo e máquina, favorecidos por bases sociais que ainda afirmam o corpo humano, considerando tradições artísticas, religiosas e sólidos e fixos paradigmas comportamentais.

Hoje, em uma nova ordem de conceitos maleáveis, construiu-se a noção de indivíduo sem identidade fixa. Ações efetuadas no âmbito da arte, como as praticadas por Orlan, promovem relações de mutabilidade num claro sentido de escapar às limitações impostas.

Por tudo isso, a obra de Orlan situa-se nas estratégias de rupturas e mudanças da arte contemporânea. O termo contemporâneo é aqui entendido conforme a percepção de Danto: não como algo relacionado ao que esteja acontecendo no momento presente, mas à arte contemporânea “produzida dentro de certa estrutura de produção jamais antes vista em toda a história da arte” (DANTO, 2006, p. 12). Isso demonstra o que a arte pode trazer de novos processos, bem como o quanto ela pode ser maleável. De acordo com Danto (2006), nas sociedades atuais não se permitem pensamentos predeterminados no campo da arte, bem como não mais existem limites históricos, tudo sendo permitido e dando vazão à liberdade estética.

CAPÍTULO 2

A TRAJETÓRIA DE UM CORPO QUE SE DESMANCHA NO AR

2.1 Quando a presença da obra passa a ser sustentada pelo discurso

As vanguardas históricas do início do século XX tiveram um papel importante na consolidação e nos novos rumos da arte. A revolução dos meios de produção da imagem, com o intercâmbio entre as várias formas de composição (montagem, fotografia, colagem e a bricolagem), foram fontes criativas que surgiram da cultura de consumo, ao utilizar esses elementos para compor um novo significado para a arte, ultrapassando a imagem fixa e única.

Na busca do novo, a produção artística orientava-se por experiências fundadoras de sentido na recusa do passado e estabelecia os princípios norteadores do campo objetivo da forma, que, por sua vez, determinou a linguagem. Desse modo, os artistas modernistas deixaram os referentes nos quais a *mimesis* se ancorava, o que implicou, conseqüentemente, no questionamento de classificações tradicionais como a de conteúdo que, baseada na representação, deixa de ser fonte de análise. Para Danto (2006, p.51), “a *mimesis* se tornou um *estilo* com o advento do modernismo, ou, tal como denomino, a Era dos Manifestos”. Essa visão se torna ainda mais clara quando Danto afirma que “a *mimesis* não se ideologizou até a era do modernismo [...]”.

Acontecia que, desde os anos 1930, as vanguardas foram perdendo a função prospectiva, o intuito de prenunciar, na forma artística e na ação estética da nova realidade, as ideologias alicerçadas em manifestos que direcionavam o estatuto da arte. A partir de então, tais formulações para a construção do novo acabaram por afetar o entendimento que se tinha de conteúdo pautado nas representações, perdendo a eficácia e desencadeando um certo vazio semântico.

No contexto da produção contemporânea da arte, vista por esse ângulo, passa a existir um distanciamento entre o objeto e significado, pela desmontagem de sua estrutura, pela desconstrução de seus elementos. Os artistas percorrem o caminho da subjetividade que necessita da mediação do discurso pela palavra escrita. Portanto, a geração de artistas que surgiu nas últimas décadas do século XX tem um discurso voltado para as vivências e experiências de ordem pessoal em suas obras, e um exemplo é a maneira como Orlan se volta para o seu corpo enquanto material artístico. Em princípio, os processos de subjetivação

ligados à criação artística apontam para uma alteração do foco do objeto artístico para o sujeito-artista.

O reconhecimento dessa situação leva a crer que a arte vai contra os sentidos de tudo aquilo que a produção moderna defendia na forma e na linguagem, ficando assim difícil avaliar a arte contemporânea por meio do repertório teórico-crítico desenvolvido pelos sentidos das produções modernas. Essas questões levam alguns teóricos pós-modernos, como Hal Foster (1983), a afirmar que a libertação do *eu* leva o sujeito a uma alienação: esse *eu* oposto a uma sociedade e o movimento do indivíduo para dentro de si, rompem com a política, situando-se na análise da psicologia. O *pluralismo*, defendido por alguns na pós-modernidade, não é composto de sujeitos independentes de um conjunto social, e esse *eu* não é estranho à história, pois é nela que se constitui. Assim, importa o discurso dos artistas e críticos para a compreensão de uma nova maneira de se produzir arte, essa sim, impregnada de historicidade e, por isso mesmo, passível de ser pensada e conceituada por palavras.

Deve-se salientar que, se o *eu* não está fora da história, assim como o *sujeito teórico* não se sustenta fora das relações de uma determinada época, a teoria da arte não pode prescindir do comprometimento da vida social, e seus alicerces teóricos são decorrentes de pressões exercidas dentro da dialética da produção artística.

Desses discursos, originou-se a ideia de que a arte não é meramente manifestação pessoal, elevando-a para o campo objetivo da história, para a esfera do discurso teórico e a exploração formal, reunindo-se, dessa maneira, para produzir um sentido coletivo.

A autonomia estética da arte, contra as normas da *mimesis*, pelo artista moderno, consagrou a ruptura plástico-formal para a criação do novo repertório artístico, não só em relação ao passado, como com relação às vanguardas. É decisiva a ideia de que a pluralidade dos *ismos* foi liberada, dando lugar a novas manifestações de caráter fragmentário e subjetivo, manifesto na nova articulação da arte.

Da crise do modernismo surge um artista que rompe com fronteiras entre pintura, desenho e escultura e, de maneira contraditória, utiliza materiais de todo tipo na construção dos repertórios plástico-formais. Nesse procedimento, busca, nas várias esferas do saber e do cotidiano, fragmentos da história entre o passado e o presente, e a identidade do fazer artístico torna-se, assim, fugidia, fluida, causando certo estranhamento, já que o discurso não consegue mais fixá-la. Orlan é exemplo dessa combinação de objetos aleatórios.



Figura 24 – Orlan – ao expor *Santa Orlan*: a virgem, fotografada em pé, vestida como paródia de Santa Teresa em êxtase: olhos revirados, contorções, envolta por drapeados da roupa, traduz a ascensão do que está escondido. Na cena, o Barroco se faz presente num grandioso casamento com Deus.

O reconhecimento da arte da performance nos anos de 1970 não significa que anteriormente a essa data ela não existisse: remonta aos futuristas, no início do século XX, com a liberdade dos *performers* de utilizar as mais diferentes linguagens e materiais – poesia, teatro, cinema, pintura, vídeo, arquitetura, assim como objetos de toda natureza. Durante o modernismo, contudo, a performance ficou fora do circuito de avaliação do processo artístico. Deve-se destacar que, nesse procedimento, o corpo é devolvido a si mesmo como meio de expressão e apontou para novas direções.

2.2 Performance e transgressão, do início do século XX à era do bisturi

Na busca de um entendimento sobre a arte da performance, tendo em vista o percurso de seus vários caminhos e sua longa trajetória, constata-se que não está fundada em apenas um movimento ou em uma única tendência estética.

A construção dessa história não surgiu repentinamente. Foi uma evolução dentro do processo de construção, que começou com a definição do seu próprio caráter. A arte da performance integrou as experimentações do fazer artístico moderno, seguiu o caminho das rupturas do modernismo, e foi construída com a persistência de inúmeros artistas que

souberam ousar, que resistiram à passagem do tempo e dos modismos. Nesse percurso, pode-se notar a adesão de diferentes gerações de artistas, em diferentes lugares.

Como apontado anteriormente, os artistas das vanguardas europeias estavam diretamente ligados à descoberta de novas soluções para a arte. Embora as primeiras abordagens artísticas refletissem a preocupação desses artistas em concretizar as suas ideias, concentrando-se em objetos materiais considerados artísticos, alguns procuravam outros meios de expô-las, incorporando a arte na vida cotidiana. Com tal pensamento, partiram para a exploração das potencialidades do corpo, matéria pela qual eles puderam se expressar. E o corpo tornou-se parte da obra. Mais que *suporte* para a manifestação, o corpo era o *objeto* da manifestação, a origem da nova experiência e, acima de tudo, um fenômeno que nascia no cenário urbano, em meio a dissidências e indefinições.

A partir daí, as ideias tradicionais de arte começaram a desaparecer, pois, na sociedade moderna, a arte e a vida passaram a ser entendidas como dinamismo e fluidez. A intelectualidade europeia participava do nascimento de um meio de expressão que, em um mesmo acontecimento, mesmo espaço e tempo fundia a arte, o corpo, ruído, imagem, música e - acima de tudo - atitude. De certo modo, o que acontecia na cena não deixava de ser tradução da dinâmica que caracterizava as grandes cidades, lugar onde o espaço e as referências visuais eram múltiplos.

Desencantados com a sociedade pós Primeira Guerra, artistas, escritores e filósofos incitavam o público por meio de suas ideias e obras. Suas atitudes visavam a induzir a platéia a uma reação violenta contra todas as formas de opressão. Tal comportamento resultou no florescimento de discussões relacionadas à existência humana, bem como em discursos acerca de assuntos referentes ao corpo, incidentalmente ou não. Houve um aumento extraordinário do número de ações e experiências artísticas em todos os grandes centros da Europa, o que mais tarde resultou na arte da performance.

No início, os primeiros trabalhos desses artistas foram produzidos de maneira aleatória. Tanto os saraus literários quanto a experimentação de novos elementos nas intervenções e nas apresentações oscilaram entre a afirmação e a autodestruição, muitas vezes quase sem definição de coisa alguma.

Entretanto, na tentativa de explicar o mundo e subverter padrões sociais, os artistas valeram-se da palavra. Assim, o pensar o mundo se deu em termos de manifestos incendiários e essa apropriação da palavra fez da performance futurista um meio de pensar a arte em forma de textos. Em 1909, Paris vivia um momento de mudanças, inquietações e perturbações. Nesse cenário, o poeta italiano Filippo Tommaso Marinetti lançou seu primeiro manifesto

futurista no jornal *Le Figaro*, questionando os valores estéticos desfrutados nas academias européias. Naquele mesmo ano, foi com a peça *Roi Bombance* que Marinetti estabeleceu o tipo de performance que mais tarde tornaria evidente o futurismo.

O futurismo se consolidou com o “Manifesto técnico da pintura futurista”, publicado em 1910, pelos pintores Umberto Boccione, Carlo Carrà, Luigi Russolo, Gino Severini e Giacomo Balla, mais Marinetti. Este serviu de inspiração para a nova pintura futurista, mostrando como as obras poderiam transmitir, de forma concreta, as propostas de um postulado teórico, como bem mostra Goldberg (2006). A primeira exposição coletiva, amparada pelos princípios do futurismo, aconteceu em Milão, com obras de Carrà, Boccioni e Russolo, entre outros, em 1911, um ano após o lançamento de seu manifesto (GOLDBERG, 2006).

A partir de então, os pintores futuristas, usando de teorias alicerçadas nos manifestos, chegaram a instituir em seu proveito certos preceitos que também justificavam as suas atividades como *performers*. A performance configurou-se, assim, como um espaço que proporcionava ao artista, quando em atividade, sentir-se em um lugar onde tudo era possível. No momento da ação, a experimentação e a criatividade eram potencializadas e não havia limites, criando um espaço em que o corpo era portador de significações de toda ordem, a peça fundamental de um jogo maior. Para Goldberg (2006, p. 4), a performance “[...] dava a seus praticantes a liberdade de ser, ao mesmo tempo ‘criadores’ no desenvolvimento de uma nova forma de artista teatral, e ‘objetos de arte’, porque não faziam nenhuma separação entre sua arte como poetas, como pintores ou como *performers*”.

O pintor Russolo é um bom exemplo disso. Em suas experiências, ele explorou o ruído, dando origem ao manifesto “Arte dos ruídos”, no qual faz uma série de considerações acerca da definição de som musical, mostrando aspectos significativos dos sons que eram extraídos do barulho dos motores, do burburinho das grandes cidades, trens e carros. Dessa combinação, surgiu a música do ruído, que foi incorporada às performances (GOLDBERG, 2006).

O movimento dinâmico das máquinas foi também fonte de inspiração para os artistas *performers* na construção de repertórios para a dança e o teatro, em que o objeto de interesse estético era o corpo, usado igualmente como importante instrumento de comunicação com o público. Um exemplo é a peça *O mercador de corações*, de Prampolini e Casavolo, apresentada em 1927. Na encenação, participavam marionetes e figuras humanas que combinavam movimentos ritmados em gestos exatos e ocupavam quase a totalidade do espaço cênico. A orientação espacial poderia ser percebida dentro de uma configuração

formal mais ampla de estrutura com tipo geométrico, como num jogo abstrato. Nessas ações, percebe-se o significado contido nos gestos que lembravam a exatidão mecânica.

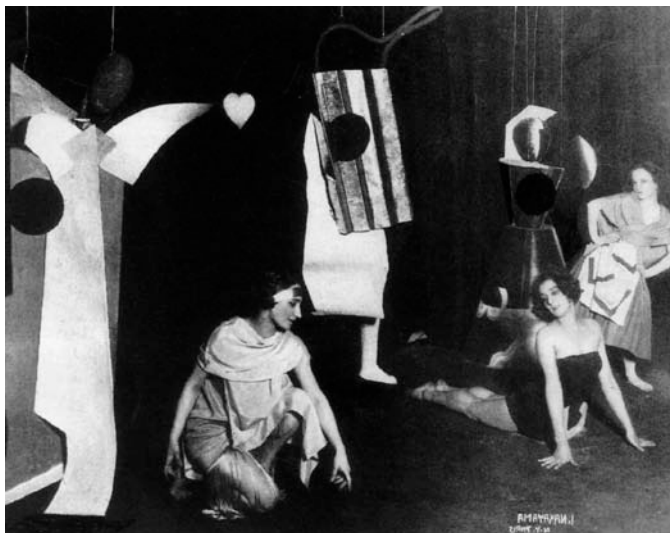


Figura 25 – Enrico Prampolini e Franco Casavola, *O mercador de corações*, 1927.

O artista futurista buscava, de certo modo, um redimensionamento e novos significados para o corpo, assim antecipando o que hoje é desejado em relação a novas possibilidades corporais, com a utilização das tecnologias. Os futuristas investiram suas teorias em intervenções que percorriam as diversas formas de expressões artísticas. Souberam fazer uso da tecnologia da época em benefício da arte e, com isso, entraram em todas as áreas da performance.

Ainda de acordo com Goldberg (2006), por mérito dos futuristas, as performances passaram a ser recebidas nos meios intelectuais como forma de expressão artística independente, o que possibilitou sua expansão por toda a Europa. Os futuristas, portanto, preconizaram toda uma geração de artistas que fazem do corpo um lugar aberto a novas atitudes e significações.

Percebe-se, no entanto, que a história da performance não é linear, tendo percorrido diversas tendências. Nos inícios do século XX, um dos movimentos que participou dessa trajetória foi o dadaísmo, que contribuiu para a criação de ambientes propícios ao desenvolvimento das atividades daqueles artistas *performers* que marcaram a arte de maneira transgressiva, capaz de fazer tudo desmoronar, como Franklin Wedekind e Hugo Ball. A disseminação das ideias desses artistas preparou o ambiente necessário para ancorar a “antiarte” que se prenunciava.

Os encontros literários e artísticos do celebre *Cabaré Voltaire* foram o ponto de partida dos artistas rumo a uma nova postura diante da vida e da arte, o movimento que incorporou efetivamente os elementos necessários para uma expressão completamente nova no universo artístico. Em meio a pinturas, roupas, música, dança e manifestos, o grupo dadaísta instaurou a sua rebelião contra os valores vigentes. Nesse processo, o corpo do artista desempenhou um papel determinante: serviu de suporte necessário para propagar as ideias anárquicas de seus membros.

Em suas performances, o artista Dada atacava o público com ofensas diretas. Suas manifestações tinham um caráter destrutivo, exploravam a subjetividade e pregavam a libertação do sujeito de toda e qualquer instituição. O artista Dada vivia à margem do comportamento “normal”, o seu objetivo era decretar o fim da supremacia na arte. Exemplo disso foi a exposição dos Independentes, realizada em 1917 e organizada entre outros por Walter Arensberg, Picabia e Marcel Duchamp, que expôs a sua célebre “A fonte”.

O Surrealismo foi outro importante movimento nos percursos da performance. Anos antes do surgimento desse movimento, e na apresentação que fez para o balé *Parade*, Apollinaire antecipou o que Goldberg (2006, p. 67), denominou de “Novo Espírito”, e que em seu cerne trazia a concepção do Surrealismo. Goldberg ainda observa que *Parade* definiu o que seria adotado pela performance nos anos que sucederam o pós-guerra.

