



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA
CAMPUS I - CAMPINA GRANDE
CENTRO DE CIÊNCIAS BIOLÓGICAS E DA SAÚDE
DEPARTAMENTO DE PSICOLOGIA
CURSO DE GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA**

NICOLLY SANTOS FERREIRA

**ORLAN – CORPO (DE)FORMADO: A ARTE COMO INVENÇÃO SINGULAR
DIANTE DO REAL**

**CAMPINA GRANDE - PB
2023**

NICOLLY SANTOS FERREIRA

**ORLAN – CORPO (DE)FORMADO: A ARTE COMO INVENÇÃO SINGULAR
DIANTE DO REAL**

Trabalho de Conclusão de Curso (Artigo)
apresentado a/ao Coordenação /Departamento
do Curso Psicologia da Universidade Estadual
da Paraíba, como requisito parcial à obtenção
do título de bacharelado e licenciatura em
Psicologia.

Orientador: Profa. Dr^a. Maria Lígia de Aquino Gouveia

**CAMPINA GRANDE - PB
2023**

É expressamente proibido a comercialização deste documento, tanto na forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano do trabalho.

F383o Ferreira, Nicolly Santos.
Orlan - corpo (de)formado [manuscrito] : a arte como invenção singular diante do real / Nicolly Santos Ferreira. - 2023.
38 p.

Digitado.
Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Psicologia) - Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Ciências Biológicas e da Saúde, 2023.
"Orientação : Profa. Dra. Maria Lígia de Aquino Gouveia ,
Coordenação do Curso de Psicologia - CCBS. "
1. Psicanálise. 2. Conceitos psicanalíticos . 3. Arte contemporânea. I. Título

21. ed. CDD 150.195

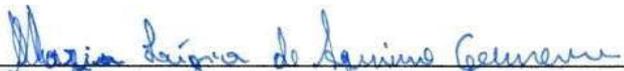
NICOLLY SANTOS FERREIRA

**ORLAN – CORPO (DE)FORMADO: A ARTE COMO INVENÇÃO SINGULAR
DIANTE DO REAL**

Trabalho de Conclusão de Curso (Artigo)
apresentado a/ao Coordenação /Departamento
do Curso de Psicologia da Universidade
Estadual da Paraíba, como requisito parcial à
obtenção do título de bacharelado e
licenciatura em Psicologia.

Aprovada em: 20/06/2023.

BANCA EXAMINADORA



Profa. Dr^a. Maria Lígia de Aquino Gouveia (Orientador)
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)



Profa. Dr^a. Jailma Belarmino Souto
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)



Prof. Ms. Edivan Gonçalves da Silva Júnior
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 –	<i>Incidental Strip-Tease Using Sheets from the Trousseau, 1974 - 1975, França</i> (Strip-tease incidental usando lençóis do Enxoval)	10
Figura 2 –	<i>The Kiss of the Artist, FIAC, Grand Palais, Paris, France, 1977</i> (O Beijo da Artista)	13
Figura 3 –	<i>Opera Surgery-Performance, 1991</i> (Ópera Cirurgia-Perfomance)	22
Figura 4 –	<i>7th Surgery-Performance called Omnipresence, 1993</i> (7ª Cirurgia-Performance chamada Onipresença)	23
Figura 5 –	<i>7th Surgery-Performance called Omnipresence, 1993</i> (7ª Cirurgia-Performance chamada Onipresença)	25

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	6
2	ORLAN: Considerações sobre o “CORPO COSTURADO”	8
2.2	Inserção na Arte e Influências	9
2.3	A Arte em Performances Corporais	11
3	O Corpo do Falasser: Um corpo que atua	14
3.1	O Corpo e o Modo Pulsional de Gozo	15
3.2	O Corpo Não Falado-Performatizado	21
4	“Arte Carnal”: Encenação da Própria Morte?	26
4.1	O Real como Impossível de Dizer	27
4.2	Sexualidade e Morte	29
4.3	Arte Representação de um Saber que Não se Quer Saber	32
5	METODOLOGIA	33
6	CONCLUSÃO	33
	REFERÊNCIAS	34

ORLAN – CORPO (DE)FORMADO: A ARTE COMO INVENÇÃO SINGULAR DIANTE DO REAL

FERREIRA, Nicolly Santos¹

RESUMO

Este trabalho visa mediante uma pesquisa documental e bibliográfica abordar pela ética da psicanálise, essencialmente a lacaniana, implicações e possibilidades da arte contemporânea, de saídas criadas pelos sujeitos diante do real. Considerando-se a relação dos falasseres com o Outro social nos deparamos com uma diversidade de sintomatologias que encarnam no corpo o inominável real, assim como inúmeras formas singulares de ser sujeito. Diante do discurso do mestre se produz atualmente uma relação cada vez mais caótica e fragmentada com o corpo e a linguagem, uma relação por meio do corte na carne, no qual os sujeitos se metamorfoseiam através da ciência e do capitalismo. Assim, neste artigo trabalhamos a arte como possibilidade de ser sujeito em meio ao empuxo de mais-de-gozar mortífero, através da aproximação de conceitos psicanalíticos e da obra de Orlan, artista performática francesa, que por meio de performances cirúrgicas marca sua carne via uma inconsistência com o corpo, arranjando-se a partir de uma arte não-bela, em meio a angústia marcada no corpo, em meio ao mal-estar social.

Palavras-Chave: psicanálise; arte contemporânea; Orlan; real;

ABSTRACT

This work aims, through documentary and bibliographical research, to approach by the ethics of psychoanalysis, essentially the Lacanian one, implications and possibilities of contemporary art, of exits created by the subjects in front of the real. Considering the relationship of the falasseres beings with the social Other, we face a diversity of symptoms that embody the unnamable real in the body, and the countless unique ways of being a subject. In the face of the master's discourse, an increasingly chaotic and fragmented relationship with the body and language is currently through a cut in the flesh, in which subjects metamorphose through science and capitalism. Thus, in this article, we raise art as a possibility of being a subject amidst the thrust of deadly surplus-enjoyment, through the approximation of psychoanalytic concepts and the doing of Orlan, a French performance artist, who, through surgical performances, marks her flesh via an inconsistency with the body, arranging itself from a non-beautiful art, amid the anguish trace in the body, amid social malaise.

Keywords: psychoanalysis; contemporary art; Orlan; real;

¹ Graduanda em Psicologia pela Universidade Estadual da Paraíba - Campus I.
Email: nyck.artt@gmail.com

1 INTRODUÇÃO

A arte perpassa o mundo desde os milênios de história da humanidade, presente em inúmeras culturas e sociedades, encontramos nesta uma diversidade de formas e expressões artísticas, às quais, sempre acompanham o tempo e espaço em que estão inseridas, caminhando conforme o espírito da época em que se encontram. Através desta os artistas expressam, de forma singular, o seu mundo, o seu ser, impulsionando as pessoas a se implicarem, a sentir, e se questionar.

Sendo uma forma de ser no mundo, a arte, assim como o corpo, é uma temática de grande importância e relevância em diversos campos de pesquisa e estudo. Através desta podemos fazer importantes aproximações sobre a singularidade de estar diante do mundo, como os arranjos que nós, sujeitos falantes, inventamos para viver. Falar sobre a arte contemporânea e a psicanálise é perpassar entre suas aproximações, no sentido do que a partir de uma e outra podemos questionar e produzir sobre o que perpassa atualmente nos corpos. A psicologia e a psicanálise são campos que utilizam a arte em diversos processos analíticos por ser uma invenção singular e íntima do sujeito.

Como traz Rivera (2005, p.8) a psicanálise e a arte contemporânea são “produtos culturais de um mesmo estilo de época”, inclusive muitos artistas produziram uma forma de expressão artística revolucionária através do surrealismo², em busca de algo que rompesse com os cânones estéticos da época, com aproximações ao inconsciente freudiano. Na psicanálise há diversos textos de Freud que perpassam o campo artístico, para estudar e aproximar seus conceitos psicanalíticos da arte, como seu estudo sobre a obra “Moisés” de Michelangelo (FREUD, 1914/2021b).

Algumas problemáticas surgiram dos textos de Freud voltados a arte, como a afirmação de alguns críticos de elas se aproximarem das “patografias”, as quais utilizavam a arte como uma forma de analisar os artistas e diagnóstica-los, movimento valorizado por um longo tempo desde o final do século XIX (CHAVES, 2021). Estas caracterizam em ser um estilo de texto antiético, principalmente em razão de apresentarem esse viés reducionista do artista e de sua obra para um diagnóstico, sem ao menos ter um contato com o artista ou a história dele, *falada* por ele. Apesar de que Freud sempre deixou claro sua ignorância em relação à arte, se dizendo um “leigo” (FREUD, 1914/2021b), o mesmo sempre teve o cuidado em suas obras em não seguir o viés das “patografias”, como traz Chaves (2021).

² Como André Breton, escritor francês, que criou em 1924 o *manifesto do surrealismo*. O mesmo tinha interesse pela psicanálise freudiana (RIVERA, 2005).

Neste artigo utilizo das performances de Orlan, para fazer aproximações ao que a psicanálise, na atualidade, traz sobre a relação do sujeito com o seu corpo e sua realidade. Um estudo trazendo aproximações entre a arte e a psicanálise, em torno das possibilidades de invenções singulares diante do real através da arte, esta que sempre fala de uma coisa outra, além do que representa para o artista (RIVERA, 2005).

A arte ao andar com seu tempo, fala essencialmente sobre os modos de representação do artista no momento histórico em que estão inseridos. Na atualidade, encontramos um cânone estético que não é belo, não busca o sentido. Pelo contrário, é uma arte pelo avesso, uma arte da carne, deixando ecos de marcas que se inscrevem não só no artista, mas no público. Manifestando-se em múltiplas formas, nos deparamos com uma diversidade sem limites de criações artísticas, que fogem dos ideais das Belas Artes e da representação da realidade como uma imagem para contemplação.

Encontramos corpos forçadamente inseridos nos discursos do mestre, do capitalismo e da ciência, em busca de corresponder às normas e padrões estéticos (LAURENT, 2012), corpos marcados, cortados, sem consistência e obsoletos, corpos estes onde o real se manifesta de forma escancarada, através de um mal-estar intensificado socialmente. O sujeito em questão diante do mistério do corpo, desse corpo enodado não somente no imaginário e simbólico, mas no real, se trata do falasser, este que fala com o corpo sem saber, por meio de um gozo que não retorna ao zero, um acontecimento de corpo (MILLER, 2012).

São estes corpos falantes que marcam na atualidade, corpos entre enodamentos e desnodamentos com a fala e a linguagem, que vão criar arranjos diante disso, fomentando o que é de mais singular do sujeito, do real. É diante da angústia do corpo, do inconsciente real, do mal-estar da cultura, do sem-sentido e inominável, que o falasser busca uma saída, faz um modo de tratamento de gozo, uma forma de manejar esse real. Assim como a arte contemporânea com suas criações artísticas sem limites, nos defrontamos na clínica psicanalítica com uma expansão dos padecimentos e das invenções dos sujeitos diante desse sintoma silenciado, mediante arranjo e manejo singular diante de um gozo invasivo; como a partir da arte, sendo possível uma criação singular no modo de gozo de cada um.

É em um processo de sutura a partir das aproximações entre arte e psicanálise que trago as performances de Orlan. Com sua metamorfose da carne, em que seu corpo se encontra em um jogo, de vida e morte, de desejo e gozo. Através da arte, Orlan se faz sujeito, e nos implica com sua assinatura artística, nos colocando diante do horror e grotesco do real. A partir da arte algo pode ser nomeado.

