

## **Corpo e autoexperimentação: uma leitura da *art charnel* de ORLAN a partir do pensamento pós-feminista de Paul B. Preciado**

*Body and self-experimentation: a reading of ORLAN's art charnel from Paul B. Preciado's post-feminist thinking*

**Rejane Lopes Rodrigues\***

 [0000-0001-6280-2680](https://orcid.org/0000-0001-6280-2680)

### **Resumo**

A partir da década de 1960 teve início na Europa e nos EUA um novo movimento artístico conhecido como arte performativa. ORLAN, artista plástica francesa, insere-se neste movimento através de obras que incluem intervenções cirúrgicas em seu próprio corpo com o objetivo de questionar o status do corpo feminino na sociedade ocidental contemporânea. Diante disso, propomos no presente artigo, uma análise do seu trabalho a partir das considerações teóricas do filósofo e escritor transgênero Paul B. Preciado.

### **Palavras-chave**

Arte performativa; ORLAN; Gênero; Feminismo; Paul. B. Preciado

### *Abstract*

*From the 1960s, a new artistic movement known as performative art began in Europe and the USA. ORLAN, a French artist, is part of this movement through works that include surgical interventions on her own body in order to question the status of the female body in contemporary Western society. Therefore, in this article, we propose an analysis of his work based on the theoretical considerations of the transgender philosopher and writer Paul B. Preciado.*

\* Professora de Filosofia do IFRJ. Mestre e doutora em Memória Social pela UFRJ.

### *Keywords*

*Performative art; ORLAN; Genre; Feminism; Paul B. Preciado*

## Introdução

Criadora do “manifesto da arte carnal”, a artista plástica francesa ORLAN<sup>1</sup>, nascida em 1947, procura realizar um questionamento sobre o status do corpo na sociedade ocidental contemporânea, mais especificamente sobre o corpo da mulher. Em suas obras, realiza inscrições em seu próprio corpo através de inúmeras intervenções cirúrgicas. Apesar de ter desenvolvido a maior parte das obras que analisaremos neste artigo ainda na segunda metade do século XX, acreditamos ser possível fazer uma leitura da sua produção artística a partir da perspectiva do pensamento pós-feminista de Paul B. Preciado.

Paul B. Preciado, filósofo e escritor feminista transgênero, nasceu na Espanha em 1970. A transição de gênero iniciou-se em 2014 e, antes deste processo, identificava-se pelo nome Beatriz Preciado. O seu pensamento parte da noção de “tecnologia de gênero”, já utilizada por Teresa de Lauretis, aplicando-a às novas biotecnologias de produção e reprodução do corpo. Enfatiza-o como espaço de construção biopolítica, como lugar de opressão, mas também como centro de resistência. Com isso, propõe um novo campo de estudo para o feminismo: a análise de diferentes tecnologias de gênero que produzem, de forma precária e instável, corpos, sujeitos de enunciação e de ação. Antes de Preciado, Judith Butler já havia introduzido uma aguda crítica tanto à epistemologia gênero-sexo quanto à gramática do feminismo tradicional. Para Butler, o gênero é um sistema de regras, convenções, normas sociais e práticas institucionais que produz performativamente o sujeito que pretende descrever. Através de uma leitura cruzada de Austin, Derrida e Foucault, Butler identificou uma consideração do gênero não mais como uma essência ou uma verdade psicológica, mas como uma prática discursiva, corporal e performativa por meio da qual o sujeito adquire inteligibilidade social e reconhecimento político. Também não podemos esquecer as contribuições de Donna Haraway, bióloga e filósofa estadunidense, que levou a hipótese performativa para mais fundo no corpo, colocando-a em células, cromossomos e genes. Desta forma, consideramos

---

<sup>1</sup> O nome ORLAN é um nome artístico e deve ser escrito com letras maiúsculas. ORLAN declarou que selecionou um nome nem masculino nem feminino com o objetivo de transgredir os tabus e de ficar à margem dos modelos de gênero. (GONZAGA, 2012).

que o pós-feminismo está inserido em um feminismo plural, que leva em conta a questão da diferença e propõe novas cartografias para o feminino.

