

LIBERDADE E DETERMINISMO PÓS-HUMANOS A TORTUOSA ESTÉTICA DE ORLAN

FREEDOM AND DETERMINISM IN POSTHUMANISM ORLAN'S TORTUOUS AESTHETICS

GUILHERME MASSARA ROCHA*
massaragr@gmail.com

VANESSA GUIMARÃES SILVA*
vguimaraes091@gmail.com

O presente artigo examina processos, circunstâncias e contextos da obra da artista francesa contemporânea ORLAN. Privilegia-se aqui a hipótese de tratar-se de uma estética que se desenvolve a partir de matrizes convergentes com aquelas que forjam substancialmente o discurso pós-humanístico. Procuraremos evidenciar em que medida certos princípios e fundamentos da racionalidade pós-humana são tematizados, representados, reunidos e criticados em obras capitais de ORLAN. E procuramos refletir de que modo sua estética se desenvolve num jogo rico e complexo de aproximações e distanciamentos desses princípios e proposições.

Palavras-Chave: ORLAN; corpo; pós-humanidade; estética; política.

This paper aims at analyzing the processes, circumstances, and contexts of ORLAN's work. Our main hypothesis is that her work shares similarities with the aesthetic framework found in the posthuman discourse. We will discuss to what extent certain principles of posthuman rationality are represented, correlated and criticized in ORLAN's capital works. Furthermore, we try to address her artistic work precisely in its rich interpolation with these principles and propositions.

Keywords: ORLAN; body; posthumanity; aesthetics; politics.

Data de recepção: 2020-05-31
Data de aceitação: 2020-09-01
DOI: [10.21814/2i.2669](https://doi.org/10.21814/2i.2669)

*Psicanalista, Professor-Associado do Departamento de Psicologia da UFMG, Belo Horizonte, Brasil. ORCID: 0000-0002-3155-5725.

*Psicanalista, Mestre em Estudos Psicanalíticos, UFMG, Belo Horizonte, Brasil. ORCID: 0000-0001-6877-9581

1. Introdução

As metamorfoses de ORLAN são notórias desde seu nome-próprio, abandonado e re-designado precocemente em sua trajetória artística, como a sugerir o tensionamento estético de todo limite material, privilegiadamente daqueles do corpo e da linguagem. Sua estética se desenvolve sob forte impacto das reconfigurações de sua própria imagem corporal, num programático vislumbre do ultrapassamento dos parâmetros de reconhecimento da forma e da figura humana. Sem abandonar a prática e a ferramenta do retrato, ORLAN, todavia o reivindica como constitutivo dos dispositivos de produção de suas “imagens metamórficas”, na expressão de Jacques Rancière. Procuraremos evidenciar nesse artigo como a artista francesa introduz um “postulado de indiscernibilidade” (Rancière, 2003, p. 36) em sua estética, visando a experiência de introdução de um suplemento heteróclito na função de reconhecimento da imagem, frequentemente pela via do grotesco. E daí seu caráter metamórfico. Humanas, des-humanas ou, diriam alguns, pós-humanas, as retratações de ORLAN se alinham ao “imaginário do hipercoipo” ou daquele de um infra-coipo, no caso de suas experiências com a biotecnologia do processo estético em que “se hibridiza toda experiência” (Miranda, 2011, p.140).

A vasta obra de ORLAN insere e extravasa o coipo no centro de sua experimentação e investigação estética e política. Inicialmente será realizado um breve percurso sobre algumas obras da artista. Em seguida nosso estudo vai ao encontro da produção de sua *Arte Carnal*, com vista a explicitar os processos de criação das imagens metamórficas que impactam, nessa obra específica, aquilo que a artista nomeia como reencarnação.

2. A Heresia da Estética de ORLAN

A poética de ORLAN quebra com padrões clássicos da estética e do coipo. Em entrevista concedida ao *New York Times*, ela expõe sua concepção artística através do seguinte relato: “a maioria das pessoas não quer olhar para coisas como um coipo 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” (Fox, 1993, p. 8).¹ Com essa fala, ORLAN destitui o lugar de primazia do belo, trazendo para a cena o insuportável para o ser. Estética que não deixa de ser também política, na medida em que incorpora a seus propósitos pautas do feminismo (hibridizações dos signos ideais e de arquétipos da mulher, prevalentes na tradição patriarcal), e da quebra do conservadorismo teológico e disciplinar do coipo (desnudando a manipulação da carne que havia sido expulsa do repositório imagético do coipo na modernidade). Para Donatian Grau, o feminismo de ORLAN se revela como denúncia da “hierarquia estrutural das identidades” e “exploração da extraordinária riqueza do sexo”, mas sem perder de vista o gesto de nos lembrar, “a nós que somos condicionados biopoliticamente, que nós podemos existir (...) respeitosos de nossa capacidade poética” (Grau, 2015, p. 37). Através de um jogo das

¹ N. dos E.: Salvo informação em contrário, todas as traduções são dos autores.

imagens e semblantes ela faz emergir o estranho² de si mesma, brincando com as formas e fundindo o humano ao inumano.

Ao evocar uma estética descentrada em relação à beleza e à forma reconciliadora, a arte de ORLAN irá caminhar em percursos híbridos, cujos aspetos centrais serão precisados adiante. Umberto Eco (2007), ao trabalhar a problemática do feio e do grotesco na história da arte, aponta que tais categorias quebrariam com o monótono, fornecendo uma ruptura com a tradição. Este aspecto subversivo é o que marca a trajetória de ORLAN. Através de uma obra blasfêmica, a artista conduz seu público por uma farta palheta de modulações de suas percepções e críticas, que tendem a uma balança entre o fascínio e a repulsa. Para tanto, ela faz de seu corpo um espaço de criação, reinventando-o à sua maneira. É por intermédio dele que ela interage e interroga o mundo. Imma Prieto escreve:

ORLAN inverte novamente os papéis da funcionalidade pré-estabelecida e mostra como uma certa concepção do sujeito contemporâneo passa pelo corpo. Contradizendo uma vez mais os cânones generalizados responsáveis por definir um gosto estandardizado, a artista nos mostra, deusa fendida, toda sua musculatura, seu corpo emancipado, como diriam Deleuze e Guattari. Um corpo sem órgãos e fragmentado, onde a autonomia das partes elimina e anula as outras, assumindo-as” (Prieto, 2015, p. 62).

