

**DAS ORIGENS
ORLAN E A CRÍTICA DA REPRESENTAÇÃO DA MULHER
NA ARTE OCIDENTAL CANÔNICA¹**

**ON THE ORIGINS
ORLAN'S CRITIQUE OF THE REPRESENTATION OF WOMEN
IN WESTERN ART CANON**

Breno Reis²

Resumo

Com a fotografia *L'origine de la guerre* (1989), a artista francesa ORLAN reinterpreta a pintura *L'origine du monde* (1866), de Gustave Courbet, ao transformar o nu feminino em nu masculino, além de modificar as associações simbólicas dos títulos. Este artigo analisa como ORLAN assimila e modifica imagens da tradição pictórica do nu feminino para elaborar uma crítica feminista da representação da mulher na arte ocidental canônica. Esta análise se concentra na trajetória da pintura de Courbet (sucessivamente mantida oculta por seus proprietários) e nas obras de ORLAN, discutindo a noção de obsceno, as relações de gênero implicadas nos modos de ver, e os vínculos entre imagem, corpo e mídia.

Palavras-chave: Nu. Obsceno. Olhar masculino. Courbet. ORLAN.

Abstract

With the photograph *L'origine de la guerre* (1989), French artist ORLAN reinterprets Gustave Courbet's painting *L'origine du monde* (1866) by transforming the female nude into a male nude, and changing their titles' symbolic associations. This paper analyses how ORLAN assimilates and modifies images from the pictorial tradition of female nude as a way of elaborating a feminist critique of the representation of women in Western art canon. This analysis focuses on the trajectory of Courbet's painting (which had been successively kept hidden by its owners) and ORLAN's oeuvre, discussing the notion of the obscene, the gender relations implied in the ways of seeing, and the connexions among image, body and the media.

Keywords: Nude. Obscene. Male gaze. Courbet. ORLAN.

1. As Origens

L'origine de la guerre (1989) é uma fotografia de autoria da artista francesa ORLAN³ (Fig.1). A imagem exibe um ventre masculino repousado sobre um tecido branco; as pernas

¹ Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Vínculo e Corpo na Comunicação, do VI ComCult, Universidade Paulista, Campus Paraíso, São Paulo – Brasil, 08 a 09 de novembro de 2018.

² Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará (PPGCOM-UFC). E-mail: babreis@gmail.com.

³ A artista grafa seu nome em caixa alta.

abertas, o pênis à mostra. Numa moldura dourada, ornamentada com detalhes em alto-relevo, lê-se o título da obra, em francês. Com dimensão de 55×46 cm, a fotografia foi retocada digitalmente por Patrick Renaud; o modelo fotografado é o ator Jean-Christophe Bouvet.



Fig. 1: *L'origine de la guerre* (1989), de ORLAN. Fonte: <http://orlan.eu>

A fotografia de ORLAN se transcende ao evocar, por sua composição, a pintura *L'origine du monde* (1866), de Gustave Courbet (Fig. 2). Esta, por sua vez, é a imagem do ventre de uma mulher e de seu sexo à mostra. A associação entre as obras é perceptível pela manutenção de semelhanças icônicas: as tonalidades, a postura dos corpos representados, o enquadramento que recorta apenas o ventre e o sexo, a disposição do tecido, a moldura, as dimensões e os títulos.

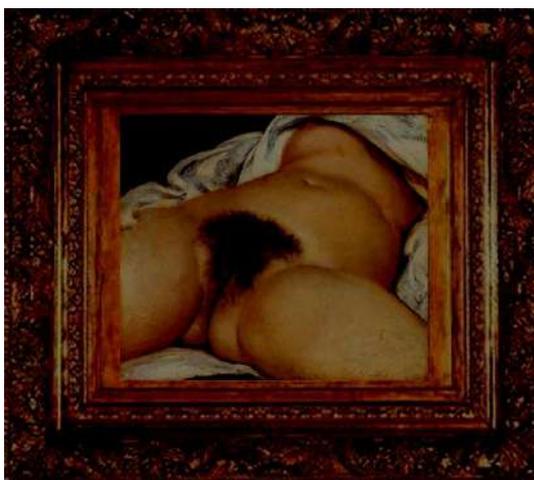


Fig. 2: *L'origine du monde* (1866), de Gustave Courbet.

