

MECAD Electronic Journal N° 5, octubre de 2000.
El cierre del siglo XX. Femenino, arte y tecnología. Homenaje a Orlan.

PREFACIO

ARTICULOS

Introducción general
Alberto Caballero

Crónica del seminario: Modernidad femenina y psicoanálisis
Antonio Colom

DE GALA A ORLAN: De cómo la Musa se convierte en Mouse
Alberto Caballero

Cuerpo-Identidad
Antonio Colom

MONOGRÁFICO

El cuerpo de la artista como territorio del arte
Orlan

DEBATES PREVIOS

DEBATE OFFLINE

Femenino, Arte y Tecnología
Rithée Cevasco, Notas tomadas por Alberto Caballero, (no revisadas por la autora)

Presentación del debate off-line: Femenino, arte y tecnología
En el contexto del seminario titulado "Modernidad femenina y psicoanálisis", organizado en
Barcelona (26 de mayo de 1999)
Alberto Caballero

Entre el humanismo y el posthumanismo
Claudia Giannetti

DEBATE ONLINE

CRÉDITOS

PREFACIO

El cierre del siglo XX. Femenino, arte y tecnología. Homenaje a Orlan

En este siglo que cerramos se ha creado una tecnología del cuerpo -en el conocimiento y prácticas de la medicina y psiquiatría modernas, en las normas y mecanismos de las instituciones legales y en las técnicas artísticas -que ha desplegado y subrayado los límites del individuo moderno y racional.

Las tecnologías del cuerpo que produjeron el sujeto moderno se hacen cada vez más débiles y se sustituyen gradualmente por tecnologías de un orden completamente diferente. Los límites que antes salvaguardaban la infraestructura de las configuraciones modernas de poder y conocimiento en las que era posible imaginar una demarcación entre el yo y lo otro, se desdibujan y disuelven. En su lugar, emergen nuevas perspectivas fluidas e imprecisas, que suprimen los dualismos, idealismos y materialismos modernos, y que acercan mente y cuerpo, humano y máquina.

Este número del MECAD e-journal, coordinado por Alberto Caballero, se presenta como una serie de textos performáticos, en el sentido de que el núcleo central lo constituyen debates, reuniones previas o textos que introducen y reflexionan sobre estas nuevas perspectivas y sobre la relación entre el arte y las tecnologías desde la mirada femenina. En este caso, se ha elegido a Orlan y su obra como paradigma de los discursos y de la relación artística contemporánea que cuestionan esta relación.

Los artículos, introducciones, crónicas y debates incluidos en este número son fruto de reuniones previas y del seminario titulado "Modernidad femenina y psicoanálisis", organizado en Barcelona (26 de mayo de 1999) con la participación de los autores que aquí colaboran.

En la introducción general, Alberto Caballero expone algunas cuestiones previas que sirven de introducción al seminario y los debates: ¿Hasta qué punto el discurso feminista favorece el posicionamiento de la mujer en el mundo de la creación? ¿Qué relación puede existir entre lo anterior y la tendencia del arte como representación o la tendencia de las artistas a utilizar su cuerpo como representación y materia de su producción? En su artículo "De Gala a Orlan. De cómo la Musa se convierte en Mouse", Caballero propone algunas respuestas a estas preguntas, subrayando el momento actual en el que la musa/modelo pasiva del atelier del artista comienza a ser la artista que activa la tecnología sobre su propio cuerpo.

A modo de introducción, Antonio Colom propone "Crónica del seminario: Modernidad femenina y psicoanálisis" que funcionó como eje sobre el que incidieron los trabajos presentados en las reuniones convocadas por Rithée Cevasco. En su artículo "Cuerpo-Identidad", Antonio Colom introduce el tema de que las nuevas técnicas científicas al situarse al servicio del artista que toma el cuerpo como objeto, para modularlo, cambiarlo y transformarlo, puede llegar al extremo de jugar con la línea divisoria vida-muerte como sucede en la obra de Orlan.

El monográfico de este número está dedicado a Orlan e incluye un artículo escrito por la artista, en el que hace una revisión de los conceptos más importantes de su obra, desde sus inicios como performer hasta sus últimos trabajos, así como imágenes de sus performances y bibliografía específica.



Tanto los debates previos al seminario, como el debate principal abierto al público a partir de la presentación de Rithée Cevasco y de Claudia Giannetti, realizada en el Instituto Francés de Barcelona el 26 de mayo de 1999 se incluyen los dos apartados dedicados al tema.

El número se cerrará con un debate on-line en el que le invitamos a participar con la propuesta de cuatro líneas generales:

- 1.-la identificación sujeto-cuerpo quiere un rediseño del sujeto. ¿Cómo han participado el psicoanálisis y el arte en el paso del sujeto al cuerpo?
- 2.-La virtualización del cuerpo. Orlan dice: "Mi cuerpo, mi software". ¿Cómo han participado las nuevas tecnologías en este paso del cuerpo al software?
- 3.-¿De qué discurso se trata más allá del arte como acción, en este caso de una acción sobre el cuerpo que implica una acción sobre el sujeto? ¿Cómo se ha producido el paso de la representación, la imagen del cuerpo, a la acción sobre el cuerpo?
- 4.-¿Cómo han participado las mujeres y sus movimientos en este proceso? ¿Cómo este movimiento de la acción ha influido en el arte? ¿Ha colaborado el arte de acción en los movimientos de las mujeres?

ARTÍCULOS

Introducción general

Alberto Caballero

1. Gala/Orlan los paradigmas del siglo, la mujer y el arte: el cuerpo

El desplazamiento de la mujer de objeto, para el fantasma masculino, a sujeto con sus propios objetos, lleva a la fórmula "no hay (encuentro) relación sexual", lo que significa que deja de ser cuerpo para el goce masculino, y se pregunta sobre su propio goce, otro goce más allá del masculino.

Si el objeto se mueve y adquiere otra categoría lógica, ¿qué sucede con el sujeto, con el sujeto mero discurso, discurso sobre un objeto perdido en su origen, pero reencontrado como mero goce parcial, discurso de un goce parcial, de un objeto parcial que goza parcialmente?

No hay goce pleno, es su pérdida, es un vaciamiento de un goce pleno para un reencuentro con el otro, con el otro sexo, en su parcialidad de goce. El sujeto cambia hasta el punto del desvanecimiento. El vacío que lo representa no le es suficiente, va a requerir una nueva materialidad y no en las categorías conocidas hasta ahora, como agujero de ese real matérico en ese agujero de lo imaginario en el espejo, o como representación de ese yo que lo representa. Seró el soporte de su discurso, más allá de su historia, del discurso que estructura su historia, el cuerpo que organiza su discurso, el cuerpo seró el sujeto del nuevo discurso.

2. El cuerpo: de la representación a la identificación sujeto-cuerpo

Por otro lado, este cambio tiene como consecuencia principal la consideración del cuerpo como goce estético más allá de la mirada del otro, no un hacer con sus objetos que lo nominan como artista, sino su propio cuerpo como objeto de su producción.

El humanismo proporciona una representación del cuerpo, desde Leonardo hasta Picasso; es un discurso sobre la percepción, sobre la mirada en el cuerpo del otro, siendo el cuerpo del otro el cuerpo de la mujer.

Como consecuencia de este planteamiento surgen dos preguntas iniciales. En primer lugar, ¿hasta qué punto el discurso feminista, la mujer como el otro sexo, la reivindicación de sus posibilidades de trabajo y de creatividad, más allá de la procreación, de poner su cuerpo para el mantenimiento de la especie, lleva a confirmar a la mujer en el mundo de la creación? En los siglos anteriores las hubo pero no con la presencia y la fuerza que tienen en este momento.

Y en segundo lugar, ¿qué ha tenido esto que ver en la caída del arte por la representación y en que el artista tuviera que poner su cuerpo (sea hombre o mujer) no como representación (ya lo hacía en los autorretratos), sino como presentación y como materia de su producción? Crea con su cuerpo más allá de la procreación. La mujer no ofrece su cuerpo para la procreación; la



concepción artificial empieza aquí. El artista tiene que poner su cuerpo para la creación de sus objetos.

No solamente es una cuestión conceptual, representación/presentación, o una cuestión de cambio de materia prima, de telas, óleos, arcillas a trabajar con su piel, que se corta, se cuelga de ella, etc. Así, por medio de operaciones quirúrgicas, muestra la vida: la materia prima ahora es la vida. No representa la vida en los hechos cotidianos o extraordinarios, sino que nos la presenta directamente.

Es evidente que esto va acompañado de los cambios científicos correspondientes. La ciencia no se ocupa de la salud, el control de la salud pública ya no es su problema; lo sabemos por las catástrofes como el SIDA, el cáncer, el hambre, las pestes por aguas contaminadas o por la explosión de minas personales. Lo que ahora interesa a la ciencia es la vida misma, llegar a su estructura, a controlarla, a modificarla, a leerla.

La tecnología, amiga íntima de la ciencia, le acompaña. Se denomina tecnociencia y se pone a disposición de los nuevos objetivos: develar los procesos de la vida. El ótomo y la bomba atómica, el principio y el fin del mundo, el poder controlar la vida.

El arte no se queda atrás; también usa la tecnología en su producción, constituyendo un espacio donde la mujer va tomando cada vez más relevancia debido fundamentalmente a su cuerpo, que ya no es el cuerpo del misterio, de la metófora, de la sexualidad y del erotismo, sino que es un cuerpo cortado, que mostrará sus líquidos y excrementos, y será rediseñado según las pautas prefijadas por la propia artista.

Así, las nominaciones cambian: las "Piedades" de Miguel Angel, las "Bailarinas" de Degas, las "Bañistas" de Cezanne, las "Señoritas" de Picasso, las "Embarazadas" de Vermeer, las "Majas" de Goya, las "Mujeres" de Almodóvar; y se nominan: el semen del marido, los pelos del pubis, las heces del hijo y las huellas de sangre en la nieve,... son los restos del cuerpo que nominan las obras de las artistas, adquiriendo su propia nominación simbólica.

Son todas estas cuestiones las que me llevan de un lado a otro, de Gala a Orlan, y a plantear la posibilidad de un debate interdisciplinar a la organización del Seminario "Modernidad Femenina y Psicoanálisis". Esto implicó ponerme en contacto con la organización del congreso "Metóforas del cuerpo en el arte del siglo XX" celebrado en Madrid. La ponencia realizada por la artista Orlan, se presenta en este número del Meced Electronic Journal en el monográfico.

La introducción al Seminario "Modernidad Femenina y Psicoanálisis" nos aclarará cuestiones generales respecto a la investigación que se ha realizado, y las notas a la conferencia previa a cargo de Rithée Cevasco, organizadora del Seminario, nos pueden servir de material para ampliar dichos objetivos y su alcance.

Alberto Caballero, psicoanalista-analista de la cultura y coordinador de GEIFC, grupo de estudio e investigación de los fenómenos contemporáneos.

Crónica del seminario: Modernidad femenina y psicoanálisis

Antonio Colom

El Seminario "Modernidad femenina y psicoanálisis" convocó a un grupo de gente de diversas formaciones disciplinarias en un intento de constituir una continuidad, a través de un trabajo conjunto sobre la actualidad femenina en la contemporaneidad, siguiendo la orientación iniciada en la tradición freudiana, que no se detiene en el reino de las apariencias, apuntando a lo real.

Este seminario surgió como un grupo de lectura e investigación y fue convocado y animado regularmente por Rithée Cevasco, psicoanalista e investigadora del CNRS (París), equivalente francés del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC).

Las reuniones fueron mensuales, pero con una continuidad casi cotidiana gracias a las nuevas tecnologías: Internet. Una lista internaútica permitió el intercambio de información y trabajos entre los distintos profesionales que participaron tanto en el ámbito local, Barcelona, así como con otros profesionales de distintas provincias españolas, y también de otros países: Francia, Bélgica, Argentina, Uruguay, Venezuela, etc. Los encuentros, de carácter abierto, se realizaron habitualmente los últimos miércoles de cada mes en el Instituto Francés de Barcelona.

El eje sobre el que los diferentes trabajos presentados en las reuniones incidieron fue el del cuestionamiento del paradigma de la diferencia entre lo masculino y lo femenino, iniciado en el XVIII por diversos movimientos, feministas o no, con los que el psicoanálisis a lo largo de la historia ha tenido sus encuentros, pero también sus desencuentros.

El lugar de las mujeres en el campo del arte es una parcela que no resulta ajena a los intereses de investigación de este espacio. Por la lista de Internet se habían producido intercambios de información sobre diferentes exposiciones y sobre eminentes artistas contemporáneas, que podían aportar a través del campo de la representación artística, aspectos a tener en cuenta por parte de las personas interesadas, bien en el tratamiento de lo femenino en las obras de arte, bien por la presencia de las mujeres en el campo del arte como creadoras y no como objeto de representación, tal como tan masivamente ha acontecido en el siglo XX.

A instancias de Alberto Caballero, que ofreció la posibilidad de un encuentro con Claudia Giannetti, comenzaron una serie de reuniones previas de trabajo para centrarnos en el tratamiento contemporáneo de lo femenino dentro del campo del arte y, en concreto, para analizar de qué forma incidían las nuevas tecnologías en este tratamiento.

Tras una serie de sesiones de trabajo en las que participamos Margarita Álvarez, Alberto Caballero, Antonio Colom, Jorge Chapuis, Rithée Cevasco y Begoña Matilla, pasamos a fijar unos encuentros con Claudia Giannetti. De estos encuentros, surgió la posibilidad de realizar una mesa redonda sobre "Femenino, arte y nuevas tecnologías" y el objeto elegido para debatir, después de una criba selectiva sobre los interesantes fenómenos que la tecnología punta ha introducido en el presente de la creación artística, fue el trabajo de Orlan debido justamente al tratamiento de la identidad que esta artista ofrece en sus performances.

El resultado de los trabajos realizados, tanto en los sucesivos encuentros, como en la mesa redonda que tuvo lugar, son los que se exponen en los "Debates previos" (dos reuniones preparatorias) y en el "Debate off-line."

DE GALA A ORLAN: De cómo la Musa se convierte en Mouse

Alberto Caballero

La imagen femenina, mediante su cuerpo, atraviesa el siglo. Desde las vanguardias, por la mirada del artista, la musa/modelo nos ha dejado las marcas a seguir, pasando por los post (modernismo, feminismo, historia, política, etc.) en los que las artistas han ido tomando un papel activo, hasta llegar a los años 90, cuando la tecnología y la biología pasan a ser las herramientas, no en el Cuerpo sino, en la Carne. Ahora no son musa/modelo, sino usan el mouse y el modelo digital.

Carne, carne; he aquí, esto somos. ¿Cómo puede ser ella madriguera de nuestros más bajos instintos y a la vez sublime morada de nuestros más nobles sentimientos? Tal vez un día la afilada hoja de la razón nos abra en dos como a las reses para poder así vernos por dentro y nos sea develado finalmente el misterio.

Primer momento

La Gran Musa del siglo XX se llamó Gala, musa de las letras y de la pintura, primera mujer de Paul Eluard, amante de Max Ernst, amante, mujer e inspiradora absoluta de Salvador Dalí. Conmocionó el París de las vanguardias. Rusa de origen, cambió su nombre por el de Gala. Su imagen atraviesa toda la obra de Dalí, es mito, madonna, santa, diosa, hasta el punto de que muchas de las obras estén firmadas GALADALI/DALIGALA. Llegaron a ser uno, musa y artista, artista y musa, es su imagen. Ninguna mujer en el arte de este siglo adquirió, a través del trabajo de un artista, tanta presencia, fama, riqueza y poder como Gala, hasta el punto que el castillo/museo tiene el nombre de "Torre Galatea". Recorrer la impresionante obra de Dalí es recorrer la imagen cambiante de Gala; no se puede concebir una sin la otra.

Segundo momento

La Gran Dama, la mecenas más importante del siglo se llamó Peggy Guggenheim. No sólo se hizo dibujar, pintar, fotografiar, filmar y escribir por "casi" todos los artistas significativos del siglo, sino que fue y sigue siendo la coleccionista, promotora y eje de conexión del arte de este siglo. El Museo Guggenheim de Nueva York, luego el de Venecia, y ahora el de Bilbao y el de Berlín así lo atestiguan. Dar nombres sería un listado inacabable. Creo que lo importante es cómo ha podido promocionar, organizar macro exposiciones, establecer líneas de contacto y relaciones, crear la red.

Una red que nos hace recordar que los mecenas de los grandes descubrimientos, como en las excavaciones egipcias, también eran mujeres. Si buscamos los nombres de las salas de egiptología del Metropolitan o del Museo Británico, entre otros, veremos que son nombres de mujeres, que con sus grandes fortunas permitieron sacar a la luz el trabajo de artistas de hace siglos, pero fundamentalmente para sacar a la luz el nombre de sus antecesoras: Isis, Nefertitis, etc.

¿Qué tienen en común Gala y Peggy? Ambas construyen su imagen de manera diferente. Una, la imagen como cuerpo, además de su fuerza, confianza y constancia inigualable. La otra, su



imagen social y económica, pionera, en que las grandes fortunas pudieran creer en el arte moderno. Por un lado, el paso del arte académico al arte moderno, y por otro, el de la figuración a la abstracción son dos pasos inimaginables sin Peggy Guggenheim. Ambas también tienen en común que no han producido nada propio, o por lo menos nada importante, significativo, sino que lo han hecho a través de otro: el artista era el "otro".

Tercer momento

Me arriesgaría a decir que la gran artista del siglo se llama Louise Bourgeois, la única que adquiere relevancia en la serie de hombres de las vanguardias y postvanguardias, además de reconocimiento a nivel oficial, de crítica y de presencia en exposiciones tales como la Biennale di Venezia o el Museo de Arte Moderno de París, entre otros.

¿Qué le da a Louise Bourgeois esa fuerza indiscutible? El objeto. Ya no es la imagen del cuerpo, del lado de la figuración, ni las texturas, las infinitas representaciones de la piel, por el lado de la abstracción, sino que son los objetos del cuerpo: los pechos, el pene y los genitales, presentados de maneras muy diversas en sus obras más significativas.

Ahora no es la representación a través de la imagen, que ya estaba en Gala Dalí, sino la representación/objeto favorecida por la escultura en mármol, en hierro, en madera, en cemento, etc. No desaparece el cuerpo, sino que está representado por sus partes cosificadas, repetidas en escalas distintas, piezas únicas, grandes pechos o penes, en grupos de unos u otros elementos.

En la década de los 40 la artista es una mujer. Produce, expone y vende sus obras, es reconocida como tal, y su obra trasciende las décadas siguientes, hasta que a finales de los 80 produce la serie denominada "In and Out (Cell)", en la que a través de pantallas/biombos escenifica las celdas donde se internaban las histéricas de Charcot/Freud, con sus cuerpos retorcidos por el sufrimiento y el malestar de la neurosis. Tenemos otra vez el cuerpo en escena, el cuerpo femenino.

Si rastreamos encontraremos antecedentes: Camille Claudel, más adelante Leonora Carrington y la mexicana Frida Kahlo, las tres perfilaron una línea en torno al cuerpo, lo femenino y el sufrimiento, no sólo en el arte que tan bien han representado, sino en su vida, por ser mujeres y artistas.

A partir de este momento, las mujeres participan activamente en el arte y son reconocidas por ello, desde Lynda Benglis a Susan Hiller, Jana Sterback, Eugenia Balcells, Maria Lucier, Judith Bany, Yoko Ono, Gina Pane, Ana Mendieta, Trisha Brown, Cindy Sherman, Ligya Clark, etc.

¿Qué tienen en común? No representan el cuerpo a través de la imagen, no se trata de una representación, no toman una parte como objeto a ser presentado, sino que utilizan su cuerpo o sus partes como presentación, como performance, como instrumento de exploración y de interacción con el espectador.

Si en el primer momento, Gala utiliza las representaciones que otro hace de ella para su propia nominación; en un segundo momento, Peggy Guggenheim adquiere nominación por los objetos de otros; en un tercer momento, Louise Bourgeois lo hace a través de sus propios objetos, producto o no de sus fantasmas. A partir de los años 70 no será por la representación, sino por la propia presentación de/en/con su cuerpo, que las mujeres adquieren nominación como artistas.

Cuarto momento

Es en este contexto de los años 90 cuando encontramos a Orlan: el salto se produce. Si los años 70 han significado el paso de la representación a la presentación, Orlan no presenta, opera. ¿De qué operación se trata?

Por un lado, tenemos que tener en cuenta los cambios científicos que se han producido en las últimas décadas: lo biológico como el eje de las ciencias; con el TAC el cuerpo es dígito y con el ADN el cuerpo es información. Ya no es más síntoma sino fenómeno; se pasa a la manipulación genética y a la clonación. Por lo tanto, concluido lo Imaginario, la imagen pasa por el dígito, 0-1, ahora es no-cuerpo.