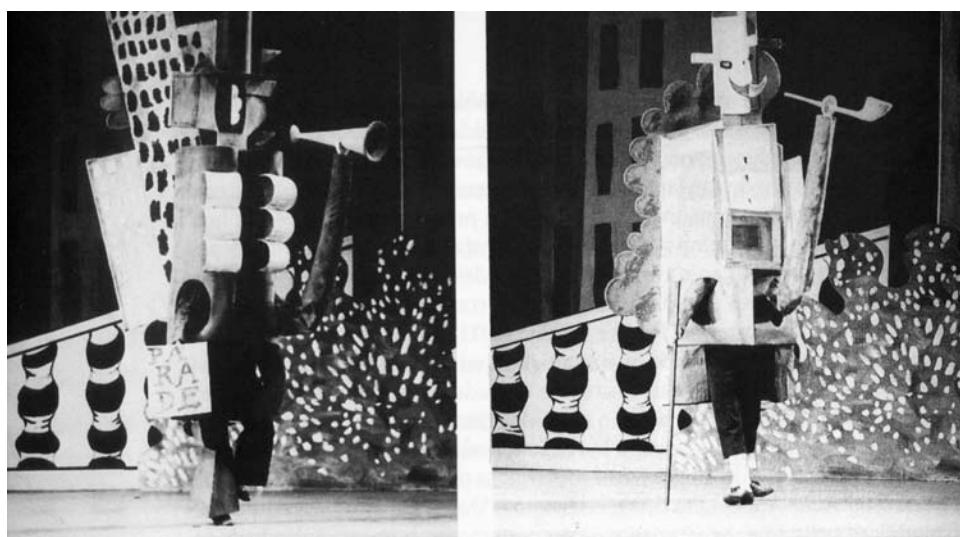


Figura 26 – Figura de Picasso para o Empresário Americano em *Parade*, 1917. *Balé Parade*, obra de Erik Satie, Pablo Picasso, Jean Cocteau, e Léonide Massine.

Com as descobertas das teorias de Freud sobre o inconsciente humano e o caminho já percorrido pelo Dada, criaram-se as condições para o surgimento do Surrealismo, cuja tônica é a intuição e o sonho. Por meio de cadeias associativas, os surrealistas criaram imagens e situações nunca antes vividas. Nesse universo, o corpo expandiu-se. Não sendo mais somente matéria orgânica, a pele estendeu-se aos limites da mente, os objetos tomaram o lugar do corpo, antes lugar por excelência do humano.

Na peça *Les Mamelles de Tirésias*, escrita por Apollinaire, em 1903, e apresentada em junho de 1917, entre os objetos que constituíam o cenário, figurava uma banca de jornal que adquiria existência própria na cena, por meio de gestos e ações humanas: o objeto perdia a sua condição de objeto e se revelava um personagem vivo. A trama também levava para o palco os conflitos femininos ao direcionar abertamente a fala da personagem Thérèse a um público masculino e ao encorajar as mulheres a romperem com as questões domésticas que a elas tradicionalmente são destinadas. Ao corpo de Thérèse estavam presos dois balões que simbolicamente representavam seus seios; em determinado momento, ela os explodia, como meio de transgressão. Ao livrar-se dos seios, Thérèse libertava-se da identidade que secularmente e por meio da sua biologia fora construída para as mulheres. Rompia-se, assim, a ligação com a sua própria natureza. Com essa atitude, a protagonista negava-se a perpetuar a definição de identidade feminina em termos exclusivamente sexuais. Thérèse também converteu seu corpo quando, com barba e bigode, anunciava que mudaria seu nome para o masculino Tirésias²².

É importante observar como a concepção de liberdade do movimento Surrealista contribuiu para o entendimento das performances dos anos antecedentes ao “Manifesto surrealista”: alicerçada na irracionalidade e no inconsciente, defendendo a livre associação de pensamento - que diretamente se liga às novas criações -, essa liberdade permitiu que as imagens desfrutassem de formas e contextos com origem nos sonhos.

Na década de 1920, o cinema também já estava sendo incorporado nas performances. Em 1924, durante um dos intervalos do balé *Relâche*, uma performance de Picabia com a colaboração de René Clair, Rolf de Maré, Duchamp e Man Ray, era projetado um filme roteirizado pelo próprio Picabia, intitulado *Entr'acte*.

²² Tirésias é o personagem na obra de Ovídio, *Metamorphoses*, que experimenta o amor como homem e como mulher.



Figura 26 – Fotos do filme *Entr'acte*, de René Clair, com Picabia dançando. *Entr'acte* foi apresentado “entre os atos” de *Relâche*. Duchamp e Man Ray também aparecem no filme, jogando xadrez.

Artistas surrealistas exploraram o corpo convertido em matéria dos sonhos, orientando o gesto performático para fora do próprio corpo biológico e traduzindo-o, por meio da psicanálise, não somente em corpo matéria como também em corpo “alma”. A representação de corpo se desconstruiu e se construiu no território da mente, desafiando a então existente noção da condição de ser humano.

O caminho seguido pela performance cruzou também pela *Bauhaus*, a escola de artes e ofícios fundada em 1919 na cidade alemã de *Weimar*, e que teve Kandinsky, Paul Klee, László Moholy-Nagy e Oskar Schlemmer entre os integrantes de seu corpo docente.

A *Bauhaus* carregou o novo fundamento estético entre 1923 e 1928, período marcado pela assimilação do construtivismo e por formas coerentes com essa tendência estética, adotando de um repertório inspirado nos objetos industrializados e incorporados à arte por meio da síntese das formas, da ordem matemática e da racionalidade. Assim, começou a definir-se uma estética orientada segundo a abstração formal e as construções geométricas de todo tipo, identificando-se com o progresso industrial.

Schlemmer foi o diretor de teatro da escola e o seu legado para a arte da performance foi o de introduzir e buscar harmonizar elementos básicos da forma com o homem e o espaço, contribuindo para mudanças que se efetuaram no teatro e na dança em termos de um novo valor estético. Para a *Bauhaus*, a estética era um potencial gerador de uma organização social

mais equilibrada e harmônica e, para a maioria dos seus integrantes, o significado maior da escola estava na possibilidade de fazer do uso da arte um meio de construir uma sociedade mais livre e justa.

Na peça *Ballett Triádico*, Schlemmer combinou figurino, dança, música, mímica, paródia e sátira. Segundo Magdalena Droste (2001), nesse ballet, o que prevalecia como meio expressivo era a trajetória do movimento ritmado dos bailarinos. Este, somado ao figurino, às cores e aos planos matemáticos que compunham o cenário, criava a unidade necessária para conferir um aspecto não-humano aos personagens.



Figura 27 – Oskar Schlemmer: O guarda roupa do *Ballett Triádico* na revista *Wieder Metropol*, 1926 no teatro metropolitano de Berlim.

Na *Bauhaus*, também foram inovadores Kurt Schmidt, construtor de objetos e figuras com forma geométrica, Friedrich Wilhelm Bogler e Geog Teltscher. As experimentações, a intensa movimentação e o efeito do teatro inovador da *Bauhaus* criaram uma identidade própria para a performance, uma marca que a personificou como meio de expressão independente (DROSTE, 2001). Em 1932, a escola foi fechada pelo nazismo, deixando um legado importante para a arte, para o *design* e para a arquitetura, revelando o valor do espaço não somente como meio de expansão de atividades práticas, mas como meio para a inserção da arte na vida.

Com a aproximação da Segunda Guerra Mundial, diante dos acirrados conflitos políticos, a performance sofreu um decréscimo na Europa, tendo muitos artistas emigrado para os Estados Unidos, onde, a partir do final dos anos 30, como mostra Goldberg (2006), começou a afirmar-se.

Por volta de 1933, um grupo de estudantes e docentes oriundo da *Bauhaus* constituiu, na Carolina do Norte, uma comunidade que logo atrairia artistas, escritores, dramaturgos, bailarinos e músicos. Esse embrião deu origem à escola de arte *Black Mountain College*, que teve John Rice como diretor e como professores Josef Albers e Xanti Schawinski, também originários da *Bauhaus*. Josef Albers elaborou para a *Black Mountain College* um currículo interdisciplinar, com forte orientação das ideias e do estilo da escola alemã. Schawinski elaborou uma nova didática e criou novo programa de “estudos cênicos”, envolvendo uma ampla pesquisa sobre espaço, forma, cor, luz, e som. Trabalhava, portanto, com outra concepção de método educacional e com um programa que continha os preceitos que procuravam introduzir a performance como meio de convergência entre as diversas artes. Isso se viu na primeira encenação de *Spectrodrama*, em que Schawinski propôs um entrecruzamento das artes e da ciência, definindo o teatro como um lugar de atividades e experimentações e, na segunda performance, *Dança Macabra* (1938), espetáculo visual que teve a inclusão e participação do público, usando máscaras e capas.



Figura 28 – *Dança macabra*, de Xanti Schawinski, apresentada no *Black Mountain College* em 1938.

Às experiências performáticas americanas desse período acrescentam-se ainda os experimentos multimídia do músico John Cage, também professor em *Black Mountain*. Em suas músicas experimentais, ele tentava recuperar a *Arte dos ruídos*, de Luigi Russolo, e os espetáculos do dançarino e coreógrafo Merce Cunningham, que defendeu a introdução de ações simples na arte da dança, os movimentos intrínsecos da natureza humana, como o ato de andar, ficar de pé, pular e comer. Com essa atitude, Merce

Cunningham orientou os movimentos que libertaram o corpo da rigidez de movimentos programados e sequenciais, procurando enfatizar o valor existente e a singularidade de cada movimento no espetáculo. Tais princípios são encontrados na obra *Dezesseis danças para solista e companhia de três* (1951).

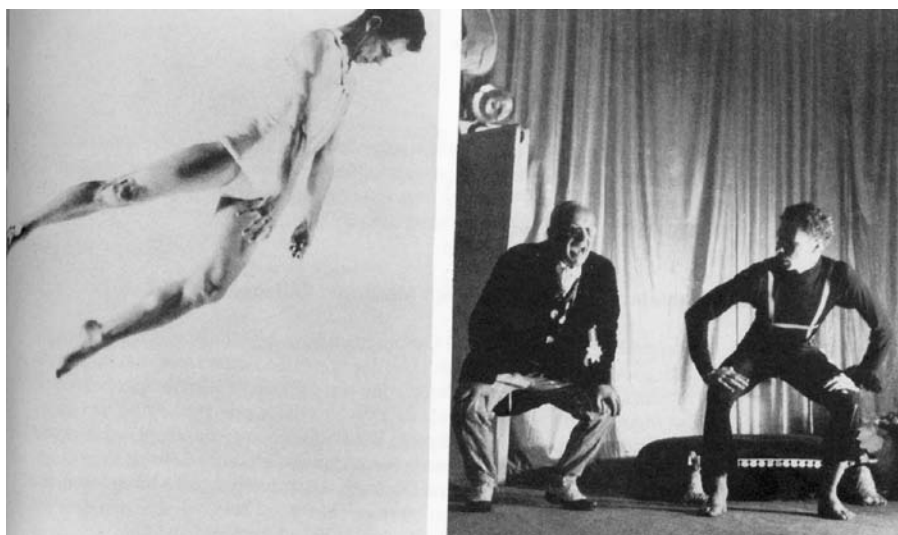


Figura 29 – Merce Cunningham em *Dezesseis danças para solista e companhia de três*, 1951.

Na *New School for Social Research*, onde foram professores, John Cage e Merce Cunningham influenciaram artistas mais jovens, como o pintor George Segal, Allan Kaprow, Richard Higgins, essencialmente quanto ao componente estético do acaso e do acidental, dentro dos princípios orientadores do Surrealismo e do Dadaísmo.

No decorrer da década de 1950, continuaram a se desenvolver inúmeras manifestações artísticas que envolviam diversas formas, linguagens e meios de expressão, em um processo de conjunção de tempo, espaço e corpo. Também as tendências de maior liberdade na busca do novo foram reforçadas pelo Existencialismo, que em muito influenciou e motivou movimentos das gerações de jovens artistas do final da década de 1960. Essas gerações, que faziam da resistência ou agressão à ordem estabelecida a sua bandeira, entendiam que as propostas racionalistas apresentadas na primeira metade do século XX não representaram inovação, a não ser quanto a uma maior acumulação de capital sem uma distribuição correspondente.

Segundo Goldberg (2006), entre os artistas que redimensionaram as atividades artísticas e as relações cotidianas, Kaprow foi, sem dúvida, a personalidade marcante na arte da performance dos anos 1960. Suas ações artísticas sofreram grande influência da pintura

gestual de Jackson Pollock, que defendia a incorporação direta e espontânea do corpo à arte, e este passava ser visto como objeto e sujeito do ato de criação. Os eventos eram apresentados de forma coletiva, o público participava de maneira mais intensa das atividades performáticas. A partir da apresentação *18 Happenings em 6 partes* (1959), na Reuben Gallery, em Nova York, os críticos constituíram o termo *happenings* como sendo o denominador comum de eventos de caráter semelhante ao desenvolvido por Kaprow.

Enquanto os *happenings* aconteciam, tirando o corpo de sua inacessibilidade, Robert Rauschenberg apresentava a sua primeira performance, *Pelicano* (1963). Segundo Rush (2006, p. 31), Rauschenberg foi um dos primeiros artistas das artes visuais a propor e a explorar as multimídias - os meios de comunicação de massa - nas performances, cruzando arte e tecnologia. Apresentadas em diversos lugares, grandes prédios e cinemas, essas performances tornavam o espaço elemento determinante da sua natureza. *Open Score (Bong)*, apresentada em Nova York em 1966, contou com a participação de quinhentos integrantes e consistia em uma partida de tênis. Para essa performance, foram utilizados equipamentos tecnológicos como raquetes equipadas com aparelhos radiotransmissores, os quais produziam efeitos sonoros, e câmeras infravermelhas que captavam imagens do movimento dos artistas e as projetavam em grandes telas.

O racionalismo, que sustentou a modernidade e considerava o real enquanto o cognoscível pela razão, pela inteligência, em detrimento da intuição, da vontade e da sensibilidade, acabou por induzir formas de ação e de pensamento geradas por utopias. Essa compreensão, somada às ideias de algo infinito, levou o francês Yves Klein (1928) a criar o movimento da “Revolução Azul”: para ele, “o azul é fundamental como puro [...] fundamental porque inviolável, distante da terra, longe de tudo que se passa, misturas, corrupções. Longe deste espaço de movimento que engana e desvia” (apud PEARL, 2001).

Klein, muitas vezes indo além dos limites do corpo, buscava a harmonia do cosmo, como seu “salto no vazio”, mímica, nas palavras de Pearl (2001). Tal ação representava um verdadeiro voo no ar e com *as Antropométrias*, do período Azul, se constituíam de performances cujas ações eram pinturas “ao vivo”. Yves Klein usava modelos femininos que serviam como pinceis, as quais, por meio de movimentos, deixavam na tela a marca de seus corpos. Essa atitude de Klein aponta para o abandono do espaço do ateliê; como ele mesmo afirmava, “rasgar o véu do templo do ateliê [...] e não deixar oculta nenhuma parte de meu processo” (apud GOLDBERG, 2006, p. 137).

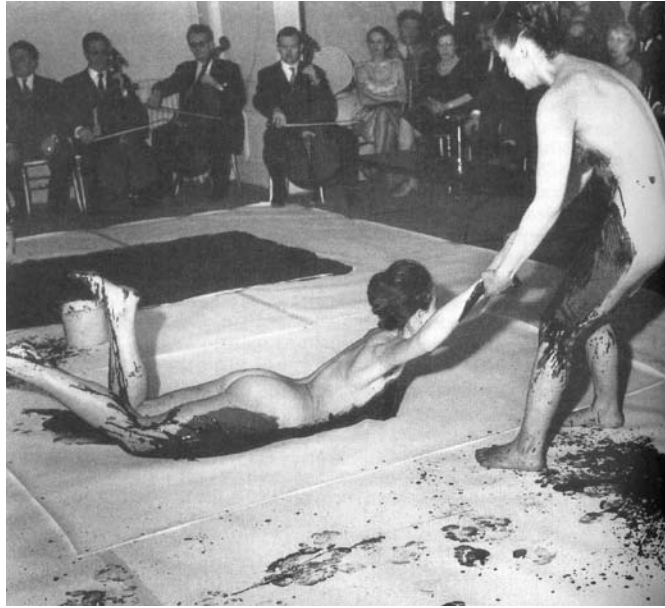


Figura 30 – Apresentação pública das *Antropometrias*, período azul, de Yves Klein, 9 de março de 1960.

