

La estética de los cuerpos mutantes en las obras de Sterlac, Orlan y Gunter von Hagens

Silvana Vilodre Goellner¹ y Edvaldo Souza Couto²

¹Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil.

Pesquisa com beca de CNPq

²Universidade Federal da Bahia, Brasil

goellner@terra.com.br

Resumen

El artículo analiza la construcción social del cuerpo contemporáneo por medio de obras de tres artistas: Sterlac, Orlan y Gunther von Hagens. Al seleccionarlos queremos, por intermedio de sus trabajos artísticos, enfatizar vertientes de la estética y de la filosofía de la técnica contemporánea, una vez que estas influyen en gran medida sus *performances*. Es necesario resaltar el modo como cada uno promueve la combinación hombre-máquina, visto que sus obras evidencian tanto la concepción de cuerpo mutante como una nueva mentalidad sobre el cuerpo producido por la era tecnológica. El análisis de sus obras se fundamenta en el aporte teórico de autores franceses de la línea posmoderna que discuten sobre estética y mutaciones corporales, tales como Lipovetsky (1994), Baudrillard (1997) y Virilio (1992 y 1996). El artículo discute las posiciones de esos autores y artistas sobre la creciente simbiosis entre la carne y la técnica, lo orgánico y lo inorgánico, evidenciando cuán tenues son las fronteras entre la naturaleza y lo tecnológicamente potenciado. Concluimos que ahora el cuerpo, vivo o muerto, es nada más y nada menos que una *performance* y que cada uno se debe perfeccionar siempre en escena.

Palabras claves: estética, cuerpos mutantes, Sterlac, Orlan, Gunther von Hagens.

The aesthetics of mutant bodies in the works of Sterlac, Orlan and Gunther von Hagens

Abstract

This article analyzes the social construction of the contemporary body through the work of three artists: Sterlac, Orlan, and Gunther von Hagens. We have chosen them in order to discuss, through their works, the contemporary currents in aesthetics and the philosophy of technique that inform their performances. Furthermore, we seek to draw attention to the way each one of them promotes a hybrid human-machine, through works that promote both a conception of the mutant body and a new attitude toward the body as it is produced by our technological era. Our analysis of their work is based on the theoretical contributions of French postmodern authors that discuss aesthetics and bodily mutations, such as Lipovetsky (1994), Baudrillard (1997) and Virilio (1992 e 1996). The article considers the positions of these artists and authors regarding the increasing symbiosis of flesh and technique, the organic and the inorganic, demonstrating just how tenuous the boundaries between nature and potentialized technology are. We conclude with the argument that the body—whether living or dead—has become nothing more and nothing less than a performance that each one of us must perpetually attempt to perfect and to stage.

Key words: aesthetics, mutant bodies, the body, technologies.

INTRODUCCIÓN

Las artes en el cuerpo y las artes del cuerpo integran la construcción del humano. Traspasan tiempos y culturas, mueven lo imaginario, hacen pulsar distintos rituales y simbologías. Revelan el tiempo donde se elaboraron, reconstruyen sus pasados de la misma manera que proyectan el futuro.

Como un subgénero de las *performances* artísticas, el *body art* surge a fines de los años sesenta y conquista su apogeo en los años setenta al proponer el rechazo del objeto de arte como un bien mercantil y proponerlo como un arte inmaterial, de la idea, teóricamente invendible. Mo-

delado por el artista a partir de su propio cuerpo, era importante acentuar el desprendimiento de la carne, cuya *performance* traducida en arte no es posible adquirir, reproducir, que pase a ser propiedad de otro. *Piercings*, perforaciones, cortes, suspensiones, pinturas, adornos son marcas que traducen un modelo de hacer arte cuya tela es el cuerpo, un territorio mediado por distintas significaciones.

Con el desarrollo tecnológico, característico de la sociedad contemporánea, tales intervenciones pasaron a adquirir distintos niveles de detalle y sofisticación, posibilitando la emergencia de exhibiciones que traspasan las fronteras de la piel y entran al interior del cuerpo, sus músculos, órganos y fluidos. Mediadas por la técnica, nuevas configuraciones corporales invaden el escenario urbano, evidenciando cuán tenues son las fronteras entre la naturaleza y la cultura, entre lo biológico y lo tecnológicamente potenciado. Son seres mutantes, híbridos contemporáneos cuya estética desasosiega, al mismo tiempo que pone en acción otras formas de pensar lo humano en cada uno de nosotros (Couto y Goellner, 2007).

En este escenario emergen cuerpos transformados en arte, reconfigurados por la Biotecnología y por la Cibernética, tales como los de Sterlarc y Orlan, que son materias vivas que tensionan representaciones convencionales de belleza, salud, finitud y límites corporales. Cuerpos como los esculpidos por el anatomista Gunther von Hagens, que son imágenes perpetuadas de seres otrora vivos y en movimiento. Cuerpos que borran las fronteras entre lo orgánico y lo inorgánico, expresiones adensadas por la manifestación híbrida de lo natural y de lo artificial.

1. FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA

Más que un objeto de la naturaleza, el cuerpo humano es una construcción cultural y las mutaciones que en él se operan no son recientes. Ellas remiten a los códigos de cada cultura dentro de los límites tecnocientíficos de cada época. La antigua discusión sobre la combinación de hombre-máquina estuvo en el centro de las investigaciones en la era del materialismo y del mecanicismo, en las tentativas de elaboración de autómatas, típicas del siglo XIX, y se actualizan a través de la Biotecnología y de la Cibernética. Con las tecnologías avanzadas, antiguas limitaciones físicas son superadas y los recursos para moldar el cuerpo se multiplican y popularizan.

En los días actuales es cada vez mayor el número de artistas que buscan aliarse a las llamadas tecnologías, para crear otras realidades del arte y explorar sensibilidades corporales diversas. Entre los muchos que se aventuran en ese proceso optamos por analizar el trabajo de tres de ellos: el australiano Sterlac, la francesa Orlan y el alemán Gunther von Hagens. Al seleccionarlos queremos, por intermedio de sus trabajos artísticos, enfatizar vertientes de la estética y de la filosofía de la técnica contemporáneas, una vez que estas, en grande medida, influyen en sus *performances*. Debemos resaltar el modo como cada uno promueve la mezcla hombre-máquina, visto que sus obras evidencian tanto la concepción de cuerpo mutante como una nueva mentalidad sobre el cuerpo producido por la era tecnológica.

Sterlac, Orlan y Gunther von Hagens tienen mucho en común: son artistas-cientificistas, forman parte de una generación que vive cotidianamente las más diversas tecnologías proteicas y de comunicación y experimentan en el cuerpo los efectos de la relación íntima entre hombres y máquinas. Los tres promueven mezclas entre lo orgánico y lo sintético, lo natural y lo superficial, exploran los límites físicos e intentan traspasarlos ampliando la capacidad y la potencia corporal por medio de las tecnologías. De ese modo dan visibilidad a una estética proteica, cirugía y plástica de los cuerpos en estos tiempos de cibercultura.

A partir de esos puntos cada artista elabora caminos diferentes y propios, cada uno sigue una vertiente de la filosofía de la técnica contemporánea con una percepción diferenciada, pero complementaria, de la relación cuerpo-tecnologías. El análisis de sus obras se fundamenta en el aporte teórico de autores franceses de la línea posmoderna que discuten sobre estética y mutaciones corporales, tales como Gilles Lipovetsky (1994), Jean Baudrillard (1997), Paul Virilio (1992 y 1996), Henri-Pierre Jeudy (1998) y David Le Breton (1999).

2. ANÁLISIS

2.1. Sterlac (1) y la obsolescencia del cuerpo

Una vertiente de la filosofía de la técnica —representada por Marshall McLuhan (1977), desarrollada por Paul Virilio (1992 y 1996) y Jean Baudrillard (1997), y elegida por Sterlac (1997)— dice que la tecnología es una prolongación del humano y supone la reversibilidad del

cuerpo en un proceso de su propio desaparecimiento. Esa filosofía sobreentiende que la técnica siempre es superior al hombre, porque ella presupone que el cuerpo es una cosa imperfecta y débil que se debe construir técnicamente perfecta y potente. En esa tarea de equipar técnicamente el cuerpo para que adquiriera propiedades características de las máquinas, como velocidad, resistencia y precisión, los experimentos y las combinaciones son bienvenidos. Las prótesis y las micromáquinas se deben implantar en el interior de la piel para revitalizar la corporalidad, mostrando que el cuerpo es nada más y nada menos que un embalaje para las máquinas.

Ese diálogo del hombre con la tecnología no es reciente. La historia humana se confunde con la historia de la técnica. Según Izagirre (1997), desde que los primeros homínidos liberaron sus manos para poder usarlas como instrumento, es decir, como *interfaz* para comunicar su pensamiento con el proceso de transformación de los objetos, empezó el proceso tecnológico, que junto con el aparejamiento del lenguaje, transformará todo el pensamiento. Pasamos de la fase de actuar con las manos como instrumentos directos, es decir, *manipulando* lo que está a nuestro alrededor, a la mano cibernética teledirigida y teleprocesada.

Esa evolución se revela de modo ejemplar en el proyecto de la mano robótica del artista australiano Sterlac, quien al usar las tecnologías propias de la Medicina, de la robótica y de la realidad virtual, expande sus parámetros corporales, pues entiende que las máquinas, además de ampliar nuestros músculos, miembros, sentidos y partes del cerebro, promueven un diálogo continuo con lo humano. En pauta está la integración cada vez más acentuada entre la exterioridad y la interioridad, lo orgánico y lo inorgánico, lo natural y lo artificial. Ese es el proceso que se pasa a escenificar en el cuerpo del artista, con el objeto de demostrar la condición de combinación del cuerpo con las técnicas, la progresiva naturalización de los artificios instalados o implantados en el sujeto. El objetivo es explotar los límites expresivos, sensoriales y materiales de la corporalidad por medio de dispositivos tecnológicos. Para Sterlac, lo importante es destacar hasta qué punto el ritmo de las máquinas condiciona y estetiza el funcionamiento de músculos, miembros y ondas cerebrales.