Por otro lado, hay que considerar los cambios que se han producido en el arte. Así, Orlan más allá del postmodernismo y al final de la historia, toma los grandes ejes de la historia para su producción. Si nos remontamos a los tiempos, nos encontraremos con Nefertiti, la mujer de Akenatón, el faraón del dios único y la mujer más bella del mundo. Aquí aparece La Belleza como mito más allá de la vida. Más adelante aparece el tema del Atelier y la "model vivant", el centro de mira de los artistas, que tratan de reproducir la belleza femenina como tema para el arte. Y por último, "Lección de Anatomía" de Rembrandt, los médicos observando y estudiando el cuerpo, lo real del cuerpo: la Carne.

Médicos operan ----- Orlan opera el Mouse -----operadores de TV

Representar "el halo de vida", como Rodin; la fragmentación cubista del s. XX; representar la imagen, de Picasso a Bacon; o la representación de los objetos de Louise Bourgeois no tiene que ver con la fragmentación académica del s. XIX. Si no significa romper esa separación arte/vida para presentar la vida: la Carne, ¿cómo operar sobre la vida, la carne, para trascender más allá de la muerte, el cuerpo más que como tránsito de la vida, instrumento de su trascendencia?

Este proceso no se da en lo Imaginario o en la " Lección de Anatomía" de Rembrandt, en la que lo Real es la materia, la materialidad del cuadro, sino en lo Real de la Carne, para su trans.formación, para su trans.sexualismo, de mujer a mujer, de una a otra: Nefertitis, Venus, Diana, Europa, Venus, La Gioconda, Sta. Teresa, Sta. Agata, etc.

Más allá de una trans.formación, de un trans.sexualismo, es una trans.figuración: un acto en el Cuerpo.

Transfiguración podría tener relación con las sirenas, con la transfiguración de sirena en mujer: Polifemo y Galatea, ese Gran Ojo que mira la tras.mutación de animal/mujer, de lo monstruoso en belleza. Aquí ya encontramos la relación entre lo monstruoso de la carne con la belleza de la imagen. Orlan opera, y opera un giro: la belleza de la carne y lo monstruoso de la imagen. En Orlan no hay exaltación del "Mytho", en el rapto de la ninfa por el fauno o por los dioses. Ella opera con los dioses de la ciencia, los hace operativos.

Transfiguración también nos remite a Santa Teresa, la transfiguración de las místicas -que no es lo mismo que las mártires-. No tiene que ver con el martirio o con la tortura, sino con el éxtasis, con la revelación. Es a través de la an.es.thése que nos revela su pro.thése: no es de una a otra imagen, como Gala, Gala Galatea, Gala diosa, Gala Mater, Santa Gala o Gala Atómica, sino con

la boca de La Gioconda, los ojos de Venus, etc. Es cada una y todas a la vez. Y lo hace a través de la anes.thése -de la tecnología- más allá del dolor, del posthumanismo.

Si nos interrogamos sobre las distintas posiciones femeninas podríamos sintetizar:

- 1.Posición mítica, la Belleza: Nefertiti o la transfiguración de la belleza, más allá de la muerte;
- 2.Posición mística, el Extasis: Santa Teresa o la belleza de la transfiguración y el éxtasis;
- 3.Operar con las marcas en el cuerpo: Orlan o la trascendencia más allá del dolor.

Si ampliamos las operaciones que se han producido:

1. La operación de momificar, vaciar el cuerpo de carne para que quede sólo la figura, la imagen de la Belleza lo que anima el cuerpo: Nefertiti;
2. Con el Humanismo, Leonardo da Vinci opera el cuerpo, el cadáver, para obtener la belleza de la imagen: La Gioconda;
3. Con la Contrarreforma llegó el momento en que el alma opera sobre el cuerpo, el éxtasis de la imagen y el dolor anima el cuerpo: Santa Teresa, vaciar el Espíritu de las llamadas de la carne para alcanzar el éxtasis;
4. Duchamp, ya en el s. XX, dice: "la imagen opera sobre el cuerpo", es la imagen de la imagen; la imagen anima El Cuerpo: El Gran Cristal;
5. La serie de imágenes han atravesado el cuerpo, y han dejado marcas, la imagen opera sobre la carne, la transmutación: Orlan.

De lo concreto a lo abstracto, de la materia (La Carne) a la imagen (El Cuerpo). Operar en la carne para inscribir la Belleza.

Llegados a este punto ya nos podemos preguntar: ¿Qué significación tienen "las operaciones/inscripciones" en el cuerpo que realiza Orlan?

No es una operación debido a una privación: como lo es un trasplante, una prótesis de cadera debido a una osteoporosis, una prótesis dentaria o una marca sobre lo biológico, la nominación no se modifica, viene a más: trasplantado.

No es una operación debido a una frustración: como es el transexualismo, una conexión con lo biológico cuando no coincide con la imagen corporal, en este caso del sexo con lo sexual. La nominación era algo prefijado -soy una mujer- ahora puede nominarse como una mujer, la imagen coincide con el nombre. La nominación es algo a más: transexual.

Es una operación simbólica sobre lo real del cuerpo: transfiguración y transmisión interactiva sobre el cuerpo como imagen, en este caso la nominación opera sobre lo real del cuerpo: la Venus de Botticelli, la Europa de Gustave Moreau, la Mona Lisa de Leonardo da Vinci, etc.

¿Cuál es su materia de trabajo?

La piel es su materia prima, y su trabajo. No es un trasplante de piel, como con los quemados. No es una restitución por amputación, no es en lo real universal. No es operación por reparación sobre la piel, como corregir unos pechos, algo de lo particular; sino es tomar la piel como objeto de su obra, algo de lo singular. De nominación por nominación de otras: Nefertitis, Venus, Santa Teresa, Santo Sudario, La Mona Lisa, Santa Orlan.

Más allá de una estética de la restitución, una restitución de la imagen del yo, una cirugía estética, más allá de una ética de la sexualidad, de una reparación, de un llamado a la ley que repare lo que "la naturaleza" no otorga, la correspondencia de lo real con lo imaginario usa ambas. Es una ética que usa la cirugía para realizar los cortes, pero es una estética que usa de una a otra para su realización: una an.estética.

Es una metáfora que necesita de la serie metonímica para su producción; para producir una imagen nueva remite a la transmisión de una a otra. Más que un lugar nuevo (un topos), es un lugar que remite a una información (un tropos), es una información que transforma, que remite a una serie.

El cuerpo ya no es un topos, un lugar para las operaciones en lo real, en lo imaginario y en lo simbólico, sino una red de informaciones, una trans.información, un lugar de información del acto mismo del corte, una performación.

Si la pincelada, el cincelado y el tallado son el acto del corte, torsión y anudamiento de la obra en sí y del artista a través de lo real de la materia que produce una nueva imagen, Orlan lo que pretende es registrar el acto mismo, lo simbólico del corte por lo real de la materia que es su propia carne.

La sala de operaciones era hasta ahora el campo de la enfermedad y, ahora será la sala de operaciones para la producción artística, la performance programada que considera la vida como un fenómeno estético recuperable para el arte. Entre la Cirugía Estética y la Anestesiología: una lógica del Dolor y una An.estética de la Ciencia, una Tecno.estética, según Claudia Giannetti.

Como conclusión, Orlan y su obra no están en el orden de la representación (Nefertitis, Venus, La Mona Lisa, Santa Teresa, Europa, etc.), sino de la presentación del acto, pero cabe señalar que como consecuencia de la nueva presentación pone toda la serie otra vez en acto, una por una. Las actualiza.

Es un acto de escritura sobre la carne, en cada corte, la inscripción en la carne. Es la escritura de un nombre, o sea, de una serie de nombres. Si Santa Teresa representa a todas las santas en una, Santa Orlan representa a todas las imágenes en una, en una nueva metáfora del cuerpo femenino, el de las mujeres en el arte.

No es un cuerpo que sufre, ni por ser mítico y esperar a su héroe como Ariadna estirada en la playa, ni por místico como Santa Teresa en su éxtasis con Dios, ni por el dolor de la sexualidad como las histéricas de Freud, tan bien representadas en "Las Celdas" de Louise Bourgeois, ya que para Freud "la anatomía es el destino", sino por utilizar el bisturí/lóser para autorizarse a sí misma, emulando la frase de Lacan que dice: "El ser sexuado se autoriza a sí mismo."



Lo que Orlan nos dice es anes.thése, nos muestra su thése: más allá del post.humanismo, de la historia, más allá del dolor. Usa lo tecnológico como una interacción para presentarnos las marcas, las nominaciones que atraviesan la humanidad: el arte y el sufrimiento es el arte del sufrimiento, el arte de la construcción de la imagen, y no la imagen misma.

Si lo subyacente al arte de la imagen es la disección, de la momia de Nefertitis hasta los estudios anatómicos de Leonardo o de Bernini, ahora la imagen es digital. El "a través" del cada.ver, para hacernos ver la belleza, se ha transformado en "a través" del dígito, para ver las heridas que produce la Belleza como operador.

Es una lectura digital, ya no es la pantalla de la perspectiva de Durero, sino la pantalla digital la que nos permite leer el cuerpo de Orlan en la sala de operaciones. Pero Orlan también lee en la performance, no es la musa/modelo pasiva del atelier del artista, es ella la artista que "activa" el mouse de los ordenadores que dan órdenes a los bisturíes/lóser, y a los operadores de televisión.

Es su propia musa, pero además opera el mouse. Sale de la cadena pasiva/activa de las musas para inscribirse de lleno en la digitalización de las operaciones de corte sobre la cultura.

La Mujer y el Arte son grandes operadores de la cultura.

Alberto Caballero, psicoanalista-analista de la cultura y coordinador de GEIFC, grupo de estudio e investigación de los fenómenos contemporáneos.

Cuerpo-Identidad

Antonio Colom

Mi interés a la hora de realizar este trabajo parte de lo planteado por Ivón de la Nuez en su artículo "Del cuerpo de la revolución a la revolución del cuerpo", en el que aísla lo que considera como obsesión del arte en este fin de milenio: el cuerpo. La razón que apunta es la angustia de la existencia y el cuestionamiento clave, por parte del mundo de la cultura, del cuerpo como sede de una identidad prefijada. Sorprenden tales aseveraciones en la medida que, en cierta lógica, confronta el mundo de la cultura con la ciencia de nuestro tiempo, que tiende a reducir la identidad o mejor dicho las identidades a puros efectos de la dotación genética de los organismos vivientes. No deja de ser interesante constatar que aquello que sostienen los argumentos científicos del momento, reciben una contrarrespuesta en acto a través de la obra de arte con finalidades distintas, pero sirviéndose de los avances tecnológicos que el discurso científico ha ido desarrollando en este siglo.

Ciertamente estamos en un momento revolucionario al respecto que introduce un corte histórico. Hoy en día hasta las leyes de filiación se han visto pervertidas por los efectos de la ingeniería genética y las técnicas de fecundación in vitro. Es una realidad el hecho de que una mujer aloje en su vientre un embrión gestado a partir de un óvulo de su madre con espermatozoides del hermano del marido. ¿Qué lugar tendrá este nuevo ser en la escala de filiaciones con respecto a los participantes en su creación? ¿Es posible hablar de incestos bioquímicos? Evidentemente este tipo de cuestionamientos no sólo tienen trabajando a los psicoanalistas sino también a los antropólogos, a los sociólogos y a los juristas, que curiosamente siempre están desfasados con relación a la legislatura de los avances científicos. Siempre existe una vertiente de la creación científica que escapa a lo gobernable. Resulta relevante el hecho de que una de las vertientes de la innovación científica trastoque los principios mismos de nuestra sociedad, como son las leyes de filiación y cuyos inventos se sitúan más allá de los límites de la moral y de la ética, por lo que es menester crear leyes que regulen esos acontecimientos reales. La identificación de un sujeto a partir de su inscripción en una línea de filiación hoy en día es alterable...

En lo que a las nuevas corrientes artísticas atañe, cito textualmente a Ivón de la Nuez: "El cuerpo aparece como el enclave en el cual las identidades anteriores y esencialistas, de pertenencias prefijadas (nación, sexo, género) comienzan a dar paso a nuevas identidades autoconstruidas y que van desde el impulso de cambio absoluto de la transexualidad hasta el intento de conversión absoluta de la anorexia." Se trata pues de un nuevo abordaje de lo corporal, en un intento de transformar la identidad, que se desprende de su superficie. En este sentido, las nuevas técnicas científicas se ponen al servicio del artista que, tomando el cuerpo como objeto, lo modula, lo cambia y lo transforma llegando al extremo de jugar con la línea que separa la vida y la muerte, y con los mórgenes que el dolor supone como límite a aquello que sobre el cuerpo se pueda realizar.

Digamos que en esta línea los máximos exponentes de la postmodernidad son el Body Art y, posteriormente, el Carnal Art. Creo que es posible pensarlo como una evolución del primero. Ambos comparten un antecedente, las performances, que en muchos casos es utilizado como medio de expresión artística.

La performance ha cobrado un nuevo impulso en este siglo, pero sus antecedentes, o más bien, su punto de arranque, debe situarse en Grecia en el siglo III antes de Cristo. El primer humano en realizar una performance fue Diógenes de Sínope, máximo representante del Cinismo griego, el cual decidió vivir en un barril vacío y tener una taza como único objeto de propiedad en señal de protesta contra la opulencia del pueblo ateniense.

Siguiendo el artículo de Claudia Giannetti "Metaformance"¹, encontramos la performance definida como una acción ritual que consta de tres fundamentos: el carácter crítico-anárquico, la expresión siléptica -apunta a un significado más amplio que el de la propia acción ejecutada- y la utilización del cuerpo como instrumento. Según la autora, el cuerpo en esta vertiente es empleado como espejo y como punto de intersección entre arte y vida, como discurso.

Lo que aparece como innovación dentro de la performance es la aparición del cuerpo como objeto, como lugar donde representar un discurso o como "territorio de dolor", como "territorio del éxtasis orgiástico" o como anticuerpo, el suicidio como performance. Se refiere la autora a Rudolf Schwarzkogler que hizo de su suicidio una "obra de arte" en 1969.

Ciertamente, al menos para mí, resulta francamente sorprendente qué es lo que toma estatuto o no de creación artística y, en determinados casos que iré exponiendo, el hecho mismo de presenciarlos. En este sentido el espectador cobra un rol absolutamente distinto al supuestamente clásico. El espectador, su mirada, cobra nuevas significaciones a partir de todos estos movimientos artísticos. Tal vez el arte empiece a toparse con los límites de lo representable, forzando las barreras de lo representable, e incluso los límites de lo soportable por parte del espectador. No me estoy refiriendo a la censura o a la prohibición, me refiero a si cabe pensar en los límites a la creación artística más allá de las condiciones de los medios empleados. ¿Todo es representable?

En lo que respecta al Body Art y a pesar de mi ignorancia al respecto, creo que es sobradamente conocido por todos, aún sin saberlo. En el Body Art, la superficie del cuerpo es elegida como portadora máxima de mensajes. Sus dos vertientes más conocidas son el Tatuaje y el Piercing. Digamos que son las vertientes "light", aunque en determinados tatuajes, lo representado es francamente llamativo. Me estoy refiriendo a los supuestos avances de la representación tatuada en los que aparecen piel desgarrada, permitiendo ver tornillos o enjambres androídicos que dejan muy atrás el "amor de madre" de los legionarios, o los mensajes de amor, entre otros, que se remontan a la época de los piratas. Se trata de los tatuajes biomecánicos.

Del piercing, dejando de lado la oreja o los lugares más clásicos al respecto, han ido pareciendo zonas inimaginables donde situarlos en el campo de la superficie corporal e, incluso, adentrándose en el interior del cuerpo como es la lengua.

De esta línea de alteración de la superficie corporal se está derivando a la trepanación del cráneo, movimiento que ya tiene página web con direcciones y aleccionamientos sobre cómo y en que lugar realizarse la trepanación. Existen ya en la actualidad clínicas especializadas al respecto. Para más información ver www.trepan.com

También existe todo un movimiento que hace de las cicatrices un fenómeno estético. Éstas, claro está, no son ajenas a la voluntad del individuo que al igual que con el piercing o el tatuaje, elige dónde y cómo situarlas en su cuerpo. Existe también en el Body Art una vertiente más desconocida y que entra dentro de la concepción del cuerpo como sede del dolor. Dos artistas

destacan en esta línea, Stelarc y Chris Burden. Ambos en sus performances ponen en evidencia al cuerpo como lugar de experimentación del dolor.

Las concepciones de Chris Burden acerca del cuerpo son, al menos para mí, aterradoras. Concibe el cuerpo como un campo de batalla y sus innovaciones en la escultura corporal tiene como objetivo llevar más lejos el límite del dolor. Una de sus performances más famosas es "Disparo", 1971. Dice Burden: "Un tipo aprieta un gatillo y en una fracción de segundo ha creado una escultura". En esta performance se hizo disparar a bocajarro con un rifle y el trozo de carne arrancado del brazo cobra estatuto de escultura.

En lo referente a Stelarc, hay que tener en cuenta que tras sus puestas en escena, las cicatrices que restan en su cuerpo tardan semanas en cicatrizar. Sus concepciones sobre el cuerpo, también resultan aterradoras. Según él, el cuerpo está obsoleto y éste toma carices despreciativos: "El cuerpo debe ser vaciado, endurecido y deshidratado, eliminada toda víscera inútil, para poder ser un receptáculo mejor para la tecnología." Su concepción corporal reduce el cuerpo humano, no a un cuerpo objeto de deseo, sino a un cuerpo objeto de diseño el cual alterar y modificar en función de los avances tecnológicos.

Cabe mencionar el excelente desarrollo que sobre el tema realiza Mark Dery en su libro "Velocidad de escape"², en el que refiriéndose a Burden dice "hablamos de un artista en cuyas obras más relevantes se agujereaba el cuerpo con ganchos y se colgaba en lo alto para balancearlo como un pedazo de carne en una carnicería". Resulta interesante, al margen, la diferenciación que realiza entre la concepción masculina y la femenina del Body Art. El uso que del cuerpo como territorio de representación, hacen los hombres y las mujeres no es exactamente el mismo. La vertiente masculina apostaría más por los límites que el dolor sitúa con relación al cuerpo y la concepción femenina apuntaría más al cuerpo como fuente de emociones.

Si nos adentramos en las concepciones del cuerpo y sus representaciones en el ciberespacio, nos encontramos igualmente con el desprecio al cuerpo y en concreto, a su caducidad. Las posibilidades que ofrece este nuevo medio, en lo que supone el comunicarse con otros sin que medie lo corporal, están poniendo de manifiesto una verdadera apología anticuerpo. El cibersexo, el sexo virtual, los chats, etc. ahorran a los individuos el encuentro cuerpo a cuerpo abriendo nuevas posibilidades de comunicación. Lo sorprendente es que a partir de las posibilidades de estos nuevos medios, aparezcan individuos para los cuales frente a las ciberposibilidades "el sexo con unidades biológicas", ya no tenga ningún tipo de interés para ellos.

Asistimos atónitos a la aparición de engendros cibernéticos, los ciborgs, que son representaciones de ideales inhumanos. Aparecen nuevas razas, las de las "no-mujeres híbridas" y la desaparición de las diferencias sexuales anatómicas en las llamadas criaturas postsexuadas... ¿De qué se trata? ¿Qué es lo que subyace, como insoportable con relación al cuerpo, que da lugar a todas estas manifestaciones?

Toni Denise, por ejemplo, pone en acto lo que para ella es "la perfecta mujer transexual" situándose como la pionera del cuerpo virtual en el que la identidad sexual se redefine constantemente.

Pero es en el Carnal Art donde el cuestionamiento cuerpo- identidad aparece completamente desplegado, siendo su máxima exponente Orlan, o mejor dicho, Saint Orlan, tal como ella se rebautizó.

¿Qué es el Carnal Art? Según Orlan es "... un autorretrato en el sentido clásico, si bien resuelto a través de la tecnología de su tiempo. A mitad de camino entre la desfiguración y la figuración, es una inscripción en la carne, de una manera que nuestra época hace posible hoy. El cuerpo ya no es visto como el ideal que alguna vez fue, se ha convertido en un prefabricado modificable". -Una vez más el cuerpo como objeto de diseño-

Añade que a diferencia del Body Art, el Carnal Art no desea el dolor, tampoco lo considera como una mutilación. Desdeña el dolor que es catalogado de derrotismo..."De ahora en adelante, tenemos anestésicos epidurales, locales y analgésicos. ¡Larga vida a la morfina!"

Más allá de posiciones moralizantes con relación a su trabajo, su investigación artística parte del hecho de interrogar el estatuto del cuerpo femenino. A través de su cuerpo, trata el problema de la identidad y de la alteridad. Antes de los '90 investiga la iconografía judeocristiana y también la mitología griega cuyos resultados hace presente en sus performances. Pero es a partir de una operación de urgencia que le surge que volverá a trabajar con la cirugía de otra manera.

En 1990, realiza su primera intervención quirúrgica y comienza una serie de operaciones destinadas a situar su cuerpo como lugar de debate público en donde poner las cuestiones cruciales de nuestra época. "Yo hago transexualismo mujer-mujer."

