



TRAMS

**Procesos de Creación**

---

*Processos de Criação*

---

*Creation processes*

ALPHA

TAADA





Inauguración exposición ORLAN | MAMBO, Bogotá, 2012  
FOTOGRAFÍA | DIANA BELTRÁN



# ORLAN: EL CUERPO UN LUGAR DE DISCUSIÓN PÚBLICA

---

ORLAN: O CORPO UM LUGAR DE DISCUSSÃO PÚBLICA

ORLAN: THE BODY, A PLACE OF PUBLIC DISCUSSION

Ricardo Arcos-Palma\*

*Desde una perspectiva estético-filosófica, se analiza la obra de la artista francesa ORLAN, para poder explicar la existencia como una obra de arte, donde obra y vida están atravesadas por lo público. ORLAN ha insistido en la abolición o desbordamiento de las fronteras de género, etnográficas, culturales, históricas y técnicas. Varias reflexiones emanan de su obra donde nociones como hibridación, refiguración, transformación permiten cuestionar críticamente la identidad. Se concluye con la importancia de su obra para el debate público en torno a la tecnología, la cultura popular y el género.*

*Palabras clave: ORLAN, cuerpo, hibridación, performance, arte contemporáneo, operaciones quirúrgicas.*

*Desde uma perspectiva estético-filosófica, analisa-se a obra da artista francesa ORLAN, para poder explicar a existência como uma obra de arte, onde obra e vida estão atravessadas pelo público. ORLAN insistiu na abolição ou desbordamento das fronteiras de gênero, etnográficas, culturais, históricas e técnicas. Várias reflexões emanam de sua obra onde noções como hibridação, refiguração, transformação permitem questionar criticamente a identidade. Conclui-se com a importância de sua obra para o debate público em torno da tecnologia, a cultura popular e o gênero.*

*Palavras-chave: ORLAN, corpo, hibridação, performance, arte contemporânea, operações cirúrgicas.*

*The work of the French artist ORLAN is analyzed from an esthetic-philosophic point of view, in order to explain existence as a work of art, where piece and life are permeated by the public. ORLAN has insisted in the abolishment or surpassing of the gender, ethnographic, cultural, historical and technical frontiers. Various thoughts arise from her work, where concepts like hybridization, refiguration and transformation allows us to critically question identity. Finally, this article assesses the importance of her work in the public debate around technology, popular culture and gender.*

*Key words: ORLAN, body, hybridization, performance, contemporary art, surgical procedures*

---

\* Magíster en Estética, DEA en Filosofía del Arte, Doctor en Artes y Ciencias del Arte, y Posdoctorado en curso de Filosofía de la Universidad de París VIII. Filósofo, teórico y crítico de arte. Docente-investigador asociado en dedicación exclusiva, y director del Grupo de Investigaciones en Ciencias del Arte-GICA de la Universidad Nacional de Colombia (Bogotá). Autor del libro *ORLAN. Arte carnal o cuerpo obsoleto / hibridaciones y refiguraciones*, Museo de Antioquia, 2012. E-mail: rjarcosp@unal.edu.co

*Intervención en francés quiere decir también operación. Considero mi intervención como parte fundamental de mi trabajo. De otra parte extractos de este texto aparecen también en mis vídeos, mis fotos, mis dibujos y mis relicarios.*

ORLAN

*Pero también podemos pretender lo contrario: ¿abrir un cuerpo no implica necesariamente desfigurarlo, rompiendo toda su armonía? No equivale a infligir una herida, provocando así la resurgencia de lo informe que no se encuentra bajo la ordenanza del control de lo bello estructural mientras que las carnes, las masas y los pedazos de vísceras continúan en su lugar.*

George Didi-Huberman

*El infierno no solamente es religioso o ético, sino también estético. [...]. Es en este infierno de lo bello que queremos descender.*

Karl Rosenkranz

ORLAN<sup>1</sup> es una de las artistas contemporáneas más importantes, y su visita a Colombia durante el mes de mayo y junio del 2012 fue muy significativa en un momento cuando el cuerpo y sus alteridades están en el centro de las discusiones públicas. Dos exposiciones le hemos dedicado a su obra: *ORLAN/Hibridaciones y refiguraciones* en el Museo de Arte Moderno de Bogotá y *ORLAN/Arte carnal o cuerpo obsoleto* en el Museo de Antioquia en Medellín, bajo el cuidado de mi curaduría, así como un libro que condensa lo esencial de su obra, con la participación de Nicolás Borriau y Michel La Chance

(Arcos-Palma *et ál.*, 2012). Su trabajo nos interesa enormemente por múltiples razones que pondré en evidencia en este texto. La obra de ORLAN traza una línea conceptual donde el cuerpo está interrogado y puesto en cuestión: un cuerpo que cambia, que se resiste a sufrir; que se niega a tener una identidad como algo fijo e inamovible; que interroga nuestra humanidad en lo más profundo de nuestra carne; un cuerpo desfigurado, refigurado e intervenido textualmente; un cuerpo-clon que se reproduce como en su más reciente obra, *El manto del arlequín*, donde ORLAN trabaja en colaboración con un colectivo de artistas australianos del grupo denominado *SymbioticA*, bajo la dirección del teórico del *biotech art* Jens Hauser. En esta obra, fragmentos de sus células han sido puestas en cultivo en un laboratorio especializado de la Universidad de Perth. Este trabajo es una metáfora perfecta del mestizaje de culturas y de hibridaciones, donde las células de la piel de ORLAN se mezclan con otras incluso de animales. Impecable utopía que encarna el sueño de la abolición de las fronteras, donde el ser humano sería uno sólo, con lo cual se borrarían las diferencias. Esto sin duda genera una discusión bastante profunda frente a la defensa de las diferencias que en última instancia ha conducido a verdaderos guetos.