O corpo é o palco onde as obras de ORLAN ganham vida. Ainda no princípio de sua carreira já seria possível distinguir essa relação. Em 1960, com apenas 17 anos, ORLAN problematiza o corpo feminino através do aparato fotográfico. A partir de uma série de retratos inaugurais, a artista cria a obra *Corpo-Escultura*. Neste trabalho, ela é fotografada nua em matizes pretas e brancas. Em todos os momentos desta obra, a artista explora a função estética de uma “obra sem rosto”, pois nestas fotos ela aparece quase todo o tempo com o rosto encoberto, não acessível ou mascarado. Numa obra dessa série inaugural – *O corpo-escultura dito batraquiano sobre fundo negro* – o destaque conferido ao adjetivo (em itálico, no original) parece sugerir (ou prenunciar) a força de hibridização que viria a se hipertrofiar em sua obra. Ao cabo de seu processo artístico, toda fronteira que separa a figurabilidade humana de sendas a ela alheias – o animal, a máquina ou, no limite, o informe – seria uma fronteira, por assim dizer, dita, discursiva, hermenêutica. E, como tal, apta ou suscetível às hibridizações com as quais, a um só e mesmo tempo, se reconhecem e se perdem as semânticas da corporeidade humana.³

Durante o período de 1970 a 1990, ORLAN realizou inúmeras performances que recolocaram em cena seu corpo como suporte de uma voz estética e política. Dentre estes trabalhos, vale destacar as performances intituladas *O Beijo da Artista* e *Mesurages*. O “velho desprezo teológico pelo corpo” (Miranda, 2011, p. 85) é ostensivamente interrogado nessas obras, num gesto complexo de crítica da natureza contábil do corpo na experiência social e de explicitação da potência transfiguradora da sexualidade feminina.

O Beijo da Artista (1977) foi realizado de maneira inédita na FIAC (Feira Internacional de Arte Contemporânea) em Paris. Essa performance consiste na transformação do corpo da artista em uma máquina de vender beijos, enfatizando o

² “O estranho é aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar” (Freud, 1919, p. 277).

³ Na aurora ainda de sua trajetória artística, ORLAN “pinta e pratica uma atividade poética que ela qualifica como *Prosésies écrites*, que ela publica em 1967” (Cros, Le Bon & Rehberg, 2004, p. 12). A diversidade de sua prática artística progrediria na direção de uma transversalidade, numa hibridização de estilos, de ferramentas e de suportes artísticos (alguns deles de cunho inaugural, tal como a transmissão via internet de performances artísticas, ainda na aurora dos anos 1990).

contraste entre o ideal moderno do feminino como pureza e o imaginário social de sua degradação, materializada na figura da prostituição. Assim, ela cria uma metáfora que evidencia “as duas fantasias da feminilidade” (Miller, 2008, p. 167). De um lado está seu corpo nu estampado em um busto de madeira e, do outro, há uma figura de Madona. Os espectadores poderiam introduzir o valor de cinco francos no busto e receber um “beijo de língua” da artista, ou fazer uma oferenda para Madona. Dessa forma, ORLAN performa contrastes, ironizando a clivagem que o olhar falocêntrico introduz sobre o feminino, clivando-o ora como corpo-objeto de profanação sexual, ora como imagem sublimada de contemplação/adoração. E com isso tematizando a condição da mulher como privada do acesso ao significante, cingida pelo silêncio da violência de gênero, e pela violência do fantasma masculino de idealização/degradação do objeto amoroso. Rosa (2009) sugere 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). A crítica voraz e performada advém de forma jocosa, “ao planificar a prostituição e a arte enquanto simulacros regulados pela metafísica do capital” (Faria, 2009, p. 60).

De algum modo prenunciada pelo trabalho anterior, *MesuRages* (1980), traz uma crítica voraz às instituições artísticas e almeja a apropriação estética dos espaços urbanos. O nome da performance expressa o caráter de protesto e denuncia a tensão existente entre a artista e as instituições de arte. É nessa performance que ela passa a fazer de seu corpo a “medida para todas as coisas”, criando uma unidade de medida que ela designa “*ORLAN-Corpo*”. Através desse padrão ela passa a confrontar os espaços urbanos. Seu corpo se funde aqui à sua linguagem, passando a ser a forma como ela fala com o outro e questiona seu mundo. ORLAN-Corpo talvez consista, como sugere Philippe Piguet (2015), numa das formas com que a artista aborda “a problemática do corpo em movimento” (p. 40). E, como tal, “o conceito de ORLAN-Corpo que ela forjou participa a colocar como uma afirmação maior que o corpo é escultura e que ele é um material a partir do qual é possível imaginar todos os tipos de formulações” (Piguet, 2015, p. 40). Tal conceito impacta o modo como a singularidade do corpo da artista parametriza o cálculo abstrato das medições humanas (materiais ou não), assim como denuncia a objetivação valorativa dos corpos individuais, operada pela experiência social – mesmo aquela referida ao mundo da arte – que suprime ou exclui o sujeito.