Também foram relevantes, para a instauração de um novo pensamento na arte, a revisão das concepções marxistas. O ano de 1968 marcou uma época em que a intelectualidade duvidou da possibilidade de haver um projeto de modernidade, da ideologia do progresso. Como conseqüências, antagonicamente às virtudes racionalistas, as contraculturas exploraram os domínios das artes, da vida cotidiana, das e nas ruas, da linguagem e da moda, manifestando-se em todas as áreas do conhecimento. Como bem enfatiza Goldberg (2006, p. 142):

O ano de 1968 assinalou, prematuramente, o início da década de 1970. Naquele ano, os eventos políticos abalaram fortemente a vida cultural e social na Europa e nos Estados Unidos. O espírito dominante era de irritação e raiva diante dos valores e estruturas predominantes. Enquanto estudantes e trabalhadores gritavam *slogans* e erguiam barricadas nas ruas em protesto contra ‘o sistema’, muitos jovens artistas abordavam a instituição da arte com igual ou maior desprezo.

À luz dessas questões, pode-se constatar que, a partir dessa década, a “arte corporal” estava sedimentada na base de questionamentos sociais e políticos, por meio dos quais os artistas exploravam em profundidade as tensões e potencialidades do corpo, evidenciando uma série de situações em que o corpo é tomado como objeto da arte e seu meio de expressão.

2.3 Carnal Art, Body Art, Body Modification... o corpo não pode parar e nem as máquinas

No universo do *Carnal Art, body art, body modification*, performance contemporânea, o artista usa o seu corpo como suporte da arte e se torna sujeito e objeto da experiência, mesmo na efemeridade da ação feita por uma única pessoa, ou em grupo, como ritual. O resultado é consumido por um grande público e tal particularidade derruba a divisão histórica entre a ação do artista e os espectadores, que passam a estabelecer um diálogo direto. Em seu livro *Adeus ao Corpo: Antropologia e Sociedade*, Le Breton (2001, p. 44) afirma que “A *body art* é uma crítica pelo corpo das condições existentes”. E que, sendo assim, “[...] oscila de acordo com os artistas e as performances entre a radicalidade do ataque direto à carne por um exercício de crueldade sobre si, ou a conduta simbólica de uma vontade de perturbar o auditório, de romper a segurança do espetáculo” (idem).

Inclui-se, nessa proposta, o artista performático nova-iorquino Vito Acconci, cujas performances correspondiam a um ataque direto ao corpo que se convertia em território ritualístico. Muitas vezes, confundia-se com atos de crueldade, como na performance em que morde a si mesmo. Desde o início de sua obra, procura concentrar no corpo ataques diretos e intimistas, como se, dessa forma, fosse encontrar a si mesmo. Em *Enfeites* (1971), na ação, o artista travava diálogos fantasiosos com seu pênis, como se ele tivesse vida própria.



Figura 31 – Vito Acconci, *Enfeites*, 14 de outubro de 1971.

A arte de Acconci é compreendida como a da não inibição, uma vez que a exibição é feita pelo abandono das regras existentes de uma sociedade em que a vida social do indivíduo é regulada pela inflexibilidade.

Outro artista da mesma geração de Acconci é o californiano Chris Burden, que levou o corpo para além dos limites de tolerância da dor e arriscava a vida em performances que tinham como ação rastejar sobre vidros, a prática de crucificação ou o disparo de tiros sobre seu próprio corpo. Sua postura levava a crer que por meio da dor poderia transcender a realidade física, fazer-se existir. Para estabelecer uma comparação que explique melhor o processo do artista, utiliza-se à frase de Argan (1999, p. 532) “A salvação não reside na razão que faz projetos, mas na capacidade de viver com lucidez a causalidade dos acontecimentos. Tudo se resume a encontrar o ritmo próprio e não perdê-lo, aconteça o que acontecer”.

É interessante notar que os sacrifícios, que remetem ao flagelo do corpo nas performances de artistas como Hermann Nitsch e Gina Pane, admitem a associação com algo que transcende preceitos oriundos dos antigos rituais pagãos e cristãos.



Figura 32 – Hermann Nitsch, (*Aktion*) *46th Action*, apresentado no *Munich Modernes Theater*, 1974.

As performances ritualísticas de Nitsch, que envolviam sangue, eram uma forma de expiação do humano. Essa noção de sacrifício remonta a atos de purificação que levam para o público a máxima intensidade de sentimento e mostram, dessa forma, o dilema de uma sociedade reprimida que desafia a sua existência.

Em Gina Pane a postura é a de quem se coloca diante da realidade para conhecê-la, pois ela trata a dor como um fenômeno em si, assume uma batalha com seu corpo externo e seu eu, a fim de abrir espaço para a sua própria vida.



Figura 33 – Gina Pane, *Ação sentimental*, ação realizada na Galeria Diagrama em Milão, 1973. Fotografia colorida 120X 100 cm. Cortesia Anne Marchand.

Diferentemente das práticas de inscrição sobre o corpo das sociedades primitivas, em que o ato da escarificação, pinturas e perfurações faziam parte de um ritual coletivo, as práticas de culturalização, de rito de passagem e a *body art* caminham por vias opostas. Na *body art*, geralmente a ação é individual, um mito estereotipado de subversão a uma sociedade que determina as categorias estéticas a serem seguidas. Esses artistas procuraram fazer uma arte em que exaltavam a destruição, efetivando uma crítica a um mundo de desigualdades e de proibições. Nessa atitude, o corpo é representativo da verdade do sujeito, é o ponto de partida da consciência do seu ser no mundo.

Como atesta Jeudy (2002 p. 131), a história contemporânea das performances artísticas está inscrita no princípio de que o poder da exibição pública de certa monstruosidade do corpo está condicionado pela ordem moral de nossas representações. Porém, essa “espetacularização” do corpo feito objeto pelo artista, não deixa de ser um

produto e, portanto, consumido como mercadoria, que também é, contraditoriamente, sujeito. Hoje o corpo é colocado em lugar de destaque no discurso social, mas não é mais o lugar do político, de uma evidência social. Ou seja, é no corpo individual que se pauta a relação com o externo ao somar-se com outros em uma totalidade. Esse processo de soma envolve participação e forma-se, assim, um tecido social determinante no desenvolvimento de seu funcionamento.

Deve-se considerar, igualmente, que as formas de representação da imagem corporal na performance e a forma de apresentação ao público alteram-se significativamente com o desenvolvimento tecnológico. Pela intervenção dos seus aparatos, a tecnologia passa a ser mediadora entre o artista e o público nas experiências estéticas corporais. Ganha destaque específico a interatividade, um dos componentes do processo de criação, e a maneira como os artistas performáticos se relacionam com o universo da tecnologia, as características e capacidade de dialogar com as máquinas, o contexto em que suas imagens corporais estão inseridas, porque grande parte das imagens contemporâneas depende da tecnologia computacional, exigindo-se o poder técnico como ordenador em sentido social e simbólico. Para Diana Domingues (1997, p. 19),

Happenings e performances [...] estão sendo vividos por corpos tecnologizados, amplificados na sua totalidade física e psicológica que comandam e/ou são comandados por dispositivos de interação. O que cada vez menos está sendo discutido é a matéria, as formas em estados permanentes, o lugar como um espaço imutável. Geografias se fundem e são transplantadas, corpos se tocam no planeta, o mundo é um grande organismo vivo que circula nos vasos comunicantes das redes.

Desaparecem, desse modo, as características básicas do modo de produção artesanal que se concretizava na realidade matérica das representações corporais, na qual a produção da imagem dependia de um suporte físico. A imagem passa de uma natureza corpórea para a desmaterialização do automatismo da máquina, permitindo aos criadores submeterem esse meio a toda série de combinações possíveis na disposição de certo número de elementos numa superfície plana. Arlindo Machado (2001, p. 52) assim resume: “a imagem eletrônica não é mais, como eram todas as imagens anteriores, inscrição no espaço, ocupação da topografia de um quadro, mas síntese temporal de um conjunto de formas em mutação”.

Com esse novo sistema, as imagens numéricas são uma nova forma de projeção bidimensional atualizada de determinada cena virtual que só existe na memória do computador, máquina que também tem o poder de tornar visível, de reiniciar em qualquer ponto, reatualizar, recriar códigos matemáticos e abstratos em imagens visuais para qualquer

superfície. Cria-se, dessa forma, um espaço desterritorializado para o corpo, como aponta Levy (1996, p. 21): “quando uma pessoa, [...], um ato, uma informação se virtualizam eles se tornam ‘não-presentes’, se desterritorializam. Uma espécie de desengate os separa do espaço físico ou geográfico ordinários e da temporalidade do relógio e do calendário”.

Percebe-se, a partir de então, que as imagens virtuais estão prontas para serem distribuídas, manipuladas, criadas e recriadas como novos modos de expressão artística, implicando em uma nova sensibilidade que conduz a uma prática de “escritura híbrida”, interpretativa, rica em camadas de sentido, prontas para serem usadas por um vasto público. O numérico traz, assim, um novo paradigma, renovando de forma profunda as ferramentas, os materiais e os conceitos, de tal maneira irreversíveis e impositivas que acabam afetando todas as atividades humanas. Por intermédio de meios eletrônicos, efetua-se nova produção de significações, bem como a desconstrução da lógica herdada do funcionalismo, eliminando-se a distinção racionalista entre real e imaginário para melhor se entender o sentido de imaginário. Para Aumont (1999, p. 118), o imaginário pertence ao território da imaginação e, como faz parte da capacidade natural de criação, é conseqüentemente produtora de imagens interiores, podendo ser exteriorizadas entre legibilidade e transmissão de significados pela construção de outras leituras. Aqui, importa a afirmação de Belting (2006, p. 144):

[...] o computador conduz secretamente, como um instrumento pós-técnico da fantasia, já para além da velha oposição entre máquina e espírito. Seu caráter de ícone, que manifesta no monitor um mundo *processado* (e não análogo), supera a diferença entre imagem e símbolo por meio de um híbrido de reprodução e técnica.

O corpo, com sua inclusão nos processos artísticos que implicam nesses sistemas tecnológicos e cujo destino final é a circulação dessas imagens como parte integrante de um processo comunicacional, constitui, nessa trama de significações, uma estrutura controlada e modificada. Por isso, na era eletrônica, os conceitos de corpo e de objeto foram alterados, pois eles não podem ser considerados uma unidade integral, mas a compilação de códigos num *software* que torna virtualmente possível qualquer forma ou função.

Pela própria linguagem do computador, e a partir de conexões bastante simples, tornou-se possível abranger todas as linguagens e formas de expressão, transmiti-las e traduzi-las, propiciando experiências artísticas interativas. Nesse tipo de arte, são utilizados os recursos interativos da máquina, que necessitam da resposta criativa do espectador, participantes ativos do processo. Um exemplo de *Computer art* é o trabalho *Dança com o dervixe virtual*: corpos virtuais, que Diane Gromala começou a desenvolver no início dos anos 90.

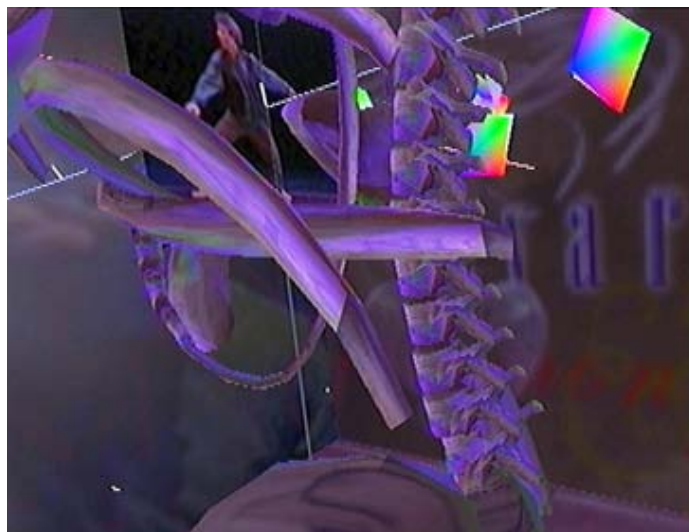


Figura 34 – *Dança com o dervixe virtual: corpos virtuais*, a artista explorou na obra as respostas corporais provocadas pela imersão tecnológica.

Esses avanços tecnológicos indicam que a época da incompatibilidade entre quaisquer coisas está para terminar. O corpo eleva-se à sua dimensão virtual. Cria-se um novo corpo, cujos significados são redimensionados na esfera da tecnologia, o homem-objeto-arte parte de sua completude à passagem para um *outro*. É o lugar de um *outro* que quebra com os antigos padrões de identidade. Esse *outro* pode ser assim compreendido: como um objeto estético que anula a posição de sujeito e seus hábitos de percepção, sendo o corpo expressão e reflexo mais profundo dele próprio. Prova disso é a quantidade de imagens criadas e recriadas que deslocam o humano para uma outra posição - chamada de pós-humano - e que, muitas vezes, emerge como consciência daquilo que se quer negar, a desestabilização de uma ordem e de uma estética imposta. Nas ideias de Hayles, segundo Santaella (2004, p. 192):

o pós-humano representa a construção do corpo como parte de um circuito integrado de informação e matéria que inclui componentes humanos e não-humanos, tanto *chips* de silício quanto tecidos orgânicos, *bits* de informação e *bits* de carne e osso. Nesse sentido, o pós-humano deve ser também traduzido por transhumano, mais que humano.

Essa experiência estética da relação com o corpo leva a uma vertigem de não mais se sentir a própria duplicação. Assim, a arte corporal é um processo de mediação, em que os artistas se lançam em busca dos meios tecnológicos para experimentar e explorar os limites do corpo, construindo a si mesmos como um lugar sem fronteiras entre o externo - realidade objetiva – e o interno – experiência subjetiva.

Desse modo, é possível constatar que a arte corporal vinculada às tecnologias vai além das representações e interpretações das imagens do corpo. O que ainda persiste é a questão da semelhança do corpo, seja o corpo-prótese, corpo-tecnológico, corpo-objeto, corpo-arte, corpo-virtual. O corpo como objeto de arte, como experiência da desconstrução da imagem humana, daquilo que durante muito tempo foi considerado como identidade da natureza humana, é reconstruído sem qualquer solidez. Como preconizava Marx no século XIX, “tudo que é sólido se desmancha no ar”. O corpo, nesse deslocamento de sentido, é fluído de um híbrido da zona fronteira entre o que é representação e dessemelhança.

Para estabelecer uma comparação que explique melhor esse último ponto, utiliza-se um exemplo do artista australiano Stelarc. O autor revela que “nesta era de sobrecarga de informações, o importante não é mais a liberdade de ideias, mas a liberdade de forma – liberdade para modificar e mudar o corpo” (apud DOMINGUES, 1997, p. 53).

O trabalho de Stelarc se caracteriza por abolir toda distinção entre o que é orgânico e o que é máquina, como nas performances por ele desenvolvidas com a ampliação do corpo por meio de próteses e *softwares*. O corpo não precisa ser aberto para receber a tecnologia, a pele não é mais a linha divisória entre o que é interno e externo.

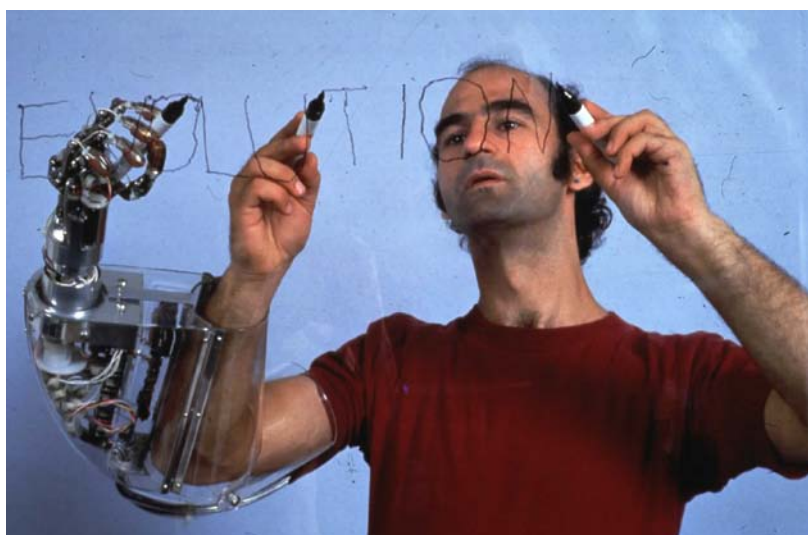


Figura 35 – *Terceira Mão*, performance realizada por Stelarc, consiste da adição ao corpo do artista de uma mão artificial, capaz de executar movimentos ativados por sinais de EMG dos músculos abdominais e da perna.

O interno torna-se o espaço para alojar a estética, do que é exemplo a escultura engolida por Stelarc, de modo a se alojar no estômago. A tecnologia converte-se em valor

supremo, possibilitando ao humano e à máquina se ajustarem e se incluírem, acomodando-se e, assim, ultrapassando os limites da lógica humana.