Si existe algo verdaderamente importante en la obra de ORLAN es su estrecha relación con la escritura. Para ella, el vínculo entre el texto y la puesta en escena de sus operaciones quirúrgicas-*performances* es el auténtico soporte artístico, donde busca una obra radical en la carne, en la palabra, en el discurso y la imagen del cuerpo: “[...] una *performance* radical [dice ella], para

mí misma y más allá de mí misma”<sup>2</sup>. Tal radicalidad cuestiona la idea del *cuerpo sufriente* y, al mismo tiempo, borra la frontera entre la vida y el arte, pues la existencia en una dimensión estética es considerada —en términos de Michel Foucault y Gilles Deleuze— una verdadera obra de arte (Arcos-Palma, 2006).

El hecho de transformar su cuerpo con la cirugía estética quizá no es en sí interesante, dado el alto número de personas que hoy día se someten a tales operaciones y las banalizan, sin embargo, lo interesante en la búsqueda de ORLAN es hacer visible algo que pertenece a la esfera de lo privado, tocando de cerca el mundo del espectáculo. No podemos evitar pensar en el gran éxito de los *realities*, donde el voyeurismo televisual es llevado al extremo. Debemos tener en cuenta que la cadena americana CNN y Connie Chung, que estaban en la sala de operaciones durante la séptima operación performática, hicieron posible, seis meses más tarde, la emisión de televisión *Extreme makeover* que es pionera en este tipo de *shows*. No obstante, lejos de esta idea “espectacular”, la obra de ORLAN hace una fisura en el mundo del arte y en el de la cultura de consumo del espectáculo, siendo la misma artista objeto de espectáculo. Eso lo vemos a lo largo de su obra y en ella misma como foco de culto mediático<sup>3</sup>.

Con estas intervenciones quirúrgicas, la artista no quería criticar el lado banal de la medicina, al contrario, buscaba, en una clara apología de la ciencia, poner en evidencia las facultades del cuerpo para transformarse y adaptarse a los dictámenes del progreso. Ella insiste a partir de entonces, en que los paradigmas de la belleza cambian según las épo-

cas: lo que hoy es considerado como algo feo, en la Antigüedad pudo haber sido considerado como bello: la belleza es también un hecho cultural. Lo que está en juego aquí es un cuestionamiento de los paradigmas de belleza y su ideología consumista<sup>4</sup>. Por ejemplo, en los aztecas era frecuente y un hecho normal, deformar el cráneo del recién nacido: con la ayuda de dos pedazos de madera, y una tela cerrada sobre el cráneo, los niños comenzaban a “deformar” su cabeza. Asimismo, las incisiones que hacen en el rostro algunos pueblos de África, pueden chocar a algunas personas y ser un modelo de belleza para otras.

ORLAN comienza su carrera muy temprano de manera autodidacta: la *performance*, la fotografía, la escultura, el dibujo son sus medios de expresión a lo largo de su obra. Durante los años sesenta, una serie de artistas como los accionistas vieneses (Günter Brus, Otto Mühl, Hermann Nitsch y Rudolf Schwarzkogler) interrogan el cuerpo de manera diferente, pero la mayor parte del tiempo de una manera extrema y violenta: el dolor, el sufrimiento y los fluidos como la sangre son sus medios de expresión para poder mostrar la fragilidad del cuerpo frente al tiempo y su revuelta frente al mundo. De esta confrontación surgen preguntas como ¿cuál es el límite entre la salud y la enfermedad? La salud del cuerpo, paradigma de las sociedades desarrolladas, deviene en el objetivo de estos artistas que hacen parte de lo se ha denominado *body art*.

Por ejemplo, Michel Journiac en sus diferentes *performances* muestra cómo el cuerpo se confronta con el dolor: la sangre, la mierda y otros fluidos corporales hacen también parte

de su obra, que busca interrogar el cuerpo de una manera casi mística. El cuerpo de Journiac se confronta con el sufrimiento y el dolor, pero en un sentido trascendente. Su obra nos muestra el sueño del cuerpo indestructible, ideal de los futuristas: una corporalidad que escaparía de los dictámenes del sufrimiento. En su búsqueda artística hemos podido ver cómo un cierto misticismo abre la puerta hacia la búsqueda de un cuerpo glorioso. Por ejemplo, en 1969, en la galería Daniel Templon en París, Journiac realiza su célebre *performance Misa por un cuerpo* donde el espectador hace parte de la obra que deviene una suerte de ceremonia sagrada. El artista asume el papel de un cura y oficia una misa en latín. Al final de la ceremonia, Journiac propone a los espectadores una hostia particular y hace morcilla con su propia sangre. Con este acto religioso, el artista asume una postura crítica frente a la religión, con conocimiento de causa, pues él era antes seminarista, por lo que crea un vínculo con lo sagrado y cuestiona “el arquetipo de la creación”.

Otra artista representante del *body art* es Gina Pane: ella buscó confrontar su cuerpo a través de acciones donde vemos la herida y la sangre que se exteriorizan en una especie de ritual. Hay sufrimiento y dolor en los actos de Pane. En 1973, la artista realizó en la galería Diagramma, en Milán, un *performance* titulado *Azione sentimentale*. Esta obra, compuesta de varias partes, ilustró una dimensión mística y católica del martirio por la automutilación; la rosa, símbolo de la virginidad y de la pasión en la iconografía cristiana (belleza y dolor, pétalos y espinas), es el objeto esencial de este *performance*: la artista estaba vestida de camisa y pantalón completamente blancos y

portaba un ramo de rosas rojas; Pane quitó cada espina de las rosas y se las incrustó en el brazo. En seguida las retiró, dejando correr un hilo de sangre a lo largo de su extremidad extendida. El ramo de rosas rojas fue cambiado por uno de rosas blancas, que ella puso entre sus piernas después de hacerse una inscripción con una cuchilla de afeitar en la palma de su mano. La idea de *cuerpo-sagrado* está aquí en cuestión frente a la fragilidad del cuerpo humano.

