



Orlan: Un cuerpo propio

Paulo Octavio Gutiérrez Pérez*

* Con la colaboración de Hilda M. Morán Quiroz.

Resumen

En este artículo se muestra una panorámica del arte de Orlan, la artista francesa del *performance* que ha utilizado, como recurso omnipresente, primero representado y luego modificado, su propio cuerpo. Con ello, Orlan es lo mismo sujeto que objeto de sus creaciones. Se abordan aquí otros recursos que Orlan incorpora a su obra, como la teoría feminista, el psicoanálisis y la apropiación del quirófano, que contribuyen a su cuestionamiento de la identidad.

Palabras clave: Arte corporal, feminismo, cirugía plástica, identidad, crítica social.

Abstract

This article provides an overview of Orlan's art, the French artist of performance who has used her own body as an omnipresent resource that is represented first, and then modified. Thus, Orlan is the author as much as the object of her creations. Other resources are discussed here, which Orlan blends into her work, such as feminist theory, psychoanalysis and the claim she makes to use the surgical room as a space of her own, all of which play a role in her questioning of identity.

Key words: Body art, feminism, plastic surgery, identity, social criticism.



Yo tengo una piel de ángel, y una piel de cocodrilo...

Yo tengo una piel negra, pero soy blanca.

Tengo una piel de mujer, pero soy un hombre.

Porque yo nunca soy lo que tengo

Orlan¹

¹ Fuente (tomado el 25 de agosto de 2008):
<http://magazine.diariosigloxxi.com/texto-mag/mostrar/32727>

Introducción

En el arte contemporáneo la presencia de las mujeres es presumiblemente mayor que en periodos precedentes. Esta afirmación no significa que antes fueran ajenas a los oficios del arte ni que hubieran quedado exentas por completo del registro documental; prueba de ello son las obras que entre los siglos XV y XIX realizaron Catharina Van Hemessen, Ana Waser, Elisabeth Vigée-Lebrun y Zinaida Serebryakova, entre otras, de quienes podemos rastrear información actualmente en libros o en internet.

Por otro lado, Virginia Woolf se atrevió a imaginar que Anónimo, que escribió tantos poemas sin firmarlos, era a menudo una mujer; de igual forma, y con toda certeza, Anónimo debió pintar mucho y esculpir otro tanto, sin firmar también, siendo a menudo una mujer. El ejemplo es extensivo al resto de las artes.

No obstante, a nadie extraña la asimetría en cuanto a la participación de mujeres en relación con los hombres en la historia del arte, esa historia que siguiendo de nuevo a Virginia Woolf resulta un poco rara, irreal y desnivelada. La participación sin reconocimiento fue la constante durante el tránsito de las mujeres en las



prácticas artísticas pretéritas; además de que la profesionalización y la incursión en este ámbito estaban reservadas principalmente para los varones en principio, sobre la base de la lógica de la división social del trabajo.

Hasta nuestros días, un argumento común contra quien acen-túa la poca representación de mujeres artistas en galerías y mu-seos es que “el verdadero talento tendría que abrirse paso y destacar” (Grosenick, 2001). Considero que tras esta sentencia se esconde la trampa de pensar nuestro pasado común como si hombres y mujeres hubiesen gozado de las mismas oportunidades. Olvida-mos estratégicamente que, al menos en los dos siglos anteriores, gran parte de las mujeres que incursionaron en el ámbito del arte lo hacían en calidad de ayudantes-aprendices permanentes, de-bido en gran medida a que no reunían las condiciones requeridas para la creación: recursos económicos para la compra de materia-les, un espacio o taller de trabajo y la autonomía para encarar la decisión de dedicarse a las artes. Es esto lo que truncaba la opor-tunidad de alcanzar la titularidad y desarrollar el llamado “ver-dadero talento”.

Sin afán de pasarle facturas a la historia, es innegable que el arte como institución facilitó la primacía de los hombres en las escuelas, museos y galerías, remitiendo a las mujeres a meras re-presentaciones anatómicas en pinturas y esculturas. Sólo gracias a la investigación posterior es que podemos acceder a la obra realiza-da por mujeres en el pasado.



Vanguardias y arte contemporáneo

Una reflexión valiosa acerca del papel de las mujeres en los museos actuales la hacen las artistas anónimas Guerrilla Girls en el cartel que, con la imagen de una mujer desnuda de espaldas y con una máscara de gorila, reza: “Do women have to be naked to get into the Met. Museum? Less than 5% of the artists in the Modern Art sections are women, but 85% of the nudes are female” (Grosenick, 2001).

