

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Programa de Pós-Graduação em Psicologia

Vanessa Guimarães da Silva

**ESPELHOS EM PEDAÇOS:
O ENIGMA DA RELAÇÃO ENTRE O CORPO E O NOME DE ORLAN**

Belo Horizonte

2019

Vanessa Guimarães da Silva

**ESPELHOS EM PEDAÇOS:
O ENIGMA DA RELAÇÃO ENTRE O CORPO E O NOME DE ORLAN**

Dissertação apresentada à Banca examinadora do Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Psicologia.

Área de Concentração: Estudos Psicanalíticos.

Linha de Pesquisa: Conceitos Fundamentais em Psicanálise.

Orientador: Prof. Dr. Guilherme Massara Rocha.

Belo Horizonte

2019

150
S586e
2019

Silva, Vanessa Guimarães da.
Espelhos em pedaços [manuscrito] : o enigma da relação entre o corpo e o nome de ORLAN / Vanessa Guimarães da Silva. - 2019.
111 f. : il.
Orientador: Guilherme Massara Rocha.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.
Inclui bibliografia

1.Psicologia – Teses. 2.Psicanálise - Teses. 3.Orlan, 1947- 4.Arte - Teses. 5.Corpo como suporte da arte. I. Rocha, Guilherme Massara . II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA



FOLHA DE APROVAÇÃO

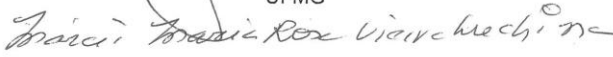
ESPELHOS EM PEDAÇOS: O enigma da relação entre o corpo e o nome de ORLAN

VANESSA GUIMARÃES DA SILVA

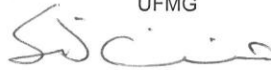
Dissertação submetida à Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em PSICOLOGIA, como requisito para obtenção do grau de Mestre em PSICOLOGIA, área de concentração ESTUDOS PSICANALÍTICOS, linha de pesquisa Conceitos Fund. Psicanálise Invest. Campo Clínico e Cultural.

Aprovada em 27 de março de 2019, pela banca constituída pelos membros:


Prof(a) Guilherme Massarã Rocha - Orientador
UFMG



Prof(a). Marcia Maria Rosa Vieira Luchina
UFMG


P/ Prof(a). Edson Luiz André de Sousa
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Belo Horizonte, 27 de março de 2019.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu orientador Guilherme Massara Rocha por me oferecer ferramentas, sem as quais tal pesquisa não se realizaria. Suas indicações e ensinamentos foram centrais para minha formação enquanto pesquisadora.

Agradeço à artista ORLAN, pois sua obra emblemática fomentou o desejo para a realização desta pesquisa.

Agradeço a Deus e aos meus pais, José Sebastião da Silva e Maria Helena Guimarães pelo suporte, cuidado e carinho durante toda minha trajetória.

Agradeço ao meu irmão, Vinicius Guimarães pela parceria de vida.

Ao meu namorado, Levy Oliveira pelo cuidado, carinho e apoio durante todo processo de construção desta pesquisa. Obrigada por acreditar em meu trabalho e por suas importantes colaborações no processo de revisão textual.

À minha amada avó, Elsa Maria Guimarães que sempre acreditou em minhas habilidades.

Aos meus familiares, Neusa Guimarães, Bento Gregório, Marcia Francisco, Arlete Bretas e José Clovis Bretas por todo o apoio e cuidado.

Agradeço ainda ao CNPq pela bolsa de pesquisa.

A todos vocês que fizeram parte desta história meus sinceros agradecimentos.

SILVA, V.G. *ESPELHOS EM PEDAÇOS: O enigma da relação entre o corpo e o nome de ORLAN*. (Dissertação de Mestrado). Universidade Federal de Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação em Psicologia, Belo Horizonte, 2019.

RESUMO

Através de uma articulação entre psicanálise e arte, a presente pesquisa traz uma discussão sobre os mistérios que marcam a relação entre corpo e nome na obra de ORLAN. Por meio de sua estética, pretende-se compreender como a ascensão de um nome-próprio possibilita o advir de um corpo para esse sujeito. Para tanto, este trabalho se divide em quatro capítulos principais. Estes fazem um percurso por entre sua densa obra, analisando qual a função do corpo em sua arte. Como será apresentado, a partir de um discurso herético, ORLAN subverte ordens pré-existentes, ulcerando a estética de seu tempo, assim como, a ciência e a própria psicanálise. Dessa forma, por intermédio de seu posicionamento blasfêmico, será analisado como sua obra se constitui através de seu encontro com a psicanálise. Por fim, questiona-se como essa teoria pode se posicionar frente aos mistérios de seu império de imagens.

Palavras Chaves: ORLAN, corpo, nome próprio, arte e psicanálise

SILVA, V.G. *Mirror in Pieces: The riddle of the relationship between ORLAN's body and name*. Master's Thesis. Federal University of Minas Gerais, Graduate Program in Psychology, Belo Horizonte, 2019.

ABSTRACT

The current research discusses the mysteries involved in the relation between body and proper name in ORLAN's artistic work. The research aims to understand how the emergence of a proper name enables the artist to develop new concepts of body. Therefore, the study was divided in four chapters analyzing the function of the body in her art. ORLAN subvert pre-existent orders, undermining scientific concepts, the aesthetics of her time and psychoanalysis itself. Hence, through her profane approach, it will be analyzed how her work is constituted throughout her encounter with psychoanalysis. Ultimately, it is discussed where psychoanalysis theories stands when facing ORLAN's multiple images.

Keywords: ORLAN, body, proper name, art and psychoanalysis

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1: Corpo- Escultura-----	14
FIGURA 2: Parindo a Si Mesma-----	15
FIGURA 3: Vender-se em Pedacinhos no Mercado-----	16
FIGURA 4: O Beijo da Artista-----	20
FIGURA 5: Mesurages-----	22
FIGURA 6: A Origem da Guerra-----	24
FIGURA 7: A Reencarnação da Santa ORLAN-----	29
FIGURA 8: A Reencarnação da Santa ORLAN-----	33
FIGURA 9: A Reencarnação da Santa ORLAN-----	36
FIGURA 10: Drapé-le Baroque-----	41
FIGURA 11: O Manto de Arlequim-----	42
FIGURA 12: Auto-Hibridações-----	44
FIGURA 13: The Skinless Model of Liberty-----	46
FIGURA 14: Grafo do Ato Psicanalítico-----	53
FIGURA 15: A Reencarnação da Santa ORLAN-----	70
FIGURA 16: Esquema Óptico-----	83
FIGURA 17: Esquema Óptico de Bouasse-----	84
FIGURA 18: Psiquê revivida pelo beijo de Eros-----	90
FIGURA 19: Auto-Hibridações-----	93
FIGURA 20: Corpo-Escultura-----	95
FIGURA 21: Corpo-Escultura-----	96
FIGURA 22: Mesurages-----	98
FIGURA 23: A Reencarnação da Santa ORLAN-----	100

SUMÁRIO

1. Introdução-----	10
2. Capítulo 1 – ORLAN-----	13
2.1 ORLAN: Um Corpo entre a Arte e a Ciência-----	13
2.2 ORLAN e o corpo como suporte para a arte-----	17
2.3 O Beijo da Artista : “Uma obra entre a catedral e o bordel”-----	18
2.4 O MesuRages: O corpo como linguagem-----	20
2.5 A Origem da Guerra-----	22
2.6 ORLAN e a Arte Carnal-----	25
2.7 ORLAN: “A vida como fenômeno estético”-----	29
2.8 A Reencarnação da Santa ORLAN-----	31
2.9 ORLAN e seu “Manto de Arlequim”-----	39
2.10 ORLAN e suas Auto-Hibridações-----	43
2.11 The Skinless Model of liberty: A Virtualidade do Corpo-----	45
3. Capítulo 2 - O Nome Próprio-----	47
3.1 ORLAN: A criação de um nome, a criação de um mito-----	47
3.2 A cena da loja de sapatos: ORLAN com Emma-----	49
3.3 ORLAN e o Ato Analítico-----	51
3.4 Nomeação: Um ponto de virada na história de ORLAN-----	55
3.5 As vicissitudes do Nome Próprio: Construção Teórica-----	60
3.6 A letra e o significante-----	62
3.7 O Traço e o Nome-----	64
3.8 ORLAN: O Nome de uma Obra-----	67
4. Capítulo 3 – O Corpo-----	70
4.1 Os mistérios do corpo de ORLAN-----	70
4.2 O corpo e o discurso normativo da Modernidade-----	71
4.3 O corpo híbrido da tecnociência-----	74
4.4 A Subversão Psicanalítica: O Corpo Erógeno-----	77
4.5 O Espelho e a Imagem: Do Olhar a Obra-----	80
4.6 ORLAN: Um Corpo Estranho-----	85
4.7 Do Estranho ao Corpo Político-----	87
5. Capítulo 4 – A Obra-----	89
5.1 Um retorno à Obra e à Artista-----	89
5.2 Percursos de uma Obra em Pedações-----	89
5.3 O Grotesco em ORLAN-----	91
5.4 Os Atos Performáticos de ORLAN-----	94

5.5 O Corpo é a Obra-----	98
5.6 ORLAN e a Psicanálise-----	101
6. Considerações finais-----	103
 REFERÊNCIAS-----	 106

1. Introdução

O século XX surge como um momento central da descoberta do corpo. Este é o período pelo qual ele passa a assumir uma soberania outrora relegada à alma. De acordo com Linardou-Blanchet (2016), é a partir desse momento que há uma expansão das pesquisas sobre o somático. Assim, nos distintos campos do conhecimento, seja nas ciências ou nas artes, o corpo se torna objeto de investigação. Na psicanálise, isso não é diferente. Através das manifestações sintomáticas da histeria, o corpo surge como um enigma. Por intermédio de Freud, ele passa a ser pensado para além dos preceitos médicos e sociais. O pai da psicanálise descobre o corpo erógeno, narcísico, que estaria além da própria concepção de organismo. A psicanálise inaugura uma teoria que apresenta o corpo atravessado pela linguagem, ou seja, que só existe através de uma incorporação da ordem simbólica. Tal pensamento recebe novos contornos na obra de Lacan. O autor afirma que o corpo pensado pela psicanálise “não é simplesmente caracterizado pela dimensão da extensão. O corpo é alguma coisa que é feita para gozar, gozar de si mesma” (Lacan, 1966, p. 42).

A psicanálise cria uma nova concepção de corpo. Ela traz para a cena aquilo que o pensamento científico não consegue abarcar. Assim, frente aos mistérios do corpo, a ciência se depara com seu próprio limite e, como forma de superação, cria novas maneiras de extrapolar suas barreiras. N. Katherine Hayles (2010) salienta que, com o despertar dos estudos cibernéticos na década de 1930, há uma expansão das ingerências sobre o corpo. A autora aponta que as pesquisas nesse campo fornecem possibilidades para a superação das barreiras entre o natural e o artificial. Dessa forma, o que outrora se mostrava como uma ficção científica, hoje se torna uma realidade factível.

As intensas transformações no estatuto do corpo trazem implicações profundas nas relações entre o sujeito com o Outro. David Le Breton (2003) aponta que o corpo contemporâneo perdeu sua inteireza, passando a ser visto por partes descartáveis, sujeitas a melhorias e todos os tipos de intervenções. Dessa forma, ele se tornou um verdadeiro acessório. Nas palavras do próprio autor, “no discurso científico contemporâneo, o corpo é pensado como uma matéria indiferente, simples suporte da pessoa” (Le Breton, 2003, p. 15).

Nesse novo contexto, marcado por um discurso de objetualização corporal, nascem alguns movimentos artísticos onde o corpo passa a ser a tela, o principal instrumento e palco das demonstrações estéticas. Devido à sua centralidade nas manifestações artísticas

contemporâneas, a arte se apresenta como o aspecto norteador para este estudo. Tal escolha se justifica pela capacidade de, por vezes, a arte conseguir retratar aquilo que a teoria ainda não consegue apreender. Há na arte algo de renovador, algo que quebra as barreiras dos limites do pensamento. Por isso, ela surge como aspecto central para todas as discussões desta pesquisa.

As articulações entre arte e psicanálise perpassam a história. Ainda nos primórdios do ensino de Freud, referências artísticas do campo da literatura, das artes plásticas e da tragédia grega foram utilizadas para se pensar os mecanismos inconscientes e o enigma da constituição subjetiva. O pensamento estético em Freud se apresenta de maneira singular. Rocha (2010), retomando o texto “O Estranho” (*Das Unheimliche*), aponta que a estética freudiana não se ancora no que seria belo e aprazível para o sujeito. O Estranho seria justamente aquilo de não familiaridade para o ser, o que se faz enigma para o sujeito. Freud (1919) expõe que o Estranho “relaciona-se indubitavelmente com o que é assustador – com o que provoca medo e horror” (p. 237). É a partir desta noção que há na psicanálise uma nova forma de se pensar os fenômenos estéticos. Com a ideia do monstruoso e o desconhecido familiar, Freud lesiona o belo, como demonstra Rocha (2010), ao expor que “a figura da aberração ou, como lembra Freud, do ‘repulsivo’, é aquela que fere a forma tangível do belo e, não poucas vezes, também a do bem” (p. 233). Assim, ao “ferir o belo”, Freud leva a psicanálise ao encontro de artes marginalizadas pelos conceitos estéticos de sua época. Ele se volta ao que se apresenta para o sujeito como da ordem do inexprimível.

No que se refere ao nascimento das artes contemporâneas, observa-se que Marcel Duchamp surge como um marco, pois ele traz para a cena o que foge ao cognoscível. Ao conferir um status de arte à obra *A Fonte*, as manifestações artísticas passam a assumir um caráter esfíngico, causando um hiato de sentido. A partir de Duchamp, a arte se abre a um campo de experimentações sem limites. No contemporâneo, como já mencionado, tais ingerências passam a ser realizadas sobre o corpo do próprio artista. Dentre estes, ORLAN se mostra como uma das mais emblemáticas, fazendo de seu próprio corpo um *ready-made* modificado, onde a carne toma a cena e a Coisa é desvelada. Aqui, o Estranho se manifesta em seu caráter mais inquietante e inumano. É devido à radicalidade de sua arte que ORLAN se torna o elemento central para toda a discussão a ser elaborada.

A trajetória e o discurso da artista francesa ORLAN são os caminhos adentrados por esta pesquisa. É através dos mistérios de sua inquietante relação entre corpo e nome que este estudo segue ao encontro do que Freud (1913) indicou: buscar os segredos que a arte

manifesta. Dessa forma, pretende-se analisar aquilo que a arte de ORLAN lancina na própria teoria psicanalítica. Utilizando, para tanto, uma metodologia de experiência estética.

Através desta articulação entre arte e psicanálise, objetiva-se compreender como a ascensão de um nome próprio possibilita a construção de um corpo para ORLAN. Entretanto, como será abordado nas páginas que se seguem, tal nome manca e faz com que a artista crie para si um império de imagens evanescentes. Para pensar na insustentabilidade deste corpo, abre-se a seguinte questão: seria este corpo o suporte de sua arte, ou a própria obra? Para a elaboração dessa discussão este trabalho se divide em quatro capítulos.

No primeiro capítulo, o leitor irá se deparar com o percurso artístico de ORLAN, neste momento é apresentada sua história, suas influências estéticas e algumas de suas principais obras. No segundo capítulo, abrem-se caminhos para a discussão da criação de seu nome próprio e como este possibilita o nascimento da artista. O terceiro capítulo foca na relação que ORLAN estabelece com seu corpo, buscando analisar os mistérios de seu império de imagens. O último capítulo faz um retorno à obra da artista, discutindo à concepção do corpo como obra e, por fim, como sua estética fere a própria psicanálise. Segue assim, a discussão dos espelhos em pedaços de ORLAN.

2. Capítulo 1 - ORLAN

2.1 ORLAN: Um corpo entre a arte e a ciência

A maneira singular de ORLAN pensar a arte e o corpo toca no âmago da psicanálise, da estética e das ciências. Devido à complexidade de seus trabalhos, falar de sua arte requer um pensamento que vá além dos parâmetros classificatórios, pois catalogar sua estética significa empobrecer uma obra de tamanha significância para a contemporaneidade, o que não é algo pretendido neste trabalho. Como uma artista multimídia, seu percurso estético se revela a partir de mil e uma faces criadas através de sua mutabilidade. Dessa forma, seus trabalhos se desenvolvem desde fotografias às biotecnologias.

O caminho de ORLAN no mundo das artes se dá de forma muito precoce, tendo início em 1960, quando a artista tinha apenas 17 anos. Neste momento, sua obra é realizada através de um suporte fotográfico e o corpo já é posto em cena como o elemento principal. Assim, em uma série de retratos inaugurais, a artista é fotografada nua em matizes pretas e brancas. Esta série foi nomeada *Corpo-Escultura* e retrata a problemática do corpo feminino na arte. Dentre as várias obras que formam a série, encontram-se títulos como: *corpo escultura sem rosto com sexo à frente em movimento dançando com a sombra*, *corpo escultura sem rosto com nádegas*, *parindo a si mesma* e *tentativa de sair da moldura com máscara*. Em todos estes momentos, a artista joga com a ideia de uma “obra sem rosto”, pois nestas fotos ela aparece quase todo o tempo com o rosto encoberto ou mascarado. ORLAN traz para a cena a ideia de uma face irrepresentável que sustentaria o enigma da feminilidade. A função da *mascarada*, discutida por Lacan, possibilita uma leitura para a compreensão desta obra. De acordo com o psicanalista, a *mascarada* teria o objetivo de tamponar o vazio e abrir espaço para a feminilidade. Dessa forma, na condição de semblante, a mulher faria crer na existência de algo por trás da máscara, quando na realidade esta encobriria o próprio vazio. Nesse sentido, em *Corpo-Escultura*, a *mascarada* se apresentaria a partir de seu aspecto subversivo, pois, nesta série, ela surge como a condição da criação no lugar da falta. O que significa pensar que na impossibilidade de um dizer, a artista figuraria uma história através de imagens turvas, se colocando frente ao olhar do outro sem desvelar os mistérios de seu olhar. Esta obra traz os primórdios de sua denúncia em relação à natureza corporal, apresentando já um caráter blasfêmico presente em todos os seus trabalhos.



Figura 1: *Corpo-Escultura*.
Fonte: ORLAN, site oficial. <http://www.orlan.eu/>

Dentro dessa série de fotografias, a obra *Parindo a si mesma* é para ORLAN uma das mais importantes. Ela surge como um prefácio de seus trabalhos posteriores. Nessa obra, a artista figura o parto de um ser inerte e andrógono, fazendo um contraste entre vida e morte que se entrelaçam a partir do encontro dos corpos. O nascimento de um ser morto, sem sexo e sem identidade, marca o processo de sua reconstrução imagética e sua tentativa de extrapolar os limites do corpo, da vida e da morte. Assim, o parto do híbrido, que se apresenta como um desdobramento da artista, inscreve uma abertura de seu corpo, trazendo a queda da nudez como revestimento imaginário para o advento de um corpo sem pele, sem rosto. Esta queda irá marcar seu processo de desfiguração e refiguração corporal presente principalmente em suas polêmicas performances cirúrgicas.



Figura 2: *Parindo a si Mesma*
Fonte: ORLAN, site oficial. <http://www.orlan.eu/>

A queda da nudez como véu e a questão do corpo sem rosto são temas constantes nas obras de ORLAN. Em 1976, na performance *Vender-se em Pedacinhos no Mercado*, ORLAN joga novamente com essa temática. A artista vende fotografias de partes de seu corpo recortadas em imagens reais. O corpo é decomposto em pedaços e vendido indistintamente. Aqui, as máscaras são desconstruídas e comercializadas como mercadorias. Assim, tudo estaria à venda: boca, olhos, nariz, orelhas, seios, braços, pernas, pés, nádegas, púbis, sexo, costas, torso, etc. A desconstrução de seu corpo e sua comercialização retrata sua denúncia aos discursos de poder e os primeiros contornos de sua tentativa de apreender aquilo que seria o mais real do corpo. Ao coisificar seu corpo, ORLAN passa a questionar os mecanismos de poder que operam sobre ele, trazendo novos rumos estéticos à forma de se pensar o corpóreo na contemporaneidade.

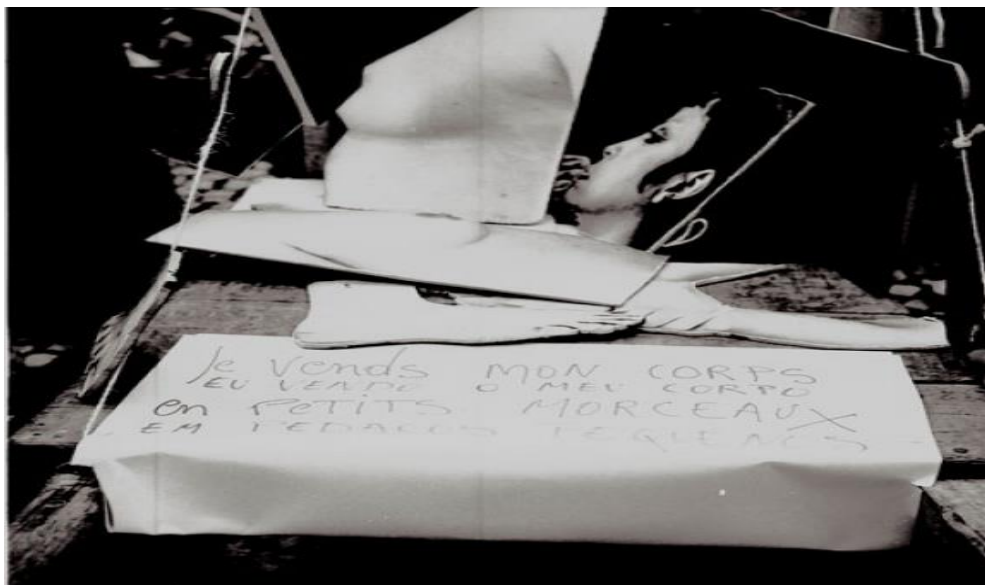


Figura 3: *Vender-se em pedacinhos no mercado*
Fonte: ORLAN, site oficial. <http://www.orlan.eu/>

Sua obra, mesmo no início de sua carreira, apresenta um caráter de ruptura, de confrontação das normas vigentes, que é marca do *zeitgeist* de sua época. A França dos anos sessenta passava por um período de insurreições e de descontentamento. Dessa forma, apesar de sua vanguarda, ORLAN é filha de seu tempo. Seus trabalhos estão em consonância com os questionamentos de sua época. Ela faz parte de um grupo artístico crítico, marcado pelo pós-guerra, que acreditava nos meios tecnológicos como forma de imprimir suas marcas. Suas principais influências são os movimentos transgressores de Maio de 68 e alguns artistas de grande significância para o mundo da arte. Entre estes, a influência de Marcel Duchamp é uma das que mais ressoam em seu trabalho, sendo por intermédio deste artista, que ORLAN desenvolve sua concepção do corpo como *ready-made* (conceito este criado por Duchamp) que traz novos rumos para seus trabalhos. Dentre outras influências importantes, é possível citar o trabalho de Andy Warhol. Suas obras *Female Movie Star Composite* e *Female Movie Star Mechanica* expõem mutações corporais que repercutem sobre o pensamento artístico de ORLAN, principalmente em suas séries cirúrgicas. Outro nome importante é Joseph Beuys, que marca a trajetória de ORLAN devido à sua maneira nada ortodoxa de pensar a arte. Beuys buscava discutir a arte contemporânea através do processo conceitual do artista, sendo este, um dos temas centrais abordados por ORLAN. Dentre os demais nomes, pode-se ainda citar Hermann Nitsh e o grupo vienense “Aktionismus”. Tais artistas exploram em seus trabalhos a ideia do corpo como suporte para a arte, pensamento este que fundamenta

a obra de ORLAN e que marca diversas manifestações da arte contemporânea. Devido à sua centralidade, é preciso retornar aos pressupostos de tal concepção e sua repercussão na obra da artista.

2.2 ORLAN e o corpo como suporte da Arte

No século XX, a ideia de transcendência da matéria inanimada invade as artes. A partir das discussões neste campo, nasce a concepção do corpo como elemento fundamental da criação artística. Este pensamento se torna central para diversas expressões estéticas contemporâneas, entre elas, a *body-art*. Historicamente, este período encontra-se marcado por profundas transformações do pensamento humano. De acordo com Lambert (1988), desde a Revolução Francesa, as experiências e realidades vividas pelos artistas passaram a ser essenciais em seus trabalhos. Neste período, o artista fazia de um determinado tema ordinário algo de sua representação subjetiva. Dessa forma, imagens poderiam ser irreconhecíveis ou distorcidas, como é observável nos quadros de Kandinsky. A psicanálise surge em consonância com esse novo panorama. Ela traz um aspecto fundamental a essa maneira de se pensar a arte, pois, é a partir de seu advento, como aponta Falbo e Freire (2009), que há na arte um deslocamento da ênfase imaginária do objeto para o conceito, visto que o conceito passa a ser pensado como um “espaço aberto – intervalo - que constitui a articulação dos significantes” (Falbo, Freire, 2009, p.192).

A partir desse deslocamento, há uma transformação nas formas de utilização do corpo pela arte. Ele se torna a tela das manifestações estéticas. Sua função de suporte artístico nasce como maneira de transcender o discurso. Como aponta Adorno (2008), a transcendência da arte “é o seu discurso ou a sua escrita, mas uma escrita sem significação ou, mais exactamente, com uma significação truncada ou velada(...). A arte degrada-se mais que o seu conceito e, quando não atinge essa transcendência, perde o seu caráter de arte” (Adorno, 2008, p. 96). Esse aspecto de transcendência se apresenta na obra de ORLAN de forma paradigmática. Philippe Piguet (2015) aponta que a singularidade de seus trabalhos irá representar para a arte contemporânea um novo horizonte, marcado pelo atravessamento das barreiras entre o inanimado e o humano.

O corpo da artista se torna seu suporte como forma de evocar questionamentos que sempre vão ao encontro com os temas do “corpo, da pele e da carne” (Piguet, 2015, p. 90, tradução nossa)¹. Assim, a partir de uma obra que se compõe pela elaboração de autorretratos carnavais, observa-se a presença de uma radicalidade estética que se evidencia através da debilidade na separação entre sujeito e objeto. Entretanto, para se pensar nessa relação, faz-se necessário um retorno a algumas de suas principais obras.

Durante o período de 1970 a 1990, ORLAN realizou inúmeras performances que trouxeram para cena seu corpo descortinado e perpassado por indagações a respeito da feminilidade e feminismo. Dentre estes trabalhos, vale destacar as performances intituladas como *O Beijo da Artista*, realizada em 1977, o *Mesurages*, realizada em 1980, e, uma de suas pinturas de maior destaque, nomeada *A Origem da Guerra*. Em tais trabalhos, o corpo é o suporte e o elemento central, sendo utilizado de maneiras distintas, o que salienta o aspecto multifacetado da obra dessa artista.

2.3 O Beijo da Artista – “Uma obra entre a catedral e o bordel”

O primeiro trabalho citado, *O Beijo da Artista*, foi realizado de maneira inédita na FIAC (Feira Internacional de Arte Contemporânea) em Paris. ORLAN (2008) relata que foi necessária uma atitude “selvagem” para a realização da performance, pois sua participação não havia sido programada pelos organizadores da FIAC, o que a fez elaborar seu trabalho fora dos portões do *Grand Palais*. Entretanto, no momento em que iniciou a performance, ela foi convidada por amigos artistas a levar a performance para dentro da FIAC, onde apresentou o seu trabalho e este se tornou um dos mais comentados e prestigiados da feira. Desde seu princípio, *O Beijo da Artista* já se expressava como um trabalho que causaria inquietações dentro do próprio mundo da arte.

Essa performance possui um caráter fortemente político e busca questionar o lugar da mulher e do artista na sociedade. Ela consiste na transformação do corpo da artista em uma máquina de vender beijos, trazendo o contraste entre o ideal feminino de pureza e o da prostituição. Miller (2008), em entrevista com a artista, aponta que, neste trabalho, ORLAN

¹ The body, the skin, the flesh.

expõe “as duas fantasias da feminilidade” (p. 167). Entretanto, ao fazer de seu corpo uma máquina de vender beijos, ela ironiza tais posições, rechaçando o seu corpo de mulher ao mesmo tempo em que questiona o enigma do feminino. Para tanto, vestida em um corpete, ela se sentava atrás de um busto de madeira contendo a imagem de seu corpo nu em tamanho real. Neste, havia um orifício para introduzir moedas que, ao serem depositadas, seguiam em direção a um recipiente triangular transparente que fazia alusão à sua vagina. Como um vendedor ambulante, ela vendia seus beijos de artista gritando para todos: “quem quer um beijinho?”. Em contrapartida, ao lado do busto, havia uma figura de Madona colada em uma escultura de madeira. Dessa forma, o espectador poderia introduzir o valor de cinco francos no busto e receber um beijo de língua da artista, ou entregar o valor à estatueta, fazendo assim, uma oferenda à Madona.

ORLAN (2008) expõe que o beijo de língua colocava uma distância entre ela e as prostitutas, pois ela permitia que os participantes entrassem na intimidade de seu corpo. Dessa forma, ela embaralhava as cartas, quebrando os estereótipos do feminino, fazendo com que os limites existentes entre a prostituta e a santa deixassem de existir. Outro aspecto marcante nesse trabalho é a relação singular da artista com a obra. Aqui, já é possível observar a extrapolação dos limites entre sujeito e o objeto confeccionado. A artista torna-se moldura de sua criação, transformando corpo e busto de madeira em um só. Nesta performance já é possível refletir se existe uma carência na separação entre o *corpo próprio* e a obra, e, por conseguinte, já desperta o questionamento se o conceito de sublimação seria suficiente para pensar seu ato artístico, visto que, obra e sujeito se encontrariam completamente interligados. Retornando a um dos temas centrais dessa performance, Rosa (2009) apresenta que “o beijo da artista seria uma obra entre o bordel e a catedral e, além disso, uma interpelação da sociedade de mães e *marchands*, da arte em relação à prostituição e das duas faces do fantasma da feminilidade” (p.177). Assim, como já mencionado, ORLAN, com sua posição de afronta, traz para a cena os fantasmas da feminilidade enquanto objeto de investigação, colocando em cheque o corpo feminino como lugar da ambivalência da moral cristã.



