PIGMALIÃO DE SI MESMA: DA CARNE À IMAGEM A (RE)CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE EM ORLAN

Ricardo Maurício Gonzaga - UFES

Resumo

O artigo discute o trabalho da artista francesa ORLAN nas várias etapas de seu processo, aproximando-o dos depoimentos da própria artista, de modo a produzir compreensão de suas intencionalidades originárias. Procura em seguida entender a lógica de seus desdobramentos de acordo com a teoria da história e da cultura proposta pelo filósofo Vilém Flusser a partir das alternâncias de hegemonia das formas de mediação com o real, textuais e imagéticas, e da decorrente alteração da noção de verdade. Finalmente busca entender como esta afeta o problema da construção da identidade de si na modernidade e na pós-modernidade, assim como surpreender as respostas presentes no trabalho da artista.

Palavras-chave: auto-retrato, imagem, texto, gênero, pós-história

Abstract

The article discusses the work of the French artist ORLAN in various stages of its process by approaching her own statements in order to promote understanding of their originary intentions. Then proceeds to understand the logic of their unfolding according to the theory of history and culture proposed by Vilém Flusser from the alternating dominance of forms of mediation of real, textual and image and the resulting change in the notion of truth. Finally seeks to understand how this affects the problem of building self-identity in modernity and postmodernity, as well as the answers surprise present in the work of the artist.

Key-words: *self-portrait, image, text, gender, post-history*

"E disse Adão: esta agora é osso dos meus ossos e carne da minha carne"[1].

Algum tempo depois, ORLAN disse:

> *"Escolhi este nome depois de uma sessão de psicanálise, quando percebi que assinava meus cheques com* ***o nome "Morta".*** *Entendi então, depois da intervenção do psicanalista que apontou a anomalia, que eu nunca mais estaria naquele estado de morte lenta e foi aí que eu me dei uma nova identidade civil. Selecionei então um* ***nome nem masculino nem feminino; este nome contém minha exigência de transgredir os tabus e de ficar à margem dos modelos de gênero*** *[...]."*[2](os grifos são meus, estes e os seguintes).

Para a artista francesa ORLAN (que seu nome se escreva assim, em maiúsculas, é exigência da própria), a tarefa da reconstrução da própria identidade principia pelo nome próprio: ORLAN é pseudônimo, nome artístico. Seu nome no registro civil a artista faz questão de manter em sigilo. Pelo depoimento acima, em que explica o

impulso originário que a levou a se rebatizar, ORLAN deixa claro sua consciência de que o estado mórbido que a aprisionava vinculava-se diretamente à questão de gênero, problema para o qual a invenção de uma nova identidade ambígua e ambivalente aparecia então como solução - poética. Ou seja: o problema da condição feminina se impunha como central ao trabalho desde seu início.

De fato, desde suas primeiras apresentações, ORLAN dirige sua atenção para o problema da constância histórica da presença do corpo feminino como objeto de interesse da pintura – e da escultura - na tradição da arte ocidental. Sintoma dessa constante é, por exemplo, que a frase pioneira de Maurice Denis que tão bem enuncia a autonomia da obra de arte em sua realidade própria em detrimento de seus assuntos representados, enumerasse o nu feminino como um de seus temas tradicionais: "*um quadro – antes de ser um cavalo de guerra,* ***uma mulher nua*** *ou uma anedota qualquer – é essencialmente uma superfície plana recoberta de cores combinadas numa dada ordem"*[3]. É o olhar – e o desejo – masculino – desde Adão, ou melhor: desde a serpente, se quisermos - que incide sobre o corpo da mulher para desnudá-lo e representá-lo. A própria noção de beleza vinculou-se desde seus primórdios entre os gregos ao culto à imagem da deusa Afrodite - e da mulher, que ela idealizava[4].