Estos dos artistas se inscriben en una corriente nombrada de una manera peyorativa *victime-art*, dado que algunos de ellos murieron de enfermedades incurables. Separados de esta noción, cuestionaron de manera intensa el vínculo entre el cuerpo y lo sagrado, donde la corporalidad sagrada se aproximaba de una cierta manera a aquella del cuerpo de Cristo, símbolo de sufrimiento y redención. En estos artistas existía un claro elemento humanista: es el cuerpo por el cuerpo que se interroga. Lejos de una idea de *victimización*, calificada como tal por una cierta crítica, los dos artistas buscaron confrontar la fragilidad del cuerpo frente a un mundo que lo hace cada vez más débil: un cuerpo que parece no adaptarse a las promesas del progreso.

En el caso de ORLAN, se opera otra dimensión plástica: el sufrimiento y el dolor, característicos de las religiones monoteístas como el catolicismo, el judaísmo y el islamismo, son cuestionados por la artista de manera crítica. Estas creencias hacen del cuerpo una verdadera cosa que se diferencia del alma.

La religión cristiana ha empujado el cuerpo, y, particularmente, el cuerpo-placer. Cuando se ocupa



Facetas ORLAN | FOTOGRAFÍAS TOMADAS DE INTERNET

del cuerpo es para torturarlo, cortarlo, hacerlo sangrar. Propone un cuerpo-culpable, un cuerpo-sufriente, un cuerpo que debe sufrir. Mi obra está en el placer y la sensualidad y no creo que el dolor sea una forma de redención, de purificación (ORLAN, 2007: 84)<sup>5</sup>.

Así, la artista realiza otra búsqueda artística que, si bien toma en cuenta los miembros del *body art*, se sitúa más allá, en otro dominio.

### INTERVENCIONES TEXTUALES Y OPERACIONES DEL CUERPO. HACIA UN DEBATE PÚBLICO

ORLAN ha afirmado en varias ocasiones que el cuerpo es “un cuerpo obsoleto” y, por lo tanto, éste debe adaptarse al progreso si desea continuar existiendo. En una de sus primeras acciones *ORLAN dando*

*a luz a sí misma*<sup>6</sup> (1964), vemos a la artista simulando su propio nacimiento: un maniquí femenino “sale” de entre sus piernas como si se tratara de un autoalumbramiento; aquí se vislumbra la idea del *doble* y del *clon*. Esta obra es, para la artista, muy significativa, pues la considera el inicio de su búsqueda artística por medio del cuerpo: “En esta foto, todo estaba ya dicho: la identidad y la alteridad, el alumbramiento de sí-mismo, el desdoblamiento, el clon” (ORLAN, 2007: 82). Esta obra y toda la serie titulada *ORLAN-cuerpo* y *cuerpo-escultura* (1964-1966) es contemporánea a las reivindicaciones feministas, cuando la mujer reclamaba la palabra, la libertad sexual, el derecho al aborto, a la contracepción y a un lugar en la sociedad regida por principios machistas y excluyentes.

La artista nace de sí misma, sin la presencia masculina. ¿Fue concebi-

da o no? Poco importa la respuesta, pues lo que es interesante en esta obra es la puesta en escena del deseo de reproducirse ella misma, como se reproduce la imagen en un espejo, hasta el infinito, tal como lo vemos en una de sus últimas series: las hibridaciones precolombinas, africanas y amerindias. Especie de narcisismo artístico donde la imagen de la artista se reproduce sin fin. Es importante tener en cuenta este punto de vista, para comprender el proceso creativo de ORLAN (Arcos-Palma, 2003).

Durante los años setenta y ochenta, con la masificación de la informática y el desarrollo de la robótica, consecuencia de la popularización de los *mass media*, su obra y ella misma comienzan a transformarse. ORLAN inicia una búsqueda para hacer un cuerpo-obra, y el acontecimiento más significativo llega en un momento de extrema debilidad



física, cuando cae enferma. ¿Por qué debemos sufrir? Es la pregunta que la artista parece hacerse en esta época. Tratando de responder a este interrogante, se propuso reinventar la anatomía, tal como lo anunció varias décadas atrás Antonin Artaud, pero, ¿cómo rehacer nuestro cuerpo y su anatomía? Para reinventar el cuerpo, para rehacer su anatomía, la artista va a apoyarse en las tecnologías médicas de punta, y con la ayuda de cirujanos especialistas. ORLAN al respecto nos dice:

Mi trabajo emergió en los años setenta. Cuando el arte giraba hacia lo social, lo político, lo ideológico, una época donde los artistas estaban muy comprometidos intelectualmente, conceptualmente y a veces físicamente con sus obras... Por esta época, había utilizado la cirugía durante un encuentro de *performance* que había organizado en Lyon durante cinco años, pues tuve que hacerme operar de urgencia: mi cuerpo enfermo necesitaba atención. Decidí utilizar esta nueva aventura, dándole la vuelta a esta situación, considerando la vida como fenómeno estético recuperable: incluí foto-video en la sala de operaciones y los videos se mostraron en el festival, así como las fotos. Como si se tratara de un *performance* programado. La cirugía está fuera de nuestras frivolidades y esta experiencia fue muy intensa; tuve la certeza de que un día u otro, de una manera u otra, yo trabajaría con la cirugía (ORLAN, 1998b: 59).

En esta instancia donde la artista se ve confrontada con la enfermedad, hace de su cuerpo y de la intervención quirúrgica el pretexto ideal donde su cuerpo deviene obra. ORLAN comienza entonces toda una

serie de *performances* donde la palabra *intervención* está en el corazón mismo del proceso artístico. La operación es un sistema complejo donde intervienen varios elementos; para la artista, la operación no es una intrusión, sino una invitación a ver lo que generalmente no vemos. Por ejemplo, en su famosa *performance ORLAN-conférence*, la artista comienza de la manera siguiente: “*Intervención* en francés quiere decir operación. Yo considero mi intervención como parte integral de mi trabajo. De hecho los fragmentos de este texto aparecen también en mis videos, fotografías, dibujos y relicarios” (ORLAN, 1998a: 52)<sup>7</sup>.