Figura 4: *O Beijo da Artista*
Fonte: ORLAN, site oficial. <http://www.orlan.eu/>

2.4 O MesuRages: O corpo como linguagem

Após fazer de seu corpo uma máquina de vender beijos, ORLAN apresenta a ideia do corpo mensurado, uma referência objetiva para se pensar o espaço e a corporeidade. Dessa forma, *Mesurages* (1980) retrata uma crítica voraz às instituições artísticas e almeja a apropriação dos espaços urbanos pelos artistas. Este é um de seus trabalhos de maior destaque. O nome da performance, que poderia ser traduzido como “medida de raiva”, expressa o caráter de protesto e denúncia ao desencontro existente entre artista e instituições de arte. É necessário salientar que tal temática esteve presente em diversos trabalhos de artistas contemporâneos à ORLAN, como em *O Corpo é a Obra* de Antônio Manoel e *Parangolé* de Hélio Oiticica. Tais artistas buscaram através da presença do corpo na arte questionar as censuras das instituições de arte no Brasil. Dessa forma, ORLAN faz parte desse processo histórico cultural que evolui os debates entre política e arte. É nessa performance que ela passa a fazer de seu corpo a “medida para todas as coisas”, criando uma unidade de medida chamada por ela de “*ORLAN-Corpo*”. Rosa (2009), ao trazer as ideias de Lemonie, afirma que “Orlan retoma à sua maneira a fórmula de Protágoras, ‘o homem é a medida de

todas as coisas’, no entanto, ela elimina a palavra medida, e o seu corpo passa a ser o padrão de referência do mundo” (p. 178). É através deste padrão que ela passa a confrontar os espaços urbanos. Seu corpo se torna sua linguagem, ou seja, ele passa a ser a forma como ela fala com o outro e questiona seu mundo. Assim, através de sua unidade de medida, ela passa a interrogar seu espaço, perguntando: “quantas Orlans-Corpo caberiam dentro dessa instituição? Se o homem é a medida do mundo, ele seria a medida das instituições de arte?”. Tais questões vão ao encontro da formulação de Adorno em sua “Teoria Estética” sobre a problemática do “fim da arte”, elaborada por Hegel. Adorno aponta que após a libertação da arte da tutela dos poderes da igreja e da nobreza, cria-se uma ilusão de liberdade no fazer artístico, porém, com a fortificação de um novo poder, o institucional, tal liberdade torna-se apenas um sonho de um presente incerto, como é possível perceber através da seguinte fala,

tornou-se manifesto que tudo o que diz respeito à arte deixou de ser evidente, tanto em si mesma como na sua relação ao todo, e até mesmo o seu direito à existência. (...). Entrou-se cada vez mais no turbilhão dos novos tabus; por toda a parte os artistas se alegravam menos do reino de liberdade recentemente adquirido do que aspiravam de novo a uma pretensa ordem, dificilmente mais sólida. Com efeito, a liberdade absoluta na arte, que é sempre a liberdade num domínio particular, entra em contradição com o estado perene de não-liberdade no todo. O lugar da arte tornou-se nele incerto. (Adorno, 1970, p. 11).

A partir da tese adorniana, é possível constatar que, em *Mesurages*, ORLAN busca por essa utópica liberdade através de uma tentativa de subversão ao poder institucional. Tal procura é sua maneira de manter a miragem de seu império de imagens, o que a faz tecer para si e para seu mundo um corpo como medida para o Outro. Nesse sentido, o corpo não seria apenas uma pura transcendência, ou materialidade, mas ainda, um promotor de uma poética que oferece contornos à irrepresentabilidade de seu ser. Para a compreensão deste pensamento é preciso resgatar os processos envolvidos na performance.

Durante a realização de *Mesurages*, ORLAN faz diversos movimentos que sustentam seu posicionamento político. Ela inicia a performance se adornando com um vestido. Este é criado a partir de pedaços de seu enxoval marcado com os espermatozoides de seus amantes. Ornamentada com esse vestido, ela se deita no chão, se suja com a poeira do local, e faz uma marca atrás de sua cabeça, repetindo esse movimento várias vezes. Finalizada essa repetição, ela chama duas testemunhas para contar o número de *ORLAN-Corpo*. Ao final da performance, ela tira o vestido em público, o lava, recolhe a água suja em um relicário e, por fim, se levanta e fica parada na pose da Estátua da Liberdade. Todo esse processo corrobora

com sua crítica irônica aos sistemas artísticos. ORLAN usa de toda a tecnologia de sua época para gravar a performance e ainda leva consigo a água e a poeira do local como memória da singularidade de seu fazer artístico. É importante demarcar que, para além de seu caráter subversivo aos anseios institucional, novamente, nessa performance, ORLAN joga com os fantasmas da feminilidade. Através de seus movimentos, ela promove uma (de)sacralização do corpo feminino. Ao lavar seu vestido no final da performance, a artista parece teatralizar a lavagem dos significantes que circundam sua imagem, fazendo com que esta permaneça solta e em um constante movimento de transfiguração, processo este que será amplamente explorado em suas performances cirúrgicas.



Figura 5: *Mesurages*
Fonte: ORLAN, site oficial. <http://www.orlan.eu/>

2.5 A Origem da Guerra

Até aqui o corpo foi representado através de sua materialidade física. Porém, neste trabalho, a artista retoma a concepção clássica das pinturas realistas e desvela a imagem. Esta obra causou diversos impasses em sua época, devido ao seu caráter subversivo às diferenças sexuais e sua crítica anti-falocêntrica. Para se compreender a criação de *A Origem da Guerra*, é necessário um retorno a alguns processos históricos que a circundam.

A nudez é um tema recorrente na história da arte, durante um longo período, a arte ocidental fez do sexo masculino o seu representante. O corpo feminino era velado, “destacando-se os índices de beleza feminina como substitutos fetichistas da castração” (Poli, 2007, p.284). Entretanto, em 1866, Gustave Courbet chocou seus contemporâneos com a pintura *A Origem do Mundo*. Esta tela traz a imagem de uma mulher com as pernas abertas e com a vagina exposta. Ela quebrou tabus sobre a nudez feminina, expondo o sexo a partir de um realismo que causava em seus espectadores o sentimento de estranhamento. À aversão a visão da vagina no quadro de Courbet se relaciona com a imagem da medusa decapitada que incorpora o repúdio e horror à castração (Freud, 1922). Dessa forma, de acordo com Poli (2007), em *A Origem do Mundo*, “o realismo de imediato adquire valor de metáfora a significar o desejo do qual somos todos tributários. Função significante da representação pictórica: significação do desejo, véu da falta” (p. 284).

A Origem do Mundo coloca em cena o corpo feminino em seu aspecto mais real. Devido à sua repercussão no mundo das artes, essa obra ganhou inúmeras formas de reproduções. Dentre tais reproduções, ORLAN se volta a esse quadro e cria uma paródia chistosa. A artista elabora o quadro *A Origem da Guerra* (1989). Neste quadro, ela pinta a imagem de um homem de pernas abertas com o pênis ereto. Dessa forma, o homem é colocado na posição do feminino de Courbet, trazendo inquietações ao olhar. De acordo com Roudinesco (2011), com essa obra, “ORLAN pretendia desmascarar o que a pintura dissimulava, realizando uma fusão da ‘coisa’ irrepresentável com seu fetiche negado” (p. 90). Assim, a figura explícita do órgão traria algo de arcaico do sujeito para a cena. Há um desvelamento do real que evoca aquilo de estranho para os corpos, o que causa o desvio do olhar dos espectadores, pois expõe o que não se inscreve no discurso, a própria impossibilidade de complementariedade da relação sexual.

A figura do pênis ereto, como o representante imaginário do falo (o significante que inscreve a falta), seria o portador do poder, aquele pelo qual os sujeitos digladiariam na busca de sua apreensão. Ele seria, então, o responsável pelas guerras entre os homens. O nome do quadro surge dessa concepção, porém inverte o lugar do objeto fálico, ao trazer o símbolo da virilidade e da fertilidade como lugar da destruição e aniquilamento das subjetividades.



Figura 6: *A Origem da Guerra*
Fonte: ORLAN, site oficial. <http://www.orlan.eu/>

A partir dessas obras, é possível se perceber que o corpo, mesmo representado na tela, é o centro dos debates de ORLAN. Ele é reconfigurado em cada um de seus trabalhos recebendo um novo significado conforme seus questionamentos. Entretanto, é a partir dos anos de 1990 que sua arte passa por uma reinvenção. Há uma radicalização em sua maneira de manusear o corpo, pois este passa a ser não apenas a máquina e a medida para o mundo, como também o operador de um novo ser. Passa-se aqui, de um corpo meramente objeto para um corpo feito carne. Posteriormente, sua obra se encontrará na presença de um corpo virtualizado, apontando para o nascimento de uma ORLAN-ciborgue. Entretanto, esses momentos não podem ser simplesmente divididos em esferas distintas, pois perpassam os caminhos da artista que, por meio de sua arte, permanece na tentativa fracassada de criar novas imagens de si. Assim, para se problematizar sobre a sua obra, é preciso analisar o seu caráter global.

Um dos pontos centrais sobre os caminhos tecidos por ORLAN encontra-se no ato da elaboração de seu nome próprio. É a partir deste nome que ela se reinventa e realiza performances que chocam o mundo. Entre estas, nenhuma foi tão avassaladora quanto a performance *A Reencarnação da Santa ORLAN*. Devido à sua centralidade em seu percurso, esta performance será alvo de maiores análises neste estudo, assim como alguns de seus

trabalhos mais atuais, entre os quais, encontram-se *O Manto de Arlequim*, *Self-Hybridations* e *The liberty of flayed*.

É importante salientar que a relação entre a elaboração do nome próprio e o corpo será o ponto chave para se analisar, no capítulo três, os mistérios do corpo de ORLAN. Essa discussão será realizada após a imersão em seu pensamento artístico, assim como nas obras que marcam o período a partir dos anos de 1990. Dessa forma, como se constrói a concepção artística de ORLAN? Que tipo de relação a artista trava com seu corpo através de seu autorretrato carnal? Tais questões são essenciais para se refletir sobre seu percurso estético e são discutidas a seguir na análise de ORLAN e sua Arte Carnal.

2.6 ORLAN e a Arte Carnal

Entre os anos de 1970 a 1990, como exposto, há na história de ORLAN a elaboração de diversos trabalhos artísticos que buscavam denunciar as opressões das instituições artísticas e sociais sobre o corpo e sobre os papéis atribuídos ao feminino. Durante todo esse período, ela começa a trilhar um caminho que subverte as concepções daquilo que seria na arte considerado belo e aprazível. Em 1993, em entrevista ao New York Times, ela apresenta que “a maioria das pessoas não querem olhar para coisas como um corpo aberto, como a morte, como o sofrimento, mas essas coisas são muito normais. Todo mundo quer ver flores, céus azuis e belas coisas...Mas esse não é o meu estilo” (ORLAN, 1993, tradução nossa)². Para analisar a forma como a artista pensa sua estética, pode-se fazer um retorno à Lacan (1960), quando o autor diz que “o belo tem a função de cobrir, de velar o que se apresenta como podridão da vida” (Lacan, 1960, p. 276). Com essa fala, Lacan (1960) demarca que o belo seria uma forma de empecilho, promovendo uma separação entre sujeito e *Das Ding*. Dessa forma, ao refutar o belo, ORLAN descortina esse velar explicitado por Lacan, trazendo a figura do grotesco e do efêmero para suas performances, expondo a carne e se fazendo objeto de sua arte.

² "Most people cannot look at things like the opening of the body, like death, like suffering, but these things are very normal. Everyone wants to see flowers, blue skies and pretty things. (...) "but it's not my style!"

É importante constatar que a refutação do belo parece evocar não apenas a ideia de um corpo instrumentalizado e transitório, como ainda vai ao encontro de um corpo abjeto, na concepção proposta por Judith Butler. A autora expõe que os corpos abjetos seriam abrigados por sujeitos cujas vidas não são dignas de uma existência, se tornando corpos inomináveis e irrepresentáveis, cuja materialidade seria ignóbil. A autora volta-se à realidade de sujeitos que fogem aos padrões normativos heterossexuais para pensar essa problemática. Como é sustentado na seguinte fala,

a matriz cultural por intermédio da qual a identidade de gênero se torna inteligível, exige que certos tipos de ‘identidade’ não possam ‘existir’ – isto é, aquelas em que o gênero não decorre do sexo e aquelas em que as práticas do desejo não ‘decorrem’ nem do ‘sexo’ nem do ‘gênero’”. (Butler, 2003, p. 39).

Através do pensamento de Butler, torna-se perceptível que, ao trazer para a cena o grotesco, ORLAN cria para si esse corpo que escapa aos padrões impostos por um discurso normativo e que incomoda o olhar. Para tanto, ela reafirma a figura do híbrido como forma de blasfêmia às concepções cristãs de santificação corporal, brincando com tais preceitos e com os fantasmas da feminilidade ao se colocar nas fronteiras entre a prostituta e a santa.

Em 1990, precedendo a performance *A Reencarnação da Santa ORLAN*, a artista escreve o seu *Manifesto da Arte Carnal*, estabelecendo sua maneira de conceber a arte e o corpo. Já no princípio do Manifesto, ela expõe que a “Arte Carnal é anti-formalista e anti-conformista” (ORLAN, 1990), marcando com essa fala seu posicionamento político perante a arte. De acordo com Greco (2010), “o percurso artístico de Orlan denuncia um limite intransponível no Simbólico, e apresenta o que há de mais real no corpo, para criar um novo universo de signos, uma nova ordem – “Carnal” – no campo da Arte” (p.145). Dessa forma, sua representação estética faz do corpo a sua obra prima e transcende todos os seus limites através de um discurso quase delirante. Por intermédio de seu ideal de “não-conformismo”, ela busca subverter os preceitos da palavra do Outro, o que será melhor discutido nos capítulos seguintes.

O *Manifesto da Arte Carnal* traz em seu fundamento o pensamento estético dos movimentos da *Arte Conceitual* dos anos de 1960, estipulando como ideal artístico o autorretrato no sentido clássico, porém fazendo o uso de todos os aparatos tecnológicos. Como é sustentado pela artista na seguinte fala,

a Arte Carnal é um trabalho de auto-retrato no sentido clássico, mas munida dos recursos tecnológicos que são os do seu tempo. Ela oscila entre desfiguração e refiguração. (...) O corpo advém como um ready-made modificado (...). A Arte Carnal (...) não se interessa pelo resultado plástico final, mas pela operação cirúrgica-performance e pelo corpo modificado, tornado lugar de debate público. (...) Ela aponta a negação do corpo-prazer e põe a nu seu desmoronamento face às descobertas científicas (ORLAN, 1990).

Com este manifesto, ela radicaliza a forma de se compreender o corpo e marca seu descontentamento frente aos preceitos sociais. Dessa forma, através de seu pensamento, ela busca afirmar “a liberdade individual do artista e, nesse sentido, ele também está lutando contra apriorismos e ditames” (ORLAN, 1990). Para tanto, ORLAN encena personagens a partir da figuração de suas imagens. Como um retrato vivo, ela pretende manipular seu corpo negando a dor, pois diferente do exposto pela *body art*, ela é contrária a qualquer tipo de sensação dolorosa. Para ela, a dor representa a martirização cristã pregada pelas igrejas. Assim, onde há o dizer “darás a luz com dor”, a artista o inverte com as mais variadas formas anestésicas existentes, buscando tamponar a dor da qual não consegue sustentar. Essa inversão do pressuposto bíblico expõe o caráter político intrinsecamente ligado à essa recusa. Ao se retornar a alguns momentos da história da arte ocidental, é possível perceber que a dor figura um campo distinto nos diversos movimentos estéticos. Na arte antiga, da qual ORLAN faz alusão ao utilizar preceitos teológicos, a figura divina estava entrelaçada à dor, não havendo fronteiras entre o objeto simbólico e o mundo espiritual. O feminino era pensado a partir da passividade reprodutiva, enquanto a imagem masculina era retratada através de uma construção viril e autônoma. ORLAN repudia justamente essa representação passiva trazida pela dor, através de um discurso de cunho feminista. Seu posicionamento marca um ponto de ruptura com a própria teoria psicanalítica, pois Freud vincula a passividade ao feminino, ao passo que ORLAN rechaça essa formulação através de uma desconstrução das barreiras entre o viril e o frágil. Assim, ao se opor à dor, ela se considera uma defensora do corpo e da arte. De acordo com suas palavras,

a Arte Carnal não é a herdeira da tradição cristã, contra o qual ela luta! Ela ilumina a negação cristã do "corpo-prazer" e expõe sua fraqueza frente a descoberta científica. A Arte Carnal repudia a tradição de sofrimento e martírio - Arte Carnal não é automutilação” (ORLAN, 1990).

Apesar de trazer preceitos que buscam lutar contra padrões sociais e ditames da moral existente, o autor Hans-Thies Lehmann (2007) diz haver um fator paradoxal na estética da

artista. O autor expõe que há um desencontro entre o desejo do próprio sujeito com o desejo do Outro. De acordo com o autor,

Orlan demonstra sua liberdade tendencialmente absoluta de escolher a 'si', o que seria uma premonição da 'sociedade multiopcional', na qual nada mais será dado pela natureza, de modo que o indivíduo terá de arcar com o peso de sua própria escolha e de sua responsabilidade. Ao mesmo tempo, porém, as performances de Orlan evidenciam com uma clareza estupefacente que no fundo já se abdicou da 'vontade' justamente ali onde ela parece mais poderosa e corajosa. Ela é de cabo a rabo condicionada por normas culturais, ideais de beleza e modelos de representação (Lehmann, 2007, p. 232-233).

A problemática levantada por Lehmann (2007) traz o questionamento sobre a relação da artista perante sua obra. Não seria o caráter paradoxal de ORLAN aquilo que sustentaria sua forma singular de se relacionar com o Outro? Dessa forma, não seria este movimento marcado por se manter, ao mesmo tempo, dentro e fora de um discurso que marcaria o caráter disruptivo de sua arte? Os desencontros e paradoxos de ORLAN questionam os saberes tradicionais e desmantelam o Mestre, fazendo da artista um enigma da contemporaneidade.

Retomando a concepção proposta pela artista em *O Manifesto da Arte Carnal*, é possível se perceber que, a partir deste escrito, há uma demarcação de um lugar de primazia para o corpo como palco de debates políticos. Ao final de seu manifesto, ela apresenta uma de suas mais célebres falas,

eu nunca me reconheci dentro de um espelho. Eu apenas via meu esqueleto. Estas fotos que multiplico são o meu próprio reconhecimento. Eu posso ver o coração de meu amante, e seu desenho esplêndido nada tem a ver com as fraquezas simbólicas que ele possa apresentar. Querida, eu amo teu baço, eu amo teu fígado, eu adoro teu pâncreas e a linha de teu fêmur me excita (ORLAN, 1990).

Essa fala final expõe seu próprio escárnio frente ao saber científico e as suas tentativas de apreensão corporal, enfatizando a fluidez e a impossibilidade de um dizer sobre seu corpo. Dessa forma, como aponta Greco (2010), ORLAN busca se “servir da mestria da Ciência para questionar a própria Ciência” (p. 146). Através de suas vísceras expostas, ela convida o olhar do outro ao abominável, àquilo que seria insuportável ao sujeito, marcando a presença de um gozo que mesclaria o prazer e o horror. A carne, a partir desse corpo estilhaçado, surge como uma realidade plástica desmunida e intervencionada, onde os limites dentro e fora do corpo deixam de existir (Miranda, 2008). A partir do *Manifesto da Arte Carnal*, ocorre um novo ressoar na arte de ORLAN, marcada por uma abertura corporal. Agora, o corpo é feito carne e

torna-se o objeto a ser confeccionado. Assim, a artista se faz verbo e reencarna o híbrido através da manipulação de suas imagens.

2.7 ORLAN: “A vida como fenômeno estético”



Figura 7: *A Reencarnação da Santa ORLAN*
Fonte: ORLAN, site oficial. <http://www.orlan.eu/>

Um dos maiores marcos da carreira de ORLAN se encontra entre o período de 1990 a 1993, momento no qual a artista se submete a uma série de nove cirurgias performáticas que modificam toda sua estrutura facial. Tal performance é nomeada *A Reencarnação da Santa ORLAN*. Este trabalho causa ainda hoje espanto para aqueles que o vê por fotos ou vídeos. Ele toca o cerne do fazer artístico, trazendo novos horizontes para a arte performática contemporânea. Para se compreender *A Reencarnação da Santa ORLAN*, faz-se necessário voltar em alguns momentos cruciais para a criação dessa performance.

Em 1979, ORLAN, enquanto participava de um simpósio internacional de performance em Lyon, precisou passar por uma cirurgia de emergência devido a uma gravidez ectópica. Todo o procedimento foi filmado e transmitido ao vivo. Após sua finalização, as gravações foram enviadas para o L’Espace Lyonnais d’art Contemporain. Assim, pela primeira vez, ela transformou um procedimento cirúrgico em uma performance, o que foi considerado por alguns críticos de arte um “ato artístico singular”. Esse procedimento emergencial aponta

novas possibilidades para ORLAN. A artista acredita ter encontrado uma nova maneira de fazer de sua vida um fenômeno estético. De acordo com sua fala,

Daquela vez, foi uma urgência. Tratava-se de um corpo doente, um corpo que necessitava de tratamento. Os médicos tiveram quarenta minutos para agir antes que eu morresse. Eu tive uma gravidez extra-uterina. Eu tinha me preparado demais para o festival; fazia questão de ver tudo o que os artistas que eu havia convidado fariam, e tudo ruiu em um piscar de olhos. Mas ainda assim, eu tive a presença de espírito de pedir que pusessem uma câmara no bloco operatório, e todas as vezes que um vídeo era gravado, ele era mostrado no festival como se fosse uma performance programada. A ideia, então, era usar a vida como se fosse um fenômeno estético recuperável, fazer com que a situação se revertesse sobre ela mesma (ORLAN, apud Linhares, 2004, p.164).

Linhares (2004) destaca que a concepção de fazer da vida um fenômeno estético sinaliza o caráter anímico do Olhar do Outro na obra de ORLAN. Para a autora, a artista busca neste olhar uma forma de contenção à possibilidade de aniquilamento do eu. A partir de tal afirmação, surge o questionamento: Seria apenas esta a função do olhar em sua obra? É possível se perceber que, na psicanálise, o olhar é aquilo que possibilita a existência do sujeito. Dessa forma, seria por intermédio do olhar que haveria a passagem do *nada*, como aquilo que não pode ser visto, para o sujeito. Porém, é importante compreender que o *nada* não seria da ordem da inexistência, pois como aponta Lacan (1959/1960), “nada é efeito do nada” (p. 149). Sem a incidência do olhar, corpo e sujeito existem em sua materialidade, entretanto, seria apenas a partir dessa incidência que o sujeito passaria a ter uma consciência de si. Assim, a partir dessa concepção analisada em Lacan, é possível se perceber que ORLAN se coloca frente a este olhar como um espetáculo. Através da ausência de vida no momento da anestesia, a artista busca por um autorreconhecimento como forma de dar borda a seu corpo em pedaços. Essa discussão será realizada de forma mais aprofundada no capítulo três.

O encontro com uma estética que se coloca nas fronteiras da vida e da morte, traz para a arte de ORLAN uma ênfase nos processos de desfiguração e refiguração. Piguet (2015) expõe que, em 1983, ao fazer uma série de fotografias intituladas *The Woman in the Mirror*, a artista apresenta uma face descomposta, coberta por uma substância que lembra a carne. Neste momento, ela encena sua desfiguração através de um quadro. A partir de 1990, o quadro passa a ser seu corpo e a carne ganha vida, tomando a cena em forma de cortes e sangue.

2.8 A Reencarnação da Santa ORLAN

Mudei de rosto colocando uma figura no meu rosto, ou seja, uma representação. Trabalhei com a polícia de Copenhague a partir do meu DNA. Vendi meus “beijos de artista” e vendi pedaços da minha carne em “Relicários”. Vendi meu sangue na série dos “Santos Sudários”, sem que o céu se abatesse sobre minha cabeça. Agi sem medo, não me sentindo de maneira alguma influenciada ou ameaçada pelo medo coletivo e ancestral de atentar contra a integridade do corpo. Esse sentimento anacrônico vindo da idéia de que o corpo – antigamente considerado como a obra-prima de Deus – é sagrado e intocável, intransformável. (ORLAN, 2008, p. 43).

A performance *A Reencarnação da Santa ORLAN*, também chamada pela artista de *Imagens Novas*, é o seu trabalho mais inovador. Ele dividiu o mundo da arte devido ao extremismo de sua proposta, fazendo com que críticos da época colocassem ORLAN entre a fraude e a revolução. A radicalidade desse trabalho se mostra em todos os seus procedimentos, desde a preparação da sala até a finalização da cirurgia. Essa obra retoma críticas já elaboradas pela artista em performances anteriores, porém, em 1979, a artista vendia pedacinhos de si em forma de retratos, a partir desse momento, o retrato passa a ser seu corpo vivo. Aqui, o ato performático é levado além dos palcos e das telas, sua carne passa a ser o suporte vivo de sua arte. Nesta criação de um quadro/corpo nada se perde, pois até os restos corporais da artista, como sangue, gordura e carne, são guardados em relicários e enviados a centros artísticos, onde todos podem ter acesso aos pedaços de ORLAN. Seus relicários abrigam o irrepresentável ao ser e, através deles, ela apresenta uma nova maneira de se pensar a relação entre sujeito e arte.

A cada corte na carne, a artista cria uma imagem que desmantela o belo. Assim, o corpo reencarnado nessa performance não se enquadra nos padrões de beleza da arte clássica, como ainda foge às concepções do disforme, se caracterizando como algo novo. Isto a faz colocar novamente em cheque a experiência criativa da sublimação, se posicionando como um autorretrato que interroga os limites do corpo e das artes plásticas. A partir de sua desconstrução radical corporal, ORLAN se desfaz da pele enquanto véu e revela a carne como forma de confrontação à própria estranheza de sua imagem.

A Reencarnação da Santa ORLAN foi inspirada pela leitura do texto “La Robe” da psicanalista Eugénie Lemoine-Luccioni. ORLAN faz críticas à psicanalista e transpõe sua teoria em ato. O momento específico do texto que se torna o gatilho para a elaboração dessa

performance é a parte em que a psicanalista traz a pele enquanto enganosa, decepcionante e como um lugar de transformação. ORLAN leva esse pensamento para além da teoria, o transformando em um puro processo de experimentação. Assim, ela recorta a sua pele e tece imagens que “sempre são de uma inquietante estranheza” (ORLAN, 2008, p. 175). A artista passa a criar para si um teatro onde os limites do interno e externo tornam-se indistintos. De acordo com Greco (2010), a partir dessa performance, sua pele se torna “o retrato absoluto, que remete a si mesmo e não ao objeto porventura retratado, mediando essa articulação problemática, como suporte de um *self-portrait*, fora do corpo, mas ainda *self*”(p. 144).

Além de “La Robe”, essa performance foi antecedida pela escrita do *Manifesto de Arte Carnal*, onde a artista afirma sua concepção estética e sua maneira de conceber o corpo. Tal obra foi realizada durante três anos em que ORLAN passou por uma completa modificação facial. Para tanto, ela se inspirou em imagens de figuras femininas da arte e da mitologia. Tais figuras eram consideradas ícones da beleza e traziam a singularidade dos signos da feminilidade. ORLAN não buscava apenas incorporar uma parte marcante do rosto de suas musas, ela pretendia também representar as particularidades de suas histórias. Dessa forma, como um *ready-made* modificado, ela passa a construir o seu autorretrato carnal. Como uma pintura, ORLAN recorta os traços alegóricos de cada um de seus mitos, se moldando à imagem do nariz de Diana, dos olhos de Psiquê, da boca de Europa de Boucher, do queixo de Vênus de Botticelli e da testa de Monalisa de Leonardo da Vinci. A partir de seus mitos, ela buscava construir para si um projeto *estético-político* que visava questionar os padrões de beleza ocidental. Para tanto, ela criou a imagem de um híbrido através de uma completa desconstrução e reconstrução de seu corpo de mulher.



Figura 8: A Reencarnação da Santa ORLAN
Fonte: ORLAN, site oficial. <http://www.orlan.eu/>

Nesse revolucionário projeto *estético-político*, todas as figuras femininas foram escolhidas de maneira criteriosa. Diana, deusa da mitologia romana, foi escolhida devido à sua coragem. Filha de Júpiter e Latona, Diana é a deusa da caça que não se submete aos homens, ela representa a personificação da feminilidade. Já Psiquê, que se antagoniza a Diana, representa a sabedoria e o amor. Europa possui como principal característica a ousadia, pois se lança em um futuro desconhecido. Vênus, que incorpora o ideal de beleza do Renascimento, traz a representação da transformação, da criatividade e do equilíbrio. Por fim, a escolha de Monalisa, uma das figuras mais misteriosas da história da pintura, se deve à impossibilidade de sua representação e a sua fluidez identitária. Pode-se observar que cada mito carrega consigo um estigma daquilo que constituiria a feminilidade, ou que a desconstituiria. ORLAN se apropria destes estigmas os colocando em cheque. Entretanto, abrem-se aqui algumas questões. Como a artista incorpora seus mitos e os interroga? Qual o objetivo desse processo criativo? Para se pensar nestas interrogações é preciso voltar a algumas discussões apresentadas por Freud e retomadas por Lacan sobre o feminino e a feminilidade.