Numa espécie de prelúdio à obra que se seguiria, numa primeira série de fotografias realizadas entre 1964 e 1967 e intitulada *Corpo Escultura*, ORLAN apresenta alguns aspectos e questões que se tornariam recorrentes em seu trabalho. Numa delas, ela aparece usando uma máscara oriental e enquadrada por uma moldura de pintura da tradição ocidental cujos limites suas pernas extravasam. Esta imagem é emblemática do trabalho, em relação ao qual pode ser visto como uma espécie de metáfora geral. Por um lado, expondo a atitude da artista em relação ao problema do "enquadramento", seja ele de que natureza for, expressa pela ação de ruptura de limites indicada pela posição das pernas, a configurar a não aceitação de padrões previamente impostos por qualquer tradição ou convenção; depois, a face mascarada, elidindo a percepção da imagem identitária do ser a partir de um critério impositivo de gênero e, finalmente, quase como uma assinatura primeira que se repetiria na sequência do trabalho, a presença (intencional: seria muito fácil cobri-lo, com um leve deslocamento da perna direita, o que realçaria a ambigüidade andrógina da figura) do seio desnudo, indicando a presença autoral da mulher em sua corporalidade plenamente assumida.

***Corpo-escultura*, 1964-1967**

A foto seguinte apresenta outra faceta importante do trabalho em sua fase inicial: o aspecto escultural que o próprio corpo assume e o enquadramento fotográfico realça em sua tridimensionalidade. A operação é típica dos processos de reificação e literalização que atuam sobre os trabalhos de arte na modernidade e na contemporaneidade: da representação passa-se à presentação, do corpo representado esculturalmente a sua presença literal. Trânsito do qual ORLAN é consciente: mais tarde, em outro contexto, o dos trabalhos que têm como técnica a cirurgia plástica, ela irá mencionar que o trabalho cria "uma espécie de *sfumato* entre presentação e representação" [5].

Finalmente, a terceira foto aponta para outra questão fundamental ao trabalho: a presença do duplo, que aqui se corporifica no tórax de manequim que cria um vínculo com a artista, à qual se une como um irmão xifópago.

A menção ao duplo em ORLAN traz consigo uma dupla referência: primeiro à possibilidade do gesto alternativo, politicamente significativo – e artisticamente significante, que simultaneamente recusa o imposto pela tradição e manifesta a possibilidade da diferença; depois (ou antes, quem sabe), a presença simbólica do espelho, tirânica, talvez[6], que permeia insistentemente todo o processo.

Sintomática da importância deste elemento – o duplo – é o fato de que a imagem duplicada da artista – junto a seu nome, o outro elemento fundamental – abra a página inicial do *site* da artista (http://www.orlan.net), como vemos a seguir:

Em 1976 uma série de apresentações começa a direcionar o trabalho para suas especificidades próprias. Nos IV Encontros Internacionais de Arte, nas Caldas da Rainha, em Portugal, ORLAN posa nua, refazendo em *tableaux vivantes* a Grande Odalisca de Ingres e a Vênus de Boticelli. Teria tentado "ainda atravessar nua o jardim público e identificar-se com algumas estátuas de nus femininos aí expostas, mas receou a reação demasiado primária da população."[7] Em contraposição ao distanciamento das pinturas e das estátuas, que tornam anódinos os nus representados, ORLAN apresentava seu corpo real e presente. Em ambas as situações – a realizada no interior do museu e a não realizada nos jardins – emerge o mesmo espírito, numa operação de dupla natureza: de objeto representado – pela tradição do olhar masculino da história da arte - a mulher passa a sujeito presente de um trabalho de auto-retrato, num gesto de apropriação repleto de ironia.