ORLAN considera la operación quirúrgica como un útil fundamental para su obra, que deviene cuerpo y pretexto. Ella interviene su cuerpo gracias a las técnicas médicas y, al mismo tiempo, en el mundo del arte en la esfera de lo social con sus *performances*, con lo cual opera un corte en la insensibilidad de nuestras sociedades anestesiadas por la manipulación de la imagen.

Hay que ver el impacto que genera la imagen surgida del quirófano, cuando el espectador se ve confrontado por primera vez a este tipo de situación estética, que, generalmente, permanece en la intimidad del mundo médico: la frontera entre la esfera privada y la esfera pública se borra por completo.

¿Qué sucede cuando el cuerpo se muestra “abierto” con las vísceras y su sangre, a los ojos del espectador? Estamos frente a un fenómeno relativamente nuevo en la historia del arte, pues ya Rembrandt nos había mostrado algo semejante en su famoso cuadro *La lección de anatomía del doctor Deijman* (1656): cómo la

belleza se sitúa dentro del mismo cuerpo, superando su exterioridad. Jacques Fabien Gautier-Dagoty en 1773, hacía imágenes de estudio de anatomía donde podemos ver un cuerpo viviente de una mujer que nos mira de soslayo mientras su humanidad abierta nos deja ver los órganos y su brazo izquierdo nos muestra los músculos, venas y tendones<sup>8</sup>. En la primera imagen se trata de un cadáver que se devela a los ojos del espectador, mientras que en la segunda, la similitud con las prácticas de ORLAN es contundente: la artista nos muestra un cuerpo-viviente, abierto y transformado por la mano humana donde la risa es mostrada como una fisura en la insensibilidad humana, mientras el dolor está adormecido. Ya no hay ilusión, todo parece ser espectáculo carnal. Ya no hay representación: todo aparece en vivo y en directo, la vida y el arte hacen un sólo cuerpo.

El drama de la representación en el arte contemporáneo es precisamente éste: el hecho de no poder presentar de nuevo lo que está presente. Las operaciones de ORLAN no son las mismas: cada vez hay una nueva puesta en escena, pues en verdad se trata de un acto dramático y dramático, donde la comedia del arte parece tocar su punto culminante en el lugar en el cual el cuerpo no es más el objeto de la representación, pues éste deviene soporte y obra, ya que es en sí mismo presencia desnuda. Hay que insistir una vez más al respecto: la frontera entre la vida y el arte se borra por completo.

Tal es el caso de la quinta y séptima intervención quirúrgica, donde la sala de operaciones y todo lo que sucede alrededor es en efecto una puesta en escena: camarógrafos, imágenes escogidas previamente



por la artista, como la *Venus* de Botticelli, la cual sirvió de objetivo para desplegar una crítica a la belleza, donde la artista asume la pose de la *Venus* en uno de sus primeros *performances*: *Le Manteau de mon trousseau*. Durante la séptima operación quirúrgica, el médico realiza dos implantes de silicona en cada una de las sienes de ORLAN, por lo que crea una nueva apariencia: un ser con pequeñas protuberancias. Los implantes hacen de la piel y el rostro una mezcla donde lo verdadero y lo falso imponen una manera inédita de concebir la identidad y la belleza.

La operación quirúrgica no es un momento de despersonalización; al contrario, es una construcción interna, una cuestión de decisión y de opción en relación consigo mismo y la sociedad, que puede ir hasta borrar la fisonomía que hemos recibido para construir su propia imagen. Es una “re-personalización construida” [...]. Pero éste no es el resultado, son las obras que resultan de ese proceso. Lo que cuenta verdaderamente es el proceso, lo que sucede en la sala de operaciones, y el hecho de que mi cuerpo se haya convertido en un lugar de debate público. Es eso lo que me interesa: crear un vínculo por la discusión. Yo doy muchas conferencias y considero mis intervenciones como obras (ORLAN, 2007: 94).

En ORLAN, el fenómeno íntimo se exterioriza de tal manera, que el espectador asiste a la operación como si él estuviese en la sala de operaciones. Con estas intervenciones quirúrgicas, la artista no quería criticar el lado banal de la medicina, al contrario, ella aspiraba, en una clara apología de la ciencia, a poner

en evidencia las facultades del cuerpo para transformarse y adaptarse a los dictámenes del progreso.

### EL TEXTO Y SU DOBLE: FUNDAMENTOS DE LA DISCUSIÓN PÚBLICA

Estas intervenciones quirúrgicas son un verdadero pretexto para hacer de su cuerpo una obra de arte, y es precisamente un texto el detonante de sus *performances* quirúrgicos, donde la palabra textual se encarna de una u otra manera:

Es a la lectura de un texto de Eugénie Lemoine Luccioni, psicoanalista lacaniano, que la idea de este paso a la acción me atravesó (del paso de la lectura a la acción). En suma: en todas mis operaciones-quirúrgicas-*performance*; leo entonces este extracto de su libro *El traje* que dice en resumen lo siguiente: “La piel es decepcionante... En la vida no tenemos sino nuestra piel... hay malestar en las relaciones humanas porque no somos nunca lo que tenemos... tengo una piel de ángel pero soy una chacal... una piel de cocodrilo pero soy un *toutou*, una piel de negro pero soy un blanco, una piel de mujer pero soy un hombre; yo no tengo nunca la piel de quien soy. No hay excepción a la regla pues nunca soy lo que yo soy” (ORLAN, 2007: 60).