Em 1932, Freud se questionou sobre o enigma do feminino através da pergunta, “afinal, o que quer uma mulher?”. Tal questionamento surge como uma “pedra no caminho” para o pai da psicanálise que conclui que o feminino seria como um “continente negro”, o que demarca que sobre tal sexualidade haveria algo de impossível apreensão e resposta. Nessa

performance, ORLAN retoma a questão Freudiana a reescrevendo sarcasticamente. Assim, a partir da incorporação das imagens de suas musas, a pergunta passa a ser, o que quer ORLAN? Com esta reformulação, a artista toma para si os mistérios da feminilidade em uma tentativa fracassada de encarnar *A Mulher*. De acordo com Greco (2010), tal tentativa seria uma “forma de suplência que transmite um estranho êxtase do vazio” (p.149). Ou seja, o híbrido desse trabalho surge como resposta à impossibilidade da elaboração de *A Mulher*, indo ao encontro do “continente negro” de Freud e assinalando, assim, os limites da linguagem. Dessa forma, ao se questionar, “o que quer ORLAN?”, novamente é com o muro da castração que a artista se esbarra. Tal pensamento pode ser corroborado por Lacan (1972/1973), quando ele fala que há algo de impossível apreensão sobre a mulher, motivo pelo qual o autor traz seu aforismo “A Mulher não existe”, o que significa pensar que só é possível se dizer algo sobre a mulher se o artigo “A” estiver barrado, devido ao fato de que “não há A mulher pois – por sua essência ela não é toda” (Lacan, 1972/1973, p. 98). Isto aponta que há algo nesse corpo, em sua dimensão real, que foge às tentativas de inscrição da linguagem, o que faz com que a imagem encarnada de ORLAN continue a mancar.

Outro ponto central dessa performance, que retoma a questão sobre seu objetivo criativo, é seu caráter político inovador. Ao transformar sua vida em um projeto estético, ORLAN fura os padrões estabelecidos, indo ao encontro da psicanálise, porém a questionando e fazendo furos em seu saber. Como pode ser observado a partir de Imma Prieto (2015), “Orlan constrói tudo através de uma absoluta desconstrução do sujeito” (p. 114, tradução nossa)³. Nesta desconstrução, o conceito de identidade passa a ser problematizado. Ela passa a colocar em cheque todos os papéis de gênero e os poderes pré-estabelecidos. Entretanto, há algo que permanece impossível de se inscrever nesse processo de desconstrução da imagem corporal e que continua a surgir como angústia de morte em seus autorretratos.

Para além dos pontos elencados, *A Reencarnação da Santa ORLAN* representa um marco da dissolução da barreira entre o público e o privado. Através de um meio envolto de várias informações, ORLAN desconstrói o ambiente médico velado. Ela mistura o cômico com o grotesco, utilizando, para tanto, diversas manifestações artísticas, como a música e a literatura. Durante todos os procedimentos, ela recebe apenas anestésias locais e interage com o público, respondendo a perguntas sempre que possível. Vares (2013) apresenta que, através de tal interação, ORLAN permitiu que o espectador entrasse em seu ateliê e vivenciasse seu

³ ORLAN builds everything through an absolute deconstruction of the subject.

processo de criação, sendo que até a sala cirúrgica era teatralizada e produzida conforme seu desejo. Assim, na sala eram pregados grandes crucifixos e diversas fotos de suas performances. A equipe cirúrgica era vestida com roupas de alta costura que eram elaboradas especialmente para a performance por nomes renomados da moda como Paco Rabanne. ORLAN se vestia de Madona, lia poesias e outros textos, atuando durante todo o tempo. O centro cirúrgico era transformado em seu ateliê, onde ela ia tecendo sua obra. Assim, ela criava cenários de paródia ao martírio cristão, se posicionando em forma de cruz na mesa de operação e fazendo de sua performance um ato de heresia. Além disso, mais uma vez, a artista brinca e interroga as duas faces da feminilidade, expondo o seu corpo nu e aberto, assim como o recobrando através de sua túnica de Madona.

O objetivo de todo esse processo performático é o de “trazer um questionamento sobre o estatuto do corpo da sociedade contemporânea” (Rosa, 2009, p.178). Dessa forma, este trabalho apresenta questionamentos éticos sobre os processos de regulação dos corpos. Tais questionamentos apontam para o caráter político presente em todo percurso de ORLAN. Para ela, “o corpo é político” (ORLAN, 2008, p. 168), ou seja, ele é o veículo e a linguagem que a possibilita interrogar o seu mundo, onde ela se coloca como “uma neo-feminista, pós-feminista e alter-feminista” (ORLAN, 2008, p. 172). Sem referenciar a psicanálise, ORLAN acaba indo ao encontro com a tese de Lacan (1966/1967), “Outro é o corpo”. Com essa fala, Lacan apresenta o corpo enquanto uma entidade política. Laurent (2016), retomando esta concepção, expõe que “o lugar do Outro é o corpo, uma vez que ele recebe uma marca, que é o lugar onde se inscreve a marca do incorporal na estrutura”. Sem ainda adentrar em tal discussão, é possível perceber que o autor corrobora com a concepção Lacaniana, trazendo o corpo enquanto uma instância que se encontra tanto no âmbito individual quanto no político. Outra vez é com o corpo transformado em ato que a obra da artista se depara. Tal transformação a possibilita confeccionar novas respostas frente à estranheza de sua imagem. Assim, seu rosto se torna um mosaico de representações que dá vida ao ato performático.



Figura 9: A Reencarnação da Santa ORLAN
Fonte: ORLAN, site oficial. <http://www.orlan.eu/>

Para essa transformação radical, durante os três anos de performance, foram realizados o total de nove cirurgias responsáveis pela nova configuração facial da artista. As seis primeiras aconteceram na França e na Bélgica. Já o seu sétimo procedimento, um dos mais extremos e relevantes, ocorreu nos Estados Unidos, e foi nomeado como *Omnipresence*. A sétima cirurgia é o momento que ORLAN abandona a imagem religiosa e barroca e se volta às possibilidades da tecnologia contemporânea. Durante esse processo, ela inseriu os famosos implantes de silicone em sua testa. O médico responsável pela cirurgia, Dr. Marjorie Cramer, colocou ainda implantes de silicone para alongar o seu nariz e queixo. ORLAN expõe que diversos cirurgiões da época a desaconselharam a fazer os processos cirúrgicos, até mesmo sua antiga psicanalista afirmou que a realização da performance seria um ato de autoextermínio (Miller, 2008). Em entrevista ao New York Times (1993), Dr. Cramer ressaltou que as modificações propostas pela a artista e o processo anestésico local, e não geral, como seria aconselhável, eram pedidos razoáveis, pois todo o processo havia sido criteriosamente pensado por ela e sua equipe. Sobre os procedimentos cirúrgico, ORLAN (1993, tradução nossa)⁴ declarou: “eu gosto do momento da operação, porque esse é um momento de grande tensão e meditação. Eu não estou com medo, eu não sofro. Isso é muito denso, muito concentrado, muito catártico”. Esta fala mostra a intensa relação da artista com sua obra, ou melhor, com seu próprio corpo. Através deste trabalho, ORLAN tentou causar

⁴ I'm not afraid; I don't suffer. It's very dense, very concentrated, very cathartic.

uma revolução no mundo intelectual, ela relata que gostaria de jogar “uma bomba” nesse meio, o que de fato conseguiu, pois, ainda hoje, sua obra é alvo de diversos debates.

A partir dessa performance, o corpo de ORLAN passa a ser sua argila, na qual ela busca explorar todos os seus limites. Assim, ele passa a ser o objeto referencial de suas experiências. Ao se fazer mosaico de representações, ela rasga a carne e faz de sua pele seu lugar de debate. De acordo com Soares Neto (2005), ORLAN questiona através de suas cirurgias um “desejo mimético” de se igualar com uma “multidão anestesiada”. Dessa forma, “ela não apenas pensa e se aceita como um outro, como ela se torna o outro” (Prieto, 2015, p. 112, tradução nossa)⁵. Entretanto, ao se colocar como um outro e como um ser de identidades fluidas, as questões que retornam são: qual seria a relação que a artista trava com seu próprio corpo? Seria este o aparato de uma transformação performática? Ou, como aponta Miller (2008), haveria algo na relação entre corpo e sujeito que se encontraria em desconexão? Tais processos de desfiguração seriam uma tentativa de dar borda a esse corpo esvaziado de significação?

Sobre estas questões, Musachi (2015), indo ao encontro das indagações de Miller, aponta que ORLAN busca, através de suas performances, criar imagens de si mesma, porém, neste processo, há algo que falha, fazendo com que tais imagens permaneçam em constante dissolução e a artista continue em seu movimento de desfiguração e refiguração, como pode ser observado nos relatos da própria artista,

Sinto-me irrepresentável, irrefigurável. Toda imagem minha é pseudá, seja ela presença carnal ou verbal. Toda representação é insuficiente, mas não produzir nenhuma seria pior. Seria ser sem figura, sem imagem, sem representação, não é o rosto nem a desfacialidade que me salvam. Para mim o que conta é girar nessas imagens possíveis (ORLAN, 2008, p. 175)

A elaboração de imagens possíveis fornece à artista um lugar de pertencimento. Falbo e Freire (2009) apontam que é através deste movimento que ela busca “remediar a ausência de correspondência com a imagem que nos constitui” (p.201). A fala das autoras segue em direção ao procedimento final de *Mesurages*, quando a artista lava seu vestido dos vestígios de seu ato performático. Nesta obra, ORLAN já figura a existência de que há algo nesse corpo que não se sustenta através dos apelos simbólicos e que parece tomar novas formas através de revestimentos imaginários. Para se pensar sobre a particularidade do jogo das imagens em sua

⁵ She does not only think and accept herself in the other; she becomes the other.

“reencarnação”, é possível evocar a discussão Lacaniana em seu “Estádio do Espelho”, que será pormenorizada no terceiro capítulo dessa dissertação.

Um dos pontos discutidos por Lacan (1949) é sobre o momento em que o sujeito assumiria para si uma imagem. O psicanalista aponta que, neste processo, o Outro convocaria o sujeito a se inserir em sistemas significantes, “como forma de organizar uma representação do que a imagem lhe apresenta” (Greco, 2011, p.5). Entretanto, através da fala da artista, é possível perceber que há algo nesta relação entre imaginário e simbólico que falha. Assim, é apenas através da criação de imagens transitórias que há uma ascensão de corpos possíveis. Dessa maneira, ela permanece em um processo de autorreconhecimento em um espelho despedaçado, o que faz questionar se esse apelo para o campo das imagens seria uma forma de dar vida a esse corpo e vazão à sua angústia de morte. Vale destacar que a formação de suas imagens pseudas e evanescentes estão vinculadas a esse processo de refiguração corporal. Isto faz com que a artista se torne uma carne viva metamorfoseada em um ser híbrido. Neste ser, onde os espelhos foram completamente despedaçados, a diferença sexual torna-se uma utopia.

Como Narciso mergulhado em seu próprio reflexo, no processo cirúrgico de ORLAN, sua imagem se dilui em águas feitas de sangue e fluidos corporais. O corpo se torna o espaço do risco performático. Por intermédio dos cortes que incidem sobre a carne, se abre o véu que recobre seu corpo. Ao se ver exposta, com um corpo recortado, aberto, estilhaçado até as entranhas, ORLAN declara, “agora eu posso ver meu próprio corpo aberto sem sofrer! (...). Eu posso ver-me no mais íntimo, novo estádio do espelho” (ORLAN, 1990). Ao trazer a realidade da carne para a cena, ela passa a unir a arte ao Real em um estado visceral. Ela se torna o seu *ready-made* modificado, atravessado pelas tecnologias. Assim, é por intermédio de sua arte que ela se constrói e se faz sujeito de desejo. Tais composições apontam que talvez não haja uma desconexão entre a artista e seu corpo, mas apenas uma nova maneira de se conceber essa relação. Como apontado por Lacan (1975), “é preciso sustentar que o homem tem o corpo, isto é, que fala com seu corpo, ou em outras palavras, que é *falasser* por natureza. Assim, surgido como a cabeça da arte, ele ao mesmo tempo se desnatura, como o que toma por objetivo, por objetivo da arte” (p.567).

O corpo reencarnado dessa performance é feito de alegoria para uma estética abissal. De acordo com Falbo e Faria (2009), nessa performance, “o corpo, mais que suporte, comparece em sua materialidade (...). Agora, para ela tudo é possível, pois vem como

invenção sem fundo, mercadoria de valor para além de si, mutação radical” (p.77). Através dessas infinitas possibilidades apresentadas à artista a partir de seu auto engendramento, seu corpo passa a ser visto como um software, recortado e reestruturado à sua maneira, que pode ser observado através de uma de suas mais recentes séries, *Este é o meu corpo, este é o meu software*. Agora reencarnada, ORLAN passa a se movimentar em novo horizonte marcado pela mais radical forma de manipulação corporal, o corpo apreendido em sua composição genética. Aqui, ele não será apenas perpassado pela tecnologia, mas incorporado e constituído a partir de seus preceitos. Existe agora o corpo não apenas visceral, mas ainda o corpo virtualizado.

2.9 ORLAN e seu “Manto de Arlequim”

Arlequim é hermafrodita, corpo desdobrado de homem e mulher. Escândalo na sala, que se vê abalada até as lágrimas. O andrógono nu confunde os gêneros sem que possa repetir os limites, lugares ou margens em que se detêm e começam os sexos: o homem perdido numa fêmea, a mulher confundida com macho. Eis como ele ou ela se mostram: como um monstro.

Monstro? Esfinge, besta e rapariga; centauro, macho e cavalo, licorne, quimera, corpo composto e misto; onde e como observar o lugar de ligação ou de acasalamento, o sulco em que esse laço se faz ou se corta, a cicatriz em que se abrem os lábios, a direita e a esquerda. O alto e o baixo, mas também o anjo e a besta, o vencedor orgulhoso, modesto ou vingador e a humilde ou repugnante vítima, o inerte e o vivo, o miserável e o riquíssimo, o vulgar estúpido e o doido varrido, o gênio e o imbecil, o senhor e o escravo, o imperador e o palhaço. Monstro, decerto, mas normal. Que expressão distinguir agora para conhecer o lugar de junção? (Serres, 1993, p. 12-13)

No trecho acima, Michel Serres apresenta o personagem Arlequim em seu texto “Laicidade”. Tal texto é central para o percurso de ORLAN, pois ela se vale do personagem Arlequim para criar uma de suas mais atuais e complexas obras, nomeada pela artista *O Manto de Arlequim*. Devido à alusão que a artista faz a esse trabalho, é necessário compreender a relação entre o manto de Serres e o de ORLAN.

Ainda no começo do texto “Laicidade”, o autor apresenta o rei Arlequim como um sujeito marcado pela impossibilidade de se nomear e de colocar ordem ao seu mundo. Durante a narrativa, Serres mostra que Arlequim tece para si um manto em diversas matizes, se

apresentando aos seus súditos adornado por este. Entretanto, no momento em que se coloca frente ao olhar destes outros, ele se torna alvo de chacotas. A partir disso, ele começa a se despir, todavia, ao retirar a primeira peça, surge no lugar deste outro manto, ainda mais velho e marcado. Arlequim continua nesse movimento até que, por fim, o que resta é apenas sua pele, que surge como uma extensão do próprio manto. Nas palavras do autor, “quando cai o último véu, o segredo se liberta, tão complicado como o conjunto de barreiras que o protegiam. Até mesmo a pele de Arlequim desmente a unidade pretendida por suas palavras. Também ela é um casaco de arlequim” (Serres, 1993, p. 73).

Sua nudez mostra as rasuras de sua pele. Esta se caracteriza como o manto descortinado e tatuado na carne, marcada pelos itinerários de sua história. O Manto de Arlequim sanciona a fusão do sujeito com o próprio objeto, pois corpo e vestimenta se tornam um só. Assim, o corpo não é apenas o suporte, mas o próprio manto que ao ser removido leva o espectador a ser confrontado com a ausência de uma imagem una. Dentro dessa perspectiva, ORLAN (2008) toma a noção do manto de Arlequim como uma possibilidade de um vestir-se do estranho que a habita, daquilo que Freud aponta em *Das Unheimliche* como sendo da ordem do inominável e que se apresenta ao sujeito como o que causa horror e ao mesmo tempo lhe é familiar. A ideia do *Estranho* de Freud se faz central no manto de ORLAN, para ela, “a metáfora do Arlequim representa a ideia de multiculturalismo e a aceitação do outro dentro de si, com ou sem religião” (ORLAN, 2008, p. 46). Assim, a artista busca, através de seu manto, evidenciar a impossibilidade de um dizer dentro e fora, pois o manto se torna a carne viva e ao mesmo tempo a pele que a recobre.

A ideia do manto é evocada em diversas obras de ORLAN. Em sua série *Drapé-le Baroque* (1986), a artista explora o contraste entre o manto e a nudez e entre o sagrado e o profano, através de uma paródia que faz alusão à personagem de Santa Tereza. Aqui, é possível se perceber uma distinção entre manto e corpo da artista. Neste trabalho, o véu era o instrumento de revestimento, agora a própria pele torna-se o seu véu.



Figura 10: *Drapé-le Baroque* (1986)
Fonte: ORLAN, site oficial. <http://www.orlan.eu/>

O novo manto de ORLAN é a marca da presença do híbrido como ser central de sua obra. Este trabalho tem início em 2007, quando a artista foi convidada para colaborar com o projeto Symbiótica, do laboratório de artes e ciências da Universidade da Austrália Ocidental em Perth. Neste trabalho, a artista cria uma instalação midiática onde o elemento central é o biorreator capaz de gerar um tecido vivo, desenvolvido especialmente para o ambiente de uma galeria. A pele criada pelo reator é fruto da hibridização de ORLAN. A artista coleta células de sua pele e as une às células do músculo fibroblástico de um rato marsupial oriundas de laboratórios de pesquisa da Universidade da Austrália. Suas células são mixadas ainda a células de um feto feminino africano, proveniente de um laboratório norte-americano. Tais células são cultivadas em polímeros do biorreator que cria condições ambientais favoráveis para seu desenvolvimento. O híbrido celular criado é então integrado à sua pele. Sobre essa obra, ela diz que “as células coletadas no meu corpo não me pertencem mais, eu não conseguiria vendê-las como obras de arte: tomei o risco de criar uma obra que me sai muito caro, que é difícil de mostrar e que em teoria não posso vender” (ORLAN, 2008, p. 46).

Assim como Arlequim cria rasuras em sua pele, ORLAN se faz de retalhos e, através destes, tece para si novas miragens no espelho, jogando novamente com os processos de figuração e refiguração na elaboração de um véu que recobre a própria fragilidade de seu eu. A autora Malysse (2008) aponta que *O Manto de Arlequim* representa uma radicalização no conceito de sutura Lacaniano, pois a artista o aplica em sua própria pele, fazendo com que haja um novo movimento dentro de sua arte, pois esta passa “de uma arte carnal para uma arte

viva” (Malysse, 2008, p. 53). Como o personagem Arlequim, ORLAN se hibridiza em seu manto passando em meios de nomes fluidos, inventando para si diversas imagens que possibilite o advento de um corpo.

Santiago (2015) salienta que “o corpo vivo do ser falante é evanescente e inconsistente, escapa-lhe a todo o tempo. Portanto, se é contíguo ao real, o imaginário é contíguo também ao corpo que escapa a cada instante”. Na esteira deste pensamento, é possível contemplar que, ao intervir sobre a pele, ORLAN ambiciona extrapolar esses limites imaginários, buscando dar contornos ao ponto de intangibilidade ao olhar. Através da criação de seu próprio híbrido, ela retoma a figura do monstruoso chocando o mundo com as rasuras em seu corpo, evocando novamente a presença de um corpo abjeto através da elaboração de imagens que escapam as representações normativas. Por meio de seu manto, ela quebra com as fronteiras entre o humano e o inumano.



Figura 11: *O Manto de Arlequim* (2007)
Fonte: ORLAN, site oficial. <http://www.orlan.eu/>

2.10 ORLAN e suas Auto-Hibridações

This is my body, this is my software

A partir do que já foi discutido neste capítulo, é possível perceber que a arte de ORLAN se distingue pela radicalidade nos processos de manipulação estéticos. A artista utiliza seu corpo como suporte e leva seu processo de reconfiguração e desfiguração além dos limites da carne. Desde o princípio, sua obra é elaborada a partir de uma desconstrução imagética em uma tentativa de questionar os próprios limites da arte. ORLAN se traveste de imagens, fazendo metamorfoses de si mesma, transformando o *corpo-próprio* em um *corpo-estranho*.

Como apontado na análise de *O Manto de Arlequim*, a artista faz de sua pele uma vestimenta, através de sua própria tendência, ela cria para si novas cenas e formas. Neste contexto, onde a elaboração de novas imagens é realizada através da formatação corporal, surgem trabalhos onde o corpo é atravessado pelas inferências do mundo digital. A partir desse momento, ele se torna uma realidade virtual onde a imagem do híbrido surge como o centro de criações e o ciborgue passa a tomar o espaço.

Dentre os trabalhos que se destacam como centrais nesse processo de manipulação digital, é possível sinalizar a obra multimídia *This is my body, this is my software* (*Este é o meu corpo, este é o meu software*). Aqui, ORLAN expõe um dos principais temas de seu projeto estético, o corpo feito objeto. Nesta série, ela transcende os limites do corpo biológico. A impossibilidade de modificar a si mesma através da manipulação carnal, a faz transmutar sua imagem a partir dos processos de manipulação digital, inventando novos corpos cujas identidades de gênero se tornam impossíveis de serem identificáveis. Dentre as diversas obras desenvolvidas a partir desse trabalho, é possível citar as séries *Self-hybridization* ou *Auto-Hibridações*. Nesta obra fulcral, a artista rompe novamente com os padrões da arte ocidental e propõe uma nova leitura para a *body modification*.

Em *Auto-Hibridações*, a partir de programas de manipulação de imagens como o photoshop, ORLAN cria autorretratos. Nesta obra, diferente de suas séries cirúrgicas, o corpo é desconstruído através do aparato virtual e não por intermédio da carne da artista. Tendo o seu rosto como ponto de partida, ORLAN cria figuras misturando sua imagem a de outros povos. Assim, ela utiliza de referências estéticas africanas, pré-colombianas, de nativos americanos e de figuras orientais. Há nessa obra um sincretismo cultural que busca apreender

os ritos, crenças e pensamentos dessas referências. De acordo com Linhares (2004), essas obras, “composta de autorretratos, apresentam-se tanto como um lugar de auto-reconhecimento (retrato de si), quanto como uma *obra de alteridade* (retrato de um outro)” (p.157).

Os híbridos de ORLAN trazem um novo ressoar à concepção de corpo, indo ao encontro de seu “novo estágio do espelho” (ORLAN, 1990), à reformulação de sua imagem. De acordo com Musso Greco (2010),

Orlan cria a condição para que seu *eu-(a)-artista*, marcado pela presença do Olhar do Outro nas exposições e nas transmissões de vídeo, se confronte com sua metamorfose, seu *eu-(a’)-obra de arte* (...), para a realização de um encontro jubilatório de auto-reconhecimento, fundado em uma libidinização do orgânico. (p. 145).

Dessa forma, ORLAN torna-se seu próprio personagem, criando para si máscaras que se enlaçam por caminhos turvos e diluem as barreiras do orgânico e do inorgânico na elaboração de faces mutantes, transvestindo-se de corpos estrangeiros e criando para si novos nomes e imagens.



Figura 12: *Auto-Hibridações*
Fonte: ORLAN, site oficial. <http://www.orlan.eu/>

2.11 The Skinless Model of liberty – A Virtualidade do Corpo

Dentre as obras que se mostram como um marco na quebra das barreiras entre a carne e a virtualidade no percurso de ORLAN, o trabalho *The Skinless Model of Liberty*, elaborado em 2013, se caracteriza como um dos mais inovadores. Nesta obra, a artista se coloca novamente como um autorretrato e reconstitui seu corpo através de uma animação em 3D. Dessa forma, ela retoma a sua ideia do mutante híbrido, criando a imagem de um ser sem pele onde a anatomia se torna exposta. Ao trazer a imagem de um corpo desnudado, ORLAN resgata a concepção anatômica das pesquisas de Leonardo da Vinci, trazendo para a cena um corpo dissecado, esfolado, um corpo sem véu. Se, em *O Manto de Arlequim*, ela cria para si um traje a partir da hibridação de sua pele, nesse momento, o manto é completamente despedaçado. Apenas a imagem de um corpo cru está em causa. Entretanto, diferente de suas vísceras expostas como espetáculo em sua “Reencarnação”, aqui, o aspecto carnal não é a cena principal, mas a figura do ciborgue que reproduz um corpo além dos contornos da vida. Sobre este trabalho, ORLAN aponta que a ideia de um corpo sem pele vai em direção à sua concepção de um ser sem sexo e sem identidade, o que possibilita a flexibilidade de sua imagem corporal e ao mesmo tempo expõe a fragilidade humana.

Essa obra midiática faz alusão a alguns de seus trabalhos anteriores, como *Mesurages*, pois, aqui, a artista busca novamente se colocar como a medida do mundo e retoma os movimentos apresentados nessa performance. Para tanto, sua forma anatômica e seus movimentos são capturados e utilizados por uma imagem virtual. Assim, essa animação reproduz lentamente tais movimentos e *ORLAN-Corpo* se torna mais uma vez o padrão de referência para o mundo.

Em *The Skinless Model of Liberty*, a artista marca outra vez a relação entre arte e tecnologia, assim como em *Self-Hybridations*, ela ultrapassa os limites da manipulação corporal recriando a figura do ciborgue. A partir da criação desse novo ser, ela aponta para caminhos marcados pela possibilidade da transcendência do humano. Através da tela do espelho digital, ORLAN trilha por caminhos que subvertem as concepções clássicas do corpo. Porém, ela observa que existem limites na elaboração de um corpo virtualizado, pois há algo do humano que insiste neste corpo feito máquina.

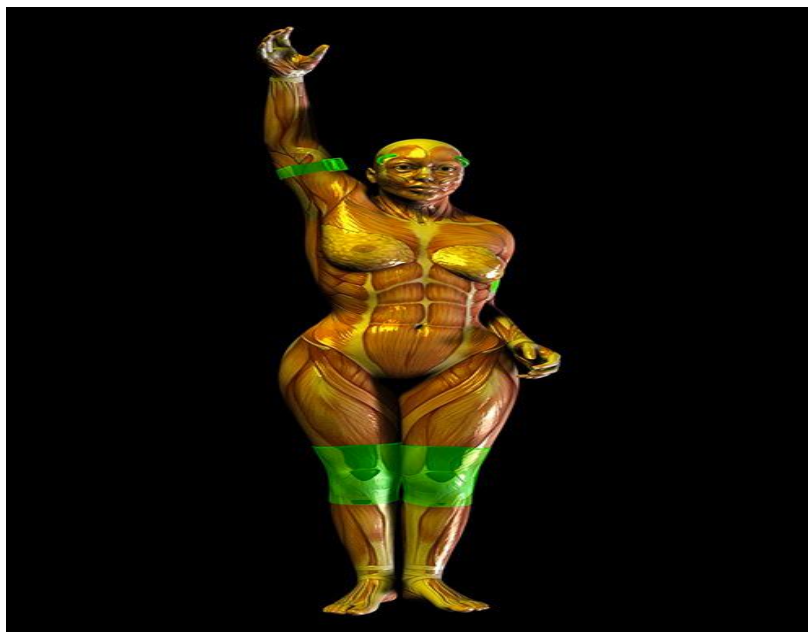


Figura 13: *The Skinless Model of Liberty*
Fonte: ORLAN, site oficial. <http://www.orlan.eu/>

Como pode se perceber, ORLAN é uma artista que constrói seus trabalhos através da elaboração de um autorretrato intervencionado pelas tecnologias. O corpo aparece como tema central em seu percurso artístico, se tornando o instrumento e o suporte vivo de suas performances. Através dele, ORLAN traz discussões sobre a relação entre arte, ciência, ética e política. A radicalidade de seu discurso quebra com os significados do corpo no contemporâneo. Para ela, o corpo é a fonte e o resultado final de uma obra em constante construção. Tal obra se posiciona entre os limites da genialidade e da loucura. Dessa forma, ORLAN opera a partir da invenção de um corpo como uma escrita de si, tensionando as relações entre matéria e palavra e o fazendo como sua linguagem.

A partir das discussões já apresentadas, algumas questões se abrem para a continuidade desse trabalho. Assim, apesar de já traçadas as concepções estéticas da artista e discutidas algumas de suas principais obras, como nasce o mito ORLAN? Qual a relação entre a elaboração de seu nome próprio com seu pensamento estético? Quais os enigmas que circundam esse corpo composto por imagens evanescentes? Tais questões surgem como bússolas dos capítulos que se seguem. Assim, nas próximas páginas são trilhados caminhos que visam um aprofundamento nas encruzilhadas que marcam a história dessa artista.

3. Capítulo 2 - O Nome-Próprio

3.1 ORLAN: A criação de um nome, a criação de um mito

No capítulo anterior, foram analisadas algumas das principais obras de ORLAN como forma de imergir na singularidade de sua estética. Nesse processo, foram abertos diversos questionamentos que expressam a complexidade de se analisar seu percurso. A partir desse capítulo, busca-se retomar algumas dessas problemáticas com o objetivo de enveredar nos enigmas discursivos dessa artista. Como exposto anteriormente, sua arte quebra com padrões estéticos pré-estabelecidos e se diferencia pela originalidade de seu olhar. Sua forma de conceber a vida “como um fenômeno estético” faz com que ela se torne um emblema nas artes performáticas atuais. Assim, ao fazer de seu corpo um verdadeiro “software” e criar novas imagens de si mesma, ela traz uma nova maneira de pensar o corpo como suporte para a arte. Um ponto importante que se abre a partir de seu pensamento estético é como este está atrelado à singularidade da construção de seu nome próprio. Devido à importância dessa relação, faz-se necessário uma análise sobre essa criação. Dessa forma, este capítulo traz a invenção do nome próprio de ORLAN como elemento central de averiguação. Novamente, sem colocar a artista no divã analítico, busca-se compreender como esta criação marca o advir de seu corpo. Dessa forma, a pergunta que abre essa sessão é: Qual é a função do nome em ORLAN? Para se pensar nessa problemática, é preciso fazer um retorno aos relatos de sua elaboração artística.