Durante a realização de *Mesurages*, ORLAN faz diversos movimentos que sustentam seu posicionamento político. Ela inicia a performance se adornando com um vestido, criado com partes de seu enxoval e marcado com espermatozoides de seus amantes. Ornamentada com este vestido, ela se deita no chão, se suja com a poeira do local, e faz uma marca atrás da cabeça, repetindo este movimento várias vezes. Finalizada essa repetição, ela chama duas testemunhas para contar o número de *ORLAN-corpo*. Ao final da performance, ela retira o vestido em público, lava-o, recolhe a água suja em um relicário e, por fim, emula a pose da Estátua da Liberdade. A curiosa liturgia da performance denuncia - seja por sua repetição mecânica ou maquínica, seja pela exposição sistemática da clivagem que caracteriza as formas socialmente condicionadas de fetichização da feminilidade – o devir metamórfico da estética de ORLAN. Alguns anos mais tarde, a dramatização narrativa dessas performances seria tensionada no nível material da carne. A brutalidade das normas de gênero, ou mesmo a incoerência dos processos em jogo nos modos de institucionalização da arte seriam ainda mais radicalmente interpeladas. *ORLAN-Corpo* tornar-se-ia, para além de uma unidade simbólica no interior de um sistema de códigos, uma substância a ser transformada no curso de processos cirúrgicos, de experimentações biotecnológicas, de hibridizações provindas de uma hierarquização morfológica de tendências representativas na história da arte. A profanação do corpo

performada por ORLAN – porventura repudiada como signo de um mero desprezo moral pela forma ou imagem socialmente reconciliadora – pareceria, todavia, manter no horizonte de sua mensagem estética a função de denúncia das fatalidades biopolíticas a que todos os corpos estariam submetidos, desde o bisturi e o crucifixo ou a mercantilização da arte.

2.1 O Manifesto da Arte Carnal – rumo a uma arte pós-humana?

Em 1990, precedendo a performance *A Reencarnação da Santa ORLAN*, a artista escreve o seu *Manifesto da Arte Carnal*. Tal manifesto traz em seu fundamento elementos do pensamento estético da *Arte Conceitual* dos anos de 1960, estipulando como propósito artístico o autorretrato clássico, porém reinventado com o suporte de aparatos tecnológicos.

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 a sua circunscrição em preceitos sociais, morais e históricos. Dessa forma, ela busca afirmar “a liberdade individual do artista” (ORLAN, 1990). ORLAN incarna personagens e formas dotadas de certo grau de abstração a partir da constituição de suas imagens. Como um retrato vivo, ela pretende manipular seu corpo negando a dor, pois, diferentemente de propósitos engendrados pela *body art*,⁴ ela se opõe a qualquer tipo de sensação dolorosa. Para ela, a dor representaria a inflexão dos imperativos morais da ascese por meio dos quais o corpo é privado de fruições diversas e, principalmente, de transformações. O uso de dispositivos médico-científicos para a supressão da dor representaria aqui ainda um traço distinto da aura pós-humana de sua estética, no sentido de expandir a superfície corporal como suporte do ato estético, eventualmente até o limite de sua supressão, ou sua hibridização com formas não necessariamente humanas/carnais de corporeidade.⁵ Assim, onde há o dizer “darás a luz com dor”, a artista o subverte com os mais variados procedimentos anestésicos existentes. No classicismo estético, a que ORLAN faz alusão ao citar/subverter 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. Assim, ao se opor à dor, ela se considera uma defensora do corpo e da arte. De acordo com suas palavras,

⁴ *Body Art* é uma corrente artística que utiliza o corpo como suporte para arte, explorando todos os seus limites. De acordo com Frayze-Pereira, “coagindo o corpo a manifestar sentidos através do sofrimento, da purgação de uma ferida, do registro da cicatriz, os artistas da *Body Art* fazem emergir o si como entidades suscetível de informação estética” (2006, p. 308). Como aponta ORLAN, diferente da *Body Art* a *Arte Carnal* “não deseja a dor, não a busca como fonte de purificação, não a concebe como Redenção” (ORLAN, 1990).

⁵ A noção de corporeidade se relaciona com a realidade biopolítica e aponta para as marcas e sintomas sociais que subjagam o corpo. Tal noção tem como base as ideias de Michael Foucault (1979) onde o corpo é apresentado como superfície de inscrição de acontecimentos.

A Arte Carnal não é a herdeira da tradição cristã, contra a 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).

A partir desse escrito há uma demarcação de um lugar de primazia para o corpo como sede simultânea de processos estéticos e debates políticos. ORLAN pareceria ainda, a partir de seu manifesto, fiar-se nas promessas da tecnociência para concluir seu projeto de des-sacralização da subordinação teológica do corpo a imperativos de regulação sensíveis, ou a protocolos de gênero da moral sexual moderna. Sob tal aspecto, sua arte passa a flertar mais intensamente com os ideais pós-humanos de superação do corpo, abrindo a experiência da sensibilidade, da imagem e da figurabilidade ao ilimitado. A escanção prometida das condições transcendentais de possibilidade da experiência – corpos não mais subordinados à diacronia temporal ou à finitude espacial – seria visada, em sua arte, por meio das estratégias de numerização que a tecnologia digital oferece (lembramos que ORLAN é pioneira no uso da internet como suporte/condição de produção estética), e também por meio das tecnologias médicas e robóticas de intervenção sobre o corpo. Aparelhando-o, nele inserindo bio-materiais alheios ou oriundos de outras espécies, ou apostando numa nova modalidade de retratação na qual a imagem e seu suporte se confundem com o corpo em si, tornando o corpo mesmo obsoleto como condição de possibilidade do processo de retratação. Resta saber, contudo, em que medida esse manifesto de destituição da soberania teológica que docilizara os corpos não se faria ao preço de uma estética que passa a adorar outro ídolo, a saber, o Deus-logos (tomando aqui de empréstimo a expressão de Freud em *O futuro de uma ilusão*), aquele que, sob a roupagem da autoridade incondicional da tecno-ciência, comandaria na contemporaneidade as semânticas da verdade acerca do vivente. E cujas promessas, no limite, convergem para a disjunção da própria noção e experiência da vida de seus suportes sensíveis e de seus contornos carnis/materiais. Ao final de seu manifesto, ORLAN enuncia:

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 expõe seu próprio fascínio (ainda que cingido aqui por um certo escárnio) frente ao saber científico e suas tentativas de apreensão corporal, enfatizando a fluidez e o caráter metamórfico de seu corpo. 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 estilizado, surge como uma realidade plástica em que a própria condição limitada do corpo deixa de existir (Miranda, 2008). A partir do *Manifesto da Arte Carnal*, ocorre um novo ressoar na arte de ORLAN, marcada por um apelo ao ilimitado corporal. Agora, o corpo é feito, refeito e desfeito de sua carne, e torna-se manufatura, objeto a ser confeccionado. David Le Breton, analisando o devir histórico da relação humana ao corpo, afirmaria:

Se as modificações corporais tradicionais, repetindo as figuras ancestrais, inscrevem em uma filiação, essas de nossas sociedades contemporâneas são inversamente formas simbólicas de recolocação no mundo, mas de uma maneira estritamente pessoal, porventura através da invenção de um signo próprio. (Le Breton, 2002, p. 162).

