



Orlan. *A reencarnação de Santa Orlan*. Registro da décima sétima cirurgia de Orlan, intitulada *Omnipresença*, realizada em Nova Iorque. Novembro de 1993. (www.orlan.net)

Martírios do corpo feminino: Orlan e Hannah Wilke

Raphael Fonseca

Este artigo analisa obras de Orlan e Hannah Wilke, dando enfoque à relação entre dor e corpo feminino. A primeira, através do projeto *A reencarnação de Santa Orlan*, critica alguns padrões artísticos da beleza feminina estabelecidos no decorrer da história da arte. Já Hannah Wilke pesquisa em diferentes momentos de sua vida a imagem do corpo feminino saudável ou doente. Ambas conseguem problematizar a relação entre corpo, mulher e dor, sendo capazes de realizar uma crítica à produção de imagens de mulheres de dentro para fora.

Arte contemporânea, corpo feminino, dor.

Arte, corpo feminino e dor

Diversas são as acepções para a palavra “dor”. Duas delas são de interesse para o presente texto: “sentimento que surge em decorrência de dano causado a outrem ou a si mesmo; arrependimento, pesar, remorso”; “sentimento de pena com relação a outrem ou a si mesmo; compaixão, dó”.¹ As artistas contemporâneas Orlan (1947-) e Hannah Wilke (1940-1993) respondem dentro do campo das artes visuais ao problema estabelecido pela relação entre corpo, mulher e dor. Ambas trabalham com sua própria imagem física, exposta ao julgamento do espectador, e seus corpos recebem intervenções de diferentes formas e finalidades. Podemos interpretar as suas obras como representações de um martírio² do corpo feminino a fim de que o espectador reflita não apenas sobre o lugar da imagem da mulher dentro do mundo contemporâneo, como também sobre a sua posição dentro da tradição da história da arte no Ocidente. Ambas não cedem a uma iconografia bastante difundida da dor, como no famoso grupo escultórico do Laocoonte, em que a sensação da dor é demonstrada plasticamente através da torção e da expressão facial de sofrimento. A dor física de Orlan e Hannah Wilke é combatida pela analgesia e pela anestesia e cabe ao observador enxergá-la devido à transparência com que as duas artistas se permitiram registrar. A dor aqui não é raiva e explosão daqueles corpos, mas sim compaixão e pesar por parte daquele que frui as imagens.

Orlan

Uma sala de cirurgias. Paredes coloridas. Mesmo parecendo ter um considerável tamanho interno, este parece pequeno devido ao grande número de pessoas que se aglomeram. Os habitantes naturais do ambiente, cirurgiões, contrastam com as figuras dos repórteres que realizam entrevistas. Relógios decoram o fundo da composição do vídeo. Diferentes horários, diferentes referências geográficas: Paris, Nova Iorque, Toronto e Tóquio. O que

1 Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa. São Paulo: Objetiva, 2007.

2 Aqui penso no sentido de “mártir” como “pessoa que sacrifica a própria vida ou algo de muito valor para levar a cabo algum trabalho ou experiência”. In Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa. São Paulo: Objetiva, 2007.

está a acontecer? No centro de toda a baderna, uma mulher de meia idade, com roupas estranhas, tão coloridas quanto o seu cabelo, se movimenta de forma agitada: pula, dança, rodopia, ergue os braços. Lê poesia e deita à mesa de operações. Começa a ser marcada com canetas pelos cirurgiões. Alguns televisores ao seu lado mostram pessoas em diferentes partes do mundo. Elas fazem perguntas e a senhora exótica responde em francês, sendo imediatamente traduzida por outra mulher para o inglês.

