

TRAVESSIAS ED. 03 ISSN 1982-5935

Educação, Cultura, Linguagem e Arte

www.unioeste.br/travessias

“PERDÃO SE DEVO FAZÊ-LOS SOFRER” – A ARTE CARNAL DE ORLAN

“SORRY IF I MAKE YOU SUFFER” – THE ORLAN’S CARNAL ART

Venus Brasileira Couy¹

RESUMO: Ao realizar intervenções cirúrgicas em seu corpo, Orlan desestabiliza a imagem convencional atribuída ao corpo. Assim como Duchamp causou estranhamento ao rearranjar objetos cotidianos, deslocando-os de seus lugares convencionais, Orlan pretende transformar suas operações plásticas, ou melhor, suas intervenções cirúrgicas, em obras de arte e conduz seu trabalho a partir da arte carnal, que se inscreve na carne. Se o corpo para a arte carnal transforma-se em obra e transcende os limites físicos para metamorfosear-se em objeto de arte – “eu dei meu corpo à arte”, afirma Orlan – o que fazer do corpo?

PALAVRAS-CHAVE: arte, arte carnal, Orlan, corpo

ABSTRACT: When performing surgery on her body, Orlan destabilizes the conventional image attached to the body. Like Duchamp caused strangeness to rearrange everyday objects, moving them from their seats conventional, Orlan wants to transform its operations plastic, or rather, their surgeries, in works of art and conducts its work from the carnal art, which fits in meat. If the body to the carnal art becomes a work and transcends the physical limits to metamorphose itself into an object of art - "I gave my body to art," said Orlan – What can we do with body?

KEYWORDS: art, carnal art, Orlan, body

Tenho uma pele de anjo, mas sou um lobo,
tenho uma pele de mulher, mas sou um homem,
tenho a pele negra, mas sou branco...
Nunca tenho a pele do que eu sou,
pois não há exceção à regra, nunca sou o que tenho.

¹

Venus Brasileira Couy é Doutoranda em Ciência da Literatura da UFRJ. Publicou, entre outros livros, *Mural dos nomes impróprios*: ensaio sobre grafite de banheiro (Rio de Janeiro: 7 Letras, 2005) e *Inverno de baunilha* (Rio de Janeiro: 7 Letras, 2004). E-mail: venusbrasileira@uol.com.br.

Eugénie Lemoine-Luccioni

Quando Duchamp, em 1913 (VENÂNCIO FILHO, 1986), sai de seu ateliê, larga as tintas e pincéis e coloca-se à espera do primeiro passante ao colocar uma roda de bicicleta invertida sobre uma banqueta e batiza sua invenção de *ready-made*, aproximando-a da frase de Lautréamont que se torna lema para os surrealistas – “Belo como o encontro fortuito de um guarda-chuva com uma máquina de costura numa mesa de dissecação” (LAUTRÉAMONT apud VENÂNCIO FILHO, 1986, p. 65) – não poderia imaginar que algumas décadas mais tarde, uma outra artista francesa, nascida no dia 30 de maio de 1947, em Saint-Etienne, iria definir-se como um “*ready-made* modificado”.

Ao realizar intervenções cirúrgicas em seu corpo, a partir da década de 90 – embora tenha iniciado uma intensa produção a partir da década de 60, sem, entretanto, a utilização de cirurgias – Orlan desestabiliza a imagem convencional atribuída ao corpo. Assim como Duchamp causou estranhamento ao rearranjar objetos cotidianos, deslocando-os de seus lugares convencionais e John Cage fez do silêncio música (DUARTE, s.d.), Orlan pretende transformar suas operações plásticas, ou melhor, suas intervenções cirúrgicas, em obras de arte e conduz seu trabalho a partir da arte carnal (*art charnel, carnal art*), que se inscreve na carne com os meios técnicos atuais: cirurgias, imagens numéricas, *cyberware*, vídeos e consiste em um trabalho de auto-retrato, situado entre a “desfiguração e a refiguração” (ORLAN, s.d.).

Se o corpo para a arte carnal transforma-se em obra e transcende os limites físicos para metamorfosear-se em objeto de arte – “eu dei meu corpo à arte”, afirma Orlan – o que fazer do corpo? Orlan compartilha com o artista australiano Stelarc a idéia de que o corpo é obsoleto e afirma:

Nós mudamos como a rapidez das baratas, mas nós somos as baratas que têm suas memórias dentro dos computadores, que pilotam os aviões e os carros que nós concebemos melhor que nosso corpo, que não foi concebido para ser rápido e tudo caminha cada vez mais veloz. Nós somos como a charneira de um mundo para o qual nós não estamos prontos nem mentalmente nem psiquicamente. (ORLAN apud JAQUET, 2001, p. 212.)

Em seus primeiros trabalhos, Orlan já faz muito barulho. Em 1977, causa polêmica ao criar uma *performance* intitulada “O beijo da artista” (*Le baiser de l'artiste*). A *performance* consistia em fazer seu corpo simular uma máquina automática de vender beijos. Aquele que utilizasse a “máquina”, deveria colocar uma moeda numa ranhura que trazia no peito; após a colocação da moeda, Orlan recompensava o participante com um beijo (DUARTE, s.d.), que poderia ser comprado no corpo-máquina. Agenciamento que pretende colocar em xeque a moralidade, a tradição e um dos elementos mais prestigiados e enaltecidos pelo romantismo – o beijo.

Em outra *performance*, conforme relata Jeudy (2002), na Universidade de Toulouse-le-Mirail, Orlan vestiu-se com uma roupa que representava seu corpo nu, com um alvo quadrado pintado sobre o sexo. Na mão, trazia uma paleta e, entre seus lábios, um pincel. Em seguida, como aponta o autor, Orlan arrancou o alvo, pôs a descoberto os pêlos de seu púbis, depois começou a arrancá-los um a um, a colá-los sobre a paleta e a recuperá-los para pintar no vazio. Se na tradição pictórica, a mulher tinha três funções como modelo, a virgem, a mãe e a prostituta, Orlan pretende lançar pelo ar tais papéis. Ao criar suas *performances*, afirma que “o corpo não é senão um traje” (ORLAN apud JEUDY, 2002, p. 118), portanto, mutável, sujeito a combinações diversas, podendo, como uma roupa, ser customizado e feito sob medida pelo indivíduo. “Tentativa de fazer parecer duradouro o imprevisto casual do instante” (BUTKUS, s.d.), a *performance* remonta ao *happening* (embora dele se distinga), e se inicia nos anos 20 do século passado. No âmbito cênico e plástico ficaram famosas as participações de Andy Warhol e Allan Kaprow. Nos anos 60, o *happening*, que “literalmente significa acontecimento” (PIRES, 2005, p. 69), toma como cenários espaços inusitados como saguões, bares, boates, escadarias, entre outros ambientes, e faz aparições que valorizam a espontaneidade, o imprevisto, a experimentação e o espírito anárquico, realizado por jovens artistas sem palco ou entusiastas do momento presente, que criam atuações rápidas, munidos de seu corpo físico e de algo a gritar em meio a multidão, fazendo cumprir a sentença de Filliou: “a arte que se rende à vida é mais interessante que a arte.” (FILLIOU apud GEAY, 1998, p. 40).