Se é por *assimilação*⁴ que a fotografia de ORLAN sugere sua relação com a pintura de Courbet, convocando o espectador a identificar essa ligação, ORLAN opera duas intervenções principais sobre a obra referenciada: a troca das genitálias e a modificação de um termo do título – *monde* (mundo) por *guerre* (guerra). Nesse jogo de semelhanças e transformações, que diálogos reinterpretaivos se estabelecem?

Como a pintura realista e a fotografia guardam uma centralidade indexical, a atenção do intérprete se concentra no referente da representação, no caráter evidencial dos corpos que posaram daquela forma, endereçando-se ao olhar (dos artistas, da câmera, dos possíveis espectadores). O quadro, como agente veiculador da imagem (Belting, 1994; 2006; 2007), presentifica a exibição desses corpos privados de fisionomia e reduzidos ao sexo, pelo corte que o enquadramento opera neles. Dessa forma, *L'origine du monde* pode se reduzir à pintura de uma vagina; e *L'origine de la guerre*, à fotografia de um pênis. Esse modo de ver condiciona a interpretação da pintura de Courbet e da fotografia de ORLAN como imagens obscenas. Não raro as reproduções digitais de *L'origine du monde* são ainda hoje passíveis de condenação moral e de censura em redes sociais da Internet (Sibilia, 2014, p. 49), cujos algoritmos de reconhecimento de imagens interditam a exibição de nudez.

O obsceno, pela etimologia, se refere ao que está *fora de cena*, num sentido que remete à instauração de regulações do visível, de coordenadas iconoclastas que visam a deter a circulação de imagens. Prescreve-se o que se deve excluir de cena, e, assim, se demarca a fronteira entre arte e não-arte (o irrepresentável, o obsceno). Esse limite é posto em tensão pelo tema do nu feminino, que “marca tanto o limite interno da arte quanto o limite externo da obscenidade” (Nead, 2002, p. 25). O nu feminino seria como uma matéria bruta que a emolduração e as convenções representativas neutralizam e deslocam das franjas do obsceno ao centro de uma tradição artística. Trata-se de um problema iconológico, seguindo a perspectiva de Belting⁵, da relação entre imagem e mídia (a forma de percepção), sobre como o nu pode ser encenado de forma admissível no campo que a arte lhe reserva.

⁴ Chamo de *assimilação* esse processo pelo fato de o termo abranger semanticamente as ações de assemelhar, incorporar e transformar – características das propostas artísticas reinterpretaivas de ORLAN.

⁵ O pensamento iconológico de Hans Belting tem como cerne a relação entre imagem, corpo e mídia. Compreende as imagens, tanto mentais quanto físicas (endógenas e exógenas) como acontecimento; delas a mídia é o agente transmissor; e, nessa relação, o corpo é “tanto o corpo que performatiza quanto o corpo que percebe” (Belting, 2006, p. 2).

Ainda assim, o que se julga obsceno dá-se a ver: aparece como gesto transgressor, seja invadindo a cena que lhe é vetada ou criando para si uma cena à margem. Antes de ser adquirida pelo Museu de Orsay em 1995, onde permanece em exibição, *L'origine du monde* passou muitos anos sucessivamente ocultada por seus proprietários particulares, de modo que em torno da pintura se criou uma cena que nos diz das convenções de representação pictórica do nu feminino e das relações de gênero implicadas nos modos de ver.

Courbet pintou *L'origine du monde* em 1866 por encomenda do diplomata turco Khalil-Bey, colecionador de arte erótica que vivia em Paris. Como relata o escritor Maxime du Camp (1881, p. 190), Khalil-Bey guardou a pintura no banheiro de casa, escondida sob uma cortina verde⁶. Quando Khalil-Bey vendeu sua coleção de pinturas para quitar dívidas, *L'origine du monde* foi comprada pelo antiquário Antoine de la Narde, que também ocultou o quadro, desta vez sob outra pintura de Courbet, *Le château de Blonay*⁷ (Fig. 3). Edmond de Goncourt, ao visitar de la Narde em junho de 1889, descreve sua visão de *L'origine du monde* e o mecanismo de ocultação da pintura:

[...] ele [o revendedor] abre com uma chave um quadro, cujo painel exterior mostra uma igreja de um vilarejo na neve, e cujo painel secreto, pintado por Courbet para Khalil-Bey, representa um ventre e um baixo-ventre de mulher. Diante desse quadro que eu jamais havia visto, devo pedir perdão a Courbet: esse ventre é belo como a carne de um Correggio⁸. (Goncourt, 1896, p. 64)



Fig. 3: *L'origine du monde* ocultada sob a pintura *Le château de Blonay*, também de autoria de Courbet. Imagens do documentário *L'origine du monde* (1996), de Jean-Paul Fargier.