Esta observación invita a recordar que fue hasta principios del siglo XX cuando las mujeres incursionaron —ya como autoras— en la escena artística, enfrentándose al desdén de críticos y coleccionistas; por eso, es posible dimensionar cuáles fueron las condiciones de las primeras mujeres inscritas en las escuelas rusas y parisinas. Pero también resulta posible aventurar que lidiar con éxito esas condiciones llevó a algunas a formar parte decisiva de las vanguardias artísticas, como es el caso del cubismo con Marevna, el dadaísmo con Hanna Hoch o el surrealismo con Leonora Carrington y Dorotea Tanning.

Más tarde, como resultado de un largo proceso de luchas por conquistar espacios y autonomía, surge, a la par de los movimientos reivindicativos de la segunda ola feminista, un ambiente propicio para el replanteamiento de la concepción tradicional de arte. Del espíritu posmoderno surgieron las directrices para replantear el arte tradicional y desarrollar nuevas formas de arte, donde lo mecánico, lo industrial y lo conceptual vendrían a sustituir la destreza de



la mano. También este escenario pondría en tela de juicio al arte como “pieza única” y la competencia artesanal de quienes se instituían como “genios” o “virtuosos”.

De acuerdo con Grosenick (2001: 15), en los años sesenta, principalmente en Europa y América, las mujeres participaron activamente de los incipientes movimientos artísticos que aparecían casi en forma simultánea: el *pop art* (Niki de Saint Phalle), el *op art* (Bridget Riley), el arte conceptual (Hanne Darvoben, Adrian Piper), el *land art* (Nancy Holt), el arte minimalista (Agnes Martin), los *happenings* y *fluxus* (Valie Export, Yoko Ono, Carolee Schneemann), el *performance* (Gina Pane) y el *body art* (Hanna Wilke). Ese periodo contribuyó indudablemente al proceso de subjetivación de las mujeres en el arte: pasar de ser el “objeto” del arte, a ser el “sujeto” que produce y propone acciones artísticas. Como resultado de la participación de las mujeres en las corrientes de vanguardia, los medios de comunicación y la literatura especializada comenzaron a prestar atención al trabajo de aquéllas que a lo largo de la historia del arte fueron vistas como “presencias intermitentes” o “musas”, más que como creadoras. Otro de los aspectos que despertaron gran interés en el trabajo femenino dentro del arte fue la simbiosis de arte y teoría feminista, entre cuyas exponentes más radicales se encuentra Orlan (30 de mayo de 1947, Saint-Étienne, Loire, Francia), quien define su proyecto como “arte carnal”, por la implicación de su cuerpo en sus creaciones. Es concretamente por esta posición radical frente a sí misma —como su-



jeto y objeto de la creación artística— que la presente reflexión se centra en su obra.

Cuerpo y arte

La expresión artística de Orlan comprende formas tan diversas como el *performance*, la hibridación de su imagen con otras imágenes mediante recursos digitales, el *video-performance* y la intervención quirúrgica de su rostro. El eclecticismo, síntoma de la cultura contemporánea, potencia todas esas expresiones donde su cuerpo juega un papel central.

Para entender la decisión de una artista de optar por el cuerpo como materia prima de su obra es útil recapitular en cuanto a la relación entre el cuerpo y el arte. El cuerpo ha sido protagonista indiscutible en el moderno sistema de las artes. Larry Shiner (2004: 21), quien afirma que el arte es una invención europea que tiene su génesis hace más o menos doscientos años, señala que antes existía un sistema del arte más utilitario que reinó durante unos dos mil años y que —aventura— con toda seguridad vendrá un tercer sistema de las artes. Si convenimos en usar el esquema sistémico propuesto por Shiner, resulta fácil identificar que en ambos sistemas el cuerpo ha formado parte esencial en la producción de arte.

En el primer sistema encontraríamos los antiguos vestigios de su representación en las pinturas rupestres, las cuales dan testimonio de la relación del hombre con el medio ambiente; más tarde, el



cuerpo se *deífica* y protagoniza con fervor las escenas bíblicas que servían para construir el imaginario colectivo respecto a la espiritualidad, reforzándose así como alternativa didáctica y de adoctrinamiento, es decir, con una clara vocación utilitaria. En el segundo sistema se diversifica el abordaje de la representación del cuerpo en cuanto a técnicas y —un aspecto importante— se incorpora la tecnología para su intervención.

Por otro lado, debe tenerse presente que la percepción del cuerpo en Oriente y Occidente ha sido distinta, pero ninguna de las

² Véase el extraordinario artículo de Francisco González Crussí, publicado en la revista *Letras Libres* en la edición de enero de 2003, pp. 8-15.

dos culturas ha dejado pasar inadvertido al cuerpo². En la tradición occidental de mirar el cuerpo desde el punto de vista anatómico se inscribe Orlan:

óptica opuesta a la mirada oriental que tiende a esquematizar y a representar los cuerpos casi abocetados; lógica distinta también a la de las grandes civilizaciones antiguas, que escrutaron el cuerpo alejados de la anatomía.