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, fazendo valer o dito de Heidegger de que “a obra de arte morreria dentro de um museu”. (HEIDEGGER apud GEAY, 1998, p. 45).

Dependendo da formação do artista, privilegia-se na *performance* uma determinada linguagem, ora com enfoque nas artes cênicas, ora nas artes plásticas, ou em outros campos, como forma de provocar o espectador (GARCIA, 2005, p. 127), inquietá-lo, tornando a sua participação ativa diante do que se coloca em cena:

Estruturalmente a *performance* baseia-se na *collage*, técnica criada por Marx Ernst (1891-1976), que consiste na justaposição e na colagem de imagens não relacionadas, selecionadas ao acaso, de maneira lúdica, anárquica. Difere do *happening* porque, em vez de um ritual, trata-se agora de um espetáculo. Na *performance*, o planejamento da ação – expressão cênica – e a incorporação da tecnologia visam a um resultado estético mais apurado (...). A origem do *happening* e da *performance* está diretamente relacionada com a *live art*, movimento que buscou trazer a arte para o dia-a-dia, dissociando-a dos ambientes onde usualmente acontece e dando aos atos cotidianos, como andar, fazer compras, trabalhar, etc, o *status* de arte. (PIRES, 2005, p. 72).

Sabemos, entretanto, ao balizarmos a distinção entre o *happening* e a *performance* realizada por alguns estudiosos, que os limites não são tão nítidos assim e o *performer* como “artista-conceituador-interventor” tem, na busca de catalisação de experiências e situações exponenciais, cada vez mais adquirido a dimensão de um ritualizador, de um xamanista (COHEN apud GARCIA, 2005, p. 127), no qual se oferta ao público – “corpo presente ao outro” (STEFÂNIA, s.d).

Ao prosseguir com as *performances*, seu *work in progress*, a artista francesa que havia se batizado com o nome artístico de Santa Orlan (o nome Orlan é inspirado na fibra sintética Orlon), encena a vida dos santos e utiliza-se de colagens, fotos e vídeos com o propósito de denunciar a hipocrisia social e as imagens estereotipadas da mulher, ora tomada como virgem e santa, ora como prostituta da pior espécie. Marcada pela obra de Duchamp e pelas correntes revolucionárias de maio de 68, Orlan realiza *performances* nas quais seu corpo encarna e molda diferentes personagens, numa espécie de retratos vivos das ações que se passam. Em 1978, uma gravidez extra-uterina fez com que fosse operada de emergência. Através de uma anestesia local, pôde ser espectadora da sua operação, como se a parte a ser operada não lhe pertencesse. Montou uma única câmara no bloco cirúrgico e assim

que a primeira fita cassete terminou foi enviada imediatamente para o Centro de Arte Contemporânea de Lion para ser exibida, numa *performance* quase simultânea.

No entanto, foi por ocasião de seu 43º aniversário, em 1990, e a partir da leitura do livro de Eugénie Lemoine-Luccioni (1983), *La robe* – há, inclusive, um capítulo sobre Orlan, no qual a psicanalista estuda as *performances* da artista (que envolvem além do corpo, os lençóis do enxoval preparado pela mãe de Orlan), como a que faz alusão explícita a Santa Teresa de Bernini – , que Orlan iniciou suas *performances*-cirúrgicas que acabaram por modificar substancialmente seu rosto e corpo: “enquanto eu lia o texto de Eugénie Lemoine-Luccioni, uma psicanalista lacaniana, a idéia de ir do texto ao ato me ocorreu (da leitura à passagem ao ato).” (ORLAN apud GRECO, 2005, p. 108).

Musso Greco aponta:

O trecho específico que desencadeou essa incomum “passagem ao ato” artístico-cirúrgico (*si*) fala da pele como algo “decepcionante”, que “rasga, se separa, se corta para engendrar”, e que o homem “quer mudar de pele”, devido a “um excesso” decorrente da não coincidência entre o ter e o ser. Lemoine-Luccioni afirma assim que a pele é interface na relação do eu com o mundo, e Orlan leva à literalidade a interpretação do caráter osmótico, fino e permeável entre o ser e a aparência, que culmina na implementação de um teatro, onde ficam indistintos os limites entre o externo/interno, visível/invisível, eu/não-eu, eu/outro, eu/mundo, privado/público, fantasia/realidade, consciente/inconsciente, corpo próprio/objeto de arte, cena/cenário, sujeito/objeto. (GRECO, 2005, p. 108)

Esta foi a primeira de uma série de operações intitulada “Reencarnação de Santa Orlan”. O fragmento do livro de Eugénie Luccioni-Lemoine que Orlan faz questão de ler em todas as cirurgias (que está presente na epígrafe deste artigo) parece, como aponta Giselle Falbo (FALBO, 2000, p. 271), tratar da divisão do sujeito: “Eu não tenho nunca a pele do que eu sou. Não há exceção à regra porque eu não sou nunca aquilo que tenho.”(LEMOINE-LUCCIONI, 1983, p. 95). Ao nomear-se, paradoxalmente, “Santa”, “Santa Orlan”, e encenar a vida de alguns santos – não por acaso foi Orlan buscar inspiração para a série de *performances*-cirúrgicas que realizou no Barroco, estilo que “estava destinado desde o seu nascimento à ambigüidade, à difusão semântica” (SARDUY, 1979, p. 57) – Orlan encarna a divisão do sujeito, o conflito, a dualidade e a tensão permanente entre o campo celestial, divino e sacrossanto e o mundo terreno, humano, imperfeito, vulnerável a paixões. O Barroco “com sua repetição de volutas, de arabescos e máscaras, de chapéus confeitados e reluzentes sedas” (SARDUY, 1979, p. 57) configura-se como a apoteose da ironia e da artificialidade. O que é o

barroco? A origem da palavra “barroco” tem suscitado muitas controvérsias, dentre os vários posicionamentos, o mais aceito é o de que a palavra tenha se originado do vocábulo espanhol *barrueco*:

Originado do português arcaico e usado pelos joalheiros desde o século XVII, para designar um tipo de pérola irregular e de formação defeituosa, aliás até hoje conhecida por esta mesma denominação. Assim, como termo técnico, estabeleceria, desde seu início, uma comparação fundamental para a arte: em oposição à disciplina das obras do Renascimento, caracterizaria as produções de uma época na qual os trabalhos artísticos mais diversos se apresentariam de maneira livre e até mesmo sob formas anárquicas, de grande imperfeição e mau gosto. (MELLO apud CEREJA e MAGALHÃES, 1995, p. 52).