Retomando a entrevista concedida ao psicanalista francês Jacques Alain Miller (2008), é possível entender como a artista se reinventa e elabora para si uma nova assinatura. Nesta entrevista, ela instiga o psicanalista com sua maneira pouco ortodoxa de retratar sua história. Durante toda a conversa, ela permanece enigmática e irônica às suas intervenções. A artista narra que a construção de seu nome artístico é fruto de nove anos de um processo analítico, iniciado ainda na adolescência. Ela busca pela ajuda da psicanálise, pois sofria de angústias de morte e de urticárias que atrapalhavam sua existência, estas eram abrandadas apenas por intermédio do uso de ansiolíticos. Em suas palavras, “comecei a análise porque eu tinha alguns sintomas que me impediam de viver bem, com alegria, momentos em que eu pensava que de fato ia morrer” (ORLAN, 2008, p. 164). Assim, de um sofrimento sem diagnóstico,

através de sua análise, ORLAN faz da angústia de morte um nome que a transforma em arte viva.

A psicanálise surge para ORLAN como última porta de escape perante a um sofrimento que encontra seu auge no despertar da adolescência. Para se pensar nesse longo processo analítico, que vai ao encontro da invenção do nome próprio, é preciso retornar às minúcias que a artista relata a Miller. Um dos pontos centrais dessa entrevista está na relação que a artista estabelece com seu analista. Ela apresenta que ao iniciar a análise pagava seu psicanalista com cheques. Por volta de sua terceira sessão, ele a pede que, a partir do próximo atendimento, ela comece a pagá-lo em dinheiro. Entretanto, ao final dessa sessão, no momento em que ela assinava o cheque, ele retorna a sua decisão e a pede para continuar o pagando daquela forma. A contradição do analista incomoda ORLAN que não compreende o sentido daquela mudança. Em suas palavras, “parti com essa mensagem contraditória. Minha mãe me dava muitas mensagens contraditórias, portanto, eu era particularmente sensível a isso” (ORLAN, 2008, p. 164). Para amenizar sua angústia, nesse mesmo dia, ORLAN vai até a uma loja de sapatos. No momento de fazer o pagamento, ao assinar o cheque, ela percebe que todas às vezes que assinava seu nome “havia letras que saltavam, de uma maneira muito clara: Morte. Nem meus pais, nem meus amigos, nem meus amantes e nem mesmo eu mesma havia notado que por muitos anos havia me afirmado Morta” (ORLAN, 2008, p. 96, tradução nossa)⁶. Após essa constatação, a artista cria para si uma nova assinatura, elaborando o nome ORLAN.

Esse relato expõe o âmago do processo de criação do nome que a possibilita uma nova maneira de se relacionar com o Outro. É a partir dessa descrição da artista que esse capítulo abordará essa construção. Para tanto, é necessário retomar as particularidades desse processo, iniciando com o momento do encontro com a contingência.

⁶ Porque habia letras que saltaban, de una manera muy clara: Muerta. Ni mis padres, ni mis amigos, ni mis amantes, ni yo misma habian visto que desde hace muchos años firmaba “muerta”.

3.2 A cena da Loja de Sapatos: ORLAN com Emma

A partir do exposto pela a artista, é possível constatar dois momentos centrais no processo de criação do nome próprio. O primeiro momento está na contradição da fala do analista e o segundo é a cena descrita pela artista na loja de sapatos. Abre-se aqui a seguinte questão, qual a relação entre a contradição do analista com a loja de sapatos? Esta problemática evoca a relação entre Ato Analítico e a reinvenção desse sujeito. Para começar essa discussão, será utilizado como referência o Caso Emma. Para tanto, segue o caso relatado por Freud.

Em “O Projeto para uma psicologia científica”, Freud expõe um fragmento de um caso clínico como maneira de ilustrar suas concepções teóricas vigentes que convergem para sua teoria da sedução. Neste momento, ele acreditava que a gênese da neurose estaria numa cena factual lembrada em contexto analítico. Tal cena se configuraria como uma investida sexual do adulto sobre a criança. Entretanto, o extrato do caso clínico utilizado vai muito além das tentativas do psicanalista de corroborar com sua construção etiológica. Sem aqui entrar nas questões que envolvem esse momento da teoria Freudiana, busca-se compreender, a partir da leitura do caso Emma, a função do encontro com a contingência em ORLAN.

Freud (1886/1889) salienta que a jovem Emma estaria tomada pela compulsão de não conseguir entrar em lojas sozinha. Em análise, a jovem associa esse sintoma a uma memória de uma cena específica que ocorre em sua adolescência. De acordo com Freud (1886/1889), Emma

apresentou uma lembrança da época em que tinha 12 anos (pouco depois da puberdade). Ela entrou numa loja para comprar algo, viu dois vendedores (de um dos quais ainda se lembra) rindo juntos e saiu correndo, tomada de uma espécie de *afeto de susto*. Em relação a isso, terminou recordando que os dois estavam rindo das roupas dela e que um havia lhe agradado sexualmente (p. 407).

Freud chama esse momento de Cena I e expõe um comentário sobre sua inteligibilidade. Na continuidade do tratamento, uma nova lembrança surge e Freud a apresenta como Cena II. Nesta, Emma se recorda que aos oito anos foi duas vezes em uma confeitaria comprar doces. Na primeira vez, o proprietário do local toca em suas partes genitais por cima de sua roupa. Apesar dessa investida, Emma retorna ao local uma segunda vez. Freud expõe que esse retorno à loja faz com que ela se recrimine, “como se com isso

tivesse querido provocar a investida” (Freud, 1886/1889, p. 408). A partir do relato da cena II, torna-se possível compreender a primeira cena exposta pela paciente. Freud destaca que, em ambos os momentos, o riso se apresentaria como o elemento associativo. Dessa forma, o riso dos rapazes da loja evoca a lembrança do momento do assédio realizado pelo proprietário da confeitaria. Esse significante é central para se pensar a formação sintomática da paciente, pois tal lembrança traz à tona aquilo que Emma não estava apta a sentir na infância, a própria liberação sexual. Isto ganha novos contornos sob a forma de angústia que é vivenciada pelo temor da repetição do assédio no encontro com as risadas dos vendedores da loja. Outro fator que chama a atenção de Freud é que em ambas as cenas a jovem encontrava-se sozinha, o que expõe outro elo associativo do trauma.

Teixeira (2010) apresenta uma releitura do “Caso Emma” salientando a importância desse fragmento clínico em outro momento da obra Freudiana. Ele expõe que Emma seria na realidade Irma, a paciente do sonho de Injeção de 1895. Basta lembrar que a análise desse sonho é determinante para se pensar os caminhos da prática psicanalítica. Assim, Teixeira (2010) propõe em seu trabalho uma análise sobre os bastidores do caso “Irma-Emma”. O autor expõe que, em relação ao “Caso Emma”, não é o sentido dado à loja, ou aos risos dos vendedores que interessa, mas sim, como tais conexões afetam sua representação. De acordo com o autor,

a necessidade, portanto, dessa significação traumática nasce da contingência do encontro com a cena do riso que, por si só, não estava destinada a produzir esse sentido. Mas é somente por meio do dado material desse elemento contingente que a significação traumática se efetua. (Teixeira, 2010, p. 53).

É possível perceber que o ponto central, apontado pelo autor, é o encontro com a contingência. Esta engendra um efeito de significação àquilo que se apresentava como da ordem do insignificante. Aqui está o momento central do encontro entre Emma e ORLAN.

Ao contrário de Emma, para ORLAN, a cena da loja proporciona uma saída frente à angústia vivenciada em sua análise. A loja não se manifesta como o local da cena traumática, mas como espaço de vivência ordinário. O encontro com a contingência é o que marca a alusão à Emma nesse episódio, caracterizado pelo momento do pagamento da compra. Para ORLAN a ação das vicissitudes desse encontro, assinalado pelo enigma da fala do analista, faz com que o objeto sem significância aparente, o cheque, mostre-se como um ponto de opacidade para o sujeito. De acordo com a artista, “no momento em que assinei o cheque, vi o

que ele havia visto” (ORLAN, 2008, p. 164). Essa fala expõe a crença da paciente nesse Outro como lugar de saber, como aquilo que coloca o sujeito inconsciente em ato. Assim, ela passa a criar suposições a partir de sua intervenção, a ver o que ele havia visto. Trata-se de um processo ficcional que a possibilita entrar no dispositivo analítico, apontando para uma relação transferencial assegurada no sujeito suposto saber. Assim, com sua intervenção, o analista a coloca a trabalho da transferência, fazendo com que ORLAN busque por este saber como forma de dar contornos à problemática de seu desejo.

Há algo que se inscreve do dizer do analista nisto que não tinha nome. Sua fala assume a função de ato, pois, ao se servir do equívoco significante da analisante, busca a reconduzir a um não-sentido, a opacidade de seu gozo. A posição desse analista pode ser pensada a partir do Seminário 23, quando Lacan fala sobre a função da análise; “ensinamos o analisante a emendar, a fazer emenda entre seu sinthoma e o real parasita do gozo. (...). É de suturas que se trata a análise” (Lacan, 1975, p. 71). Dessa forma, a análise teria como objetivo a condução do sujeito a saber-fazer com o seu sintoma, algo que se observa na intervenção do analista perante a falha do discurso da artista. É preciso aqui fazer um retorno à ideia de ato psicanalítico, apresentado por Lacan, para que seja possível se compreender a sua importância no processo do nascimento do mito ORLAN.

3.3 ORLAN e o Ato Analítico

Pensar a função do ato no processo analítico de ORLAN, é essencial para compreender a função do nome próprio em sua obra. Vale destacar que, a concepção de Ato Analítico, tem um papel central na relação entre analista e analisando. Esse conceito foi muito discutido na obra de Lacan, ganhando uma leitura mais pormenorizada no Seminário “O Ato Psicanalítico”, onde o autor expõe a sua centralidade em um processo de análise. Nesse estudo, esse conceito é pensado como aquilo que promove uma mudança da posição subjetiva da artista, portanto, aqui, são destacados alguns pontos centrais dessa ideia para compreender sua função na trajetória de ORLAN.

Lacan (1976/1968) salienta que o ato analítico não seria apenas um agir, no sentido de uma ação fisiológica, mas teria a ver com a palavra e com o corte. Para o autor, “o ato

psicanalítico designa uma forma, um envoltório, uma estrutura tal, que, de algum modo suspende tudo que até então foi instituído” (Lacan, 1967/1968, p. 64). Com essa fala, ele traz o ato como aquilo que possibilitaria um atravessamento da fantasia. Isto significa que, como palavra, o ato seria uma ação significante, pois representaria o sujeito para outro significante. Enquanto corte, ele se caracterizaria como uma função lógico matemática que “tem por referência a suspensão da relação entre sujeito e o Outro articulada pela fantasia” (Torres, 2013, p. 30). O autor vai em direção à Lacan, apresentando que diferente do ato médico, que surge como uma voz da verdade, o ato analítico é falho, incompleto, pois há algo do real inominável que escaparia à ordem simbólica.

No percurso de seu seminário, Lacan (1967/1968) aponta que a função do ato seria a de separar o sujeito de sua posição mortífera, assim como de sustentar a transferência e o sujeito suposto saber. Nas palavras do autor, “o ato psicanalítico, nós o propomos como consistindo em suportar a transferência. (...). Essa transferência seria uma pura e simples obscenidade, eu diria, redobrar de baboseiras se não lhe restituíssemos seu verdadeiro nó na função do sujeito suposto saber”. (Lacan, 1967/1968, p. 96).

Outro ponto descrito pelo psicanalista é sobre a função do ato enquanto aquilo que localizaria o início de uma análise. Lacan (1967/1968) aponta que “o ato é ligado à determinação do começo, e muito especialmente, ali onde há a necessidade de fazer um, precisamente porque não existe” (p. 78). Assim, na aula de 10 de janeiro de 1967, ele busca pensar a presença do ato em um processo de análise a partir das operações de alienação e separação, o que é nomeado como sendo a estrutura do ato. Dessa forma, ele trabalha com aquilo que marca uma experiência psicanalítica, partindo das concepções cartesianas, *Ser e Pensamento*, e do modelo de Félix Klein, apresentando o esquema abaixo.

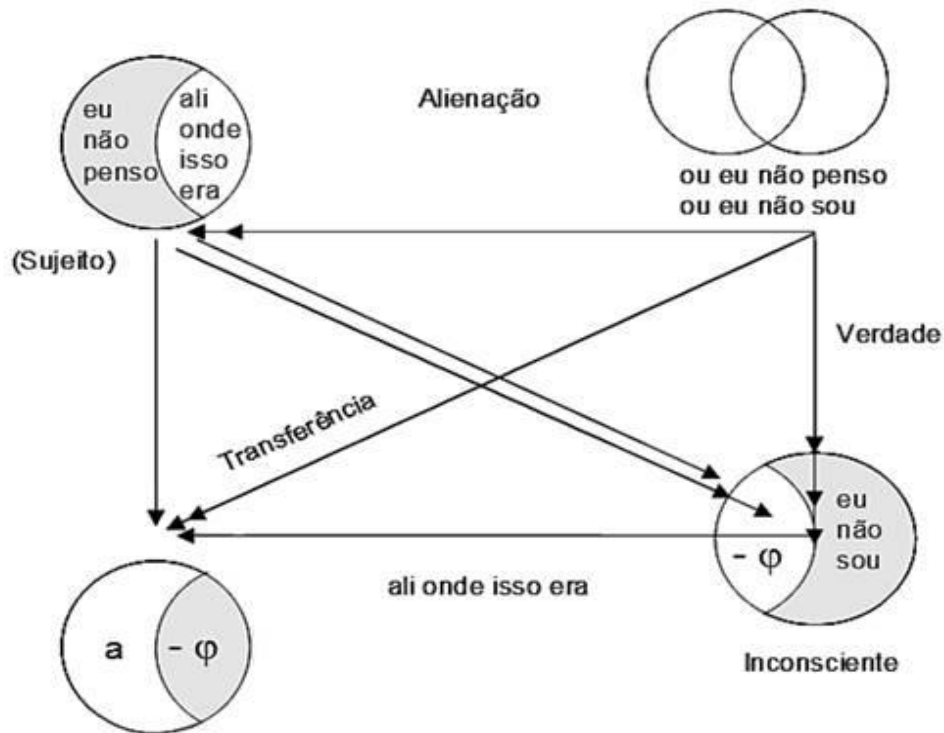


Figura 14: Grafo do Ato Psicanalítico
 Fonte: LACAN, J. (1967/68). Seminário 15 – O Ato Psicanalítico

Este grafo expõe que o ato traz uma ruptura no cogito cartesiano, causando uma dissociação entre o sujeito que pensa com o sujeito que é. Assim, no princípio da análise, há uma disjunção entre ser e pensamento observado a partir das duas frases exposta no esquema: ou eu não penso, ou eu não sou. Estas duas frases são aquilo que leva o sujeito a buscar este outro, que se caracteriza pela figura do analista. Torres (2013) apresenta uma análise sobre o esquema Lacaniano, expondo as etapas que envolvem um processo analítico. Para o autor, o princípio de uma análise vai ao encontro deste *eu não penso*, ou seja, almeja a alienação, o inconsciente. Outro momento desse processo estaria atrelado à confluência do *eu não penso* com o *eu não sou* intersectado pela presença da castração, assim, a análise caminharia para uma elucidação da relação que encobriria a falta para o sujeito. O último passo, apontado por Torres (2013) a partir do esquema de Lacan, seria a queda do objeto, ou seja, a travessia da fantasia, onde a análise confluiria para o *eu não sou*.

Com seu esquema, Lacan sugere que o produto final de uma análise é a própria operação da transferência que articula o processo de alienação (na qual o sujeito é, mas não pensa) e a operação verdade (na qual o sujeito pensa, mas não é). Dessa forma, nesta estrutura, gerada a partir de um tetraedro, existem três operações designadas: transferência,

alienação e verdade. A partir do esquema, é possível compreender que o ato tem como objetivo produzir um efeito de mudança no nível da transferência e do sujeito suposto saber, reformulando as relações entre saber e o objeto. Dessa forma, o ato não pode ser pensado separado do manejo transferencial. Lacan (1967/1968) aponta que “é na medida em que o psicanalista dá a esse ato sua autorização, que o ato psicanalítico se realiza” (p.233), salientado, assim, que é no trabalho da transferência que o ato se constitui a partir de seus efeitos.

O grafo Lacaniano vem expressar a relação intrínseca existente entre analista e analisante que, como exposto pelo autor, é sustentada pela transferência. É preciso compreender que nesta relação, o analista, que se encontra na posição de sujeito suposto saber, precisa ter o cuidado de não se apresentar como o sujeito que tudo sabe, ou seja, como o Mestre, pois nesta posição o analisante só teria uma saída que seria pela via do escravo. Tal atenção é abordada por Freud em seu “Esboço de Psicanálise”, quando adverte sobre os cuidados no manejo analítico. Ele apresenta que,

por mais que o analista possa ficar tentado a transformar-se em educador, modelo e ideal para outras pessoas, e criar homens à sua própria imagem, não deve esquecer que essa não é a sua tarefa na relação analítica, e, que na verdade, será desleal a essa tarefa se permitir-se ser levado por suas inclinações. (Freud, 1937/1939, p. 202)

Como exposto anteriormente, cabe ao analista transpor a demanda do paciente dirigida ao Outro onisciente e colocá-lo a trabalho transferencial, pois é só por intermédio dessa passagem que é possível se manejar o sintoma. Para tanto, o analista se coloca como semblante, com a finalidade de possibilitar o fazer da transferência. É apenas a partir desse movimento que o sujeito poderá passar da posição passiva de sua existência, para a posição de agente, marcado pela transposição do fantasma, o que estabelece um processo final exposto pelo grafo do ato analítico (Torres, 2013). Tais movimentos são observados no processo de criação do nome artístico de ORLAN. A fala da artista sobre o momento em que, ao assinar o cheque, ela passa a ver o que o analista havia visto, marca o processo de reiteração do lugar do suposto saber. É a partir de uma fala que se apresenta como ato que a artista passa a se colocar frente a seu estado de impotência. Antes do advir do nome próprio, o corpo era o lugar de seu sofrimento, agora ele se torna o operador de seu mundo, como é possível se constatar em *Mesurages*, quando a artista assume sua posição ativa de agente e se coloca como um sujeito de desejo. Dessa forma, é por intermédio da renomeação que o corpo se descoloca da condição passiva e torna-se o lugar de sua criação fantasmática.

Através da intervenção de seu analista, há na história de ORLAN um novo ressoar. É a partir de sua renomeação que ela passa a fazer de seu corpo um *ready-made* modificado, intervencionado pelas tecnologias e modificado por suas ações. Esta construção, tão central em seu pensamento estético, abre alguns questionamentos sobre a criação de seu nome e sua relação com seu corpo. Dessa forma, ORLAN seria um nome para a angústia de morte? Qual é a relação entre a criação desse traço com o corpo software? Para começar a responder essas questões, que retomam a problemática motriz deste capítulo, é necessário pensar sobre o que seria um nome próprio e a função do renomear-se para a artista. Para tanto, neste momento, serão discutidas algumas considerações sobre tais concepções na obra de Freud e Lacan com o objetivo de analisar as questões que movem esse capítulo.

3.4 Nomeação: Um ponto de virada na história de ORLAN

Como foi possível perceber, o renomear-se tem um papel fundamental no percurso de ORLAN. Devido a esta importância, é necessária uma explanação teórica sobre essa concepção que é central na psicanálise. Para iniciar esse trajeto desafiador, é retomada a relação elaborada por Lacan entre a constituição do sujeito e a estrutura da linguagem. Através dessa relação, são abertos caminhos sobre as vicissitudes do nome de ORLAN.

De acordo com Lacan, a constituição do sujeito não se ancora nos princípios biológicos, ela encontra-se calcada na linguagem. Este dizer evidencia que o sujeito da psicanálise se constitui a partir de sua relação singular com o Outro, sendo através do olhar do Outro que ele tomará consciência de si. A linguagem, dessa forma, é o ponto primordial dessa tomada de consciência. Ela viabiliza a separação do eu com o mundo, assim como, marca os processos de identificação. Para pensar nessa relação e nos princípios constituidores da linguagem, Lacan se volta à tradição judaico-cristã, enunciando, “eu sou por São João, e o seu ‘No Principio era o Verbo’, porém é um principio enigmático” (Lacan, 1974, p. 74). Com essa fala, ele expõe o furo do simbólico, salientando que há algo do sujeito que a linguagem não consegue desvelar, fato notável ainda em sua última lição do Seminário XX, onde ele traz o seguinte questionamento, “será que o Outro sabe?” (Lacan, 1973, p.120). Com esta problemática, ele desvela os limites apreensíveis da linguagem, trazendo o Outro como um lugar onde nada se sabe. Este *não saber* marca novos horizontes na obra do psicanalista,

entretanto, nesta dissertação, este tema não receberá maiores análises, pois surge apenas como um ponto de partida para essa discussão.

O princípio enigmático evidenciado por Lacan em “O Triunfo da Religião”, além de evocar os limites da linguagem, reivindica o pai, demonstrando que este é aquele que possibilita o sujeito a nomear a si mesmo e aos outros. O pai cria uma condição de exceção que permite o sujeito instrumentalizar-se da linguagem. Entretanto, ao trazer o pai para a cena, Lacan retorna a uma das questões que movem a psicanálise e que é central para pensar a nomeação, “o que é um pai?”. Esta problemática surge como um enigma desde as elaborações iniciais Freudianas. O psicanalista Marcelo Fonseca, em sua tese “O Nome-do-Pai em Jacques Lacan: Declinações e Negatividade”, apresenta esta discussão apontando que a definição científica sobre a concepção de pai, o “pai espermático”, como exposto pelo autor, não seria suficiente para explicar a dimensão desse conceito na psicanálise. Fonseca (2015) esclarece que “um pai, antes de desposar o real, é, ao contrário, aquele que o fura, aquele que produz um buraco tão significativo nele, que não somente subverte sua ordem, como engendra uma nova” (p.10). Dessa forma, para o autor, essa ideia de pai pode bifurcar-se em duas direções; a primeira seria a concepção do pai como da ordem do impossível, ou seja, existe um lugar delegado ao pai que apenas ele poderia ocupar; a segunda possibilidade, seria a do pai como a lei, aquele com a função de introduzir o sujeito na linguagem. Com este pensamento, o autor chancela a presença de três maneiras de pensar a função paterna. A primeira seria o pai da ciência, a segunda, o pai real e a terceira, o pai simbólico. Estas vertentes mostram a complexidade de discutir a função paterna na constituição do sujeito. Dessa forma, tal interrogação sobre o que seria o pai, marca a história da psicanálise, encontrando terreno fértil nas discussões Freudianas e na obra de Lacan.

Nas teorias Freudianas, o pai encontra-se em um lugar de destaque, sendo central na formação do sujeito inconsciente. A questão paterna surge ainda em suas primeiras elaborações sobre a teoria da sedução em seus “Estudos sobre a histeria”. Como já apresentado, Freud acreditava que o sintoma histérico seria fruto de um trauma constituído em uma experiência sexual real que não seria integralizada pelo aparelho psíquico e que retornaria na forma dos sintomas de conversão. Neste momento, o pai é colocado como o agente da sedução. A partir de sua teoria do Complexo de Édipo, ele reelabora tal concepção e discute sobre a ambivalência dos sentimentos da criança em relação ao pai. Assim, no Mito do Édipo Rei, o pai surge como aquele que introduz e interdita o desejo, fazendo da mãe objeto

desejável e barrando-a dos anseios incestuosos do filho. De acordo com Oliveira (2006), “no Édipo, o pai é aquele que, ao mesmo tempo, desencadeia a entrada nesse complexo e detém a chave de seu declínio, cuja significação derradeira é a entrada em cena do pai morto” (p. 1).

Em “Totem Tabu”, Freud amplia a sua teoria do complexo de Édipo, apresentando o pai como um mito fundador da cultura. Assim, ele traz a história do assassinato do pai da horda. Freud relata que este pai, portador de um gozo absoluto, é assassinado por seus filhos para que estes tivessem acesso às mulheres da família, pois, tal acesso era reservado apenas ao patriarca que expulsava todos os outros homens do clã para garantir sua exclusividade. Esse assassinato traz consigo a impossibilidade ao acesso a esse gozo sem limites, pois, agora, ele se encontra para sempre barrado pela presença do pai morto. Esta figura se torna, assim, o signo do impossível. Lacan expõe que através do assassinato do pai, os filhos acabam interditando a si mesmos, pois ele sempre será o único capaz de ter acesso a esse gozo ilimitado. Além da interdição ao gozo, Fonseca (2015) expõe que o assassinato do pai primevo “foi responsável por retirar o homem do plano da natureza e o inserir no domínio simbólico” (p.12). A partir dessa inserção, há um verdadeiro confronto entre os anseios do homem e as demandas do social, o que traz um desequilíbrio frente aos desejos pulsionais do sujeito e os anseios civilizatórios.

Lacan retoma o texto “Totem Tabu” para pensar o lugar do pai na psicanálise. Neste momento, ele se esbarra com o problema da imago paterna. Para tanto, ele traduz o mito através de preceitos da linguagem. Assim, o pai mitológico se torna um Nome, um significante, o Nome-do-Pai, que é a solução encontrada por Lacan em seu questionamento sobre o *locus* do pai. Um dos pontos que Lacan evidencia com essa solução é que a função do Nome-do-Pai seria a de promover um recobrimento do real pelo simbólico, entretanto, essa tentativa seria sempre incompleta. O Pai, a partir dessa concepção teórica, torna-se aquele que transmite ao sujeito algo da ordem do desejo, indo além da função imaginária do Pai Gozador de “Totem Tabu”.

No decorrer de sua obra, Lacan propõe um mais além na própria construção da teoria do Nome-do-Pai. O autor faz uma importante crítica sobre a relação entre a castração e o pai. Ele propõe que a castração seria um “fato de uma estrutura”, sendo parte não apenas do simbólico, como ainda, do real. Assim, ele expõe que o mito de Édipo e de “Totem Tabu”, apesar de avessos, confluem para um mesmo final. No primeiro, o assassinato do pai traz o acesso ao gozo da mãe, enquanto no segundo, tal gozo se torna interditado eternamente.

Entretanto, a castração se apresenta para Édipo quando ele perde sua visão. Dessa forma, Lacan demonstra que em ambos os mitos, o gozo é interdito pela morte do pai, que é “o próprio gozo”. A partir das análises dos mitos, o pai se torna um operador estrutural da relação entre o gozo e o significante. Dessa forma, ele se transforma no agente da castração, sendo diferenciado da própria castração. Fonseca (2015) aponta que o Nome-do-Pai causa uma perda do objeto imaginário no campo do simbólico, sendo, portanto, o responsável por introduzir a lei da castração.

A partir da discussão da problemática psicanalítica, “o que é um pai?”, é possível pensar sobre a nomeação. Lacan a articula à função do Pai que passa por diversas modificações no decorrer de sua obra. Aqui, foi apresentada, brevemente, a função do Nome-do-Pai no primeiro período da obra de Lacan. Esta concepção receberá uma nova leitura ao final de seu ensino com a elaboração do *pai nomeante*, momento em que o autor irá trazer para a cena a teoria da pluralização do Nome-do-Pai a partir da função da nomeação. Dessa forma, “o pai, como nome e como aquele que nomeia, não é o mesmo. O pai é esse quarto elemento (...). Este quarto elemento sem o qual nada é possível no nó do simbólico, do imaginário e do real” (Lacan, 1975-1976, p. 163).

Santiago (2006) esclarece que no primeiro tempo da obra de Lacan, a nomeação estaria atrelada ao simbólico. Assim, ela teria a função de trazer uma ordem à estrutura do inconsciente, assim como transmitir a ordem fálica. A partir do último ensino, o Imaginário e o Real se tornam integrantes da nomeação. Nessa nova formulação, o pai se torna aquele que daria “nome às coisas”. Essa função trará dois desdobramentos teóricos, o *Pai do nome* e o *Pai do gozo*. De acordo com Capanema et al. (2018), com essa divisão, “Lacan começa a se interrogar sobre o estatuto do pai, ligando-o ao sintoma e implicando-o em uma posição subjetiva de crença. E articula o buraco constitutivo do simbólico com o Nome-do-Pai” (p.105).

Esse buraco do simbólico é articulado por Lacan ao Deus de Moisés como um nome indizível. A partir da fala “Eu sou o que Sou”, ele mostra que esse Deus seria causa de si mesmo, ou seja, não se remeteria a outro significante. Com essa formulação, ele aponta que “Deus está no real” (Lacan, 1974, p. 78), salientando que este Real seria da ordem do impossível. Assim, o Nome-do-Pai, no sentido do *Pai do Nome*, se apresentaria como uma maneira de tentar nomear o inominável, se colocando como um elo entre Real e Simbólico, como aponta Capanema et al. (2018), “o enigma da resposta do pai é o furo no simbólico que

“cuspiu” para Lacan as nomações paternas e com isso a distinção do pai como nome ao pai nomeante” (p.106). Dessa forma, o Pai como Nome cria semblantes para o Real, não se fazendo como a causa do sujeito, mas sim, como invenção onde este se serve para operar com sua falta originária, sendo, portanto, aquilo que permite o sujeito a dar uma ordem ao seu mundo.