En sus performances quirúrgicas, no sólo decora el quirófano, sino que también viste al equipo médico con vestuario de Paco Rabanne o de cualquier otro diseñador. Recibe anestesia local, por lo que durante la performance puede leer textos elegidos para la ocasión y, posteriormente, debatir con los asistentes a su representación que, convenientemente convocados en diferentes galerías del mundo (Nueva York, París, Canadá, etc.), se comunican con ella vía satélite.

Su interés también apunta a desacralizar el acto quirúrgico y hacer del quirófano un escenario público.

Me detendré en lo que ella sitúa como "transexualismo mujer-mujer". Las transformaciones a las que ha sometido su cuerpo no se sostienen de la cirugía cosmética y van en contra de los standards de belleza. No intenta "encarnar" un ideal de belleza, sino más bien realizar un collage de rasgos célebres. El límite a estas operaciones lo encuentra cuando afirma: "Pararé mi obra cuando sea lo más parecida posible al retrato robot electrónico." Pero también se ha encontrado como límite el código deontológico de los cirujanos europeos por lo que sus próximas intervenciones se llevarán a cabo en Japón.

¿En qué consiste este collage? En sus cinco primeras operaciones adquirió la barbilla de la Venus de Botticelli, los labios de la Europa de Boucher, la frente de la Mona Lisa de Leonardo, los ojos de la Psique de Gerome y la nariz de la Diana de la Escuela de Fontainebleau. Al mismo tiempo que se opera, la grasa extraída es embotellada a modo de reliquia y puesta a la venta.

Superada ya la fase del collage con rasgos de belleza del Renacimiento, del Rococó, etc., empieza a adentrarse en la otra cara de la belleza y está dispuesta a implantarse una nariz maya, tan grande como su propia estructura ósea lo permita. Asimismo, utilizando los avances en cirugía plástica, se ha implantado materiales que acentúan las deformidades del rostro. Empieza a aparecer el monstruo...

Su trabajo sobre la superficie corporal, más que situarse en la línea de implantar una identidad en el cuerpo, como los transexuales, distinta a la que el cuerpo aporta del lado anatómico, funciona en la vertiente contraria: crear imógenes a través de las alteraciones corporales que no la puedan identificar. Más bien es un proceso desidentificatorio a partir de la instalación de múltiples rasgos. Juega con el antimito de belleza. Textualmente: "Contrariamente al deseo del transexual, no deseo una identidad definida y definitiva, estoy por las identidades nómadas, múltiples, móviles."

Bueno, ¿qué puedo decir con relación a este peculiar estatuto del cuerpo en el postmodernismo de fin de siglo?

En primer lugar, los temas presentes en el contexto artístico de esta época no son diferentes a los existentes desde siempre en la historia de la humanidad. El dolor existencial, el dolor de existir y el qué soy no son nuevos. Sí en cambio lo es su tratamiento, un tratamiento reduccionista, que se centra obsesivamente en lo corporal y en cómo los nuevos avances tecnológicos inciden de una manera sorprendente en el estatuto de éste, objetivándolo, a modo de cualquier objeto de consumo. De ahí que la fantasía subyacente pasa por una mezcla de discurso capitalista y científicista que, al mismo tiempo que delata y desvela lo más real del cuerpo, sus limitaciones, intenta suprimirlo, manipularlo, convertirlo y en último extremo, robotizarlo. La cadaverización paulatina del cuerpo humano aparece en primer plano tal como ya anunciaba Boris Vian con su "vive rápido, muere joven y haz un cadáver bonito". Este último aspecto está presente en lo que Orlan ya tiene previsto: embalsamar su cuerpo y exponerlo una vez muerta.

Los ideales estéticos situados en una lógica consumista, tienen por contrapartida el reverso del horror. Ambos curiosamente articulados a partir de la ciencia. De la mujer Barbie con medidas 90-60-90 al anti-ideal de Orlan. Del "furor sanandi" de la medicina actual, al dolor corporal y al suicidio como manifestaciones artísticas.

Lo sorprendente es que rebelándose los artistas contra aquello que del cuerpo es identificable, creen una nueva identificación a partir de las manifestaciones sobre el cuerpo. Hay aquí un circuito cerrado que se retroalimenta y que sigue la directiva "del cuerpo a la identidad y de la identidad al cuerpo". Aparece el cuerpo como el único responsable de la identidad y la única transformación posible de la molesta identidad para algunos pasa por la supresión del cuerpo.

McLuhan ya lo había entrevisto en los años 60: "...el hombre está empezando a llevar su cerebro fuera de su cráneo y sus nervios fuera de su piel; la nueva tecnología engendra un nuevo hombre." Ciertamente, pero lo aproxima al robot. Resulta llamativa esa tendencia al robot como ideal de funcionamiento, al androide que ya ha hecho su aparición en el cine desde hace tiempo. En muchos casos aparece como el horizonte ideal de un cuerpo al que se le puedan recomponer las piezas que no funcionan o, tal vez, programar una supuesta perfección. Del ideal de hombre perfecto al ideal de móquina todopoderosa.

En lo que respecta a esa curiosa dualidad cuerpo-identidad, puedo aportar algunos elementos que el psicoanálisis aísla para organizar ese caos existencial cibernético. Cabe diferenciar como punto de partida el sexo anatómico, el género y la posición sexuada. El sexo anatómico es aquel que viene determinado por el organismo biológico y el género es un modelo cultural transmitido. La posición sexuada se la debemos a Lacan, que da cuenta de las modalidades de goce que uno por uno desde el inconsciente elige, y sobre la que centra sus últimos años de investigación. Género y sexo anatómico no tienen porqué coincidir, es algo más que evidente en la sociedad actual. Los modelos culturales, los roles específicos del hombre y de la mujer están permanentemente

cuestionados. Los ejemplos del campo artístico dan cuenta de ello, independientemente de la determinación anatómica, es posible crear cualquier identidad. El equívoco, al menos desde mi punto de vista, es pensar que la identidad sólo es alterable a partir de transformaciones corporales o a partir de la supresión del cuerpo. ¿Acaso la técnica del teatro no demuestra la labilidad de la identidad y cómo alguien puede prestar su cuerpo para representar una identidad que le es ajena?

Tal vez lo que resta más ignorado y enigmático es qué satisfacción particular encuentran en estas manipulaciones corporales y qué lógica siguen una vez traspasado el umbral de lo evidente. El ser humano además de poseer un organismo, está inmerso en un universo cultural que igualmente determina sus actos y su ser. Todos los ejemplos relatados en este trabajo no dejan de ser efecto de la cultura de nuestros días en los que tan presente está el pensamiento científico universalizante al igual que el presente capitalista. Son contribuciones, pero también son efectos de la cultura que les antecede.

Apartando el sufrimiento por efecto de las anestésias o denunciando abiertamente el dolor corporal como máxima artística, lo que hace aparición son unas satisfacciones articuladas a la manifestación artística cuyo objeto es la mirada del espectador. Mirada que no puede faltar, pues, es lo que en un determinado momento da su estatuto a la creación artística. Pero, ¿qué pasaría si nadie mirase esas representaciones? Denuncio así la importancia del "otro" y sus determinaciones en lo que respecta a la manifestación artística. No hay escenario sin espectador.

No sólo la identidad es modificable mediante la cirugía corporal, también es modificable por los efectos de la palabra en la medida que la descentraliza con respecto a la modalidad de satisfacción que la instala. El psicoanálisis da cuenta de ello.

Cabe también preguntarse el por qué de la objetivación del cuerpo de esas formas. Una de las hipótesis a barajar se desprende del contexto en el que se sitúa la posmodernidad. En numerosos artículos aparece situada en el después de la sociedad patriarcal, específicamente en un desfallecimiento de la cultura patriarcal, etc. ¿Debemos pensar que los efectos de ese dejar atrás el patriarcado como organización social da lugar a esa fenomenología? ¿Es sinónimo de superación o más bien se trataría de situarse en la negación del patriarcado sin tener en cuenta, no tan sólo los disfuncionamientos o los malestares que ésta induce, sino también los beneficios de tal organización social? Si estamos en una sociedad que ha dejado el patriarcado en el pasado, ¿qué es lo que aparece como alternativa? ¿La robotización humana?....

Es un hecho clínico constatable, la presentación en las consultas de adolescentes que reducen su malestar y su sufrimiento vital a la frase: "Tengo un chip que no me funciona bien...". Menos mal que ante lo variopinto del panorama actual, algunos siguen eligiendo el tratamiento por la palabra frente a las incisiones del bisturí o a la anestesia artificial de los psicofármacos. Cabe también, para concluir, interrogar la complejidad del deseo humano que en la actualidad más que satisfacerse en otro cuerpo, se dirige a la móquina como salida de un impasse.

Notas

1. Giannetti, Claudia, " Metaformance", en: Giannetti, C. (ed.), Media Culture. Barcelona, ACC L'Angelot, 1995.
2. Dery, Mark, Velocidad de escape. La cibercultura en el final del siglo. Madrid, Ediciones Siruela, 1998.

El cuerpo de la artista como territorio del arte

Orlan

En francés, intervención también quiere decir operación.

Considero mi intervención como parte activa de mi trabajo. También aparecen extractos de este texto en mis vídeos, mis fotos, mis dibujos y mis relicarios. Mi intervención y mi serie de operaciones-intervenciones tienen varios títulos en común: "El Arte Carnal", "Cambio de Identidad", "Ritual de Paso", "Esto es mi cuerpo.. esto es mi programa", "Entregué mi cuerpo al arte", "Operación(es) con éxito", "Cuerpo/status", "Identidad/alteridad", "El Yo es otro, estoy en el punto ólgido de la confrontación".

Quisiera decir algunas palabras como preómbulo a estas imágenes que probablemente vean con dificultad. Siento hacerles sufrir, pero sepan que yo no sufro, salvo, como ustedes, cuando veo las imágenes. Pocas imágenes obligan a cerrar los ojos: la muerte, el sufrimiento, el cuerpo abierto, ciertos aspectos de la pornografía para algunos, o para otros, un parto. Aquí los ojos se convierten en agujeros negros donde la imagen se absorbe por las buenas o por las malas, las imágenes se hunden y golpean directamente donde más duele, sin pasar por los filtros de costumbre, como si los ojos no tuviesen conexiones con el cerebro. Cuando enseño estas imágenes, propongo el ejercicio que probablemente lleven a cabo cuando miran las noticias en la tele: se trata de no dejarse llevar por las imágenes y de seguir pensando en lo que se esconde tras ellas. En las imágenes que pasarán a mi lado verón, entre el equipo médico y mi propio equipo, una intérprete del lenguaje de sordomudos; está allí para recordarnos que todos, en un momento u otro, somos sordos u oímos mal. Su presencia en el quirófano actúa como un lenguaje corporal.

Un poco de prehistoria.

Soy una artista multimedia, pluridisciplinar y/o interdisciplinar. Siempre creí que mi cuerpo de mujer, mi cuerpo de mujer-artista, era un material privilegiado para crear mi obra. Mi trabajo siempre consistió en interrogar sobre la situación del cuerpo femenino respecto a las presiones sociales, ya se trate del presente o del pasado, encontré algunas de sus inscripciones en la historia del arte.

Las distintas imágenes posibles de mi cuerpo trataron del problema de la identidad y de la alteridad.

Las primeras obras se hicieron con sábanas de mi ajuar:

- instalaciones y esculturas (Espace Lyonnais d'Art Contemporain)
- identificación de rastros de esperma, con los ojos vendados, en sábanas mal bordadas.
- travestismo y strip-tease. Strip-tease ocasional con ayuda de las sábanas del ajuar.



-realicé una función titulada "Estudio documental: la cabeza de Medusa". Se trataba, delante de una lupa enorme, de mostrar mi sexo -cuyos pelos estaban pintados de azul por un lado -, durante la regla. Un monitor de vídeo enseñaba la cara de las personas que iban a verme y otro la expresión de los que me estaban viendo. A la salida se distribuía un texto de Freud impreso sobre la cabeza de Medusa: "Viendo la vulva, el mismo diablo huye" (Museo de Sammlung Ludwig, Aix-la-Chapelle, Aquisgrón).

-las mediciones de calles o de instituciones también se llevaron a cabo con un vestido hecho con las sábanas del ajuar (Museo Saint-Pierre, Lyon, Museo Guggenheim, Nueva York, Centro George-Pompidou, París).

-yo suministro la tela (la sábana del ajuar) "Yo suministro la tela, suministren la pintura". Propuse a artistas y a comerciantes que me entregaran su pintura-esperma".

-las funciones más importantes y más largas -entre tres y cinco horas-. "El drapeado barroco", tuvieron lugar conmigo travestida en estas mismas sábanas como una madona. Además, en varias ocasiones molesté a colegas feministas presentándome con una pancarta que rezaba así: "Soy una hombre y un mujer".

-"El Beso de la Artista", Fnac, 1976 ilustra dos textos: "Frente a una sociedad de madres y mercaderes" y "Arte y Prostitución".

Trabajé durante veinte años con la iconografía religiosa judeocristiana y con el barroco, con mi cuerpo y mi imagen, que me gustaba mucho.

Empecé mi espectáculo actual el 30 de mayo de 1990 en Newcastle, en Gran Bretaña. Es una continuación lógica de mis trabajos anteriores, pero con una forma mucho más radical.

Esta acción tiene dos títulos. El primero, "La reencarnación de Santa Orlan", se refiere al personaje que poco a poco había nacido de la transfiguración de las imágenes religiosas de las madonas, vírgenes y santas. El segundo, "Imagen - nuevas imágenes", es un guiño a los dioses y diosas hindúes que cambian su apariencia para llevar a cabo nuevos trabajos, nuevas proezas. Lo que yo quería era cambiar los esquemas de referencia, pasar de la iconografía religiosa judeocristiana a la mitología griega, lo que haré después de todas las operaciones. Además, este título se refiere a lo que llamamos nuevas imágenes, es decir, la de las nuevas tecnologías, ya que creo una nueva imagen de mí, que es el producto de nuevas imágenes. Se podría decir que este espectáculo ha sido realizado bajo pedido previo. En realidad, unos comisarios ingleses asistieron a uno de mis espectáculos en el centro Georges Pompidou en el marco de una manifestación de "Fluxus y happening" en junio de 1989. Me propusieron después participar en su festival, realizando una creación alrededor del tema "El arte y la vida en los años 90". Encontré en esta proposición el medio de decir alto y fuerte todo lo malo que pensaba de la producción artística de los años 80. Por lo tanto, decidí hacer una acción en contra y como contrapunto de lo que ocurría en el ámbito del arte contemporáneo. En esos años, la mayoría de los artistas -no digo todos, por supuesto- estaban totalmente adaptados a la sociedad y sobre todo adaptados a las leyes del mercado. Muy a menudo mis estudiantes de la Escuela Nacional de Bellas Artes de Dijon me pedían trucos para vender y entrar en algunas galerías, en algunas redes. Yo me situaba en las antípodas de esta actitud. El arte que me interesaba, pertenece a la resistencia. Debe agitar los cimientos de nuestras convicciones apriorísticas, trastocar nuestros pensamientos, estar fuera de las normas, debe estar fuera de la ley; estar contra el arte y el orden burgués. No esté allí

para mecernos, para volvernos a dar lo que ya conocemos; debe arriesgarse, incluso corriendo el riesgo de no ser aceptado en un principio. Se desvía de las normas y es en sí mismo un proyecto de sociedad. Incluso si esta declaración es muy romántica y algo ingenua, lo afirmo: el arte puede, el arte debe cambiar el mundo, es su única justificación. El arte no es una decoración para las casas, ya están para eso los acuarios, las plantas, los tapetitos, las cortinas y los muebles. Mis primeros espectáculos de calle se hicieron en 1965. Tenía dieciocho años por aquel entonces - nací el 30 de mayo de 1947-. Pero mi trabajo salió a la luz en los años 70, cuando tenía veintitrés años. Por aquel entonces, los artistas estaban muy implicados, incluso a veces físicamente, en su obra intelectual y conceptual. En aquellos tiempos, ya utilicé la cirugía en un simposio de actuaciones que organicé en Lyon durante cinco años. Tuve que someterme a una operación de urgencias: era un cuerpo enfermo que de repente tenía una necesidad, y decidí utilizar esta nueva aventura dándole la vuelta a la situación, considerando la vida como un fenómeno estético recuperable. Por ello hice que se tomaran fotos y una grabación en vídeo en el quirófano. Los vídeos y las fotos se mostraron durante el festival, como si se tratase de una actuación programada. El acto de la operación está alejado de nuestras frivolidades y esta experiencia fue muy intensa. Tuve la certeza de que, tarde o temprano, de una u otra manera, trabajaría de nuevo con la cirugía.

Quise retomar estos tropismos y los ingredientes de mi trabajo para elaborar una función sin renegar de mí misma, una función que tuviese continuidad con mi trayectoria anterior, una función que mirase al futuro, utilizando técnicas punteras: uno de mis lemas preferidos es "Recuerda el futuro". Fue al leer un texto de Eugénie Lemoine Luccioni, psicoanalista seguidora de las teorías de Lacan, cuando pensé en pasar al acto.

Leeré un extracto de su libro "La Robe"(El vestido), que ilustra todas mis performances-operaciones y que reza como sigue:

"La piel es decepcionante (...) en la vida sólo contamos con nuestra piel (...) hay "maldonne" en las relaciones humanas porque nunca se es lo que se tiene (...) tengo una piel angelical pero soy un chacal (...) una piel de cocodrilo pero soy como un osito de peluche, una piel de negra pero soy blanco, una piel de mujer pero soy hombre; nunca tengo la piel de quien soy. No hay excepciones para esta regla porque nunca soy lo que tengo."

Leyendo este texto pensé que hoy en día empezamos a reducir las diferencias que nos separan, sobre todo con ayuda de la cirugía, y que por lo tanto podría ser posible transformar la imagen interna en la imagen externa.

Digo que llevo a cabo una transexualidad mujer-mujer como referencia a los transexuales: un hombre que se siente mujer quiere que los otros le vean como mujer.

Se podría definir mi trabajo como un trabajo clásico de autorretrato: clásico incluso cuando, en un principio, se elabora con ordenadores, pero ¿qué se puede decir cuando se trata de inscribirlo en la carne de forma permanente? Yo hablaría de arte carnal, entre otros para diferenciarme del arte corporal al que sin embargo se encuentra unido muy a menudo. Para mí se trata de llevar el arte y la vida a sus extremos. Mi trabajo y sus ideas encarnadas en mi carne hacen que me haga preguntas sobre la situación del cuerpo en nuestra sociedad y su porvenir en las próximas generaciones, a través de las nuevas tecnologías y de las próximas manipulaciones genéticas.



Mi cuerpo se ha convertido en un lugar de debate público donde se hacen preguntas cruciales para nuestra época.

Al principio de esta performance realicé mi autorretrato socavando, hibridando, con ayuda de un ordenador, representaciones de diosas de la mitología griega, que escogí no como representación de los cánones de belleza que quieren -desde lejos- representar, sino por sus historias.

En resumen:

-Escogí Diana porque no se somete ni a los dioses ni a los hombres, porque es activa e incluso agresiva, porque dirige a un grupo.

-Mona Lisa es un personaje ejemplar de la historia del arte, es un referente porque no es bella según los criterios de la moda actuales, sino por lo que esta mujer tiene de hombre. Hoy sabemos que es el autorretrato de Leonardo Da Vinci que se esconde bajo el de la Gioconda (lo que nos lleva de nuevo a un problema de identidad).

-Psiquis, porque es lo más opuesto a Diana, resume todo lo que tenemos de frágil y de vulnerable.

-Venus, porque encarna la belleza carnal, mientras que Psiquis encarna la belleza del alma.

-Europa, porque se deja llevar por la aventura, porque su mirada se pierde en el horizonte. Después de haber mezclado mi imagen con estas imágenes, volvía a trabajar con el conjunto, como cualquier pintor, hasta que el retrato final nació y pude parar y firmar mi obra.

Por lo tanto, no quiero parecerme a la Europa de Gustave Moreau -que no es mi pintor preferido-. Escogí la Europa de este pintor porque aparece en un cuadro inacabado, como de hecho lo están la mayoría de sus cuadros.

-No quiero parecerme a la Diana de la Escuela de Fontainebleau.

-No quiero parecerme a la Mona Lisa de Leonardo Da Vinci como dijeron y dicen aún algunos periódicos o programas de televisión a pesar de mis múltiples rectificaciones y enfados.

Propongo las imágenes de los resultados mediáticos en las galerías y museos como una parte integrante de mi trabajo, ya que, a pesar de las normales restricciones, me permiten observar el impacto causado en un público escogido, un público que no tiene por qué formar parte del micro-ecosistema del arte.