No *Seminário 20, Mais, ainda*, encontramos a definição de Lacan: “o barroco é a regulação da alma pela escopia corporal.” (LACAN, 1985, p. 158). Para além de trazer novamente à baila a velha dicotomia alma/corpo, parece que a definição de Lacan aponta para a tensão que a arte barroca encarna. Busca-se “regular” a alma, regrá-la, pela mostraçã do corpo, que se dá a ver, em uma maior ou menor exposiçã e pode encarnar a dor, o flagelo, o suplício, o júbilo ou encobrir-se por meio de panos drapeados, tecidos volumosos e infinitas dobras. A partir de uma definiçã de 1690, “barroco” se diz de uma pérola não perfeitamente redonda, portanto, imperfeita. Segundo Eugénie Lemoine-Luccioni (1983), seria, todavia, um erro crer que a simples deformaçã de uma superfície esférica arruina a esfera: uma esfera deformada é ainda uma esfera. Mas uma esfera esburacada, não. Portanto, o corpo não é fechado. (LEMOINE-LUCCIONI, 1983, p. 136-7).

Os textos literários, filosóficos e psicanalíticos lidos por Orlan têm um papel importante nas *performances*, aliás, ela busca prolongar a leitura dos textos o maior tempo possível, mesmo durante o trabalho cirúrgico. Autores como Artaud, Michel Serres, Alphonse Allais, Eugénie Lemoine-Luccioni, Kristeva, entre outros, e textos hindus em sânscrito são citados. Tudo é feito de maneira consciente pela artista, pois as anestésias são dadas de forma localizada. Nas suas apresentações, Orlan costuma afirmar: “Este é meu corpo. Este é meu software”. Tomar posse do corpo, primeira propriedade do homem? (DUARTE, s.d.), implica, para Orlan, dizê-lo “seu” e, ao fazer uma alusã irônica à idéia de programaçã – o *software* nada mais é do que os programas de um computador em oposiçã ao *hardware*, que consiste nas peças e engrenagens –, restaria à artista diante de seu corpo, dispô-lo ao bel-prazer, talhá-lo a bisturi e, sobretudo, ofertá-lo à arte.

Quando realizou a pesquisa para a “Reencarnação de Santa Orlan”, consultou um psicanalista, que ao saber do que iria fazer, disse a Orlan que ela iria cometer um suicídio, proibindo-a de prosseguir com o trabalho (DUARTE, s.d.). Mesmo assim, ao revés das advertências, continuou a realizar suas intervenções cirúrgicas. O bloco operatório é, então, transformado em ateliê, a cirurgia em *performance* (ESMERALDA, 1998, p. 89-90). No entanto, Orlan não se cansa de reiterar que não é apenas uma artista que realiza *performances*, mas, sim, que fabrica obras realizadas por meio das cirurgias – “eu venho da pintura e da escultura e retorno a elas sem cessar” (ORLAN, 1998), assinala. O local da operação é decorado de acordo com a cenografia específica e os figurinos são feitos por costureiros famosos, numa mistura do barroco, do grotesco, do *kitsch*, no qual “os cirurgiões e a equipe médica são transformados em oficiais de um novo sabbat” (ESMERALDA, 1998, p. 90).

A partir do pintor Zeuxis, que, segundo a lenda, teria retrato 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. A escolha de Diana deve-se ao fato de ser a deusa da caça, aventureira e à sua não submissão nem aos homens nem aos deuses; Psychê porque encarna o amor e é a antítese de Diana pela sua vulnerabilidade; Europa porque se deixa tomar pela aventura; Vênus, pela sua caracterização mitológica como deusa do amor e da beleza; Mona Lisa não por ser bela mas porque há um homem sob esta mulher, enfim, pela lenda de que é um auto-retrato de Da Vinci. (FALBO, 2000, p. 270-1).

Interferir e modificar o rosto, considerado o baluarte sagrado da identidade e o que é mais próprio ao sujeito humano, mais do que colocar a cara à tapa ou à faca... implica colocar em xeque ideologias que dizem respeito à identidade. Talvez os transplantes de rosto realizados em 2006, inicialmente na França e, posteriormente, na China (FOLHA DE SÃO PAULO, 2006, p. A 14), em indivíduos que tiveram sua face desfigurada, possam também trazer à cena a velha e não menos atual questão da identidade. Distintamente da cirurgia estética convencional e do *lifiting*, que produz “serigrafias de clones”, Orlan, conforme aponta José Fernando Pontes (SOARES NETO, 2005, p. 38), é a primeira artista que utiliza a cirurgia estética como um meio de desfazer a imagem sagrada do

TRAVESSIAS ED. 03 ISSN 1982-5935

Educação, Cultura, Linguagem e Arte

www.unioeste.br/travessias

corpo e refazê-la a seu gosto. Orlan questiona, conforme aponta o autor, o desejo mimético “de se parecer com” da multidão anestesiada. Ao compor seu rosto como um mosaico, síntese de representações díspares, *bricoleur* de referências de figuras mitológicas, deusas, quadros, citações, Orlan encarna o falso, o artifício como potência e transforma sua face em pastiche, sua pele em arena, palco de debate público (MALYSSE, s.d.), seu corpo em “ficção cultural” ou ainda “um livro vivo sobre a história da arte” (PIRES, 2005, p. 90):

Assim, em *performances* coreografadas e publicamente documentadas, ela literalmente escava traços significantes em seu corpo, transformando-se, ao longo dessas sete cirurgias performáticas, não apenas em um amálgama da feição ideal feminina da história da arte, mas também em uma paródia grotesca da perfeição feminina. Isso porque, desmentindo a lenda grega, a reunião de diferentes traços ideais não faz Um. (FALBO, 2000, p. 270).