Figura 36 – O corpo de Stelarc torna-se hospedeiro de uma “Escultura”, estrutura de extensão/retração, compactada numa cápsula de 50 mm X 14 mm que é engolida pelo artista e se aloja no seu estômago, fabricada com metais para implante, como titânio, aço inoxidável, prata e ouro.

Com as novas representações corporais, a arte segue uma trajetória complexa a evidenciar as mudanças produtivas e simbólicas que essas intervenções imprimem aos processos coletivos do imaginário, de modo a construir um mundo a cada instante.

A partir desses pressupostos, são apresentadas as propostas de Orlan, focando-se especialmente o período de suas intervenções artísticas realizadas por meio de técnicas cirúrgicas.

2.4 O híbrido antes e depois do pós-moderno

No contexto em análise, o conceito de híbrido passa a integrar o vocabulário das experiências estéticas na obra de vários artistas, como é o caso de Orlan. Busca-se, aqui, compreender especificamente como o processo híbrido se dá nessa expressão artística por meio das imagens criadas por Orlan e como elas estão associadas à realidade do mundo contemporâneo e às mudanças que se operam na ordem de percepção. Ainda, procura-se analisar esse processo híbrido como instrumento inovador, dentro do contexto histórico no qual foi concebido.

Como aponta Santaella (2004, p. 135), “são muitas as razões para esse fenômeno da hibridização, entre os quais devem estar incluídas as misturas de materiais, suportes e meios [...]”. E tudo isso está disponível aos artistas para ser usado nas suas experiências. Atualmente, o processo híbrido cruza procedimentos e materiais, rompe com a fronteira existente entre o suporte e a linguagem. Pode-se dizer que a *hibridação* tem como resultado o embricamento, a sobreposição, a fusão, a incrustação, o que permite colocar em jogo uma série de associações por meio do deslocamento de seus elementos constitutivos. Não só é o lugar do impuro, mas também o da instabilidade.

A experiência sensível da obra híbrida está na forma como o artista conduz a migração das imagens e dos objetos de um contexto para outro. É a trama de relações que se forma, advindas de naturezas diferentes, gerando tensões por meio de combinações inesperadas. Nesse sentido, a obra se apresenta de forma aberta a novas modificações, com múltiplas possibilidades de intervenções.

Esse novo desafio para a arte foi antecipado pelo Cubismo, no início do século XX. A invenção da colagem passou a integrar a composição de novos significados. Segundo Pablo Picasso (citado por PERLLOFF, 1993, p. 95), “o propósito do *papier collé* era dar a ideia de que diferentes texturas podem entrar numa composição para se tornar a realidade na pintura, que rivaliza assim com a realidade na natureza”. E, ainda: “Esse objeto deslocado penetra num universo para o qual não foi feito e no qual retém, em certa medida, a sua estranheza”. A estranheza em relação ao objeto artístico também foi revelada pelo Dadaísmo, sobretudo a partir de Marcel Duchamp, com a forte influência do poeta Raymond Roussel (MINK, 1994, p. 29-33), que desestruturou as definições tradicionais da arte, proporcionando o questionamento sobre uma outra dimensão do olhar.

O novo enunciado, criado a partir de então, não se compõe de “coisa” vazia e alienada à criação, mas é determinante de novas formas expressivas, quebrando com a tradição figurativa da imagem, até mesmo em oposição à abstração. Desse modo, criaram-se novos sentidos, novos problemas de interpretação iconológica. Nessa perspectiva, uma obra é um veículo mutável para a representação de uma série de proposições que origina, a cada momento, novas formas de expressão, complexas e ambíguas, transformando-se num foco de interpretações conflitantes. Além disso, a obra de arte “original” começa a dar lugar à cópia, a partir do momento em que o artista não mais se preocupa com a peça única. É o caso de *L.H.O.O.Q.*, de Duchamp, realizada em 1919, e que consiste de um cartão postal ilustrado com a Mona Lisa, no qual foram acrescentados, a lápis, um bigode e cavanhaque.



Figura 37 – *L.H.O.O.Q.*, 1919 ready-made retificado, lápis sobre uma reprodução da Mona Lisa, 19,7X 12,4 cm, Filadélfia (PA), *Philadelphia Museum of Art: Collection Louise and Walter Arensberg.*

Tais questões foram assim apreciadas por Archer (2001, p. 182): “a perda da originalidade significava que tudo era uma cópia e que, sem um original, a ideia de cópia, com suas insinuações pejorativas, não fazia sentido”. Isso, por um ângulo. Por outro, a apropriação de imagens faz sentido num mundo onde tudo se copia. Esse percurso da obra e a sua competência reprodutora geraram diversas proposições pela *Pop Art*, com o uso de imagens e produtos da cultura de massa, por meio da banalidade de seus materiais como objeto de interesse estético.

Desde então, o próprio conceito de arte foi posto em xeque. Já não mais interessa a dicotomia forma/conteúdo, pois os produtos se evidenciam no objeto artístico como algo para além da própria arte. Segundo Archer, (2001, p. 11) “sem uma evidência mais clara de que o material havia passado por algum tipo de transformação ao ser incorporado à arte, não se podia dizer que a própria arte oferecia qualquer coisa que a vida já não proporcionasse”. Tal constatação encontra-se no trabalho de Andy Warhol que, de posse de elementos e situações comuns do cotidiano, construiu a sua obra de maneira sensacionalista, bem como a sua própria imagem. É o que se vê presente em *Gold Marilyn Monroe*: depois da morte da atriz, em 1962, Warhol transformou uma foto de Marilyn num ícone da cultura popular. Considerando-se que o banal é fonte de inesgotável potencial, o artista pop consegue esse intento em seu processo criativo.

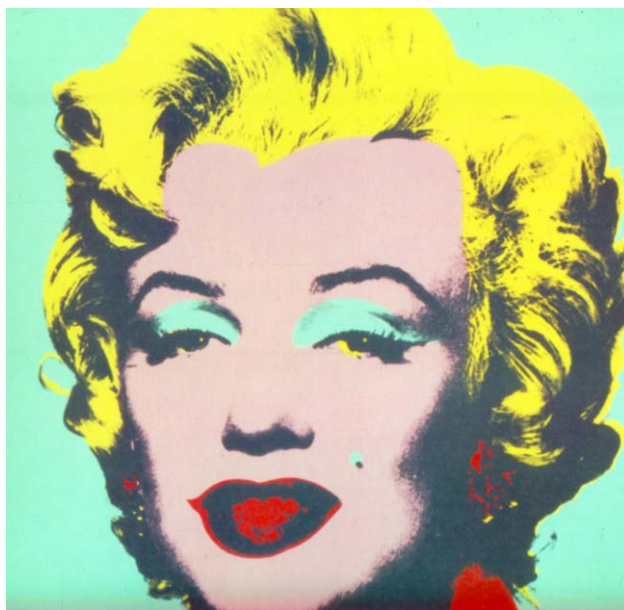


Figura 38 – Andy Warhol, *Marilyn Monroe*, 1968, Serigrafia sobre tela, 13X13cm, Nova Iorque, *The Museum of Modern Art*.

O hibridismo da obra consiste tanto em seus componentes constitutivos materiais quanto técnicos. A utilização de polímero, de óleo sobre tela, além da transposição da fotografia para a técnica da serigrafia, resultou em uma imagem que perdeu volume e realismo. Andy Warhol, posteriormente, fez muitas versões dessa imagem, com variações e sequências sucessivas, a exemplo do que a sociedade de consumo faz com um produto industrial. Tal atitude remete a Couquelin (2005, p. 112), quando afirma:

ao contrário da obra única e original, que é uma das exigências da estética tradicional, trata-se de duplicar o mais rápido e com maior número possível de entradas as mesmas mensagens. [...] admitindo que o trabalho do artista da pop art consiste não em ‘fazer’, mas escolher a imagem que mostrará, será necessário selecionar a imagem que causará sensação ou o meio de tornar qualquer imagem sensacional.

Dessa maneira, a repetição estava ligada ao modo como a sociedade de consumo vê e trata o universo de imagens e objetos constituintes do dia a dia, banalizando, pela redundância, o objeto retratado. A tradição das vanguardas começava aos poucos a ceder o seu lugar para um outro potencial crítico, com novos meios oferecidos pela tecnologia.

A obra de Orlan situa-se no contexto das representações híbridas contemporâneas. A artista utiliza personagens do mundo físico e seu corpo é tratado como objeto. Esses personagens adquirem significados mutáveis por meio de um deslocamento da representação da materialidade da obra para um espaço de desmaterialização, no sentido do inacabado, daquilo que não tem limite para ser explorado. Na série de performances *A Reencarnação de*

Santa Orlan (1990), a artista francesa reconstrói a si mesma por meio de cirurgias plásticas e converte as imagens de seu rosto (aqui associadas ao “duplo”, relacionadas a algo preexistente) em um acontecimento fluído.

Em sua obra, o híbrido ocorre não só pela técnica, sendo também o resultado de uma montagem realizada por apropriação de figuras femininas clássicas da mitologia e da arte. Imagens que são manipuladas tecnicamente e, em certo sentido, manipuladas semanticamente, buscam revelar intenções escondidas, conflitos provenientes daquilo que a sociedade determina como corpo ideal, desafiando contraditoriamente em xeque a própria cadeia de representação.

Em 2007, Orlan leva o seu fazer híbrido às últimas consequências. Convidada a colaborar com a equipe de biólogos da *SymbioticA*, Perth, na Austrália, participou de uma experiência biológica, e o trabalho levou o nome de *A Capa de Arlequim*. A exemplo de outras performances da artista, a ação foi filmada. O experimento consistia na colocação, em *cultura biológica*, de um pedaço da pele da artista junto a células de um marsupial e da pele de uma mulher negra, tendo esse híbrido celular sido posteriormente introduzido no corpo de Orlan. Segundo Stéphane Malysse, Orlan “experimentou a ideia de hibridação e aplicou o conceito lacaniano de *sutura* à própria pele, passando, assim, de arte carnal para arte viva”. Para Jacques-Alain Miller, a “sutura é uma espécie de fantasia da totalidade, um desejo de unir o que não se pode juntar” (apud MALYSSE, 2009, p. 296). Malysse conclui que essa experiência biológica foi transformada em conceito artístico, fazendo com que Orlan se abrisse para áreas como o design e a moda. Para tanto, ela entregou suas roupas à marca Neon para serem recriadas e, posteriormente, recicladas pelo design dos irmãos Campana.

De certo modo, a profunda transformação da arte contemporânea, envolvendo a passagem da arte de vanguarda para a de pós-vanguarda, impõe um questionamento sobre os seus princípios e valores para que se entendam as novas possibilidades de a arte satisfazer as demandas da sociedade na era digital.

Sobre a complexidade das condições sociais, geradas pelas novas tecnologias, Cauquelin (20025, p. 57-58) afirma que “O incremento vertiginoso dos mecanismos de comunicação não é mais novidade. Cada vez mais sofisticados e numerosos, têm-se submetido à competição internacional e passaram a funcionar como uma necessidade social”.

Isso, no entanto, não diminui a necessidade de expandir as categorias de análise dos agentes e fatores de transformação da imagem na arte, como o estudo das relações entre determinada sociedade e o espaço de significações que ela ocupa. Trata-se de uma realidade

que instiga o estudo aprofundado das dimensões e esferas de desempenho da arte contemporânea em uma nova civilização: a sociedade da informação (LEVY, 1993).

A partir daí, a arte passa a ser troca, informação, não mais analogia. É uma sequência de planos, multiplicidade de acontecimentos: é a estética da saturação. O homem contemporâneo *vê o que consegue ver*. Essa imediatez da expressão se manifesta pelo uso das técnicas que mostram o quão efêmero é o controle do significado dentro de uma estrutura complexa: “Dotada de uma vida quase autônoma, a obra digital pode se multiplicar, se modificar indefinidamente, basta dotá-la de parâmetros para que se desenvolva; não existe obra parada, consumada” (CAUQUELIN, 2005, p. 156).

Com isso, são necessários novos suportes à materialidade da imagem, que se projeta para além do espaço-tempo real, de tal modo que se desterritorializa rumo à virtualização. Aqui, o virtual tem por sinônimo a força, no sentido de que se pode transitar, por meio dele, com uma gama de possibilidades de realização do objeto (LEVY, 1996, p. 17).

Deve-se considerar, então, que o virtual está além da questão do antagonismo com o real. Jean Baudrillard afirma (2001, p. 41-42):

do meu ponto de vista, [...] fazer acontecer um mundo real é já produzi-lo, e o real jamais foi outra coisa senão uma forma de simulação. Podemos, certamente, pretender que exista um efeito de real, um efeito de verdade, um efeito de objetividade, mas o real, em si, não existe [...] agora, o virtual é o que está no lugar do real, é mesmo sua solução final na medida em que efetiva o mundo em sua realidade definitiva e, ao mesmo tempo, assinala sua dissolução.

Assim, pode-se considerar que é por meio da cultura tecnológica que, muitas vezes, se adquire conhecimento do objeto virtual, uma imagem sem um suporte aparente, o lugar em que o virtual aparece como uma dimensão do real. Isto é, na medida em que as imagens são oferecidas por meio das simulações, dificultam a separação entre o real/virtual porque formam um único corpo composto, no sentido de o virtual não ser apenas aquilo que se desprende do objeto real, mas de ter um corpo próprio, sendo o próprio objeto. A arte, nesse cenário, apresenta-se aberta e a imagem resultante desses caminhos leva a reflexões relativas a novos formatos enquanto experimento visual.

As imagens construídas por meio tecnológico, ao perderem a sua corporeidade, enunciam novos saberes e novas sensibilidades, que percorrem o atual território da visualidade. De acordo com Canclini (2003, p. 329),

a visualidade pós-moderna [...] é a encenação de uma dupla perda: do roteiro e do autor. A desapareição do roteiro quer dizer que já não existem os grandes relatos que organizavam e hierarquizavam os períodos do patrimônio, a vegetação de obras cultas e populares nas quais a sociedade e as classes se reconheciam e consagravam suas virtudes.

Sobre a perda do autor, Canclini (2003) afirma que a arte digital interativa, por meio de seu espaço de memória, possibilita ao artista liberar seu imaginário para criar imagens, sem o referencial de um modelo real físico ou moral.

Nesse sentido, Orlan apresentou, em 1996, *Este é meu corpo, este é meu software*, obra que se constituiu em uma cabeça virtual, sem o corpo, que se comunicava com ela e o público, tornando obsoleta a presença do corpo físico.

A partir do uso dos recursos gráficos do computador, a imagem de Orlan tomou uma outra dimensão no campo da iconografia, bem como da iconologia: abandonou o traço “convencional” da pintura ou da fotografia com as suas superfícies e planos para entrar no nível do ponto, processo de produção da imagem que não depende mais do suporte físico, mas computacional.

Em 1993, Orlan realizou, em Nova Iorque, uma cirurgia que foi convertida em cena e transmitida via satélite para Paris, Toronto e Tóquio. De forma interativa, permitia a participação do público, tornando íntimos do espectador o ato da encenação e o seu corpo. A presença de Orlan era real, havia uma assistência ao ato, e as imagens do seu corpo transmitidas em rede motivaram a construção de novas relações sociais.



Figura 39 – Sétima performance cirúrgica *Omnipresence NY*. Orlan com agulha de anestesia no lábio superior. Novembro 21, 1993

A artista cria, assim, uma nova ordem no campo da visualidade e da percepção, uma arte fundada no entrecruzamento das diferenças estéticas e culturais. As imagens de Orlan vão além de seu ato de criação para passar a integrar as redes de informação, pois são retiradas de um contexto de presença, no qual desfrutam de certa permanência no espaço e no tempo, e são transportadas para o uso transitório e instantâneo do suporte técnico, por meio de combinações que as transformam em imagens numéricas.

CAPÍTULO 3

O QUE ABALA, PROVOCA E PERTURBA NA OBRA DE ORLAN

3.1 “Do women have to be naked to get into the Met. Museum?”

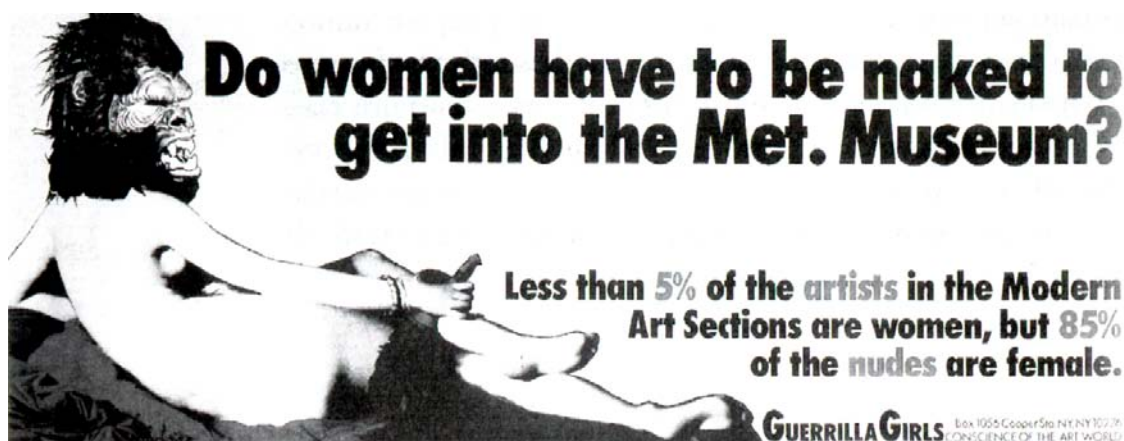


Figura 40 – “As mulheres têm que estar nuas para entrar no Museu Metropolitano?” Guerrilla Girls, 1989. Pôster.