En Occidente, la representación del cuerpo ha visto una frenética transformación en lo que a su representación y uso se refiere; si pudiéramos concentrar su trayectoria histórica en unas cuantas salas de museo, veríamos cómo, en una sala por ejemplo, estaría dispuesto con las representaciones religiosas del medioevo y el renacimiento; en otra, quizá, veríamos al cuerpo exaltado por la divinidad y carnalidad del periodo griego y romano; en una sala contigua padeceríamos su imagen con los tormentos goyescos o desdibujado en las pinceladas de los impresionistas, y casi incomprensible y geometrizado en las telas de los cubistas. En fin, el viaje sería interminable, por



eso me centraré en el marco de referencia que alberga a Orlan, la artista que nos ocupa.

Francesca Alfano Miglietti (2003) afirma que las nuevas formas de organización social requieren nuevos individuos con nuevos cuerpos, y es evidente lo accesible que se ha vuelto para una gran mayoría la reestructuración del cuerpo. El sujeto ha descubierto que es imperante modificarse a sí mismo, de tal forma que al reconfigurar su propio cuerpo, contribuye a afirmar la hipótesis de que existe una novedosa y avanzada “biotecnología”. Actualmente, uno de los usos de la cirugía cosmética consiste en acercarse a los modelos de belleza inspirados en las facciones de las celebridades. Por su parte, las revistas de moda juegan con intercambiar la boca de determinada celebridad con la de otra. Ojos, narices y bocas se mezclan en combinaciones infinitas que producen millones de rostros. Los tabiques desviados están a la baja, son el pretexto ideal para acudir al cirujano; con las partes del cuerpo también sucede el proceso antes descrito. Además, el poder del control médico ha aumentado mediante el disfraz del cuidado y la prevención. Para Alfano Menglietti, Orlan: “aware of its own metamorphoses, of the continual crossing of boundaries on the part of violent medical, scientific, technological, theological and mass-media intrusions” (Alfano, 2003: 169).

Las imágenes que produce Orlan durante sus intervenciones quirúrgicas recuerdan los manuales médicos del renacimiento, donde los modelos aparecen “despellejados” pero realizando actividades que sólo podían llevarse a cabo en vida (como, por ejemplo, leer un



libro, lo cual Orlan también hace mientras intervienen su rostro). De esta manera, Orlan es la versión actual de aquéllos, sólo que ahora la pose elegante de los grabados antiguos es suplantada por el *styling* que la artista ha creado: ropa de diseñador y atmósfera precisa, con bailarines y extras incluidos.

Con su *performance*, lo que provoca Orlan se parece a un extraño sueño. Apegada a la tradición occidental, donde hay prodigalidad de músculos, venas y arterias, produce una imagen que raya en el hiperrealismo cruento que nos demuestra con el rostro de qué estamos hechos. Con su visión anatómica del cuerpo devela que no hay más allá: ni energía ni emociones.

El arte corporal en el que se inscribe Orlan surge, como ya hemos visto, en los años sesenta con la intención de impugnar —por ineficaz— al arte de representación (Aguilar, 2007). La participación de las mujeres en el arte corporal está vinculada a los argumentos feministas en relación con el control ejercido sobre el cuerpo: dado que cierto sector de artistas estaba sumamente politizado, incorporaron a sus creaciones —a manera de crítica activista— torturas físicas y psicológicas como representaciones de la experiencia del cuerpo femenino (Grosenick, 2001). La recepción que

tuvieron por parte del público no fue ni ha sido del todo favorable, sólo en ciertos círculos especializados del arte y en algunos sectores activistas fueron aceptadas con interés sus propuestas³.

De acuerdo con Teresa Aguilar García (2007), “el arte centrado en el cuerpo del artista pretende

³ Como dato al margen, debo decir que la discusión en torno al cuerpo, su vigencia u obsolescencia, no sólo ha sido abordada por mujeres ni desde la crítica feminista. Los accionistas vieneses Sterlac o David Nebreda constituyen ejemplos de otros abordajes del arte corporal que obedecen a temáticas y motivaciones distintas.



su rematerialización expresando a través de él las problemáticas sociopolíticas y sexuales: el cuerpo como denuncia de opresión social, sexual”; para ella, esto guarda una relación directa con la tesis foucaultiana del cuerpo como producto de la acción tecnológica del poder⁴.