A partir dessa discussão, torna-se possível perceber que a nomeação articulada ao Nome-do-Pai é muito mais do que um simples nomear. Esse processo faz parte da constituição do sujeito enquanto singularidade. Pensando nessa característica da concepção da nomeação em psicanálise, Colette Soler (2009) tece uma discussão sobre o nome próprio e a nomeação a partir da tese psicanalítica “O sintoma como o verdadeiro nome da identidade”. Para tanto, ela apresenta algumas modalidades da nomeação utilizadas em contextos variados. A primeira forma de nomeação exposta pela autora é adição de um traço de identificação ao nome próprio. Esse traço completaria o patronímico, indo ao encontro do *Um* da identidade. Assim, essa forma diz de algo que marca o nomeado. Uma segunda operação da nomeação, apontada pela autora, seriam os traços de indignidade. Aqui, haveria a imposição de um nome de maldição, ou seja, o sujeito seria nomeado através de um estigma, como exposto por Soler (2009), “há também os nomes de indignidade impostos, que vêm do Outro, sem que haja consentimento” (p.178). A autora ainda aponta para uma terceira operação, chamada *nome de renome*. Esta apresentação da nomeação desdobra-se e conduz o sujeito a *fazer-se um nome*. Ela esclarece que “o nome de renome consegue aquilo em que o primeiro fracassa, ou seja, indexar juntos uma existência e seus traços de unicidade, enodando o patronímico à singularidade distinta” (Soler, 2009, p.174). Para pensar esse ponto, Soler (2009) faz alusão a Lacan, expondo que o autor, para discorrer sobre a função do *fazer-se um nome*, volta o seu olhar à obra de James Joyce, trazendo para a cena o conceito de *sinthoma*. Neste momento de sua obra, Lacan (1975) aponta que o renomear-se teria a função borromeana, ou seja, a função de enodamento para o sujeito e de reparação do lapso do nó. Dessa forma, esse nome, que surge através de um processo analítico, marca a vida pulsional do sujeito, expondo aquilo que estaria no princípio de sua existência. De acordo com Soler (2009), “o nome próprio não é precisamente um significante que representa o sujeito, mas índice do que há nele de ‘impensável’, daquilo que é dele, mas não passa no significante (...). De modo que o nome próprio é nome da coisa e não do sujeito” (p. 174). A partir dessa concepção do *nome de renome*, a autora busca assinalar o processo da inscrição contingencial da letra do *sinthoma*, como uma assinatura que promoveria a singularidade do sujeito e o laço social. Assim, “o

‘fazer-se um nome’, que aparentemente deixa todo o peso do nome no próprio sujeito, não deve enganar-nos quanto à inexistência da autonomação, o que quer dizer que um nome próprio, embora sintoma, é sempre solidário a um laço social” (Soler, 2009, p. 174).

Através desse percurso, torna-se claro que as nomeações são operações de amarração do sujeito, possibilitando ORLAN a resignificar o seu mundo. Assim, retomam-se aqui algumas questões já expostas nesse capítulo, porém rearticuladas a partir da relação entre as nomeações e a função nomeadora do Pai. O nome de ORLAN seria, no sentido de Soler, um nome de renome? Para adentrar nessa indagação é necessário antes responder a seguinte questão, afinal o que seria um nome próprio?

3.5 As Vicissitudes do Nome Próprio: Construção teórica

No Seminário IX, “A Identificação”, Lacan argumenta a respeito do nome próprio a partir das obras de Alan H. Gardiner, Bertrand Russell e Stuart Mill. Ele inicia a discussão com Russell, apresentando que, na concepção do filósofo, o nome próprio seria aquilo que designaria as coisas particulares, ou seja, ele seria “a word for particular” (Lacan, 1961/1962, p. 85). Dessa forma, de acordo com Lacan, o nome, na perspectiva Russeliana, vincula-se à função de pronomes demonstrativos, como “este” (*this*) e “aquele” (*that*), buscando designar algo em um plano particular. Lacan comenta que, nessa perspectiva, há um ponto de desconhecimento que “é exatamente a relação a mais radical do sujeito pensante com a letra. Bertrand Russell vê tudo exceto isso: a função da letra” (Lacan, 1961/1962, p. 85).

Passando para Mill, Lacan expõe que o pensador irá questionar sobre o que diferenciaria um nome próprio. Com esta questão, ele chega à concepção de que o nome seria como uma marca, algo que se encontraria além do sentido do objeto designado. Gardiner retoma a formalização de Mill para pensar sobre tal temática e tece críticas à Russell. Ele discute o nome próprio a partir de seu caráter distintivo e não apenas identificatório. Para Gardiner, o nome próprio “não seria apenas do caráter da identificação da marca, ele é também do caráter distintivo” (Lacan, 1961/1962, p.87). Dessa forma, este autor defende a ideia de que não seria o sentido do objeto que caracterizaria um nome próprio, mas algo de uma marca aplicada a ele. Conhecedor da distinção entre significante e significado, ele

acredita que o nome próprio seria composto por sons distintivos e não no fato de ser detentor de um sentido. Com essa concepção, o autor já aponta que o nome próprio se manifesta como uma marca distintiva para o sujeito que não seria passível de tradução. Como exposto por Pinto (2016), “o nome próprio não significa, só refere. Faz aparecer um furo no sentido, o não-senso” (p.76). Apesar de sua vanguarda sobre essa noção, Gardiner se depara com um problema ao vincular a dimensão significativa e a sonoridade fonética. Ele percebe que essa relação não seria específica ao nome próprio e acaba recorrendo à concepção do sujeito psicológico. Lacan (1961/1962) expõe que seu fracasso estaria

precisamente em articular algo que é, talvez, a função do sujeito, mas do sujeito definido de uma maneira bem outra que pelo que quer que seja da ordem do psicológico concreto, do sujeito tanto quanto nós poderíamos, que nós deveríamos, que faremos defini-la, propriamente falando, em sua referência ao significante. (p. 89)

A partir desses pensadores, Lacan faz sua análise sobre o que seria um nome próprio. Ele desloca seus argumentos lógicos e linguísticos e situa sua formulação através da instância nomeadora da ordem da letra no inconsciente. Como exposto pelo autor, “não pode haver definição do nome-próprio senão na medida em que nós nos apercebamos da relação da emissão nomeadora com algo que em sua natureza radical, é da ordem da letra” (Lacan, 1961/1962, p. 89-90). Para pensar nessa relação que caracteriza os horizontes da teoria do nome próprio, é preciso compreender as considerações do psicanalista sobre o conceito de letra e significante.

3.6 A letra e o significante

Para começar a falar sobre a letra, é preciso questionar o que seria este conceito para a psicanálise. Ainda nos anos cinquenta, no Seminário sobre a “Carta Roubada”, Lacan retoma o conto de Edgar Allan Poe, discutindo a noção de letra a partir da ambiguidade do significante *letter*, que pode significar carta ou letra. Esse homônimo evidencia o caráter de indeterminação na narrativa e apresenta a noção da materialidade ao lado da ideia da letra enquanto o que faz o discurso circular. O psicanalista amarra essa noção à concepção da leitura do significante. Entretanto, para melhor compreender essa explanação, é preciso explorar alguns pontos do conto.

No conto “A Carta Roubada”, Poe traz a história de uma carta que teria sido roubada e que deveria ser recuperada, pois colocava em risco a rainha. Ele expõe que esta carta é disfarçada como um dejetivo, fazendo com que os investigadores não se dessem conta de que estavam diante do que procuravam. Lacan demonstra que o destino da carta extrapolaria sua função de levar a mensagem, pois, após cumprir o seu destino, ela se torna uma materialidade manipulável. Desta percepção, o psicanalista traz para cena uma dupla função da carta; a primeira concerne na transmissão da mensagem, *a lettre*, e a segunda sobre o destino de sua materialidade, *a litter*. De acordo com Lacan (1957), “é por isso que não podemos dizer da carta/letra roubada que, à semelhança de outros objetos, ela deva estar ou não estar em algum lugar, mas sim que, diferentemente deles, ela estará e não estará onde estiver, onde quer que vá” (p. 27). Essa análise é resgatada em “Lituraterra”, quando o autor apresenta que não se tratava do conteúdo da carta, mas do cumprimento de seu destino nos desvios de sua trajetória. É possível perceber essa função da carta/letra de Poe na performance *A Reencarnação da Santa ORLAN*. A artista parece figurar o destino incerto da carta através da transmissão de uma imagem decomposta em traços. Como na carta de Poe, sua mensagem é lida por cada um à sua maneira, indo ao encontro do que Lacan já havia assinalado, para cada carta um inconsciente. A artista transforma sua imagem em letra através de uma desconstrução no espelho. Assim, sua reencarnação como carta/letra não permite uma leitura, mas problematiza a visualidade. Para a compreensão deste pensamento, é preciso resgatar outros pontos da concepção de letra em Lacan.

Em “A Carta Roubada”, letra e significante não se diferenciam. A partir do Seminário “A Identificação”, estes conceitos ganham novos contornos através da noção do traço unário. Tal conceito surge como o aspecto mais elementar do significante, se revelando enquanto diferença pura. Aqui, letra está implicada nos efeitos de metáfora e metonímia, mas sem recorrer ao sentido. Dessa forma, ela não permitiria uma leitura. Neste momento, Lacan traz a letra como “operador de uma escrita”, a própria essência do significante, porém, com uma estrutura singular. Rivera (2009) aponta que é, através da letra, que o véu da imagem pode ser transpassado, o que faz “entrever o estranho ponto em que a imagem se engancha no real” (p. 35). Para pensar esta questão é possível evocar a noção de ideograma exposta por Lacan.

Através de uma análise sobre o interesse de Lacan na escrita chinesa e na cultura Japonesa, Rivera (2009) apresenta que o leitor japonês poderia tomar o ideograma a partir de seu valor semântico, ou seja, pela via do sentido que havia recebido no chinês, ou pela via

significante, independente do sentido originário, apenas como fonema. A autora aponta que “o ideograma interessa a Lacan para caracterizar a letra não pelos resquícios da convivência com a coisa que ele representaria em sua origem, mas pela desnorteadora multiplicidade de leituras a que ele convoca na língua japonesa” (Rivera, 2009, p. 34). Nessa direção, Andrade (2015) salienta que a escrita poética chinesa produziria, ao mesmo tempo, uma articulação e desarticulação entre o som e os sentidos. Para o autor, ela “produz um efeito de furo ao forçar um intervalo entre som e sentido obtendo a materialidade da letra em função da disjunção da significação” (Andrade, 2015, p.7). Há, nesse contexto, um apagamento do significante enquanto mensagem, fazendo com que a palavra insurja em sua materialidade de letra. Na mesma direção, tal escrita opera com essa materialidade para consolidar algum efeito de sentido. Dessa forma, o autor acredita que a escrita chinesa evidenciaria as duas faces da escrita, o efeito de furo e o efeito de sentido.

A partir de Andrade (2015), é possível compreender que, para Lacan (1961/1962), o ideograma seria da ordem da letra. Ele encontra-se marcado por um paradoxo fundamental, pois ao mesmo tempo em que tem características de uma imagem, só pode advir no momento de seu apagamento, quando vai se tornando traço. Isso significa que, no momento que um ideograma recebe um nome, há uma operação de perda, uma supressão da relação referencial ao objeto do qual ele buscava representar. Este processo faz com que a coisa referida se torne irreconhecível a ele. O psicanalista esclarece que o “ideograma é algo que se apresenta como, de fato, muito próximo de uma imagem, mas que se torna ideograma na medida em que perde, em que se apaga cada vez mais este caráter de imagem” (Lacan, 1961/1962, p. 90). O resto da coisa apagada seria o próprio traço unário, aquilo que se refere à marca.

Na direção proposta por Lacan, a reencarnação de ORLAN poderia ser pensada como um processo de apagamento da coisa, através da quebra da imagem no espelho. Se um ideograma surge apenas no momento em que sua função figurativa é destituída, é factível pensar que ao desconstruir sua imagem corporal, ORLAN faz de seu próprio corpo um ideograma, transformando o seu império de imagens em letras, onde a mistura das faces traz uma dissolução da realidade material ao qual este corpo faria referência, assim, a própria unidade de sentidos se dissiparia. Ao fazer de sua obra um ideograma, a artista se abre a um campo de experimentações sem limites.

Até aqui foi analisada a relação que Lacan estabelece entre letra e significante na primeira parte de seu ensino⁷. A partir da próxima sessão, busca-se adentrar em tais concepções através do traço unário para se compreender as formulações sobre o nome próprio. Para tanto, através do império das imagens de ORLAN, é possível explorar os complexos itinerários que marcam tal noção. Assim, é necessário explorar alguns outros aspectos da relação entre traço, significante e letra.

3.7 O Traço e o Nome

Na discussão acima foi apresentado que o traço unário traz novas possibilidades para a elaboração das noções de letra e significante. Entretanto, é preciso se interrogar como Lacan elabora essa concepção em sua obra. Através do Seminário IX, é possível seguir as direções para pensar tal questão. Nesse trabalho, para elaborar a concepção do traço unário, o psicanalista vai ao encontro de Freud (1921)⁸, resgatando sua ideia de traço único. Ele toma esse conceito com a finalidade de pensar uma manifestação da identificação que não fosse ancorada no conteúdo, ou seja, no significado. Assim, transforma o único em unário. De acordo com Silva e Oliveira (2017), o unário “é aquilo que pertence a um mesmo conjunto em que as unidades desse conjunto se definem por suas oposições mútuas, pela diferença, por aquilo que não são em relação às outras” (p. 131). Para pensar nesta formulação, é necessário retomar o relato de Lacan (1961) sobre sua visita ao Museu Saint Germain. O autor narra que diante da diversidade de objetos artísticos, um em especial lhe chamou a atenção,

como dizer-lhes dessa emoção que me tomou quando, inclinado por sobre uma dessas vitrines vejo, sobre uma costela fina, evidentemente a costela de um mamífero - não sei bem qual, e não sei se alguém saberá melhor do que eu - do gênero cabrito montês, uma série de pequenos bastões, dois primeiramente, logo um pequeno intervalo, depois cinco, e depois recomeçando (Lacan, 1961, p. 60).

⁷ A partir dos anos 1970, a letra passa a ser o litoral entre o gozo e o saber, porém, como adverte Lacan (1971), fazer-se litoral não significa ser uma fronteira, o que marca a distinção radical entre letra e significante. Como aponta o autor, “a escritura, a letra, estão no real, o significante, no simbólico” (Lacan, 1971, p. 28). Tal momento da obra do psicanalista não será tratado neste estudo.

⁸ Freud apresenta que a segunda identificação constituiria a relação mínima entre o eu e o objeto e seria a forma mais precoce de vinculação afetiva com o outro. De acordo com o psicanalista, a segunda forma de identificação é “parcial e extremamente limitada, tomando emprestado apenas um traço isolado da pessoa que é o objeto dela” (Freud, 1921, p. 76)

Lacan (1961) acredita que essas marcas haviam sido feitas por um caçador. Ele percebe que elas eram distintas entre si e teriam a finalidade de representar um animal que havia sido abatido. Com esse relato, o psicanalista expõe sobre a possibilidade de se reconhecer as marcas sem a presença de seu conteúdo, pois a diferença não se daria por intermédio da qualidade dos traços e sim pela apresentação serial. Nas palavras do autor,

cada um desses traços [traits] não é, em absoluto, idêntico àquele de seu vizinho, mas não é porque são diferentes, que funcionam como diferentes, mas em razão de que a diferença significativa é distinta de tudo o que se refere à diferença qualitativa. (Lacan, 1961, p. 61)

A fala de Lacan revela que a marca da diferença não estaria nos traços em si, mas naquilo que se representa como “a outra cena”. Ou seja, como expõe Silva e Oliveira (2013), não é a igualdade dos traços que marcam uma existência, mas a sua repetição. Dessa forma, Lacan aponta justamente essa singularidade do traço, aquilo que seria indizível e particular do um a um. Essa apresentação serial se relaciona com o significante, pois é no deslocar do significante que Lacan irá se deparar com o traço unário. O significante não possui qualidade, ele não é idêntico a si mesmo e não pode ser rasurado. Ele pode representar não apenas palavras como ainda expressões e frases, visto que o traço unário permitiria a mensuração das diferenças.

O traço, nesse sentido, seria aquilo que baliza a divisão do sujeito pela linguagem e inscreve a diferença do ser falante no real. Como exposto, no apagamento do objeto, “o que fica é algo da ordem daquele traço unário enquanto funciona como distintivo, enquanto pode, no momento, desempenhar o papel de marca” (Lacan, 1961/1962, p. 91). Dessa forma, o traço unário não seria algo da ordem da unificação, mas sim do distintivo que se estabelece a partir da falta. No percurso do Seminário IX, Lacan relaciona essa falta ao objeto perdido. De acordo com Torres (2013), com essa concepção, ele apresenta um estatuto de dupla negação do traço, em que este permanece a ser um traço, ao mesmo tempo em que é um traço que falta. Isto é o que Lacan (1961/ 1962) aponta ao dizer que “se é do objeto que o traço surge, é algo do objeto que o traço retém justamente, sua unicidade” (p. 100). Como um nome, o traço chancela o um a um em sua singularidade. Ele se mostra como uma marca intraduzível e distintiva no Real a ser circundada pelo Simbólico e revestida de sentidos pelo Imaginário.

Se o traço unário, como balizador de uma distinção, não possui qualidade, pois surge a partir do apagamento do objeto, o nome próprio, como traço, se apresenta como algo a ser

lido, ainda que não haja uma escritura. Assim, ele seria aquilo “permite situar uma função do sujeito na linguagem, aquela de nomear por seu próprio nome” (Lacan, 1961/1962, p. 94).

Para Lacan, o nome próprio é um elemento central da clínica. O autor adverte sobre a importância dos analistas se atentarem a ele com a seguinte colocação: “você sabem, como analistas, a importância que tem em toda análise o nome próprio do sujeito. Você têm sempre que prestar atenção em como se chama o seu paciente. Nunca é indiferente” (Lacan, 1961/1962, p. 83). Nesse período de investigação teórica, ele apresenta que a forma como o sujeito se relaciona com o seu nome próprio marcaria um tipo de identificação. Para tanto, ele estabelece uma conexão entre a identificação e o traço. Ao fazer essa relação, ele traz o nome enquanto algo que asseguraria ao sujeito um lugar de singularidade no mundo. Nesta direção, ele aponta que,

o nome próprio ainda traz a marca disso até para nós e em nosso uso, sob essa forma que de uma língua para outra não se traduz, já que ele apenas se transpõe, se transfere, e é exatamente essa sua característica - eu me chamo Lacan em todas as línguas e você também, cada um por seu nome. Isso não é um fato contingente, um fato de imitação, de importância, um fato sem sentido, posto que, ao contrário, é aqui que jaz, que reside a propriedade muito particular do nome, do nome próprio na significação. (Lacan, 1961/1962, p. 101).

O nome próprio, em sua condição significante, é algo que o sujeito irá utilizar para se representar. Ele visa o recobrimento da falta. Como aponta Lacan, (1964/1965) “o nome próprio é uma função volante (...); ele é feito para ir preencher os buracos para lhe dar sua obturação, para dar seu fechamento, para lhe dar falsa aparência de sutura” (p. 74). Com essa fala, torna-se possível compreender que a função do nome próprio é a de suturar aquilo que escapa aos discursos. Assim, devido à inconsistência do Outro, ele é criado para obturar os buracos da estrutura. Isso é o que Lacan observa a partir do esquecimento dos nomes de Freud, de *Signorelli*, o momento em que algo falha e escapa as representações. Assim, o nome próprio em Lacan “é a marca da sutura daquilo que não foi possível simbolizar” (Siqueira, 2013, p. 42). Na direção dessa proposta, o nome de ORLAN parece surgir como forma de demarcar algo da singularidade desse sujeito. A partir da criação de uma nova assinatura, há algo do corpo que se desprende e faz com que este se torne sua tela de criações. Tal pensamento indica que o Imaginário se coloca como o registro que impera em sua experiência corporal. Se o nome fornece vida ao corpo, seria este traço que permite o advir desse sujeito? Tal questão segue como discussão central na última sessão deste capítulo.

3.8 ORLAN: O nome de uma obra

A partir da discussão sobre o que seria o nome próprio em psicanálise, qual seria a função do nome de ORLAN? No início deste capítulo, foi apresentado o relato da artista sobre a invenção de sua nova assinatura. O encontro com a contingência, a partir da reiteração da posição do suposto saber, a faz ver algo de si e acreditar na psicanálise. É nesse instante que ela renasce e assume para si essa nova identidade, negando seu nome de batismo, do qual, como salientado pela a artista, apenas a sílaba *or* foi conservada, pois era a única que estaria atrelada à vida.

A invenção do nome ORLAN guarda diversos mistérios⁹. Faria (2008) expõe que este nome poderia ser relacionado a “um nome de homem; o perfume, Orlene; Orlon, da fibra sintética criada pela Dupont na década de 70; Orlando, da personagem, imortal e mutante, do livro de Virginia Wolf; da História de O, texto erótico de Pauline Reage” (p. 61). Entretanto, tais aproximações não exprimem a representação do nome em sua obra. Elas categorizam e buscam uma explicação lógica para algo que se encontra além do sentido banal. Nesta direção, a discussão realizada na tese de Musso Greco traz caminhos para se problematizar sobre a função do nome de ORLAN.

Musso Greco (2010) faz uma análise sobre a criação do nome da artista a partir das observações realizadas por Gilson Iannini no cartel sobre “Psicanálise e Arte”. Ele expõe que este nome traria consigo uma homofonia particular, “com *hors + l’un*, que remete a *hors de l’Un*, ou “*fora do Um*”, do *Um* como *unário*, traço na relação da série dos números inteiros, do registro do numerável, que se suporta na identificação” (Greco, 2010, p. 147). A ideia do “fora”, para o autor, apontaria para a concepção lacaniana do *Há Um*. Na esteira desse pensamento, é preciso compreender que o *Há Um* não remete a qualquer significante, mas aponta para algo que está ancorado na impossibilidade da relação sexual. Portanto, o *Um* enquanto aquilo que faria cisão ao dois. É importante perceber que aqui não se trata do *Um* numérico, como sucessor dos números inteiros, mas sim, da compreensão Lacaniana, exposta no Seminário XX, do *Um* enquanto aquilo que faria abismo perante o dois. Apontando para

⁹ Após pesquisa com amigos próximos da artista, a jornalista Margalalit Fox publicou, em 1993, no New York Times, um possível nome de batismo de ORLAN, Mireille Suzane Francette Porte. Informação não confirmada pela a artista. Independente da veracidade da notícia, é constatável que este nome não fornece à ORLAN a possibilidade de um reconhecimento de sua imagem no espelho.

algo de impossível realização ao ser e que institui a relação sexual como um campo de impossibilidade, como “aquilo que não cessa de não se escrever”. Lacan ainda marca que o *Um* seria o traço fundante da posição sexual do sujeito, além de ser o que forneceria um sentido de uma existência. Dessa forma, o *Um*, no sentido do nome, se apresenta como diferença pura frente ao outro, não como algo de uma individualidade atributiva do homem. Greco (2010) ainda aponta que, além deste ponto, o nome de ORLAN traria “um caráter ‘fora do sexo’ – nem masculino, nem feminino” (p. 147), ou seja, ele carregaria a representação da negação da diferença sexual. A afirmação da artista “sou um homem, sou uma mulher, eu sou uma artista multimídia” vai em direção à defesa do autor. Além dos apelos simbólicos, em diversos trabalhos, ela retrata esse caráter de negação da diferença sexual. Dessa forma, ela coloca em ato aquilo que se manifesta em seu discurso. Em sua obra midiática *Auto-Hibridações*, ela figura esse caráter “fora do sexo”. Através de um sincretismo de imagens peregrinas, a artista se transforma em um ser assexuado, sem nome e sem nacionalidade. Suas faces impossibilitam o reconhecimento no espelho de uma imagem una. Assim, ela cria figuras que se movimentam através de uma fluidez identitária, escancarando a falha da sutura.

Essas afirmações mostram que reduzir a criação do nome a elementos básicos associativos destitui a função que este tem para esse sujeito. A criação de um nome possibilita um advir da artista, uma assinatura para a angústia de morte, revelando os fracassos da linguagem. O encontro com a homofonia, que traz para a cena o *Fora do Um*, mostra que é o traço que permite que este sujeito se posicione frente ao desejo do Outro, ao mesmo tempo em que o fura, através da negação da diferença sexual. A inscrição do nome cria um lugar para ORLAN, entretanto, há algo que falha nesse processo de sutura. Algo permanece irrepresentável e marca sua relação visceral com sua obra. Assim, ORLAN tece um nome que a singulariza e que persiste em uma constante invenção, fazendo com que a artista continue em um movimento de transmutação de si mesma, seja na manipulação radical de sua carne, ou através de apelos virtuais. Como já exposto aqui, o nome próprio como significante possibilita que o sujeito se represente, porém, não em sua totalidade. Assim, há algo nesse nome que fracassa, que não se sustenta. A angústia de morte passa a tomar a cena através das tentativas de criação de um corpo software. Dessa forma, a artista permanece dentro e fora do *Um*, sem um nome fixo, como é possível perceber pela fala, aqui já apresentada, “eu teria feito melhor se me chamasse Orapide, Orvif, mas enfim, ainda posso mudar, não tem problema, sou pelas identidades nômades, mutantes, moventes” (ORLAN, 2008, p. 165).

A criação do nome próprio marca a maneira como a artista se relaciona com sua obra, ou seja, com seu próprio corpo. A partir dessa formulação, torna-se possível adentrar nas questões elementares desta pesquisa. Quais são as vicissitudes do corpo de ORLAN? Como seu discurso sobre o corpo marca o contemporâneo e fura a psicanálise? Essas problemáticas são as chaves para do próximo capítulo. Assim, se segue agora para a discussão sobre os mistérios do corpo de ORLAN.

4. Capítulo 3: *O Corpo*

4.1 Os Mistérios do Corpo de ORLAN



Figura 15: Faces da *Reencarnação da Santa ORLAN*
Fonte: ORLAN, site oficial. <http://www.orlan.eu/>

Miller, no texto “O inconsciente e o corpo falante”, questiona se haveria nas belas-
artes e na música algum artista que, assim como James Joyce, teria feito de seu sintoma, o
“escabelo de sua arte” (Miller, 2016, p. 28). Com esta indagação, o autor estabelece Joyce
como um marco na literatura, apontando que sua arte furaria os padrões pré-estabelecidos.
Miller (2016) ainda aponta que Duchamp, nas belas artes (com a criação de seus *ready-
mades*), e Schoenberg, na música (com a criação da música atonal), teriam algo de singular
como Joyce. De acordo com o autor, “Joyce, Schoenberg, Duchamp são fabricantes de
escabelos destinados a fazer arte com seu sintoma, com o gozo opaco do sintoma” (Miller,
2016, p. 28). Sem ter a pretensão de trazer a discussão sobre a relação entre sintoma e
escabelo apresentado no último ensino de Lacan, a partir do exposto por Miller, a questão que
fica em voga é se, assim como tais artistas, ORLAN faria arte de seu sintoma. Dessa forma,
seria esta artista um novo acontecimento no mundo das artes?

Como foi possível perceber até aqui, ORLAN é uma artista que escreve sua história
através de sua arte. A invenção de seu nome é um momento fulcral em seu percurso, pois, a
partir desta criação, seu corpo torna-se o suporte de sua arte. Entretanto, como observado no

capítulo anterior, existe algo que permanece como enigma nesse traço e que se desvela através de sua estética carnal. Partindo-se do que foi analisado no capítulo anterior, este momento traz como discussão central os mistérios discursivos de ORLAN. Dessa forma, é através de sua singularidade enquanto artista que este capítulo se adentrará nesse paradigma, buscando compreender sua relação enigmática com seu corpo. Como bússola para este processo abrem-se as seguintes questões: como pensar os mistérios que surgem da composição de um corpo software? Qual a relação entre suas imagens em trânsito com sua arte?

Para se desvelar tais questões, é necessário um retorno a alguns momentos históricos para se pensar os desdobramentos da concepção de corpo no ocidente. Assim, este capítulo caminha por entre a relação entre arte, corpo e sintoma, se deslocando do estatuto ontológico à discussão do corpo produtor de imagens e político. A partir dessa construção, busca-se compreender como a artista elabora para si um corpo que só existe enquanto obra.

4.2 O Corpo e o discurso normativo da Modernidade

Em “História da Sexualidade: Vontade de saber”, Foucault apresenta que, até o século XVII, os códigos sociais sobre o corpo e a sexualidade eram mais frouxos. As apresentações corporais eram fluidas, não havia uma restrição normativa sobre as fronteiras entre o público e o privado, fazendo com que a existência do corpóreo ocorresse fora dos limites do particular. O autor aponta que nesse tempo os “os corpos ‘pavoneavam’” (Foucault, 1980, p. 8). Dessa forma, durante um longo período histórico, a sociedade ocidental vivenciou um processo de desvelamento do corpo e de liberdade de sua expressão. Apesar da crença do divino, advinda de um idealismo cristão, os sujeitos desse período experimentavam sua sexualidade nos âmbitos públicos de sua existência. Entretanto, como apontado por David Le Breton (2011), até a modernidade, o corpo não poderia ser “desmembrado, deteriorado, dividido, sem comprometer as condições de salvação do homem que ele sempre encarnado” (p. 75), salientando que, apenas com o despertar desse período, o discurso médico começa a tomar a cena e a fazer do corpo um lugar privilegiado das investigações científicas.

Lindenmeyer (2012) descreve que, a partir do século XIV, os estudos anatômicos ganharam força através da prática de dissecação e localização dos órgãos. Assim, o corpo

deixou de ser uma entidade obscura ao ser, se tornando uma matéria viva das pesquisas médicas. De acordo com Foucault (1980), a partir da modernidade, as “anatomias foram expostas”, implicando que o advento da modernidade traz o imaginário de dominação do homem sobre o seu corpo. Os sujeitos rompem com os padrões medievais e a ideia de individualidade surge. Assim, a partir deste advento, o corpo passa a ser uma marca de singularidade e a sexualidade torna-se aberta a experimentações. Entretanto, aquilo que outrora havia escrutinado os mistérios da anatomia corporal iria frear esse impulso desbravador em prol de um corpo saudável e de um moralismo social.