No caso de ORLAN, a extensão e virulência de sua paixão pelo real – expressa pela

miragem estética de desprendimento de qualquer estabilidade identitária conferida pela forma, pelo sexo ou pelas designações significantes – lança uma dúvida quanto as margens de regulação simbólica de sua arte. A elisão, contudo, de seu nome-próprio em prol do designador ORLAN parece, por seu turno, evidenciar a invenção do signo pessoal. Signo, todavia, paradoxal, na medida em que não conecta signifiante e significado, mas muito mais aponta para a força metamórfica, transitiva e instável daquilo que poderia designar. A arte carnal, por seu turno, dá expressão a zonas complexas de intersecção de sua obra em relação com ideais pós-humanos de superação do corpo biológico. Insistindo na função metamórfica do corpo, ORLAN parece a um só e mesmo tempo conservá-lo e flertar com seu ultrapassamento, pela via da exploração mimética de suas bordas infinitas.

2.3 A Reencarnação da Santa ORLAN – adeus ao corpo?

Como já observado, um dos maiores marcos da carreira de ORLAN se encontra no período após a escrita do *Manifesto da Arte Carnal*, entre os anos 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 eleva a noção mesma de performance artística a um novo e polêmico patamar, e cinge o cerne do fazer estético de ORLAN. O que é então deflagrado refere-se não somente à abertura de novos horizontes para a arte performática contemporânea como demarca, de forma paradigmática, o horizonte teleológico de obsolescência do corpo no bojo da estética da artista francesa. “Quando a artista evoca essas diferentes performances ela o faz em função de ‘seus estilos’, para defini-los como ‘ritos de passagem’ e como uma tentativa para admitir o fato de que o corpo é ‘obsoleto’” (Cros, LeBon & Rehberg, 2004, p. 126). Para se compreender *A Reencarnação da Santa ORLAN*, faz-se necessário retomar alguns momentos cruciais da criação dessa performance.

Em 1979, enquanto participava de um simpósio internacional de performance em Lyon, ORLAN 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 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 produziu, em sua contingência e imprevisibilidade, um efeito de apropriação estética que engendra e reitera o traço não somente auto-biográfico da arte de ORLAN, mas também sua pesquisa estética caracterizada por uma espécie de auto-retratação *in motion*, que incorpora ao visível o elemento heteróclito de uma imagem pública, assim como o efeito *Unheimlich* de sua publicização.⁶

O encontro com uma estética que não exclui a problematização das fronteiras entre a vida a morte, entre o corpo humano e a imagem pós-humana/inumana que pode resultar de sua transformação pela tecno-ciência 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

⁶ Poder-se ia aqui conjecturar que, quase quarenta anos depois, a assimilação social de uma atitude semelhante tenderia a extravasar-se do mundo da arte, de algum modo normalizada pela força imperativa do lema “broadcast yourself”, marca registrada do Youtube, mas facilmente reconhecível como apelo de expressão que organiza atitudes e conteúdos em outras plataformas de alcance globais, tais como o Instagram.

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. Através desse quadro-corpo surge a performance mais avassaladora da artista, *A Reencarnação da Santa ORLAN*.

A performance *A Reencarnação da Santa ORLAN* é o seu trabalho mais inovador. A radicalidade desse trabalho se mostra em todos os seus procedimentos, desde a preparação da sala até a finalização da cirurgia. Aqui, o ato performativo é levado além dos palcos e das telas, e 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, tais como seu sangue, gordura e carne são guardados em relicários e enviados a galerias de arte, desde onde se tornariam acessíveis e representativos da existência simultânea de uma totalidade subjetiva representada por suas partes. É notória ainda toda a reconfiguração estética das salas de cirurgias, no interior das quais cartazes que emulam um lançamento cinematográfico, objetos que representam naturezas mortas, objetos cristãos e profanos (crucifixos e tridentes) e livros constelam-se no âmbito de uma coleção de signos de forte apelo simbólico. O paradoxo que advém dessa colagem surrealista de elementos estéticos, que dissolvem a aridez mimeticamente asséptica de uma sala de cirurgia, produz como resultado ainda uma interessante indagação acerca dos propósitos em jogo no dispositivo e, conseqüentemente, da subjetividade que o reivindica (ou que a ele se submete). Na nona e última cirurgia da série, que acontece em dezembro de 1993 em Nova York, ORLAN interage em tempo real com os telespectadores do procedimento transmitido via internet para diferentes galerias de arte de diversos países. E se deixa fotografar deitada numa maca, com os seguintes dizeres sobre suas vestes: “the body is but an outfit”. Para Bernard Blistène e Buci-Glucksmann,

ORLAN abraça todas as disciplinas e categorias estéticas, tais como o desenho, a escultura e a pintura que fazem uma unidade. A imagem, para além dessas separações, se torna a retransmissão, permite sua colocação em rede, autoriza um novo programa e a invenção de uma nova superfície” (Blistène e Buci-Glucksmann, 2004, p. 242).