2 ORLAN: Considerações sobre o “CORPO COSTURADO”

Orlan – Mireille Suzanne Francette Porte – artista performática francesa, nasceu em 1947 em Saint-Etienne na França, e desde seus trabalhos iniciais no campo da arte utiliza seu corpo como tela e como palco de debate em suas obras, algo que marca e caracteriza seu modo de criação artística. Tendo uma série de projetos que debatem questões sociais, políticas e religiosas sobre o status do corpo, Orlan utilizou suas obras para questionar e criticar as pressões e tabus que desde séculos perpassam este tema, como os estereótipos sobre o corpo das mulheres presentes na sociedade tradicional e na arte ocidental, assim como a grande influência do cristianismo que teve um enorme papel nesses estereótipos no imaginário feminino (MILLER, 2009; COUY, 2008; ORLAN, Carnal Art, 2001; ORLAN, sd.).

Nasceu em uma família “libertária, anarquista, esperantista, tandemista y nudista” (MILLER, 2009), em meio a esses ideais e posições considerados subversivos e questionadores Orlan não fica para trás, sendo perceptível as influências de sua família em seus ideais e questionamentos frente ao mundo. Assim, a mesma em suas vivências pessoais e artísticas se mostra sempre em uma posição de luta, “de grande rebelião” (MILLER, 2009), ou melhor dizendo, uma posição revolucionária; contra as diversas formas de dominação, de preconceito, de supremacia e de determinismo natural (ORLAN, sd.).

Algo característico e essencial no percurso pessoal e artístico de Orlan, é a mudança de seu nome. Orlan conta em uma entrevista realizada por Miller, publicada em 2008 em *Le nouvel Âne*, sobre a origem do seu nome artístico, o qual foi fruto de uma análise. Seu analista havia feito uma intervenção relacionado a forma de pagamento que Orlan costumava realizar, e essa intervenção acabou por chamar a atenção dela para o modo que a mesma assinava seus cheques. Orlan relata que algumas letras estavam mais aparentes, e essas letras formavam a palavra “morta”, então a mesma resolveu criar um novo nome, “mais positivo”, e se reinventar, se nomeando então de Orlan (MILLER, 2009, p.96; GONZAGA, 2012).

Todo artista tem um traço, é algo que marca como cada pincelada, cada risco, cada movimento, cada composição, evidencia sua identidade quando está criando uma obra. Poder se reinventar e intervir em sua carne é um dos traços que marcam a identidade artística de Orlan em suas obras/performances. A mesma relata na entrevista com Miller sobre ser a favor das identidades mutáveis, nômades e em movimento (MILLER, 2009, p.96), pois para ela o corpo é obsoleto, e em sua arte essa mutabilidade, essa possibilidade de ser sujeito e de se criar está sempre presente.

Com seu corpo a deslizar e se deliciar em obras consideradas blasfêmias e audazes, Orlan escancara e enfrenta o véu da hipocrisia presente na sociedade e no cristianismo, diluindo a essencialidade e dualidade da alma e corpo, do belo e feio, do puro e impuro, do santo e humano, do certo e errado. Retrata a carne considerada impura e suja, sede dos pecados, como arte não mais em uma dualidade, mas em diversas possibilidades, uma carne mutável, passível de ser costurada e recosturada, de ter mil faces, essa carne que escancara para um real, para um modo singular de ser sujeito (COUY, 2008; DUARTE, sd.).

2.2 Inserção na Arte e Influências

Orlan inicialmente adentrou no campo da arte através da pintura e da escultura sendo autodidata, antes de começar seus estudos na Escola de Belas Artes em Saint-Etienne. Em sua adolescência costumava se reunir com seus amigos e discutir sobre história da arte, e em um certo momento Orlan se desloca da pintura para outros modos de produção artística, pois havia encontrado algo mais interessante de se utilizar, algo que tem mais a dizer: o Corpo (MILLER, 2009). Começa a realizar suas performances em sua cidade natal, em 1964, aos 17 anos, e diz que nessa época era considerada em sua cidade como muito excêntrica, comparando-se a George Sand³ na forma de se vestir e de se portar (ANTUÑA, 2009).

Nesse momento, Orlan passa a trabalhar com as performances, nomeadas como “ORLAN-CORPS” (MILLER, 2009, p.96), inicialmente nas ruas ao se engajar no movimento feminista. Posteriormente seu trabalho vai se voltando para a fotografia, instalações e performances com o intuito de questionar a representação feminina na história da arte, principalmente nas obras cristãs, com ênfase no barroco, realizando vários trabalhos criticando a visão submissa, frágil e santa da mulher, muito presente na arte sacra cristã. Seguindo esse interesse, Orlan vai criar uma série de estudos voltados para o barroco na qual a mesma nomeou como “Estudios documentales: el drapeado, el barroco.” (MILLER, 2009, p.99; ORLAN, sd.)

As obras de Orlan, desde o início, causaram um alvoroço no meio artístico, são obras que fomentam grandes provocações, causando desde uma apreciação surreal até uma estranheza horrorizada. Uma de suas performances, da década de 1970, é conhecida como “*Incidental Strip-Tease Using Sheets from the Trousseau*”, obra de uma série de fotografias, a

³ George Sand foi uma romancista e memorialista francesa, sendo o pseudônimo de Amandine Aurore Lucile Dupin, baronesa de Dudevant, a mesma utilizava um pseudônimo para poder publicar suas obras.

qual foi tirada por um de seus amantes. Nesta, Orlan está caracterizada de Madona⁴ – representação de uma santa na pintura barroca – coberta por lençóis realiza um Strip-Tease em que ela vai tirando peça por peça, desvelando-se até se transformar na representação da Vênus de Botticelli⁵.

Os lençóis que recobrem o corpo nu de Orlan, foram presentes de sua mãe para o enxoval de seu casamento. Orlan relata que a mesma sempre insistia que ela a ajudasse com os lençóis, os quais, Orlan melou com espermatozoides de vários de seus amantes e usou tinta para realçar as manchas (MILLER, 2009; ORLAN, 2016; Orlan, sd.). Essa obra têm uma questão simbólica no movimento de sujar o seu enxoval com espermatozoides dos amantes, no sentido de transformar algo “puro” em “sujo”, trazendo sentimentos provocativos no espectador, seja de repulsa ou de contemplação, mas, principalmente de incômodo.

Questionando a linha tênue das imagens preconcebidas sobre a imagem da mulher, assim como a dualidade da representação feminina – ou como santa ou como prostituta – e da objetificação do corpo da mulher (ORLAN, 2016). No Barroco como santa, totalmente coberta, escondendo seu corpo e se mostrando pura, Orlan vai violando a pureza ao ir se desfazendo do véu, que não vela; e a representação do nascimento da Vênus, uma representação com inspiração na mitologia e na valorização e idealização do corpo perfeito, tendo como referência a arte Greco-Romana. Totalmente nua, Vênus usa somente seu cabelo como véu de suas partes íntimas; um jogo entre o púdico e o sensual, traço presente nas obras de Botticelli (HODGE, 2021).

Figura 1: *Incidental Strip-Tease Using Sheets from the Trousseau, 1974 - 1975*



⁴ Como a pintura da *Madonna del Granduca*, pintura de Rafael Sanzio, 1505, Florença.

⁵ *Nascita di Venere*, Sandro Botticelli, 1482-1485.

Fonte: Site profissional de Orlan, 2023

Disponível em: <<http://www.orlan.eu/works/photo-2/>>

Assim, Orlan traz duas representações e idealizações do corpo construído histórico-socialmente: o corpo como algo impuro e sujo e o corpo como algo belo e sensual. Ademais, através desse ato com um lençol, Orlan desvela-se nua, desvela o que há de mais singular, que ex-siste ao simbólico e imaginário: o seu corpo.

“ [...] Orlan se desfaz do véu ("strip-tease ocasional com a ajuda dos lençóis do enxoval[14]"), ora é o próprio véu que, de algum modo, se "desfaz" de Orlan ("Vestido sem corpo – Escultura de dobra nº10" [15]). Nesse segundo caso, podemos assistir a múltiplas figurações de véus que nada têm a velar, o que poderia nos remeter facilmente à representação clássica do fantasma: um lençol branco que esconderia, se não uma alma, pelo menos a ausência de um corpo” (LINHARES, 2004, p.5)

Algumas das influências de artistas e movimentos perceptíveis nas obras de Orlan são: Marcel Duchamp com o suas obras que questionam o belo; Andy Warhol grande persona do movimento da Pop Art; Marina Abramovic, avó da performance; Cindy Sherman, Joseph Beuys, entre outros artistas (DUARTE, sd.; HODGE, 2021). Outras influências que advém na Arte Carnal de Orlan, como traz Duarte (sd., p. 8-9), é a “influência de Hermann Nitsch” com suas surreais pinturas sangrentas, e o “grupo vienense ‘Aktionismus’ da década de 60, que espantava os espectadores com imagens reais de rituais e sacrifícios do próprio corpo”. Outros artistas que Orlan já declarou ser de seu interesse são Stelarc, este apresentando obras e um traço artístico que se aproxima muito de sua Arte Carnal; e Hans Haacke (DUARTE, [sd.]).

2.3 A Arte em Performances Corporais

A arte performática é um movimento artístico surgido no século XX com as ações teatrais realizadas pelos futuristas, dadaístas, e surrealistas; abarcando uma diversidade de modos de expressar a arte, sendo uma delas as ações que utilizam o corpo como tela e costumam ter um enfoque em temas relacionado a questões sociais e políticas. Geralmente ocorre nesta arte repetições de cenas, objetos e ações; e também não apresentam um tempo específico, podendo ser uma performance que dure horas ou segundos, dependerá da intenção do artista para o que melhor atende o seu objetivo (FARTHING, 2011; HODGE, 2021).

“ O surgimento da performance art remete ao cenário da batalha política e das mudanças culturais ocorridas nas principais cidades da Europa, do Japão e Estados Unidos, nos anos 60. As primeiras performances acontecem como reação a uma década em que os traços do pós-guerra estavam sendo lentamente apagados pelo

consumismo. Essas manifestações surgiram também como uma extensão do Dadaísmo e do Futurismo, que buscavam retirar a arte do ambiente acadêmico tradicional, levando-a para a rua, para a discussão pública, [...]” (COUY, 2008, p. 3-4)

A performance corporal pode ser visualizada como uma forma de representação a partir da carne, uma imagem pelo viés do corpo, imagens que podem ir no caminho do não-sentido e do grotesco, do impossível de se dizer, como algo mais pulsional, o que é uma característica muito presente na arte contemporânea. Através desse meio artístico, o performer vivencia sua criação, a linha entre arte-realidade e sujeito-objeto se dissipa nesse tipo de arte, pois elas se entrecruzam e misturam-se com o artista não mais atuando, e sim vivendo aquela experiência e agindo sobre o meio social. (SOBRINHO, 2016; FARTHING, 2011). Desta forma, promove uma quebra na separação entre artista e espectador, enfatizada na arte visual convencional, tornando essa relação mais diluída e descentrada, trazendo o espectador para uma posição ativa (COUY, 2008; LIGEIRO e JORGE, 2018).

Orlan começa nesse movimento de performances corporais na década de 60/70 (MILLER, 2009; ORLAN, sd.), em uma época no qual o campo da arte estava tendo grande influência de Marcel Duchamp, que trouxe uma quebra na arte tradicional da época com o movimento conhecido como Dadaísmo, criando os ready-mades — obras que enfatizam uma “irracionalidade” uma falta de sentido, pois eram obras feitas a partir de objetos cotidianos, elevando-os a objetos artísticos (COUY, 2008; FARTHING, 2011). Essa expressão artística será considerada um marco histórico que irá possibilitar um movimento na arte de experimentar, de criações artísticas “sem limites”. Duchamp desarticula a arte, advindo com um resto real, através da falta de limite (CASTANET, 2016). Muitos artistas na arte contemporânea vão passar a utilizar o próprio corpo como tela em suas artes, como Orlan, porém essa o utiliza de uma forma contínua e crua em seu percurso.

Vale salientar que essa época foi marcada por inúmeros movimentos revolucionários históricos iniciados em Maio de 1968, que deram partida para o surgimento de outros movimentos sociais, políticos e artísticos (DUARTE, sd.). Ocorrendo assim uma diversidade de manifestações nas ruas, com pessoas questionando a educação, a política, a realidade de trabalho da época, o capitalismo, assim como os tabus e pressões sociais sobre o corpo e sexualidade, buscando liberdade de expressão para os corpos.