Fonte: <http://www.cineclubdecaen.com/peinture/analyse/dvd/courbetdvd.htm>

⁶ “Dans le cabinet de toilette du personnage étranger, on voyait un petit tableau caché sous un voile vert”.

⁷ Informações disponíveis no filme *L'origine du monde*, de Jean-Paul Fargier, transcritas neste site: <http://www.cineclubdecaen.com/peinture/analyse/dvd/courbetdvd.htm> (Acesso em outubro de 2018).

⁸ “[...] il [le marchand] ouvre avec une clef un tableau, dont le panneau extérieur montre une église de village dans la neige, et dont le panneau secret, peint par Courbet, pour Kalil-Bey, représente un ventre et un bas-ventre de femme. Devant cette toile que je n'avais jamais vue, je dois faire amende honorable à Courbet : ce ventre c'est beau comme la chair d'un Corrège”.

Os últimos proprietários particulares de *L'origine du monde* foram o psicanalista Jacques Lacan e sua esposa Sylvia Bataille. Lacan, assim como Antoine de la Narde, também ocultou a pintura de Courbet sob outro quadro, este feito especialmente para tal finalidade (Fig. 4):

Sylvia, esposa de Lacan, chocada pela visão daquele sexo exposto, pediu ao cunhado, André Masson, que confeccionasse um segundo quadro, um suporte de madeira, para velar o original. O neoquadro, deixando à mostra traços da pintura original, cumpria a função de véu: dava pistas dele ao mesmo tempo em que o encobria, e só era removido por Lacan diante de convidados especiais. (Ferreira, 2013, p. 55)



Fig. 4: *L'origine du monde* oculta sob a pintura *Terre érotique* (1955), de André Masson, como esteve quando em posse de Lacan. Imagens do documentário *L'origine du monde* (1996), de Jean-Paul Fargier. Fonte:

<http://www.cineclubdecaen.com/peinture/analyse/dvd/courbetdvd.htm>

Nesse trajeto de *L'origine du monde*, reitera-se a preocupação de seus proprietários em resguardar a pintura da visão pública. Se essa ocultação pode decorrer de seu caráter obsceno, isto ocorreria menos por pudor do que por “um jogo de sedução daquele que vela para atrair” (Savatier *apud* Ferreira, 2013, p. 55), como se observa nos relatos precedentes de exibições privadas, em ocasiões “especiais”, de *L'origine du monde*. Esse costume evoca o caso do rei Carlos II da Inglaterra, que ocasionalmente exibia a seus convidados uma pintura que retratava sua amante, Nell Gwyn, nua:

Carlos II encomendou secretamente uma pintura a [Peter] Lely. [...] é um retrato de uma das amantes do rei, Nell Gwynne [sic]. Ele mostra a modelo olhando passivamente para o espectador, que a contempla nua. Este nu não representa, entretanto, a expressão dos sentimentos dela; ele é um sinal de sua submissão aos sentimentos e exigências do proprietário. (O proprietário tanto da mulher quanto da pintura). A pintura, quando exibida pelo rei aos outros, demonstrava essa submissão, e seus convidados o invejavam. (Berger, 1999, p. 54)

Se, por um lado, a fruição restrita de *L'origine du monde* reforça sua dimensão aurática – a experiência do “aqui e agora” da obra, nos termos de Benjamin (2012) –, à conduta de seus proprietários subjazem relações de posse do feminino pelo masculino: posse do quadro, posse da imagem, posse do corpo representado, posse do corpo em si. Isto é um traço marcante na tradição pictórica ocidental do nu, cujo assunto preponderante é a mulher tornada objeto da visão do espectador-proprietário, como descreve John Berger:

Na maioria das pinturas a óleo europeias do nu, o protagonista principal nunca é pintado. Ele é o espectador diante do quadro e presume-se que seja um homem. Tudo é a ele dirigido. Tudo deve parecer como sendo o resultado dele estar ali. É para ele que as figuras assumiram a sua nudez. Porém ele é, por definição, um estranho – vestindo ainda suas roupas. (Berger, 1999, p. 56)

Desse modo, na representação do nu feminino implica-se um modo de ver cujo paradigma se assenta na demarcação de relações de gênero em que o homem detém a primazia do olhar objetificador da mulher, como Laura Mulvey (1983, p. 44) sintetizou no conceito de “olhar masculino” (*male gaze*), que coloca “a mulher como imagem, o homem como dono do olhar”. Esse padrão – “homens vestidos que observam corpos nus” – é comparado por Agamben (2010, p. 55), em seu ensaio *Nudez*, ao “ritual sadomasoquista do poder”, tal como encenado em *Salò* (1975) por Pasolini ou ainda nas fotos dos detentos de Abu Ghraib sendo torturados por soldados americanos. Como distingue Berger (1999, p. 56), estar *nu* (*being nude*), ao contrário de estar *despido* (*being naked*), carrega em si o sentido da objetificação e da destituição de si, de “não ser reconhecido como quem se é”.

L'origine de la guerre remonta ao motivo da Vênus reclinada na tradição pictórica do nu, voltando à *Vênus de Urbino* de Ticiano, passando pela *Olympia* de Manet e pela *Maja Desnuda* de Goya: o corpo da mulher exposto e oferecido “à fruição dos espectadores/compradores” (Ferreira, 2009, p. 83). Mas a nudez feminina na pintura de Courbet é ainda hoje polêmica por ser gráfica e anatomicamente *descarada*: privado de rosto, o corpo é mutilado e reduzido ao torso, um tipo de representação – associado à subjugação, à depreciação e à coisificação da mulher (Idem, p. 86) – cuja crítica começa a ser apreendida de obras como a escultura *Mão com torso feminino* [*Main de Rodin avec torse féminin*] (1917), de Auguste Rodin, e a pintura *Violação* [*Le viol*] (1934), de René Magritte: “Acéfalo e mutilado, ele [o torso feminino miniaturizado na escultura de Rodin] foi reduzido à matéria que interessa à representação: seios e púbis, numa óbvia evocação das funções sexuais e reprodutivas postas

num corpo atraente mas inerte, sem identidade, emoção ou pensamento” (Idem, p. 85), como poderia ser descrito o corpo representado em *L'origine du monde*.

Em suas discussões sobre o nu, Berger (1999, p. 66) propõe o exercício de transformarmos, nas imagens tradicionais do nu, a mulher em homem, de modo a observar “a violência que essa transformação faz [...] não à imagem, mas às expectativas de um possível espectador”. Ora, é isto o que ORLAN executa em *L'origine de la guerre*. Analisando o percurso artístico de ORLAN, é possível destacar como ela tem problematizado as relações de gênero na História da Arte para questionar o olhar lançado sobre a representação da mulher.

2. ORLAN e as imagens do feminino

ORLAN define-se como “artista transmídia e feminista”⁹. Com uma obra que se estende pelos campos da fotografia, performance, instalação, escultura e bio-arte, ORLAN afirma que “todo o seu trabalho questiona o estatuto do corpo relacionado a todas as pressões religiosas, políticas e culturais que deixam marcas na carne, particularmente no corpo feminino”¹⁰.

ORLAN inicia sua produção artística em 1964, passando a desenvolver “seu trabalho de penetrar em paradigmas patriarcais (como a História da Arte, a medicina, as normas de beleza, o Cristianismo, etc.) para comentá-los e subvertê-los” (Lee, 2007, p. 9). Em suas obras, ORLAN questiona recorrentemente as convenções simbólicas do feminino, ao incorporar padrões de comportamento atribuídos às mulheres para, na posição de artista feminista, adicionar a eles uma camada crítica.

