

ORLAN: o corpo e o real

Vivian Martins Ligeiro*

Cristina Lindenmeyer**

RESUMO

O objetivo do presente trabalho é empreender uma análise das implicações entre o corpo e o real com o auxílio da arte, sobretudo pela produção artística de ORLAN. Para tanto, percorreremos uma série de obras da artista nas quais o corpo é colocado como elemento central. Destacamos o conceito de semblante e suas relações com o real, afim de refletirmos sobre o estatuto do corpo na psicanálise. Tomaremos como ponto nodal de nossa discussão o conceito de “Humano/homem aumentado”, (*l’human augmenté*), amplamente estudado por Cristina Lindenmeyer.

Palavras-Chave: corpo, real, ORLAN, semblante

ORLAN : le corps et le réel

RESUMÉ

L’objectif de notre travail est d’entreprendre une analyse des implications entre le corps et le réel à l’aide de l’art, notamment à travers la production artistique d’ORLAN. Pour cela, nous allons parcourir une série d’œuvres de l’artiste dans lesquelles le corps est placé comme élément central. Nous mettrons en lumière le concept de semblant et ses rapports avec le réel, afin de réfléchir sur le statut du corps en psychanalyse. Nous prendrons comme point nodal de notre propos le concept de l’humain augmenté, vastement étudié par Cristina Lindenmeyer.

Mots-clés : corps, réel, ORLAN, semblant

ORLAN: the body and the real

ABSTRACT

The objective of our work is to undertake an analysis of the implications between the body and the real with the help of art, especially through the artistic production of ORLAN. For this, we will go through a series of works by the artist in which the body is placed as a central element. We will highlight the concept of semblance and its relations with the real, in order to reflect on the status of the body in psychoanalysis. We will take as a nodal point of our discussion the concept of “augmented man”, (*l’human augmenté*), extensively studied by Cristina Lindenmeyer.

Keywords: body, real, ORLAN, semblance

* Psicanalista. Professora do Programa de Pós-graduação em Psicologia Clínica da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6815-8264>

E-mail: vivianligeiro@yahoo.com.br

** Psicanalista. Professora da Université Paris Diderot-Université de Paris, Paris, France

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-0694-8364>

E-mail: cristina.lindenmeyer@wanadoo.fr

ORLAN el cuerpo y lo real

RESUMEN

El objetivo de nuestro trabajo es realizar un análisis de las implicaciones entre el cuerpo y lo real con la ayuda del arte, especialmente a través de la producción artística de ORLAN. Para ello, recorreremos una serie de obras del artista en las que el cuerpo se sitúa como elemento central. Destacaremos el concepto de semblante y sus relaciones con lo real, para reflexionar sobre el estatuto del cuerpo en psicoanálisis. Tomaremos como punto nodal de nuestra discusión el concepto de “Hombre/ humano aumentado”, ampliamente estudiado por Cristina Lindenmeyer.

Palabras clave: cuerpo, real, ORLAN, semblante

Introdução

Ao distinguir diferentes registros da noção de corpo, Paul-Laurent Assoun (2015) afirma que a medicina se ocupa do corpo em sua condição de orgânico, o corpo máquina, ou seja, um conjunto de órgãos que possui um funcionamento, só acessível ao sujeito a partir do saber médico. Mas por detrás desse corpo orgânico tratado pela medicina, surge algo, um resto, um “gozo intratável” (Assoun, 2015, p. 31), que desafia a vida orgânica e de que a psicanálise se ocupa desde sua invenção. Sabemos que Freud percebe cedo a diferença entre o corpo organismo e o corpo pulsional, sinalizado pelas primeiras históricas a partir de seus sintomas, promovendo, assim, seu deslocamento da medicina à psicanálise. Através da conversão, a histórica encontra em seu corpo um lugar próprio para acolher sua fantasia infantil (Lindenmeyer, 2019). Dessa maneira, a histórica, que se encontra na fundação da clínica psicanalítica, questiona, por meio de seu próprio corpo, o saber vigente da época, sobretudo o da medicina (1). O corpo real não é o corpo biológico, é o corpo que goza, é “esta relação incomodada que temos com o nosso corpo que se chama gozo” (Lacan, 1971-72/2011, p. 43).

Em relação à abordagem clínica do corpo, Assoun (2015) aponta duas principais: a lógica da doença (orgânica) e a lógica do sintoma (inconsciente), entre as quais se diferencia o tratamento do corpo pela medicina e pela psicanálise, respectivamente. A prática médica relaciona certo número de signos a um saber sobre a doença, sendo o signo o índice que aponta a doença. A partir da lógica do sintoma, leva-se em conta o real, como evento fortuito cuja irrupção implica romper a continuidade do cotidiano. Surge o real no corpo, aquilo que no corpo é impossível de nomear, malgrado os esforços da ciência e da medicina. Assim, para a psicanálise, o sintoma, para além do signo, se posiciona do lado do semblante, o qual não encobre, mas deixa entrever o real. Lacan (1974) define o sintoma como sendo aquilo “que vem do real”, e, ainda, ao fazer referência ao texto de Freud (1917 [1916-17]/2010) *O sentido dos sintomas*, afirma que na verdade, “O sentido do sintoma é o real”.

Assoun (2015) constata que o neurótico evita o corpo pulsional, apesar de extrair deste a maior parte de sua satisfação. Pensamos que, quando Freud se refere à amnésia infantil – sob a qual o neurótico recalca grande parte de sua infância, sobretudo aquela relacionada à sexualidade –, trata-se aqui de um recalque do corpo pulsional erotizado, ainda sem as barreiras, os diques, que impedem o livre curso das pulsões. Percebemos as implicações no corpo da amnésia infantil, ou seja, recalca-se o corpo perverso polimorfo. O neurótico esforça-se para manter, a todo custo, seu corpo no registro do silêncio dos órgãos, em oposição ao barulho estrondoso das pulsões. Cristina Lindenmeyer (2019) conclui que a concepção freudiana do corpo restitui o que a anatomia retira dele: sua

sexualidade. Assim, ainda segundo a autora (2019), o corpo esquecido pela medicina é o mesmo submerso na amnésia infantil.

Enquanto o sujeito se esforça para não lidar com seu corpo pulsional, a arte sempre o evidenciou de alguma forma. De acordo com Viviane Matesco (2009), a Arte Moderna traz em seu cerne a ideia de despedaçamento corporal. A Primeira Guerra e a falência de ideais humanistas tiraram o humano do centro da cena, marcando a distância que a Modernidade impõe ao ideal clássico do corpo. As vanguardas refletem a estética modernista de desintegração do Corpo.