Al adoptar ese fundamento teórico en su trabajo, revela su concepción de que el cuerpo concebido fuera de las tecnologías está en desuso, es algo que no funciona más de forma adecuada para las nuevas exigencias de desempeño de los tiempos actuales. ¡Quedó, por lo tanto, obsole-

to! El artista defiende que el cuerpo debe irrumpir y transgredir sus límites biológicos, culturales y planetarios. Para Sterlac,

debemos preguntarnos si un cuerpo bípedo, que respira, con visión binocular y un cerebro de 1.400 cm³ es una forma biológica adecuada. Él no es suficiente para la cantidad, complejidad y calidad de información que acumuló; está limitado por la precisión, velocidad y poder de la tecnología y está biológicamente mal equipado para enfrentar su nuevo ambiente extraterrestre. El cuerpo no es una estructura muy eficiente, ni muy durable; su desempeño lo determina la edad. Es susceptible a enfermedades y está predestinado a una muerte cierta e inminente. Sus parámetros de supervivencia son muy limitados —el cuerpo puede sobrevivir solamente semanas sin comida, días sin agua y minutos sin oxígeno. La ausencia de un proyecto modular del cuerpo y de su sistema inmunológico que reacciona exageradamente dificulta la sustitución de organismos defectuosos. Considerar el cuerpo obsoleto en forma y función puede ser el auge de la tontería tecnológica, pero, así mismo, él puede ser la mayor de las realizaciones humanas (1997:54).

La presencia de la máquina es lo que ahora puede devolverle algún sentido al cuerpo, garantizar su funcionalidad. Como la tecnología es cada vez más miniaturizada y biocompatible, ella posa sobre el cuerpo, se implanta en él haciendo que la dinámica corporal sea cada vez más determinada por la presencia de las máquinas. El artista está convencido de que la estructura fisiológica del cuerpo determina su inteligencia y sus sensaciones, motivo por el cual usa la tecnología para modificar esa estructura, creando así una percepción modificada de la realidad corporal. Por medio de su estética protética extrapola y busca nuevas trayectorias corporales. Como un escultor genético, reestructura e hipersensibiliza el cuerpo humano, transformándose en más que un artista *performántico*: Sterlac es un arquitecto de los espacios interiores del cuerpo, un provocador de mutaciones, un ejemplar transformador del paisaje del humano.

Así lo hace en *Escultura en el estómago*. En esta *performance*, el artista proyecta una escultura para que se trague y aloje en su propio estómago dilatado. El espacio interno del cuerpo ahora abriga técnica y arte, y el estómago deja de ser apenas un órgano con funciones digestivas y pasa a ser, también, un ambiente estético. Sobre esta *performance* escribe Sterlac.

La tecnología invade el cuerpo y funciona dentro de él no como un sustituto protético, sino como un ornamento estético. La estructura de su obra está comprimida dentro de una cápsula que tiene las dimensiones de 50 mm. x 14 mm. y atada a su caja de control, que se traga y llega al estómago. El estómago se infla con aire, usando un endoscopio. Un panel de circuitos lógicos y un servomotor abren la escultura y la extienden, usando un cable flexible y extensible, hasta la dimensión de 80 mm. x 50 mm. Un timbre piezoeléctrico toca en sintonía con una lámpara que se prende y apaga dentro del estómago. La escultura es una extensión/retracción que emite sonidos y es autoiluminada (Ella se fabrica usando metales para implante, como titanio, acero inoxidable, plata y oro). La escultura se retrae hacia dentro de su cápsula, que se debe remover. Como es un cuerpo, no se observa más el arte, no actúa más como arte, sino que contiene arte. El cuerpo hueco pasa a ser el hospedero, no de un yo o de un alma, sino simplemente de una escultura (1997:57).

Para Sterlac, estamos al final de la filosofía y de la fisiología humana, y al hombre no lo define más lo natural ni lo animal, sino la tecnología, donde lo poshumano es definido por la fisiología biotécnica. Por ello, él se posiciona en escena como una parte de la propia máquina. Para extender las capacidades corporales conecta su cuerpo a las computadoras, acopla a su brazo otro brazo mecánico, una mano robótica, instala sus ojos láser, usa sistemas sonoros y su cuerpo pasa a funcionar de acuerdo con el ritmo de las máquinas. Él encarna al híbrido hombre-máquina en el cual todos nos estamos transformando. Es el destino ciborg que progresivamente nos seduce y acaricia. Los humanos se están re proyectando técnicamente para que sean más compatibles con las máquinas. Y aquí él enfatiza el obsolescencia del modelo psicocuerpo y la urgencia del cibercuerpo.