Em seu Manifesto contrassexual, publicado em 2002, Preciado instaura uma filosofia do corpo em mutação, demandando formas de hiperconstrutivismo do corpo e de seus órgãos sexuais em total ruptura com as soluções filosóficas e políticas do feminismo tradicional. Segundo Bourcier (2014, p. 14):

(...) o que nos diz Beatriz Preciado, de maneira instrutiva e espantosa, é que todos nós já estamos mais ou menos operados/as por tecnologias sociais bem precisas, dito de outro modo, que todos somos *pós-op* [Pós-operatório: designa, segundo o discurso médico, o estatuto de uma pessoa transexual depois da ou das operações cirúrgicas de reatribuição de sexo]: razão pela qual nos valeria mais apontarmos para certas formas de resistência contrassexuais do que continuar nostalgicamente nos agarrando às velhas ficções de “natureza”.

Desta forma, ao afirmar que o sistema sexo/gênero é um sistema de escrita e a arquitetura do corpo, que é política, se dá em sua própria materialidade, está nos fornecendo elementos para pensarmos a *art charnel* ou arte carnal de ORLAN. Aqui iremos utilizar a obra *Testo Junkie: sexo, drogas e biopolítica* na era da fármacopornografia, publicada em 2008. Nesta obra, Preciado analisa o que ele chama de “regime farmacopornográfico”, referindo-se à importância adquirida pelas indústrias farmacêutica e pornográfica na sociedade ocidental contemporânea. O gênero farmacopornográfico é sintético, maleável, aberto à transformação e imitável, assim como possível de ser tecnicamente produzido e reproduzido. Há também na obra capítulos autobiográficos em que o autor descreve o processo de autoadministração de testosterona. Trata-se de uma intoxicação voluntária à base de testosterona sintética, o que, segundo ele, consistiria em um “ensaio corporal”.

### **As modificações corporais produzidas pela arte**

O que é o corpo? Como podemos pensá-lo e descrevê-lo? Quais são as possibilidades e experiências que estão abertas a esta instância? Em *Memórias na carne*, Farias e Barbosa (2012) afirmam que o corpo é um *topos* dinâmico,

onde são inscritas as marcas das experiências vividas ao longo da sua existência. Afirmam ainda que o corpo é um arquivo vivo de marcas de memória, decorrentes do encontro com o mundo e consigo mesmo e invadido por uma ordenação advinda do âmbito da linguagem. Esta seria a responsável por abrir um fosso intransponível, a ponto de ser impossível qualquer redução do corpo à condição natural, pensada em termos da dinâmica corpórea mediada pelo instinto. As modificações corporais contemporâneas surgem, em sua grande maioria, no século XX, quando são difundidos os poderes dos anestésicos para tornar possível o culto aos padrões de beleza do corpo em condições indolores. Com exceções feitas aos rituais de algumas culturas ancestrais que transformam o corpo como pertencimento à comunidade ou para marcar uma passagem na vida, podemos afirmar que as modificações corporais contemporâneas têm conotações artísticas. Elas são conhecidas nos meios midiáticos a partir de várias terminologias: tatuagem, *piercing*, *branding*, *body modification*, *body play*, *art charnel*, *body art*, bioarte, *body building*, entre outras.

Na civilização ocidental contemporânea, veicula-se tanto um corpo que atende aos ideais circulantes no mercado de consumo, como aquele que reflete a decisão do sujeito de querer transformá-lo artisticamente. Podemos identificar toda uma indústria estética destinada a produzir uma forma corpórea segundo um padrão atrelado à circulação do capital e do consumo. E, buscando se manter na contramão dessa corrente, também encontramos movimentos artísticos que farão o uso do corpo como forma de expressão artística e questionamento do *status quo*: “a *body art* e outras formas de modificações corporais atestam esse princípio da contemporaneidade de que tudo se inscreve na rubrica da transitoriedade: corpos mutáveis, hábitos passageiros e formas físicas instáveis” (FARIAS; BARBOSA, 2012, p. 98).