Esse movimento de trazer questionamentos e críticas à arte tradicional enfatiza uma crítica a extrema importância da beleza dentro do campo artístico, referente “ao lugar do belo e do sublime como únicas qualidades artísticas” (LIGEIRO e JORGE, 2018, p.15). As

performances de Orlan, apontam para a crítica, referente aos padrões de beleza e de corpo, aos estereótipos das identidades femininas, às tradições cristãs, e o belo na arte. Em todo seu percurso artístico há um movimento que caminha na direção de infinitas possibilidades estéticas de ser sujeito e de ser artista.

Uma de suas obras de 1977, bastante polêmica e famosa, é o “Le Baiser de l’Artiste⁶”, o qual foi um corte no percurso artístico de Orlan e chegou a causar sua demissão em um trabalho e alguns problemas financeiros (ORLAN, 2016). Nessa performance Orlan se encontra sentada atrás de um molde, que foi pintado para parecer uma imagem do seu busto nu. Ao seu lado fica uma imagem sua da performance Saint Orlan, impressa em tamanho real. A artista então vende beijos que ocorriam em um determinado espaço de tempo, e em troca uma moeda era colocada na fenda entre seus seios, e esta caía em direção ao púbis em uma caixa transparente. O público podia interagir com a performance escolhendo acender uma vela para a Saint Orlan ou pagando uma moeda para comprar um beijo de Orlan. (DUARTE, sd.; ORLAN, Carnal Art, 2001; ORLAN, 2016).

Nessa obra a artista traz sarcasticamente uma crítica aos valores morais e as tradições, à ideia de errado e certo, de puro e impuro, assim como as representações das identidades femininas socialmente, como santa e como puta – os dois fantasmas da feminilidade (DUARTE, sd.). Orlan utiliza um símbolo social essencial nessa performance *o beijo*, como relata Couy (2008, p.3), “um dos elementos mais prestigiados e enaltecidos pelo romantismo”. Além do mais, podemos perceber também uma crítica ao corpo como objeto de compra, sendo representada pela Orlan que vende beijos, como uma mulher que utiliza seu corpo como mercadoria, a qual é vista como puta e impura, o que conseqüentemente é mal visto socialmente, porém, os nus femininos representados nas grandes obras de artes feitas por um artista homem, são aceitos e valorizados (MILLER, 2009).

Figura 2 : *The Kiss of the Artist, FIAC, Grand Palais, Paris, France, 1977*



⁶ O beijo da artista (Tradução nossa)

Fonte: Orlan Site Profissional, 2023

Disponível em: <<https://www.orlan.eu/works/performance-2/>>.

Outro ponto que deriva dessa performance é a realidade da arte e do artista somente como uma simples mercadoria (MILLER, 2009), assim como o corpo feminino; não como uma forma de viver, de ser e se expressar. Pois quando pensamos na arte como uma simples mercadoria, adentramos na questão do valor social da arte, 'que tipo de arte é comprável', e nos ideais e padrões estéticos a serem seguidos para uma obra ser considerada arte e ser comercializável. A arte somente como mercadoria cria correntes sobre as formas e modos de criação artística, retirando a subjetividade e o ser sujeito da arte, para ser somente um objeto de compra. (VILLAMIEL, 2013)

Orlan apresenta em seu percurso inúmeras obras críticas, utilizando de uma diversidade de materiais artísticos, sendo um dos mais impactantes o seu próprio corpo. Assim, posteriormente, Orlan passará de usar seu corpo somente como um objeto ativo em suas performances, um meio para fazer arte, para transformá-lo em uma arte ambulante, uma escultura viva, através de suas performances cirúrgicas.

3 O Corpo do Falasser: Um corpo que atua

O corpo é um tema que perpassa tempos e culturas diversas, sendo um objeto de interesse em diferentes campos de saber, este se trata de um conceito construído a partir do social e da cultura – a linguagem, a partir do Outro na psicanálise –, com suas representações e ideais sendo moldados conforme a época, a cultura, e o social; assim como a ciência, a política e a religião (SOBRINHO, 2016). É algo que está ligado ao ser, ao que há de mais intrínseco no sujeito e como este se move e se relaciona com o mundo, então se trata de um objeto de estudo de uma grande relevância.

Na Psicanálise, falar sobre corpo é adentrar em um terreno denso e complexo, terreno este que se inicia desde Freud até Lacan, do corpo da histérica ao corpo do falasser na contemporaneidade. Para Lacan o imaginário é o corpo, isto é, a imagem do corpo do sujeito é formado, inicialmente, por uma unidade imaginária construída no *infans* apoiada no simbólico, na linguagem, antes disso, “não se há corpo para o sujeito” (BASSOLS, 2016, p.1, MILLER, 2016). Porém, essa imagem do corpo não mais como um território sólido,

unitário e orgânico⁷, rompendo com esse viés cientificista, mas uma imagem de um corpo subjetivo e mutável, um viés subversivo, assim como a arte.

E quando falamos sobre o corpo, não falamos somente sobre o corpo ancorado no registro do imaginário e do simbólico, mas sim do corpo enlaçado no nó borromeano, construído a partir dos três registros – Real, Simbólico e Imaginário (RSI) –, corpo-vivo como acontecimento (BASSOLS, 2016). Corpo que se encontra ancorado ao Real, e fala do que é sem sentido, do inominável da vida. Fala sem saber, por meio do modo singular de gozo, desse inconsciente real, fazendo um arranjo que possa borderar este.

Adentramos, assim na segunda clínica de Lacan, sobre o corpo falante, esse corpo que Lacan disse difícil de se falar sobre, *falasser*⁸ lacaniano que adora seu corpo e faz expressão em ato, através do modo pulsional de gozo. É a partir dessa clínica do *falasser* que podemos fazer aproximações com a arte contemporânea a partir das possibilidades de invenções singulares diante do real.

3.1 O Corpo e o Modo Pulsional de Gozo

A psicanálise inicia a partir de Freud com o corpo sintoma da histeria, este que atuava os conteúdos traumáticos do *infans* que foram recalçados para o inconsciente retornando assim como sintomas somáticos (FREUD, 1893-1895/2016). Freud, traz um percurso que dá destaque ao sujeito como corpo historicizado, um corpo que fala através de representações sintomáticas, que perpassa o saber do inconsciente e o desejo. É a partir desse corpo histórico sintomático que Freud irá desenvolver a psicanálise, trazendo o conceito de inconsciente, da pulsão e da teoria da sexualidade, assim como a falta – castração – que move o sujeito através do desejo; e outras formulações importantes que irão se perpetuar na psicanálise após Freud (FREUD, 1893/1977).

Adentrando em Lacan com a segunda clínica, vamos nos deparar com o nó borromeano, o *falasser* e o modo pulsional de gozo, assim como as invenções singulares dos sujeitos em meio às suas realidades, de ‘enodamentos e desnodamentos entre corpo e linguagem’ (BASSOLS, 2016, p.8). Mas, antes de nos aprofundarmos neste último ponto, acredito ser necessário voltar alguns passos e discorrer brevemente o Lacan em seu ensino inicial, para podermos compreender a constituição desse corpo e do modo pulsional de gozo

⁷ Algo que essencialmente nunca foi, mas o corpo como algo simplesmente biológico, sólido e fechado, permeou-se em diversas culturas, épocas e campos, principalmente na ciência, e foi presente em muitos ideais, em razão dessa predominância e certeza sobre o orgânico.

⁸ Termo que vem a ‘substituir’ o inconsciente freudiano (LACAN, 1975-1976/2007)

no sujeito.

Nos primórdios do ensino de Lacan, vamos nos deparar com algumas formulações essenciais no entendimento da construção do corpo do sujeito, como o Estádio do Espelho, no qual tem um enfoque no corpo em sua articulação com o imaginário, corpo especular que responde às normas do Ideal do Eu. O Estádio do Espelho irá consistir em uma fase no desenvolvimento da criança, que terá grande impacto e importância na vida inteira do sujeito, e que será uma fase de “identificação”, como diz Lacan (1949/1998, p.100). Será onde Lacan teoriza o momento em que o *eu* começa a passar pelo processo de constituição de sua imagem, com relação à imagem do Outro, de identificação, de alteridade, de construção do seu corpo fragmentado em uma unidade (GRECO, 2011, p.2)

Inicialmente, a criança através da imagem do Outro irá constituir precipitadamente sua imagem corporal – antecipação da maturação do corpo (MILLER, 2008) –, que se encontra fragmentada. Em seus primórdios, tudo que a criança sente é caótico, é um caos pulsional, sejam as sensações orgânicas, psíquicas, ou exteriores, então não há uma unidade imaginária do corpo. Irá ser a partir dessa relação da criança com a imagem do outro, ou encontrada no espelho, que esta vai construir uma imagem corporizada através dos significantes que a Mãe⁹ – o Outro materno, outro da linguagem – traz em seu discurso, do inconsciente. A partir desse Outro e seu desejo, e da resposta da criança em relação a este, que os significantes vão se inscrever como marca no corpo do *infans*, constituindo a subjetividade do sujeito imaginária e simbolicamente e, assim, sua relação com o mundo (BROUSSE, 2014; GRECO, 2011; LACAN, 1949/1998)

“A assunção jubilatória de sua imagem especular por esse ser ainda mergulhado na impotência motora e na dependência da amamentação que é o filhote do homem nesse estágio de *infans* parecer-nos-á pois manifestar, numa situação exemplar, a matriz simbólica em que o [eu] se precipita numa forma primordial, antes de se objetivar na dialética da identificação com o outro e antes que a linguagem lhe restitua, no universal, sua função de sujeito.” (Lacan, 1949/1998 , p.100)

Com esse corpo construído a partir da imagem e dos significantes fornecidos pelo Outro, o Eu (Je), sujeito como posição simbólica, se constitui e só se apreende alienado ao eu (moi), como função imaginária; essa construção desse eu dependente desse outro especular, é uma construção de uma imagem unificada ilusória (LACAN, 1949/1998). Apesar de o sujeito

⁹ Ao se falar do grande Outro materno não estamos falando da pessoa que a criança nasceu, pois qualquer pessoa/s ou instituição pode ocupar essa função. Então falamos no termo de função, em que se localiza a cadeia significativa em sua função específica, “que comanda tudo que vai poder presentificar-se do sujeito [...]” (LACAN, 1999, p.200).

advir a partir do campo da linguagem do Outro, campo do inconsciente, este “é o meio pelo qual o sujeito encontra sua própria imagem, mas é também o que o separa da imagem.” (GRECO, 2011, p.9), pois a relação do sujeito com o Outro se concebe mediante uma hiância, de uma perda entre o ser e o sentido, fazendo com que o sujeito se evanesça ao escolher o ser, ou ao escolher o sentido (LACAN, 1964/2008).

Porém, quando falamos dessa unidade do corpo especular não se trata somente da representação desse corpo como imagem, mas do corpo como Lacan vai trazer posteriormente, um corpo em que se “localiza uma satisfação pulsional, uma experiência de gozo”, um sujeito que tem um corpo, que fala e, portanto goza através dele – *parlêtre* (BASSOLS, 2016, p. 2). Segundo Lacan é a primeira experiência jubilatória que a criança tem a partir da compreensão da unidade do seu corpo diante do olhar e da imagem especular do outro, assim, a imagem pode *tomar* corpo, uma imagem corporizada (LACAN, 1949/1998). Mas, essa experiência não é formada somente de júbilo e adoração do corpo, como o falasser (LACAN, 1975-1976/2007), mas também de depressão, pois é uma imagem vacilante, que tenta velar a falta, a castração, e estas vêm à tona diante das contingências da vida (MILLER, 2008).

