

DEPARTAMENT DE TEORIA DELS LENGUATGES I
CIÈNCIES DE LA COMUNICACIÓ

ORLAN COMO PARADIGMA DE LA ESTÈTICA DEL
SACRIFICIO.

JOSÉ IGNACIO BENITO CLIMENT

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA
Servei de Publicacions
2011

Aquesta Tesi Doctoral va ser presentada a València el dia 26 de juliol de 2011 davant un tribunal format per:

- Dra. Pilar Pedraza Martínez
- Dr. Xavier Antic Valero
- Dra. M^a Teresa Aguilar García
- Dra. Beatriz Ferrus Antón
- Dra. Carme Senabre Llabata

Va ser dirigida per:
Dr. Manuel Asensi Pérez

©Copyright: Servei de Publicacions
José Ignacio Benito Climent

I.S.B.N.: 978-84-370-8224-0

Edita: Universitat de València
Servei de Publicacions
C/ Arts Gràfiques, 13 baix
46010 València
Spain
Telèfon:(0034)963864115

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

FACULTAD DE FILOLOGÍA, TRADUCCIÓN Y COMUNICACIÓN



ORLAN COMO PARADIGMA DE LA ESTÉTICA DEL SACRIFICIO

TESIS DOCTORAL

Presentada en el **Departamento de Teoría de los Lenguajes y Ciencias de la Comunicación** en el programa de Doctorado en **Comunicación** por:

José Ignacio Benito Climent

Dirigida por:

Prof. Dr. Manuel Asensi Pérez

València, 2011

Al recuerdo de mi hermana



**La Fiancée numérique
de Frankenstein (1990)**

*Elegir la propia máscara
es el primer gesto voluntario humano.*

Y es solitario.

Clarice Lispector



Estudio documental: Le drapé – le Baroque (1979)

Agradecimientos

Mis agradecimientos a la ayuda recibida por diferentes doctores/as expertos en filosofía, literatura, cine y arte por las ideas y seguimiento en el desarrollo de la tesis doctoral. A Carmen Senabre Llabata y Pilar Pedraza por sus seminarios sobre Estética e Historia del Arte, donde introducen las variables de género para analizar el arte, ya que a partir de estos seminarios se originó la idea inicial de la tesis. A Anacleto Ferrer Mas por la revisión de la tesis y por aportarme bibliografía y filmografía pertinente al sujeto de la identidad abyecta. A María Teresa Aguilar García por darme a conocer la teoría ciberfeminista y transhumanista desde una perspectiva crítica, así como la literatura feminista de la diferencia, como la de Clarice Lispector. A Román de la Calle por advertirme de la importancia de la fenomenología como estudio del cuerpo. A Manuel Asensi Pérez por confiar en la idea de mi tesis y darme a conocer la filosofía feminista de Beatriz Preciado, así como el telquelismo. A Beatriz Ferrús Antón, Isabel Clúa Ginés y Xavier Antic Valero por sus valoraciones críticas y enriquecedoras sugerencias en torno a la filosofía feminista y a la teoría de género, así como a la teoría queer. Y a Laura Vidal Català y Amparo Ortega Silvestre por darme un enfoque psicológico clínico de la sintomatología presente en la obra de Orlan y sus interpretaciones simbólicas desde la teoría psicoanalítica. Cada consejo ha sido vital para poder avanzar paso a paso en esta investigación doctoral, enmarcada en los fundamentos filosóficos y estéticos de los estudios de género y la cultura queer, aplicados al arte performer feminista, cuyo paradigma es la obra de Orlan, Ésta se entiende de una manera original en una nueva estética que el autor de esta tesis considera como estética del sacrificio. Todos estos elementos sirven de argamasa para construir el andamiaje de un nuevo arte a partir de la deconstrucción del género.

ÍNDICE

1. Introducción: Orlan como paradigma de la estética del sacrificio.....	9-21
2. Historia de la performance.....	22-43
2.1 Génesis: Futurismo y constructivismo rusos.....	30-35
2.2 El expresionismo.....	35-37
2.3 El Cabaret Voltaire.....	37-41
2.4 El Dadá.....	41-43
3. Performances contemporáneas.....	44-73
3.1 Woman House Project y Women House Project.....	47-51
3.2 Artistas del dolor: Ana Mendieta, A. Piper y C. Schneemann.....	51-54
3.3 La tortura como género performativo.....	54-56
3.4 Del feminismo francés a la actualidad.....	56-64
3.5 La performer española Lorena Amorós Blasco.....	65-70
3.6 Estética del desnudo: pornografía performativa.....	70-73
4. La obra artística de Orlan.....	74-101
4.1 La transmutación del cuerpo genérico en andrógino.....	74-75
4.2 Análisis del film “Orlan carnal-art” de S. Oriach.....	76-101

5. Fundamentos filosóficos.....	102-120
5.1 El cuerpo en la filosofía y el psicoanálisis.....	102-112
5.2 La performance como fenomenología del dolor existencial contemporáneo.....	113-116
5.3 El dolor como sacrificio.....	116-120
6. Orlan y el psicoanálisis.....	121-136
6.1 La muerte.....	121-125
6.2 El dolor en la obra de Lacan.....	125-131
6.3 El goce femenino.....	131-135
6.4 La sutura y el seminario del Aún.....	135-136
7. Orlan como paradigma de la estética del sacrificio.....	137-147
8. Estética del sacrificio.....	148-197
8.1 El ritual esquizoanalítico en la performance.....	148-170
8.2 Más allá de la mimesis, la metamorfosis.....	171-173
8.3 Lo sublime.....	174-179
8.4 La barbarie o lo monstruoso.....	180-185
8.5 La carnalidad.....	186-193
8.6 Cine carnal o sacrificial.....	194-197
9. Fundamentos estético-políticos.....	198-240
9.1 Esquizoanálisis del mayo francés.....	200-216

9.2 La estética del sufrimiento: la máscara, locura y guerra.....	216-229
9.3 La postmodernidad: lo ritual, lo sacrificial, la marca y el fantasma.....	229-240
10. Conclusiones.....	241-246
11. Bibliografía.....	247-255
ANEXO: Traducción film “Art-carnal”.....	256-287

1. INTRODUCCIÓN

ORLAN COMO PARADIGMA DE LA ESTÉTICA DEL SACRIFICIO



Ilustración 1: Orlan. La novia de Frankenstein.

Me pregunté entonces: ¿qué configuración de poder construye al sujeto y al Otro, esa relación binaria entre hombres y mujeres y la estabilidad interna de esos términos?

Judith Butler, *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad* (1990).

Esta tesis se ocupa de indagar en los orígenes de la *performance* “feminista” para contextualizarla, a través del análisis histórico, en el seno de las vanguardias estéticas. Su primer origen está en los principios del siglo XX y se desarrolla hasta la actualidad, desarrollo durante el cual la *performance* se constituyó en un arte con un discurso ideológico y político. Así pues, la tesis

básica plantea que la *performance* proviene de las teorías estéticas de inicios de siglo como el futurismo italiano y el constructivismo ruso, el dadaísmo y las estéticas y teorías feministas desarrolladas conjuntamente con los cambios histórico-políticos en Asia, Europa y EEUU, como fueron el surgimiento de los fascismos europeos (alemán, italiano y español), la II Guerra Mundial y la entrada de EEUU en Vietnam. Desde una postura crítica y un método *deconstructivo*,¹ el método epistemológico postmoderno por antonomasia consiste en desmontar todo el armazón del arte performer a través de las performances de Orlan. Analizaremos el arte performer feminista y nos preguntaremos si cumple su función política o, en cambio, acaba convirtiéndose en un circo para una pequeña élite aburrida, anulándose así su intención primera de denunciar la condición de la mujer en las sociedades contemporáneas. Esta metodología parte de la siguiente idea expuesta por la filósofa feminista española Rosa M.^a Rodríguez Magda², en *Foucault y la genealogía de los sexos*, sobre la metodología del feminismo transmoderno o del simulacro cuyos objetivos metodológicos son los siguientes:

Recomponiendo arqueológicamente una visibilidad que nos ha sido

¹La deconstrucción o el método deconstructivo consiste en analizar la producción de discursos o metarelatos en relación a las prácticas que predicen y que delimitan dentro de un contexto interpretativo.

² A mi entender se trata de nuestra Judith Butler española. Catedrática en Filosofía, Consellera del Consell valencià de Cultura de Valencia, directora del Aula de Pensamiento de la Institució Alfons el Magnànim y directora de la revista de filosofía *Debats* en Valencia. Entre sus libros podemos destacar: *Femenino fin de siglo. La seducción de la diferencia* (1987, 1994); *La sonrisa de Saturno. Hacia una teoría transmoderna* (1989); o *El modelo de Frankenstein* (1997) y *Transmodernidad* (2004). Ha coordinado también las obras colectivas de carácter feminista: *Mujeres en la historia del pensamiento* (1997), además de *Y después del postmodernismo ¿qué?*(1998). Su última publicación es *Razón digital y vacío*, una crítica neokantiana a la nueva era tecnológica, desde una perspectiva de análisis del simulacro en clave baudrillana y la nueva metafísica derivada del uso de las nuevas tecnologías, sus estructuras temporales y espaciales desde la actual física.

negada, desvelando las trampas de la genealogía patriarcal, introduciendo efectos de verdad en el discurso de esta ficción, pero también generando nuestros propios usos genealógicos, haciendo funcionar la ficción en el interior de la verdad, revelando y sustituyendo las amplias redes androcéntricas/androcéntricas de las relaciones poder/saber³.

Ahora que está clara cuál será la tesis a defender, veamos en qué consiste una performance. Para plantearnos y resolver el problema de qué es una performance debemos distinguirla de los actos performativos. Por último habrá que especificar en qué consiste la performance feminista. Dado lo difícil que resulta definir el concepto performance, utilizaremos una definición de tipo hermenéutico y fenomenológico, sin pretender que sea una definición definitiva o intocable. Una performance es una demostración, una acción que representa aquello que quiere mostrar, a través de prácticas artísticas consistentes en actos performativos que configuran un sentido, dándose juntas en un mismo cuerpo o entre varios cuerpos intercomunicativos. Es decir, la performance consiste en una serie de actos performativos que afectan a uno o más cuerpos, con la intención de demostrar algo que pretende mostrar el/la artista. Se trata, en cierto sentido, de convertir el cuerpo del/la artista en obra de arte. Consiste en la demostración de algo ocurrido o por ocurrir que se desvela a través de la realidad del cuerpo y de la comunicación entre estos, como un lenguaje primitivo que utiliza como gramática el cuerpo. “El verbo se hace carne” y el lenguaje no verbal, acompañado de objetos simbólicos y actos performativos, describe una geopolítica del cuerpo que traza huellas en el espectador anónimo y lo estimula a la manera del rito antiguo trabajando, a través de

³ Rosa M.^a Rodríguez Magda, *Foucault y la genealogía de los sexos*, dir. Myriam Díaz-Diocaretz, col. Cultura y Diferencia: Teorías feministas y cultura contemporánea. Pensamiento crítico/pensamiento utópico 110, cap. III. *Poderes y estrategias*, ap. 1.1. *Simulacro y feminismo transmoderno*, pág. 149, ed. Anthropos, Barcelona, 2004.

herramientas artísticas y sus prácticas, un mito en concreto del individuo. Ésta es la intención paradigmática de la performance. La intención consiste en desligar el cuerpo del discurso, mostrar a través del análisis provocativo los prejuicios reflejados en la esfera de su realización. El acto performativo es la base de la performance y consiste en la comunicación verbal o no verbal entre los cuerpos que actúan en ella. Se distingue de la performance en que es, como dice Jacques Poulain (titular de la cátedra de la UNESCO de filosofía de la cultura y las instituciones y profesor de filosofía de la Université de Paris-VIII) el acto del habla mismo, en el lugar que se da el habla, el cuerpo y su contexto, la gestualidad. El sentido de una performance cualquiera como es hablar, el referirse a alguien, la comunicación ideal entre dos sujetos, el sentido del mover las cuerdas vocales, crear sonidos con sentido y comunicar lo incomunicable a través de una demostración fáctica y perfectible es demostrar el mensaje de la forma más perfecta posible. Como la función epistolar del discurso en Jean Cocteau⁴, según la teórica Linda S. Kauffman, Orlan es la Cocteau de nuestra época.

Orlan inventa un nuevo modelo epistolar y lo representa simultáneamente. Mientras los cirujanos operan, Orlan abre una ventana al mundovía satélite, visiófono, fax y módem. Quienes quieran desearle suerte alrededor el globo «se cartean» así con ella y todos están conectados a la red virtual. [...] El género epistolar es ahora internacional, instantáneo e interactivo. Ella hace que lo verbal y lo

⁴ Se refiere a las cartas como género epistolar y cree que éste es femenino. El texto literario *La voix humaine* (1930) de Jean Cocteau es el que mejor ejemplifica la función epistolar transmutada en la utilización del teléfono por parte de una mujer, quien realiza un monólogo que representa una ruptura emocional y la devolución de unas cartas de amor. Pedro Almodovar utilizó el fragmento final de este texto en su film *La ley del deseo* (1986). Orlan parece llevar al extremo esta función epistolar con el uso de las nuevas tecnologías.

visual se entrecrucen, pues los «corresponsales» de Orlan pueden verla y oírla, de la misma manera que ella los ve, los oye y les responde a sus preguntas y comentarios, lo cual lleva la comunicación epistolar más allá de las posibilidades del e-mail. La «correspondencia» es visual, estética y clínica, así como múltiple, espontánea y «representada», todo a la vez.

Orlan es el Cocteau de nuestra época , el ausente nexo feminista entre el inconsciente surrealista, el espectáculo situacionista y los simulacros de Baudrillard. Al igual que la realidad virtual y Dios, Orlan está en todas partes y en ninguna. Orlan representa la problemática de la fe, sus causas y sus consecuencias. Yacente y vulnerable , comparte con el mundo un abrumador deseo de comunicar⁵.

Linda S. Kauffman, *Malas y perversos. Fantasías en la cultura y el arte contemporáneos* (1998)

La performance “feminista” es similar a la definida anteriormente, pero con una finalidad concreta: desligarnos de los prejuicios sexistas. No hay que olvidar que muchas de estas prácticas se interpretaban ante espectadores masculinos, como en un cine porno. Pero no es esa su única intención, también pretende demostrar la realidad en la que ha vivido, vive y vivirá la mujer de no cambiar más radicalmente el orden de las cosas, pasando del modelo del *dios-padre* (Sigmund Freud, 1933) al de la *diosa blanca* (Robert Graves, 1948), como enuncia el psicoanálisis lacaniano.

⁵ Parveen Adams, *The Emptiness of the Image: Psychoanalysis and Sexual Differences*, pág. 154, Routledge, Londres, 1996.

La metáfora está tomada de Julia Kristeva,⁶ quien la elabora a través de sus interpretaciones lacanianas del orden mundial falocéntrico y el miedo que se tiene a la diosa blanca, es decir, se trataría del resucitar de la mujer en un nivel de competencia igual o por encima del hombre. Véase, por ejemplo, el problema de la paridad en la política actual. Para que este discurso feminista sea comprensible es necesario tratar tres nociones diferenciadas: sexo, género y orientación sexual, que nos llevan al interrogante ¿qué diferencia existe entre “sexo” y género”? Para contestar a esta pregunta es necesario explicar el sistema sexo-género y para entender el concepto de género es necesario conocer la filosofía norte-americana y profesora en Berkeley Judith Butler,⁷ quien relaciona los roles sexuales que asumimos con el aprendizaje de actos performativos en el interior de las distintas esferas psicológicas (Sloterdijk, 1998) en y con las que convivimos desde niños e incluso antes de nacer, según las expectativas de nuestros padres.

Considerar al género como una forma de hacer, una actividad

⁶ Julia Kristeva es una escritora postestructuralista feminista y psicoanalista lacianiana que formó parte del círculo *telquelista* junto con su marido Philippe Sollers, también escritor, influenciada en un primer momento por la semiología rusa de Bajtín, como Manuel Asensi Pérez nos explica en *Los años salvajes de la teoría. Philippe Sollers, Tel Quel y la Génesis del pensamiento post-estructural francés*, cap. *El feminismo telquelista*, págs. 165-170, col. Prosopopeya, ed. Tirant lo Blanch, Valencia, 2006 y en su *Historia de la teoría de la literatura (el siglo XX hasta los años setenta)*, Vol. II, págs. 372-373, cap. 6 *La teoría literaria en Francia entre 1940 y 1970. La culminación del estructuralismo*, apartado 3. *¿Quiénes fueron los estructuralistas franceses en cuanto a la teoría y la crítica literaria?*, epígrafe: B) *Los afines: J. Kristeva, U. Eco y J. Cohen*, col. Humanidades literatura, ed. Tirant lo Blanch, Valencia, 2003.

⁷ Judith Butler, *Deshacer el género*, trad. Patricia Soley-Beltran, ed. Paidós, Barcelona, 2006. Para Butler la repetición de lo “performativo” es necesaria para la constitución del género, que ha rechazado su objeto homosexual, al cual estaba apegado apasionadamente. Sin embargo, puede ocurrir una repetición subversiva, destituyente, que produzca una nueva identidad performativa. El uso de los placeres foucaultiano se transforma en Butler en el uso de la repetición, a favor de nuevas “resignificaciones” alternativas al poder.

incesante performada, en parte, sin saberlo y sin la propia voluntad, no implica que sea una actividad automática o mecánica. Por el contrario, es una práctica de improvisación en un escenario constrictivo. Además, el género propio no se «hace» en soledad. Siempre se está «haciendo» con o para otro, aunque el otro sea sólo imaginario⁸.

Judith Butler (2004)

La noción de sexo es puramente fisiológica y biológica. Se centra básicamente en el dimorfismo sexual cuya más clara representación son los genitales externos. Es una noción que se ha utilizado históricamente como base para definir las otras dos, por ser impuesta biológicamente, evidente e innegable. ¿Por qué es un error definir género y orientación sexual en base al sexo? El género consiste en el rol social que atribuye la cultura a cada uno de los sexos, es decir, el género femenino está ligado al sexo femenino y el género masculino al sexo masculino. Si nos limitásemos a esta exposición parecería que estamos dando la razón a quien define género en función de sexo, pero lo cierto es que distintas culturas atribuyen distintos géneros a los mismos sexos. Por ejemplo, las actividades que se consideran características de lo femenino son distintas en la cultura europea-occidental y en la africana. Esta diferencia entre géneros en las distintas culturas es suficiente para defender que no existen las diferencias biológicas entre géneros; existen sólo las aprendidas culturalmente.

Una de las diferencias entre géneros consiste en la orientación sexual. Nuestra cultura europeo-occidental considera que lo “natural” o “apropiado” es que cada individuo se sienta atraído sexualmente por el otro sexo. Sentirse atraído por un sujeto del mismo sexo, la homosexualidad, hace muy poco que

⁸ Ídem, Introd. *Actuar concertadamente*, pág. 13.

ha dejado de considerarse una enfermedad mental (1973). Recordemos que en España, durante el franquismo, los homosexuales fueron perseguidos y que recientemente, algunos de ellos, han podido ser indemnizados. Al igual que las diferencias entre géneros no están vinculadas al sexo, la orientación sexual no es más que un atributo psicológico igual que el carácter. Considerar un determinado carácter como una enfermedad es una atrocidad que pretende la alienación de la humanidad. Es cierto que existen rasgos psicológicos patológicos, dentro de lo que se denomina carácter, igual que hay orientaciones sexuales que pueden derivar en patologías, como sería el caso de las parafilias. No se pueden catalogar así las conductas homosexuales.

*Las correlaciones entre la identidad de género y la orientación sexual son turbias, en el mejor de los casos: no podemos predecir sobre la base del género de una persona qué tipo de identidad de género tendrá y tampoco, en último término, en qué dirección (o direcciones) él o ella abrigarán y buscarán su deseo. Aunque los llamados transposicionalistas creen que la orientación sexual tiende a seguir la identidad de género, sería un enorme error asumir que la identidad de género causa la orientación sexual o que la sexualidad se refiere necesariamente a la identidad de género.[...] Aunque se pudiera aceptar de una manera no problemática una clasificación de las características “femeninas” y de las “masculinas”, no podría deducirse de ella que lo “femenino” es atraído por lo masculino y lo “masculino” por lo femenino. Esto sólo se podría deducir si utilizáramos una matriz exclusivamente heterosexual para comprender el deseo. Y en realidad esa matriz falsificaría algunos de los cruces **queer** en la heterosexualidad⁹.*

Judith Butler (2004)

⁹ Ídem, cap. 4 *Desdiagnosticar el género*, pág. 119.

La libertad sexual, el derecho al divorcio y un largo etcétera de libertades ganadas por las mujeres desde la revolución francesa, pasando por las sufragistas y el mayo del 68, así como las prácticas feministas, los movimientos gays y un sin fin de movimientos sociales han ayudado a emancipar a la mujer. Incluso, aunque algunas de ellas hicieran oídos sordos a estos cambios, sus cuerpos, nuestros cuerpos, han experimentado estos sucesos experimentales de transformación de la vida humana y la vida política, entrando en la intimidad de los domicilios, en los bares, en los cines, etc. Hay que recordar que la homosexualidad estaba catalogada en el DSM-II como patología hasta 1973¹⁰. Un ejemplo claro que me ilustró la Dra. María Teresa Aguilar García es que la ninfomanía es un invento de la sexualidad masculina normativa que supone menor deseo sexual en las mujeres, por lo que las mujeres con mucho deseo sexual son vistas como que se desvían de la normatividad y es por esto que reciben el apelativo de ninfómanas. En rigor la ninfomanía no existe más que en las mentes normativo-tradicionales.

En el último congreso sobre género *La cultura en el cuerpo*¹¹ (2009), en la Universidad de Elche, antropólogos de distintos países llegaban a distinguir en

¹⁰ Según los criterios diagnósticos del DSM-IV-TR, **Manual diagnóstico y estadístico de los trastornos mentales** de la *American Psychiatric Association*, que contiene una clasificación de los trastornos mentales, con el fin de que los psicólogos clínicos y psiquiatras puedan diagnosticar, estudiar e intercambiar información y tratar los distintos trastornos mentales y psicológicos. Este manual es revisado cada cierto tiempo, recogiendo los resultados de las investigaciones. El feminismo ha criticado en numerosas ocasiones algunos criterios del DSM, como que la homosexualidad se incluyera como un trastorno en el DSM-II, diagnóstico que fue eliminado en 1973. El feminismo también reclama que en la próxima revisión del DSM (DSM-V) se deje de considerar los problemas de identidad derivados de la transexualidad como un trastorno psiquiátrico, denominado Trastorno de la identidad sexual (Disforia de género), que hace referencia al desajuste o malestar persistente y clínicamente significativo con el sexo biológico que le ha correspondido al sujeto. Otros sectores proponen que se cambie su denominación a «síndrome de Harry Benjamin», aduciendo que «transexualidad» tiene connotaciones perjudiciales por el mal uso que se ha hecho del término. Asimismo, este sector argumenta la conveniencia de que se mantenga la patologización de la transexualidad en el DSM-V, debido a que esta postura permitiría el acceso de las personas transexuales a las cirugías de modo gratuito. De todos modos, la controversia está abierta.

¹¹ Cd-rom de las Actas del I Congreso Internacional de Cultura y Género, *La cultura en el cuerpo*, 11-13 de noviembre de 2009, organizado por el Seminario interdisciplinar de Estudios

la actualidad hasta cinco géneros diferenciados. Por su parte, las discusiones feministas caían en la disputa de si se considerarían de la igualdad (lo mismo) o de la diferencia (lo otro). El primero parece continuar con un poder fálico pero transmitido a las mujeres y en el de la diferencia se sitúan las lesbianas, sadomasoquistas, etc., consideradas como minorías políticas y que ahora prefieren llamarse *queers*, que sería algo así como llamarse *raras*. Este concepto proviene de la literatura *beat*, sobre todo de W. Bourroughs. Este autor, en un texto del mismo nombre, expone sus aventuras gays y caníbales, así como sus viajes con las drogas, de país en país (Sudamérica o Méjico). Es el pensamiento nómada basado en una literatura inglesa que trata temas proscritos por ser tachados de inmorales, como ilustra el siguiente texto, donde uno de sus protagonistas, Lee, describe su tragedia humana como si fuera una especie de abyecto social.

Una maldición. La lleva nuestra familia desde hace varias generaciones. Los Lee siempre han sido perversos. Nunca olvidaré el indecible horror que me congeló la linfa de las glándulas, de las glándulas linfáticas, cuando la nefasta palabra me quemó el tambaleante cerebro: yo era homosexual. Pensé en los travestis pintarrajados, con sonrisas bobaliconas, que había visto en un club nocturno de Baltimore. ¿Era posible que yo fuera una de esas cosas subhumanas? Caminé por las calles como un hombre con una conmoción cerebral...Me podría haber destruído, poniendo fin a una existencia que solo parecía ofrecer atroz sufrimiento y humillación.¹²

El pensamiento *queer* también se basa en textos actuales clave como *Testo yonqui*¹³, escrito por una profesora española que imparte clases de filosofía en París VIII, uno de los lugares donde surgió el movimiento gay y bollero en París. En este texto la autora utiliza su cuerpo para realizar un experimento lésbico-científico, aplicarse testosterona en gel sobre su propia piel y analizar las distintas modificaciones que se producirán en la biomujer, quien adquirirá rasgos físicos masculinos, como la potencia sexual masculina *ad infinitum* o el mismo deseo sexual que los hombres. Se trata a su vez de un texto-test, porque intenta conjugar los distintos textos o discursos postmodernos, configurando un nuevo texto que surge de las lecturas de filósofos postmodernos franceses como René Schérer, Guy Hocquenghem¹⁴,

¹² William Burroughs, *Queer*, trad. cast. Mariano Casas, pág. 60, ed. Anagrama, Barcelona, 2007

¹³ Beatriz Preciado, *Testo yonqui*, ed. Espasa, Madrid, 2008.

¹⁴ Guy Hocquenghem, *El deseo homosexual con Terror anal* de Beatriz Preciado, pról. René Schérer, trad. Geoffroy Huard de la Marre, ed. Melusina, Barcelona, 2009.

Gilles Deleuze, Michel Foucault, etc. De este modo crea un discurso filosófico propio, lésbico-resistente contra el nuevo orden capitalista que administra la sexualidad a través de los medios de comunicación, del porno y de la ciencia heteronormativa, todos ellos controlados por hombres y utilizados bajo un prisma androcéntrico. Podemos ver un ejemplo de ello en el siguiente fragmento extraído del mismo texto:

La píldora opera desde el principio como una técnica no de control de la reproducción, sino de producción y de control de género.¹⁵

Uno de los primeros manifiestos clásicos de esta índole postmoderna fue el de Guy Hocquenghem *El deseo homosexual*, donde el filósofo francés analiza la homosexualidad, otorgándole la dignidad que se merece, al plantear los giros masculinistas que se advierten, a lo largo de la historia de la sexualidad, como problemas irresolutos de la heterosexualidad dominante desde el psicoanálisis freudiano, intentando a su vez subsanar los errores en los que caía este último.

La homosexualidad atañe a todo el mundo sin embargo, está proscrita por todas partes. Esta represión depende también de un análisis en el que entra en juego el deseo.¹⁶

¹⁵ Beatriz Preciado, *Testo yonqui*, pág. 130, ed. Espasa, Madrid, 2008.

El reconocimiento de la propia homosexualidad y los deseos homosexuales reprimidos por la educación heterosexual crean estragos a largo plazo, como ocurre, por ejemplo, en los hombres que descubren demasiado tarde su homosexualidad después de haber estado casados y de tener hijos. La culpabilidad desarrollada por los homosexuales puede llegar en ocasiones al suicidio o una vida llena de insatisfacciones.

¹⁶Guy Hocquenghem, *El deseo homosexual con Terror anal* de Beatriz Preciado, pág. 46, pról. René Schérer, trad. Geoffroy Huard de la Marre, ed. Melusina, Barcelona, 2009.

2. HISTORIA DE LA PERFORMANCE

La performance es una acción artística en la que el/la artista toma su cuerpo como soporte de su acción. A esta acción se le denomina acto performativo. Lo que pretende el/la artista con un acto performativo es transfigurar el mundo y su valores, a través de la transgresión de la corporalidad, mostrada a menudo con toda su desnudez, haciendo emerger las fuerzas dionisiacas y apolíneas (Nietzsche, 1872) que están a la base de cualquier obra de arte como es la de Orlan.

A lo largo de esta tesis doctoral vamos a mostrar distintas performances, performers y actos performativos, para más tarde mostrar la obra artística de Orlan como paradigma de la performance feminista y contemporánea, a la luz de la historia de la postmodernidad que estamos viviendo y que es nuestra epocalidad. Asimismo, estudiaremos el origen trágico de su obra en un sentido nietzschiano de sufrimiento y la base antropológica de las performances contemporáneas, que cumplen la función de desvelar la función trágico-cómica del arte como telón, máscara y escena de nuestra contemporaneidad. Esta historia está por escribir y eso es lo que vamos a intentar realizar a continuación en clave hermenéutica.

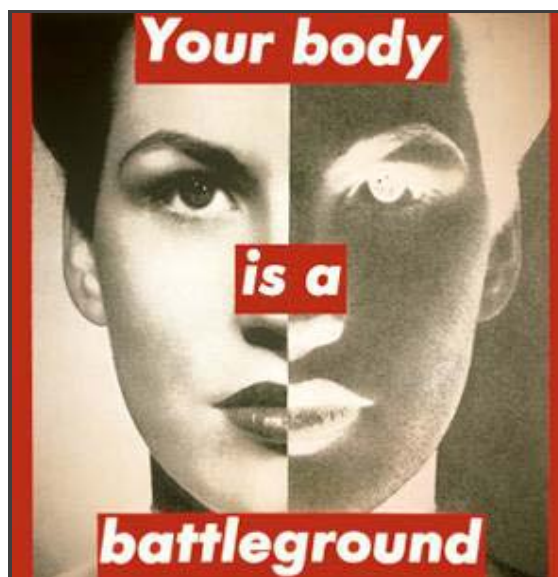


Ilustración 2: " Tu cuerpo es un campo de batalla", Barbara Kruger

Una vez que hemos explicado en qué consiste la performance, deberíamos comenzar a analizar su génesis. Aunque es poco conocido, la performance realizada por mujeres empieza en el futurismo ruso. Continúa con los constructivistas y el dadaísmo, atravesando todas las corrientes estéticas, hasta elevarse como una manifestación autónoma que tiene su propia función pública y política de denuncia social del maltrato infligido a las mujeres a lo largo de la historia, donde la mujer ejerce el papel de artista-protagonista.

Sin embargo, antes de comenzar con la historia, es necesario observar que el problema sobre la función estético-política de este arte es difícil de tratar en la actualidad. Por ejemplo, la artista performer francesa Orlan se opera transformando su cara en una composición de diferentes rasgos faciales de mujeres que inspiraron el ideal de belleza en distintas épocas, para convertirse en un monstruo sobre la base de la perfección del ideal (sobre todo renacentista). Nos preguntamos hasta qué punto logra una fuerte denuncia simbólica de una práctica institucional o por el contrario, provoca un efecto fallido y desprovisto de sentido.



Ilustración 3: Detalle de la cara de la Venus de Botticelli

Como expone David Ferrara Garro en su tesis doctoral *El cuerpo humano entre el arte y los medios de masas en el tránsito del siglo XX al XXI*:

Su rostro aglomeraba los estereotipos de la belleza femenina más determinantes desde el Renacimiento, centrándose en los proporcionados por Botticelli, Leonardo, Gustave Moreau, Gérard y la Escuela de Fontainebleau. Como un replicante limitado por una serie de factores externos¹⁷.

¿Cuál es el sentido de la performance en la estética feminista? Éste es nuestro objeto de estudio; en concreto analizar la obra artística performativa de mujeres artistas, los discursos que atraviesan su obra, sus funciones mitológicas y ritualísticas y, cómo no, su fin primordial satisfecho o no, que es el de la denuncia política.

En la comprensión de la feminidad actual hay que analizar los distintos conflictos derivados de la asunción del rol, como el conflicto de identidad, de sexualidad o la violencia dirigida a ciertos géneros como el femenino y el *trans*. De este modo la feminidad se halla inscrita en una ambivalencia de roles que encubre una fenomenología del maltrato dirigido hacia la mujer y toda identidad

¹⁷ *El cuerpo humano entre el arte y los medios de masas en el tránsito del siglo XX al XXI*, David Ferrara Garro, director Carlos Plasencia Climent, cap. 4 *El cuerpo en el arte de las nuevas tecnologías*, apartado 4.4. *Una política del cuerpo sobre la creación del cyborg biológico a propósito de Orlan: manipuladores/manipulaciones, reconstrucciones/deconstrucciones y huida hacia la carne/identidad artificial*, pág. 397, ed. UPV, Valencia, 2008.

múltiple que no sea masculina y heterosexual. Por esta razón no vamos a limitarnos a señalar que en tal momento histórico se dio un determinado espectáculo que correspondería al canon de la performance, sino que vamos a mostrar una continuidad del discurso político que permitirá entender la génesis y la situación actual del movimiento.

El discurso feminista nace del feminismo radical, es un movimiento social que surge como respuesta a la opresión de la mujer. El feminismo es un conjunto de movimientos sociales asociados a prácticas políticas, artísticas y sociales. Ha sido definido de muchas formas y su práctica ha sido diversa, si bien su naturaleza filosófica y política ha quedado oculta por determinadas posturas dominantes, como la maternalista o aquellas que se apoyan en perspectivas igualitarias. El concepto de feminismo, además de encerrar propuestas muy diferentes, no debe ser referido solamente a la esfera del género, si bien es su realidad angustiante más sensible. Se trata de reconstruir el constructo de la sexualidad femenina en su plano inmanente, liberándolo de los trascendentales como “Dios ha creado a la mujer a partir del hombre”, enunciados de tipo metafísico que nada tienen que ver con esta realidad corpórea, social, política y psicológica que es la vida humana digna y libre de una mujer. Podemos decir que la mujer, el hombre, el ser, el yo, etcétera, son nombres incapaces de asimilar la realidad múltiple ontológica de la que hablan. Estamos refiriéndonos a una multiplicidad de existencias difíciles de contener en un lenguaje destinado a ser obsoleto. Es peligroso decir “la mujer no existe” (Lacan, 1970) o “el hombre no existe”, porque podría ser tomado y reapropiado por un discurso absolutamente conservador. Pero la realidad utópica sería que nadie tuviera nombre para ser nombrado, que el género no fuera utilizado para definir a las personas y que las estructuras ontológicas fueran desacreditadas por ser incapaces de explicar la multiplicidad de devenires, que son inenunciables. Todos estos nombres se utilizan dentro de un teatro de realidad construido sobre la base del acotamiento de la multiplicidad de realidades. Dentro de esta multiplicidad, el género es una de las formas utilizadas para oprimir a un sector de individuos y reducir sus fuerzas dentro de la misma realidad. Ahí está el valor de la performance: escenificar la inutilidad de las

definiciones existentes en el lenguaje. Hoy en día no podemos decir “las mujeres no existen”¹⁸, porque negar esta realidad sería negar, entre otras cosas, la violación. No obstante, hay que tener en cuenta que lo importante es la persona violada, puesto que lo que importa es el acto de la violación y la víctima, no su sexo. Lo que ocurre es que a menudo concuerda la tipología de los sexos con el opresor masculino (victimario) y la víctima femenina. En consecuencia, la noción de mujer sería refractaria de los derechos de un sector de la población con cuerpo femenino.

Para Colette Soler la tesis lacaniana de que *la mujer no existe* se puede explicar del siguiente modo:

*Decir que La mujer no existe, es decir que la mujer no es más que uno de los nombres del goce, real. En cuanto las mujeres que sí existen, las que el registro civil tiene por tales en función de la anatomía, ellas también están bajo el peso de la primacía del falo.*¹⁹

¿Qué diferencia a la mujer del hombre? ¿Por qué no preguntar qué diferencia al hombre de la mujer? El tratamiento que le ha sido infligido a la mujer recuerda al del prisionero de un campo de concentración. Hasta la fecha no había nombre que designara a las personas que habían compartido de alguna manera estas torturas en su cuerpo y mente. Giorgio Agamben distingue, entre los prisioneros del campo de concentración, una identidad

¹⁸ Jacques Lacan *Psicoanálisis Radiofonía y Televisión, El atolondradicho*, trad. al cast. Oscar Masotta y Orlando Gimeno-Grendi, ed. Anagrama, Barcelona, 1993 y *La significación del falo*, en *Escritos 2*, ob. cit., pág. 666, ed. SIGLO XXI, México, 1974. Ver también Colette Soler, *Lo que Lacan dijo de las mujeres. Estudio de Psicoanálisis*, trad. al cast. Ana Palacios, ed. Paidós, Psicología Profunda 255, Buenos Aires, 2008.

¹⁹ Colette Soler, *Lo que Lacan dijo de las mujeres, estudio de psicoanálisis*, ed. Paidós, psicología profunda, Buenos Aires, 2006.

nueva creada por la maquinaria de los fascismos y la tecnología de los campos, a la que denomina “el musulmán”. De este modo nombra a las personas totalmente asociales por el efecto de las circunstancias vividas en el campo de concentración, la más contemporánea de las biopolíticas (el encierro, la deshumanización y el trabajo forzado). En el caso de la mujer se trataría también de unificar con un nombre una multiplicidad de maltratos ejercidos sobre una sexualidad determinada. Si el sexo no hubiera sido significativo, las nociones hombre y mujer no hubieran sido necesarias. Se vuelven necesarias en el trato desigual dado por las sociedades, por el abuso de la sexualidad femenina por parte de la sexualidad masculina, de su utilización desmedida como objeto de tortura, fantasía y potencial destruido de sublevación. Lo que se pretende mostrar es que tanto el nominalismo como la creación de sujetos sociales intenta abarcar una realidad que es otra, la de las fantasías de una cultura que ha necesitado poner nombre a lo que debería existir como tal, haciéndolo así aparecer en la escena social, política y científica, fundamentando los tratos que se le pueden conferir y sus posibilidades de libertad. Los nombres hombre y mujer existen porque ha existido la vejación, la esclavitud y el maltrato (tortura) y siguen existiendo. Sólo en una sociedad utópica serán innecesarios, ahora son necesarios porque protegen los derechos de una gran multitud. El hombre empezó a existir en su diversidad a partir del momento en que sus derechos (paso del iusnaturalismo a la constitución de los derechos) fueron escritos e implantados después de la barbarie de los descubrimientos, colonizaciones, torturas y asesinatos. Después de la masacre y de la tortura se hizo necesario proveer a los individuos de una identidad que fuera respetada por medio de los derechos cívicos y, más tarde, de los humanos. A partir de aquí, la discusión en torno a los derechos se hizo necesaria, porque esta realidad jurisdiccional no representaba la gran cantidad de casos que se dan en una realidad social que nunca deja de ser polimorfa y divergente, en forma y acción.

En consecuencia, tanto hombre como mujer son un abismo ante una realidad inhabitable de discriminación sexual en el trato entre los iguales en la sociedad. Por lo tanto, ni hombre ni mujer han sido tratados por igual con

respecto al sexo. Es el rol social que se ha otorgado a la mujer lo que queda reflejado en su denominación. No obstante, la mujer no puede ser otra u otras que lo que son en el teatro societal. Partiendo del hecho de que la mujer es diferente del hombre por su capacidad de gestar y parir, deberíamos haberla llamado "Creadora de vida", pero no es así. La mujer, por el hecho de haber nacido en un cuerpo de mujer, no está destinada a la reproducción de la especie. Este pensamiento, como los que se desprenden de esta idea, parte de una realidad social construída sobre la ilusión de *microfascismos* (Deleuze,1933). La mujer necesariamente no ha de reproducirse o reproducir "otro", puede muy bien recrear simplemente su placer hasta el infinito de posibilidades, si sus libertades y agenciamientos sociales se expanden para con ella. De este modo, la mujer se constituye un individuo, no creador ni criatura, sino individuo sexuado o no, dentro de una sexualidad polimorfa o *cuerpo sin órganos*, como diría Gilles Deleuze. La identidad no tiene relación con la sexualidad, más que en las sociedades que promueven las desigualdades. La mujer ha sufrido todas las transformaciones de las sociedades, siendo objeto del rechazo de los atavismos construídos por las sociedades. Acusadas de brujas, nombradas y tratadas como zorras, denominadas monstruos, seres hipersensibles, etcétera, la mujer se queda perpleja y asume, generalmente, los roles asociados a su género según la cultura. De este modo, la mujer y las mujeres acaban por convertirse en fenómenos de proyección de lo indeseable, corrupto y vicioso, que el hombre era incapaz de asumir en él, en relación a una realidad moral y religiosa. La mujer fue la expiación de la culpa, un buen invento para el placer perverso de los hombres. Actualmente esta objetivización y disfrute sádico del objeto se traslada a ambos sexos, a pesar de que lo que hay detrás de todo esto es una realidad natural sexualmente polimórfica, difícil de esconder en los entresijos de la cultura. El problema ha sido etiquetar la naturaleza, que a veces también hace monstruosidades, como una aberración.

Aquí está el gran dilema de la noción de mujer, pero ¿qué lugar ocuparía la condición sexuada de los transexuales? ¿Qué etiqueta ontológica les conferimos? ¿A quién llamamos mujer y hombre? ¿Existen hombres-mujeres y

mujeres-hombres? Por supuesto que existen, ahí está la incapacidad del nombre para nombrar una realidad que es múltiple. Utilizar el género masculino-femenino es un discurso disciplinario que afecta a los cuerpos de los sujetos y a sus subjetividades. La enfermedad de Parkinson se llama así por el nombre de quien la etiquetó, pero en sí, esta enfermedad nunca tuvo nombre hasta que existió en el lenguaje. Con eso no quiero decir que el hecho de ser mujer u hombre sea un síndrome o una enfermedad, sino que las adscripciones a los estereotipos de género son un síntoma de nuestras sociedades enfermas. Se hace necesario hablar de la mujer porque los individuos con sexo femenino son agredidos sexualmente, laboralmente, etc. Eso les confiere un nombre, una realidad ontológica por sí misma. Aquí radica la necesidad de hablar de género, el sexo se ha convertido en una esencia particular que ha sufrido todo tipo de aberraciones que deben ser denunciadas y además reparadas por el cristianismo, como enuncia F. Nietzsche en *El anticristo*²⁰.

En el siguiente capítulo, el número II, voy a analizar el contexto histórico-social y cultural en que surge la estética feminista de la performance. A través del análisis de los distintos estilos o estéticas de vanguardia, como el futurismo y constructivismo rusos, el expresionismo, el Cabaret Voltaire y el Dadá, llegaremos a desgajar el entorno cultural y artístico que propició el surgimiento de las performances contemporáneas. En este capítulo podemos ver como la concepción de la mujer artista va configurándose y cómo va creciendo su protagonismo, pasando de estar detrás del telón como escenógrafas, por ejemplo, a ser artistas performer. También se estudiarán las primeras manifestaciones de artistas performer que lograron crear este nuevo arte escénico.

²⁰ F. Nietzsche, *El anticristo. Maldición sobre el cristianismo*, E. preliminar de E. López Castellón, trad. F. J. Carretero Moreno, ed. Clásicos de siempre, Madrid, 1988.

2.1 GÉNESIS: FUTURISMO Y CONSTRUCTIVISMO RUSOS

No existen categorías de imágenes, ya sean éstas del tipo que sean ("nobles o groseras o vulgares, excéntricas o naturales"), ya que la "intuición que las percibe carece de preferencias y partidismos.

Marinetti



Ilustración 4: Poema de amor de Valentine St. Point.

Empezamos hablando del futurismo ruso porque es la primera corriente estética que posibilita la aparición de las performances feministas, en el seno de un grupo de artistas-intelectuales irracionalistas. En sus actuaciones revolucionarias, contaban con mujeres performers tras del telón, en la organización y también en la construcción de la escenografía y la coreografía. También, había mujeres artistas-protagonistas de sus propios textos-performativos. Por ejemplo, Anna Andreievna fue una más de entre los poetas que visitaban el café “El perro callejero”, creando nuevos estilos artísticos de denuncia social y renovación estética, como el auto-pintarse.

En el film “Drama en el cabaré nº13” y “Quiero ser futurista” podemos vislumbrar la forma de vida iconoclasta de estos futuristas. Forreger, el director y fundador del Teatro Kamerny Tairov, encargó a Alexandra Exter los decorados y trajes para sus representaciones en el momento del renacimiento del circo. Otro ejemplo de representación que ayudó a desarrollar la performance (en un primer momento masculina) y la categoría de mujer objeto para el artista, concepto en el que nos interesa detenernos, es *Victoria sobre el Sol*, una ópera futurista desarrollada por Maiakovski y Kruchenij, entre otros, en 1913. Se trata de un libreto que narra cómo una banda de “futuros campesinos” se proponía conquistar el Sol. Sin embargo, la clara intención de Maiakovski era plasmar su genio poético y lucir su ego al hacer que la mayoría de los personajes de la ópera fueran desdoblamientos de su yo (el hombre con una oreja, el hombre sin cabeza, el hombre con dos besos, etc.). El resto de los personajes de la obra eran las mujeres: la mujer con un desgarrón, la mujer con un desgarrón más grande y la mujer enorme; una muñeca de seis metros cubierta con un velo que era arrancado por Maiakovski para descubrirla. En la representación de la obra los actores llevaban una gran máscara de cartón piedra y un vestuario que transformaba la figura humana en cuerpos meramente geométricos y de representación espacial abstracta. Eran como títeres y el efecto de las luces cortaba secuencialmente partes de su figura, una mano, una pierna...hasta llegar a la disolución total. Más tarde esta obra fue considerada “la primera representación en un escenario de la desintegración de los conceptos y las palabras, de la antigua puesta en escena y de la armonía musical”, según Matiushin. La representación de la mujer en esta obra del futurismo ruso, en la figura de su máximo exponente, Maiakovski, es objetualizada en una muñeca que queda descubierta ante el público, representando algo absurdo ante los ojos del espectador. La mujer real de carne y hueso queda relegada a un juego fetichista del artista con su muñeca, con la cual juega como si se tratara de un niño, desdoblando su personalidad en su parte desligada de sí mismo que es la feminidad del hombre-artista. Pero, ¿dónde está la mujer artista o la mujer, sin más? El significado de esta muñeca, en manos de un poeta-performer, toma una dimensión mayor. Esta

invisibilidad de la mujer en el juego de un artista presupone a la mujer una incapacidad de existir ontológicamente en escena.

Podríamos decir que todavía se espera esa época en el sentido de epocalidad²¹ (la epocalidad es un fenómeno que se da en todo el arte y consiste en la capacidad de abrir un momento fundador o epocal en el que se pone en cuestión, a través del arte, cualquier dimensión del ser), en que el sujeto femenino artista, como desdoblamiento de la mujer normal, aparezca en escena como una realidad capaz, también ella, de crear ficciones para el público, de abrir épocas a través del arte. La mujer muestra varios desgarros que darían testimonio de un abuso, de miseria o dejadez por parte del artista y la sociedad falocéntrica.

Estos ejemplos que narramos nos sirven para vislumbrar el papel de la mujer como artista por una parte, y como objeto del arte realizado por hombres, por otra. Se presenta siempre como un recurso performativo cuando es representado el cuerpo de la mujer, un cuerpo dañado por el hombre y la sociedad. Cuando es la artista la que acontece no es con pleno derecho, sino detrás del telón, como una profesional que no se ve. Las chicas eran las guionistas y escenógrafas, pero los chicos eran los que salían a escena, los *vedettes*.

Habrá que esperar hasta la entrada en escena de la primera performance de Valentine St. Point (de la cual hablaremos llegado el momento dentro de su génesis histórica), performance que no sabemos si es factible llamar feminista o no. Porque considerarla feminista supondría una conciencia de tal demostración artística como denuncia social de la posición de la mujer artista frente al hombre artista, cuando realmente se trata más de la constatación de su aparición necesaria y no consciente. En esta obra la artista era una más,

²¹ Gianni Vattimo, cap. 1 *Sentido positivo de la epocalidad del ser*, pág. 37, en *Poesía y ontología* Col.lecció estètica i crítica 3. Fundació General de La Universitat patronal Martínez Guerricabeitia. Universitat de València. Servei de Publicacions.

pero no la protagonista, sino un eslabón más de la cadena. Por su parte, sus compañeros artistas sí se permitían sobresalir sobre ellas.

Dentro de los círculos constructivistas, en 1919 Popova empezó a ser considerada como una de las escenógrafas y teórica de entre los constructivistas, gracias a sus apuntes en el catálogo “Escritos para la exposición “5 x 5 = 25””. Éstas fueron sus declaraciones: “todas las construcciones dadas (en la exposición) son pictóricas y deben considerarse simplemente una serie de experimentos preparatorios para las construcciones materializadas”, dejando así abiertas las sugerencias acerca de cómo se lograría este fin. Entre los documentos enunciados anteriormente podemos encontrar dos dibujos, uno de ellos es el traje diseñado por Popova para *El magnífico cornudo*, en 1922, y un dibujo para el decorado de la misma obra, realizado también por Popova. Prestó gran atención al color y al espacio y le interesaba mucho lo que ella denominaba valor arquitectónico de un cuadro. Realizadas con un estilo no-objetivo, constituyen una respuesta muy flexible y sensual al color. Creía que la pintura debía volver a su base bidimensional y abandonar la perspectiva, el espacio y el volumen más propios del relieve y la arquitectura. Algo más tarde, aún a inicios de 1922, Meyerhold sugiere una performance a Popova basada en sus propias teorías espaciales, a la cual ella se negó en primera instancia, al igual que lo hicieron que el grupo constructivista. No obstante, Meyerhold invitaría a cada uno por separado, con el fin de iniciar sus estudios preparatorios para la realización de la obra *El magnífico cornudo* de Crommelynck. La obra acabó realizándose en conjunto y fue representada en 1922 gracias a un esfuerzo conjunto y a Popova, como coordinadora, convencidos todos ellos por unas circunstancias materiales nada desdeñables.

Popova fue una mujer implicada con la revolución rusa y con la performance feminista. Es el primer caso en que la mujer adopta un papel de relevancia sobresaliente, ya no era una mera acompañante de los artistas masculinos. Se trata de un ejemplo paradigmático de la unión entre el constructivismo ruso y la performance feminista. 1905 fue el año del “Domingo

rojo”, el que puso en movimiento una revolución teatral y artística en Rusia. 1909 marcó el comienzo de la performance artística. En esta época, en que el arte representaba la revolución proletaria frente al régimen zarista, se celebraron el Festival de Teatro Soviético en 1920 y el Congreso de escritores de Moscú en 1934. En este último se dictó el Código oficial de actividad cultural, marcado por el realismo social de la época. Se representó además el primer circo estatal de Moscú, en conmemoración del 25 aniversario de la Revolución Roja.

El 20 de diciembre de 1913 Valentine St. Point interpreta su “Poema de atmósfera”, en la Comédie des Champs-Élysées y en New York, en el Metropolitan Opera House en 1917. También realizó poemas de guerra y amor. “El poema de atmósfera” iba acompañado de ecuaciones matemáticas en las paredes del escenario. Ésta fue la primera performance realizada por una mujer-artista, obra que tenía un contenido erótico ligado a la danza oriental. Concretamente erótico-matemático, como si los números o su contemplación a través de un cuerpo en movimiento nos llevaran a la contemplación de esencias o *eidos* pitagóricos. Pero el texto fundamental de Valentine St. Point, “Manifiesto de la lujuria”, sale a la luz en 1930. En este texto la autora interpreta la realidad desde el deseo y su exterioridad en forma de lujuria. Consistía en la manipulación de la sexualidad íntima, como una fuerza que se realiza catárticamente en sociedad, una vez transgredidas las represiones en forma de normas. Sin embargo, 1934 marcará el fin de las representaciones teatrales y performances, después de treinta años de representaciones extraordinarias, como nos recuerda la crítica de arte Roselle Goldberg en este fragmento:

Pues no por casualidad, fue en 1934, en el Congreso de Escritores de Moscú, que Zhdanov, el portavoz del Partido para cuestiones referentes a las artes, comunicó la primera declaración definitiva sobre

*el realismo socialista al esbozar un código oficial para la actividad cultural.*²²

A continuación analizamos el papel de la mujer artista a través del movimiento expresionista, del mismo modo que lo hemos hecho con el futurismo ruso.

2.2 EL EXPRESIONISMO

¿Todavía eres virgen?

Wedekind



Ilustración 5: Wedekind

En 1911 aparece *Der Bettler*²³, la primera obra expresionista. La representación de Kokoscha fue un éxito en Berlín. Es el nacimiento de las

²² Roselee Goldberg, *Performance Art desde el futurismo hasta el presente*, Cap. II *Futurismo y constructivismos rusos*, epígrafe *Moscú está ardiendo*, págs. 48-49, ed. Destino Thames and Hudson, 1988.

nuevas formas, como modo de destrucción de anteriores tradiciones realistas, como las de Hugo Ball (en ese momento preparaba performances propias). Hugo Ball quiere crear un *Kunslertheater* junto con Kandinsky. El expresionismo concibe al artista como actor envuelto en el proceso artístico; importa más la acción pictórica que el producto terminado. Este movimiento impulsó un natural interés en el arte como proceso e inspiró a muchos artistas a ir más allá en la "actuación" de sus trabajos. Es un movimiento artístico surgido en Alemania a principios del siglo XX, en concordancia con el fauvismo francés. El expresionismo se entiende como una acentuación o deformación de la realidad para conseguir expresar adecuadamente los valores que se pretende poner en evidencia y se manifestó como una reacción parcial al impresionismo.

Paralelamente se produjo el nacimiento de las revistas *Der Sturm*, *Die Aktion*, *Die Neue Kunst* y *Die Revolution*²⁴, en 1913. Sus pretensiones de crear un arte total, como ya Wagner había pensado en el pasado, fueron imposibilitadas por el advenimiento de la guerra en Alemania.

Hugo Ball tuvo que partir a Zurich junto con Emmy Hennings, quien acababa de salir de prisión por falsificar pasaportes extranjeros para eludir el servicio militar. En Zurich un night-club les firmó un contrato con un grupo ambulante llamado Flamenco. Ball escribió una *Zur Kritik der deutschen Intelligenz*²⁵, se puso en contacto con los futuristas, como lo hizo con Marinetti por carta, y se convirtió en un pacifista místico que experimentaba con narcóticos. Empezaba a configurarse el nuevo arte. Ball escribía acerca de otra clase de arte nuevo: "todo arte vivo será irracional, primitivo y complejo; hablará una lengua secreta y dejará de llevar documentos, no de edificación, sino de

²³ El mendigo.

²⁴ Inéditas en español todas ellas, pero referentes al movimiento expresionista.

²⁵ Hugo Ball, *Zur Kritik der deutschen Intelligenz* (Crítica de la mentalidad alemana), Ein Phamplet, Bücher, Frankfurt, 1919. [Trad. al esp. *La huida del tiempo* (un diario con el primer manifiesto dadaísta), prólogo de Paul Auster y presentación de Hermann Hesse, Barcelona, ed. El acantilado, 2005].

paradoja.” Dado que el expresionismo concibe la acción como la propia obra de arte, independientemente del resultado final, su vinculación con la performance es evidente. Su aspiración de romper con la racionalidad, con lo establecido, fue el caldo de cultivo idóneo para que comenzaran a filtrarse los discursos feministas. Veremos el papel del grupo de Hugo Ball dentro del Cabaret Voltaire, pero sin duda puede considerarse el expresionismo como el punto de unión entre la performance feminista del futurismo y del constructivismo y las performances que surgieron posteriormente.

2.3 EL CABARET VOLTAIRE

Queríamos hacer del Cabaret Voltaire un punto focal del “arte más nuevo”, aunque no nos olvidamos de vez en cuando de decir a los gordos y totalmente incomprensivos filisteos de Zurich, que los consideramos cerdos y al káiser alemán, el iniciador de la guerra.

Hugo Ball



Ilustración 6: Café Voltaire

En 1916 Emmy Hennigs y Hugo Ball fundaron el café Cabaret Voltaire, en el *Spiegelgasse* de Jan Ephraim, donde intentaban mostrar el eclecticismo artístico, influenciados por los cafés de Munich. Emmy Hennings era una artista de night club y su futuro esposo, Hugo Ball, era conocido por formar parte del grupo de pintores expresionistas *Der Blaue Reiter* y por las prolíficas performances teatrales expresionistas. A principios del siglo XX ambos, junto con Frank Wedekind, eran figuras muy conocidas dentro de los “teatros íntimos” del Munich del momento. Wedekind fue considerado como uno de los artistas performer más obscuro y subversivo de la época. De entre sus obras podemos encontrar *Die Büchse der Pandora*,²⁶ donde narra la historia de una mujer emancipada. Esta obra fue censurada y excluida de las representaciones. En este ambiente reaccionario, la mujer quedaba supeditada a los edictos excéntricos de una sociedad represiva y a la benevolencia emancipadora de los artistas masculinos, pasando a ser tomado el papel de la artista como secundario y enmascarado.

Emmy Hennigs y Hugo Ball fundaron el Cabaret Voltaire “con la intención de crear un centro de espectáculos artísticos donde los artistas invitados fueran a hacer interpretaciones musicales y lecturas en las reuniones diarias”. Este anuncio atrajo a una gran multitud a la inauguración: Marcel Janco fue uno de los pintores que colaboró, Tristan Tzara recitó poesía rumana, mientras una orquesta de balalaicas interpretaba melodías populares y danzas rusas, Emmy Hennings y Madame Leconte cantaron en francés y danés y Hugo Ball tuvo mucho éxito con su poema “Caravana”. Ball preparaba los programas y escribía el material con sus colegas para cada velada, que se planteaba en torno a un tema particular (velada rusa, francesa...). Las veladas del cabaret incluían la colaboración de Hennings, Arp, Huelsenbeck, Tzara, Janco y otros escritores y artistas, que tenían que “ser incesantemente vivos, nuevos e ingenuos”. Era “una carrera con las expectativas del público y esa carrera reclama todas nuestras fuerzas de invención y de debate”. Ball apreciaba la

²⁶ La caja de Pandora.

sensación especial que le producía el cabaret: “la lectura y la performance en vivo son las claves para redescubrir el placer en el arte.”

