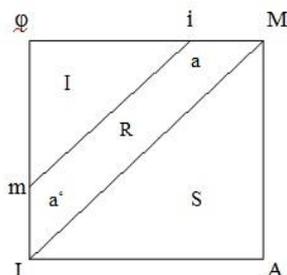


LA MUJER-ARTISTA, LA MUJER, EL ARTE

Alberto Caballero

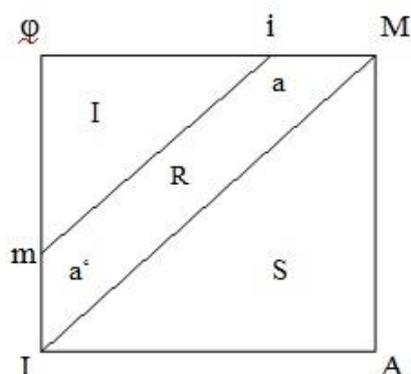
realizar ... la acción



“De un A al a femenino en el arte” *

(la mujer-artista, *Lā* mujer, el arte)

Alberto Caballero



Algunas cuestiones me llevaron a plantearme este trabajo, que vengo desarrollando hace unos cinco años, justamente motivado por una mujer, escritora (Zulema Moret), que me invita a abordar una investigación sobre Gala. Obviamente, la primera pregunta que me surgió fue ¿quién es Gala? Tenía alguna referencia desde mis estudios de Historia del Arte, en especial de las vanguardias, pero no mucho más. También fue otra mujer, ésta teórica de arte (Claudia Giannetti), que me llevó a trabajar lo que llamamos “el caso Orlan”, la cuestión de la performance, y su incidencia fundamental en el arte actual.

Por otro lado mi pertenencia al ‘Grupo de Investigación de Modernidad Femenina y Psicoanálisis’ estos últimos cinco años, me llevo a trabajar esta segunda línea, que se pregunta lo qué ha sucedido con la cuestión femenina en este siglo, cuál es el punto de investigación sobre la sexualidad femenina, por un lado, y la posición de la mujer en la sociedad actual, por otro.

Ahora analizaremos la formulación de algunas cuestiones preliminares que creo fundamentales para abordar el análisis de *la producción*, no solo por su complejidad sino por la puesta en el aquí y ahora en la relación de “la mujer-artista, *Lā* mujer y el arte”.

Cuestiones preliminares:

1. De un A a un \mathbb{A} $S(\mathbb{A})$

La D del A, y su respuesta como construcción del Mundo,
de la representación del Mundo, como un \mathbb{A}

En la exposición “Canaletto, una Venecia imaginaria”, se presenta a Canaletto como el constructor de la ‘imagen’ de Venecia, el mundo entero conoce Venecia a través de las imágenes que nos ofrece la obra de Canaletto, no sólo la construcción de la imagen, conformada, desformada por la perspectiva, ese tercero que permite dicha construcción, sino ese tercero desde donde somos mirados. Lo importante que nos demuestra la exposición es como se construye “una mirada” que deforma, que ensancha, que alarga, de acuerdo a lo que el artista nos quiere hacer ver, el objeto nos deja ver al Otro, sólo podemos ver al A a través del objeto *a*.

Que nos deja oír “La pasión del rey sol (Le Roi Danse) de Gérard Corbiau, la ficha de la película dice “Por medio de la danza, en la que el rey despunta, y gracias a la música que compone para él Lully le revela a sí mismo, y luego al mundo. El cuerpo regio bailando escapa a de su carácter humano. Se hace ideal, Dios en la tierra...en él y para él, el estado adquiere un carácter intemporal, sagrado, incontestable.”. Creo que dice todo lo que necesitamos oír, el artista al servicio de la construcción del A, pero también del mundo del \mathbb{A} .

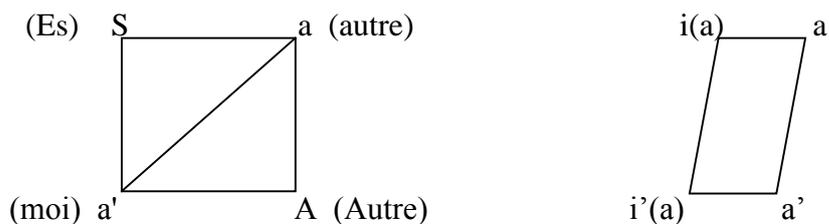
Para el niño el A no sólo es el A del Lenguaje, sino el Cuerpo del A, pero también el Mundo, de allí podríamos asimilar $\mathbb{A} \in \mathbb{M}$, y justamente es el arte el que participa fundamentalmente en la construcción de este \mathbb{A} , no es una mera representación del A, sino pone a disposición del sujeto unos “constructores”, unos aparatos, unos operadores para la producción de dicha construcción. La “Imagen del Mundo” para extraer algún objeto. IM, una I del A, el Ideal.