A constante presença do corpo fragmentado é uma metáfora da perda da totalidade e caracteriza a modernidade. O homem é apenas efêmero, um fragmento do mundo contingente e errante. A essência humana, desprovida de sua origem divina, apresenta-se como finitude e transitoriedade (...). Diante de um mundo em pedaços, restava ao artista capturar os fragmentos

A célebre obra *Les Femmes d'Alger*, de Pablo Picasso torna-se paradigmática dessa desconstrução. De acordo com Camille Paglia (2014, p.106), a obra – apelidada pelo artista de “meu primeiro exorcismo pictórico” – de grandes proporções e presença intimidante, jamais foi aceita pelo grande público, diferentemente das pinturas impressionistas.

Na segunda metade do século XX, o corpo é trazido à cena artística em happenings, ações, performances, experiências sensoriais, fragmentos orgânicos, o que asseguraria a ideia de um corpo literal como singularidade da arte contemporânea (Matesco, 2009). Assim, “a arte contemporânea profana a antiga imagem de um corpo idealizado por intermédio do reconhecimento da corporalidade humana, seja através de uma ação ou pela ênfase da sexualidade, a utilização de fluidos e de odores”. Nota-se, uma presença maciça do corpo, não apenas na arte, mas nas discussões sobre identidade, na mídia, e diversas manifestações na cultura, tais como *body piercing*, tatuagem, cirurgias plásticas.

O objetivo de nosso trabalho é empreender uma análise das implicações entre o corpo e o real com o auxílio da arte, sobretudo pela produção artística de ORLAN. Tomamos como ponto nodal de nossa discussão o conceito de “Humano/homem aumentado” (*l'human augmenté*), amplamente estudado por Cristina Lindenmeyer.

ORLAN e a Arte Carnal

O corpo foi sempre a matéria prima essencial no trabalho de ORLAN. Autodidata, a artista francesa frequentou apenas um ano da Escola de Belas Artes de Saint-Étienne, sua cidade natal. Trabalhou com pintura até chegar a utilizar o próprio corpo como material. Segundo a artista:

Em um momento, decidi não fazer mais pintura, pensando que era muito mais interessante utilizar o corpo como um material entre outros, com a ideia de que era por esse meio que haveria mais coisas para dizer, mais ainda quando se é mulher (Orlan apud Franck, 2017, p.49).

A artista ainda acrescenta:

O corpo é um material entre os materiais. Todo mundo tem um corpo e, ao longo da vida, vamos possuindo corpos extremamente diferentes. A natureza nos mostra a via da transformação. Todos os artistas que trabalham com a representação do corpo podem discutir as questões de censura religiosas ou políticas do momento (Orlan apud Franck, 2017, p.58).

Na primeira performance de sua carreira, *Les Marches au ralenti* (1964-65), a artista efetua uma caminhada num trajeto específico em sua cidade natal. Em sua segunda performance, *MesuRages* (1964-1983), o corpo da artista ganha uma importância ainda maior, consistindo a performance, entre outras ações, em dispor dele como unidade de medida de ruas, museus e outros lugares de acesso público. A série *Corps sculptures* (1965-66) são fotos compostas por “esculturas” feitas pelo próprio corpo de ORLAN, ou seja, a artista se fotografa em poses inesperadas, às vezes utilizando-se de um enquadre em referência à pintura e à escultura.

ORLAN, *MesuRages*, 1964-1983.



ORLAN, *Corps sculptures*, 1965-66



Fonte: <http://www.orlan.eu/>

A artista realizou um trabalho semelhante na série *Tableaux vivants* (1967), na qual suas poses imitam telas célebres na história da arte. Ainda lançando mão da fotografia do próprio corpo, a artista realizou uma série de obras, em algumas delas valeu-se do enxoval ofertado por sua mãe, como em *Strip-Tease occasionnel à l'aide des draps du trousseau* (1974-75). De forma diferente, o corpo retorna em *Documentary study: the head of medusa* (1978), na qual ORLAN exhibe sua genitália a ser vista através de um espelho de aumento durante seu período menstrual, fazendo uma referência explícita ao texto de Freud *A cabeça de Medusa* (1922/2010).

ORLAN, *Strip-Tease occasionnel à l'aide des draps du trousseau*, 1974-75.



Fonte: VIOLA, 2007, p.160

A série *A reencarnação de Santa ORLAN* (1990) traz uma radicalização em relação à utilização do corpo em seus trabalhos, inaugurando um novo período em sua carreira. A obra teve dois antecedentes importantes, dois acontecimentos que contribuíram para a artista iniciar seu projeto de obras-cirurgias. O primeiro foi em 1979 quando ORLAN é operada de urgência e decide fazer deste incidente uma obra de arte, intitulada então *L'étude documentaire – urgence GEU*. Sua operação é filmada e as imagens são enviadas ao Espaço de arte contemporânea de Lyon. O segundo evento foi quando ORLAN recebe o livro da psicanalista francesa Eugénie Lemoine-Luccioni, *La robe* (O vestido, ainda sem edição brasileira, que tem um capítulo dedicado à artista) e, a partir de sua leitura, conclui que a religião e a psicanálise estão de acordo em relação à impossibilidade de se atingir o corpo. E afirma, em entrevista a Jacques-Alain Miller (2012), que tal constatação a irritou, porque tal impossibilidade a incomodava de maneira excessiva.

Enquanto a religião interpõe a proibição na relação do sujeito com seu corpo, a psicanálise a desnaturaliza. Em outras palavras, entre o corpo e o sujeito, há a linguagem (Jorge & Travassos, 2018). A relação do sujeito com seu próprio corpo passa pelo simbólico e imaginário, restando dela algo impossível de se inscrever. ORLAN interpreta esse impossível como interdito e tenta fazer face à anatomia como destino; empreendendo uma série de intervenções irreversíveis na carne a fim de atingir aquilo que não cessa de não se inscrever no corpo. Parece-nos que a artista é movida pelo objetivo final de se chegar ao real no corpo, ao corpo pulsional e termina por imaginarizá-lo, como se o real fosse tangível e estivesse apenas recoberto pela proibição.

Ao ter a ideia das obras-cirurgias, ORLAN telefonou a dois analistas: à sua e a outro, a fim de obter a opinião deles sobre seu projeto. Ambos a desencorajaram a realizar a obra. Contudo, ORLAN leva adiante sua proposta e inicia, em 1990, a série *La Reincarnation de sainte ORLAN*.

Curiosamente, Freud se utiliza da cirurgia como metáfora para diferenciar o método psicanalítico da hipnose. Essa age como um cosmético, enquanto o primeiro, como cirurgia, na medida em que incide em direção às raízes do conflito que originaram os sintomas neuróticos (Freud, 1917[1916-1917/1996]/2010). Dessa maneira, ao contrário de uma medida imaginária, de ação cosmética, a análise opera uma ação no real do sintoma e do gozo a ele relacionado.