El texto en un primer momento está incluido en el proceso artístico como una lectura que sugiere hasta un cierto punto el desarrollo de la obra. El texto en este caso indica un cambio de “piel”. Pero, ¿cómo hacer esta modificación de la apariencia, en un mundo donde tener una identidad es una prioridad?

¿Cómo mudar de piel, sin caer en la trampa del síntoma psicoanalítico de una enfermedad como la esquizofrenia?

Y en un segundo momento, el texto hace parte misma de la acción: es leído por la artista, por lo que crea una suerte de vínculo carnal entre el cuerpo y el texto; ORLAN se pone en situación en relación con el texto de la manera siguiente:

Yo leo textos la mayor parte del tiempo posible durante la operación, aun cuando me operan el rostro. Lo que daba la idea en las últimas operaciones de una imagen de una autopsia de un cadáver donde la palabra continuaba aún, como desprendida del cuerpo... Cada operación-quirúrgica-*performance* fue construida a partir de un texto filosófico o psicoanalítico, o literario: (Eugénie Lemoine Luccioni, Michel Serres, textos indúes sanscritos, Alphonse Allais, Antonin Artaud, Elisabeth Betuel Fiebig, Raphael Cuir, Julia Kristeva...) (ORLAN, 2007: 68).

La lectura del texto, durante la intervención, es una especie de incantación, donde la palabra del “paciente” artista se asocia con la mano y los gestos del cirujano. El cuerpo a su vez resiente las palabras que comienzan a encarnarse<sup>9</sup>. De esta estrecha relación surge un cuerpo-texto legible cuando se expone. ¿Podemos, por lo tanto, hablar de una incarnación del texto en el cuerpo de la artista en sus operaciones-*performances*-quirúrgicas?

En un tercer momento, el texto sirve como detonador para el dispositivo artístico y, al mismo tiempo, hace cuerpo con la obra misma. Éste es el caso de la obra titulada *Relicarios*.

Éstos están fabricados en vidrios de seguridad, con un marco soldado de metal. Estas piezas están compuestas por pedazos de carne, piel y grasa del cuerpo de la artista, como testimonios y vestigios de las acciones en las cuales el cuerpo está sometido a una especie de exhumación de lo sagrado a través de la palabra y el texto, cuando la mano del cirujano se confunde con aquella de la artista. Cada relicario posee un texto que da cuenta del paso de una lengua a otra mediante la traducción:

[...] [los relicarios] están presentes siempre de la misma manera, y siempre con el mismo texto pero cada vez en una traducción diferente hasta el agotamiento del cuerpo, cada vez en una lengua diferente hasta que no haya más carne por incrustar en centro del relicario... poniendo en evidencia una relación entre la carne y el verbo... “El monstruo corriendo tatuado, ambidiestro, hermafrodita y mestizo, ¿qué podría hacer nos ver en este momento, bajo su piel? Sí, la sangre y la carne. La ciencia habla de órganos, de funciones, de células y de moléculas, para declarar al fin que desde hace un buen tiempo no hablamos de la vida en los laboratorios, pues no dicen desde hace tiempo la carne, que, precisamente, designa la mezcla, en un lugar dado del cuerpo, aquí y ahora de músculos y sangre, de piel y de pelos de nervios, y funciones diversas, que mezclan pues lo que el saber pertinente analiza [...] (Serres citado en ORLAN, 2007: 78).

Los relicarios son obras que guardan preciosamente un pedazo de la carne de ORLAN, extraídos de su propio cuerpo durante las operaciones quirúrgicas. En estas obras, la

carne trata de mezclarse con el texto, de hacerse cuerpo con éste, para poder ser un sólo cuerpo textual. Los relicarios serían entonces una nueva carne, que narraría una historia particular: aquella de un cuerpo devenido obsoleto en su loca carrera por presentarse inmortal y de aquel cuerpo sagrado transformado por la ciencia médica: *deux est machina*.

Durante las operaciones quirúrgicas, ORLAN lee varios textos escogidos con anterioridad, de diferentes autores, desde Antonin Artaud hasta Michel Serres. Mire-

mos un extracto del texto de Serres *Le tiers instruit* que sirvió a la artista como apoyo para la sexta operación, y que fue leído durante la intervención quirúrgica:

Después de mucho tiempo numerosos espectadores habían quitado la sala, cansados, de teatralizaciones malogradas, irritados de este giro de la comedia a la tragedia, asistentes para reír y decepcionados de tener que pensar; algunos incluso, sabios especialistas sin duda, comprendieron, por su propia cuenta, que cada porción de



Inauguración exposición ORLAN | MAMBO, Bogotá, 2012

FOTOGRAFÍA | DIANA BELTRÁN

su saber en conjunto, denotaba, al manto del arlequín<sup>10</sup>, puesto que cada uno trabaja en la intersección o la interferencia de varias ciencias y de casi todas. Así su academia enciclopédica retoma formalmente la comedia del arte [...] (Serres citado en ORLAN, 1997).

De esta manera, ORLAN hace del cuerpo un lugar de discusión y de debate público donde la ciencia y el arte se encuentran de nuevo<sup>11</sup>. El arte en este estadio parece devenir puro espectáculo: ¿dónde se encuentra el límite entre lo privado y lo público? La artista ha proyectado realizarse una operación que transformará su nariz, a la manera de las esculturas mayas que representan al rey Pacal. Ella siempre está dispuesta a trabajar con las biotecnologías, la genética, la inteligencia artificial, la robótica y las técnicas de punta futuras.

Si yo encontrara en Japón o en otra parte un laboratorio dispues-

to a hacerme una propuesta... Esta operación no se hará antes de tres o cuatro años, puede ser más, pues es necesario más tiempo para encontrar las infraestructuras técnicas y financieras y elaborar el proyecto en su conjunto. En este sentido, mi trabajo está cercano al de Christo et Jeanne-Claude (ORLAN, 1998a: 72).