Do nu artístico à artista nua, nesta sua primeira encarnação das imagens da história da arte, ORLAN começa a evidenciar aqui o que viria a se tornar uma constante em seu trabalho: valer-se de um referencial cultural fortemente estabelecido pela tradição – seu enquadramento - para provocar deslocamentos e estranhamentos, de modo a subverter lógicas contextuais anteriores, explicitando e, "desnudando" assim seu *modus operandi*. Neste gesto, mais de releitura que de ruptura com a moldura da tradição masculina, a mulher renasce. E é pela via do corpo que isso se dá: em 1972 ORLAN apresenta numa exposição individual (Saint-Étienne, Firminy, La Ricamarie, França) uma performance cujo título - *Venda seu corpo em pedaços no mercado*, indicava seu caráter de denúncia da exploração do corpo da mulher bem aos moldes dos valores feministas da época.

Na sequência, a partir de 1974, paralelamente, portanto, aos primeiros quadros vivos, de esquartejado e mercantilizado, o corpo da artista passaria a medir literalmente espaços – públicos e privados. Esta série de *MesuRages* perduraria por vários anos. Se na tradição clássica era o homem a medida de todas as coisas, agora, com ORLAN, a mulher confisca este papel.

Ainda por ocasião do evento em Caldas da Rainha, ORLAN apresentara uma primeira versão de um trabalho que fazia também referência à noção do corpo feminino como mercadoria: *Baiser de l'artiste.* Aqui ela se vale de outra fonte referencial presente no imaginário contemporâneo: as máquinas caça-níqueis que mostram uma figura humana em cuja boca se deve inserir uma moeda para se retirar em troca um produto que sairá por baixo. Em paródia a este referente, ela apresenta uma imagem fotográfica de si mesma, nua, com uma fenda no pescoço e o seguinte texto escrito: "insira cinco francos". A moeda podia ser vista enquanto descia por uma coluna transparente até a genitália. Quando a moeda saía por baixo, a própria ORLAN, que vestia a imagem de seu corpo desnudo, entreabria os lábios e beijava o participante.

Em continuidade a este duplo processo de literalização e referência crítica à mercantilização do corpo feminino, em 1979, no Encontro Internacional de Arte Corporal no Centro Georges Pompidou, que teve curadoria de Jorge Glusberg, ORLAN se faz entregar em um container, como obra de arte.

Nos anos 80, na série intitulada a *Reencarnação de SANTA ORLAN (1983/1986),* ORLAN se submete a um processo figurado de autossantificação. Nela a artista associa a sua própria imagem, mais uma vez ao modo de paródia, às representações extáticas de santas provenientes da imaginária do catolicismo, encarnando tanto estas quanto mulheres-demônios.

Em comentários posteriores ela nos fornece novas pistas que revelam a natureza dos processos em cuja dinâmica os enquadramentos prévios são assumidos para ser questionados:

> "Não tenho uma formação religiosa. [...] Produzi várias séries de trabalhos baseados em imagens que representavam santas, Madonas e virgens [...], **apresentadas como modelos aos quais eu deveria me conformar**. Usei estas imagens a partir de uma distância crítica. Eu as vesti, deslizando para dentro delas do jeito que se deslizam os dedos para dento de uma marionete de luva, **exagerando o que elas diziam** ou fazendo com que elas **dissessem outras coisas"[8].**

Mais uma vez é o caráter de máscara, aqui transfigurado em luva de marionete, que alucina parodicamente seus referentes para subvertê-los, de modo a operar a manipulação da imagem e expor dispositivos de controle que incidem sobre o corpo e a identidade feminina.

Na ânsia de resolver o conflito entre identidade e literalidade; verdade e aparência; entre o processo crítico e a, digamos, "máscara verdadeira", ORLAN finalmente parece identificar as origens conceituais do problema:

> **Devido ao cristianismo, nós podemos fazer imagens de nós mesmos**, o que não acontece com todas as religiões. [...] todas as representações, tudo que fiz em meu trabalho, sendo fotografia ou vídeo, etc, foi um modo de investigar, **revirar todas as possibilidades de imagens de mim**"[9].