A miragem pós-humana de supressão das condições e suportes individuais e limitados de figurabilidade é aqui diretamente aludida. A transitividade da auto-retratação recebe o suporte duplo da fugacidade e do fluxo das imagens da web, e também do “equipamento” corporal, superfície que poderia se submeter quase indefinidamente às reconfigurações cirúrgicas. A instabilidade liminar das formas – e dos conceitos por ela suscitados – é aquilo que a artista parece, ao fim e ao cabo de suas intenções estéticas, entrever.

A partir de sua radical desconstrução corporal, ORLAN se desfaz da pele e revela a carne como forma de confrontação à própria estranheza de sua imagem, fazendo emergir um corpo “borrado pelas tecnologias” (Santaella, 2007, p. 129). Assim, ela recorta a sua pele e tece imagens que, em suas palavras, “sempre são de uma inquietante estranheza” (Miller, 2008, p. 175). ORLAN parece ainda provocar com essa sua obra uma espécie de mal-estar no cânone estético, ou pelo menos nas molduras das identidades próprias ao teatro e ao cinema. Através do cinema, escreve Christine Buci-Glucksmann, “ORLAN se torna a ficção de si própria (...) eis a dimensão metafísica da ficção na arte de ORLAN. Pois ela mesma é tornada sua ficção ‘real’” (Buci-Glucksmann, 2004, p. 244). Em grande medida, ORLAN antecipa com sua estética o porvir de certos contornos dos *reality shows*, seja pela via da paixão de explicitar todo segredo narrativo, seja pelo caráter obsceno de uma ficção interessada em expor e adornar o censurável, o proibido, o sacralizado. Para ela, 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. Ela radicaliza a

noção do “pós-corpo” através da criação de um ciborgue que estremece os muros entre a máquina e o organismo. Esse ser reencarnado em sua obra perpassa as concepções pós-humanas e traz para cena a noção de um *homem-maquínico*. De acordo com Haraway (2000) tal figura desestabiliza posições binárias entre identidades políticas. A autora esclarece que “um ciborgue é um organismo cibernético, um híbrido de máquina e organismo, uma criatura de realidade social e também uma criatura de ficção” (Haraway, 2000, p. 36). Dessa forma, através do ato performático, ORLAN se transforma nesse híbrido, mesclando ficção e realidade através da escrita de seu quadro/corpo.

Para a realização de todo o processo performático, ORLAN se inspirou em imagens de figuras femininas recolhidas na história da arte e da mitologia. Tais figuras eram consideradas ícones de beleza e signos arquetípicos, por assim dizer, da feminilidade. ORLAN não buscava apenas incorporar à sua imagem uma parte marcante do rosto de suas musas, ela pretendia também absorver no processo de incorporação as particularidades narrativas dessas subjetividades. Dessa forma, como um *ready-made* modificado, ela passa a construir o seu autorretrato carnal. 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*, forjando a imagem de um híbrido através de uma completa desconstrução e reconstrução de seu corpo de mulher. Projeto na esteira do qual a soma das belezas particulares não resulta na materialização do belo em si, mas muito mais em sua desconstrução estética e política. Nesse revolucionário projeto *estético-político*, há um sincretismo das imagens femininas que coloca em cheque a ilusão da integridade humana. A deformação, a estranheza e a inquietude são características encontradas nesta obra e em outros trabalhos de ORLAN. Ao entrever a antítese da edificação de uma musa pela via de uma bricolagem carnal, ORLAN cria o monstro assexuado e hipersexuado, denunciando o fantasma ocidental moderno do *eterno feminino que nos sublima*.

O caráter político proeminente em todo percurso de ORLAN engendra aspectos complexos, e não redutíveis aos propósitos manifestamente expressos pela artista em seu manifesto, suas declarações e suas entrevistas. Para ela “o corpo é político” (Miller, 2008, p. 168), ou seja, ele é o veículo e a linguagem que a possibilita interrogar, por meio de seus objetos e seus atos estéticos, a distribuição de forças no mundo em arranjos formais, arranjos de gêneros e constelações de poder. ORLAN resume, mas não esgota as margens críticas a que seu trabalho parece conduzir-nos. Assim como em *Mesurages*, aqui o corpo é transformado em ato, porém, neste momento, ele se torna um mosaico de transitividades, incomensuráveis ao elemento representável das experiências que o animam, e que dá vida ao ato performativo.

Durante seu processo de *Reencarnação*, ORLAN realizou seis cirurgias 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 o recurso ao repositório de imagens religiosas e barrocas e se concentra nas possibilidades viabilizadas pela tecnologia contemporânea. Durante esse processo, ela inseriu os famosos implantes de silicone em sua testa. Em entrevista ao *New York Times* (1993), ORLAN 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” (Fox, 1993, p. 8). Esta fala mostra a intensa relação da artista com sua obra, ou melhor, com seu próprio corpo. A partir dessa performance, o corpo de ORLAN se explicita em sua condição *oufît*, absolutizando-se em sua exterioridade a qualquer determinismo natural ou estético-moral. De acordo com Soares Neto (2005), ORLAN questiona através de suas cirurgias um “desejo mimético”

de se igualar com uma “multidão anestesiada” (p. 38). Sobre tal questão, Musachi (2015) 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, irreformável. 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 (Miller, 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” (Falbo e Freire, 2009, 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 por meio de seus semblantes, seus revestimentos imaginários. Ao trazer a realidade da carne para a cena, ela passa a unir corpo e arte em um estado visceral. Ela se torna o seu *ready-made* modificado, não apenas atravessado pelas tecnologias, como por elas incorporado. Assim, é por intermédio de sua arte que ela se constrói e se faz sujeito de desejo. O que mostra que seu corpo não é apenas o lugar performático, mas a própria obra produzida por arranjos multimídia em que suporte, ato, matéria e imagem se hibridizam num jogo indeterminado de hierarquias.