Vão ser as falas, os toques, os olhares, o mundo que o falasser está inserido, as marcas contingentes que irão introduzir significantes através do sem sentido do real da *lalíngua* no corpo da criança, assim como produzir efeitos de um gozo Um, fazendo furo no corpo e possibilitando que o falasser *tenha* um corpo, ou acredite ter (BASSOLS, 2016; LAURENT, 2012). A partir das zonas erógenas, zonas de gozo, a imagem do corpo pode formar laço com o corpo fragmentado através do *objeto pequeno a¹⁰*, e assim este ordenar seu campo pulsional fazendo borda aos limites do corpo (BROUSSE, 2014).

O que irá sustentar essa imagem que o sujeito constrói de si e do mundo, para que ela não vacile totalmente, será a linguagem através da lei introduzida no Complexo de Édipo, o Nome-do-Pai, responsável pelo advento da significação fálica, e que dará corpo a castração no sujeito através do falo que presentifica a falta, o furo, e dá consistência a unidade do corpo através de uma borda. É a partir destes que podemos nos nortear em tudo que viver exige, inclusive reconhecer a imagem dos outros. Como diz Miller (2008), “Em resumo, a imagem

¹⁰ Objeto pequeno a advém como resto da operação significante. Está relacionado a imagem do sujeito, do corpo unificado, pois estes se relacionam com as experiências de gozo (BROUSSE, 2014), assim como, está relacionado à pulsão, ao real e angústia (LIMA, 2013).

do corpo traduz sempre – e podemos utilizá-lo assim na análise – a relação do sujeito com a castração. O segredo da imagem, o segredo do campo visual, é a castração.”.

A estrutura edípica irá delinear no sujeito a sua posição diante da castração, sua estruturação inconsciente, referente aos 3 tempos do Édipo, às estruturas clínicas, e também a presentificação da metáfora paterna, pai simbólico da ordem do significante (LACAN, 1957-1958/1999). A partir da significação fálica se torna possível o enlaçamento da cadeia de significantes, através de suas propriedades de metáfora e metonímia, um significante irá substituir o outro, da metáfora paterna (S2) substituir o desejo do Outro materno (S1). Nessa operação significante algo irá restar, *o objeto pequeno a*, e será possível fazer furo no sujeito para que este advenha na dimensão do desejo como sujeito faltoso.

Nessa possibilidade de o sujeito faltar, desejar, gozar, pode-se haver cadeia significante, uma forma de o sujeito dar vazão ao que é sem sentido, do real, da ausência da completude da relação sexual. Então, é não somente através do simbólico, do Outro, que o sujeito advém no campo do desejo, mas através do imaginário e desse buraco que vêm do real, de um significante que ex-siste fora da linguagem, marcando uma incompletude nessa ilusão totalitária do grande Outro (DERZI e MARCOS, 2016).

É função do Pai, possibilitar que o sujeito possa lidar com as contingências diante do Outro, como suporte da Lei, introduzindo a falta/a castração no sujeito e barrando um gozo desenfreado e o caos pulsional do corpo fragmentado, promovendo uma perda desse gozo, em busca de parcializar esse gozo pleno, o tornando fálico (PREVIDELLO et al., 2019). Com um novo estatuto sobre o corpo na atualidade, onde esse Pai não será suficiente para esse suporte, teremos sujeitos se arranjando diante dessa falta por meio de sintomas que não passam pelo saber do inconsciente, que falam através do corpo. Ademais, na segunda clínica de Lacan, o falo não será somente responsável pela significação do mundo, mas terá papel na repetição de um modo gozo que marca o corpo falante (LAURENT, 2012)

Vai ser a partir de uma não simbolização desse resto, do vazio, que o corpo do sujeito “incorpora a função imaginária do objeto a, fazendo-se mais-de-gozar” (PREVIDELLO et al., 2019, p.177), esse gozo contemporâneo (DERZI e MARCOS, 2016). Uma operação de corporização onde o significante utiliza o corpo como suporte e fragmenta o gozo (SÁNCHEZ, 2016). Esse corpo sem essa simbolização do resto irá se comunicar com as ditas sintomatologias atuais, caracterizadas por um corpo no qual o Nome-do-Pai já não é mais suficiente para barrar esse gozo, e de um declínio do Ideal do Eu. Assim,

“Nessa perspectiva, o que se escreve, como via de descarga nos fenômenos que reconhecemos como psicopatológicos na atualidade, não o faz simbolicamente a partir das operações de metáfora e metonímia orientando-se, a descarga, num sintoma psíquico, mas, sim, via marca no corpo através de cortes, como a automutilação, ou das marcas ósseas da anorexia à imagem, que mostram como a pulsão de morte pode ter incidência direta no corpo real, satisfação estrita de gozo.” (PREVIDELLO et al., 2019, p.178).

Adentramos então na clínica do *falasser*, corpo-vivo, do corpo como acontecimento das marcas do discurso, a partir da sua articulação com os três registros do nó borromeano – Real, Simbólico e Imaginário – cruciais para a realidade e suporte do sujeito; do corpo marcado pelo real, pelo que ex-siste e que será do mais singular no sujeito. Será através desses três registros que será possível definir o inconsciente, assim como localizar as modalidades de gozo, através das sobreposições destes, modalidades estas que se relacionam ao modo como o sujeito experiencia seu corpo e o mundo, fazendo invenções singulares para poder articular o RSI (LACAN, 1975-1976/2007). Lacan, trará o sinthoma como um quarto elo no nó, que enlaça os três registros, sendo a partir deste que o sujeito possa fazer suplência diante do real, um modo de tratamento de gozo (LIMA, 2013).

Outra questão importante na clínica contemporânea, no paradigma da segunda clínica lacaniana, é o corpo falante, *falasser*, afetado pela *lalíngua*; sujeito falante e falado em sua articulação com Outro, corpo *parlante*, que fala no real através dos acontecimentos de corpo, encontro contingente do significante com o corpo que fala do real do seu gozo, gozo este indecifrável do inconsciente real (CIACCIA, 2016; MILLER, 2012). É a partir da marca da letra que se inscreve na carne do falante que algo do sem sentido é escrito no sujeito, do que não é possível ser simbolizado, que resta e sai por meio de uma satisfação pulsional, de uma experiência de gozo, e só se chega a ter um corpo falante a partir disto (BASSOLS, 2016; PREVIDELLO et al., 2019). O *falasser* tem duas modalidades de gozo: o da fala (semelhante ao gozo fálico, pelo viés do sentido, através deste a *lalíngua* se apresenta articulada a um saber) e o gozo do corpo (“encarnação da *lalíngua*”, aparece no corpo através de uma experiência pulsional) (JIMENEZ, 2016).

O *falasser* faz com seu sinthoma – de um gozo opaco do corpo, pois este exclui o sentido – um modo singular de gozo, via invenção, uma nomeação, um saber-fazer (*savoir-faire*) com a *alíngua*. Sendo um saber fazer que vai além da linguagem, do social, do discurso, isto é, vai pelo viés do gozo, do real, mas que constrói um sentido que possa borderar e manejar esse real (BASSOLS, 2016; LIMA, 2013).

Nas diversas sintomatologias atuais, os sujeitos não articulados à narrativa simbólica

da fantasia, a simbolização de um resto, fazem uma invenção particular para lidar com esse inconsciente real e a castração. Trata-se de uma invenção que não vai pelo viés do universal, mas sim pelo viés do que ex-siste a esse universal, e que vai estar no campo dos *inclassificáveis* no diagnóstico.

A clínica psicanalítica se orienta através do que há de mais singular no sujeito, do sintoma que se manifesta a partir dos significantes do Outro, e do sintoma se manifestando pela via do gozo que afeta os corpos excluindo o sentido, do real sem o envelope significante (DERZI e MARCOS, 2016; ROLLIER, 2016). Isso faz com que as invenções do falasser se expandam em uma diversificação de possibilidades, de saídas para os sujeitos, de modalidades de gozo. Assim, encontramos uma variedade de manifestações clínicas na atualidade, de sintomas que escoam pela via de uma presentificação no corpo do *objeto a* (PREVIDELLO et al., 2019). Algumas dessas saídas vão por uma via muito mortífera, outras por uma via do desejo, e outras pela via do *sinthoma*, estas que a experiência analítica visa possibilitar ao sujeito,

“Se na experiência cotidiana nossos olhos revelam essa verdade, a experiência analítica oferece a possibilidade de que cada parlêtre encontre seu segredo e invente, a partir daí, como se faz um corpo. Um corpo que tenha uma consistência singular, não mais da imagem ou da fantasia, mas *sinthomática*, isto é, saber fazer da maneira como se faz com o corpo, quer dizer, ter uma idéia de “si mesmo”, o que talvez possamos aproximar do que Lacan chamou “fazer-se um ego”.” (HOLGUIN, sd.)

Na atualidade, no discurso capitalista, vemos um movimento de escancaramento, cada vez maior, de algo do inominável, do corpo fragmentado, que advém da inserção da inconsistência do Outro e do empuxo ao *Um* no corpo com seu imperativo de satisfação e gozo superegótico, e do caos e dispersão pulsional contemporâneo. Como fala Rollier (2016, p.99) “[...] as ideias e as marcas simbólicas estão desvalorizadas a tal ponto que nossa época aparece como a do “Outro que não existe””. As diversas possibilidades com o avanço da ciência e da tecnologia, de mudar/trocar/transformar o corpo, de se “prevenir” da fragilidade (envelhecimento), das imperfeições, assim como o imperativo das normas e padrões estéticos, fazem com que o corpo seja um grande alvo para as satisfações imediatas, através de cirurgias, cortes, mutilações, alterações e decorações, os quais, se tratam de vias de corporização para lidar com as perturbações do real do corpo sem o envelope significante, assim como fazer laço (SUÁREZ, 2016).

Uma das vias de invenção diante dessas implicações é a arte, podendo ser uma via menos mortífera, que faz um arranjo com esse vazio sem-sentido, possibilitando que o sujeito fale através de criações artísticas: fale desse gozo, do que é impossível de dizer. É

através dessa linha que localizamos as performances de Orlan, especialmente a *Arte Carnal*, performances de uma fragmentação de um corpo para a (re)construção de outro, como uma invenção diante do real, um modo singular de tratamento diante do gozo.

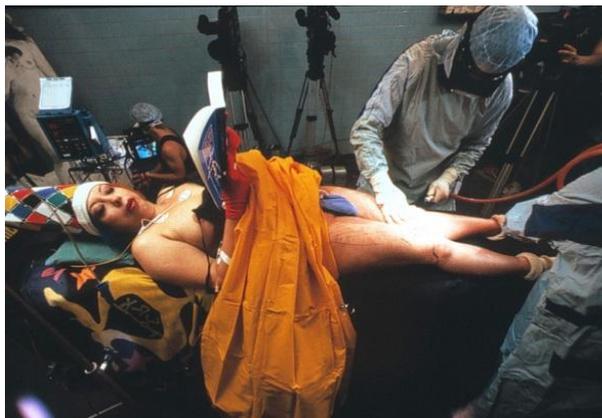
3.2 O Corpo Não Falado-Performatizado

Na década de 1990 Orlan dá início a um inusitado projeto artístico caracterizado por uma série de performances cirúrgicas. A mesma realizou em torno de nove cirurgias corporais entre 1990–1993, após escrever *O manifesto da Arte Carnal*, estas se tratando de uma arte que marca no corpo e se inscreve na carne, utilizando as técnicas de cirurgias, vídeos, imagens, fotografias, sendo seu corpo “um ready-made modificado, um corpo mutável, um auto-retrato mutável” (ORLAN, sd.). Essa série de cirurgias tem como intuito, para a artista, questionar os padrões de beleza estético sobre o corpo, e os limites deste, assim como os valores sociais, morais e religiosos. O modo de representar isto foi através da combinação de traços, e partes do corpo de deusas mitológicas e de famosas obras de pinturas femininas, feitas por renomados artistas homens.