El psicocuerpo no es resistente ni confiable. Su código genético produce un cuerpo que muchas veces funciona mal y que se cansa rápidamente, posibilitando apenas parámetros tenues de supervivencia y limitando su longevidad. Su química carbónica genera emociones superadas. El psicocuerpo es esquizofrénico. El cibercuerpo no es un sujeto, sino un objeto —no un objeto de envidia, sino un objeto para la ingeniería—. El cibercuerpo se eriza con electrodos y antenas, ampliando sus capacidades y proyectando su presencia a lugares

remotos y hacia dentro de espacios virtuales. El cibercuerpo se transforma en un sistema extendido —no para meramente sostener un yo, sino para intensificar operaciones e iniciar sistemas inteligentes alternados— (Sterlac, 1997:59).

Para Sterlac, el híbrido hombre-máquina produce una nueva concepción de cuerpo y movimiento. En sus *performances* él busca aliar la experiencia física intensificada por el uso de las prótesis con la expresión artística; en este caso, la danza. La *performance Substance* (1990) muestra que es posible entrecruzar cuatro movimientos: el improvisado por el cuerpo; el de la mano robotizada, controlada por señales de los músculos del estómago y de las piernas; el programado, del brazo artificial, y, por fin, el del brazo izquierdo, que reacciona independientemente de su voluntad, por intermedio de las descargas de la corriente eléctrica que pasa por él. Esas experiencias extienden y aumentan el cuerpo, visual y acústicamente. Esos experimentos remiten a la *performance Cuerpo amplificado, ojos láser y tercera mano*, que se empezó a crear en 1986. Para Sterlac (1997), los procesos del cuerpo amplificado incluyen ondas del cerebro (EGG), músculo (EMG), pulsación (*plethysmogram*) y flujo sanguíneo (*doppler flow meter*). Otros transductores y sensores monitorean el movimiento de los miembros e indican la postura del cuerpo. El campo sonoro está configurado por zumbidos, trinados, *cliques*, baques, *bipes* —de señales disparadas *randómicas*, repetitivas y rítmicas—. La mano artificial, prendida al brazo derecho como una adición y no como una sustitución protética, es capaz de ejecutar movimientos independientes, activándose por señales de EMG de los músculos abdominales y de la pierna. Ella tiene un mecanismo para abrir y cerrar la mano; la muñeca puede girar 290 grados en los dos sentidos y un sistema de *feedback* táctil para un ‘sentido de tacto’ rudimental. Mientras el cuerpo activa su manipulador suplementario (la tercera mano), el brazo izquierdo real se controla a distancia —lo ponen en acción dos estimuladores musculares—. Electrodo colocados en los músculos flexores y bíceps hacen que los dedos se curven, las muñecas se doblen y el brazo suba. El accionador del movimiento del brazo regula el ritmo del desempeño, y las señales del estimulador se usan como fuentes sonoras, así como el sonido del motor del mecanismo de la tercera mano. El cuerpo se mueve en una instalación luminosa estructurada e interactiva que se prende y apaga y brilla, respondiendo y reaccionando a las descargas eléctricas del cuerpo —a veces sincronizadas, a veces contraponiéndose—. La luz no se trata

como una iluminación externa al cuerpo, sino como una manifestación de los ritmos del cuerpo. La *performance* es una coreografía de movimientos controlados, restringidos e involuntarios —de ritmos internos y gestos externos—. Es una interacción del control fisiológico con la modulación electrónica. De las funciones humanas con la ampliación de la máquina (Sterlac, 1997).

De esa manera, al cuestionar sobre el *desing* del cuerpo humano, Sterlac se muestra convencido de cuánto está desfasado. En la actualidad las tecnologías son más pulsantes que el organismo. Por ello, él busca acentuar la pérdida y el desaparecimiento del cuerpo considerado más natural, al mismo tiempo que indica la necesidad urgente de que se construya la corporalidad por medio de las micromáquinas. Esa nueva cartografía revela que el cuerpo vive sus últimos ensayos antes del estreno de la evolución poshumana, que es su más reciente destino. La evolución poshumana es la que se programa, controla, expande y continuamente actualiza por medio de prótesis y *softwares* de alta tecnología. Cuando las nanotecnologías biocompatibles invaden y rediseñan el cuerpo, está en marcha una nueva especie singular. En esa etapa, en pleno desarrollo y realización, es cada vez más difícil distinguir lo que es una prótesis en el humano y lo que es carne en la máquina.

Figura 1. Sterlac: *Structure/ Substance* (1990).



Interconectado a varios objetos técnicos, Sterlac actúa como un elemento de paso eléctrico de una a otra máquina. Su cuerpo, una resistencia, sobrevive, reacciona, se mueve por medio de las corrientes eléctricas. La máquina le da choques, literalmente, y debido a ellos su cuerpo se mueve. Sus movimientos, a su vez, de forma involuntaria, van a pasar a través de él y afectar a otra máquina. Él es propiamente una máquina. Es coherente con Sterlac dejarse quemar por la corriente que la máquina descarga, activa y potencia en su cuerpo. Sin esa tecnología, sin esa relación fusional, es imposible que el artista tenga consciencia de sí mismo, de su corporalidad.