Suporte de muitas significações, na arte também a imagem do feminino é representada pelo corpo. Os sistemas simbólicos, calcados em falsas premissas biológicas, constroem a categoria de gênero e atribuem sentidos ao feminino, baseados nas diferenças da corporeidade masculina. A mulher, dessa forma, passa a existir pela palavra do homem. Para Laura Mulvey (2008, p. 438),

a mulher, desta forma, existe na cultura patriarcal como o significante do outro masculino, presa por uma ordem simbólica na qual o homem pode exprimir suas fantasias e obsessões, através do comando lingüístico, impondo-as sobre a imagem silenciosa da mulher, ainda presa a seu lugar como portadora de significado e não produtora de significado.

Nesse processo, o corpo feminino é demarcado e transformado em objeto de muitas representações: para a arte, para a moda, para a propaganda, para o cinema e para todos os campos que requeiram uma leitura sexualizada, principalmente do corpo nu, para fruição ou prazer. Entretanto, nenhuma dessas linguagens está desprovida de valor ideológico e social, embora muitas vezes, entendam-se essas manifestações como apologias inocentes e sem desdobramento em outras esferas sociais, o que destitui o corpo de seu poder político. A partir do momento em que o corpo manipulável assume importância pela aparência física – e isso

passa a ser fator determinante de valores -, o corpo deixa de ser corpo político e passa a ser corpo “pertencente”. Portanto os princípios estéticos e morais que definem as corporeidades são construídos por narrativas masculinas que se valem de ideias abstratas de representação e não concretas de realidade. Não existe, nesse contexto, imagem gratuita e tampouco a representação é isenta de parcialidade.

Por um longo período da história da arte, a mulher foi o objeto representado, sendo praticamente invisível como sujeito criador. Para Patrícia Mayayo (2003), isso decorre do fato de o processo de criação artística estar desde o início inscrito e inserido em estruturas e sistemas de modelos sociais institucionais fundados na legitimação patriarcal, ainda que em sentido contrário houvesse a defesa de uma efetiva participação feminina no campo artístico. Essa situação que reduziu as mulheres à questão de gênero acabou, porém, se sobrepondo ao sujeito criador.

Do Renascimento até o século XIX, o estudo e o conhecimento do corpo humano nu era uma condição obrigatória à formação de artistas e os estudantes passavam muito tempo de seus estudos fazendo cópias de esculturas da antiguidade clássica.

Até por volta dos anos de 1850, o uso do modelo nu era proibido nas escolas públicas, bem como o acesso das mulheres a esses locais, o que só foi possível em 1893, na *Royal Academy* de Londres.

No que diz respeito ao fazer artístico, e ainda segundo Mayayo (2003), as mulheres, na Idade Média, dedicavam-se a atividades de tapeçaria e bordado, mas tais tarefas não eram atividades exclusivamente femininas, pois monges também as realizavam. Há, ainda, indícios de mulheres monjas e aristocratas que, no final dessa época, dedicavam-se às artes das iluminuras, o que auxiliou, posteriormente, no surgimento das mulheres artistas do Renascimento.

Com a revolução renascentista, as mulheres das classes mais privilegiadas tiveram acesso à educação, e dentre as virtudes de uma verdadeira aristocrata estavam as habilidades para a pintura, a música e a poesia. Conforme Manguel (2001, p.134), “[...] o século XVI permitiu a algumas mulheres certo grau de liberdade artística”, e dessa liberdade usufruíram Santa Caterina dei Vigri (1413-1463), musicista e pintora de miniaturas que, em 1712, foi canonizada pela igreja, e Sofonisba Anguissola (1532-35/1625), considerada como exemplo do ideal de aristocracia das mulheres da época.



Figura 41 – Sofonisba Anguissola, *Auto-retrato*, 1563. Óleo sobre tela, 88,9X81, 3 cm, Coleção de *Earl Spencer*, *Althorp, Northampton*.

Geralmente, as artistas renascentistas tinham origem em famílias de pintores, como Fede Galizia (1578-1630), filha do miniaturista Nunzio Galizia, e Lavinia Fontana (1552-1614), filha do pintor bolonhês Prospero Fontana. Lavinia pintou o retrato de Antonietta Gonzáles, conhecida pelo diminutivo de Tognina. Antonietta era portadora de uma doença de pele que promovia o crescimento de pelos por todo o seu corpo, mas isso não impediu a pintura do seu retrato, o que demonstra o quanto Lavinia se diferenciava das mulheres de seu tempo a despeito da participação de outras artistas que fizeram da pintura o meio privilegiado de sua arte (MANGUEL, 2001).



Figura 42 – Lavinia Fontana, *Retrato de Antonieta Gonzáles*, 1594-1595, óleo sobre tela, *Musée du Château de Blois*.

Manguel (2001, p. 135) especula sobre o encontro da adolescente com a pintora no momento de execução da obra, e tenta mostrar o quanto a vida da artista naquela sociedade era incomum: “[...] será que elas conversaram sobre solidão, sobre o peso de serem algo fora do comum, de um monstro para o outro, [...] em ser posta à parte dos seus pares em um local sem nenhuma identidade, sem nenhum nome identificável?”.

Outro nome é o de Artemísia Gentileschi (1593-1652/53), filha de Orazio Gentileschi, seguidor de Caravaggio. Artemísia pintou grandes telas com frequência e os temas de seus quadros eram protagonizados por heroínas como Judith, Suzana, Lucrecia, Betsabé, Esther. Em uma de suas obras, *Suzana e os velhos* a artista representa a castidade feminina.



Figura 43 – Artemísia Gentileschi, *Susana e os velhos*, 1610. Óleo sobre tela, 170X121 cm, Col. Schönborn, Pommersfelden.

A história conta a recusa da heroína ao assédio dos anciões, pelo que foi acusada de adultério e condenada à morte. De maneira contraditória, a iconografia ocidental transformou a imagem do corpo de Suzana em uma imagem sensual e exuberante, um lugar que propicia legitimação ao prazer da escopofilia, definida por Mulvey (2008, p. 440) “como ato de tornar as outras pessoas como objetos, sujeitando-as a um olhar fixo, curioso e controlador”. Esse processo foi usado por uma parte dos pintores renascentistas e barrocos que, usando técnicas da ilusão de espaço, criaram movimentos adequados ao olho humano, congelando o olhar do espectador na imagem talhada ao prazer.

A partir do final do século XVII e início do século XVIII, os motivos estéticos voltavam-se aos conceitos das academias. O novo modo de se fazer arte dentro das academias e os espaços de exibição da obra ao público sugeriram novas relações sociais, que afetaram a execução e a difusão da arte. Assim, a posição social e intelectual da mulher artista começa a mudar, mas é sabido que a posição da academia em relação a elas foi contraditória desde o princípio. Em alguns momentos, as mulheres não foram aceitas nos quadros acadêmicos. Em outros, as artistas não usufruíram os mesmos benefícios dos homens. Seguindo-se Mayayo (2003), a própria Academia de Paris foi contra a admissão de mulheres, embora a elas tenha aberto as suas portas durante o reinado de Luis XIV e em 1706.

Apesar dessa resistência, durante o século XVIII algumas mulheres conseguiram se sobressair, como a retratista Elizabeth-Louise Vigée-Lebrun (1755-1842), admirada como artista e por sua exuberante beleza. É dela o *Auto-retrato com chapéu de palha*, de 1782, pintura em homenagem ao retrato de Rubens, *O chapéu de palha* (1622-25). A obra da artista foi muito apreciada pela realeza e aristocracia. Mesmo com a Revolução Francesa, a situação das mulheres artistas não mudou, pois a Sociedade Popular e República das Artes, fundada em 1793, com o argumento que as mulheres eram “diferentes dos homens em todos os aspectos”, fecharam, de maneira antagônica, as portas à participação delas (MAYAYO, 2003).

Um dos aspectos a salientar do final do século XVIII é que, apesar de todas as reprimendas em relação às mulheres, foi crescente o número daquelas que expunham publicamente os seus trabalhos, como Césarine Davin-Mirvault e Constance Marie Charpentier, discípulas de Jacques-Louis David (idem, ibidem).



Figura 44 – Constance Marie Charpentier, *Auto-retrato de Mademoiselle du Val d'Ognes*, 1801. Óleo sobre, 161,3X128,6 cm, *The Metropolitan Museum of Art*, Nova York.

A pintura de Charpentier, *Portrait de Mademoiselle du Val d'Ognes* (1801), durante muito tempo foi atribuída a David e considerada um “belo” exemplar da pintura da época. Depois que o quadro foi atribuído à artista, as opiniões quanto à qualidade da obra variaram: ela passou para uma categoria de valor menor, considerada feminina, em uma clara demonstração de preconceito em relação a gênero.

Conforme Mayayo (2003), durante o século XIX despontam algumas mulheres que buscaram inserção nos gêneros pictóricos de domínio masculino, como é o caso da artista britânica Elizabeth Thompson (1846-1933), pintora de quadros de batalhas. Também nesse período, aparece o nome da francesa Rosa Bonheur (1822-1899), que na intenção de realizar estudos para as suas pinturas, se travestia de homem como maneira de ter acesso a lugares considerados masculinos, aqueles fora do domínio doméstico.

Os aspectos determinantes para esse comportamento existiam principalmente na Inglaterra vitoriana, que valorizava o ideal burguês de feminilidade na imagem da mulher recatada, vivendo em função da vida familiar. Desse modo, a arte realizada por mulheres era vista diferentemente da arte feita por homens, traduzindo uma visão hierarquizada de gênero: enquanto o fazer artístico das mulheres estava limitado ao espaço doméstico e sua arte era considerada “delicada”, a arte masculina era de domínio público.

Mesmo com o crescente número de mulheres artistas, ao longo do século XIX, o panorama era ainda incerto, com proibição de acesso às escolas de formação artística, o que dificultava a prática profissional e levava as mulheres a buscarem formação em estúdios alternativos. Contudo, não foram poucas as artistas que começaram a mostrar insatisfação com o estado das coisas e, ao lutarem pelos seus direitos, fizeram-se ouvir, tiveram reconhecimento no meio e conquistaram um espaço no âmbito das academias.

A história mostra que, ainda assim, durante o século XX, a posição da mulher no universo artístico em geral se revelava diferente da condição do homem, tendo elas enfrentado adversidades de toda ordem. Isso é explícito nos Manifestos Futuristas italianos e russos, nos quais se lê que “nós queremos destruir os museus, as bibliotecas, as academias de toda natureza, e combater o moralismo, o feminismo [...]”. Está-se, pois, diante de um espelho que olha e questiona: “quem tem medo de Virginia Woolf ?”²³

²³ A sentença refere-se à peça escrita em 1962 por Edward Albee. *Quem tem medo de Virginia Woolf* integra a dramaturgia contemporânea e foi adaptada para o cinema em 1966, com direção do americano Mike Nichols. A adaptação foi utilizada como paródia ao texto de Albee por acharem-se confrontos entre o que foi defendido pelos futuristas e o título da peça. Virginia Woolf, há mais de setenta anos, já dizia que “as mulheres durante todos esses séculos serviram de espelhos dotados do poder mágico e delicioso de refletir a figura do homem ampliada duas vezes” (WOOLF apud LAURETTIS, 1977, p. 35). Assim,

3.2 A construção do corpo político nas experiências artísticas de mulheres

Os anos de 1960 foram pródigos em movimentos emancipatórios, dentre os quais o movimento feminista, que começou nos Estados Unidos e na Europa e, aos poucos se propagou como movimento internacional. A luta pelo direito das mulheres no século XX, porém, teve início com o movimento sufragista que, em 1920, conquistou o direito de voto para as mulheres dos Estados Unidos. É importante ressaltar que o engajamento político sempre esteve presente nas fileiras do feminismo, tanto no que se refere aos movimentos sociais em geral quanto à participação ativa em partidos políticos. Nessa perspectiva, destacam-se as mulheres ativistas como Flora Tristan e Alejandra Kolontai, cujas ideias revolucionárias defendiam a construção de um “socialismo feminista”, ponto fundamental de suas causas para a real emancipação das mulheres, o que somente ocorreria se houvesse a transformação mais geral da sociedade, no cerne de um sistema socialista.

No entanto, pelo fato dos partidos de esquerda serem em sua maioria compostos por homens, houve sérias divergências e não aceitação dessas propostas por parte dos coletivos partidários, contrários às reivindicações de caráter mais específico. Assim, as causas feministas foram consideradas sem importância para a conquista socialista, o que leva a observar que o poder masculino também estava implantado naqueles partidos revolucionários. A partir da década de 1960, contudo, uma “nova esquerda” restabelece a uma ligação explícita com as ideias do feminismo.

O esforço feminista, muitas vezes, transpareceu na atitude isolada de algumas mulheres artistas que procuraram traduzir em imagens as insatisfações e revoltas daquelas que por tanto tempo foram silenciadas. Essas imagens quase sempre assumem uma atitude agressiva em relação aos homens e o sentimento de revolta evoluiu para esferas mais amplas. Algumas já eram militantes de diversas outras causas, desde as gerais, como a luta pela paz e direitos humanos, até as específicas, como o direito ao aborto e direitos iguais entre homens e mulheres na questão salarial. De qualquer modo, individual ou coletivamente, as mulheres não aceitaram limitações e concentraram esforços no combate a normas sociais discriminatórias e a conceitos seculares que povoavam as mentes e mantinham uma realidade social estruturada no patriarcalismo, mantido, por razões religiosas, políticas e econômicas.

tomando por base o argumento da escritora, entende-se que as mulheres, quando parecem assemelhar-se aos homens, são consideradas ameaçadoras.

O percurso do movimento feminista foi descrito por diversas teorias e ações e, longe de chegar a um termo comum e ser um movimento unificado, marcou uma trajetória de experimentações e transgressões de normas importantes para as conquistas alcançadas em questões relacionadas ao direito de escolha quanto à reprodução, liberação sexual e direito ao aborto, áreas consideradas controversas.

Manuel Castells (2006, p. 231) ao analisar essa diversidade do movimento feminista, explica que as mulheres estavam divididas entre o feminismo liberal e o feminismo radical. Por isso, em determinados momentos, o campo liberal foi defensor de igualdade entre homens e mulheres, enquanto que o radical lutava pela afirmação da existência de uma essência feminina. Declaravam, com isso, a superioridade das ações e práticas das mulheres que levariam à construção de um mundo melhor. Tal atitude estava presente no que defendia a escritora Virginia Woolf, para quem esse mundo melhor seria possível por meio da atuação profissional das mulheres, fundada numa ordem de valores diferenciados e essencialmente femininos, fora de qualquer modelo imposto pelo masculino (MAYAYO, 2003).

Entretanto, além da diversidade e pluralidade de conceitos, ideias e experiências, o que é bastante natural num processo complexo como esse, as mulheres buscavam uma identidade própria e uma conscientização política que as afastasse definitivamente daquela introjetada pelo patriarcalismo. Longe de ser compreendida como algo que uniria a todas, a construção de uma subjetividade feminina passou a ser protagonista das diferenças. Nesse momento, até mesmo os movimentos lésbicos, que por direito encontravam dentro do feminismo o espaço conquistado com muita persistência, passaram por uma série de questionamentos dentro das práticas de diversos grupos feministas. O que naquele momento estava colocado para esses grupos era enfrentar o próprio preconceito entre as mulheres quanto às formas de sexualidade, mas o crescimento e a influência do movimento lesbiano foi um grande desafio para o movimento feminista como um todo.

Algumas feministas, como a americana Betty Friedan, fundadora da Organização Nacional da Mulher – NOW (1966), negavam a participação do movimento lésbico, mas essa sua negação falhou a partir do momento em que Patrícia Ireland, presidente da NOW, declarou ser bissexual. Com isso, durante aqueles anos, o movimento feminista mostrou a fragilidade de uma geração que até então não sabia muito bem como combater o objeto que a dominava. Aos poucos, porém, as mulheres conseguiram transformar esse dilema em algo concreto: sua participação efetiva em várias esferas da vida pública.