Contra a implacabilidade genética, o DNA, o inato, o inexorável, a natureza – “loteria de gens distribuídos arbitrariamente” (ORLAN apud JAQUET, 2001, p. 212) – luta Orlan. Interferir no corpo é para ela “blasfemar contra o que é imposto à humanidade” (VILLAÇA e GOES, 1998, p. 65) e, por meio da arte carnal, pretende colocar em questão tradições religiosas e ideologias cristalizadas acerca da beleza, da mulher, do feminilidade e retoma a velha questão: o que quer a mulher? O que quer *uma* mulher, o que quer Orlan... – “eu sou uma mulher que mostra seu sangue e suas aberturas” (ORLAN, 1998, p. 95), afirma. Quem sabe, por meio dos cortes que incide na carne, no real do corpo... seja possível vislumbrarmos uma resposta:

As transformações físicas orientadas por fragmentos de modelos femininos ideais não são mais que um ponto de partida em um projeto estético-político que questiona padrões de beleza, e que se avizinha dos abismos do princípio mesmo da identidade, ao comporem um corpo-obra de arte “*ready-made* modificado” e inédito. (...) Orlan formula uma arte mestra e libertária que luta contra a tradição cristã, os ditados apriorísticos, os padrões de beleza feminina veiculados pela cirurgia estética, o machismo, as pressões sociais sobre o corpo e sobre as obras de arte: “a arte carnal é antiformalista e antiincorformista”. (...) Como no delírio, o percurso artístico de Orlan denuncia um limite intransponível no simbólico, e apresenta o que há de mais real no corpo (uma figuração do objeto *a* de Lacan), para criar um novo universo de signos, uma nova ordem – “Carnal” no campo da arte (...). (GRECO, 2005, p. 108-9).

Cada *performance* de Orlan é registrada em fotos e vídeos e, a partir de certo momento, precisamente em 21 de novembro de 1990, durante a realização da sétima operação plástica, durante

a qual decide colocar dois implantes de silicone normalmente usados para reconstruir as bochechas, nas suas têmporas, começam suas *performances* a ser transmitidas diretamente, via sat elite, para todo o mundo, provocando as mais diversas reaq es nos espectadores, para os quais “fechar os olhos” passa a ser, muitas vezes, o gesto impulsivo de “ver” a *performance* de Orlan: “meu trabalho se situa entre a loucura de ver e a impossibilidade de ver” (ORLAN, 1998, p. 96), aponta. Os espectadores podem ainda telefonar para Orlan e fazer perguntas, que está lúcida e parece não sentir dor: “Perdão se devo fazê-los sofrer, mas eu não sofro, exceto, como vocês, no momento em que vejo as imagens.”(ORLAN apud GRECO, 2005, p. 110). No “Manifesto da arte carnal”, afirma que a dor é sem sentido, anacr nica e o corpo, aberto a incisões cirúrgicas, permite que não haja sofrimento através das tecnologias farmacológicas que desenvolvem potentes anestésicos: “Longa vida   morfina! A dor está vencida” (ORLAN apud R  CINZA, s.d.), apregoa a artista. Musso Greco assinala:

Ao se mostrar, não é mais um paciente ou um *performer*, mas algo inusitado, que não estava previamente inscrito: uma santa, uma imagem bizarra, uma nova modalidade de gozo, uma auto-hibridação, um auto-engendramento, um *sinthome*, imagem encarnada d’A Mulher, numa nova forma de suplência que transmite um estranho êxtase do vazio. (GRECO, 2005, p. 110).

“Imagem encarnada d’A Mulher”? “Uma nova forma de suplência”? Orlan parece radicalizar a noção contemporânea de corpo, que muitas vezes não se faz presente senão pela imagem, colocando-se para além da dor, para atingir o que chama de “novo estágio do espelho” (GRECO, 2005, p. 109). Além de Duchamp, um dos precursores da *body art*, que, no começo do século XX, raspa a cabeça, escreve palavras no cucuruco e provoca, ao deixar de lado a tinta e o cavalete e partir para diferentes suportes, uma torção no campo da arte, outras referências aparecem no trabalho de Orlan. Uma das mais evidentes   Andy Warhol, que desenvolve, como assinala Danilo Barata (2003), uma série de trabalhos que apontam para a cirurgia plástica, alguns tratam do “antes e depois”, como o trabalho intitulado “Before and after”, de 1962. Em outros, como o “Female movie star composite” e “Female movie star mechanica”, da mesma época, apresentam uma espécie de mutação, na qual se tem uma imagem fixa de um rosto com possibilidades de se compor com uma boca, um nariz, uma testa. Trabalhos que reverberam no trabalho de Orlan, em especial, no intitulado “A boca de Europa e o corpo de Vênus” (BARATA, 2003, p. 69). Outras referências são

TRAVESSIAS ED. 03 ISSN 1982-5935
Educação, Cultura, Linguagem e Arte
www.unioeste.br/travessias

Joseph Beuys – que via em “cada homem um artista” e, no museu (em oposição à função museológica tradicional) um laboratório que experencia o novo, o inacabado –, Hermann Nitsch e o grupo vienense chamado “Aktionismus”, que, na década de 60, tomam o grupo, a vida cotidiana e o corpo como suporte para a arte: “em vez de suportes nobres, como o mármore, o ouro, ou o bronze, pode-se, daqui em diante, esculpir em cordas, cartão, carne, carvão e ainda em matérias mais sutis – as imateriais – que são as relações com o outro.” (ONFRAY, 1998, p. 57). Ao não se deixar abater diante de “um período histórico que é também um período histérico”, o “Aktionismus” responde à violência do regime ditatorial por meio da violência de suas ações, nas quais a catarse, a purgação e a purificação ganham espaço, configurando-se, sobretudo, como um movimento de resistência, de oposição à cultura dominante.

Ao criticar um país fundado sobre os princípios da ordem religiosa, política e moral, traz à tona o papel do artista na Áustria: “o país da cultura, da mais modernista, de Schönberg a Karl Krauss, de Mach a Wittgenstein, de Freud a Schnitzler, mas também a terra de Hitler.” (ONFRAY, 1998, p. 58). As chamadas *Aktions* – termo da língua alemã que denomina a arte da *performance* dos anos 70 e 80 – tinham como estratégia desestabilizar e, até mesmo, espantar o espectador, provocando nele sensações angustiantes e repulsivas por meio de imagens reais de rituais de sacrifícios do próprio corpo:

[Nas *Aktions*], o artista sofre em seu próprio corpo interferências, que, por ameaçarem sua integridade física e colocarem em xeque valores morais, sociais e religiosos, causam grande impacto. Esses artistas, como descreve Robert Fleck, acrescentaram à arte um caráter obviamente blasfemo, escatológico, violento, ultrajante e de autotortura. Isso era simbolizado em suas apresentações por elementos dotados de uma forte carga simbólica, tais como sangue, excrementos, órgãos sexuais, sensação de perigo e agressividade. (PIRES, 2005, p. 136-7).