“A partir do pintor Zeuxis, que, segundo a lenda, teria retratado Vênus combinando os traços das mulheres mais bonitas da antiga cidade de Crotona, na Calábria (FALBO, 2000, p. 270), Orlan concebe um “retrato” feito com o nariz da escultura de Diana, a boca de Europa, de Boucher, a testa da Mona Lisa, de Da Vinci, o queixo da Vênus, de Botticelli e os olhos de Psychê, de Gerome. A seleção de cada uma das personagens tem uma razão: não foram escolhidas pela beleza artística consagrada pelo cânone ou pelo fato de serem mundialmente conhecidas, mas, sim, por sua história. (COUY, 2008, p. 7)

Orlan traz esse processo artístico não somente como uma performance, mas como uma obra em que ela fabrica um novo corpo, ressaltando seu caminho inicial com a pintura e a escultura, de pintar e modelar uma imagem mutável e não-bela. Orlan se torna uma tela de figuração e desfiguração (ANTUÑA, 2009). O resultado não importava para Orlan, o objetivo não era transformar seu corpo para algo que ela considerasse belo, o que era enfatizado por Orlan era todo o processo da performance, de construção de possibilidades de uma imagem de si a partir de diversas partes diferentes de identidades outras (COUY, 2008; VILLAMIEL, 2013). A mesma já disse que essa arte era uma forma de reconhecimento de si, pois esta não reconhecia sua imagem no espelho, como se fosse algo que ex-siste a ela (ANTUÑA, 2009).

Figura 3: *Opera Surgery-Performance, 1991*



Fonte: Orlan Site Profissional, 2023

Disponível em: <<https://www.orlan.eu/works/performance-2/>>.

Nas performances cirúrgicas havia toda uma caracterização, uma determinada vestimenta e um cenário específico, todo o esquiife cirúrgico era decorado com a temática da cirurgia. Os médicos, os assistentes e Orlan se vestiam conforme a performance com roupas de grife. Outros artistas participavam desse processo artístico, como músicos e intérpretes, que performam enquanto Orlan atuava e lia (ORLAN, Carnal Art, 2001).

O fato de se ter uma vestimenta e cenário específico em cada performance não é por acaso, se relaciona com toda essa apresentação e representação de um corpo-vestimenta que Orlan traz em suas performances desde os primórdios, na busca de um reconhecimento de si. E também se trata do processo importar mais que o resultado, então toda a caracterização e produção na performance vai estar se comunicado com o olhar do público, até os mínimos detalhes são pensados pela artista e vão fazer parte da criação e do objetivo desta (ANTUÑA, 2009).

Algo que marcou Orlan, e impulsionou o início das performances cirúrgicas, foi o livro da psicanalista Eugénie Lemoine-Luccioni, “La Robe”, a mesma fala como esse livro, especificamente o capítulo “La segunda Piel”, a irritou. Segundo Orlan, ao ler esse texto, Eugénie fala como a psicanálise era aliada da religião, no sentido de não concordar com as mudanças de corpo, de não poder tocar o corpo, e isso incomodou Orlan. Assim ela deu início a série de cirurgias performáticas (MILLER, 2009).

Todas as performances-cirurgias eram transmitidas ao vivo via satélite para museus e galerias, e Orlan nas cirurgias se mantinha acordada, solicitando somente uma anestesia local para que a mesma pudesse se comunicar com o público e fazer a leitura de textos ou poemas, os quais por vezes remetiam a temática do corpo (ANTUÑA, 2009; COUY, 2008). O pós-cirurgia também faz parte de toda a obra, após as cirurgias a mesma tirava fotos do

processo de cicatrização e recuperação, cheia de hematomas e gases com sangue, e produzia uma reciclagem dos restos da cirurgia para criar relicários, colocando-os a venda (COUY, 2008; ORLAN, Carnal Art, 2001).

Assim, utilizando tudo do seu corpo, Orlan faz um movimento de utilizar todos os *restos*, a partir de um corpo mutável. Mas, esse movimento escancara *furos*, ou seja, a falta (castração). Orlan tenta burlar a morte através de sua arte de *restos*, uma arte abjeta, escancarando e velando a falta. Orlan, ao utilizar o corpo como objeto de sua própria arte explora as fronteiras desse corpo, as bordas do corpo. Ao utilizar o corpo como meio para se expressar, algo sobre os limites se coloca em questão, não somente os limites físicos do corpo, mas os limites subjetivos desse corpo, das partes que formam esse corpo.

Figura 4: *7th Surgery-Performance called Omnipresence, 1993*



Fonte: Orlan Site Profissional, 2023

Disponível em: <<https://www.orlan.eu/works/performance-2/>>.

Essas performances mostram uma busca por uma não construção de um corpo consistente, mas de um corpo mutável/fragmentado, ou seja, Orlan vai por um caminho outro no aspecto do real do corpo, mas, ao mesmo tempo, tenta bordear esse corpo real através de sua arte no caos, assim como pela via de um sintoma¹¹. A imagem corporal imaginária que construímos é uma imagem que não nos identificamos totalmente, ela vela o corpo fragmentado, este que pode surgir em diversos momentos, pois o corpo do falasser sempre escapa: como o não reconhecimento do corpo ou de partes do corpo, incômodos com o rosto, sensação de não pertencimento ao corpo, entre outros fenômenos sintomatológicos (BROUSSE, 2014). Orlan revela em algumas entrevistas o quanto se sentia incomodada com

¹¹ "O sintoma aparece como tentativa de resolver a angústia do não acontecido, localizando numa série repetitiva algo que de outra forma ficaria disperso, como energia flutuante a provocar excitações contínuas no aparelho psíquico e causar desprazer." (SALES E ROCHA, 2019, p.193)

sua imagem e com partes do seu corpo, como seus seios, e com a menstruação, como se estes fossem estranhos a ela (MILLER, 2009).

Através de uma arte abjeta Orlan faz ‘infinidamente’ seu corpo, ela *tem* esse corpo somente a partir da arte, como algo externo dela. É como o corpo falante por outro viés, o caótico. O falasser tem um corpo, através da consistência ilusória que o faz acreditar ter. É uma consistência que possibilita bordear a imagem real, para Lacan (1975-1976/2007) é como a pele que delimita um corpo, dentro e fora, através da linguagem e da imagem. Orlan não tem essa consistência com o corpo, e através de uma *inconsistência*, banhada pelo caos, a mesma faz um saber-fazer diante do sem-sentido do real, de um gozo invasivo no corpo.

Outro ponto que permeia as criações de Orlan é o olhar. Em sua arte, Orlan quebra a fronteira entre artista e público, nesse “ato de perda” (RIVERA, 2014, p.19) que a performance promove, desse modo esta se coloca como objeto e convoca o olhar do Outro e assim, a divisão do sujeito, posição esta que sutilmente desbanca o eu (Moi) em questão e abre uma brecha para que o sujeito do inconsciente possa advir, de fora, neste jogo de olhar de sujeito-objeto, dentro-fora (RIVERA, 2014). Como Orlan fala na entrevista com Miller, ela passa de sujeito para objeto e de objeto para sujeito (MILLER, 2009).

“Nesse sentido, a performance provoca o efeito de desestabilizar não apenas o espaço da representação, mas também o Eu como imagem. Esse efeito Rivera (2013) denomina de “verdadeiro retorno do sujeito” (p. 20), já que, em vez de servir de ponto de partida para a criação artística, advém de fora do espaço da representação. Esse sujeito não se exerce na representação da realidade sob um olhar fixo; ele retorna como sujeito “descentrado”, como “corpo real” (p. 21), portanto, mais próximo à dimensão de objeto, uma vez que seu corpo se coloca a serviço do gozo do Outro, entregue àquele que o olha e o modifica com seu olhar.” (SALES e ROCHA, 2019, p.200)

Por vezes, possibilita um movimento em que o espectador é impulsionado a sair de um local de passividade, a reagir. Algo pode se mover neste contato, uma produção além do olhar, no sentido de implicar, angustiar ou atenuar o mal-estar diante das contingências da vida, que escancaram o real ‘velado’ (BARROS, 2016; RIVERA, 2014). A arte é uma forma de criação diante do mal-estar, então o artista faz uma invenção para bordear esse gozo invasivo do real, é um modo de falar através do corpo a partir da linguagem, apesar de que a mesma também escancara esse real nessa invenção de um fazer (BARROS, 2016).

O Olhar tem uma grande importância na obra de Orlan, diante do olhar e corpo do outro, esta pode localizar seu corpo, melhor dizendo construí-lo, ao ser através da imagem do corpo do outro que o sujeito faz um corpo, a partir do real da língua e dos efeitos de gozo (BASSOLS, 2016). Ela traz o olhar como essencial para o processo de sua performance, é

como se sem o olhar desse Outro a mesma fosse deixar de existir, “o olhar do outro parece ter um poder anímico como se sua perda pudesse levar ao aniquilamento ou à morte.” (LINHARES, 2004, p.7). A importância desse olhar do Outro, tesouro de significantes, para a (re)construção de um corpo.

Brousse (2014, p.5) traz como a angústia e o estranho advém diante do rompimento entre imagem e caos, no qual, esse laço seria responsável por velar o corpo fragmentado e nos dar a fantasia de um corpo fechado. O rompimento desse laço é também um encontro com o real, e assim com a angústia, com a estranheza, e a falta de sentido diante de algumas contingências da vida, assim como em algumas obras de arte. É uma angústia que causa um mal-estar que não sabemos como lidar, de onde vem, o motivo, ou o que fazer com isso. Algo que resta do Simbólico que este não consegue dar conta, algo que desestabiliza o laço entre imagem e corpo fragmentado, algo que escancara o real. Essa angústia se trata da extração do *objeto a*, a proximidade com este fora de nosso corpo, isto é, com seu valor real e não seu valor fálico (relacionado ao significante), é uma angústia da castração (GRECO, 2011; LACAN, 1962-1963/2005, p 50; MILLER, 2008).

Figura 5: *7th Surgery-Performance called Omnipresence, 1993*



Fonte: Orlan Site Profissional, 2023

Disponível em: <<https://www.orlan.eu/works/performance-2/>>.

Quando pensamos na arte contemporânea, como a de Orlan, vemos que esta vai por outro caminho, um caminho que não é o do belo, do sublime – característico das Belas Artes – mas por um viés do sem sentido: do horror, do grotesco, da crueza da carne. A beleza, como fala Brousse (p.10), “é a barreira que constrói a imagem do corpo para integrar, dar sentido, aos objetos a.”, é o que traz um limite, e por assim, uma unidade fantasista do corpo. O horror, o grotesco e o estranho não entram no valor do belo, e é por esse motivo que a arte contemporânea ela, em partes, se despe do imaginário e assim da contemplação do belo

(LIGEIRO E JORGE, 2018). Ela rasga e marca o sujeito de um outro modo, pois é uma arte que vem a transgredir, a perturbar, a celebrar o caos, o bizarro, a crueza da vida, o que não traz sentido, limite ou consistência (RIVERA, 2005).

Orlan com suas performances cirúrgicas horroriza e angustia o espectador, ela traz esse corpo caótico sem unidade, um corpo que, ao assistir às performances cirúrgicas, vemos ser brutalmente separado e cortado, entre um jogo de vida-morte, escancarando a crueza do real. Torna isso muito mais visível através de seus relicários, partes de seu corpo à venda, à mostra ao olhar do Outro, nos retorna como *objetos a*, uma visualização de um vazio, do furo, da castração. Nessa perspectiva, as obras de Orlan trazem à tona uma discussão que vai muito além de padrões estéticos e de se contemplar o belo, mas também algo carnal, que perturba a contemplação e que remete sobre o que há de mais singular do falasser, que se não pode colocar em palavras, que ex-siste, algo de inominável.

Orlan se torna sujeito ao falar com o seu corpo (falasser), advindo o que há de mais singular em si ao se arranjar diante do real inominável, através do corte na carne. É nesse processo de cortar e costurar sua carne, em atos artísticos, que Orlan faz um saber-fazer surreal através da arte, como saída para dar conta do mistério do corpo, um ato diante do real e desse gozo do corpo. Assim, através da desarticulação da arte clássica, Orlan faz laço, um *sinthoma*, utilizando sua arte como recurso para lidar com o mal-estar e angústia de um corpo que ex-siste além dela, bordeando no caos esse real, a partir de uma metamorfose.