Skaï e Sky e Vídeo 1983

Madona no exterior, 1986

Entre 1990 e 1993, na série que a projetaria internacionalmente, ORLAN realiza nove performances centradas em cirurgias plásticas programadas para transformar seu rosto. Estas intervenções são filmadas e transmitidas ao vivo. Segundo ela,

> *"minha série de performances foi criada para **dar uma figura a minha face.** É um trabalho de arte que se situa em algum lugar entre figuração, desfiguração e refiguração, **num corpo que às vezes é sujeito, às vezes objeto – às vezes tendo um corpo, às vezes sendo um corpo"**[10]*

Neste processo de recriação da própria fisionomia, ORLAN retoma o movimento de substituição do regime de representação pelo de presentação que se anunciara timidamente nos primeiros trabalhos, levando-o ao limite em que as dicotomias sujeito/objeto e autor/suporte do trabalho passam a se confundir e amalgamar.

Aqui, a artista se vale mais uma vez de referências históricas – da Arte – para estabelecer as metas de recriação da própria face. O resultado almejado projeta adicionar a testa da Monalisa ao queixo da Vênus de Boticelli e, assim por diante, somando-se a outras partes de rostos de pinturas de mulheres da tradição ocidental. O projeto, ironicamente, nos remete aos procedimentos das academias que pretendiam ”imitar o melhor em todos os grandes pintores do passado”[11], incidindo aqui sobre o rosto da própria autora que alucina assim, nesta fusão, os procedimentos operatórios de controle do padrão de beleza feminina – pelos homens -, invertendo seus sinais alegoricamente, isto é, produzindo “outra fala”[12]

Coerentemente, em seu principal texto autográfico, o “Manifesto da Arte Carnal” [13]·, ORLAN viria afirmar que: *“*Arte carnal é **auto-retrato no sentido clássico**, mas realizado por meio da possibilidade da tecnologia. Oscila entre **desfiguração e refiguração**.”[14] O corpo é tomado, portanto, como matéria plástica, na medida em que a artista reinvidica o direito de abordá-lo na sua materialidade literal (“Posso ver a mim mesma o caminho todo para baixo até minhas vísceras. [...] Querido, eu amo seu baço, seu fígado, adoro seu pâncreas e a linha do seu fêmur me excita”)[15], enquanto denuncia, por outro lado, que “a psicanálise e a religião concordam em dizer: ‘não se deve atacar o corpo, deve-se aceitar a si mesmo’”. Para ela, “estes conceitos são primitivos, ancestrais e anacrônicos. Pensamos que o céu vai desabar sobre nossas cabeças se tocarmos no corpo”. Indaga então: “ainda estamos convencidos de que devemos nos ater às decisões da natureza, esta loteria de genes distribuídos ao acaso?”[16]

Segundo ORLAN, no entanto, a ênfase não recairia no resultado da operação. Não se trata aqui de seguir o fluxo de “aperfeiçoamento” e adequação aos padrões de beleza convencionais que norteiam as cirurgias plásticas cosméticas convencionais, mas sim de inverter criticamente seu vetor de sentido: “Arte carnal não está interessada no resultado da cirurgia estética, mas no **processo da cirurgia**, o espetáculo e discurso do corpo modificado que se tornou **lugar do debate público*”[17].*** O corpo – feminino, em especial - se apresentaria assim como lugar privilegiado para o debate crítico: “A arte carnal transforma o corpo em linguagem, revertendo a idéia bíblica do verbo feito carne; a carne é feita verbo”[18]. Contra a lei da natureza – ou divina, se quisermos, a intenção criadora da artista – luciferinamente – assume, um tanto o quanto bufonicamente, o papel de