Dos artistas dessa corrente artística destacam-se Hermann Nitsch, Günther Brus, Chris Burden, Otto Mühl, Gina Pane, Rudolf Schwarzkogler, entre outros. O artista austríaco Hermann Nitsch, que nasceu em Viena em 1938, a partir de 1957, abandona a pintura e passa a desenvolver o que chamou de “Teatro de Orgia e Mistério”: um projeto plástico, literário e musical que consiste na reconstituição dos rituais catárticos e dionisíacos, numa tentativa de se recuperar a celebração e o ritual do sacrifício. A *performance* desenvolvida por Nitsch consiste num ato de comunhão coletiva, no qual se come carne, toma-se vinho e empreende-se uma ação que pretende combinar a beleza –

TRAVESSIAS ED. 03 ISSN 1982-5935

Educação, Cultura, Linguagem e Arte

www.unioeste.br/travessias

aliada aqui à violência, à morte, ao erotismo – com a mais visceral repulsão. Nitsch corta, abre e tira as vísceras dos animais e pinta com sangue corpos de homens nus, que podem estar dependurados de cabeça para baixo ou presos em cruzes de madeira. Como não fazermos alusão aos quadros de Bacon, que nos joga na cara a carne da qual somos feitos? “Nós somos carne, somos carcaça em potencial. Sempre que entro num açougue penso que é surpreendente eu não estar ali no lugar do animal” (BACON apud SIQUEIRA, 2000, p. 225), declara o artista. Junto com os pedaços de carne, Bacon nos atira a dor, o espasmo, o grito, a violência, “o real do corpo despedaçado”. Se a carne “é a expressão de uma volta da liberdade ameaçadora”, como disse certa vez Bataille (BATAILLE, 1987, p. 86), o que resta ao *performer*, em nome do “excesso originário” senão celebrar a degolação, o esquartejamento e o consumo da carne animal como faziam os antigos e fazer um outro uso estético e, quem sabe, ético (ONFRAY, 1998, p. 57) da carne:

O que revelava a violência exterior do sacrifício era a violência interior do ser percebida à luz da efusão do sangue e da eclosão dos órgãos. O sangue, os órgãos cheios de vida não eram o que neles vê a anatomia: só uma experiência interior, não a ciência, poderia restituir o sentimento dos antigos. (...) Na morte do animal, seu ser individual, descontínuo, era sucedido pela continuidade orgânica da vida, que a refeição sagrada vincula à vida comunal da assistência. Um odor de bestialidade subsistia nessa deglutição ligada a uma explosão da vida carnal, e ao silêncio da morte. Não comemos mais que carnes preparadas, inanimadas, distantes do fervilhar orgânico original. O sacrifício ligava o fato de comer à verdade da vida revelada na morte (...) No sacrifício, a morte é ao mesmo tempo signo de vida, abertura ao ilimitado. (BATAILLE, 1987, p. 85).

Abrir-se ao ilimitado... No “Teatro de orgia e mistério” criado por Nitsch para “despertar os nervos e tornar vivo o entendimento”, a música se mistura com o grito das bestas e o perfume dos incensos com os odores animais (RAMIREZ, s.d.). O objetivo é criar uma “obra de arte total” (*Gesamtkunstwerk*), na qual se busca estimular todos os sentidos pelo uso de diferentes linguagens (PIRES, 2005, p. 137), pintura, desenho, teatro, música e de elementos não usuais, como cadáveres e entranhas de animais, sangue, matérias fecais, esperma e objetos usados em celebrações religiosas. A junção desses elementos confere a suas apresentações uma estética semelhante à dos rituais de sacrifício: “a arte procura agora recuperar sua origem ritual. O artista que elege seu corpo como ‘suporte’ – no *happening*, na *performance* e na prática da *body modification* – revive o primeiro ator da tragédia que, sob a pele de um bode, entrou em transe dionisíaco.” (SELIGMANN-SILVA, 2005).

Ao contrário de Nitsch, que sempre se apresentava com uma grande equipe, as *Aktions* de Günther Brus são freqüentemente solitárias e, contrariamente a alguns integrantes do “Aktionismus” que trabalhavam com modelos, Brus realiza o trabalho com seu próprio corpo e tenta penetrar naquilo que Nietzsche chamou de “corpo interior” (NIETZSCHE apud GEAY, 1998, p. 44). Voltado para a questão formal, o artista busca, como assinala Beatriz Ferreira Pires (2005), expressar de forma contundente sua indignação com o modelo sociocultural em que vive, executando em seu corpo pinturas e automutilações. Aliás, todas as suas ações se fazem sobre o seu corpo. Em uma delas, feriu a si mesmo cortando-se com uma lâmina de barbear em diferentes partes do corpo. No decorrer de suas apresentações, Brus colocou várias vezes sua vida em risco e provocou escândalo com atitudes sexuais e escatológicas (PIRES, 2005, p. 137). Desde 1964, Brus começa com as cenas de automutilação que se tornam cada vez mais violentas até a célebre ação intitulada “Zerreissprobe” (prova de resistência) de 1970, depois da qual decide não mais fazer ações com seu corpo (GEAY, 1998, p. 44).

Sabemos que a automutilação é um fenômeno cultural, descrita em mitos e inscrita em rituais sagrados e profanos, podendo indicar uma passagem, uma iniciação ou um luto. Durante muitos períodos da história, segundo relata José Fernando Pontes (2005), as automutilações serviram como contestação direta das normas e aparelhos repressores – “maltratar o corpo para dizer que ele ainda está vivo?” (BAILLETTE apud SOARES NETO, 2005, p. 41) – , alguns indagam ainda se “as modificações corporais são mutilações transgressivas de mentes perturbadas ou mutações criativas de pessoas visionárias.” (SOARES NETO, 2005, p. 40). Para além dos juízos de valor, parece que a automutilação traz a ambivalência que o homem mantém com o seu corpo e, no campo da arte, talvez só reste ao artista conferir visibilidade ao seu trabalho e, até mesmo, exacerbar tal impasse.