Son dos momentos de apertura y de cierre –de la pulsión, y porque no del goce- en el primero la perspectiva como “el principio del mundo”, establecer “los principios de construcción del mundo”, donde se colocarán los objetos. Y por otro el barroco como “el último mundo”, así lo dice Lacan en alguna de sus obras, referidas al barroco, pero también Stanley Kubrick en Odisea del Espacio, paradójicamente 2001, donde en la escena final, el protagonista se ve en una sala del barroco.

Llevar al mundo hasta sus últimas consecuencias ilusorias, un puro *i*, inconsistente. ¿En qué consiste? Los ejemplos que nos dan las claves son la iglesia de San Carlos Borromeo, de Borromini, y la imagen de Sta. Teresa de Jesús, de Bernini, la inconsistencia del espacio y del cuerpo (Lo veremos otra vez en Orlan y en Valldosera) adquieren un carácter semejante. Como Lugar del Otro, tratar al Cuerpo y al Espacio como algo del “espíritu”, de pura energía – de goce- Tema que Lacan desarrolla precisamente en el caso de Sta. Teresa. La energía, la luz del Otro, el JA, el Goce Otro, estar bajo el Cuerpo del A, es muy claro en San Carlos, la luz inmaterializa el espacio, lo hace inconsistente, el rayo divino atraviesa el cuerpo de la santa, lo hace puro goce, Goce Otro.

" a ...a través de la Imagen"

¿Por qué el objeto a través de la imagen? Tiene su formulación lógica, entre el Sujeto y el Otro: el objeto. Es en el esquema L, donde a' es el eje Imaginario y $S A$ el eje Simbólico, donde Lacan explica el S/I y el I/S , pero no puede explicar lo R , debe cambiar de topología, pasar a una topología de superficies. La R queda exterior. ¿Podríamos decir que tiene que ver con el Cuerpo?



aa': hace de pantalla imaginaria entre el S y el A

a: sus objetos, **a'**: el yo, a saber lo que se refleja del objeto es el yo.

\$: el sujeto

A: es el lugar donde a través de la pantalla se plantea la cuestión de su existencia, de su existencia como ser sexuado.

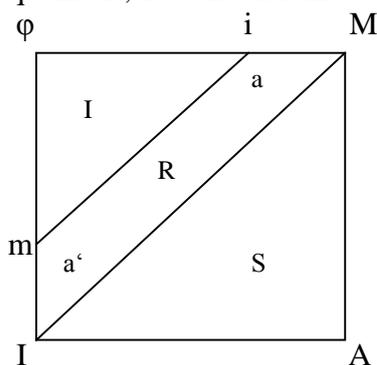
El S con relación al A por “el desfiladero de la palabra, todavía es una red de significantes, si se sustancializa es el signo. Esto es lo que encontramos en el cuerpo, el signo, por un lado, y la letra, por otro, como soporte material del significante.

Esto quizás nos permite pensar algo “de lo imposible de decir”: un Real que no se deja agarrar - a a' - en sí mismo. No como lo atrapa el sujeto en su estatuto imaginario, no del lado del registro I sino del R .

Creo que el arte en sus pasos más destacados ha ido atravesando estos caminos, el yo del artista, los objetos que eligió para su producción, y actualmente las cuestiones de su existencia, el origen, la muerte, el amor, más allá de la imagen.

Se cuestiona no sólo a si tiene sexo o no, a qué sexo tiene, a qué le pasa a su sexo, sino a su ser sexuado, a qué hacer con su sexo. Surgen preguntas sobre el origen, la procreación, y principalmente la muerte, ya que sexualidad y muerte son dos de las preguntas fundamentales, para el arte en las últimas décadas.

Si analizamos el esquema R , nos encontramos con:



Lo que antes era una pantalla, ya lo habían descubierto los renacentistas, como Dureró, la pantalla entre el pintor y la modelo, ahora es una banda de cuatro aristas, el objeto no tiene solo dos variables sino cuatro. Es un modelo a cuatro.