A série *La Reincarnation de sainte ORLAN* é composta de uma sequência de nove operações nas quais cada uma delas tinha como foco uma característica específica do rosto da artista, ou seja, visava transformar-se de acordo com ícones da história da arte: o nariz de *Diana (1556)* da Escola de Fontainebleau, a boca de Europa (*L'enlèvement d'Europe 1703*) de François Boucher, testa de *Mona Lisa (1503)* de Leonardo da Vinci, queixo da *Vênus (O Nascimento de Vênus, 1484)* de Sandro Boticelli e olhos da *Psyché (Psyché et l'amour, 1798)*, de François Gérard (Ince, 2000). A intenção das cirurgias, contudo, não era a de parecer mais bela ou a de se assemelhar aos ícones selecionados, mas, contrariamente, denunciar a fetichização do corpo feminino na arte, feita por artistas masculinos (Ince, 2000). A artista se esmera, portanto, em subverter o lugar da cirurgia, de local privado a público, além de posicionar-se na contramão do ideal de beleza pretendido nas cirurgias plásticas.

Omnipresence (1993) foi a sétima e mais extensa operação, na qual a artista coloca um implante na testa, tendo sido realizada pela cirurgiã Marjorie Cramer, que aceita os objetivos artísticos da cirurgia. O procedimento foi transmitido à Galeria Sandra Gerion, de Nova Iorque, ao Centro Georges Pompidou, em Paris, e ao Centro MAC Luhan, em Toronto.

ORLAN, *La Reincarnation de sainte ORLAN*, 1990-93 *Figura 10 – ORLAN, Omnipresence*, 1993.



Fonte: VIOLA, 2007, p.192.

Assim, ao reconhecer o lugar central do corpo em sua obra, a artista busca dar um estatuto ainda mais importante à carne e escreve o Manifesto da Arte Carnal, diferenciando-a da *body art*.

Meu processo criativo consiste em interrogar as pressões sociais, políticas, culturais e religiosas que se imprimem na carne. Nossa época detesta a carne, no entanto, temos toda a eternidade para sermos esqueleto! (Orlan apud Neutres, 2017, p. 54).

A Arte Carnal privilegia a recuperação e uso da carne, além dos fluidos corporais do artista. ORLAN utiliza restos de suas cirurgias para compor os *Petits rélicaires* (1992) e *Grands rélicaires* (1993) feitos de 10 gramas de carne do corpo de ORLAN, conservados em resina. O primeiro contém citações de manuscritos da própria artista, o segundo utiliza citações de Michel Serres, filósofo francês, traduzidas em diversos idiomas. Além disso, a artista compõe autorretratos com o sangue e com as gazes embebidas com líquidos corporais secretados durante suas cirurgias.

Ao contrário da *Body Art*, que outorga um papel central à dor, à resistência sobre os limites físicos e psicológicos do corpo, a Arte Carnal não lhes atribui importância. ORLAN insiste que a ciência evoluiu muito para arrancar a dor de nosso horizonte, então a arte deve refletir sobre esse progresso. Para demonstrar a inutilidade da dor na arte, ORLAN lê textos previamente selecionados durante as cirurgias. A artista ressalta o lugar da Obra-cirurgia como um ato. Não sofre uma cirurgia, comanda-a. Todas as cirurgias

tiveram um planejamento extenso, incluindo a indumentária dos médicos, os textos a serem lidos pela artista durante o processo, a iluminação.

Fui a primeira artista a utilizar a cirurgia estética para fazer dela uma cirurgia artística, transformando as equipes médicas em personagens sob as fotos e vídeos e vesti-los a fim de sair da estética habitual do ambiente cirúrgico. O que é necessário lembrar é que eu não fui submetida a uma cirurgia. Eu fui a organizadora, ela foi realizada por mim. O que foi absolutamente inabitual, assim como as imagens produzidas dela. E, ainda, não foi um ato cuja visada foi pessoal, mas artística: fazer uma nova imagem de mim para fazer novas imagens (Orlan apud Neutres, 2017, p. 50).

Para ORLAN, o mais importante na Arte Carnal não é o resultado como habitualmente acontece quando se pensa numa cirurgia plástica, mas o processo, a modificação. A artista imprime uma série de modificações na carne para, em seguida, criar outras novas imagens numa tentativa constante de recriar a si mesma.

De um corpo que não fosse semblante

Ao fim de uma sessão, a analista de ORLAN lhe pediu que na próxima lhe pagasse em dinheiro. Enquanto assinava o cheque, a analista disse para que ela continuasse a pagar em cheque, para esquecer o que havia dito. Tal intervenção analítica ressoou durante dias para ORLAN, que afirma ter sempre recebido da mãe mensagens contraditórias, como aquela que recebeu da analista. Mais tarde, ao assinar outro cheque, pôde ver as letras de sua assinatura formarem a palavra “morta” (*morte*, em francês), já que usava na época seu verdadeiro nome, Mireille Suzanne Francette Porte. Ao retornar à análise, a artista diz para a analista não querer mais estar morta e que pagaria em dinheiro. Tomou da antiga assinatura apenas as letras Or, compondo com elas, seu novo nome, ORLAN.

A partir de então, quando me apresento, digo sempre que sou ORLAN, entre outras, e na medida do possível, e meu nome se escreve com todas as letras maiúsculas, o que é difícil obter, já que desejo sair d dos enquadramentos, da linha da moldura do quadro (Orlan apud Neutres, 2017, p. 56).

Em seus textos e entrevistas, ORLAN sempre menciona um sentimento forte de inadequação em relação à própria imagem, uma impossibilidade de se ver representada por uma imagem, o que parece ter impulsionado sua produção artística.

Sabemos que a imagem que construímos de nós mesmos durante o estágio do espelho, autenticada pelo Outro, é falaciosa e marcada pela falta ($-\varphi$), o falo imaginário. Toda imagem porta a falta, traz no seu cerne o ($-\varphi$), uma reserva de libido que não passa para o campo da imagem. Assim, a busca de ORLAN se revela desde então um fracasso: não há imagem que não porte a falta, ou seja, não existe uma imagem que represente o sujeito totalmente. A imagem do corpo é passível de ser atravessada pelo real, levando o sujeito a experimentar a estranheza (*Unheimlich*) e a angústia.

Paradoxalmente, ao mesmo tempo em que demonstra se lançar na busca por uma imagem que a represente totalmente, ORLAN também denuncia a impossibilidade de ser representada por uma única imagem

Toda representação é insuficiente, mas seria ainda pior não produzi-la. Toda imagem de mim é pseudo, seja carnal, verbal, médica, científica ou biológica. Para mim, o que conta é contornar essas imagens possíveis, sempre de uma estranheza inquietante, empurrá-las, tatear, sempre espantada com a visão do que poderia ser eu mesma. Meu trabalho é uma miríade de imagens de mim mesma, uma miríade de fotos, um fluxo, uma hemorragia, uma disenteria de imagens, um começo de provas da minha encarnação (Orlan apud Neutres, 2017, p. 50).