### IDENTIDAD: REFIGURACIÓN E HIBRIDACIÓN

ORLAN pretende apropiarse de los cánones de belleza para, al mismo tiempo, crear una nueva concepción de lo que consideramos bello. Pero tal aproximación es totalmente crítica. La prensa en general ha divulgado una idea falsa: que esta artista tiene el mentón de la *Venus* de Botticelli, la frente de la *Gioconda* de Leonardo Da Vinci, etcétera. Al contrario, ella utiliza esos cánones para cuestionarlos de manera crítica, piensa que el cuerpo —y, sobre todo, el cuerpo

femenino— como objeto de placer, debe desaparecer. En este sentido, la artista se sitúa en un feminismo radical. Lo que evade es el hecho de agradar según los cánones de belleza de consumo. Así, su proyecto artístico del arte carnal podemos situarlo cerca de una cierta estética de la fealdad de Karl Rosenkranz, donde la belleza no es un valor estético en sí, en esta época de la cibercultura. Miremos de cerca el manifiesto del arte carnal para comprender mejor la propuesta artística de ORLAN:

#### *Definición:*

El arte carnal es un trabajo de autorretrato en el sentido clásico, pero con los medios tecnológicos que son aquellos de su tiempo. Éste oscila entre la defiguración y la refiguración. Él se inscribe en la carne. Porque nuestra época comienza dar esta posibilidad. El cuerpo deviene un “*ready-made* modificado” pues ya no es ese *ready-made* ideal que es suficiente firmar.



Facetas ORLAN | FOTOGRAFÍAS TOMADAS DE INTERNET



*Distinción:*

Contrariamente al *body art* del cual se distingue, el arte carnal no desea el dolor, ni lo busca como fuente de purificación, no lo concibe como redención. El arte carnal no se interesa a los resultados plásticos finales, sino en la operación-quirúrgica-*performance* y al cuerpo modificado, que deviene un lugar de debate público.

*Ateísmo:*

¡Es claro que, el arte carnal no es el heredero de la tradición cristiana, contra la cual él lucha! Él dirige su negación del “cuerpo-placer” y pone al desnudo sus lugares de derrumbamiento frente al descubrimiento científico.

El arte carnal no es de ninguna manera el heredero de una hagiografía atravesada de desprendimientos y otros martirios, él agrega en vez de quitar, aumenta las facultades en vez de reducirlas, el arte carnal no se ve automutilante.

El arte carnal transforma el cuerpo en lengua y le da un giro al principio cristiano del verbo que se hace carne; sólo la voz de ORLAN permanecerá incambiable, la artista trabaja sobre la representación.

El arte carnal juzga anacrónico y ridículo el famoso “tu parirás con dolor”, como Artaud, él desea terminar con el juicio de Dios; a partir de ahora tenemos la inyección peridural y múltiples anestésicos así como los analgésicos, ¡viva la morfina! ¡Abajo el dolor!...

*Percepción:*

¡A partir de ahora yo puedo ver mi propio cuerpo abierto sin sufrir!... Puedo ver hasta el fondo mis entrañas, nuevo estadio del espejo. “Puedo ver el corazón de mi amante

y su dibujo espléndido no tiene nada que ver con las sensiblerías simbólicas habitualmente dibujadas para representarlas”.

-Querida, yo amo tu bazo, amo tu hígado, amo tu páncreas y la línea de tu fémur me exita.

*Libertad:*

El arte carnal afirma la libertad individual del artista y en este sentido él lucha contra los a priori, los dictámenes; es por eso que él se inscribe en lo social, en los media (donde él hace escándalo porque bascula las ideas recibidas) e irá si se quiere hasta el proceso jurídico.

*Desarrollo:*

El arte carnal no está contra la cirugía estética, sino contra los estándares que ella vehicula y que se inscriben particularmente en las carnes femeninas, pero también masculinas. El arte carnal es feminista, es necesario. El arte carnal se interesa en la cirugía estética, pero también en la alta tecnología de la medicina y de la biología que ponen en cuestión el estatus del cuerpo y proponen problemas éticos.

*Estilo:*

El arte carnal ama el barroco, la parodia, lo grotesco y los estilos ignorados, pues 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 anti-formalista y anti-conformista (no lo dudábamos) (ORLAN, 1998b: 64).

En este manifiesto vemos bien la posición de ORLAN frente al arte y la ciencia, y su vínculo con el lenguaje y el cuerpo. Éste último es un lenguaje, según ella, y en este sentido se expresa, lejos de los dic-

támenes del dolor, eminentemente enraizado en lo religioso. Desaparecido el cuerpo-dolor, aparece a su vez el cuerpo-placer, el verdadero cuerpo de la pasión. La artista no cree en el dolor, ni en el sufrimiento. Durante las intervenciones, ella no sufre nada. Ella se ve con su cuerpo abierto por el bisturí del médico: por ejemplo, una de sus fotografías de la séptima operación quirúrgica del 21 de noviembre en New York tiene por título *Reír de placer viendo mi cuerpo abierto*. En esta fotografía, vemos en segundo plano un fondo verde, el jefe cirujano y un reloj. En un primer plano vemos la cabeza de ORLAN, que mira a lo lejos con una leve sonrisa que se dibuja en su rostro, mientras la piel detrás de sus orejas está desprendida ensangrentada. Esta sonrisa es una verdadera herida en la insensibilidad, una sonrisa que muestra algo de ironía y crueldad; son los preceptos del teatro de la crueldad de Antonin Artaud.