Estas representaciones de personajes femeninos me han servido como una trama de inspiración, y están ahí, lejanamente difusas, de forma simbólica. También podrán dar sus imágenes para que resurjan en las obras que crearé más tarde, referentes a sus historias. Cada operación se ha construido como un rito de paso. Como artista plástica, he querido intervenir en la estética quirúrgica, fría y estereotipada, intercambiarla con otras, confrontarla a ellas: el decorado se ha transformado. Grandes costureros, yo misma o jóvenes creadores como Paco Rabanne, Franck Sorbier, Isey Miyake, Lan Vu, -creador americano y su equipo- crean el vestuario del equipo quirúrgico y de mi equipo. Cada operación tiene su estilo propio: desde algo digno del carnaval - en un principio, quería decir "carne vale"-, hasta un estilo de tecnología punta, pasando por el



barroco, etc.... ya que pienso que hay tantas presiones sobre el cuerpo de las mujeres como las hay en el cuerpo, en el físico de las obras de arte.

Leo textos durante el mayor tiempo posible en el transcurso de la operación, incluso cuando me operan el rostro. En las últimas operaciones parecía un cadáver sometido a una autopsia cuya palabra sigue aún su propio curso, como si fuera independiente del cuerpo.

Cada operación-performance se construyó sobre la base de un texto filosófico, psicoanalítico o literario: Eugénie Lemoine Lucioni, Michel Serres, textos hindúes, sánscrito, Alphonse Allais, Antonin Artaud, Elisabeth Frébig Bétuel, Raphael Cuir, Julia Kristeva....

El quirófano se convierte en mi taller artístico donde soy consciente de producir imágenes, de hacer una película, un vídeo, fotos, dibujos con mi sangre, relicarios con mi grasa y mi carne, como una especie de "santos sudarios" y de objetos que se expondrán más adelante. Estas obras intentan, de distintas formas, ser autónomas.

Ya voy por mi novena operación-performance. Pero no quiero someterme a operaciones durante toda mi vida, ni tampoco figurar en el libro Guinness de los récords.

Las seis primeras se llevaron a cabo en Europa con dos cirujanos franceses, el doctor Kamel Chérif Zahar y el doctor Bernard Cornette de Saint-Cyr, y un cirujano belga, el doctor Pierrequin. La séptima operación, la más importante, así como la octava y la novena, las realizó una cirujano feminista, la doctora Marjorie Cramer, de Nueva York. La séptima operación-performance realizada el 21 de noviembre de 1993, se asentaba sobre un concepto de omnipresencia. Se transmitió en directo por satélite en la galería Sandra Gering de Nueva York, en el centro Georges Pompidou en París, en el centro McLuhan de Toronto, en el centro multimedia de Banff (Canadá) y en una decena más de sitios con los que estábamos en contacto a través de sistemas interactivos. Los espectadores podían asistir a la operación desde varios países e incluso podían hacer preguntas a las que yo contestaba en directo cuando el curso de la operación lo permitía.

Entre otras cosas, trataba de desacralizar el acto quirúrgico y convertir un acto privado en un acto transparente, público.

En la galería, la instalación fotográfica se basaba también en dos ideas: mostrar lo que normalmente se mantiene secreto y establecer una comparación entre el autorretrato hecho por la máquina-computadora y el autorretrato realizado por la máquina-cuerpo.

En el transcurso de las tres últimas operaciones, colocamos la mayor parte de implantes lo más grande que fuera posible para mi anatomía, más dos implantes en las sienes que normalmente se utilizan para realzar los pómulos, como si fueran dos chichones.

La próxima operación tendrá lugar en Japón, y consistirá en construirme una enorme nariz, lo más grande que sea técnicamente factible y deontológicamente aceptable por un cirujano de ese país. La nariz saldrá de la frente, como las esculturas mayas.

También estaría dispuesta a trabajar con las bio-tecnologías si encontrase, en Japón o en otro sitio, un laboratorio dispuesto a hacerme alguna proposición. Esta operación no se hará antes de tres o cuatro años, o quizás más, ya que se necesita tiempo para encontrar las infraestructuras



técnicas y financieras, y elaborar el proyecto en su conjunto. En este sentido, mi trabajo se acerca al de Christo y Jeanne-Claude.

Pero sobre todo porque el mayor riesgo que corro es que esta performance tan radical, tan chocante, cubra todo el trabajo plástico que resulta de ella. Por ello, mi objetivo actual consiste en crear y exponer las obras nacidas de las operaciones anteriores, dar a conocer el proceso constructivo de la obra y debatir con el mayor público posible las cuestiones subyacentes. Actualmente tengo otras proposiciones, entre las cuales una operación que no es una operación estética pero que modificará mi apariencia y aumentará mis facultades. Para ello, voy a construir una escultura en espejo sin azogue que será mi quirófano. Después de la operación, se convertirá en una instalación de vídeo interactiva.

A partir de ahora, construiré mi propio quirófano para cada operación, que formará parte de mis obras plásticas y, por lo tanto, de mis exposiciones.

Mi trabajo no se realiza contra la cirugía estética, sino contra los estándares de belleza, contra los dictados de la ideología dominante que se imprimen cada vez más en las carnes femeninas y masculinas. La cirugía estética es uno de los elementos mediante el cual el poder del hombre sobre el cuerpo de la mujer puede cobrar más fuerza. No hubiese podido conseguir de los cirujanos lo que pude obtener de mi cirujana. Ellos querían, creo, que siguiera siendo "mona". Las feministas me reprochan que contribuya al desarrollo de la cirugía estética. Efectivamente, y aunque sea feminista, no estoy en contra de la cirugía estética y puedo explicarlo.

En el pasado nuestra esperanza de vida era de cuarenta a cincuenta años. Hoy en día, ha pasado a setenta u ochenta años -y aumenta sin cesar-. A todos nos asalta un sentimiento de extrañeza ante un espejo, sentimiento que aumenta con el envejecimiento y, para algunas personas, se vuelve insoportable. El uso de la cirugía estética es muy positivo en estos casos, mientras llegue una medicación que sea eficaz. Naturalmente la cirugía estética no debe convertirse en algo obligatorio. Una vez más la presión social no debe pesar más que el deseo individual y el autorretrato. Utilizar la cirugía no es algo natural, ya sea o no estética, pero tomar antibióticos para evitar morir por una infección tampoco lo es. Es una de las posibles elecciones de nuestro siglo, que se constituye como una experiencia.

Soy la primera artista que utiliza la cirugía como medio y que la aleja de su finalidad última, que es la mejora, el rejuvenecimiento.

Como yo, el artista australiano Stelarc piensa que el cuerpo está obsoleto; no responde a la situación. Nos movemos a la velocidad de las cucarachas; pero es que somos cucarachas que tienen sus memorias en los ordenadores que controlan aviones o coches que nosotros mismos diseñamos, aunque nuestro cuerpo no esté diseñado para su velocidad y todo vaya cada vez más deprisa. Nos encontramos en la frontera de un mundo para el que no estamos preparados ni mental ni físicamente.

El psicoanálisis y la religión están de acuerdo en decir que no se trata de atacar el cuerpo, que hay que aceptarse tal y como se es. Son pensamientos primitivos, ancestrales, anacrónicos. Pensamos que el cielo caerá sobre nuestras cabezas si nos tocamos el cuerpo. Sin embargo, muchas caras que sufrieron un accidente se han reconstruido. Muchas personas han recibido transplantes de órganos. ¡Cuántas narices enderezadas o acortadas husmean el aire sin problemas físicos o psicológicos! Sin embargo, aunque no dudemos en cambiar una rótula o una



cadera desgastada por un trozo de plástico que funciona igual de bien, e incluso mejor, seguimos convencidos de que debemos plegarnos a las decisiones de la naturaleza, esa lotería de genes distribuidos de forma arbitraria. Mi trabajo se rebela contra lo innato, lo inexorable, lo programado, la naturaleza, el ADN -que es nuestro rival directo como artista de la representación- ¡Y Dios! Por poco que se crea en Dios, se podría decir que mi trabajo es blasfemo. Es un intento para que los barrotes de la jaula se muevan, intento radical e incómodo.

Sólo es un intento.

Basé una de mis operaciones sobre un texto de Antonin Artaud que soñaba con un cuerpo sin órganos. Este texto enumera los nombres de los poetas de su época y luego cuántas veces estos poetas tuvieron que defecar, orinar, cuántas horas debieron dormir, cuánto tiempo dedicaron a comer, lavarse y concluye que es algo desproporcionado comparado con las cincuenta miserables páginas de producción mágica (así es como llamaba a la creación).

Algunas palabras sobre el dolor.

Intento que este trabajo sea lo menos masoquista posible, pero hay que pagar un precio: los pinchazos de la anestesia no son nada agradables y desde luego prefiero beber un buen vino o un buen champón con mis amigos antes que hacerme operar. Sin embargo, es un hecho de todos conocido, ocurre lo mismo que en la consulta del dentista, consiste en poner mala cara unos segundos. Hay siempre varios pinchazos, así que pongo varias malas caras. Pero como no pagué mi tributo a la naturaleza conociendo los dolores del alumbramiento, creo que soy bastante afortunada con mis operaciones. Es más o menos incómodo, más o menos doloroso, y como todo el mundo en un caso similar, tomo analgésicos.

Como mi amigo y artista francés Ben Vautier diría, "el arte es un trabajo sucio, ¡pero alguien tiene que hacerlo!". En realidad, es sobre todo mi público quien siente dolor cuando mira las imágenes, y yo cuando monto las películas de vídeo. Como un deportista que atraviesa el Atlántico en solitario, muchas veces hacemos locuras sin que sea nuestro verdadero yo.

"Entregué mi cuerpo al arte", ya que después de mi muerte no se entregará a la ciencia, sino que se colocará en un museo, momificado. Seré el elemento clave de una instalación con vídeo interactivo. Cuando terminen las operaciones, me pondré en contacto con una agencia de publicidad a quien pediré que me propongan, en función del resultado, un apellido, un nombre, un nombre de artista y un logotipo. Después elegiré entre esos nombres, los míos, y contrataré a un abogado para que le pida al Fiscal General de la República Francesa que acepte esa nueva identidad como mi nuevo rostro. Es una acción que se inscribe en el tejido social, una acción que llega hasta la judicatura. Aunque resultase imposible, el intento en sí y el alegato del abogado formarán parte del trabajo.

Contrariamente al deseo del transexual, no busco una identidad definida y definitiva, estoy a favor de las identidades nómadas, múltiples, en movimiento.

Para terminar y antes de contestar a sus preguntas, quisiera leerles dos extractos del texto de Michel Serres que me sirvió de urdimbre para construir la sexta operación quirúrgica.

El primer extracto de "Tiers instruit" me sirve para fabricar una serie de relicarios. La idea de esta serie consiste en producir el mayor número de relicarios posible que se presenten del mismo



modo y siempre con el mismo texto, pero cada vez con una traducción diferente hasta que se agote el cuerpo. Cada vez en un idioma diferente hasta que ya no quede carne para poner en el centro del relicario, para poner de manifiesto la relación existente entre la carne y el verbo.

"El monstruo corriente tatuado, ambidextro, hermafrodita y mestizo, ¿qué podría mostrarnos ahora, bajo su piel? Sí, la sangre y la carne. La ciencia habla de órganos, de funciones, de células y de moléculas, para confesar al fin que hace mucho tiempo que no se habla de vida en los laboratorios, pero nunca dice la carne, que justamente designa la mezcla en un lugar concreto del cuerpo, el aquí y ahora de los músculos y de la sangre, de piel y de pelos, de huesos, de nervios y de funciones diversas, que mezcla pues lo que el saber pertinente analiza."

El segundo extracto de "Tiers instruit" no se utilizó en los relicarios, pero se leyó durante la operación y apareció en un vídeo:

"Hace tiempo, muchos espectadores dejaron la sala cansados de los golpes teatrales fallidos e irritados por ese cambio de la comedia a la tragedia. Vinieron a reírse y se sienten decepcionados por haber tenido que pensar. Algunos, sabios especialistas, comprendieron por su cuenta que cada parte de su saber se parece a las capas del arlequín, puesto que cada una trabaja en la intersección o en la interferencia de otras ciencias. Así, su academia o enciclopedia se une formalmente a la comedia del arte."

Biografía

Orlan nace en Saint-Etienne (Francia) en 1947. Performer multimedia, que durante veinte años ha trabajado en la relación entre su propia imagen y la iconografía barroca religiosa, en trabajos como *Le Baiser del artiste*. A partir de estos primeros trabajos utiliza la cirugía estética como un medio con el que articular su discurso. Por un lado, utiliza la fotografía, el vídeo y su propio cuerpo; y por otro la tecnología médica, el teatro y los medios de comunicación para ejercer una crítica contra las nociones tradicionales de belleza e identidad.

Bibliografía

-LIBROS:

-AA.VV., Marcel. *Í Antúnez Roca, Performances, objetos y dibujos*. Barcelona, Meced, 1998.

-AA. VV., Orlan, *This is my body... This is my software...* Londres, Black Dog Publishing, 1996.

- Alfano Miglietti, Francesc, ORLAN. Milón, Ed. Virus, 1996.

-Avendaño, Guillermo, *El mito de la tecnología*. México, Ed. Diana, 1995.



- Cortés, J. M. G., El cuerpo mutilado (la angustia de la muerte en el arte). Valencia, Direcció General de Museus i Belles Arts, 1996.
- Dery, Mark, Velocidad de escape. La cibercultura en el final del siglo. Madrid, Ediciones Siruela, 1998.
- Diatkine, Gilbert y Vidaurrazaga Zimmerman, Sofía, Jacques Lacan. Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, 1999.
- Dor, Joel, Introducción a la lectura de Lacan. El inconsciente estructurado como lenguaje en psicoanálisis. Barcelona, Gedisa, 1994.
- Dor, Joel, Introducción a la lectura de Lacan II: la estructura del sujeto. Barcelona, Gedisa, 1994.
- Ferguson, Russell, Out of Actions: between performance and the object, 1949-1979. Nueva York, Thames and Hudson, 1998.
- Frutos Salvador, Angel de, Escritos de Jacques Lacan. Madrid, Siglo XX, 1994.
- Górate, Ignacio, Lacan en castellano: trónsito razonado por algunas voces. Madrid, Quipu Ediciones, 1996.
- Giannetti, Claudia (ed.), Ars telematica. Telecomunicación, Internet y Ciberespacio. Barcelona, ACC L'Angelot, 1998.
- Giannetti, Claudia (ed.), Arte en la era electrónica. Perspectivas de una nueva estética. Barcelona, ACC L'Angelot y Goethe Institut Barcelona, 1997.
- Giannetti, Claudia (ed.), Media Culture. Barcelona, ACC L'Angelot, 1995.
- Haraway, Donna J., Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza. Madrid, Códex, 1995
- Hesnard, Angelo, De Freud a Lacan. Barcelona, Ediciones Martínez Roca, S.A. (Grupo Planeta), 1976
- Labelle-Rojoux, Arnaud, "Sainte Orlan: Notre Dame des Performer". París, Ed. les Évidant, 1988.
- Lacan, Jacques, El seminario. Barcelona, Paidós, 1981.
- Lacan, Jacques, Suplemento de escritos. Barcelona, Ediciones Argot, 1984.
- Livraghi, Enrico (ed.), La carne e il metano. Visioni storie pensiero del cybermondo. Milón, Ed. Il Castoro, 1999.
- Lynch, Enrique, Sobre La Belleza. Madrid, Anaya, 1999.
- Nasio, Juan David, Cinco lecciones sobre la teoría de Jacques Lacan. Barcelona, Gedisa, 1993



- Nasio, Juan David, El magnífico niño del psicoanálisis. El concepto de sujeto y objeto en la teoría de Jacques Lacan. Barcelona, Gedisa, 1986
- Pedraza, Pilar, Móquinas de Amar. Secretos del cuerpo artificial. Madrid, Ed. Valdemar, 1998.
- Pera, Cristóbal, Diccionario filosófico de la cirugía. Barcelona, Ediciones Universidad de Barcelona, 1998.
- Robinet, André, Mitología, filosofía y cibernética: el autómeta y el pensamiento. Madrid, Ed. Tecnos, 1982.
- Roudinesco, Elisabeth, Jacques Lacan: esbozo de una vida, historia de un sistema de pensamiento. Barcelona, Anagrama, 1995.
- Sacks, Oliver, Con una sola pierna. Barcelona, Anagrama, 1998.
- Schneiderman, Stuart, Lacan: la muerte de un héroe intelectual. Barcelona, Gedisa, 1986.
- Thorwald, Jurgen, El siglo de los cirujanos. Barcelona, Destino, 1999.
- Valeriani, Luisa, Dentro la Trasfigurazione. Milón, Ed. Costa & Nolan, 1999.
- Vicens, Antoni, Lacan en el psicoanálisis. Barcelona, Ariel, 1985.
- WEBS Y CD-ROMS:
 - Cevasco, Rithée, textos del espacio "Modernidad Femenina y Psicoanálisis" (inéditos)
<http://www.ctv.es/USERS/bertini/modernid/index.htm>
 - Artifice Magazine et CD-ROM n°5, Londres, University College London, 1996
 - Artifice Magazine et CD-ROM n°2, Londres, University College London, 1996

DEBATES PREVIOS

Primera reunión preparatoria (1 febrero de 1999)

Debate: Femenino, arte y tecnología.

Participan Claudia Giannetti (CG), Rithée Cevasco (RC), Jorge Chapuis (JC), Margarita Alvarez (MA), Antonio Colom (AnCm), Begoña Matilla (BM), y Alberto Caballero (AC).

Seminario de investigación: Modernidad femenina y psicoanálisis

AC: Después de trabajar la bibliografía propuesta, me han surgido diferentes preguntas, pero todas alrededor de la idea de pérdida: la de la realidad por la realidad virtual, la de cuerpo por no-cuerpo, la pérdida del "otro", algo que esté muy lejos por algo que esté muy cerca. Así aparece un nuevo concepto de presencia, el de presencia virtual, la pérdida de la ciudad -la polis- por la de ciberespacio y la pérdida de la historia, de la ciudad historia.

CG: Eso se refleja en la transformación de los conceptos de espacio-tiempo.

RC: Es como si se pudiese ordenar a través de los conceptos de diacronización versus sincronización, es decir, se produce en un proceso de sincronía.

CG: Yo diría más bien que se produce en un proceso de simultaneidad.

RC: De lo que Ud. ha señalado, más que pérdida del "otro", deberíamos pensar ¿qué nuevo "otro" surge? Se produce una pérdida en el sentido de que hay una destotalización de los fenómenos que implica el cambio de la naturaleza del "otro" en el ciberespacio. ¿Cómo se encarna el "otro" en el ciberespacio?

AnCm: La cuestión es si este nuevo "otro" sería un efecto producido por Internet.

AC: En la bibliografía que estuvimos investigando se plantea que el ciberespacio no tiene que ver con la radio ni con la televisión, no es de "uno" individual a un "otro" colectivo como la televisión, sino como el teléfono: de "uno" individual a "uno" individual.

RC: Sí, es un espacio que opera uno por uno, no produce el fantasma de la masa, que produce la televisión o el cine, como efecto hipnótico de multitudes. No existe la constitución de un público de masas: hay un emisor y un receptor siempre diferenciados.

AC: Otra cuestión importante en los textos es la diferencia entre técnica y tecnología: "Ahora la tecnología es modificadora de los seres humanos." Así, surgen varias cuestiones, ¿por qué se introduce un chip en el cuerpo? ¿por qué aparece un brazo electrónico? y por otro lado, ¿cómo sería el sexo sin cuerpo? El arte articula estos interrogantes de dos maneras. Por un lado, hay una modificación tecnológica del cuerpo y por otro lado, sexo sin cuerpo. No es que antes en el

arte no hubiera aparecido la sexualidad, creo que el arte se articula siempre con la sexualidad, pero ahora es interactiva.

RC: El concepto importante es el de "interactivo", ya que es la diferencia entre la performance y la creación del objeto artístico. En el arte el objeto se desprende del artista y pasa a ser objeto de consumo, circula sólo. Ahora en cambio es una cuestión de feedback.

AnCm: En la película "Denis te llama", los protagonistas tienen relaciones sexuales por teléfono, del orden del autoerotismo, de la masturbación, cada cual se masturba en presencia de otro; por eso la cuestión de descorporeizar. En Internet, aparece en la pantalla un señor o una señora desnudos, hay un cuerpo representado.

CG: Yo creo que hay que diferenciar entre dos cosas; por un lado la descorporeización del cuerpo y, a partir de ahí, la relación entre dos personas o más. Por otro lado, sería la descorporeización de la presencia y el sentido que, a través de los múltiples sistemas, las bases de datos, los cuerpos guiados a distancia y estimulación de los músculos, permitiría una relación corporal a distancia. El tema de la descorporeización está bastante mitificado, en el sentido que las relaciones sin cuerpo han existido siempre, a través de la literatura, de la propia imaginación. Un medio como Internet no hace nada más que reproducir lo que son las relaciones sin cuerpo a través de la imaginación. Lo que de verdad es novedoso es la posibilidad de una relación sexual carnal sin la presencia del otro o a través de una presencia virtual del otro.