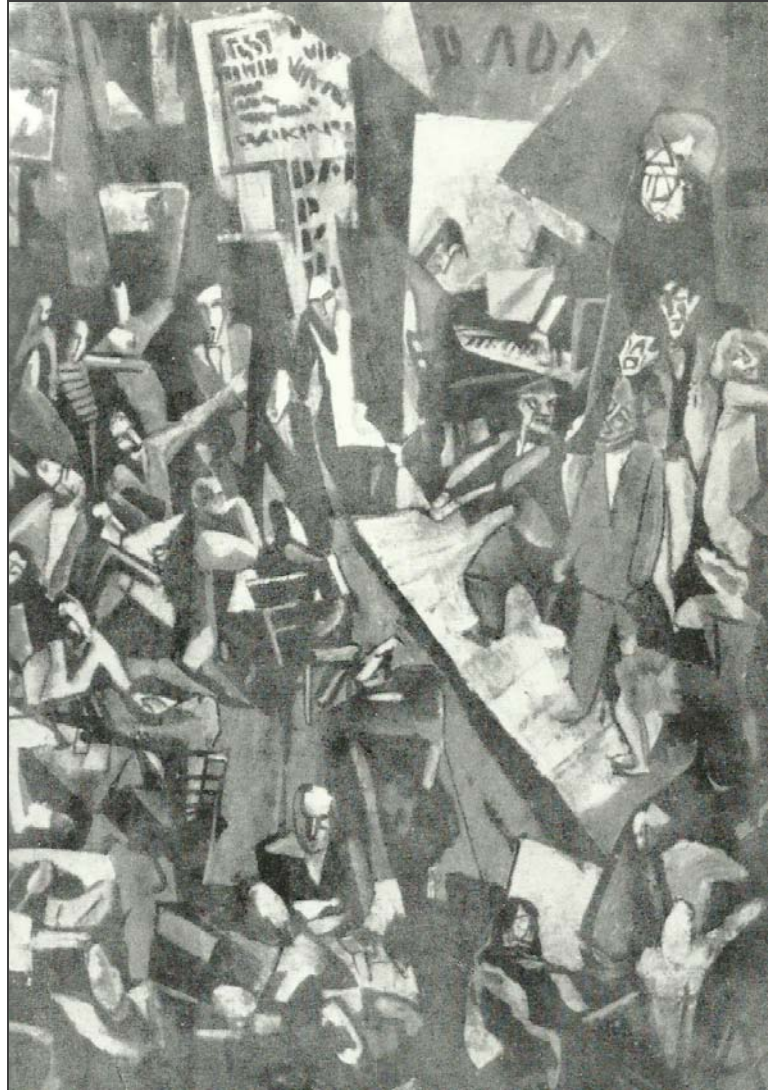


Ilustración 7: Marcel Janco, *Cabaret Voltaire*, 1916.

Janco pintó *Cabaret Voltaire*, representando una velada en la que café estaba repleto. Acudían exiliados rusos, como Lenin y Zinoviev, escritores como Wedekind, expresionistas alemanes como Leonhard Frank o Ludwig Rubiner y otros expatriados de Alemania y Europa del Este. La relación entre los movimientos revolucionarios rusos y los movimientos revolucionarios artísticos queda visualmente plasmada en el caso del Cabaret Voltaire. En la

pintura podemos ver en el podio, de izquierda a derecha, a Hugo Ball (al piano), Tristán Tzara (retorciéndose las manos), Jean Arp, Richard Huelsenbeck (debajo de Arp), Marcel Janco y Emmy Hennings. Arp explicaba así el reparto: “En el escenario de una taberna llamativa, abigarrada de cosas y atestada de gente hay varias figuras fantásticas y peculiares que representan a Tzara, Janco, Ball, Huelsenbeck, Madame Hennings y su humilde criado. Un pandemonio total. La gente alrededor de nosotros está gritando, riendo y gesticulando. Nuestras respuestas son suspiros de amor, retahílas de hipos, poemas, mugidos, maullidos de *bruitistes*²⁷ medievales. Tzara está meneando su trasero, como el vientre de una bailarina oriental. Janco está tocando un violín invisible y haciendo reverencias y riñendo. Madame Hennings, con cara de Virgen, está despatarrándose²⁸. Huelsenbeck está martilleando sin parar sobre el gran tambor, con Ball acompañándolo al piano, pálido como un fantasma de Creta. Nos concedieron el título honorario de nihilistas.” La figura de Emmy Hennings despatarrándose es la primera imagen de una mujer-artista adoptando posturas masculinas en el escenario, realizando performances. Ella, que era la única intérprete profesional del Cabaret Voltaire, preparaba un trabajo nuevo para cada velada. La prensa, el *Zürcher Post*, reconocía su trabajo de esta manera: “La estrella del cabaré es Emmy Hennings, estrella de muchas noches de cabarés y poemas. Años atrás, ella estaba de pie junto a un susurrante telón amarillo de un cabaré de Berlín, las manos en las caderas, tan eufórica como un arbusto en flor; hoy también presenta la misma apariencia

²⁷ El *bruitisme* fue introducido en el arte por Marinetti y se describe como “un ruido con efectos imitativos”, como el que se podía oír en un “coro de máquinas de escribir, timbales, maracas y tapas de cacerolas”.

²⁸ El comentario de Arp acerca de Hennings, además de retrogrado y mezquino, muestra hasta qué punto un comportamiento masculino en una mujer-artista podía recrear el esperpento de una sociedad masculinista.

atrevida e interpreta las mismas canciones con un cuerpo que desde entonces sólo ha sido ligeramente destrozado por el pesar”. Todavía en 1916 los artistas tienen planes para una “Sociedad Voltaire” y una exposición internacional, entre otros grandes proyectos, pero empezó a haber diferencias entre los miembros del Cabaret Voltaire, respecto al rumbo que debía tomar este movimiento. Fue en este momento cuando Ball y Huelsenbeck acuñaron el nombre “Dadá”, que la cantante Madame le Roy explicaba: “Dadá es “sí, sí” en rumano, “caballito de balancín” o “caballito de juguete” en francés”. “Para los alemanes, dijo Ball, es un signo de ingenuidad estúpida, alegría en procreación y preocupación por el cochecito del bebé”. Aunque reconocían que el punto de partida era Marinetti, hicieron propio el estandarte del Dadá para canalizar toda su energía enfática. Por problemas con el propietario, Ephraim, el Cabaret Voltaire tuvo que cerrar sus puertas cinco meses después de haber inaugurado. De estas prácticas artísticas y políticas surgió un nuevo movimiento artístico y político llamado Dadá.

2.4 EL DADÁ

Nunca antes un grupo de decadentes, desprovistos de todo saber y toda voluntad, ha tenido coraje de mostrarse al público como lo hacen estos dadaístas.

Primera Feria Internacional Dadá

Dadá se presenta como una ideología total, como una forma de vivir y como un rechazo absoluto de toda tradición o esquema anterior. En el fondo es un antihumanismo, entendiendo por humanismo la tradición anterior, tanto filosófica como artística o literaria. No por casualidad, en una de sus primeras publicaciones, había escrito como cabecera la siguiente frase de Descartes: “No quiero ni si quiera saber si antes de mí hubo otro hombre.” Los cinco

artistas del Cabaret Voltaire (Arp, Ball, Tzara, Huelsenbeck, Hennings) crearon una revista y una galería Dadá en la que también se interpretaron performances, pero menos espontáneas. El programa de la Galería Dadá era

más organizado y didáctico. La danza tomó gran relevancia en este momento, posiblemente debido a la influencia de Sophie Taeuber, que trabajó con Rudolf von Laban y Mary Wigman (1886-1973). Ball consideraba que la danza era un



Ilustración 8: Karawane, Hugo Ball (1916)

arte más próximo y más directo: “está muy próximo al tatuaje y a todos los esfuerzos representativos primitivos que aspiran a la personificación; ésta a menudo se convierte en ellos”. *Gesang der Flugfische und Seepferdchen* (Canción del pez volador y los caballitos de mar) de Sophie Taeuber era “una danza de destellos y agudezas, llena de luces deslumbrantes y penetrante intensidad”, según Ball. Más tarde Ball preparó una danza con damas de Laban como negras con largos caftanes negros y

máscaras, cuyos movimientos eran simétricos y el ritmo muy recalcado, “la imitación es de una estudiada fealdad deformada”.

Sin embargo, tras la manifestación pública del Dadá en el *Waag may* de Zurich el 14 de julio de 1916, Ball empezó a oponerse a la idea de Dadá como “una tendencia de arte”. Así fue como poco a poco Tzara fue tomando las riendas. Huelsenbeck inició el movimiento de las performances Dadá en Berlín, que se caracterizaba sobre todo por la protesta hacia la guerra y el expresionismo. Empezó el Dadá de Hannover. Más tarde, Tzara llevó el Dadá a Nueva York, París y Barcelona. La velada que puso fin al Dadá en Zurich tuvo lugar el 9 de abril de 1919 en el *Saal zur Kaufleuten*. Hans Richter y Arp pintaron los decorados para las danzas de Suzanne Perrottet y Käthe Wulff, que consistía en formas abstractas negras, “como pepinos”, sobre largas tiras de papel de más o menos dos metros de ancho. Janco construyó enormes máscaras de “salvajes” para las danzas y Serner se pertrechó de varios apoyos curiosos, entre ellos un muñeco sin cabeza. La performance comenzó con un

discurso de Viking Eggeling sobre la *Gestaltung* y el arte abstracto. El público reaccionó de forma violenta. La danza de Perrottet para Schönberg y Statie no les pacificó, ni el poema simultáneo de Tzara “La fiebre del macho”, leído por veinte personas a la vez, ni la lectura del manifiesto anarquista de Serner “Disolución final” acompañado de su muñeco sin cabeza que la multitud despedazó. Finalmente, cuando los bailarines de Laban interpretaron “Nor Nakabu”, ataviados con máscaras de Janco y los cuerpos ocultos en extraños objetos en forma de embudo, el público se tranquilizó. Para Tzara fue la victoria final de Dadá, ya que para él la performance había establecido “el circuito de la inconsciencia absoluta en el público que olvidó las fronteras de la educación de los prejuicios, experimentó la conmoción de lo “NUEVO”. Era necesario encontrar un lugar nuevo para la anarquía de Dadá, así que Tzara se fue a París.

El capítulo III de esta tesis doctoral se basa en el estudio de las performances contemporáneas. Una vez estudiados los orígenes de la performance dentro de las nuevas corrientes estéticas de inicios del siglo XX, llegamos al surgimiento de una gran cantidad de artistas performers a finales del siglo XX. Este capítulo quiere ilustrar los distintos trabajos de las diferentes artistas performers, para poder trabajar de forma más detallada la figura de la artista performer Orlan, quien se nutre de este contexto histórico y cultural que describimos a lo largo del capítulo y a quien proponemos como el paradigma de la performance contemporánea. En este capítulo estudiaremos el proyecto feminista y artístico de Woman house y el trabajo de las artistas performers: Ana Mendieta, Adrian Piper y Carole Schneemann. También abordaremos la tortura como género performativo, el feminismo francés de los años 60, describiendo brevemente el contexto histórico de los años 60 a los 90, llegando así a la performance digital del siglo XXI.

3 PERFORMANCES CONTEMPORÁNEAS

Su historia es como una serie de olas, ha llegado y se ha ido de modo que aún tiene su papel de costumbre derribar todos los límites o las convenciones impuestas.

Roselee Goldberg

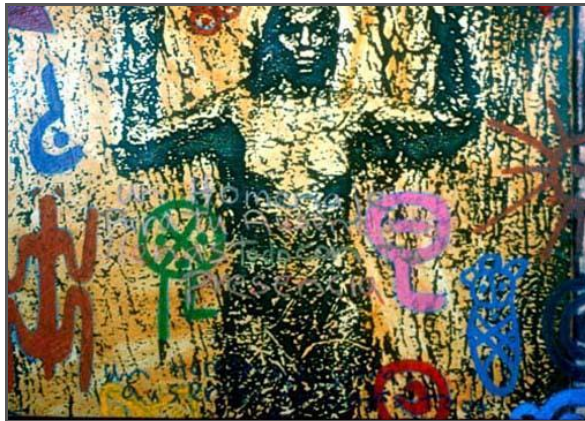


Ilustración 9: Ana Mendieta

Como hemos visto, las performances fueron un elemento primordial en las vanguardias estéticas de principios del siglo XX. En su búsqueda de innovar, se unieron a la revolución social-comunista rusa y difundieron su mensaje por toda Europa a través de sus obras. No puede decirse que fueran movimientos única o predominantemente femeninos, pero las mujeres desempeñaron papeles clave. Durante la mitad del siglo XX se produjeron enormes cambios sociales, en parte motivados por las revoluciones unidas estéticamente a las performances femeninas.

En este punto comentaremos las prácticas artísticas que surgen desde los años 40 hasta los 90, adquiriendo estilos performances feministas diseñados según una idea base de entender el feminismo. La performance feminista

surgió como una respuesta o reacción a los acontecimientos históricos de la guerra de Vietnam, la radicalización del movimiento feminista, el surgimiento del psicoanálisis, el surrealismo, el movimiento de gays y lesbianas, etc., que configuran un contexto político-histórico propicio para el desarrollo de prácticas artísticas nuevas y radicales que hablan de la multiplicidad de conflictos sociales e identitarios.

Tiene una especial relevancia, como anteriormente comentábamos, la confusión en la definición del género (masculino-femenino) en base al carácter sexual. A mediados del siglo XX comenzó a gestarse una noción de la sexualidad que ponía en duda la relación causal entre sexo y género, es decir, se negaba la concepción anterior de que el género es una instancia biológica predeterminada igual que el sexo. Poco después comenzó a cuestionarse que realmente hubiera dos sexos. Las filósofas feministas Judith Butler y Beatriz Preciado, que han asumido las tesis postmodernas de la diferencia²⁹, estudian las sociedades actuales desde la perspectiva de género y plantean el género como un aprendizaje social que refleja los prejuicios falocéntricos. Por ejemplo, Beatriz Preciado analiza las nuevas identidades contemporáneas, como *biomujeres* o *biohombres*, que responden a los avances tecnológicos en la medicina molecular, donde existe la posibilidad de ingerir pastillas o inyectarse sustancias u hormonas que pueden modificar su físico o apariencia, así como crear sensaciones en las mujeres que hasta ahora permanecían reservadas para los hombres. Un ejemplo de ello es el uso que hace la filósofa de la testosterona que es, como ella misma la define, una especie de cocaína sexual que aumenta el deseo sexual en las mujeres para sentirse tan excitadas como un hombre bajo el influjo de su nivel normal de testosterona. El punto de partida metodológico utilizado en esta investigación lo expone perfectamente Judith Butler en *Deshacer el género* (2004), en el capítulo *¿Puede hablar el "Otro" de*

²⁹ La mejor definición de este concepto la da Gilles Deleuze en *Diferencia y repetición: La **différance** es el juego sistemático de las diferencias, de las trazas de las diferencias, del espaciamiento por el que los elementos se relacionan unos con otros.* Gilles Deleuze, *Diferencia y repetición*, ed. Júcar, p.105., Madrid, 1988.

la filosofía?, cuando nos explica de qué modo llegó a la Filosofía y cuál fue la manera en que se introdujo en la *teoría* de género:

Y me interesé por el problema del deseo y del reconocimiento: ¿bajo qué condiciones puede el deseo buscar y hallar el reconocimiento para sí mismo? Esta pregunta persistió en mi pensamiento en cuanto me interesé por los estudios de gays y lesbianas. Esta pregunta y la cuestión del «Otro» me parecían, como se lo pareció a Simone de Beauvoir, el punto de partida para pensar políticamente sobre la subordinación y la exclusión: sentí que ocupaba el mismo término que estaba interrogando – de la misma forma que ahora siento que ocupo el lugar del Otro en la filosofía –, así que me dirigí a la fuente moderna del pensamiento sobre la Otredad: al mismo Hegel³⁰.

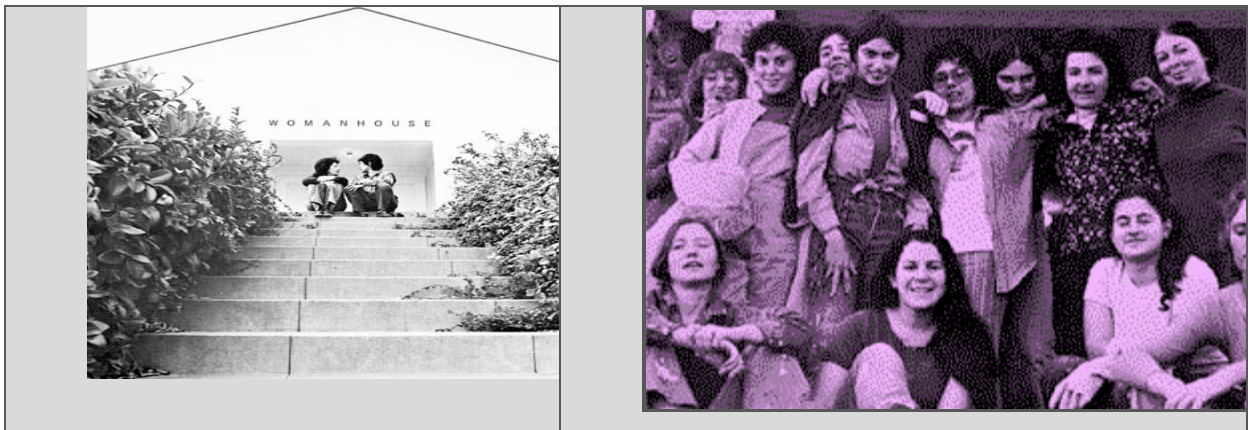
Judith Butler (2004)

En este capítulo Judith Butler habla de la imposibilidad de ejercer una filosofía institucional y dice hallarse al margen, al igual que Foucault, y que incluso le molesta ser asociada a la palabra *teoría*, pero que es verdad que al final su filosofía se ha convertido en Filosofía en mayúsculas o teoría crítica de la Literatura. Además habla de las raíces hegelianas, mannianas y beauvoirianas que desembocan en una idea constante en su obra, la del reconocimiento o no del Otro y su relación con su concepto de *deshacerse* o ser *deshecho* por el Otro. El género surge por el reconocimiento o no de nuestra identidad por parte del Otro, según J. Butler, idea que desarrolla a

³⁰ Judith Butler, *Deshacer el género*, Cap. 11 *¿Puede hablar el “Otro” de la filosofía?*, trad. al cast. Patricia Soley-Beltran, ed. Paidós Studio 167, Barcelona, 2010.

partir de la lectura del capítulo de la *Fenomenología del Espíritu*³¹, dedicado al Amo y el esclavo (*Señor y siervo*), que se halla vinculado al problema de la autoconciencia (*Independencia y autosujeción de la conciencia; señorío y servidumbre*).

3.1 WOMAN HOUSE PROJECT Y WOMEN HOUSE PROJECT



¿Por qué no elegimos las mujeres?

Judy Mann

Woman House Project surge de un grupo de trabajo que se formó en el *Fresno College* (California), en torno a Judith Chicago y Miryam Shapiro para luchar contra las implicaciones sexistas de los sistemas de producción, distribución y representación en el arte. El contexto social y político de la época hizo posible que Judith Chicago y su grupo de trabajo pudiese disponer durante

³¹ G.W.F. Hegel, *Fenomenología del Espíritu*, trad. Wenceslao Roces con la colaboración de Ricardo Guerra, cap. IV *La verdad de la certeza de sí mismo*, epígrafe A. *Independencia y autosujeción de la conciencia; señorío y servidumbre*, págs. 113-119, ed. FCE, Madrid, 2000.

un breve periodo de tiempo, 6 meses, de una casa con 16 habitaciones donde podían producir y exhibir arte sin ningún tipo de mediación ni control. A través de instalaciones (transformaron integralmente todas las habitaciones de la casa), sesiones de toma de conciencia, performances que muestran el trabajo doméstico, como un proceso de repetición regulado (por ejemplo, una escenificación de un planchado a tiempo real) o representaciones ritualizadas que releen la vida de la mujer en términos de espera pasiva (*Waiting* de Faith Wilding), estas artistas feministas articularon una profunda crítica de las estrategias de territorialización del género que asocian lo femenino con el espacio doméstico, privado, interior, cerrado y lo masculino con el espacio político, público, profesional y exterior.



Ilustración 10: *Judy Chicago and the California Girls* de Judith Dancoff.

Las sesiones de toma de conciencia son movimientos de concienciación social que nacieron de las reuniones de mujeres, que debatían acerca de temas de preocupación feminista. El *Women house project*³² nace como proyecto dentro de estos movimientos. Una de sus mayores preocupaciones es mostrar cómo se construyen los ambientes domésticos, cómo son percibidos y ocupados. El proyecto *Women house* trabaja a través de experiencias domésticas de conceptualización de los espacios arquitectónicos de la casa. Explora las aplicaciones que convergen como la raza, la clase, el género y la

³² Proyecto del ama de casa.

sexualidad, mientras se articulan en la arena psíquica del hogar. Postulan que lo doméstico es el lugar primario de la intersección entre lo público y los reinos privados del individuo. *Women house* propone que la esfera doméstica no está separada del mundo público del capital, así que lo "femenino" (y el feminismo) deben ampliarse en cyber-políticas que traten las vicisitudes polivalentes de la formación de la identidad y de la domesticidad al final del milenio. Es decir, se trata de la relación de la máquina con el cuerpo político y, en concreto, la relación de la máquina de poder y el cuerpo femenino replegado en la esfera privada, cercenado de la esfera pública con un fin concreto. La reapropiación del modelo de la máquina andrógina es un recurso de la práctica feminista de fin de siglo. No obstante la andrógina máquina no logra superar la dialéctica hombre-mujer. En *Women-house* se hicieron performances sobre personas e instalaciones. Su momento de mayor repercusión social tuvo lugar a raíz de su aparición en la revista *Times*³³, gracias a "The Dinner Party"³⁴, que transcurrió de 1974 a 1979. Esta performance pretendía demostrar, a través de una representación totalmente simbólica, el olvido al que están relegadas las mujeres por grande que sea su aportación a la humanidad. Otra obra muy importante, en la misma línea, es "Gate of Horn"³⁵ de 1977, que hacía referencia a los nueve millones de mujeres quemadas por ser consideradas brujas por el cristianismo en la época medieval.

Es realmente importante que nos planteemos si estas performances consiguieron algo. Relegar a un grupo social o una serie de hechos históricos es una estratagema básica de los estados opresores de tipo fascista. En ese sentido, la sociedad androcéntrica tiene un fuerte interés en ocultar tanto las desigualdades ejercidas sobre las mujeres, a nivel social y en la intimidad, como en olvidar a las víctimas de la violencia machista, tras el *boom* mediático. En un mundo dominado por los argumentos visuales, no resulta difícil

³³ Épocas.

³⁴ El partido de la cena.

³⁵ Puerta del cuerno.

comprender la expresión “si no se recuerda, es que nunca existió”. No es una cita textual, pero seguro que multitud de políticos han dicho, sugerido o pensado, algo muy parecido.



Ilustración 11: Adrien Piper, performance *Catalysis III*, 1970.

Adrian Piper, junto a Yvonne Rainer o *Woman House Project*, han sido las máximas influencias de la nueva generación de activismo "queer". Ya en 1929, la psicoanalista Joan Rivière publicó un artículo (“Womanliness as a mascarada”) en el que definía la feminidad como mascarada. En los años 90 y el siglo XX predomina el interés por la teoría *queer* (palabra que procede del inglés y que significa "lo que es raro o extraño" y que fue utilizado durante mucho tiempo como eufemismo para referirse a los homosexuales). La teoría queer es una teoría de género que afirma que la orientación sexual y la identidad sexual o de género de las personas son el resultado de una construcción social y que, por lo tanto, no existen papeles sexuales esencial o biológicamente inscritos en la naturaleza humana, sino formas socialmente

variables de desempeñar uno o varios roles sexuales. Grupos y asociaciones reivindicativas como *Act-up*³⁶ o *Queer Nation*³⁷ durante los 80 y los 90 tenían entre sus propósitos eliminar las fronteras de identidades sexuales (transgéneros, bisexuales...), concienciar a las masas sobre la problemática del Sida... Llevaban a cabo sus acciones manifestándose en los lugares más pintorescos, en ocasiones travestidos o con penes de plástico.

3.2 ARTISTAS DEL DOLOR: ANA MENDIETA, A. PIPER Y C. SCHNEEMANN

Vivía entre culturas, entre lenguajes, y esto es algo que todos los desplazados han experimentado.

Breder, hablando de Ana Mendieta

La artista cubana Ana Mendieta (La Habana 1948 - Nueva York 1985) es una figura primordial para entender la performance feminista. A través de performances, *body art*³⁸, fotografías, dibujos y esculturas, exploró cuestiones actuales como la ecología y el feminismo. Le interesaba examinar los sistemas de categorización social -género, raza, clase - en toda su complejidad, de manera que provocaba con su obra sensaciones extremas que iban de lo místico a lo escatológico. La artista, en torno a la cual gira esencialmente su arte, se formó y trabajó en los Estados Unidos sin prescindir nunca de sus raíces cubanas. Desde el primer momento, su cuerpo constituyó su principal tema de reflexión artística al entender la figura femenina como una fuente

³⁶ Acto para arriba.

³⁷ Nación rara.

³⁸ Arte del cuerpo.

iconográfica que necesitaba ser revisada. En las performances que realizó en los años setenta, Ana Mendieta exploraba con su propio cuerpo la sexualidad de la mujer con ansia de trascender la dependencia del cuerpo físico y las barreras sociales, como vía para alcanzar plena autonomía psicológica. En una segunda fase de su carrera, creó una serie de siluetas humanas, elaboradas directamente sobre el paisaje, que evocaban los lazos de unión entre cuerpo y naturaleza. La artista pretendía restaurar los vínculos que nos unen al universo, recuperando con ello creencias primitivas panteístas y de renovación. La exposición retrospectiva organizada por el Centro Galego de Arte Contemporáneo, recogía las performances de Mendieta así como sus intervenciones escultóricas en la naturaleza a través de fotografías y video-montajes. También fueron expuestas una serie de esculturas a base de madera o de arcilla que evidenciaban más directamente sus experimentaciones estéticas con lo natural y lo primitivo. En conjunto, la muestra daba testimonio de una artista que fue más allá de las limitaciones sociales impuestas a la expresión de sí misma y a la autodeterminación de las mujeres, a pesar de que su vida se vio trágicamente truncada en plena madurez creativa.

Suzanne Lacy y Leslie Labowitz, a partir del hecho de que en 1977, en los Ángeles, el estrangulador de la Colina matara a 10 mujeres, pusieron en discusión el maltrato y el incesto a través de la obra "Three Weeks in May" (Tres semanas en mayo). Acompañada de mapas de las violaciones, la obra se expuso en el Ayuntamiento de los Ángeles y, junto a la obra "Take Back The Night" (Tomar la noche por detrás), fue expuesta en San Francisco.

Carole Schneeman es especialmente conocida por sus performances feministas, especialmente "Eye Body" (1967) e "Interior Scroll" (1975-1977). En esta última, extraía de su vagina un texto que leía en público. El texto consistía en una carta secreta dirigida a Annette Michelson quien no había sido capaz de soportar los films sobre las performances de Carole Schneeman, por considerarlos desagradables. De esta forma, la artista formula una crítica desde un punto de vista biológico y no lógico, desmarcándose del academicismo.



Ilustración 12: Carolee Schneemann

En esta fecha destacan diversas obras de diferentes artistas, como el movimiento “The pattern and decoration movement” (El movimiento del patrón y de la decoración), del que forman parte Adrien Piper, la artista multimedia Laurie Anderson y la videasta Marta Rosler. Este grupo realizó los siguientes documentales: “La New Left”, “Semiotics of the kitchen”, 1975 y “Vital Statistics of a Citizen, simple obtained”. Este movimiento se dio a conocer en 1977 en San Diego, por la defensa del arte feminista y por su papel en la sociedad actual.

Por su parte Eleanor Antin, del colectivo “Nine Women”, se hizo famosa con su performance “Carning: a tradicional sculpture”, en 1973, mientras que Lynn Harshamn presentaba su obra “Roberta Breitmore’s Construction Chart”. En la misma época (1974-79) Hannah Wilke exponía su serie fotográfica “Sos Starification Objet Series”.

La Guerra de Vietnam, las manifestaciones estudiantiles en EEUU y a lo largo del mundo, la lucha del “Civil Rights Movements” (Movimiento de los

derechos civiles) y el nacimiento de *Black Power* (Poder negro) son los hitos históricos de esta época. La defensa de los derechos humanos y una ética para la paz se lleva a cabo con ahínco por todas las capas sociales: obreros, estudiantes, artistas, profesores, etc. El mayo del 68 francés es el perfecto ejemplo de estas inclinaciones de la sociedad.

3.3 LA TORTURA COMO GÉNERO PERFORMATIVO

Ciertamente dar a luz es nuestra mortalidad, nosotras que somos mujeres, pues es nuestra lucha.

Fragmento de libro azteca

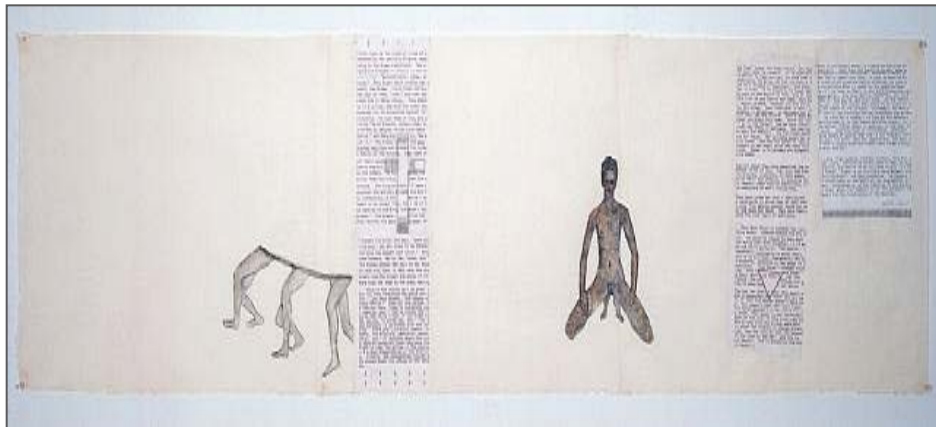


Ilustración 13: Codex de Artaud

Nacida en Cleveland, Ohio, en 1929, Nancy Spero es una de las principales reivindicadoras de lo femenino, aunque siempre lo haya hecho de un modo más sutil –o cuando menos huyendo de lo espectacular– que gran parte de las artistas que se integraron en esa lucha. Esta artista se distingue por haber descubierto un nuevo tipo de género performativo, el de la agresión del propio cuerpo, para denunciar la tortura sobre el cuerpo de la mujer por

parte del hombre y de la sociedad. A partir de algunas de sus piezas clave, como “Codex Artaud” (Códice Artaud) o “Hours of the Night” (Horas de la noche), topamos con una muestra donde advertimos la fragilidad de unos papeles que semejan ser violentados por un cromatismo duro y agitado, lo que encaja con un tipo de figuración velada, casi impedida o, en todo caso, semi-borrada que esconde la intención de actuar de metáfora de ese sentimiento opresivo y doloroso, casi a modo de angustiosa tortura. En muchos casos, podría ser que Spero recalcara esa suerte de sumisión de la figura femenina con un ataque de pincelada gestual, masculina, típica del expresionismo abstracto dominante en el momento de su aparición como artista.

La obra de Spero encaja con el contexto de desconfianza generalizada en las políticas bélicas y con un clima de incertidumbre que, tal vez, tuvo su mayor reflejo artístico en la última cita de la Bienal del Whitney. Ésta actuó como claro reflejo del momento cultural y político occidental. No hablamos de politizaciones, sino de sentido político. Ese sentido político está muy presente en las desgarradas propuestas de Nancy Spero. De ahí ese sentido de ruína, de decadencia, de pérdida desolada que aflora, no sólo en el trabajo concreto de Spero, sino en la manera de plantear su integración en el espacio de una colección que más que nunca se mostraba vacía y desmedrada. De ahí también ese sentido del mundo como misterio insondable donde cualquier imagen previa resultaría abolida por las siempre variables fuerzas vitales, por la muerte como transfiguración, que aseveraría Antonin Artaud, tan admirado por ella.

Nancy Spero expuso en la AIR Gallery de Nueva York, espacio nacido en el 72. El tema de su exposición era similar a los que utilizaron Mary Beth Edelson y Ana Mendieta, por su influencia o por mera casualidad, o quizás porque eran temas que estaban en mente de todas las feministas. Buscaba la visibilidad del arte feminista. A través de “paredes infierno” de las mujeres y 9 paneles de figuras impresas, mostraban una especie de léxico feminista, representaban manos y pies cortados, como metáfora de las prisioneras. Un libro y diversos textos denunciaban el trato infligido a las jóvenes de izquierdas

detenidas en Uruguay, torturadas y asesinadas, y el rapto de dos monjas francesas.

“Torture of Women” (Tortura de mujeres) es la primera entrega de *Notes in Time of Women* (Notas en la época de mujeres), en 1976-79. Eran figuras que danzaban, pasajes de libros aztecas, la figura de Artemisa, figuras que comían, daban brincos o subían por los costados de animales alados de 3 cabezas y varios pechos. Aparecían también informes policiales, haciendo así una historia de las torturas infligidas a mujeres. Especial mención tuvo la historia de Masha Bruskina, la primera mujer judía del gueto de Minsk ejecutada en la ocupación nazi del territorio soviético.

3.4. DEL FEMINISMO FRANCÉS A LA ACTUALIDAD

Cuando denuncio lo hago en nombre de mi sexo y no en el mío propio.

Mary Wollstonecraft



En el 68 se produjo un resurgimiento del feminismo. El MLF (Movimiento de Liberación de Mujeres) defendía el igualitarismo y la diferencia o esencialismo, y denunciaba la subida del individualismo y la bajada de la solidaridad. A partir de 1972 surgen asociaciones de artistas

plásticas contestatarias. Un ejemplo que merece especial atención es “Utopie et féminisme”, del grupo *Dialogues*, dirigido por Dorothe Selz, que denunciaba

el sometimiento doméstico y elaboraba una crítica hacia los mass media. Más tarde, en 1976, Armelle Leturq creó *Collectif Femmes Art* (Colectivo Arte de Mujeres) para la exposición en Arc Manifiesto, trabajando sobre *l'Enfermement* (el encierro y la ruptura). El texto "Fluidité, déplacements, liquidités", en *BlocNotes*³⁹ es importante para conocer la obra de Dorothé Selz. Aline Dallier expuso "Combative Acts Profiles and Voice" (Voz y perfiles de actos combativos) en la galería AIR de New York. No debemos olvidar el proyecto de "La Roquette" (la prisión de mujeres), en 1974 de Nil Yalter, Nicole Croiset, Judy Blum y Mimi. Es imprescindible destacar también el film de Chantal Akerman cantante, cineasta belga y videasta, titulado *Jeanne Diezman, 23 quai du commerce, 1080 Bruxelles* en 1975, protagonizado por la actriz Delphine Seynig.

El contexto histórico en el que se dan estos actos es la lucha por el derecho al aborto y la utilización de anticonceptivos, la abolición de leyes matrimoniales caducas y las discusiones en torno a la custodia de los hijos tras el divorcio, la violencia masculina hacia la mujer y la agresión como modelo societal en expansión dentro del capitalismo salvaje. En la obra "Encoconnage" (encapsulamiento), de Françoise Jannicot (1972), se podía ver colgada a la propia Jannicot de una cuerda que se desligaba. En la misma línea estaban las producciones de Léa Lublin, como "Action: Dissolution dans l'eau Pont Marie, 12 heures" en 1978. También podemos destacar a Dorothé Selz, Annette Messager y Orlan, ésta última en "Baiser de l'artiste" (El beso del artista), en 1972, posaba en la FIAC.

³⁹ *BlocsNotes* (Cuaderno de notas), N°. 9, París, 1995.



Ilustración 14: Le baiser de l'artiste, 1972.

También en 1972 Annette Messager, con su obra “Les tortures volontaires” serie *album-collec*, desarrollaba el concepto de torturas infligidas sobre sí misma para denunciar el maltrato y la muerte de mujeres de manos de hombres o de sus cónyuges. En este momento surge la revista *Artitudes* (actitudes artísticas), dirigida por el crítico François Pluchart. Asistimos también a las manifestaciones de arte corporal de Michel Journiac en su: “Hommage a Freud, constant critique d’une mythologie travestie”, en 1972. Gina Pane, con sus acciones “Azione sentimentale” y “Escalade non anesthésiée”, denunciaba una sociedad anestesiada contra los problemas del mundo, como la Guerra de Vietnam. Provocándose heridas, hacía del verbo carne y, a través de su arte corporal, la acción política tomaba otra dimensión.

Acompañando a todos estos movimientos se expresaba la denuncia de la era de la historia del hombre y se incitaba a la elaboración de la historia de la mujer, preparándose para reapropiarse del discurso y los medios de comunicación que disponía el hombre, logrando así la libertad feminista.

Algunas obras de especial consideración en esta línea son “Tapp und Tastkino” (Cine para tocar y palpar), realizada por la austriaca Valie Export, junto con Peter Weibel, en 1968 y “On der mappe der Hundigkeit” (En el plano de lo canino), donde el artista Weibel era atado a una cadena en *Aktionlose* (Acción perdida).

Esta libertad feminista pasaba por la toma de la palabra por parte de las mujeres, hasta ahora calladas, según el manifiesto de Valie Export “Lo personal es político”. Bajo este lema se construyó la crítica feminista (del arte) a partir de los años 70. La intención era evidenciar que las relaciones de poder discriminatorias se extendían a todos los ámbitos, incluido el privado, que la intervención política del patriarcado afectaba a la práctica cotidiana, generando diferencias hasta en lo más íntimo. Esta nueva forma de entender el poder (masculino, burgués, blanco y heterosexual) facilitó la emergencia de nuevos sujetos políticos con sus consiguientes demandas y reivindicaciones sociales. En este tiempo asistimos a la definición de lo que es travestismo, transexualidad y transgenérico/a. Cabe destacar el nacimiento del glam-rock, de las manos de David Bowie en “The Rise and Fall of Ziggy Stardust” (La subida y caída de Zygy Stardust) en 1972, donde se besó en público con el cantante de rock Iggy Pop.

Como indica Juan Vicente Aliaga en su libro *Cuestiones de género*⁴⁰, “Transformer” (Transformación) fue una exposición y un evento multidisciplinar de música y arte. La exposición llamada “Aspekte der Travestie” (Aspecto del Travestido), en 1974, se pudo ver en Suiza, Austria y Alemania. Se expusieron obras de Urs Luthi, Luciano Castelli, Katharina Sieverding, Jürgen Klauke, Luigi Ontani, The Cockettes, Andy Warhol, Pierre Moliner y los músicos Eno, New York Dolls, Mick Jagger, David Bowie. En España tenemos el ejemplo de Juan Hidalgo, miembro de Zaj, en su obra “Biozaj apolíneo, Biozaj dionisiaco” de

⁴⁰ Juan Vicente Aliaga, *Arte y cuestiones de género. Una travesía del siglo XX*, cap. *Juegos equívocos, realidades combativas*, epígrafe *El travestismo y el arte de los setenta*, págs. 75-76, San Sebastián (Guipúzcoa), ed. Nerea, 2004.

1977, donde aparece como un cuerpo hermafrodita. En la misma época se publica el texto: *Trois milliards de pervers* (Tres millares de perversos) del psiquiatra y psicoanalista francés Félix Guattari. En esta época nace el movimiento Gay y Michel Foucault, filósofo conocido por sus teorías sobre el poder, formula teorías sobre los procesos de subjetivización de los cuerpos y poderes, en los que los conceptos de minoría e identidad están presentes en forma de biopolítica.

Nace también la anteriormente aludida teoría *queer*. En 1969 se fundó en EEUU el “Gay Liberation Front”, movimiento que no para de crecer en número de seguidores. Se producen las revueltas de gays y lesbianas neoyorquinas de *Stonewall* contra los abusos policiales. En el campo artístico, los fotógrafos George Duneau y Robert MappleHorpe buscaron con su trabajo una visión más “nómada” de la sexualidad humana, cercana a la utopía. Al decir *nómada* no nos referimos a una sexualidad menos fija o definida según las exigencias de las sociedades, sino a una sexualidad cambiante, móvil, plástica, polimorfa. Como ejemplo de la liberación homosexual tenemos la obra de Pierre Mouliner. En sus fotografías muestra su afán narcisista, son especialmente conocidas aquellas en las que muestra dos hombres vestidos de mujeres enmascaradas, casi idénticas, penetrándose. Uno de ellos era el propio Pierre Mouliner, quien más tarde acabó suicidándose.



Ilustración 15: Doble autorretrato con velo, máscara y chistera, Pierre Molinier.

Tal vez fue una respuesta a estos movimientos liberadores o tal vez fue mera coincidencia, pero en el siglo XX apareció el sida⁴¹, considerado uno de los mayores males humanos. Esta enfermedad fue aprovechada para demonizar la homosexualidad y a los toxicómanos, aunque esté demostrado que el sida puede transmitirse por igual a través de prácticas sexuales heterosexuales y homosexuales.

Los movimientos de liberación gay se unieron a movimientos de carácter estético y a movimientos puramente políticos, por ejemplo, los *truísmos* de Jenny Holzer se podían ver por la ciudad de New York. Los truísmos son cartas, escritas sobre objetos de la calle, dirigidas a los habitantes de la ciudad

⁴¹ Susan Sontag, *El sida y sus metáforas*, trad. del inglés Mario Muchnik, ed. El Aleph, Barcelona, 1989.

o carteles luminosos con preguntas inquietantes en neón que se proyectaban a través de dispositivos implantados en edificios. Con los truismos se provoca a la gente, preguntándoles sobre si creen, por ejemplo, que los comunistas deberían vivir. Frases como: “Expiring for love is beautiful but stupid” (expirar por amor es bello pero estúpido) y “torture is barbarie” (la tortura es barbarie) se pudieron ver en Times Square y Piccadilly Circus.

El contexto teórico-práctico e histórico-estético era el del simulacionismo y las prácticas neoconservadoras, como el neoexpresionismo, la transvanguardia, el *bad painting*, etc. Las diferentes etnias y paisajes de EEUU, así como el problema del sida, queda retratado en la serie de fotografías “The Ballad of sexual Dependency” (La balada de la dependencia sexual), en 1980, de la fotógrafa Nan Goldin. Narraba mediante diapositivas su vida sexual y la de sus amigos, así como la violencia de uno de ellos, Brian. En el contexto puramente estético, el profesor del Barnard Collage de la Universidad de Colombia, Benjamin H. D. Buchloch, se mostraba defensor de las neovanguardias. Jean Baudrillard destacaba en el panorama con su trabajo sobre el *simulacionismo*⁴². Algunos de sus textos son: “Cultura y simulacro”, “La ilusión del fin” y “La transparencia del mal”, basado este último en una vida pasiva hiperrealista, en la que no se distingue el mapa del territorio, donde se cree vivir en una especie de videojuego. Se trata de vivir como si no existieran los sucesos, como pasó con la Guerra del Golfo, que al ser transmitida por televisión parecía tratarse de un espectáculo televisivo cualquiera, como afirmó Baudrillard⁴³ en sus artículos sobre la Guerra del Golfo. En Alemania el contexto estético era la transvanguardia, la libre *Figuration* y el *Neue wilde* (El nuevo salvaje), que trataban temas sagrados, mitológicos y heroicos. En el contexto político Ronald Reagan y Margaret Thatcher se encontraban a la cabeza de los gobiernos estadounidense y británico.

⁴² Introducimos esta definición del *Eclesiastés* del concepto simulación: “El simulacro nunca es aquello que oculta la verdad - es la verdad lo que oculta que no hay verdad alguna. El simulacro es cierto.”

⁴³ Jean Baudrillard, *La Guerra del Golfo no ha tenido lugar*, ed. Anagrama, Barcelona, 1991.

La estética se mezcla con la política y varios artistas pusieron en tela de juicio las diferencias entre los sexos. Los más destacados fueron Victor Burgin, Dara Bimbaum, Raymond Bellour y Marta Rosler. También Mary Nelly, artista estadounidense formada en el psicoanálisis lacaniano de Laura Mulvey y Juliet Mitchell, tuvo una especial repercusión. Dentro de la unión entre estética y política, Dan Cameron creaba la revista gay *The advocate* (El abogado), que existe aún hoy en día y Rosemarie Troquel, artista multidisciplinar (antropóloga, socióloga y matemática), creaba "Ohne Titel", en 1985. Su obra consistía en dos planchas y un busto de mujer situado en un pódium.

Se producen sin cesar manifestaciones de Rock Hudson, Freddie Mercury, Michel Foucault, Anthony Perkins, Rudolf Nureyer y los artistas Robert Mapplethorpe, Keith Harina, David Wojnerowicz. En España, destaca Pepe Espaliú. Lo *queer*, es un fenómeno que surge de los trabajos pioneros de Judith Butler y Eve Kosofsky Sedgwick, en base a la idea de *nomadismo sexual* y a través del análisis y experimentación estética en las fotos de Catherine Opie, donde se muestra una comunidad transgenérica de San Francisco.

Por último, en los años noventa surgen las performances contemporáneas de manos del grupo *Guerrilla Girls*, con sus performances alrededor del mundo publicitadas con "La mujer King-Kong", con el texto: "Do woman have to be naked to get into the Met. Museum? Less than 5% of the artists in the Modern Art sections are woman, but 85% of the males are female"⁴⁴. Las performances feministas empiezan a recurrir a las nuevas tecnologías, como en la obra de Natacha Merrit con su instalación-performance online "Digital Diaries" (Diarios Digitales), donde muestra una vida sexual narrada delante de las cámaras. "Digital Diary" es un diario personal, de su vida, de sus amigos, de sus momentos, de sus amantes, de sus deseos...que comparte con nosotros a través de su cámara digital.

⁴⁴ ¿La mujer tiene que estar desnuda para conseguir entrar en el Met. Museo? Menos del 5% de los artistas en las secciones modernas de arte son mujeres, pero el 85% de los varones son femeninos.



Ilustración 16: Escena de *Digital diary* de Natacha Merrit.

La sexualidad es uno de los temas más importantes en la vida de Natacha Merrit. Su cámara le acompaña en todo momento, incluso en los más íntimos. Su libro, "Digital diary", repleto de fotografías digitales de todo tipo, no pasa inadvertido. Este libro nos puede producir desde una convulsión al rechazar sus imágenes más explícitas, hasta una pasión desorbitada por su autora y sus imágenes. "Digital diary" es un trabajo nuevo y diferente, que junto con su página web resulta interesante, aunque no sea apto para mentes sensibles.

3.5 LA PERFORMER ESPAÑOLA LORENA AMORÓS BLASCO



Ilustración 17: Performance “Sálvame sucio cerdo” de Lorena Amorós.

Lorena Amorós Blasco es una artista performer española y profesora de Bellas Artes de la Universidad de Murcia, cuya tesis doctoral consistía en un estudio sobre *El abismo de la mirada: ruptura y muerte con la identidad pasada desde la práctica del autorretrato contemporáneo*⁴⁵, que acompaña como referencia teórica a sus prácticas artísticas y políticas subversivas. En esta artista performer podemos vislumbrar, a través de sus performances, un estudio performativo del cuerpo y del desnudo, siguiendo la idea de sacrificio que vertebra esta tesis doctoral. Para la artista la máscara o cabeza de cerdo en este caso, significa el poder falocéntrico de los hombres, del que se reapropia la artista en su performance “Sálvame sucio cerdo”. El juego semiótico de las primeras feministas, como Marta Rosler en *Semiotics of the*

⁴⁵ *El abismo de la mirada: ruptura y muerte con la identidad pasada desde la práctica del autorretrato contemporáneo*, premio a la investigación tesis doctoral del Instituto alicantino de cultura Juan Gil-Albert, Alicante, 2004.

kitchen (1975), surgen en la obra de Amorós con el uso de utensilios como un cuchillo de cocina, que podría ser utilizado, por otro lado, como un útil mortal para dar o darse muerte.



Ilustración 18: Performance "Sálvame sucio cerdo" de Lorena Amorós.

El concepto de *sacrificio* en Lorena Blasco Amorós es muy distinto del de Orlan, es más poético, está más ligado al poeta G. Bataille y a la performance como medio de resistencia y denuncia. Para la autora la careta de cerdo alude a la sociedad patriarcal en la que vivimos, pero también al animal en sí, pues del cerdo "se aprovecha todo". Pero quien mejor lo define es ella misma:

El proyecto "SÁLVAME SALVAJE CERDO" está realizado teniendo en cuenta por una parte los escritos de G. Bataille vinculados al corazón dionisíaco de las cosas, es decir, el afuera que realmente se revela como adentro y que se halla en todo ser; y al mismo tiempo, el cuerpo como oscura metáfora del ser, del que se ha negado o se pretende negar sus aspectos más sombríos y odiados, la alteridad que transita y habita en él, la nada y la muerte.

Porque nuestra autonomía, nuestro ser, ya están ligados inevitablemente a la negación de ese mundo que se extiende desde el cadáver hasta la sexualidad. Porque el cuerpo en sí mismo es transgresión y exceso, animalidad rebelde a todo orden que atrae sobre sí la maldición que pesó desde el origen del hombre sobre la animalidad.



Ilustración 19: Performance “Sálvame sucio cerdo” de Lorena Amorós.

En segundo lugar, Lorena Amorós utiliza los escritos de G. Bataille vinculados al *sacrificio*, entendido éste como una transgresión hecha a propósito y como tal, una acción deliberada cuyo fin es el cambio repentino del ser que es víctima de ella. Finalmente la autora también se nutre de dos poemas conexos, pertenecientes a once poemas retirados del *Arcangélico*⁴⁶ de

⁴⁶ *Lo arcangélico y otros poemas*, G. Bataille, ed. Visor libros, Madrid, 1982.

G. Bataille:

Tengo frío en el corazón y tiemblo
Desde las profundidades del dolor te llamo
Con un grito inhumano
Como si pariera *(como si muriera)

Tú me ahogas como la muerte
Lo sé desgraciadamente
Sólo te encuentro agonizando
Eres bella como la muerte

Todas la palabras me ahogan

...

Eres el horror de la noche
Te amo como se agoniza
Eres débil como la muerte

Te amo como se delira
Sabes que mi cabeza muere *(como la de un
cerdo)
Eres la inmensidad del miedo

Eres bella como matar es bello
Con el corazón desmesurado me ahogo
Tu vientre está desnudo como la noche.

Georges Bataille



Ilustración 20: Performance “Sálvame sucio cerdo” de Lorena Amorós.

Su cuerpo desnudo en un ataúd transparente deja traslucir su cuerpo como si se tratara de un cuerpo abandonado a su suerte. Un lugar incómodo, donde el cuerpo del artista investiga sobre el propio hecho de estar muerto o, cuando llegue el momento de la muerte, en una especie de réplica futurista.



Ilustración 21: Performance “Sálvame sucio cerdo” de Lorena Amorós.

En esta imagen podemos ver como su cuerpo extendido sobre una mesa parece esperar ser inspeccionado, como si la artista representara el cadáver de la *Leçons d'anatomie du doctor Tulp* de Rembrandt.

Como podemos observar en las prácticas performativas, es un clásico utilizar el desnudo como motivo de denuncia semiótica. A continuación vamos a explicar la importancia de la estética del desnudo a lo largo de la historia del ser humano y su impacto en el arte contemporáneo.

3.6 ESTÉTICA DEL DESNUDO: PORNOGRAFÍA PERFORMATIVA

La relación entre el desnudo y la vestimenta en las tribus polinesias es un buen ejemplo que nos demuestra el vínculo entre el colonialismo y el cristianismo, con la vergüenza y los efectos de la civilización occidental en otros continentes⁴⁷. La Biblia expone como la primera vestimenta humana adopta la forma de una especie de delantal en Adán y Eva. Con este efecto de vestir a los humanos, Dios introduce la idea de disimulo y vergüenza en el civilizado occidental, mientras que en el indígena conlleva el ridículo el hecho de vestir o revestir la vestimenta del primitivo, que es el tatuaje, las perforaciones o deformaciones craneales que en el rito visten al individuo indígena y que Orlan reutiliza en sus performances. El vínculo del indígena con la naturaleza queda mermado con esta vestimenta occidental., ya que para el indígena su vestimenta es la piel y sus adornos.

Orlan, como veremos más adelante, decide recrear este orden simbólico de la vestimenta grabada en la piel como marca o huella del ritual y desde lo sacrificial, es decir, como rito de sacrificio y de iniciación en una evolución adulta del indígena, simbolizada por el rito mediático. El indígena se convierte en adulto a través de las agresiones que el rito le ofrece. En África por ejemplo,

⁴⁷ Paul Ableman, *Anatomía de la desnudez*, ed. Planeta, Barcelona, 1982.

los ritos de iniciación para la vida sexual conllevan agresiones que el propio indígena se inflige mientras baila delante de sus congéneres. Las mujeres africanas y amazónicas que tienen perforaciones labiales, entre otras, pueden exponer con este *sacrificio de la carne*, como un rito de iniciación, la disponibilidad o indisponibilidad de su sexualidad para el hombre. Pero la nueva vestimenta y el daño realizado en la carne, adorna la piel que representa el nuevo orden simbólico en el interior de la tribu.

Lévi- Strauss también puso hincapié en distinguir el *totemismo* del *sacrificio*. Para entender los conceptos de *canibalismo* y *sacrificio* será imprescindible estudiar a este autor. A Lévi-Strauss (1998) le interesaba el *sacrificio por sustitución* que explicó Graulich, como la sustitución de una víctima más importante por una menos importante.



Ilustración 22: Lady Godiva, John Collier, 1897.

La represión sexual y la moralidad conservadora se ponen en cuestión a través de las obras de Orlan, en relación al desnudo, evidenciándolo con total naturalidad y, a veces, rozando la teatralidad. Sus performances nos recuerdan a personajes históricos como Lady Godiva o a la mujer del rey de Lidia, en el mito de Gyges, contado por Herodoto y Platón. La visibilidad del cuerpo pone en juego la prohibición y la invisibilidad de éste que ordena la represión sexual de las sociedades occidentales. Nosotros los espectadores seríamos el sastre, en el caso de Lady Godiva, o el pastor, en el caso del mito platónico, pero aquí lo que estaría en juego es el lugar que ocupa el espectador como *voyeur* que, o bien se queda ciego, o bien ve demasiado, pero su conducta siempre es reprobable y cosa de reyes. De hecho, Lady Godiva prohíbe al pueblo la visión de su cuerpo, al igual que la mujer del rey no puede ser vista a menos que Gyges mate al rey. No olvidemos que en inglés el *Peeping Tom* es el nombre que recibe el sastre mirón, apelativo que acabó convirtiéndose con el tiempo en el imaginario inglés en Tom el mirón. El mirón o el voyeur somos todos los espectadores. El espectador es un hombre normal que quiere ver lo prohibido, aunque sepa que puede ser sacrificado su mirar o que incluso su persona puede estar en peligro. Es por eso que Tom el sastre se quedó ciego, tras mirar a través de un agujero en una persiana el cuerpo desnudo de Lady Godiva.

En la sociedad tecnificada, la persiana agujereada o, en el mito de Gyges el anillo que nos hace invisibles, es Internet y la soledad de la intimidad y la protección y seguridad que da la tecnología. Aunque a costa de la pérdida de contacto con el mundo, éste se sustituye por una realidad líquida inexistente y especular. Como el cine, Internet viene a sustituir esa ficción en la forma de una hiperrealidad fantasiosa en la que todo es posible en tiempo real, afectando también a las prácticas sexuales actuales. Si antes los espectadores normales de sexo o pornografía iban a los burdeles, hoy los burdeles van a su casa para realizar sus deseos inconscientes, bajo la inmunidad más absoluta, sin poner en peligro su propia integridad. A través de internet, por ejemplo, se pueden concertar citas rápidas e impersonales para compartir exclusivamente sexo con un desconocido/a. Orlan despierta el interés por todos estos temas de la realidad contemporánea, analizando la estética tribal, fusionándola con las

nuevas tecnologías y poniendo en consonancia las artes plásticas con la literatura, desembocando en un nuevo teatro performativo audiovisual, representando así la teatrología del mundo actual.

Hemos llegado al final del capítulo III y ahora vamos a presentar al paradigma de la performance contemporánea, la artista Orlan, para ello realizaremos un análisis del cuerpo acerca de la transmutación del cuerpo genérico en andrógino que acontece en la obra de esta performer, ya que el estudio del cuerpo en Orlan es recurrente y primordial, de hecho ella trata de analizar el cuerpo a través de su arte performer. También analizaremos doce extractos del film realizado por Stephan Oriach, que se basa en la documentación de la obra de Orlan y que se titula "Orlan Carnal Art". En este film podemos ver a la propia Orlan exponer su filosofía estética, exposiciones que realizó en India y Nueva York, así como el proceso artístico de sus operaciones multimedia en forma de teatro anatómico y la posterior composición de sus relicarios con sus propios restos humanos. Además proponemos una traducción de este film como un history-board, como soporte para comprender las distintas lecturas que se realizan de la obra de Orlan. Conoceremos el análisis realizado por el sociólogo Pierre Restany, el antropólogo Malek Chebel, el psicoanalista Harvey Grinberg, la historiadora de arte Barbara Rose y las interpretaciones del hinduismo brahmánico.