Em meados da década de 1960, segundo Smith (2000), teve início na Europa e nos EUA um novo movimento artístico chamado de arte conceitual, também conhecido como arte corporal, arte performativa e arte narrativa. Este movimento fazia parte de uma rejeição ao artigo de luxo único em que se transformou o tradicional objeto de arte. No lugar dele, surgiu uma ênfase sem precedentes nas ideias: uma vasta e desordenada gama de informações, de temas e de interesses não facilmente contidos em um só objeto, mas transmitida mais apropriadamente por propostas escritas, fotografias, documentos, mapas,

filme e vídeo, pelo uso que os artistas faziam de seus próprios corpos e, sobretudo, da própria linguagem. Ao desprezar a consubstanciação no objeto artístico singular, a arte conceitual buscava alternativas para o espaço circunscrito da galeria de arte e para o sistema de mercado do mundo da arte. Tal fenômeno tem o seu marco histórico no *ready-made*<sup>2</sup> de Marcel Duchamp, em 1917. Neste ano, o jovem artista francês que afirmava estar “mais interessado nas ideias do que no produto final”, pegou um mictório comum, assinou-o e apresentou-o como peça de escultura intitulada Fonte em uma exposição que estava ajudando a organizar em Nova York. A obra foi rejeitada por seus colegas, mas depois deste evento a arte nunca mais voltou a ser a mesma.

Ainda segundo Smith (2000), Duchamp deu a entender que a arte podia existir fora dos veículos convencionais e manuais da pintura e da escultura, e para além das considerações de gosto. O seu ponto de vista era que a arte relacionava-se mais com as intenções do artista do que com qualquer coisa que ele fizesse com as próprias mãos ou sentisse a respeito da beleza. Concepção e significado tinham precedência sobre a forma plástica, assim como o pensamento sobre a experiência dos sentidos. Depois de 1966, o interesse no contexto e na dispensabilidade do objeto artístico único tornou-se epidêmico. As motivações eram variadas: políticas, estéticas, ecológicas, teatrais, estruturalistas, filosóficas, jornalistas, psicológicas, o que parecia oferecer uma prova indiscutível de que a pintura e a escultura convencionais estavam exaustas. Muitos artistas sentiram-se desinteressados nas conotações de estilo, valor e prestígio do objeto tradicional. Outros artistas quiseram driblar ou ridicularizar o sistema de mercado que ele engendrou, e ainda outros sentiram-se confinados pelo próprio espaço da galeria.

---

<sup>2</sup> O *ready-made* é a manifestação artística radical de Marcel Duchamp de romper com o objeto artístico tradicional, uma vez que se trata de apropriar-se de algo que já está feito: escolhe produtos industriais, realizados com finalidade prática e não artística (urinol de louça, pá, roda de bicicleta), e os eleva à categoria de obra de arte.

## A art channel de ORLAN

As obras de ORLAN que iremos analisar neste artigo estão em sintonia com as expressões artísticas que conhecemos como *performance*, bem como o *happening*, surgidas a partir da década de 1960. Desde as suas primeiras apresentações, ORLAN dirige a sua atenção para o problema da presença histórica do corpo feminino como objeto de interesse da pintura e da escultura na tradição da arte conceitual. Também busca promover a figura da mulher como ser que dispõe de seu corpo de maneira alternativa e absolutamente soberana. As primeiras obras foram feitas com o tecido do seu enxoval e consistiu em instalações e performances em espaços de arte contemporânea na Europa e nos EUA. Afirma ainda que incomodou várias vezes as colegas feministas quando realizou apresentações em que segurava um cartaz com o seguinte anúncio: “Eu sou uma homem e um mulher”. Segundo as suas próprias palavras,

A arte que me é intrínseca pertence à resistência. A arte deve desmantelar nossos *a priori*, perturbar nossos pensamentos visto que tal arte coloca-se fora das normas. E mesmo fora da lei: é contra a arte a ordem burguesa. Ela não é para nós algo que embala, no sentido de servir àquilo que já conhecemos. Esta arte deve correr risco, ou seja, o risco de não ser aceita. É desviante e, em si mesma, um projeto da sociedade. E, mesmo se esta declaração é muito romântica, ingênua, eu digo: a arte pode, a arte deve mudar o mundo. Eis sua única justificativa (ORLAN, 1997, p. 36).