RC: Hay un salto nítido, debido a Internet o no: se reproducen formas de goce autista. Hay una intervención a distancia en el cuerpo del otro. Quizás tenga que ver con fantasías de ser manejado por otro. Ya no estamos en la dimensión del espectáculo, sino ante una manipulación de otro tipo que toca un borde siniestro muy particular. Una manipulación en lo "real" totalmente diferente a lo conocido hasta ahora.

AC: Si volvemos al tema de la descorporeización, yo no pienso que sea igual que la escritura. En la literatura el texto escrito es fijo, en cambio, en Internet voy escribiendo sobre lo que supongo el cuerpo del otro, se va modificando, se cambia de nombre, de sexo, de edad, de forma del cuerpo, etc.

RC: No hay una intervención directa sobre el cuerpo, es una operación signifiante: nombre, preferencias..

AC: Sí, se dirigen al cuerpo pero sólo por la palabra.

RC: Es un cuerpo imaginario construido a través de los efectos de estos significantes. Estamos en el registro del cuerpo imagen a partir del signifiante. Aquí el registro es simbólico/imaginario; en cambio, en el otro caso, hay una manipulación directa a lo "real" del cuerpo, hay un salto, es la introducción de un aparato en el interior del cuerpo.

CG: Creo que existe esta doble vertiente de la capacidad humana de generar sus simulaciones, como un ser que vive en el lenguaje, que existe en el lenguaje, y no existe de otra manera. Y es justamente a través de la técnica que se genera otro tipo de ser humano que vive mediante la tecnología.

AC: Así, aparece la tecnología como modificadora del hombre.

RC: Sí, estamos de acuerdo, la tecnología operando directamente sobre el cuerpo del hombre. Subrayamos entonces estos dos niveles, lo que se da a nivel del registro Simbólico/Imaginario y lo que se da a nivel del registro de lo "real". Freud, en "El Malestar de la Cultura"¹ dice que no sólo aparecerán complementos del cuerpo, como las prótesis, sino del cuerpo Imaginario/Simbólico, pudiendo producir los dos efectos de goce.

CG: Ahí se produce un cambio radical. En este texto, cuando Freud apunta que las prótesis son como extensiones humanas, lo que está haciendo es señalar lo que ha sido la técnica hasta los años 50 y 60. La técnica siempre ha sido para el ser humano una extensión y, por lo tanto, una prótesis que apoya o ayuda una funcionalidad. El cambio radical de la cultura, como sistema de prótesis, de extensión de la técnica en el cuerpo, se produjo por la asimilación e integración de la técnica en el cuerpo. Ahora no es prótesis, sino parte integrante.

AC: Es el momento en que la móquina piensa.

CG: Es el paso del ser humano a su transformación en dios, en creador. Freud, y también Heidegger, interpretan la relación del ser humano con la técnica como un paso hacia el control de la vida. No es el ser humano creador, es la propia tecnología la que asume la dimensión creadora; de ahí surgen los clónicos en campos como la biotecnología.

RC: Entrando en esta cuestión, les recomiendo leer "Particules élémentaires", que está escrito tomando como base estas utopías, la clonación, la fantasía de inmortalidad y de un goce asexual y deslocalizado. Utopías de los años 70 proyectadas en esta ficción, con una nueva especie. En resumen, la técnica como instrumento o la tecnología como creadora.

BM: La manipulación del otro sobre el cuerpo humano es una fantasía absolutamente terrorífica, otra cosa es el marcapasos, una prótesis o un chip dentro del cuerpo.

RC: Una cosa es un instrumento que el sujeto utiliza para producir algo y otra cosa es tener instrumentos tecnológicos en el cuerpo que permitan manejar a otro cuerpo, sea directo o no.

AC: Sí, pero este otro puede ser un robot. Es decir ¿de qué manera el robot piensa?, ¿por qué se le ha cargado con inteligencia? y ¿de qué manera se puede cargar al cerebro, a través de un chip, con información de un robot? A través de este chip, el hombre transporta información extra-cuerpo, que no le pertenece, y por otro lado, el robot adquiere una capacidad humana. Son cuestiones a pensar.

RC: No se puede pasar de uno al "otro", se puede inventar todo el robot que se quiera, todo lo que potencie la capacidad cerebral del sujeto, pero es una tecnología como prótesis. Otra cosa es que se piense al robot mismo como pensante.

CG: No sólo eso. Un médico en EE.UU descubrió una forma de producir imágenes ficticias dentro del cerebro a través de simulaciones neuronales, muy concretas, que actúan sobre determinados puntos del cerebro. "Ahora voy a estimular una visión de placer", no está imaginando, sino está mirando; "ahora una de sufrimiento", la persona entonces está sufriendo; lo importante es cómo se llega a esta capacidad de actuar desde el exterior del cuerpo.

AnCm: A mí lo que me parece importante es lo que pasará con el encuentro cuerpo a cuerpo, debido a que la estimulación a distancia por ordenador introduce un sesgo totalmente distinto. Igualmente en los encuentros por Internet queda absolutamente obviado el cuerpo a cuerpo y luego surge la dificultad de encontrarse cuerpo a cuerpo en la realidad cotidiana, produciéndose el rechazo del cuerpo.

RC: Son modalidades diferentes de goce. En la estimulación a distancia hay un tipo de goce que vuelve por el sujeto pasando por un cierto objeto. Lo que antes podía ser la mirada, la voz, ahora se produce a través de grandes aparatos técnicos. Si tomamos al sujeto en su sistema de goce, por más que esté amplificado por la técnica más sofisticada, siempre estará en este tipo de goce por el objeto. Ahora, en esta fantasía de relación sexual con cuerpos a distancia, para nosotros no están más a distancia que cuando están en la cama; no es goce del cuerpo del otro, es una pequeña parte de goce. La relación sexual entre dos cuerpos, directamente, es imposible para el ser humano, es por principio imposible, nunca hay goce del cuerpo del otro. Esto que aparece como descorporeización máxima, de las interacciones de un cuerpo con otro, nosotros no lo llamaríamos nunca relación sexual; son distintas maneras de atravesamiento del goce autoerótico, por ello la relación de dos sujetos la colocamos a nivel del amor, que es otra cuestión.

CG: Yo introduciría un elemento más. Hasta ahora todo se produce en el mundo del lenguaje, en el mundo de la información. Pero, en este hecho de la simbiosis humano-móquina, la clave para entender el papel de la tecnología es el hecho del control. En el momento que uno está conectado a distancia con un otro virtual, lo que existe de cada uno es la posibilidad de desconectar la móquina. La posibilidad de controlar todo: controlar su cuerpo, controlar su mente, controlar al otro y controlar lo que decides del otro, que hasta ahora no era controlable.

AC: Hasta ahora podías mandar al otro a paseo, pero el otro se podía poner violento. Con esta nueva modalidad al otro "lo borras", lo haces desaparecer o lo desconectas.

RC: Es interesante lo que dices, no hay posibilidad de contrato sadiano. Este tipo de búsqueda de sensaciones, esta búsqueda de goce mientras se produzca con otra persona, está dentro de un sistema interactivo. Hasta ahora uno era el sujeto y otro el objeto. Ahora está la máquina, conectas o desconectas.

CG: El otro es un otro virtual, es como la presencia del otro.

RC: Efectivamente si es un otro virtual, lo puedo desconectar, es decir, el control al que te refieres es porque no es una relación con otro sujeto: es una relación con un otro virtual. Tenemos que especificar a qué llamamos "otro". Creo que sí hay un "otro", al que puedes conectar o desconectar, pero lo que no hay es un sujeto, no tiene la autonomía de su deseo, tú la tienes.

AC: Pienso que esto puede relacionarse con lo que se denomina "seguridad sexual", no hay contacto entre los cuerpos.

RC: Bien, no puede ser objeto del capricho del "otro". Lo virtual es una móquina de goce, nos deshacemos del otro humano y gozamos con una móquina.

CG: Insisto, se goza con un otro, a través de la móquina. Es un otro que responde.

RC: Sí, efectivamente, no es un otro pasivo, como una muñeca inflable, es un otro que responde, hay una interactividad, si no te gusta lo cortas. Toda la cuestión está en ese corte. Si no, podrías decir que lo interactivo reproduce algo de la intersubjetividad, pero ahí entras con la seguridad y el control, entonces te desconectas del otro.

AC: Creo que hemos llegado a un punto importante para sintetizar: 1) el cuerpo a cuerpo de la intersubjetividad, 2) el cuerpo humano y los autómatas, o las muñecas inflables, una relación erótica con las máquinas y 3) ahora no es industrial, es cibernético, es digital.

RC: Sí, es un otro supuesto sujeto.

JC: Yo no sabría distinguir, en este tercer momento, si existe un sujeto humano o si es un programa lo suficientemente complejo para que tenga respuestas. La tecnología dará pie a la construcción de un sujeto potente.

CG: La importancia de la presencia del otro, aunque virtual, es que además de ser una técnica que produce unos efectos de simulación y estimulación, transmite imágenes, es la imagen del otro, es muy importante ver al otro en el espacio de la pantalla.

RC: Pero, ese otro ¿transmite una voluntad de goce? Esta es la pregunta que hacemos. CG: El otro está ahí, no es simplemente la máquina, debe existir el otro pero debe ser un otro a distancia.

JC: Insisto, ¿qué probabilidades tengo como usuario de distinguir qué hay detrás de esa pantalla? ¿es un software u "otro" desprovisto de tecnología?

CG: Estamos hablando de un sistema tan complejo que es mejor que exista un "otro" del otro lado, un "otro" que controle determinado sistema, que simule la existencia de otro y la actuación a distancia. Hay un "otro" en la pantalla, y además, ambos están conectados a través de los cables y de los estimuladores. Ahí se produce la interacción y no es una máquina.

AC: Si nos referimos al arte, en esta relación con la tecnología ¿de qué manera la ciencia -si lo decimos en términos psicoanalíticos- intenta forcluir al sujeto?, ¿se convierte en objeto de investigación?, ¿de qué manera el arte intenta colocarlo de nuevo en esta interacción? En un trabajo de Marce.lí Antúnez o de Stelarc, es cierto que actúan con la tecnología, pero hay algo que quieren subjetivar. No es lo mismo que un trabajo científico.

RC: Esta cuestión es importante porque está en juego el hacer del sujeto. No se busca eficacia sino que se busca placer, hay un goce, hay un efecto de subjetividad. Es la búsqueda de producción del goce estético.

CG: La tendencia desde la tecnología es la fragmentación del cuerpo. Lo vamos a ver de una manera más intensa, sorprendente para nosotros, a través de los nuevos experimentos, como la clonación. Este interés por clonar sus partes, sus órganos tiene que ver con el recambio: todo acaba por ser recambiable y por lo tanto todo es un fragmento. Así, en el momento en que el sujeto se transforma en un fragmento, también deja de ser una entidad, una individualidad.

JC: De esta manera, la clonación por partes parece más aceptable que la clonación del ser humano.

CG: Sí, lo que interesa es la comercialización, un fragmento se puede vender.

RC: Estoy viendo dos líneas de trabajo a partir de la diferencia que hizo Claudia Giannetti. Por un lado, lo que es Internet, los ensayos de Lynn Hershmann, caso 1, caso 2, caso 3, la móquina simbólico/imaginaria de producción de mensajes y cómo un sujeto puede gozar con todo eso. Por otro lado, los trabajos de Orlan. A partir de ahí podríamos intercambiar interrogantes, diferenciando más fácilmente los registros simbólico/imaginario y el plano de intervención directamente en lo real del cuerpo. Tanto en uno como en otro ¿de qué modalidad de goce se trata? Son dos tipos de performance. A partir de ahí, después de distinguir los dos campos, podremos trabajar sobre cómo actúa lo femenino. Podremos dialogar sobre ciertos ejes, la cuestión del sujeto, la cuestión femenina, la cuestión del lazo social, la cuestión del cuerpo. Aquí hay toda una noción de cuerpo, que debemos revisar.

AnCm: Me da la impresión que mientras el cuerpo no esté presente, hay que articular la responsabilidad del sujeto y el cuerpo: hay palabras e imágenes que estén circulando; pero mientras el cuerpo no esté presente, el sujeto no es responsable. Esto llevaría a remitir la cuestión del sujeto a lo real del cuerpo.

CG: Esto conecta con el tema del control. Si no está el sujeto físico carnal, existe la posibilidad del control.

AC: Así se ha podido realizar el cuerpo en tanto y sólo lenguaje...

RC: Sí, es la cuestión de la utopía radical...

AnCm: La equivalencia entonces es cuerpo=sujeto.

RC: Sí, estamos de acuerdo. El sujeto con la móquina elige, lo que no está ahora es sometido a la elección del "otro". El "otro" está a su servicio.

CG: Creo que se va más allá, y entonces se produce el equívoco. Paul Virilio es de los primeros que ha intuido algo sobre el tema de la eternidad y de la utilización de la tecnología como una forma de buscar la eternidad; como la gran búsqueda ancestral del ser humano. La búsqueda de la eternidad es la búsqueda del control, no es otra cosa, en la medida que controlas, controlas tu ida, controlas tu espacio, controlas todo.

A: Controlar la vida

AnCm: En esta lógica: ¿qué se escaparía del control?

RC: El "otro", el "otro" que también quiere controlar.

CG: Entonces, el segundo paso es, y empieza a complicarse ¿cómo una persona pasa a controlar la propia realidad? y, por lo tanto, entramos en el tema de la virtualidad. En este sistema que intenta utilizar la tecnología de control del entorno, del sujeto, del otro, etc, es una forma de ponerse en el mundo. Hasta hoy lo que ha sido imposible controlar es la realidad. En el momento en que se produce el paso del control del entorno al nivel de ficción, uno pasa al control de la realidad. Entramos en el tema de la doble vertiente: la virtualidad y la realidad en la propia existencia del ser humano.

RC: En psicoanálisis realidad virtual y realidad es lo mismo: es un aparato. La realidad la genera a partir de lo que nosotros llamamos el fantasma, parte de su aparato psíquico, el sujeto no lo controla. Los conceptos de realidad fantasmática y realidad virtual, no se alejan. Para nosotros ya es una realidad virtual, al extremo, ha construido su mundo a través de su fantasma, no tiene más de realidad que la que fabrica con su aparato psíquico.

CG: Pero por otro lado, hay una realidad externa al sujeto, y por lo tanto no controlable. Es decir, en el momento que uno se hace dueño de su realidad es controlable.

AnCm: Desde el punto de vista científico, la realidad es aquello que se escapa al control, cuanto más control tecnológico, es más incontrolable.

AC: A través del mecanismo concreto de Realidad Virtual, cuando entro en mi casa, sé que la he imaginado y la he construido en función de mis fantasías, pero aquí entro a lo que se llama virtualmente una habitación. Técnicamente el concepto de habitación es virtual: lo modifico, cambio los muebles, las personas con las que vivo, etc., vivo en esa virtualidad. Lo que en la realidad (concreta) me costaría modificar, ya que hay un proceso que hacer que no es automático e implica un tiempo, ahora sería instantáneo: ha desaparecido la idea de proceso.

RC: Efectivamente, en la virtualidad no haces entrar a otro sujeto, a otro corporeizado. Controlar a otro virtual es diferente que a otro con su realidad, con sus realidades de goce. Todo esto funciona mientras no metas a otro sujeto animado por su deseo. Es el goce del uno por excelencia que permite tu rapidez. Así nos situamos frente al problema de la relación con el otro.

CG: Pensando en la tecnología, siempre es la puesta en escena de las propias fantasías humanas. Hace tres meses un hombre se implantó un chip que controla su propio entorno: basta caminar hacia la puerta, y la puerta se abre, basta mirar a la luz y la luz se enciende. Es el control de los objetos al servicio del sujeto. El próximo paso es hacer desaparecer el sistema como prótesis, las gafas de realidad virtual desaparecen, y por lo tanto, la tecnología se internaliza. Lo que intentan ahora los sistemas de realidad virtual es proyectar imágenes dentro de los ojos por medio de la tecnología lóser: será la absoluta realidad virtual que no implica ninguna prótesis. El lóser, onda invisible, te hace ver una realidad virtual inmersiva, te hace dudar de tu situación en el espacio. Así, la mente cuando tenga que discernir entre realidad y virtualidad lo va a poder hacer a través del control. Si no controlas ¿cómo vas a decir donde estás? ¿si estás en la realidad o en la virtualidad? De momento controlamos el sistema. ¿De verdad lo queremos controlar?

AC: Lo importante no sólo es el control de la información. ¿Hasta qué punto el sujeto podría discernir si él es real o virtual? Es decir, ¿yo creo a otro virtual o soy creado virtualmente por otro?

AnCm: Sí, efectivamente, hay un momento que apunta a un control sin sujeto responsable, sin un sujeto que sujete el control.

RC: Potenciar estas cuestiones supone el control del sujeto sobre su entorno, ponerlo a su servicio, de la manera más operativa para el placer del sujeto. Es una especie de sistema de obtención de goce a partir del sujeto aparejado con esta tecnología. Otra cuestión es ¿qué puede pasar si de golpe le es impuesto por otro desde fuera que no pueda distinguir si su entorno es realidad virtual, puesto que no es él quien la maneja sino el otro? Así, aparecen los dos extremos de la cuestión. Si todo esto está al servicio de un aparato de goce para el sujeto, entonces él es el



objeto y no puede distinguirse de la realidad. Hay una cuestión ética fundamental: el fantasma de la autonomía, el sujeto que se ha inventado a partir de estas tecnologías, que puede manejar por un sistema lo que quiere o no, y por otro lado, la otra cara que es la autonomización puesta al servicio del otro. Tanto en un caso como en otro, no incluye al "otro" como sujeto o a un sujeto que incluye su Umwelt para su satisfacción, en la satisfacción que obtiene de su relación con otro sujeto. También puede ser la fantasía contraria: que siendo objeto de este otro manipulador, no pueda apretar el botón para desconectar.

CG: La tecnología te distanciaría de la realidad.

BM: En Orwell, pasado por Hollywood, el sujeto es el alienado de un "otro" todo: un "otro" siniestro. Se pierde el referente, no hay indicio de sufrimiento o de malestar.

AnCm: El malestar surge en el momento en que el controlador es controlado y aparecen las cuestiones.

Notas

1. Freud, Sigmund, El malestar de la cultura. Barcelona, Círculo de Lectores, 1999

Segunda reunión preparatoria (marzo de 1999)

Debate: Femenino, arte y tecnología

Participan: Claudia Giannetti (CG), Rithée Cevasco (RC), Jorge Chapuis (JC), Margarita Alvarez (MA), Antonio Colom (AnCm), Begoña Matilla (BM) y Alberto Caballero(AC).

RC: Retomemos el tema por el que nos reunimos aquí: Femenino, arte y tecnología.

AC: Hemos hablado en la última reunión sobre el hecho de anular al otro, anular toda diferencia. Surge la cuestión de la reproducción de la vida. La pregunta es sobre la vida, sobre la diferencia de los sexos y cuándo se produce la vida. No sería la pregunta socrática de "El Banquete" o el mito de Adón y Eva en el Antiguo Testamento, sino la vida misma y la posibilidad de controlarla, que no es lo mismo. Son dos líneas de preguntas: los mitos del origen de la humanidad, por un lado, y el control de la producción de la vida, por otro.

RC: Sí, pero en este ámbito de femenino, arte y tecnología, el objeto técnico y el objeto artístico no es lo mismo.

AC: Sí, pero se conecta ahora como lo mismo. Ya no es el arte como apropiación de la naturaleza. Con la perspectiva se empezó a controlar la naturaleza, pero es con y a partir de Marcel Duchamp cuando el artista pone su cuerpo no sólo como control de la naturaleza. Ahora se produce otro giro: ya no es el control de la naturaleza, la reproducción, digamos la representación, sino es la vida misma del artista lo que se pone en juego.

RC: Es decir, no hay diferencia entre el sujeto/artista, el productor y el objeto o producto. En el producto está incluido el sujeto productor del objeto, que viene ya dado desde Duchamp. Ahora lo que retoma Internet es la especificidad con la desaparición del autor de los textos: el hipertexto. Tenemos que elegir si trabajamos con Internet o no.

JC: Creo que tenemos que hacer una diferencia. Hasta Orlan el cuerpo en el arte aparece como una superficie, la piel. Más tarde comienza una investigación que se adentra en la piel, y los órganos internos aparecen en el hecho artístico. Unos se preguntan sobre la belleza y otros se preguntan sobre el hígado o el pulmón.

RC: Es lo que planteábamos en la reunión anterior. El arte como barrera de belleza ante el horror de la muerte. Ahora se traspasa el nivel de la superficie: la superficie de la tela en la pintura, la superficie del cuerpo, etc. Esta exploración interna es la del cuerpo despedazado de los mórtires, de las representaciones barrocas y del body art. No aparece la representación de la belleza como velo, hay un intento de representación del horror, es una producción de la fragmentación misma.

CG: Toda esta serie de cuestiones tiene que ver con la fragmentación del cuerpo y con la carne. Es el caso de la obra titulada "La vida sin amor no tiene sentido" de Marcel.Í Antúnez, que emplea el corazón como materia.