4. LA OBRA ARTÍSTICA DE ORLAN

4.1 LA TRANSMUTACIÓN DEL CUERPO GENÉRICO EN ANDRÓGINO



Ilustración 23: Self-hybridation africaine: Femme Surmas avec labrets et visage de femme euro-stéphanoise avec bigoudis, Orlan.

“Yo soy un hombre y una mujer”

Orlan

A pesar de descubrir el nacimiento de la performance en el seno del futurismo italiano y ruso, en el dadaísmo y en el cabaret, así como en el circo, la performance en su nacimiento no tiene clara su función, que es más bien la de un todo genérico y no diferenciado. Desde principios de los años 20, y no los 70 donde suele situarse el nacimiento de la performance, surge el surrealismo como estilo artístico que recicla y converge todos los anteriores. Al mismo tiempo surge un feminismo radical, que con el tiempo y la modernidad, nos ha llevado a la posmodernidad, en la que se sitúa Orlan. La performance no es ya un todo genérico, sino un arte de denuncia de la imagen de la mujer, que ha sido ridiculizada y humillada a lo largo de la historia del arte y de otras disciplinas científicas y humanistas. La presión ejercida sobre la mujer desde la política y el mundo del arte, ha atravesado lo humano que Orlan intenta destruir construyendo lo posthumano, es decir, una imagen distinta de la mujer, la de otra era por venir. No es ciencia ficción, sino una realidad tangible, la del cuerpo Orlan en el pre-operatorio, el operatorio y el post-operatorio. Cuerpo operado, transmutado, transmutación de valores a través del cuerpo, introducción de la discursividad a través del cuerpo y de la pantalla óptica. Control del discurso desde el diálogo con el espectador y el expectante. Discursividad dialógica entre cuerpos fluidos y metamorfoseados. No hay

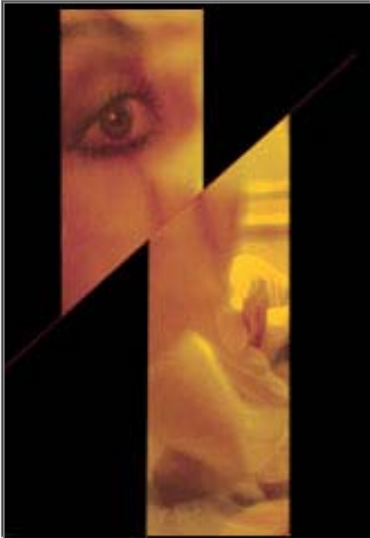
hombres ni mujeres, sino meta-humanos, mejores hombres y mujeres, el hombre y la mujer por venir. Lo humano no tiene género, es andrógino, biónico, mutante. Unidad de ser y cuerpo, fluído, materia trastornada, post-metafísica, muerte metafísica. El cuerpo anestesiado e inmune de una sociedad que ha sido inmunizada a través del control infligido sobre los cuerpos de los ciudadanos.

La génesis de la performance feminista y su desarrollo, nos llevan a defender nuestra tesis de que la performer Orlan es una artista performer feminista, o el paradigma real de la performance feminista contemporánea. Orlan atraviesa sus performances con discursos psicoanalíticos y estéticos, escenificados en una especie de instalación *kitch*, con médicos vestidos de Armani. Trabaja sobre el estatus del cuerpo en la sociedad contemporánea; programa su mutación modificando su cuerpo y a la vez su imagen. Gracias a los medios artísticos y tecnológicos, hace que la cirugía estética y la imagen numérica se vuelvan usos cotidianos. Orlan es una artista multimedia que utiliza el video, la fotografía digital, la cirugía y su cuerpo, que se ha transformado en el lugar de producción y de explotación de sus intervenciones artísticas, inspiradas en la iconografía barroca, greco-latina y precolombina. Su obra supera los conceptos clásicos de identidad, los tabús vinculados al mito de la feminidad, relacionados con la angustia de la apertura del cuerpo, con los límites del arte en la complejidad de los modelos filosóficos, religiosos y psicoanalíticos.

4.2 ANÁLISIS DEL FILM “ORLAN CARNAL-ART” DE S. ORIACH

Con mi rostro riendo, sonriendo, sereno y leyendo.

Orlan



El film de Stephan Oriach tiene como objetivo la realización de un documental sobre las performances-operaciones a las que se ha sometido Orlan. Para Oriach Orlan es la utopía de la imagen, la imagen por venir del porvenir del cuerpo. Se trata de lo orgánico de la película y el cuerpo, una especie de biotecnología trascendida por un cuerpo que queda obsoleto por la psique Orlan. Ella, una especie de brahmán, filósofa o psicoanalista que supera todos los discursos que hacen mención al cuerpo y a la mente, representando lo ilimitado en el devenir de un ser por encima de un ser limitado por el cuerpo.

A continuación vamos a proceder al análisis del film protagonizado por Orlan, dividido en 12 extractos, que nos harán vislumbrar los diferentes discursos que atraviesan la obra de Orlan, a través de su propia voz y de otras voces o discursos: el del cirujano, el profesor, la historiadora, etc.

Extracto nº 1

En "Operation-Opéra" en París el 6 de julio de 1991 Orlan dice:

Yo tengo una piel naranja, pero yo soy un chacal; una piel de trolol, pero yo soy un tute, una piel de negro, pero yo soy blanca; una piel de mujer, pero yo soy un hombre. Yo no tengo nunca la piel de lo que soy.

Orlan

Este extracto nos muestra la diferencia entre aparecer y ser, entre lo cambiante y lo estático, entre lenguaje y realidad. Ya hemos comentado cómo el lenguaje resulta insuficiente para plasmar la realidad. La realidad es cambiante, polimorfa; el lenguaje es fijo, creador de falsas dicotomías. El lenguaje nos hace creer que si tienes apariencia de mujer tienes que ser una mujer, en tanto que opuesto a hombre. Vivimos en una sociedad que mantiene el lenguaje de otra época, sin darse cuenta de que la práctica ha cambiado. En algún momento de la modernidad, la orientación sexual pasó a considerarse una característica de la persona en lugar de una costumbre (las costumbres cambian a menudo, las características nos definen). El lenguaje se adaptó a ese cambio y se empezó a hablar de personas homosexuales y heterosexuales. En el proceso desapareció la forma precisa de nombrar las distintas relaciones o prácticas sexuales, mantenidas tanto con miembros del mismo sexo, como del otro. El problema es que ahora nos damos cuenta de que ese lenguaje es insuficiente, de que las opciones - en orientación sexual, en género, en sexo y en muchos otros ámbitos - son mucho más amplias. Pero a pesar de los intentos por cambiar la práctica, se mantiene un lenguaje que limita en exceso dichas prácticas. Cómo debería ser el lenguaje es una pregunta demasiado ambiciosa para responderla ahora. De todos modos, hay que tener presente que es insuficiente para describir el mundo y que no

debemos tener reparos a la hora de forzarlo, si eso nos sirve para romper sus falsas dicotomías y acercarnos, aunque sea sólo un poco, a una descripción apropiada de la realidad. Sobre todo cuando de esa descripción depende algo tan importante como la vida de las personas.

Extracto nº 2

¿Quién es el artista?

¿Es el cirujano o es Orlan que se deja trabajar por el cirujano?

Pierre Restany (crítico de arte)

Orlan, a través de su obra, se ha transformado en un soporte de la actividad consciente del propio artista sobre su propio cuerpo, pero es la mano del otro, la del cirujano, quien hace realidad la obra pensada por la artista. Orlan constituye el material y la idea, el cirujano es una herramienta necesaria para la idea pero inútil sin ella. A lo largo de toda la historia de la humanidad, lo que ha permitido al ser humano crear sus civilizaciones y diferenciarse de los animales, han sido sus herramientas. El primer simio que aprendió a manejar una rama como garrote consiguió apoderarse del territorio y de la mejor comida. El fuego griego, las flechas impregnadas de petróleo, fueron una herramienta que durante décadas permitió a un pueblo vivir sin preocuparse por defenderse de los demás. Posteriormente, los países con mejores abonos y herramientas agrícolas mejoraban sus producciones y evitaban las hambrunas. Dejando de lado que la historia falocéntrica de la humanidad considere como mejores herramientas las que le permiten dominar (ya sea la naturaleza o a los demás humanos), lo cierto es que sin herramientas, el ser humano no es nada. Toda la idea de Orlan (y su cuerpo) no habría significado nada de no ser por el cirujano que supo materializarla en su cuerpo. Ahora bien, las herramientas sin las ideas que las impulsan, tampoco son nada. O, más que nada, son un peligro. Si le damos una antorcha a un adulto podrá encontrar el camino en la

noche. Si se la damos a un niño, ¿podremos reñirle por quemarse? La apuesta de Orlan es muy arriesgada. Pretende utilizar la herramienta-cirujano para demostrar que los ideales de belleza pueden dar lugar a la monstruosidad y, a su vez, que la monstruosidad puede ser hermosa. Pero este intento de destronar el ideal de belleza puede dar un resultado totalmente contraproducente si la herramienta-cirujano termina siendo más influyente que la misma Orlan y la convierte en un pasatiempo elitista. Nuestra impresión es que Orlan ha demostrado lo absurdo de tener un ideal de belleza, pero no podemos zanjar el debate en torno a esta cuestión. Dependiendo de los prejuicios teóricos con los que nos acerquemos a su obra, nos decantaremos por una opción u otra.

Extracto nº 3

Yo voy a contaros una historia, una historia que dice: nos aburrimos, nos aburrimos; es increíble, debemos acogernos a soportar la prueba con mucho coraje.

Orlan

El ideal de razón neutral y desinteresada de la Ilustración hace tiempo que ha quedado desbancado. Es absurdo defender que el ser humano puede realizar cualquier acción, sin tener un interés que sea el motor de esa acción. Uno de esos intereses puede ser simplemente evitar el aburrimiento. El aburrimiento es un motivo fundamental para el cambio de valores. No queremos dar a entender que cuando los filósofos están aburridos se reúnen y elaboran una nueva teoría ética. El aburrimiento es algo que surge cuando se dan pocos cambios en un ámbito. La rutina aburre, la quietud aburre. El cambio y el movimiento borran el aburrimiento. Puede que alguna vez el ser humano alcance el ideal perfecto en algún sujeto, pero en tanto que nuestras

definiciones e ideales sean imperfectos, crearán desasosiego. En este sentido, el aburrimiento es lo que nos hace plantearnos nuevas formas de entender viejos temas. Si nos aburrimos de oír algo es que no es bueno y parece que lo más racional es buscar siempre lo mejor. El problema es que a la hora de plantearse cambios de valores hace falta valor, mucho valor. Los ideales de la sociedad puede que nos aburran en este sentido, pero también son los que proporcionan la estabilidad a la sociedad, permitiendo llevar a cabo los proyectos vitales. Hay gente que no está dispuesta ni siquiera a plantearse cuáles son los cimientos (llámense ideales, llámense constitución) de su estabilidad, o si estos necesitan cambios. Son los llamados conservadores, el freno del avance. Es cierto que revisar las bases de una sociedad entraña peligros. Es posible además que propiciar algunos cambios tenga como resultado una época más o menos larga de inestabilidad y duda. Pero si el ser humano no se hubiese atrevido a afrontar esas épocas todavía viviríamos en cavernas temiendo el fuego. Es absurdo dejarse gobernar por el miedo. Si una idea nos aburre es que ya ha llegado al máximo que puede dar de sí. En esa situación lo mejor que se puede hacer es plantearse cómo se puede mejorar o revisar dicha idea cuanto antes.

Extracto nº 4

Hemos filmado el cuerpo de Orlan, como el hindú que da vueltas en procesión alrededor del templo. De hecho hay un género de pérdida y de correspondencia entre el trabajo de Orlan, el trabajo de representación de su cuerpo y un templo hindú. El cuerpo es transcendible.

S. Oriach

Nadie duda de que la persona que entra en el quirófano y la que sale, son la misma persona. El cuerpo cambia, Orlan se mantiene. ¿Cómo podemos decir que la identidad personal se mantiene cuando ha cambiado el cuerpo? Al igual que sucede con el lenguaje y la realidad, el cuerpo no es suficiente para definir a la persona. Nuestro cuerpo mantiene cierta continuidad a lo largo de la vida, los cambios que se producen de forma natural son menores. Sin embargo, los cambios que pueden tener lugar en nuestra psique son infinitamente mayores. Resulta imposible amoldar una estructura tan fija como el cuerpo a otra tan cambiante como la mente. Pendientes, peinados y tintes para el pelo, tatuajes, maquillaje... La cirugía no es la única forma de modificar el cuerpo y desde luego no es la más antigua. Cualquier persona que siente que su cuerpo no se adecúa a su propia imagen, puede modificarlo sin grandes problemas. El problema surge cuando las modificaciones pretenden ir más allá de la mera apariencia más externa. Antes nos preguntábamos cómo puede ser el lenguaje más apropiado, de qué modo podríamos adecuarlo para acercarnos lo más posible a la realidad. Si trazamos una analogía, las personas que recurren a los adornos corporales, a menudo están forzando su cuerpo para intentar acercarse un poco más a su persona. Orlan, utilizando su herramienta-cirujano, ha llevado ese "forzar el cuerpo" a una nueva dimensión, acercándose más aún a su propia persona.

Extracto 5

Este extracto nos cuenta la performance de Orlan *Omniprésence* en New York en 1993, donde Orlan habla con una presentadora de televisión (Connie Chung), quien va a cubrir el evento, y dicen así:

- *P: Nunca he asistido a una operación así, calificada como "arte".*
- *O: Es muy difícil ponerse en situación.*
- *P: He cubierto muchos acontecimientos pero nunca de este nivel.*
- *O: ¡Por el arte!*

Aunque a veces la propia Orlan parezca dar a entender que se limita a hacer arte por el mero hecho de hacer arte, es muy consciente de la repercusión de su discurso estético-político. Juega con una baza muy importante para el discurso político: desconcierta al espectador. Lo nuevo, lo innovador, tiende a ser desconcertante. Cuando el ideal de belleza se había estancado y empezaba a aburrirnos, Orlan aparece con una propuesta de innovación radical. No cabe duda de que los sectores conservadores se opusieron directamente a su propuesta de cambio. Los menos fundamentalistas no pudieron menos que sorprenderse y desconcertarse. ¿Es ésta la forma correcta de proponer el cambio o hay que buscar una forma más gradual? Si necesitaba modificar su cuerpo para intentar acercarse más a su identidad, ¿realmente tenía elección o no es más que un efecto colateral? Son preguntas que parecen imposibles de responder. En cualquier caso, sea la mejor o la peor opción, ha llegado hasta nosotros un discurso que hemos de interpretar como mejor podamos, por muy desconcertante que sea.

Extracto nº 6

- P: *¿En qué se puede convertir el cuerpo en un futuro?*
- O: *No puedo saberlo. Puedo intentar prever y anticipar cuestiones que puede plantear. El cuerpo actualmente está obsoleto, absolutamente obsoleto.*

El extracto nº 4 planteaba que el cuerpo es una forma de expresión insuficiente para la persona. También vimos que la cirugía no es la única forma de facilitar al cuerpo la expresión de la identidad. Este extracto reafirma el análisis que hacíamos; el cuerpo está obsoleto. Ni siquiera la propia Orlan, quien se dedica a transformar el cuerpo, sabe qué forma adoptará el cuerpo en el futuro. No hay que entender esto como si estuviera trabajando a ciegas, ya que tiene una crítica que hacer al estado actual del cuerpo; muestra sus imperfecciones a través de las operaciones. Pero no sabe cómo podría ser un cuerpo que superase esas críticas. Nosotros tampoco podemos precisar en

qué se convertirá en el futuro, pero debería tener una naturaleza mucho menos fija que la que tiene ahora, para evitar estas críticas. Tendrá que estar preparado para adaptarse cuando sea necesario, será una herramienta más de la idea, que lo usará siempre que y como sea necesario.

Extracto nº 7

Orlan es una mujer con quien algunos no están a gusto, pero que tiene una belleza normal. Va a cambiar de apariencia física, pero no para ser más bella (Orlan dice entretanto: ...yo suscito también cuestiones que forman parte de mi trabajo, porque el trabajo suscita muchas cuestiones, es normal...). A ese nivel, tiene un valor, es un fenómeno de civilización y de cultura.

Uno de los primeros discursos feministas más radicales se oponía totalmente al hecho de que los hombres impusieran su ideal de belleza a las mujeres. Consideraba la cirugía como una herramienta de los hombres para someter a la mujer a esa tortura física, con el fin de adaptarla a su ideal. De ahí que estuvieran en contra de la cirugía estética. Es cierto que cualquier cirugía es un tratamiento agresivo y peligroso, que puede tener conlleva una gran cantidad de complicaciones. Presionar a cualquier persona para que se someta a una operación es una atrocidad. Pero Orlan no se limita a señalar a la cirugía como un demonio opresor. Orlan trata la cirugía como herramienta. Las herramientas no son buenas o malas, sino que se usan bien o mal. Siguiendo con el ejemplo de la antorcha, utilizar la cirugía implica una serie de requisitos mínimos. Hay que tener en cuenta que son cambios profundos y duraderos, que pueden afectar a la mente. Orlan no busca aumentar su belleza, tampoco disminuirla. Su uso de la herramienta busca mostrar lo absurdo de un ideal.

Extracto nº 8

En este extracto habla una doctora que representa el discurso médico, que atraviesa y defiende el cuerpo del artista, en su aventura a través del cuerpo. Es la experimentación bajo control. La médica dice lo siguiente:

Tengo una mente práctica, soy médica. Soy cirujana, no filósofa. Lo importante para mí es comprender suficientemente la psicología de Orlan para estar segura de que no está loca, ni molesta, ni perturbada, ni gravemente neurótica.

¿Cómo podemos defender que Orlan no está loca? ¿Perdería validez su discurso si un psicólogo determinara que está desequilibrada?.

Las personas innovadoras suelen ser tratadas de locas por quienes no las comprenden. Si todo el mundo fuera capaz de comprender la vanguardia de todos los movimientos, la velocidad a la que se produciría la evolución sería atroz. No es nada extraño que se planteen si se trata simplemente de una desequilibrada más. Nosotros vemos demasiada coherencia en su discurso como para pensar que se trata de una loca, en cambio, la consideramos una artista-política de vanguardia. Pero más allá de esta cuestión, si se pudiera mostrar que está loca, eso no cambiaría nada. Aunque se opere para satisfacer una obsesión, aunque su realización práctica sea absurda, el discurso teórico se mantiene. Si está loca, entonces ha sido una loca quien mejor ha explicado el desfase entre lenguaje y práctica, en lo que respecta a cuerpo e identidad. Puede que tengamos que adaptar su discurso, esté loca o no, en cualquier caso, poca gente está dispuesta a operarse para expresar su identidad. Ha mostrado una línea en la que se puede trabajar para acercar el parecer al ser,

el cuerpo al individuo. Más adelante nos plantearemos las cuestiones éticas en torno al método usado por Orlan.

Extracto nº 9

La operation vérité-performance es otra cosa. Porque un artista utilizando su cuerpo como un material es otra cuestión. La finalidad es, yo creo, personalizar el acto, asociarlo al máximo a sí mismo y bajo shock. Sólo una señal muy fuerte puede llegar a la gente.

Llevar la obra de arte al propio cuerpo es algo muy impactante. Muestra un grado de compromiso entre el artista y su obra que difícilmente puede verse en un cuadro, una escultura o una coreografía de danza. Literalmente, el artista es la obra de arte. En una sociedad tan emotivista como la nuestra, en la que pocas leyes (y prácticamente ningún principio moral) tienen fuerza motivacional, la única forma de hacer que la gente se mueva y actúe es sacudirla con fuerza. En arte, la mejor forma de provocar una reacción es mostrar el compromiso con la obra. Porque, en cuanto la gente ve una obra de este tipo, se plantea la pregunta ¿por qué hace algo así? ¿Cómo es que asume ese riesgo? Es en ese momento en el que se percatan del discurso político ligado indisolublemente a la performance artística. Dejando de lado que quede totalmente libre a interpretaciones, que pueda considerarse de mal gusto o simplemente inapropiada para ese fin, lo cierto es que la performance es una forma de expresión artística capaz de hacer llegar un discurso político a una sociedad adormecida como la nuestra. Una vez más surge la duda de si ha sido fruto de una meditada elección o simplemente el efecto colateral producido al intentar adecuar su cuerpo a su mente, sea como sea, lo cierto es que Orlan

ha dado con una forma de expresión perfectamente adecuada a la sociedad y al modo de vida actual.

Extracto nº 10

...es Orlan la que hace una obra de body-art feminista, la más importante y la más radical. Los hombres también hacen body-art radical. Yo pienso que no solamente es importante hoy, sino que seguirá siéndolo todavía durante años.

Hemos comentado que la performance es la forma más apropiada de expresión artística para la sociedad actual. Evidentemente, es la más apropiada para mujeres y para hombres. Nada hay que los distinga salvo el discurso que expresen en su performance. El método es compartido, el llevar la obra de arte al cuerpo del artista no se ve afectado por el sexo de éste. Algunos artistas incluso se travisten para llevar su obra de arte al cuerpo de un sexo diferente al suyo. En cualquier caso, el método, que no es más que un reflejo del fin del artista, es compartido por hombres y mujeres. Cualquier ser humano puede sentir la necesidad de modificar su cuerpo. Evidentemente, en cada caso el material sobre el que se aplique la modificación, (es decir, el cuerpo) será distinto. Pero siempre será un cuerpo humano expresando el discurso más puramente humano que puede haber: “no soy así, no me estás expresando correctamente, la realidad es otra”.

Extracto nº 11

El ejemplo de Orlan es pues un ejemplo prefigurante de una situación más optimista de nuestra sociedad, digamos de una sociedad

mejorada, donde la tolerancia tendrá el valor de una dimensión estética en la comunicación estética entre los hombres.

Pierre Restany

Una sociedad donde la actividad de Orlan no resultara tan llamativa, como en nuestra sociedad, seguramente sería mucho más tolerante. La tolerancia no consiste en ignorar a los demás y no molestarles. La tolerancia consiste en escuchar lo que tienen que decir (verbal o artísticamente), antes de decidir si se le ha de ignorar o no. Vivimos en una sociedad que todavía mira extrañamente a las personas que deciden teñirse el pelo de colores llamativos. Tal vez el motivo sea que no se entiende como una forma de discurso a tener en cuenta sino como una forma de llamar la atención sin más. Por eso es necesario escuchar en cada caso si la persona tiene algo que decir o no; etiquetar simplemente a través de la apariencia será un error en todos los casos. El objetivo ha de ser interpretar el discurso estético, el arte que transmite un mensaje, como una forma de comunicación más. Formalmente, ateniendo sólo a las leyes, todos estamos en igualdad de condiciones a la hora de expresar nuestro discurso verbal. Pero para que los discursos estéticos sean efectivos hace falta algo más que un reconocimiento legal. El discurso estético es mucho más difícil de expresar, de captar y de entender que el verbal. Por eso sólo podrá ser comprendido en una sociedad educada en el gusto, que considere como valores básicos la tolerancia y el respeto.

Extracto nº 12

En este fragmento del film de Orlan se trata la exposición *Self-hybridations* en París, septiembre de 1999, contexto en el que oímos decir al comisario de exposiciones lo siguiente:

Todas las civilizaciones, en todas las épocas, han fabricado el cuerpo, pero han formado también nuestro pensamiento, el deseo y también nuestra sexualidad.

Ya hemos visto que las formas de modificar el cuerpo para expresar la identidad son diversas en nuestra sociedad. Ahora vemos que el hecho de cambiar el cuerpo es un universal en el ser humano, como expone Oscar Tusquets⁴⁸ en su anatomía sobre la desnudez. Que tenga una finalidad puramente decorativa o que pretenda trascender su realidad corpórea, es algo que dependerá única y exclusivamente de la persona. Lo que nos interesa remarcar es que la actividad de Orlan no se trata de una locura moderna, se trata de que toda la humanidad se ha dado cuenta de que el cuerpo es un insuficiente contenedor de la identidad. Los egipcios ya usaban el maquillaje, los polinesios tatuajes, distintas culturas de América del sur utilizaban vendajes para modificar la forma de sus huesos. La performance, en tanto que movimiento artístico, sólo se entiende en el contexto del siglo XX. Pero su componente básico, la modificación del cuerpo, se entiende siempre que hay un ser humano planteándose su identidad. Además, las modificaciones del cuerpo, que al principio pueden ser una mera expresión de la identidad personal, acaban por formar el pensamiento. Lo que queremos decir es que la idea es la que da forma a la herramienta-cuerpo, pero después, tras utilizar esa formada herramienta-cuerpo, es ésta la que influye y cambia a la idea. En algunos casos es evidente que el cuerpo determina la mente. El caso más claro es el del ciego que no imagina los colores, mientras que para un vidente son algo intuitivo y claro. Cuando se trata de cambios voluntarios en el cuerpo el proceso es mucho más complejo porque se tiene la visión de antes, el ansia de cambio y la expectativa de lo que será. La mente tiene que conjugar esos tres

⁴⁸ Óscar Tusquets, *Contra de la desnudez*, Col. Argumentos, ed. Anagrama, Barcelona, 2007.

elementos, sólo entonces crea la imagen de uno mismo y del mundo. En cualquier caso, aunque sea mucho más complejo que en el ejemplo del invidente, está claro que la percepción del propio cuerpo determina la percepción del mundo y de uno mismo. A la hora de forjar la identidad (en forma de deseos, de orientación sexual o como se quiera), la percepción de uno mismo es fundamental. Por eso la modificación del cuerpo determina la mente, de la misma forma que la mente determina la modificación del cuerpo. En el capítulo número V se aborda el concepto de la performance desde la corriente filosófica fenomenológica, incidiendo en el estudio del dolor como un existenciario contemporáneo que puede vislumbrarse a lo largo de la obra estética de Orlan. Abordaremos por lo tanto la fenomenología del dolor en la performance, en concreto en la obra de esta artista. Esta investigación fenomenológica nos llevará a considerar la estética propia de Orlan como una estética del sacrificio, aunque el dolor no es un dolor vivido gracias al uso de la anestesia que utiliza Orlan, pero el desarrollo de sus performances sí posee unas raíces trágicas que en esta tesis, y tras la lectura del *El Odiseo*⁴⁹ de Adorno, se relaciona originalmente con la necesidad del sacrificio para la construcción del sí mismo desde la Antigüedad Clásica. Orlan sería el Ulises contemporáneo del que habla Adorno analizando *La odisea*⁵⁰ de Homero, representando el nacimiento de un nuevo sí mismo contemporáneo. Para acabar el capítulo realizaremos un análisis del film de Tarkovsky *El sacrificio*⁵¹, mostrando un vínculo nietzschiano entre el film de Tarkovsky y la obra de Orlan, a través del concepto del sacrificio desarrollado por Nietzsche y Tarkovsky. Se presentan escenas del film y se estudia el concepto de sacrificio que Nietzsche asocia a los anacoretas, a los santos y a los libre pensadores como una actitud estoica cercana a la ataraxia o a imperturbabilidad frente al

⁴⁹ Theodor W. Adorno y Max Horkheimer, *Dialéctica de la Ilustración: fragmentos filosóficos*, ed. Trotta, Madrid, 1994.

⁵⁰ *La odisea*, Homero, trad. Carlos García Gual, ed. Alianza, Madrid, 2005.

⁵¹ *Sacrificio*, Andréi Tarkovski, con Erland Josephson, Susan Fleetwood y Allan Edwall, 3 Dvd's + libro, edición para coleccionista.

dolor. De hecho, Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia griega*⁵² realiza un análisis de lo trágico en lo griegos, dignificando la capacidad de estos para soportar el dolor como algo natural y propio de la vida. Al igual que las alegrías, los dolores retornan en el eterno retorno de lo mismo. Orlan también trabaja esta noción sacrificial en sus primeras obras cuando se llama a sí misma *Santa Orlan*. Lo cual justificaría las indagaciones de esta tesis de la obra de Orlan, como paradigma de la estética del sacrificio como resultante de un arte carnal.

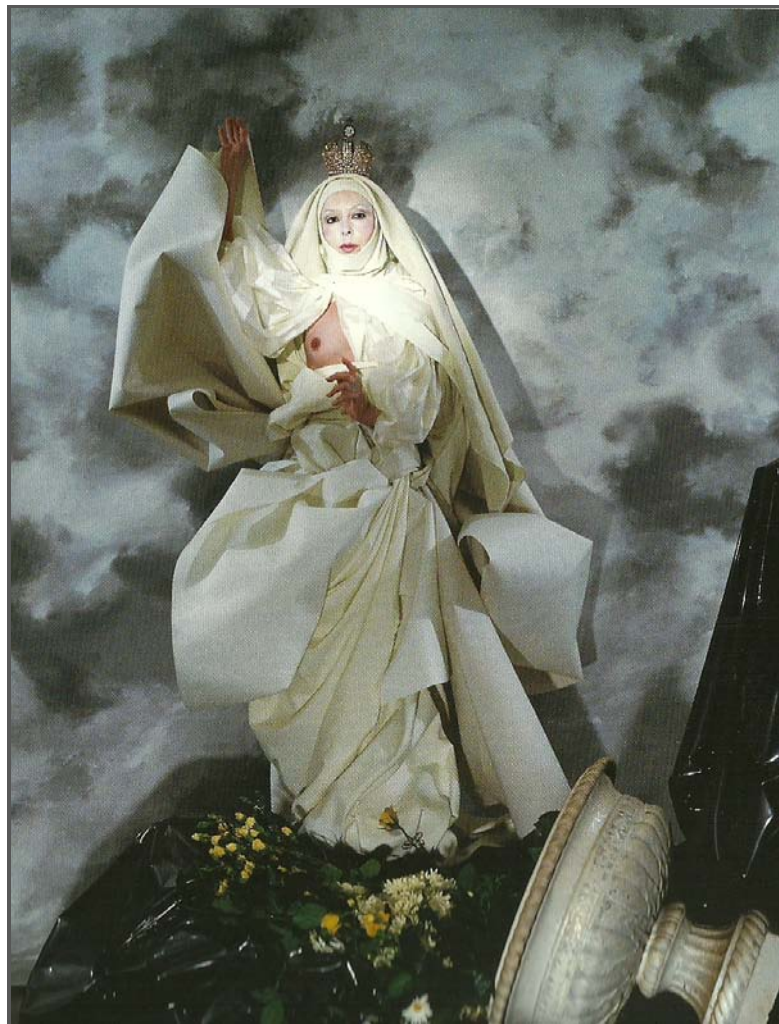


Ilustración nº 24: Estudio documental nº6: Le Drapé – le Baroque or Sainte Orlan couronnée et travestie à l'aide des draps de son trousseau, a avec fleurs et nueges (1983).

⁵² *El nacimiento de la tragedia*, F. Nietzsche, trad. cast. de A. Izquierdo, ed. EDAF, Barcelona, 1998.

Lo que hemos querido conseguir con esta tesis es, por una parte, realizar una genealogía del género performance desde el futurismo al presente, situando en ella el trabajo de Orlan y comentando su importancia como punto de inflexión en el género y, por otra parte, efectuar un análisis detallado del trabajo de Orlan, en tanto discurso que trata de cuestionar los relatos tradicionales sobre el cuerpo y el género, como transgénero.

Desde la teoría de género de la diferencia, las obras de Orlan manifiestan una perspectiva nueva del arte como denuncia y resistencia a las nuevas estructuras de los discursos y su influencia sobre el cuerpo-mujer-artista. Orlan ejecuta la subversión de estos valores bajo la máscara de la artista-dramaturgo que expone su cuerpo o su carnalidad, haciendo emerger un arte carnal heredero de múltiples disciplinas artísticas y prácticas discursivas: la pintura barroca (Rembrandt, Chardin) y contemporánea (Francis Bacon), la filosofía postmoderna (Deleuze y Guattari), la literatura menor o de la diferencia (Kafka, Blanchot...), el teatro de la crueldad de Artaud o el accionismo vienés (Hermann Nitsch), entre otros. Este arte representa la nueva coseidad de nuestra corporalidad occidental partiendo de una mezcla de cánones occidentales y orientales (escenificados en su obra con elementos estéticos como la piel del asno y la vestimenta del arlequín), en una sociedad multicultural y global, ya que Orlan pretende ser testimonio de una identidad nómada, mutante, híbrida, fluida y cosmopolita. Es un cuerpo transformado en un *tableau* soporte de dramaturgias, sobre el que se escribe la historia de la barbarie, la violencia y los discursos que permiten todavía legitimar cierto orden simbólico falocéntrico. Orlan se convierte en un cyborg que defiende el ciberfeminismo mientras el espectador-mundo o el espectador-experto admira la aberración de sus operaciones, como si se tratara del último espectáculo total. Cortar la piel, despegarla, hablar, leer, enviar mensajes multimedia, ser retransmitido audiovisualmente... se convierte en un espectáculo atroz donde el artista se subsume a todas las disciplinas para ponerlas en cuestión, como burlándose de la muerte. Es una estética nietzscheana hecha realidad que adquiere la forma de un espectáculo total que el espectador observa con monstruosidad y a veces con desprecio ante el temor hacia el dolor al que se

somete Orlan. Pero ella no siente ni padece, no es un cuerpo sacrificado que se convierte en sagrado. Orlan, anestesiada, se burla de nuestro sufrimiento y lo relativiza. De hecho Orlan, inmediatamente después de salir de esas operaciones kitch, se fotografía riéndose de nosotros y de la imagen monstruosa que adquiere al haberse convertido en la novia de Frankenstein. La novia de un muerto viviente es también una muerta viviente, un zombi, ambos comparten el mito de la eternidad porque ambos resucitan de la muerte. En el postoperatorio Orlan recoge los restos carnales de su operación para constituir relicarios en un proceso de reciclaje, idea que nos retrotrae al hecho de que se crearan relicarios con los restos de filósofos eminentes como Descartes⁵³ o cómo no, del papado.



Ilustración 25: El cráneo de Descartes

⁵³ El cráneo de Descartes viajó por toda Europa, así como su cuerpo y hoy en día se encuentra en el Musée de l'Homme de París. Un libro que cuenta las peripecias del cuerpo de Descartes es "Los huesos de Descartes. Una aventura histórica que ilustra el eterno debate entre fe y razón" de Rusell Shorto, traducido por Claudi Conde en la editorial Duomo-perímetro, Barcelona, 2009.



Ilustración 26 : Les petits reliquaires: "Ceci est mon corps...Ceci est mon logiciel", Orlan (1992).

El relicario de Orlan se convierte en un nuevo lenguaje que enuncia su cuerpo como un logicial que representaría su software, a través de la organización de sus restos carnales postoperatorios (piles secas y trozos de grasa, resultantes de la excedencia de un cuerpo fragmentado en múltiples figuras), como si se tratara de un relicario postmoderno, imitando los antiguos relicarios de los distintos representantes del orden androcéntrico. A través de la historia son pocas las mujeres que han tenido derecho a un relicario y ella

reclama el suyo. Un cuerpo de mujer hecho relicario, como el de las santas a las que ella alude constantemente. Sus desechos son su ADN contenido en una caja de plástico, recordando una muestra de laboratorio, rodeada por el aforismo orlaniano que repite al futuro espectador una frase encriptada: “éste es mi cuerpo... es mi logicial”, repitiendo el discurso, cayendo en la cacofonía. Es así como elabora una escritura del cuerpo, como expone en su tesis doctoral la Dra. Beatriz Ferrús Antón, al estudiar la palabra como herencia en la vida, la escritura y el cuerpo en América Latina.

Este segundo aspecto es la clave del monaquismo y de sus escuelas de copistas. La pluma que se desdobra será el símbolo del Logos. Las mismas monjas coloniales que redactan sus vidas se consideran amanuenses de Dios, claro que, en su caso, la escritura no alcanza el reconocimiento singular de las escuelas de monjes, pues lleva el estigma de “femenina”. No obstante, es el primer aspecto señalado aquel que más me interesa: la escritura como herida y su relación como forma de halago y de encuentro con Cristo, pero también como imitación que facilita la auto-salvación. El momento en que imitatio retórica, pero también imposición de escritura, e imitatio Christi, se superponen en una sola figura, momento en que el cuerpo se convierte en lenguaje y en superficie para la expresión artística⁵⁴.

Un relicario para aquellos espectadores que en un futuro podrán contemplar el cuerpo de Orlan muerto en algún museo de arte contemporáneo, por deseo de la artista.

⁵⁴ Beatriz Ferrús Antón, *Hereder la palabra: vida, escritura y cuerpo en América Latina*, pag.9, ed. Universitat de València, Servei de Publicacions, Valencia, 2005.

Los antiguos gramáticos hegemónicos – incluidos los sexólogos – han perdido el control sobre el género y sus proliferaciones⁵⁵.

Donna Haraway

Orlan es un cuerpo sacrificado con anestesia por una posthumanidad basada en la relatividad cultural y la superación del etnocentrismo. Un cuerpo película que muestra las atrocidades de la tortura ejercida sobre la mujer y los ritos de muerte que las mujeres repiten para adaptarse de un modo inconsciente a los dictámenes de la cultura, del mismo modo que ofrecen los aztecas o los griegos su cuerpo al arte en un escenario político donde se transgreden los valores tradicionales de la religión, la filosofía y la moral, al igual que en la crítica nietzscheana. El cuerpo Orlan es el fundamento mismo de la crítica nietzscheana hecha realidad sobre la superficie y piel de su carne.

Esta tesis plantea un análisis de la producción de la artista y performer Orlan desde una perspectiva interdisciplinar, cuyos objetivos fundamentales son delimitar los ejes estéticos que articulan la controvertida producción de la artista e integrarlos en una genealogía (análisis de otras manifestaciones artísticas precedentes) y en el entramado cultural que da lugar a la obra de Orlan, que se transforma en un síntoma. El interés de los objetivos de esta tesis proviene, por una parte, del hecho que la obra de Orlan es, hasta ahora, aún poco estudiada, por otra parte proviene de la aplicación de un enfoque interdisciplinar en el tratamiento de esta obra artística, de manera que la lectura de los fundamentos estéticos de la artista se aborda desde un punto de vista distinto de los estudios hasta ahora desarrollados.

⁵⁵ Citado en *Testo yonqui*, Beatriz Preciado, cap. 12, *Micropolíticas del género en la era farmacopornográfica. Experimentación, intoxicación voluntaria, mutación*, pag. 233, ed. Espasa, Madrid, 2008.

Nuestro punto de vista crítico en este trabajo de investigación, es que los límites entre la estética que defiende en su obra y el objeto de la representación están difusos. Nos preguntamos de una manera radical hasta qué punto la postura de Orlan es crítica con los estereotipos de género derivados de una estética del sacrificio o si, en cambio, esta postura cae en la redeificación de las agresiones y violencias ejercidas sobre el cuerpo femenino, pero llevadas al extremo de su ironía y sarcasmo, quedándose aún así en una mera objetualización del cuerpo de la mujer ligado a la noción de sacrificio con una lectura atea. A esta pregunta respondemos que, particularmente en algunas obras de Orlan, puede resultar difícil diferenciar si la representación de la agresión sobre el cuerpo femenino y su objetualización al mostrarlo desnudo, abierto, cortado, operado, transformado, ajustado a unos cánones... deriva finalmente en una mera representación que perpetúa esos clichés y les da una estética que los reactualiza o si, por el contrario, se trata de una crítica atroz a todos ellos. El cuerpo sirve como soporte discursivo pero ¿de qué modo?, ¿hasta qué punto es algo más que un soporte discursivo?, ¿qué aporta el cuerpo entendido como lenguaje en la representación artística?, y en concreto, ¿qué aporta en esta representación artística? No sabríamos decir si este arte cumple la función ética que a priori se presupone como estética feminista y si el feminismo puede aprovechar esta forma de expresión o, por el contrario, si al feminismo le conviene más separarse de ella. Creemos que le corresponde a los diferentes feminismos tomar una postura ética en relación a las performances de Orlan y creemos que el feminismo que con más acierto lo logra es el feminismo de la diferencia, en su vertiente transhumanista.

No se pueda negar que las obras de Orlan posibilitan la discusión en torno a la condición existencial de la mujer, así como los relatos o discursos que la atraviesan. De hecho, en numerosos congresos del Estado español (2010) las performances de Orlan son consideradas para realizar un análisis del género en las sociedades actuales y su obra abre diferentes cuestiones paradigmáticas para los críticos del arte, especialistas en Bellas Artes y en cuestiones de género. No obstante la investigación en torno a estos temas no se ha desarrollado suficientemente, ya que simplemente se presenta su obra

sin profundizar en los temas de género, ni en las bases estéticas y filosóficas, carencias que hemos querido suplir con esta tesis.

Tras un estudio más detallado de la obra de esta artista, lo que sí que podríamos afirmar es que, desde un punto de vista esquizoanalítico, se pueden desarrollar distintas micropolíticas basadas en la deconstrucción del género, micropolíticas a las que estamos asistiendo actualmente. Las formas que ha tomado el estudio de género en el arte ha propulsado el activismo *queer* actual, en el que podemos encontrar, por ejemplo, colectivos que informan a las minorías como los transexuales, o a los profesionales del sexo, entre otros.

Es necesario también plantarse en qué medida esta obra roza los límites entre la patología psicológica y el síntoma o de qué modo los bordea. No resulta nimio comentar que Orlan se ha sometido a la evaluación psicológica por parte de psicólogos y psiquiatras, con objeto de determinar si cumple los criterios diagnósticos de algún cuadro clínico. Los resultados de esta evaluación psicológica concluyen que Orlan no presenta ningún trastorno mental, pero que su conducta, si se extrajera del contexto artístico y no tuviera una finalidad artística (sino que respondiera a un malestar psicológico o afectivo), podría encuadrarse dentro de los criterios diagnósticos de un trastorno dismórfico corporal⁵⁶ (como ocurre con numerosos pacientes de cirugía estética, cuya motivación para modificar su cuerpo reside en su malestar psicológico). Desde un punto de vista psicoanalítico, se podría tratar de alguien que ha sublimado en el arte los rasgos psicológicos de lo que posiblemente podría ser una estructura psíquica psicótica o incluso perversa (sin tratarse asimismo de una enfermedad mental). También se ha mencionado la posibilidad de que se trate de una personalidad narcisista⁵⁷. De todos modos

⁵⁶ El Trastorno dismórfico corporal está encuadrado dentro de los Trastornos somatomorfos, que consiste en una preocupación excesiva y fuera de lo normal por algún defecto percibido en las características físicas (imagen corporal), ya sea real o imaginado. La dismorfofobia es un trastorno mental que genera una imagen distorsionada del propio cuerpo.

⁵⁷ En el Trastorno narcisista de la personalidad, el sujeto sobreestima sus habilidades y tiene una necesidad excesiva de admiración y afirmación

no es objeto de esta tesis diagnosticar a la artista, sino más bien analizar la sintomatología psicosocial expresada en la obra de Orlan.

Por otro lado, no es estrictamente necesario que alguien presente un trastorno psicológico o mental, ni siquiera que presente problemas emocionales para que en su obra creativa represente lo sintomático. Y si así fuera, ¿hasta qué punto Orlan se queda sólo en lo sintomático como legitimación de la heterodesignación de los géneros? O por lo contrario ¿en su obra invierte el orden del género, creando nuevos géneros?. ¿Hasta qué punto es necesario transformar, mutilar, deconstruir el propio cuerpo para representar lo sintomático a través del arte?, ¿está justificado personificar, vivir en carne propia un dolor no sentido (por utilizar la anestesia) o sin sentido por parte del espectador, para mostrar lo horrendo?.

Hay obras artísticas de Orlan que sí que logran su función ética y otras no. Un ejemplo de estas últimas lo constituye el convertirse en la novia de Frankenstein, hecho que de por sí es una paradoja, ya que ella pretende representar una identidad fluída o metamorfoseada, pero a veces muestra la heterodesignación del género femenino respecto a las luchas de poder entre lo masculino y lo femenino. Mientras que otras veces sí logra transvalorizar, invierte el orden de los valores, deconstruye, deshace o revaloriza el género. Este deshacerse lo entendemos en el sentido que lo explica la filósofa y teórica de género americana Judith Butler:

Pero si los proyectos de reconocimiento que se encuentran a nuestra disposición son aquellos que «deshacen» a la persona al conferirle

reconocimiento, o que la «deshacen» al negarle reconocimiento, entonces el reconocimiento se convierte en una sede del poder mediante la cual se produce lo humano de forma diferencial⁵⁸.

Judith Butler (2004)

Quizás esto muestre la incapacidad actual de los feminismos para elegir entre un feminismo de la igualdad y otro de la diferencia, es decir, basado en el concepto de lo mismo o en el concepto de lo Otro como heteronormatividad. Como nos indica Alicia Puleo:

En plena crisis de la razón, se revitalizan símbolos arcaicos en los que la sexualidad es percibida como hierofanía y contacto con lo Otro⁵⁹.

Alicia Puleo

Parece que Orlan pretende defender un feminismo de la diferencia, porque parte de una identidad femenina, por ejemplo, introduce el cuerpo mujer como medida del espacio en el arte, y no como objeto fetiche, libidinizado o divino. Sin embargo, a veces, al analizar algunas de sus obras, podemos llegar a dudar si se trata de la vuelta a la divinización por otros cauces o incluso a un esencialismo sobredimensionado. Se muestra como una diosa mutante,

⁵⁸ Judith Butler, *Deshacer el género*, trad. al cast. Patricia Soler Beltrán, introd. *Actuar concertadamente*, pág. 15, ed. Paidós Studio 167, Barcelona, 2008.

⁵⁹ A. Puleo, *Dialéctica de la sexualidad. Género y sexo en la filosofía contemporánea*, p. 203, col. Feminismos, ed. Cátedra, Madrid, 1992.

adornada con ciertos arcaísmos culturales, reapropiándose siempre de cambios metamórficos, usando elementos que son propios, por ejemplo, de sociedades africanas donde la mujer está oprimida (anillos en el cuello, platos en las orejas... todos ellos símbolos de esclavitud, en algún sentido). Convierte esos elementos en consignas de la feminidad de la diferencia (hace este mismo movimiento también respecto a la cirugía estética en la sociedad occidental). Se reapropia de esas consignas para crear un nuevo estatus ontológico basado en la *hibris*, porque lo que busca es una identidad híbrida, fluida, mutante, para invertir el orden simbólico. Aunque claro, ¿no es precisamente la mujer monstruo otro imaginario masculino que ubica la maldad en el cuerpo y en la psique de la mujer? Es esta cuestión la que plantea el hecho de que Orlan parece caer a veces en el esencialismo de la feminidad, al transformar a la mujer en algo divino o incluso monstruoso. Alicia Puleo nos advertía ya de estos peligros en el siguiente fragmento:

El héroe contemporáneo, el hombre de la angustia existencial, puro logos despojado de la fe en un sentido de la vida y de la Historia, busca un suelo ontológico en la pretendida inmediatez de una mujer que es también, en realidad, el fruto de las mediaciones por las que se constituyó el género-sexo masculino. Esta imagen en negativo subyuga la fantasía de filósofos y artistas que se verán tentados a recurrir a esta antigua reificación de los géneros para fundar un nuevo sentido⁶⁰.

Alicia Puleo

⁶⁰ Íbidem, p. 203-204.

Para Orlan la cara y la mirada son los dos rasgos más importantes de su obra. Es como si nos dijera a través de sus obras a los hombres lo siguiente: si vosotros estáis acostumbrados a mirar a una mujer como un fetiche, libidinizándola, erotizándola, objetualizándola... lo que voy a hacer yo es devolveros esa imagen pero sobrevalorada o sobredimensionada. En este sentido podríamos poner como ejemplo la obra *Entre-deux*, en la que va modificando su cara a nivel infográfico sobreponiendo imágenes de los rasgos de las diosas representadas a través de la Historia del Arte.



Ilustración nº 27: Entre-deux nº 15 (7 operaciones distintas basándose en 20 rostros del arte: Psiqué, Diana, la Venus, Mona Lisa...y Orlan).

5. FUNDAMENTOS FILOSÓFICOS

5.1 EL CUERPO EN LA FILOSOFÍA Y EL PSICOANÁLISIS

La intención de este apartado es desarrollar una escueta historia del cuerpo desde el punto de vista de la filosofía y del psicoanálisis, ya que es el fundamento filosófico de esta tesis doctoral y de la performance en general.

Cuando hablamos del cuerpo todo el mundo piensa en el concepto del cuerpo y el alma en Platón, considerando también los tópicos que han ido atravesando este cuerpo y que han ido cambiando a lo largo del tiempo. La historia ha hecho emerger una multiplicidad de cuerpos: cuerpo antiguo, cuerpo medieval, cuerpo moderno y cuerpo postmoderno. Voy a intentar exponer la historia de la corporalidad desde la Antigüedad hasta nuestros días, condensada en un breve espacio-tiempo, de tal modo que daré saltos temporales para lograr mi objetivo de dar una visión suficientemente amplia del cuerpo, teniendo en cuenta el marco teórico de la filosofía y del psicoanálisis.

Según Peter Sloterdijk, en su libro “Esferas I⁶¹” (en el que alude a la tesis parmenidiana de que el ser es una esfera), no podemos pensar las relaciones con el cuerpo como lo entiende Platón sin abordar la importancia de la geometría en un primer nivel de interpretación de la máxima ya descrita por la Academia de Platón en el Pireo:

Manténgase alejado de este lugar quien no sea geómetra.

Frontispicio de la Academia de Platón

⁶¹ *Esferas I*, Peter Sloterdijk, pról. Rüdiger Safranski, trad. al cast. Isidoro Reguera, ed. Siruela, Madrid, 2009.

No podemos olvidar el segundo nivel de interpretación que aporta la figura de *eros* como un *plus* en las relaciones esféricas que establecemos. Cambiamos de esferas continuamente, de una esfera íntima a una pública. Así que la completud del cuerpo y el alma son la garantía de un mundo perfecto creado por la divinidad. No hay que olvidar tampoco las influencias órficas que incorpora Platón consigo, tras su arresto en Siria por parte del rey Dionisio, y que Platón trasluce en su teoría sobre el alma y el cuerpo. Teoría que el cristianismo adaptará más tarde para construir una Iglesia represiva, desde el siglo III de n. e. hasta el siglo XVI de n.e., sumergiendo a Europa en una época oscura sin parangón. Para Platón el alma es inmortal y abandona el cuerpo una vez ha muerto éste, transformándose en un ser alado, de ahí la interpretación cristiana equívoca de la paloma. Este ser alado nace de unos pequeños agujeros que surgen en nuestros cuerpos una vez muertos y, al anhelar el mundo de las divinidades, se dirige hacia él no sin haber antes bebido del río Lete o el río del olvido, hecho que le permitirá transformarse de nuevo en un ser en esencia y más tarde en otro ser diferente. En este mundo celestial las malévolas *moiras* son las encargadas de asignar los destinos futuros de los seres una vez reencarnados, compensando las carencias de vidas anteriores. Las exégesis bíblicas retoman las transformaciones de las almas ejercidas por las *moiras* y sustituyen la reencarnación por la espiritualidad y existencia eternas.

Para Aristóteles el cuerpo es *Morfé* o forma y el alma es su dinamismo. El cuerpo tiene su propio espacio y es una sustancia finita, este cuerpo no está sólo formado de materia (*hylé*) o potencia, sino que también es *informado* o penetrado por una forma. Los aristotélicos consideraban el cuerpo como el sepulcro del alma. El alma para éstos es prisionera del cuerpo. Según Plotino, hay un cuerpo sensible y otro inteligible, a diferencia de los epicúreos y estoicos que piensan que todo es corpóreo. Epicuro pensaba que la esencia del cuerpo es el deseo, tesis que ha sido retomada por el psicoanálisis freudiano y lacaniano. Pensamiento que más tarde se ha vuelto indispensable para explicar la raíz filosófica del ser humano, tanto en el psicoanálisis como en el esquizoanálisis.

El psicoanálisis cree que el deseo mueve a los seres humanos y que la represión del deseo se convierte en sublimación en el campo profesional y el artístico. No obstante, la represión no siempre ha sido bien efectuada en el seno de la familia y la cultura, no pudiendo actuar debidamente en el individuo, de tal modo que éste queda subyugado a los efectos de la represión, efectos que deben ser tratados en el acto psicoanalítico, atendiendo la función de la *castración*.

Añado esta nota explicativa de la psicoanalista Pilar Dasí Crespo respecto al fragmento anterior, ya que nos puede servir de ayuda para comprender lo dicho hasta aquí:

La formalización de lo real implica entender que el goce real retorna y es ese retorno de goce, a través de la pulsión lo que produce la sublimación en lo artístico para Freud. Es decir, la pulsión se realiza siempre pero de forma desviada de la meta en función del discurso y eso es una de las causas de la sublimación. La sublimación es igual al destino de la pulsión. En cuanto a Lacan, a partir del seminario XVII, hay un predominio del goce sobre el deseo y la sublimación será producto de la anudación sintomática del sujeto.

Pilar Dasí Crespo, psicoanalista lacaniana (2010)

El esquizoanálisis fue una teoría creada por el psicoanalista francés Félix Guattari y el filósofo francés Gilles Deleuze, como respuesta a Freud y Lacan en relación a la función del Edipo. Las bases del esquizoanálisis se presentaron en la obra del *Anti Edipo*⁶². Para G. Deleuze y F. Guattari, *Edipo*

⁶² *El Anti Edipo: Capitalismo y esquizofrenia*, Félix Guattari y Gilles Deleuze, trad. al cast. Francisco Monge, ed. Paidós, Barcelona, 1998.

no funciona, como creen algunos, primero en la familia y más tarde en lo social, sino que siempre actúa primero en el *socius* y más tarde se introduce en la familia a través de los distintos fenómenos de represión y desplazamiento que ésta se encarga de realizar, como es la función de la edipización en el seno de la familia. De lo que se trataba en el *Anti Edipo* era de entender bien a Freud y reparar los errores interpretativos del mismo, para constituir un nuevo psicoanálisis aplicado a la política y al arte desde la resistencia, eliminando los errores de conceptualización. Por ejemplo, Los autores critican el hecho de que el deseo se conceptualice en base a la falta como carencia de deseo, como si el deseo sólo funcionara en relación a la falta. Para Deleuze el deseo debe ser considerado un proceso. Éste es uno de los malentendidos de la máquina psicoanalítica, entendida como aparato productor de enunciados.

Pilar Dasí Crespo considera que ya desde Platón el deseo es causa de una falta y el modo en que Deleuze entiende el deseo como proceso, le recuerda a la motivación de los psicólogos cognitivistas. *No se puede entender el deseo como algo positivo solamente, cuando para Lacan el deseo puede ser mortífero y no consiste sino que insiste*⁶³. Ilustra la idea con la siguiente frase: *cuidado con lo que deseas, porque puedes conseguirlo*⁶⁴...

Mucho antes de todo esto, durante el Renacimiento, R. Descartes resuelve el monismo platónico con un dualismo antropológico que separa al hombre en *res extensa* y *res cogitans*. La *res extensa* es el cuerpo y la *res cogitans* es la mente humana que R. Descartes situaba erróneamente en la glándula pineal. El pensamiento cartesiano se diseminó por Europa en las grandes noches cartesianas del siglo XVII, donde hombres y mujeres, que caminaban por las calles de París con velas en la mano para encerrarse en

⁶³ Estas afirmaciones de la psicoanalista Pilar Dasí Crespo surgieron en el debate posterior a la lectura de una clase que impartí sobre el *Cuerpo en la Filosofía y el Psicoanálisis*, en el Col.legi de Clínica Psicoanalítica de Valencia, en torno al estudio del Seminario XX del Aún (*Encore*) de J. Lacan, en el marco de las jornadas celebradas por el Col.legi bajo el nombre: *El cuerpo y sus enigmas*, en el año 2010.

⁶⁴ Ídem.

algún apartamento y escuchar teorías extrañas hasta entonces desconocidas, como el magnetismo de Mesmer y otras teorías innovadoras sobre la corporalidad reencontrada gracias al renacer y al hecho de abrirse a un mundo que estaba por venir y que sería el siglo de las luces. Esas velas son las primeras chispas de una mentalidad revolucionaria que estaba por llegar. La medicina jugaría un papel importante en esta época, de manos de Descartes y otros médicos que se reunían en los teatros anatómicos donde empezaron a descubrir la anatomía humana. Los teatros anatómicos eran lugares donde se impartían clases a los burgueses que querían aprender medicina. Como se sabe, R. Descartes logró avanzar en la teoría gracias a su praxis médica desarrollada operando animales en su propia casa. De hecho, en esta época se pensaba que Descartes podría salvar a la humanidad de la muerte. Por eso, cuando murió nadie creía que hubiera muerto en verdad. ¿Descartes muerto?, imposible. Actualmente se piensa que la Revolución francesa se pudo llevar a cabo porque el cartesianismo se expandió por Europa, posibilitando el protestantismo desde Holanda hasta el resto de Europa.

Si bien I. Kant con sus preguntas ¿qué es el hombre? o ¿qué es la Ilustración?, abre la posibilidad de expresar la realidad del sujeto *percipiente*, asumiendo la tesis materialista de Berkeley de *ser es percibir*. Aunque la corporeidad en Kant brilla por su ausencia, mientras que los libertinos, como el Marqués de Sade, sacan al cuerpo de sus límites mediocres, abriéndolo a todo tipo de posibilidades, experimentando lo imposible con el cuerpo. Todos los juegos de sexo y muerte son realizables siguiendo a la figura de un amo perverso que quiere liberarnos de nosotros mismos. Sade denunciará los abusos de la moral cortesana y denunciará la impunidad de los perversos, exponiendo sus prácticas a través del texto erótico-pornográfico, al igual que lo hará más tarde, en la modernidad, Apollinaire con sus textos porno-gráficos. Textos que hacen emanar el deseo de sus páginas, cuyo origen es la exploración de las fantasías sexuales.