Apoiados na ciência, os trabalhos mais recentes de ORLAN vão além da cirurgia na tentativa de mostrar o interior do corpo, ver sua totalidade, e ainda, desvendar o mistério da carne, seguindo a proposta de que o corpo possa abrigar o desconhecido. ORLAN afirma que a intenção de alguns destes trabalhos como *La liberte en écorché* e *La liberté et deux Orlan corps ecorché* – ambos de 2015 – é ir além da pele, contrariando a proposição do escritor francês Paul Valéry: “aquilo que o homem tem mais de profundo é a pele” (Valléry *apud* Luccioni, 1983, p. 95). A artista mostra a imagem de seu corpo, construída em 3D, como se ele pudesse ser visto por debaixo da pele: os músculos e tendões denotando um corpo vivo, esfolado e, paradoxalmente, em movimento. Lembremos que o trecho do texto *La Robe* de Eugénie Lemoine-Luccioni (1983) que mais tocou ORLAN e a impulsionou a obras cirúrgicas foi sobre a pele: “A pele é decepcionante. Tenho uma pele de anjo, mas sou um chacal. Tenho uma pele de mulher, mas sou homem. Não tenho jamais a pele daquilo que sou” (Luccioni, 1983, p. 95). Assim, a pele é considerada pela autora como um envelope, aquilo que esconde e promove a dissimetria entre ser e parecer.

ORLAN, *La liberte en écorché*, 2015.



Fonte: <http://www.orlan.eu/>

Sabemos, a partir da psicanálise, que o ser só pode advir na condição de semblantes, artifícios simbólico-imaginários que velam e revelam o real. Dessa forma, o semblante é o que sustenta o discurso, ou mais radicalmente, “tudo que é discurso só pode dar-se como semblante” (Lacan, 1971/2009, p.15), ou, “não há um só discurso onde o semblante não conduza o jogo” (Lacan, 1974).

Ao comentar sobre o trabalho de ORLAN, Eugénie Lemoine-Luccioni (1983) argumenta que no momento em que a artista dá a ver seu corpo próprio desnudado afirma o lugar de figuração do corpo. ORLAN atribui à função escópica todo escopo de sua pertinência e, a partir da imagem, afirma que não há nada de atingível mais além, como uma cebola: debaixo de todas as camadas, não há nada. Em suma, para a autora, ORLAN

evidencia a própria função do semblante como um artifício para cobrir o nada (Luccioni, 1983).

A Arte Carnal denuncia que ao se buscar a essência, o ser, o que se repete é o encontro com o real, a impossibilidade de tudo se representar a partir do simbólico e do imaginário. Logo, “o real é o que retorna sempre ao mesmo lugar. A ênfase deve ser dada ao ‘retorno’. É o lugar que ele [o real] descobre, o lugar do semblante” (Lacan, 1974). Dessa maneira, ORLAN busca um corpo que apague a distância entre o ser e o parecer, um corpo que não seja semblante. A impossibilidade mesma de encontrá-lo engendra, contudo, a repetição e move, assim, sua intensa produção artística que, para além da empreitada feminista buscada pela artista, coloca em cena o enigma diante do corpo feminino.

Corpo de mulher

Muitas das obras de ORLAN questionam o lugar do corpo feminino na sociedade, aproximando o campo da arte ao do feminismo. Seus primeiros trabalhos *Corps sculptures* (1965-66) e *Tableaux vivants* (1967), denunciam os gestos femininos habituais, utilizados para seduzir os homens. Em 1971, cria a personagem Santa ORLAN, a qual comparecerá em diversas obras. Na performance *Se vendre sur les marchés* (1976), a artista vende reproduções de partes de seu corpo. No cartaz, junto com os preços, encontramos a seguinte frase “O meu corpo realmente me pertence”. A obra *Le baiser de l'artiste* (1977) contrapõe as imagens femininas de santa e prostituta, enquanto o espectador é convidado a acender uma vela para Santa ORLAN por cinco francos ou ganhar um beijo da artista pelo pagamento da mesma quantia.

Além de mostrar a clivagem operada pelo homem apontada por Freud (1910/2010), entre a prostituta e a santa, e criticar alguns de seus papéis sociais; ORLAN expõe seu corpo à disposição do olhar, querendo dar a vê-lo despedaçado, erógeno, crivado de orifícios. ORLAN afirma ter por intenção exibir a imagem que nos faz fechar os olhos diante do horror, como em seu *Documentary study: the head of medusa* (1978), na qual a artista emprega as palavras de Freud “diante da visão da vulva, até o diabo foge” (Ince, 2000, p. 67). Em outras palavras, ORLAN, a partir de seu trabalho, parece tentar exibir o real do corpo feminino.

Heloisa Caldas (2015) desenvolve a ideia de que o corpo que interessa à psicanálise é sempre o corpo de mulher, ou seja, o que causou a interrogação de Freud “O que quer uma mulher?” foi o feminino, aquilo que contrasta com o saber e o poder dos discursos fálicos. Assim, a psicanálise difere das teorias de gênero, na medida em que não toma o corpo apenas em seus aspectos discursivos, de papéis sociais, enfim o corpo como semblante. A psicanálise também se ocupa do real, o avesso do semblante.

O corpo da mulher não é inatingível por causa de uma interdição, mas pela impossibilidade. De acordo com Caldas,

Então o corpo feminino é inacessível ao saber, o que Lacan ilustra com a dama do amor cortês e posteriormente demonstra a partir do paradoxo do infinito de Zenão na corrida de Aquiles e a tartaruga. Algo se alcança, porém, jamais tudo, menos ainda em um ponto exato de complementaridade. O que se alcança são migalhas, pedaços, miragens do corpo. Nisso reside seu mistério, seu eterno caráter de Outra Coisa, de *outridade*, termo que Marie-Hélène Brousse usou recentemente, inclusive para as mulheres mesmas, pois o feminino que lhes habita o corpo é experimentado com estranheza (Caldas, 2015).

A mulher é não-toda, ou seja, relaciona-se com o gozo fálico e o gozo Outro, com

o semblante e com o real. Assim, a mulher, segundo Lacan (1962-63/2005), é muito mais real e verdadeira do que o homem, já que ela é mais difícil de iludir e se enganar com a presença fálica e de suas insígnias imaginárias. Ao contrário do homem que não pode se prestar à equivocação do desejo, porque isso seria colocar à prova sua condição de homem; a mulher o faz sem embaraço. Passaremos agora às discussões sobre o corpo e a arte, tomando como referência a produção de ORLAN.