⁴ Existen opiniones que discrepan sobre el descubrimiento o la invención por parte de Foucault o de algún otro pensador posestructuralista de la idea de que la “definición y conformación” del cuerpo “es el punto focal de las luchas por la forma del poder”. Para Susan Bordo (1993) esto fue descubierto por el feminismo.

La obra de Orlan abarca una serie de aspectos e interrogantes en torno a la identidad y el Yo; quienes han escrito sobre ella la vinculan a textos políticamente incorrectos del feminismo y en sus *performances* es habitual escuchar textos de Freud y Lacan leídos por ella o repartidos a los asistentes para dirigir el sentido que le den a su obra. La selección misma de autores bien podría inspirar un estudio profundo de la obra de Orlan en relación con la literatura y teorías que ella le asocia.

Obra y propuesta estética

La totalidad de la obra de Orlan es polémica (véanse imágenes 1, 2 y 3). En su proyecto *Le baiser de l'artiste* vendía besos a quien pagara cinco francos. Sentada tras la imagen de su torso desnudo se proponía a sí misma como una máquina expendedora de besos; a un lado, estaba dispuesto otro panel con su imagen ataviada como una santa barroca a la que se podía, por otros cinco francos, ofrecer una veladora. Durante el lapso que duraba el beso sonaban fragmentos de la *Toccata* en B menor de Bach, y una sirena electrónica marcaba el final del beso. Este aparato expendedor de ofrendas



religiosas y besos reflejaba la manera en que era concebida la mujer occidental mediante los arquetipos de la puta y la santa. Este trabajo cuestiona agudamente la actividad de los *art dealers* y el



⁵ Imágenes tomadas el 29 de agosto de 2008 de la página electrónica de Orlan: <http://www.orlan.net/>

Imagen 1, 2 y 3 en el sentido de las manecillas del reloj: *Le baiser de l'artiste* (1977); *Pre Colombian, Re Figuration Self Hybridation no. 1* (1988); *The draped-the baroque: a licenciatus Saint Orlan playing at wedding, picture no. 1* (1986).⁵



mercado mismo del arte, ya que Orlan opta por vender su *performance* sin ningún intermediario. En la serie *Self-hybridation* su imagen se funde mediante técnicas digitales —en ocasiones escultóricas— con representaciones precolombinas y africanas; con este trabajo Orlan hace un recuento de los cánones de belleza formulados en otras civilizaciones; al yuxtaponer su rostro a los rostros del pasado, sugiere que la constitución humana actual es un híbrido que se aleja de la idea de “pureza étnica”. En *The draped-the baroque* reformula el imaginario barroco, dotándolo de subversión pagana. Esta obra se construye de manera ritual: el fin es construir la identidad de Santa Orlan. La acción da inicio con una procesión donde va cargada por varios hombres, luego, la etapa del éxtasis (cuando libera uno de sus senos), y finalmente su partida al cielo convertida en una bola de tela. La pieza está documentada por medio de una serie de fotografías y una escultura de mármol que da fe de la existencia de Santa Orlan.

Cuando se aprecia en retrospectiva el discurso de su obra, ésta puede entenderse como una constante crítica a lo sagrado y un permanente cuestionamiento a los conceptos de identidad y ser, tal como se ha venido haciendo en los planteamientos posmodernos que presentan al sujeto como un boceto inacabado, en eterna construcción, escéptico en cuanto a la legitimidad del conocimiento científico y de las grandes narrativas de la modernidad.

Apoyo esta idea en el recuento que hace Kathy Davis de algunos de los trabajos de Orlan:



en los sesenta, expuso las sábanas de su *trousseau* nupcial manchado de semen para documentar sus múltiples encuentros sexuales, haciendo así burla a las demandas de virginidad a las mujeres casaderas en Francia. En los setenta fue al Museo de Louvre acompañada de un reducido público y pegó un pequeño triángulo de su propio vello púbico a la mujer desnuda reclinada voluptuosamente en *El rapto de Antíope* —un cuerpo sin vello desprovisto de subjetividad, un mero objeto para el consumo. En los ochenta, Orlan impresionó al público parisino al exhibir sus genitales amplificados, abiertos con pinzas, con el vello púbico teñido de amarillo, azul y rojo (el rojo era sangre menstrual). Se instaló una cámara de video para grabar las caras de los espectadores, a quienes se les proporcionó un texto de Freud sobre la angustia de la castración (Davis, 2007: 135).