Hegel en la *Fenomenología del espíritu*⁶⁵ ofrece su tesis sobre la dialéctica posible entre amo y esclavo, que es intercambiable si el esclavo se puede ver a sí mismo como amo. De este modo su voluntad movilizará la violencia de su cuerpo contra su amo en el momento de la identificación, a través de la dialéctica negativa. El mismo cuerpo del filósofo Hegel, esperando caer las bombas del ejército francés sobre Berlín, mientras acababa de escribir la *Fenomenología*, es un ejemplo de ese cuerpo revolucionario que es el del filósofo.

Para Jean Jacques Rousseau el cuerpo es el del maestro y su alumno, es la perfecta sincronía que debe existir en el enseñar, en dos cuerpos que no deben tocarse. Se trata de *La pedagogía perversa*⁶⁶ que enuncia René Schérer, es decir, J.J. Rousseau traduce la relación maestro-alumno en una relación perversa. Desde entonces hasta nuestros días, la relación maestro-alumno puede ser tachada de perversa por la falta de reconocimiento de la necesidad psicoafectiva de expresar no sólo los saberes, sino también los afectos. Esta distancia entre el saber y el afecto es muy parecida a la del analista y el analizante, dentro del proceso terapéutico de un psicoanálisis. En ella se desarrollan todos los fantasmas que la sociedad desea *catexizar* o invertir. Entiendo *catexizar* como lo entiende Deleuze, como un corte en el flujo del deseo, de lo cual se ha ocupado el discurso universitario, dentro de la lógica lacaniana.

Con Nietzsche se abre el fin de la metafísica y la filosofía se focaliza en su interés por el cuerpo y los efectos de la religión en el cuerpo. En la misma coyuntura histórica, Freud sin conocer a Nietzsche, descubre el inconsciente como expresión de lo irracional humano y estudia el cuerpo a través de los investimentos psíquicos que se dan en él. Nietzsche fundamenta la existencia

⁶⁵ *Fenomenología del espíritu*, G. W. F. Hegel, trad. al cast. Wenceslao Roces con la col. de Ricardo Guerra, ed. Fondo de Cultura Económica de España, Madrid, 2000.

⁶⁶ *L'Émile perversi* René Schérer, ed. Desordres laurence viallet/éditeurs de Rocher, 2006 [*La pedagogía perversa*, pról. de Germán L. García, ed. Laertes, Barcelona, 1987.].

en la doble afirmación del ser y del cosmos, en una especie de voluntad de potencia llevada al máximo de sus posibilidades a través de la experimentación del cuerpo. Freud, por su parte, se preocupa por los mecanismos del deseo en relación con el funcionamiento del inconsciente.

La postmodernidad se avecina como aquello que viene después de la modernidad y que vive de los despojos y los enigmas irresolutos de la misma. La postmodernidad entiende el cuerpo como un cuerpo-texto o cuerpo lenguaje, la carnalidad y el lenguaje son tejidos del cuerpo. Lo *informe* según Lacan es la epidermicidad auténtica de cada cual y de la que tanto habló Nietzsche, como una capacidad profunda de sentir pero muy externa. Ya no se trata de que el verbo se haga carne sino de que el cuerpo se haga verbo. El discurso es un entretejer y el cuerpo habla, hasta estando callado, en lo performativo. Si bien para Lacan el cuerpo es *parole*, pero también es signo.

La filosofía feminista de la diferencia, que nace con la literatura de Hélène Cixous y toma cuerpo con la actual filosofía de Judith Butler, considera que el cuerpo está obsoleto. Artistas como Sterlac y Orlan nos demuestran esta obsolescencia cambiando la estética natural de sus cuerpos hombre o mujer por una estética *transgender*, en la que el binomio masculino-femenino se transgrede, ya que el género se aprende en la vida como en un teatro, donde se adoptan roles sociales que se nos enseñan por medio de actos performativos.

*Échapper à tous les noms, pronoms qui classifient masculin, féminin;
de contourner les instances narratives et les formes figées du roman,
afin d'écrire, sans cassure d'une fiction à l'autre la "femme-toute" qui*

*est aussi une "unique" et une "plusieurs", "une Il, un Elle... un Ellil... une lIelle..." dans un jeu de déconstruction-création qui se renouvelle sans cesse*⁶⁷.

Hélène Cixous (1990)

Actualmente la cirugía representa la obsesión por la corporalidad de la sociedad contemporánea, ya que se vuelve una solución rápida a los problemas inexorables del ser, que necesitan de más tiempo para ser superados o corregidos. Los problemas derivados de conflictos de identidad requieren a menudo de un largo proceso terapéutico que no todo el mundo est  dispuesto a transitar.

Con la postmodernidad el cuerpo sale de su encierro. Con estudios como el de Michel Foucault sobre la historia de la locura en la edad cl sica⁶⁸, se resalta la importancia de los distintos discursos y los diversos tratamientos ejercidos sobre los cuerpos de los internos de sanatorios y cárceles. Esta corriente permite cerrar los sanatorios por medio de revueltas antipsiqui tricas, que han tenido sus efectos en medios penitenciarios y psiquiátricos. Aunque parece que actualmente estamos retrocediendo en la manera de abordar las enfermedades mentales.

Otro de los grandes filósofos postmodernos es Jacques Derrida, a quien se le atribuye la *deconstrucción* de la filosofía, lo cual significa que la filosofía se puede pensar más allá de ella a través de otros discursos, como el literario, y que los conceptos se pueden deconstruir o desmitificar. Aunque el profesor Manuel Asensi atribuye este concepto al escritor francés Philippe Sollers, quien

⁶⁷ Hélène Cixous, *Je me suis arr t e   un m tre de Jérusalem*, lectura en el Th  tre Ouvert, el 7 de junio de 1982.

⁶⁸ *Histoire de la folie en l' ge classique*, Michel Foucault, ed. Tel Gallimard, Cher, 1972. [*Historia de la locura en la edad clásica I y II*, ed. Fondo de cultura económica de España, Barcelona, 2006.]

lo enuncia en sus libros *Drame* y *Nombres*. Philippe Sollers fue uno de los creadores de la revista *Telquel* en la que escribió el propio Jacques Derrida, Foucault, etc. Para Derrida el cuerpo es texto, se teje como las palabras, se puede fragmentar y recomponer. Es sacrificial porque se ofrenda desde tiempos inmemoriales a través de ritos de iniciación, como en la prueba que Dios impuso a Abraham. También es espectral en el sentido de la lucha, el ejemplo de esto es el cuerpo del revolucionario muerto en las barricadas que no puede sustraerse a las muertes de sus compañeros. Se trataría del fantasma de los fallecidos que insiste en volver a reencontrarnos.

Para Gilles Deleuze y Félix Guattari el *cuerpo sin órganos* es el cuerpo del esquizofrénico, un cuerpo fragmentado que explota como el cuerpo del escritor Artaud, un cuerpo no edipizado o más allá de Edipo. La edipización para Deleuze y Guattari sólo funciona en la neurosis, la *esquizia* sin embargo va más allá de la edipización, huye de ella. Hay que distinguir el *hundimiento* de la *abertura*. La esquizofrenia es apertura, no hundimiento, en el sentido que la esquizofrenia es ir más allá del muro de la enfermedad o de los límites de la neurosis.

Para Lacan el cuerpo es un *cuerpo hablante*, un *cuerpo deseante* (al igual que para Deleuze), un cuerpo que resiste al querer del goce y que adviene cuando el yo se hace sujeto. La dialéctica de Hegel entre amo y esclavo queda dislocada con la pareja analista-analizante. La transferencia y la contratransferencia emergen juntas en el dispositivo de la terapia. La no-relación lacaniana proviene de la filosofía de Empédocles quien cree que el amor y el odio conviven en la discordia absoluta, así como los *dijes* diderotianos son el habla del sexo, oculto hablante que emite sonidos extraños. Este concepto de los *dijes* inspira en Lacan la idea de los cuerpos hablantes, según el filósofo esloveno Miran Božovič, en su artículo *El cuerpo omnisciente*

publicado en el libro *Lacan. Los interlocutores mudos*⁶⁹, editado por Slavoj Žižek.

Deleuze recoge en *Derrames entre el capitalismo y la esquizofrenia*⁷⁰ un estudio de la sexualidad expuesto en una de sus clases de los años 70, donde explica que el circuito deseo-placer-goce-orgasmo occidental es muy distinto al chino por ejemplo, donde el deseo es visto como proceso y no como descarga. De hecho la sexualidad china es un fluir de dos energías, una femenina y otra masculina, entre las cuales la femenina es infinita y la masculina toma rasgos femeninos para confundirse en el proceso, de tal modo que el orgasmo es entendido como una interrupción o suspensión. Deleuze entiende el deseo como una tendencia que suele ser reprimida; el placer como la satisfacción del deseo que viene a colmarlo y aniquilarlo durante un tiempo. El goce sería la imposibilidad del deseo, guardando una relación intrínseca con la muerte y el orgasmo sería la apariencia de la realización de ese deseo en forma de descarga reichiana.

La fractura del sujeto, en sujeto de la enunciación y sujeto del enunciado, crea dos tipos de pliegues que se convierten en el aparato edípico, si estamos hablando del pliegue del sujeto de la enunciación en el sujeto del enunciado, y del aparato paranoico cuando el pliegue del sujeto del enunciado es acogido en el sujeto de la enunciación. De hecho, el paranoico lo que busca es un signo de signos en un sistema de redes, porque la posición paranoica *es aquella que más duda y más potencia tiene, en el sentido que ve un signo y luego ve otro, pero después ve otro más allá*. De tal modo que recupera todo adivinando de antemano. Según Deleuze el paranoico está preso de las redes y por ello cree que quizás se equivoque.

⁶⁹ *Lacan. Los interlocutores mudos*, trad. al cast. Alfredo Brotons Muñoz, ed. Slavoj Žižek, ed. Akal, col. Nuestro tiempo nº 12, Madrid, 2010.

⁷⁰ *Derrames entre el capitalismo y la esquizofrenia. Clase Sobre la producción de enunciados y la concepción del deseo. El cogito*. Clase del 26 de marzo de 1973, Gilles Deleuze, trad. Equipo Editorial Cactus, ed. Cactus Serie Clases, Buenos Aires, 2006.

Para Deleuze se trata de constituirse un *cuerpo sin órganos*, de todos modos, lo queramos o no, finalmente esto siempre ocurre. Estamos obligados a interpretar e interpretarnos, a subjetivarnos y a estratificarnos en base a las partículas, los signos y los significantes. Mejor crearse un buen *cuerpo sin órganos*, en el sentido que no seamos atravesados por la máquina despótica de la significación de cualquier manera, como intensidades o como multiplicidades en un desierto o paraje de nómadas. No se trata de retornar a Freud ni a Marx, sino al olvido como método, método nietzschiano por antonomasia que han utilizado tanto Foucault como Lacan, Derrida o Deleuze.

5.2 LA PERFORMANCE COMO FENOMENOLOGÍA DEL DOLOR EXISTENCIAL CONTEMPORÁNEO

El dolor nos refiere a la muerte, o lo que es lo mismo, se refiere a la muerte (nos envía a ésta, según Heidegger). Nos avisa de ella, pero no sólo eso, sino que nos prepara para la vida expresando lo más doloroso de ésta, nuestra coseidad y apego a un mundo, del cual debemos despegarnos y religarnos continuamente. El dolor es la madeja de nuestra existencia, el síntoma de nuestros déficits psicológicos, biológicos y existenciales. El dolor hace biografía en nuestros cuerpos, los estigmatiza mentalmente y físicamente, deja una huella que sólo se borra por momentos. El estigma del dolor se difumina paulatinamente con el tiempo, mientras nos dejamos llevar por el devenir de nuestra historia, una vida temporalmente inscrita en una carne destinada a volverse putrefacta y ser devorada o quemada, por nuestras creencias o por la naturaleza misma. Esa carne también atestigua lo que somos; las huellas de un pasado que se hace presente a través de la inminencia de nuestro cuerpo, que comunica a los otros una realidad corpórea que es la suya. No sabemos quiénes somos, eso debemos reconocerlo, el enigma délfico no ha sido resuelto. Es la única máxima deducible de nuestra existencia, el hecho de que no sabemos qué somos. Todas estas capas, cáscaras, máscaras, relieves de nuestra corporeidad... no sabemos qué son, lo que dicen está por decir, lo que decimos sin decir se muestra y es la mística y la religión, según Wittgenstein. Las palabras y pensamientos se muestran a través del cuerpo. Somos una nada que nada, un sin fondo detrás de un cuerpo, en un teatro omnipotente del cual sólo la muerte nos subtrae, deteniendo nuestro devenir. La última caracteriología de nuestro cuerpo expresa hasta dónde pudimos llegar con nuestro cuerpo, con nuestra vida, con los demás. Aquí me quedo, dice el cuerpo sin hablar, con mi ataque, con mi muerte, hago descansar el cuerpo definitivamente. No es cierto que el cadáver no dice nada, lo dice todo, el misterio del existir. Se existe mientras hay compás, movimiento, ejercicio, actividad, cuidado, un arriesgarse, un hablar, un aparecer en sociedad.

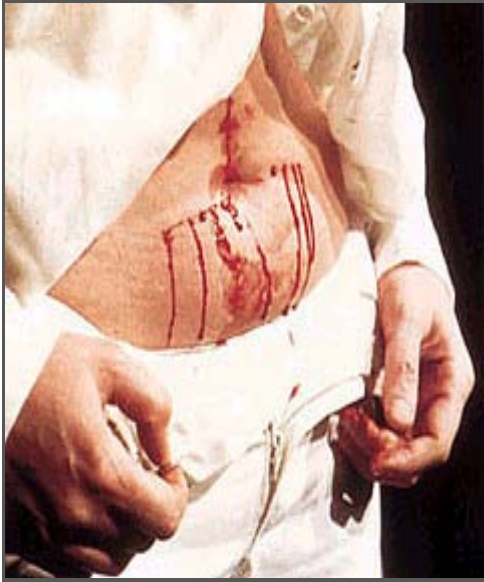


Ilustración 28: Gina Pane, Action Psyqué, 1974

Una vez llegados hasta aquí, conocida la historia de la performance y considerada la artista performer Orlan como paradigma de una estética feminista, nos planteamos describir, desde un punto de vista fenomenológico, las performances actuales. Lo haremos desde una fenomenología del dolor, que se pliega en la defensa de un cuerpo dañado, torturado, maltratado, desaparecido, distinto del anestesiado. Si bien el cuerpo de Orlan parece ser también un cuerpo anestesiado por el uso de la anestesia en sus operaciones (lo que diferencia la performance del body-art es el uso de anestesia de tal forma que no se sacraliza el dolor, como ocurre en el body-art), se erige como un cuerpo maltratado, que habla a los cuerpos anestesiados por el capitalismo. El cuerpo Orlan utiliza anestesia en las intervenciones quirúrgicas porque no desea sacralizar el dolor como fuente de experimentación del propio cuerpo, sino que más bien lo transmuta. Cuando hablamos de cuerpos anestesiados, hablamos de la inmunidad democrática de los cuerpos occidentales, en los que la medicina y el arte tratan a los cuerpos evitando la experiencia del dolor. Si bien debemos distinguir distintos cuerpos artísticos y sus performativas, deberíamos añadir que el cuerpo artístico Orlan alude a una estética feminista de la diferencia, por medio de un cuerpo anestesiado y transmutado, un

protocuerpo perteneciente a la *Democracia inmunitaria* de la que habla Alain Brossat⁷¹, haciendo referencia a la incapacidad de los occidentales de padecer el dolor de su enfermedad o su muerte, en una línea nietzscheana.

D'une manière non explicite, non codifié mais néanmoins patente, ce droit à échapper aux douleurs petites et grandes est perçu, dans les pays développés, comme partie intégrante de la condition démocratique, de la douceur démocratique. On identifiera là aisément une autre de ces frontières invisibles qui coupent notre monde en deux : d'un côté, ces zones où condition anesthésique et condition démocratique sont ainsi étroitement relatées l'une à l'autre, et ailleurs, celles où persiste l'immémorial d'une condition selon laquelle l'épreuve de la douleur est perçue comme une fatalité. Anesthésiés d'un côté, donc, exposés à la douleur ou « souffrants » de l'autre⁷².

F. Nietzsche se refiere al binomio enfermedad-salud⁷³ cuando describe lo que es para él el yo⁷⁴, definiéndolo como un pozo al cual hay que descender para luego salir. Es el narciso revivido, resurgido, que en el último momento deja de mirarse para emerger de sí y reapropiarse como individuo, a través del

⁷¹ Alain Brossat, *La démocratie immunitaire*, La dispute Collection « Comptoir de la politique », Courty, Francia, 2003. Alain Brossat fue alumno de Michel Foucault y actualmente es profesor de filosofía en l'Université de Paris VIII, en la misma facultad que impartió clases Foucault, Deleuze, Lacan, etc. También fue un militante maoísta en el mayo del 68.

⁷² Ibidem, págs. 57-59.

⁷³ Friedrich Nietzsche, Aurora, Libro II, págs. 66 y 105-107, epígrafe 52. *¿Dónde se encuentran los nuevos médicos del alma?* y epígrafe 114. *La intelección del que sufre*, Madrid, ed. Clásicos de siempre.

⁷⁴ Ibidem, epígrafe 115. *Lo que llamamos el yo*.

conocimiento que hace de su cuerpo el yo. Nietzsche enuncia la bipolaridad vivenciada a través de los distintos estados psicofísicos y psicológicos del cuerpo-enfermo y del cuerpo-saludable, en su circularidad repetitiva. Debemos estar preparados para vivir instantes de alegría e instantes de tristeza, que constantemente se repiten a lo largo de nuestras vidas. Ésta es la famosa y, tantas veces mal interpretada, teoría práctica del *eterno retorno*. Es el dolor como *sacrificio*, que también entendió primero el filósofo Nietzsche y después el cineasta Tarkovski, quien comienza su film *El sacrificio* precisamente con un debate acerca del enano que habla a Zaratrusta, haciendo referencia a la obra *Así habló Zaratrusta*⁷⁵ de F. Nietzsche.

5.3 EL DOLOR COMO SACRIFICIO



Ilustración 29: Escena del film *El sacrificio* de Andrei Tarkovsky.

⁷⁵ *Así habló Zaratustra*, F. Nietzsche, trad. al cast. Andrés Sánchez Pascual, ed. Alianza, Madrid, 1987.

ANÁLISIS DEL FILM DE ANDREI TARKOVSKY *EL SACRIFICIO*

Hemos considerado que el film de Andrei Tarkovsky nos sirve para ejemplificar la tesis aquí expuesta de un *arte carnal como estética del sacrificio*. Por lo tanto la tesis aquí defendida se desprende no sólo de la idea de *sacrificio* expuesta por Nietzsche y Adorno en la filosofía, sino también en el cine de Andréi Tarkovski, asociada a la idea de *barbarie* en ambos casos. En el film de Tarkovski los sujetos se autodestruyen porque saben que la guerra y la barbarie derivada de ésta están por llegar y serán testigos de ello a través de la televisión.

El debate que se produce en la primera escena del film, es el que se expone a continuación, donde uno de los personajes, el cartero Otto, dice:

La vida me parece una enorme sala de espera y yo espero el momento en que algo se vuelva verdad, tangible y cierto. ¿Recuerdas aquel jorobado que estaba con Nietzsche que hizo que Zaratustra se desmayara?, ..., estamos sometidos a una especie de rueda de fortuna, siempre esperamos y un día perdemos la esperanza y entonces morimos y volvemos a nacer una y otra vez sin remedio y no nos acordamos de lo pasado y otra vez lo mismo, pero con pocas diferencias. No sabemos ni el por qué de las cosas, lo mismo que las funciones, ¿no te parece cómico todo esto...?

Otro de los protagonistas, el escritor Alexander (veterano dramaturgo y crítico teatral), responde:

Un modelo de ley de vida universal perfecto... es imposible, habría que partir de cero... ¿crees en tu enano jorobado?

El cartero Otto responde:

Si de verdad creemos algo ocurrirá, la creencia es todo...

El dolor nos enfrenta a la claridad de una muerte inminente. Ante él tomamos respuestas inequívocamente estéticas, desprovistas de fondo, respuestas trágicas frente a la evidencia de la muerte. Nos hacemos preguntas existenciales que son normalmente mal elaboradas y mal resueltas por nosotros, como en el film “El sacrificio” de Tarskovskij. Algunos personajes del film esperan la muerte, otros la transgreden, como si el destino se pudiera truncar, mientras que otro personaje, el escritor, se acerca a la sirvienta extranjera, que es el enigma, con su bicicleta rota... Ir, volver y caer en los charcos del ser, ese es el devenir del ser narrador, de la vida que se escribe a sí misma, recordando a Ortega Gasset que describe “el ser como narración o texto”. En los vacíos del ser, en los miedos, en el intersticio, en la náusea, en el absurdo, en las resistencias y el empuje hacia la muerte de un cobarde que adopta un coraje inusitado por las circunstancias de una guerra inminente, cuya existencia los personajes sólo conocen a través de la televisión, ya que se encuentran en un lugar aislado. El ser del escritor se acerca a la casa de María (virgen y bruja). La sirvienta extranjera del burgués sabe de magia, de la reconstrucción del ser por medio del sexo, de la devolución del ser a su cuerpo por medio de otro cuerpo, al hacerse reconocible en dos cuerpos fusionados,

elevándose y girando como las hélices de un helicóptero. Es una atmósfera de oscuridad y lámparas de gas. La sirvienta es tomada por bruja por Alexander, el escritor, quien pregunta: *¿Ha pasado algo?, ¿por qué no me dice nada?, ¿ha ocurrido algo en su casa?*. Él contesta con una pregunta: *¿no hay televisión?... Me he caído de la bicicleta*. La bruja buena le lava las manos, limpiándole los rasguños de la caída, en una escena llena de misterio, con cuya imagen quedamos hipnotizados. Todo esto para reapropiarse por medio de la magia, la limpieza y la música de piano. El escritor abandona la música y narra una historia de su madre, que adoraba el preludio musical que están escuchando... *Visitaba a mi madre en el campo, eso era mientras ella estaba en vida. Yo quería limpiar su jardín lleno de maleza. Podaba, limpiaba, rastrillaba sin levantar la nariz del suelo. Ella iba empeorando y no salía de la cama. Quería que se sentara en el sillón y ver así su jardín*.

Aquí Tarkovski nos da a entender que no hay tiempo y que ése es el verdadero tiempo del ser, su finitud, su no-ser pensado como futuro posible, como coseidad contingente. Podemos pensarnos muertos, pero no pensar estando muertos, al menos que nosotros sepamos..., si es que no hay otras formas de pensar. A veces consideramos que cuando los demás piensan por nosotros, es como si pensáramos nosotros mismos a través de las diferentes huellas o memorias que hemos dejado o impregnado en los otros. Las presencias se vuelven violentas ante la previsible resolución. El dolor existencial es un querer volver a empezar y saber que se acerca la muerte con cada dolor sentido y recordado, según la intensidad vivida, dejando huella según los umbrales perceptivos de cada cual. El fin elíptico del film nos recuerda con la primera imagen (un árbol, el escritor y el niño) y con la última imagen (el niño y el árbol), que somos arbóreos, plantados en el mundo, cuidados por los otros, brotamos en el mundo y nos secamos por la falta de cuidados y de resistencias.

En el capítulo VI me propongo estudiar la obra de Orlan desde el psicoanálisis, ya que utiliza recurrentemente en sus performances textos sobre psicoanálisis lacaniano y concretamente el texto de la psicoanalista Eugenie

Lemoine-Luccioni *La robe*, ensayo sobre la vestimenta (haciendo referencia al deseo humano y a la identidad, en relación con la vestimenta). Analizaremos la noción de *goce* en la lógica lacaniana (concepto que en Lacan no tiene un sentido positivo), así como el concepto de *sutura* y otros conceptos de la obra de Jacques Lacan *Le séminaire (livre XX) Encore*⁷⁶. Iniciamos este capítulo con el análisis de la *pulsión de muerte* en la obra de Orlan y a lo largo del capítulo estudiaremos también la noción de dolor en Lacan.

⁷⁶ *Le séminaire (livre XX) Encore*, Jacques Lacan, texto establecido por Jacques-Alain Miller, ed. Seuil, 1975.

6. ORLAN Y EL PSICOANÁLISIS



Ilustración 30: Dios griego Thanatos.

6.1 LA MUERTE

A continuación analizaremos la *pulsión de muerte* en la obra de Orlan desde la óptica del psicoanálisis (lacaniano). Se trasluce cierta pulsión encubierta o enmascarada que busca una dialéctica con la muerte, un flirteo con la muerte a través del menosprecio del cuerpo frente a la enamorada que sería la muerte en las intervenciones quirúrgicas de Orlan. Ese ir más allá de nuestra connaturalidad y creer que el cuerpo está obsoleto, llevará supuestamente a la performer a realizar su muerte, como si se tratara de un espectáculo más. Estas operaciones quirúrgicas que se auto-inflige Orlan son una forma de ritualización de la relación con *Thanatos*. Desacraliza la idea del individuo de carne y huesos marxista o comunista, a través de los distintos simulacros con maquinaria y escenario, simuladores de la escena más cercana a la muerte, por medio de la idea de una proto-perfección de la acción técnica. El trabajo de Orlan es una *poiesis*, en sentido aristotélico, que introduce no sólo el trabajo productivo de cortar la carne y eliminar el desecho, sino también el volar de la imaginación creadora en el espacio y tiempo kantiano, que aquí es el quirófano y el tiempo de la operación. La técnica del bisturí corta, descompone y expone lo residual, la carne, el hueso, pasando de una acción

poiética a una acción expresiva o estética, para poder así darse muerte o *Dar la muerte*, como dice Jacques Derrida en su libro del mismo título. La noción de muerte en J. Derrida está vinculada a la noción de *sacrificio* en los textos bíblicos, derivada del análisis de la exégesis bíblica. En S. Kirkegaard también se aborda el concepto de *sacrificio* en relación a la vida de Abraham y también a la condena de un voyeur que no se atreve a pasar a la acción, pero en definitiva se trata de la angustia del existir. Mientras que F. Nietzsche explora los sacrificios del cristianismo como hechos fundadores de una moral hipócrita que valora por encima de todo los valores de culpa, vergüenza e inferioridad, para así menospreciar la vida presente y dar mayor importancia a la trascendencia de un mundo *más allá* platónico. La siguiente definición entorno a la muerte y el *sacrificio* de J. Derrida nos aclarará el constructo de *darse (la) muerte*:

*¿Qué quiere decir en francés **donner la mort** (dar [la] muerte)? ¿Cómo se da uno (la) muerte? ¿Cómo se la da uno a sí mismo en el sentido en que darse (la) muerte es morir asumiendo la responsabilidad de la propia muerte, suicidarse pero también sacrificarse por otro, **morir por el otro**, así pues dar la vida quizá, dándose (la) muerte, aceptando la muerte dada, como lo pudieron hacer de forma tan diferente Sócrates, Cristo y algunos otros, y puede que Patočka a su manera? ¿Cómo se da uno (la) muerte en este otro sentido es también interpretar la muerte, representársela, figurársela, darle un significado, un destino? ¿Cómo se la da uno en el sentido en el que simplemente y más generalmente uno se relaciona, y dependiendo de qué inquietud, de qué aprehensión, con esa posibilidad de la muerte, aunque ésta se extienda, según la fórmula de Heidegger, como la posibilidad de la imposibilidad? ¿Cuál es la relación entre el “darse (la) muerte” y el sacrificio? ¿Entre darse (la)*

muerte y morir por el otro? ¿Entre el sacrificio, el suicidio y la economía de este don?⁷⁷



Ilustración 31: *El sacrificio de Isaac* de Caravaggio

Y ese *darse la muerte*, es el *supuesto saber* lacaniano para la cura, como *Sörge*, o cuidado en sentido heideggeriano. El saber *supuesto saber* de a dónde vamos a parar con el delirio psicotizante de una artista, cuyas transformaciones incesantes y sin límites la reafirman en su psicosis delirante, ante un auditorio amable, que esconde tras la afirmación de la masacre la necesidad inconsciente de ver realizada la muerte de Orlan, logrando ver en

⁷⁷ *Dar la muerte*, Jacques Derrida, págs. 22-23, Barcelona, ed. Paidós Surcos 31, 2006.

escena lo que nos espera una vez acontecida la muerte. Lo que queremos contemplar inconsciente es una réplica *in vivo* de nuestra propia muerte imaginada o fantaseada. En esto consistiría el efecto terapéutico del arte performer.



Ilustración 32: *Abraham e Isaac* de William Blake.

En el texto *Carneros*⁷⁸ Derrida expone la tesis olvidada de la presencia del carnero que aparece en la imagen del sacrificio de Isaac. La presencia de ese carnero es la de nuestro doble, un ojo panóptico que todo lo ve y lo puede juzgar desde fuera, como la óptica que queda representada en los cuadros del

⁷⁸ *Carneros. El diálogo ininterrumpido: entre dos infinitos, el poema*, Jacques Derrida, trad. Irene Agoff, ed. Amorrortu, Madrid, 2009.

artista y escritor William Blake. Este siempre ofrecía una perspectiva aérea (como por encima) de los problemas humanos, como si se tratara de la mirada de un Dios o alguien que se distancia para observar el mundo y aprende de la sabiduría que le da la lejanía. La distancia del espectador es la de un Dios que todo lo ve, como el guardián o el voyeur.

6.2 EL DOLOR EN LA OBRA DE LACAN



Ilustración 33: J. Lacan.

Pasaré a analizar a continuación unos fragmentos del seminario V de Lacan relativos al dolor en la obra de Freud, como concepto fundamental para entender la fenomenología del dolor que está presente en la obra de Orlan, ya que ella pone en discusión el discurso psicoanalítico a través del dispositivo operatorio o teatro anatómico de sus performances. No olvidemos que uno de los textos preferidos por Orlan para realizar sus performances es el de la psicoanalista E. Lémoine “La vestimenta”, en el que se concibe la piel del ser

humano como una vestimenta primigénita. Aunque en este momento no nos ocuparemos de este problema, sino más bien del sufrimiento o dolor como telón de fondo de las performances orlanianas y su relación con la sintomatología metafísica, física y psicológica de los sujetos en lo real y en el arte.

Seminario V: Las formaciones del inconsciente. Clase 13

*Una vez más, pues, en el más allá del principio del placer, eso sobre lo cual Freud pone el acento, es sobre el deseo de reconocimiento como tal, como constituyendo el fondo de lo que constituye nuestra relación con el sujeto. Y después de todo, ¿hay incluso otra cosa que eso en lo que Freud llama el más allá del principio del placer, a saber esa relación fundamental del sujeto con la cadena significativa? Porque si ustedes reflexionan bien, en el punto en que estamos, esta idea corre a una pretendida inercia de la naturaleza inanimada para darnos el modelo de aquello a lo que aspirar en la vida, y esto es algo que debe ligeramente hacernos sonreír. Quiero decir que, de hecho, ese modelo de retorno a la nada, nada es menos seguro, y Freud mismo por otra parte, dado el caso, en un muy pequeño paréntesis que les rogaría que encuentren en *El problema económico del masoquismo*, cuando vuelve a evocar su propio Más allá del principio del placer, nos indica por eso que la naturaleza inanimada, eso es algo que es efectivamente concebible como el retorno al más bajo nivel de la tensión y del reposo. En efecto, en el punto al que llegamos, sabemos de ello un poquito: este pretendido objetivo que sería la reducción a la nada de ese algo que se habría elevado y que sería la vida, nada nos indica*

*que ahí a dentro también, si se puede decir, eso no conmueva y que **el dolor de ser que está ahí en el fondo**⁷⁹ — yo no lo hago surgir, no lo extrapolo: está indicado por Freud como siendo ese algo que hay que considerar como el residuo último de la **ligazón de Tánatos con Eros**⁸⁰. Sin ninguna duda, Tánatos logra liberarse por la agresividad motriz del sujeto respecto de lo que lo rodea. La naturaleza está ahí, pero hay algo que queda bien ligado en su interior, ese dolor de ser es algo que le parece verdaderamente fundamental, como ligado a la existencia misma del ser viviente.*

Nada nos prueba que este dolor de ser sea algo que se detenga en los vivientes, después de todo lo que sabemos de una naturaleza que es de otro modo fermentante, enfangante, hirviente, animada, e incluso explosiva, de cómo podíamos hasta ahora imaginarla.

La tesis defendida en este fragmento por Lacan es que hay un dolor metafísico al cual el ser humano no puede sustraerse, ese dolor metafísico que nos avanza la muerte antes incluso de morir, como posibilidad necesaria. Freud al igual que Nietzsche, contemporáneos ambos, explicó este dolor como ligado a la lucha entre los contrarios de Eros y Tánatos, entre la vida y la muerte. Mientras que Nietzsche defiende una lucha entre fuerzas apolíneas y dionisiacas, entre la forma o apariencia y la esencia profunda del mundo o los sujetos que se velan y desvelan en este juego de apariencias o máscaras. Una no abole la función de la otra, sino que es su doble siempre presente, pero enmascarado o invisible al actor o al sujeto.

⁷⁹ El subrayado es mío.

⁸⁰ El subrayado es mío.

Seminario V: Las formaciones del inconsciente. Clase 14: Sur *Le Balcon* de Genet:

*En resumen, a propósito de un ejemplo como éste, tan paradójal como parece, vemos que de lo que se trata en un análisis —en la comprensión de una estructura subjetiva— es siempre algo que nos muestra al sujeto comprometido en un proceso de reconocimiento como tal, pero ¿de reconocimiento de qué? Entendámoslo bien, ya que de esta necesidad de reconocimiento el sujeto es inconsciente; es por lo que nos hace falta situar en algún sitio esta otra necesidad por toda relación de reconocimiento, situarla en una alteridad de una calidad que no conocemos hasta el presente, ni hasta Freud, aquella que hace el puro y simple lugar del significante por lo que el ser se divide de su propia existencia, que hace del destino del sujeto humano algo esencialmente **ligado a su "rapport", con este signo de ser que está hecho el objeto de toda suerte de pasiones que presentifican en este proceso, incluso la muerte**⁸¹; por lo que es en su vínculo a este signo que el sujeto está bastante desasido de sí mismo para poder tener este "rapport", pareciese, único en la creación de su propia existencia, que es la última forma de lo que en el **análisis llamamos el masoquismo, a saber: ese algo por lo que el sujeto aprehende el dolor de existir.**⁸²*

En este fragmento Lacan expone la importancia de la necesidad inconsciente que tiene el sujeto analizante de ser reconocido por el analista, como Orlan cuando habla al gran Otro a través de sus performances mediatizadas, ese gran Otro que es la mirada de los espectadores y el orden

⁸¹ El subrayado es mío.

⁸² Ídem.

de los discursos que ella evoca por medio de las medias. También la necesidad de masoquismo presente en todo sujeto queda escenificada en Orlan por medio de las operaciones que se hace realizar, como si el dolor fuera una primera y única posibilidad de llegar a la profundidad del ser, transgrediendo el miedo a la autoagresión o automutilación.

Seminario V: Las formaciones del inconsciente. Clase 19

El síntoma se presenta, digamos, bajo una máscara⁸³, se presenta bajo una forma paradójica: el dolor de las primeras histéricas que Freud analiza, he ahí algo que se presenta desde el comienzo, de una forma completamente cerrada en apariencia, y algo que Freud poco a poco, gracias a una suerte de paciencia que puede verdaderamente estar ahí inspirada por instinto de sabueso, relaciona algo que es la prolongada presencia que ha tenido esta paciente, cerca de su padre enfermo, con la incidencia mientras cuidaba a su padre, de algo distinto, que entrevé al comienzo en una especie de bruma, a saber, el deseo que podía ligarla en ese momento a uno de sus amigos de la infancia, del que esperaba, digamos, tenerlo como esposo. Luego inmediatamente de algo que se presenta también bajo una forma mal desvelada, a saber de sus relaciones con sus dos cuñados, es decir con dos personajes que han esposado respectivamente a sus dos hermanas, y del que el analista nos permite entrever que bajo formas diversas, ellos han representado para ella algo importante: uno era detestado por no sé qué indignidad, qué grosería, qué taradez masculina; el otro por el contrario, quien parece tenerla infinitamente seducida. Parece en efecto que el síntoma, se ha precipitado en torno un cierto número de encuentros, y por una especie de mediación

⁸³ El subrayado es mío.

oblicua en torno de las relaciones, por otra parte muy felices de este cuñado con una de sus hermanas menores.

En este fragmento Lacan nos expone la importancia del síntoma de los sujetos, que aparece como una máscara. No olvidemos que los primeros trabajos de Orlan se basan en el uso de la máscara y la desnudez al unísono, buscando un efecto trágico extraído del estudio de la tragedia griega, que ya Nietzsche supo ver como origen y efecto de la tragedia en el *Nacimiento de la tragedia griega*.

Según algunos psicoanalistas actuales, Orlan es un sujeto psicótico que ha sublimado a través del arte su posición en el mundo o su goce. El síntoma o síntomas son sus performances que al mismo tiempo abren el mensaje a aquel/lla que quiera interpretar las consignas de su mascarada. Aunque no sería cualquier psicótica, sino una psicótica muy inteligente que ha sabido estructurar su psiquismo más allá de los discursos imperantes, devolviéndonos una imagen y un paradigma del mundo y de los individuos original y único.

Seminario V: Las formaciones del inconsciente. Clase 20

*El otro punto, el otro término en el cual se inscribe esta dialéctica, esta problemática del deseo, es en lo que insistí la última vez, **es esta excentricidad del deseo con respecto a toda satisfacción que nos permite comprender lo que en general es su profunda afinidad con el dolor**. Es decir que en el límite, a lo que confina pura y simplemente el deseo, tampoco en sus formas desarrolladas, en sus formas enmarcadas, sino en su forma más pura y simple, **es este***

dolor de existir que representa el otro polo, el espacio, digámoslo, del exterior al interior de lo que su manifestación se nos presenta.

Toda esta alternancia entre dolor y placer, tanto en lo real como en el arte, viene a representar la manera en que los sujetos han interpretado la realidad que les rodea, en base a la cadena de significantes que ellos mismos han creado. Por ejemplo, según Orlan ella no siente ningún dolor, ni lo sacraliza, ya que ella utiliza anestesia. Aún así existe el dolor postoperatorio relacionado con los estragos de las operaciones, del cual no puede librarse y es así que se confirma lo expuesto por Lacan en este fragmento, en el sentido que le produce un tremendo placer ver sufrir a los demás con su dolor masoquista que no es tal, según la artista. A esto le llamaría Lacan el *plus de goce* y el *goce* que pasaremos a explicar a continuación en el siguiente apartado como goce femenino.

6.3 EL GOCE FEMENINO

El goce femenino según Lacan es el *supuesto saber*, ya Júpiter desconocía en qué consistía. Sören Kierkegaard expone el diálogo entre Júpiter y Juno situando la voluntad por encima del sexo⁸⁴. El 15 de junio de 1966 se debate el objeto del psicoanálisis planteándose de qué lado es accesible el deseo para la mujer, insistiéndose en la castración, como paso necesario. La revelación sexual, la feminidad en el hombre o la pregunta ¿cómo es accesible el deseo femenino? son temas ya cuestionados. El poeta

⁸⁴ Sören Kierkegaard, *Diario de un seductor*, trad. León Ignacio, ed. 29, Barcelona, 1997.

pornográfico francés Apollinaire⁸⁵ nos plantea el problema del canto de *il castrato* como el encantador que se pudre, del mismo modo que para Lacan⁸⁶ tiene el dilema de la carne entre el carnicero y la bella carnicera. Es el dilema entre la completud e incompletud de sí mismo a través del Otro. La bella carnicera es quien prohíbe el goce de su amiga (engordar) para impedir el enamoramiento de su marido de ésta.

La única libido es la libido del deseo, que según Lacan es masculino y es dónde se escribe el fantasma. Aunque el goce es para los dos que conforman la relación. Es decir, no el goce en el sentido de disfrute sexual, sino del goce lacaniano, entendido como la dinámica que repetimos en la relación con el otro, la angustia vital que se esconde tras la incertidumbre del no saber, ese *no sé qué quiere el otro de mí, qué lugar ocupo para el otro, a quién estoy satisfaciendo*. La angustia surge cuando empezamos a intuir, a saber, que no estamos satisfaciendo nuestros propios deseos, sino que durante toda nuestra vida estamos intentando satisfacer los deseos de otro, del gran Otro, del amo, según el psicoanálisis. A veces reprimimos esa angustia, otras veces empezamos a sentirla, pero la justificamos con el estrés cotidiano, no llegamos a preguntarnos qué lugar ocupamos como objetos en el mundo, en relación con el otro, con los otros, con nosotros mismos, qué relación entablamos con los otros desde esa posición. En ese sentido, se puede ver la relación entre dos como el gran drama afásico. Por eso para Lacan no existe relación sexual: *il n'y a pas de rapport sexuel*. Cada uno está ahí sin ser consciente de su fantasma, en la mayoría de los casos, ocupando un lugar en relación al otro, que se repite y se explica en base a su propia historia vital, en base a sus significantes, de los cuales todavía no sabe. De este modo, ¿cómo puede saber el hombre acerca del deseo femenino?, el gran enigma, si no conoce de su propio deseo. Habitualmente se produce una equivocación del *supuesto saber* del goce femenino.

⁸⁵ Guillaume Apollinaire, *El encantador putrefacto*, trad. y pról. Mariano Fizman, ed. Losada, Argentina, 2009.

⁸⁶ Jacques Lacan, *Ideas directivas para un congreso sobre la sexualidad*, ed. siglo XXI, 1960.

En el **seminario VII La ética del psicoanálisis**⁸⁷ de Lacan se plantea el amor cortés y se diferencia el goce del amor. El amor tiene puesto su destino en la pulsión. El amor se ha quedado en el banquillo. El goce es un condescender en el deseo. A través de *le manque* (la falta) se puede entender el deseo, éste es pulsión sin objeto, un algo que siempre falta y que en Gilles Deleuze es el *cuerpo sin órganos* del esquizofrénico, que es a la vez el residuo del capitalismo. Una vez ha aprisionado la psique, se convierte en el subproducto del capitalismo, la resistencia que queda en la locura de vivir en el afuera del orden capitalista.

La *diosa blanca*⁸⁸ nos va a sustraer del éxito del goce, ya que éste se desprende del sistema falocéntrico. Se plantea el declive del padre contra la posición aumentada de la diosa blanca, es decir, la mujer. El siglo XXI es un siglo de mujeres, un siglo matriarcal que sopesa los peligros desatados por los hombres a lo largo de los siglos e intenta frenarlos definitivamente.

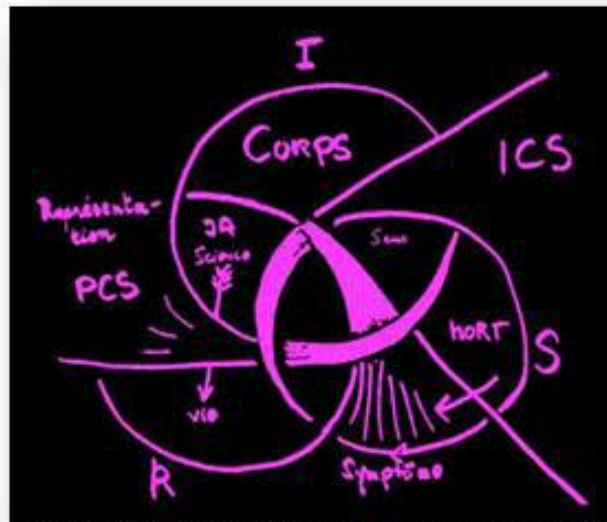


Ilustración 34: Dibujo que representa el goce en Lacan.

⁸⁷ Jacques Lacan, *Seminario VII. La ética del psicoanálisis*, Argentina, ed. Paidós, 1992.

⁸⁸ Figura extraída de la obra de Robert Graves, con el mismo nombre, en la que hace un análisis de la poesía y mitología celta, y cuya tesis es que en un principio dicha diosa representaba el orden simbólico ginocéntrico como verdad y magia perdida.

El goce para Lacan sería el mantenimiento del estado patológico. Es aquello que nos retiene en la dinámica patológica, lo que nos atrapa en el malestar, lo que no nos permite saber, lo que nos protege de la incertidumbre, porque la incertidumbre, intuir que hay algo sobre nosotros mismos que desconocemos, nos produce angustia. En este sentido, en un continuo la angustia estaría situada entre el goce y el deseo. No podemos salir del goce sin empezar a saber aquello que se ha reprimido en el inconsciente, aquello que guardamos ahí secretamente. El hecho de empezar a saber nos provoca angustia, porque en ese análisis llegamos a conocer nuestro *fantasma*, estado que sería la *cura*, tras entender qué lugar como objeto ocupamos en el mundo, qué estamos haciendo con nuestros deseos, a quién estamos satisfaciendo, ya que no es a nosotros mismos. El goce máximo sería estar completamente enajenado de uno mismo. La angustia aparece cuando empezamos a sentir curiosidad por saber, cuando aflojamos un poco la represión como mecanismo de defensa. Es cuando empezamos a darnos cuenta de nuestro lugar como objeto en el mundo en relación a los otros, nos damos cuenta de que hasta ahora hemos actuado exclusivamente para satisfacer las expectativas del otro (a) o el gran Otro (A), y no para satisfacer nuestro propio deseo. Cuando empezamos a sentirnos capaces de barrar al gran Otro (A), porque ya entendemos nuestros significantes, conocemos nuestro fantasma, es cuando podemos empezar a desear.

El peligro del goce es el acercarse demasiado o abocarse a la pulsión de muerte. En la publicidad por ejemplo, no se realiza una mención explícita a la pulsión de muerte, Thanatos, porque sería insoportable para el espectador, provocaría rechazo, horror. En cambio sí se intenta evocar de forma equilibrada la pulsión de Eros y la de Tánatos, ya que es lo que más funciona a nivel publicitario. El arte de Orlan, en cambio evoca, muestra de lleno, sin florituras, la cara del horror, nos lanza directamente sobre la pulsión de muerte, Thanatos. Esto, según la lógica aplicada en los estudios publicitarios, provoca rechazo, nos obliga a apartar la mirada. Orlan es totalmente consciente de ello, esto es lo que pretende. Entonces, podemos preguntarnos: ¿cuál es el fin de su obra? ¿por qué nos lanza al Thanatos?, ¿por qué se arriesga a que el

espectador huya y no contemple la obra? Porque ella no apela solamente a la contemplación estética, sino que sabe que la simple visión de su obra obligará al espectador a pensar en ella, no será tan fácil que reprima ese supuesto saber, porque ella lo que evoca es la angustia de la incertidumbre.

6.4 LA SUTURA Y EL SEMINARIO DEL AÚN

La pregunta que nos hacemos con Jacques Alain Miller (junto con Jean Pierre Oudart⁸⁹), desde el psicoanálisis más contemporáneo, heredero de las investigaciones realizadas por Lacan en l'Université de Paris VIII, es cuál es el sujeto de las semióticas⁹⁰ en los textos cinematográficos y en la sintaxis cinematográfica. Se plantean las siguientes cuestiones: ¿el sistema de sutura acaba con el orden edípico o simbólico del padre?, ¿qué es antes y qué es después?, ¿Dios o el ADN?. Respondemos con el escalpelo del artista. El cuerpo impide el deseo. La relación con el cuerpo es una sublimación (como ocurre con los santos) ligada a la castración. Inversión de la mimesis aristotélica en metamorfosis. Postura biologicista como distinción entre fenotipo y genotipo.

Según Parveen Adams, que dirige el programa de estudios psicoanalíticos en Londres, Orlan utiliza los tejidos humanos como pintura. Las series fotográficas son instantes del cambio, una búsqueda de la singularidad distinguida de la especie, una psicología diferencial, metamorfosis visuales y transexualismo. ¿De qué hablamos con Orlan: de forclusión de la castración o de performance psicótica? *El seminario V Las formaciones del inconsciente* nos abre las puertas hacia el masoquismo, el retorno a la nada, a lo inmóvil, la relación del sujeto con la muerte.

⁸⁹ Teórico francés que ha trasladado el concepto de sutura a los estudios fílmicos.

⁹⁰ Kaja Silverman, artículo *The subject of Semiotics, Suture, Discourse and Subjectivity* publicado en la revista *Suture – Phantasmen der Vollkommenheit* en SalburgerKunstverein, 1994.

Llegamos al capítulo séptimo, donde realizaremos un análisis postmoderno de la obra de Orlan, a través del *esquizoanálisis*, es decir, el estudio de las prácticas artísticas con función política dirigida a la resistencia de las minorías, siguiendo las ideas de Félix Guattari y Gilles Deleuze. Empezamos el capítulo exponiendo el manifiesto de Orlan como un manifiesto subversivo, artístico y político, para más tarde analizar el concepto de *carn-aval* desde la etimología y el tratamiento propio que le da Orlan. Trabajaremos la idea de *mímesis* aristotélica en la obra de Orlan, el concepto de lo *sublime* en Orlan a través de la obra de Edmund Burke y acabaremos el capítulo con un acercamiento de la obra de Orlan a la estética benjaminiana.

7. ORLAN COMO PARADIGMA DE LA ESTÉTICA DEL SACRIFICIO

Empezaremos por exponer y traducir el manifiesto del arte-carnal, donde Orlan explica con claridad el sentido y la función de su nuevo arte. Este manifiesto lo pude conseguir gracias al asistente de Orlan, David, aunque aparece también en la página principal de la artista: www.orlan.net. Además estudiaremos de manera crítica la relación de las tesis artísticas orlanianas con las tesis filosóficas fundamentales que podemos vislumbrar a través del estudio detallado de los fragmentos del manifiesto.

ORLAN, MANIFESTE DE “L'ART CHARNEL”

Définition:

L'Art Charnel est un travail d'autoportrait au sens classique, mais avec des moyens technologiques qui sont ceux de son temps. Il oscille entre défiguration et refiguration. Il s'inscrit dans la chair parce que notre époque commence à en donner la possibilité. Le corps devient un “ready-made modifié” car il n'est plus ce ready-made idéal qu'il suffit de signer.

Definición:

El Arte-carnal es un trabajo de autorretrato en sentido clásico, pero con los medios tecnológicos actuales. Oscila entre desfiguración y refiguración. Se inscribe en la carne porque nuestra época empieza a hacerlo posible. El cuerpo se transforma en un “ready-mader modificado”, ya que no es más que ready-made ideal que sólo es necesario firmar.

Como podemos ver el art-carnal, según Orlan, consiste en la realización de un autorretrato utilizando como recurso material la propia carnalidad humana, como si se tratara del lienzo del artista y el bisturí o el pincel. Además esta posibilidad de modificar su figura hasta el infinito, como si tuviéramos delante de nosotros una plancha de Andy Warhol, es el motivo fundamental. Por lo tanto, se trata de buscar siempre una obra original en sí misma, no del uso de la repetición sino el de la innovación o creación de nuevas máscaras o figuras (caras) propias de cualquier autorretrato veneciano o español del siglo XVI. Como el siguiente autorretrato de Marietta Robusti, La Tintoretta, hija de El Tintoretto, quien, según recientes estudios colaboró más de lo que se le reconoce en la obra de su padre y no pudo mostrar su autoría en más de una obra por la intolerancia de la época y el narcisismo de su padre, quien además le prohibió trabajar como pintora en la corte española. Aunque su padre la vestía de hombre para poder pasar desapercibida y asimiló tanto la técnica de su padre que hoy en día son indiscernibles sus trazos de los de su padre.



Ilustración 35: Pintora Marietta Robusti, La Tintoretta, 1554-1590

.Distinction :

Contrairement au "Body Art" dont il se distingue, l'Art Charnel ne désire pas la douleur, ne la recherche pas comme source de purification, ne la conçoit pas comme Rédemption. L'Art Charnel ne s'intéresse pas au résultat plastique final, mais à l'opération-chirurgicale-performance et au corps modifié, devenu lieu de débat public.

Distinción :

Contrariamente al “Body Art”, del cual se distingue, el Arte Carnal no desea el dolor, no lo busca como fuente de purificación, no lo concibe como Redención. El Arte Carnal no se interesa por el resultado plástico final, sino por la operación quirúrgica-performance y el cuerpo modificado, transformado en lugar de debate público.

Como podemos comprender a través de la distinción aquí realizada por Orlan, no se trata de body-art porque ella utiliza la anestesia. Esto tiene un efecto desacralizador del dolor y crítico-político, al tomar el cuerpo como un nuevo espacio público o político, en el que Orlan puede mostrarnos el lado oscuro de la influencia maliciosa de los discursos imperantes en la sociedad global en que vivimos. Orlan es como una Moira maliciosa de las que hablaba Platón, quien elige por sí misma en qué reencarnarse en vida. Es una Moira que opera el cambio de la nueva vida, pero en sus obras se trata de un plano inmanente realizado aquí y ahora en el cuerpo y sobre el cuerpo, la piel y la carne. No se trata de un plano trascendente. Moira o médico cirujano, bufón o arlequín, todo es posible cuando aplica a sí misma el cambio como esencia.

Athéisme:

En clair, l'Art Charnel n'est pas l'héritier de la tradition chrétienne, contre laquelle il lutte! Il pointe sa négation du “corps-plaisir” et met à nu ses lieux d'effondrement face à la découverte scientifique.

L'Art Charnel n'est pas davantage l'héritier d'une hagiographie traversée de décollations et autres martyres, il ajoute plutôt qu'il

n'enlève, augmente les facultés au lieu de les réduire, l'Art Charnel ne se veut pas automutilant.

L'Art Charnel transforme le corps en langue et renverse le principe chrétien du verbe qui se fait chair au profit de la chair faite verbe; seule la voix d'Orlan restera inchangée, l'artiste travaille sur la représentation.

L'Art Charnel juge anachronique et ridicule le fameux "tu accoucheras dans la douleur", comme Artaud il veut en finir avec le jugement de Dieu; désormais nous avons la péridurale et de multiples anesthésiants ainsi que les analgésiques, vive la morphine! A bas la douleur !

Ateísmo:

Hablando claro, el Arte Carnal no es heredero de la tradición cristiana, contra la cual lucha. Señala su negación del "cuerpo-deseo" y pone al desnudo sus lugares abismales de cara al descubrimiento científico.

El Arte Carnal no es más heredero que otro de una agiografía atravesada de degollaciones y otros martirios. Añade más que quita, aumenta las facultades en lugar de reducirlas, puesto que el Arte Carnal no se reconoce en la automutilación.

El Arte Carnal transforma el cuerpo en lengua e invierte el principio cristiano del verbo que se hace carne, transformándolo en la carne hecha

verbo; sólo la voz de Orlan no cambiará, la artista trabaja sobre la representación.

El Arte Carnal considera anacrónica y ridícula la famosa frase “parirás sin dolor”, de la misma manera que Artaud pretende acabar con el juicio de Dios. En adelante tenemos la epidural y los múltiples anestésicos, así como los analgésicos, ¡viva la morfina! ¡abajo el dolor!

Esta bendición del ateísmo y las drogas anestésicas se presenta como una antítesis del discurso bíblico, que se basa en la encarnación del espíritu y la idolatría del sacrificio. Con la inversión que ejerce Orlan se transforma la carnalidad en lenguaje humano que trasciende la potencia divina transformándola en potencia humana dionisiaca. Esta potencia enunciada a través del orden de los discursos como masculina, aquí quiere ser feminista con la defensa de la epidural frente a los embarazos con dolor. En el arte defiende un nuevo arte que no se base en lo *sacrificial negativo*, sino en lo *sacrificial positivo*. Pero sigue siendo a nuestros ojos una *estética del sacrificio* cuya base antropológica le da una función humanista que nunca ha dejado de tener el arte. No olvidemos que esta tesis propone que *Orlan es el paradigma de la performance feminista contemporánea* y que ésta sólo puede entenderse a la luz de la postmodernidad y el postmodernismo en un sentido ético.

Perception:

Désormais je peux voir mon propre corps ouvert sans en souffrir. Je peux me voir jusqu'au fond des entrailles, nouveau stade du miroir. “Je peux voir le coeur de mon amant et son dessin splendide n'a rien à voir avec les mièvreries symboliques habituellement dessinées”.

Chérie, j'aime ta rate, j'aime ton foie, j'adore ton pancréas et la ligne de ton fémur m'excite.

Percepción :

En adelante, puedo ver mi propio cuerpo abierto sin sufrir... Puedo verme hasta el fondo de las entrañas, en un nuevo estado del espejo. Puedo ver el corazón de mi amante y su dibujo espléndido no tienen nada que ver con los amaneramientos simbólicos habitualmente dibujados.

- Cariño, me gusta tu bazo, tu hígado, tu páncreas y la línea de tu fémur me excita.

En este fragmento de texto Orlan plantea el placer de la pulsión escópica de los órganos humanos, una pulsión que nos parece bastante psicótica, pero que al mismo tiempo puede conllevar cierto interés estético por lo terrorífico derivado del interés médico-pedagógico del siglo XVIII, puesto de moda en los teatros anatómicos de la misma época. Recordemos que los burgueses de la época empezaron a interesarse por la medicina y fue entonces cuando nacieron los teatros anatómicos de los cuales son herederas algunas prácticas de las universidades actuales de medicina y que María Teresa Aguilar García nos recuerda al hablar de Orlan y sus dispositivos performativos.

El teatro anatómico del siglo XXI cuenta con un reparto mediático, científico y técnico superior al renacentista, sin embargo los

encargados de desarrollar la escena configuran los mismos papeles que ocupaban los personajes del teatro anatómico: los médicos cirujanos, el lugar polifacético (teatro anatómico-quirófano), el carácter de espectáculo, la publicidad dada al mismo, los espectadores, el cuerpo, el texto y la lectura del mismo.⁹¹

El médico operaba a un sujeto, mientras que los aprendices de médicos se situaban alrededor del médico y el cuerpo, pudiendo ver y preguntar acerca del proceso operatorio.