Em 1990, ORLAN inicia uma série de performances por meio de intervenções cirúrgicas. A sala de cirurgia, devidamente redecorada, é o seu ateliê de artista e as intervenções um processo para produzir suas obras. Neste processo, os cirurgiões são vestidos por grandes estilistas e durante as cirurgias a artista lê textos em voz alta. No total, foram nove cirurgias que viraram objeto de fotografias e vídeos. Na página seguinte podemos algumas fotos de suas cirurgias-performance:

Arte e Ensaaios  
vol. 26, n. 39,  
jan./jun. 2020

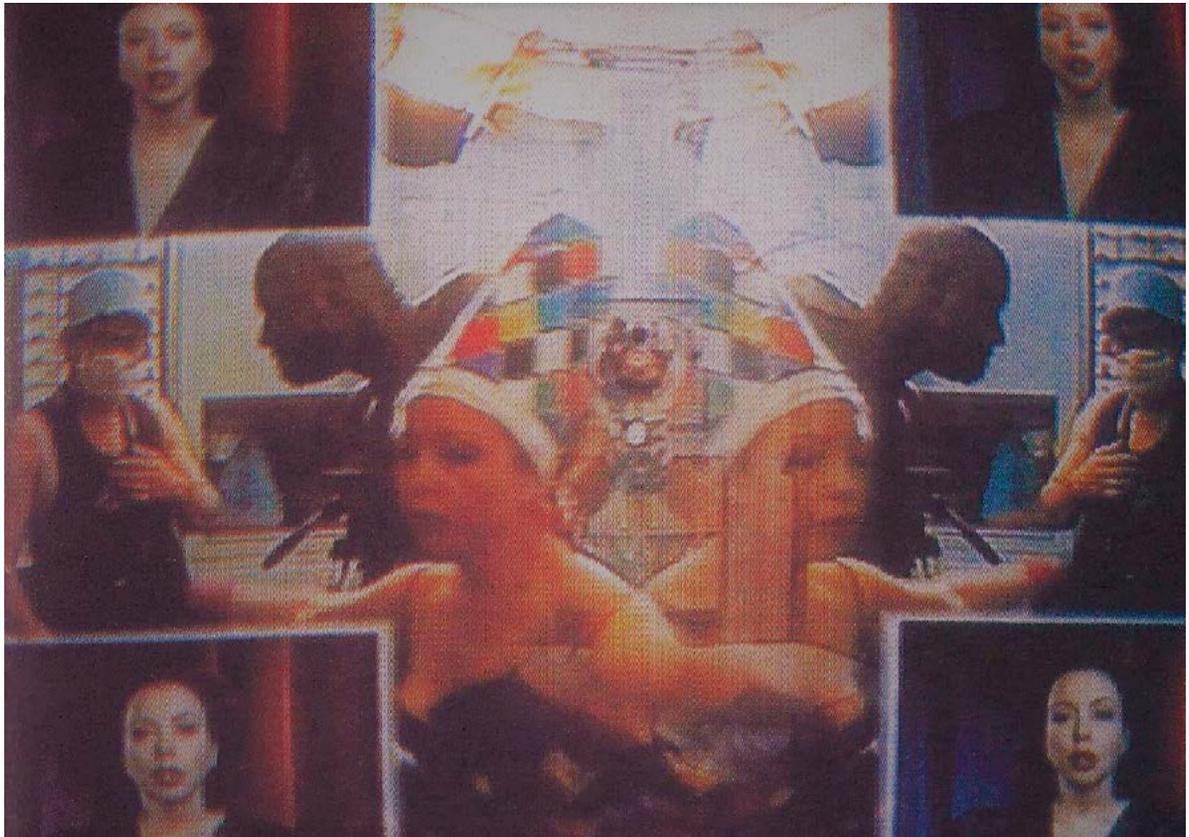


Fig. 1 e 2  
5ª cirurgia-performance.  
Paris, 6 de julho de 1991.  
Fonte: Retirado de ORLAN.  
*De l'art charnel au baiser  
de l'artiste. Paris: Éditions  
Jean-Michel Place, 1997, p. 10.*