ORLAN en sus intervenciones construye y reconstruye una identidad nueva con la ayuda del computador: mezcla y superpone una imagen sobre otra, varias identidades extraídas de la historia del arte, particularmente de la Antigüedad: Diana, Mona Lisa, Psiqué, Venus, Europa, así como las figuras que alimentan el imaginario de diversos pueblos como los precolombinos, los africanos y los amerindios<sup>12</sup>. En su obra *Autoretratos precolombinos*, juega a transformar y cambiar su identidad, hibridando y mezclando diferentes rostros con el suyo. Su rostro se amalgama con aquel de figuras precolombinas, creando así una apariencia híbrida, entre el pasado, el presente y el futuro. La *rostreidad* informatizada nos muestra que el individuo puede confundirse y cambiar de identidad y apariencia (de

piel), gracias a las simulaciones virtuales. Esta serie tiene su origen en otra serie posoperatoria:

[...] con omnipresencia, constituida de 41 dípticos, real y virtual se confrontan: de una parte la constatación fotográfica, el retrato de mi cuerpo tomado cada uno de los 40 días que siguieron a mi operación; de otra parte, mi retrato virtual, un híbrido completamente compuesto por computador gracias al programa de Morphin.

Los dípticos ponen en relación irónicamente el autorretrato hecho por la máquina-cuerpo y aquél realizado por la máquina-computador, mi imaginario tejiendo visualmente los dos (ORLAN, 2001: 122).

El rostro de esta manera se pierde en una identidad múltiple. Lejos del síntoma clínico de la esquizofrenia, se trata aquí de identidades nómadas, móviles, como cuando el rostro se mira en un espejo fragmentado, donde el reflejo del yo no es único. Estas obras interrogan también varias culturas: las precolombianas, las amerindias y las africanas. Retratos esculpidos en el primer caso sirven de soporte para mezclar el rostro de ORLAN. Su semblante se amalgama con otros de otras épocas: un cierto anacronismo (tal como lo concibe Didi-Huberman) incursiona en lo contemporáneo, creando una nueva concepción del retrato dentro de un mundo que se reclama del mestizaje, lejos de los fundamentalismos identitarios que pregonan los estudios culturales.

Las series de autorretratos africanos apoyados en la fotografía etnográfica nos muestran una ORLAN negra: ¿cuál es la diferencia



Inauguración exposición ORLAN | MAMBO, Bogotá, 2012

FOTOGRAFÍA | DIANA BELTRÁN

entonces entre los blancos y los negros? Parece ser una de las principales preguntas que propone la artista con esta serie. Asimismo, los autoretratos amerindios realizados con el mismo dispositivo pero esta vez sobre fotografías de imágenes pintadas, ponen en cuestión lo que en principio es impensable: el ser humano es un mestizo resultado de múltiples cruces. Esta idea rompe los fundamentalismos identitarios raciales.

Los trabajos más recientes de la artista demuestran interés en la ciencia y su apuesta al futuro tecnológico:

El artista australiano Stelarc piensa como yo que el cuerpo es obsoleto. Yo hice frente a esta situación. Nosotros mutamos a la

velocidad de las cucarachas, pero somos cucarachas que tienen sus memorias en los computadores, que piloteamos aviones, carros, así nuestro cuerpo no haya sido concebido para sus velocidades donde todo va cada vez más rápido. Nosotras las mujeres vivimos cada vez mucho más tiempo pero no podemos hacer hijos luego de los 45-50 años como cuando morimos jóvenes.

Nosotros estamos en la bisagra de un mundo para el cual no estamos listos mentalmente, ni físicamente. El psicoanálisis y la religión se ponen de acuerdo al decir que: "No hay que tocar el cuerpo, hay que aceptarse a sí mismo". Éstos son pensamientos que yo juzgo: ¡¡primitivos, ancestrales, anacró-

nicos! ¡Pensamos que el cielo nos va a caer sobre nuestra cabeza si tocamos al cuerpo! [...] (ORLAN, 1998a: 74).

Desde este punto de vista, la ciencia sirve de pivote al arte de ORLAN. Ella cada vez más está atada a una especie de diálogo con la tecnología, al punto de convertir su cuerpo en un lugar de experimentación médico-científico y también un lugar de “discusión

pública”. Lo que significa que lejos de generar un lugar de consenso, se ha convertido en un campo donde el debate está al orden del día. Es indudable que su trabajo ha influenciado enormemente varios aspectos de la cultura popular y se ha alimentado de ésta: la cantante Lady Gaga en el primer punto y el caso de Michael Jackson, quien asume casi al mismo tiempo que la artista el reto de transformarse en hombre blanco hasta la monstruo-

sidad; el impacto que ha generado su obra en la cultura transexual y en los debates de género: como cuando ella afirma “yo soy *una* hombre y *un* mujer” abriendo una puerta enorme en cuestiones de género; la defensa acérrima del feminismo y su constante aspecto provocador, insistiendo en que la belleza es una construcción ideológica. Todo esto es muestra de que su obra en efecto ha generado un lugar para el debate público (Arcos-Palma, 2012).



## NOTAS

<sup>1</sup> Sobre el nombre de ORLAN se ha especulado mucho, pero el origen de este seudónimo singular es el siguiente: en un momento dado, al salir de la adolescencia, cuando la cuestión de la identidad se acentúa con la idea de llevar un nombre, generalmente el del padre, la artista se sentía como sin sentido, algo así como muerta según lo manifestó en un diálogo que tuvimos el año pasado en su taller. En ese momento, en un gesto radical, decidió sustituir su propio nombre: Mireille, Susanne, Francette pour Morte (Muerta) eliminando además toda huella del apellido paterno que desconocemos. Así, comenzó a firmar todo tipo de documentos con ese nombre. Sin embargo, muy rápidamente se dio cuenta de que ese nombre era la negación total y bastante fuerte. Por lo tanto, decidió conservar la parte más positiva y brillante de esa palabra: la partícula *or*, que quiere decir oro en francés. Además, por esa misma época, ella era considerada como lenta (lente en francés), es decir, algo retardada. Y la lentitud lejos de ser una tara es más bien una virtud en una sociedad que le apunta a la velocidad como

modelo de éxito y progreso. De manera que decidió unir la partícula *or* (oro) con *lent* (lento), pero guardando más la transcripción fonética de la segunda partícula: *lan*. De esta manera, surge su nombre ORLAN. En el artículo se mantiene la escritura del nombre de la artista en mayúscula, como ella misma lo suele presentar.