Liberté:

L'Art Charnel affirme la liberté individuelle de l'artiste et en ce sens il lutte aussi contre les aprioris, les diktats; c'est pourquoi il s'inscrit dans le social, dans les média (où il fait scandale parce qu'il bouscule les idées reçues) et ira jusqu'au judiciaire.

Libertad:

El Arte Carnal afirma la libertad individual del artista y en ese sentido lucha contra los aprioris, los dictados. Por esa razón se inscribe en lo social, en los media (donde hace escándalo porque hace balancearse las ideas recibidas) y llegará incluso a lo judicial.

⁹¹ *Ontología cyborg. El cuerpo en la nueva sociedad tecnológica*, Teresa Aguilar García, pág. 150, ed. Gedisa (Cibercultura), Barcelona, 2008.

La función política y pública del arte queda señalada en Orlan, al igual que en el teatro griego el uso de la máscara o la representación en el teatro cumplían una función, la de contradecir a los príncipes sin que los actores fueran vistos y eso mismo fue lo que les constituyó como individuos. Orlan defiende un arte rebelde basado en un arte guerrillero o militante que utiliza los medios propagandísticos actuales, como la televisión o internet, reapropiándose de sus fuerzas subversivas y dirigiéndolas contra el orden establecido en la sociedad civil y la sociedad del arte, llamémosle la comedia del arte.

Mise au point :

L'Art Charnel n'est pas contre la chirurgie esthétique, mais contre les standards qu'elle véhicule et qui s'inscrivent particulièrement dans les chairs féminines, mais aussi masculines. L'Art Charnel est féministe, c'est nécessaire. L'Art Charnel s'intéresse à la chirurgie esthétique, mais aussi aux techniques de pointe de la médecine et de la biologie qui mettent en question le statut du corps et posent des problèmes éthiques.

Corolario:

El Arte Carnal no está en contra de la cirugía estética, sino contra los estándares que ésta vehicula y que se inscriben particularmente en las carnes femeninas, pero también en las masculinas. El Arte Carnal es feminista, esto es necesario. El Arte Carnal se interesa en la cirugía estética, pero también en las técnicas más punteras de la medicina y de la biología, que ponen en cuestión el estatus del cuerpo y exponen los problemas éticos.

Orlan hace aquí explícita la idea de que el feminismo no es un movimiento que se dirige solo a las mujeres, sino también a los hombres, aunque sean las mujeres quienes sufren en mayor medida los estragos del masculinismo, el androcentrismo o el falocentrismo. De hecho, quienes mejor han aceptado y utilizado las tesis feministas han sido los colectivos de homosexuales y lesbianas, así como heterosexuales conscientes de los problemas de género.

La cirugía, la medicina y la biología son el reflejo del paradigma científico actual que inunda toda la esfera pública, decidiendo desde la morfología de las sociedades las posibilidades de trascendencia del cuerpo o su obsolescencia. Imaginemos por un momento que la medicina lograra hacernos inmortales gracias al conocimiento exacto de la cadena de ADN y su posibilidad de reparación futura por medio de terapias genéticas. Este tipo de dilemas éticos o bio-éticos interesan a Orlan y los escenifica a través de su obra artística performativa.

Style :

L'Art Charnel aime le baroque et la parodie, le grotesque et les styles laissés-pour-compte, car l'Art Charnel s'oppose aux pressions sociales qui s'exercent tant sur le corps humain que sur le corps des oeuvres.

L'Art Charnel est anti-formaliste et anti-conformiste.

Orlan

Estilo :

El Arte Carnal ama lo barroco y la parodia, lo grotesco y los estilos propios, ya que el Arte Carnal se opone a las presiones sociales que se

ejercen, tanto sobre el cuerpo humano, como sobre el cuerpo de las obras de arte.

El Arte Carnal es antiformalista y anticonformista.

Orlan

Orlan expone al final del manifiesto la necesidad de un arte militante que se burle de la dictadura impuesta al cuerpo a través de distintos enunciados, estereotipos o significantes que doblegan a los sujetos actuales en las sociedades contemporáneas. La rebeldía de su arte se muestra en la elección de sus estilos que conforman estéticas de lo monstruoso, lo horrendo, lo abyecto y lo *sacrificial*, haciendo así emerger a través del arte los problemas derivados de las minorías raciales, sexuales, etc.

8. ESTÉTICA DEL SACRIFICIO



Ilustración 36: Saturno devorando a sus hijos, Goya, 1821.

8.1 El ritual esquizoanalítico en la performance

La crítica al dolor sin sentido, al discurso y las prácticas judiciales aplicadas sobre el cuerpo del ciudadano, como aquellas prácticas biopolíticas ejercidas sobre los hemafroditas, que recordaba Michel Foucault en *Les anormaux*, al obligarlos a elegir entre uno de los dos sexos. Orlan quiere modificar su cuerpo individual y a la vez el cuerpo social, intentando modificar las leyes vía judicial, para que se reconozcan los derechos de los mutantes, como si se tratara de un mundo de ciencia ficción. Hay que tener en cuenta que si Orlan se transforma a través de sucesivas operaciones produciendo cambios en su cuerpo que no existen en el común de los mortales, crearía una nueva forma de identidad, que si tuviera seguidores podría constituir una comunidad de mutantes.

La **estética del sacrificio** va unida a la **estética de lo horrendo** considerada en esta tesis desde un plano de inmanencia (no trascendental que entendería la idea de sacrificio en sentido cristiano), consistiría en una especie de historia del dolor de la humanidad a través de las experiencias de las guerras, los



Ilustración 37: Saturno devorando a sus hijos, P.P. Rubens (1636).

campos de exterminio y trabajo, etc., desde la óptica de un cuerpo banalizado, que nos reenvía al cuestionamiento a través de una estética sacrificial de las otras realidades de lo horrendo. Es decir, Orlan ofrece o sacrifica su cuerpo de forma voluntaria para cuestionar la realidad del dolor y su superación, actúa como su propio verdugo. Mientras que el otro dolor de fondo al que se refiere Orlan con sus performances (que se ubicaría en el contexto del dolor transhistórico, por ejemplo los campos de exterminio nazi), no fue demandado ni gestionado por las víctimas, sino que un verdugo externo lo ejerció sobre ellos, les obligó a padecerlo pasivamente. Ambas estéticas pueden ser tomadas como no-estéticas en el sentido que son interdisciplinarias, trabajan por ejemplo nociones extraídas (así como herramientas) de la biología y de la medicina (o cirugía). También pueden ser definidas como

estéticas de la desaparición, es decir, de los cuerpos desaparecidos, que nos retrotraen a la historia de otros cuerpos, como fondo biopolítico de resistencias, a través del arte y del cuerpo.

Las performances de Orlan se pueden entender dentro de la estética de lo sacrificial, porque la mismas performances realizadas por Orlan son rituales de sacrificio del propio cuerpo en *pro cuerpo posthumano* (un cuerpo del futuro que ya no será sólo humano d las metamorfosis operadas en él). Es el síntoma ritualizado de la locura de Orlan, deificado por la obra de arte y el auditorio, así como el capitalismo, que trata a Orlan como un cuerpo fetiche-artista asimilado por éste. Sería el *cuerpo sin órganos* resultado del capitalismo, reflejo de la

esquizofrenia de la vida actual, en el sentido de que es un ser que se crea a sí mismo por encima del orden social del Capital, al igual que lo hacía Artaud al reinventarse continuamente.

Al mismo tiempo, el cuerpo de Orlan plantea el dilema de lo que parece ser la realización de un *esquizoanálisis* en escena, tal como lo definieron Deleuze y Guattari. Se trata de unas prácticas sociales y artísticas que reconstruyen el poder que, sin embargo, parecen ser asimiladas por este poder, que es el del capitalismo. De esto nos advertía tanto Deleuze como Guattari, el capitalismo puede hacer de cualquier cosa, de un *cualsea* agambeniano un útil del capitalismo, un fetiche comercial, una estética del capitalismo. El capitalismo reabsorbe todo potencial subversivo (veamos por ejemplo la *estética punk*⁹²), hasta el del cuerpo enfermo-artista que desborda los límites de lo permitido a través de nuevas líneas de fuga, haciendo rizoma. El capitalismo poda los rizomas.

Llegados a este punto nos preguntamos, la estética orlaniana, ¿es una estética de lo efímero trágico o de lo efímero afirmativo? Orlan parece más bien deudora de una epistemología y teoría del arte nietzscheana, basada en *El nacimiento de la tragedia griega*⁹³ y que es un sí afirmativo a la vida como forma de superación del nihilismo, de la falta de fundamento y del nacimiento de perspectivas, como cuando hace uso en sus primeras performances de máscaras que cubren su cara y dejan al desnudo su cuerpo. Una epistemología anarquista aplicada al arte y al nacimiento de nuevas estéticas. Este diálogo con la muerte al que nos subsume Orlan, se nos muestra como una performativa gótica o neobarroca. Estética fetichizante. Estética de lo efímero del existir, según Voltaire. La novia de Frankenstein Orlan nos muestra las relaciones del arte con la cirugía desde la postmodernidad en la que nos

⁹² Ver capítulo *Britpop: la ambigüedad vintage*, epígrafe *El movimiento punk*, págs. 334-336, en Isabel Clúa (ed.), *Género y cultura popular*, Barcelona, Edicions UAB, 2008.

⁹³ Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia griega o Grecia y el pesimismo*, trad. Andrés Sánchez Pascual, ed. Alianza, Madrid, 1973.

encontramos adoptando este mismo discurso en sus performances. Es una disección de la performance postmoderna. Ni ser, ni sujeto. Un residuo del capitalismo reabsorbido. El genio, la técnica y la muerte se ponen en juego en lo actual de lo performativo. Una *estética del sacrificio* desde un arte-carnal, de la carne, del cuerpo, de la cara, del mirar lo que no se puede mirar a través del sacrificio puesto en escena.

Esta historia del dolor o algodicea alude a la *teoría del momento* de Henri Lefebvre y la *sociedad del espectáculo*⁹⁴ de G. Debord, a los espectáculos del arte y su separación consumada con la realidad, resucitada a través del situacionismo⁹⁵. Como define Agamben al genio en *Profanaciones*⁹⁶. Describe la genialidad como lucha entre *Albus* y *Alter* o unión en Horacio. El ángel custodio y el arquetipo de Daena están en juego. Walter Benjamin en *Los Pasajes*⁹⁷ nos dice que toda obra de arte apela a la barbarie y que detener la imagen es una utopía, parar la imagen dialéctica⁹⁸. También la idea de fragmentariedad, de las categorías *zombis* (el pleno empleo es una categoría zombi por ejemplo) en Ulrich Beck⁹⁹ de las instituciones sociales zombis (ni vivas ni muertas) y la modernidad líquida de Zygmunt Bauman¹⁰⁰, están patentes. Esta era post-panóptica de amos ausentes que retrata Bauman, modelo del mol electrónico, nos recuerda que las performances de Orlan son comunicadas por internet. Es la constatación de la modernidad líquida de Bauman en Orlan, a través del ser virtual que es un no-ser.

⁹⁴ Guy Ernest Debord, *La sociedad del espectáculo*, trad. José Luís Pardo, ed. Pre-textos, 2003.

⁹⁵ *Internacional situacionista*, vol. 1 *La realización del arte* y vol. 3 *La práctica de la teoría*, Madrid, ed. literatura gris, 2001. y *Potlatch Internacional letrista*, prólogo de Guy Debord, Madrid, literatura gris, 2002.

⁹⁶ Giorgio Agamben, *Profanaciones*, págs. 18-19, Barcelona, ed. Anagrama, 2005.

⁹⁷ Walter Benjamin, *Los pasajes*, Madrid, ed. Akal, 2005.

⁹⁸ Michel Guerin, *Los Pasajes de Walter Benjamin*, en *La pensée de midi*, nº 2, *Création(s), La traversée des frontières*, págs., 33-35.

⁹⁹ Ulrich Beck, *La sociedad del riesgo: hacia una nueva modernidad*, ed. Paidós ibérica, 2006.

¹⁰⁰ Zygmunt Bauman, *Modernidad líquida*, Argentina, Ed. Fondo de Cultura, 2000.

Deleuze nos ayuda a pensar en la *diferencia*, a través de su *lógica del sentido*¹⁰¹. Para él los artistas utilizan el lenguaje de lo diferente. Como el actor, cada operación es el proceder de una máscara: repetición de la diferencia, metáfora del eterno-retorno. Operar el cambio de máscara. De las tres figuras expuestas por Deleuze, es la de la actriz la que más se asemeja al papel de Orlan, aunque también posee la figura revolucionaria. Es la lógica de la producción, la *diferencia* y la lógica de la composibilidad de dos mónadas o más. Multiplicidad de performativas, operaciones, devenires, acciones y papeles. Asimila así la estructura infinita de los cambios que nos llevan a la libertad. Es una filosofía del acontecimiento, del *afuera* y del *pliegue*, acogiéndonos a Deleuze. Retomando a Agamben y Benjamin se trataría de la vuelta al nomadismo, utopismo postmoderno del cuerpo, en. La visión del día del juicio final en la fotografía que expone Agamben, la magia y la felicidad del existir. A la pregunta: ¿Orlan es un pensamiento de la identidad o de la diferencia?, se resuelve con la segunda argumentación, la de la diferencia.

¹⁰¹ Gilles Deleuze, *Logique du sens*, París, ed. Les éditions de minuit, 1969.



Ilustración 38: *Peau d'âne (Donkey skin)*, Orlan, 1990.

La obra le *Peau d'âne* (piel de asno) de Orlan nos ayuda a comprender su transfiguración en clown (Pierrot y el Arlequín de la Comedia del Arte) y su ser híbrida. De la psicoanalista Eugénie Lemoine- Luccioni, en su obra *La robe* (la vestimenta o la ropa), Orlan recoge un estudio sobre transvestimiento de la piel en otras pieles, que utilizará en sus operaciones. Uno de los autores que utiliza como influencia artística, literaria y filosófica es Henri Michaux, que en *La ralentie* en *Lointain intérieur*, 1938 y *_Qui je fus?*, 1927, expone el siguiente texto:

Je suis pour les identités nomades, moutantes, mouvantes. Este pensamiento es elaborado por la *pensée de la différence* postmoderna de l'Université de Paris VIII. Griselda Pollock en su texto *A carnal art? Orlan*, expone que cree que Orlan configura una identidad artificial en la *operation opera 5éme operation-chirurgicale-performance*, a través de un juego de pieles:

Orlan con piel de asno, piel del ahora, piel del después. Todas las pieles que se pone son exteriores, creando así un juego de miradas en torno a las distintas pieles, como si de una vestimenta se tratara, cuando realmente de lo que se trata es de mirarse y no reconocerse en el espejo. Piel como máscara, piel como película o rollo de film... piel que se puede modificar, ilustrar, cortar, poner... como los rollos de films pintados.

El dolor está en el espectador, en relación a la acción en curso, al acto quirúrgico y litúrgico postmoderno. La mesa operatoria se transforma en el reino de las transformaciones dionisiacas de la seducción. Se muestran todas las caras posibles de la belleza. *Séduction vs contra séduction*. Abriéndose de tal modo la cuestión: ¿las performances orlanianas se conforman como una *estética del sacrificio* o de la *desaparición*?

El concepto ***carnaval*** se pone en juego en la obra de Orlan como: “ser nosotros mismos y otra cosa a la vez”, universo de pasaje, juego con la muerte y el poder. Viste ropa de Arlequín y cuerpo de bailarín. Realiza una exhortación de los poderes de la muerte, ridiculizando la medicina, autodeclarándose la creadora de su propia imagen, creando imágenes nuevas. Entendiendo las operaciones como el lugar donde se producen las imágenes, abrir la piel como si se tratara de un *striptease*, convertir la sala de operaciones en juego dionisiaco... Como la fiesta de *Alicia en el país de las maravillas* en la capilla. Orlan nos dice:

*J'ai donné mon corps à l'art*¹⁰²

Orlan

¹⁰² La traducción y al cursiva es mía: “Yo he dado mi cuerpo al arte, *no a la ciencia*”.

Orlan es omnisciente y omnipresente como un Dios. Se quiere librar de la mirada de esos médicos vestidos de negro, mirando el cadáver disecado de *Leçons d'anatomie* de Rembrandt. El cadáver así se vuelve sujeto. La carne era enunciada en la antigüedad como *carne levare, ôter la viande*, el carnaval es el periodo anterior a la cuaresma, es el descarnamiento de los cuerpos.



Ilustración 39: *Leçon d'anatomie du Dr Nicolaes Tulp*, Rembrandt, La Haye, Mauritshius Museum, 1932.



Ilustración 40: *Boeuf écorché* de Rembrandt, 1655.



Ilustración 41: *Raie*, Chardin, 1728.

Las pinturas *Boeuf écorché* de Rembrandt y *Raie* de Chardin nos muestran toda esta carnaza asquerosa que precede a *Opération Opéra*, dónde se plantea la desaparición del cuerpo médico. Orlan quiere crear un manto de arlequín con células de cultivo propias y mezclarlas con células de otras personas extranjeras. Orlan extrae esta idea de mestizaje del escritor francés Michel Serres. La idea de reapropiarse del cuerpo la recoge de la psicoanalista Lémoine. ¿Pero de qué manera? ¿Y con qué sentido?, utilizando el cuerpo como soporte para el cambio de mentalidades, en una comunidad futura de mutantes multiculturales y multiplásticos, como en los films de ciencia ficción. La imagen seduce aunque cree angustia. Lo irrepresentable, lo impensable, lo obs-ceno se ponen en juego a través de la obra de Orlan.

En el *Ensayo sobre lo abyecto*¹⁰³ de Julia Kristeva, la autora nos expone que lo abyecto en el arte sirve para enriquecer lo visible, aquello ante lo que estamos habituados a cerrar los ojos. Para Kristeva lo abyecto es lo siguiente:

*Lo abyecto no es un ob-jeto enfrente de mí, que nombro o imagino. Tampoco es este ob-juego, pequeño objeto “a”, punto de fuga infinito en una búsqueda sistemática del deseo. Lo abyecto no es mi correlato que, al ofrecerme un apoyo sobre alguien o sobre algo distinto, me permitiría ser, más o menos diferenciada y autónoma*¹⁰⁴.

En Artaud ya estaba esta idea de crueldad a la que llama “darle representación a lo informe”. En la obra fotográfica y performativa de Orlan

¹⁰³ Julia Kristeva, *Poderes de la perversión. Sobre la abyección*, ed. SIGLO XXI, Buenos Aires, 1980.

¹⁰⁴ Pág. 8, ídem.

Séduction contra-séduction, vemos una escena panóptica en forma de cruz. El dispositivo artístico es el panóptico, recordando las tesis de Jeremy Bentham y, más tarde, las tesis de Michel Foucault y Zygmunt Bauman sobre el cuerpo controlado y vigilado en las sociedades panópticas modernas y postpanópticas postmodernas, de amos presentes (M. Foucault) y amos ausentes (Z. Bauman). La teoría del poder de Foucault del panóptico benthamiano rivaliza con la teoría formulada actualmente por Bauman, en la que no cree ya válido el esquema de un amo presente castigador o vigilante. Bauman habla del paso de la modernidad sólida a la era de la modernidad líquida, donde la imagen de Internet o red de redes y nuestra imagen líquida del mundo sirven como metáfora de un mundo donde se han perdido las identidades fijas dependientes de un modelo de identidad nacional, de la raza, etc. Es el paso a un mundo donde la búsqueda de identidades es incesante y la multiplicidad de posibilidades de devenir distintas identidades supedita el juego mediático de construirse a través de las comunidades de redes, frente a un amo ausente que nos controla, las empresas que están detrás de esta sociedad del espectáculo, donde la biología se ha transformado en un gran zoológico humano.¹⁰⁵

El modelo de supervisión de la teoría del poder no es ya panóptico, en el sentido de su aplicación global, sino que es más bien postpanóptico, porque quiere controlar a los sujetos a través de la máquina, pero sin estar presente. Aunque Guantánamo abriría la paradoja de que el modelo panóptico explicaría mejor lo que sucede en estas cárceles, donde el carcelero o amo está presente cuando tortura, por medio de su propio cuerpo militar, el cuerpo del recluso. Pero como ya explicó Foucault, el modelo del panóptico se basa precisamente en creerse controlado o vigilado¹⁰⁶ cuando el carcelero no está, a través de sistemas de luces constantemente encendidas o sonidos insoportables que llevan al suicidio de los presos.

¹⁰⁵ Zygmunt Bauman, *Identidad*, Buenos Aires, ed. Losada, 2005.

¹⁰⁶ Michel Foucault, *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*, Ed. Siglo XXI, 1999.

Georges Didi-Huberman en *Ouvrir Vénus* enuncia que:

No hay imagen del cuerpo sin apertura, despliegue hasta la herida, hasta la dilaceración de su propia imaginación.

Georges Didi-Huberman, *Ouvrir Vénus*

Orlan no siente ningún dolor viendo las imágenes que ha creado acogándose a la máxima artaudiana:

Tout ce qui agit est une cruauté¹⁰⁷.

Orlan

El caos de la cara de Orlan nos reenvía a *lo absoluto de la alteridad, el suelo de lo innombrable, de la muerte*, según Jean Pierre Vernant en *La mort dans les yeux*.

La carne de toda clase es el más profundo misterio, la carne en tanto que es sufriente, que es informe, que su forma por sí misma es alguna cosa que provoca angustia, última revelación de ti eres. Tu eres lo que más lejos de ti está, que es lo más informe.

Lacan, Seminario V *Las formaciones del Inconsciente* (1958)

¹⁰⁷ Todo lo que se agita es una crueldad.

Este texto de Lacan, del seminario número V, sitúa nuestra tesis sobre lo concreto de la carne y su cualidad de informe, es decir, nuestra piel es irregular como las rocas de una playa. No existe una piel idéntica a otra, son pieles distintas, diferentes, únicas. La carne nos hace diferentes.



Ilustración 42: Foto de roca de mar.

Abrir la carne, como hace Orlan en sus performances, es una forma de conocimiento del sí mismo délfico, que afronta la identidad a través de la carne. Ya Nietzsche definía la moral como *sacrificio* de los individuos selectos, en su libro *Aurora*.¹⁰⁸ La moral la constituyen aquellos que son capaces de sacrificarse por los otros, por la comunidad, y crear así una nueva antimoral o amoral. Mi moral pasa por no tener ninguna, para así construir una con sentido y que no sea impuesta sin criterio. La idea de sacrificio guarda una relación intrínseca con la vida sacrificial de santos o anacoretas. El peregrino y el santo predicán en el desierto y pasan calamidades como los primitivos cristianos. La estética sacrificial orlaniana es la de la santa comodidad de la anestesia y el

¹⁰⁸ Friedrich Nietzsche, *Aurora. Reflexiones sobre la moral como prejuicio*, págs. 38-39, dir. Eduardo Mateos Sanz, estudio prel. Enrique López Castellón, M. E. editores S.L., Madrid, 1994.

entorno aséptico de las operaciones, anulando así secuencias de vida a través de la anestesia, fenómeno que es entendido por Alain Brossat como un fenómeno de domesticación de las democracias occidentales. Orlan parece haber perdido el control, pero lo tiene todo pautado como si ella fuera la cirujana, la santa que se muta por un futuro más humanizado. Hasta los mutantes deben poder transitar por nuestra calles, si creemos en la libertad de la naturaleza. Inválidos, leprosos, jorobados, estas son las figuras que esconde la resistencia a través del arte orlaniano. Orlan como ya dijimos a lo largo del cuerpo del texto de esta tesis es el Odiseo contemporáneo que se sacrifica por una nueva humanidad, el mismo del que habla Horkheimer y Adorno en *La dialéctica de la Ilustración*¹⁰⁹, en su análisis del Odiseo. Orlan se convierte así en un cuerpo sacrificado como el del Odiseo del cual surgiría el nuevo sí mismo de la sociedad occidental, un sí mismo multicultural, ecléctico, fragmentario y postmoderno.

También la función de la locura es descrita por Nietzsche¹¹⁰, como forma de acabar con la costumbre, la tradición y aportar así nuevas ideas. Podemos interpretar la locura nietzscheana ligada a la genialidad de Orlan como forma de ruptura de las costumbres, operarse para hacerse monstruosa y bella a la vez es su propósito. No quiere ser bella y perfecta en base a unos cánones sociales falocéntricos de mujer fetiche, en venta, la hija de papá o esposa. Ella es una mujer escultura, mujer mutante y mujer nómada.

La idea de crueldad también aparece en Nietzsche como espectáculo de la crueldad. Crueldad, martirio y sacrificio son ideas que están directamente imbricadas con la acción y, en concreto, con la acción performativa de Orlan.

Podemos entender la obra de Orlan en su totalidad, ayudándonos del texto de Giorgio Agamben *La comunidad que viene*, dónde nos habla en su capítulo

¹⁰⁹ Max Horkheimer y Theodor W. Adorno, *La dialéctica de la Ilustración: fragmentos filosóficos*, intr. y trad. Juan José Sánchez, Ed. Trotta, 1995.

¹¹⁰ Friedrich Nietzsche, *Aurora*, pág. 41, Ed. Clásicos de siempre, Madrid, 1994.

Sin clases de la muerte como forma de igualdad por encima de lo humano. A través de la performance-operatoria Orlan flirtea con la muerte logrando el fin agambeniano. Mientras que en el capítulo el *Afuera*¹¹¹ nos describe en qué consiste la singularidad y su relación con el espacio vacío, así como la relación con la exterioridad como forma de estar al límite de mis posibilidades y frente al vacío de la humanidad, que es el mío también. El arte es una forma de exterioridad, el artista se aliena cuando entra en contacto con el público borrando así los límites entre la interioridad y la exterioridad. Pero los sin límites de la exterioridad pueden devenir peligrosos, un claro ejemplo es la singularidad de ese *singular cualsea* que es Orlan y cómo lleva su exterioridad aportando la solución o confrontación con un vacío humanista, en una *singularidad cualsea posthumanista*. Esta realidad está representada por el monstruo, el mutante, el nómada o el anormal en Foucault. Aunque aquí sí se abre una comunidad futura, no como en Agamben, quien rechaza cualquier proyecto de comunidad futura, ya que las *singularidades cuales-sean* son también posibles.

Agamben también nos recuerda que Guy Debord en *La sociedad del espectáculo* definía el espectáculo como:

El espectáculo es el Capital en tal grado de acumulación que se convierte en imagen.

Guy Debord (1967)

¹¹¹ Giorgio Agamben, *La comunidad que viene*, cap. XVI, pág. 57-58, trad. Edgardo Dobry, ed. Anagrama, Valencia, 2005.

Para G. Agamben el dolor¹¹² va unido a la alegría y se definen así los dos conceptos mutuamente:

*La raíz de toda alegría y de todo dolor puros es que el mundo sea así como es. Un dolor o una alegría porque el mundo no es como parece ser o como querríamos que fuese, son impuros y provisionales. Pero en el grado supremo de su pureza, en el **así sea** dicho al mundo una vez eliminada toda legítima razón de duda o de esperanza, el dolor y la alegría no tienen como objeto cualidades negativas o positivas, sino el puro **ser-así**, sin ningún atributo.*

Agamben expone en la página 83 este fragmento que se puede aplicar a la realidad experimentada a través del cuerpo por Orlan:

Como tú eres –tu rostro- es tu suplicio y tu origen, y cada ser es y ha de ser su modo de ser, su manera manantial: ser tal cual es.

Agamben describe la *aisthesis* como una sensación eterna. El sentido de la palabra *exposición*¹¹³ es el *ser así* y el *así eterno*. Orlan es el *cual sea* o el

¹¹² Giorgio Agamben, *La comunidad que viene*, pág. 76, trad. Edgardo Dobry, ed. Anagrama, 2005.

¹¹³ *Ibidem*, pág. 88.

bloom agambeniano que se ha construido o modificado para la eternidad en su particularidad singular, diseñada a la carta. Orlan expone la máxima agambeniana¹¹⁴ de que *no queremos ser salvados más* y entra así en la lógica india del *nirvana* (entendido como despersonalización) autenticado en el mundo.

Orlan también adopta la idea de Artaud resaltada en sus poemas, de hacer estallar su cuerpo mil veces y así constituir un nuevo cuerpo. Un cuerpo reconstruido de los fragmentos, porciones o restos de carne está a la base del *arte-carnal sacrificial*. Ya Gilles Deleuze remarcó en *El AntiEdipo*¹¹⁵ que el teatro de la crueldad artaudiano representa la lucha de razas o la interracialidad:

No podemos separar el teatro de la crueldad de la lucha contra nuestra cultura, del enfrentamiento de las "razas", y de la gran emigración de Artaud a México, sus poderes y sus religiones: las individuaciones no se producen más que en campos de fuerzas expresamente definidas por vibraciones intensivas, y que no animan personajes crueles más que como órganos inducidos, piezas de máquinas deseantes (los maniquís).

Gilles Deleuze, El AntiEdipo (1998)

La relación entre esta sensación del espectador que observa la escena performativa orlaniana, echándose hacia atrás, debe ser estudiada en su

¹¹⁴ Ibidem, pág. 87.

¹¹⁵ Gilles Deleuze y Félix Guattari, *El Antiedipo*, págs. 91-92, trad. Francisco Monge, Barcelona, ed. Paidós, 1998.

relación con lo sublime a través de las imágenes crueles y su impacto en el observador. No dejaremos de investigar lo horrendo y lo insoportable en el arte, teniendo como objeto la angustia del espectador. G. Bataille, por ejemplo, en su libro *L'érotisme*¹¹⁶ nos plantea la cuestión del placer que sentimos por el dolor al visionar el horror. La apertura de lo posible en la pintura y el arte en general. La seducción de la angustia, de lo innombrable. La contra-seducción es también seducción. Aceptar así lo inaceptable. Lo obsceno que está fuera del campo de visión. Lo real se enriquece con lo impensable según Julia Kristeva en su ensayo sobre lo abyecto. Llevar el sí-mismo a los límites de lo abominable. Anclar nuevos soportes de significantes. Mostrar aquello frente a lo que cerramos los ojos continuamente, nuestro dolor y el dolor de los otros y las crueldades que podrían llegar a infligirnos. Como el olor a carne muerta o quemada que llegaba de los campos de concentración, a una pequeña familia alemana que se encontraba cenando, bajo una atmósfera creada por la República del Reich.



Ilustración 43: Imagen de hornos crematorios.

¹¹⁶ Georges Bataille, *Poèmes et nouvelles érotiques*, ed. Mercure de France, 1999.

Los hornos crematorios utilizados en Alemania estaban situados en el centro de la ciudad, el olor de los cuerpos quemados llegaba a la población como de un hedor inmundo y nauseabundo.

La crueldad puede entrar por el sentido estético del oler la carne. Este tema se encuentra como telón de fondo de todo el arte de la crueldad o arte-carnal desde Francis Bacon a Orlan. Recordemos los trípticos baconianos dónde se muestran cuerpos desnudos, en sus carnes y uno de ellos sólo posee una vestimenta, el distintivo nazi. Veremos que el *Mito nazi*¹¹⁷, narrado por Jean-Luc Nancy y Jean-Lacoue Labarthe, está a la base de este arte-carnal post-moderno, si bien todo este teatro de la crueldad tiene que ver con la historia de la tortura primitiva y medieval. Lo informe en Artaud y la representación de lo informe artaudiano que le da Orlan, se muestra en la escena panóptica *Séduction vs contre séduction*. La piel tumefacta toma el color de la muerte. Violencia simbólica de las imágenes, violencia genealógica, porque toca el cuerpo, rechazo de lo biológico, violencia de lo espectacular. Hace de la cara un campo de batalla del ver, dónde lo inmostrable se muestra. Orlan tiene la voluntad de desacralizar el cuerpo a través del dispositivo biopolítico performativo. Así lo ha dicho:

Yo no sufro como vosotros cuando veis estas imágenes.

Pocas imágenes nos obligan a cerrar los ojos: la muerte, el sufrimiento, la apertura del cuerpo, ciertos aspectos de la pornografía (...) o para otros: el parir.

Orlan

¹¹⁷ Philippe Lacoue-Labarthe y Jean-Luc Nancy, *Le mythe nazi*, ed. l'aube, poche essai, 1991.

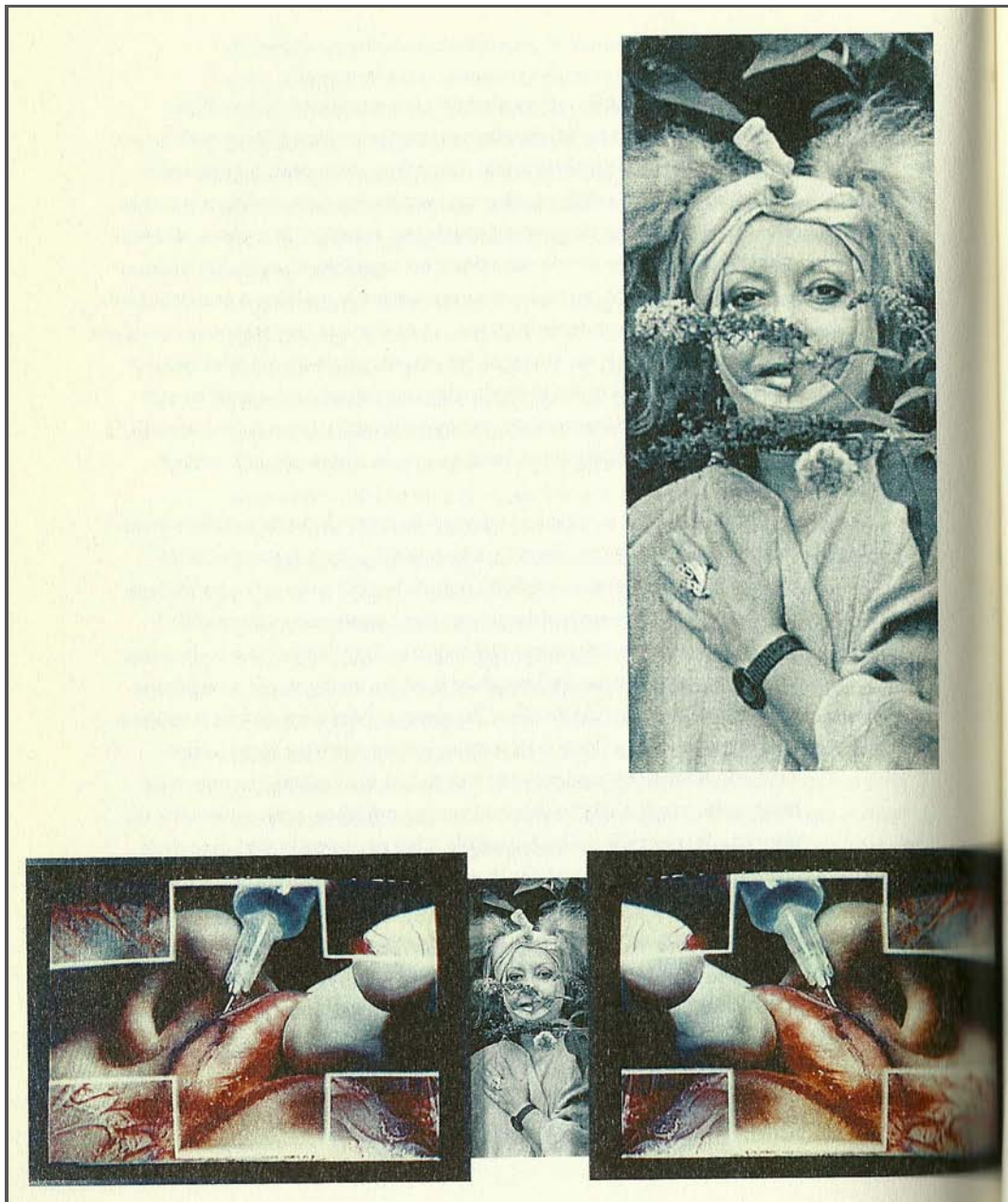


Ilustración 44: *Séduction vs contre séduction, Opération Opéra*, Galería Penine Hart, New York, 1993.

El tríptico orlaniano condensa las imágenes: muerte, nacimiento y sexo. Orlan nos confronta a la imagen de sí misma en la piel “de un cadáver al que se le práctica la autopsia, mientras que recita textos”. Con la fotografía, la voz no se restituye y el sentimiento de encontrarse cara a la muerte se exagera. La imagen central de Orlan es como un icono funerario, como el marco negro que se encuentra a su alrededor, figuras geométricas que recuerdan las utilizadas por Bacon. Es una estética de la muerte, del sacrificio a través de los tintes azules de las fotografías que da el cibacromo (técnica de serigrafía). El análisis del panóptico orlaniano muestra: imágenes médicas, fotos de células vistas al microscopio, que ponen la obra de Orlan en movimiento. Es el nacimiento de la identidad médicamente asistida. Vislumbramos un relieve blanco en forma de cruz como símbolo ambiguo de muerte y renacimiento. No se puede imaginar un cuerpo abierto sin sufrimiento y por ello cerramos los ojos. Es un espectáculo insoportable y fascinante a la vez. La boca-matriz es obscena en su acoplamiento con la jeringa. *Tout ce qui agit est une cruauté* dice Antonin Artaud en *Le théâtre et son double*. ¿Qué provoca esta marcha atrás del espectador ante el horror de la carne? Es violencia que explosiona y atracción ávida que despierta en el espectador una sensación carnal de rechazo de lo sublime. Cerramos los ojos ante lo imposible de ser mirado, petrificados. Como dice Jean-Pierre Vernant en *La mort dans les yeux*:

...lo absoluto de la alteridad, el suelo de lo inconcebible, la muerte.

Jean-Pierre Vernant, *La mort dans les yeux* (1998)

Orlan operada es una medusa, medusa desdoblada, tríada de gorgonas. Multiplicada en tres. Orlan está en el centro petrificada con sus hermosas bocas gigantescas, bocas devoradoras. La nariz es el punto ciego, el *punctum* o agujero negro que conduce al conocimiento de sí. Nos seduce lo que no debería seducir en un primer momento. Lo informe fascina, abriendo la piel

descubrimos otra cosa. Es una etapa necesaria del conocimiento de sí. Orlan nos dice en su ciclo de conferencias:

Yo no deseo una identidad definida y definitiva, abogo más bien por las identidades nómadas, múltiples, en movimiento.

Orlan

Para ella su yo son vacíos, un yo interior que difiere del yo exterior. Para Orlan es cuestión de materializar las identidades múltiples, las identidades contrarias en uno mismo. ¿Rechaza Orlan los datos biológicos y sociales que forman el cuerpo? ¿el arte-carnal rechaza la transmisión genética?

El artista quiere renacer, adquirir a través de la sangre una nueva identidad. El turbante de Orlan en sus fotos en el centro del panóptico, como un cordón umbilical, ironiza con la operación quirúrgica convirtiéndola en rito de pasaje. La jeringa está llena de anestesia permitiendo el goce de la nueva identidad física y la reconstrucción psíquica. Ya Freud exponía estas palabras al respecto en *Tres ensayos sobre la teoría sexual*:

El sí-mismo es antes que todo un sí-mismo corporal, no es solamente un ser de superficie, es él mismo una proyección de una superficie.

Freud, *Tres ensayos sobre la teoría sexual* (1905)

Se tiene que inscribir la carne como una necesidad porque el cuerpo es la identidad. Para Orlan la cara es el lugar privilegiado de la transformación

física, etimológicamente “lo que es visto”. El lugar originario donde la existencia humana toma sentido por el reconocimiento del otro, que es físico y psicológico, según Lévinas. Como expone David Le Breton en *Des Visages*:

La cara es ciertamente la matriz más fuerte del sentimiento de identidad regido por el sí-mismo.

David Le Breton, *Des Visages* (1992)

Los espectadores se fijan en los orificios de la cara como si fueran puertas del mundo en el cuerpo. El arte-carnal es expansión de lo imaginario. El cuerpo manipulado por el cirujano se convierte en cuerpo obsceno, pornográfico, matricial, sufriente por nuestra mirada. La mirada inmoviliza así nuestras obsesiones y angustias más profundas, según expone Clémence Laot.

El concepto de mimesis es un concepto indispensable que vamos a estudiar desde su origen, vinculándolo con la obra artística de Orlan. Así como otros conceptos, como el de lo sublime o lo horrendo entre otro, hasta llegar a la idea de que la obra artística de Orlan es un exponente de los ritos antiguos de sacrificio y autosacrificio que las civilizaciones, como la maya por ejemplo, practicaron desde tiempo inmemoriales. Al igual que la preservación de su cuerpo una vez muerto se parece bastante al ritual de momificación del Antiguo Egipto.

8.2 MÁS ALLÁ DE LA MÍMESIS, LA METAMORFOSIS

Aristóteles señala en la *Poética* 4:

Nosotros obtenemos placer al contemplar la representación, lo más precisa posible, de las cosas, pero verlas nos es insoportable en realidad, como las formas más repulsivas de los animales y los cadáveres.

Aristóteles, *Poética* 4 (335-323 a.n.e)

El ser humano tiene una necesidad de lo patético, de crear un doble de lo real. Lo horrible es la vecindad, entendiendo lo horrible tal cual se muestra en el cine o en el teatro. Se trata la idea de lo horrible en cuentos como *El hombre de los lobos* de Sigmund Freud, así como la idea de lo siniestro en el prólogo de *El hombre de arena* de E.T.A Hoffman. También Deleuze trató el problema del hombre de los lobos en *Mil mesetas*, retomando a Freud.

Pero de lo que se trata es de la imitación de actos posibles en Aristóteles, no de la imitación de la naturaleza. Tanto la estética de Hegel como la de Oscar Wilde difieren. Orlan es como el gusano de Hegel que se cree elefante o, como diría O. Wilde, la naturaleza imita a Orlan y ella en los dos casos, sería el ejemplo de las concepciones del arte de ambos.

El arte para Aristóteles es crear seres humanos creíbles en lo imaginario, al igual que sucede en la filosofía del arte y de la poesía, el arte no tiene como objeto lo observable, sino construir seres que surgen de su fondo imaginario.

Es decir, no es Orlan quien nos interesa, sino es su deconstrucción como artista y la de su arte, los seres que surgen del fondo imaginario de la

filosofía estética y el análisis de la obra de arte, el análisis de las posibilidades del arte contemporáneo, llámese Orlan o x. Ya para Platón las imágenes engañaban, a diferencia de lo que pensaba Aristóteles. En la *Poética* distinguía la *mímesis* de la *poiesis*, definiendo la *mímesis* como ficción o arte de fingir o simular. Jean Baudrillard retoma este concepto de simulación como potencia demiúrgica para crear otro mundo, como la gestualidad del mimo en su acción. Es la *estética* de lo *efímero*, como la *action painting*, el arte como *happening*, el arte como *performance*. Efímero quiere decir sin resultado. Para Aristóteles el arte debe emocionar y trastornar, por ello para él los sentimientos más puros son el miedo y la piedad, provocando catarsis o una purificación no moral. Sería un arte que hace palpitar ante la muerte, el crimen, la locura, aquello que nos da miedo, para permitir que nos desbordemos en lo imaginario, para dejar así de retener las emociones en la vida social, análisis que Freud realizó más tarde al abordar la histeria. Como espectador de la crueldad ante mis ojos, yo me encuentro bien y seguro, con un goce masoquista de simular a ser la víctima, enfrentándome al trastorno que provoca el deseo de mi propio castigo.

El arte, como la filosofía, nos prepara para la muerte y el dolor humano. El arte es la terapia del ser humano, del cuerdo y del loco. El arte debe crear un efecto trágico en el espectador. El arte tiene sus reglas, una de las más importantes es que el espectador debe identificarse con la lógica de un gesto (performativo, en nuestro caso). Cuesta entender qué pasa con Orlan en lo real y, sin embargo, hay gente en el escenario de la vida que hace lo mismo que Orlan, aunque por otros motivos que lo llevan a la muerte simbólica o real, por ejemplo, con el uso de la cirugía estética o plástica en nuestros días, que conlleva el hecho de acomodarse a la imagen que impone la sociedad de lo que debe ser un cuerpo femenino o masculino. ¿Hay mayor drama?.

El arte más importante quizás para la identidad podría ser el teatro por su potencial dramático y metafísico. Los buenos momentos del arte ocurren cuando las obras se acercan al público, a través de distintas dramaturgias, como ocurre en ese arte nuevo que es la *performance*. Jean Baudrillard en su

libro *Pantalla Total* plantea el problema de la alteridad¹¹⁸ en la cirugía estética, el fin de la alienación, el discurso feminista como proceso de identificación con lo femenino y el combate del racismo. Estudia la relación que se establece con la alteridad y el otro a través de la diferencia, así como la necesidad de la extrañeza para con el otro. Cómo se da el paso de la violencia al odio y también la autodestrucción de sí mismo. En general, plantea el fin de la alteridad y de la historia.

¹¹⁸ Página 65-70 del mismo libro, en Anagrama.

8.3 LO SUBLIME



Ilustración 45: Portrait produced by de Body-Machine Four Days after the urgency-Performance, November 25, 1993.

En la *Sección XXII, El tacto y el dolor* de Edmund Burke, en *De lo sublime y de lo bello*¹¹⁹, nos da una definición de sublime como:

¹¹⁹ Página 120 de *De lo sublime y de lo bello*, Madrid, ed. Alianza, 2005.

... autoconservación de la idea, más afectiva su emoción, más fuerte es una emoción de dolor. Ningún placer derivado de una causa positiva le pertenece.

Edmund Burke, *De lo sublime y lo bello* (1756)

Son pasiones que pertenecen a la autoconservación conectadas con el dolor y el peligro. Habla también de la simpatía como forma de ponerse en el lugar del otro, en lo que respecta al dolor.¹²⁰ El dolor no es bello. En *De la belleza*¹²¹, Burke nos dice:

Lo sublime siempre trata de objetos grandes y terribles.

Edmund Burke, Sección I, *De la belleza* (1756)

Y en la página 147, en la *Sección XXVII Lo sublime y lo bello comparado de la Sección XIII*, expone que los objetos bellos son pequeños.

Los objetos sublimes son de grandes dimensiones como sus esculturas y los bellos pequeños; lo grande es áspero y negligente, la

¹²⁰ Página 80-81 del mismo.

¹²¹ Ídem, pág. 121.

belleza debería ser lisa y pulida, la belleza debería evitar la línea recta aunque desviarse de ella imperceptiblemente; lo grande en muchos casos ama la línea recta, y cuando se desvía de ésta a menudo hace una fuerte desviación; la belleza no debería ser oscura; lo grande debería ser oscuro y opaco; la belleza debería ser ligera y delicada; la grande debería ser sólido e incluso macizo. Ideas muy diferentes, una fundada en el dolor y la otra en el placer.

Edmund Burke, Sección XXVI, *De lo sublime y lo bello* (1756)

Esta definición se puede extrapolar en relación a las esculturas de Orlan y su puesta en escena.



Ilustración 46: Défiguration-Refiguration. Self Hybridation précolombienne, N° 17, Orlan, 1999.



Ilustración 47: Serie Self Hybridations, Orlan.



Ilustración 48: Serie Self Hybridations, Orlan.

8.4 LA BARBARIE O LO MONSTRUOSO

La obra de Orlan es original y copia, cuerpo metamorfoseado, fotografiado, escultura modelada a la imagen facial de Orlan, reproducida hasta el infinito de sus posibles transformaciones trágicas y violentas de su corporeidad y *fisionomía*. Es un concepto que preocupaba a Walter Benjamín, las caras de la gente, sus fisionomías (en *Hachisch*¹²²). Se trata de la *magia* benjaminiana, que es una constante en su obra. Orlan refleja *la era de la reproductibilidad de la técnica* benjaminiana y la apropiación de los medios de producción por parte del fascismo. La obra de Orlan ha resistido a la *pérdida de aura* a través del arte carnal. Un ejemplo de ello es el arte encarnado en su obra *Santo sudario n°10*, donde las gasas quirúrgicas utilizadas en su novena operación sirven de material estropeado, junto con una tela de 30x40cm, pliegues y desgarraduras y los contornos de la obra quemados... todos estos elementos configuran el santo sudario de Orlan. Orlan trabaja las reliquias a partir de los desechos de su cuerpo, con gasas que han servido para limpiar sus flujos corporales, gasas insalubres y hediondas. Sangre, pus, lágrimas, sudor... todos los humores del cuerpo hacen de la gasa el testigo táctil del desarreglo corporal. Acaba con la pulcritud aprendida desde la infancia, para retornar desde esta suciedad post-operatoria a la virginidad corporal, para estar impecablemente limpia, con puntos de sutura lo más discretos posible. La gasa es la memoria, lo rechazado de una concepción higiénica del cuerpo. Orlan expone sus pinzamientos, como Gina Pane sus salvaslips en *Una semana de mi sangre menstrual*, 7 algodones en plexiglás, 1973.

¹²² Walter Benjamin, *Haschisch*, versión de Jesús Aguirre, Madrid, ed. Taurus, 1974.



Ilustración 49: Seventh Surgery-Performance titled *Omniprésence*, New York: Close up of Laughter during the Operation, November 21, 1993.

Pero Orlan quiere hacer aparecer y lo logra, su cara en este testimonio de lo operatorio. Riéndose de la muerte, del dolor y de lo sagrado, hace aparecer su cara de un naufragio, como un testimonio de lo horrendo o la primera escena de un film de terror. Una muerte que viene a la vida, un zombi. En filosofía política, Ulrich Beck ha tratado esta imagen biopolítica de trato del ser humano, que no es un ciudadano activo políticamente, sino un zombi, del mismo modo que las instituciones pueden convertirse también en zombis. Orlan aparece como el zombi beckiano o la figura del mutante, fruto del conflicto entre modernidades, entre una modernidad simple y una modernidad reflexiva, la que defiende Ulrich Beck como continuidad del proyecto de la modernidad, todavía no acabado, y que presenta su mayor desarrollo en la sociedad industrial tardía en la que vivimos.

Orlan reflejaría esa sintomatología del contexto social e histórico a través de su cuerpo y de las formas de comunicación que utiliza en sus performances, como es el uso de nuevas tecnologías para difundir el mensaje orlaniano, erigiéndose una especie de santa cyborg que se expresa a través de una ontología cyborg. Sobre el algodón imbuido de fluidos corporales, transfiere una foto suya de la mencionada operación, como reliquias postoperatorias.

Orlan hace una parodia de la reliquia, de la reliquia suprema, el santo sudario, la sábana en que Cristo fue enrollado y después depositado en la tumba, y sobre la cual se imprimieron las huellas sangrientas de las heridas de la tortura infligida sobre él. Imita la imagen de la Verónica, con la que se limpió la cara de Cristo, en su subida al calvario. Vemos un estudio del cuerpo y todo el campo de huellas que éste puede dejar a su paso. La fotografía se convierte así en una huella, como las mortajas sobre las cuales se recogen las huellas sangrientas y vivientes de nuestra mortalidad. Las manchas obnubilan los rasgos de la fotografía en las gasas de Orlan. Su ojo derecho es capturado por una nubecilla de red de la gasa. No sabemos qué estamos observando, si una foto o un objeto más. Éste es el juego que crea Orlan, entre verdad y mentira, objeto o fotografía, disimulando la realidad y creando una nueva que no distingue lo imaginario de lo real, una utopía horrenda. La crisálida Orlan construye sudarios blasfematorios que se ríen del original, haciéndose patente el análisis benjaminiano de la fotografía en la gasa. Orlan realiza 19 sudarios, nada más ni nada menos. Orlan posa provocativa, labios voluminosos, rojo tintado por las explosiones de la sangre. Orlan utiliza su cuerpo como una vestimenta. Con su performance *Vendre son corps sur les marchés au petits morceaux*, puso en venta sus miembros y su cara. Todo está en venta en el mercado del capitalismo. Orlan recicla sus reliquias. La operación es desdramatizada, el cuerpo desacralizado. Las gasas de Orlan recogen los productos de un intenso trabajo sobre la carne sin sufrimiento, ya que el arte carnal rechaza el sufrimiento y quiere una carne que goce en femenino, con todas sus potencialidades, a flor de piel.

Si el santo sudario venía de la tumba, la reliquia de Orlan se fabrica en el hospital. Caverna y bloque operatorio de hospital, son ambos un suelo entre dos existencias. La gasa activa como un velo que recubre la carne ofrecida y rechazada. En la filigrana del objeto médico se puede ver la sensualidad de una estafa ligera y transparente. La pose de Orlan juega a la contra-seducción: rojeces de carne agredida, irregularidades de la piel, putrefacción de los flujos sanguíneos... Es como una joven crisálida prisionera de su mudez que contiene ya la carne de mujer. Una carne húmeda, un cuerpo de humores.



Ilustración 50:
Santo sudario nº 10, Orlan, 1993.

El espectáculo del interior del cuerpo pasa por las pieles lubricadas: lágrimas, viscosidades de los sexos esparcidas por la cara. Las aguas de la foto son más sensuales cuando se esparcen por el interior de las carnes. Orlan ataca con la cirugía los cánones estéticos tradicionales y reinventa su feminidad en su filamento como piel muerta preparada para caer, blanca y ligera, como una piel apenas formada, blanca y espesa por sus pliegues, como una piel ya calada. Con su juego incesante de nacimiento y muerte, la prosaica gasa quirúrgica reinventa la danza de los siete velos. Cuerpo e identidad se trabajan como retratos de la artista en su taller. Es el artista proletario que se ha destrozada la cara trabajando su obra, su propia obra que es él o ella.

El monstruo corriente, tatuado, ambidiestro, hermafrodita y mestizo, ¿qué podrá hacernos ver, en el presente, debajo de su piel? Si, la carne y la sangre¹²³.

Michel Serres, *Le Tiers-Instruit*

¹²³ Michel Serres, *Le Tiers-Instruit*, France, ed. Folio essais, 1991.

Orlan hace de su cuerpo un perpetuo campo arqueológico. La escenografía juega a la exposición arqueológica: fotos y videos muestran el cuerpo del artista, tan abierto como una fosa, donde el artista encuentra imágenes y reliquias a voluntad. Pero el descenso a las profundidades del cuerpo no tiene vuelta. Los 19 sudarios son las 19 caras de Orlan. ¿Qué es ese cuerpo que es a la vez uno y múltiple? Para Orlan el misterio es el de la identidad fluida, según Antonia Dubrulle, que podríamos llamar también líquida, según Bauman. Una identidad encarnada por un cuerpo que no se sueña como una perfección replegada sobre sí misma, delimitada y protegida por la piel, sino como materia plástica abierta a todos los posibles, apelando a la experimentación, al cuestionamiento de la identidad como diferencia, lugar de debate público. El cuerpo de Orlan es el ágora postmoderna. Para representar esta identidad abierta, Orlan cambia de piel en su cripta de ópera. ¿Se puede soñar con mejor fórmula que la del sudario? Si *Omniprésence* juega con el antes y el después de la operación, los santos sudarios juegan en el entre-dos. El entre-dos cuerpos, sobre la tabla operatoria, entre dos vidas, son la máscara funeraria del santo sudario.

El tiempo que constituye la gasa se ha impregnado de flujos corporales, manchas que secadas, oscurecen, la operación no acaba nunca de terminar. Con el contacto del transfer fotográfico, la sangre es confrontada a la fuente original. Las carnes en pro del bisturí. La gasa queda bajo la influencia del tiempo, mientras que la fotografía inmortaliza el instante. No se trata de la representación de un estado de Orlan, sino de la sugestión de la imagen soñada del cuerpo, a la vez perfecto e ilimitado en sus fuerzas. Los rasgos todavía inciertos no se han separado de las pieles muertas. Los tintes de la carne oscilan entre el rojo sangre de una carne operada y el rosa de una piel todavía tierna. La gasa presenta no una cara sino una promesa de cara que se construye a sí misma tras los efectos de la operación. El *Saint suaire n°10* propone la encarnación extraída de la herencia biológica, una identidad fluida, cambiante, nómada que el artista, en colaboración con los servicios científicos de la policía danesa, solicitó incluso que se reconociese la legitimidad en términos jurídicos de su metamorfosis.

Las huellas en el cuerpo de Orlan son la vacuola donde se inscribe el goce, en el sentido lacaniano al referirse éste a la estructura psíquica histérica, sería el lugar donde se inscribe el goce enigmático. Pero en este caso esa huella en el cuerpo no es fruto de una somatización (o traducción de un malestar emocional en un síntoma físico), sino fruto de una modificación consciente y voluntaria del propio cuerpo. Lacan habla de ello en el *Seminario XVI De un Otro al otro*¹²⁴, al referirse al goce absoluto y a la imposibilidad de ese goce total.

¹²⁴ LACAN, Jacques, *Seminario XVI, De un Otro al otro*, Argentina, ed. Paidós, 2007.

8.5 LA CARNALIDAD



Ilustración 51: La boca de Europa y la cara de Venus, Orlan.

Los cuerpos actuales han devenido cuerpos canibalizados por las creencias de las sociedades actuales, que se han postrado con evidencia ante el *cultus* al cuerpo, olvidando el *cultus* del ingenio. Este olvido de sí mismo se ha transformado en la tecnología del yo más utilizada en las sociedades occidentales contemporáneas, a través de los *mass medias* y de las nuevas tecnologías.

La piel cubre la carne, que a su vez cubre los huesos. La piel es el contorno del cuerpo o nuestro esquema corporal, lo informe. La carne se esconde tras la piel, conectándonos y conteniéndonos a través de ella, para mantener una buena relación con el mundo. Si rasgamos la piel, encontramos nuestras carnes y si nos arrancamos la carne, nuestros huesos. La antimetafísica es un proceso de descomposición anatómica. La inmanencia son las pulsiones del cuerpo y la comunicación a través de la máscara de la piel, que recubre el cuerpo. ¿Por qué deseamos los cuerpos o nuestros propios

cuerpos? ¿por qué este deseo de canibalizar el cuerpo? Cuerpos lamidos, maltratados, circuncidados, masacrados, devorados, lobotomizados, encadenados, fragmentados, quemados, etc.