Uma vez preparadas as bases do movimento, era natural que as suas consequências recaíssem no trabalho de mulheres, em quase todas as suas instâncias de atuação. Ao mesmo

tempo, elas descobriram em seus corpos aquilo que as fazia diferente dos homens e que, de certa forma, as ligava a uma autoridade patriarcal, tanto do ponto de vista institucional quanto psicológico: o sexo.

Nas fileiras feministas, o corpo foi reivindicado de todas as formas e por toda uma geração de mulheres negras, brancas, asiáticas, lésbicas ou heterossexuais, bem como de artistas que fizeram da arte corporal um instrumento transgressor de crítica à sociedade então existente. Tal atitude perpassou a dimensão política e social da condição das mulheres e foi traduzida em formulações de cunho crítico às teorias feministas relativas às questões de gênero.

Se existia o movimento feminista que agia dentro de um coletivo social, a ação das mulheres artistas se dava de forma individual: a transgressão passou a ser um ato individual contra os padrões sexistas que foram construídos socialmente durante séculos.

Na década de 1970, apareceram mulheres que começaram a explorar mais efetivamente a arte da performance, até então quase que exclusiva aos homens. Entre as artistas precursoras da arte performática estão Shigeko Kubota, que integrou o grupo *Fluxus*, Carolee Schneemann, que se destacou em apresentações nas quais utilizava materiais abjetos, e Mariana Abramovic, militante do partido comunista iugoslavo. Essas artistas começaram a apresentar seus corpos como objeto de manifestação e expressão da arte e também como meio de contestação.



Figura 45 – Mariana Abramovic durante a performance Thomas Lips, (1975/2005), no Solomon R. Guggenheim Museum de Nova York.

É nesse período que aparece Orlan, atuando de maneira diferente daquelas que, em suas experiências performáticas, buscavam a construção de uma identidade feminina a partir da instauração de uma nova ordem social e moral, com a destituição das instituições da marca de gênero.

3.3 O corpo “é lugar de debate público”

As concepções feministas disseminadas nos Estados Unidos no final dos anos de 1960, e depois na Europa, no início da década de 1970, levaram uma parcela significativa de artistas a adotar a performance como forma de expressão.

O mundo ainda vivia a Guerra do Vietnã e estavam intensificando-se as lutas pelos direitos dos negros, mulheres e *gays*. Por isso, a ideia de liberdade então vigente no meio artístico impulsionava o abandono de outras manifestações artísticas e a adesão à prática da Arte Corporal. A consciência que se instaurava se dividia entre as possibilidades de desenvolvimento individual e o fim da sociedade burguesa moderna.

Nesse cenário cultural propício aos homens, a crítica - feita por críticos, diga-se - dava certo favorecimento e proteção aos artistas em detrimento às artistas, como bem mostra a feminista Lucy Lippard: “as sementes de meu feminismo estão na minha revolta contra o patronato de artistas por Clement Greenberg, contra a imposição a todos do gosto de uma classe [...]” (apud ARCHER, 2001, p. 125).

Por tais razões, as mulheres começaram a questionar e a confrontar sua condição de artistas em relação à condição masculina, reivindicando a presença e a participação no espaço público. Essa situação levou a intensificar a militância artística e a, partir disso, surgiram estatísticas produzidas pelas primeiras ativistas, como observa Archer (2001, p. 124):

Em 1971 [...] o Conselho de Artistas Mulheres de Los Angeles lançou uma declaração ressaltando que nos últimos dez anos, dos 713 artistas que haviam exposto em mostras coletivas no Museu do Condado de Los Angeles, apenas 29 eram mulheres. No mesmo período, o museu havia montado 53 mostras individuais, sendo apenas uma dedicada a uma mulher. Proporções similares repetiam-se em museus e galerias por toda a parte.

A atitude dessas mulheres personifica bem a arte de caráter político que pontuou a produção de mulheres na década de 1970, contribuindo para a formulação de uma arte feminista que estabeleceu uma relação explícita com o movimento. Como se pode observar, a

relação entre as artistas e o feminismo remonta à própria história desse movimento, o que permitia legitimar e trazer à tona a discussão da exclusão do trabalho feminino da história da arte. Discutia-se, então, o rompimento com a herança do passado artístico que residia na história artística escrita sob a égide masculina e a necessidade de uma reescritura dessa história, agora sob o ponto de vista feminino.

Para isso, foi necessária a busca da subjetividade feminina, isto é, da presença (eu) e do retorno à interioridade. A presença (“para o mundo e para mim mesma”) surge como possibilidade de tecer uma linguagem de signos próprios, assim permitindo a relação com o exterior de forma a se deslocar de si.

A referência inicial para compreender-se a construção da “presença feminina” na arte no início dos anos 1970 é a artista norte-americana Judy Chicago que, com Miriam Schapiro, organizou o primeiro programa de Arte Feminista, no *Califórnia Institute for the Arts*, como meio de propagar as teorias feministas (CHICAGO, 1979).

No programa, eram realizadas intervenções por meios visuais no intuito de levantar questões de gênero. As artistas trabalhavam no limite entre o que buscavam enquanto identidade sexual feminina e a crítica à dominação masculina do mundo. Para elas, essa dominação nada mais era que o jogo de poder existente nas relações e que se mantinha na perspectiva das mulheres como sujeitos neutros, engendradas por uma existência universal cujo parâmetro era a mulher branca, ocidental, heterossexual e de classe média.

Na obra de Chicago, *The Dinner Party*, 1973/74, a instalação consistia de uma mesa em forma de triângulo equilátero, com treze lugares em cada lado. Ao se valer dessa figura, simbolicamente negava a hierarquia de lugares concedidos aos homens na mesa, partindo do princípio de que todos os lados de um triângulo são iguais. Analogicamente, a forma triangular remetia à representação da vagina. Desenhou também trinta e nove jogos de mesa dedicados a mulheres que fizeram parte da História, como a imperatriz bizantina Teodora, Safo de Lesbos, poetisa do século 7 a.C., a escritora Cristine de Pizan, do século XV, Ártemis, irmã de Apolo e deusa predileta de Hipólito, e a escritora Virginia Woolf. Tentava, com isso, resgatar o papel de importantes mulheres, subvertendo as narrativas tradicionais.

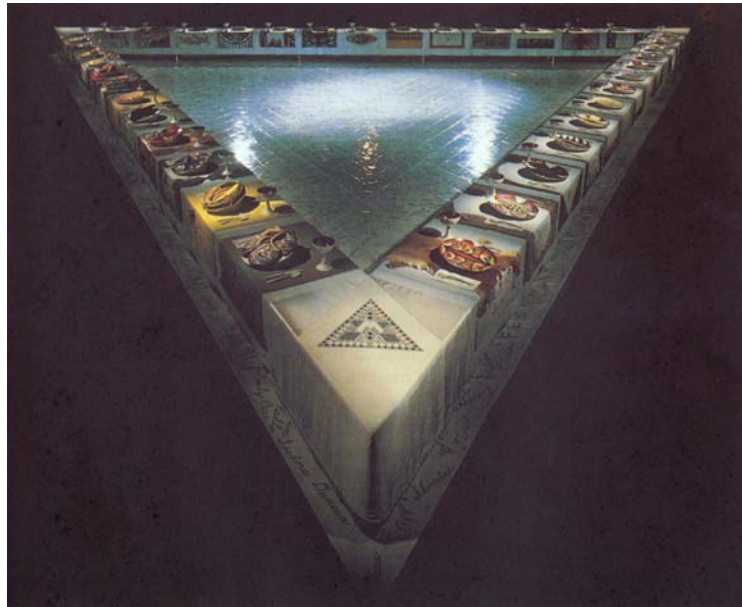


Figura 46 – Judy Chicago, *The Dinner Party*, técnica mista, 1440X1290X90 cm, Coleção da artista.

Nessa instalação, o corpo físico feminino está ausente. A presença feminina se estabelece pelo diálogo entre os signos existentes na composição, como os pratos dispostos na mesa e que exibiam representações arcaicas da vulva. A apropriação de todos esses elementos incorporados à obra investia-os de significação a fim de servir de crítica ao patriarcalismo, que por tanto tempo silenciara e excluía as mulheres dos processos históricos e sociais.

A violência exercida pelos homens contra as mulheres foi também tema de crítica nas experiências artísticas das últimas décadas do século XX. Uma obra representativa dessas ações na crítica à violência de gênero é *Sacrifício*, de 1970. A performance foi realizada por Faith Wilding, integrante do Programa de Educação Artística Feminista de Fresno e *Cal Arts*, e mostra o corpo da artista de forma a parecer morto, colocado em frente a um altar decorado com vísceras de animal.



Figura 47 – Faith Wilding, *Sacrifício*, 1970. Instalação, técnica mista. Programa de arte feminista, *Fresno State College*.

A questão de identidade, nos anos 1970, era debatida por muitas artistas. Consequentemente, a luta política e o engajamento de algumas delas situavam-se no centro de uma crítica teórica feminista radical. Outro fator que influenciou o pensamento feminista foi a retomada de textos relacionados à arte e à cultura de alguns filósofos e teóricos políticos como Marx, Lukács, Adorno e Marcuse, discutidos pelos chamados “neomarxistas”.

As artistas buscavam uma representação do feminino e da mulher que fosse criada a partir das e pelas próprias mulheres. Judy Chicago, no entanto, com suas ideias e práticas, construídas em função de termos exclusivamente sexuais, acabou por limitar a definição de identidade. Até esse momento, as discussões giravam em torno da preocupação de reafirmar a identidade na própria representação e conteúdo da obra, e essas representações, muitas vezes, referiam a figura da vagina, de modo a simbolicamente traduzir as experiências femininas. Elas visavam a que essas manifestações fossem produzidas a partir de suas próprias problemáticas e, consequentemente, pela real identificação entre a intérprete e a obra apresentada na busca da igualdade pela afirmação da diferença.

Essa definição identitária acontecia quando as artistas procuravam glorificar, artisticamente, a imagem dos órgãos sexuais femininos como representação da condição de ser mulher ou com aquelas que se apoiavam nas questões somente de gênero.

No que diz respeito a essa questão, consideram-se as formulações de Archer: a identidade “[...] apesar de reconhecida como tal, não era uma questão que pudesse se confirmar aos limites do gênero. A identificação e a compreensão de que alguém se diferencia dos outros englobam considerações sobre sexualidade, classe social, origem racial e cultural” (2001, p. 134).

A abordagem de Archer não difere das concepções de Judith Butler²⁴ no aspecto do reconhecimento de que não existe um único sujeito mulher, ou seja, uma identidade que seja comum a todas as mulheres. Para ela, “[...] o gênero não se constrói sempre da mesma forma em distintos contextos históricos e porque se cruza com outros componentes discursivos de identidades como a raça, a classe social, a origem étnica e orientação sexual” (1990, p. 3).

De fato, nessa ideia não existe a construção de mulher enquanto sujeito único e estável. Por tudo que já fora dito e feito a respeito da condição social das mulheres, naquele momento tornava-se imprescindível a presença de uma prática de poder ativista que levasse em conta as questões de raça e de sexualidade.

Como respostas a essas questões, assistiu-se a uma crescente exploração do corpo, com destaque para a sua exibição, de forma a chocar o público. Isso decorreu das práticas anteriores dos anos 1960, fundadas em modelos radicais de ação ativista nos quais as mulheres negavam os modos de comportamentos convencionais da sociedade - bem como a por elas sofrida discriminação racial e social – e, sempre que possível, conflitavam por meio de ataques.

As reivindicações, manifestadas em performances, ao mesmo tempo em que incomodavam o público, também o entusiasmava. Considerando as práticas e consequências dessas atitudes, Pearl (2001, p. 86) afirma que “[...] nesta efervescência reivindicadora, a linguagem do corpo aparece como um paradigma de liberdade: liberações do indivíduo, da mulher, dos excluídos, dos minoritários ou oprimidos, seja ele quem for”.

As mulheres promoviam, assim, alterações que, de certa forma, abalavam as estruturas do meio social em que atuavam, possibilitando que os padrões instaurados fossem questionados tanto no aspecto social quanto nos discursos de algumas feministas que eliminavam as particularidades e os interesses de classe das mulheres.

Nessa nova tentativa de ação, foram efetuadas transgressões nos limites do que se julgava como identidade feminina, principalmente em relação aos “falsos” discursos que

²⁴ Judith Butler, teórica feminista e militante lésbica, autora de *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, publicado em 1990.

circulavam nos meios acadêmicos, afirmando que as mulheres, independentemente de suas condições sociais, são determinadas a serem todas “iguais”.

Desse modo, as mulheres direcionavam críticas à construção do corpo como algo mutante, que precisava ser redimensionado conforme suas potencialidades e, com histórias pessoais, visavam à fusão de outras identidades e sexualidades. Nessa perspectiva, afrontavam a ordem e a tranquilidade impostas por padrões e comportamentos socialmente aceitos.

As ações políticas promovidas pelas mulheres mostraram uma inversão de papéis mediante o jogo de elementos usados na construção da obra, o que de certo modo resultava em um distanciamento delas próprias como mulheres e de sua condição, criando, conseqüentemente, uma subversão de identidade.

Com essa proposição, Adrian Piper ironizou o papel que lhe fora atribuído socialmente – o de mulher ocidental, branca, heterossexual. Por isso, e a exemplo de outras artistas mulheres que já haviam pontuado essa questão, assumiu uma identidade inquietante, na performance *Eu sou a localização #2* (1975), na qual pinta o rosto de branco, acrescenta ao visual um bigode, cabelo em estilo black e anuncia: “Sou um rapaz anônimo do Terceiro Mundo, vagando em meio à multidão, dizendo a mim mesmo, em voz alta, que sou a localização da consciência... Sou hostil à presença dos outros e, ao mesmo tempo, dela me distancio” (apud ARCHER, 2001, p. 134).



Figura 48 – Adrian Piper, *Eu sou a localização #2*, 1975.

Com essa afirmação, Adrian Piper deslocou a questão da sexualidade e da raça para a esfera política, criando para si uma figura andrógina e culturalmente ambígua, que levava o público a refletir criticamente sobre o que a sociedade atribuía ao indivíduo. Ao se deslocar para outras posições, apagava provisoriamente as diferenças entre os sexos e as imposições de gênero, enquanto resultado de uma construção social e política, dominada pelo homem.

Archer (2001, p. 133) reconstitui o desenvolvimento dessas práticas feministas e as consequências delas advindas:

as implicações mais amplas da maneira como o feminismo pensava a arte foram se tornando cada vez mais claras em meados dos anos 70. Insistir no direito de não agir nem como sujeito neutro nem como substituto do macho, mas como mulher, havia posto em foco a questão de identidade.

Muitas outras artistas encontraram nessas premissas o seu espaço no território da arte e fundamentaram os seus trabalhos em denúncias de caráter político, como fez a americana May Stevens ao produzir uma obra inspirada em Rosa de Luxemburgo, comunista alemã assassinada pelo governo de Stálin.

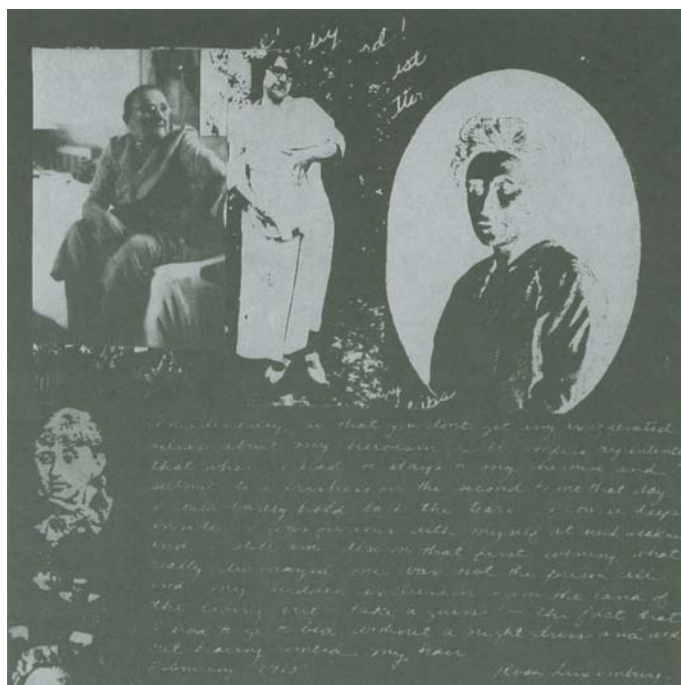


Figura 49 – May Stevens, *Rosa da prisão*, 1977-80.