Corpo, arte, real

Assim como Freud (1930 [1929]/2010), quem considera o corpo como grande fonte de mal-estar, ORLAN toma seu corpo como uma prisão: “O corpo, o rosto, tal e como a natureza o deu, é uma máscara, uma camisa de força que provoca coerção naquilo que poderia ser diferente” (Orlan *apud* Viola, 2007, p. 125).

Por sua vez, Lacan afirma que o corpo é fonte de angústia, na medida em que tem um funcionamento autônomo, que escapa ao nosso controle e vontade

É do mal-estar que Freud nota em algum lugar, do mal-estar na civilização, que procede toda nossa experiência. O que há de impressionante é que o corpo, para esse mal-estar, contribui de um modo que sabemos muito bem animar – animar se posso dizer – animar os animais de nosso medo. De que temos medo? (...). De nosso corpo. É o que manifesta esse fenômeno curioso sobre o qual fiz um seminário um ano todo e que denominei angústia. A angústia é justamente alguma coisa que se situa alhures em nosso corpo, é o sentimento que surge dessa suspeita que nos vem de nos reduzirmos ao nosso corpo (Lacan, 1974).

A Arte Carnal traz a ciência e a tecnologia para o campo artístico a fim de ampliar o debate sobre a questão do corpo. ORLAN afirma que a ciência e a religião estão de acordo com a imutabilidade do corpo. De acordo com a religião, o corpo não pode ser adulterado, uma vez que foi dado por Deus; enquanto a ciência descobriu o código genético do DNA, o qual designa algo de determinado no que concerne ao funcionamento do corpo.

ORLAN afirma querer escapar da “natureza” e do acaso e ter a última palavra até nos desígnios que já foram determinados. Apoiada nas pesquisas científicas sobre o DNA, ORLAN considera que o corpo representa “o inato, o inexorável, o programado” (Orlan *apud* Ince, 2000, p. 61). Sendo que o DNA representa algo do corpo que não pode ser modificado, ORLAN o considera como nosso rival direto, apontando para algo que, no corpo, resta como insubjetivável, impossível de se circunscrever, a “anatomia como destino”, proposição freudiana que interpretamos como o comparecimento do real no corpo, sinalizando algo impossível de ser simbolizado. Conforme já expusemos, os conceitos de gozo e de sintoma apontam para o que do corpo escapa ao orgânico, além de lembrar ao sujeito um funcionamento de seu próprio corpo que escapa a sua vontade consciente.

ORLAN se opõe a essa ditadura do que foi determinado, ou seja, defende a liberdade acima de qualquer determinismo, acaso, surpresa. Busca por meio da arte burlar o que há do real no corpo.

E que este corpo está programado para muitas coisas de que eu não gosto! E sobre o qual não tenho controle! Por exemplo, quando eu era adolescente, de repente vi meu peito crescer, essa história não me interessava. Eu não queria ser uma mulher (Orlan *apud* Miller, 2012).

A série *Corps sculptures* traz a obra *ORLAN accouche d'elle m'aime* (1964) na qual a artista mostra o parto dela própria, representada por um corpo andrógino, inerte, e, segundo ela, “diferente, mutante, pos-humano, que exprime ao mesmo tempo alteridade

e identidade, o duplo, o parto do outro” (Orlan apud Neutres, 2017, p. 60). No capítulo de *La Robe* dedicado a artista, Luccioni (1983) afirma que ORLAN dá o seu corpo a ver, na medida em que ela não o reconhece como seu. A autora nos lembra que o reconhecimento da criança no espelho passa pela autenticação do Outro, o olhar do sujeito passa pelo olhar do Outro. Desprovida do olhar da mãe, como a artista o afirma ter sido, ela não cessa de tentar reconstruir sua imagem. Segundo Luccioni: “Na impossibilidade de encontrar o olhar da mãe, ela se refabrica, ela mesma” (Luccioni, 1983, p.114). Prescindir dos pais na própria concepção, numa fantasia de autoengendramento, segundo a autora (1983), revela-se uma constante na vida do neurótico. Ao dar nascimento a si mesma, a partir de um nome que ignora a diferença sexual, a obra de ORLAN parece negar a castração, a diferença sexual e o Édipo, como a base da sexualidade neurótica.

ORLAN, *ORLAN accouche d'elle m'aime*, 1964.



Fonte: Viola, 2007, p. 139.

Embora a artista manifeste sua intenção de revelar o corpo na condição de despedaçado, erógeno, real, percebemos que tal proposta recai sob a negação da castração, tornando-se paradigma de uma modalidade de relação com o corpo que se mostra muito evidente na atualidade, como veremos a seguir.

ORLAN: do corpo despedaçado ao corpo aumentado

Percebemos o comparecimento da representação do corpo despedaçado em diversos momentos na história da arte. Hieronymus Bosch, de maneira primorosa, produz em suas criações esse universo sombrio e inquietante das imagens arcaicas de corpos despedaçados, o que diversas vezes chamou a atenção de Lacan. O pintor, nascido no século XV numa pequena cidade da Holanda, produziu muitas obras cujas cenas se aproximavam do sonho e do pesadelo, instigando estudiosos do campo das artes. Muitos autores o consideravam uma espécie de precursor do surrealismo, outros o relacionaram às práticas esotéricas da Idade Média, à bruxaria, por exemplo. A obra de Bosch – cuja temática central gira em torno do pecado, do paraíso e do inferno – aproxima-se mais, contudo, do entendimento sobre a natureza humana prevalente na Idade Média: o homem, tendo sido corrompido desde sua origem em Adão, travaria a luta permanente no sentido da remissão de seus pecados.

Podemos claramente ver, no tríptico *O jardim das delícias* (1503), sua representação antitética do céu e do inferno nos volantes esquerdo e direito, respectivamente, e, no painel central, o gozo a que diversos homens e mulheres se entregam. O inferno é representado por pessoas com membros fragmentados, figuras que condensam animais e humanos, demônios, pássaros obscuros e objetos comuns, tais quais instrumentos musicais, utilizados para infligir tortura. No tríptico *O Juízo final* (1482), também encontramos a representação do corpo despedaçado, às vezes se fundido a animais, ou a estranha junção de partes do corpo que não se correspondem diretamente – uma cabeça caminha sob dois pés, por exemplo (Bosing, 1991).