Diferentemente de Nitsch e de Brus, o artista Chris Burden, que nasceu em Boston, em 1946, tem sua origem artística na escultura. A partir dos anos 60 e, sobretudo, durante os anos 70, a tendência artística nos Estados Unidos como na Europa ganha orientações diferentes do esquema clássico ateliê-galeria-museu, numa reação ao sistema de mercado da arte. E a atitude escolhida pelo artista é eminentemente anti-comercial e anti-institucional (MAIGRET e PERCHET, 1998, p. 103). A *body art*, a arte de experimentação corporal, no momento em que surge (parece que, contemporaneamente, o vento tem soprado para outros lados) não está voltada para a produção de

um objeto comercial e vendável e traz sob a forma de *performances* ou de ações abertas ao público uma renovação do imaginário do corpo: “pela primeira vez na história da arte o artista se arrisca ao ferimento e à morte.” (MAIGRET e PERCHET, 1998, p. 103).

O envolvimento de Burden com a *body art* começou com a inclusão na sua pele de formas criadas a partir de ferimentos, para percorrer depois caminhos bem mais radicais. Suas ações são simples e sem artifícios e pretende com o mínimo de meios atingir a eficácia de seu intento. O corpo, primeiro volume à disposição do artista, constitui-se propriamente uma escultura (MAIGRET e PERCHET, 1998, p. 107). Assim, em 19 de novembro de 1971, num centro de arte da Califórnia, Burden realiza sua nova *performance* intitulada “Shoot” e recebe, de um amigo a cinco metros dele, um tiro de rifle no braço esquerdo, cuja bala era de calibre 22, passando a exibir as marcas como lembranças de sua obra. Sua forma de expressão baseia-se no perigo, “é o perigo de ter o corpo atingido que constitui sua escrita.” (PIRES, 2005, p. 104).

Otto Mühl realiza mais de trinta “ações materiais”, nas quais o corpo é parte integrante, não importando o tema a ser desenvolvido. Aliás, um de seus dogmas é “nada de temática” (MÜHL apud GEAY, 1998, p. 43). Considerado, por alguns estudiosos, como o mais engajado politicamente do grupo vienense, Mühl parte do princípio de que o corpo é um objeto a fazer, no qual arte e vida não podem estar separadas e se volta para a sexualidade, vista por ele como um campo no qual a repressão das sociedades capitalistas do pós-guerra se abateu mais violentamente.

Gina Pane, por sua vez, é uma artista que valoriza o gesto, o movimento do corpo, não sem abrir mão de um dos princípios do ritual: a dor. E nos faz pensar, com Levinas, numa “ética do sofrimento” como manifestação estética imediata (JEUDY, 2002, p. 142). A dor, em sua obra, se faz presente através de ferimentos causados por objetos cortantes, como lâminas de gilete e de navalha, e pontiagudos, como pregos. O objetivo de Gina Pane, conforme assinala Jeudy, “é tornar a dor contagiosa, a fim de que o corpo do outro se reconheça como corpo doloroso.” (JEUDY, 2002, p. 141.). Em suas *performances* minuciosamente preparadas, o tema é tratado por meio do tipo de ferimento e da forma como é adquirido. Numa delas, põe seus pés em cima de uma nata fresca e faz cortes com lâminas de barbear, deixando seu sangue escorrer:

Mas o fato de que eu só ataco o meu próprio corpo descarta toda uma série de hipóteses se eu executasse os mesmos gestos em um outro corpo ou objeto, nesse momento haveria a dispersão do propósito da dor, já que outros temas viriam a

inserir no propósito da ação: haveria um torturante, uma vítima etc. Ora, se inflinjo a lesão em mim mesma, isso toca mais os espectadores, pois o que faço afinal? Abro meu corpo, e eles vêem o sangue, ou seja, o elemento mais coletivo do organismo humano. (PANE apud JEUDY, 2002, p. 141).

Em outra *performance* denominada “Escalada não anestesiada”, a artista sobe e desce uma estrutura metálica com apoios cortantes, mutilando-se na presença dos espectadores. Distintamente dos estudos que surgiram no início do século XX no campo da medicina e da psiquiatria que viam na automutilação um ato contra a integridade do corpo e uma relação estreita com a morte e, mais tarde, na década de 50, das pesquisas que classificavam a automutilação como sintoma de perturbação mental e da loucura – como no episódio de Van Gogh, que corta um pedaço de sua orelha e a oferece a uma prostituta desconhecida – parece que muitos artistas adeptos da automutilação, não sem abrir mão do risco e do perigo que lhe concerne, realizam-na a partir de cálculos que levam em conta os limites de seu corpo, os suportes técnicos, a medida e a expectativa do público. (SOARES NETO, 2005, p. 42). Buscam, assim, fazer valer a “arte aplicada” no corpo: auto-multi-ação.

Schwarzkogler nasce em 1940, é o mais jovem do grupo vienense e, a partir de 1966, desenvolve suas *performances* de automutilação sexual e de castração. Ele se define como um artista conceitual, suas ações são sempre dentro de um espaço, privado e silencioso. Em uma de suas “ações”, fotografou-se cortando o seu pênis em fatias (mais tarde descobriu-se que se tratava de uma fraude), o que lembra algumas fotos de Orlan durante o seu processo de cura e transição para as novas operações. A distinção do trabalho de Orlan para o de Schwarzkogler reside no fato de que sua *performance* não é uma simulação, pois, efetivamente, realiza os cortes no corpo que exhibe. A arte carnal de Orlan pode se correlacionar ainda com o movimento da arte informe, chamado também de arte conceitual, em que a estrutura deixa de existir e a obra de arte aparece como inacabada, sem um limite material. Aliás, não há necessidade de haver obra – objeto – vista como artigo acabado, portátil, de luxo, o que importa é a linguagem, a idéia, o conceito:

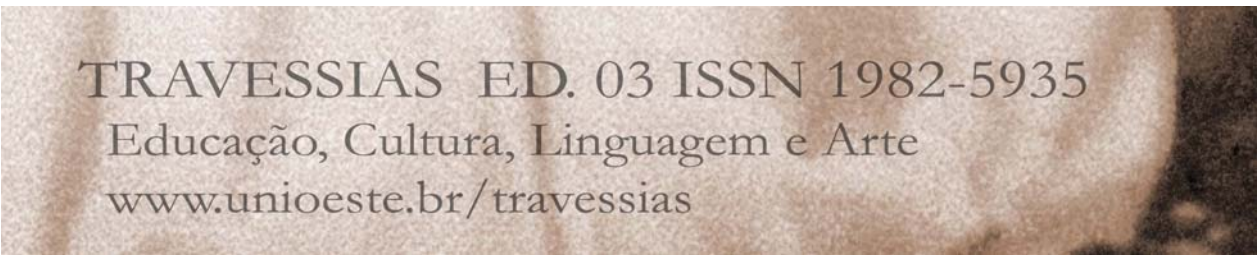
Sob este aspecto, Orlan contribui para o movimento da desmaterialização da obra de arte e para o aparecimento de novos paradigmas de intervenção artística ao colocar a arte num local incômodo, não um *'site specific'* mas em todo lado onde ela estiver, podendo ser observada como um elemento político, biológico e de intervenção na sociedade circundante. (DUARTE, s.d.).