<sup>2</sup> Diálogos entre el autor del artículo y ORLAN: 2011-2012. Véase Ricardo Arcos-Palma (2012).

<sup>3</sup> Al respecto, ella niega esta postura, pero su imagen le importa tanto, que en realidad está condicionada en relación con cómo es percibida por los demás. Contradicción palpable en la que está inmersa la artista.

<sup>4</sup> Sobre el problema de la belleza como un paradigma que se cuestiona críticamente en su papel ideológico, se pueden consultar dos textos fundamentales elaborados en tiempos diferentes: la *Estética de lo feo* de Karl Rosenkranz (1853) y la *Historia de la fealdad* de Umberto Eco (2007), donde evidentemente la fealdad y su dimensión estético-política se con-

vierten en la esencia del arte moderno y contemporáneo.

<sup>5</sup> Las citas textuales de ORLAN y otros textos en francés fueron traducidos al español por el autor del artículo.

<sup>6</sup> En francés hay un juego de palabras: ella misma y ella me ama (ORLAN *naît d'elle m'aime*). La traducción cercana al español con ese juego de palabras podría ser: ORLAN nace de ella me ama, pero al generar contrasentido en español, he decidido guardar la expresión a sí misma. La idea del doble, del amor con autogestión, del narcisismo del artista que está en el centro de su propia obra, es aquí relevante.

<sup>7</sup> ORLAN realizó una intervención en 1997 en el auditorio Bachelard de la Sorbonne en el seminario *Séminaire Interface*; al final de la conferencia le pedí el texto que guardo desde entonces como testimonio de su intervención frente a los estudiantes del Máster y DEA de Estética de la Universidad de París I.



<sup>8</sup> Para profundizar sobre el tema, véase Cuir (2009).

<sup>9</sup> Es sorprendente que ORLAN se posicione frente a la tradición cristiana, pues podemos decir sin temor a equivocarnos, que todo su trabajo y, sobre todo, las operaciones-performances se cruzan allí en ese lugar en el fondo. Ella parece no poder escapar a la tradición cristiana. Sus relicarios, este carácter casi “sagrado” que se le asigna a la carne, la relación con la palabra y el texto, son signos que pertenecen a la tradición cristiana. Ciertamente, en esta tradición, el cuerpo no es una cosa, y cuando ORLAN afirma que éste es obsoleto, ella quiere al mismo tiempo permanecer en la óptica del cuerpo cosa. Algunos puntos de convergencia más que diferencias encontramos en esta práctica

artística. Claro, esto no es más que una interpretación.

<sup>10</sup> Esta idea es retomada en una de las obras de ORLAN, donde trabaja con el manto del arlequín y el cultivo de sus células con la ayuda de la biotecnología.

<sup>11</sup> Olvidamos con frecuencia que el arte y la ciencia siempre se han tomado de la mano: desde la Antigüedad pasando por Leonardo y sus intervenciones, y los impresionistas y su vínculo con la fotografía, para llegar a nuestra época, cuando los artistas como Stelarc, entre otros, hacen de la tecnología un útil para comprender mejor nuestro tiempo de una manera magistral, y borrar la falsa barrera que parece separar el arte y la ciencia, pues bien lo sabemos, los dos están en el centro de la creación.

<sup>12</sup> Al respecto, cabe anotar que ORLAN no desea que se haga referencia a estos personajes que encarnan un cierto ideal de belleza, luego de que la prensa de manera superficial insistiera en que ella se había realizado la frente de la Mona Lisa, el mentón de la Venus de Boticelli, etcétera. Sin embargo, más allá de esta banalización que la prensa ha hecho de su trabajo, estos referentes son importantes en su obra de esta época. Así ella pretenda hoy borrar toda huella de ello, las discusiones álgidas al respecto que hemos tenido con la artista demuestran las contradicciones en que está inmersa, y desde mi punto de vista crítico, mantendré esas referencias, así haya insistido una y otra vez en que yo elimine toda alusión a estos puntos.



## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. ARCOS-PALMA, Ricardo, 2003, “Maquinaciones o el cuerpo obsoleto”, en: Simón Patiño, *El cuerpo en los imaginarios*, La Paz, Universidad Mayor de San Andrés/Universidad Católica Boliviana.
2. \_\_\_\_\_, 2006, “Foucault e Deleuze: a existencia como uma obra de arte”, en: José Gonçalves y Walter Kohan, *Foucault 80 anos*, Bello Horizonte, Autentica.
3. ARCOS-PALMA, Ricardo, ORLAN, Michael La Chance y Nicolas Bourriaud, 2012, *ORLAN. Arte carnal o cuerpo obsoleto / Hibridaciones y refiguraciones*, Medellín, Museo de Antioquia.
4. CUIR, Raphael, 2009, *The Development of the Study of Anatomie from the Renaissance to Cartesianism*, United Kingdom, The Edwin Mellen Press.
5. ECO, Umberto, 2007, *Historia de la fealdad*, Barcelona, Lumen.
6. ORLAN, 1998a, *ORLAN-conférence*, Marseille, Montaner.
7. \_\_\_\_\_, 1998b, *Une Œuvre de... ORLAN*, Muntaner, París.
8. \_\_\_\_\_, 2007, “Entrevista con Eugenio Viola”, en: ORLAN, *ORLAN, Le récit*, Milano, Charta.
9. \_\_\_\_\_, 2001, *Refiguration Self-hybridations. Série Précolombienne*, París, Al Dante.
10. ROSENKRANZ, Karl, 1853, *Estética de lo feo*, Madrid, Julio Ollero.