Vários séculos depois, o surrealista alemão Hans Bellmer produz uma série de esculturas de bonecas as quais trazem à tona a inquietante representação do corpo despedaçado. Fortemente influenciado por Freud e por Hoffman, o artista produz *Die puppe* (1934), uma boneca de tamanho quase semelhante ao de uma criança, fotografada em diversas etapas de sua construção, nas quais se deixam entrever seus membros fragmentados – braços, pernas, torso. A série *Games of the doll* (1934-38) demonstra igualmente o corpo configurado de maneira que contraria ferozmente a organização narcísica. Para o artista: “O corpo é como uma frase que nos convoca a rearranjá-la, mas seu sentido real só se torna claro através de uma série infinita de anagramas. Eu gostaria de revelar o que é normalmente escondido. Tentei abrir os olhos das pessoas a novas realidades” (Webb, 2004, p.28).

Hans Bellmer, *The second doll*, 1935



Fonte: WEBB, 2004, capa.

Em várias de suas entrevistas, podemos apreender que ORLAN se esforça por revelar o corpo na condição de despedaçado, autoerótico, na medida em que põe em crise a estabilidade narcísica e a beleza.

A partir de agora, eu posso ver meu próprio corpo aberto sem sofrer por isso. Posso me ver até o fundo de minhas entranhas, um novo estádio do espelho. Posso ver o coração de meu amante e seu desenho esplêndido, que não tem nada a ver com as afetações simbólicas habitualmente desenhadas para representá-lo. Querido, amo seu baço, seu fígado, adoro seu pâncreas e a linha de seu fêmur me excita (Orlan apud Viola, 2007, p.122).

Percebemos, todavia, outra dimensão em seu trabalho, a de revelar e denunciar algo que se repete incessantemente na atualidade, o que podemos testemunhar na clínica e na vida cotidiana: o desejo do sujeito pelo corpo aumentado, o que foi exposto e teorizado por vários autores contemporâneos, do campo da psicanálise e fora deste.

Courtine (1993) ressalta que a cultura, sobretudo a norte-americana, vive desde os anos 1980 até hoje sob o império do músculo. O corpo musculoso – que deixou de ser um privilégio masculino – exhibe, dá a ver ao olhar do outro seu excesso refletido na maneira própria de caminhar do sujeito que o porta, ao contrário do obeso, cujo excesso habitualmente recai sob o signo da vergonha. “O músculo acena. É o um dos modos privilegiados de visibilidade do corpo no anonimato urbano das fisionomias” (Courtine, 1993, p.228). Assim, o corpo com músculos serve ao espetáculo do olhar. Esse ideal contemporâneo de corpo é sustentado por toda tecnologia e consumo a serviço da boa forma; há instrumentos para medi-lo exaustivamente (os centímetros de ganho, ritmo, frequência e pulsação), suplementos vitamínicos e hormonais eficazes e máquinas de exercitá-lo cada vez mais sofisticadas.

A atividade física traz a marca do gozo, trazendo uma satisfação paradoxal que inclui o sofrimento: *no pain no gain*, afirmam os adeptos de fisiculturismo. Além de estandarizar a negação da castração nas publicidades: *No limits* (Nike). O consumo e a oferta de inúmeros recursos tecnológicos para mudar o corpo possibilitam uma fantasia de autoengendramento, o indivíduo é gestor de seu próprio corpo.

Na mesma perspectiva, Jorge e Travassos (2016) denunciam a busca contemporânea da ilusão de um corpo que representaria totalmente o sujeito, face ao enigma da sexualidade. Os autores promovem um deslocamento em relação à transexualidade considerada, nos primeiros estudos psicanalíticos, como exclusiva do campo da psicose, para compreendê-la como um fenômeno tipicamente histórico. Além disso, apontam o caráter de epidemia, ou seja, de fenômeno de massa que a transexualidade adquiriu nestes últimos anos. A identificação histórica liga-se ao discurso dominante da época, representado hoje pela ciência. Esta, em sua tentativa de nomear o real, oferece soluções imediatas para o enigma histórico face à sexualidade, promovendo intervenções irreversíveis no corpo. A histórica, como apontou Lacan, busca um mestre para que este lhe revele uma resposta sobre o enigma da diferença sexual, saber impossível, já que não há inscrição da diferença sexual no inconsciente.

Paola Mieli (2002) resgata o termo *punctum*, de Roland Barthes, para designar um lugar no corpo próprio que embarça, incomoda, provoca mal-estar, ou seja, traz uma insistência no sentido de uma perturbação. O sujeito muitas vezes recorre a intervenções irreversíveis em seu corpo a fim de eliminar o *punctum*, percebido como algo em excesso ou como alguma coisa que falta. Nessa mesma direção, a autora denomina *landmark* como aquilo que o sujeito deseja instituir, ao se desfazer do *punctum*. A constituição do *landmark* – que pode ser feito pelo apagamento ou inscrição de uma marca – implica a invocação de um traço simbólico que organize o que há de flutuante e incômodo no imaginário. Frequentemente, o *landmark* assume o valor de um ritual de passagem, uma inscrição simbólica que oferece ao sujeito o acesso a um novo lugar. Dessa forma, utiliza-se a transformação no real da carne para demarcar uma transformação simbólica.

Cristina Lindenmeyer (2017) defende que hoje podemos presenciar a “tecnociência do corpo” como uma possibilidade de reatualização da histeria. Percebemos uma excessiva espetacularização da imagem do corpo, o que se depreende, sobretudo, da profusão de cirurgias plásticas e de outras práticas que, apoiadas nos desenvolvimentos tecnológicos, prometem uma imagem mais perfeita para o sujeito. A autora aponta para a necessidade de acompanhar o desenvolvimento tecnológico sem uma passividade apática. Para tanto, devemos, na condição de psicanalistas, levantar questões

acerca dos efeitos destes desenvolvimentos, tanto os positivos quanto os negativos. Em suma, devemos nos questionar sobre os efeitos de ilusão que a novidade tecnológica pode engendrar.

A autora discute o paradigma do “Humano aumentado” ou “humano melhorado”, de acordo com as correntes norte-americanas que vão ao encontro da proposição do transumanismo. Essas teorias têm por objetivo último que o ser humano se livre da morte, da doença, da velhice, dos impasses sexuais, ou seja, de tudo o que nos constitui como humanos. Elas se apoiam na crença de que, por meio da tecnologia, o sujeito pode construir para si um corpo aumentado, reparado, livre da falta e da castração.

Ao retomar a passagem de Freud em *O mal-estar na cultura* (1930[1929]/2010), na qual o autor discorre sobre a utilização de próteses pelo ser humano para evitar o mal-estar, Lindenmeyer (2017) a toma como o paradigma contemporâneo da relação do sujeito com o corpo próprio. Ainda que seja uma tendência que sempre existiu, tal afirmação de Freud demonstra ser de uma atualidade espantosa, além de ganhar contornos especiais. Em outras palavras, sempre existiu a tendência a negar o real e a buscar o ideal, mas a diferença é que agora a ciência oferece suporte para a ilusão de que essa fantasia seja realizada, transformando esta ambição íntima do sujeito em uma possibilidade para sanar o mal-estar em relação ao próprio corpo.