4 “Arte Carnal”: Encenação da Própria Morte?

A arte como uma forma de organização diante do Real, do vazio, pode permitir que algo seja feito de uma forma menos mortífera (RIVERA, 2005). Porém, quando nos vemos diante dessas obras cirúrgicas de Orlan, nos deparamos com um corpo aberto em um jogo entre os limites da vida e morte. A primeira cirurgia em que foi o marco para as performances se trata de uma cirurgia de urgência feita em 1979, em um festival que Orlan estava organizando. Esta teve uma gravidez extra-uterina, e complicações durante o festival. Os médicos tiveram cerca de quarenta minutos para realizar a cirurgia, para ela sobreviver. A mesma solicitou que a cirurgia fosse gravada e transmitida no festival (LINHARES, 2004)

A partir do olhar e da vida, Orlan faz suas performances cirúrgicas se metamorfoseando. Mas, ao mesmo tempo que se há uma metamorfose, é como se a mesma

brincasse com um carretel, onde desaparece e aparece – como o falasser que se escapa. Sendo um movimento em que o desaparecimento é uma via de encenação de morte (LINHARES, 2004). Assim, é a partir dessa mutabilidade de ser, desse movimento metamórfico em um corpo dito obsoleto, que a morte advém ao ser confrontada, isto é, a pulsão de morte. A arte é uma forma de representação da vida e suas contingências, e Orlan coloca-a nesse local de incômodo, local este que nos deparamos com o corpo e a morte, do impossível, do inominável, do real (DUARTE, sd.)

4.1 O Real como Impossível de Dizer

O real é um dos três registros que Lacan traz em seu ensino, este se articulando a partir do nó borromeano com o Imaginário e o Simbólico em uma cadeia, a qual é uma metáfora e representa um dizer (LACAN, 1975-1976/2007, p.126; NOMINÉ, 2019). Estes três registros que formam o nó borromeano são distintos um dos outros, mas se comunicam entre si e são equivalentes, não havendo precedência de um ou de outro, como no ensino inicial de Lacan, e se articulam em torno de um objeto: *objeto a*, como causa de desejo (LACAN, 1975-1976/2007; LIGEIRO E JORGE, 2018).

Como traz Ligeiro e Jorge (2018), logo em seu ensino inicial, Lacan desenvolve os três registros: na publicação do texto *Função e campo da linguagem em psicanálise*, de setembro de 1953, e na conferência *O simbólico, o imaginário e o real*, também de 1953. Apesar de que estes aparecem, não a partir da amarração do nó borromeano, mas com Lacan ao tentar articulá-los de diversas formas (NOMINÉ, 2019). Será em 1972, segundo Nominé (2019) que Lacan trará uma forma de enodamento destes três registros, em seu Seminário 19 - ... *Ou Pior* (1971-1972).

De acordo com Lacan, o real é um registro de ex-sistência, uma ausência de sentido. O real, por assim, não se trata da realidade psíquica, que “funciona verdadeiramente” (LACAN, 1975-1976/2007, p.128), pois nesta a fantasia a permeia para velar o que advém do real. Por ser algo do sem sentido, o real vai estar relacionado com tudo aquilo que não conseguimos dar conta pelo fato de ser da ordem do inominável, não conseguimos somente através deste aprendê-lo, pois este não se inscreve através do Simbólico. Dessa forma, este vai estar fora do Simbólico e do Imaginário, e este mantém estas juntas através de um elemento, o Sinthoma (LACAN, 1975-1976/2007). O movimento destes três no nó borromeano, em conjunto com um quarto nó (Sinthoma), é o que nos faz sermos sujeitos em meio a realidade humana, e nos organizarmos diante dos enlaces e desenlaces deste nó.

Por sua falta de sentido, o real nos permeia através da angústia, e apesar de ser velado, ele está sempre advindo, ele não para de cessar de não se inscrever, sempre repetindo e insistindo, através de um resto, *objeto a* (LIGEIRO E JORGE, 2018). Desde os primórdios, o sujeito se depara com diversas contingências e acontecimentos singulares que rasgam e inserem uma falta, esta que divide o sujeito em situações que não é possível uma simbolização, uma significação do mundo. O real causa não somente um sentimento de angústia, mas de incômodo e horror, pois, este advém com um vazio, com a falta instaurada no sujeito dividido, que constitui o inconsciente: a castração (BROUSSE, 2014).

O real em interseção com o *objeto a*, está relacionado a uma experiência de gozo do corpo como organismo. Estes objetos, quando localizados fora do corpo, perdem seu valor fálico - este que está relacionado ao significante falo e por assim a significação do mundo - e advém em seu valor real (BROUSSE, 2014). Isto significa que eles saem da imagem unificada do corpo, do envelope imaginário. Quando nos deparamos com os *objetos a* fora da imagem podemos nos sentir incomodados e angustiados, como na arte de Orlan com seu corpo aberto, despedaçado, despido e marcado. Ademais, estes vão ter uma intrínseca relação com o olhar, a pulsão escópica, e flertam com a pulsão de morte (LACAN, 1964/2008)

Ao falar de uma arte performática corporal, o real entra em jogo quando o sujeito utiliza seu próprio corpo como objeto, como tela para sua criação artística, utilizando ele como forma de expressão direta diante do olhar do público. Não há uma barreira, no sentido de haver um meio além de si que o artista utiliza para expressar sua arte, seja uma tela, um papel, uma parede, qualquer meio que fomente uma "separação", uma forma de expressão indireta. É uma arte que traz uma representação sem o amparo do simbólico e imaginário, é uma arte abjeta, que vem com seu meio-dizer dá conta desse mais-de-gozar dos falasseres (LIGEIRO e JORGE, 2018).

Sendo o real aquilo que angustia com o escancaramento da castração, de um jeito ou de outro buscamos formas de lidar com o impossível da relação sexual. Não conseguimos colocar em palavras este, pois ele se localiza fora do sentido, mas ele advém de diferentes formas através do inconsciente, sejam sintomáticas ou via modalidades de gozo (DERZI e MARCOS, 2016). É através deste que o que há de mais singular do falasser advém. A experiência analítica se movimenta em direção ao que o falasser inventa pela via de uma nomeação do gozo e do inconsciente para lidar com o real e com a pulsão de morte, a arte se aproxima desta por também suscitar esse movimento. (BARROS, 2016; RIVERA, 2005).

Por meio de invenções o sujeito coloca em “palavras” o que não é possível dizer, aquilo que é puro real, de um gozo mortífero. A arte é uma possibilidade de o sujeito fazer uma invenção diante deste, apesar de que algo sempre irá escapar nesse meio-dizer do artista em sua arte, pois o real é da ordem do inominável e insuportável. Mas, a arte possibilita que o artista anime nosso mundo, nossos desejos, nossos modos de gozo, nossos sintomas, isto é, a arte nos implica diante de tudo isso, e assim a se há um empurrãozinho no movimento de ser sujeito desejante, confeccionando um saber-fazer diante do real traumático (BASSOLS, 2016).

Orlan faz um corpo, diante do real, da falta, a partir de um não reconhecimento de seu corpo. É através de sua arte que a mesma fala do que lhe causa angústia e incômodo, e através desta ela implica seu público. É nesse movimento que Orlan fala com um corpo, assim como o falasser que fala através dos acontecimentos de corpo, dando vazão a aquilo da ordem do inominável, do impossível (CIACCIA, 2016).

4.2 Sexualidade e Morte

Uma das clássicas teorias da psicanálise desenvolvida por Freud se trata da pulsão, esta que se localiza entre o corpo e o aparelho psíquico, e gira em torno de um circuito onde a mesma está sempre contornando o *objeto a*, sendo a partir desse contorno que a borda a partir das zonas erógenas se estabiliza. A pulsão segundo Freud (1856-1939/2021a), é uma força constante regulada pelo princípio do prazer e que busca sempre uma satisfação, para sempre manter uma homeostase no aparelho psíquico. Freud desenvolveu o conceito de pulsão, mudando algumas vezes durante o desenvolvimento de sua teoria, e trazendo no final estas em dois grupos: A pulsão de vida (Eros) e a pulsão de morte (Tânatos) (FREUD, 1856-1939/2021). O sujeito transita entre essas duas, como em um duelo, em busca de aliviar a tensão e o mal-estar.

Lacan ao dar continuidade a psicanálise em seu ensino, também traz esse conceito a partir da via freudiana e a destrincha no Seminário 11, com os quatro conceitos fundamentais da psicanálise (LACAN, 1964/2008), sendo a pulsão essencial para a compreensão do sujeito do inconsciente. Como uma força constante em direção a uma satisfação, a pulsão só pode se satisfazer através de pulsões parciais, nunca de forma completa. Ademais, a pulsão vai estar sempre em busca dessa satisfação, e para isso a mesma estará sempre em busca de um objeto, objeto este que não é encontrado, pois se trata do objeto faltoso, o *objeto a* (LACAN, 1964/2008).

A sexualidade se exerce através das pulsões parciais e está intrinsecamente ligada a um “órgão” (LACAN, 1964, p. 192) que permeia todas as relações do sujeito: a libido, com o desejo sendo o sentido desta. Lacan, fala sobre uma forma de encarnar no corpo a libido, o órgão irreal, por meio das tatuagens e das escarificações. Irreal em razão de esta se articular com o real a partir de um modo que nos escapa, “Mas, por ser irreal, isso não impede um órgão de se encarnar” (LACAN, 1964, p. 201). Assim o corpo é objeto da libido, marcado pelas experiências pulsionais autoeróticas (BASZ, 2016), e o corte, o escarificar, o fragmentar do corpo presentifica uma satisfação através da pulsão, principalmente da pulsão de morte.

Nesse jogo entre a sexualidade do inconsciente e a hiância que advém no sujeito e instaura uma perda, se há uma presentificação da vida e da morte. A pulsão de vida sendo esta que busca uma conservação através de um movimento para a vida. E a pulsão de morte que volta a uma estagnação, a “*prioridade do zero sobre a constância*” (LAPLANCHE, 1985, p.115) voltar a um estado inanimado, com o mínimo de tensão (FREUD, 1856-1939/2021). Esta última pulsa em um movimento repetitivo, sempre insistindo em voltar a uma posição fechada de satisfação, o qual se trata de uma satisfação pela via do gozo, a parte real da libido, o qual mortifica o corpo e também o anima com o recorte do vivo na carne (MILLER, 2012). E esta, segundo Lacan, vai estar conjugada a pulsão de vida:

“A vida, do qual somos cativos, vida essencialmente alienada, existente, vida no outro, está, como tal, conjugada a morte, ela sempre retorna a morte, e só é puxada para dentro de circuitos cada vez maiores e com maiores rodeios, por aquilo que Freud chama de elementos do mundo externo” (LACAN, p. 293, 1954-1955/1985)

Assim, Lacan vai falar que além do aspecto sexual da pulsão, esta se caracteriza por um excesso e repetição devastadores, pois estas vão por uma via do gozo. Característico do ser vivo, o excesso, a repetição, a agressividade e a destruição, são vias da pulsão de morte, que se manifesta singularmente no sujeito. Como diz Laplanche (1985, p.110) “o organismo não quer apenas morrer, mas ‘morrer à sua maneira’”. Assim, como traz Lacan, a pulsão de morte está presente em todas as pulsões (LACAN, 1975-1976/2007; CASTRO, 2011), e em seu último ensino traz a pulsão de morte como sendo a única que habita o falasser.

A pulsão de morte é o real ao pensarmos nele como impossível (LACAN, 1975-1976/2007, p.121). Sendo o falasser, corpo falante, marcado pelas experiências de gozo, de um mais-de-gozar em uma repetição, se trata de um corpo que se satisfaz pela via do gozo, isto é, pela via da pulsão de morte. Assim, no mal-estar contemporâneo se trata de sujeitos andando na corda bamba entre vida e morte, buscando um saber-fazer para não se rasgar em direção ao fim.