As transformações das concepções de corpo aqui apresentadas, de um corpo desprovido de padrões pudicos a um corpo vasculhado pela ciência, coopera com a ideia de que o corpo não seria um dado natural, fixo ou constante na história (Foucault, 1983). Ele se modifica conforme os mecanismos de poder que operam em uma sociedade, o que justifica se pensar o corpo enquanto uma entidade política. De acordo com o autor, “o corpo também está diretamente mergulhado num campo político; as relações de poder têm alcance imediato sobre ele; elas o investem, o marcam, o dirigem, o supliciam, sujeitam-no a trabalhos, obrigam-no a cerimônias, exigem-lhe sinais” (Foucault, 1983, p. 24). A partir de Foucault, pode-se observar que o corpo na modernidade, apesar de aberto pelas práticas médicas, passa a ser marcado por um discurso disciplinar de regulação das subjetividades. O sexual passa a ser visto a partir de uma égide moralista e patológica e o corpo torna-se alvo de uma conservação higienista. O autor expõe que, durante um longo período, existia uma permeabilidade nos códigos morais existenciais, entretanto, com o advento da burguesia, “a sexualidade é, então, cuidadosamente encerrada. Muda-se para dentro de casa. A família conjugal a confisca” (Foucault, 1980, p. 8). O corpo não é desqualificado, porém passa a ser a fonte de cuidados e inquietações. A concupiscência corporal dos períodos anteriores passa a ser velada por valores pudicos de uma moral marcada pelos padrões de saúde e higiene. O corpo passa a ser o divisor de classes sociais, separando o burguês da classe operária. De acordo com o autor,

é, sem dúvida, preciso admitir que uma das formas primordiais da consciência de classe, é a afirmação do corpo; pelo menos, foi esse o caso da burguesia no decorrer do século XVIII; ela converteu o sangue azul dos nobres em um organismo são e uma sexualidade sadia. (Foucault, 1980, p. 118).

A partir dessa fala, torna-se possível compreender que a burguesia teve um papel determinante na “docilidade dos corpos”, ou seja, na tentativa de tornar os corpos submissos a uma conduta moralista, definidora daquilo que eles podem ser e executar. Assim, há uma

codificação das práticas sexuais e uma regulação do gozo. O Estado estipula para o sujeito como ele pode gozar e quais as práticas sexuais seriam consideradas aprazíveis, através de uma prática pedagógica. Indo mais além, as exigências econômicas dessa sociedade, assim como as influências científicas e o racionalismo filosófico, consolidaram na modernidade uma imagem corporal vinculada à materialidade. De acordo com Silva (1999),

nessa civilização material, na qual convém libertar o ser humano da tirania da natureza, o corpo entra em cena em toda a sua dualidade, com a força da sua materialidade que é respeitada como nova instância de reconhecimento do humano e com o obscurantismo de sua natureza que não se deixa apreender facilmente (p.17).

Esse corpo dócil, apreendido pelo discurso médico, marca as expressões artísticas dessa época. Durante esse período as manifestações artísticas passaram a fazer da anatomia corporal seu espaço de demonstração. Por meio da estética, o corpo ganha vida através de sua representação mais real. As obras de arte desse período buscavam ainda abarcar o tema do cotidiano, indo na contramão dos elementos centrais do período anterior. Outro ponto é o individualismo que irrompe através dos autorretratos.

O ressoar científico da época marca as artes como divisor na forma de pensar a representação corporal. As famosas ilustrações anatômicas de Leonardo da Vinci são importantes exemplos dessa conjunção entre ciência e a arte. Em seus esboços anatômicos, Da Vinci trazia o corpo em sua forma inerte e carnal. Apesar de seus apelos científicos, seus trabalhos têm um caráter multifacetado, pois sua arte permeia diversos caminhos, indo ao encontro com a singularidade do belo e a recusa à moralidade cristã. Sobre este ponto, Freud (1910), em seu ensaio sobre Leonardo da Vinci, apresenta que este artista seria paradigma da modernidade, pois sua arte “despiu as sagradas figuras de todos os vestígios de sua ligação com a Igreja, tornando-as humanas, para nelas representar grandes e belas emoções humanas. (...) E por restituir ao homem o seu direito à sensualidade e à alegria de viver” (p.130).

A obra de Gustave Flaubert é outro exemplo que revela o pensamento artístico desse período. Tal autor é central para se pensar a relação entre ciência e arte desse período, pois buscava, através da biologia e da medicina, trazer questionamentos sobre a realidade de sua época. De acordo com Silva (1999), seus temas eram muitos amplos e se voltavam a questões vulgares de seu meio, o que ocasionou uma rejeição de seus escritos por parte da sociedade do século XIX. Sua arte “divulga uma perspectiva de objetivação do corpo, por meio de

procedimentos formais de investigação ditados por uma metodologia científica tradicional” (Silva, 1999, p. 18).

Na modernidade, há uma tentativa de trazer uma narrativa ao inenarrável. Busca-se através de uma produção imagética criar algo que circunscreva as manifestações do desejo, desvelando as anatomias sem revelar os seus segredos. A partir da contemporaneidade, há uma radicalização no discurso da ciência, que agora se torna o caminho do aperfeiçoamento corporal. A carne é exposta, o objetivo não é mais o conhecimento teórico sobre o corpo e seu recobrimento, mas o corpo em seu estado mais atroz. Aquilo que a modernidade buscava circunscrever e tamponar, na contemporaneidade se torna objetivo de encontro e desvelamento. Nesse novo panorama, artes viscerais surgem como respostas ou subversões aos semblantes contemporâneos. Sendo assim, como pode se pensar as tentativas de extração do enigma do corpo na contemporaneidade e sua influência na Arte Carnal de ORLAN?

4.3 O corpo híbrido da tecnociência

Como salientado anteriormente, a partir da modernidade, a ciência começa a tomar a cena e a fazer do corpo seu espaço de investigação. No contemporâneo, há uma radicalização nesse processo. A ciência não busca apenas tecer sobre o corpo um conhecimento apreensível, como também pretende aprimorá-lo através das novas possibilidades tecnológicas, passando do campo de experimentações anatômicas para os mapeamentos genéticos. As descobertas das indústrias biotecnológicas e da robótica oferecem ao sujeito contemporâneo variadas maneiras de exploração de seu corpo. Neste momento, nasce o discurso tecnocientífico. Um discurso híbrido, marcado pela união dos preceitos científicos e tecnológicos, que se apresenta como a voz das manifestações volitivas e corpóreas na contemporaneidade.

Para se pensar nos caminhos que formam a concepção contemporânea de corpo, a autora Denise Sant’Anna (2000) busca explicitar os paradoxos do fascínio do sujeito contemporâneo pelas possibilidades de sua exploração e valorização. A autora expõe que, atualmente, o corpo parece ter ganhado um lugar de privilégio que outrora era relegado à alma. O corpo, visto como sagrado e intocável na antiguidade, se torna um objeto a ser manipulado pela ciência e devassado pela arte, havendo, no contemporâneo, uma modificação

radical em seu estatuto e em suas modalidades de apreensão. Há uma busca pela revelação dos mistérios que o circundam. Nas últimas décadas, os estudos sobre o corpo tornaram-se extremamente significativos. Sant'Anna (2000) expõe que houve uma verdadeira redescoberta do corpo nas artes, na política e na ciência, fazendo com que a relação entre corpo e tecnologia se estreitasse. As diversas possibilidades trazidas pelos estudos científicos fizeram com que o sonho de ampliação corporal, outrora impensável, se tornasse possível. No campo da arte, há uma emergência de artistas que fazem de seu corpo suas telas e utilizam de todos os tipos de tecnologias para explorar sua capacidade. Alguns, como o artista Stelarc¹⁰, acreditam que o corpo se tornou obsoleto, justificando, assim, toda uma gama de possibilidades de re-design oferecidas pela tecnociência.

Donna Haraway, em seu “Manifesto do Ciborgue”, aponta que, na contemporaneidade, as barreiras entre o natural e o artificial foram quebradas. É devido a tal quebra que o corpo se tornou obsoleto, sendo, portanto, necessário aperfeiçoá-lo e modificá-lo. Nesta nova ordem mundial, o discurso tecnocientífico se consagra como um mestre e a criação de um homem aperfeiçoado deixa de ser uma ficção. De acordo com Pinheiro e Carneiro (2013), “o discurso tecnocientífico como discurso do Mestre contemporâneo configura-se um reforço eminente do imaginário” (p.426). Dessa forma, para os autores, esse discurso busca diluir a ideia do impossível no imaginário. Tudo aquilo que é visto como conflituoso e que se revela ao sujeito como estranho deve ser descartado, seja através das manipulações corporais ou das técnicas de representação, em uma tentativa de supressão do mal-estar estrutural do sujeito. Assim, a tecnociência busca “a universalização das formas de gozar deixando o desejo a serviço das produções do mercado e das verdades da ciência” (Pinheiro, Carneiro, 2013, p. 427).

Paula Síbilia (2002) afirma que “intimidados pelas opressões de um meio ambiente amalgamado com artifícios, os corpos contemporâneos não conseguem fugir das tiranias e upgrades” (p.13). Este regime do gozo sem limites vai em direção à radicalização corporal pós-humanista. Esta concepção sustenta que um dia haverá uma superação do humano e de sua finitude, homens e máquinas serão apenas um. Tal consideração é apresentada por Felinto (2005) ao expor que “o pós-humano representa um estágio da humanidade tecnológica cuja principal meta é a transcendência das limitações físicas e biológicas do humano” (p.4). Tal

¹⁰Stelarc, pseudônimo de Stelios Arcadiou, é um artista greco-australiano reconhecido como um dos principais nomes da ciberarte contemporânea. Suas performances já foram reproduzidas em diversos lugares do mundo, como Japão, Europa e Estados Unidos

pensamento propõe o desenvolvimento de um homem distinto dos demais, um ser que é parte máquina e parte organismo, um híbrido. Nesse novo homem, onde identidades podem ser reconstruídas, ficção e realidade se misturam.

Dessa união entre tecnologia e ciência e com o advento do pós-humanismo, a própria originalidade do homem passa a ser colocada em cheque. Para melhor compreensão desse pensamento, Paula Síbilia (2002) aponta que é com a passagem da *tradição prometeica*¹¹ para a *tradição faústica*¹² que há um fortalecimento dessa nova visão do humano. Ou seja, hoje, ao invés de uma busca pela expansão do corpo, busca-se a sua superação como uma tentativa do homem elevar-se sobre sua condição finita. De acordo com Pinheiro e Carneiro (2013), “a tecnociência vem transformando de maneira drástica o corpo e sua relação com o sexo e a morte” (p.7). Assim, com os avanços tecnológicos o corpo se torna um objeto a ser redefinido e palco de representações, onde todos os tipos de intervenções e modificações deixam de ser uma utopia cinematográfica e se tornam uma realidade.

Partindo-se de tais concepções, pode-se observar que o corpo no contemporâneo se torna um campo aberto a experimentações. De acordo com Couto (2006), “o que se busca é desnaturalizar o sofrimento e produzir o prazer como sinônimo da satisfação corporal permanente” (p.27). Há, portanto, a busca pela criação de um “cibercorpo” que ambiciona superar todas as limitações humanas. Um corpo renovado e geneticamente aperfeiçoado onde as doenças e o envelhecimento podem ser vencidos. No livro “Antropologia do Ciborgue”, o autor Kunzru apresenta que, de acordo com a autora, “o mundo pós-humano se encontra as portas no contemporâneo”, dizendo sem hesitar, que seguimos rumo a uma “nova carne” (Kunzru, 2009, p. 23).

A “nova carne”, da qual Dona Haraway é defensora, expõe o paradoxo do estatuto do corpo no contemporâneo. Pois é possível perceber que, ao trazer a possibilidade de um atravessamento das barreiras entre o humano e o inumano, o corpo se torna um verdadeiro hardware de potencialização do pensamento, fazendo com que esse se torne, de acordo com José Bragança de Miranda (2001), o “palco das incertezas” (p.81). Neste corpo marcado por inimagináveis intervenções, há uma perda em sua inteireza. Na esteira da modernidade, o

¹¹ Paula Síbilia retorna a mitologia Grega para pensar a era da tecnologia. Assim, ela apresenta que (2002, p.44), “na tradição prometeica pretende-se dominar tecnicamente a natureza, visando o bem humano, a emancipação da espécie e, fundamentalmente das classes oprimidas” (Síbilia, 2002, p. 44).

¹² Já a Tradição Faústica tem origem no poema alemão de Goethe (1806), “Fausto”, apontando para a ideia de um homem desdenhoso dos preceitos da ciência. De acordo com Síbilia (2002, p. 43) “tornando-o um gênio leviano, um louco obcecado pelo progresso e cego para tudo mais”.

corpo se torna o centro das intervenções. Já no contemporâneo, ele passa a ser apenas a máquina reprodutora do intelecto, visando a manutenção dessa máquina e ao mesmo tempo a sua extinção. Aqui, a noção de “luto do corpo”, exposta por Lyotard (1990), se apresenta como central, pois, o autor expõe que no discurso tecnocientífico busca-se o “pós-corpo” que surge como uma tentativa de “garantir a este *software* um *hardware* que seja independente das condições da vida terrestre” (p. 22). Assim, a ideia do pensamento sem corpo, exposto por Lyotard, deixa de ser uma utopia no contemporâneo, se tornando a busca desenfreada dos preceitos tecnocientíficos.

Nesse contexto, a arte de ORLAN se ostenta como um marco do processo da dissolução das barreiras entre o humano e o inumano. Entretanto, sua maneira singular de compreender o corpóreo faz um corte com os preceitos da própria tecnociência. Se, como apresenta Lyotard, o corpo da tecnociência é visto como um hardware, ORLAN traz para a cena o corpo software, ou seja, nesta concepção, não apenas a máquina é modificada como todas as redes de processamento de informação. Para a artista, não se trata apenas de uma superação do corpo em sua finitude, mas da criação de algo que a permita falar com seu corpo através de sua arte. Dessa forma, de acordo com Falbo e Freire (2009), ORLAN quebra com toda sacralidade do corpo, entretanto, aqui não se trata de um “pós-corpo”, mas de um corpo operador da invenção de novas imagens.

O corpo de ORLAN encontra-se marcado pelo *zeitgeist* de sua época, porém, permanece subversivo a ele. Assim, como dito anteriormente, trata-se, antes de qualquer análise, de um corpo político, trazendo para a cena a seguinte questão: Como pensar essa visão de um corpo feito como instância política no campo da psicanálise? Para discutir essa problemática, é preciso antes compreender sobre o corpo do qual a própria psicanálise irá versar e como é possível pensar o corpo software a partir dessa concepção.

4.4 A subversão Psicanalítica: O Corpo Erógeno

A obra de ORLAN traz o corpo a partir da peculiaridade de seu discurso estético. Ao retornar a alguns de seus principais trabalhos, é possível perceber a plasticidade da artista que se transmuta, criando para si imagens borradas no espelho e redesenhadas pela tecnologia. Uma artista que nasce através de seu encontro com a psicanálise e que encena alguns de seus

conceitos, por vezes, os satirizando. Há algo que atravessa a trajetória de ORLAN e o próprio nascimento da psicanálise que é o enigma do corpo. A artista busca por ajuda analítica quando é tomada por sintomas que impedem sua existência. Já a psicanálise nasce a partir das inquietações de Freud frente o enigma dos sintomas de conversão histéricos, estes desafiavam o saber científico e subvertiam o conhecimento anatômico da época. No princípio de sua elaboração teórica, o psicanalista buscava entender o estatuto desse corpo através dessas manifestações sintomáticas. Assim, os mistérios deste corpo doente que escapavam às tentativas de apreensão racional movem as obras Freudianas, que são elaboradas e passam a existir por intermédio de um não saber sobre o corpo, um não saber que ORLAN busca o tempo todo apreender através de suas imagens evanescentes. Se Freud, com a criação da psicanálise, buscava ir além do cognoscível, é factível entender que o corpo que orienta essa teoria difere-se daquele vasculhado pela medicina e ostentado pela tecnociência. Então, de qual corpo a psicanálise fala?

Com suas histéricas, Freud irá demonstrar que o corpo não seria apenas um dado natural, mas algo do qual o sujeito precisaria se apropriar, ou seja, algo que é elaborado por intermédio dos investimentos pulsionais e que se apresenta, ao mesmo tempo, como objeto externo (como algo no mundo) e como objeto interno (elaborado psiquicamente), sendo ao mesmo tempo matéria e representação. Para pensar nessa formulação, é preciso entender a relação que o psicanalista estabelece entre sujeito e corpo e que encontra seu momento de maior confluência através da noção de Eu trazida em sua teoria do narcisismo.

Em 1905, no texto “Os três Ensaios sobre a sexualidade”, Freud discorre sobre sua tese da sexualidade perversa polimorfa infantil e defende a concepção da afluência pulsional que emerge do corpo. Neste período teórico, o autor assinala sobre uma nova maneira de representação corporal a partir de sua formulação das zonas erógenas. Posteriormente, em sua obra “Introdução ao Narcisismo” (1914), essa erogeneidade, até então reservada às zonas erógenas, passa a ser todo o corpo. A partir das experiências primárias autoeróticas, o autor expõe uma problematização sobre a constituição da unidade corporal. Em tal trabalho, Freud buscava pensar sobre os processos implícitos da constituição narcísica a partir das oscilações libidinais do Eu e do objeto. Neste processo, o corpo passa de autoerótico para um corpo erógeno, ou seja, o sujeito passa a tomar o seu próprio corpo como objeto de amor. Através da figura de Narciso, evocada por Freud, é possível entender esse pensamento. Freud relata que Narciso, ao olhar sua imagem refletida na água, se apaixona, tomando-a como a imagem de

um outro. Esta passagem sinaliza sobre um ponto central da concepção do narcisismo, que é o corpo colocado no lugar do si mesmo. Tal concepção marca o corpóreo como essencial na relação entre o sujeito com o social, visto que a formação de um Eu e do próprio corpo só será possível a partir do encontro com a linguagem. Assim, Freud vem mostrar que não há uma noção prévia de unidade do Eu, pois esta é desenvolvida através dos aparatos psíquicos. A partir dos efeitos dos significantes e do revestimento imaginário, essa unidade corporal irá existir no registro do narcisismo.

Através da concepção do narcisismo de Freud, é possível começar a adentrar no enigma do corpo de ORLAN. Ao retornar ao seu trabalho *Vender-se em Pedacinhos no Mercado*, o espectador se depara com o corpo em pedaços. Esta obra retrata um momento anterior ao próprio narcisismo, momento onde o corpo encontra-se fragmentado, em um estado autoerótico. Aqui, nem mesmo o rosto da artista é representado como algo uno. Se Narciso se apaixona pela sua imagem no reflexo da água como sendo a de um outro, ao olhar-se no espelho, ORLAN se depara com uma imagem feita em retalhos, nem sua nem mesmo de um outro. Ela reproduz esses pedaços de si mesma através do desmembramento de seu corpo, os transformando em meras mercadorias. Mesmo sem a artista dizer, com essa obra é possível constatar uma denúncia à falácia do amor de Narciso.

A problemática do corpo vai tomando alguns contornos na obra de ORLAN e na própria psicanálise. A partir de 1923, no texto “O Eu e o Isso”, Freud traz um novo olhar sobre a relação entre o Eu e o corpo, expondo-o como a superfície onde nascem as sensações exógenas e endógenas. Uma das principais teses deste trabalho surge a partir da seguinte fala: “o Eu é antes de tudo um Eu corporal; não é simplesmente uma entidade de superfície, mas é, ele próprio, a projeção de uma superfície” (Freud, 1923, p. 270). Através dessa fala, Freud caracteriza o Eu enquanto um envoltório psíquico que permite o contato do psiquismo com o mundo externo. Ele defende que “o próprio corpo, sobretudo a sua superfície, é lugar de onde podem partir percepções internas e externas” (Freud, 1923, p. 270), caracterizando o corpo enquanto o operador da distinção entre o dentro e o fora.

No âmago da noção do Eu-Corporal estaria a ideia de que tudo aquilo que se remete ao psíquico estaria atrelado ao corpóreo. Dessa forma, a instância consciente do Eu seria definida pelo corpo, ou seja, ela é construída por intermédio da operação narcísica, onde o Eu se apresentaria inicialmente como um Eu-corpo, para se tornar um Eu-psiquismo. Assim, o corpo torna-se a referência para o Eu. ORLAN radicaliza essa formalização, pois não se trata de um

corpo apenas referencial para um eu, mas de um corpo transformado em uma medida de orientação para o mundo, como é notável em *Mesurages* (1980). Assim, não se trata de um Eu-Corpo, mas de sua transformação em uma entidade de discussão política, um Eu-Outro, um Eu que se coloca enquanto alteridade radical para ser referência para o outro, como forma de suportar sua falta de sentido.

Retomando a discussão Freudiana sobre a problemática do Eu e do corpo, Lacan, no Seminário XX, apresenta o seguinte dizer, “por uma escolha para a qual não se sabe o que o guiou (...) tomou o partido de não dar outra definição do indivíduo senão o corpo – o corpo enquanto organismo, o que se mantém como um” (Lacan, 1972/1973, p. 195). Com essa fala, ele expõe que há no sujeito a crença de uma unidade, assim, apesar daquilo que se manifesta enquanto divisão, ele sempre acredita ser um eu, na medida em que desconhece sua porção inconsciente, não perceptível no registro da imagem. É nesse sentido que o corpo é aquilo que balizaria a porção consciente do Eu enquanto superfície. A partir desse ponto, é necessário entender como ocorre esse processo onde o sujeito passa a identificar um Eu e a perceber esse corpo enquanto instância unificada. Esta compressão possibilitará aprofundar nos turbos caminhos que perpassam um dos pontos centrais deste estudo, as imagens em trânsito de ORLAN. Para essa elaboração, é preciso retomar a noção da constituição da imagem corporal através dos espelhos de Lacan.

4.5 O Espelho e a Imagem: Do Olhar a Obra

Uma problemática central para se pensar os enigmas que marcam a relação de ORLAN com seu corpo seria a função do olhar. Tal questão surge da relação que a artista estabelece com seu espectador, ao permitir que este adentre em seu processo de reconfiguração corporal. Para se pensar neste ponto, foi preciso compreender a subversão Freudiana do corpo erógeno e sua relação com a formação do Eu. Essa concepção evidencia o limite do corpo no discurso de ORLAN, tornando-se necessário pensar qual seria esse limite a partir de Lacan.

Em seu trabalho “O Estágio do Espelho como formador da função do Eu tal como nos é revelado pela experiência psicanalítica”, Lacan busca compreender os processos que subjaz

a constituição do eu e do corpo. A partir de pesquisas etiológicas e do estudo “Prova do Espelho e a Noção do Corpo Próprio” de Henri Wallon (1931), Lacan passa a atribuir um papel central à imagem no processo de constituição do Eu. Ele teoriza sobre o momento em que o infante torna-se capaz de discernir sua imagem no espelho mediante o processo de identificação com a imagem do outro, definido pela “transformação produzida no sujeito quando assume uma imagem” (Lacan, 1949, p. 97).

Quinet (2012) faz uma breve análise sobre o “Estádio do Espelho”, salientando que esta experiência poderia ser distinguida através de dois momentos. O primeiro seria marcado por uma imagem despedaçada, visto que a princípio não haveria uma noção de unidade corporal. O corpo se encontraria em retalhos, não havendo uma imagem constituída no campo do visível. Em um segundo momento, haveria a constituição de uma imagem unificada, como é exposto pelo autor, “o eu, é assim constituído por essa imagem que corporifica: corpo unificado, corpo em sua totalidade, em suma, corpo humano” (Quinet, 2012, p.13).

Esse processo de constituição de uma unidade corporal advém de um reconhecimento do sujeito no espelho mediado pelo o Outro, sendo por seu intermédio, que o sujeito pode se representar e separar o mundo externo do mundo interno. O Outro é aquele que diz o que o sujeito é no espelho, instaurando o eu. Quinet (2012) aponta que o olhar tem um papel fundamental neste processo de identificação. O autor expõe que o reflexo visto no espelho pela criança seria o próprio Outro. Como é possível perceber a partir de sua explanação,

o olhar em cena no estádio do espelho é o olhar daquele que vem a ocupar o lugar do Outro, por exemplo, a mãe. Trata-se de um olhar buscado pela criança – ao virar-se do espelho procurando algum sinal do lado do Outro. Essa troca de olhares – olhares em uníssono, olhares que ao se cruzarem constituem um só olhar – é causa da jubilação. O Outro é, na verdade, o espelho no qual a criança se vê e se admira, ajustando sua imagem enquanto eu ideal às reações de Outro que vem no lugar do Ideal do eu. (Quinet, 2012, p. 20).

Lacan (1949) demonstra que o Outro seria uma espécie de “escudo narcísico” que permitiria a inserção do outro e separaria o sujeito do real. É desta forma que o sujeito é estabelecido em seu sistema de significantes. Como aponta Greco (2011), “a presença do Outro vem marcar indelevelmente o sujeito pelo significante, descorporificando o *eu* – ou eu (*moi*) –, entra no discurso como forma de dar substância ao sujeito- ou ao Eu (*je*)” (p. 6). É possível compreender que Lacan sustenta o estádio do espelho como o momento inicial para a

constituição de uma subjetividade ou, como aponta Quinet (2012), como “um momento de insight configurador” (p. 14).

O processo da elaboração de um corpo está marcado pela presença do olhar do Outro que facultaria a constituição da imagem corporal. No caso de ORLAN, o corpo transformado em espetáculo convocaria esse olhar como forma de contenção à errância de seu eu. Seus autorretratos criam para si máscaras que parecem encenar o próprio desfalecimento das imagens. Nesse momento, o olhar se presentifica e situa uma falta, deixando descoberto o engodo da imagem, suscitando à impossibilidade de sua apreensão. ORLAN muitas vezes joga com esse ponto de ausência como tentativa de ir além dos limites da relação entre olhar e ser olhado. Esse jogo é explorado na performance *Vestir-se com a sua Própria Nudez* (1976/1977). Nesta obra, a artista se adorna com um vestido impresso com sua figura nua em tamanho real e caminha pelas ruas, onde curiosos se acumulam para assistir seus movimentos. Novamente, é o desvelamento do véu que é posto em cena. Porém, aqui, a artista convoca um olhar para cena de um vestido sem corpo, buscando a sustentação da ilusão da imagem. Esta obra vai ao encontro da miragem do espelho, pois há algo no olhar que marca uma ausência, um ponto onde o registro da imagem sempre estará contornado por uma incerteza.

Os esquemas ópticos de Lacan possibilitam pensar sobre esse instante em que algo do reflexo do espelho escapa ao olhar, onde o véu da nudez esmorece, desvelando o jogo das imagens de ORLAN. Greco (2011) retoma o percurso Lacaniano, analisando o que ele nomeia como os “espelhos de Lacan”. O autor se volta à discussão exposta em o “Estádio do Espelho” e apresenta o olho como o primeiro aparelho de organização do sujeito no mundo. O olho seria aquilo que inicialmente forneceria ao infante a possibilidade de se relacionar com seu espaço representacional. Dessa forma, o espelho não seria apenas um simples objeto refletor, mas a base para o processo de identificação. Ao ser colocado diante dele, o bebê passaria por um primeiro processo de contemplação, vivenciando a antecipação de uma imagem unificada. Entretanto, como visto no narcisismo Freudiano, sua imagem corporal ainda é tomada como a imagem do outro, portanto, não há uma separação daquilo que seria o eu. O sujeito vê a imagem de um outro como sendo o si mesmo, o que faz com que ele se torne um duplo, dividido pela incidência do olhar do Outro. ORLAN parece teatralizar tão questão na obra midiática *Parindo a si mesma*, simbolizando o parto desse duplo (como se ele fosse a sua imagem invertida pelo espelho). Novamente, a artista representa em seu trabalho a ideia da miragem no espelho e a ideia de um corpo cindido.

Através de sua arte, como analisado até aqui, ORLAN cria um corpo despedaçado. Há algo que falha no processo de elaboração de sua imagem corporal. Para compreender este ponto, é preciso antes se pensar como o sujeito cria para si a ideia de uma unidade. Para tanto, será utilizado como referência Greco (2011). O autor retorna à figura do esquema óptico de Lacan, expondo, por intermédio desta, o advir do sujeito. Lacan sustenta que, antes da incidência do olhar, há um vazio correspondente ao Real, momento dito mítico, como se nada houvesse antes da apreensão da imagem corporal. A partir dessa análise, Lacan (1949) passa a diferenciar o Eu através de suas duas porções, usando os termos em francês *Je* e *moi*. O *Je* se refere ao sujeito inconsciente, enquanto que o *moi* se refere à imagem atribuída pelo Outro ao sujeito, ou seja, é o eu conformado com a miragem do espelho.