As próteses são definidas pela autora (2017) como objetos externos que vêm se colar ao corpo. As próteses, hoje, são utilizadas não apenas com o intuito de reparar um membro perdido, ausente, ou uma capacidade diminuída por doenças, acidentes ou mesmo nascimento. Mais ainda, são utilizadas para dotar o sujeito de um suplemento de potência, um *a mais* em suas habilidades, trazendo a promessa de ser mais inteligente, enxergar mais, ouvir mais, serem mais felizes. A partir desse ganho, negam-se os limites da castração e da morte, a partir do sonho transumanista de desconstruir uma sociedade na qual não haveria lugar para a morte e para as perdas. Diferentemente de um julgamento de valor, se são as próteses boas ou ruins para o homem, é necessário que a psicanálise se atenha a colocar em evidência a discussão de como o sujeito faz usos delas, ou seja, seu lugar na economia psíquica.

O ser humano vem ao mundo na situação de desamparo, num estado de imaturidade. O Outro – e seus representantes imaginários – se constitui como a primeira prótese do sujeito, mais especificamente, o corpo da mãe (Lindenmeyer, 2017). Aos poucos, o sujeito se destaca dessas próteses e vai sendo inserido na dimensão do desejo e da falta. A ação do outro produz certo apaziguamento ao desamparo, mas o que também, por outro lado, produz um traço, uma ilusão de uma suposta completude que movimentará a vida desejante do sujeito. Assim, a partir do desamparo fundamental com que o sujeito se depara face à angústia de castração, ou seja, com o fato de o sujeito, habitado pelas pulsões em busca de satisfação, encontra sempre o limite. O narcisismo tenta encobrir esse estado de desamparo, a partir do investimento dos pais, propiciando a ilusão da boa forma. O sujeito fica preso a essas próteses de uma maneira infantil, sustentando a ilusão de ser “sua majestade, o bebê”.

ORLAN afirma que estamos despreparados para habitar o mundo que vivemos, cheio de novas descobertas tecnológicas. E o papel do artista seria, para a artista, mostrar essa realidade e ajudar a pessoa a se conformar a essas novas mudanças, como manipulações genéticas, biotecnologias.

A figura do *Cyborg* é evocada em várias obras de ORLAN. Sophie Mendelsohn (2001) define o *cyborg* como uma invenção da pós-modernidade, uma criatura, meio homem, meio máquina que desqualifica categorias tradicionais da existência humana, como a sexualidade. A ilusão do corpo aumentado, do *cyborg*, se apresenta como uma renovação das fantasias infantis de superpotência, o super-herói.

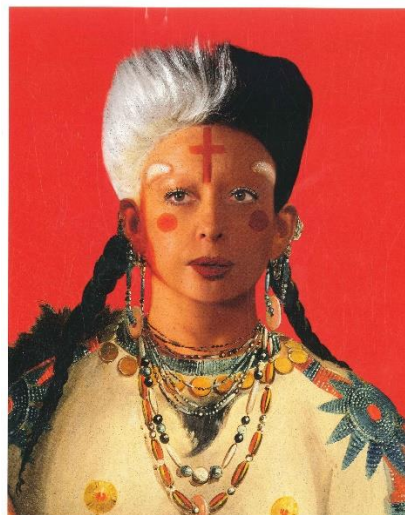
Assoun (2015) postula que há um primado do visível na medicina, a partir do aprimoramento cada vez maior dos exames de imagem. Busca-se uma transparência total, a partir da justificativa de que quanto mais formos vistos, mais teremos meios de lutar contra o mal, que resta opaco. Assim, a medicina se apoia numa espécie de imperativo escópico, que movimenta a busca de uma verdade escópica. Movimento da ciência que vai do *Savoir* (saber, ver as células, localizar as doenças) ao *ça voir* (o ver ganha a primazia, torna-se intransitivo). Podemos pensar que esse segundo momento inclui a satisfação escópica, já que, como sublinha Freud, a pulsão escópica tem o corpo próprio como principal objeto. A medicina, portanto, promove o desmembramento do corpo, colocando em cheque a unidade penosamente conquistada entre os 6 e 18 meses. E isso, para o próprio bem do sujeito (Assoun, 2015). Explica-se, assim, a nosso ver, a emergência de diversas terapias psicológicas que se sustentam no discurso médico e em seu sistema de códigos (DSM, CID) e se colocam em sintonia ao afã da ciência em localizar tudo no cérebro. Lindenmeyer (2017) sustenta a tese de que, saindo da era da medicalização do mal-estar, a ciência caminha rumo a uma tecnologização do mal-estar.

ORLAN sempre se serviu dos aparatos tecnológicos disponíveis no momento, tais como, a fotografia, o vídeo, o Minitel, vídeos 3d, realidade aumentada, *video games*, cirurgias.

Sempre quis viver intensamente nas épocas que vivi, mantendo uma distância crítica. Eu não sou nem viciada em tecnologia nem tecnofóbica, mas gosto de questionar o que me rodeia, seja sobre fenômenos sociais ou descobertas científicas, tecnológicas. Qualquer coisa que altere o status do corpo e debata questões éticas chama a minha atenção (Orlan apud Franck, 2017, p.49).

A presença do corpo aliada à tecnologia comparece de forma diferente nas obras posteriores, como em *Les self-hybridations* (1998-2007). Neste grupo de obras, artista promove transformações na carne virtual, ou seja, em pixels. Novas identidades híbridas são criadas a partir do rosto da artista – modificado pelas cirurgias – combinado com ícones pré-colombianos e africanos.

ORLAN, *Les self-hybridations*, 1998-2007.



Fonte: Viola, 2007, p. 241 e 251.

A artista afirma que durante toda sua carreira ela criou autorretratos vistos a olho nu e agora criou invisíveis, trabalhando com a flora intestinal, vaginal, bucal na intenção

Trivium: Estudos Interdisciplinares, Ano XIV, no. 1. p. 104-122.

de tornar visível o que se encontra invisível no corpo. Ela trabalhou com cientistas, interessa-se por pesquisas avançadas em imagem médica e biotecnologias. Utilizou-se ainda de exames médicos para criar *Scan strip tease de bumpload* (2013), vídeo no qual suas imagens médicas são misturadas com imagens macroscópicas de suas próprias células. E, ainda, elaborou *Le Manteau d'Arlequin*, uma instalação na qual, utilizando-se dos avanços das biotecnologias, ORLAN opera com suas células, misturadas às de animais e de pessoas de origens e raças diferentes.