¿Por qué tanto interés en los cuerpos? ¿qué esconde de nuestro primitivismo nuestra corporeidad? El cuerpo es la carnaza del capitalismo, de la publicidad, de la mirada del psicótico caníbal. La carne humana se cocina como las más jugosas viandas. El cuerpo nos retrotrae a las primeras imágenes primitivas de canibalismo humano. ¿No nos estaremos devorando de una forma distinta? El cuerpo orlaniano metamorfosea el cuerpo a través de la eliminación, sustracción, *customización*, corte y despegamiento de la carne. Los relicarios orlanianos son la carne humana sobrante, el plato del primitivo caníbal. Estos primeros sacrificios evocan la práctica caníbal vinculada con un estética sacrificial del cuerpo humano, como el cuerpo de un animal. Son la piel y las viandas cocinadas en manos del primitivo caníbal, como el caso reciente de un psicótico postmoderno que cocinó a su profesora de alemán, o de aquél otro que se cita con alguien a través de internet para ser canibalizado. Este interés de devorar el cuerpo recuerda el sacramento de la ostia, en el que se come el cuerpo de Cristo para introyectar la persona de éste en la *transubstanciación*. ¿Este fenómeno de *transubstanciación* no es el fenómeno raíz de nuestras sociedades tribales? ¿La superación del canibalismo y el asesinato de padres o hermanos no hace referencia al nacimiento de la cultura, según Freud? ¿La guerra no es una constatación del primitivismo caníbal entre Estados?, como las imágenes de los cuerpos de soldados americanos quemados en las calles, arrastrados como maniquís por una multitud en Irak. Los cuerpos de los judíos, los españoles *rojos*, los cuerpos de los gitanos, de los polacos-católicos, de los húngaros... ¿no son la carne quemada en lo que podríamos llamar el “asador” de la historia de la humanidad? El cuerpo tiene su propia historia, los cuerpos hacen historia y ésta es la historia de la barbarie, narrada a través de los delitos contraídos contra el ser humano. El ser no es nada, sino cuerpo mutilado o cuerpo elevado a la dignidad humana, cuerpo y psique olvidados producto de las matanzas y las torturas efectuadas sobre los cuerpos de los desaparecidos. Es una *estética sacrificial* de lo que no se ve y

que es sublime, lo macabro insoportable que no se puede admirar sin vomitar. Lo sublime es lo contrario de lo bello, es la belleza de la fealdad, lo horrendo de un cuerpo despegado de su piel, desnudo en sus carnes, como el de Orlan. Lo sublime no se puede contemplar más que con el rabllo del ojo. Lo sublime está conectado con nuestra capacidad de sentir dolor y angustiarnos ante la escena del holocausto, de la barbarie, de las explosiones en los mercados públicos iraquíes. Las escenas que soportaron los habitantes de los campos de exterminio antes de morir, los cuerpos de los prisioneros de Guantánamo maltratados, práctica legitimada por el *estado de excepción* de los EEUU, que la Unión Europea permite. Los cuerpos de las niñas yugoslavas violadas y quemadas en sótanos. El espectáculo de las transformaciones orlanianas en sus operaciones quirúrgicas evoca esa angustia, observable además en las huellas del daño provocado en el cuerpo, como espejo de esa tortura ejercida sobre la humanidad. Orlan nos dice:

Yo no sufro, quien sufre sois vosotros al ver estas imágenes.

Orlan



Ilustración 52: Opération Opéra.

Puede evocar imágenes de aquello que normalmente no vemos, como las de un familiar afectado de cáncer, que es despedazado en la mesa operatoria de un hospital.



Ilustración 53: 1993 Question de miroir: Sight of an Eye / Solo Reflection in Hand / A Question of Skin /Swinging Reflection.

Orlan es la imagen del mundo reflejado ante los ojos del espectador, quien no puede más que alejarse de ese mundo subterráneo que es el sadismo de los poderosos y de la muerte. Su cuerpo es el cuerpo de los desaparecidos, de las deidades protohumanas, de los inocentes maltratados. Orlan luce unas protuberancias en forma de cuernos que son como las gorgonas (quimeras) o los hematomas de los prisioneros políticos. También es el cuerpo de los marginados sin techo, que de tanto frío, se llena de voluptuosas transformaciones insoportables para el paseante. El leproso que nos pide una limosna en la calle y que sólo espera que lo toquen y le reconozcan. El cuerpo de Orlan vehicula la enfermedad y su tratamiento por parte de las instituciones; un cuerpo vigilado y controlado que ha sido aislado de su tierra natal. Orlan dignifica la realidad del *mutante*, devolviéndole un espacio político a éste y a

todos los marginados. Su estética es una *estética de la resistencia* y de la utopía. A través del cuerpo de la diferencia, un cuerpo metamorfoseado y creado a la propia guisa, un cuerpo de laboratorio o fabricado, como el cuerpo de Frankenstein. Orlan nos hará entender porqué a sí misma se llama la novia de Frankenstein y tiñe su pelo como tal. Orlan es la novia de la muerte. Es un personaje mitológico hecho realidad; arte y realidad puestos en escena. No es casualidad que sus esculturas recreen el mundo maya y azteca, pueblos que practicaban ritos sacrificiales con seres humanos para ofrecerlos a los dioses. El arte-carnal orlaniano es una estética del sacrificio en pro de una humanidad mejor. Defiende una comunidad abierta a la diferencia, a las múltiples identidades, a la comunidad de *freaks* o mutantes. Orlan denuncia las imágenes que no aparecen en los telediarios y que sólo internet puede dar a relucir: decapitaciones, acuchillamientos, lamentos, crímenes de guerra, torturas. Orlan es el cuerpo de la humanidad que toma conciencia de sí y que quiere mostrar al público su propia decadencia y sufrimiento. No estamos seguros de hasta qué punto ella ha pensado en todo esto, o bien, si sus primeros pensamientos acerca del capitalismo y su relación con el arte, la implicaron en una empresa de desacralización del cuerpo, para más tarde ser asimilado y aceptado por las instituciones artísticas del Capital.



Ilustración 54: Antoin Artaud.

El arte-carnal orlaniano recoge de la literatura el *cuerpo sin órganos* llamado Artaud, los escritos psicoanalíticos acerca de la piel como vestimenta, la literatura francesa acerca del mestizaje (leer *Le Tiers_instruit* de Michel Serres) y los rituales indo-americanos sacrificiales.



Ilustración 55: Julio 6, 1991 Fith Surgery-Performance, or, the Opera Operation.

A estas referencias yo añadiría el nacimiento del arte-carnal de manos de la pintura de Francis Bacon, que G. Deleuze analiza filosóficamente en la *Logique de la sensation* (Lógica de la sensación). Bacon pintaba cuerpos y después los desfiguraba con la técnica del borrado, distorsionando los cuerpos, convirtiéndose así en masas amorfas o cúmulos de cuerpos amontonados. Carnazas desnudas y sin contornos, adornadas con el fetiche del símbolo, como se puede ver en *Tríptico, Crucifixión*, 1985. Es como si fuéramos simplemente somas y el dolor celular fuese causado por poderes o fuerzas que

nos son externas, en constante lucha de fuerzas y resistencias corporales, de unos cuerpos contra otros, *ríos de carne*, según Deleuze¹²⁵.



Ilustración 56: *Crucifixión* de Francis Bacon, 1965.

Bacon decía hablaba acerca de su propia obra: “espero ser capaz de realizar figuras que surjan de su propia carne, con sus sombreros de melón y sus paraguas...”. Así creó lo difuso, destruyendo la claridad por medio de la claridad. “El cuerpo, es la figura, o más bien, el material de la figura”¹²⁶. Bacon busca deshacer la cara, reencontrar o hacer surgir la cabeza por encima de la cara. Intentaría encontrar así, del mismo modo que Orlan, una *zona de indiscernibilidad* o indecibilidad entre animalidad y humanidad, que en Orlan es la monstruosidad. El animal es la sombra del hombre, esta zona de indiscernibilidad es todo el cuerpo, pero el cuerpo en tanto que carne humana y carne animal. Ya con Guattari, a través del concepto *visagéité* (figuración), nombrado en *L'inconscient machinique* (inconsciente maquinal), publicado en la revista *Recherches*, comienza el debate sobre los fenómenos de

¹²⁵ Página 15 de *Francis Bacon logique de la sensation*, editorial Seuil, 2002.

¹²⁶ Capítulo 4º de la *Logique de la sensation: Le corps, la viande et l'esprit, le devenir-animal* (el cuerpo, la carne y el espíritu, el devenir animal).

desorganización de la cara, los rasgos de la cara y los rasgos de animalidad de la cabeza.

Los huesos son como la carcasa donde la carne es la acróbata, en una especie de atletismo del cuerpo y de la carne, una acrobacia de la carne. Podría referirse a la piedad por la carne de un judío, Bacon, el sufrimiento reencontrado a través de la carne. Para Kafka la espada era la espina dorsal, como para Bacon era un trazo con el pincel. Todo hombre o mujer que sufre es carne animal, ya que la carne es lugar común entre el ser humano y el animal. Es la zona de indiscernibilidad. El artista cae en un proceso de identificación con los objetos de su horror y de su compasión; animalidad y percepción de esta animalidad a través del arte, de lo sublime. El pintor sacrifica la carne en el ritual de la pintura, instala la carne de los demás. Sería una carnicería, una carnaza o un carnaval, pero siempre se trata de una cuestión de carne. Las carnicerías de Bacon y Orlan los convierten sólo aquí en pintores religiosos, si consideramos su representación pictórica.



Ilustración 57: Escena del film de G. Franju *Le sang des bêtes*.

8.6 CINE CARNAL O SACRIFICIAL

Bacon cuenta una anécdota curiosa al relatar cómo le sorprendían los mataderos y las carnicerías, ya que no se explicaba por qué él no se hallaba en el lugar del animal. En la pintura, con *La boucherie* de Rembrandt y, en el cine, con los films *Nuit et brouillard* (Noche y niebla) de A. Resnais sobre los campos de exterminio nazis o *Le sang des bêtes* (La sangre de las bestias) de Georges Franju, un film de 1948 sobre los mataderos de la Villette y el de Vaugirard en París, podemos observar cómo se sacrifica a los animales, dejando entrever la relación de este proceso industrial con la eliminación nazi de las minorías raciales, sexuales, etc. Del flujo del asesinato programado de animales pcon un fin alimentario, se retrotrae la idea de los campos de exterminio, ya que las minorías fueron tratadas como animales o carnicería humana. Recordemos los montones de personas asesinadas o muertas por la extenuación del trabajo y las condiciones del campo con las que se encontraron los aliados al liberar a la gente de los campos. Aunque de esas víctimas aún continuaron la lucha en la resistencia, como Jorge Semprún, por ejemplo, para quien la experiencia vivida en los campos de exterminio funciona como un síntoma.



Ilustración 58: *Hiroshima mon amour*, Marguerite Duras, 1959.

También el film de *Hiroshima mon amour* (1959), basado en la novela de Marguerite Duras, expone las aberraciones de la guerra y las huellas inscritas en

el cuerpo, a través del relato de esos dos cuerpos de amantes, cubiertos por las cenizas, que van narrando la historia de Hiroshima.

Aunque quizás uno de los films de G. Franju que mejor muestra las operaciones que Orlan efectúa en su rostro es *Les yeux sans visage*, donde vemos las aberraciones a



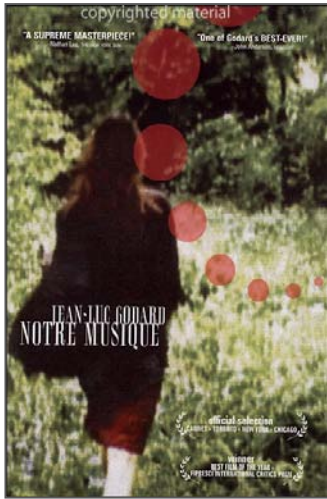
las que es sometida una preciosa niña en la realización de los diseños de un médico cirujano loco y de su mujer. En cambio, en el caso de Orlan, es ésta quien ostenta el poder de manipular al cirujano y encargarle que realice en su rostro el esbozo de sí misma que ella ha dibujado en su mente, su imagen especular.



Ilustración 59: *The hands of Orlac*, Robert Wiene, 1929.

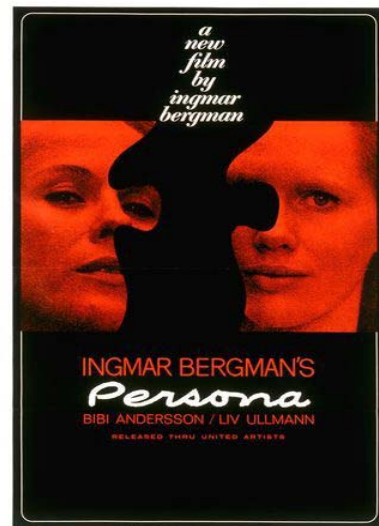
Un film similar que pone en cuestión el mismo dilema entre identidad y cuerpo es *The hands of Orlac* (1929) de Robert Wiene. También en el cine la *nouvelle vague* fue el cine que mejor demostró este tipo de dilemas éticos en relación a la identidad, lo social y el cuerpo del hombre y la mujer como posibilidad de resistencia, favoreciendo la conciencia histórica de las guerras.

Por ejemplo, el cineasta franco-suizo Jean-Luc Godard, en su último film *Notre musique*, denuncia el tratamiento que se ha dado desde los *mass media* y los discursos contruidos en torno a la guerra de Yugoslavia. El infierno, el purgatorio y el paraíso en la tierra, como una doble solución entre guerra o paz.



Aunque quizás el film que más pone en cuestión el concepto de identidad es *Persona* (1966), de Ingmar Bergman. En este film se plantea la imposibilidad de reconocerse a sí mismo a través de la imagen especular del espejo,

porque lo que somos es más bien fruto de lo que los demás ven en nosotros o lo que creemos ver en nosotros mismos a través de los otros.



No podemos olvidar la influencia ejercida por los films de Cronenberg en el análisis de la corporalidad humana, de las operaciones quirúrgicas y de la posibilidad de metamorfosis que es casi ilimitada, films que también nos hacen pensar en la obsolescencia del cuerpo.



Ilustración 60: *Dead ringers*, David Cronenberg, 1988.

La literatura, por su parte, nos ofrece la novela *Anton Reiser*¹²⁷ de Karl Philipp Moritz, donde podemos recobrar las imágenes cruentas de la tortura practicada durante la época medieval sobre seres humanos y animales. La visión de la tortura medieval sobre los reos despedazados en público resulta insoportable para el personaje Anton Reiser, un joven pietista del dieciocho.

Aquí iniciamos el capítulo octavo, donde queremos estudiar los secretos de la carne. Hemos descubierto, siguiendo la tesis que nos planteábamos de una estética del sacrificio en Orlan, que el arte de esta artista es un arte-carnal, un arte que utiliza como soporte la propia carne del artista. Además descubrimos ya en el capítulo anterior los vínculos con la literatura de Artaud y la pintura de Rembrandt y Bacon, como orígenes de este nuevo arte carnal. La locura, lo horrendo y nauseabundo de la existencia humana es puesto en cuestión a lo largo del siguiente capítulo que pretende cumplir una función propedéutica, aclaratoria y terminal.

¹²⁷ Karl Philipp Moritz: *Anton Reiser. Una novela psicológica*. Traducción, introducción y notas de Carmen Gauger, Madrid, ed. Pre-Textos, 1998.

9. FUNDAMENTOS ESTÉTICO-POLÍTICOS

Toda obra de arte dotada de autenticidad es una provocación a un doble nivel: sensible e intelectual. En las performance de Orlan se cumple este principio. La provocación a nivel de la sensibilidad es una cuestión obvia. La provocación intelectual exige una interpretación, es decir, una hermenéutica de las performances.

De cara a una hermenéutica de las performances de Orlan, tenemos una serie de herramientas como son la propia historia de la performance, el manifiesto de Orlan sobre el arte carnal, el psicoanálisis o la filosofía. Hemos estudiado a lo largo de la tesis los fundamentos artísticos, filosóficos y psicoanalíticos que nos permiten acceder a una interpretación del arte carnal de Orlan.

Entre los fundamentos estético-políticos que nos permiten hacer una hermenéutica de las performances de la artista francesa tenemos a diferentes filósofos. Ahora bien, entre todos ellos destaca el filósofo alemán F. Nietzsche.

En primer lugar, y basándonos en Nietzsche, cabe decir que para comprender el arte carnal de Orlan hay que partir del principio según el cual *no hay hechos artísticos sino interpretación artística de los hechos*. De este principio se desprende que las performances de Orlan en sí mismas ni son ni dejan de ser hechos artísticos pero, debido a una serie de razones que hemos expuesto, se convierten en hechos artísticos gracias a una determinada interpretación artística. En concreto, se podría afirmar que en sí las performances de Orlan son hechos quirúrgicos que, gracias a una determinada interpretación estética, se convierten en hechos artísticos. Lo determinante es la interpretación de los hechos quirúrgicos desde el punto de vista artístico. Dicho de otra manera, sólo en base a una *perspectiva artística* podemos afirmar que unos determinados hechos quirúrgicos adquieren el calificativo de hechos artísticos.

Para comprender el arte carnal de Orlan hay que tener en cuenta una segunda cuestión que aparece también en las reflexiones estéticas de Nietzsche. Podemos enunciarla como sigue: en sí nada es bello y nada es feo, *sólo el hombre es bello y sólo el hombre es feo* y a partir de su belleza y fealdad proyecta en las cosas y en los hechos el calificativo de la belleza y la fealdad. El fundamento de los juicios de valor estéticos relativos a la belleza y fealdad está en el hombre o, si se prefiere, son antropomórficos. Esto explicaría por qué las performances de Orlan pueden resultar tan impactantes para nuestra sensibilidad y cómo reaccionamos de manera tan instintiva ante sus obras de arte, ya que en la belleza/fealdad de sus obras reconocemos nuestra propia belleza/fealdad. Sus obras son como un espejo donde nos miramos y reconocemos nuestra propia belleza/fealdad. Si algo prueban las performances del arte carnal de Orlan es precisamente que nuestros juicios de valor estéticos son juicios sobre nosotros mismos.

A continuación, desde una perspectiva esquizoanalítica, voy a explicar el mayo francés y los distintos mayos o primaveras que propiciaron un cambio de mentalidad en las universidades, haciéndolas más experimentales, como es el caso de París VIII, y como esta atmósfera que se respiraba en toda Europa con aires de utopía, propició el surgimiento de conceptos y teorías, como el de *biopolítica* o el de *deterritorialización*.

9.1 ESQUIZOANÁLISIS DEL MAYO FRANCÉS



Ilustración 61: Patio Vendôme: Una parte de los manifestantes que se dieron cita en la calle St. Honoré que da al patio Vendôme para reunirse rápidamente en la plaza Vendôme. Al fondo bajo la columna, René Schérer, en primer plano, Alain Jaubert, al fondo, bajo la otra columna, André Glucksmann, después Claude Mauriac, Jean Chesneaux, Monique Antoine, Michel Foucault, Rémi Kolpa-Kopoul, Jean-Paul Sartre, Fanny Deleuze, Michelle Vian, Gilles Deleuze y Daniel Defert. Foto del Archivo Foucault realizada por Elie Kagan, 1972.

¡Hay que defender la sociedad!, así se titularon las once clases desarrolladas por Foucault como elogio a la historia política y para advertirnos de la necesidad de volver a un texto fundador como es el de Kant *¿Qué es la ilustración?*. También abordamos las clases del profesor Alain Brossat (alumno de Foucault y profesor actual de París 8- Vincennes) en París VIII, en sus clases llamadas *Foucaultiana I y II*. En esas clases nos reuníamos alumnos de diferentes culturas, compañeros acérrimos, deleuzianos y foucaultianos, en los prefabricados de esta facultad de Vincennes, para interpretar la ilustración desde nuestra contemporaneidad, haciendo actual los deseos kantianos de emancipación intelectual y autonomía por encima de las instancias del poder.

Respetemos el estado de las cosas, decía Kant, pero debemos poder permitirnos a nosotros mismos ser libres y eso quiere decir ilustrados, libres de nuestras cadenas para poder decir públicamente lo que pensamos. Un régimen político (el de Federico I de Prusia y más tarde el despotismo ilustrado de Federico II o Federico el Grande, quien albergó a los filósofos franceses, Voltaire entre otros, gracias a su mujer Catalina I), debe permitir poner en duda al menos el orden de las cosas. Esto es la Ilustración, salir de la minoría de edad para alcanzar una mayoría de edad. Pensar y actuar libremente como un ciudadano/a.

¿Se puede ser hoy en día ilustrado? A esta pregunta Foucault responde afirmativamente. La Ilustración no es el “esnobismo” de aquel que dice saber más que nadie, sino que refiere al hecho de alcanzar a ver los propios límites y los límites de las instituciones a las cuales se halla sujeto, es decir, constituirse un sujeto consciente del *biopoder*. Con esta máxima de *¡Hay que defender la sociedad!* Foucault busca realizar un giro epistemológico post-marxista (más bien anarquista), que nos lleva a la praxis total: defensa de los presos con una asociación de tipo horizontal, ataque a la psiquiatría y a los psiquiátricos con la consecuencia de un virulento nacimiento de la anti-psiquiatría, etc. En definitiva, devolver la voz a aquellos que la han perdido, a los excluidos, a los sin nombre, a los sin papeles, al extranjero, etc. Multiculturalismo del cual París⁸ estaba rebotante. Sólo conocemos el movimiento rebelde de la Sorbona dirigido por Con-Bendith y Sami Naïr entre otros, *les enragés* (los enrabados), pero, ¿y Nanterre y París VIII?

¿En qué se ha convertido la ilustración postmoderna francesa? Gracias a mayo del 68 (hoy hace 40 años), fue posible pensar el mundo de otro modo: la liberación sexual de los homosexuales de manos de intelectuales como Guy Hocquengem (su texto *El deseo homosexual* favoreció el movimiento gay en Inglaterra y EEUU, en España acaba de ser traducido junto con *Terror anal* de Beatriz Preciado) y René Schérer, la asunción de la esquizofrenia como una posibilidad derivada de la “muerte del sujeto” propiciada por la maquinaria del capitalismo, la liberación del inconsciente de manos de Félix Guattari... Todo

ello ha propiciado cambios espectaculares que la derecha conservadora francesa ha querido soslayar (los filósofos André Glucksmann y Luc Ferry, así como el actual presidente de la República francesa Sarkozy). Las diferentes rebeliones que acontecieron en el mayo del 68 pusieron otra vez en juego la Ilustración, desde la crítica de la sin razón de la Ilustración y su corrección a posteriori, para convertirse en otro mundo es posible. Se trata del problema de la composibilidad de los mundos. Un mundo altermundialista. Globalizar la paz, los alimentos y el fin de la autoridad sin condición. III fase marxista-leninista. I fase anarquista.

EL DEPARTAMENTO DE PARÍS VIII

La constitución del departamento de París VIII ha sido un vivo ejemplo de lo que es la post-ilustración francesa, porque pensemos que postmodernismo y post-ilustración, así como post-estructuralismo, podían ser conceptos sinónimos. François Châtelet, autor de "Historia de las Ideologías" y narrador del mayo (su mujer, también filósofa y escritora, es Noëlle Châtelet hermana de Lionel Jospin, antiguo primer ministro), fue elegido por François Mitterrand, el presidente de la República, para recrear un ambiente universitario en un antiguo cuartel militar donde se reunieran intelectuales franceses en una universidad experimental. Châtelet entonces invitó a Foucault, éste a Deleuze y Zouzi (profesor tunecino de filosofía árabe, torturado por el régimen dictatorial de Túnez, donde las manifestaciones estaban prohibidas hasta hoy en día), Lyotard, Kyril Ryjik (profesor de filosofía china), etc.

El ambiente universitario era algo irreplicable, una utopía realizada, las clases podían ser impartidas por homosexuales, transexuales o desempleados, quienes daban su propia visión filosófica de los acontecimientos que estaban viviendo. Aunque más tarde se arrepintieran de haber "titulado" a tanta gente, el ambiente multicultural de París VIII se ha mantenido hasta la actualidad. Alumnos de todo el mundo, René Schérer o Gilles Deleuze recibían alumnos de todo el mundo. Nadie podía acallar sus ansias de libertad y París VIII

permitía poner en cuestión las instituciones y la política contemporánea, la ocupación de Palestina por los israelíes, la guerra del Golfo Pérsico (el artículo “La guerra inmunda” de Deleuze y René Schérer es un ejemplo), la situación de los argelinos bajo la colonización francesa y más tarde, la dictadura, la exterminación de los kurdos por los turcos, etc. Lyotard, René Schérer, Zouzi, Derrida... fueron los primeros intelectuales en publicar distintos escritos en contra de la ocupación militar de Irak.

EL PENSAMIENTO DEL AFUERA

No obstante, desde sectores conservadores se pretende sofocar la potencia o la fuerza de las filosofías nuevas postmodernas francesas que surgieron de una posibilidad de pensar la filosofía desde “el afuera” (ver “Las fronteras de la filosofía” de Michel Foucault y el concepto *le dehors* “el afuera” del escritor francés Maurice Blanchot), poniendo en cuestión la filosofía en las fronteras de la filosofía: en el cine, el teatro, la danza, etc. Una biopolítica estética y política nació de estas epistemologías nietzscheanas que surgieron de las lecturas realizadas por Foucault y Deleuze de Nietzsche, a través de Coli y Montinari, el dandi de Klossovski, George Bataille (quien creó junto con Klossovski la revista *El acéfalo*, de corriente nietzscheana) y de sus propias traducciones y trabajos sobre Nietzsche. La epistemología postmoderna francesa es nietzscheana. Una epistemología anarquista (El “todo vale” de Feyerabend es un ejemplo muy conocido, empleado por los actuales epistemólogos).

DELEUZE Y GUATTARI

Deleuze y Guattari propusieron una nueva forma estética y política de actuar, el **esquizoanálisis** que, como hemos comentado, consistía en reinventar las prácticas políticas y estéticas (la especialidad de filosofía de París8 está en contacto directamente con el arte, el cine y las artes plásticas, la

videodanza y el teatro, fruto de la interdisciplinariedad. El DESS ha sido hasta hace poco, un doctorado especializado como el máster aquí, para filósofos que quieran especializarse en el mercado real de la escritura de escenarios), y hacerlas realidad a través de los movimientos sociales. Fundaron la revista *Chimères*, que hoy en día reúne distintos psicoanalistas y filósofos deleuzianos y guattarinianos que se adhirieron a las tesis defendidas por el *Antiedipo*, un libro mal entendido, mal leído e incluso muchas veces no leído. El *Antiedipo* es la corrección del psicoanálisis por parte del esquizoanálisis, crítica y asunción en algunos casos del psicoanálisis lacaniano, como también hizo Lyotard en casos contados, y crítica al freudismo en relación a la teoría edípica del *pipi, caca, papá y mamá*.

El psicoanálisis debe ir más allá a través del análisis crítico de los conceptos y estructuras psicoanalíticas. Consiste en una superación del psicoanálisis y en el surgimiento de un psicoanálisis postmoderno. Recordemos la crítica de Deleuze a la intervención de Lacan en el departamento de Psicoanálisis de París VIII, quien lo calificó de abuso de autoridad de una familia, la de Lacan. Actualmente Slavoj Žižek continúa en esta línea esquizoanalítica, invirtiendo el concepto deleuziano del *cuerpo sin órganos* al concepto zizeckiano de *órganos sin cuerpo*¹²⁸. El *cuerpo sin órganos* se refiere al cuerpo del esquizofrénico que se descodifica en los agenciamientos sociales, según Gilles Deleuze y Félix Guattari. S. Žižek lo entiende de otro modo, desde el psicoanálisis lacaniano y los Estudios Culturales¹²⁹, como aceptación y superación del cuestionamiento deleuziano, poniéndolo en

¹²⁸ Slavoj Žižek, *Órganos sin cuerpo: sobre Deleuze y consecuencias*, epígrafe *El devenir-edípico de Deleuze*, págs. 100-107, trad. al cast. Antonio Gimeno Cuspinera, Valencia, ed. Pretextos, 2006.

¹²⁹ Isabel Clúa, *Género y cultura popular: Estudios culturales I, cap. I. Estudios culturales y estudios de género: metodologías*, artículo *¿Tiene género la cultura?*, págs. 11-30, Bellaterra, ed. UAB, 2008. En este libro la autora explica en qué consisten los Estudios Culturales y los define diciendo lo siguiente: *De las características propuestas por Pulido, el carácter político de los estudios culturales resulta, a mi modo de ver, el aspecto fundamental precisamente porque pone de manifiesto cómo toda lectura es ideológica y no existe ninguna posición habitable de pureza discursiva* (pág. 13).

cuestión a través de la obra de Gilles Deleuze y utilizando los conceptos deleuzianos y lacanianos para entender los productos culturales contemporáneos:

¿La sonrisa autónoma que sobrevive por sí misma cuando el cuerpo del gato desaparece en *Alicia en el país de las maravillas*, no representa también a un órgano “castrado”, amputado del cuerpo? ¿Y si entonces el falo mismo, como significante de la castración, es la representación de un tal *órgano sin cuerpo*¹³⁰?

Slavoj Žižek, *Órganos sin cuerpo: sobre Deleuze y consecuencias* (2004)

MULTICULTURALISMO

El problema de la multiculturalidad fue una constante en la vida política e intelectual de París VIII. Los distintos movimientos sociales, las minorías internacionales se manifestaban utilizando el soporte de las facultades de Vincennes para denunciar el genocidio (o mejor llamado etnocidio), en forma de una nueva Internacional (la III). Esto sería para mí la Ilustración del siglo XXI. De ningún modo se acabaron las ideologías, sino que vuelven y con más fuerza, se trata de tener un posicionamiento político. Ningún individuo puede sustraerse a la política, como el *bio politikón* aristotélico.

¹³⁰ Ídem, pág. 104, La cursiva es mía.

LA FUNCIÓN UTÓPICA DE LA UNIVERSIDAD

Los estudiantes de Vincennes se encerraron repetidas veces en la facultad, defendiendo distintas causas como la de los sin papeles. Criticaron el uso indiscriminado del ciudadano nómada (ver *Utopías nómadas* de René Schérer, editado por la Editorial Tirant lo Blanch en la Colección “Pensamiento radical”, dirigida por el Catedrático en Literatura Comparada Manuel Asensi de la Universitat de Valencia), la violencia policial ejercida sobre los sin techo. Defendieron los derechos del apátrida, del preso político y, en definitiva, los derechos humanos por encima de las naciones y las instituciones estatales y supraestatales ligadas al Capital. La policía de los estados democráticos era considerada como un fenómeno de represión de la ciudadanía.

Recordemos la anécdota divertida de Foucault quien se quitó los pantalones y se dirigió en calzoncillos a la policía para poder encerrarse con sus alumnos, al igual que lo hizo Adorno con sus estudiantes en Frankfurt, diciéndole al policía: “tengo los pantalones dentro”. Mostrando así la inteligencia del filósofo frente a la estupidez policial.

La misma República francesa temía a los filósofos de París VIII y aún puede considerarse que este sentimiento continúa. Sarkozy ganó las elecciones desprestigiando el mayo del 68, crítica que afecta también a sus protagonistas. Por ejemplo, François Châtelet encendió un porro enorme en la Bastilla pero se prohibió a la policía acercársele, porque las autoridades francesas temían una estampida mayor de los estudiantes. Los *filósofos-reyes* platónicos abandonaron sus cátedras funestas y salieron a las calles de París para realizar el devenir de las rebeliones y posibilitar el inicio de una utopía que hoy en día todavía no ha terminado. Tomar la Bastilla por segunda vez, nuestro grito de guerra en los 90.

El nacimiento del movimiento antiglobalización se nutre de estos pensadores postmodernos franceses de izquierdas (René Schérer siempre es invitado a Porto Alegre, por ejemplo), que defendieron a los filósofos

postmodernos italianos de izquierdas, como Negri, Virno, etc. (Persichetti fue arrestado después de escribir *El Estado-Nación*) de las extradiciones políticas realizadas más tarde por Silvio Berlusconi, a pesar de que Mitterrand les hubiera concedido el indulto.

Sucedían cosas insólitas en la época Mitterrand, como el perdón del asesinato cometido por Althusser de su mujer. Sin embargo, se abrió una nueva era en que los diferentes corpúsculos de izquierdas, trotskistas, leninistas, los anarquistas del 22 de marzo, *les enragés* (gracias a ellos nació la escuela mixta en Europa), marxistas, etc., configuraron un espacio político de discusión acerca de la multiculturalidad que caracterizaba la estructura misma de París VIII, posicionándose frente al horror que reflejaba la figura del “emigrante” como el gran evadido, síntoma de los fascismos internacionales y los microfascismos nacionales, advertidos por Deleuze y Guattari en el libro *Dos regímenes de locos*¹³¹.

La defensa de la utopía frente a la guerra, la defensa de la hospitalidad y el derecho de visita kantiano frente a los *vuelos chárter* sin sentido (ver la *doble pena* en Francia), la multiculturalidad de los estudiantes inscritos en París8, las inscripciones sin terror burocrático facilitadas por la política de asilo del departamento de Filosofía de Vincennes, quien posibilitaba así el derecho de ciudadanía a los estudiantes, se plasmaba en una política contra la exclusión de las minorías. Esta idea deriva del estudio de la “literatura menor”, de la historia y el debate político moderno y contemporáneo. Estos logros llegaron en otoño del 65 a las universidades españolas, despertando así del somnífero franquismo. En este punto sería interesante pensar en la importancia de las pintadas de los estudiantes en los distintos mayos, para escribir lo no-dicho, el inconsciente colectivo.

¹³¹ Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Dos regímenes de locos. Textos y entrevistas*, ed. Pre-textos, Valencia, 2005.

OTRAS TERAPIAS SON POSIBLES. PSICOANÁLISIS LACANIANO Y ETNOPSQUIATRÍA NATHANIANA

Fruto del multiculturalismo en Francia y de la mezcolanza de disciplinas jóvenes en la universidad de París VIII, surgió el departamento de Psicoanálisis de la mano de Lacan, después de ser expulsado de l'École Normale Supérieure tras proclamar "La revolución soy yo", cuando la izquierda proletaria le pidió dinero. Así comenzó Lacan a impartir sus clases en Vincennes o París VIII. En octubre del 67 había creado el *PASE* como una forma de revolución cultural en el seno del psicoanálisis. Y al referirse al mayo expone estas palabras en el *Seminario XVII: El reverso del psicoanálisis*:

... Si tuvieran un poco de paciencia y si quisieran que nuestros *impromptus* continúen, les diría que la aspiración revolucionaria es algo que no tiene otra oportunidad que desembocar, siempre, en el discurso del amo. La experiencia ha dado pruebas de ello, a lo que ustedes aspiran como revolucionarios es a un amo. Lo tendrán...

Lacan, Seminario XVII, *El reverso del psicoanálisis* (1969-70)

Lacan compara esta revolución con la de Bonaparte, quien acabó siendo beatificado, o con la figura revolucionaria de De Gaulle, quien fue sustituido por Pompidou. El mayo va hacia la deriva del discurso del amo que será sustituido, por los discursos universitario y histérico, hasta llegar al discurso capitalista (el cual no hace lazo social). El pensamiento de Marx y Freud, así como la lingüística y el estructuralismo, son la base de esta nueva crítica. Quizás esta crítica fuera una de las razones que llevaron a un grupo de activistas a intentar agredir a Lacan obligándole a leer a Artaud, como si se tratara de una tortura intelectual, pero estos desistieron de sus propósitos al ver la presencia de Lacan, al quedar impresionados por éste. También entraron en su consulta amenazándole con una pistola, pero Lacan salió bien parado gracias al

psicoanalista Moustafa Safouan (alumno y amigo de Lacan que escribió *El goce de la histérica*), quien ofreció a los agresores un cheque de mil francos para que desistieran.

Lacan conoció a Daniel Cohn-Bendit, de hecho colaboró económicamente con la causa de los *enragés*. Estuvo implicado políticamente con esta causa, pero más tarde no estuvo de acuerdo con el giro que dio la rebelión (él decía que había pillado a los rebeldes cenando muy bien a su costa). De hecho no creía en la posible comunicación entre los sublevados y las autoridades, apoyándose en su teoría sobre la imposibilidad de la comunicación, teoría nietzscheana de índole solipsista. Como es bien sabido, Nietzsche acabó los últimos días de su vida sin hablar y tocando el piano, cuando empezaba a ser conocido y leído casi como un chamán en occidente. Según Lacan, fue el *Anticristo*, la obra que le hizo abrazar el ateísmo, gracias a su ejercicio de deconstrucción del cristianismo.

En esta época también surgió la etno-psiquiatría de Tobie Nathan, como forma alternativa de terapia, una terapia social basada en la terapia de campo cuyo objetivo era tratar *in situ* o *in fieri* la emigración y los conflictos derivados de su integración. Un grupo de terapeutas se desplazaba al lugar donde se encontraba la problemática para asistir en vivo y en directo.

EL MUNDO AUDIOVISUAL

Gilles Deleuze creó una asociación defendiendo a los trabajadores del mundo audiovisual, llamada *Altermédia* que todavía existe. Su función consistía en insertar laboralmente a los profesionales jóvenes del mundo audiovisual y realizar largos y cortos, así como ofrecer formación audiovisual.

LOS CONCEPTOS DELEUZIANOS

Los conceptos de Deleuze *deterritorialización* y *reterritorialización* son muy válidos para estudiar el *inconsciente*, de hecho estas dos palabras inventadas por Deleuze definen la actividad nómada. El emigrante o el extranjero, el viajero, se definen por estos conceptos, junto con el de *haccedad* (el goce de un día con todas sus tonalidades e intensidades de afectos y perceptos). El nómada se deterritorializa, abandona la tierra en la que se encontraba, pero no sólo eso, sino la lengua que utilizaba. Esto es la deterritorialización, la reorganización de los agenciamientos del deseo, mientras que la reterritorialización consiste en aprender una lengua nueva, crear nuevos agenciamientos, aprender a andar de nuevo en un nuevo país, construir una moral propia y autónoma, etc.

EL MAYO MEJICANO

El mayo del 68 mejicano (la matanza de Tlatelolco) también fue una eclosión de fuerzas subversivas que más tarde se repitieron en las revueltas de estudiantes acontecidas en la Universidad Autónoma de Méjico en el 1994. Estas revueltas fueron disueltas en una operación estatal llamada “operación limpieza”, en la que asesinaron a jóvenes y de algún modo propiciaron las distintas guerrillas suramericanas que buscaban liberar el mundo indígena de forma pacífica. La guerrilla zapatista surgió de estas primeras manifestaciones y como repulsa al régimen totalitario impuesto en Méjico y aplicado implacablemente en la Universidad sobre el potencial subversivo de los estudiantes, fuerzas subversivas en contra del status quo. El subcomandante Marcos y todos los componentes de la guerrilla zapatista dieron visibilidad al mundo indígena, usando el pasamontañas que tapaba su rostro, de tal forma que un “cualquiera” (recordemos la biopolítica agambeniana) pudiera identificarse con las causas del mundo indígena.

Los movimientos rebeldes asociados al movimiento zapatista, así como otros movimientos rebeldes de distintos indígenas como los palestinos, tenían

su foco subversivo y siguen teniéndolo en la infraestructura de París⁸. Muchos estudiantes de música en París⁸ resultaban ser hijos de revolucionarios mejicanos, indios mapuches, que habían visto morir a sus padres o hijos y que se dedicaban a desarrollar conocimientos musicales que recreaban el mundo indígena y la fusión con las nuevas músicas europeas, como la de Iannis Xenakis (el músico de los temas filosóficos). El inconsciente de las multitudes se podía respirar, oír, tocar en cada recoveco de París VIII, al igual que hoy, si bien el profesorado heredero de esta historia contemporánea lucha para evitar las deportaciones de profesores de historia, política o filosofía, frente al orden establecido por el capitalismo en las propias universidades francesas. Se han creado dos sectores en París VIII, por una parte están los verdaderos continuadores de la trayectoria iniciada por Foucault y Deleuze, como René Schérer, y por otra aquellos que se llaman antideleuzianos y antifoucaultianos, que exponen las tesis de aquellos a quienes rechazan y aprovechan el nombre de estos y su contemporaneidad con estos grandes sabios postmodernos, tan desprestigiados en Italia y España por la derecha religiosa. Estos últimos se llaman a sí mismos postmodernos y hermeneutas, sin poderlo ser, ya que la tesis principal de la postmodernidad de izquierdas francesa e italiana es atea, materialista e irracionalista, en una palabra, nietzscheana, pero no vattimoniana (que acaba en la defensa de una trascendentalidad religiosa). Sin embargo la verdadera postmodernidad defendida desde la izquierda cree que sólo existe un plano inmanente, las superficies lisas, el deseo, no hay ideas sino conceptos como *biopoder* o *rizoma*, perceptos y afectos, líneas de fuga, espiralidad, etc.

DEFENSA DEL MULTICULTURALISMO

En este contexto una de las máximas es la defensa de la multiculturalidad por parte de los postmodernos franceses se ha visto presente en el radical ataque a las tesis racistas y la defensa de las tesis étnicas. Se estudia la evolución del poder de los fascismos a los microfascismos contemporáneos y se aborda el estudio de conceptos como civilización y

cultura, asociándolos a la persecución de las diferencias culturales o étnicas. Se produce una confrontación de distintas cosmovisiones, separadas por la incapacidad de adoptar posturas *emics* o acercamiento al mundo indígena. Es un ataque al colonialismo que hizo de la *bio* aristotélica un zoo humano, presentando enjaulados a indios argelinos o bereberes ante el público de las primeras exposiciones universales europeas, aquellos que llamaban cultura al encierro y que se burlaban de la diferencia en el escaparate de una feria capitalista, de la cual todavía de algún modo no hemos logrado escapar. El zoo humano ahora aparece en forma de una multiculturalidad cibernética que atraviesa las pantallas titilantes y llega a todos los países del globo en un solo clic. El nomadismo o la emigración han hecho posible la multiculturalidad en países como España, donde hasta ahora era impensable que ocurriera. Los problemas vendrán con el racismo y el clásico problema del rechazo del *xenos*, pero aún así las sociedades indígenas se verán forzadas a abandonar sus países para recorrer el mundo, como ya lo hicieron los griegos en la época alejandrina. La multiculturalidad puede ser simplemente el efecto consecuente de la persecución y del hambre o fuente mayor de riqueza cultural de estos estados naciones democráticos que llamamos Europa. Sin embargo, el hombre y la mujer europeos se construyen bajo la imagen ilustrada de superar algún día las barreras y unificar el mundo, con los peligros de caer en un segundo imperio y la homogenización de las culturas a través del discurso civilizatorio europeizante, de la que los postmodernos nos advirtieron que era un discurso que velaba la apología de la barbarie.

LOS LOGROS DEL MAYO FRANCÉS

Los logros del mayo francés consistieron en la crítica del colonialismo francés, como responsable del fin del nomadismo de los pueblos nómadas y la asunción obligada del sedentarismo, como forma de vida derivada del influjo del colonialismo y su capitalismo exacerbado. El análisis del filósofo Guy Hocquenghem sobre el trato de los homosexuales en los campos de exterminio dio a conocer la existencia de la estrella violeta como símbolo de estigmatización

nazi de los homosexuales. Así mismo, se asistió al nacimiento de las escuelas mixtas, gracias a la revuelta de la Sorbona con Daniel Con-Bendith a la cabeza y *Les enragés*. En la sociología, las tres C de Pierre Bordieu (confianza, comprensión y comunicación), aplicadas a la escuela cambiaron la manera de entender la educación desde la base izquierdista del cuestionamiento de la autoridad (*¡Prohibido prohibir!*). Sin embargo, este relativismo moral necesita ser revisado para garantizar una mínima disciplina basada en el respeto, que permita, por ejemplo, al profesorado al menos impartir clase, siempre a través del diálogo y desarrollando la conciencia crítica de los sujetos. Fue el fin del profesor violento y del principio de autoridad. Fue el nacimiento del uso del método basado en la interdisciplinariedad y multidisciplinariedad en la Universidad de París VIII en Francia y la Escuela de Frankfurt en Alemania. En este terreno filosófico Lyotard desenmascara al Heidegger de la “cháchara del ser” a través de la cuestión judía.

INVENCIONES QUE CAMBIARON EL MUNDO

Un hecho importante fue el surgimiento de los espermicidas y la píldora anticonceptiva, inventos que permitieron la liberación sexual de la mujer y que propiciaron la igualdad entre sexos en el orden societal. Incluso la minifalda, las patillas largas y los pantalones de campana conformaron la nueva estética hippie. El uso de drogas como forma de experimentación abrió el camino a la psicodelia, como forma de apertura de la percepción del individuo hasta sus límites. El grupo de rock psicodélico *The Doors* y el festival americano de rock psicodélico *Woodstock*, marcaron las actitudes y estética de la juventud rebelde contra la guerra de Vietnam y el *status quo* existente en ese momento concreto histórico y que vuelven a resurgir como actitudes auténticas americanas.

CONTEXTO POLÍTICO-HISTÓRICO

En el contexto histórico y político en que se da el mayo francés surge la lucha contra la ocupación de Argelia y, más tarde, de Vietnam. En el cine, la *nouvelle vague*, con Jean-Luc Godard y François Truffaut a la cabeza, inventaban el cine de autor con influencias de la pintura, del collage surrealista y de la filosofía de izquierdas. El asesinato de Martin Luther King y, un año antes, el del Che Guevara marcaron la política. La filósofa H. Arendt realizó un análisis filosófico-político sobre estos acontecimientos históricos. Pero fue un tiempo de asunción del principio de cambio, no sólo a través de la lucha sino también por medio de la música (Rollings Stones y Bob Dylan). Así se asiste al nacimiento de la contracultura con la máxima: *ni cultura ni civilización*, a través de la denuncia de la barbarie, el despotismo y el hambre, así como el ataque al *establishment* a través de la subversión política de la acción directa. La diseminación de grupos de minorías políticas: presos, enfermos mentales, filósofos, etc. y la defensa de la homosexualidad y el feminismo, así como de la transexualidad, se convirtieron en los fundamentos políticos de una nueva identidad multicultural y de la diferencia. De hecho, el filósofo francés Jean Baudrillard definió nuestra era actual como *transexual*, del siguiente modo:

Lo *transexual* es a la vez un juego de indiferenciación (de los polos sexuales) y una forma de indiferencia al goce, al sexo como goce. Lo sexual se dirige hacia al goce (es el *leitmotiv* de la liberación sexual), lo transexual se dirige al artificio, cualquiera que éste sea, anatómico, cambiar de sexo, o el juego de los signos del vestir, morfológicos, gestuales, característicos de los «travelos»¹³².

¹³² Citado en *El placer del simulacro: mujer, razón y erotismo*, Rosa María Rodríguez Magda, ed. Icaria, Col. Academia, Barcelona, 2003.

CARTA A LOS FILÓSOFOS REBELDES:

¡Seguid luchando!

La sociedad ya no es igual, ha sido defendida arrancando los adoquines, hemos encontrado la utopía de la playa, esa rebelión propició cambios sociales. Pero aún se pueden crear más playas y la historia de los movimientos sociales se representa en esos adoquines que mucha gente sigue levantando, por ejemplo, para decir: ¡No a la guerra!, para denunciar la explotación, los totalitarismos, los fundamentalismos, la tortura, etc. ¡Sigamos con el adoquín en la mano!, mostrando nuestra repulsa a la violencia sistemática de los estados democráticos. ¡Sigamos ocupando las fábricas! y exigiendo salarios dignos. ¡Sigamos ocupando las universidades e institutos! con la máxima de que “otro mundo es posible”. Porque el ser humano que no se rebela ante el orden societario (aunque sea en la senectud, como Sócrates) pierde la oportunidad de ser lo que ha sido siempre: un animal político, un animal sin límites o una bestia que puede modificar constantemente el orden de las costumbres burguesas y capitalistas.

Desde Louis Michel hasta las revueltas de 1848, en el siglo XIX, y las del 68, en el siglo XX, siempre hemos alzado nuestra fuerza contra cualquier modo de opresión. El ser humano es rebelde, aún así la falta de participación ciudadana es el logro del capitalismo tardío, la escisión que ha logrado infligirnos. Sin embargo, todas las fuerzas subversivas unidas de los individuos podrían modificar cualquier orden administrativo del Estado en un pis pas. ¿Qué es lo que hace que no pidamos explicaciones de este nuevo orden despótico tardío-industrial? El hecho de que los amos estén ausentes, según Zygmunt Bauman (o el *discurso del amo*, según Jacques Lacan) y el hecho de que la maquinaria esté todavía a su servicio. Debemos reinventar nuevas formas de subversión y reapropiarnos de los medios de producción, internet es un ejemplo. Pero la máquina cibernética también nos aleja del ágora griega, debemos lograr no disolvernarnos en un mundo virtual y recuperar la realidad de la calle. La televisión, el cable, internet... son el nuevo opio del pueblo que se ve

a sí mismo escindido del vínculo social por el poder de la máquina, nueva alienación marxista postmoderna y contemporánea.

Queridos filósofos/as: ¡apaguemos la “pantalla total” de la virtualidad y defendamos la sociedad en la calle!, ¡todos juntos!, ¡otra Ilustración es posible! La filosofía sin militancia es difícilmente comprensible.

9.2 LA ESTÉTICA DEL SUFRIMIENTO: LA MÁSCARA, LOCURA Y GUERRA

En *Capitalismo y esquizofrenia* Gilles Deleuze y Félix Guattari expone la esquizofrenia como una decodificación continua de los flujos del capitalismo. Creemos que Orlan busca las mismas decodificaciones de flujos a través del arte. De hecho, el teatro de la crueldad nace de la esquizofrenia de sus creadores, situándose al margen del arte oficial con sus obras marginales. Aunque finalmente sean absorbidas por las instituciones, tratan de decodificarse creando nuevos flujos o agenciamientos del deseo, culturales o sociales. La solución edípica no funciona como posible explicación del arte orlaniano, al menos en este caso.





Ilustración 62: *Tentative pour sortir du cadre avec masque No. 1*, 1965.

El fundamento de esta tesis estética se basa en la idea de *máscara* que expone Nietzsche. El arte es un juego de máscaras, como expone Peter Sloterdijk en *El pensador en escena*¹³³. Nietzsche no se puede entender sin ese juego que consiste en desvelar y velar lo dionisiaco a través de lo apolíneo, como una especie de psicogénesis vital de lo humano.

El carácter terrible del arte trágico y la idea de redención nos servirán para interpretar la obra de Orlan que curiosamente en sus inicios se sirvió con la utilización del desnudo y la máscara en la fotografía. En sus primeros trabajos hay una foto en la que un hombre y una mujer (Orlan, 1965) surgen enmascarados de un agujero, como si volvieran del infierno.

¹³³ *El pensador en escena. El materialismo de Nietzsche*, Peter Sloterdijk, ed. Pre-textos, Valencia, 2009.



Ilustración 63: *El origen del mundo*, Gustave Courbet, 1866.

A la obra de Courbet, *El origen del mundo*, Orlan superpone la imagen invertida del mundo, al orden patriarcal le sustituye el matriarcal. A la desnudez amputada y recortada del cuerpo femenino, le corresponde su doble que es irrepresentable en nuestras sociedades masculinistas y que Orlan se atreve a poner en evidencia, como una burla que nos da a entender la mediocridad en la representación del cuerpo femenino por parte de uno de sus mayores representantes en la pintura.

El último propietario de esta obra fue el psicoanalista francés Jacques Lacan. No podemos olvidar que el feminismo de la diferencia en Francia, Inglaterra y EEUU se proclama heredero de las tesis lacanianas acerca de la mujer, como una categoría o una no existencia simbólica.



Ilustración 64: *El origen de la guerra*, Orlan, 1989.

Para Nietzsche la guerra es algo congénito al ser humano y el lugar donde los cobardes nos sorprenden siendo fuertes y valientes y los valientes se descubren como verdaderos cobardes. Por lo tanto, la guerra es una idea que siempre está presente en los fundamentos estético-filosóficos de la obra de arte de Orlan, cuyo pensamiento nietzschiano aparece constantemente transvaluando la función artística en un arte político que denuncia la barbarie de la guerra, a través del trabajo artístico sobre la corporeidad.

Para entender correctamente el arte político, tenemos que estudiar antes en qué consiste desde un punto de vista filosófico el concepto y el hecho político de la guerra. Para ello me basaré en las clases impartidas por Alain Brossat en la Universidad de París VIII, bajo el título de *Bello Civili*, a las cuales asistí como alumno.

BELLO CIVILI

Nos basamos en estas clases impartidas por Alain Brossat, profesor de filosofía en l'Université de Paris VIII del curso *Bello Civili*, sobre la figura de la guerra civil desde la antigüedad griega hasta la actualidad política, desde una perspectiva foucaultiana y a partir de los conceptos de *inmunidad* y *anestesia*, extraídos de la medicina y aplicados desde la filosofía a la política actual. La *biopolítica* es una constante explicativa en la tradición filosófica francesa de la política contemporánea. La tesis que se plantea es la necesidad de realizar una memoria histórica tras una guerra civil, frente a la práctica habitual de ocultar los hechos que revelan la incapacidad de las sociedades democráticas de hacer frente a las posibilidades latentes de la división social.

¿Cuál es nuestra situación actual? Una situación de precariedad. Somos los convalecientes *d'après guerre*, con unas obligaciones u ocupaciones que tienen por función reconstituir el cuerpo cívico. Rehacer el cuerpo común. Una sociedad no compuesta de individuos, sino de ciudadanos que no son propietarios de su vida, ni de su opinión, ni de sus propiedades. La ciudad es idéntica al cuerpo común. El cuerpo común incluye y reúne al conjunto en la ciudad, excluyendo a todos los otros, lo cual resultaba inconcebible para la antigua ciudad griega. Las condiciones de la ciudad actual son las prerrogativas y las obligaciones. La ciudad se ha convertido en un espacio orgánico dónde los hombres libres viven juntos, aunque no sean individuos. Existe un deseo común de vivir juntos, con un modo normalizado por las instituciones, llamadas *instituciones zombi* por Ulrich Beck. Testigo de esto son los conflictos entre racionalidades. La filosofía de las sociedades actuales democráticas es la condición de inmunidad que tiene como propio objetivo incondicional la preservación de la inmunidad democrática, como forma de legitimización de la soberanía del estado democrático, en forma de autarquía.

¿Cuáles son los efectos de desplazamiento de la razón política y la filosofía? La filosofía molesta, este individualismo impenitente de los filósofos, el ser individualista del filósofo es ser actualmente disidente, contra las

imposiciones, sean las que sean. De Sócrates hemos aprendido la libertad de conciencia y la libertad individual. Somos tratados como criminales por ser un individuo, somos las sobras de la libertad a la que se refiere Voltaire. ¿Qué hacer contra la violencia totalitaria? Las violencias brutales son enemigas de la inteligencia, nos decía Unamuno. Sócrates representa la figura de la guerra civil, el decodificador que nos va a ayudar a comprender el punto de vista de la guerra civil. El diálogo *Proceso y muerte de Sócrates*¹³⁴ nos lo recuerda, la *apología*¹³⁵ defiende los derechos de Sócrates y el *Critón*¹³⁶ el deber del ciudadano Sócrates.

La filosofía reclamaba el derecho de hablar a los jóvenes públicamente, como la educación para la ciudadanía lo hace hoy en día en las escuelas. La filosofía exige los derechos como instancia, actualmente se dice no a los espacios de libertad, al derecho de crítica política y conciencia individual, sino que se plantea la legitimidad irreductible de la legitimidad política. La filosofía es una legitimidad que demanda reconocimiento, sin embargo la filosofía ateniense necesitaba de una pluralidad de instancias para gestionar sus convicciones. El hombre sencillo es el cuerpo cívico integrado en su totalidad. Se declara la guerra interna, rechazando individualmente el espectro de la división social. Cada individuo vive en la totalidad totalizadora. El problema de Sócrates era que pretendía guiar el comportamiento humano, introducir la diferencia en la ciudad. Sócrates evito el proceso de cicatrización de la guerra civil. La filosofía es cuando algo empieza a emerger. Vivimos en el tiempo de la división ateniense, estamos situados en el lugar del fantasma introyectado de la muerte de Sócrates, que deviene lo normal. La ciudad debe vivir, sin embargo esto no ocurre, lo que existe es la política sin más. El ruido de la división está presente. Para Hannah Arendt no hay diálogo sino escucha. El proceso de

¹³⁴ Guthrie, William Keith Chambers, *Historia de la Filosofía griega. Volumen III: Siglo V. Ilustración*, Madrid, ed. Gredos, 1994.

¹³⁵ Platón, *Diálogos*, obra completa, Madrid, ed. Gredos, 2003.

¹³⁶ Ídem.

Sócrates que pone en escena su muerte es una promesa de guerra sin fin, entre la política y la filosofía.

La guerra civil es una cuestión impronunciable, no se puede contar la verdadera historia de la guerra civil, según Alain Brossat. Si adoptamos una perspectiva arqueológica foucaultiana (retrospectiva), buscaremos las huellas de un objeto perdido, espectral que anida en la actualidad política, que es un cuestionamiento que se prolonga y que no tiene fin. La guerra civil es un concepto filosófico-político. Desde una temporalidad sincrónica su actualidad es lo inmemorial de la guerra civil (el eco de la guerra civil en nuestra vida política) y desde una temporalidad anacrónica, la alteridad histórica (es hacia dónde va la historia sin contar con nosotros, su propio curso natural). Es lo más próximo en lo lejano. La guerra civil es el ayer. Ya no es nuestra época, nuestro tiempo histórico, es lo que hemos perdido. Las sensaciones, la intuición de la guerra civil, nosotros no la conocemos. No existe una transmisión de la guerra civil, cortada del campo de la experiencia histórica y distinguida de un mundo en paz. En todas las políticas hay una dimensión de guerra civil, con lo que se intenta sembrar el terror y provocar la división interna de un estado. Hay palabras clave, políticas de extrañeza, de provocación, rompedoras, que nos recuerdan la puesta en la escena de la demagogia de la suspicacia. Hablando del Estado como un cuerpo orgánico, la pronunciación de las palabras “guerra civil” se interpreta como un discurso insano que puede provocar la disolución del Estado.