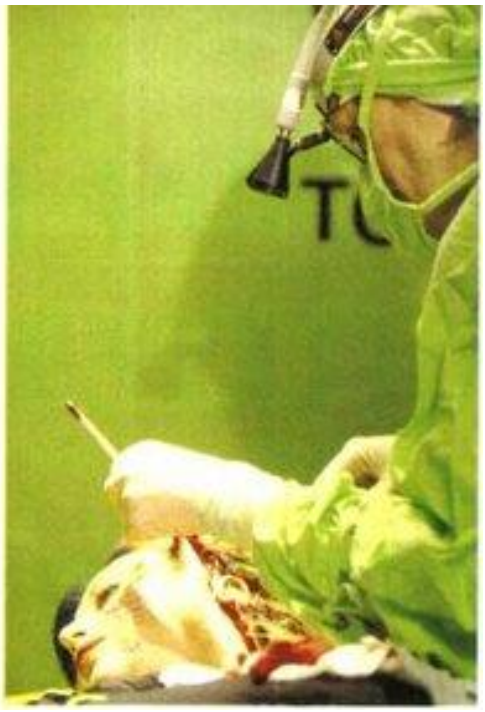
protagonista: “somente a voz de ORLAN permanece inalterada” [19], diz ela. Os fatores em jogo começam a se desvelar: contra a Lei, o verbo falocrático e patriarcal, uma outra fala se levanta:

> “Durante as cirurgias leio textos enquanto é possível, até mesmo enquanto minha face é operada. Nas operações mais recentes isso produz a imagem de **um cadáver** sob autópsia **que continua falando, como se as palavras se destacassem do corpo**.”

É ainda a imagem da morta, que agora se autorressuscita pela potência do discurso. É por meio deste sopro que parece lhe insuflar vida para prosseguir que a artista, Pigmalião de si mesma, se resgata e legitima. Quanto à natureza deste discurso, a própria ORLAN nos esclarece, ao comentar suas escolhas:

> Durante todas as cirurgias, leio o seguinte extrato de seu [de Eugénie Lemoine-Luccioni], livro, O Vestido: “*A pele é decepcionante (...). Na vida não se tem mais do que a própria pele. Mas há mal-entendidos, nas relações humanas, pois não somos nunca aquilo que temos. [...] tenho uma pele de anjo, mas sou um chacal, a pele de um crocodilo, mas sou um lulu, uma pele negra, mas sou branco, uma pele de mulher, mas sou um homem; nunca tenho a pele do que sou. Não há exceção à regra, porque eu não* sou *nunca o que* tenho...”[20] Lemoine-Luccioni, Eugénie, *La Robe, O Vestido.*

ORLAN continua: “Quando li este texto pensei em como, na nossa era, estamos começando a ter os meios de reduzir a distância, especificamente por meio da cirurgia”. E acrescenta: “Agora é possível então **aproximar a imagem interna da externa”**[21].



Ora, aparentemente, ressalta aí uma contradição: se por um lado, como vimos, a artista advoga a relativa desimportância do resultado final da transformação da imagem fisionômica em detrimento da valorização do processo em seu teor crítico, agora ela parece ceder a uma tentativa – clássica por excelência – de levar o trabalho a fazer coincidir certa verdade identitária interior, profunda e essencial, com uma análoga que afloraria à superfície da pele como aparência, em regime de representação. Assim, não a beleza, mas a verdade seria o objetivo a assomar à superfície da aparência, projeto que parece pretender se apoiar na crença ingênua de que se pode chegar a uma correspondência exata entre certa essência interior e a aparência externa que esta assumiria.

Tais enunciados contraditórios, até o ponto em que a pesquisa alcança, não foram equacionados, seja no trabalho de ORLAN, seja no discurso sobre este. Na verdade o trabalho é bem sucedido por operar com a noção de máscara, de modo a, no campo da imagem, arbitrar a feição visível que se quer assumir, como aspecto visual, exterior, de uma *persona* pública.