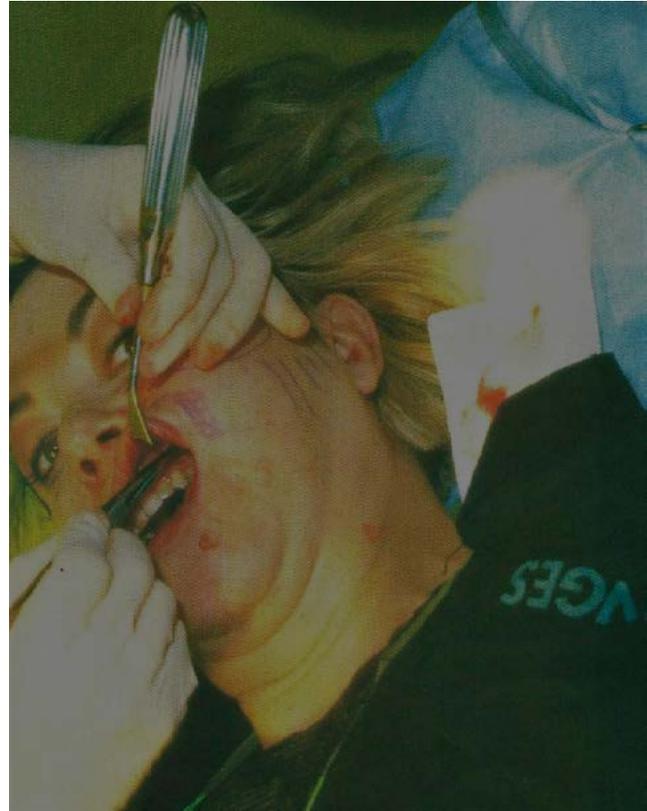


Fig. 3, 4 e 5  
4ª cirurgia-performance.  
New York, 21 de novembro  
de 1993.

Fonte: Retirado de ORLAN.  
*De l'art charnel au baiser  
de l'artiste*. Paris: Éditions  
Jean-Michel Place, 1997, p. 8.

Os registros visuais das transformações sofridas pela artista nas salas de operação também eram assistidos por transmissões via satélite em diferentes galerias de arte do mundo inteiro. As primeiras cirurgias visaram a transformação do rosto de tal forma que compilhassem em si algumas figuras femininas míticas: Diana (insubmissa aos deuses), Monalisa (personagem da história da arte que pode ser um homem), Europa (personagem que se deixa levar pela aventura) e Vênus (encarnação da beleza carnal). ORLAN, em seu trabalho, tem como principal objetivo questionar os padrões de beleza e denunciar as pressões sociais exercidas sobre o corpo, em particular sobre o corpo das mulheres. Em sua sétima cirurgia, ela colocou implantes de silicone em cada lado da testa, criando dois chifres. Com isso, ela visa promover um curto-circuito em toda a

ideia de uma beleza pura, canônica, ideia normalmente vinculada pelas cirurgias plásticas. ORLAN afirma que: “A cirurgia plástica é um dos lugares onde o poder do homem pode se inscrever sobre o corpo da mulher. Eu jamais poderia obter as cirurgias que eu obtive com a minha cirurgiã, os cirurgiões homens sempre querem me deixar *mignonne*” (HEUZE, 2000, p. 73).

Na conferência em que explica os princípios e objetivos da sua arte, ORLAN (1997) afirma que a arte carnal é um trabalho de autorretrato com os meios tecnológicos disponíveis nos dias atuais e que oscila entre a desfiguração e a reconfiguração do corpo. Ela se inscreve sobre a carne porque em nossa época a tecnologia permite, tornando os corpos um *ready-made* modificável. Contrariamente à *body art*, a arte carnal não deseja a dor, nem a encara como fonte de gratificação ou redenção. O importante não é o resultado plástico final, mas sim a operação-cirurgia-performance, tornando o corpo modificado um lugar de debate público. Ela também recusa a herança da tradição cristã da negação do corpo-prazer, não sendo a arte carnal uma arte auto-mutilante. Pela frase “Viva a morfina! Abaixo a dor!”, ORLAN defende o uso da anestesia e dos analgésicos. Afirma ainda que a sua arte não é contra a cirurgia estética, mas contra os padrões que ela vincula e que se inscrevem nas carnes femininas e também masculinas. Para alguns, o envelhecimento do corpo pode ser uma experiência insuportável e a utilização da cirurgia estética pode ser bem positiva. É bem evidente que a cirurgia estética não deve ser obrigatória, como também a pressão social não deve prevalecer sobre o desejo dos indivíduos, mas “fazer cirurgia não é natural, seja a estética ou não, como também não é natural tomar antibiótico para não morrer de infecção. É uma experiência do nosso século, uma das possíveis de ser escolhida” (ORLAN, 1997, p. 40).