Um símbolo de feminilidade frequentemente utilizado por ORLAN é o *trousseau* – o enxoval de noivado que, segundo a tradição francesa, as garotas deveriam preparar desde cedo, na expectativa do casamento. Os lençóis de linho branco do *trousseau* de ORLAN, dados a ela pela mãe, aparecem em várias de suas performances: ela se despe deles numa performance de *strip-tease*, utiliza-os como tela de pintura, mancha-os com o esperma de seus amantes (ORLAN, 2000, p. 29).

⁹ “Artiste transmédia et féministe. Météorite narratif du BIO ART. Son oeuvre questionne le statut du CORPS dans la société. Ses sculptures, HYBRIDATIONS et autoportraits réinterprètent le rôle des nouvelles technologies”. <http://www.orlan.eu/> (Acesso em outubro de 2018).

¹⁰ “All her work questions body’s status concerning all the religious, political and cultural pressures which leave an imprint in flesh, particularly the female body”. <http://www.orlan.eu/biography/> (Acesso em outubro de 2018).

Na performance intitulada *Strip-tease occasionnel à l'aide des draps du trousseau* (1974-1975), ORLAN se reporta a arquétipos femininos instituídos pelo Cristianismo e pela História da Arte (Fig. 5): a artista inicia a performance vestida como uma madona, envolta nos lençóis do *trousseau*, despindo-se gradativamente até, completamente nua, imitar a pose da Vênus de Botticelli. Na descrição de Doy (2001, p. 168), a performance de ORLAN consiste em “despir-se gradualmente das roupagens de uma santa barroca e transformar-se em uma stripper, uma prostituta ou até uma deusa do amor (como a Vênus de Botticelli), permanecendo nua sobre uma pilha de tecidos”.



Fig. 5: *Strip-tease occasionnel à l'aide des draps du trousseau*, 1974-1975. Fonte: <http://orlan.eu>

ORLAN exploraria novamente o choque entre o sagrado e o profano femininos, na performance *Le baiser de l'artiste*, realizada em 1977 na Feira Internacional de Arte Contemporânea, em Paris. Ao lado de uma imagem de ORLAN vestida nos lençóis do *trousseau* como santa barroca, a artista se posicionava atrás de uma réplica de seu torso, na qual os visitantes podiam depositar uma moeda de cinco francos e comprar um beijo de ORLAN.

Pelo mesmo preço, era possível comprar uma vela para oferecer à imagem de ORLAN vestida como santa (ORLAN, 2000, p. 20).

De 1990 a 1993, ORLAN realiza uma série de performances cirúrgicas intitulada *La Réincarnation de Sainte ORLAN*. Em seu mais radical trabalho de incorporação imagética, a artista submeteu-se a nove cirurgias plásticas, para adicionar a seu rosto uma combinação de traços de personagens femininas representadas na História da Arte: o queixo da Vênus de Botticelli; o nariz da Psiquê de François Gérard; o cenho da Mona Lisa de Leonardo da Vinci; os olhos da deusa Diana (*Diana chasseresse*) da Escola de Fontainebleau; e a boca da deusa Europa de François Boucher. ORLAN busca assumir, por meio das cirurgias, as características simbólicas dessas figuras¹¹. Nas gazes que envolveram seu rosto durante o pós-operatório, a artista imprimiu imagens de sua face, à semelhança do Santo Sudário (ORLAN, 2000, p. 84).

Nessa breve contextualização da obra de ORLAN, verifica-se, como resume Doy (2001, p. 169), que “uma parte importante de seu trabalho envolve uma crítica às instituições de arte mundiais, às noções estéticas tradicionais de beleza feminina e do prestígio dos mestres antigos, e às obras de arte”¹². Passemos então à análise dos procedimentos artísticos de ORLAN e vejamos como eles se relacionam a uma postura crítica das relações de gênero.

3. Tendência crítica das obras reinterpretativas de ORLAN

Antes de reinterpretar a pintura de Courbet com *L'origine de la guerre*, ORLAN já vinha reproduzindo, por meio de fotografias e performances, outras obras de mestres antigos da História da Arte. Vimos, na última fotografia da série *Strip-tease occasionnel à l'aide des draps du trousseau*, como ORLAN imita, na fotografia intitulada *Naissance d'ORLAN sans coquille* (1974), a representação da deusa grega Vênus da pintura *O nascimento de Vênus* (1486), de Sandro Botticelli.