Uno de los proyectos de Orlan que ha recibido más atención inició en mayo de 1987 (véase imagen 4) y consiste en la intervención quirúrgica de su rostro. A manera de representaciones escénicas, protagoniza y dirige por igual a actores y cirujanos, a quienes instruye sobre qué, cómo y cuándo hacer. El modelo a seguir es un híbrido diseñado por ella con retazos de la *Mona Lisa* de Da Vinci, la barbilla de la *Venus* de Botticelli, la nariz de la *Diana* de la escuela de Fontainebleau, los ojos de la *Psyche* de Gérard y la boca de la *Europa* de Boucher. No escogió a las modelos por su belleza, más bien lo hizo por las historias asociadas a ellas (Davis, 2007:



135). Orlan no se plantea de manera directa qué es lo bello o la belleza, sino que utiliza tales categorías para reflexionar en torno al arte.

La estética que Orlan reivindica se contrapone a las estéticas tradicionales que, de acuerdo con Umberto Eco (2005: 25), son estéticas de estructura apriorística, que definen al concepto de lo “bello” como un planteamiento filosófico que obliga a considerar bello sólo a lo que se adecua a los parámetros contemplados por dicho planteamiento. En cambio, la estética orlaniana se caracteriza por no legitimar cánón alguno, sino por reconocer las estructuras mutables del género humano. Esta estética contemporánea es descriptiva de las posibilidades de una experiencia carente de normatividad, ya que potencia el campo de acción, donde de manera incluyente pueden coexistir múltiples cánones de belleza, gustos y comportamientos personales sin que tengan que responder a una regla preestablecida.

Por mi parte, insisto en que la concepción de la obra de Orlan se adscribe a lo posmoderno. Sin embargo, es necesario acotar lo siguiente: la modernidad sólo es posible si se da la ruptura de una creencia y, también, si se da el descubrimiento de lo poco de realidad que tiene la realidad. Esto, dice Lyotard (1999: 20), sucede mediante la invención de otras realidades. Es justo en este resquicio que Orlan crea su obra, en el espacio moderno que permite crear otras realidades. Entonces, ¿no es acaso un contrasentido situar a Orlan como posmoderna? No. Lo posmoderno no es un antónimo de lo moderno, sino que forma parte de él y puede constituir



o estar ausente en las reglas de las imágenes, la estética y los discursos. En la estética moderna, por ejemplo, se presenta lo sublime y lo bello como cuestiones medulares proveedoras de nostalgia, consuelo y placer. La estética posmoderna, por su parte, revela lo que no se dice en la estética moderna, reniega de la autocomplacencia de las formas bellas y del gusto consensuado. Orlan es posmoderna en tanto se entienda la posmodernidad como parte de la modernidad.

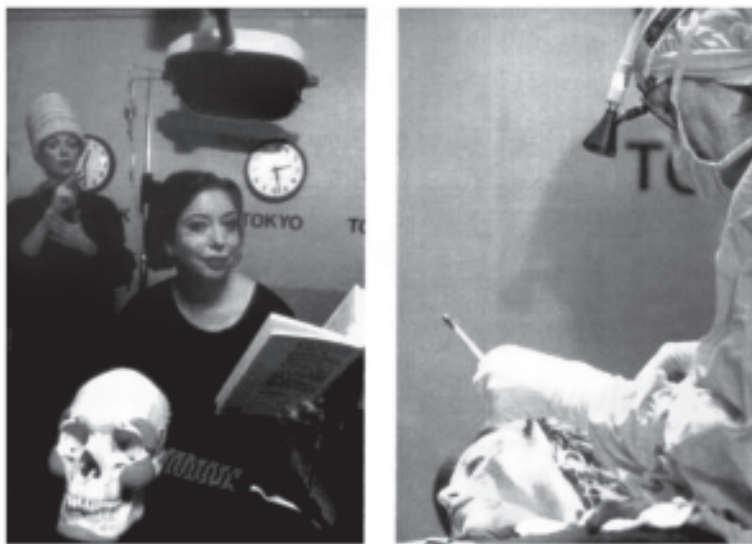


Imagen 4: aspecto de una de las intervenciones quirúrgicas de Orlan.⁶

⁶ Imagen tomada el 29 de agosto de 2008 de la página: <http://www.stanford.edu/class/history34q/readings/Orlan/Orlan.html>



Como una cuestión técnica en sus operaciones la consigna es evitar el dolor; ésa ha sido la constante en sus ocho intervenciones quirúrgicas. Siempre que se lo preguntan responde que el dolor es innecesario; por lo tanto, dispone de la anestesia justa para poder evitarlo sin que ésta obstaculice sus lecturas durante el *performance*-operación. La operación es videograbada y transmitida en diferentes países; en ocasiones incorpora al ritual una dinámica de preguntas y respuestas con los espectadores.