RC: Aquí hay un fenómeno de metófora, no es simplemente el páncreas o el hígado, es el corazón como órgano del amor, que si no se presentase bajo la frase "La vida sin amor no tiene sentido" sólo sería un corazón de carne.

AnCm: Creo que hay que revisar el uso de las nuevas tecnologías en la producción de Orlan. Las nuevas tecnologías están en un punto que permiten alcanzar algo de lo real, no es un planteamiento frente al dolor, pero sí es un cambio de los límites donde está situado el dolor. No es que desaparezca el dolor, el dolor va a otro lado.

RC: Sí, efectivamente, nos habías hablado de Orlan desde el punto de vista de una plasticidad de la identificación. Lo que yo leí es que tiene una figura de mujer que quiere llegar a ser, hay un modelo.

CG: Sí, intenta fragmentar el cuerpo -la boca de la Gioconda, los ojos de la Venus de Botticelli, etc,- por medio de una fragmentación absoluta de todo: de diferentes representaciones de la historia.

RC: Para nosotros eso es un modelo de identificación muy fuerte, es lo que hace el neurótico obsesivo: las piernas de esta mujer, el cabello de otra, los ojos de otra y sueña con la mujer ideal que sería la reconstrucción de todas esas partes. La mujer ideal no se alcanza y no existe, pero todo el mundo quiere alcanzarla, se alcanza adicionando pedazos. Orlan está condicionada por la imagen ideal, es más fuerte el modelo de ideal que tiene. Es la realización del sueño del obsesivo, como una mujer nunca llegó a ser La Mujer, pero si junta los pedacitos de cada una, alcanzará el ideal.

AC: En los casos de Lynn Hershman sucede algo parecido. El espectador tiene que elegir los elementos de esa mujer ideal y va modificando los elementos hasta lograr ese ideal.

RC: Lo que se dice de una fragmentación como una ruptura de la identificación es una descomposición de su propia imagen, pero hay un modelo.

AC: Sí, Claudia lo decía antes. Orlan tiene un objetivo que es lograr esa imagen ideal. Así, toda operación implica actuar en esa dirección.

RC: Es lo que dice Judith Butler: hacer una parodia de las identificaciones es una sobreposición de las identificaciones.

CG: Entonces ¿cómo se entiende que en este proceso ella busca el otro lado? No es la imagen ideal que tenemos los occidentales de la mujer: es el monstruo. Está haciendo de sí el monstruo. Este objetivo de ir transformándose a sí misma no es un ideal de belleza, un ideal social de belleza.

RC: Es un ideal de transgresión de la belleza, a pesar de que construye esta especie de monstruo.

CG: Sí, está utilizando fragmentos de belleza para crear un monstruo.

RC: Es interesante como lo explicas, la cuestión toma otro matiz, ella crea la imagen ideal, pero para construir esa imagen ideal llega a la monstruosidad. Quiere producir lo monstruoso que es



una búsqueda más allá. Cuando ella crea esa fragmentación hay una composición con determinados ejemplos de ideales de belleza.

CG: No hay una composición en sí, sino sólo de los modelos de belleza a lo largo de la historia. Se inscribe un nuevo modelo que ya no es más la representación de la belleza: es la presentación de la monstruosidad.

AC: No sigue la línea de Botticelli, de Leonardo da Vinci o de Picasso. Es la apropiación de su cuerpo con respecto a la vida: utilizar la vida para crear un modelo. Hay un salto. Picasso también trabajó con monstruosidades, pero son representaciones de lo monstruoso, no la presentación de ello en el propio cuerpo.

RC: No hablamos de las representaciones. El arte y la tecnología se van a ocupar del body art y de la performance, estamos en el registro donde el producto transformado es el propio cuerpo.

AC: Habría que aclarar esto, ya que Orlan lo define como Carnal Art.

AnCm: Otra cuestión a plantear es el límite, ¿cómo aparecen nuevos límites y los efectos que eso produce en el campo de la creación? ¿Cuóles serían los nuevos límites? Antes el dolor introducía un límite; no es lo mismo dominar al otro a que el otro haga una señal de dolor. Hay formas diferentes de posicionarse frente a eso.

RC: Para el psicoanálisis los límites tienen que ver con las modalidades del goce. Cuando uno lee sobre estas utopías la fantasía del no límite es total: se pierde la gravedad en el espacio; hay una especie de ego expansionista; es una fantasía de omnipotencia narcisista; el sujeto desaparece en forma de una energía sin límite y aparece un sistema sin coacción. No existe más ley: estaremos del lado de un goce deslocalizado, un goce que no dispone de la función fólica -localización corporal- y de la castración, -función de límite-. En el no-límite tenemos el dolor, y por lo tanto, la utilización de la técnica. La pregunta tendría que ver con la responsabilidad del sujeto en esto.

AnCm: Todo es posible porque nadie es responsable.

RC: En estas utopías lo que es imposible es sostener la noción de sujeto en el sentido lacaniano, porque la fantasía de la mente pura que se pierde en un espacio de interconexión sin cuerpo, es una fantasía de lo posthumano, de otra especie. No podemos pensar en un divorcio cuerpo-mente desde una mutación.

CG: Esto sería la concentración del ser humano en la mente.

RC: Es el Juicio Final y el Paraíso en la vieja mitología cristiana. Por el pecado nos deshacemos del cuerpo, es el Juicio Final, ya que en el Paraíso de Adón y Eva había sexo y cuerpo. Es más bien el cuerpo glorioso de los místicos, un cuerpo asexuado, no hay cuerpo, y la carne se presenta del lado de lo perecedero, del pecado y de lo contaminado. Santa Teresa no hace otra cosa que intentar aplicar técnicas para eliminar el cuerpo: es la vertiente del lado del goce femenino. La vertiente masculina es la de las prótesis: implantarse otra oreja o un brazo electrónico. Ésta es una tecnología al servicio del reforzamiento, y la femenina es una fantasía de descorporeización, de una mente descarnada.

CG: Entonces, el planteamiento que hace Orlan en la primera etapa, en la que aparece como una santa o como una virgen tiene mucho que ver con lo que estamos diciendo, con la desaparición del cuerpo de la religión y la aparición de una religión posthumana, postorgónica y de esta mente flotante, óurea y energética. ¿Dónde tiene cabida esto? En un espacio virtual como el ciberespacio.

RC: Es interesante, porque aparece la idea del viaje y de las etapas. En "Las siete moradas", de Santa Teresa el alma se une a Dios sin cuerpo: lo uno y lo múltiple se hacen uno solo. El paradigma místico lo veo ahí.

AnCm: Diríamos que es lo mismo, pero con medios de manifestación diferentes: no crea nada nuevo en la estructura, la estructura es la misma.

AC: Sí, es el Nuevo Testamento después del Juicio Final, la "ascensión" a los cielos y el alma purificada.

RC: Por el lado masculino se da consistencia al cuerpo con los instrumentos o las prótesis, y por el femenino se utiliza la descorporeización. Son dos modelos diferentes. ¿Cómo resolver esto en el arte?

AC: Por un lado estaría Stelarc o Marcel.Í Antúnez, la interconexión, la megaprótesis; y por otro, Orlan.

MA: Por un lado, Frankenstein el monstruo pero, por otro, Orlan con sus intervenciones sobre el cuerpo, que también encuentra lo monstruoso.

RC: Sí, si no planteamos las cuestiones del lenguaje y del cuerpo. No se trata del sujeto, se trata de la conciencia a través de un aparato de percepción.

CG: Cuerpo y realidad.

RC: Sí, lo que Ud. llama realidad nos conduce a nosotros a la cuestión del fantasma como organizador de la realidad. La creación de un aparato técnico -de una realidad virtual- y la creación del aparato psíquico son los fantasmas. Pero la cuestión del sujeto responsable que vimos en la primera reunión, me parece importante ya que aparece como una desintegración de lo humano. Lenguaje/cuerpo, sujeto responsable y realidad son las cuestiones a tratar.

AnCm: A mí lo que me parece más interesante es la cuestión del dolor como límite. En las operaciones que Orlan realiza sobre su cuerpo la tecnología elimina la cuestión del dolor.

RC: Lo elimina, pero por otro lado lo vuelve a introducir. Eso es lo interesante. Sí, la ciencia te libera de todos los dolores naturales, te libera de tu experiencia sobre el cuerpo. Así, surgen sujetos que vuelven a introducir el dolor como una forma de que aparezca el cuerpo. Un cuerpo no doliente es un cuerpo no gozante. Ya no hay goce. En una fantasía totalmente tecnificada no habría goce. Precisamente, se vuelve a introducir por la vía del dolor. Por eso creo que el dolor como límite es un buen tema, o lo que dijimos en la reunión anterior: la voluntad de control, no sólo controlar el entorno, sino controlar el dolor al servicio del principio del placer.

AnCm: No sólo en las performances de Orlan, sino en todas las estrategias de dejar el cuerpo excluido. En las interconexiones a través de Internet, quizás encontremos la responsabilidad del sujeto.

CG: Una cuestión que yo no podría responder sobre el tema del dolor es la tendencia del ser humano a olvidarlo. Muchas mujeres hablan que han olvidado el dolor del parto, se olvidan más rápidamente de los momentos dolorosos que de los momentos felices de la vida.

RC: El psicoanálisis demuestra lo contrario: perduran más huellas de los momentos de dolor que de los de felicidad?

CG: Sí, pero ¿qué estructuras creamos nosotros para bloquear esta memoria? Como conciencia no accedemos fácilmente a ello.

RC: Si recurrimos a la teoría que fundamenta el psicoanálisis, todo funciona bajo dos principios: el principio del placer y el principio de realidad. El principio del placer, trata de obtener la homeostasis, que no es el dolor vivido como dolor debido a que cualquier excitación tiende a un no sentir, a una homogeneización del sentir. Un principio más allá del placer te reenvía tanto a las zonas de dolor como a las de goce. Por un lado, el aparato psíquico se orienta hacia el principio del placer, el yo-conciencia como máquina equilibradora que tiende al principio del placer, pero por otro, va más allá del placer: el goce sufriente. Respecto a lo que planteas de la memoria, depende, porque en la práctica analítica se sabe que la memoria queda fijada en los puntos traumáticos y no en los puntos de placer. También se puede invertir la pregunta. Por un lado, se olvida el dolor y por otro hay una impronta que queda fijada fuertemente y, que lleva al sujeto al mecanismo de repetición para encontrar esos puntos traumáticos, esos puntos de dolor. BM: Pero no habría huella de las experiencias de dolor.

RC: Sí, por ejemplo en casos en los que la muerte de un ser querido deja grabada en el cuerpo una huella que puede conmemorar la fecha de esa muerte. También están los fenómenos de conversión histérica donde el cuerpo sufriente está respondiendo a efectos del significante. Sí, hay una memoria del dolor. En las producciones oníricas, también vuelven las pesadillas. Si no hablamos de memoria del cuerpo, el cuerpo solo no habla.

CG: En este momento en que la ciencia incide directamente sobre el dolor haciéndolo desaparecer, ¿qué está actuando sobre ese equilibrio del que Uds. hablan?

An Cm: ¿A qué apunta la ciencia suprimiendo el dolor?

RC: Tenemos que diferenciar la ciencia y la tecnología. Una cosa es usar la anestesia para hacer una operación sin dolor, y otra cosa es poner la ciencia al servicio de una máquina de gozar sufriente, como en los campos de concentración o en la tortura con electrodos.

CG: Pero por otro lado, también está el poder de control del ser humano a través de la tecnología. Si el ser humano es tan dependiente de los estados del cuerpo, controlar el dolor, también es hacer a este ser dependiente de una técnica.

AC: Creo que deberíamos hablar de otro dolor, del dolor de la relación con el otro, frente al rechazo y la no-aceptación del otro. A través de Internet esto cambia radicalmente: me conecto o

no me conecto, independientemente del otro. ¿Cómo me acepta el otro? Joven, mujer y de color. Así, el dolor queda anulado.

AnCm: Ya no aparece el cuerpo como soporte del sujeto, sino las palabras con que se comunica en el ordenador. Es la sustitución de lo imaginario y lo simbólico sólo por la palabra. AC: Yo creo que no es descorporeizar, sino un no-cuerpo.

RC: No hay dudas de que Internet es no-cuerpo, pero las fantasías son de descorporeizar, como lo muestra la película "El Corta-dor de Césped".

AC: No se trata de cambiar de identificación, sino que es no-identificación. Por lo tanto, aparece cualquiera. No es la dificultad, no es el dolor frente a la identificación o el dolor frente a cambiar, es el "no": no-cuerpo, no-identificación.

RC: Una cuestión es disminuir ese dolor que sufre la especie humana por su aparato de percepción. Freud, en "El Malestar en la Cultura" dice que estamos atacados por los semejantes, por la Naturaleza y por el propio cuerpo. Los tres frentes de batalla para cualquier sujeto que efectivamente sufre y se degrada. Freud presenta en este texto las tres dimensiones del sufrimiento. A esto Internet dice no. No a la relación con el otro, no a la relación con la naturaleza y no al propio cuerpo.

CG: Para mí las tecnologías no se crean de la nada. Es una constante del ser humano tratar de llegar a esas tecnologías: la radio, el teléfono, la televisión y ahora Internet ¿Qué estará detrás a nivel psíquico?

RC: El control.

AC: La apropiación, pero el control es la apropiación del "otro", es una forma de apropiarse del "otro".

CG: Sí, efectivamente, pero cuando surge Internet y por consiguien-te el "no" al cuerpo, el "no" a la naturaleza, y el "no" al semejante, lo que se está generando es un mundo completamente aparte ¿Qué se está intentando?

BM: Yo lo pienso al revés. Internet es un instrumento nacido de una necesidad de comunicación, como antes lo fue el teléfono. No es lo mismo que una voluntad de apropiación.

RC: La pregunta está referida a por qué se ha llegado a eso, es la pregunta de la civilización. Lacan té diría que como "no hay relación sexual" se ponen a inventar cosas. Hay algo disfuncionante al perder su inserción en la naturaleza en la medida en que se introduce el lenguaje. Nosotros partimos del principio que entre la Naturaleza y la cultura está el lenguaje. Lo específico del ser humano con respecto a las otras especies es que habla, que produce un disfuncionamiento radical en su ser, -incluso en su ser de reproducción-, en el gusto del hombre por la mujer y de la mujer por el hombre. El lenguaje produce una distorsión con respecto a los instintos y, por consiguiente, un debilitamiento muy especial de la especie humana, debido a que las especies animales están más adaptadas al medio que el hombre. Además, hubo mutaciones de la especie humana a partir de etapas técnicas que propiciaron que el ser humano se desprendiera del medio. El hombre necesita dominar su entorno, porque al ser un ser hablante ha perdido su relación con el instinto. Inventa el lenguaje y se transforma en una catástrofe. Ahora

bien, a partir del s. XVII la ruptura científica permite operar de tal forma en lo real, que de ahí en adelante la técnica da saltos enormes. Nuestra técnica actual es un producto de la ciencia y llega a la fantasía del robot que puede sustituir a la especie humana, es decir, ha llegado hasta tal punto que podría producir lo vivo. Ya no es una técnica al servicio de la adaptación del hombre, sino que reproduce lo viviente mismo. No sólo esto, también está la intención del sujeto en sí, la intención de la ciencia, pero también están las leyes de mercado. El ejemplo lo tenemos en los productos químicos: están pensados para evitar el dolor, pero luego sucede al revés, lo aumentan.

CG: Sí, pienso que la tecnología no se desarrolla de manera autónoma, sino que hay elementos subyacentes ¿Existe una finalidad de la ciencia y de la tecnología en sí mismas? Hoy, se está discutiendo el tema de la inteligencia artificial, simplemente porque los ordenadores han llegado a un momento de evolución propicio para esto. La discusión se hace más realista, aunque ya se pensaba al respecto a principios del siglo XX.

AC: Esto sería la Vida, lo decías en la última reunión. Ahora el ser humano toma el papel de creador de la vida o la tecnología como reproductora de vida, es decir, aparece la tecnología-dios.

BM: Freud en una carta a Flies dice que habría un momento en que la religión o, más concretamente, la figura de dios sería sustituida por la ciencia.

CG: Es decir, la tecnología de hoy, la tecnociencia, tiene un objetivo preciso: ir más allá de la pura tecnología.

AC: Sí, ahora se habla de biotecnología, no se habla de biología.

RC: Va más allá justamente porque tiene la posibilidad de intervenir en lo viviente, ha sido posible por la ciencia, es por ello que el término tecnociencia es válido. La tecnociencia no es puro afán de conocimiento es algo más. Se trata de una técnica que proviene de los conocimientos, no del "savoir faire". Interviene sobre lo viviente. Es voluntad de dominio.

AC: Sí, pero de dominio, no sólo de su entorno, ni de sus semejantes, sino de la vida, de la especie. Si el título que hemos elegido para el debate es "Femenino, arte y tecnología", ¿dónde queda lo femenino? La reproducción aparece otra vez aquí. Del lado de la ciencia aparece la reproducción de tejidos, la reproducción de órganos, la reproducción humana, y por tanto, la reproducción de la inteligencia.

RC: Es la autonomización de la reproducción de la vida: el hecho de que la reproducción de la especie pueda hacerse sin pasar por la relación sexual.

CG: Sí, la tecnología y la ciencia están dominadas por el hombre, por lo masculino ¿El objetivo del hombre es la reproducción? ¿Hacia dónde va el hombre?

RC: Sí, hay una lectura del lado del fantasma, de la fantasía masculina.

AC: Creo que es interesante responder a esta pregunta desde el lado del arte y la tecnología, y que nosotros podamos buscar respuestas desde el psicoanálisis.

AnCo: Pienso continuamente que hay un desplazamiento entre dos cosas. Por un lado el uno por uno, y por otro, es lo colectivo. Por un lado ¿qué es lo que sostiene a un colectivo de personas



cuando hablamos de la idea de sustituir a Dios?, por otro, el caso del uno por uno, la responsabilidad de cada uno. La cuestión es cómo pensar la responsabilidad colectiva, y si se puede hablar de responsabilidad colectiva. Si en el arte surge alguien que introduce una modificación distinta con relación a lo anterior y crea escuela es lo que sostiene a una colectividad, como puede ser Internet.

AC: Creo que sí, el debate femenino-masculino en Internet no interesa, a los artistas no les interesa. Interesa lo que sucede con la idea de reproducción, de dar vida, de reproducción de órganos y de organismos, de virus que se reproducen a sí mismos y tienen cualquier forma de sexo: no hay debate femenino-masculino.

RC: Si lo importante es lo viviente y la reproducción no sexuada, cualquier organismo con aparatos técnicos, con cualquier fantasía, es un anulamiento de la diferencia sexuada al nivel de la reproducción. No quiere decir una desaparición, sino una maleabilidad; no está atrapada en las categorías tradicionales ni en las condiciones del cuerpo. Es el trabajo que tenemos que hacer en el plano de la identidad y en el plano de la reproducción, a pesar de que en la anulación de las identificaciones siguen subsistiendo dos tipos de modos de goce: no es forzoso que alguien que se identifique como hombre pueda gozar de un "otro" femenino. Así, no queda ligado el goce femenino por el hecho de que alguien se identifique como hombre o mujer.

DEBATE OFFLINE

Femenino, Arte y Tecnología

Rithée Cevasco

Notas tomadas por Alberto Caballero, (no revisadas por la autora)

Rithée Cevasco, en una conferencia previa al debate "Femenino, arte y tecnología", hace referencia a éste como un encuentro entre los psicoanalistas y las nuevas tecnologías, recorriendo distintas cuestiones: la actualidad del psicoanálisis con la cultura, los fenómenos contemporáneos y su dimensión social, fundamentalmente lo relacionado con la postmodernidad - particularmente en el psicoanálisis- y los autores postmodernos. Con respecto a lo femenino hablará del movimiento de las mujeres, las feministas, cómo ha influido en ello también la postmodernidad, las autoras postmodernas. Antes de introducir las otras dos variables, el arte y la tecnología, hará referencia al cuerpo particularmente en la cibernética, la descorporeización, para finalmente hablar de los artistas puestos a debate.

Para introducirnos en el tema, dice:

"La cuestión tiene que ver con las nuevas formas emergentes de arte que hasta hace poco - digamos treinta años-, hubiese sido difícil considerarlas como tal. Al contrario, se las consideraba como prácticas simplemente privadas de tipo sadomasoquistas. Una gran interrogación va a ser para nosotros cómo estos fenómenos se presentan hoy en la cultura, por qué tienen un consenso social, con un discurso y un público que participa en ello. No se trata de aplicar un saber de una disciplina sobre la otra, sino del fallo que pueda tener. No para confrontarlas y sumar saberes, sino para aplicar ese instrumento que es el psicoanálisis, y a mi entender, es totalmente válido."

Más adelante, comenta:

"Hay un desencanto actual por el psicoanálisis causado en parte porque los psicoanalistas se han separado por mucho tiempo de la vida cultural y de los fenómenos sociales, religiosos e históricos que constituyen la civilización. Nosotros hemos señalado de entrada este intento de ver el psicoanálisis en la contemporaneidad de la cultura."