Ao longo do seu percurso artístico, ORLAN define-se de forma irônica como uma “neo-feminista, pós-feminista e alter-feminista” (GONZAGA, 2012) já que os embates feministas deixam claro que o corpo é político e esta consciência transformou-se em uma questão histórica. Os trabalhos posteriores de ORLAN, após a série das nove cirurgias-performance, continuaram investigando o lugar das imagens resultantes de novas tecnologias na criação de um corpo plural, porém de forma indireta, através da arte digital. Desta forma, ela continuou fiel ao fio condutor das suas provocações: a construção de um corpo transgressor na imagem, instalado no limite entre natureza e cultura.

## A arte carnal de ORLAN a partir das perspectivas teóricas de Paul B. Preciado

Preciado (2014) afirma que o corpo é um texto socialmente construído, um arquivo orgânico da história da humanidade na qual certos códigos se naturalizam e outros são sistematicamente eliminados. O sistema sexo/gênero é um sistema de escritura: o sexo, como órgão e prática, não é um lugar biológico preciso. Até Donna Haraway, as análises feministas da ciência reduziram as tecnologias do sexo a certo número de tecnologias reprodutivas. A ciência foi rejeitada por representar uma forma sofisticada da dominação masculina sobre o corpo das mulheres, assimilando assim qualquer forma de tecnologia ao patriarcado. Ao promover a demonização de toda forma de tecnologia como dispositivo a serviço da dominação patriarcal, esse feminismo foi incapaz de imaginar as tecnologias como possíveis lugares de resistência à dominação. A maioria dessas críticas feministas reivindicou uma revolução anti-tecnológica na qual os corpos das mulheres se liberariam do poder coercitivo e repressivo dos homens e das tecnologias modernas para se fundir com a natureza. Preciado (2014) questiona tal pensamento e afirma que compreender o sexo e o gênero como tecnologias permite remover a falsa contradição entre essencialismo e construtivismo.

Em *Testo Junkie: sexo, drogas e biopolítica na era farmacopornográfica*, Preciado (2018) afirma que, longe de ser a criação de uma agenda feminista, a noção de gênero apareceu nas indústrias médicas e terapêuticas dos Estados Unidos no final da década de 1940. Em 1955, o psicólogo infantil John Money, que tratava bebês intersexuais, tornou-se a primeira pessoa a fazer uso da categoria gramatical de gênero como uma ferramenta clínica e de diagnóstico. Às rígidas classificações sexuais do século XIX, ele opôs a maleabilidade do gênero, utilizando técnicas bioquímicas e sociais. Desta forma, partiremos do princípio de que ser homem ou mulher é uma ficção produzida por um conjunto de tecnologias do corpo, de técnicas farmacológicas e audiovisuais que funcionam como próteses de subjetivação. O gênero é um programa operacional capaz de desencadear uma proliferação de percepções sensoriais sob a forma de afetos, desejos, ações, crenças e identidades. E será justamente este o recorte utilizado por ORLAN em suas performances: a autoexperimentação de seu corpo a partir das possibilidades proporcionadas pelas novas tecnologias, tendo em vista promover afetos e reflexões acerca da condição do corpo feminino em nossa sociedade.

Fazendo uma breve análise do uso das cirurgias plásticas sobre o corpo humano, podemos afirmar que os procedimentos cirúrgicos desenvolvidos para tratar as vítimas das duas grandes guerras mundiais na primeira metade do século XX serão transformados, nas décadas de 1950 e 1960, em técnicas para cirurgias cosméticas. Com o tempo, as diversas intervenções de cirurgia plástica se transformam em técnicas de consumo de massa para uma nova classe média. Em suas performances, ORLAN questiona os ideais de beleza vinculados por essas novas intervenções cirúrgicas e a pressão que tais ideais promovem, sobretudo, sobre o corpo das mulheres. Como vimos anteriormente, ela não nega as tecnologias disponíveis nesta área e os possíveis usos que podemos fazer delas, mas sim propõe novos caminhos, onde tais cirurgias podem ser utilizadas para uma construção mais autônoma de si. Preciado também segue a mesma linha de pensamento proposta por ORLAN, incorporando em suas análises e propostas de resistência o uso das tecnologias médicas e cosméticas desenvolvidas ao longo do século XX, só que em um nível molecular, através do uso de substâncias químicas.