Además de documentar el proceso que la llevará a obtener su imagen planeada, consigue apropiarse de un espacio (el quirófano), donde por antonomasia el paciente es, más que un sujeto, un objeto puesto a merced del cirujano. Al dirigir su propia transformación, Orlan reafirma su capacidad de agencia y remite al cirujano a un papel pasivo; asimismo, subvierte lo que, según Kathy Davis, es la función de la cirugía cosmética:

La cirugía cosmética está basada en definiciones de normalidad física. Se desarrolló para mitigar las desviaciones en apariencias normales y, en efecto, la reciente “revolución” en cirugía cosmética avala la creciente autoridad de los cirujanos para establecer la diferencia entre cuerpos normales y anormales (Davis, 2007: 20).

El proyecto de Orlan no busca la normalización; por el contrario, se aventura en la búsqueda de un nuevo sujeto transformable. Desde el punto de vista conceptual, esta mirada al futuro estético pro-



mueve repensar los cánones de normalidad física como un constructo en constante transición, dependiente de diferentes culturas y periodos históricos. Orlan propone un arte transgresor que consiga cumplir con una función social. Su propuesta es similar a la de algunos autores posmodernos que ven el cuerpo como construcción social. Cito de nuevo a Davis (2007: 137) cuando señala que “desde su perspectiva, las tecnologías modernas han vuelto obsoleta cualquier noción del cuerpo —natural”.

Por su parte, Teresa Aguilar García (2007) afirma que Orlan huye de los cánones occidentales de belleza, al adoptar quirúrgicamente estéticas precolombinas o africanas. No obstante, considero que un análisis más minucioso nos revela que, más que huir, revaloriza otras concepciones estéticas. De ser cierta su distancia con la estética occidental, ¿cómo podríamos explicarnos la hibridación de su rostro con la *Venus* de Boticelli o con la *Mona Lisa* de Da Vinci, cuando ambas representaciones son centrales en la estética de Occidente? Fuera de esta estética, resulta difícil explicar el tratamiento técnico que Orlan da a su obra, puesto que, como vimos, su perspectiva del cuerpo corresponde a cabalidad con la forma occidental de mirar el cuerpo desde su aspecto anatómico.

Orlan y el feminismo

La lógica subyacente en la obra de Orlan guarda relación con el psicoanálisis y con cierta óptica de la teoría feminista. Sin embargo, debo aclarar que a diferencia de la crítica a la “política del



cuerpo” —como sitio de la lucha política— desarrollada por las feministas, la artista incorpora las visiones y metáforas del cuerpo como es representado en el discurso médico, religioso y artístico. También es palpable el sedimento marxista en su obra, en tanto que reconoce el cuerpo como un espacio formado por la organización social y económica, irreductible a la biología. Esto es fácil de intuir en los distintos personajes encarnados por Orlan: una santa del periodo barroco, un habitante de Burkina o un indio americano. De acuerdo con Victor Seidler (2000), Freud refirió que para el hombre el conocimiento de sí implicaba una gran amenaza porque corría el riesgo de descubrir que era “otro”, es decir, distinto a como se pensaba. Orlan, por el contrario, fantasea con ser muchas “otras” y presume de conseguir acercarse a su verdadero “yo”, a su “identidad”. Debe destacarse que esto lo realiza en el plano carnal y no en el ámbito de lo simbólico, como sería el caso de la artista estadounidense Hannah Wilke (1940-1993), quien, en sentido contrario a Orlan, realizó a partir de su enfermedad (cáncer) una serie de autorretratos-*performances*, donde simbólicamente se representaba como una *Mater dolorosa*.

Para Seidler (2000: 40), la fragmentación de las identidades planteó un problema a quienes pensaban que el feminismo (como si éste fuera una teoría monolítica) abogaba por una visión unificada de la mujer en su discurso de la liberación. En ese sentido es que la justificación de la obra de Orlan se sitúa junto con el sector discrepante que ha surgido en el seno de un movimiento feminista actualmente diversificado. Desde su ámbito de acción, reformula la



crítica que había hecho el feminismo respecto a las fronteras cartesianas que establecían que el cuerpo correspondía a las mujeres y el espíritu al hombre. Susan Bordo (1993: 31) es precisa al hablar de tal división:

El costo de tales proyecciones para la mujer es obvio. Porque si, cualquiera que sea el contenido histórico específico de la dualidad, el cuerpo es el término negativo, y si la mujer es el cuerpo, entonces las mujeres eran la negatividad, cualquier cosa que ésta sea: la distracción del conocimiento, la seducción lejos de Dios, la capitulación al deseo sexual, la violencia o agresión, la falta de voluntad, incluso la muerte.