A anestesia lhe é aplicada, mas ela não fica em estado inconsciente. Os médicos começam a fazer incisões em sua pele, os televisores continuam ligados, as perguntas das figuras por trás das telas pululam, assim como as dos repórteres. A mulher responsável por todo este evento lhes responde, calmamente, enquanto sua orelha é retrabalhada por um cirurgião e sangue escorre pelo seu rosto. Três blocos de silicone são inseridos em seu rosto: um em seu queixo e um ao lado de cada sobrancelha. Seus lábios e suas bochechas são reerguidos. Após o término do processo seu rosto é enfaixado e ela deixa calmamente o ambiente, sendo perseguida pela imprensa. Quantas não são as perguntas que poderiam provir da simples observação desse evento midiático? Quem é essa mulher, qual a razão da cirurgia e o porquê desse contato tão direto com a imprensa seriam apenas algumas das muitas que surgem numa primeira “apreciação” do vídeo.

A reencarnação de Santa Orlan (1990) é um projeto de arte que, como o próprio título diz, enfoca a figura de uma mulher. A carreira de Orlan se desdobra desde os anos 60. Inicialmente seu trabalho era em fotografia e, através de seu corpo esguio e nu, posava de forma acrobática, sendo registrada em preto-e-branco. A partir dos anos 70 ela começa a questionar de maneira incisiva os processos de legitimação do circuito de arte através do trabalho *Le baiser de l'artiste* (O beijo da artista). Na década de 80 reapresenta algumas composições do “barroco italiano” através de vídeo-performance, tendo como principal modelo o *Êxtase de Santa Tereza*, de Gian Lorenzo Bernini. Na década de 90, reunindo elementos de cada trabalho anterior e os elevando à enésima potência, ela inicia esta série de cirurgias plásticas, criando uma nova classificação para seu trabalho; do conhecido termo Body Art para Carnal Art, justificando que:

Contrária à Body Art, que é um assunto completamente diferente, Carnal Art não anseia pela dor, não busca a dor como uma fonte de purificação, não a concebe como uma redenção. Carnal Art não tem interesse no resultado da cirurgia plástica, mas no processo da operação cirúrgica/performance e no corpo modificado tendo se tornado assunto de debate público.³

Ao observar este trabalho penso nas origens da construção mítica e social da mulher. Na mitologia grega a mulher, por exemplo, surge como Pandora; na religião cristã ganha destaque como Eva. O poeta grego Hesíodo relata em sua *Teogonia* que a mulher teria aparecido como uma forma de vingança de Zeus em resposta a um roubo realizado por

3 “Contrary to Body Art, which is a different matter altogether, Carnal Art does not long for pain, does not seek pain as a source of purification, does not conceive it as a redemption. Carnal Art takes no interest in the result of plastic surgery, but in the process of the surgical-operation performance and the modified body having become the subject of public debate.” In <http://www.orlan.net>. Acessado em 26 de fevereiro de 2010. Tradução livre.

4 Schmitt-Pantel, Pauline. A criação da mulher: um artilheiro para a história das mulheres? In: Matos, Maria Izilda S. de e Soihet, Rachel (Org.). *O corpo feminino em debate*. São Paulo: Editora da UNESP, 2003, p. 135.

Prometeu. Pandora não surge por razões naturais, ela é artificialmente criada, por vontade de Zeus, e jogada sobre o mundo como uma maldição. Na bíblia, no Gênesis, Eva surge da costela de Adão. “Depois, da costela que tirara do homem, Iahweh Deus modelou uma mulher e a trouxe ao homem. Então o homem exclamou: ‘Esta, sim, é osso de meus ossos e carne de minha carne! Ela será chamada ‘mulher’, porque foi tirada do homem!’”⁴. Mais do que isso, Eva é a responsável pelo pecado original, por ter aceitado e ingerido a maçã oferecida pela Serpente que se encontrava na árvore do paraíso. Ambas as versões se caracterizam pela aparente passividade das suas figuras centrais, inclusive o comer da maçã de Eva, que apenas o faz após ser seduzida pela Serpente.