Nancy Spero, em *Tortura das mulheres* (1976), abordou a lenda babilônica de Marduk e Tiamat, na qual o corpo da deusa Tiamat é dividido ao meio para a formação do céu e da terra. A obra de Spero constituía-se de grandes painéis com fragmentos de textos e imagens e, ao lado de cada painel, havia o relato de uma chilena que fora presa e torturada durante a ditadura do general Augusto Pinochet. A análise dessa questão permite verificar a existência de duas vertentes: uma, que se realiza por meio de um sistema de expressão e significação na busca de identidade e atribui valor real às representações da mulher; outra, que se encontra na desconstrução de identidades, em que não há uma “imagem de mulher” ou uma imagem única, mas várias mulheres, em permanente construção e em diferentes situações.

Essas perspectivas paradoxais acabaram por anunciar uma outra tomada de consciência, rompendo com os princípios de distinção, para encenações que passam a contemplar a relação feminino/masculino. Isso se encontra na crítica e na obra de vários artistas que encarnaram as convergências e separações dos seres nas suas performances, buscando, talvez, a fusão sobre a qual estaria fundada uma nova ordem cósmica humana.

O princípio de comunhão, mesmo reconhecendo-se os indícios de suas impossibilidades e do que sempre foi considerado incomensurável, sustentou as performances de Marina Abramovic e Ulay. Nelas exemplificam-se as tensões advindas das ligações e separações entre o homem e a mulher e as da divisão política entre o Leste e o Oeste, pois a artista nasceu na Sérvia, ex-Iugoslávia, e Ulay, na Alemanha. Em seus trabalhos é muito presente o desejo da fusão e a impossibilidade de realizá-lo. Em Veneza, no ano de 1976, realizaram a performance *Relação no espaço*, com duração de uma hora. Os movimentos eram realizados para que os seus corpos nus se tocassem ao se cruzarem e, aos poucos, os corpos ritmados aceleravam-se até o momento em que colidiam de forma violenta. Em outro momento, para concretizar a fusão de suas imagens, Marina e Ulay tatuaram em um dos dedos o número 3, considerado o número do hermafroditismo. Com isso, suas atitudes visam a apagar a diferença até no campo sexual. É interessante observar que mesmo nesses rituais de aproximação já está posto o princípio de separação, como bem mostra mais adiante a artista.

Na performance dos “cabelos”, intitulada *Relação no tempo*, de 1977, em determinado momento a figura por eles encenada poderia relacionar-se à androgenia: de costas um para o outro, com os cabelos trançados juntos, permaneceram nessa posição por 17 horas. Mesmo unidos pelos corpos, estavam separados pelo tempo e pelo cansaço. Para Marina, tais intervenções foram momentos em que o contato, mesmo físico, tornava-se uma espécie de separação: “[...] entre 7h e 10h a relação com os cabelos existe plasticamente, os corpos fazem o mesmo, mas por dentro existe uma separação” e “depois da performance, nós estamos

vazios, sem nenhum sentimento, absolutamente longe de tudo e quando nos encontramos frente ao vídeo, as fotos, sempre falta alguma coisa”.



Figura 50 – Marina Abramovic e Ulay, *Relação no espaço*, 1976. Performance na Bienal de Veneza.

Essas referências permitem a compreensão das performances realizadas em décadas anteriores ao surgimento das tecnologias que hoje são utilizadas como meio político e de expressão na arte corporal, como no caso de Orlan. As primeiras *performers* foram mulheres que souberam usar politicamente o corpo, não se afastando da arte, e dele fazendo a própria arte. Ao mesmo tempo, assumiram atitudes e reivindicaram seus verdadeiros lugares na esfera pública, demonstrando a vontade e o desejo de por fim às relações de poder. Souberam questionar as representações e o simbólico quanto às questões relacionadas às mulheres, o que levou Luce Irigaray a afirmar que “a partir de um lócus feminino nada pode ser articulado sem um questionamento do próprio simbólico [...] pois, sem a exploração da matéria-corporal das mulheres, o que seria do processo simbólico que governa a sociedade.” (apud BRENNAN, 1989, p. 149).

A desconstrução dos estereótipos femininos seculares perpassa a crítica teórica construída nas fileiras feministas dos anos de 1970 e vai se edificar na arte ao afirmar o feminino por meio de uma nova representação e pelo uso de novos materiais e tecnologias.

A partir da década de 1980, outras e mais radicais concepções passaram a integrar as práticas feministas, norteando o fazer artístico de mulheres. Como teórica principal, Donna

Haraway²⁵ assumiu uma postura radical em relação à dissolução das diferenças sexuais ou até mesmo do humano, o que está presente em seu discurso sobre as qualidades de uma criatura híbrida - ciborgue - em total comunhão entre o humano e a máquina. É uma forma emergente de realidade social e ficção, um símbolo de libertação feminista, uma criatura “pós-genero”, portanto, uma construção instável e flexível por sua natureza humano-máquina.

Embora a passagem do tempo e a evolução em todos os sentidos, as ideias feministas oriundas das décadas de 70 e 80 ainda não conseguiram encontrar novas referências para os novos meios de dominação, principalmente aqueles que se utilizam das novas tecnologias e das mídias de comunicação de massa.

É certo, porém, que hoje as mulheres estão mais aptas a mostrar a sua capacidade de reinventar a trajetória que lhes foi deixada.

3.4 O corpo híbrido na obra de Orlan

Obras de artistas que se valem do corpo em suas ações, como Chris Burden, Matthew Barney e Orlan, fazem surgir possibilidades inusitadas ao modificar de forma transgressora as imagens corporais. Ao apresentar um corpo que é ‘outro’, eles possibilitam uma nova conjugação estética que se impõe no momento da instauração da obra. São corpos habitantes do inconsciente, personagens de mundos imaginários que tomam formas arbitrárias por meio de um deslocamento da materialidade corpórea para um espaço de estranhamento. As imagens desses artistas vão além de seu ato de criação. No momento do processo artístico, o artista é um inventor de anatomias que ultrapassam os limites do humano, passando a transitar em uma nova rede de significações.

Longe dos tradicionais processos de representação artística do corpo, esses artistas transgridem pela não aceitação da normalização estética imposta pelos padrões sociais. Com isso, permitem a vivência de novas corporeidades, que podem ser caracterizadas pela indistinção entre o que é humano e o corpo mutante que supera os limites e se liberta do que foi imposto e culturalmente chamado de natureza. Essa ideia de corpo vem a substituir a dualidade que remonta ao corpo mortal, alma imortal.

As imagens de corpos artificiais multiplicam-se em infinitas possibilidades, bem como a mudança de sua enunciação e significado, envolvendo a re-materialização, a ambiguidade e

²⁵ Donna Haraway é feminista e professora da Universidade da Califórnia, Santa Cruz, onde leciona Teoria Feminista e Estudos da Ciência e da Tecnologia, autora do ensaio *Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo socialista no final do século XX* (1987).

a redefinição do corpo. Nesse processo criativo, que consiste em reunir elementos acrescentados, a ideia de corpo se altera. O corpo não é mais o objeto desejado, mas o objeto que deseja o orgânico, o pulsar que ultrapassa o humano. Vai além daquilo que é revelado, formando uma cadeia de relações com o campo de produção do imaginário, por meio do qual se estabelece um deslocamento com o objeto artístico, no sentido de indicar uma posição que não é sua. Cria, dessa maneira, um protótipo de corpo superior, cuja representação desestabiliza o sentido do real.

Sabe-se que a aceitação de formas estéticas por uma sociedade depende da combinação de valores que esta mesma sociedade determina, capazes de definir as diversas atitudes dos indivíduos diante de suas representações. Para Calabrese (1987, p. 107), “as sociedades muito normalizadas estabelecem frequentemente homologações entre as várias categorias de valor. Tomemos, como exemplo, quatro categorias: ética, estética, morfológica e tímica”. Para cada categoria, há um valor de juízo dentro dos limites aceitos por uma sociedade, julgando o que é o bem, o belo, a forma e - até mesmo - as emoções.

Se for considerado aquilo que é visível para o olhar, na situação de mediação que se estabelece entre o espectador e o meio em que ele está inserido, entra em ação o sujeito que olha, e este sempre será alguém que participa da imagem, emocional e cognitivamente. Os atos perceptivos e psicológicos pelos quais o espectador faz existir a imagem, criam, assim, caminhos para entender o processo de significação das imagens no imaginário²⁶. Por meio da formação do imaginário, efetua-se a relação entre o sujeito e o simbólico: as formações imaginárias atuam como intermediárias, substitutas, no sentido de representarem, às vezes, imagens materiais. Desse modo, se as imagens estão centradas em objetos do imaginário, elas podem alterar os dados da representação em um processo de associação com imagens do real.

A partir disso, as experiências criativas de artistas como Orlan são sustentadas por um novo sentido, são uma nova forma de projeção do corpo, longe dos padrões estabelecidos pela arte da representação e distante das teorias analógicas. O corpo é uma construção que permite ao observador um diálogo persistente pelo jogo, submetendo o novo modelo a toda uma série de combinações possíveis de significados. Estabelece uma nova leitura, compondo-o em corpo-prótese e o transformando de modo quase irreversível, isto é, sem qualquer comprometimento com o corpo original.

²⁶ Buscamos o sentido de imaginário em Aumont (1988, p. 52), o qual, com base nas teorias de Lacan, afirma que o sujeito é resultado do simbólico, sendo ele (o sujeito) uma rede de significantes, e o sentido só aparece na relação entre o sujeito e o simbólico, mas essa relação não pode ser direta, pois o simbólico se constitui sem a interferência do sujeito.

Orlan, como artista performática, por meio de suas intervenções cirúrgicas e do uso de próteses, ultrapassa as fronteiras da espécie, expandindo as potencialidades do corpo biológico. Assim, a representação do corpo por meio tecnológico é portador de uma nova ordem estética. Segundo Henri-Pierre Jeudy (2002, p. 119),

tudo o que Orlan faz para transfigurar seu corpo em objeto de arte deve frustrar as significações cirúrgicas e se opor ao funcionamento biológico que associa esse gênero de operação a experiências futuristas. Em semelhantes performances, ela arrisca tornar-se vítima das técnicas que utiliza sobre seu próprio corpo.

Muitas críticas ao trabalho de Orlan questionam se depois de tantas cirurgias restará a possibilidade de reconstrução da verdadeira Orlan. É evidente que a intenção da artista não é a busca de uma identidade por meio da superfície do corpo físico. É impossível encontrar-se Orlan em um único corpo. Ela se personifica em muitas personagens e, para tal, são criados cenários. A estética barroca encontrada em algumas de suas performances pode estar relacionada com o seu corpo estético, no sentido de ser uma superfície constituída de muitos elementos que se justapõem e se entrelaçam com a intenção de enganar o olho do observador. Suas formas e volumes se encontram no que é interior e exterior, numa infinita divisão e combinação.

Analisando imagens de Leonardo da Vinci e de outros artistas dele contemporâneos, a a historiadora da arte Ewa Kuryluk (2002) encontra uma associação entre as salas de dissecação renascentista - “teatro anatômico” - e as representações artísticas do corpo grotesco. Exibidas de forma a causar estranheza pela justaposição de partes do corpo humano e de animais, essas imagens originam um corpo híbrido e dessa forma abrem-se para a exibição e o espetáculo.

Na obra *Reencarnação de Santa Orlan*, a artista remete a uma forma mutante de figura, o rosto transfigurado é máscara, o corpo torna-se um lugar de deslocamento e de experimentação de sentidos diante da ação exposta pela artista por meio das suas cirurgias, que acontecem em tempo real. Essa enunciação do corpo leva a incursões no mundo das *diferenças* que não se encaixam mais ao retorno do real. Mostra-se, dessa forma, o resultado de um processo ritualístico que envolve cenário, espetáculo, plateia e *pulsão*.

Na arte de Orlan, como em outras artistas de sua geração, por exemplo, Sherrie Levine, Cindy Sherman, Louise Lawler, Barbara Kruger e Jenny Holzer, pode-se notar uma atitude feminista, como a negação dos padrões culturais, que revelam a mulher como objeto do desejo masculino.

Nesse sentido, o discurso crítico de Orlan é contra uma ordem simbólica que também é a da moral. A partir dessa perspectiva, segundo Pearl (2001, p. 103), torna-se necessário salientar que:

as forças em jogo nas relações sexuais são abaladas, bem como a de um indivíduo em relação à sociedade quando esta é obrigada de recolocar em questão os seus próprios ritos e valores frente às mudanças súbitas que ela mesma provocou. É preciso reinventar tudo e Orlan coloca em cena o direito de cada um de dispor de seu corpo, de lhe 'criar' para não desaparecer em uma massa uniforme, modelizada, normalizada.

No ano de 1989, com a derrubada do Muro de Berlim, na Alemanha, foi reafirmado que a modernidade havia “desmoronado”, marcando o fim de uma época dividida em polaridades. Com isso, a noção de fronteiras ficou diluída, possibilitando novas aberturas e questionamentos.

Do mesmo modo, as apreciações de ordem estética, moral, os valores e comportamentos, por sua vez, livres da rigidez dos padrões anteriores, entraram num período de euforia e agitação.

Nesse contexto, o corpo é colocado em evidência: sem fronteiras, aparece como reflexo das mudanças que ocorriam, dominado por uma estética que causou inquietação pela onipresença dos marcos da sexualidade, do gênero, da diferença, determinando, assim, outra maneira de pensar o humano.

As ações de Orlan são obras que refletem a simulação de uma outra forma de corpo. Trata-se de uma construção híbrida, não distante daquilo que a espécie humana vivencia por meio da pesquisa genética, da bioengenharia, da biomecânica, do transexualismo e de muitas outras formas de transformação de nossa espécie com o uso de artifícios. Essa desconstrução, mais do que remeter a uma suposta estranheza, apaga a fronteira existente entre arte e a vida cotidiana: existe uma diluição das fronteiras entre o real e a imagem produzida artificialmente.

Assim, a artista desencadeia uma série de proposições para a obra, resultantes da máquina e do gesto humano, criando a simultaneidade de ações, a pluralização dos significados, o caráter dialógico da experiência estética que se expressa em cada gesto, inserindo-se, dessa forma, no cenário da arte contemporânea. É o espaço em que as metodologias históricas são destruídas, em que cada elemento da obra, cada personagem tem sua autonomia, sua subjetividade, em que os conflitos se estabelecem e a artista pode expor os elementos de uma história pessoal.

Nessa associação entre o corpo original e o corpo reconstruído, as formas de corpo se projetam como, ao mesmo tempo, “primitivas” e “evolutivas”. São imagens corporais portadoras de ambiguidades, talvez comparáveis com as imagens existentes nas fotografias enigmáticas de Sherman ou nas imagens instigantes como as de Mathew Barney, sendo possível, também, fazer referências a Sterlac.



Figura 51 – Matthew Barney, o *Gigante*, personagem interpretado pelo próprio Barney que protagoniza de *Cremaster 5*, um universo híbrido e alegórico de filmes, fotografias, objetos e cenários, 1997.

Pode-se dizer, portanto, que elas negam os antigos cânones estéticos, questionando os valores pré-estabelecidos daqueles que afirmavam a imagem artística como “fonte das sensações belas e agradáveis”.

Trata-se hoje de um corpo sem nenhum princípio hierárquico, que não participa de um estatuto, preservando apenas um sentimento “original” de pura percepção estética. Como consequência, tem-se a instauração da obra de arte que nos intriga, perturba, desestabiliza e nos coloca em contato com o imprevisível e com a incerteza da nossa própria identidade.

O que interessa hoje não é o corpo presente como tal, mas enquanto objeto de experiências, indicador de sinais, o que traz sempre a possibilidade de pensá-lo sob novas premissas. Admite-se, portanto, novos ângulos conceituais, entendendo-se que, muitas vezes,

o que renova nossa relação com o corpo está em nós, sujeitos que o construímos e reconstruímos.

3.5 *Ser ou não ser: o que diria Freud de Orlan?*

Na obra de Orlan, não se questiona uma identidade feminina, pelo contrário, propõe-se a problematização dos conceitos de identidade. Isso aparece em suas atitudes, ao redesenhar seu corpo durante a apresentação de suas performances, principalmente, as que são realizadas por meio de cirurgias plásticas. Nesses casos, e não tendo por objetivo uma melhora de sua aparência, ela incita uma cisão na imagem que foi construída sobre a mulher, sobre a obrigatoriedade da “eterna juventude” que foi adotada como um valor nas sociedades contemporâneas.

O início de sua carreira artística aconteceu em 1964, ela tinha 17 anos quando encenou sua primeira performance, intitulada, *Corpo-Escultura*. A partir daí, ela começou a questionar a própria natureza corporal e a quebrar tabus.



Figura 52 – Orlan parindo ela mesma, 1964, da série *Corpo-Escultura* aumentado artificialmente. Fotografia P&B: 81X76cm, com moldura.

Nessa apresentação, ela expôs o corpo nu que também foi fotografado em preto e branco. No trabalho, pode-se observar os preceitos subjacentes que marcarão a criação de seus personagens e o seu gosto pela provocação, denúncia e exibição.