Opera aqui o conflito entre duas possibilidades paradigmáticas e mutuamente contraditórias da noção de "verdade". Segundo a primeira, a Verdade seria uma realidade absoluta e antecederia assim suas representações. Vilém Flusser considera essa noção como correspondendo à vigência da fase histórica do Ocidente. Para ele: "os textos históricos são espelhos que captam os signos do mundo para interpretá-los [, e, portanto,] o mundo é o seu significado" [22.] Entretanto, esta noção cederia lugar à outra, pragmática, expressa por Nietzsche em sua teoria do conhecimento[23], segundo a qual, a verdade nada mais é que "a santificação social e lingüística daquelas mentiras preservadoras da sociedade e do indivíduo"[24].Segundo Flusser, frente ao "abismo absurdo" da perda de referenciais absolutos e respondendo à crise dos sistemas clássicos de representação, o Ocidente entraria - com a invenção da fotografia, a primeira das imagens técnicas -, em nova fase – pós-histórica – em que as novas imagens – técnicas - produzidas a partir de conceitos – atuariam como "projetores que lançam signos sobre o mundo a fim de dar-lhe sentido"[25], conseqüentemente, elas "são o significado do mundo"[26]. Trata-se, então, de tornar possível "imaginar (dar sentido a)o abismo absurdo"[27].

Estas novas imagens operariam então, não mais de modo a representar significados prévios, mas sim - após passar por uma fase de autonomização do signo em regime de presentação -, para falar com Júlia Kristeva, a produzir novas “significâncias”[28], projetivas, diríamos mesmo propresentativas, de acordo com a inversão do vetor de produção de sentido proposto por Flusser.

Coerente com este movimento surge aquilo que Fredric Jameson aponta como sendo“ um sintoma bastante significativo da cultura pós-moderna”: uma crise de todos os “modelos de profundidade”[29], entre os quais se incluem, fundamentalmente: “o hermenêutico do fora e do dentro [...]; o dialético, da essência e da aparência [..]; o modelo freudiano do latente e do manifesto [...]; o modelo existencialista, da autenticidade e da inautenticidade [...]; e a oposição semiótica entre significante e significado”[30]. Segundo ele, “o que substitui esses diversos modelos de profundidade é, de modo geral, uma concepção de práticas, discursos e jogos textuais [... em que] a profundidade é substituída pela superfície”[31]. Jameson lembra que esta crise da profundidade não é vivida apenas no plano metafórico, podendo ser “experimentada física e “literalmente””. Não é preciso muito esforço para se verificar como os processos de apagamento da própria história em ORLAN correspondem a este movimento da cultura.

Neste novo ambiente as realidades mediáticas passariam da zona de influência paradigmática inicial da fotografia, imagem ainda indicial, isto é produzida a partir de uma conexão física com seu referente “real’, para a da imagem virtual que prescinde de qualquer referente prévio imagético, podendo ser produzida exclusivamente por conceitos. Agora, em regime de “tela total”[32], para usar a expressão de Jean Baudrillard, passam a contar somente as realidades que possam ser afirmadas em tempo real na interface da comunicação imediata e autônoma de realidades propresentativas, isto é: projetoras de sentido.

O trabalho de ORLAN ilustra nas etapas sequenciais de seu processo todas as faces e feições que o problema (do modo com que as realidades conceituais e imagéticas operavam com a noção de verdade) assume: das realidades metafóricas iniciais veiculadas por meio de imagens fotográficas passa-se – de acordo com o processo de presentificação e reificação como mencionado anteriormente – em regime de presentação, à corporificação do trabalho na carne da própria artista. É a

fase, ou melhor - devido à sua permanência -, o aspecto moderno do trabalho. Valendo-se – por outro lado – dos universos das imagens tradicionais prévias (em releituras antropofágicas, ou, quem sabe, melhor: “ginofágicas” da história da arte), produziam-se deslocamentos alegóricos de sentido, em processos - típicos do regime paradigmático indicial definido pela fotografia -, em que atuam, ao modo da importância da legenda para aquela, elementos textuais constitutivos (como seus títulos, por exemplo). O trabalho entrava em sua fase pós-histórica e pós-moderna.