As representações do corpo feminino, tal como as desenvolve a filosofia grega por exemplo, assimilam-no a uma terra fria, seca, a uma zona passiva, que se submete, reproduz, mas não cria; que não produz nem acontecimento nem história e do qual, conseqüentemente, nada há a dizer. O princípio da vida, da ação, é o corpo masculino, o falo, o esperma que gera, o pneuma, o corpo criador.⁵

5 Perrot, Michelle. Os silêncios do corpo da mulher. In: _____. op. cit., p. 20-21.

Para além das histórias da criação, o trabalho de Orlan pode ser relacionado diretamente com a questão do corpo feminino na própria França, seu país de origem. Devido ao lento crescimento demográfico daquela nação durante o século XX o governo francês instaura uma política que pressiona as mulheres a ficarem grávidas, de pelo menos três filhos. A prática do aborto pela vontade de não ter filhos é considerada um crime, levando a prisões que variavam de seis meses a dois anos. Mais uma vez, em plena “modernidade”, uma mulher submissa aos interesses alheios, especificamente do Estado. A Aliança Nacional pelo Crescimento da População Francesa cria “folhetos educativos”, explicando as causas para o não crescimento do país, ditando diretrizes e comportamentos ideais para sua resolução.

Orlan quebra o silêncio. Indo contra os mitos da criação e inclusive contra a submissão da mulher na França, contrata cirurgiões e viola seu corpo. Torna questões públicas em privadas e vice-versa: tem o poder da ação, se coloca no lugar tradicionalmente dado a Adão, a quem Deus mandou que desse nome a todas as coisas. Ao trabalhar com o corpo, a artista toca em um dos pontos-chave do cristianismo. O corpo para Orlan não é sagrado, devendo ser violado. É um corpo reciclável, tenso, em aberto, em devir, sendo cada cirurgia uma nova reencarnação, rodeada de rituais que dialogam com o efeito “barroco” das igrejas “seiscentistas”, colocando a artista numa posição demiúrgica, elevando-a ao status de santa. Não Maria, mãe de Cristo – seria mais adequado associá-la à Maria Madalena. A polêmica santa é tida por muitos como a prostituta citada na bíblia, e durante o século XVII era constantemente representada associada à ideia de *vanitas*. De nada vale a vaidade, o tempo passa, o mundo se transforma, a morte chega e os prazeres do corpo não devem ser colocados em primeira instância. Orlan diz em uma de suas performances:

A pele é decepcionante (...) na vida não se tem mais do que a própria pele... mas há mal-entendidos nas relações humanas, pois não somos nunca aquilo que temos (...) tenho uma pele de anjo, mas eu sou um chacal (...), uma pele de um crocodilo, mas eu sou um cãozinho de estimação, uma pele de negro, mas eu sou um branco, uma pele de mulher, mas eu sou um homem. Eu nunca tenho a pele do que eu sou. Não há exceção à regra, pois eu nunca sou o que eu tenho.⁶

Orlan lida também com a memória. Memória visual da mulher. Assim como Rafael Sanzio⁷ dizia se utilizar das mais belas formas das mais belas mulheres, a artista se apropria de outros corpos femininos⁸. As alterações realizadas em seu corpo não se adequam aos padrões estéticos contemporâneos, já que são todas referências a conhecidas obras da tradição da arte: a *Mona Lisa* de Leonardo da Vinci, a *Vênus* de Sandro Botticelli, as esculturas gregas de Diana, a *Europa* de François Boucher, a *Psyché* de Jean-Léon Gerome⁹. Desta forma, além de estabelecer interessantes referências, Orlan as faz renascer em seu próprio corpo, como um museu, apresentando-as todas ao mesmo tempo. Ela é fruto de uma construção cultural de mais de cinco séculos que é impossível de ser rejeitada. A artista é um monumento vivo às mulheres e suas representações, geralmente realizadas por homens, inseridas numa estrutura patriarcal da arte. Os objetos cirúrgicos utilizados também são apresentados em suas exposições, podendo ser metaforicamente lidos como chagas da memória sociocultural da mulher – assim como o seu processo de recuperação dos cortes, todos registrados através de fotografias e também expostos. Ela diz que se doou à arte. Pretende após sua morte que seu corpo fique dentro de um museu e vire uma instalação definitiva e interativa, tornando-se também uma forma datada de beleza feminina, possibilitando que futuros artistas também a revisitem.