En el arte de Sterlac se revela la revolución de las trasplantaciones de las prótesis en el humano, de la cual habla Virilio (1992 y 1996). Después de haber colonizado la naturaleza y todos los espacios, ahora se debe colonizar, por medio de las tecnologías, la propia corporalidad. Para que el cuerpo funcione siempre, muestre ininterrumpidamente su vitalidad, es necesario que se confunda con las máquinas. Se deben retirar todas sus vísceras inútiles para que pueda ser un mejor receptáculo de las tecnologías.

2.2. Orlan (2) y la *performance* quirúrgica de una estética de la transformación

Orlan desarrolla su arte basada en la creencia de que el cuerpo siempre fue mutable, lo que no significa afirmar que se deba esperar que la lentitud de la naturaleza lo transforme. Las técnicas médicas, especialmente las cirugías estéticas, permiten la aceleración de este proceso donde las mutaciones corporales se pueden hacer y visualizar en tiempos cada vez menores. Para la artista, la sala quirúrgica es el espacio más emblemático para retratar las políticas tecnológicas del cuerpo contemporáneo: lugar que certifica nuestra incompletud, al mismo tiempo que promueve su mutación en pro de la belleza, perfección y juventud.

En ese escenario, la obra de Orlan gana especial destaque. Al metamorfosearse por medio del uso de esmeradas técnicas quirúrgicas, revela cuánto la sociedad contemporánea, mediatizada por los avances tecnocientíficos, incita a los sujetos a recrear constantemente sus cuerpos recurriendo a intervenciones diversas, tales como la lipoaspiración, implante de silicona, cirugía plástica, acoplamiento de prótesis, etcétera.

Para Orlan es importante usar su materia orgánica como material principal de sus intervenciones artísticas. Cortar, abrir, tocar, implantar, cerrar, coser y cicatrizar partes del cuerpo son actos *performánticos*. Al paso que muchos exhiben una nueva imagen corporal tras una intervención quirúrgica, Orlan exhibe la operación como arte. Más importante que el cuerpo reconfigurado por las plásticas, es el momento en que ocurre la transformación. En Orlan,

cada operación constituye una *performance*: la paciente, el cirujano y las enfermeras usan trajes de alta costura, diseñados en algún caso por Paco Rabanne, y la sala de operaciones está adornada con un crucifijo, frutas de plástico y enormes

carteles con el nombre de los patrocinadores de la operación, al estilo kitsch de las carteleras de cine de los años cincuenta. El comportamiento de Orlan, que se encuentra solamente bajo anestesia local, se parece más al de una directora en un plató de cine que al de una paciente; durante una operación en Nueva York, en 1993, leyó fragmentos de un libro de psicoanálisis y se comunicó por teléfono y fax con miles de espectadores del mundo entero que iban siguiendo el acontecimiento en directo, vía satélite (Dery, 1998:265).

La artista usa su corporalidad como una especie de encuentro entre la *performance* metamorfósica y *bodybuilding*. El culto al cuerpo y la construcción física de la supuesta perfección se convirtieron en un hecho habitual en nuestra época. El arte de Orlan resignifica esa representación, pues evidencia que no basta apenas perfeccionar el cuerpo, ¡hay que modificarlo!

La estrategia ahora es, pues, la de la *body modification*, también llamada por la artista de *carnal art*. El *carnal art* se refiere a un trabajo de autorretrato en sentido clásico, pero se hace con los medios tecnológicos característicos de nuestro tiempo, donde el cuerpo oscila entre la desfiguración y la reconfiguración. El cuerpo se entiende, entonces, como una realidad que será modificada. Mas el *carnal art* no desea el dolor, no es una forma de purificación ni de redención. Por eso el cuerpo que será modificado mediante cirugías está siempre anestesiado. A la artista no le interesa el resultado plástico final, sino la operación *performance* de la cual resulta un cuerpo modificado, objeto de debate público y, por ese motivo, exhibido mediáticamente. Para Orlan ya no tiene sentido representar el cuerpo; es necesario modificarlo.

Puede parecer raro que una expresión artística vinculada a la necesidad de intervenciones quirúrgicas en el cuerpo no desee el dolor. Pero de hecho es así. Orlan (1995) narra que en el momento de una operación, despierta, declaró a su público: “Siento hacerlos sufrir, pero acuérdense, yo no sufro nada. Sólo sufriré como ustedes: cuando vea las imágenes”.

Para la *performance* *La obra maestra absoluta: la reencarnación de Santa Orlan*, la artista se sometió a siete operaciones. Primero, en una computadora remodeló la imagen de su rostro en la búsqueda de la belleza ideal renacentista. Con la imagen considerada perfecta, convocó equipos de cirujanos que le modificarían el rostro en la indagación de las formas ideales resultantes de la siguiente mezcla. Como afirma Gutiérrez,

“la frente de Mona Lisa, de Leonardo; los ojos de Psique, del escultor y pintor francés Gerone; la nariz de Diana, atribuida a la Escuela de Fontainebleau; la boca de Europa, de Boucher y, por último, el mentón de la Venus de Botticelli” (1997:37).