¹¹ “At the beginning of this performance, I devised my self-portrait using a computer to combine and make a hybrid of representations of goddesses from Greek mythology. I chose them not for the canons of beauty they are supposed to represent (seen from afar), but rather on account of the stories associated with them”. Disponível em: <http://orlan.eu/adriensina/women/women.html> (Acesso em outubro de 2018).

¹² “An important part of her work involves a critique of world art institutions, traditional aesthetics notions of female beauty and the prestige of old masters and fine art”.



Fig. 6: Comparação entre a fotografia de ORLAN (esq.), de 1974, e detalhe da pintura de Botticelli (dir.), de 1486.

Ao assimilar a pintura de Botticelli como *tableau vivant*, ORLAN avança novas possibilidades interpretativas. O gesto de ORLAN exemplifica a distinção de “estar nu” e “estar despido”. Se a condição do nu deriva da objetificação e do apagamento de si, o corpo despido se impõe como sujeito: “estar despido é estar sem disfarce” (Berger, 1999, p. 56). Como corpo que mantém sua identidade ao evocar imagens em si mesmo, ORLAN se afirma como a artista feminista que se apropria da carga simbólica de Vênus após se despir, numa performance de *strip-tease*, dos lençóis do *trousseau* – símbolo da sujeição feminina ao que se lhe impõe como a expectativa do matrimônio.

Ainda utilizando o *trousseau*, ORLAN assimilaria outra pintura clássica, desta vez com a fotografia intitulada *La Grande Odalisque* (1977), na qual encarna a pintura homônima de Ingres, de 1814.



Fig. 7: Comparação entre a fotografia de ORLAN (esq.), de 1977, e a pintura de Ingres (dir.), de 1814.

Berger (1999, p. 57), ao analisar a representação da odalisca na pintura de Ingres, observa que o olhar sustentado por ela “é a expressão de uma mulher respondendo com graça calculada ao homem que ela imagina estar olhando para ela – apesar de ela não o conhecer. Ela está ofertando sua feminilidade como uma coisa a ser contemplada”. ORLAN, assim como a odalisca, está submetida ao olhar masculino, colocando-se na mesma posição da musa, a mulher representada e privada de agência, cuja única função é inspirar representações de si. No entanto, nos trabalhos performativos de *tableau vivant*, ORLAN reencena imagens do corpo feminino objetificado em seu próprio corpo, tornado mídia. Como *performer*, ORLAN torna-se objeto e sujeito, e seu olhar rebate o vetor escopofílico como prerrogativa do homem. Assumindo a pose da odalisca, a artista sustenta um olhar altivo que intensifica seu endereçamento ao espectador, demonstrando estar ciente do vetor de objetificação lançado a seu corpo (despido do *trousseau* e repousado sobre ele), confrontando-o com a potência performativa de seu investimento corporal que não mimetiza imagens para reiterá-las, mas para gerar variações delas, de ordem crítica.

Em complemento à sua implicação corporal como elemento desestabilizador de convenções representativas, ORLAN incursa na representação do nu masculino numa performance realizada em 1967, intitulada “*Le déjeuner sur l’herbe*” – *men naked, ORLAN dressed*. Nela, a artista remete-se à pintura *Le déjeuner sur l’herbe* (1862), de Édouard Manet, que retrata em primeiro plano uma mulher nua, acompanhada de dois homens vestidos. ORLAN, em sua performance, deixa nus os homens e veste a mulher (ela própria). Dessa forma, a artista submete o corpo masculino à condição do nu tradicionalmente imposta às mulheres nas representações artísticas. Se, como afirma Berger, no paradigma do olhar masculino havia sempre uma mulher nua sendo observada por um homem vestido, agora temos, na inversão de papéis da ação de ORLAN, uma provocação ao olhar masculino: como a transformação do nu feminino em nu masculino afeta o olhar lançado sobre a obra, ao evocar a pintura referenciada?