La filosofía debería representar el carácter intempestivo y marginal en relación a la actualidad política, recuperando la memoria a través de nuestro propio discurso político como filósofos. ¿En qué circunstancias hemos perdido el recuerdo de la guerra civil? Los nombres, los materiales, los gestos se han perdido. Existe un espacio de desaparición, de irregularidad histórica, una costumbre de hacer desaparecer progresivamente lo que pasó. Hay un momento rompedor de un mundo en paz que nos hace volver a un mundo en guerra que fue y pasó. Se produjo una disposición en la segunda mitad del XIX contra el virus de la guerra civil: el parlamentarismo, la constitución del espacio

público, etc. Se rompió la matriz de la historia terrible del siglo XIX: sedición, terror blanco, contra-revolución, insurrección plebeya. El juego de la democracia actual es hacer que la guerra civil se vuelva un inactual. El presente está domesticado, pacificado frente al pasado salvaje, sangriento. Dos ejemplos de este enfrentamiento de mundo en paz y mundo en guerra son del primero, el parlamento y del segundo, las barricadas. Existe un proceso de institucionalización de lo inactual de la guerra civil en la vida actual política, en forma de una maraña sólida del olvido. Se trata de un dispositivo mental destinado a producir el olvido activo de la guerra civil, realizar su conclusión y rechazar su dominio práctico.

La cuestión de la *bello civili* está prohibida, es inconcebible, informulable. ¿Por qué no puede el filósofo romper el discurso de pacificación? La ciudad está dividida y además existe una práctica de la memoria y del olvido ancestral desde la Grecia antigua. Lefort y Maquiavelo ya plantearon la división de la política. La tradición griega difiere de la perspectiva histórica o historicista. La política tiende a desaparecer si no existe el lugar para la división. La guerra civil es la manifestación de la división madurada.

Eclipse, negación, marea, desaparición de la política, rechazo de la división, organización de la desaparición de la figura de la guerra civil... son los mecanismos que guardan una relación directa con la actualidad. La cuestión de la guerra civil reactiva la cuestión política. Las palabras guerra civil son impronunciables. ¿Cuál es la relación que se establece hoy en día? En primer lugar, la desaparición de la política y, en segundo lugar, las formas actuales de desaparición de la política. El progreso, la desaparición de la cuestión de la guerra civil, la dialéctica orientada, nos plantean la irreversibilidad de las instituciones, el devenir permanente de la paz desde una filosofía de la historia. ¿A qué precio ha desaparecido el enigma de la desaparición?, ¿en qué momento los objetos han desaparecido de la visibilidad? desplazamiento y rechazo en sentido psicoanalítico, sospecha en el sentido nietzschiano, pauperismo del siglo XIX, conflictos resueltos, amnesia e insensibilidad son los

dispositivos destinados a eludir el pasado de la barbarie, como enunciaba Walter Benjamin.

Sin embargo, nuestro objetivo presente es realizar una arqueología, identificar las huellas, reactivar el pasado. Existe un corte entre ambos lugares, un *no-lugar* que Agamben pronuncia y al mismo tiempo una reactivación. Canciones de guerra social, guerra de especies, de razas resuenan en el fondo de la historia. La filosofía de la sospecha hace de la seguridad un lugar perverso. El discurso de la guerra civil que se ignora, pero que se puede identificar en lo inmemorial. Michel Foucault en *Il faut défendre la société*¹³⁷ propone una arqueología que identifique el discurso des-identificado, detectar las singularidades, establecer la continuidad en la lógica del discurso, analizar el discurso policial, analizar la articulación del orden en la división. El discurso del siglo XIX hablaba de una clase peligrosa (la ley, la ciencia y los expertos eran los burócratas sociales), desde un punto de vista policial y no militar de la guerra civil. La guerra civil es una sensación que no puede atravesar nuestro corazón, en su constitución inmunizada. 1848 es el ejemplo de hemorragia del cuerpo social frente a la unión del cuerpo nacional.

La democracia crea valores y hace emerger lo positivo de negar la guerra civil. Fomenta los dispositivos para acabar con la violencia en los espacios intranaciones e intracontinentes. Desde un ángulo arendtiano ¿qué es la política? Pura y simple domesticación, lo común compartido es lo que funda la política, el orden en el espacio público. Si se reactiva la perspectiva aristotélica aparece lo de *en medio*, el lugar de la división expuesta. El héroe se expone a la división por el vínculo de la ciudad. Ese *en medio* expuesto, es un espacio privado, interés particular, vínculo neutralizado, condición de inmunidad. El lugar donde se instituye la violencia es neutralizado. Para Hannah Arendt el espacio público es un lugar de exposición, el corazón de lo común. Para Walter Benjamin lo que queda de la condición histórica, es sobrepasar la figura de

¹³⁷ Michel Foucault, Curso en el Collège de France (1976): *Il faut défendre la société*, eds. Bertani, M. y Fontana, A., ed. Gallimard-Seuil, París, 1997.

ciudad dividida. La ciudad dividida es la potencialidad de la guerra civil. Sin destino histórico solo subsiste la biopolítica. La doble figura de la división es la sublime división de un pueblo contra sí mismo, un ejemplo es la Revolución Francesa. La división social ya surgió entre los griegos y los bárbaros de la Grecia Antigua. Para Alexandre Kojève la post-historia es la japonización de la historia o la prohibición de hacer historia de la II Guerra Mundial, cuando se refiere a la crueldad del ejército japonés y a la historia escrita por los vencedores. La ironía de Kojève se hace patente cuando dice: no más historias, no más ritos. El agotamiento histórico del destino nos hace entrar en un espacio post-histórico, de ritualización de la existencia, somos japoneses para Kojève, en el sentido de que hacemos la lectura de los vencedores. Alexandre Kojève y Giorgio Agamben nos plantean que la consistencia histórica del pueblo se detiene y se preguntan: ¿hacia qué futuro se proyecta el pueblo? El pueblo es post-hegeliano y asimila todas las figuras de la división y el reagrupamiento, las alternancias de las figuras del orden y la muerte. “¡Unidos y con buena salud!”. ¿Cómo se des-inscribe el pueblo de su destino histórico? con la alergia a la división social. Democracia inmunitaria anestésica. Horror a la división.

La civilización romana era distinta de la ciudadanía ateniense, la polis romana era distinta de la polis griega, la primera era un símil de la guerra interior y la segunda de la guerra exterior, de la defensa y de la conquista.

La democracia actual nos salva de la exposición al peligro de la Guerra Civil que podría volverse contra nosotros. La alteridad es la división máxima, una exposición de la fragilidad humana. La comunidad queda así protegida en tanto que institución normativa y tutelada. Desde una perspectiva antropológica se da la estabilidad del paradigma inmunitario que nosotros proponemos y la razón de Estado. Vivimos a través de modos inmemoriales de vida en común que han tomado la forma de una ética psicológica, que diría así: “morir más viejos y con buena salud”.

La dimensión sanitaria y política tiene efectos de retorno de naturaleza terrible. Se han ejercido procesos de inmunización sobre la ciudadanía en relación a las enfermedades y las prácticas de poder. Vivimos la rebelión contra todo tipo de virus, igual que atacábamos la peste en el Medievo, ahora atacamos el sida. Existen dos dominios de acción: los de la política clásica y los de la biopolítica contemporánea, que se ocupan tanto de la enfermedad, como de la mortalidad. Ambos son procesos de dualización de la vida humana actual en la que guerra civil vuelve a actuar en el terreno de lo inmunitario y de lo comunitario.

Por un lado se encuentran la naturaleza y el caos y por otro se encuentra la cultura (la ley). En la naturaleza no hay una inscripción de la ley en el cuerpo y sin embargo la ley sí codifica el comportamiento. Las sociedades actuales reflejan una obsesión por el cuerpo, es un efecto *boomerang* de la sintomatología negativa de la sociedad contemporánea manifestada en el cuerpo, la nueva cosmética, según Alain Brossat. Se trata de cuidar nuestro cuerpo e igualmente el de los otros. Existen efectos de esta sintomatología que se dan en la guerra, como por ejemplo la purificación étnica en Yugoslavia entre serbios ortodoxos y croatas católicos. Existe un decreto de inmunización de las sociedades democráticas frente a las guerras de religiones, violaciones colectivas y cuerpos destrozados. En Yugoslavia se produce una vuelta al proceso inmunitario, a la carnicería política, durante una guerra civil generalizada entre todas las etnias y religiones, un dispositivo inmunitario que ha pasado por momentos extremos. Se produce una ruptura de la aproximación entre las comunidades, generando odio y furor. Cualquier comunidad étnica puede equivaler a su capacidad destructiva o exterminadora.

La condición de anestesia surge a mediados del siglo XIX como forma de insensibilidad artificial. En 1847 Simpson introduce el éter como anestésico, en 1898 Bier realiza la primera anestesia raquídea, en 1905 se sintetiza la procaína, en los 30 se empiezan a utilizar los barbitúricos, el opio, etc., hasta 1950, fecha en la que se propone la teoría de la técnica anestésica. Se trata de acabar con el dolor para trabajar mejor, se trataría de desarrollar una

sensibilidad programada bajo recetas y expedientes. La anestesia moderna americana pretendía que no sintiéramos dolores inútiles y no tomáramos riesgos con agresiones inútiles. ¿Cuál es la consecuencia en serie de estos avances? Por una parte se desarrolla un paradigma de civilización por difusión, por otra parte una marcha atrás masiva del *biodolor*, finalizando con una ruptura en el terreno de la sensibilidad, como un derecho a sufrir lo menos posible, psíquica y físicamente. Es una marcha atrás de los dolores psíquicos allí dónde el medio técnico existe. Aparecen así procedimientos de sensibilización: unidades paliativas, desensibilización ante la proximidad de la muerte, mientras que antes se hablaba del aspecto puramente orgánico. Se desarrollan dispositivos del abandono, cuyo motivo es la dignidad, morir sin sufrimiento inútil y no morir sin dignidad. Estos procesos de deshumanización que son el sufrir como una bestia tienen un valor moral, normalizan la vida y tienen sus propios gestos. El medio hospitalario es distinto en los países anglosajón y escandinavo, donde la morfina es fácilmente accesible. Surge como un enfrentamiento de la civilización con un esquema estoico que dice así: da la cara al dolor. El derecho a no sufrir, el derecho a escapar al dolor es propio de las sociedades actuales democráticas. Inmunidad y dolor democrático. Por una parte tenemos la figura de los anestesiados y por otra parte la de los sufrientes. Sin embargo, aunque queramos terminar con el dolor radicalmente, los sufrimientos son experiencias del mundo en que vivimos y de una vida humana cualquiera. El dolor sigue al hombre como una sombra toda su vida, es el horizonte que no puede sobrepasar. Son los momentos de una elaboración metafísica del dolor como destino y valor, posibilidad e imperfección del ser humano, mortal criatura.

Si se transfigura la verdad del dolor encontramos una prueba que nos impone la vida, una realización de sí misma y la figura del mártir. Éste es un sentido posible que se desprende del estudio del dolor. Pero olvidamos la erótica del dolor en la pareja sadomasoquista (de lo cual se ocupó Gilles

Deleuze en *La presentación de Sacher-Masoch: lo frío y lo cruel*¹³⁸) y el estado de profundización al que nos conduce la experiencia del dolor.

La circulación del dolor, la mortalidad y la fragilidad se convierten en resignación, consolación y en una salud con una perspectiva cristiana. Todo dolor es como un fallo, un error médico o de la naturaleza. Paralelamente la guerra civil es la violación de la intimidad, el proceso anestésico, la intrusión en el dolor ajeno. El estado de la humanidad es rechazar la enfermedad como una anomalía, evitando así la violencia de hacerle frente. Los ansiolíticos, narcolépticos, antidepresivos, etc., aplacan la violencia y el dolor social. La sociedad se quiere desprender de la violencia viva y el dolor para entrar en un proceso de pacificación. Somos una sociedad hiperestésica, sufrimos por todo, necesitamos sedarnos. Se plantea el problema de la eutanasia (etimológicamente: la buena muerte) como desligadura del mundo, como muerte voluntaria, derecho de un individuo a suprimirse como condición legítima. También se plantea la autodefensa de occidente del virus que es para él el cuerpo del extranjero, las pateras y los incidentes con los sin papeles, crímenes y vacunas para el virus de lo extranjero. Mientras existe inmunidad política para matar y violar, inmunidad frente a la guerra civil (como Irak, 1991-2003) exterior a nuestras fronteras, la comunidad global es una comunidad invisible e inexistente porque se han perdido los lazos de la humanidad. ¿Cómo no vamos a estar atravesados por la guerra civil que viene de otro lugar? Los derechos de asilo, las legalidades de los individuos quedan obsoletas. El nazismo obligó a los individuos a convivir en una frágil comunidad, en un vínculo sagrado con la muerte, además de la vuelta a la animalidad (ver la figura del *musulmán* o siervo en Agamben).

La gobernabilidad es un conocimiento o dominio del tiempo humano, regularidad y repartición de éste. La sociedad de control crea espacios a lo informal, no a los sueños. Se aleja de la primera naturaleza de lo horrible, es un

¹³⁸ Gilles Deleuze, *Presentación de Sacher-Masoch: lo frío y lo cruel*, ed. Amorrutu, Buenos Aires, 1967.

proceso de densidad del medio puesto sobre vigilancia, de sí, desarrolla la confianza en nosotros mismos, en los otros. Las sociedades democráticas han entrado en un proceso de reconversión de la guerra perpetua en la paz perpetua kantiana. La carnalidad viene a suplantar otras mitologías, siendo así más manejables, productos manufacturados en manos de cirujanos invisibles. Ya Benjamin en *Los pasajes: París capital del XIX*¹³⁹, nos hablaba de la sociedad parisina como sociedad que vivía entre terciopelos y peluches. Se pretende crear una confianza en el mundo, alejándonos de los peligros vivenciales y sustituyendo la realidad por una simulación virtual, como Jean Baudrillard nos expone en *Pantalla total*¹⁴⁰. Somos insensibles al mal ajeno extraterritorial. Por medio de la cultura de la imagen manipulada se amortigua el dolor y la responsabilidad social para con el otro. Los programas de salud mental se plantean qué es lo que hace que psicoticemos a pesar de estar anestesiados, como *zombis*.

9.3 LA POSTMODERNIDAD: LO RITUAL, LO SACRIFICIAL, LA MARCA Y EL FANTASMA

A través de las performances, Orlan discute con la tradición filosófica francesa sobre temas centrales de la crítica postmoderna. El texto así se vuelve cuerpo. Por ejemplo, el texto de Jacques Derrida es un texto que se escribe al margen de la página. Es un escritura doble que se dobla o desdobra como si se tratara de dos discursos distintos, el ensayo y la poesía. El ensayo y la narración sustituyen las ansias del lector y su lectura, creando distintos caminos alternativos al orden tradicionalmente impuesto a la lectura. Orlan con sus lecturas interactivas de Derrida, entre otros, da un contexto distinto a la

¹³⁹ Walter Benjamin, *Libro de los pasajes*, ed. Akal, Madrid, 2005.

¹⁴⁰ Jean Baudrillard, *Pantalla total*, ed. Anagrama, Barcelona, 2000.

producción de discursos deconstruccionistas. En *Por fin aprender a vivir*¹⁴¹, Derrida, al igual que Orlan con sus performances, se despide, nos da su propio adiós antes de su muerte, al igual que otras veces ha despedido con un *Adiós a Emmanuel Lévinas*¹⁴² o sus *Memorias para Paul Man*¹⁴³. Lo epistolario, tanto en la obra de Derrida como en las performances de Orlan, está presente en forma de comunicación escrita, leyendo y difundiendo lo leído en tiempo real. Ambos rompen con el misterio del *Mal de archivo*¹⁴⁴, convirtiéndose en los burladores de los antiguos arcontes que por mandato depositan y guardan los misterios del *arjé*.

¹⁴¹ Jacques Derrida, *Por fin aprender a vivir. Entrevista con Jean Birnbaum*, col. Nómadas, ed. Amorrutu, 2007.

¹⁴² Jacques Derrida, *Adiós a Emmanuel Lévinas. Palabra de acogida*, ed. Trotta, Madrid, 1998.

¹⁴³ Jacques Derrida, *Memorias para Paul de Man*, ed. Gedisa, Barcelona, 1998.

¹⁴⁴ Jacques Derrida, *Mal de archivo. Una impresión freudiana*, ed. Trotta, Madrid, 1997.



Ilustración 65: Giambattista Piazzetta, *El sacrificio de Isaac*, 1715.

La idea de *sacrificio* y de *espectro* en Derrida que desarrollamos a continuación es vital en esta investigación doctoral. En *Dar la muerte*, Derrida asocia la idea de sacrificio al sacrificio que es capaz de realizar Abraham por encima de la familia, pero en *Espectros de Marx* apunta a la relación existente entre la revolución y la idea de repetición. Para que se produzca la revolución es necesaria la memoria de los muertos que reaparece en forma de fantasma y nos da el ejemplo de las barricadas donde los revolucionarios, aún sabiendo que van a morir, siguen luchando. La historia es un *peso* o *carga* (primera transformación en camello que aparece en el *Así habló Zaratustra* de F. Nietzsche), en el sentido heideggeriano y nietzschiano, que habita el comunismo en forma de fantasma. La idea de fantasma aparece ya en Platón y Aristóteles. Esta cuestión fantasmagórica asociada al sacrificio del

revolucionario¹⁴⁵ parece ser una tesis propicia para la interpretación de este arte sacrificial, ya se trate de W. Shakespeare o K. Marx, lo que deja de sí el muerto es su fantasma. Orlan nos dejará su fantasma momificado en un museo de arte.

*Todos los fantasmas se proyectan en la pantalla de ese fantasma (es decir, en un ausente, pues la pantalla misma es fantasmática, como en la televisión del mañana que prescindirá de soporte “pantallesco” y proyectará sus imágenes - a veces imágenes de síntesis - directamente en el ojo, como el sonido del teléfono en el oído).*¹⁴⁶

Jacques Derrida, *Espectros de Marx: el estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional* (1995)

Como venimos diciendo, Orlan lee en sus performances textos de filósofos, como por ejemplo del filósofo francés Michel Serres, sobretudo su libro *Le tiers-instruit*¹⁴⁷. Este autor expone en este texto un tratado sobre una nueva educación que se basa en el viaje y la independencia respecto a la familia, así como el abandono de las manías familiares y las costumbres o rutinas de los pueblos. El joven debe alejarse nadando al infinito de sus posibilidades, como el mismo Michel Serres, quien nació en Agen y cuyo padre era dragador, él y su hermana aprovecharon esta condición existencial para viajar y conocer el mundo y sus gentes.

¹⁴⁵ Jacques Derrida, *Espectros de Marx: el estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*, trad. José Miguel Alarcón y Cristina Peretti, ed. Trotta, Madrid, 2003.

¹⁴⁶ Ídem, pág. 116.

¹⁴⁷ Michel Serres, *Le tiers-instruit*, ed. Gallimard, París, 1991.



Ilustración 66: Antonio Allegri da Correggio, *Noli me tangere*, Museo del Prado, Madrid, 1518.

La imagen que produce Orlan de sí misma reproduce la relación entre el crucificado Cristo y la virgen a sus pies. Pero aquí la virgen toma el lugar del Cristo, representando la expresión que utiliza Jean-Luc Nancy para explicar la relación entre estos dos cuerpos: *Noli me tangere*, los dos cuerpos no se pueden tocar pero si ver en la distancia de éstos. El levantamiento del cuerpo de Cristo se da de pie, haciendo referencia a la ascensión vertical de su cuerpo. Este tipo de dispositivos corporales son los estudiados por Orlan a través de la performance y es donde podemos ver desarrolladas las tesis biopolíticas, por medio del estudio del cuerpo a través del arte, como denuncia política de los valores establecidos, de manera extra-moral o subversiva.

Llegados a este punto de la tesis doctoral queremos aclarar la tesis clave aquí desarrollada. En ella lo *ritual* y lo *sacrificial* se ponen en evidencia a través de las actividades cotidianas de la sociedad en todos los órdenes posibles de existencia: la familia, la universidad, la escuela, (como bien explica Michel Foucault en su teoría sobre el poder), etc. Lo ritual atraviesa todas estas posibilidades en forma de rito. El arte y la performance, como forma de arte concreto, posibilita a través del rito puesto en escena, escenificar los mismos ritos repetidos desde tiempos arcaicos en relación con la performativa del cuerpo. De hecho, el arte carnal aquí propuesto es un rito sacrificial del propio cuerpo social en el cuerpo del artista. Lo antiguo y lo moderno adoptan la forma postmoderna de la performance, como paradigma del sacrificio humano que apela a los primeros ritos antiguos de sacrificios humanos como una forma de salvación o ruptura del orden humano y su relación con el orden mítico que asocia toda actividad humana y la artística, en concreto, con una religación de lo humano con lo cósmico. El artista se transforma en el actor de las tragedias humanas, exponiendo su carnalidad al ridículo y el canibalismo que deposita el espectador en él cuando no es expresado claramente.

De hecho, a las performances contemporáneas del siglo XX y XXI se les podría denominar *metaperformance*, como expone Claudia Gianetti¹⁴⁸ por la ausencia de vínculo entre el artista y el público, por el uso de las nuevas tecnologías audiovisuales. Aunque yo diría que sí existe vínculo, pero en el orden simbólico, que aunque no es directo el contacto, aún así sí sigue existiendo una forma de contacto a distancia que provoca cambios performativos en el espectador y en el artista.

¹⁴⁸ Juan Antonio Ramírez y Jesús Carrillo, *Tendencias del arte, arte de tendencias a principios del siglo XXI*, ed. Ensayos Arte Cátedra, Madrid, 2004. Ver Cáp. 3 *La reinención del cuerpo* de Patricia Mayo. Y Robert Fleck: "L'actualité du happening", en *Hors Limites. L'art et la vie*, París, 1952-1994, ed. Centre Georges Pompidou.



Ilustración 67: Foto publicada en El País en la que podemos ver al filósofo Heidegger compartir mesa con soldados nazis y colegas académicos en un mitin nazi el 11 de noviembre de 1933. El filósofo está marcado con una x.

Las ideas de *marca* y *sacrificio* en Martin Heidegger se pueden encontrar en la obra de Orlan, en los conceptos heideggerianos de *identidad racial* (Artung), *marca* (Prägung) y *comunidad de destino* (schicksalsgemeinschaft) que marcaron los fundamentos filosóficos del nacionalsocialismo alemán o nazismo, el cual se nutrió de las ideas filosóficas basadas en la defensa de la raza, el sacrificio, la noción de mito y la asociación de la idea de comunidad a la idea de territorialidad o tierra, como lugar concreto donde se desarrolla una raza privilegiada cuyos antepasados son los supuestos primeros germanos¹⁴⁹.

No olvidemos que Hitler era más bien seguidor de la secta de Thule que acérrimo lector de Nietzsche y no fue, como se nos ha querido hacer creer, un hacedor de la filosofía de Nietzsche. Aunque esta confusión proviene del marido de la hermana de Nietzsche, quien era un fascista que quería formar una comunidad fascista utópica en Paraguay. También hay que pensar que

Heidegger se encargó de que echaran a su profesor judío Husserl, para así convertirse en el filósofo preferido del *fhurer* y, aunque éste llegó a ocupar el puesto de rector que ocupaba su profesor, Hitler nunca quiso saber de él. Sin embargo, Heidegger hizo todo lo posible para que Hitler lo recibiera. Otra cosa es el último Heidegger que se supone que puede ser expiado de sus culpas, aunque no está demasiado claro, como demuestra E. Faye en *La introducción del nazismo en la filosofía*¹⁵⁰.

Os invito a respetar la voluntad y la obra de nuestro Führer Adolf Hitler. Os ligo a la ley de la existencia del nuevo estudiante alemán. Os exijo disciplina y seriedad, así como dureza hacia vosotros mismos. Os pido voluntad de sacrificio y ejemplaridad en la actitud (Haltung) para con todos los camaradas del pueblo (Volksgenossen) alemanes.

*¡Heil Hitler!*¹⁵¹.

Emmanuel Faye, Heidegger. *La introducción del nazismo en la filosofía* (2005)

Este vínculo que venimos demostrando a lo largo de la tesis, entre la estética y la tortura de los regímenes dictatoriales, la podemos encontrar también en la tesis doctoral de la Dra. en Bellas Artes y Escultura María Lourdes Santamaría Blasco, profesora de Bellas Artes en la Facultad de Bellas Artes de Altea, refiriéndose a los pintores perseguidos por el nazismo, como George Grosz y Otto Dix, quienes fueron catalogados dentro del llamado *Arte degenerado*. Es curioso sin embargo, que precisamente la degeneración

¹⁵⁰ Emmanuel Faye, Heidegger. *La introducción del nazismo en la filosofía. En torno a los seminarios inéditos de 1933-1935*, Trad. Óscar Moro Abadía, ed. Akal, Madrid, 2009.

¹⁵¹ Ídem, cap. *Los campos de trabajo, la salud del pueblo y la raza dura en las conferencias y discursos de los años 1933-1934*, fragmento del discurso de Heidegger como rector en la Universidad de Friburgo, pág. 131.

tomara mayores visos de manos de los verdugos que de las víctimas, ya que estos utilizaron los campos de exterminio para abastecerse de sexo, utilizando a las presas judías y de otras comunidades como si se tratara de prostitutas. Aunque lo que le interesa a la Dra. María Lourdes Santamaría Blasco son más bien las figuras del exceso como el *Lustmörder*, *psychokiller* o *sexual murder*.

Ambos artistas retrataron las traumáticas imágenes del campo de batalla y del matadero doméstico clandestino, más que como una metáfora del nazismo como una manifestación de lo siniestro freudiano, lo reprimido y oculto que siempre acaba por revelarse de una forma monstruosa. El lado oscuro de la personalidad no pertenece a una época o sociedad concreta, aunque se reprima o anestesia siempre está latente, pero en determinadas circunstancias, sociales y personales, emerge con especial virulencia. Ya sea en forma de asesino en serie solitario y urbano, o en forma de asesinos en masa institucionalizados y legalizados en el campo de batalla¹⁵².

**María Lourdes Santamaría Blasco,
*Figuras del Exceso y políticas del cuerpo (2008)***

La identidad racial en Orlan es una comunidad mutante, la marca nazi se convierte en un estigma postoperatorio y la comunidad de destino nazi en una comunidad posthumana. Al igual que en el mito nazi pero con distinta finalidad, Orlan intenta hacer emerger una nueva identidad inexistente, invisible, etc., pero esta vez muy diferente a los delirios de los nazis por el suelo alemán, ya

¹⁵² Lourdes Santamaría Blasco, Tesis doctoral *Figuras del exceso y políticas del cuerpo. Riesgos, Prejuicios y Represión de la Visibilidad de los Placeres. Representaciones de sexualidades extremas en el Arte y la Cultura del Siglo XX*, director Juan Vicente Aliaga, pág. 216, ed. UPV, Valencia, 2008.

que esta identidad es una identidad deterritorializada o nómada, en el sentido deleuziano. Aunque la esquizofrenia hitleriana sí tomaba agenciamientos deterritorializadores o globales, las ansias imperiales o expansionistas hitlerianas representaban más bien convertir el globo en la expresión de un mandato, es decir, manejar lo global como si se tratara de algo absolutamente local. La idea que hoy fascina tanto y que se deduce del avance de las nuevas tecnologías y que se conoce como aldea global recuerda en cierto sentido el delirio hitleriano del absolutismo, mientras que el nomadismo representado por Orlan es la imagen de lo inaprensible y cosmopolita.

¿En qué sentido entendemos el cosmopolitismo de la artista Orlan? Para nosotros el cosmopolitismo de Orlan es una actitud heredada de los griegos muy antigua, cuyo declive coincidió con uno de los mayores logros de la humanidad, la creación y dirección de la Biblioteca de Alejandría, por parte de Ptolomeo Sóter por orden de Alejandro el Grande, momento en que los griegos perdieron su condición de ciudadanía global al atravesar Persia, junto a Alejandro Magno o por su cuenta, para instalarse en las ciudades conquistadas por el imperio. Este expansionismo implicó también el fin del nacionalismo griego.

No podemos olvidar la influencia de las tesis que aparecen en *Empire*¹⁵³ de Antonio Negri y Michael Hardt, donde se promulga más que una República mundial una *especie común* en el sentido de:

... el deseo de la multitud no es el deseo de un Estado cosmopolita sino una especie común¹⁵⁴.

Antonio Negri y Michael Hardt, *Imperio* (2000)

¹⁵³ *Empire*, Antonio Negri y Michael Hardt, ed. *Essais EXILS*, traducido del inglés por Denis-Armand Canal, 2000.

¹⁵⁴ Ídem, Pág. 437. La traducción del francés es mía.

Esa nueva *especie común* es la de un *militante* cualquiera que pone en cuestión el orden establecido de la raza, la nacionalidad, la ciudadanía, etc. y que es heredero de las luchas revolucionarias del s. XIX y el XX.

Los estoicos fueron los primeros en defender esta posición estética del ciudadano del mundo frente a la vida, una vuelta a las raíces estoicas que Kwame Anthony Appiah también defiende como necesaria en *Mi cosmopolitismo*¹⁵⁵ y que René Schérer complementa en su nuevo libro *Pour un nouvel anarchisme*¹⁵⁶, con la tesis de que el estoicismo surgió como una nueva forma de unión de la comunidad, a través de los ritos sacrificiales que el antiguo griego debía superar por medio de pruebas iniciáticas, como el canibalismo y el asesinato. Para Schérer el origen del estoicismo muchas veces es omitido a favor de la versión entusiasta u optimista del cosmopolitismo¹⁵⁷. Lo mismo sucede con el *indigenismo* y el *mesticismo* cuando se confunden con el *asimilacionismo*, que destruye la diferencia por medio de la obligada introducción en los procesos y efectos de asimilación. Por ejemplo, los indígenas mejicanos han sido obligados a abandonar la selva para formar parte de la ciudadanía urbana, sin haber sido reconocidos los derechos que los hacen diferenciales. De hecho el indígena es maltratado en la ciudad y en el campo, mientras que el Estado mejicano defiende las tesis de *mezcolanza* y *multiculturalismo* que poseen dos vertientes diferenciadoras de este proceso indigenista, la positiva y la negativa, como bien ha expuesto la doctora en Ciencias Políticas de la Universidad de Grenoble, Olivia Gall, en su texto *Racismo y discriminación de género versus la construcción de la ciudadanía indígena: México (1920-2001)*¹⁵⁸.

¹⁵⁵ *Mi cosmopolitismo*, Kwame Anthony Appiah, trad. Lilia Mosconi, Katz editores, Madrid, 2008.

¹⁵⁶ *Pour un nouvel anarchisme*, René Schérer, ed. Cartouche, 2008.

¹⁵⁷ Ver *Utopías nómadas*, René Schérer, dir. de la col. Manuel Asensi, trad. José Ignacio Benito Climent y Laura Vidal Català, corr. Núria Armell Rodríguez, Col. Pensamiento Radical, ed. Tirant lo Blanch, 2010.

¹⁵⁸ Discurso pronunciado en el XXIII Simposio sobre Etnicidad, Ciudadanía y Violencia, en el Congreso Internacional de Estudios sobre América Latina, Washington D.C., 6 al 8 de septiembre, 2001. Olivia Gall es actualmente investigadora del Programa de Investigación

También Ulrich Beck en su texto *La sociedad del riesgo global*¹⁵⁹ aboga por una ciudadanía global, a partir de su análisis sociológico de la ciudadanía actual en los diferentes países europeos, los cuales buscan una zona común en la que la asunción de riesgos, para bien o para mal, es un aliciente de su manifiesto cosmopolita. Si bien para él, más que ciudadanos, lo que podemos observar por las calles de Europa son zombis-vivientes, productos de las sociedades tecnificadas y administradas burocráticamente, sin otra finalidad que el consumo y la doblación de las costumbres al funcionamiento del tardocapitalismo. De hecho Ulrich Beck expone los cambios sociológicos acaecidos como el aumento de las familias monoparentales de una mujer y un hijo solos o de un hombre solo. Por lo tanto, sólo nos quedan ciudadanos/as solos/as con sus hijos/as, aislados dentro de un mundo global cada vez más hostil y más desvinculado de lo común en lo social y lo afectivo.

Multidisciplinaria sobre Mesoamérica y el Sureste (Proimmse) de la UNAM, con sede en San Cristóbal de las Casas, Chiapas, y que dirigió de 1998 a 2000. Hoy en día, el Proimmse está adscrito al Instituto de Investigaciones Antropológicas de la UNAM.

¹⁵⁹ *La sociedad del riesgo global*, Ulrich Beck, trad. Jesús Alborés Rey, ed. Siglo veintiuno de España editores, 2006.

10. CONCLUSIONES

La hipótesis que hemos intentado demostrar a lo largo del cuerpo del texto de esta tesis doctoral, partía de la idea de estudiar el contexto histórico-político de la performance y el surgimiento de movimientos sociales como el feminismo, sobretodo el francés, porque es el contexto que nos interesa en relación a la artista performer que hemos estudiado. Se proponía demostrar así que Orlan es un paradigma de la performance feminista, para más tarde pasar a analizar su obra artística y descubrir que su arte es una arte derivado del arte-carnal. Un arte ya existente en el arte, el teatro y la literatura de Bacon y Artaud por ejemplo, que se conforma en Orlan como una estética del sacrificio, como propone esta tesis doctoral. Es decir, una estética en la que el artista se sacrifica por una nueva humanidad, como la del Odiseo analizado en *La dialéctica de la Ilustración*¹⁶⁰ por Adorno y Horkheimer. El yo del artista, como el yo griego, se constituye a través del sacrificio y es así como se construye el sí-mismo ideal a través del arte, recuperando la idea de sacrificio.

Hemos estudiado las políticas de minorías, desde los postmodernos franceses hasta los postmodernos italianos y americanos, para descubrir que este tipo de arte performativo busca realizar en el cuerpo del artista un cambio político que surgiría de la estética y que podría crear un cambio societal en el orden de los discursos contemporáneos. Creemos que lo mítico y el discurso entran en un juego dialéctico en el que es difícil distinguir la realidad de la ficción, ya que ésta adopta cierta superficialidad propia del teatro que a la vez cumple con la función de éste. Al exagerar la realidad se descubre la realidad inherente del mundo o más bien, una realidad concreta que estaba ahí y no se dejaba entrever o aprehender, como es la idea de multiplicidad nietzscheana, foucaultiana o deleuziana.

¹⁶⁰ Max Horkheimer y Theodor W. Adorno, *La dialéctica de la Ilustración: fragmentos filosóficos*, ed. Trotta, 1994.

El arte performance depende de una visión trágico-cómica de la realidad y de lo que se trata con este arte es de poner en cuestión la fundamentación de la verdad. No existe un fundamento para la existencia, de tal modo que el artista performer, en este caso Orlan, busca transgredir los límites del conocimiento humano a través de la experimentación con su propio cuerpo, llevándolo a sus límites más concretos y abstractos a la vez.

Diversos fundamentos estéticos, políticos y filosóficos se desprenden de la obra de arte de Orlan y es lo que la convierten a la vez en una obra que pone en cuestión, a través del cuerpo del artista, los discursos y conceptos que fundamentan la existencia humana, en la doble vertiente trágica y cómica, como en la estética nietzscheana heredera de la tradición griega. Este juego de máscaras tan antiguo sirve a la artista para poner en cuestión el orden establecido de las interpretaciones a través del lenguaje. El cuerpo como carnalidad y texto muestra la sintomatología societal en que se halla él mismo sumergido. La cultura del sacrificio, la performatividad de ritos antiguos en los nuevos ritos disfrazados bajo el manto del arte y el disfraz burlón de una especie de arlequín, que es el artista. Este nuevo arte, la performance, posee la excelencia de ser un arte que aglutina todos los discursos de la sociedad y a la vez tiene la posibilidad de destrozarlos y desproveerlos de todo fundamento metafísico o científico de la verdad. El cuerpo es el propio fundamento de la existencia postmoderna y esto lo sabemos desde los *maestros de la sospecha*¹⁶¹, porque el cuerpo es el lenguaje de los lenguajes, es un metalenguaje propio del actor antiguo griego que se ocultaba el rostro frente a las autoridades y alzaba su voz haciéndola repercutir a través de la máscara. De hecho, Orlan no hace otra cosa que burlarse de nosotros porque ese amo o gran Otro está ahora dentro de nosotros mismos y de los discursos que nos atraviesan, se convierten así en instrumentos quirúrgicos que nos cortan y nos fragmentan mostrando en una imagen esperpéntica la fractura del ser humano,

¹⁶¹ Expresión del filósofo francés Paul Ricoeur, utilizada para definir a los tres maestros de la sospecha o a los filósofos que ponen en cuestión lo establecido, sospechando de alguna estructura oculta. Estos son Freud, Marx y Nietzsche. Freud descubre el inconsciente, Marx lo económico y Nietzsche la mentira.

su vacío existencial o el hecho de que está colgado a su cuerpo, como dice E. Lévinas, sin poder sustraerse a esa insoportable existencia. Pero este dramatismo o *fatalismo ruso*, como lo llamaba Nietzsche, se convierte en ironía cuando el cuerpo se vuelve obsoleto al ser maltratado y modificado, metamorfoseado al gusto del consumidor convirtiéndose en una mercancía o un fetiche de sí mismo y cumpliendo así la función fantasmática de la mercancía, como lo enuncia G. Agamben en *Estancias*¹⁶². No olvidemos que la raíz antigua de *facere* es hacer un sacrificio y Orlan lo hace sacrificándose a sí misma en pro de un nuevo arte y una nueva filosofía, que es la no-estética, es decir una post-estética y una post-filosofía que van más allá de sus propias fronteras y buscan los orígenes en el juego. Como el niño de las transformaciones de Zaratustra, Orlan juega a metamorfosearse burlándose de todas nuestras nociones de verdad que Nietzsche ya puso en cuestión en *Verdad y mentira en sentido extramoral*¹⁶³ (1873), donde el joven Nietzsche arremete contra las metáforas que nos dan sentido, como son las fundamentaciones metafísicas y matemáticas que no son más que meras metáforas fundamentales que esconden la inconsistencia de cualquier verdad. La única verdad es la del cuerpo de Orlan mutado burlándose de nuestra mirada que queda transvalorizada en sus performances. Nuestro cuerpo reflejado en la imagen de ella metamorfoseada a lo largo del tiempo, burlándose de nosotros y mostrándonos ese horror a través de sus fotografías post-operatorias. Estas palabras de Nietzsche reflejan mejor lo que quiero decirles:

El intelecto, como un medio para la conservación del individuo, desarrolla sus fuerzas primordiales en la ficción, pues ésta es el medio

¹⁶² Giorgio Agamben, *Estancias*, ed. Pre-textos, Valencia, 1995.

¹⁶³ *Verdad y mentira en sentido extramoral*, F. Nietzsche, Prol. Manuel Garrido, est. de Hans Viahinger, trad. Simón Royo Hernández, ed. Tecnos, Madrid, 1998.

por el cual se conservan los individuos débiles y poco robustos, como aquellos a los que les ha sido negado, servirse, en la lucha por la existencia, de cuernos o de la afilada dentadura de los animales carniceros. Este arte de la ficción alcanza su máxima expresión en el hombre: aquí el engaño, la adulación, la mentira y el fraude, la murmuración, la hipocresía, el vivir del brillo ajeno, el enmascaramiento, el convencionalismo encubridor, el teatro ante los demás y ante uno mismo, en una palabra, el revoloteo incesante ante la llama de la vanidad es hasta tal punto la regla y la ley, que apenas hay nada más inconcebible que el hecho de que haya podido surgir entre los hombres un impulso sincero y puro hacia la verdad. Se encuentran profundamente sumergidos en ilusiones y ensueños, sus miradas se limitan a deslizarse sobre la superficie de las cosas y percibir formas, sus sensaciones no conducen en ningún caso a la verdad, sino que se contentan con recibir estímulos y, por así decirlo, jugar un juego de tanteo sobre el dorso de las cosas¹⁶⁴.

F. Nietzsche, *Verdad y mentira en sentido extramoral* (1873)

A través de la pintura, el teatro o el cine se va configurando un arte-carnal que la performance aglutina como consecuencia de todos los efectos de las distintas artes enunciadas. Es así como surge una nueva estética o no-estética del sacrificio. Las nuevas artes audiovisuales, la pintura como el origen de éstas y la performance como consecución plástica de la imagen en el cuerpo, demuestran la necesidad humana desde tiempos inmemoriales de desnudarse, sacrificarse, sacrificar o autosacrificarse para una mejora de su propia humanidad, sea por motivos éticos o no, sigue siendo un hecho que queda enmascarado por los formalismos de las artes y del show en general. Sin embargo, el arte sería la muestra encubierta u oculta de lo primitivo

¹⁶⁴ Ídem, pág. 4.

humano o atávico. Por lo tanto, la tesis aquí expuesta es que Orlan es el paradigma de una estética del sacrificio, pero un sacrificio antiguo y desmitificado revertido de nuevas imágenes contemporáneas que no nos dejan entrever el trasfondo ancestral de estas prácticas artísticas.

Post scriptum. Actualmente Orlan vive en los Ángeles, EEUU, y con su propio *orlanbus* hace exposiciones itinerantes como si se tratara de un *rolling-stones*, entendiendo *rolling stones* en su raíz etimológica nómada. Además este año ha vuelto a su ciudad natal, Saint Étienne, ya que se exponía su obra y a París, donde intenta exponer su nueva obra textil mutante junto a la artista española Agatha Ruíz de la Prada, en el boulevard Saint Germain. También está realizando numerosas exposiciones en la Abadía de Maubuisson que fue construída por una supuesta monja “feminista” y en el museo de Pompidou. Esta tesis doctoral ha sido considerada recientemente por Orlan como uno de los estudios universitarios dignos de ser citados en su curriculum vitae, lo cual nos congratula.

Nom de la thèse: *Orlan comme paradigme de l'esthétique du sacrifice.*

Mots clefs: performance, postmodernité, biopolitique, métamorphose, corps, genre, etc.

Résumé: cette thèse veut présenter l'histoire du corps en rapport à un nouvel art, comment est la performance. On a étudié la performance à partir de la philosophie et la psychanalyse. Le corps d'Orlan est le support de tous les discours modernes dans la postmodernité.

Cette thèse doctoral investigue à partir d'une méthodologie postmoderne l'œuvre d'art performance de l'artiste Orlan. La thèse principale est que les pratiques artistiques d'Orlan sont une espèce d'art nouveau, l'art charnel, une esthétique du sacrifice avec anesthésie qu'essai de désacraliser l'œuvre d'art et de travailler le corps comme un champ de bataille où les discours travers le corps de l'artiste et le corps sociaux. La chair est contournée par la peau, le

masque de notre corps. La peau est une carcasse ou un vêtement qui cache le vrai de la mort des mœurs. L'étude anatomique dans l'art depuis Rembrandt à Francis Bacon et les salles de torture de l'âge moyen son la base théorique d'un art de la cruauté, au même temps que la littérature d'Artaud est la base théorique littéraire de la cruauté du corps. Le corps est la métamorphose, on le coupe avec la chirurgie pour créer de corps nouveaux, de mutants ou de fantômes.

11. BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, Theodor W. y HORKEIMER, Max**, *La dialéctica de la Ilustración Fragmentos filosóficos*, Ed. Trotta, Madrid, 2005.
- AGAMBEN, Giorgio**, *La comunidad que viene*, ed. Pre-textos, Valencia, 2006.
- *Profanaciones*, ed. Anagrama, Barcelona, 2005.
- *Estancias*, ed. Pre-textos, Valencia, 1995.
- ALIAGA, Juan Vicente**, *Arte y cuestiones de género. Una travesía del siglo XX*, ed. Nerea, San Sebastián (Guipúzcoa), 2004.
- *Orden fálico. Androcentrismos y violencia de género en las prácticas artísticas del siglo XX*, ed. Akal, col. Arte contemporáneo, Madrid, 2007.
- AGUILAR GARCÍA, Teresa**, *Ontología Cyborg: el cuerpo en la nueva sociedad tecnológica*, ed. Gedisa, Barcelona, 2008.
- ASENSI PÉREZ, Manuel**, *Literatura y filosofía*, Teoría de la literatura y literatura comparada, ed. Síntesis, Madrid, 1996.
- *Los años salvajes de la teoría*, Philippe Sollers, Tel Quel y la Génesis del pensamiento post-estructural francés, Col. Prosopopeya, ed. Tirant lo Blanch, Valencia, 2006.
- *Historia de la Teoría de la Literatura I (desde los inicios hasta el siglo XIX)*, Col. Humanidades literatura, ed. Tirant lo Blanch, Valencia, 1998.
- *Historia de la teoría de la literatura (el siglo XX hasta los años setenta)*, Vol. II, Col. Humanidades literatura, ed. Tirant lo Blanch, Valencia, 2003.
- BALLÓ, Jordi y PÉREZ, Xavier**, *Els riscos del saber*, ed. Galàxia Gutenberg, Cercle de lectors, Barcelona, 2009.
- BAUDRILLARD, Jean**, *Pantalla total*, Anagrama, Barcelona, 2000.
- BAUMAN, Zygmunt**, *Identidad*, ed. Losada, Buenos Aires (Argentina), 2005.
- *Modernidad líquida*, Argentina, Ed. Fondo de Cultura, 2000
- BATAILLE, Georges**, *Poèmes et nouvelles érotiques*, ed. Mercure de France, 1999.
- *El erotismo*, ed. Fabula Tusquets Editores, Barcelona, 2007.
- BECK, Ulrich**, *La democracia y sus enemigos*, ed. Paidós Studio/Textos escogidos, Barcelona, 2000.

— *La sociedad del riesgo: hacia una nueva modernidad*, ed. Paidós ibérica, 2006.

BENJAMIN, Walter, *Libro de los pasajes*, ed. Akal, Madrid, 2005.

— *Para una crítica de la violencia*, ed. Biblioteca nueva, Madrid, 2010.

— *Historias y relatos*, ed. Muchnik, Barcelona, 2000.

BERGER, John, *Modos de ver*, pról. Eulalia Bosch, trad. cast. ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2002.

BLISSET, Luther y BRÜNZELS, Sonja, *Manual de guerrilla de la comunicación*, Editorial independiente VIRUS, 2000.

BURKE, Edmund, *Investigaciones acerca de las ideas de lo bello y lo sublime*, Filosofía Alianza editorial, 2005.

BOZAL, Valeriano, *Vol. II Historia de las ideas estéticas y las teorías artística*, ed. Visor Serie la balsa de la medusa, 1996.

BROSSAT, Alain, *La démocratie immunitaire*, ed. La dispute, comptoir de la politique, France, 2003.

— *La résistance infinie*, ed. Lignes essais, París, 2006.

— *Droit à la vie?*, ed. non conforme, Seuil, France, 2010

CAHN, Walter, *Obras maestras. Ensayo sobre la historia de una idea*, Alianza editorial, Madrid, 1989.

CIXOUS, Hélène, *De la scène de l'Inconscient à la scène de l'Histoire: Chemin d'une écriture*. En *Hélène Cixous. Chemins d'une écriture*, dir. Françoise Van Rossum y Myriam Díaz-Diocaretz, eds. Rodopi-P.U.V., París, 1990.

CLARK, Kenneth, *El desnudo. Un estudio de la forma ideal*, Alianza editorial, Madrid, 1987.

CLÚA, Isabel, *Género y cultura popular: Estudios culturales I*, ed. UAB, Bellaterra, 2008.

CORRAL, Natividad, *Nadie sabe lo que puede un cuerpo. Variaciones sobre el cuerpo y sus destinos*, Madrid, ediciones Talasa, 2005.

DEEPWELL, Katy, *Nueva crítica de arte feminista*, Madrid, ed. Cátedra, Col. Feminismos, 1998.

DELEUZE y GUATTARI, *El AntiEdipo. Capitalismo y esquizofrenia*, Paidós Ibérica, 1998.

— *Logique du sens*, ed. Les éditions de minuit, Paris, 1969.

- *Dos regímenes de locos. Textos y entrevistas*, ed. Pre-textos, Valencia, 2005.
- *Francis Bacon logique de la sensation*, ed. Seuil (l'ordre philosophique), 2002.

DERRIDA, Jacques, *Dar la muerte*, ed. Paidós, 2000.

- *Por fin aprender a vivir. Entrevista con Jean Birnbaum*, col. Nómadas, ed. Amorrutu, 2007.
- *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*, col. Estructuras y procesos. Filosofía, ed. Trotta, Madrid, 2003.
- *Espectografías (desde Marx y Derrida)*, col. Estructuras y procesos. Filosofía, ed. Cristina Peretti, Madrid, 2003.
- *Adiós a Emmanuel Lévinas. Palabra de acogida*, ed. Trotta, Madrid, 1998.
- *Mal de archivo. Una impresión freudiana*, ed. Trotta, Madrid, 1997.
- *Memorias para Paul de Man*, ed. Gedisa, Barcelona, 1998.

DERY, Mark, *Velocidad de escape-La cibercultura en el final de siglo*, traducción de MONTOYA VOZMEDIANO, Ramón, Madrid, ed. Siruela, 1998.

DOSSE, François, *Gilles Deleuze Félix Guattari, Biographie croisée*, ed. La Découverte, Paris, 2009.

DUCH, Lluís y MÈLICH, Joan-Carles, *Escenarios de la corporeidad. Antropología de la vida cotidiana 2/1*, Editorial Trotta, 2005.

FARÍAS, Víctor, *Heidegger y su herencia. Los neonazis, el neofascismo y el fundamentalismo islámico*, ed. Tecnos, 2010.

FAYE, Emmanuel, *Heidegger. La introducción del nazismo en la filosofía*, ed. Akal, Madrid, 2008.

FOUCAULT, Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique*, ed. Tel Gallimard, 1972.

- *Herméneutique du sujet- Cours au Collège de France, 1982*, Hautes Études, Gallimard, ed. Le Seuil, 2001.
- *Les anormaux- Cours au Collège de France, 1974-75*, Hautes Études, Gallimard, ed. Le Seuil, 1999.

FRANCH, José Alcina, *Arte y antropología*, Alianza editorial, Madrid, 1988.

FREUD, Sigmund, *Tres ensayos sobre la teoría sexual (Volumen VI: ENSAYOS XXVI-XXXV)*, ediciones Orbis, Buenos Aires, mayo 1993.

G. CORTÉS, José Miguel, *Orden y caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*, ed. Anagrama- Colección Argumentos, Barcelona, 1997.

GLEICHAUF, Ingeborg, *Mujeres filósofas en la historia: desde la Antigüedad hasta el siglo XXI*, ed. Icaria/Antrazyt, Col. Mujeres, voces y propuestas, ed. La desclosa, Barcelona, 2010.

GOLDBERG, Rosellee, *Performances L'art en action*, Barcelona, ed. Destino, 1999.

— *Performance Art*, Traducción de MARIANI, Hugo, Barcelona, ed. Destino, 1996.

GOMBRICH, Ernst H., *Historia del arte*, Alianza editorial, Madrid, 1988.

GUBERN, Román, *Patologías de la imagen*, ed. Anagrama- Colección Argumentos, Barcelona, 2004.

— *La imagen pornográfica y otras perversiones*, ed. Anagrama-Colección Argumentos, Barcelona, 2005.

KAUFFMAN, Linda S, *Malas y perversos. Fantasías en la cultura y el arte contemporáneos*, Traducción de TALENS, Manuel. Madrid, ed. Frónesis Cátedra, Universitat de València, 2000.

KRISTEVA, Julia, *The powers of horror. An essay on abjection*, ed. Columbia University Press, New York, 1982.

LACAN, Jacques, *Seminario XVI, De un Otro al otro*, Argentina, ed. Paidós, 2007.

— *Seminario V Las formaciones del inconsciente*, Argentina, ed. Paidós, 1999.

— *Seminario VII La ética del psicoanálisis*, Argentina, ed. Paidós, 1992.

— *Le séminaire, livre XX, Encore*, Paris, ed. Seuil, 1975.

— *Ideas directivas para un congreso sobre sexualidad*, ed. Siglo XXI, 1960.

LACQUE-LABARTHE, Philippe et NANCY, Jean-Luc, *Le mythe nazi*, ed. l'aube poche essai, 1991.

DE MICHELI, Mario, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Alianza editorial, Madrid, 1989.

NIETZSCHE, Friedrich, *Aurora, Reflexiones sobre la moral como prejuicio*, págs. 38-39, dir. Eduardo Mateos Sanz, estudio prel. Enrique López Castellón, M. E. editores S.L., Madrid, 1994.

PARFAIT, François, *Vidéo: un art contemporain*, éditions du regard, Paris, 2001.

PEDRAZA, Pilar, *Máquinas de amar*, Madrid, Valdemar, 1998.

— *Arcano trece, cuentos crueles*, ed. El Club Diógenes de Valdemar, 2000.

— *Espectra*, Madrid, Valdemar, 2004.

— *La nueva carne. Una estética perversa del cuerpo*, Valdemar, Edición de Antonio José Navarro, Colección Intempestivas, 2002.

— *El síndrome de Ambras*, El Club Diógenes, Valdemar, 2008.

PERA Cristóbal, *Pensar desde el cuerpo. Ensayo sobre la corporeidad humana*, Editorial Triacastela, Madrid, 2006.

RAMIREZ, Juan Antonio, *Corpus solus*, Madrid, ed. Siruela, 2003.

— *Edificios-cuerpo, 2* Madrid, ed. Siruela, 2003.

RAMIREZ, Juan Antonio y CARILLO, Jesús, *Tendencias del arte, arte de tendencias a principios del siglo XXI*, ed. Ensayos Arte Cátedra, Madrid, 2004.

RODRÍGUEZ, Magda, Rosa María, *Razón digital y vacío*, ed. Alfons el Magnànim, Col. Debats, València, 2010.

— *Transmodernidad*, ed. Anthropos, Barcelona, 2004.

— *El placer del simulacro: Mujer, razón y erotismo*, ed. Icaria, Barcelona, 2003.

— *Foucault y la genealogía de los sexos*, ed. Anthropos, Col. Cultura y diferencia: pensamiento crítico/pensamiento utópico, Barcelona, 1999.

— *El modelo de Frankenstein. De la diferencia a la cultura post*, (Premio. Juan Gil Albert de Ensayo 1996), ed. Tecnos, Madrid, 1997.

— *Femenino fin de siglo. La seducción de la diferencia*, ed. Anthropos, Barcelona, 1994.

— *La sonrisa de Saturno. Hacia una teoría transmoderna*, ed. Anthropos, Barcelona, 1989.

- Coord. *Mujeres en la historia del pensamiento*, (Con textos de Fina Birulés, Carmen Revilla, María Milagros Rivera Garretas, Mercè Otero, Rosa Rius...), ed. Anthropos, Barcelona, 1997.
- Coord. *Y después del postmodernismo ¿qué?*, (Con textos de Alain Touraine, Pier Aldo Rovatti, Christopher Norris, Xavier Rubert de Ventós, Jean Claude Combessie...), ed. Anthropos, Barcelona, 1998.

SALABERT, Pere, *Pintura anémica, cuerpo succulento*, vol. 86, ed. Laertes, Barcelona, 2003.

SARTRE, Jean-Paul, *El ser y la nada: ensayo de ontología fenomenológica*, ed. Alianza editorial, 1989.

— *La náusea*, ed. Losada, Madrid, 2003.

SCHÉRER, Réne, *Utopías nómadas*, trad. José Ignacio Benito Climent y Laura Vidal Català, Col. Pensamiento radical nº 1, dir. Manuel Asensi, ed. Tirant lo Blanch, Valencia, 2010.

SERRES, Michel, *Le tiers-instruit*, ed. Gallimard, París, 1991.

STANGOS, Nikos, *Conceptos de arte moderno*, Alianza editorial, Madrid, 1986.

SONTAG, Susan, *El sida y sus metáforas*, ed. Muchnik, Madrid, 1989.

TUSQUETS BLANCA, Oscar, *Contra la desnudez*, Barcelona, ed. Anagrama, Colección Argumentos, 2007.

VELÁZQUEZ, Susana, *Violencias cotidianas, violencia de género, cap. 7 La "racionalidad" del poder*, Buenos Aires, Paidós, 2003.

ŽIŽEK, Slavoj, *Órganos sin cuerpo: sobre Deleuze y consecuencias*, trad. al cast. Antonio Gimeno Cuspiner, Valencia, ed. Pre-textos, 2006.

— *Las metástasis del goce: seis ensayos sobre la mujer y la causalidad*, trad. al cast. Patricia Willson, Buenos Aires, ed. Paidós, 2010.

TESIS DOCTORALES

FERRARA Garro, David, El cuerpo humano entre el arte y los medios de masas en el tránsito del siglo XX al XXI, director Carlos Plasencia Climent, ed. UPV, Valencia, 2008.

SANTAMARÍA Blasco, María Lourdes, *Figuras del exceso y políticas del cuerpo, Riesgos, prejuicios y represión de la visibilidad de los placeres. Representaciones de sexualidades extremas en el arte y la cultura del siglo XX*, director Juan Vicente Aliaga, ed. UPV, Valencia, 2008.

CATÁLOGOS

ABRAMOVIC, Marina, The Bridge/El Puente, e. Consorci de Museus de la Comunitat valenciana, 1998.

AUTOPORTRAITS photographiques, 1898-1981: Musée National d'Art Moderne Centre Georges Pompidou, 8 juillet-14 septembre 1981 (commissaire de l'exposition, Alain Sayag) ; brève rencontre (L'autoportrait en photographie) par Denis Roche,- Paris CGP : Herscher, cop.1981, 84, (4) p.: principalement il. Col. Y n. ; 30 cm.