Como um carretel, em que a mesma aparece e desaparece diante do olhar de um Outro, Orlan joga com a carta da Morte. Assim como a brincadeira do *fort-da*, do carretel do neto de Freud, de ausência e presença do objeto que simbolizava a mãe (FREUD, 1920/2010), Orlan faz esse movimento de velar-se e desvelar-se. Nesse movimento de carretel há um ato em que de sujeito passa a objeto, *objeto a*, e assim o desejo é colocado em causa.

“Morta”, é essa a palavra que Orlan escrevia ao assinar seu cheque, é a partir disto que a mesma cria um nome para si, para não ser um corpo morto, mas um corpo vivo. Durante todas as suas performances Orlan vem enfatizar em um teor sexual, a construção de um corpo-vivo, um corpo no qual se reconheça. Como nas frases em que fala nas performances, “Este é meu corpo. Este é meu software”, que escrevia em seus relicários (COUY, 2008, p.6). Ao tirar fotos do processo de cicatrização, machucada, com olhos inchados, com gazes cheias de sangue, Orlan mostra a fragilidade do corpo, que segundo ela, é obsoleto. Fragilidade esta que permeia a humanidade, símbolo do horror diante do corpo e da morte, diante do real.

Orlan faz uma busca incessante de contornar a morte, a mesma cria relicários com seus restos e os vende – diferente dos significados culturais e sociais de relíquias, que se trata de um objeto de um morto com um viés holístico, os relicários de Orlan são objetos de um vivo conservado como morte. A mesma deixa claro seus objetivos em utilizar tudo que resta dela em relíquias, até seu corpo se extinguir (LINHARES, 2004). Faz performances corporais com fotos de partes de seu corpo fragmentadas, e as vende. Tem como intuito mumificar seu corpo e doar para um museu. Constantemente em suas obras encena o “MORTA” que assinava, como uma forma de se arranjar diante dessa angústia de um desaparecimento, de uma inconsistência:

“Nesta perspectiva, a encenação da morte daria uma imagem à experiência psíquica do próprio desaparecimento, protegendo o sujeito desta ameaça através de uma figuração visível. "Doei meu corpo à arte", diz ela, "pois depois de minha morte ele não será dado à ciência, mas colocado em um museu, mumificado. Ele será a peça mestra de uma instalação com vídeo interativo[27]"” (LINHARES, p.7-8, 2004)

Orlan em sua surreal metamorfose encena esse duelo, entre o evanescimento de *ser* e *não-ser*. Em sua nomeação como “morta”, a mesma se faz em busca de Orlan, um corpo que vai além da morte. Ao aparecer e desaparecer como sujeito em seus processos artísticos, como o *fallasser* que sempre se escapa, Orlan faz laço em uma constante mudança estética, em uma escarificação no seu corpo, em uma constante construção de um corpo-mais-vivo, com intuito de burlar a morte e ser “imortal”, assim como as gloriosas pinturas nos museus.

4.3 Arte Representação de um Saber que Não se Quer Saber

Arte é uma forma de dar “voz” ao que há de mais intrínseco e singular em nós. O artista através da arte, fala sobre sua história, sobre seu mundo, sobre suas angústias, seus afetos, seus modos de gozo. Ele utiliza a tela e no deslizar da tinta algo se faz, algo se mostra através de uma hiância, o sujeito retorna em sua divisão e por assim o desejo se desvela (SALES e ROCHA, 2019). Através da arte o sujeito do inconsciente pode advir, e tudo aquilo que não conseguimos lidar, que não queremos saber advém de outra forma. A partir de outra representação, algo do real traumático surge e se repete na arte.

Apesar de algo advir através da arte, ela também vela algo. Como a performance, a qual pode retornar como um véu, que vela e, ao mesmo tempo, não. No sentido de representar o que o artista deseja, mas também velar por ser realizado a partir de um plano fictício, que pode ser interpretado de diversas formas diante do olhar do público, não desvendando o sentido da arte. Como fala Sales e Rocha, “a performance, por ser um tipo de arte contemporânea, apresenta uma opacidade de sentido que vem esvaziar a repetição das imagens e fazer aparecer algo do real por trás da dimensão da fantasia.” (2019, p.191).

A arte utiliza de símbolos, signos, imagens, semblantes; utiliza do olhar do artista, através do simbólico e do imaginário para ir ao encontro do inominável real. A arte contemporânea nem sempre se porta de uma abundância de sentidos – como no imaginário – pode até ter, mas na maioria das vezes ela se desloca por uma implicação, por uma estranheza, uma falta de sentido – de não conseguir simbolizar através de palavras aquela arte que vemos ou que fazemos (RIVERA, 2005). Ela muitas vezes vai de encontro com a angústia, com os afetos, com o amor, com o traumático, com aquilo que não conseguimos falar, mas transmitimos na arte, e é claro não nos livramos totalmente disso, mas lidamos de algum modo com esse real que nos atravessa.

É um meio de dar “vida”, tirar o véu de nossas fantasias que tentam velar o real e fazer algo, no sentido de um novo arranjo com o gozo. Ela abre outras vias de possibilidade diante do real, daquilo que não queremos saber. Através dela é possível um movimento que vá pela via do desejo, e não de um mais-de-gozar, ao encontro do real. A arte não visa tamponar o vazio, mas fazer um arranjo, como diz Rivera (2005), em busca de reencontrar a Coisa, esse “objeto absoluto” que no início se encarna no primeiro outro e que irá permear todo o movimento do sujeito diante do seu desejo. É um ato de criação a partir do resto, do vazio, da perda, ato este que coloca o falasser em questão diante de seu desejo e do seu gozo.

Orlan, com seu corpo fora do ideal, um corpo “profanado” pelos cortes, através da performance traz um elemento novo que” invade a cena e evoca a dimensão de um resto indizível” (SALES E ROCHA, 2019, p.5), resto este do real. Fazendo de seu corpo um objeto em um processo de se costurar e se descosturar, Orlan faz uma invenção diante daquilo que lhe é inominável, que ex-siste a simbolização, o mistério do corpo, a irrepresentabilidade de si. Questionando os ideais de beleza e indo de frente a morte e o feio, Orlan faz da sua arte um Sinthoma, um meio-dito, fazendo laço e ex-sistindo como sujeito ao avesso.

5 METODOLOGIA

Esse presente trabalho de conclusão de curso tem como natureza uma pesquisa de metodologia básica, qualitativa e de cunho descritivo, com base no levantamento bibliográfico de diversos autores relacionados à temática trabalhada, assim como o estudo documental a partir de entrevistas, documentários e obras artísticas. Foi realizado um levantamento de imagens, referente a artista e suas obras que permeia este trabalho, e colocadas neste artigo para uma maior representação. O trabalho em questão utiliza a ética da Psicanálise a partir de aproximações com o campo da Arte, sendo feito uma pesquisa bibliográfica de ambas as bases de pesquisa. Tem como intuito questionar a partir de reflexões de conceitos psicanalíticos e da arte, as saídas e invenções singulares dos sujeitos na atualidade diante do real, frente aos enodamentos e desnodamentos entre corpo e linguagem.

6 CONCLUSÃO

Na clínica psicanalítica contemporânea nos deparamos com corpos silenciados por modos de satisfação que vão mais além do princípio do prazer, que calam o sintoma, satisfação esta caracterizada por um gozar generalizado, que não faz discurso. Isto é, com a predominância de uma tentativa de tamponamento pelo viés do capitalismo e da ciência, há um movimento de corpos incentivados a gozarem em excesso, os dilacerando, a partir de um estatuto em que tudo vale, para normatizar, avaliar e padronizar os corpos (RATIER, 2016).

Diante desse excesso sem limites do real, os corpos se deslocam em padecimentos diversos fomentados pela ciência e pelo mercado, buscando formas imediatas de lidar com a angústia desse gozo mortífero. Essas ditas sintomatologias normatiza os sujeitos, fragmenta os corpos e escancara a castração. O real como algo impossível de ser dito pela via do gozo

marca os corpos através de acontecimentos. O falasser fala através do seu modo de gozo, o qual é singular para cada sujeito. Assim visualizamos um movimento de corpos em constante mudança estética, para dar conta do mistério do corpo, do real, e da castração.

Orlan por meio de suas obras faz um trabalho de reapropriação do corpo, de um corpo que, inicialmente, ela não reconhecia. Nessa mutabilidade corporal, tornar seu corpo objeto de sua obra ao olhar do outro, e modificá-lo abre os limites nas possibilidades de ser sujeito em meio ao caos pulsional. Através do corte artístico na carne, Orlan fala sobre seus modos de gozo e dá um sentido a isso.

A arte de Orlan dessublima, ela não está para a contemplação do belo, mas para implicar diante da crueza do real, diante da morte, do mistério do corpo, do sem-sentido, “Orlan contribui para o movimento da desmaterialização da obra de arte e para o aparecimento de novos paradigmas de intervenção artística ao colocar a arte num local incômodo” (DUARTE, sd., p.9). Em suas performances cirúrgicas Orlan joga com a morte e a vida ao buscar uma consistência em seu corpo, buscando escancarar todos os furos que advém com a pulsão de morte, com o real, ela se coloca como um corpo que pode permanecer além da vida, a partir de uma arte abjeta.

Através desse levantamento bibliográfico e documental foi possível aproximar as obras de Orlan com a clínica psicanalítica atual. Assim como Orlan, estamos constantemente buscando formas, arranjos e invenções para viver, para lidar com as contingências que deparamos no real, tentando dar conta dos enodamentos e desnodamentos entre a linguagem e o corpo. A arte como uma forma de expressão tem um grande papel na vida dos sujeitos, através dela se há uma possibilidade de se colocar nossos modos de gozo, nossos sintomas, nossas marcas, em jogo, em uma implicação para que haja um movimento diante disso. Assim como a experiência analítica, que possibilita que o sujeito possa se haver com o que há de mais singular em si, a arte também dá essa possibilidade.

REFERÊNCIAS

ANTUÑA, A. **Orlan: La pasión de la imagen** . Revista Enlaces. Psicoanálisis y cultura. Año 11, N° 14, p. 104 -106, 2009.

BARROS, R. M. M. **A ARTE, O GOZO FEMININO E O MAL-ESTAR NA CONTEMPORANEIDADE**. Revista Affectio Societatis, V. 13, N° 24, p. 123-139, 2016.

BASSOLS, M. **Corpo da Imagem e Corpo Falante**. Corpo falante. X Congresso da Associação Mundial de Psicanálise, 2016.

BASZ, G. **Cosmética**. In. X Congresso da Associação Mundial de Psicanálise. Scilicet: O Corpo Falante — Sobre o Inconsciente no século XXI. [Sob a Direção de Jacques Alain-Miller]. Escola Brasileira de Psicanálise, São Paulo, p.82-84, 2016.

BROUSSE, M. H. **Corpos lacanianos: novidades contemporâneas sobre o Estádio do espelho**. Opção Lacaniana online. Ano 5, Número 15, 2014.

BRUDER, M. C. R.; BRAUER, J. F. A CONSTITUIÇÃO DO SUJEITO NA PSICANÁLISE LACANIANA: IMPASSES NA SEPARAÇÃO. *Psicologia em Estudo*, Maringá, v. 12, n. 3, p. 513-521, 2007.

CASTANET, H. **Escabelo/S.K.belo (e Duchamp)**. In. X Congresso da Associação Mundial de Psicanálise. Scilicet: O Corpo Falante — Sobre o Inconsciente no século XXI. [Sob a Direção de Jacques Alain-Miller]. Escola Brasileira de Psicanálise, São Paulo, p.101-104, 2016.

CASTRO, J. C. L. **A Palavra é a Morte da Coisa**: Simbólico, Gozo e Pulsão de Morte. *Revista Mal-estar e Subjetividade*, Fortaleza, Vol. XI, Nº 4, p. 1405 - 1420, 2011.