Segundo Preciado (2018), é apenas através da reapropriação estratégica dos aparelhos biotecnológicos que se torna possível inventar a resistência e arriscar uma revolução. Parece urgente encarar os nossos corpos como plataformas biopolíticas e testar sobre eles os efeitos dos assim chamados hormônios sexuais sintéticos, com o objetivo de criar e demarcar novas estruturas de inteligibilidade cultural para os sujeitos sexuais e de gênero. Antes que todas as inovações teórico-políticas produzidas durante os últimos quarenta anos pelo feminismo, pelo movimento de liberação negra e pela teoria *queer* e transgênero sejam reduzidas a sombras radioativas, é indispensável transformá-las em experimentação coletiva, em prática física, em modos de vida e formas de convivência. Afinal, Preciado afirma que “é necessário evoluir para práticas de autointoxicação voluntária e que o contraprojeto da modernidade é fazer da autoexperimentação a tecnologia central do eu em uma sociedade distópica” (PRECIADO, 2018, p. 367).

Desta forma, podemos perceber que Preciado percorre caminhos bastante semelhantes aos percorridos por ORLAN em sua estratégia de pensar o corpo normatizado, mas também revolucionário, a partir da perspectiva do discurso de gênero, ultrapassando os discursos feministas tradicionais. Segundo as suas

próprias palavras, “os hormônios são próteses químicas. Drogas políticas. Neste caso, a substância não só modifica o filtro com que decodificamos o corpo e, portanto, o modo pelo qual somos decodificados pelos outros” (PRECIADO, 2018, p. 413). Desta forma, de acordo com o que vimos ao longo deste artigo, o pensamento que não utiliza o seu corpo como plataforma ativa de transformação está pisando em falso. Ideias não bastam. Apenas a arte trabalhando junto com a *práxis* pode gerar mudanças.

### Referências

BOURCIER, M., 2014. ‘Prefácio’. In. PRECIADO, B. Manifesto contrassexual, São Paulo, n-1 edições.

FARIAS, F. R. de; BARBOSA, C. M., 2012. Memórias na carne, Curitiba, CRV.

GONZAGA, R. M., 2012. ‘O corpo como rascunho: ORLAN, o verbo feito carne feito imagem feita verbo’. In. Congresso Internacional da Associação de Pesquisadores em Crítica Genética, X Edição, pp. 798-807. Disponível em: <[http://www.anpap.org.br/anais/2011/pdf/cpa/ricardo\\_mauricio\\_gonzaga.pdf](http://www.anpap.org.br/anais/2011/pdf/cpa/ricardo_mauricio_gonzaga.pdf)>. Acesso em: 19 Nov. 2017.

HEUZE, S., 2000. *Changer le corps?* Paris, Éditions La Musardine.

ORLAN, 1997. *De l'art charnel aubaiser de l'artiste*, Paris, Éditions Jean-Michel Place.

PRECIADO, B., 2014. *Manifesto contrassexual*, São Paulo, n-1 edições.

PRECIADO, B. P., 2018. *Testo Junkie: sexo, drogas e biopolítica na era farmacopornográfica*, São Paulo, N-1 edições.

SMITH, R., 2000. 'Arte conceitual'. In. STANGOS, N. *Conceitos da arte moderna: com 123 ilustrações*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar.

**Submetido em fevereiro de 2020 e aprovado em junho de 2020.**

**Como citar:**

RODRIGUES, Rejane Lopes. Corpo e autoexperimentação: uma leitura da *artcharnel* de ORLAN a partir do pensamento pós-feminista de Paul B. Preciado. **Arte e Ensaios**, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, vol. 26, n. 39, p. 93-105, jan./jun. 2020. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n39.8>. Disponível em: <<http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>>