Por outro lado, respondendo ao problema do modo como a “verdade de si” se impõe existencialmente ao sujeito, na convivência com a alteridade – por “ser-com-os-outros”[33], (como quer Heidegger), condição à qual não se pode furtar – a imagem do corpo passa a se metamorfosear no próprio, que sofre agora diretamente as intervenções que constituem o trabalho. Respondendo a que intenções? Retornando agora à fala da própria Orlan, temos duas possibilidades contraditórias frente aos processos em que, como vimos – com Flusser e Nietzsche - se modifica o significado da noção de verdade. Por um lado, uma hipótese histórica, que se basearia na crença na possibilidade de se revelar no exterior uma verdade relacionada com uma essência interior. Por outro lado, a possibilidade do próprio trânsito metamórfico da fisionomia se apresentar como espaço de contestação, libertário, do poder regulamentador de verdades interiores por aparências externas – hipótese pós-histórica, nos termos de Flusser. É, portanto, aí, no campo das imagens, como efeito de superfície, que o dilema de ORLAN – como prosseguir operando transformações cirúrgicas sobre si mesma sem um objetivo final – a carne tem seus limites – se equaciona. Referindo-se à série da Reencarnação de Santa ORLAN, ela já afirmara:

> O segundo título é “***Images NEW Images***”, já que essa série de performances-operações cirúrgicas foi projetada para refigurar minha face e assim criar uma nova imagem de mim mesma que por si mesma produz novas imagens, **criando assim um sfumato entre presentação e representação.**” [34]

Coerentemente com esta proposição de uma dinâmica contínua de imagens em cadeia, as últimas séries de trabalhos de ORLAN realizam fusões virtuais de sua própria imagem com as de mulheres ou ícones provenientes de outras origens étnicas (ilustr. 3).

Assume-se assim, portanto, o caráter pós-histórico do jogo de máscaras, em que a “face verdadeira” cede lugar à interface precária e permanentemente - ainda que virtualmente - cambiante da fisionomia.

Auto-Hibridações Pré-Colombianas 1998

Auto-Hibridações Africanas 2000-2003

Do feminismo ao multiculturalismo – como “prétextos”[35] - é agora em sua feição virtual que a imagem metamórfica do ser dá continuidade ao discurso libertário, libertando o corpo do jugo do ônus decorrente da violência das intervenções cirúrgicas sobre a carne, possibilitando assim à fisionomia retornar à dinâmica existencial do mais plástico dos materiais.

O verbo que se fez carne faz-se imagem: atriz e personagem de si mesma, soberana, ORLAN suspende todas as molduras e passa da máscara-carne que corporificara o verbo de sua rebelião às interfaces plurais das imagens que assume em feições virtuais, híbridas e mestiças, projetando novas identidades de si e da condição feminina universal.

[1]*Gênesis*, capítulo 2, versículo 23, in *Antigo Testamento*, *Bíblia*, Rio de Janeiro: Imprensa Bíblica Brasileira, 1978.
[2] ORLAN, *in Feminism and Representation, an interview with ORLAN*/ The Irish Critic, in htttp://tehirishcritic.com/.
[3] Chipp, H.B., *Teorias da arte moderna,* São Paulo: Martins Fontes, 1996, pg. 90.
[4]Bayer, Raymond, *História da Estética,* Lisboa: Editorial Estampa, 1979.
[5] ORLAN, *op. cit.*
[6] Segundo Henri-Pierre Jeudy, "o que impressiona mais no discurso de Orlan é sua raiva do espelho, da tirania do espelho", Jeudy, Henry-Pierre, *O corpo como objeto de arte*, São Paulo: Estação Liberdade, 2002, p.86.
[7]*Colóquio/Artes,* 34, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1977.
[8]ORLAN, in *Feminism and Representation*, *op. cit.*