Después de las cirugías, el rostro de la artista pasó a ser una síntesis de la historia de la pintura. Una síntesis que incluye la sangre, el *glamour* y la imagen popular excéntrica de Orlan. Todo ello insertado en un contexto publicitario y mediático. Pero eso no es todo. Su piel se convirtió en una frontera entre el pasado y el futuro, lo privado y lo público, lo interior y lo exterior, el cuerpo y la técnica, el pensamiento y la acción, el arte y la vida. En su cuerpo, todas esas referencias se confunden. Su trabajo tiene claramente tres etapas. Primera: dibuja su nuevo rostro en la computadora; segunda: lo materializa por medio de cirugías plásticas; tercera: transmite las operaciones directamente de galerías, museos y hospitales, vía satélite, por Internet.

Figura 2. Orlan: cuarta operación (1995).



La artista afirma que no transforma su rostro y su cuerpo para estar más joven o más bella. Lo que le interesa no es la juventud o la encarnación efímera de un determinado canon de belleza, sino la mutación física que esos modelos le van a proporcionar. Lo que desea es un cambio completo de la imagen del cuerpo como potencia de actualización. Orlan explica por qué eligió esas referencias:

Elijo esos modelos no por los cánones de belleza que se supone que representan, sino debido a las historias que están asociadas a ellos. Elijo a Diana porque se niega a someterse a los dioses o a los hombres, es altiva y agresiva, dirige un grupo; a Mona Lisa porque es una luz de la Historia del Arte, un punto de referencia, no porque sea bella según los criterios de belleza contemporáneos, sino porque detrás de esa mujer existe un hombre que hoy sabemos que es el propio Leonardo Da Vinci, un autorretrato escondido en la imagen de Mona Lisa (lo que nos despierta la cuestión de la identidad). No quiero parecerme a la Venus de Botticelli. No quiero parecerme a Europa de Gustavo Moreau (no es mi pintor favorito). ¡Elegí a Euro-

pa porque es parte de un cuadro inacabado, como la mayoría! No quiero parecerme a la Diana del cuadro de la Escuela de Fontainebleau. No quiero parecerme a Mona Lisa... como se dijo y se sigue diciendo en los periódicos y en la televisión a pesar de sus múltiples desmentidos y furiosas correcciones (López, 1998:34).

Concluido un trayecto, hecha una *performance*, la artista pasa a otra. Así, es posible tener varias versiones de cuerpo, una configuración nueva para cada trabajo. López (1998) describe otra *performance* de Orlan, como la séptima *performance* de esta serie que ocurrió en la ciudad de Nueva York, en el año de 1993. Basada en el concepto de omnipresencia y realizada por el doctor Marjorie Cramer, la nueva *performance* se difundió por satélite desde la galería Sandra Gehring, de Nueva York, al Centro Pompidou, de París, al McLuhan Center, de Toronto, y a otra decena de lugares que estaban en contacto interactivo, lo cual permitía que los espectadores de todos los países intervinieran en la operación con sus comentarios y preguntas que la propia Orlan contestaba cuando el momento quirúrgico lo permitía. Entre otras intenciones, quería hacer público y transparente un acto tan íntimo como una cirugía. En la galería promotora de la obra se instalaron 41 paneles correspondientes a los 40 días de exposición y de recuperación posoperatoria, y uno más que exhibía la fotografía que diariamente se le tomaba al cuerpo. De acuerdo con López, “cada día esa foto se exhibía al lado de la artista-obra tal como estaba aquel día: primero totalmente vendada, después con hematomas de todos los colores que le iban apareciendo, y, al final, el resultado: la foto del último día. Y la instalación estaba completa” (1998:35).

En 1996 la artista presentó otra obra titulada *Este es mi cuerpo, este es mi software*, donde hizo desaparecer su cuerpo. Creó una cabeza virtual, sin cuerpo, que hablaba con la Orlan real y con el público. Para ella, el cuerpo real estaba obsoleto, por eso podía desaparecer. Todo lo que resta es el cuerpo cultural, creado por el arte, la ciencia y la tecnología.

Para Orlan, recrear el cuerpo por medio de las tecnologías médicas avanzadas es una manera de luchar contra lo que es innato, lo inexorable, la naturaleza. Interferir en el cuerpo es blasfemar contra lo que se le impone a la humanidad. Su trabajo realza la condición del cuerpo como una opción del modelo corporal que el sujeto eligió. A fin de cuentas, las manipulaciones genéticas y las cirugías plásticas son cada vez más comunes para un número cada vez mayor de personas, y trasladan la exhibi-

ción de los cuerpos espectacularizados por los medios de difusión: componen deseos y sueños de miles de personas que viven en el anonimato de las ciudades.