Hannah Wilke

Assim como Orlan, Hannah Wilke desenvolveu alguns trabalhos durante sua juventude em que seu próprio corpo era central.¹⁰ Entre 1974 e 1975 ela desenvolveu *S.O.S. – starification object series* (“série de objetos de ‘fixação’”). O título do trabalho se trata de um jogo entre palavras da língua inglesa: *scarification* (escarificação) e *starification* (fixação). Wilke é fotografada em poses em que encarna alguns estereótipos culturais (*starification*): veste-se de muçulmana, de homem ou também simplesmente posa enquanto mulher e, conseqüentemente, como “símbolo sexual” ou como uma *movie star* (e daí podemos ler *starification* de um outro modo). Seu corpo, porém, é permeado por pequenos objetos que parecem cicatrizes (*scarification*).

Ver e ser visto. Sujeito e objeto. Esses parecem ser os tópicos centrais deste conjunto de imagens. A artista aqui é criadora e criaturas, visto o modo como ela encarna diversos tipos de mulheres construídos pela cultura contemporânea. E estes objetos sobre seu corpo? Estes são o resultado de uma *performance* feita por Wilke. Com os seios à mostra ela seduzia e dialogava com uma plateia composta por homens e mulheres. Enquanto

6 “Skin is deceiving... in life, one only has one’s skin... there is a bad exchange in human relations because one never is what one has... I have the skin of an angel, but I am a jackal... the skin of a crocodile, but I am a puppy, the skin of a black person, but I am white, the skin of a woman, but I am a man. I never have the skin of what I am. There is no exception to this rule because I never am what I have.” In: *Orlan: carnal art*. Documentário dirigido por Stephen Oriach, em 2001. Tradução de Alexandre Santos. In: Santos, Alexandre. “As imagens em trânsito de Orlan” in *Anais do 18º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas*. Salvador: 2009, Anpap, p. 1393.

7 “Para pintar uma beldade, preciso ver várias beldades, mas, já que há uma escassez de mulheres belas, eu uso uma certa idéia que me vem à mente”. In: Blunt, Anthony. *Teoria artística na Itália 1450-1600*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001, p. 90.

8 O termo apropriação aqui pode ser lido como na forma proposta por Foster: reinscrição dum signo num “sistema contramítico”, reorientando o mesmo dentro deste, construindo uma nova relação significado/significante. In: Foster, Hal. *Recodificação: arte, espetáculo, política cultural*. São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1996, p. 223.

9 “Ela escolheu Diana porque a deusa era uma aventureira agressiva e não se submeteu aos homens; Psyché devido à sua necessidade de amor e beleza espiritual; Europa porque olhou para outro continente, permitindo a si mesma ser carregada para um futuro desconhecido. Venus é parte do mito de Orlan por causa de sua conexão com fertilidade e criatividade, e a Mona Lisa devido à sua androginia – a lenda sendo que a pintura representa realmente um homem, talvez o próprio Leonardo”. (She chose Diana because the goddess was an aggressive adventuress and did not submit to men; Psyche because of her need for love and spiritual beauty; Europa because she looked to another continent, permitting herself to be carried away into an unknown future. Venus is part of the Orlan myth because of her connection to fertility and creativity, and the Mona Lisa because of her androgyny – the legend being that the painting actually represents a man, perhaps Leonardo himself.”). In: Rose, Barbara. *Is it art? Orlan and the transgressive act – French performance artist Orlan*. In: *Art in America*. Nova Iorque: 1993. Tradução livre.

10 O autor gostaria de agradecer a contribuição bibliográfica de Leidiane Carvalho no que diz respeito à obra de Hannah Wilke.