Para alguns críticos, o corpo de Orlan é a sua obra de arte final, no entanto, para ela, não é o resultado final que importa, mas, sim, o ritual de passagem que faz em cada *performance*, e propicia que valores que reproduzem o *status quo* sejam questionados. O pós-operatório (RÃ CINZA, s.d.) também não é desprezível. Orlan apresenta-se recoberta de hematomas, equimoses, a pele envolta em gases manchadas de sangue e de medicamentos anti-sépticos e cicatrizantes diante do olhar do espectador. Através de suas *performances*, pretende inverter a máxima cristã do “verbo que se faz carne” para “a carne que se faz verbo”:

Em relação a esse corpo que se quer transmutado, há algo que resiste, para além da imagem ou do símbolo como Eco (a pura voz descamada) no mito de Narciso. “Só a voz de Orlan restará inalterada”, profetiza a artista, anunciando um desinvestimento da carne que destacará, ao fim de um processo próximo da lapidação, o puro objeto vocal despelado de imagens e significantes. A extração da voz real: será este o objeto visado por Orlan em seus “ataques sublimados” à própria imagem e à própria carne? (GRECO, 2005, p. 110).

Se “só a voz de Orlan restará inalterada”, seu nariz deverá, em seu novo projeto, prolongar-se ao máximo, aumentando-se tanto quanto possível anatomicamente e, retoma a frase de Andy Warhol: “eu herdei meu rosto, meu nariz fiz eu mesmo” (WARHOL apud JEUDY, 2002, p. 119). Atualmente, não tem medido esforços para que seja reconhecida judicialmente a sua nova identidade, relacionando-a com a sua nova imagem. Busca ainda uma agência de publicidade que traga o seu nome, identificando-se com uma política comercial em que ela é o próprio produto. Após sua morte, pretende que seu corpo seja mumificado ou moldado com resina e doado a um museu, constituindo-se como instalação vídeo-interativa. Como a artista Orlan, também docente na Escola de Belas Artes de Dijon, comercializa sua obra, tão efêmera, esculpida em seu corpo? Durante as intervenções cirúrgicas, faz uma série de desenhos com seu sangue e gordura que depois são comercializados. A carne retirada durante as operações é vendida, posteriormente, sob a forma de relicários e as ataduras manchadas de sangue são comercializadas sob a designação de sudários (SOARES, s.d.). As entrevistas, as conferências e as aparições em festivais que faz também são pagas e apresenta em exposições como produto de suas *performances* amostras dos líquidos, carne e sangue.

Se houve um tempo num texto em prosa de Baudelaire (BAUDELAIRE apud BENJAMIN, 1989, p. 144), em que a auréola, num movimento brusco, desliza da cabeça do poeta e cai sobre o lodo do asfalto e, um filósofo, ao falar da obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica,



TRAVESSIAS ED. 03 ISSN 1982-5935
Educação, Cultura, Linguagem e Arte
www.unioeste.br/travessias

constata a destruição da aura – “essa aparição única de uma coisa distante” (BENJAMIN, 1986, p. 170) – parece que a arte que um dia perseguiu o que se chamou de sublime, passa a constituir-se, especialmente, de restos, rebarbas, resíduos e tudo mais que é *res*, coisa, para o qual nada serve. Não mais, quem sabe, a Arte... não mais a arte objeto, mas, talvez, a arte abjeta.

“Je suis un autre”: Orlan lança mão do verso de Rimbaud para dizer da arte carnal e afirma que, diferentemente do sujeito poético do conhecido verso, encontra-se no espaço entre os dois pólos, no intervalo entre o “eu” e o “outro” (VILLAÇA e GOES, 1998, p. 68). Fazer valer esse ponto parece ser a utopia de Orlan. É justamente aí, nesse lugar, impróprio para uns, estranho para outros, que Orlan exhibe o horror e a violência de que um dia falou Bataille (1985) e acaba por provocar através de seu “corpo obscuro” – aquele que deveria estar oculto, escondido – a dor, a náusea, o espanto e, qual uma superfície virgem, deixa-se imprimir, enxertar, cortar: “qual noiva do monstro de Frankenstein, Orlan deixa para trás as suas encenações teatrais e decide trabalhar diretamente na carne, gravar no seu corpo máscaras.” (DUARTE, s.d.).

TRAVESSIAS ED. 03 ISSN 1982-5935
Educação, Cultura, Linguagem e Arte
www.unioeste.br/travessias

Referências bibliográficas e nota

Agradeço a Profa. Ana Maria Amorim de Alencar as indicações teóricas e bibliográficas, a Alessandra Bustamante a interlocução com a psicanálise e a co-tradução dos textos de língua francesa, a Ana Maria Portugal o franqueamento de sua biblioteca, tornando possível a elaboração deste artigo.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Trad. Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BATAILLE, Georges. *As lágrimas de Eros*. Trad. Aníbal Fernandes. Lisboa: Publicações Culturais Engrenagem, 1984.

BARATA, Danilo. *O corpo como inscrição de acontecimentos*. Universidade Federal da Bahia: Escola de Belas Artes, 2003. (Dissertação de mestrado inédita)

Disponível em: <http://www.ufba.br>. Acesso em: 08 maio 2006.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire – um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Batista. São Paulo: Brasiliense, 1989. (Obras escolhidas, v. 3.)

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: __. *Magia e técnica: arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986. pp. 165-96. (Obras escolhidas, v. 1.)

BRIL, Jacques. *Petite fantasmagorie du corps – Osires revisité*. Paris: Éditions Payot & Rivages, 1994. Trad. nossa.

BUTKUS, Vitor. A performance e as inquietudes de um ponto final, [s.d.].

Disponível em: <http://www.psicologia.ufrgs.br/dap/psiv01.pdf>. Acesso em: 25 out. 2005.

CEREJA, William Roberto e MAGALHÃES, Thereza Cochar. *Literatura brasileira*. São Paulo: Atual, 1995.

DUARTE, Eunice Gonçalves. Orlan do outro lado do espelho, [s.d.].

Disponível em: <http://bocc.ubi.pt/pag/Duarte-Eunice-Orlan.html>. Acesso em: 25 out. 2005.

ESMERALDA. Orlan et l'elucidation de la chair. *Quasimodo – Art à contre-corps*. Montpellier, n. 5, pp. 89-93, printemps, 1998. Trad. nossa.