Em proposta análoga, ORLAN produziu, como vimos, *L’origine de la guerre*. Em entrevista à TV5MONDE¹³, ORLAN afirma que, ao reinterpretar a obra de Courbet, pretendia investigar o que aconteceria a um homem se lhe cortassem a cabeça, os braços e as pernas, deixando apenas seu sexo à mostra, como fez Courbet ao representar a mulher em *L’origine du monde*. ORLAN contesta novamente o olhar masculino ao reverter os gêneros do artista e do

¹³ Entrevista disponível em <http://youtu.be/5hZ7z3QRmx4> (Acesso em outubro de 2018).

modelo representado. Enquanto a pintura de Courbet está associada a uma tradição artística de homens representando – e objetificando – a nudez feminina, ORLAN é uma artista feminista que corta o corpo masculino e põe o pênis no campo de visão do mesmo olhar masculino lançado às mulheres.

Como observa Granados (*apud* Ferreira, 2013, p. 57), “Courbet decidiu intitular a obra ‘A origem do mundo’, como se todos os homens e mulheres que havia pintado em seus quadros realistas houvessem tido sua origem na pequena e convidativa abertura desses lábios”. Pela associação entre o ventre e a vulva às ideias de fertilidade, de reprodução e da concepção, ali se situa a gênese da vida humana e seu portal de entrada no mundo. O título equipara a concepção humana à cosmogênese, aludindo ao mistério de nossa procedência: de onde viemos? Como se a imagem oferecesse uma resposta simbólica, os proprietários de *L’origine du monde* detinham também a chave dessa questão. ORLAN, por sua vez, ao intitular sua fotografia *L’origine de la guerre*, estabelece uma relação simbólica entre o sexo masculino e a guerra. O homem – simbolizado pelo pênis – seria o causador de hostilidade, de conflito, de rivalidade, em relações binárias de poder entre os gêneros¹⁴.

No conjunto de trabalhos artísticos que reinterpretem *L’origine du monde*, há pelo menos dois cujas propostas se assemelham às de ORLAN em *L’origine de la guerre*: a fotografia *La fin du monde* (2010), do artista espanhol Aurelio Monge (Fig. 8); e a performance *Miroir de l’origine* (2014), da artista luxemburguesa Deborah de Robertis.



Fig. 8: *La fin du monde* (2010), fotografia de Aurelio Monge.

¹⁴ As reinterpretações de *L’origine du monde* aqui analisadas problematizam, mas não ultrapassam a associação biológica e binária entre sexo e gênero na qual se assenta a pintura de Courbet. Cabe especular como essa obra poderia ser reinterpretada pelo pensamento transgênero e *queer*.

Como ORLAN, Aurelio Monge remete-se à pintura de Courbet por semelhanças icônicas e trocando a representação do corpo da mulher pelo corpo masculino, além de modificar o título. Monge intitula sua foto de *La fin du monde*, direcionando a interpretação simbólica de sua obra em sentido análogo à de *L'origine de la guerre*. Enquanto ORLAN sugere associações simbólicas entre pênis/guerra e homem/hostilidade, Monge associa o pênis/homem ao fim do mundo/destruição. As proposições de ORLAN e Monge se aproximam em decorrência da utilização de símbolos de masculinidade associados a símbolos bélicos e escatológicos.

Questionar o enquadramento operado por Courbet, que reduz o corpo feminino ao sexo, é o que instigou a performance *Miroir de l'origine*, de Deborah de Robertis. No Museu de Orsay, diante da pintura de Courbet, a artista encarnou o quadro: usando um vestido dourado, em alusão à moldura ornamentada da imagem, de Robertis abriu as pernas e expôs seu sexo, sem deixar de fitar os seguranças do museu, que a cercavam e tentavam desocupar a sala, e os visitantes, que aplaudiam e filmavam seu gesto (Fig. 9).

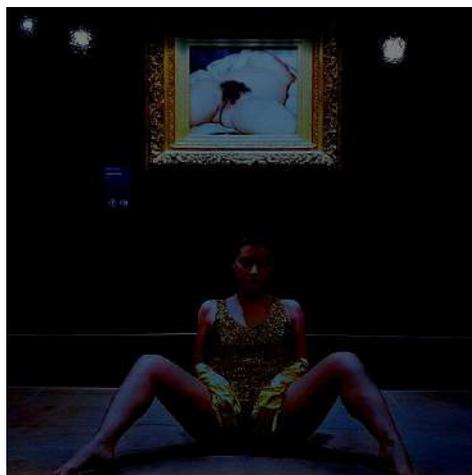


Fig. 9: Registro da performance *Miroir de l'origine* (2014), de Deborah de Robertis.