Between Earth and Heaven: new classical movements in the art of today, 23 febrero al 2 de septiembre de 2001. Nieuwe klassieke Bewsingen in de actuele Kunst: OMMK, Museum voor Moderne Kunst, Oostende, van 23 februari tot 2 september 2001)/ (commissaris, Willy Van den Bussche)._ Oostende: PMMK, D.L. 2001.

La dona metamorfosi de la modernitat : a cura de Gladys Fabre (26 de novembre 2004-6 de febrer de 2005), Fundació Joan Miró, Barcelona, D.L. 2004.

L'ART au corps: le corps exposé de Man Ray à nos jours, galeries des Musées de Marseille, 6 juillet-15 oct., 1996. (Préface, Corinne Diserens).

Luces, cámara, acción (...) video-acción: el cuerpo y sus fronteras, IVAM.

MÁSCARA: Mirall, MACBA, Barcelona, 1997/textos, Joan Fontcuberta Anatxu Zabalbeascoa)_Barcelona: Lunwerg; MACBA, D.L. 1997.

Mascarada (Masquerade): Un proyecto de /F. Javier Panera Cuevas; comisarios, David Arranz, F. Javier Panera Cuevas; (coordinación del Festival, DA2 Domus Artium 2002),_ (Salamanca: Fundación Salamanca Ciudad de la Cultura), D.L. 2006.

Mujeres artistas de los siglos XX y XXI (Women artists), editado por Uta Grosenick, ed. Taschen, Madrid, 2005.

Orlan 1964-2001: ARTIUM Centro- Museo Vasco de Arte Contemporáneo.

Orlan. A hybrid body Artworks, ed. Simon Shepherd, Simon Donger y Orlan, Londres y New York, Routledge, 2010.

OUT of actions : Between performance and the Object, 1949-1979. (The museum of Contemporary Art, Los Angeles, 8 February_ 10 may 1998. Museu d'Art Contemporani, Barcelona, 15 october 1998-6 january 1999.)/ organized by Paul Schimmel; with seáis by Kristine Stiles, Guy Brett, Hubert Klocker, Shinichiro Osaka, Paul Schimmel._ (London) : Thames and Hudson, cop. 1998, 407 p.: il. Col y n.; 31 cm.

Kiss Kiss, Bang Bang: 45 años de arte y feminismo (comisariado, Xavier Arakistain)._ Bilbao; Museo Bellas Artes de Bilbao, 2007.

Unions libres, mariages mixtes et noces barbares, textos de Raphaël Enthoven y Raoul Vanegem, ed. Dilecta, Paris, 2010.

VRAIMENT féminisme et art : Magasin, Centre National d'art contemporain de Grenoble, 5 avril – 25 mai, 1997.

Wack!: Art and the feminist revolution : The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, (4 March- 16 July 2007); National Museum of Women in the Arts, Washington, 21 september- 16 December 2007...)/Organized by Cornelia Butler...(et al.); Edited by Lisa Gabrielle Mark-Los Angeles, 2007. 27 cm.

7 performances video, IVAM.

REVISTAS

GUATTARI, Félix, *L'inconscient machinique*, revista *Recherches*.

Suture _ Phantasmen der Vollkommenheit, 20 abril - 29 mayo, 1994, SalzburgerKunstverein._(Salzburg: Kunstverein).

POSITIONEN zum ich: kamerabilder. Kunsthalle zu kiel, 19. juni_14 August 1994._Kel: Kunsthalle zu Kiel, 1994.

ARTICULOS

GUERIN Michel, *Los Pasajes de Walter Benjamin*, en *La pensée de midi*, nº 2, *Création(s), La traversée des frontières*, págs., 33-35.

MICHELIS, Angelica, *History of Art and Visual Culture*, The English Association.

MONDÉJAR LÓPEZ, Lola, *Una patología del vínculo amoroso: el maltrato a la mujer*, Rev. Asoc. Neuropsiq., nº 77, vol XXI, pp. 7-26, 2001.

WEBGRAFÍAS:

www.digitalgirly.com

<http://generoconclase.blogspot.com/2010/06/igualdad-y-diferencia-el-feminismo-y-la.html>

<http://michel-foucault-archives.org/>

www.orlan.net

ANEXO



Ilustración 68: *Femme avec tête n° 8* (1996)

TRADUCCIÓN DEL FILM “ART-CARNAL”¹⁶⁵

¹⁶⁵ La traducción del film es mía y la presento de manera inédita aquí.

*The skin disappoints
Bursting the sack of skin.
Does not necessary ensure a good catch
You don't obtain any more.
However, it does reveal the soul
It is that which is torn,
To engender, in a word, the natura,
Or torn robe
It is all the more overwhelming that man
Treats that skin so cheaply
Though it means so much to him
He will send it
At the slightest bidding
And even if he is not bidden, he wonders
How to rid himself of it
For he wants to shed his skin
Clearly the only thing he possesses weighs
upon him
It is superfluous
Since possession and being do not coincide
Possessing it is the cause
Of misunderstanding in human relations
I have an angel's skin
But I am a jackal;
A crocodile skin,
But I am a puppy,
I have black skin, but I am white
A woman's skin
But I am a man
I never have the skin Of what I am really
There is no exception to the rule
Because I am never what I have*

La piel decepciona
Llenando el saco de la piel.
No se asegura necesariamente un buen
contagio, no obtienes nada más.
Sin embargo, revela el alma
Esto es lo que está roto, separado,
para engendrar, en una palabra, la
"naturaleza", o un vestido roto
Es aún más aplastante aquel hombre
trate esa piel tan a bajo precio
Aunque significa tanto para él,
la enviará en la puja más baja
e incluso si él no es mandado (ofrecido),
él se pregunta
cómo librarse de ello
Ya que él quiere deshacerse de su piel
Claramente la única cosa que él posee
pesa sobre él
Es superfluo
Ya que la posesión y el ser no coinciden
Poseer es la causa del malentendido en
las relaciones humanas
Tengo una piel de ángel
pero soy un chacal;
una piel de cocodrilo,
pero soy una muñeca,
Tengo la piel negra, pero soy blanca
Una piel de mujer
Pero soy un hombre
Nunca tengo la piel de lo que realmente
soy. No hay excepción a la regla
Porque nunca soy lo que tengo

SERGE FRANÇOIS, FILÓSOFO

*What connection is there between Orlan's
desire to carry out an operation
of cosmetic surgery and an ordinary woman
who reads in a magazine
advert that someones can remodel
various parts of her body and who hopes to
become more beautiful?*

"Opération-Opéra"

Paris, 6 de Julio de 1991

*What connection, indeed? And how can be
one classed as an artist
and the other never achieve that status?*

*Well, perhaps it is in the term "aesthetics"
that we may find the solution*

Aesthetics

What is aesthetics?

Nothing new under the sun or moon

King Solomon's words

Precede those of the satellite potentate.

Nothing more to say, no comment.

Haughty Harlequin eyes the audience

With ridiculous scorn and pride

Amid the turbulent classes

*Some witty troublemaker rises and holds out
his hand pointing at Harlequin's coat*

You say everywhere is like here

Would you have us believe that

*your cape is the same In front, say, as at the
rear?*

¿Qué conexión hay entre el deseo de
Orlan de realizar una operación de
cirugía estética y una mujer común
que lee en un anuncio de una revista que
alguien puede remodelar varias partes
de su cuerpo y que espera convertirse
en más bella?

"Opération-Opéra"

París, 6 de Julio de 1991

¿Qué conexión, se puede establecer
verdaderamente? ¿Y cómo puede ser
clasificado uno como artista y otro no
alcanzar nunca ese estatus?

Bien, quizás es justo desde el punto de vista
estético desde donde podemos encontrar la
solución, desde la palabra Estética.

¿Qué es la estética?

Nada nuevo bajo el sol o la luna

Las palabras del rey Salomón

Preceda aquellos del potentado satélite.

Nada más que añadir, sin comentarios.

El Arlequín arrogante mira a la audiencia con
desprecio ridículo y orgullo entre las
clases turbulentas.

Algún sabio sobresale y extiende su mano
apuntando al abrigo de Arlequín

Dices que en todas partes es como aquí

¿Nos harías creer que tu capa no es la misma
tanto por delante como por detrás?

*All he can do is remove this itchy coat
He stands up hesitantly and looks at his
gaping coat tails*

*What does she want? What is her desire?
Now he is revealed, delivered, defenseless, to
the intuition
That Harlequin is a hermaphrodite by
creating her own image,
Orlan is bursting in on the sacred, perhaps
unbeknown to her
And revealing the processes of creation
In short, she is making an iconoclastic work:
She is creating an image to destroy it
Orlan, as an object, is not merely the object
of surgical intervention.
The subject Orlan takes over this object,
Treats it as she sees fit, and completely
possesses it.*

Todo lo que él puede hacer es quitarse ese abrigo que rasca
Él se levanta vacilante y mira a las colas separadas de su abrigo
¿Qué quiere ella? ¿Cuál es su deseo?
Ahora él es revelado, entregado, indefenso, a la intuición de que Arlequín es un hermafrodita, creando su propia imagen.
Orlan está irrumpiendo en lo sagrado, quizás sin saberlo ella misma
Y revelando los procesos de la creación
A corto plazo, ella está haciendo un trabajo iconoclasta: está creando una imagen para destruirla.
Orlan, como un objeto, no es meramente el objeto de una intervención quirúrgica.
El sujeto (tema) Orlan se apodera de este objeto, lo trata como ajustado a ella y lo posee completamente.

PIERRE RESTANY, CRÍTICO DE ARTE

Moon-like Pierrot, in the Emperor of the Moon's place

*Stood up like a dazzling, incandescent mass,
Clear rather than pale,*

Transparent rather than wan, like lilac,

Snowy, candy, pure and virginal, all white.

"Pierrot", cried the fools when the curtain fell.

He came out, asking, "how can the thousand of colors be resolved into this single whiteness?"

"The body," answered the learned.

Is the surgeon working on Orlan's face or is it Orlan who lets the surgeon work on her?"

The answer is clear:

The surgeon is a technician, Orlan is the artist.

She set the rules just as the secular miracle of tolerance,

Of benevolent neutrality accommodates, in peace, as much apprenticeship, enabling freedom of invention and of thought to burst forth. The subject Orlan, takes over the object Orlan. Or rather, el object Orlan confronts the subject Orlan.

I'll tell you a story about the Grand Vizier who was bored to death.

It was incredible, all the girls bored him, so he wanted the 7 fairest girls.

The whole kingdom was scoured for the most extraordinary girls.

Pierrot, como la luna, en el lugar del emperador de la Luna

De pie como un masa deslumbrante, incandescente, clara más que pálida,

Transparente más que pálida, como lila,

Blanca como la nieve, cándida, pura y virginal, toda blanca.

"Pierrot", lloraban los tontos cuando el telón cayó. Él salió, preguntando, "¿Cómo pueden miles de colores convertirse en esta sencilla blancura?"

"El cuerpo," contestó el aprendiz.

¿Es el cirujano quien trabaja en el rostro de Orlan o es Orlan quien permite al cirujano trabajar en ella? La respuesta está clara:

El cirujano es un técnico,

Orlan es la artista.

Ella fija las reglas con la mirada secular de la tolerancia,

De cómoda neutralidad benevolente,

En paz, aprendiendo, permitiendo aflorar la libertad de invención y de pensamiento.

El sujeto Orlan absorbe al objeto Orlan

O mejor, el objeto Orlan, se enfrenta al sujeto Orlan.

Te contaré una historia sobre el Gran Visir quien estaba muerto de aburrimiento.

Era increíble, todas las chicas le aburrían, así que quiso las siete chicas más justas.

Se buscaron las chicas más extraordinarias por el reino entero.

They were brought to him. The Grand Vizier asked them to dance.

Then he had the 6 girls who didn't entertain him killed.

There was 1 girl left, the fairest in his eyes. He asked her to undress.

She started to remove her veils very voluptuously. He was still bored to death. He asked her to take everything off. So, she took everything off. She was now naked.

Then, he yawned.

He told his guards to keep unveiling her.

His guards took her and, with a short, sharp knife, cut her to pieces.

Then, suddenly, the Grand Vizier stopped yawning.

The Grand Vizier was no longer bored.

It must be said that the young girl, for her age, stood his trial with great courage.

MADRAS, TAMIL NADU, INDIA, 1992

Se las llevaron. El Gran Visir les pidió que bailaran.

Entonces él hizo matar a las seis chicas que no lo entretenían.

Quedaba una chica, la más justa a sus ojos. Le pidió que se desnudara.

Ella comenzó a quitarse sus velos muy voluptuosamente. Él estaba todavía muerto de aburrimiento. Le pidió que se quitase todo. Así que ella se quitó todo. Estaba desnuda. Entonces, él bostezó.

Les dijo a sus guardias que la mantuvieran sin velos. Sus guardias la cogieron y, con un cuchillo corto y afilado, la cortaron en pedacitos. Entonces, de repente, el Gran Visir dejó de bostezar.

El Gran Visir ya no estaba aburrido.

Debe decirse que la chiquilla, para su joven edad, afrontó su juicio con gran coraje.

MADRAS, TAMIL NADU, INDIA, 1992

*Orlan's in Madras to take care of her body
and its portrayal*

*She is in the right place: Hindu body care
includes ritual morning bathing*

*Which purifies and gives humans a measure
of divinity.*

*"Body care is also given to idols to make
them more human".*

Joël Raffier, Alliance Française

*"You asked us to make a painting from a
picture of Kali.*

As we didn't know what to do,

*We followed your suggestions. After various
attempts, we found the solution.*

*In India, Kali is always represented as a
powerful goddess.*

*You did your own view of a Kali: she's
holding a camera, a microphone, etc.*

*But in India, Kali holds traditional weapons
such as spears.*

*There are demons and skulls whereas you
chose to put the Mona Lisa in your picture".*

Orlan está en Madrás para cuidar su cuerpo
y su representación

Que incluye el baño matutino ritual

Que purifica y da a los humanos una medida
de la divinidad.

"El cuidado corporal también se da a los
ídolos para hacerlos más humanos".

Joël Raffier, Alianza Francesa

"Nos pediste hacer una pintura de una foto
de Kali.

Como no sabíamos qué hacer,

Seguimos tus sugerencias. Después de varios
intentos, encontramos la solución.

En la India, Kali siempre se representa como
una diosa poderosa.

Tenías tu propio punto de vista de una Kali:
sujetando una cámara, un micrófono, etc.

Pero en India, Kali sujeta armas tradicionales
como lanzas.

Hay demonios y calaveras donde elegiste
poner la Mona Lisa en tu pintura".

KANAGA RAJ, PINTOR

Orlan is performing in Madras, the capital of Indian cinema.

Her work is well-known in France.

To make it known there, she used advertising.

And Indian film advertising uses these billboards, made by special billboard painters.

One could have given it a film title: "Saint Orlan's Latest Avatar".

But beware, an avatar is a descent. It is the gods who become incarnate on Earth.

Unfortunately, Orlan cannot yet become incarnate.

Her striving for divinity or at least, timelessness, is not yet complete.

What she must strive for is an ascent rather than an avatar.

She must try to attain the Hindu panteon.

The Bhagavad-Gita is a Hindu philosophical text.

Orlán está representando su espectáculo en Madrás, la capital del cine indio.

Su trabajo es bien conocido en Francia.

Para que la conocieran allí, utilizó la publicidad.

Y los anuncios de las películas indias utilizan estos carteles, realizados por pintores especializados en carteles.

Uno le podría haber dado un título de película: "El último personaje (avatar) de Santa Orlan".

Pero, atención, un avatar es un descenso. Son los dioses quienes se encarnan en la Tierra. Desafortunadamente, Orlan no puede encarnarse todavía.

Sus esfuerzos por ser divina o al menos, la pérdida del sentido de tiempo, no está todavía completada. Por lo que debe esforzarse más por un ascenso que por un avatar.

Ella debe intentar conseguir el panteón hindú. El Bhagavad-Gita es un texto filosófico hindú.

(HABLANDO CON ORLAN)

The Gita is part of the Mahabharata in which the god Khrisna gives Arjuna a warning.

In the Mahabharata, during a fratricidal war, Arjuna refuses to kill his own people.

He said: "I shall not kill them in battle."

Having laid his arms on the ground, he gets down from his chariot.

Khrisna tells him: "the vital, indestructible breath exists always".

"It is indestructible, but the body takes on different forms and moves around".

K. CHELLAPA, BRAHMAN

Ok, can you tell him the shape of the arms is all right, but the idea is an official portrait?

It is not an everyday face. It is like an official portrait.

Before and after the operation. There must be great intensity, especially in the eyes.

And I must be magnified.

El Gita es parte del Mahabharata en el que el Dios Khrisna da a Arjona un aviso.

En el Mahabharata, durante una guerra fratricida, Arjona rehúsa a matar a su gente.

Él dijo: "No los mataré en la batalla."

Habiendo dejado sus armas en el suelo, desciende de su carro.

Khrisna le dice: "la respiración vital, indestructible existe siempre".

"Es indestructible, pero el cuerpo toma diferentes formas y se desplaza".

K. CHELLAPA, BRAHMAN

Ok, ¿puedes decirle que la forma de los brazos es correcta, pero que la idea es un retrato oficial? No es una cara diaria. Es como un retrato oficial.

Antes y después de la operación. Debe haber gran intensidad, especialmente en los ojos.

Y yo debo estar magnificada.

V. SRIRAM, writer

*She'll look like she's holding things. I can
soon change things.*

P. Nattu Ravi, painter.

Her body is perceived like a temple. Just as the temple is the Hindu mystical body, Orlan's body has been a place of ritual. Her body is like a temple, particularly her hairstyles which are like "gopurams", and the imagery she uses which has similarities with the Hindu pantheon, for example, Venus' bath and the temple basin, and also Nandi, the bull who guards the sanctuary and Zeus, who become a bull and abducts Europa.

We turned around Orlan's body like the Hindus turn in processions around the temple.

In fact, many amusing similarities can be made between Orlan's work

On the portrayal of her body and a Hindu temple.

This explains why, in various ways, the soul, without being destroyed, finds itself.

In all bodies, be they human or animal.

Just as man gets rid of his old shirts to put on new ones, the soul gets rid of the body to appear in other bodies over several lifetimes until attaining the absolute.

V. SRIRAM, escritor

*Ella parecerá como sujetando cosas. Y
puedo cambiar las cosas pronto.*

P.Nattu Ravi, pintor.

Su cuerpo se percibe como un templo. Justo como un templo que es el cuerpo místico hindú, el cuerpo de Orlan ha sido un lugar de ritual. Su cuerpo es como un templo, particularmente sus peinados que son como "gopurams" y las imágenes que usa tienen semejanzas con el panteón hindú, por ejemplo, el baño de Venus y la bañera del templo, y también Nandi, el toro que guarda el santuario y Zeus, quien se metatrasforma en toro y rapta a Europa.

Rodeamos el cuerpo de Orlan como los hindúes giran en procesiones alrededor del templo.

De hecho, se pueden establecer muchas curiosas semejanzas entre el trabajo de Orlan en el retrato de su cuerpo y un templo hindú.

Esto explica por qué, de diversas formas, el alma, sin ser destruída, se encuentra a sí misma. En todos los cuerpos, sean humanos o animales. Igual que un hombre se libra de sus camisas viejas para ponerse nuevas, el alma se deshace del cuerpo para aparecer en otros cuerpos durante varias vidas hasta lograr el absoluto.

Hindu philosophy refers to the skin, the body as a sack, an instrument. For example, there are ancient texts in Tamil and Sanskrit which say that man must take care of the soul and focus less on the body.

The body is just a sack of wind.

We believe in reincarnation.

How is that possible in one's life?

Reincarnation for Hindus is always in another life.

During her visit to India, Orlan explained her conception of the avatar of Kali.

She used her body, while her soul, still intact, let her assume different forms. And she chose to do so by putting herself on stage.

The effect is extraordinary.

La filosofía hindú se refiere a la piel, el cuerpo como un envoltorio (saco), un instrumento. Por ejemplo, hay textos antiguos en tamil y sánscrito que dicen que el hombre debe cuidar el alma y centrarse menos en el cuerpo.

El cuerpo es sólo un saco de viento.

Creemos en la reencarnación.

¿Cómo es eso posible en una vida?

La reencarnación para los hindús es siempre en otra vida.

Durante su visita a la India, Orlan explicó su concepto del avatar de Kali.

Ella utilizó su cuerpo mientras su alma, todavía intacta, permite que asuma diferentes formas. Y ella eligió hacerlo así poniéndose a sí misma en el escenario.

El efecto es extraordinario.

Connie Chung, reporter

Dr. Marjorie Kramer, surgeon

"Omnipresencia", New York, 1993.

Man treats this skin so cheaply, though it means so much to him.

He sheds it at the slightest bidding for he wants to shed his skin.

The only thing he possesses...

"I only have my skin".

It is too much since having and being do not coincide. I believe that, with today's technology we can reduce the distance between what one has and one is

-Hello, Orlan, how are things?

-Just fine.

The group is very efficient. It's fine. Are you ready?

We're going as far as we can with implants, using the really big ones, so the face will change a lot.

So, you'll have a new head in a few hours?

Because it will be very, very big, horrible, monstrous, and for the next 2 weeks, I think, but the result will be visible in '94. New year, new face.

Stéphane, I didn't hear you.

The skull is next to the refrigerator.

Hello, Toronto.

I can only try to anticipate the questions it will raise. The body is now obsolete, totally.

Connie Chung, reportera

Dr. Marjorie Kramer, cirujano

"Omnipresencia", New York, 1993.

El hombre trata su piel muy mal, aunque signifique mucho para él.

Él se lo entrega al peor postor ya que quiere deshacerse de su piel.

La única cosa que posee...

"Sólo tengo mi piel".

Hace mucho que ser y tener no coinciden.

Creo que con la tecnología actual podemos reducir la distancia entre lo que uno tiene y lo que uno es.

-Hola, Orlan, ¿Qué tal van las cosas?

-Bien.

El grupo es muy eficiente, ¿verdad?

Iremos tan lejos como podamos con los implantes, utilizando realmente los más grandes, de manera que el rostro cambiará mucho.

Así que, ¿tendrás una nueva cabeza en unas pocas horas?

Sí, porque será muy, muy grande, horrible, monstruoso, durante las próximas dos semanas, creo, pero el resultado será visible en el 94. Nuevo año, nueva cara. Stéphane, no te oí.

La calavera está cerca del refrigerador.

¡Hola!, Toronto.

Sólo puedo intentar anticipar las preguntas que surgirán. El cuerpo está ahora totalmente obsoleto.

Is it a fax from Russia or Riga?

Yes, Latvia.

I don't want my life to be shattered and changed.

It's not suicidal work. It's about renaissance and reconstruction.

Pleased to hear you, Gladys.

All my friends are with me. Can I get up?

All your friends from the Pompidou Center are here with you.

You've been tempted by Maximalism, as usual.

Absolutely, as all the raving feminists.

In Canada and elsewhere expected me to improve my body or make it look younger. But I'm taking this so far that there'll be no ambiguity about that issue. My work is a critique on beauty and on cosmetic surgery as it is usually used.

Metamorphosis of identity: here is a woman who decides to become "other", not as a result of any psychological mutation.

She really wants to become other to do this she underdoes a whole series of operations of cosmetic surgery.

¿Es un fax de Rusia o Riga?

Sí, Letonia.

No quiero que mi vida quede destruída y cambiada.

No es un trabajo suicida. Es sobre renacimiento y reconstrucción.

Encantada de escucharte, Gladys.

Todos mis amigos están conmigo. ¿Me puedo levantar?

Todos tus amigos del Centro Pompidou están aquí contigo. Te has dejado tentar por el Maximalismo, como siempre.

Absolutamente, como todas las feministas locas. En Canadá y en cualquier otro lugar se espera de mí que mejore mi cuerpo o que lo haga parecer más joven. Pero estoy llevando esto tan lejos que no hay confusión sobre este tema. Mi trabajo es una crítica sobre la belleza y sobre la cirugía estética como suele ser utilizada.

Metamorfosis de identidad: he aquí una mujer que decide convertirse en "otra", no como un resultado de cualquier mutación psicológica.

Ella realmente quiere convertirse en otra, para lo que asume una serie entera de operaciones de cirugía estética.

That she orders so as to dialogue with her own flesh and to perform a veritable spectacle, a sort of technical happening. At the end of these various transformations, she will arrive at the desired state of otherness and become another person.

At that moment, she will even ask, via a public opinion poll, for people to find a name to match this new identity.

I think it's a short of reincarnation in the same lifetime. I spent 20 years on religious iconography and the baroque.

Now I want to change my referents. My next work will be on Greco-Roman iconography.

I don't care about provocation, but in certain cases and certain performances, it is simply a way of understanding the work.

I would have a far greater possibility of saying things if I had the bigger my audience the better I can be heard.

It is not for myself.

I think Orlan is the continuation of a long chain from Van Gogh on, when Van Gogh cut off part of his ear...

I want to answer you right away.

That hurts a bit

I want to answer... Hey, Tom!

Orlan would like to speak to you.

Lo que ella pide así es dialogar con su propia carne y llevar a cabo un espectáculo creíble, una especie de *happening* técnico. Al final de varias transformaciones, llegará al estado deseado de "lo otro" y se convertirá en otra persona.

En ese momento, ella incluso preguntará, a través de una encuesta de opinión pública, para que la gente encuentre un nombre que case con esta nueva identidad.

Pienso que es una clase de reencarnación en la misma vida. Pasé 20 años investigando la iconografía religiosa y el barroco. Ahora quiero cambiar mis referencias. Mi próximo trabajo será sobre la iconografía grecorromana.

No me importa la provocación, pero en ciertos casos y ciertas actuaciones, es simplemente una forma de comprender el trabajo.

Tendría una posibilidad mucho mayor de decir cosas, si tuviera una audiencia mayor, para ser mejor escuchada.

No es para mí.

Pienso que Orlan es la continuación de una larga cadena desde Van Gogh en adelante, cuando Van Gogh cortó parte de su oreja...

Quiero contestarte inmediatamente.

Eso duele un poco.

Quiero contestar... Tom!

Orlan querría hablar contigo.

*I disagree with the Van Gogh comparison.
Translate for Sandra Gering.
Cutting off your ear in a moment of madness
or despair isn't the same as me.
I make it my art. That is my art, not painting.
Van Gogh did a hyper-critical act which
prefigured Duchamp.
You identify with the Holy Face.
That's all you had left to do: become a
suffering body.*

JEAN-PAUL FARGIER

*My body is operated on – it is not suffering.
We suffer to see the needles.
What's interesting is, you're killing yourself
in public, disappearing, reappearing, a sort
of resurrection. You are trying to attain
immortality while you're alive.*

*Originally, Orlan was a woman who was by
no means ugly, but whose beauty was, let us
say, normal.*

*She changes her physical appearance not to
become more beautiful, as is the motivation
behind most cosmetic surgery, But simply to
be other and to find a new normality in this
difference.*

*I'd like people to think and talk about my
work. I can't always be there for 5 hours,
being operated on and talking.*

It's hard for me.

No estoy de acuerdo con la comparación con
Van Gogh.

Traduce para Sandra Gering.

Cortar tu oreja en un momento de locura o
desesperación no es lo mismo para mí.

Lo hago mi arte. Eso es mi arte, no pintar.

Van Gogh hizo un acto hiper-crítico que
prefiguró Duchamp.

Tú lo identificas con la Cara Sagrada.

Eso es todo lo que te quedaba por hacer:
convertirte en un cuerpo sufriente.

JEAN-PAUL FARGIER

Mi cuerpo está operado – no está sufriendo.
Sufrimos al ver las agujas.

Lo que es interesante es, tú te estás
suicidando en público, desapareciendo,
reapareciendo, una especie de resurrección.
Estás intentando lograr la inmortalidad
mientras estás viva.

Originalmente, Orlan era una mujer que no
era, ni mucho menos, fea, sino que su
belleza era, digámoslo así, normal.

Ella cambia su apariencia física no para
convertirse en más bella, que es la
motivación que hay detrás de la mayor parte
de las cirugías estéticas, sino simplemente
para ser otra y encontrar una nueva
normalidad en esta diferencia.

Me gustaría que la gente pensase y hablase
sobre mi trabajo. No puedo siempre estar
ahí durante 5 horas, siendo operada y
hablando. Es duro para mí.

The questions don't bother me, because I asked for them. They're part of my work.

The work raises many questions.

I think that this operation, at this level, is a genuine phenomenon of civilization and culture. Derrick and Orlan, Gladys Fabre wants a word.

I don't think that Orlan's work is about suffering or sacrifice. There's nothing morbid or suicidal. It's not "If I die, I'll go down in history". I think it owes more to Artaud's theatre of cruelty.

GLADIS FABRE, ART HISTORIAN

It's an exhortation to life in its finest, riskiest aspects.

Nothing ventured, nothing gained.

-You are just addressing the videophone now.

To me, she has moved on from dressing up, those performances in which she appeared as the Madonna, The Whore, and Victory – all the stereotypes of feminine mythology designed by a masculine world and which are fundamentally positive.

With all her presuppositions, she remains coherent.

This phenomenon, this kind of graft between the two operations, in other words, the handling by the media and that of the technical surgical operation constitute a very interesting and highly logical operational synthesis.

Las preguntas no me molestan, puesto que yo las he solicitado. Son parte de mi trabajo.

El trabajo genera muchas preguntas.

Pienso que esta operación, a este nivel, es un fenómeno genuino de civilización y cultura. Derrick y Orlan, Gladys Fabre quiere tomar la palabra.

No creo que el trabajo de Orlan sea sobre sufrimiento o sacrificio. No hay nada morboso o suicida. No es "Si yo muriera, entraría en la historia". Creo que pertenece más al teatro de la crueldad de Artaud.

GLADIS FABRE, HISTORIADORA ARTE

Es una exhortación a la vida en sus aspectos más delicados y arriesgados.

Nada aventurado, nada ganado.

-Te estás dirigiendo al videófono ahora.

Habla claro hacia el videófono.

Para mí, ella se ha trasladado desde los disfraces, aquellos espectáculos en los que aparecía como la Virgen, la Puta y la Victoria – todos los estereotipos de la mitología femenina diseñada por un mundo masculino y que son fundamentalmente positivos. Con todos sus presupuestos, ella permanece coherente.

Este fenómeno, este tipo de injerto entre las dos operaciones, en otras palabras, el manejo de los medios... y lo de la operación técnica quirúrgica constituye una operación de síntesis muy interesante y extremadamente lógica.

The phenomenon becomes illuminating.

This woman becomes other and finds normality in her difference.

We may say she goes from 1st banality to 2nd banality.

For this metamorphosis to be credible, it is necessary for others –the audience, the public – to consider her as such.

So, the operation must not appear to be an elitist event, a cultural game with a purely conceptual object. It is essential that play becomes part of the operation in the most primary way.

This metamorphosis must be a celebration, as must all structures undergoing change which create the phenomenon of otherness.

It merely gives media coverage, in an interactive game, to the subject/object relationship.

This object is also the product of total awareness by the subject who directs the whole operation, by taking part in the surgical operation and by constructing, in a way, the ballet of events which occurs in the operating theatre around this operation.

The object Orlan becomes, in a way, the raw material for the metamorphosis, with this phenomenon of duality and the dichotomy between the subject's super-consciousness and let us say, the object's super-availability which becomes the real raw material for the

El fenómeno se convierte en iluminador. Esta mujer se convierte en otra y encuentra normalidad en su diferencia.

Debemos decir que ella va de una primera banalidad a una segunda banalidad.

Para que esta metamorfosis sea creíble, es necesario que los otros –la audiencia, el público– la consideren como tal.

Así, la operación no debe parecer ser un evento elitista, un juego cultural con un objeto puramente conceptual. Es esencial que el juego forme parte de la operación en su forma más primaria.

Esta metamorfosis debe ser una celebración, como deben cambiar todas las estructuras interiores que configuran el fenómeno de “ser otro”. Esto meramente da cobertura mediática, en un juego interactivo, a la relación sujeto/objeto.

Este objeto es también el producto de total conciencia por el sujeto que dirige la operación completa, formando parte de la operación quirúrgica y construyendo, de alguna manera, el ballet de hechos que ocurren en el teatro de la operación alrededor de la misma.

El objeto en que Orlan se convierte, de alguna manera, la materia prima para la metamorfosis, con este fenómeno de dualidad y la dicotomía entre el super-consciente del sujeto y, digámoslo así, la super-disponibilidad del objeto que se

operation in terms of the media, linguistics, psychology and existentialism.

We often hear that Orlan is gambling with her life.

Some even think that there may be an accident in the theatre and that she might lose her life.

In fact, what Orlan is really gambling with is, above all, the loss of her identity.

Probably because we know that a metamorphosis is impossible, Orlan does not naively believe that beauty can be acquired just by human hand.

The performance she provides is made possible by a few facts that have marked our age.

Her body is not the object of divine intervention for Orlan creates her artistic identity. But the identity she gains is not the one she lost. She lost anonymity, she gained a reputation –good or bad, it doesn't matter– and she creates it through the loss of her identity, in the sense that Georges Bataille declared that the function of portrayal involves the very life of he who assumes it.

Orlan gives her body to Art.

She forces us to consider the product of her creation but also the process.

Orlan has become part of a discourse on the image.

convierte en la verdadera materia prima para la operación en términos de los medios (tele, radio...), lingüísticas, psicología y existencialismo. A menudo escuchamos que Orlan está jugando (apostando) con su vida. Algunos incluso piensan que puede haber un accidente en el teatro y que ella puede perder la vida.

De hecho, con lo que Orlan está realmente jugando es, sobre todo, la pérdida de su identidad. Probablemente porque sabemos que una metamorfosis es imposible, Orlan no cree ingenuamente que la belleza puede ser adquirida sólo por la acción de la mano humana.

El espectáculo que ella proporciona es posible por unos pocos hechos que han marcado nuestra época.

Su cuerpo no es el objeto de la intervención divina por lo que Orlan crea su identidad artística. Pero la identidad que ella obtiene no es la que pierde. Ella pierde el anonimato, gana una reputación –buena o mala, no importa – y la crea a través de la pérdida de su identidad, en el sentido que declaró Georges Bataille, exponiendo que la función del retrato envuelve la misma vida de quien lo asume. Orlan le da su cuerpo al Arte. Ella nos obliga a considerar el producto de su creación además del proceso.

Orlan se ha convertido en parte de un discurso sobre la imagen.

Orlan makes this image her material and identifies it with herself.

We look at you, you see us, you the operated one.

One might say that Orlan's real work is the ensuing disfiguration

Maybe we learn from this that representation is always to do with possession and that ultimately, we keep forgetting what we are.

It is rare for artists to become one of the legends of their century while still alive.

Orlan, I believe, intends to go even further. In the past, during various public events and art fairs, Orlan offered us "The Artist's Kiss": for 5 francs, she would lend her mouth to anyone in the audience for a deep-throated kiss. It was a way of totally objectivizing her mouth just as today.

Here again, this problem of objectivity, of the complete availability of the body is linked to a phenomenon of media coverage. Today, the advertising that is given to a public act, this body which promotes itself, advertising itself via its public status, this phenomenon is clearly amplified today by the more complex structure of transmission of this kind of information on the networks and by the globalization, so to speak, of the experience.

Orlan hace de esta imagen su material y la identifica con ella misma.

Nosotros te miramos, tú nos miras, la operada. Uno puede decir que el verdadero trabajo de Orlan es la consiguiente desfiguración. Quizás aprendemos de esto que la representación siempre tiene que ver con la posesión, a pesar de que últimamente, seguimos olvidando lo que somos. Es raro para los artistas convertirse en una de las leyendas de su siglo mientras que están todavía vivos. Orlan, creo, pretende ir más lejos. En el pasado, durante varias ferias y eventos de arte, Orlan nos ofreció "El beso del artista": por 5 francos, ella prestaría su boca a cualquiera de la audiencia para un beso con lengua. Era una forma de objetivizar totalmente su boca sólo como hoy. Otra vez aquí, este problema de objetividad, de completa disponibilidad del cuerpo está ligada a un fenómeno de cobertura media. Hoy, el anuncio que se da en un acto público, este cuerpo que se promociona a sí mismo, anunciando a través de su estatus público, este fenómeno está claramente amplificado hoy por la estructura más compleja de la transmisión de este tipo de información en las redes y por la globalización, para hablar de la experiencia.

I'm thirsty, hungry, and very impatient.

I'm hot, too hot, and very impatient, edgy, and I don't know...

If she packs my nose...maybe it's better if she does the nose.

Is it a problem because of the injections?

For my Heart?

The soul can never be cut to pieces by any weapon, nor burned by fire, nor soaked by water, nor shrunk by the wind.

A person puts on new garments, casts aside the old ones.

Thus, the soul accepts new material bodies and casts aside the old ones which are no longer any use.

I'd like to speak to the Pompidou Centre.

I'm sorry, I'm stopping now. We'll do the 2nd part of the operation in 10 days.

I don't want to suffer anymore.

It'll be more comfortable. I'll continue in 10 days' time. To put in the cheek pads, you have to go through the mouth which was operated on. The lips are painful, and they've already used lots of Xylocaine.

I'll continue.

Thank you very much.

With the cotton still on, I thought I was still a Madonna. Now I'm not. Very, very good. I really like it. It totally changes me. It is very different.

-It is for you.

-Thank you

Estoy sedienta, hambrienta, y muy impaciente. Estoy caliente, muy caliente, y muy impaciente, nerviosa, y no sé...

Si ella empaqueta mi nariz... quizás es mejor si hace la nariz.

¿Es un problema debido a las inyecciones?

¿para mi corazón?

El alma no puede ser nunca partida por ningún arma, ni quemada por el fuego, ni empapada por el agua, ni encogida por el viento.

Una persona se pone nuevas ropas, deja de lado las viejas. Así, el alma acepta nuevos cuerpos materiales y deja de lado los viejos que no se usan nunca más.

Me gustaría hablar al Centro Pompidou.

Lo siento, estoy parando ahora. Haremos la segunda parte de la operación en 10 días.

No quiero sufrir más.

Será más cómodo. Seguiré en 10 días.

Para colocar las almohadillas de algodón de las mejillas, tienes que ir desde la boca que ha sido operada.

Los labios son muy dolorosos y ya han utilizado mucha Xylocaina.

Continuaré.

Muchas gracias.

Con el algodón todavía puesto, pensé que todavía era una Madonna. Ahora, no lo soy. Muy, muy bueno. Me gusta realmente. Me cambia totalmente. Es muy diferente.

-Es para ti.

- Gracias

-I'm pleased to see you alive. Are you feeling more or less OK?

-OK!, Have you seen my face? Anyway...

-It'll be better soon.

-I'll tell you all that's been happening at the gallery...

- Sit down

...Because I know you were worried it hadn't gone well.

The guest audience were really concentrated on the video screen.

It was splendid, because you did what you set out to do.

What worries me is if they got the omnipresence concept.

Could they see Gladys Fabre speaking at the Pompidou Centre?

And Derrick de Kerkhove? And people from other countries?

Yes, absolutely. It was like... people can watch regular TV, CNN, and so on, and they couldn't watch – they were like... and I said, "But you see that every day and you feel nothing."

It's incredible. Every day they overload on terrible scenes on the news or the cop shows.

But when they saw you, they couldn't stand to watch it.

It's crazy. They overload on scenes from Bosnia and lots of other wars, it's as if they're no longer adult in a museum or gallery.

- Estoy encantada de verte viva. ¿Te encuentras mejor o peor, OK?

- OK! ¿Has visto mi cara? De todas formas...

- Estará mejor pronto.

- Te diré todo lo que está ocurriendo en la galería...

- Siéntate.

- ...Porque yo sé que tú estabas preocupada de que no hubiera ido bien.

La audiencia invitada estaba realmente concentrada en la pantalla del vídeo.

Fue espléndido, porque hiciste lo que te proponías hacer.

Lo que me preocupa es si captaron el concepto de omnipresencia.

¿Pudieron ver a Gladys Fabre hablando en el Centro Pompidou?

¿Y a Derrick de Kerkhove? ¿Y a la gente de otros países?

Sí, absolutamente. Fue como... la gente puede ver la TV normal, CNN, y demás, y ellos no podían ver - ellos eran como... y yo dije, "pero ves eso cada día y no sientes nada".

Es increíble. Cada día ellos ven terribles escenas en las noticias o en los programas de policías.

Pero cuando te vieron, no pudieron soportar verlo.

Es una locura. Están hartos de escenas de Bosnia y de muchas otras guerras, es como si ellos no siguieran siendo adultos en un museo o en una galería.

I think it's due to the abstraction of electronic signals.

What we see on TV is completely abstract and has nothing to do with personalized reality.

I think that at the center of your work is an extremely important existential question.

Can people change? Can they transform themselves totally?

With their willpower, and using technical means and psychological means...

Do you believe they can?

You can't change totally yet.

Scientifically, it's absolutely impossible.

It is said that you're not a feminist, because you're for "classical" transformation, For women looking younger, more beautiful, etc.

That's totally wrong. I've been asked why I don't have 3 noses done. First of all, it is technically impossible, And I don't want my live to be ruined by 3 noses, but clearly, all my requests are very different from the norm, because my current nose is my parental nose.

The one I'll have is bigger, more masculine, the sort that women have turned into mine

I thought you were optimistic.

Do you think that humans are capable of controlling technology and using it to improve or change?

Pienso que se debe a la abstracción de las señales electrónicas. Lo que vemos en la televisión es completamente abstracto y no tiene nada que ver con la realidad personalizada.

Pienso que en el centro de tu trabajo hay una cuestión de extrema importancia existencial. ¿Puede la gente cambiar? ¿Pueden transformarse totalmente?

Con su voluntad, y utilizando medios técnicos y medios psicológicos...

¿Piensas que pueden?

No puedes cambiar totalmente todavía.

Científicamente, es absolutamente imposible.

Se dice que tú no eres feminista, porque haces transformaciones "clásicas", para que las mujeres parezcan más jóvenes, más guapas, etc.

Eso es totalmente incorrecto. Se me preguntó por qué no me hice 3 narices. Antes que nada, es técnicamente imposible, y no quiero que se me arruine la vida por 3 narices, pero claramente, todos mis requisitos son muy diferentes de la norma, porque mi nariz actual es mi nariz parental.

La que yo tendré es mayor, más masculina, como la que las mujeres han convertido en mía.

Pensaba que eras optimista. ¿Piensas que los humanos son capaces de controlar la tecnología y usarla para mejorar o cambiar?

*So far, they have proved they are.
I think there are big problems ahead.
Genetic engineering could do great harm.
A hammer can break things, but it can build things and make sculptures.
It just depends how it's used.
It's exactly the same with cosmetic surgery.
You can look like a Barbie doll or some big star or you can try to create your own inner portrait.
It depends how it's used.
I think we have the resources... So I am optimistic.
I think we can find positive solutions for anything. And for a woman, her body doesn't belong to her for long or she has to preserve it and make it say what she wants without any peer pressure or the obligations of dominant ideologies.
That's the field I work in and raise questions.
For you, all these operations –apart from being performances and analyses– what are they for? What are you trying to do? It must be exemplary, especially for a woman, to show her struggle with DNA, which determines her appearance.
It is a problem today.
If I manage to find an idea...a good way of exhibiting...all this and making it a bit less repulsive, like the other reliquaries, I'll use lighting to embellish it all, like at Sandra Gering's Gallery, and have photos and video at the same time.*

Hasta ahora, han probado que lo son.
Pienso que hay graves problemas por delante. La ingeniería genética podría hacer mucho daño.
Un martillo puede romper cosas, pero puede construir cosas y hacer esculturas. Depende de cómo sea utilizado. Ocurre exactamente lo mismo con la cirugía estética.
Puedes parecer una muñeca Barbie o alguna gran estrella o puedes intentar crear tu propio retrato interior.
Depende de cómo sea utilizada.
Creo que tenemos los recursos... así que soy optimista.
Creo que podemos encontrar soluciones positivas para cualquier cosa. Y para una mujer, su cuerpo no le pertenece durante mucho tiempo o tiene que preservarlo y hacerle decir lo que ella quiere sin ninguna presión visual ni las obligaciones de las ideologías dominantes. Ese es el campo en el que yo trabajo y hago preguntas.
Para ti, ¿todas estas operaciones –aparte de ser performances y análisis – para qué son? ¿Qué estás intentando hacer? Debe ser ejemplar, especialmente para una mujer, para mostrarle su lucha con el ADN, el que determina su apariencia.
Es un problema hoy. Si me las compusiera para encontrar una idea... una buena forma de exhibir todo esto y hacerlo un poco menos repulsivo, como los otros relicarios, usaré la iluminación para embellecer todo,

I need the mask. It stinks.

These are the ones which are steeped in blood. They're pictorial works in their own right, depending on how the light falls.

Then, there are these ones which stink the most. They've gone green with mold in the plastic bags.

**BARBARA ROSE, HISTORIAN AND ART
CRITIC**

Rudolf Schwartzkogler, "Aktion", 1965

Otto Mühl, "Mama und Papa", 1967

Carole Schneeman, "Fuses", 1964

C. Schneeman, "Up to and Including her Limits", 1973

Günter Brus, "Selbstverstümmelung", 1965

Hermann Nitsch, "Aktion", 1984

Chris Burden, "Transfixed", 1974

C. Burden, "Shoot", 1971

Sandra Gering Gallery, New York

Sandra Gering

*Hannah Wilkie, "My Count-ry Tis of Thee",
1976*

*Orlan, "Mesurage d'une institution", Paris,
1977*

Linda Weintraub, art critic and writer

*...of benevolent neutrality, accommodates, in
peace, as much apprenticeship, enabling
freedom of invention and of thought to burst
forth. Chris MacGeachy, collector, New York*

como en la Galería de Sandra y poner fotos y video.

Necesito la máscara. Apesta.

Estos son los que (señala los algodones usados en la operación) están empapados en sangre. Son trabajos pictóricos por sí mismos, dependiendo de cómo caiga la luz.

Entonces, estos son los que apestan más. Se han vuelto verdes con moho en las bolsas de plástico.

**BARBARA ROSE, HISTORIADORA Y
CRITICA DE ARTE**

This transfer of the body in the most total dimension of objective anonymity represents a great display of moral and mental hygiene.

I liked the idea of showing this body being opened up; to see what's happening since I have the operations under an epidural or under local anesthetic;

To find technical solutions, to deal with technical matters with the surgeon, who may be doing things he's never done or hasn't often done.

I'd like to go back to the idea that the body is obsolete.

As I said earlier, I used a psychoanalytical text to bring the inner image to the outer, so I'm even more myself.

Going all the way in my work as a female artist is an experience which grounds me, goes through me and fortifies me even more.

You spoke about psychoanalysis. Did the analytical discourse occur to you at once or was it progressive?

MALEK CHEBEL, ANTHROPOLOGIST

It's quite curious. Judeo-Christian religion and psychoanalysis agree that one should not attack or touch the body. It's an ancestral, primitive idea.

People think if they do, the sky will fall on them. One can do that without many psychological problems.

Esta transferencia del cuerpo en su dimensión total de anonimato objetivo representa un gran despliegue de moral e higiene mental.

Me gustaba la idea de mostrar este cuerpo siendo abierto; para ver lo que está ocurriendo ya que me hicieron las operaciones bajo el efecto de una epidural o de un anestésico local; para encontrar soluciones técnicas, para negociar con los asuntos técnicos, con el cirujano, quien puede que esté haciendo cosas que él nunca ha hecho o que no hace a menudo. Me gustaría volver a la idea de que el cuerpo está obsoleto. Como dije antes, utilicé un texto psicoanalítico para traer la imagen interior al exterior, así que soy incluso más yo misma.

Continuando todo el camino en mi trabajo como una artista femenina es una experiencia que me conecta a la tierra, me rodea y me hace más fuerte.

Usted habló sobre psicoanálisis. ¿El discurso analítico se le ocurrió de pronto o fue progresivo?

MALEK CHEBEL, ANTROPÓLOGO

Es bastante curioso. La religión judeo-cristiana y el psicoanálisis coinciden en que una persona no debería atacar o tocar el cuerpo. Es una idea ancestral, primitiva. La gente piensa que si lo hace, el cielo caerá sobre ellos. Una persona puede hacerlo sin muchos problemas psicológicos.

I shall prove that psychoanalysis can be wrong.

It has some advantages – I am not against psychoanalysis, but I think that there is a problem with the body.

It is at the cost of this anonymous transfer that Orlan succeeds in the operation of metamorphosis – she becomes truly other through this crossing of the desert toward anonymity, both objective and functional.

It is because of her body becomes that of anonymous public flesh and totally flexible to any kind of act that she can indeed project her image in a metaphorical and metamorphic transformation via any network, be it the internet or television.

Orlan is an artist, a multimedia artist.

That is what you call yourself?

You go all the way in what you do, not just your fantasies, but also your thoughts and ideas since you model your face using cosmetic surgery and you call it art.

So, how far can you go with art and should you go under the knife for art's sake?

My performances raise questions, performances for the 21st century.

In my previous work, I always used my body to work on religious images and the baroque.

I was destined to meet Madonna, and I'm very glad.

Probaré que el psicoanálisis puede estar equivocado.

Tiene algunas ventajas – no estoy en contra del psicoanálisis, pero pienso que hay un problema con el cuerpo.

Orlan sale exitosa en la operación de metamorfosis, bajo el coste de la transferencia anónima – se convierte verdaderamente en otra cruzando el desierto hacia el anonimato, tanto objetivo como funcional.

Es por eso que su cuerpo se convierte en carne pública anónima y totalmente flexible a cualquier tipo de acto que ella puede proyectar totalmente su imagen en una transformación metafórica y metamórfica vía cualquier red, sea Internet o televisión.

Orlan es una artista, una artista multimedia.

¿Eso es lo que tú llamas tú misma?

Llegas hasta el fondo en todo lo que haces, no sólo tus fantasías, sino también tus pensamientos e ideas, puesto que modelas tu cara utilizando cirugía estética y lo llamas arte.

Así que, ¿hasta dónde puedes llegar con el arte y deberías pasar por el cuchillo en nombre del arte?

Mis espectáculos hacen aflorar preguntas, espectáculos del siglo XXI.

En mi trabajo anterior, siempre utilicé mi cuerpo para trabajar en imágenes religiosas y el barroco. Estaba destinada a conocer a Madonna, y soy muy feliz.

I liked my image, but I decided to do something radical.

There's a lot of pressure on our bodies.

Using provocation like Madonna and others do is very important, because it lets people reconsider set ideas.

You've been operated on for several years. How long?

I started on May 30th 1990 in Newcastle, England.

I made some jewelry for Madonna. It doesn't go with her outfit.

It's called "This is my body, this is my software".

It's my flesh from my last operation.

This extreme advertising of an extreme transitory situation ensures the alchemical logic of the transformation.

Thus, starting with her previous identity, what Orlan gives us is a practical, conceptual demonstration of normality through difference.

Madonna asks: Is it from your nose?

Part of her cheeks

French TV show, 1993.

The whole purpose of the operation consists in becoming normally other.

And to me, this metamorphosis stems from a position, a lofty idea, and a fundamental cultural dimension.

Every civilization, every age has created bodies as well as formatting our thought, desires and sexuality.

Me gustaba mi imagen, pero decidí hacer algo radical. Hay mucha presión sobre nuestros cuerpos.

Utilizar la provocación como Madonna y los otros hacen es muy importante, porque permite a la gente reconsiderar sus ideas.

Comenzaste a operarte hace varios años. ¿Cuántos?

Comencé el 30 de mayo de 1990 en Newcastle, Inglaterra.

Hice alguna joyería para Madonna. No va con su equipo (conjunto).

Se llamaba "Este es mi cuerpo, este es mi software".

Es mi carne, de mi última operación.

Esta publicidad extrema de una situación transitoria extrema asegura la lógica alquímica de la transformación.

Así, comenzando con su identidad anterior, lo que Orlan nos da es una demostración práctica, conceptual de normalidad a través de la diferencia.

Madonna pregunta: ¿Es esto de tu nariz?

Parte de sus mejillas.

Espectáculo en la TV francesa, 1993.

El propósito final de la operación consiste en convertirse en otro normalmente.

Y para mí, esta metamorfosis proviene de una posición, de una idea sublime, de una dimensión cultural fundamental.

Cada civilización, cada época ha creado cuerpos además de formar nuestros pensamientos, deseos y sexualidad.

This show is a world tour of the standards of beauty from the pre-Columbians who had a very different attitude to the body.

For example, cranial deformation was carried out on men and women from all social castes by placing wood around the baby's head.

When the fontanel bonded, the skull acquired a unique shape at the top or at the back. In any case, it was elongated.

The squint was produced by putting a ball of wax between the baby's eyes to obtain this strange expression.

We, of course, cannot stand it. We consider it to be monstrous and have it removed as soon as possible.

Another standard of beauty: the Mayas' fake ceremonial noses.

Dignataries would wear these noses in order to stand out, to look more imposing and handsome.

"Self-Hybridations", Paris, 1999

I chose pictures of sculptures and I hybridized them with my own picture which is supposed to represent today's standards of beauty – although these two lumps are an attempt to contradict them -until I obtained a picture which seemed to be that of a mutant body for future generations who would not necessarily have our standards of beauty.

Este espectáculo es una gira mundial por los estándares de belleza, desde los precolombinos, quienes tenían una actitud muy diferente hacia el cuerpo. Por ejemplo, la deformación craneal se llevaba a cabo en hombres y mujeres de cualquier condición social, colocando unas maderas alrededor de la cabeza del bebé.

Cuando las fontanelas se unían, la calavera adquiría una forma única en la parte alta o baja. En cualquier caso, estaba alargada. El estrabismo se producía poniendo una bola de cera entre los ojos del bebé para obtener esta expresión extraña. Nosotros, por supuesto, no podemos asumirlo. Lo consideramos monstruoso y lo corregimos lo antes posible. Otro estándar de belleza: las falsas narices ceremoniales Mayas. Los dignatarios llevarían estas narices para sobresalir, parecer más guapos e impresionantes.

"Self-Hybridations", Paris, 1999

Elegí fotos de esculturas y las mezclé con mi propia foto lo que se suponía que representaba los estándares de belleza actuales – aunque estos dos bultos son un intento de contradecirlos – hasta que obtuve una foto que parecía ser la de un cuerpo mutante para las generaciones futuras, quienes no tendrán necesariamente nuestros mismos estándares de belleza.

We could say that I go from the real to the virtual since I did surgical operations/performances to transform, rebuild, disfigure myself –it is half-way between rebuilding and disfigurement- I can easily start the operations again. It's not real versus virtual. I have no desire to choose between one and the other.

Our Judeo-Christian civilization put customs in our heads, imposing the or, making us choose, demonizing one of the elements, good or evil, video or sculpture in Carrara marble, new technologies, the Internet or painting.

All my work is on the and. I think that the and is very, very important. It is indeed the real and the virtual, not or, but also in the operating theatre, it's both satellite transmissions and my blood-soaked fingers doing very fast drawings, sort of self-portraits in blood.

All that comes out of my body, my flesh, is used to make reliquaries. It's one and the other. There's also the reading of literary, psychoanalytical, or philosophical texts, so it seems very important nowadays to drop this or.

***Maison Européenne de la
Photographie***

Nosotros podríamos decir que vamos de lo real a lo virtual desde que hice las operaciones quirúrgicas / espectáculos para transformar, reconstruir, desfigurarme – a mitad camino entre reconstruir y desfigurar – yo puedo fácilmente comenzar las operaciones de nuevo. No es real frente a virtual. No tengo necesidad de elegir entre uno y el otro.

Nuestra civilización judeo-cristiana pone costumbres en nuestras cabezas, imponiendo el “o”, haciéndonos elegir, demonizando uno de los elementos, lo bueno o lo malo, vídeo o escultura en mármol de Carrara, nuevas tecnologías, internet o pintura.

Todo mi trabajo se basa en el “y”. Pienso que el “y” es muy, muy importante. Es verdaderamente lo real y lo virtual, no el “o”, sino también en el teatro de operaciones, es ambas cosas: las transmisiones por satélite y mis dedos empapados en sangre haciendo dibujos muy rápidos, un tipo de autorretratos en sangre. Todo sale de mi cuerpo, mi carne, se utiliza para hacer relicarios. Es uno y el otro. Es también leer sobre literatura, psicoanálisis o textos filosóficos, así parece muy importante actualmente desechar este “o”.

Casa Europea de la Fotografía

The baroque that I worked on for 20 years insisted on that and showed us St Teresa who delighted in the angel's arrow and at the same time, was in a state of erotic ecstasy.

I think that this kind of existential display takes on a remarkable, exceptional value in our transitional age where the problem is to ensure one's coexistence with others and one's coexistence in terms of a threshold of normality which leads to true tolerance.

Our bodies are alienated by religion, by work, by sport, alienated by the dictates of the dominant ideology. So, as soon as you put the body on a stage and work artistically with the body, you affect politics. Politics. The example of Orlan prefigures a more optimistic society, a slightly, a slightly better society in which tolerance as the value of an aesthetic dimension in human communication.

PIERRE RESTANY

El barroco en el que trabajé durante 20 años insistía en eso y nos mostraba a Santa Teresa quien se deleitaba con la flecha del ángel y al mismo tiempo estaba en un estado de éxtasis erótico.

Pienso que este tipo de despliegue existencial controla un valor excepcional, extraordinario en nuestra edad de transición donde el problema es asegurar la coexistencia de uno con los otros y la coexistencia de uno en términos de un umbral de normalidad que conduce a la verdadera tolerancia.

Nuestros cuerpos están alienados por la religión, el trabajo, el deporte, alienados por los dictados de la ideología dominante. Así, en cuanto pones el cuerpo sobre un escenario y trabajas artísticamente con el cuerpo, afectas a la política. Políticos. El ejemplo de Orlan prefigura una sociedad más optimista, una sociedad ligeramente mejor, en la que la tolerancia tendrá el valor de una dimensión estética en la comunicación humana.

PIERRE RESTANY