Hannah Wilke. *S.O.S. - Starification object Series*. 1974-79. (www.hannahwilke.com)

observavam, essas pessoas mastigavam chicletes. Após a *performance*, os chicletes eram coletados pela artista, que os dobrava e colava sobre o seu corpo, no formato de pequenas vulvas. Se a plateia não podia tocá-la, ao colocar sobre o seu corpo o elemento alimentar salivado pelos fruidores de seu corpo seminua, a artista toca no limite entre a gula e a luxúria. O mesmo convite é feito ao vermos as suas fotos; devemos “comê-las com o olhar”, já que o que temos é uma reprodução da original e não a própria Hannah Wilke em carne e osso.

O formato desses chicletes, por sua vez, remete a dois diferentes elementos. Primeiramente rememora a própria obra de Wilke, conhecida inicialmente por seu trabalho como escultora e por realizar obras em grande dimensão e no formato de vulvas, assim como essas marcas em sua pele. Antes desta figura fotografada ser qualquer coisa ou qualquer um, antes de ser a própria Hannah Wilke, estamos a lidar com uma portadora de vulva, ou seja, com alguém do sexo feminino. Em segunda instância, é possível relacionar estas pseudocicatrices com as queloides que as mulheres de algumas culturas africanas fazem em seu próprio corpo a fim de embelezá-los. Podemos interpretá-las também como um grito de protesto contra os pequenos martírios cotidianos os quais as mulheres se colocam

a fim de parecer mais belas. Estes são tão artificiais e efêmeros quanto um chiclete mastigado que, muito em breve, cairá de sua pele ou ficará podre com o decorrer do tempo.

Ser mulher, ser bela, ser pertencente a uma cultura – rótulos. Parece ser contra os perigos dos rótulos que Wilke se coloca neste trabalho. Como a própria afirmou:

Lembrar também que como uma judia, durante a guerra, eu teria sido marcada a ferro quente e enterrada se eu não tivesse nascido na América. “Fixação-escarificação”... judeu, negro, cristão, muçulmano... Rotulando pessoas em vez de as ouvindo... Julgando de acordo com preconceitos primitivos. Marxismo e Arte. Sentimentos fascistas, feridas internas, feitas de situações externas.¹¹

Mas que tipo de mulher é essa? Que mulher é essa que exhibe com ousadia a floresta de pelos nas suas axilas e fita o espectador? Que mulher é essa que parece não ter vergonha de provocar? Após esbarrarmos nos chicletes grudados em seu corpo, o primeiro elemento que nos convida ao embate com esta obra de Hannah Wilke é o seu olhar – direto, objetivo, dotado de autocontrole. Um olhar de alguém que é e quer ser sujeito e objeto de sua arte. Nem mesmo a presença dos óculos escuros faz com que evitemos esse esbarrão e nem quando seus olhos se esquivam da lente e são lançados para fora da composição podemos esquecê-los; neste caso eles frisam a sensualidade de seu corpo e, deles, percorremos a textura de suas costas e seios. De frente, de lado e de costas – a jovialidade, sensualidade e segurança de Hannah Wilke encanta e instiga o espectador.

As falsas cicatrizes dando lugar a cicatrizes reais. O olhar que se encontra ao nível do espectador substituído por um olhar que vem de baixo para cima. Em *So help me Hannah series: portrait of the artist with her mother Selma Butter* (Série *Então me ajude, Hannah: retrato da artista com sua mãe Selma Butter*), de 1978-81, Wilke realiza duas imagens em conjunto, como que em um díptico, contrastando sua imagem com a de sua mãe. O que grita aos olhos do espectador (mas não faz a própria figura fotografada gritar) é que sua mãe havia recentemente feito uma cirurgia de remoção de seio devido a um câncer de mama. Novamente uma alegoria da vaidade assombra a poética de Hannah Wilke; à esquerda a filha jovem, aparentemente saudável e inclusive maquiada; à direita, uma mãe, aquela que deve servir como nutrição para seus filhos, sem um dos elementos essenciais da amamentação. As cicatrizes da dor uma vez sentida pela matriarca e da dor sentida pela filha devido à futura ausência da mãe são verdadeiras.