Las intervenciones quirúrgicas de Orlan revolucionan el estudio del cuerpo en la sociedad tecnológica. Primero lo niega como signo de la identidad; después transforma el cuerpo pasivo, que padece, en activo, que actúa; finalmente, cuestiona los límites entre la ciencia y el arte. A todo momento interroga lo que es la naturaleza hoy y demuestra que esta también es un producto de la técnica. Haciendo uso de anestésicos, microcirugías y analgésicos, la artista desacraliza la cirugía plástica y la revela como una técnica ejemplar de la mutación corporal y artística.

2.3. Gunther von Hagens: una estética para cuerpos muertos

Cuerpos muertos exhibidos en museos. Cuerpos perpetuados por el anatomista alemán Gunther von Hagens (3), cuya exhibición da con los límites entre el arte y el puro espectáculo, que muchos consideran mórbido, una especie de versión contemporánea del gabinete de monstruosidades. Usando una técnica que denomina *plastination*, Hagens sustituye los líquidos y tejidos mojados del organismo por materias artificiales, como goma de silicona, resina de epoxi y poliéster, en un procedimiento especial de vacío, lo que permite la preservación casi absoluta de las apariencias de los tejidos del cuerpo humano, como sus músculos, huesos y venas bien definidos. El resultado es que las células y los relieves de las superficies quedan inalterados, aun en nivel microscópico. Así, el visitante puede ver detalles y el interior de la piel a través de la complejidad tridimensional del cuerpo.

En 2002 en un teatro londinense, el médico disecó un cadáver para una selecta platea que disputó ferozmente cada entrada. Con el objetivo declarado de revelar la belleza del cuerpo humano tras el término de la vida, Hagens dijo que se inspiró en ciertos ejemplos famosos en la propia historia del arte. Algunas de sus referencias son Leonardo Da Vinci, que usó cadáveres como modelos para sus dibujos anatómicos; y Rembrandt, que en 1632 presentó el profesor de anatomía en el cuadro *La lección de anatomía del Dr. Tulp*, en pleno proceso de disección pública de un cadáver, rodeado de amigos y atentos curiosos. Dicho sea de paso, su *performance* recuerda el trabajo de Rembrandt hasta por el uso de ciertas piezas indumentarias, como el sombrero negro y el chaleco de Beuys.

A pesar de todas las polémicas que las rodean, las obras de Hagens son extremadamente perturbadoras. No solo porque perpetúan anatomías descompuestas, sino porque parecen llevar a las últimas consecuencias un proceso de desacralización de los cuerpos humanos, tan de moda en nuestro tiempo, cuando miles de personas intentaron e intentan liberar sus cuerpos de antiguos vínculos religiosos, geográficos, temporales, morales y, más recientemente, genéticos. No se trata esencialmente de un mero placer o curiosidad por lo mórbido, ni atracción por la muerte, por la ciencia o por el arte; lo que parece que se reivindica es el derecho de conocer los cuerpos por dentro, de no contentarse con la piel, de revolver y revelar todos los secretos, traspasar fronteras, superar límites, dejar el cuerpo transparente, sin zonas de sombras o invisibilidad.

**Figura 3. Gunther von Hagens:
un hombre con su piel.**



Con ello el estatuto del cuerpo pasa de la exclusión a la completa exhibición. Si durante muchos siglos, bajo el dominio de una determinada tradición filosófica religiosa, el cuerpo sufrió todo tipo de exclusión y se tenía que preservar, inviolado por la ciencia y por las técnicas, en las últimas décadas pasó a ser objeto de culto, reconocido como espectáculo magnífico, protagonista de un total y radical exhibicionismo en las ciencias, en las artes y, principalmente, en los medios de difusión. El conocimiento del cuerpo coincide cada vez más con la exhibición del cuerpo, aunque sea sin vida, y el arte de Hagens muestra

que el cuerpo muerto sigue siendo *performántico*, se sigue adorando, negociando y, sobre todo, exhibiéndose ininterrumpidamente. Si el cuerpo vivo de muchos artistas se puede ver como una obra de arte, ahora el cuerpo muerto también gana el mismo estatuto. Exponer cadáveres *plastinados* puede ser chocante, indecente o vil para muchas personas; una estupidez o una banalidad. También puede ser educativo y hasta artístico. En realidad, todo pasó a ser una posibilidad, y en el reino de las posibilidades, todo puede ser, puede ser que sea, puede dejar de ser. El cuerpo, vivo o muerto, es una *performance*, un medio, un hecho.

CONCLUSIONES

La completa y compleja exhibición del cuerpo no se desarrolla sin una intensa explotación comercial de las imágenes y de los propios organismos. En ese campo están insertados artistas que dicen que donan su cuerpo al arte, pues al producir sus obras y *performances* retratan muchas de las interferencias técnico-científicas bajo la piel. Artistas como Sterlac y Orlan, cuyos cuerpos ellos mismos convierten en objeto de arte, o como Gunter von Hagens, que al esculpir cuerpos ajenos los desacraliza, confiriendo visibilidad a lo que comúnmente reside en las sombras de la putrefacción, traducen importantes experiencias de las mutaciones corporales en el área tecnológica.