CIACCIA, D. A. **Corpo Falante/Falasser**. In. X Congresso da Associação Mundial de Psicanálise. Scilicet: O Corpo Falante — Sobre o Inconsciente no século XXI. [Sob a Direção de Jacques Alain-Miller]. Escola Brasileira de Psicanálise, São Paulo, p.73-75, 2016.

COPPUS, A. N. **S.O lugar do corpo no nó borromeano: inibição, sintoma e angústia**. *Tempo psicanalítico*, Rio de Janeiro, v. 45.1, p. 15-27, 2013.

COUY, V. B.. **“Perdão se devo fazê-los sofrer”**: A arte carnal de Orlan. *Revista Travessias: educação, cultura, linguagem e arte*. Cascavel, Universidade Estadual do Oeste do Paraná, 2008.

CHAVES, E. **Prefácio: O Paradigma estético de Freud**. In. FREUD, S. (1856-1939). *Arte, Literatura e os Artistas. Obras Incompletas de Sigmund Freud*. [Tradução Ernani Chaves]. Autêntica, 1. ed., Belo Horizonte, p.7-39, 2021.

DERZI, C. A. M.; MARCOS, C. M. **A atemporalidade das estruturas psíquicas e o inclassificável**. *Reverso*, Belo Horizonte, ano 38, n. 72, p. 51 – 58, 2016.

DUARTE, E. G. **Orlan do outro lado do espelho**. [s.d.].

FARTHING, S. **DE 1946 ATÉ HOJE**. Tudo sobre arte. [tradução de Paulo Polzonoff Jr. et ai.]. Rio de Janeiro: Sextante, 2011, p. 450 - 563.

FREUD, S. (1856-1939). *Estudos Sobre a Histeria (1893-1895)*. *Obras Completas Volume 2*. [Tradução Laura Barreto]. Companhia das Letras, São Paulo, 2016.

FREUD, S. (1856-1939). *Além do Princípio do Prazer (1920)*. *Obras Completas Volume 14 (1917-1920)*. [Tradução de Paulo César de Souza]. Companhia das Letras, São Paulo, 2010.

FREUD, S. (1856-1939). **Obras Incompletas de Sigmund Freud: As Pulsões e seus Destinos**. [Tradução de Pedro Heliodoro Tavares]. Autêntica, 1º ed., Belo Horizonte, 2021a.

FREUD, S. (1856-1939). **O Moisés, de Michelangelo** *In*. Arte, Literatura e os Artistas. Obras Incompletas de Sigmund Freud. [Tradução Ernani Chaves]. Autentica, 1. ed., Belo Horizonte, p.183-219, 2021b.

GONZAGA, R. M. **O CORPO COMO RASCUNHO: ORLAN, O VERBO FEITO CARNE FEITO IMAGEM FEITA VERBO**. Congresso Internacional da Associação de Pesquisadores em Crítica Genética, X Edição, 2012

GRECO, M. **Os espelhos de Lacan**. Opção Lacaniana Online. Ano 2, Número 6, novembro, 2011.

HODGIE, S. **Uma Breve História da Arte**. Olhares, São Paulo, 2021.

HOLGUIN, C. M. **O segredo da imagem**. [Tradução do espanhol: Maria do Carmo Dias Batista]. VII ENAPOL. Disponível em: <<https://enapol.com/vii/pt/clara-m-holguin-o-segredo-da-imagem/>>. Acesso em: 25 de Fevereiro de 2023.

JIMENEZ, S. **Falo e gozo Fálico**. *In*. X Congresso da Associação Mundial de Psicanálise. Scilicet: O Corpo Falante — Sobre o Inconsciente no século XXI. [Sob a Direção de Jacques Alain-Miller]. Escola Brasileira de Psicanálise, São Paulo, p.123-125, 2016.

LACAN, J (1901-1981). O estádio do espelho como formador da função do eu tal como nos é revelada na experiência psicanalítica. [Original publicado em 1949]. **Escritos**. Zahar. Rio de Janeiro. p. 96-103, 1998.

LACAN, J. (1901-1981). **O seminário: livro 2**: o eu na Teoria de Freud e na Técnica da Psicanálise, 1954-1955. Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller. [tradução de Marie Christine Lasnik Penot; colaboração de Luiz Quinet de Andrade]. Jahar, Rio de Janeiro, 1985.

LACAN, J. (1901-1981). **O seminário: livro 5**: As Formações do Inconsciente, 1957-1958. Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller. [tradução de Vera Ribeiro; revisão de Marcus André Vieira]. Jahar, Rio de Janeiro, 1999.

LACAN, J. (1901-1981). **O seminário: livro 10**: A Angústia, 1962-1963 Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller [versão final Angelina Harari e preparação de texto André Telles; tradução Vera Ribeiro]. Zahar, Rio de Janeiro, 2005.

LACAN, J. (1901-1981). **O seminário: livro 23**: O Sinthoma, 1975-1976. Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller. [tradução Sérgio Laia; revisão André Telles]. Rio de Janeiro: Jahar, 2007.

LACAN, J. (1901-1981). **O seminário: livro 11** - Os Quatro Conceitos Fundamentais da Psicanálise (1964). [Original publicado em 1973]. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 2ª Ed. 2008

LAPLANCHE, J. **Por que a Pulsão de Morte**. In. Vida e Morte em Psicanálise. [Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Artes Médicas, Porto Alegre, p. 106-127, 1985.

LAURENT, E. **Falar com seu sintoma, falar com seu corpo**. [Tradução de Elisa Monteiro e Revisão de Sérgio Laia] Textos do VI ENAPOL, p.11-20, 2012.

LIGEIRO, V. M.; JORGE, M. A. C. **Psicanálise e arte: o triunfo do real**. Estudos de Psicanálise, Belo Horizonte, n. 49, p. 15–30 , julho/2018.

LIMA, C. M. **CORPO E SINTHOMA: TRATAMENTO DO GOZO EM FREUD E LACAN**. Estilos clin., São Paulo, v. 18, n. 1, jan./abr. p. 180-198, 2013.

LINHARES, A. **O Outro no Auto-Retrato : Á Partir Das Metamorfoses de Orlan**. Versão retrabalhada do artigo « *Orlan, l'autoportrait comme œuvre d'altérité* », in Penser, créer, rêver, Psychologie Clinique, n°18, Paris, L'Harmattan, Décembre 2004, pp. 157- 176. [Antes de ser retrabalhado ele foi traduzido por Nina de Melo]

MILLER, J. **A imagem do corpo em psicanálise**. Opção lacaniana, n°52, 2008

MILLER, J. **Impone tu oportunidad, atrapa tu felicidad, arriégate. Iniciación a los misterios de Orlan**. Revista Enlaces. Psicoanálisis y cultura. Año 11, N° 14, p. 95 -103, 2009.

MILLER, J. **Falar com o corpo: Conclusão do PIPOL V** [Tradução Ilka Francos Ferrari] Textos do VI ENAPOL, p.6-20, 2012.

MILLER, J. **O inconsciente e o corpo falante**. [Versão estabelecida por Anne- Charlotte Gauthier, Ève Miller-Rose e Guy Briole. Texto oral, não revisto pelo autor]. Versão de 30.09.2014. [Versão no idioma original: L'inconscient et le corps parlant (Francês). Tradução para o português: Vera Avellar Riberio; Revisão do português: Marcus André Viera.] Disponível em: <<http://www.wapol.org/pt/articulos/Template.asp?intTipoPagina=4&intPublicacion=1&intEdicion=9&intIdiomaPublicacion=9&intArticulo=2742&intIdiomaArticulo=9/>>. Acesso em: 6 de Março de 2023.

MUSACHI, B. **Orlan: um nome, uma obra para uma singular experiência corporal**. EPB/AMP. Disponível em: <<https://leonardocr93.wixsite.com/jornadas2015ebpsp/orlan--um-nome--uma-obra-para-uma-singul>>. Acesso em: 10 de Março de 2023.

NOMINÉ, B. **Conférences Bernard Nominé: O encontro de Lacan com o nó borromeano** (2019). [Tradução de Ana Carolina Borges Leão Martins e Lia Carneiro Silveira]. Stylus Revista de Psicanálise, Rio de Janeiro, n° 39, p. 37-47, 2020.

NUNES, L. **O corpo que se tem e o que se escapa**. Disponível em: <http://www.ebpsc.com.br/wordpress/wp-content/uploads/o_corpo_que_se_tem_e_o_que_es_capa1.pdf>. Acesso em: 05 de Outubro de 2015.

ORLAN. **Biography/Biographie**. sd. Disponível em:
<<http://www.orlan.eu/bibliography/biography/>>. Acesso em: 9 de Novembro de 2022.

ORLAN, **Carnal Art**. Direção: Stéphan Oriach. Produção de Stéphan Oriach. França: 2001. Disponível em <  Orlan - Carnal Art (2001) Documentary > Acesso em: 10 Mar. 2023.

ORLAN. **ORLAN's best photograph**: a striptease in the style of Botticelli. [Entrevista concedida a] Kim Willsher. **The Guardian**, newspaper, Inglaterra, 7 jan. 2016. GMT. Disponível em:
<<https://www.theguardian.com/artanddesign/2016/jan/07/orlan-best-photograph-birth-of-venus-striptease-with-trousseau>>. Acesso em: 01 abr. 2023

PREVIDELLO, J. P. G., SALVADOR. I. N., PALMA, C. M. S. **O corpo ao pé da letra: O sintoma entre o saber e o gozo**. Estudos e Pesquisas em Psicologia. Rio de Janeiro, v.19, n.1, p.166-186, 2019.

RATIER, F. **Excesso**. In. X Congresso da Associação Mundial de Psicanálise. Scilicet: O Corpo Falante — Sobre o Inconsciente no século XXI. [Sob a Direção de Jacques Alain-Miller]. Escola Brasileira de Psicanálise, São Paulo, p.111-113, 2016.

RIVERA, T. **Arte e psicanálise**. Jorge Zahar, ed. 2, Rio de Janeiro, 2005.

RIVERA, T. **O Retorno do Sujeito: Sobre Performance e Corpo**. in. **O Averso do Imaginário: Arte Contemporânea e Psicanálise**. Cosac Naify, São Paulo, p.11-29, 2014.

ROLLIER, F. **Envelope Formal**. In. X Congresso da Associação Mundial de Psicanálise. Scilicet: O Corpo Falante — Sobre o Inconsciente no século XXI. [Sob a Direção de Jacques Alain-Miller]. Escola Brasileira de Psicanálise, São Paulo, p.98-100, 2016.

SALES, C. F.; ROCHA, G. M. **Repetição e Contingência na Clínica da Psicanálise e na Arte da Performance**. Psicologia Clínica, vol. 31, n. 1, p. 189-202, 2019.

SÁNCHEZ, B. **Corporização: O mistério do corpo que fala**. In. X Congresso da Associação Mundial de Psicanálise. Scilicet: O Corpo Falante — Sobre o Inconsciente no século XXI. [Sob a Direção de Jacques Alain-Miller]. Escola Brasileira de Psicanálise, São Paulo, p.79-81, 2016.

SOBRINHO, P. J. **CORPO E ARTE: O USO DO MATERIAL HUMANO EM PRÁTICAS ARTÍSTICAS CONTEMPORÂNEAS**. XV ENCONTRO ABRALIC, 2016.

SUÁREZ, E. **Corpo Fragmentado**. In. X Congresso da Associação Mundial de Psicanálise. Scilicet: O Corpo Falante — Sobre o Inconsciente no século XXI. [Sob a Direção de Jacques Alain-Miller]. Escola Brasileira de Psicanálise, São Paulo, p.76-18, 2016.

VILLAMIEL, D. J. Orlan. Arte Carnal. *El cuerpo máquina. Ciborgs en el arte contemporaneo*. Realidades Inexistentes, 2013. Disponível em
<<https://www.realidadesinexistentes.com/orlan-arte-carnal>>. Acesso em 01 de Abr de 2023.