Em 1977, na Fiac, com a performance *Le Baiser de L'artiste* (O beijo da artista), a provocação se deve à apresentação do corpo como uma máquina de vender beijos.



Figura 53 – *Beije a artista*, Orlan está sentada atrás de uma fotografia de tamanho natural de seu busto nu. O visitante que coloca uma moeda na fenda recebe um beijo (1977). Fotografia, preto e branco, 110x165cm. Coleção Casa Européia da Fotografia.

A ação acontecia no momento em que se colocava uma moeda numa abertura na roupa da artista, situada à altura do peito, e o público recebia como recompensa um beijo da *performer*. Nessa performance, o ato se tornou transgressor pelo fato de oferecer um prazer de baixo custo, que expõe uma denúncia, conforme explicita Orlan: “utilizando meu corpo como material, eu coloco em causa o mercado da arte e reivindico o direito das mulheres de disporem livremente de seus corpos” (citada por PEARL, 2001, p. 97).

No ano de 1978, Orlan realizou a primeira performance com a utilização de cirurgia plástica. A obra da artista foi influenciada pelas experiências artísticas de Duchamp e pelas ações revolucionárias do movimento de maio de 68, como bem mostra Lydie Pearl (2001). Segundo a autora, tanto Orlan quanto Michel Journiac são exemplos de artistas que fizeram críticas ao estado, contestaram as instituições e todas as formas de poder.

Conforme a análise de Pearl (2001), no trabalho artístico de Orlan também se pode observar uma crítica dirigida à alienação dos sujeitos, que é provocada pelas mídias de massa. A artista desenvolveu suas performances no desejo de criar imagens e autoimagens sem se submeter à tirania imposta pelos meios de comunicação, que acabam por determinar certos padrões de “beleza”.

Foi a partir de 1990, contudo, que teve início uma série de performances, nas quais Orlan modificou seu rosto de forma radical com a utilização de operações cirúrgicas. Dessa maneira, ela criou para si diferentes personagens, transformando seu corpo em uma “entidade” autônoma, instaurando, assim, a desobediência a padronizações estéticas.



Figura 54 – Orlan manuseando a cruz preta e a cruz branca, em sua quarta cirurgia, 8 dez. 1991, Paris.

No processo de intervenção, está colocado o princípio de indeterminação de um corpo mutável, que está sempre sendo atualizado, contradizendo o que foi determinado pela natureza, em sentido simbólico e bíblico, do que deveria ser a imagem e semelhança de Deus. Esse princípio fundamenta *A reencarnação de Santa Orlan*: a performance aconteceu em meio a um cenário barroco, em que a sala cirúrgica pode ser instalada tanto em galerias quanto em museus, para que a ação aconteça em forma de espetáculo e que se dê de maneira a se tornar pública. Dessa performance participou, além da equipe de cirurgiões vestida com roupas desenhadas por grandes estilistas, a assistente que fazia perguntas à artista parcialmente anestesiada no momento da cirurgia.

O rosto pretendido por Orlan²⁷ nesse processo artístico-cirúrgico foi resultado da mixagem de imagens extraídas de obras renascentistas, de personagens femininas, não pelo que elas representam enquanto beleza, mas por suas personalidades, transgressões e atitudes: o nariz é da escultura de Diana, obra pertencente à escola de Fontainebleau. A escolha se deve ao fato de Diana, figura mitológica, deusa da caça, ter sido uma personagem agressiva, aventureira e também desobediente aos deuses e aos homens.



Figura 55 – Pintura a óleo pertencente a escola de Fontainebleau, com data aproximada de 1550.

²⁷ Essas informações foram encontradas no *site* da artista. Disponível em: www.orlan.net.

A testa foi inspirada em *Mona Lisa*, pintura de Leonardo da Vinci, pelo que a imagem desperta enquanto identidade e mistério, pois, para alguns, poderia ser o autorretrato do artista. A boca foi retirada de *Europa*, obra de Boucher. Essa personagem mitológica tem como característica a ousadia: Europa, ao olhar para o outro lado, desejou o que não conhecia e se aventurou num futuro desconhecido.



Figura56 – Leonardo da Vinci. *Mona Lisa*. c. 1503-5. Óleo sobre painel, 0,76 m x 0,56 m. Museu do Louvre, Paris.

O queixo, da *Vênus* de Botticelli, deusa do amor e da criatividade; os olhos foram reconstruídos, com a referência, em *Psyché*, do escultor e pintor francês Gerone, personagem associada à necessidade de amor e de beleza espiritual.



Figura 57 – Sandro Botticelli. *O nascimento de Vênus*. c. 1480. Têmpera sobre tela, 1,74 m x 2,79 m. Galeria dos Ofícios, Florença.

Dessa maneira, o rosto de Orlan é o resultado do híbrido, apresentado numa síntese de várias referências, que adquirem importância pelo valor representativo de cada personagem escolhida, transformando-se, também, na linha que separa o passado e o presente.

Nessa perspectiva, a exemplo de Chicago, na instalação *The Dinner Party*, as artistas trazem para a obra personagens e mitos femininos que, a partir de fontes diversas, entrecruzam tempos e destinos. O resultado desses cruzamentos simbólicos delega às obras conexões que geram sensibilidades e novas correlações entre a experiência estética e o corpo alterado, apagando definitivamente os limites entre tempo e memória, bem como os limites existentes entre o que se denomina sujeito e o que se configura objeto, seja físico ou simbólico.



Figura 58 – Detalhe da obra *Vênus-Orlan*, 1994.

O evento é registrado, também, em fotos e vídeos, adquirindo outro sentido. A transmissão via satélite e pela Internet para o mundo todo confere caráter não presencial à obra, que não é matéria física, não é mais o corpo sólido. É o virtual, que se encontra em outro estado e lugar, está entre o presente e o futuro, é o que foi desconfigurado e configurado.

Deve-se, então, questionar sobre os sentidos da obra de Orlan: Em que consiste? A obra é a performance transformada em espetáculo no ato da operação cirúrgica, com o uso de avançadas tecnologias médicas? É o resultado final do novo rosto que se configura? Ou ainda é o resultado das imagens que são criadas e transmitidas a partir do aparato tecnológico?

Talvez, seja tudo isso. O próprio corpo de Orlan está entre a vida e a morte, como a arte e a vida. Nesse espetáculo de operações, Orlan sugere, por meio de uma tipologia do espaço, da cenografia, da presença de outros, e até mesmo da platéia, um colóquio entre diferentes linguagens cujo poder de significação é mediado pelo uso da tecnologia. Contraditoriamente a tudo isso, essas performances, que não deixam de ser acontecimentos midiáticos, acabam por promover Orlan, enquanto indivíduo, mas o que prevalece é a imagem dela como produto. Na busca constante de novas versões para sua imagem, em 1993, na sétima operação cirúrgica, ela implanta na frente dois “cornos” de silicone.



Figura 59 – Orlan com implante, resultado de sua sétima cirurgia, 1993.

CONSIDERAÇÕES LONGE DO FINAL: ESPELHO, ESPELHO MEU...

Em muitos aspectos, a opção por olhar para o corpo físico e para o eu subjetivo como uma forma de construir a ideia de identidade vem sendo questionada por um grande número de discursos que tramitam nas diversas esferas do conhecimento, como a psicanálise, a filosofia, a antropologia e a arte. Trabalhar com esferas tão amplas como essas, requer que se priorize determinada área em detrimento de outras. Aqui, o recorte realizado sob o foco da arte buscou entender as possibilidades de vivências no mundo contemporâneo, investigando as bases culturais, materiais e imateriais das sociedades, aproximando a arte e a tecnologia.

O desenvolvimento de uma reflexão sobre como são consideradas as questões que envolvem a diversidade das expressões constituintes da cultura, advindas da sociedade tecnológica e dos processos de intervenção da arte corporal, evidencia uma série de conflitos que vão da ordem moral e estética até os conflitos culturais de identidade existentes nessas

aproximações. Com isso, percebe-se os seus impactos na materialização e na simbolização dos processos artísticos contemporâneos.

Em outro sentido, é necessário ampliar a investigação sobre as múltiplas bases culturais para se avaliar as possibilidades de intervenção da produção de arte que tenha significado no cotidiano das pessoas. Essa avaliação permite compreender a arte como cultura dessa sociedade complexa, diversa e fragmentada e como estratégia de diálogo entre a materialização das atividades artísticas em sistemas de objetos capazes de compor as dimensões da vida social.

Se no Pós-Modernismo, por um lado, pode-se usufruir liberdade e pluralismo, concedendo-se abertura para novos modos de pensar e tolerância para com os pensamentos divergentes, por outro, cada vez mais ressaltam-se as contradições e complexidades existentes nas teorias contemporâneas quanto à definição de arte, de indivíduo e de coletivo.

Uma investigação da obra de Orlan e a compreensão da sua produção artística exige observar o contexto político, social e cultural em que está inserida. Não há como entendê-la devidamente, criticamente, sem considerar a relação estabelecida entre as práticas estéticas oriundas da sociedade pós-moderna, com base nas tecnologias que introduzem novos valores para a arte, e as imposições de um sistema que faz da arte uma mercadoria. A arte de Orlan, por ser inscrita em seu próprio corpo, tem o seu valor comercial estabelecido por um forte apelo publicitário e por uma grande divulgação, que associa o nome da artista a sangue, carne, cenário e grandes estilistas, sendo, para além de seu trabalho artístico, o seu próprio produto.

Essa ideia confronta tanto o idealismo daqueles para quem a arte é intocável quanto a dos que entendem a arte como um novo produto capaz de conciliar estética e formas simbólicas com experiências artísticas compartilhadas coletivamente.

Na obra de Orlan, está presente não o que é acrescentado, mas, afirmativa e contraditoriamente, uma presença subtraída que se impõe como imagem espectral capaz de ser duplicada em um estranhamento, e que não é o “outro” por que esse “outro” pode ser um outro corpo qualquer. É o “estranho”, que se impõe no lugar das categorias estéticas tradicionais, estranho esse que para Freud conduz aquilo que deveria ter ficado à sombra, mas que, por algum modo, vem à luz.

A presença do corpo, do modo como é apresentado pela artista francesa, abala, provoca e perturba o espectador, posto na situação de *voyeur*. Tanto para a psicanálise quanto para a arte contemporânea, o corpo objetável da artista implica em algo que vai além da suposta tranquilidade da ideia que se tem do belo. Sugere, de certa forma, a realização da metamorfose do corpo que passa a existir por si só, como afirma Haraway, (2000, p. 50):

“meu mito do ciborgue significa fronteiras transgredidas, potentes fusões e perigosas possibilidades”. Entretanto, a autonomia do corpo não está relacionada com um modelo físico material de algo que se quer imitar, um modelo referente. Ao contrário, o que está em jogo é exatamente a desconstrução de uma estética corporal pautada por categorias discursivas da estética clássica, como elementos de poder político. Nesse sentido, concordando-se com Haraway, essa construção se constitui em “um dos componentes de um necessário trabalho político” (2000, p. 50).

O corpo mostrado, aberto em suas infinitas possibilidades, não precisa se submeter às regras, ao igual. O exibir estético, nesse caso, torna-se o contrário do representar, o espelho é quebrado, a subversão se estabelece. As imagens do corpo, aparecem relacionadas com o psíquico da artista, que se impõem como projeção cultural de uma revolta interior. A transgressão dessas imagens se dá pelo fato de serem ambíguas, estranhas, grotescas e avessas àquilo que é socialmente aceito e considerado “normal”.

Pode-se então questionar, por fim, se está colocada, nessa atitude de Orlan, a formação de novos modos de discurso feminista, diferente das formações de movimentos feministas criados em esferas públicas e coletivas. Sem pretender avançar no caminho de possíveis respostas, essa é apenas uma das tantas indagações provocadas pela arte de Orlan.

REFERÊNCIAS

- ARCHER, M. *Arte contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- ARGAN, G. *Arte moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Cia das Letras, 1999.
- AUMONT, J. *A imagem*. Campinas: Papirus, 1993.
- BAUDRILLARD, J. *Senhas*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2001.
- BELTING, H. *O fim da história da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- BOURDIEU, P. *A dominação masculina*. Oeiras, Portugal: Celta, 1999.
- BRENNAN, T. (Org.). *Para além do falo: uma crítica a Lacan do ponto de vista da mulher*. Tradução de Alice Xavier. Rio de Janeiro: Record Rosa dos Tempos, 1997.
- BUTLER, J. *Gender trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. Londres: Routledge, 1990.
- CALABRESE, O. *A Idade Neobarroca*. Lisboa: Edições 70, 1987.

- CANCLINI, N. *Culturas híbridas*. São Paulo: Edusp, 2001.
- CANEVACCI, M. *Antropologia da comunicação visual*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- CASTELLS, M. *O poder da identidade*. São Paulo: Paz e Terra, 2006.
- CATTANI, I. B. (Org.). *Mestiçagens na arte contemporânea*. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 2007.
- CAUQUELIN, A. *Arte contemporânea: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- CHICAGO, J. *The Dinner Party: a symbol of our heritage*. New York: Anchor Press, 1979.
- DANTO, A. C. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Edusp, 2006.
- DOMINGUES, D. *A arte no século XXI: a humanização das tecnologias*. São Paulo: UNESP, 1997.
- DORFLES, G. *Modas e modos*. Lisboa: Edições 70, 1990.
- DROSTE, M. *Bauhaus: archiv Bauhaus, 1919/1933*. Tradução: Casa das Línguas. Colonia: Taschen GmbH, 2001.
- ECO, U. *História da feiúra*. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- ENGELS, F. *Origem da família, da propriedade privada e do Estado*. 3. ed. Tradução de Ruth M. Klaus. São Paulo: Centauro, 2006.
- FOSTER, H. *The anti-aesthetic: essays in postmodern culture*. Washington: Ed. post Townsend. 1983.
- GEERTZ, C. *A interpretação das culturas*. São Paulo: Ática, 1973.
- GOLDBERG, R. L. *A arte da performance: do futurismo ao presente*. Tradução a partir da 2. ed. revista e ampliada: Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- HARAWAY, D. *Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX*. In: SILVA, T. (Org.). *A experiência do Ciborgue – as vertigens do pós-humano*. Belo Horizonte: Autentica, 2000.
- HARVEY, D. *Condição pós-moderna*. Tradução: Adail Ubirajara Sobral, Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Edições Loyola, 2006.
- HUBERMAN, D. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 2005.
- JAMESON, F. *Pós-modernismo*. São Paulo: Ática, 1996.
- JANSON, H. W. ; JANSON, A. F. *Iniciação à história da arte*. Tradução Jefferson Luiz Camargo. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- JEUDY, H. P. *O corpo como objeto de arte*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- LACAN, J. *O estádio do espelho. Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

- LAQUEUR, T. *Inventando o sexo: corpo e gênero dos gregos a Freud*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- LAURETIS, Teresa de. A tecnologia do Gênero. In: HOLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- LE BRETON, D. *Adeus ao corpo – antropologia e sociedade*. Rio de Janeiro: Papirus, 2001.
- LÉVY, P. *O que é virtual*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996.
- _____. *A inteligência coletiva. Por uma antropologia do ciberespaço*. São Paulo: Edições Loyola, 1998.
- MACHADO, A. *Máquina e imaginário*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.
- MANGUEL, A. *Lendo imagens*. Tradução de Rubens Fagundes, Rosaura Eichenberg, Cláudia Strauch. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- MAYAYO, P. *Historias de mujeres, historias del arte*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2003.
- MINK, J. *Duchamp*. Tradução de Zita Morais. Colonia: Taschen GmbH, 2000.
- MIRZOEFF, N. *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2003.
- MULVEY, L. Prazer visual e cinema narrativo. In: XAVIER, I. (Org.). *A experiência do cinema*. 4. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2008.
- ORLAN. Disponível em: www.orlan.net. Acesso em : 10 jun. 2008.
- PEARL, L. *Corps, sexe et art: dimension symbolique*. Paris: Ed. L’Hamattan, 2001.
- PERLOFF, M. *O momento futurista*. São Paulo: EDUSP, 1993.
- ROUGE, I.M. *Mytologies personnelles: l’art contemporain et l’intime*. Paris: Éditions Scala, 2004.
- RUSH, M. *Novas mídias na arte contemporânea*. Tradução Cássia Maria Nasser; revisão da tradução Marylene Pinto Michael. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- RUSSO, M. *O grotesco feminino: risco, excesso e modernidade*. Tradução de Talita M. Rodrigues. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- SANTAELLA, L. *Culturas e artes do pós-humano: da cultura das mídias à cibercultura*. 2. ed. São Paulo: Paulus, 2004.
- _____. *Tecnologias da inteligência*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.
- _____; NÖTH, W. *Imagem: cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras, 2001.