3. Discussão: hibridismo e paradoxos do ideal corpóreo na fronteira entre a arte de ORLAN e o pós-humano

Uma das garantias políticas e subjetivas fundamentais proporcionadas pela modernidade foi o direito de soberania individual sobre o corpo. Como se pode notar, a repercussão da estética de ORLAN no debate ontológico sobre o estatuto do corpo na narrativa pós-humanística interpela a logicização progressiva da condição orgânica/sensível, além de dramatizar a superação definitiva dessa condição, rumo a criação de um aparato racional instruído sensivelmente por instâncias cibernéticas. José Bragança de Miranda argumenta ter havido um tempo em que “a cisão cartesiana da substância – pensamento e extensão - teria servido a propósitos de suspensão da pressão sobre a carne”, pois preservava o lugar da consciência, a “forma moderna da alma” (Miranda, 2011, p. 90). Mas eis que algo acontece quando a reconfiguração contemporânea do corpo, que outrora requisitava imprescindivelmente os aparatos da linguagem e mesmo das imagens, se perde num imperativo de fazer corpo com o próprio corpo. Nesse sentido a experiência da pressão sobre a carne parece significar, no âmbito da *démarche* pós-humanística, o processo de tornar possível a acomodação da multiplicidade intrínseca ao universo da imagem, do gênero e da performance social na materialidade própria do corpo. Que perde sua opacidade ontológica, ora submetido a processos de racionalização estéticos e científicos consagrados ao seu aperfeiçoamento progressivo ou, num limite ainda mais extremo, ao seu desaparecimento ou substituição por aparatos sensíveis e volitivos protéticos. Ou surge, ainda, integralmente logicizado no âmbito da racionalidade numérica. ORLAN nos parece aqui preferir a pressão da carne à pressão sobre a carne, insistindo num movimento de configuração/desconfiguração da aparência por meio do qual as formas se sucedem sem, contudo, despojar o corpo de todo mistério e toda opacidade.

Se retornarmos à *Reencarnação da Santa ORLAN* é possível perceber as tentativas da artista de suprimir os limites do corpóreo ao se construir como um híbrido. Para tanto, ela explora os espaços étnicos, cênicos, místicos e tecnológicos. O processo performático de ORLAN transita no “entre fronteiras” e permanece em um movimento infundável de criação e transformação de sua imagem e de sua identidade. Stuart Hall é um autor que sinaliza para uma ampliação da noção do hibridismo a partir dos estudos sobre a identidade. Hall (2015) aponta que as fronteiras contemporâneas que demarcariam espaços e intersecções entre identidades individuais e sociais se movem, podendo ser reconstruídas e reformuladas, e isso na medida em que “as identidades não são coisas com as quais nós nascemos, mas são formadas e transformadas no interior da representação” (Hall, 2015, p. 37). O autor retoma a ideia de hibridismo sob uma perspectiva em que o aspeto de fronteira não demarca uma divisão, mas o encontro entre o antigo e o atual.

O hibridismo não se refere a indivíduos híbridos, que podem ser contrastados com os tradicionais e modernos como sujeitos plenamente formados. Trata-se de um processo de tradução cultural, agonístico, uma vez que nunca se completa, mas que permanece em sua indecibilidade (Hall, 2003, p. 71).

Nesse sentido, *A Reencarnação de Santa ORLAN* evoca um corpo incompleto, indecível e hibridizado como regime material e mimético de possibilidades. ORLAN cria um corpo despedaçado como forma de conter a própria errância de sua imagem, fazendo com que ela permaneça em um constante movimento de desfiguração e refiguração. Assim, a artista performa a morte de um corpo e o nascimento de um novo ser, como em um rito de passagem. De acordo com 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” (Pires, 2005, p. 125). O marco desse processo está em sua impossibilidade de concretização, pois a artista permanece nesse movimento dual de mortificação e revivificação da imagem corporal. Dessa forma, como uma miragem em retalhos, ela tece novas faces e identidades, evidenciando que o seu corpo só existiria por intermédio de sua arte. Aqui, a noção de “luto do corpo” exposta por Lyotard (1990) se apresenta como central, na medida em que o discurso tecnocientífico que entrevê o “pós-corpo” parece visar na verdade “garantir a este *software* um *hardware* que seja independente das condições da vida terrestre” (Lyotard, 1990, p. 22).

Em o *Manifesto do Ciborgue* Donna Haraway aponta que, na contemporaneidade, as barreiras entre o natural e o artificial foram quebradas. Tal ruptura condiciona a obsolescência do corpo. Para Haraway (2000), os sujeitos encontram-se imersos na tecnologia, o que a faz afirmar que ela mesma já seria um ciborgue. Hayles (1999), por seu turno, lembra que a figura do ciborgue deve ser compreendida como construção narrativa, metafórica, no cruzamento da tecnologia e do discurso, tal como efetivamente já fora apontado por Haraway. Mas essa autora acrescenta que é justamente por se manifestar simultaneamente como “objeto lógico e formação discursiva” (Hayles, 1999, p. 130) que a referência ao ciborgue inclui, para além da atualidade tecnológica, as esferas de poder da imaginação. ORLAN manifesta em sua estética particular predileção pela vertente imaginária do ciborgue, senão em sua acepção metafórica, sobretudo em sua condição metamórfica, erigida num espaço de superposições, transitividades e deslocamentos nos quais se movem também, em fluxo contínuo, as significações. Na esteira de Haraway, Rosi Braidotti afirma que em algum momento será possível atingir novos tipos de identidades transversais, perpassadas pela memória material do humano, mas não circunscritas integralmente nele. Braidotti (2013) afirma que já não haveria possibilidade histórica no presente à conformação ao humanismo político. Para ela, “o

pós-humanismo é o movimento histórico que marca o fim da oposição entre o Humanismo e o anti-humanismo, e traça um referencial teórico discursivo diferente, olhando mais afirmativamente em direção a novas alternativas” (Braidotti, 2013, p. 37).

A representação de sujeitos corporificados tem sido substituída por simulação e tem se tornando esquizoide, ou desarticulada internamente. Também é espectral: o corpo tem se dobrado como o cadáver em potencial que sempre foi, e é representado como um sistema auto-replicante que está preso em uma economia visual de circulação infinita (Braidotti, 2013, p. 119).