Respecto al tema, agrega:

"Debemos estar mucho más atentos a los fenómenos contemporáneos y a la dimensión social del síntoma, o sea, existe una dimensión del síntoma que es transhistórica, cierta clínica establecida que recupera las categorías de la psiquiatría clásica: psicosis, perversión y neurosis. Por otra parte, una clínica del uno por uno, no como un movimiento político colectivo, como podría ser el movimiento de las mujeres, sino tomando cada síntoma en su vertiente sentido, particular a cada sujeto; y en su vertiente anudamiento, particular sentido-goce. Del mismo modo, pero por otro lado, no se puede descartar la dimensión social del síntoma, según en las sociedades se presentan ciertas formas del fantasma, del discurso dominante."



Sobre el valor que tiene la relación del psicoanálisis con las nuevas producciones socioculturales, dice:

"O sea, el discurso del Amo no produce el mismo malestar que el discurso capitalista, no produce los mismos tipos de neurosis, hay que tomar la neurosis en su vertiente socio-histórico, lo que no quiere decir que el psicoanálisis es un relativismo, la teoría del psicoanálisis va cambiando de acuerdo a cada época, tiene un cuerpo constituido de saber que puede cambiar, podemos hablar de estructura, pero también podemos hablar de la variabilidad del síntoma. No sólo podemos preguntarnos sobre el malestar del psicoanálisis, sino de nuestra deficiencia como analistas. Responder a nuevas modalidades emergentes del síntoma, por estar demasiado tiempo alejados de las nuevas producciones socioculturales."

A continuación hace referencia al seminario de Enric Laurent y Jacques Alan Miller: "El Otro no existe y sus comités de Ética", dice:

"No hay significativo Amo que homogeneice ninguna teoría que pueda universalizarse, lo que trae como consecuencia la caída de los ideales, la dificultad de tener ideologías de tipo universalista, el desinvertimiento de la acción política, todas las teorías del fin de la historia, donde el capitalismo es dominante, donde su universalización es regulada por la producción. No es una máquina de producción de significantes Amo es una máquina de objetos de consumos, de modas, en el orden de lo efímero, puesto que el sujeto tiene que estar cambiando sus objetos constantemente, no es una ideología que llame a ideales, mas bien a la deconstrucción de los ideales, cuanto menos los satisfacen, habrá otros que los podrán sustituir." ¿En qué momento estamos? En los párrafos siguientes intentará soslayar el momento actual no sólo con respecto al psicoanálisis, sino a la cultura en general, sigue:

"En el seminario mencionado, Jacques Alan Miller lo señala. Ahora sólo hay debates, todos los puntos de vista son posibles, entonces no hay consenso, sólo hay debate, controversias, conflicto. ¿Por qué no lo puede haber sobre el psicoanálisis? No hay ninguna seguridad sobre la idea en el sentido trascendental kantiano, o en el sentido platónico, ni tampoco sobre la tradición, que en psicoanálisis hemos reconocido como la tradición del nombre del padre. Cuando decimos que se ha acabado, nos referimos a la declinación de la función del padre, la inconsistencia del "otro" durante mucho tiempo se respondió con la suplencia del nombre del padre, eso ha caído en parte por la ciencia y en parte por los movimientos feministas. La cuestión femenina poniendo a la orden del día y atacando de frente el reino del patriarcado."

"Creo que es una confluencia de causas, de cambios de modos de producción, del avance de la ciencia, y es muy importante el avance de las mujeres en sus reivindicaciones para tener un lugar distinto en la sociedad, desde los 60 a los 90. Ahora estamos en un postfeminismo. El sentido común no sirve para nada hoy en día porque estamos tan impregnados en formas de tecnologías, de mensajes, de modificaciones permanentes, que sólo funciona en sociedades que lo hacen de manera permanente. El sentido común es una forma de consenso, y para que una forma de consenso se establezca, también requiere una inscripción en el tiempo de la tradición."

Continúa su conferencia abordando el concepto de postmodernidad y algunas de sus consecuencias:

"Vamos a ver un esquema para señalar el espacio que nos move-mos. En el terreno de la postmodernidad no son categorías fijas, sino efectos del discurso que estén en el ambiente. Post:

postfeminismo, postestructuralismo, los sintagmas de moda en los últimos discursos. La gran crítica al pensamiento de la modernidad la hacen las feministas. A la ilustración, al iluminismo, al siglo XVIII, al inicio de la ciencia, al pensamiento binario, Descartes. Cuerpo-mente, sustancia pensante-sustancia extensa, hombre-mujer, lo racional y lo emotivo, es la gran crítica a este tipo de pensamiento."

Sobre los autores de la postmodernidad, dice:

"Es un sistema basado en Derrida, Lyotard, Baudrillard. Finalmente, toda diferencia es un hecho de discurso, todos son constructos, toda esta es una teoría basada en la construcción-deconstrucción relativas a las épocas, a las sociedades, que no se sostienen en un real ideológico, ni en un real otro de la ciencia, ni en el Real Otro del psicoanálisis. Es una puesta en activo de lo simbólico y de lo imaginario, con una forclusión de lo real. No hablamos de psicosis. Hasta tal punto que la diferencia sexual no es más que un hecho de discurso, no tiene razón de ser en la anatomía."

Esto lo vimos en la tesis de Francois Heritier, donde reconocía muy bien que se trataba de una diferencia que establecía una explotación de lo masculino por lo femenino, pero al mismo tiempo decía que es una diferencia necesaria. Es casi la operación cognitiva de base, de la diferenciación sexual. Sería la primera categoría de pensamiento para el ser humano.

La ciencia misma es la creadora de este tipo de pensamiento, a su vez no es más un constructo social. En este sentido Sokal, un físico que vive en EE.UU., decide un día que hay que estudiar la producción de los postmodernistas, desde Derrida, a Lacan, a Kristeva, etc. No hay un punto de amarre, lo que llamamos punto de Arquímedes, para pensar algo. Esto lo vimos con Judith Butler. Ella dice que no tiene que haber punto de Arquímedes, sólo se puede hacer la propia deconstrucción de la diferencia sin apoyo en la teoría de los géneros, sin el existencialismo, sin el lado del feminismo esencialista. Sería pensar con las mismas categorías que antes se pensaba lo masculino, ya que lo masculino es lo dominante. Así, con más razón se resaltaró como femenino la incapacidad emotiva. O Lipoveski, que llega a decir que las mujeres prefieren las profesiones relacionales, porque está más cerca de su naturaleza, para hacer una creación de esencia de lo femenino.

Judith Butler está más lejos de esto. La única manera de ser subversivo en la cuestión del hombre y de la mujer es hacer una parodia de los sexos, la exaltación de la figura "dragqueen". El hombre disfrazándose de mujer, pero al mismo tiempo se sabe que es un hombre, con los atributos de lo que se podría pensar que es lo femenino.

Por consiguiente, y en lo que respeta al psicoanálisis, agrega:

"Figuras como Julia Kristeva, feministas, intelectuales, etc., suelen poner en el postmodernismo tres tipos de prácticas que son las importantes, las subversivas con respecto al mundo moderno, y que sumergen en esta especie de relativismo de la postmodernidad: el psicoanálisis, los feminismos y la crítica literaria, que se podría ligar con otras formas de arte, tres tipos de prácticas que son subversivas con respecto a la razón de la ilustración."

"La razón freudiana no es la razón de la modernidad, aunque el psicoanálisis se inscriba en la tradición de la ciencia y de la ilustración; la hipótesis del inconsciente es subversiva a este modelo de pensamiento". Con respecto a los feminismos: "Es el *impass* mismo para llegar a definir a la

mujer, más allá del pensamiento clásico." En cuanto a la crítica literaria y al arte, concluye que estén más allá de estas formas de fijación de saber.

Así llega a definir la ideología posmodernista:

"Cualquier simbólico es equivalente a otro, todo es producto del discurso, una diferencia a cualquier otra diferencia, las postfeministas ya no se ocupan del paradigma femenino/masculino, sino que tratan esta diferencia desde cualquier otra diferencia, por ejemplo, entre razas, luchar contra toda imposición de modelos sobre este tipo de diferencia."

En cuanto a cómo se organiza este nuevo simbólico/imaginario, responde así:

"En este reino de los semblantes, el padre es un semblante, el falo es un semblante, cuanto más estamos inmersos en este mundo simbólico/imaginario, lo simbólico no tiene función de estructuración de lo imaginario. Si tomamos el mundo del ordenador, tenemos la pantalla como imaginario, pero esto está producido por un simbólico, lo simbólico que produce es un puro 0 1, 0 1, 0 1, una serie digital computarizada, + -, + -, es un sistema simbólico, está sólo al servicio de un mecanismo para producir imágenes."

¿Cómo se puede ver esto en la obra de Jacques Lacan?

"No es lo mismo que un sistema simbólico como lo tenemos entendido en el primer Lacan, en el sentido de las identificaciones, de la identificación imaginaria del niño en el espejo. Ahora estamos hablando de un simbólico puro, en el sentido científico del término, un mecanismo hecho por diferencias, sostenido por un real, el Lacan de "La carta robada", es un hardware que produce los software, en la pantalla es lo único que nosotros vemos."

Hasta aquí se ha tratado del psicoanálisis en su situación actual, ¿cómo se ve esto desde la cibernética?

"En la cibernética, lo virtual tiene la ventaja de producir realidad. Por el momento es la que ven en la pantalla; para el psicoanálisis la realidad en la que vivimos es también una realidad virtual, a partir del aparato del fantasma. El problema empieza cuando surge la pregunta ¿qué es más realidad? Una o la otra, por qué no pensar que esta realidad no es más que una ventana de esta otra realidad, ¿no es más útil comparar si una es más real que la otra?"

O sea, ¿de qué realidad estamos hablando? Intenta definir aun más esta cuestión:

"Durante mucho tiempo hemos estado en el mundo de la imitación, y hemos pasado al mundo de la simulación, este es un tema que trata Claudia Giannetti en uno de sus artículos. Podemos poner el ejemplo de un pintor, de un fotógrafo, éste intenta fabricar algo que se asemeje a lo real. En la simulación no se trata para nada de eso, se trata de fabricar algo que se asemeje a lo real, no a algo de lo real, se trata de producir cosas que sean la realidad misma, no de imitar algo de la realidad, objetos que constituyan el universo de la realidad misma. Se necesita un mecanismo; no hay un referente de un objeto real, con forma, color, material. O sea, mecanismos que producen realidad, o puede ser una ficción que funciona como una realidad, un sistema simbólico computarizado que produce algo que funciona como una realidad."

Si hablamos del cuerpo, ¿de qué realidad se trata? Dice: "La imagen de la película "El cortador de césped", -que aparece en la carátula del libro "Velocidad de escape. La cibercultura en el final del siglo", de Mark Dery, editorial Siruela- es una relación sexual en el ciberespacio, el sexo sin cuerpo, el sexo a través de Internet. Es una práctica de encuentros sexuales sin cuerpo. Entra una cierta fantasía, la de la descorporeización. La entrada de un sujeto en Internet implica una descorporeización, el cuerpo no entra; el encuentro con el otro es a través del texto, de las imágenes; no hay cuerpo, no hay espacio, no hay distancia. Es una comunidad que se organiza omitiendo los límites de espacio y de tiempo y la no-circulación del cuerpo, es lo que se llama la velocidad de escape, entra en una dimensión totalmente otra."

Y del goce ¿de qué modalidades de goce se trataría a través del ciberespacio?

"Hay que tenerlo en cuenta, porque el enemigo va a ser el vecino de al lado. Porque tal será la facilidad de conectarse de las personas en este universo virtual, millones de personas que no ponen su cuerpo. Cuando vea al vecino de al lado, se lo comeré, lo morderé. Lo que Sigmund Freud anunciaba respecto a la pequeña diferencia en las modalidades de goce, haré que el cuerpo a cuerpo sea lo más molesto."

Hay toda una mitología en torno a esto. Hay muchos que vuelven al pensamiento salvaje, al pensamiento holístico. En el ciberespacio las mentes se organizan sin los cuerpos, en muchos de estos trabajos aparece, ya, el odio a la carne. Justamente pretendemos una orientación hacia lo real, porque el mundo de la ficción simbólico/imaginario cada vez está ocupando nuevas dimensiones, o sea, que el real que trata el psicoanálisis no es el real que trata la ciencia."

¿De qué real hablamos entonces?

"Para el psicoanálisis, lo real del cuerpo tiene que ver con la compacidad, o sea el real del inconsciente del cual testimonia el psicoanálisis y que no podemos perder de vista es lo real del sexo, el axioma sobre la imposibilidad de la relación sexual, es decir, las modalidades de goce. Toda esta cuestión del miedo al cuerpo, el odio a la carne, cierta forma de misticismo -misticismo que está desarrollado a fondo en los movimientos New Age-, que como todo misticismo practica formas de ascesis sobre el cuerpo, lo pecaminoso de la carne; con otras modalidades volvemos a encontrar lo mismo. Todo esto puede ir acompañado de una serie de drogas, se llaman drogas inteligentes, lo que para los años 60 eran hongos alucinógenos, ahora son drogas químicas preparadas para todo esto."

Retomando lo que sucede con las feministas, agrega:

"Con las feministas hay dos versiones: una, la de las que vuelven al cuerpo maternal por excelencia, y otra, la versión de Donna Hannaway. Ella plantea la apología del cyborg; ya no es la desaparición del cuerpo, es la transformación del cuerpo en un cuerpo clónico y la posibilidad de crear un cuerpo subversivo. Para ella, frente a la identidad sexual, es la mujer quien puede tener los órganos que quiera, sacárselos, cambiárselos, etc. Es un cuerpo no sexuado, sino transexual, la deconstrucción de los sexos está hecha de tal manera, que ya no se trata de defender los géneros, de diferenciarlos. Se trata de superarlos y entrar en lo que se llama las identidades plásticas. No hay imposibilidades."

¿Qué dice el psicoanálisis con respecto a esto?

"Aquí hay que sostener la ética psicoanalítica, cuando aparece un discurso que plantee prepotencia en esta suerte de mistificación frente a que no hay diferencia sexual, no hay muerte. Esto va acompañado más de la fantasía que de la técnica; podemos dar lugar a seres que no tienen desgaste ante la vida. Eso sería un cuerpo "humano" fuera de la muerte."

Para cerrar su conferencia, RC nos plantea la relación entre la tecnología y el arte:

"En el arte aparece lo que se llama las prácticas del body art. Es otra vía, son prácticas sobre el propio cuerpo, que empiezan en los años 60 y 70 en la que el artista toma su cuerpo como el objeto de su producción artística. Son prácticas que van a incidir, a cortar el propio cuerpo, "the cut on the body", de una intervención directa sobre el cuerpo. Empezamos con cosas sencillas. Los tatuajes, cierta cultura punk, son prácticas de marcaje. Ya no es la disolución de una identidad, sino una operación al revés, de marcaje de una identidad y en general inspirada en cultos primitivos, de un retorno al real. En las sociedades primitivas la diferencia de los sexos no se hace a partir del orden simbólico, sino a partir de una intervención sobre el cuerpo: ritos de iniciación, ritos corporales, la circuncisión. Nosotros estamos en una cultura en la que la práctica simbólica marca la diferencia. En psicoanálisis lo llamamos castración simbólica. Hay un retorno a este tipo de cosas. Una socióloga, Joan Copjec, en EE.UU., sugiere que las prácticas de escisión deben ser interpretadas como una supervivencia. En el caso de los inmigrantes hay un resabio de las prácticas de sus culturas, un elemento más de su estado de inmigrantes en este mundo de identidades perdidas. Es un retorno al marcaje de la identidad. Frente a las crisis de la identidad surge el recurso de los jóvenes por el marcaje. Cada banda tiene su identidad por el barrio de procedencia. Ahora se está planteando un marcaje no sólo a partir del rasgo identificador de la banda, sino con el propio marcaje de los grupos multiculturalistas."

Este planteamiento nos sirve como introducción general. En lo particular, Rithée Cevasco selecciona a dos artistas: Stelarc y Orlan.

"Antes de hablar de ellos, quisiera aclarar que no debemos aplicar categorías patológicas, o cuestionar si son o no prácticas perversas, si hay o no una psicotización de la sociedad, sino que hay que ver qué pasa en las nuevas formas de sociedad, en el momento que el "otro" consistente se ha agujereado. Lo que llamamos la deconsistencia del otro, y las respuestas que esto trae, ya sea para introducir suplencias vía ideologías del retorno del padre, ya sea vía invención de otras cosas."

"Por un lado, Stelarc tiene dos épocas, una en la que se inspira en cosas más primitivas, y en la que se cuelga de la piel. La segunda época está relacionada con la tecnología; ahora todo pasa por el uso de la tecnología, la influencia de la ciencia en la organización del arte. Stelarc en esta segunda época usa la tecnología para crear un tercer brazo electrónico. El cuerpo cartesiano ya era una máquina, ahora la ciencia también dice lo mismo."

Por otro lado, la artista francesa Orlan, aunque se aproxime al body art, no se enmarca en este contexto, sino en lo que ella denomina Canal Art. Influenciada por Artaud, ella no se inscribe en la New Age ni en el misticismo, sino en esta forma postmoderna de subversión respecto a la modernidad. Orlan hace operaciones en el cuerpo. De qué tipo de operaciones, esto es sobre lo que trabajaremos la próxima reunión.



Rithée Cevasco es psicoanalista e investigadora del CNRS (París), equivalente francés del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC)

Presentación del debate off-line: Femenino, arte y tecnología

En el contexto del seminario titulado "Modernidad femenina y psicoanálisis", organizado en Barcelona (26 de mayo de 1999)

Alberto Caballero

En la conferencia anterior, Ritheé Cevasco realizó un desarrollo extensivo de lo femenino en la postmodernidad. Me referiré sólo a algunas cuestiones de las otras dos líneas del debate: el arte y la tecnología, para luego presentarles el trabajo de nuestra invitada, Claudia Giannetti.

En primer lugar, quisiera puntualizar dos aspectos fundamentales de la postmodernidad: el debate y la acción. No les proponemos una conferencia, una presentación, una ponencia; les proponemos un debate, una discusión, un intercambio de ideas, un abrir interrogantes. Tampoco pretendemos un debate sobre un tema o unas ideas determinadas, sino sobre "la acción", el arte como acción, ya que la postmodernidad es el arte de "la acción". "La acción" se ha convertido en arte.

Anticiparé algunas cuestiones del debate sobre "la acción", que nos presentará Claudia Giannetti : ¿cómo llegamos a este momento tecnológico? y ¿cómo nos encontramos con esta "escena" que es la acción?

En un primer momento, el artista utiliza la disección de cadáveres para conocer el cuerpo que luego representará; más adelante inventa la perspectiva, y el cuerpo es representado desde este aparato; luego, es medido, comparado, clasificado y surge la Antropometría. Así, llega a ver, a representar lo que no es dado a ver, inventando la radiografía, que es una manera de apropiarse de un cuerpo que no se ve. Pero, es con la fotografía que puede captar su espíritu, hasta tal punto que los indios americanos prohíben ser fotografiados porque consideran que lo pierden. Con la anestesia se introducen las operaciones sin dolor, y con el vídeo se pueden grabar de forma simultánea. Finalmente, con el dígito se transforma en información, Claudia Giannetti diría en tele.trónsito.

Del mismo modo, la escena, el escenario donde se desarrolla la operación, se divide en dos. Por un lado, "el atelier del artista", y por consiguiente la "model vivant"; por otro, "la academia de medicina," -recordemos el cuadro de Rembrandt, en el que profesores y estudiantes observan al enfermo o al cadáver-.

Ambos, la "model vivant" o el enfermo, son mostrados, dispuestos a ser vistos, estóticos. Se ha transformado la técnica, pero ¿se ha actualizado esta escena? Sería una pregunta interesante a hacer, y creo que la aportación de Claudia Giannetti nos ayudará a responderla.

Aclaradas estas cuestiones previas, presento algunas líneas generales de su obra:

En su trabajo sobre "La estética de la simulación"¹, ya aparece su preocupación sobre "el concepto actualizado de realidad", la realidad no como un hecho dado, sino como una

construcción, no del tipo reproductivo, sino del tipo creativo que se muestra como un proceso estético.

De allí se desprenden los conceptos de real, no-real, simulación, ilusión. Por una parte, la cuestión del simulacro, la simulación como fenómeno que se aproxima a lo simulado, y por otro, la simulación como una copia exacta de lo simulado, creada de manera artificial.

Dice, más adelante: "la obra de arte electrónica interactiva exhorta el paso desde la teoría estética clásica, centrada en el objeto de arte, hacia una nueva teoría que tiene como punto de referencia principal el observador, el público y el usuario."

En "Traspasar la piel: el teletránsito"² apunta: "Se necesitó la piel para componer la forma (para constituirse dentro de un envoltorio); después, se hizo uso de una segunda piel para permitir el desplazamiento por los territorios, ahora se trata de despojar "virtualmente" de la piel para viajar por el campo de datos. Ahora la materia física permanece inmóvil, mientras la información circula sin cesar (es decir el cuerpo real permanece inerte, mientras el cuerpo de datos viaja)."