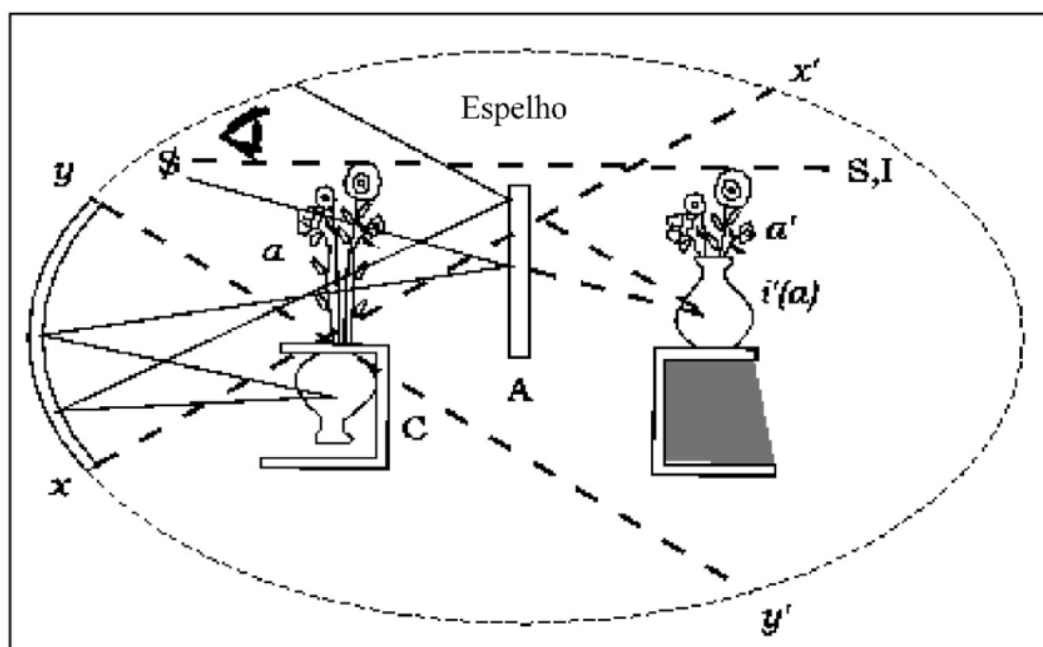


Figura 16: *Esquema Óptico*
 Fonte: Lacan (1961, p. 681)

A partir do esquema Óptico, Lacan (1961) mostra que o que está em jogo no espelho seria a visão da imagem de um corpo. Para pensar sobre essa elaboração, ele inspira-se nos experimentos do físico Henri Bouasse, apresentando o espelho plano, representado pela letra A, como aquilo que se refere ao Outro. Há uma divisão que incide no esquema. Assim, do lado esquerdo, estaria o espelho côncavo que, devido à posição do sujeito, não refletiria sua imagem real. Na caixa representada pela letra C, estaria o vaso escondido que evidencia essa porção mítica da qual o sujeito jamais terá acesso, pois escaparia ao olhar. O espelho plano A

estaria no lado direito, constituído pela imagem invertida das flores, que seria a parte que se encontraria acessível ao olhar.

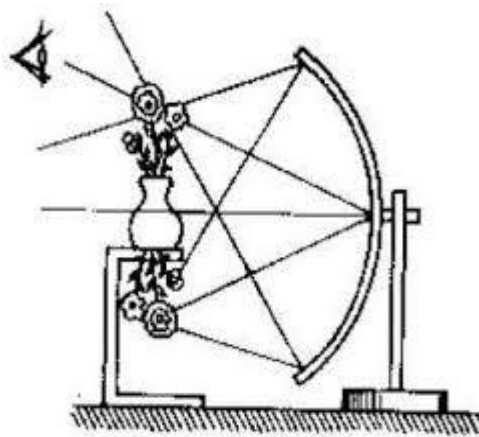


Figura 17: *Esquema Óptico de Bouasse*
Fonte: Lacan (1961, p. 681)

Dessa forma, os lados do esquema mostram que o sujeito apenas terá acesso a uma porção de sua imagem invertida. Greco (2011) resume esse esquema óptico a partir da concepção lacaniana do *Je* e do *moi* da seguinte maneira,

o sujeito se mira no ideal de eu (espelho plano), de modo que esse espelho faz função do outro como lugar simbólico. É através dessa tela do espelho plano que o eu pode se reconhecer na imagem do outro, pode se projetar (sua imagem) numa relação que pode ser lida como projeção de um eu ideal. “Simbólico sustentando o Imaginário, eu ideal projetado na tela do ideal do eu” (p. 9).

A partir dessa leitura, é possível constatar que a noção de um corpo como unidade se estrutura a partir de um engodo, caracterizado pela via da miragem e da ficção. Nesse sentido, o olhar se mostra como aquilo que inscreve o desejo no campo do outro, fazendo um furo na imagem. Esse processo de elaboração de um corpo e do Eu é marcado por aspectos paradoxais, pois, de um lado, há o reconhecimento de uma falta existencial e, por outro, surge uma ilusória miragem da plenitude.

ORLAN evoca os paradoxos do espelho através de uma obra desenvolvida por intermédio de um autorretrato carnal, onde é elaborado um corpo estrangeiro a si mesmo. A partir de imagens fragmentadas, a obra *A Reencarnação da Santa ORLAN* retrata os

momentos da construção de um novo ser e, ao mesmo tempo, descreve a desconstrução da imagem da artista. Através deste duplo aspecto, ORLAN se protege perante a possibilidade do aniquilamento desse eu perdido no espelho. Aqui, fica evidente o jogo de confrontação da artista pela desconstrução radical corporal. Este ponto expõe a ambivalência existente em seu discurso. Ao analisar seu percurso, torna-se perceptível que não se trata apenas de um processo de crítica a ficção da imagem. O “novo estádio do espelho”, como ela expõe, demonstra que é justamente através desse processo de desconstrução corporal que há em sua obra uma tentativa de autorreconhecimento. Este, porém, falha, pois a formação de suas imagens evanescentes serão apenas contornos perante este estranho que a habita.

4.6 ORLAN: Um Corpo Estranho

Como já apresentado, os processos de desfiguração e refiguração corporal marcam a arte de ORLAN. Seus autorretratos carnais retratam o corpo que oscila e as imagens que transitam. Há algo no registro da imagem que falha, fazendo com que a ilusão da sustentação da permanência do Eu desfaleça. Ao criar uma obra elaborada através do espetáculo, ORLAN convoca o olhar do outro como aquilo que sustentaria esse corpo que cai. Entretanto, este olhar é suspenso por algo que, neste corpo, surge como enigma, onde o eu perde seu lugar e há a irrupção da angústia. Para se pensar nessa afirmação, é preciso retornar a Freud (1919). O autor problematiza sobre este afeto que irrompe em determinadas experiências de familiaridade para o sujeito e que traz à tona sentimentos de estranheza no corpo. Processo descrito pelo autor como o que “deveria ter permanecido secreto e oculto, mas veio à luz” (Freud, 1919/1996, p.243).

Em nota de rodapé do texto “O Estranho”, Freud (1919) relata sobre uma situação vivenciada em uma viagem de trem. Essa situação o remeteu à experiência do estranho, sob sua forma mais radical, o não reconhecimento de sua imagem refletida no espelho. De acordo com seu relato,

Estava eu sentado sozinho no meu compartimento no carro leito, quando um solavanco do trem, mais violento do que o habitual, fez girar a porta do toalete anexo, e um senhor de idade, de roupão e boné de viagem, entrou. Presumi que ao deixar o toalete, que ficava entre os dois compartimentos, houvesse tomado a direção errada e entrado em meu compartimento por engano. Levanto-me com a intenção de fazer-lhe

ver o equívoco, compreendi imediatamente, para espanto meu, que o intruso era senão o meu reflexo no espelho da porta aberta. (Freud, 1919/1996, p. 265).

Freud (1919) irá demonstrar que o fenômeno do estranho estaria atrelado à relação entre o familiar e o não-familiar. Através dos estudos semânticos, ele apresenta o paradoxo existente no termo alemão *Unheimliche* (traduzido como Estranho em português). Rivera (2005) apresenta que “o termo *Unheimliche*, onde o *Un-* é um prefixo de valor negativo, coincide com seu oposto, *heimliche*, que significa familiar, confortável” (p. 50). Dessa forma, o *Estranho* seria ao mesmo tempo aquilo que gera estranheza e angústia ao ser, como aquilo que seria sentido como inexplicavelmente familiar. Assim, esse algo que se encontra reprimido no sujeito se irrompe como um duplo que, de acordo com Rocha (2010), seria “o efeito por meio do qual sugere Freud, o sujeito é levado, no limite, a reconhecer-se estranho de si próprio” (p. 232). Como é observado na experiência relatada por Freud, em sua viagem de trem, o encontro com sua imagem refletida na porta o faz rejeitar tal reflexo como seu, fazendo uma torção da imagem especular para uma imagem estranha.

A imagem no estranho é ao mesmo tempo narcísica quanto mortífera, pois remete àquilo que não se encontra visível ao olhar, indo ao encontro da castração. Os esquemas ópticos de Lacan apontam para essa dimensão da imagem onde algo do Outro não incide. Do lado esquerdo do esquema, onde se encontra o vaso, existe uma região que permanece inominável, impossível ao olhar. Este lado aponta para a dimensão Real do corpo, onde algo, como insiste Lacan (1973), “não cessa de não se inscrever” e, por isso, não é totalmente inscrita pela ordem simbólica ou imaginária, o que faz com que alguma coisa retorne sobre o corpo e permaneça estranha ao olhar e à linguagem.

O corpo híbrido de ORLAN vem trazer à tona essa imagem do estranho. Na *Reencarnação da Santa ORLAN* e nas séries *Auto-Hibridações*, a incorporação de figuras distintas parecem representar justamente a impossibilidade de apreensão da imagem nesse ponto onde o olhar não se coloca. De acordo com Linhares (2004), ORLAN não se reconhece no espelho e busca através de sua arte criar imagens possíveis à sua irrepresentabilidade. Esta seria sua maneira de contornar à sua angústia que, como aponta Lacan, se revela justamente quando a constituição de uma imagem especular exprime o seu limite. Assim, “quando o homem, buscando o vazio do pensamento, avança para o lampejo sem sombras do espaço imaginário, abstendo-se até mesmo de esperar o que daí irá surgir, um espelho sem brilho mostra-lhe uma superfície em que nada se reflete” (Lacan, 1946, p. 189). Com essa fala, o

autor constata que existe algo da ordem da angústia que indica a ausência que se inscreve no corpo. Algo que é da castração e foge ao império das imagens de ORLAN. Isto a faz procurar por contornos simbólicos como forma de proteção perante a dissolução de seu eu, seja através dos cortes em sua própria carne ou através da tessitura de um manto.

4.7 Do Estranho ao Corpo Político

Há na obra de ORLAN um paradoxo marcado pelo jogo das imagens. Tais imagens visam, ao mesmo tempo, tanto uma “(des) narcisação” quanto um reconhecimento da imagem refletida no espelho. Para além do registro da imagem, sua obra é constituída por intermédio dos contornos simbólicos, em que a artista assume um nome como uma assinatura de seu corpo feito superfície. Assim, sua estética encontra-se vinculada aos anseios de seu discurso que circundam esse Eu através da elaboração de manifestos, textos e de sua poética. É através desse apelo imagético e dessas bordas simbólicas que a artista cria para si corpos híbridos, entretanto, a pergunta que ainda persiste é: O que seria o corpo software de ORLAN? Já foi possível perceber que não se trata apenas de um hardware aos moldes da tecnociência, nem simplesmente de uma superação do corpo como na radicalidade do pensamento pós-humano. A resposta para essa questão está relacionada a seu percurso estético e a concepção de que, em ORLAN, o corpo software é o corpo político.

A partir dessa constatação, vale entender o que significa para a artista corpo político e como este se aplica à ideia de um software. No primeiro capítulo, foi possível introduzir esse conceito através de seu fazer performático. Neste momento, é preciso trazer um olhar mais cuidadoso sobre essa problemática, pois ela marca toda a história artística de ORLAN. Como já exposto, sua concepção estética se desenvolve através de um discurso baseado no corpo como instrumento de debates políticos. Seu manifesto artístico encontra-se calcado nos avatares de seu tempo, porém apresenta a singularidade de seu olhar, trazendo uma nova maneira de exploração dos limites do corpóreo e da arte. Assim, para começar esse último aspecto da relação entre imagem e corpo, é preciso retornar à elaboração de seu corpo híbrido e sua relação com a linguagem. Para tanto, a concepção de Lacan sobre o Outro e o corpo serve como bússola nesse percurso.

No ensino Lacaniano, o corpo é concebido como um efeito de linguagem, se apresentando como o “*leito do Outro*”, o que vai ao encontro da análise de Laurent (2016) ao expressar que “*o lugar do Outro é o corpo*”. Essa relação entre corpo e linguagem é elaborada no texto “Radiofonia” (1970), quando Lacan recorre à figura do cadáver para demonstrar que um corpo, mesmo após morto, continua a representar o sujeito. Neste momento, o autor expõe sua concepção do corpo como “deserto de gozo” ou como a superfície onde os traços mortos de um gozo perdido se inscrevem. Trata-se aqui da concepção lacaniana de que, por intermédio da incorporação da linguagem, haveria o advento de um corpo. Como aponta Lacan (1970),

o corpo, a levá-lo a sério, é, para começar, aquilo que pode portar a marca adequada para situá-lo numa sequência de significantes. A partir dessa marca, ele é suporte da relação, não eventual, mas necessária, pois subtrair-se dela continua a ser sustentá-la (p. 406).

Assim, sem o aparato significante, a imagem refletida no espelho não seria suficiente para o eu advir, pois é necessário que essa imagem seja autorizada e sustentada pelo significante. Tal noção vai em direção ao pensamento de ORLAN, pois a artista se serve desses contornos para criar a sua obra, ou melhor, o seu próprio corpo. Como já foi possível constatar, em uma de suas mais marcantes performances, *Mesurages*, ORLAN transforma seu próprio corpo em linguagem, o fazendo medida para mundo, dando vida a esse corpo e o colocando em um lugar de mestria.

De uma obra criada através de um império das imagens, ORLAN se volta à subjetividade de sua época em uma posição herética (no sentido quase de um psicanalista), desconstruindo saberes pré-estabelecidos. Como é possível perceber em *O Beijo da Artista*, momento em que a artista passa a fazer de seu corpo a voz da indignação perante os semblantes da feminilidade, ou em seu processo de reencarnação, quando ela toma para si esses semblantes como forma de sátira e insubordinação ao Mestre. Ao hibridizar-se através de figuras estranhas, ela desconstrói as barreiras existentes entre homem e mulher, apontando que desde que haja gozo sua arte poderia advir. Assim, através de sua arte, é possível entender que, não há em ORLAN, software que não seja político e que não esteja atrelado à inventividade de um nome.

5. Capítulo 4 - A Obra

5.1 Um Retorno à Obra e à Artista

Até este momento buscou-se compreender, por intermédio de uma leitura psicanalítica, os mistérios que perpassam a trajetória de ORLAN. Para tanto, foi discutido como o processo de criação de um nome próprio possibilitou o advir de um corpo que passa a ser a tela de sua obra. Entretanto, os mistérios que marcam o percurso dessa artista vão além das possibilidades teóricas oferecidas, seja no campo da estética, ou da própria psicanálise, o que faz com que ela continue a escapar às tentativas apreensivas de um saber. A partir desse último capítulo, busca-se explorar um além da própria teoria através de um retorno a algumas de suas principais obras. Com este retorno, objetiva-se analisar questões centrais que perpassam esta pesquisa, tais quais: como o fazer artístico de ORLAN toca a psicanálise? Como tal teoria pode se servir de uma artista que se apresenta como um desafio para clínica? Segue, portanto, uma discussão de uma obra inventada a partir de um despedaçamento do espelho.

5.2 Percursos de uma obra em pedaços

A inventividade de ORLAN torna essa artista um dos grandes nomes das artes performáticas contemporânea, mas, como questionado, o que a faz um paradoxo na clínica psicanalítica atual? Através do percurso deste trabalho, foi possível perceber que os interessados em sua obra se deparam com um muro de impossibilidades ao analisar sua trajetória. ORLAN, como já foi defendido aqui, quebra com padrões estéticos através de uma obra que não se separa do próprio sujeito. Isso significa dizer que seu corpo não é apenas o local de criações. Em ORLAN, o corpo é a obra, é o próprio inconsciente posto em ato.

Ao se evocar uma de suas principais performances, *O Beijo da Artista*, o espectador irá se esbarrar com este corpo-obra. Como foi apresentado, neste trabalho, ORLAN busca questionar as duas faces da feminilidade através do contraste da prostituta e da santa. Assim,

ela projeta o seu corpo nu em um busto e expõe do outro lado uma estatueta de Madona, representante da pureza feminina. A questão que permanece nesta performance seria: o que marca o ponto de ruptura entre essas duas facetas? A resposta oferecida pela própria artista é o beijo de língua. ORLAN aponta que, o beijo de língua, seria aquilo que a diferenciaria das prostitutas, pois, através dele, ela levaria seu cliente para dentro de sua intimidade.

Na história da arte, é possível perceber que a concepção do beijo traz consigo diversos significados e formulações. Um exemplo de algumas destas é a escultura *Psiquê revivida pelo Beijo de Eros* de Antonio Canova. Nesta obra, o beijo assume um papel anímico, pois traz de volta à vida a jovem Psiquê após a absorção de uma porção de sono eterno.



Figura 18: Canova, A. *Psiquê revivida pelo Beijo de Eros*
Fonte: Oliveira (2009, p. 81).

Na esteira de Eros, o beijo em ORLAN é o responsável por dar vida ao ato performático. Através de seus lábios, a artista oferece a seus clientes um elixir de uma verdade enigmática. Assim, ela expõe os limites da linguagem através da quebra dos semblantes da feminilidade. No momento em que o véu desfalece, o corpo torna-se escritura na qual sua arte é traçada.

Na mesma direção de *O Beijo da Artista*, em *Vender-se em Pedacinhos no Mercado*, ao invés da venda de beijos, a artista comercializa partes de si mesma, ou, como já exposto, porções de sua imagem despedaçada. Domenico Quaranta (2016, p.106, tradução nossa)

descreve que “a pergunta sem resposta exposta na placa com as etiquetas de preço era: ‘*O Meu corpo me Pertence?*’¹³”. Tal questão, ostentada sem reservas, manifesta-se como o centro de investigação da artista e parece desdobrar-se naquilo que atravessa toda sua obra: a própria insustentabilidade perante o enigma da diferença sexual. Esta é a incógnita que o beijo busca circundar. Dessa forma, frente à indiscernibilidade desse corpo despedaçado (que não se inscreve nem como mulher, nem como homem), haveria apenas a ascensão de um corpo-obra. Isto sinaliza que, em sua estética, o corpo não seria apenas o suporte, mas o próprio ato, pois ele só existe e insiste enquanto tela de criação. Tal formulação faz ressoar a seguinte questão: se o corpo é o ato, ele é o que forneceria vida à artista, ou ganharia vida ao se tornar tela? Para se analisar esta problemática, é necessário adentrar no âmago de seu pensamento estético, em que artista refuta o belo e traz para a cena o grotesco como forma de fazer arte.

5.3 O Grotesco em ORLAN

ORLAN é uma artista que desenvolve uma nova maneira de fazer arte com seu corpo. Ao transformar sua vida em um fenômeno estético, ela transpõe os limites do corpóreo e vai além dos preceitos do belo. Conforme demarcado no primeiro capítulo deste trabalho, em entrevista concedida ao *New York Times*, ORLAN traz o seguinte dizer, “a maioria das pessoas não querem olhar para coisas como um corpo aberto, como a morte, como o sofrimento, mas essas coisas são muito normais. Todo mundo quer ver flores, céus azuis e belas coisas... Mas esse não é o meu estilo” (ORLAN, 1993, tradução nossa). Essa fala marca seu transbordamento perante os padrões de beleza e segue rumo ao grotesco. Entretanto, tal categoria estética não é criada pela artista, pois perpassa toda história da arte, recebendo novas roupagens em cada período narrativo.

De acordo com Romeira (2014), o termo grotesco tem origem italiana e significa gruta, passando a ser usado após a descoberta de monumentos ornamentais encontrados durante escavações no período Renascentista. Tais objetos representavam situações de um mundo não natural. Conforme aponta a autora, neles “podiam se perceber formas que se confundiam e pareciam estar em processo de transformação, como se não fossem acabadas e

¹³ “The unanswered question presented on the sign with the price tags was: “Does my body really belongs to me?”” (Domenico, 2016, p. 102)

sugerissem movimento, hibridismo e até mesmo metamorfose” (Romeira, 2014, p.68). Dessa forma, este termo surge como maneira de retratar algo que escaparia à ordem do natural, se revelando quando o familiar se transforma no estranho monstruoso.

Até o século XVIII, o grotesco era visto como uma negação do belo. Ele se mostrava como aquilo que era amoral e, portanto, devia ser rejeitado de qualquer manifestação cultural. A partir do século XIX, ele torna-se uma categoria estética. De acordo com Umberto Eco (2007), neste período surgem obras que buscam retratar uma estética da feiura. Dentre estas, uma das mais importantes é o *Prefácio de Cromwell* de Vitor Hugo. Neste, o dramaturgo salienta que o feio seria uma forma de trazer uma quebra ao monótono, defendendo uma ampliação da concepção de gosto através da confluência do belo para o feio. Eco (2007) expõe que “o feio que o Hugo vê como típico da nova estética é o grotesco, a mais rica das fontes que a natureza poderia oferecer a criação artística” (p. 280). Com essa fala, o autor aponta que o advento do grotesco fornece uma ruptura com a tradição. O bizarro e o estranho, presentes no cotidiano, passam a fazer parte de uma cultura estética. Assim, através dos trabalhos de Hugo, essa categoria passa a assumir diversas facetas, desde seu aspecto disforme e horripilante ao seu lado trágico e cômico. De acordo com Romeira (2014), os modernos, na voz do dramaturgo, mostram, com esta plasticidade, que o feio e o grotesco seriam irrestritos, enquanto que a categoria do belo permaneceria limitada e imutável.

Durante a história da arte, o significado do termo grotesco é ampliado. Assim, como no pensamento moderno, na contemporaneidade, o grotesco irá se ambientar em meios fluidos. Neste momento, há um transbordamento marcado pela liberdade dos códigos de linguagem. Assim, não existe uma necessidade de se buscar uma libertação das expressões artísticas passadas. Como salientado por Danto (2015), “é parte do que define a arte contemporânea que a arte do passado esteja disponível para qualquer uso que os artistas queiram lhe dar. O que não lhes está disponível é o espírito em que a arte foi realizada” (p. 7). Assim, esta plasticidade contemporânea permite que os artistas joguem com o caráter multifacetado do grotesco, realizando criações tanto a partir de seu lado cômico, quanto através do disforme.

A arte de ORLAN irá percorrer por esse denso caminho oferecido pela estética do grotesco. No jogo das imagens, ela faz emergir o estranho de si mesma. Dessa forma, ela brinca com as formas, fundindo o humano ao inumano. Esta composição pode ser observada em sua série multimídia nomeada *Auto-Hibridações*. Nesta, a artista une sua imagem às

figuras de diversos povos, criando seres mistos, cuja fusão das faces acaba por suscitar um desfalecimento de sua própria imagem. Os semblantes aparecem através de um todo fragmentado, onde não há a distinção de seu eu com os outros. Dessa forma, a mistura de faces peregrinas cria, para a artista, novas máscaras que buscam trazer sua libertação frente à hegemonia cultural.



Figura 19: *Auto-Hibridações*
Fonte: ORLAN, site oficial. <http://www.orlan.eu/>

As séries de imagens disformes transmutam os limites do sentido, trazendo à tona a angústia perante o desconhecido familiar. A artista quebra com as formas representacionais da figura humana. Assim, o sincretismo cultural das faces parece colocar em cheque a ilusão da integridade do homem. A deformação, a estranheza e a inquietude são características encontradas nesta obra e em outros trabalhos de ORLAN. À maneira de Victor Hugo, ela faz confluir o feio no belo através de um processo singular de desfiguração das imagens.

Bakhtin (2013) aponta que o corpo grotesco “é o corpo eternamente incompleto, eternamente criado e criador, um elo na cadeia da evolução da espécie ou, mais exatamente, dois elos observados no ponto onde se unem, onde entram um no outro” (p.23). A fala do autor vai ao encontro do império de imagens híbridas criadas por ORLAN. É através desse corpo grotesco, imperfeito e incompleto que a artista ordena o seu mundo. Assim, ela existe por intermédio da própria efemeridade de sua imagem, escancarando aquilo que os olhos não

suportam ver. Tal pensamento sustenta que ORLAN não idealiza um corpo belo e acabado, mas, a fragmentação deste corpo para a construção de figuras fronteiriças que possibilitam a existência de seu corpo-obra.

5.4 Os atos performáticos de ORLAN

Como analisado, as obras de ORLAN são desenhadas através de uma estética do grotesco. A ruptura com o belo permite que a artista adentre em campos irrestritos da constituição imagética. Assim, a criação de sua arte é realizada por intermédio da singularidade de seu ato criativo. Para pensar sobre sua elaboração estética e como esta marca a psicanálise, é preciso fazer uma pequena pausa para analisar o que se trata um ato artístico. Devido à complexidade dessa temática, é preciso selecionar uma formalização que abarque os processos performáticos da artista. Para tanto, essa compreensão de ato é analisada a partir da concepção do psicanalista e pesquisador da arte Edson Luiz de Sousa. De acordo com o autor, o ato criativo possibilitaria a produção de um novo lugar de fala para o sujeito. Ele seria aquilo que daria vida à obra e é, “por conseguinte, aquilo que revela o sujeito” (Sousa, 2012, p. 88). Buscando discutir as particularidades do ato criativo, o autor se volta à ideia lacaniana de ato psicanalítico e estabelece uma relação entre tais concepções. Sousa (2012) aponta que, em ambas as formalizações, o sujeito estaria frente a processos de rupturas tanto no âmbito social quanto subjetivo. Além disso, tais atos apontariam para ambivalências humanas. Neste momento, o psicanalista retoma as teorizações Freudianas, expondo algumas dualidades que circundam o ser, entre elas, os temas da vida e da morte, temas estes que marcam a trajetória de ORLAN desde a elaboração de seu nome próprio até sua reencarnação. O autor expõe que tais concepções duais estão presentes em diversas obras de arte, fazendo com que estas se constituam como,

polos de desequilíbrio na relação entre o eu e o mundo. Podemos pensar aqui a arte como intérprete do movimento mimético que nos harmoniza com o mundo. Esses atos, tanto artísticos como analíticos, fazem resistência à inércia que alimenta os ideais de completude. (Sousa, 2012, p. 92)

Essa concepção do ato enquanto resistência e ruptura são centrais nas obras de ORLAN. A artista joga com os paradoxos que habitam o sujeito produzindo suas próprias

dualidades. É dessa maneira que, através de seu império de imagens, ela cria uma obra visceral. A partir desse momento, é necessário o retorno a algumas de suas obras para melhor compreensão deste aspecto do ato analisado. Dentre estas, é possível evocar a série *Corpo-Escultura*, onde a artista expõe aspectos centrais de seu processo estético.

Em *Corpo-Escultura*, ORLAN joga o tempo todo com a ideia da máscara. O ato criativo ocorre através das posições e movimentos que ela assume em cada fotografia revelada. O jogo dual dessa obra encontra-se justamente no momento do clique da câmera, quando ORLAN retira o véu, trazendo o contraste entre o visível e o incógnito. Dessa forma, ela se faz enigma, expondo o mistério de seus olhos e desvelando sua nudez. Shephederson (2007) aponta que “o olhar introduz uma dimensão que está localizada no exato limite da ordem simbólica, no sentido de que o olhar marca os limites de formalização, o ponto em que a estrutura simbólica é incompleta” (p.101). O autor ainda salienta que essa dimensão fugiria ao especular. Assim, ao jogar com a presença e ausência dos olhos, ORLAN expõe uma lacuna do sentido. Dessa forma, quando as máscaras caem, elas acabam por revelar esse ponto de opacidade e de insustentabilidade da imagem.



Figura 20: *Corpo-Escultura*
Fonte: ORLAN, site oficial. <http://www.orlan.eu/>

As máscaras de ORLAN retratam a imagem em seu momento de transição, apontam para impossibilidade de sua apreensão. Novamente, observa-se a tentativa fracassada de

contornos simbólicos a esse corpo que continua a cair. Como foi possível perceber, o espelho Plano A de Lacan oferece ao sujeito uma forma de se ver, de relatar a si mesmo, porém, por detrás do reflexo da imagem, há algo que permanece velado. Assim, ao trazer para a cena o paradoxo da nudez enquanto um véu e o olhar enquanto enigma, ORLAN parece rechaçar sua própria tentativa de autorreconhecimento no espelho, como é perceptível na figuração da artista saindo de seu próprio espelho, trazendo para a cena a imagem de um ser que jamais se sustenta e permanece nesse movimento de saída e entrada em um espelho em pedaços.

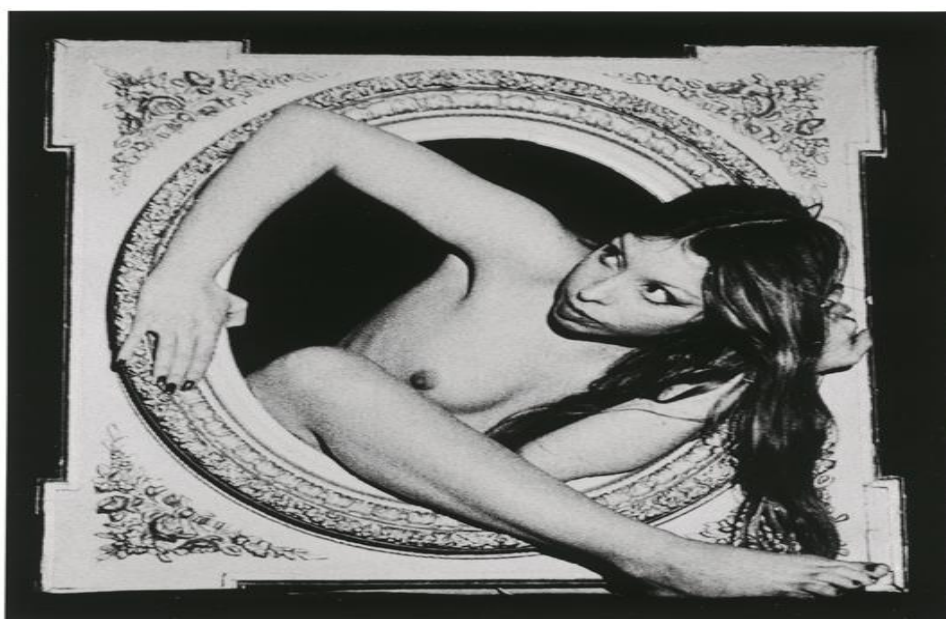


Figura 21: *Corpo-Escultura*
Fonte: ORLAN, site oficial. <http://www.orlan.eu/>

Os processos performáticos de ORLAN ganham diversos contornos em suas obras, mas a problemática do mistério de suas imagens é versada em cada um de seus movimentos. Em *Mesurages*, performance que a artista faz até os dias atuais, o ato é constituído através da presença de um processo quase ritualístico que vai desde a escolha do tecido do vestido até quando, no fim da performance, a artista assume a pose da Estátua da Liberdade. É preciso se compreender que a ideia de um ritual aqui seria no sentido exposto por Duarte (2013), como “a teatralização e a dramatização daquilo que é contínuo em uma sociedade, segundo uma vontade e uma simbologia que não está inscrita em um ‘manual cultural’” (p.45). Sendo assim, o autor aponta que um ritual performático, no sentido do ato, pode possuir o caráter de

transformação das normas vigentes, como maneira de romper com as formas representacionais pré-estabelecidas. Aqui, nota-se a presença do grotesco em sua expressão de transbordamento das normas. Observa-se que este processo, em *Mesurages*, surge justamente com o sarcasmo e a insubordinação da artista perante a imposição das instituições de arte. Através de movimentos repetitivos, ela busca tomar os espaços a partir de uma fuga dos sentidos. ORLAN se veste com um manto branco feito do esperma de seus amantes. Com este ritual, ela brinca novamente com a ambivalência entre pureza e a obscenidade. Mas seria apenas este o sentido dos movimentos ritualísticos dessa obra? Este manto pode representar algo a mais em sua performance?