Además de la crítica social, el aporte de la obra de Orlan es que se revela contra estas proyecciones que —para Bordo— aún permanecen en la cultura contemporánea y sus modificaciones confrontan el sentido de lo que es aceptado como “normal”.

En tono discrepante, Kathy Davis (2007: 144) advierte sobre las utopías quirúrgicas del tipo orlaniano para cuestionar aspectos femeninos, porque considera que esta forma tan abstracta de abordar algo tan presumiblemente personal y doloroso, como es la intervención quirúrgica del cuerpo, implica que el espectador deje de lado sus propios sentimientos para conseguir ignorar al sensible y encarnado sujeto femenino que, a manera de ofrenda, yace en la plancha de un quirófano.



Conclusiones

Los medios de comunicación sirven a Orlan como plataforma de difusión. Para muestra un botón: basta teclear su nombre en un buscador de internet para que en menos de 0.24 segundos dé 1'980,000,000 resultados; abundan las notas de periódicos, los artículos universitarios y las referencias en *blogs*.

Desde la lógica de Guy Debord, autor de *La sociedad del espectáculo* (1967), actualmente miramos el mundo a través de imágenes que otros han seleccionado o producido, y es justo eso lo que dota de omnipotencia al espectáculo, porque esta práctica genera la ignorancia de sus espectadores, quienes optan por no hacer ninguna pregunta. Es justo ahí donde radica el riesgo de la obra de Orlan: si la sobreexposición le brinda espectadores, también la hace correr el riesgo de que su imagen se vuelva cotidiana y familiar y que pierda sentido. Ya Susan Sontag había advertido en su libro *Sobre la fotografía* (2008), que el exceso de imágenes terribles e inquietantes terminaban por adormecer la sensibilidad, la capacidad de asombro y, de alguna manera, el referente que éstas guardaban con la realidad. Por su parte, Orlan apela a la condición reflexiva de sus imágenes pero, en ocasiones, el público que se enfrenta a ellas termina por no formular ninguna interrogante sobre la propia existencia.

Siguiendo la incógnita sobre si la obra de esta artista contemporánea produce alguna reflexión, es revelador visitar su página de internet y revisar el espacio dedicado a quien ha escrito acerca



de ella y su obra; puede apreciarse la atención que recibe de muy diversos ámbitos. Sin embargo, la mayoría de la tinta derramada en su nombre se centra en su proyecto de las cirugías plásticas. Lo lamentable de esto es que el éxito que le ha traído dicho proyecto eclipsa el resto de sus propuestas.

El problema de no valorar la obra de Orlan como un todo coherente, producto de una lógica presumiblemente impecable, es que remite a la artista al ámbito amarillista y aleja a los posibles interlocutores que no son especialistas, pero que podrían encontrar un discurso inteligente con un amplio abanico de opciones para pensar la realidad en cuanto al cuerpo, al arte y la identidad. Sin el trabajo precedente, las operaciones podrían tomarse como dramáticas ocurrencias o protestas radicales, coadyuvando a la percepción de algunos sectores, sobre que el arte contemporáneo no sabe distinguir lo que tiene interés de lo que no y que es el espacio ideal para el “todo vale”, producto de la pereza intelectual.

Por lo anterior, propongo el ejercicio de valorar el arte de Orlan desde dos ópticas: la primera, desde su propia trayectoria, es decir, no atendiendo sólo los proyectos de forma aislada sino en conjunto; además, tener siempre presente que el arte actual ya no es sólo un arte retiniano, sino que se ha convertido en un arte donde también interviene el espectador para completarlo y, más importante aún, que las imágenes en general no son morales ni censurables.

La segunda óptica consiste en pensar la obra de la artista en correlación con la obra de otras mujeres y hombres que han abordado tanto el uso del cuerpo, como teorías que sirven de funda-



mento a la propia creación: David Nebreda, Sterlac, Hannah Wilke, Carolee Schneemann y Gina Pane, pueden ser algunos nombres que complementan el espectro de arte-cuerpo en conjunción con teoría.

Si bien el “arte carnal” de Orlan es considerado como una propuesta seria dentro del arte contemporáneo, todavía provoca signos de interrogación en quienes no conciben para qué llevar una postura al extremo. También el alto costo de su obra despierta sospechas sobre la participación de la artista en el malsano comercio del arte que se sustenta en la estrategia del escándalo como sustituto de la calidad.