ORLAN, conforme insistimos em argumentar aqui, efetivamente produz uma arte que desarticula a corporificação codificada das subjetividades. Mas se essa estética resulta em um sistema auto-replicante tal afirmação só seria válida na medida em que, condicionada por uma economia visual, sua circulação poderia ser melhor definida como aberta do que como infinita, pois atenta ao caráter finito de toda imagem, todo ícone e representação, ORLAN insiste em fazê-los “girar”, conforme apontamos antes. Nesse movimento contínuo e nessa vertigem o caráter espectral do corpo (e das identidades que dele se suportam) parece se desprender de uma economia visual restrita. O que daí decorre e se articula resulta na produção de uma tensão solidária e crítica ao mesmo tempo no que diz respeito à utopia pós-humana de superação do corpo.

No âmbito da experiência de cada sujeito, a corporeidade passara a ser concebida como *outfit*, arranjo empírico ou meramente logicizado, digital, que forja para o intelecto ilimitado e para a sensibilidade expandida as modalidades mais eficientes de sua realização. O que é entrevisto nesse processo é nada menos que a manutenção e desenvolvimento de um suporte híbrido – máquina/carne/informação digital. A noção contemporânea de “obsolescência programada”⁷ – que se aplica exemplarmente aos smartphones, cuja atualização de software passa a ser bloqueada ao usuário por seus fabricantes, por razões de cunho estritamente comercial – interessa aqui na medida em que, aplicada ao corpo, inflete sobre a estética de ORLAN de modo bastante instigante. A obsolescência de uma função adaptativa, por exemplo, nos quadros de qualquer perspectiva evolucionária, parece pressupor como sua condição de possibilidade uma exigência empírica do ambiente, mormente no sentido de uma transformação das aptidões estruturais e funcionais do ente/espécie, tendo em vista sua sobrevivência concreta. Mas os protocolos evolutivos em jogo nas ambições pós-humanas – das quais em grande medida ORLAN parece partilhar – ostentam frequentemente sua indiferença a condições objetivas de adaptação, e obedecem muito mais às exigências múltiplas de satisfação – libidinal, monetária, da produção e manutenção de hierarquias tecnocientíficas ou político-sociais – provenientes de imperativos e normas desconexas de qualquer consensualidade prática, ética ou estética. A obsolescência programada dos corpos, compósitos e imagens confeccionadas pela artista francesa a nada mais se subordina que aos apelos de um gozo até certo ponto transcendente, desligado do compromisso social das formas codificadas e que parece materializar, em seu deslocamento contínuo, a inquietude mimética que habita esse sujeito, ORLAN. A menos que se possa, ao fim e ao cabo, desconfiar de uma idealidade recôndita e inconfessa que parasita o imaginário da artista, e que subjaz, como um retrato em negativo, sua recusa de toda estabilidade formal e/ou identitária.

⁷ Conforme aponta Bianchi (2018), a obsolescência programada “alude ao desgaste ou defeito artificial onde, desde o princípio, o produto é concebido pelo fabricante para ter uma vida útil programada, e isto graças à introdução sistemática de um dispositivo que assim o permite”. Essa prática, solidária do desenvolvimento da sociedade de consumo, desencadeou desde sua implementação ainda nas primeiras décadas do século XX, um conjunto de consequências e implicações materiais, ambientais e jurídicas cujos desdobramentos extrapolam o escopo do presente artigo.

Numa afirmação emblemática, Steve Jobs, fundador da Apple diria que “depois de tudo, nossos genes já são um programa de informática” (citado por Dugain & Labbé, 2016, p. 105). Os autores de *L’homme nu – la dictature invisible du numérique* admitem ainda que “como tudo que o circunda, o homem pode ser posto em dados, reduzido em quantidades mensuráveis, metabolizáveis por entidades informáticas (...) o humano se reduz a uma linha de código. Sua classificação em perfil se faz segundo critérios próprios ao sistema” (Dugain & Labbé, 2016, p. 113).

Sob a égide da numerização e dos processos de abstração digital de todo vestígio de corporeidade, sensibilidade e apetites, há que se considerar, todavia, um sistema que discerne, categoriza, estrutura e hierarquiza as modalidades de reconhecimento das entidades empíricas nas quais ainda consistimos. A pós-humanidade, tal como ORLAN parece sugerir-nos em sua arte, franqueia uma abertura sem precedentes à produção e controle metamórfico dos entes e da materialidade que os condiciona, assim como entrevê o absoluto transporte de toda qualidade empírica e toda performance individual ou social desses mesmos entes para o interior de ambientes digitais cada vez mais complexos e cada vez mais emancipados de todo suporte, ordenamento ou comando exterior. Eis aí, contudo, o substrato moral que subjaz a uma suposta evolução emancipatória da humanidade em relação aos limites físicos e cognitivos de sua existência. Qual seja, a ideia, nos dizeres de Giorgio Agamben, de um *corpo bem-aventurado*. “A fisiologia do corpo bem-aventurado”, escreve o filósofo, “poderia se apresentar, nessa perspectiva, como uma restauração do corpo edênico, arquétipo da natureza humana não-corrompida” (Agamben, 2006, p. 39). A pureza aqui, todavia, incapaz de escamotear seu DNA biopolítico, se confundiria com uma nova prática higienista ou eugênica, cuja miragem utópica de superação das faltas que condicionam a experiência humana dissimula uma metafísica da sublimidade, solidária da absolutização da existência lógico-racional em detrimento de toda (in)determinação sensível cujos apelos, justamente, nos tornam, nos dizeres de Nietzsche, demasiado humanos. Nos parece ora sensato concluir com as palavras de Agamben: “Não é toda carne que será salva e, na fisiologia dos bem-aventurados, a *oikonomia* divina da salvação deixa um resto impróprio a toda redenção”(Agamben, 2006, p. 39).