Pires (2003) expõe que o processo artístico, em algumas expressões estéticas, de se adornar e de fazer de seu corpo um outdoor estaria atrelado à função de codificar uma imagem, ou seja, de filtrar algo de seu corpo como forma de se mostrar para mundo. Nas palavras da autora, “o ato de codificar permite o sujeito a criar um segredo visível. Essa visibilidade pode ser destinada a qualquer pessoa ou às pessoas eleitas. Possuir um segredo dá ao indivíduo um poder” (Pires, 2003, p. 130). ORLAN figura essa formalização através da elaboração desse véu. Se, em *Corpo-Escultura*, ela joga com os pares, presença e ausência, aqui ela se recobre com insígnias que circundam seu corpo e criam um discurso sobre sua imagem. Entretanto, ao lavar este manto, ela novamente parece teatralizar, como em *Corpo-Escultura*, o descompasso entre seu eu e a sua imagem no espelho, escancarando os segredos de seu corpo e rechaçando as insígnias que o contorna.



Figura 22: *Mesurages*

Fonte: ORLAN, site oficial. <http://www.orlan.eu/>

Quaranta (2016, p. 101, tradução nossa¹⁴) aponta que “no trabalho de ORLAN o corpo pode ser usado como um vestido, vendido como um objeto, e manipulado como um exoesqueleto”. Essa fala mostra que seu ato performático atravessa caminhos tortuosos. Ele nasce como seu ponto de ancoragem com o mundo, existindo através de suas imagens soltas e evanescentes, seja na criação de um corpo vivo, ou no apagamento deste corpo.

5.5 O Corpo é a Obra

Os atos performáticos de ORLAN demarcam a problemática da relação que a artista tece com seu corpo e que perpassa todo o percurso dessa pesquisa. No primeiro capítulo foi discutido como a arte contemporânea utiliza o corpo como suporte para a criação estética. Através de tal discussão, foi possível perceber como ORLAN toma seu corpo como instrumento e cria para si uma obra singular. Entretanto, através dos caminhos percorridos até aqui, é possível contemplar uma relação entre corpo e obra além da própria função de objeto.

¹⁴ In ORLAN’s work the body can be worn as a dress, sold as an object, and manipulated as if it wher an exoskeleton. (Quaranta, 2016, p. 101).

Assim, o que significa dizer que em ORLAN o corpo é a obra? Para pensar este ponto que atravessa todo o discurso da artista é preciso retomar o trabalho *A Reencarnação da Santa ORLAN*.

Como foi apresentado, em seu processo de *Reencarnação*, a artista passa por uma transformação radical em sua imagem corporal. Nesta obra, o que ORLAN oferece ao olhar de seu expectador é a imagem de um corpo despedaçado, suprimido de uma consistência e que permanece no abismo da insustentabilidade de uma unificação especular. Ao se colocar como um autorretrato carnal, ela busca denunciar o hiato da representação corporal. Novamente, ela tenta desnudar o indizível que a imagem recobre, porém, ao invés da lavagem de uma veste e do jogo de máscaras, aqui ela se movimenta através dos cortes sobre a carne. Entretanto, na busca por desvelar o invólucro da imagem, ela acaba criando para si novas formas representacionais, caracterizando o principal paradoxo de seu processo de figuração e refiguração.

Os cortes feitos em seu rosto desconstituem as bordas que o definem, fazendo com que os traços de sua face oscilem durante o ato performático. Este processo de apagamento dos traços marca a fragilidade de seu nome que, como dito, fornece a ela uma nova forma de reconhecimento, porém, tal reconhecimento vacila e permanece como uma mancha no espelho, o que torna os contornos de sua face sempre fugidios. A fotografia abaixo aponta esse processo de dismantelamento da imagem corporal, um dos momentos em que a artista se coloca frente à quebra do espelho.



Figura 23: *A Reencarnação da Santa ORLAN*
Fonte: ORLAN. site oficial. <http://www.orlan.eu/>

Através de sua reconfiguração, ela cria um novo invólucro que denuncia a falácia dos semblantes. O rosto em pedaços, exposto na imagem acima, remete ao estado autoerótico e coloca em cheque a integridade de Narciso no espelho. Assim, ORLAN parece se despossar de uma consistência imaginária para possibilitar a existência de um Eu fragmentado. Entretanto, ao mesmo tempo em que figura o despedaçamento de seu Eu, ela performa um processo de reencarnação, como em um rito de passagem, sem a presença da dor. Como apresenta Pires (2005), “o foco do rito, o objeto do qual ele se inscreve, é o corpo; é a transformação deste que viabiliza e legitima a mudança do indivíduo perante a sociedade” (p. 125). Assim, ORLAN chancela a morte de um corpo e o nascimento de um novo ser. Entretanto, o marco desse processo está em sua impossibilidade de concretização, pois a artista permanece nesse movimento dual de mortificação e revivificação da imagem corporal. A repetição desse processo parece ser sua maneira de encontrar contornos para a questão que a ordena, “*O meu corpo me Pertence?*”. Tal problemática marca sua fragilidade perante a estranheza de sua imagem. Dessa forma, como uma miragem em retalhos, ela tece novas faces e identidades, evidenciando que o corpo não seria seu, mas existiria por intermédio de sua arte. Tal afirmação vai ao encontro da questão proposta ainda no capítulo três dessa dissertação, onde se buscou compreender a relação entre seu corpo com sua arte. Aqui, é

possível dizer que na esteira de James Joyce, ORLAN faz arte com o sintoma de seu corpo. Ou seja, sua criação existe a partir da carência de seu próprio ser.

Miller (2016) aponta que Lacan se apaixona pela obra de Joyce pelo fato deste sujeito fazer do seu próprio sintoma um fora de sentido. Para o autor, Joyce “criou uma literatura cujo gozo é tão opaco quanto o do sintoma” (Miller, 2016, p. 29). Lacan (1975), buscando compreender a singularidade desta escrita, aponta que a arte surge para Joyce como forma de suprir o falo, pois, nele, esta inscrição seria frágil. O psicanalista afirma que esse artista faz um *Sinthoma* como forma de suprir a carência da função paterna. Assim, seu *Sinthoma*¹⁵ seria um artifício, uma maneira de atar o real, o simbólico e o imaginário através deste quarto elo. Dizer, portanto, que ORLAN faz arte de seu sintoma implica em compreender que, para ela, o corpo não é apenas o suporte, mas a própria obra que possibilita sua estabilização frente à inconsistência de seu ser. Todavia, na artista, esta amarração apenas torna-se possível a partir do desfalecimento da imagem, ou seja, no momento em que seu corpo se transforma em seu ideograma. Se, para Lacan, “O Outro é o Corpo”, para ORLAN, o corpo é a obra. Assim, este corpo/obra surge como seu *Sinthoma*, pois é ele que fornece sustentabilidade a esse sujeito que, paradoxalmente, só existe através de suas imagens despedaçadas.

5.6 ORLAN e a Psicanálise

A psicanálise era uma aliada da religião no que concerne a impossibilidade de se atacar um corpo e que, nesse sentido, havia uma interdição com a qual a religião e psicanálise concordavam muito bem. Portanto, a psicanálise começava a me irritar, porque ela ia ao encontro de posições que me aborreciam particularmente. (ORLAN, 2008, p. 176).

A história de ORLAN, como foi demarcada neste trabalho, encontra-se atravessada pela psicanálise. Este encontro fortuito é o que possibilitou a artista dar vida a seu corpo e

¹⁵ Lacan (1975/1976) apresenta que o *Sinthoma* faria a função de amarração dos três registros, sendo o que possibilitaria à Joyce uma abertura ao laço social. De acordo com o autor, “o pai como nome e como aquele que nomeia, não é o mesmo. O pai é esse quarto elemento sem o qual nada é possível no nó do simbólico, do imaginário e do real. (...) Mas há um outro modo de chamá-lo. É nisso que o que diz respeito ao Nome-do-Pai, no grau em que Joyce testemunha isso, eu o revisto hoje com o que é conveniente chamar de *sinthoma*”. (Lacan, 1975/1976, p. 163).

promover uma obra marcada pela elaboração de um *ready-made* modificado. Entretanto, sua relação com a psicanálise é permeada por inquietudes. A fala acima aponta para estes desencontros. Neste relato, a artista narra seu contato com o texto psicanalítico “La Robe” de Eugénie Lemoine-Luccioni. Tal texto causou um grande desconforto em ORLAN devido à posição da psicanalista frente ao corpo, a qual considera como sacralizada. Assim, ao questionar essa formalização, ela movimenta uma problemática sobre o que se pode esperar da própria psicanálise frente à criação artística, colocando o psicanalista a trabalho.

A crítica de ORLAN à psicanálise manifesta-se em suas obras por intermédio de seu movimento blasfêmico em relação ao corpo. A artista busca, através de seus atos performáticos, desconstituir esse lugar onde o corpo se torna matéria intocável. Assim, ela extrapola o inexorável e opõe-se ao arquitetado. Neste movimento, ela acaba por questionar o saber da psicanálise, expondo os limites de suas formalizações. Ao permanecer dentro de processos de figuração e refiguração corporal, ela desconstitui a imagem que lhe foi atribuída pelo Outro, expondo a miragem do espelho. Dessa forma, através da construção de uma obra que visa, como exposto por Falbo e Faria (2009) “reduzir a distância daquilo que se tem e aquilo que se é” (p. 201), ORLAN coloca em cheque a concepção Lacaniana de que o *Eu-moi* seria aquilo do qual o sujeito não poderia escapar, em uma tentativa de produção de imagens distorcidas no espelho.

6. Considerações Finais

O caráter multifacetado da estética de ORLAN a transforma em um ícone da arte performática contemporânea. Seu discurso herético quebra com as concepções clássicas de corpo, fazendo com que a artista caminhe em percursos híbridos, onde os nomes e os gêneros tornam-se apenas borrões no espelho. Tal formulação é evidenciada em todo o percurso dessa pesquisa, recebendo novas configurações a cada capítulo delineado.

No primeiro capítulo, foi desenhado um panorama sobre a estética de ORLAN. Neste momento de abertura, o principal objetivo foi mergulhar o leitor nessa obra emblemática, apresentando a artista a partir de seu discurso estético. Aqui, mais do que conclusões, abrem-se questionamentos a respeito dos mistérios que perpassam seu corpo e sua obra. Dessa forma, esse percurso inicial traz uma ORLAN que coloca em cheque seu corpo de mulher e a própria diferença sexual. Através do uso das máscaras e do jogo com o véu, ela abre espaço para uma obra constituída a partir da quebra da imagem no espelho.

O segundo capítulo surgiu como um desafio neste trabalho, pois trouxe o nascimento de ORLAN enquanto artista. Foi necessário compreender como este advir encontra-se marcado pela invenção de seu nome próprio. É a partir da escrita deste traço que há uma transformação em sua história. Sua renomeação traz uma marca ao corpo desse sujeito. Assim, através de um ato analítico, a artista cria um nome para sua angústia de morte, se transformando em palco vivo de sua arte. Entretanto, como este caminho revelou, há algo deste nome que não se inscreve neste corpo, portanto, apesar desta criação fornecer uma consistência a seu ser, existe um limite da linguagem que faz com que suas imagens continuem a cair.

A relação da artista com seu corpo é perpassada pela criação do nome próprio. Sendo assim, o segundo capítulo conduz à problemática central da pesquisa: Quais seriam os mistérios do corpo de ORLAN? Tal questão foi discutida no terceiro capítulo, onde se buscou adentrar na complexa relação entre esse sujeito com o seu corpo. Nesse momento, o leitor pôde se deparar com os paradoxos discursivos dessa artista. Conforme investigado, ORLAN cria para si um complexo jogo de imagens, marcado pela presença e ausência do olhar. Se, como observado por Lacan (1949), o sujeito cria para si uma falsa noção de completude, de um Eu unificado, em ORLAN, tal noção é subvertida, pois seu Eu e seu corpo apenas existem

enquanto pedaços a serem arquitetados e desconstruídos. Assim, ela tece corpos estrangeiros através de imagens fragmentadas no espelho. É nesse sentido que é possível afirmar que nessa relação entre nome, corpo e sujeito, o Imaginário é o registro que impera.

O último capítulo sustenta que, em ORLAN, o corpo é a obra. Este corpo permanece em construção, pois só existe enquanto invenção inacabada. Nesta constante criação, a artista evoca uma estética do grotesco para explorar seus processos de figuração e desfiguração. Assim, é possível concluir que esse corpo/obra é sua própria invenção perante sua insustentabilidade no espelho.

É por intermédio dos cortes na carne e do desvelamento do véu que a artista (des)sacraliza o corpo ao mesmo tempo em que o transforma em um deus blasfêmico. No jogo das máscaras, ORLAN extrai novas imagens de si mesma, construindo e desconstruindo novos corpos que continuam a cair e que permanecem vazios de significação. Assim, seu corpo é apenas um manto de Arlequim a ser tecido infindavelmente.

Se Narciso se perde no encontro com seu reflexo na água, ORLAN, ao voltar-se para o espelho, faz de sua imagem retalhos. A artista teatraliza um estado anterior à ilusão de totalidade, sua própria ausência frente ao espelho. Este corpo despedaçado é o que possibilita a conclusão de que, em ORLAN, não existe um Eu sem a presença de imagens transitórias. Da mesma maneira, não existe um nome capaz de dar bordas a este espelho em frangalhos. Tal percepção só é possível a partir do próprio relato da artista que marca a singularidade de sua relação com o corpóreo. Assim, como ela aponta, “toda imagem minha é pseudo. Toda representação é insuficiente, mas não produzir nenhum seria pior. (...). Para mim o que conta é girar em torno dessas imagens possíveis” (ORLAN, 2008, p 175).

Portanto, através do percurso deste estudo, foi possível perceber que ORLAN é o nome de uma obra, o nome para um corpo que permanece enigmático. O traço construído pelo ato analítico aponta para uma transformação no modo de reconhecimento desse sujeito. É o ato que possibilita o deslocamento do Outro e que a faz buscar algo para além da configuração de seu corpo de mulher. Através do traço, ela guarda o incógnito de sua imagem. Talvez mais que conclusões, o que esta artista oferece para seus estudiosos são questionamentos. Estes abrem novos espectros para se pensar os caminhos da relação entre arte e psicanálise. Como foi possível perceber, os mistérios da articulação entre seu corpo e o seu nome ainda são muitos, aqui foi construído um pequeno degrau que visava adentrar neste

campo de impossibilidades. Entre este esfíngico percurso, permanece a problemática do advir da artista. Seria seu nome uma elaboração de um processo analítico ou se trataria de um *acting out*? Tal questão surge a partir da intervenção do analista. Como apresentado no capítulo dois, seu nome nasce de um ato, estabelecido na relação transferencial. Assim, a pergunta acima busca evidenciar um problema clínico, pois a criação deste nome seria da ordem de uma elaboração de final de análise ou seria uma resposta endereçada ao Outro? Ainda é possível questionar se esta resposta seria uma tentativa de barrar esse Outro, retirando-o da cena. Estas, entre tantas outras questões, permanecem obscuras. Todavia, independente do caminho oferecido pela a artista, vale perceber que é, a partir de seu encontro com a psicanálise, que há um novo ressoar em sua história. É através deste encontro fortuito que nasce um corpo/obra, inventado através do desnudamento do véu, dos cortes na pele e de relicários carnavais. Apenas espelhos em pedaços para a criação de um império de imagens em trânsito.

Referências

- ADORNO, T. (2008). *Teoria da Estética*. Lisboa: Edições 70.
- ANDRADE, C. Escrita Poética Chinesa e a Interpretação no último Lacan. *Opção Lacaniana*. Belo Horizonte, v. 18, 1-11.
- BAKHTIN, M. (1987). *A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Universidade de Brasília.
- BUTLER, J. (2003). *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- CAPANEMA, C; FAJNWAKS, F; VORCARO, A. (2018). As nomações na clínica nodal de adolescentes. *Tempo Psicanalítico*. Rio de Janeiro, v. 50, 99-124.
- DANTO, A. (2006) *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Edusp/ Odysseus Editora.
- DUARTE, A. Antropologia da Performance. A liminaridade e a Contradição Social. Recuperado a partir de: <https://pt.scribd.com/document/137000949/Antropologia-Da-Performance-a-Limiaridade-e-as-Contradicoes-Do-Social>.
- ECO, H. (2007) *A História da feiúra*. Rio de Janeiro: Record.
- FALBO, G; FREIRE, A.B. (2009). O corpo como objeto: considerações sobre o conceito de sublimação através da Arte Carnal de Orlan. *Aletheia*, 29, 190-203. Recuperado a partir de: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-03942009000100016.
- FARIA, A. (2009). *Mil e Uma Orlan*. (Dissertação de Mestrado). Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós Graduação em Letras e Linguística, Bahia.
- FOUCAULT, M. (1977). *História da Sexualidade I: A Vontade de Saber*. Rio de Janeiro, Edições Graal.
- FOUCAULT, M. (1984). *História da Sexualidade, 2: O Uso dos Prazeres*. 5.ed. Rio de Janeiro, Edições Graal.
- FOUCAULT, M. (1985), *História da Sexualidade, 3: O Cuidado de Si*. Rio de Janeiro, Edições Graal.
- FOUCAULT, M. (1987). *Vigiar e Punir: Nascimento da Prisão*. Petrópolis: Editora Vozes.
- FONSECA, M. (2015). *O Nome-do-Pai em Jacques Lacan: Declinações e Negatividade*. (Tese de Doutorado). Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Programa de Pós Graduação em Psicologia, Belo Horizonte.

- FOX, M. (1993). A Portrait In Skin and Bone. Notícia. *New York Times*. Recuperado a partir de: <http://www.nytimes.com/1993/11/21/style/a-portrait-in-skin-and-bone.html>.
- FREUD, S. (1990). *Projeto para uma Psicologia Científica*. Obras completas, Vol.1. Rio de Janeiro: Imago. (Publicado originalmente em 1895).
- FREUD, S. (1996). *Estudos sobre a histeria*. Vol. 2. Rio de Janeiro: Imago. (Publicado originalmente em 1893-1895).
- FREUD, S. (1996). *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*. Vol. 7. Rio de Janeiro: Imago. (Publicado originalmente em 1905)
- FREUD, S. (1974). *Sobre o narcisismo: uma introdução*. Vol. 14. Rio de Janeiro: Imago. (Publicado originalmente em 1914).
- FREUD, S. (2006). *Totem e Tabu e Outros Trabalhos*. Vol: 13. Rio de Janeiro: Imago. (Publicado originalmente em 1912/1913).
- FREUD, S. (1996). *O ego e o id*. Vol. 19. Rio de Janeiro: Imago. (Publicado originalmente em 1923).
- FREUD, S. (1977). *O Estranho*. Vol.17. Rio de Janeiro: Imago. (Publicado originalmente em 1919).
- FREUD, S. (1977). *Leonardo da Vinci e uma Lembrança da sua Infância*. Vol. 11, Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1910).
- FREUD, S. (1990). *Psicologia das massas e análise do ego*. V. 18. Rio de Janeiro: Imago, (Publicado originalmente em 1921).
- FREUD, S. (1996). Esboço de psicanálise. [1938]. In: *Moisés e o monoteísmo três ensaios*. Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho originalmente publicado em 1938).
- GONZAGA, M. (2011). *O Corpo como rascunho: Orlan, o verbo feito carne feito imagem feita verbo*. Recuperado a partir de: http://www.anpap.org.br/anais/2011/pdf/cpa/ricardo_mauricio_gonzaga.pdf.
- GRECO, M. (2010). Declinações da Dismorfobia: Estudo Psicanalítico da distorção da imagem corporal. (Tese de Doutorado). Universidade Federal de Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação de Medicina, Minas Gerais.
- GRECO, M. (2011). Os espelhos de Lacan. *Opção Lacaniana online*, 6, 1-13. Recuperado de: <http://www.opcaolacanianana.com.br/nranterior/numero6/texto9.html>.
- HAYLES, K, N. (2010). *How we became Posthuman: Ten Years On An Interview with N. Katherine Hayles*, doi: <http://dx.doi.org/10.3366/para.2010.0202>.

- LACAN, J. (1946). Formulações sobre a causalidade psíquica. In: *Escritos*. (pp. 152-196). Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- LACAN, J. (1949). O estágio do espelho como formador da função do Eu. In: *Escritos*. (pp. 96-104). Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- LACAN, J. (1957). O seminário sobre “A carta roubada”. In: *Escritos* (p. 13-66). Rio de Janeiro: Zahar.
- LACAN, J. (1959/1960). *O Seminário, livro7: A Ética da Psicanálise*. 1º. Ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- LACAN, J. (1961). Observação sobre o relatório de Daniel Lagache. In: *Escritos*. (pp. 647-691). Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- LACAN, J. (1961/1962) *Seminário, Livro 9: A identificação*. Inédito.
- LACAN. (1965). *Seminário, livro 12. Problemas Cruciais da Psicanálise*. Inédito
- Lacan, Jacques. (1970). Radiofonia. In. *Outros escritos*. (pp.400-447) Rio de Janeiro: Zahar.
- LACAN, J. (2001). O lugar da psicanálise na medicina. *Opção Lacaniana*, São Paulo, n. 32, 8-14.
- LACAN. (1974). *Triunfo da Religião*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- LACAN, J. (1973). *Seminário, livro 20. Mais, Ainda*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- LACAN, J. (1975/1976). *O Seminário, Livro 23: o Sinthoma*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- LAURENT, E. (2016). Entrevista com Éric Laurent: O Inconsciente e o Corpo Falante. *Revista Cult*. Recuperado a partir de: <https://nadadorentrepalavras.wordpress.com/2016/06/08/entrevista-com-eric-laurent-o-corpo-falante-o-inconsciente-e-as-marcas-de-nossas-experiencias-de-gozo/>
- LAMBERT, R. (1988). *A arte no século XX*. 1º Ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- LINARDOU-BLANCHET. (2016). Corpo migrantes da fotografia. *AMP 2016*. Recuperado a partir de: <http://www.congressoamp2016.com>.
- LINDENMEYER, C. (2012). Qual é o estatuto do corpo em psicanálise? *Revista tempo psicanalítico*, Rio de Janeiro, v. 44 (2), 341-359.
- LINHARES, A. (2004). O Outro no Auto Retrato: A partir das Metamorfoses de ORLAN. *Psicologia Clínica*, n° 18, 157-176. Recuperado de: http://www.fundamentalpsychopathology.org.br/uploads/files/ii_congresso_internacional/simposios/ii_con.sp.o.outro.no.auto.pdf
- LE BRETON, D. (2003). *Adeus ao corpo: antropologia e sociedade*, 5º Ed, Campinas: Papyrus.

- LEHMANN, H. T. (2007). *Teatro pós-dramático*, São Paulo: Cosac e Naify.
- MALYSSE, S. R. (2008). “*Padrões aos pedaços*” ou como Orlan ataca a arte contemporânea e os padrões de beleza com a sua arte carnal. Recuperado a partir de: <http://forumpermanente.incubadora.fapesp.br/portal/.event-pres/simp-sem/pad-ped> O/documentacao-f/comunic/dia08-1720.
- MILLER, J. (2008) Initiationauxmystèresd’Orlan. Conversationavec Jacques-Alain Millerl. *LNA. Le Nouvel Âne*. Paris, Navarin. n.8, 8-12.
- MILLER, J. (2016). O Inconsciente e o Corpo Falante. In Holck & R. Souto. *O Corpo Falante: Sobre o Inconsciente no Século XXI*. 1º Ed. Rio de Janeiro. EBP.
- MIRANDA, J. B. (2011). *Corpo e Imagem*, São Paulo: Annablume.
- MIRANDA, J. B. (2008). Corpo Utópico. *Unicamp*. Campinas (SP), (15), 249-270. Recuperado a partir de: <http://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8635583>.
- MUSACHI, B. (2015) Orlan: Um nome, uma obra para uma singular experiência corporal. Texto apresentado na *Jornada Brasileira de Psicanálise*. São Paulo. Recuperado a partir de: <http://leonardocr93.wixsite.com/jornadas2015ebpsp/orlan--um-nome--uma-obra-para-uma-singul>.
- PIGUET, P. (2015).Orlan and her skinned Orlan Body. In: *ORLAN, Striptease descellules jusqu’àl’os*. (pp. 89-96). Paris: Editions Scala.
- PINTO, R. (2016). Procura-se um nome. *Ato*. Belo Horizonte, v. 1, 71-79.
- PIRES, B. (2005). *O Corpo Como Suporte da Arte*. 1º Ed, São Paulo: Editora Senac.
- POLI, M.C. (2007). A Medusa e o Gozo: Uma Leitura da Diferença Sexual em Psicanálise. *Ágora*, 10 (2), 279-294. Recuperado a partir de: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1516-14982007000200009&script=sci_arttext&tlng=pt.
- PRIETO, I. (2015). Orlan Is Someone Else. In: *ORLAN, Striptease descellules jusqu’àl’os*. (pp.109-118). Paris: Editions Scala.
- OLIVEIRA, S.M.E. (2006). Versões do pai no ensino de Lacan. *Escola Brasileira de Psicanálise*, Belo Horizonte.
- ORLAN. (2008). O manto de Alerquim. In: *Performance Presente Futuro*. Rio de Janeiro: Oi Futuro/Contracapa.
- ORLAN. *Site oficial*. Recuperado a partir de: www.orlan.net.
- QUARANTA, D. (2015).Orlan and her skinned Orlan Body. In: *ORLAN, Striptease descellules jusqu’àl’os*. (pp. 97-109). Paris: Editions Scala.

- QUINET, A. (2012). *Os Outros em Lacan*. 1º Ed. Rio de Janeiro: Zahar.
- RIVERA, T. (2005). *Arte e psicanálise*. 2ºEd. Rio de Janeiro: Zahar.
- RIVERA, T. (2013). *O avesso do imaginário: arte contemporânea e psicanálise*. São Paulo: Cosac Naify.
- ROCHA, G, M. (2010). *O Estético e o Ético em Psicanálise: Freud, o sublime e a sublimação*. (Tese de Doutorado). USP. Programa de Pós-Graduação em Filosofia, São Paulo.
- ROMEIRA, C. (2014). *Atração e Repulsa: O Grotesco na Obra de Rodrigo Fraga*. (Tese de Doutorado). Universidade Federal do Pernambuco. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Pernambuco.
- ROSA, M. (2009). ORLAN, nossa contemporânea. *Cartas de psicanálise*, v. 2, n. 6, 176-183.
- ROSA, M. (2015). Lacan com Kripke: O Real em jogo no Nome-Próprio lido como um designador rígido. *Ágora*. Rio de Janeiro, v.18, 115-130.
- ROUDINESCO, E. (2011). *Lacan a despeito de tudo e de todos*. Rio de Janeiro: Zahar.
- SANTIAGO, J. (2006). A clínica da pai-versão: um adeus ao pai morto. *Revista Latusa*, 11, 73-89, São Paulo: EBP.
- SHEPHERDSON, C. (2007). Uma libra de carne: a leitura lacaniana d'O visível e o invisível. *Discurso*, (36), 95-126. <https://doi.org/10.11606/issn.2318-8863.discurso.2007.38074>
- SERRES, M. (1993). *Terceiro Instruído*. São Paulo: Piaget.
- SILVA, A. M. (1999). Elementos para compreender a modernidade do corpo em uma sociedade racional. *Cadernos Cedes*, Santa Catarina, nº 48, 7-29.
- SILVA, G; OLIVEIRA, N. (2017). Letra e Escrita na Obra de Jacques Lacan. *Jornal de Psicanálise*. São Paulo, v. 50, 129-140.
- SIQUEIRA, E (2013). *Corpo Escrito: Um estudo psicanalítico sobre nomeações e marcas corporais*. (Tese de Doutorado). Universidade Católica de Pernambuco. Laboratório de Psicopatologia Fundamental, Pernambuco.
- SOARES NETO, J, F, P. (2005). *A saúde modificada: criatividade, espontaneidade e satisfação na experiência corporal contemporânea*. (Tese de Doutorado). UERJ. Instituto de Medicina Social, Rio de Janeiro.
- SOLER, C. Os Nomes da Identidade. *Conferência*. Recuperado a partir de: <https://pt.scribd.com/document/378185092/Art-Os-Nomes-Da-Identidade-1-Colette-Soler>
- TEIXEIRA, A. (2007). De Irma a Emma: A solução do sonho na dissolução de sentido. *Revista Sephora*, Rio de Janeiro, 5(10), 41-54.

THOMPSON, S. (2004). *ORLAN*. Paris: Éditions Flammarion.

TORRES, R. *Do Ato Psicanalítico ao Discurso do Analista: A Estrutura do Campo Lacaniano*. (Tese de Doutorado). Universidade de São Paulo. Instituto de Psicologia, São Paulo.

VARES, M, F. (2013). *Ciborgue: Uma concepção de corpo na arte contemporânea*. (Dissertação de Mestrado). Universidade Federal de Santa Maria. Pós Graduação em Artes Visuais, Santa Maria.