E seus olhares? Selma Butter parece ter seus olhos baixos, incapaz de enfrentar a lente do fotógrafo. Hannah Wilke é registrada de cima para baixo, como se estivesse a se colocar na direção do olhar de sua mãe, olhando-a de volta com compaixão. Esse jogo de olhares remete a um livro escrito por Susan Sontag, *Doença como metáfora*, publicado em 1978. Ao ser diagnosticada com câncer, a escritora norte-americana se viu tomada pelas conse-

11 “To also remember that as a Jew, during the war, I would have been branded and buried had I not been born in America. Starification-scarification... Jew, Black, Christian, Muslim... Labelling people instead of listening to them... Judging according to primitive prejudices. Marxism and Art. Fascistic feelings, internal wounds, made from external situations.” In: Wilke, Hannah *apud* Reckitt, Helena & Phelan, Peggy. *Art & feminism*. Nova Iorque: Phaidon, 2001, p. 107. Tradução livre.

12 Sontag, Susan. *Doença como metáfora, AIDS e suas metáforas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 86.

quentes associações de mitologia popular relativas às pessoas portadores da doença. Estas levavam os outros pacientes que conheceu a terem “sentimentos de repulsa e uma espécie de vergonha”.¹² Segundo a autora, ter câncer era um tabu e em alguns casos nem os próprios portadores da doença sabiam tê-la. Os médicos tinham receio das consequências que esse saber (já dado por um preconceito social) poderiam trazer ao enfermo.

Assim como a morte é hoje um fato ostensivamente sem sentido, também uma enfermidade vista em larga medida como sinônimo de morte é vivenciada como algo que se deve esconder. A estratégia de tergiversar com os pacientes de câncer acerca da natureza de sua enfermidade reflete a convicção de que é melhor poupar pessoas fadadas à morte da informação de que estão para morrer e a de que a boa morte é a repentina, e também a de que a melhor de todas é aquela que ocorre quando a pessoa se acha inconsciente ou dormindo.¹³

13 Ibidem, p. 14.

Seria vergonha uma boa palavra para comentarmos o modo como Selma Butter evita olhar para a câmera fotográfica? Seria este um modo de fuga da dor da perda de seu seio? Além disso, seria esta uma tentativa de negação do câncer e, por conseguinte, um escapismo em relação à morte? Temos uma *Pietà* às avessas: a figura de Jesus é substituída pela de uma mulher; a figura de Maria, aquela que conforta o corpo do filho morto, é substituída pela figura da mãe que está em processo de decomposição. Mesmo frágil, a matriarca segue na tentativa de manter seu papel de proteção e de ser aquela que olha por sua cria – mas que é incapaz de fitar uma terceira pessoa. No corpo de Hannah Wilke vemos desenhos de armas; o corpo um dia saudável pode se tornar doente. Os seios rígidos podem se tornar ausentes.

Quase trinta anos após seu primeiro diagnóstico e publicação sobre o câncer, Susan Sontag faleceu devido à própria doença em 2004. Cerca de dez anos após essa obra genealógica, Hannah Wilke se descobriu também com câncer, doença em que a hereditariedade é fator essencial. Cinco anos depois, em 1993, faleceu devido a um linfoma. A partir de 1991 a artista norte-americana realizou junto a seu marido uma série de fotografias que explicitavam sua rotina entre hospitais e o tratamento por quimioterapia. Se um dia ela utilizou a arte para questionar a relação entre mulher e imagem, remetendo às representações da deusa Venus, agora as suas questões enquanto ser humano eram voltadas para dentro, para um tipo de câncer em que todas as batalhas são travadas dentro do corpo. *Intra-Venus* é o nome dessa série de imagens. Como afirma Sontag,

A doença, não raro descoberta por acaso ou num exame de rotina, pode se encontrar num estágio muito avançado sem ter apresentado qualquer sintoma considerável. A pessoa tem um corpo opaco que precisa ser levado a um especialista a fim de saber se contém câncer. Aquilo que o paciente não pode notar, o especialista determinará ao analisar

tecidos retirados do corpo. (...) Os pacientes de câncer não vêem suas biópsias.¹⁴