4. Conclusão

Neste artigo foi pretendido o estabelecimento de um breve panorama sobre a estética de ORLAN, com ênfase naqueles de seus matizes que aludem ao ideário pós-humano. Abordou-se a dupla face do caráter heteróclito de sua produção material e imagética cingida, por um lado, por uma vocação crítica das modalidades civilizatórias modernas de reconhecimento, hierarquização e controle dos corpos e de suas constelações formais. Crítica ainda que a artista esboça a partir de uma obra que toma a produção do autorretrato fotográfico como elemento inaugural, passando a desenvolver-se progressivamente sob o amparo da biotecnologia e das tecnologias de informação. Tal gesto, complexo e multifacetado, visa à recuperação do caráter inventivo da feminilidade, a defesa emancipatória do direito à transitividade da imagem e da identidade, e a hibridização dos protocolos diferenciais das modalidades artísticas até o limite de sua indeterminação classificatória. Nos jogos de imagens e semblantes, ORLAN extrai novas faces de si mesma, construindo e desconstruindo corpos, que continuariam a cair, e que permanecem liminarmente vazios de significação.

Sob uma outra perspectiva, entretanto, procuramos ao final do artigo meramente sinalizar para a subscrição, ainda que pontual, dessa estética aparentemente não-

reconciliadora a um ideal edênico, pleno e auto-regulado de normatização racional e tecnológica da forma e da sensibilidade humanas, na medida em que as miragens pós-humanas de experiência parecem engendrar, para além de suas promessas de livre e irrestrita reestruturação das condições de existência e performance dos seres vivos, uma curiosa reiteração da norma ilustrada de soberania da razão sobre as paixões. Reencarnada digital e cirurgicamente, Santa ORLAN talvez não se faça menos apta à intermediação dos desígnios de pureza do cálculo dos bens imaterialmente monetizáveis e das formas em fluxo, que tanto sideram as coletividades de nossa era. Mas o tratamento dessa hipótese exigiria, como condição de sua verificação rigorosa e responsável, a produção de outro artigo.

REFERÊNCIAS

- Agamben, G. (2006). *L'ouvert : De l'homme et de l'animal*. Paris: Rivages Poche.
- Bianchi, L. V. (2018). La influencia del principio del consumo sustentable en el combate de la obsolescencia programada, la garantía de los *productos durables* y el derecho a la información de los consumidores en Argentina. *Revista de Derecho Privado*, (34), 277–310. <https://dx.doi.org/10.18601/01234366.n34.09>
- Braidotti, R. (2013). *The posthuman*. Cambridge: Polity Press
- Blistène, B. & Buci-Glucksmann, C. (2004). Une conversation. In *ORLAN* (pp. 235–247). Paris: Flammarion.
- Cros, C., Le Bon, L. & Rehberg, V. (2004). Chronophotologie. In *ORLAN* (pp. 8–183). Paris: Flammarion.
- Dugain, M. & Labbé, C. (2016). *L'homme nu: La dictature invisible du numérique*. Paris: Plon.
- Eco, U. (2007) *A História da feiura*. 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. 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.
- Ferreira, F. (2006). *Os sentidos do corpo: Cirurgias estéticas, discurso médico e saúde pública*. (Tese de Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Saúde Pública da Escola Nacional de Saúde Pública da Fundação Oswaldo Cruz. Rio de Janeiro.
- Fox, M. (1993). A portrait in skin and bone. *New York Times*. Consultado em: <http://www.nytimes.com/1993/11/21/style/a-portrait-in-skin-and-bone.html>.
- Freud, S. (1919). *O Estranho*. *Obras completas*, ESB, v. XVII. Rio de Janeiro: Imago Editora.
- Grau, D. (2015). Ce qui résiste. In *ORLAN, Striptease des cellules jusqu'à l'os*. (pp. 23–38). Paris: Éditions Scala.

- Hall, S. (2003). *Da diáspora: Identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Hall, S. (2015). *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Lamparina.
- Haraway, D. (2000). O Manifesto do Ciborgue. In *A antropologia do ciborgue: As vertigens do pós-humano*. Belo Horizonte: Autêntica.
- Hayles, K. (1999). *How we became post-human: Virtual bodies in cybernetics, literature and informatics*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Le Breton, D. (2002). *Signes d'identité*. Paris: Métailié.
- Lyotard, J. (1990). *O inumano*. Lisboa: Editorial Estampa.
- Miller, J. (2008) Initiation aux mystères d'Orlan. Conversation avec Jacques-Alain Miller. *Le Nouvel Âne*, 8, 8–12.
- Miranda, J. B. (2008). Corpo utópico. *Unicamp*. Campinas (SP), (15), 249–270. <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. *Jornada Brasileira de Psicanálise*. São Paulo. Consultado em <http://leonardocr93.wixsite.com/jornadas2015ebpsp/orlan--um-nome--uma-obra-para-uma-singul>.
- ORLAN (1990). *Manifesto f Carnal Art*. Consultado em <http://www.orlan.eu/bibliography/carnal-art/>
- Pereira-Frayze, J. A. (2006). *Arte e dor: Inquietudes entre Estética e Psicanálise*. São Paulo: Ateliê Editorial.
- Piguet, P. (2015). Orlan and her skinned Orlan body. In *ORLAN, Strip-tease des cellules jusqu'à l'os*. (pp. 89–96). Paris: Éditions Scala.
- Pires, B. (2005). *O corpo como suporte da arte*. São Paulo: Editora Senac.
- Prieto, I. (2015). Orlan is someone else. In *ORLAN, Strip-tease des cellules jusqu'à l'os*. (pp.109–118). Paris : Scala.
- Rancière, J. (2003). *Le destin des images*. Paris : La Fabrique.
- Santaella, L. (2007). *Pós-humano: Por quê?* Consultado em: <http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/13607/15425>.
- Rosa, M. (2009). ORLAN, nossa contemporânea. *Cartas de psicanálise*, v. 2, n. 6, 176–183.
- 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.