Disponível em: www.revue-quasimodo.org. Acesso em: 16 abr. 2006.

FALBO, Giselle. Body arty, body modification, L'art Charnel... *O corpo da psicanálise*. Escola Letra Freudiana. Rio de Janeiro: Escola Letra Freudiana, ano XVII, n. 27, pp. 267-73, 2000.

TRAVESSIAS ED. 03 ISSN 1982-5935
Educação, Cultura, Linguagem e Arte
www.unioeste.br/travessias

FOLHA de São Paulo. Caçador chinês recebe o segundo transplante de rosto da história. São Paulo, 15 abr. 2006, p. A 14. (Folha Ciência)

GARCIA, Wilton. *Corpo, mídia e representação: estudos contemporâneos*. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2005.

GEAY, Ian. Montrez ce corps que je ne saurais voir. Petite chronologie critique de l'apparition du corps dans l'art d'après-guerre. *Quasimodo – Art à contre-corps*. Montpellier, n. 5, pp. 39-45, printemps, 1998. Trad. nossa.

Disponível em: www.revue-quasimodo.org. Acesso em: 16 abr. 2006.

GRECO, Musso Garcia. Orlan: a carne que se faz verbo. *Opção Lacaniana – Revista internacional de psicanálise*. São Paulo, n. 43, pp. 108-11, maio 2005.

JAQUET, Chantal. *Le corps*. Paris: Presses Universitaire de France, 2001. Trad. nossa.

JEUDY, Henri-Pierre. *O corpo como objeto de arte*. Trad. Tereza Lourenço. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

LACAN, Jacques. *O seminário – livro 20, mais, ainda*. 2. ed. Versão brasileira MD Magno. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

LEMOINE-LUCCIONI, Eugénie. *La robe – essai psychanalytique sur le vêtement*. Paris: Éditions du Seuil, 1983. Trad. nossa.

MAIGRET, Jérôme e PERCHET, Cécile. Oh Chris, my hero!... L'experimentation du corps par Chris Burden. *Quasimodo – Art à contre-corps*. Montpellier, n. 5, pp. 103-7, printemps, 1998. Trad. nossa.

Disponível em: www.revue-quasimodo.org. Acesso em: 16 abr. 2006.

MALYSSE, Stéphane Rémy. “Padrões aos pedaços” ou como Orlan ataca a arte contemporânea e os padrões de beleza com a sua arte carnal, [s.d.]. Trad. nossa.

Disponível em: <http://forumpermanente.incubadora.fapesp.br/portal/.event-pres/simp-sem/pad-ped/O/documentacao-f/comunic/dia08-1720>. Acesso em: 25 out. 2005.

ONFRAY, Michael. La révolution viennoise. L'actionisme radical (Entretien de Daniele Roussel). *Quasimodo – Art à contre-corps*. Montpellier, n. 5, pp. 57-66, printemps, 1998. Trad. nossa.

Disponível em <http://www.revue-quasimodo.org>. Acesso em: 16 abr. 2006.

ORLAN. Surtout pas sage comme une image... *Quasimodo – Art à contre-corps*. Montpellier, n. 5, pp. 95-102, printemps, 1998. Trad. nossa.

TRAVESSIAS ED. 03 ISSN 1982-5935
Educação, Cultura, Linguagem e Arte
www.unioeste.br/travessias

Disponível em: www.revue-quasimodo.org. Acesso em: 16 abr. 2006.

_____. Carnal Art, [s.d.]. Trad. nossa.

Disponível em: http://www.dundec.ac.vk/transcript/volume2/issue2_2/orlan/orlan.htm. Acesso em: 25 out. 2005.

PALOMINO, Erika. Performance art: do surgimento ao panorama atual, [s.d.].

Disponível em: http://www.erikapalomino.com.br/moda/tendencias/Index.php?md_tend_ed=1027.

Acesso em: 09 abr. 2006.

PIRES, Beatriz Ferreira. *O corpo como suporte da arte: piercing, implante, escarificação, tatuagem*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.

PY, François. Les pièges du corps. *Quasimodo – Art à contre-corps*. Montpellier, n. 5, pp. 67-9, printemps, 1998. Trad. nossa.

Disponível em: www.revue-quasimodo.org. Acesso em: 16 abr. 2006.

RÃ CINZA. Mais algumas notas sobre Orlan, [s.d.].

Disponível em: <http://www.verbo21.com.br/vertebra/vertebra42htm>. Acesso em: 25 out. 2005.

RAMIREZ, Juan Antonio. Hermann Nitsch: obra de arte total en tiempos posmodernos, [s.d.]. Trad. nossa.

Disponível em: <http://rizomas.blogspot.com/2005/01/hermann-nitsch-obra-de-arte-total-en.html>. Acesso em: 09 abr. 2006.

SARDUY, Severo. *Escrito sobre um corpo*. Trad. Lígia Chiappini Moraes Leite e Lúcia Teixeira Wisnik. São Paulo: Perspectiva, 1979.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Orelha. In: PIRES, Beatriz Ferreira. *O corpo como suporte de arte: piercing, implante, escarificação, tatuagem*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.

SIQUEIRA, Beatriz Elisa Ferro. Francis Bacon: um grito suspenso na distorção da imagem. *O corpo da psicanálise*. Revista da Escola Letra Freudiana. Rio de Janeiro: Escola Letra Freudiana, ano XIX, n. 27, pp. 225-35, 2000.

SOARES, David. O sonho de Newton, [s.d.].

TRAVESSIAS ED. 03 ISSN 1982-5935
Educação, Cultura, Linguagem e Arte
www.unioeste.br/travessias

Disponível em: <http://osonhodeneutron.crimsonblog.com/archives20050327.html#98637>. Acesso em: 25 out. 2005.

SOARES NETO, José Francisco Pontes. *A saúde modificada: criatividade, espontaneidade e satisfação na experiência corporal contemporânea*. Rio de Janeiro: Instituto de Medicina Social/UERJ, 2005. (Tese de doutorado inédita)

Disponível em: http://pepas.org./teses/saude_modificada.pdf. Acesso em: 27 abr. 2006.

STEFÂNIA, Alice. *Corpo presente*, [s.d.].

Disponível em: <http://www.arte.unb.br/alunos/posgrad/alice/alice.html>. Acesso em: 02 out. 2005.

VENÂNCIO FILHO, Paulo. *Marcel Duchamp – a beleza da indiferença*. São Paulo, Brasiliense, 1986.

VILLAÇA, Nízia e GÓES, Fred. *Em nome do corpo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.