El trabajo de Orlan y las relaciones que éste mantiene con una serie de teorías, movimientos y autores merecen un desarrollo más minucioso y profundo. Soy consciente de que abordar exhaustivamente todo lo que converge en la obra de esta artista implica un trabajo mayor que sobrepasa los límites de este texto. Con todo, Orlan usa su cuerpo como sitio de la autodeterminación individual; éste no sólo es una confrontación a la realidad del cuerpo de las mujeres, sino del sujeto en general. La validez de su propuesta radica en que no busca una revalorización que diferencie lo masculino-femenino; por el contrario, funde tales categorías y abre un espacio para el ejercicio de la identidad de cualquier ser humano:

En el futuro, los cuerpos serán cada vez más insignificantes —nada más que un “disfraz”, “un vehículo”, algo que puede cambiarse en la búsqueda “por convertirnos en lo que somos”.



Soy un acto transexual de mujer a mujer.

Mi cuerpo es un lugar de debate público en el que se hacen preguntas cruciales para nuestra época.

Las declaraciones de Orlan pertenecen al humanismo que trasciende lo inmediato.

Bibliografía

AGUILAR GARCÍA, Teresa. "Cuerpo y tecnología en el arte contemporáneo" en *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, 17. Madrid, Publicación electrónica de la Universidad Complutense, 2007.

ALFANO MIGLIETTI, Francesca. [FAM] *Extreme Bodies, Use and Abuse of the Body in the Art*. Italia, Skira Editore, 2003.

BORDO, Susan. "El feminismo, la cultura occidental y el cuerpo", en *Unbearable Weight. Feminism, Western Culture and the Body*. University of California Press (traducción de Moisés Silva para *La Ventana*), 1993.

DAVIS, Kathy. "Mi cuerpo es arte: ¿La cirugía cosmética como una utopía feminista?", en *El cuerpo a la carta. Estudios culturales sobre cirugía cosmética*. México, La Cifra, 2007.

ECO, Umberto. *La definición del arte*. Madrid, Destino, 2005.

GROSENICK, Uta (ed.) *Mujeres artistas de los siglos XX y XXI*. Madrid, Taschen, 2001.



LE BRETON, David. *Body art en Adiós al cuerpo. Una teoría del cuerpo en el extremo contemporáneo*. México, La Cifra, 2007.

LYOTARD, Jean-François. *La posmodernidad (explicada a los niños)*. Barcelona, Gedisa, 1999.

MÁRQUEZ, Patricia. *Cuerpo y arte corporal en la posmodernidad: las mujeres visibles*. Arte, Individuo y Sociedad, vol. 14, 2002.

SEIDLER, Victor J. *La sin razón masculina*. México, UAM-Paidós, 2000.

SHINER, Larry. *La invención del arte. Una historia Cultural*. Barcelona, Paidós, 2004.

SONTAG, Susan. *Sobre la fotografía*. México, Alfaguara, 2008.

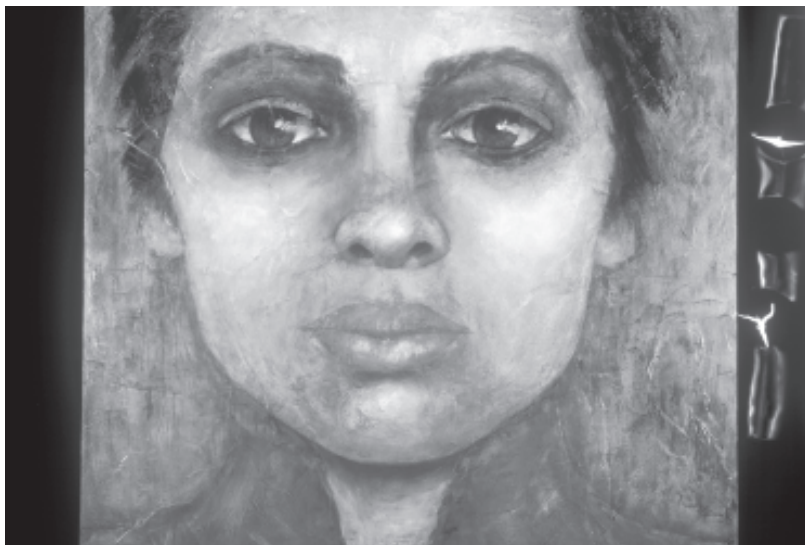
WOLF, Virginia. *Un cuarto propio*. México, Colofón, 2007.

En internet

DEBORD, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Disponible en: <http://www.sindominio.net/ash/espect.htm>, 1967.

KAUFFMAN, Linda S. y TALENS, Manuel. *Malas y perversos: Fantasías en la cultura y el arte contemporáneos*. Traducido por Manuel Talens. Universitat de València. Pueden consultarse en Internet las primeras 118 páginas en: <http://books.google.com/books>, 2000.

ORLAN. Sitio oficial de la artista: <http://www.orlan.net/>



Paula, de Rosalba Espinosa. Óleo sobre papel y tela. De la serie "Las amantes" (2005).