[9] *Ibidem.*
[10] *Ibidem*
[11] Gombrich, E. H., *História da Arte*, São Paulo: Círculo do Livro,1972.
[12] Etimologicamente alegoria – do grego *alle egorei* – diz: outra fala.
[13] ORLAN*, Manifesto da Arte Carnal, in http://www.orlan.net/texts/.*
[14] *Ibidem*.
[15] *Ibidem.*
[16] Auslander, Philip, *Performance Studies*, Winter 1996. *Orlan's Theatre of Operations,* TheatreForum, Spring 1995.
[17] ORLAN, Manifesto da Arte Carnal, *op. cit.*
[18] *Ibidem*.
[19] *Ibidem*.
[20] *Ibidem*.
[21] ORLAN, *in Feminism and representation…, op. cit.*
[22] Flusser, Vilém, *Texto/ Imagem enquanto Dinâmica do Ocidente in Caderno Rioarte*, Ano II, nº 5. p. 68.
[23] Nietzsche não escreveu um livro específico sobre a teoria do conhecimento, cuja abordagem aparece dispersa em sua obra. Para este assunto ver: Brum, José Thomaz, *Nietzsche, as artes do intelecto*, São Paulo, Porto Alegre: L&PM, 1986.
[24] Cf John Sallis, *Nietzsche's Underworld of Truth*, *in Philosophy Today*, vol. 16, primavera de 1972, p. 15, *apud* Brum, José Thomaz, *op.cit*., p. 44.
[25] Flusser, Vilém, *Texto/ Imagem..., op.cit.*, p. 68.
[26] *Ibidem*, p. 68.
[27]*Ibidem*, p. 67.
[28] Roland Barthes explica que o conceito de "significância" foi proposto por Julia Kristeva e "apresenta a vantagem de aludir ao campo do significante (e não o da significação)", Barthes, Roland, "*O terceiro sentido". In O óbvio e o obtuso, ",* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
[29]Jameson, Fredric, *Pós-Modernismo – A Lógica Cultural do Capitalismo Tardio* São Paulo: Ática, 2002.
[30] *Ibidem*, p. 40.
[31] *Ibidem*, p. 40.
[32] Baudrillard, Jean, *Tela total*, Porto Alegre: Sulina, 2002.
[33] Heidegger, Martin, *Ser e Tempo*, Petrópolis: Vozes, 2002
[34] ORLAN, *in Feminism and Representation, op. cit.*

[34] Flusser explica que "prétextos, préscrições, programas não mais tornam visível o discurso falado, mas transformam em imagem, em som e em ato o conceito pensado". Flusser, Vilém, *Prétextos para a Poesia, in Caderno Rioarte*, ano 1, nº 3, 1985, p. 18.

Referências

BARTHES, Roland, "*O terceiro sentido". In O óbvio e o obtuso, ",* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
BAUDRILLARD, Jean, *Tela total*, Porto Alegre: Sulina, 2002.
BRUM, José Thomaz, *Nietzsche, as artes do intelecto*, São Paulo, Porto Alegre: L&PM, 1986.
FLUSSER, Vilém, *Prétextos para a Poesia, in Caderno Rioarte,* ano 1, nº 3, 1985,
_____*Texto/ Imagem enquanto Dinâmica do Ocidente in Caderno Rioarte*, Ano II, nº 5.
JAMESON, Fredric, *Pós-Modernismo – A Lógica Cultural do Capitalismo Tardio* São Paulo: Ática, 2002.
JEUDY, Henry-Pierre, *O corpo como objeto de arte*, São Paulo: Estação Liberdade, 2002,
ORLAN*, Manifesto da Arte Carnal, in http://www.orlan.net/texts/.*
htttp://tehirishcritic.com/.

Ricardo Maurício Gonzaga é artista e Professor Adjunto do Departamento de Artes Visuais da Universidade Federal do Espírito Santo. Doutor (2005) e Mestre (2001) em Linguagens Visuais pelo Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da UFRJ. No momento desenvolve a pesquisa *Entre palavra e imagem: processos de formação do sentido na arte* e, como artista, a série de in-ações *Ready Me, Read Me*.