A arte carnal é uma obra de auto-retrato no sentido clássico, mas com meios tecnológicos que são aqueles de seu tempo. Ela oscila entre a desfiguração e a configuração. Ela se inscreve na carne porque o nosso tempo está começando dar possibilidade a isso (Orlan *apud* Viola, 2007, p. 122).

ORLAN denuncia em suas obras o paradigma do homem aumentado, que, por meio de suas próteses, tenta burlar e negar a castração e o real, apoiado na ilusão de que se pode reconfigurar totalmente o corpo de modo que o mal-estar nunca emerja.

O corpo malformado ou deformado gera incômodos, remete quem o observa à sua própria relação com a castração, ao corpo pulsional, despedaçado, anterior à unificação promovida pelo narcisismo. Lindenmeyer (2019) sustenta que, em relação ao corpo feminino, a deformação pode ser experimentada como uma reedição da angústia de castração e todas as reivindicações fálicas que a menina endereça a mãe e aos substitutos dela.

Parece-nos que, diante dessa angústia face ao corpo despedaçado e à estranheza que a própria imagem porta, ORLAN termina por imaginarizá-lo. Não pela boa forma, mas pela intenção de chegar ao interior do corpo, atingir o corpo, e dele tudo mostrar, numa espécie de imaginarização do real.

A Psicanálise parte de uma abordagem diferente da falta, do impossível, daquilo que mesmo aumentado, sempre faltará ao corpo, levando o sujeito a inventar arranjos que incluam o real, ao invés de excluí-lo desse horizonte. Claude Rabant (1996/2014) propõe que o corpo seria hoje um espaço – apertado e talvez sufocante – entre a ciência e o enigma. Numa época na qual os sujeitos buscam obstinadamente o discurso científico, face à angústia motivada pelo próprio corpo, cabe à psicanálise e à arte preservar o enigma.

Referências

Assoun, Paul-Laurent. (2015). *Corps et Symptôme: Leçons de Psychanalyse*. Paris: Anthropos.

Bosing, Walter. (2015). *Bosch*. Paris: Taschen.

Caldas, Heloisa. (2015). *Um corpo de mulher*. Conferência proferida na ocasião das atividades preparatórias para as Jornadas da EBP-SP. Gravada em São Paulo em 15/05/2015. Disponível em: <https://soundcloud.com/ebpsp/conferencia-um-corpo-de-mulher-da-imagem-ao-gozo-heloisa-caldas-ame-da-ebpamp>.

Courtine, Jean-Jacques. (1993). Les stakhanovistes du narcissisme. In: *Communications*, v1 n 56, p. 225-251. Disponível em: https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1993_num_56_1_1860. Acesso: 13/11/2017.

Franck, Tatyana. (2017). Entretien avec ORLAN. In: *Maison Européenne de la photographie* (edit). *ORLAN en capitales*. Paris: Éditions Skira Paris, p.30.78.

Freud, Sigmund. (2010). Sobre un tipo particular de elección de objeto en el

hombre (Contribuciones a la psicología del amor I (1910). In: *Obras Completas*. Buenos Aires: Amorrortu, v.9, p.155-168.

_____. Conferencias de introducción al psicoanálisis (partes i y ii) (1916-1917[1915-1917]). In: *Obras Completas*. Buenos Aires: Amorrortu, v.15.

_____. El malestar en la cultura (1930[1929]). In: *Obras Completas*. Buenos Aires: Amorrortu, v.21, p. 57-140.

_____. La cabeza de Medusa (1940[1922]). In: *Obras Completas*. Buenos Aires: Amorrortu, v.18, p.270-272.

Ince, Kate.(2000). *Orlan: Millennial female*. New York: Oxford International Publishers, 2000.

Jorge, Marco Antonio Coutinho; Travassos, Natália Pereira. (2017). A epidemia transexual: histeria na era da ciência e da globalização?. In: *Revista Latino-americana de Psicopatologia Fundamental*. São Paulo, v.20, n2, p. 307-330, abril de 2017. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1415-47142017000200307&lng=en&nrm=iso. Acesso em 15/12/2017.

_____. (2018). *Transexualidade: o corpo entre o sujeito e a ciência*. Rio de Janeiro: Zahar.

_____. (2021). *Histeria e sexualidade - Clínica, estrutura, epidemias*. Rio de Janeiro: Zahar.

Lacan, Jacques. (2005). *O Seminário, livro 10: A angústia (1962-63)*. Rio de Janeiro: Zahar.

_____. (2009). *O seminário, livro 18: De um discurso que não fosse semblante (1971)*. Rio de Janeiro: Zahar.

_____. (2011). *Le Séminaire, livre 19: ...Ou pire (1971-72)*. Paris: Seuil.

_____. (2002). A terceira (1974). In: *Cadernos Lacan*, publicação não-comercial Circulação interna da Associação psicanalítica de Porto Alegre, Vol. 2.

Lindenmeyer, Cristina. (2017) *L'humain et ses prothèses . Savoirs et pratiques du corps transformé*. Paris : CNRS.

Lindenmeyer, Cristina. (2019). *Les embarass du féminin*. Paris: PUF.

Luccioni- Eugénie Lemoine. (1983). *La Robe: Essai psychanalytique sur le vêtement*. Paris: Éditions du Seuil.

Mieli, Paola. (2002). *Sobre as manipulações irreversíveis do corpo e outros textos psicanalíticos*. Rio de Janeiro: Contra Capa.

Matesco, Viviane (2009). *Corpo, imagem e representação*. Rio de Janeiro: Zahar.

Miller, Jacques-Alain. (2012) *Impone tu oportunidad, atrapa tu felicidad, arriesgate*. In: *Iniciación a los misterios de Orlan. Conversación con Jacques-Alain Miller*. Disponível em: <http://blog.elp.org.es/all/cat17/impone-tu-oportunidad-atrapa-tu-1/>. Acesso: 1/7/16.

Neutres, Jérôme. (2017). ORLAN s'écrit en capitales. In: *Maison Européenne de la photographie (edit). ORLAN en capitales*. Paris: Éditions Skira Paris.

Paglia, Camille.(2014). *Imagens cintilantes*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2014.

Rabant, Claude. (2014). O vazio, o enigma. In: WEILL, Alain Didier (coord). *Nota Azul: Freud, Lacan e a arte*. Rio de Janeiro: Contra capa, p. 33-40.

Viola, Eugenio. (2007). *Orlan: le récit*. Padova: Charta.

Notas:

1. Conforme foi amplamente estudado por JORGE & TRAVASSOS (2021).

Citação/Citation: Ligeiro, V. M.; Lindenmeyer, C. (2022) Orlan: o corpo e o real. *Trivium: Estudos Interdisciplinares* (Ano XIV, no. 1.), pp. 104-122.