Contra-pondo-se à imagem evocada, diante da qual se posiciona, eis um corpo-mídia – para usar uma expressão cara aos estudos da imagem de Hans Belting – que não pode ser fragmentado: ele recupera o rosto e devolve o olhar que lhe é lançado, lágrimas em tinta dourada escorrendo de seus olhos. Contra o “olhar penetrado”, Robertis (2014) lança um “olhar penetrante”. ORLAN e Robertis, como *performers* que praticam o próprio engajamento corporal, contribuem às questões decorrentes da “transformação do corpo simbolizado na arte



pela arte suportada no próprio corpo” (Ferreira, 2009, p. 91). O mais “obsceno” parecem ser esses rostos e olhares que, outrora ocultos, finalmente entram em cena, reencenando as representações do corpo feminino para impor sua agência: de se despir para confrontar a objetificação de que têm sido alvo, e de desnudar os modelos de espetatorialidade.

Referências bibliográficas

Agamben, Giorgio. (2011). *Nudities*. Tradução de David Kishik e Stefan Pedatella. Stanford, California: Stanford University Press.

Belting, Hans. (1994). *Likeness and presence: a history of the image before the era of art*. Chicago: University Chicago Press.

Belting, Hans. (2006). *Imagem, mídia e corpo: uma nova abordagem à Iconologia*. Tradução de Juliano Cappi. Revista de Comunicação, Cultura e Teoria da Mídia - Ghrebh-, v. 1, n. 08: São Paulo.

Belting, Hans. (2007). *Antropología de la imagen*. Buenos Aires: Katz Editores.

Benjamin, Walter. (2012). *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense.

Berger, John. (1999). *Modos de ver*. Rio de Janeiro: Rocco.

Doy, Gen. (2001). *Drapery: Classicism and Barbarism in Visual Culture*. I.B.Tauris.

Du Camp, Maxime. (1881). *Les convulsions de Paris*. Paris: Hachette. Disponível em: <https://archive.org/stream/lesconvulsionsde03ducauoft>. Acesso em outubro de 2018.

Ferreira, Ermelinda Maria Araújo. (2009). *Trajetória da Vênus: leituras do corpo feminino na arte, do classicismo à Biopaisagem*, de Ladjane Bandeira. Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, v. 2, p. 10-30.

Ferreira, Mariana Rodrigues Festucci. (2013). *Do significante fálico como a chave do enigma em “A origem [simbólica] do mundo” de Courbet*. in *Psicanálise & Barroco* em revista v.11, n.1, pp. 55-66.

Goncourt, Edmond de. (1896). *Journal des Goncourt: Mémoires de la vie littéraire*. Troisième série, deuxième volume. Tome huitième: 1889-1891. Paris: Bibliothèque-Charpentier. Disponível em: <http://archive.org/stream/journaldesgoncou08goncuoft>. Acesso em outubro de 2018.

Lee, Kara. (2007). *The Textuality of the Body: ORLAN's Performance as Subversive Act*. Tese submetida à Virginia Polytechnic State and University. Disponível em: http://scholar.lib.vt.edu/theses/available/etd-02272007-171433/unrestricted/Lee_Thesis_Final1.pdf. Acesso em outubro de 2018.

Mulvey, Laura. (1983). *Prazer Visual e cinema narrativo*. In Ismail Xavier (org). *A Experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrasilme.

Nead, Linda. (2002). *The Female Nude: Art, Obscenity and Sexuality*. Londres/Nova York: Routledge.



ORLAN. (2000). *ORLAN*: Monographie Multimédia. Paris: Jeriko.

Robertis, Deborah de. (2014). *Deborah de Robertis - Mémoire de l'origine*. Entrevista concedida a Jérôme Lefèvre. Disponível em: <http://www.dust-distiller.com/art/deborah-de-robertis-memoires-de-lorigine/>. Acesso em outubro de 2018.

Sibilia, Paula. (2014). *O que é obsceno na nudez?* Entre a Virgem medieval e as silhuetas contemporâneas. In Revista FAMECOS. Porto Alegre, v. 21, n. 1, pp. 24-55.