En "Metaformance"³ nos dice: "hay un quebrantamiento de los preceptos distintivos del ámbito de la ficción, según los cuales es imprescindible establecer los límites entre el actuar en sociedad y el actuar en un espacio/tiempo ficticios." Más adelante, añade: "La apropiación del cuerpo por parte de la acción o performance, y su posterior proceso de transformación a partir del nuevo instrumento tecnológico. En la práctica del lenguaje accional y performático como expresión artística, el cuerpo es utilizado como arma y como medio; es empleado como espejo, como punto de intersección entre arte y vida como discurso."

"No consideran al cuerpo una vía de representación del discurso, sino que descubren su función como objeto, como elemento de cohesión entre arte y vida."

Por otro lado, señala sobre la interacción entre seres humanos y máquinas o robots: "Se trata de tender un puente entre el mundo científico y/o tecnológico y el campo de la creación artística."

"La utilización de las nuevas tecnologías audiovisuales permite que el artista/performer abandone el espacio de la acción e invite al espectador a asumir su lugar en la consumación de la performance."

Después de esta presentación, doy la palabra a Claudia Giannetti.

Notas

1. Giannetti, Claudia (ed.), *Arte en la era electrónica. Perspectivas de una nueva estética*. Barcelona, ACC L'Angelot y Goethe Institut Barcelona, 1997.

2. Giannetti, Claudia (ed), *Ars telemática. Telecomunicación, Internet y Ciberespacio*. Barcelona, ACC L'Angelot, 1998.

3. Giannetti, Claudia (ed.), *Media Culture*. Barcelona, ACC L'Angelot, 1995.

Entre el humanismo y el posthumanismo

Claudia Giannetti

Alberto Caballero ha mencionado las diferentes etapas de la acción. Mientras la que podríamos llamar etapa-espejo de la performance se caracteriza por la utilización del cuerpo como lugar de producción del imaginario del sujeto, la etapa electrónica -la que he llamado Metaformance- lo emplea en su forma sintética y artificial como plataforma del espectáculo.

Como manifestación paradigmática de Metaformance se puede citar al Carnal Art o Performance Quirúrgica de la artista multimedia Orlan, que se sirve de las nuevas tecnologías quirúrgicas como medio, de su cuerpo como objeto y de la sala de operación como escenario espectacular para sus videoperformances. Desde 1990, la artista francesa viene realizando cirugías plásticas en su rostro, basándose en prototipos de las figuras femeninas de pinturas famosas. Su acción sobre el propio cuerpo no se limita únicamente a la reflexión sobre los conceptos de belleza en nuestra sociedad, sino que arremete directamente contra la cuestión de la identificación entre sujeto y cuerpo. La cámara registra la transformación real de su cuerpo -rostro- mediante operaciones de cirugía estética. El proceso de cambio de identidad registrado en vídeo es la propia obra de arte, transmitida vía satélite a galerías de Nueva York o de otras ciudades.

Las nuevas tecnologías, como las utilizadas en las microcirugías o en las implantaciones biotécnicas, permiten lo que Orlan denomina la "reencarnación". La deconstrucción y nueva construcción por fragmentos de la apariencia externa del individuo rompe forzosamente con la estrecha relación entre imagen e identidad. Una persona en otro cuerpo es, según los criterios sociales y legales, otra persona: es un sujeto -artificialmente- reencarnado.

Desde el punto de vista de la acción, una de las principales consecuencias del proceso de transfiguración multimedial y de adjudicación de la acción a la esfera del espectáculo es la supresión de su carácter intimista y personal. A diferencia de la acepción usual del término, lo espectacular en la Metaformance consiste en la deconstrucción eficaz del milenarismo fetichismo existente en torno a la realidad y el sujeto. La Metaformance no reincide en el espectáculo cotidiano o teatral, sino crea artificialmente un espectáculo extra-real, en el cual ya no es factible la utópica equivalencia entre arte y vida, principio defendido vigorosamente por diferentes generaciones de artistas que se han dedicado a la performance.

El performer "tradicional" -adjetivo empleado aquí sin connotación peyorativa-, que reivindica la esencia de la identidad física en el proceso de creación, pretende establecer una relación de complicidad con el público: el cuerpo-acción del artista busca un acercamiento directo al cuerpo-mente del observador a través de la unión espaciotemporal. Su cuerpo es un cuerpo-puente entre obra y receptor a un tiempo y acontecimiento reales, eliminando la ilusión escénica.

Para la Metaformance, no obstante, la presencia física es irrelevante y tiende a ser sustituida por el orden visual digital. El cuerpo es simultáneamente un cuerpo-materia prima, modelo físico para la conversión óptico-iconográfica digital, y un cuerpo interfaz, que permite el acceso a la morfogénesis del imaginario multimedial.

El ser humano ha incrementado su poder en los últimos siglos mediante los ojos, la mirada, las imágenes y la representación del mundo. Eso conduce a la transformación de los espacios, que culmina con su virtualización, es decir, espacios que no son verdaderos, sino sólo posibles. Es importante subrayar que la virtualidad planteada aquí en este contexto no es una categoría de la tecnología de los sentidos, sino de la experiencia sensible.

El espacio virtualizado no permite una vuelta, una restitución del espacio físico, sino sólo una progresión del espacio hacia el tiempo. Esto significa que el aspecto temporal respecto a los seres humanos y al mundo se vuelve cada vez más importante, de la misma manera como el aspecto temporal de la imagen se vuelve cada vez más preceptivo. Paralelamente a la temporalización del espacio se da una virtualización del cuerpo.

No sólo Internet o la televisión, sino todos los medios de comunicación aíslan físicamente al individuo en la medida en que esquivan la experiencia directa de la presencia corporal de otras personas. La paradoja es que, con esto, se intenta dos cosas: 1) una intensificación de la experiencia; y 2) un acercamiento virtual de las personas. La ausencia de la materia es compensada con la intensidad de la experiencia sensible. Pero la ausencia física significa también la ausencia de identidad, que participa asimismo en el proceso de virtualización. Uno, aquí, siempre es un "otro".

Podemos plantear, ahora, la segunda obra que nos sirve de ejemplo y que trata la problemática entre máquina y mirada.

"Rara Avis", una instalación interactiva de telepresencia en red de Eduardo Kac, fue creada en 1996 y presentada en el Nexus Contemporary Art Center, en Atlanta (Georgia), como parte del Olympic Art Festival.

La instalación estaba constituida por una enorme pajarera con 30 pájaros vivos, una gran arara tropical, denominada Macowl, que estaba sobre una rama, y un casco de realidad virtual. La arara era un telerrobot, con la capacidad de mover la cabeza y cuya visión estaba constituida por dos minicámaras. El espectador era invitado a ponerse el casco. Al ponerlo, era transportado al interior de la pajarera desde la perspectiva del Macowl, con los ojos de la arara. Así era capaz de observarse a sí mismo desde el punto de vista de la arara.

Cuando el espectador, como participante, movía su cabeza de izquierda a derecha, la cabeza de la arara telerrobótica se movía también, haciendo que el ordenador pudiese ver toda la pajarera desde el punto de vista del Macowl. El espacio real se transformaba inmediatamente en espacio virtual. Además, la instalación estaba permanentemente conectada a Internet. A través de la red, participantes remotos observaban el espacio de la galería desde el punto de vista del Macowl telerrobótico.

El cuerpo del Macowl telerrobótico era compartido en tiempo real por participantes locales y participantes remotos, de todo el mundo, a través de Internet.

Al permitir al participante local estar virtual e indirectamente dentro y físicamente fuera de la pajarera, la instalación abordaba temas vinculados con la identidad y la alteridad. Esta imagen del "otro", encarnada por el Macowl telerrobótico, era potenciada por el hecho de que el participante adoptaba temporalmente el punto de vista del pájaro.



A partir de este ejemplo entendemos los dos puntos citados anteriormente respecto a los objetivos de la virtualización: la intensificación de la experiencia, y el encuentro virtual en el cuerpo virtual en un espacio también virtual.

La teoría del posthumanismo se ha puesto de moda desde hace unos años. Pero creo que, en vista de los caminos que las tecnologías están abriendo a las personas, deberíamos hablar de transhumanismo, ya que, además de superar la visión del mundo humanista, la tecnología permite al sujeto superarse a sí mismo como entidad física.

Hemos hablado, en el caso de Orlan, de un proceso de "re-diseñar" el sujeto. Y hablamos, en el caso de "Rara Avis", de virtualizar el cuerpo y transformar la existencia en pura mirada. La mirada indirecta, a través de la máquina -el robot-, que permite una mirada desde fuera de uno mismo: es la simbiosis paradójica de uno con el otro a partir de la transposición de uno en el otro. Es, en el sentido real de la palabra, la des-corporización del sujeto a través de la visión.

Mi primera pregunta, para abrir el debate, sería entonces: el último Lacan proponía que el objeto es aquello que el sujeto busca en otro sujeto. Por los dos ejemplos anteriores, y teniendo en vista la superación, a partir del uso de las nuevas tecnologías, del dualismo cartesiano entre máquina y mirada y, por ende, de sujeto y objeto, vemos que este argumento ya no sería factible. ¿Cómo, desde las teorías del psicoanálisis, interpretaríamos esta nueva posición del sujeto en el mundo?

Intervención en el debate "Femenino, arte y tecnología" organizado por en el Instituto Frances de Barcelona, el día 26 de mayo de 1999
Ver introducción de Alberto Caballero

Claudia Giannetti

DEBATE ONLINE

APORTACIONES

Autor: Antonio Colom

Título: "El cuerpo de la artista como territorio de arte"

Fecha: 8/11/2000

Comentando "El cuerpo de la artista como territorio de arte" de Orlan. Bien, empiezo. De entrada no puedo eludir lo sorprendente que para mi, desde un primer momento, ha resultado el trabajo de Orlan así como el discurso que a partir del mismo ella produce y se produce. Es una característica impresionante. "Soy una hombre y un mujer", "identidad", "apariciencia", "cuerpo", "arte"....Son palabras que desde este trabajo dejan bien clara una línea de investigación por parte de la autora en relación a la identidad ¿femenina? e incluso en relación a su propia identidad ("no busco una identidad definitiva") y su representación. Y es por la vía de la representación, por la que entra en competencia con el ADN y al mismo tiempo denuncia lo que pueden ser las próximas barbaries que puede producir la manipulación genética. "Recuerda el futuro" dice Orlan... Si he colocado femenina entre interrogantes es porque de entrada y eso lo sabemos todos, el hecho de nacer con un cuerpo de mujer no asegura el no sentirse hombre. No olvidemos que el transexualismo va en las dos direcciones de hombre a mujer y de mujer a hombre. Entonces, ¿porqué encarnar rasgos de retratos de mujeres podría modificar un supuesto problema de identidad?. Me gustaría saber si las sucesivas operaciones a las que se ha sometido Orlan le han cambiado su identidad, su carácter o su ser. Sabemos que contraponer masculino y femenino como pares contrapuestos no alcanza para definir la feminidad en sí misma. Es algo que el siglo XX ha desvelado. Ahora bien, introduciendo un tercer elemento mediador, el cuerpo o el ADN, ¿se resuelve el problema de la representación de lo femenino, de la representación de su apariciencia?. En el pasado siglo, las mujeres han tenido acceso, al fin, a representar a través de los medios artísticos que ellas mismas han elegido, su propias representaciones. ¿Cual sería en la actualidad la problemática en torno a la representación de lo femenino en el campo del arte?. Es una pregunta que lanzo al debate y al mismo tiempo si alguien pudiera ofrecerme bibliografía o trabajos al respecto, pues bienvenidos. En este contexto, lo interesante, al menos para mi, en relación a Orlan es su apuesta por una identidad no definitiva, por lo que mi pregunta es la siguiente: ¿cómo se traduce esto en términos de existencia cotidiana?. Una cosa más. Puesto que en estos momentos ha pasado de la encarnación retratil al retrato con medios tecnológicos de vanguardia bajo el título de Auto-hibridaciones, ¿que sería lo que Orlan ha aprendido sobre la problemática de la identidad hasta el momento y como producto de su trabajo artístico?. Hasta luego,

Antonio Colom

APORTACIÓN 2

Autor: José Pizarro

Título: "Identidad de algo"

Fecha: 21/11/00

La utilización paradigmática del cuerpo en el arte ha ido cambiando con los años, la presencia física en tiempo real del artista era hace al menos treinta años la testificación de una consciencia colectiva, estas actitudes del cuerpo eran leídas como actos cercanos a la vida, una vida neutralizada. Parece ser que para Orlan y otros artistas que utilizan su cuerpo el límite de la mortalidad es a su vez escaso y limitado. Lo pretencioso de sus actos es confiscar a la actitud humana una requisitoria de inmortalidad delegándola en grado artificial a una escasez artística. El cuerpo es visto como cuerpo y es pensado como cuerpo de otro. En Orlan se redefine y ubica una magnitud de una autocompensación mutante de los lugares flotantes. El reflejo de un espejo que muestra algo que no se ve. El cuerpo dentro de un cuerpo, Orlan se adueña de él, distrito de lo manipulable, es ella la carne de un cuerpo y también el concepto de su extensión en relación directa con la exteriorización de un lenguaje. El espectáculo: Alguien que dice/ alguien que oye- alguien que hace/ alguien que goza- alguien que goza/ alguien que sufre. Recordemos la semejanza entre los resultados de las intervenciones (Orlan) con lo que en otros tiempos se manifestaba en lugares como parques y circos, los espectáculos más esperados eran cuando aparecían el gigante-el enano, la mujer barbuda, personas con deformaciones. El horror de la anomalía era presentado como una estética que tenía sus laberintos propios, la contra-estética donde la tragedia de un cuerpo era la mal formación humana. Un humano haciendo de excepto-humano, de allí su virtud, de una clase normal de divertimento. Cuerpos sin mente, lo que la gente buscaba en estos espectáculos era la carne rara, cercana, por consiguiente espeluznante, no la imagen, no a ellos contando sus drama. Se los podía ver moviéndose como animales (de circo) sin exteriorización de dolor o de placer. Cada persona lucha contra lo natural, la visita a consultorios médicos -quirófanos si es preciso- se hace frecuente, lo hacen para calmar el dolor, no para buscar la belleza (el dolor de la belleza). Mientras una fe religiosa -su invento- no les hace posible la queja, sólo la consciencia de la posibilidad de saber del dolor. La Identidad del dolor es ajena a toda perspectiva probatoria de la relación dolor-pensamiento del dolor. Saber que nos pasa cuando la carne parece registrar una anomalía -o en su vulgaridad, una realización- y en su virtud la mente constata todo efecto retardador, dando a la supresión del gesto físico de saber una ignorancia: El límite de la existencia. Lo que la mente sabe no lo sabe el cuerpo, lo que el cuerpo absorbe, manifiesta, desea o rechaza la mente lo ignora, no por desconexión entre ambos, sino porque lo mental es una disolución/disgregación, el cuerpo es cuerpo y la mente: mente y cuerpo alejado de la carne. Esta superación (del dolor) es real, la piel envejece, los órganos comienzan a fallar, la cabeza necesita más memoria RAM, se hace lenta y carece de espacio operacional. Mientras el arte es un pensamiento (un cuerpo) aislado o protegido, inexistente o inasistido. La Mente parecer ser el único lugar posible de aislamiento, de prevención del fragmento de la idea inocente de cuerpo. Donde mundos acrípticos y anónimos se rehacen a los embates de la intemperie de un pasado que cambió -prometiéndolo futuro- para seguir retro-idealizado y estable en su exterioridad; y confuso en su verdadera identidad: Idéntico a algo. Mientras vemos que las mentes se esfuerzan por medir su alcance, ser mente en algún lado; y luego transportar su alegoría a un cuerpo no vacío, sino vaciado. La mente es la mente que no está, la que es difícil medir su proximidad. Es una mente indefinida y al mismo tiempo comprensivamente independiente. Está allí aunque sin cuerpo donde alojarse, esta esperando identificarse con algo.

El cuerpo es algo, cuerpo en su cuerpo, o en otra célula cuerpo. El Cuerpo es un recipiente libre de ser poseído por otra entidad o cosa o consciencia o cuerpo, o la imagen de cuerpo? Esta imagen es reductora de la idea primera de evolución/resignación, la mente que la aloja es una mente que es sólo la imagen-idea de cuerpo, un cuerpo perfecto sin carne, sin huesos, sin órganos, ni ojos con que ver.

José Pizarro

APORTACIÓN 3

Autor: Andrea Ruiz

Título: "Prótesis de Felicidad"

Fecha: 22/11/00

Esencialmente todo apunta a la FELICIDAD eterna, en busca de una vida feliz tal como lo prometen varias doctrinas religiosas (una vida después de la vida) para esto es necesario despojarse del cuerpo como cadena a un mundo material-éste-, obstáculo para una vida espiritual sin sufrimientos 'del alma', sin dolor carnal, sin hambre, sin funciones sexuales, sin cansancio, sin ningún tipo de necesidad fisiológica...éstos últimos requerimientos ineludibles de todo animal vivo. Un mundo feliz es el que buscan los personajes de Las partículas elementales, de Houellebecq, que cita ya R. Cevasco, por un lado a través del control de la vida dada en una nueva especie humana -parecido al ideal antes mencionado-, por otro a través del goce sexual liberado o descontrolado pero descubierto en fin como prótesis de felicidad, y de la expansión de la percepción y la imaginación por las drogas para un estado de éxtasis permanente mientras este estimulador artificial (también prótesis) 'dure'. Digo que toda tecnociencia en la vida y en el arte no puede evitar que tengamos ciertas funciones corporales vitales a las que hay que dedicarle muchíísimos tiempo, sobrepisando el tiempo intelectual y productivo deseable para un artista, al menos para mí, en ésto el texto de Artaud citado por Orlan es preciso. Pero volviendo a la felicidad hoy se nos presentan las mismas y otras soluciones: -la descorporeización hacia una desmaterialización (la eternidad prometida) -y en el otro extremo, la corporeización perfecta o ampliada. Esta última podría lograrse por medio de la mutación genética corrigiendo-eliminando aquellas desagradables funciones corporales y/u obteniendo nuevas capacidades sensoriales (ver más y mejor como una mosca, oír y oler como un perro). Sin duda la robotización del humano, es decir otra vez la prótesis, ahora biónica, nos puede llevar por este mismo camino, como ejemplo conocido vale Stelarc.

Andrea Ruiz



APORTACIÓN 3

Autor: Alberto Caballero

Título: "Modalidades de la Identidad"

Fecha: 3/12/00

Las cuestiones que van surgiendo en el debate me llevan a pensar tres modalidades de la identidad: 1. Una pregunta que se hace el sujeto y que hace al sujeto con respecto al Otro. 2. Una manera de "fichar" al sujeto, de identificarlo: el DNI, la imagen del rostro, las huellas digitales, las radiografías, el tipo sanguíneo, el nombre, la voz también se mide como identificación, ahora el ADN. 3. La "acción" como identidad, de allí el interés de Orlan, la acción misma la identifica a un momento determinado del arte, el sujeto ahora se pregunta sobre que acciones realiza con las cuales adquiere una identidad. No se trata de quien quiere ser, sino que acciones realiza, se realiza a través de esas acciones. Ahora no es suficiente hablar de identidades, la identidad es una herramienta muy delicada, a tener en cuenta. Saludos,

Alberto Caballero

CRÉDITOS

Edición y producción: MECAD\Media Centre d'Art i Disseny

Coordinación: Alberto Caballero

Redacción: Idoia García de Cortózar, Dpto. de Comunicación de MECAD

Revisión: Isis Infanzón, Dpto. de Actividades de MECAD

Diseño y realización: USI-MECAD

Agradecimientos: A Rithée Cevasco por la palabra, a los colegas que han participado de los debates off-line por sostener la palabra y a Antonio Colom por abrir nuevos horizontes.

MECAD Electronic Journal N° 5, octubre de 2000.

El cierre del siglo XX. Femenino, arte y tecnología. Homenaje a Orlan.

© 2000, MECAD\Media Centre d'Art i Disseny. Todos los derechos de esta edición están reservados.

© de los textos, los autores. Publicación y traducciones autorizadas por todos los autores.

© de las reproducciones de imágenes autorizadas, Orlan y los fotógrafos.

Ninguna parte de esta publicación puede ser reproducida, almacenada o transmitida en manera alguna ni por ningún medio, ya sea electrónico, químico, mecánico, de grabación o de fotocopia, sin permiso previo del editor.

MECAD Electronic Journal no se identifica necesariamente con las opiniones expresadas en las colaboraciones, que son responsabilidad exclusiva de sus autores.

MECAD\Media Centre d'Art i Disseny

Av. Marquès de Comillas 79-83

08202 Sabadell - Barcelona (España)

Tel.: + 34 93 745 70 40

Fax: + 34 93 726 81 83

info@mecad.org