14 Ibidem, p. 18.

Em uma das imagens que dialogam com sua série de autorretratos anterior, ela posa com suas duas mãos como que a sustentar o queixo e a cabeça. Com o corpo assimétrico, parece ter sido pega de surpresa pelo fotógrafo e com seus dois braços erguidos mostra ao público marcas de hematomas e curativos. Seu corpo nu e exposto é substituído por uma linguagem corporal retraída em que notamos já pelos seus braços como um corpo um dia belo e proporcional se encontrava claramente fora de forma e sem artificios. Cru, como olhar um rosto feminino sem a presença de cabelo devido ao processo de quimioterapia.



O toque irônico de *glamour* em preto e branco de *starification* aqui foi substituído pela economia de elementos: uma figura humana doente, uma parede branca e uma sombra. E a espera pelo momento em que aquela sombra tomará a figura colorida à frente e então teremos a morte. Mas o seu olhar cortante permanece. Ela segue desafiando o espectador com o seu olhar em alguns momentos de autocontrole e em outros mesmo de ironia perante aquela situação crítica. Porém, tal qual M. C. Escher, ao olharmos para eles apenas conseguimos ver a sombra da morte a se aproximar. Se os cabelos de Hannah Wilke estão se despedindo durante os momentos de banho, o mesmo não pode ser dito dos pelos em suas axilas. A artista faz questão de se deixar fotografar doente, mas ainda ativa politicamente dentro de seus ideais feministas. Em vez de esconder sua doença, uma postura

Hannah Wilke. *Intra-Venus*, 1991-93.
(<http://www.hannahwilke.com>)

que segundo Susan Sontag é mais comum entre os portadores do câncer, Wilke segue o caminho oposto: escancara. Assume, sem medo, que aquela mulher um dia radiante está perdendo lentamente a sua luz.

Transparência

Um elemento que chama a atenção tanto em Orlan quanto em Hannah Wilke é a transparência de seus trabalhos. Ambas lidam com sua autoimagem enquanto carne viva e a definhar, seja de modo mais irônico, mas igualmente repulsivo nas intervenções cirúrgicas de Orlan, seja de modo mais ácido e, posteriormente, fatalista, como nas obras aqui comentadas de Hannah Wilke. De qualquer modo, ambas transformam seus corpos privados em elementos de debate público. Realizam tal tarefa de modo transparente, ou seja, os instrumentos, os meios e os resultados dessas modificações no corpo ficam claros para o espectador. Se as duas mulheres não têm sua dor física à mostra em suas imagens, o mesmo não pode ser dito da recepção daquele que está a contemplá-las. Dor, comiseração, compaixão, desgosto, dentre vários outros termos, poderiam ser utilizados para comentar esse encontro entre artista e público.

Mais do que isso, devido à transparência das poéticas de Orlan e Hannah Wilke, o espectador é tomado por essas sensações devido à capacidade que suas obras têm de fazer com que haja uma identificação de nossa parte. Para além do universo feminino e do feminismo, suas obras fazem com que também nos vejamos como cidadãos angustiados com nossas aparências físicas e construídas culturalmente. Se com Orlan nos questionamos sobre os padrões de beleza estabelecidos após mais de dois mil anos de criação de imagens, com Hannah Wilke somos obrigados a nos enxergar enquanto um pedaço de carne, tal qual o “Boi esfolado”, de Rembrandt van Rijn. Se hoje estamos atuando dentro de uma sociedade em que as normas e formas da indústria estética vigoram com potência máxima, amanhã com certeza estaremos partidos, fragmentados, mortos, podres.

“Vaidade das vaidades, tudo é vaidade” (Eclesiastes, 1:2).

Raphael Fonseca (Unicamp, Rio de Janeiro, Brasil) é mestrando em História da Arte (Unicamp). Professor substituto do ART-UERJ. / raphaelfonseca@gmail.com