Tales experiencias solo se tornarán posibles por causa de la creciente y minuciosa intervención técnica y científica en la estructura física, y muchas veces mental, de los sujetos cuyo perfeccionamiento es promovido por la exhibición de esos cuerpos camaleónicos, protagonistas de una forma de hacer arte que se encarga de mostrarlos en sus diversos procesos de transformación. En la actual circulación sideral de cuerpos e imágenes corporales, estas artes revelan que los cuerpos vivos o muertos entran al mercado del arte: se cuidan, embellecen, maquillan, reconstruyen, exhiben y comercializan, sea bajo la forma de pago de entradas y del consumo directo de imágenes reales, sea bajo la venta de *souvenirs*, catálogos, postales, camisetas, videos y relicarios.

Denuncia social, apogeo *performántico*, eliminación de las diferencias entre el cuerpo orgánico y el cuerpo artístico, escaneamiento y virtualización de los organismos, esas experiencias artísticas nos dicen que en todo momento es necesario reinventar y visibilizar el cuerpo. Hacerlo *performántico* y fotogénico, no solo en su exterior, sino igualmente en el interior de su piel. Todo se debe mostrar, ver, comercializar y adorar. Así, las fronteras del cuerpo se vencen y traspasan progresivamente, tanto en la ciencia y en la técnica como en el arte. Ello no quiere decir que los misterios se revelan completamente. Siempre que se vencen algunas fronteras, otras tantas aparecen, nuevos misterios nos seducen. Y el cuerpo sigue siendo una fuente de crecientes e incansables búsquedas y desciframientos.

Notas

1. Sterlac es un artista de origen australiano que desde los años setenta ha realizado diversas *performances* corporales. Más información en <http://www.stelarc.va.com.au/photos/index.htm>
2. Orlan es una artista y profesora investigadora de la Escuela de Bellas Artes de Dijon, Francia, desde 1990. Más información en <http://www.orlan.net>.
3. Denominada *Body worlds* o *Mundos del cuerpo – Fascinación de las superficies*, la exposición empezó en Japón en 1996, y ya la vieron más de 14 millones de personas en ocho países. Es un conjunto que incluye una mujer embarazada de ocho meses con el feto que aparece en su útero; un hombre montado a caballo que sostiene su propio cerebro en una de las manos; un maestro de esgrima, en posición de lucha, con la espada en la mano; un gimnasta colgado de los aros, y un lanzador de dardo. Más información en www.bodywords.com.

Referencias documentales

- BAUDRILLARD, J. 1992. *L'illusion de la fin ou la grève des évènements*. Éditions Galilée, Paris (France).
- BRETON, D. L. 1999. *L'Adieu au corps*. Éditions Métailié, Paris (France).
- COUTO, E. S.; GOELLNER, S. V. (ed.). 2007. **Corpos mutantes. Ensaios sobre novas (d)eficiências corporais**. Editora da UFRGS, Porto Alegre (Brasil).
- DERY, M. 1998. **Velocidad de escape. La cibercultura en el final del siglo**. Ediciones Siruela, Madrid (España).
- GUTIÉRREZ, L. C. 1997. **Vídeo-culturas y ciber-culturas: profanado la pantalla, nuestra mente y nuestros cuerpos**. Virus Editorial, Barcelona (España).
- HAGENS, G. 2002. **Body worlds. The anatomical exhibition of real human bodies. Catalogue on the exhibition**. Institut for Plastination, Heidelberg (Germany).
- IZAGIRRE, J. 1997. **Anotaciones en los márgenes de un arte cibernético**. Virus Editorial, Barcelona (España).
- JEUDY, H. P. 1998. **Le corps comme objet d'art**. Armand Colin, Paris (France).

- LIPOVETSKY, G. 1994. **O crepúsculo do dever. A ética indolor dos novos tempos democráticos**. Dom Quixote, Lisboa (Portugal).
- LÓPEZ, E. M. 1998. **¿Tu cuerpo es un campo de batalla? Feminismo y política ciborg**. Universidad de Zaragoza, Zaragoza (España).
- MACLUHAN, M. 1977. **La galaxie Gutenberg**. Gallimard, Paris (France).
- ORLAN. 1995. "Seduced and abandoned". Conferencia en el Institute of Contemporary Arts. **Women's Art Magazine**, 64: 25-26, London (England).
- STERLAC. 1997. "**Das estratégias psicológicas às ciberestratégias: a protética, a robótica e a existência remota**", en Domingues, D. (ed.). **A arte no século XXI. A humanização das tecnologias**. Editora Unesp, São Paulo (Brasil).
- VIRILIO, P. 1992. "Rat de laboratoire. Propôs recueillis par Jean-Yves et Alain Kruger". **L'autre Jornal**, 27:9-14.
- VIRILIO, P. 1996. "Do super-homem ao homem superexcitado". **A arte do motor**. Estação Liberdade, São Paulo (Brasil).