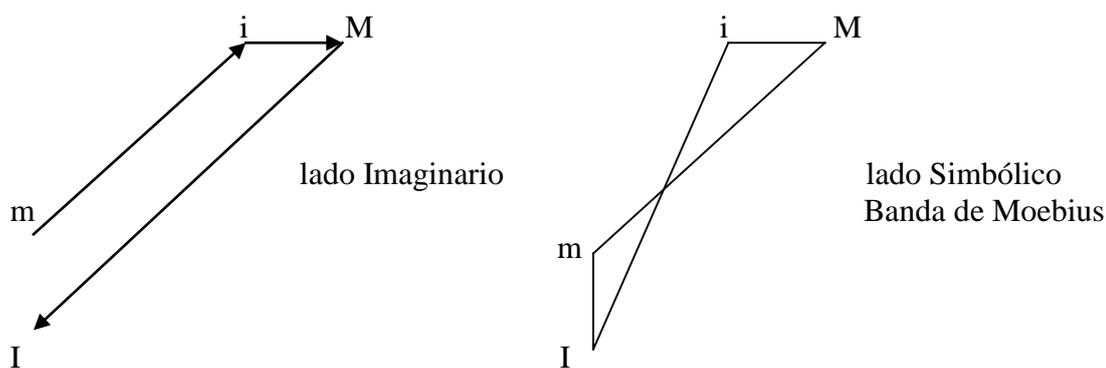
Del lado de a: **i** (la imagen), **M** (el significante que nombra al objeto)
 Del lado de a': **moi** (el yo), **I** (el Ideal).

Una banda da a entender que los puntos están en contacto, que hay continuidad, así **miMI** están en continuidad, y por consiguiente son una línea de corte. Línea de corte entre lo Imaginario y lo Simbólico, lo Real matérico hace de corte, es cierto que el arte trabaja con lo Imaginario y lo Simbólico pero es con lo Real matérico que se hace concreto.

Entre el campo imaginario del S y el campo simbólico del A, está esta banda del “a”, que como ven ahora la encontramos barrando al sujeto S, esta “a” que es objeto de su fantasma también lo barra, lo divide, lo marca frente a la realidad. Ahora “a”, es **i** (imagen) **M** (significante primordial), **moi** (yo) e **I** (ideal), es por cualquiera de estos factores por los que tiene que pasar el sujeto para saber de sus fantasías, de su fantasma.

En cualquiera de los dos sexos, la imagen es una imagen sexualizada, los significantes que hemos elegido como primordiales son corporales, pasan por el cuerpo, tienen que ver con la sexualidad, así como las dificultades que puede tener el yo con respecto a la sexualidad, o los ideales que esta representa para el sujeto.

Este esquema nos puede ayudar a entender vicisitudes por las que atraviesa “la imagen”, puede ser la lucha entre estas cuatro variables del objeto que están en lucha y de acuerdo a como se relacionen es el producto que se obtiene.



1. **miMI**: El yo tiene relación con la imagen, es la imagen del yo que se proyecta, y los significantes primordiales determinan el Ideal, un doble corte que es uno, la imagen y el Ideal, fundamental en la relación artista/obra.

2. **mMiI**: El lado imaginario del objeto entra en contacto con el lado simbólico, el yo entra con relación a los significantes primordiales, los significantes primordiales participan de su nominación simbólica, más allá del objeto; y la imagen entra en contacto con el Ideal, participa del Ideal, el sujeto atraviesa la imagen para alcanzar el Ideal, el acto propio del artista ante su obra.

Estaría de más explicarles a Uds. que este esquema ha atravesado la historia de la producción artística, en cada momento de manera particular, pero algo se produce alrededor de los '60 donde el artista ya no trabaja con la imagen y el Ideal, desde su posición con respecto al objeto, no pone su imagen en juego, sino su cuerpo, el acto no pasa por la imagen, sino por su propio cuerpo, por la acción con su cuerpo, por un lado. Y por otro, debido al gran desarrollo de las nuevas tecnologías, nos encontramos con otro cambio, de lo Real corporal a lo Real digital, ahora la imagen es digital, es numérica, las condiciones cambian. Pero esto es cuestión de otro trabajo, ahora intentaré explicar los pasos que realiza para utilizar su cuerpo como objeto del arte de la acción,

Primer momento:

Ser el objeto, para la representación del otro "ia"

El paradigma DaliGala/GalaDali: ia/ai

La imagen de la mujer es objeto de representación, como es el caso de "La model vivant", August Rodin, lo llamaremos imagen objeto (ia), el taller del artista, hasta ahora todo muy bien, pero cuando la modelo quiere producir su obra, es el caso de Camille Claudel, la situación se rompe y aparece la locura. ¿Qué de la propia imagen no se sostiene, en esa relación Ideal con respecto al Otro?

Camille Claudel sería un puntal importante en la investigación emprendida, y se le ha dedicado muy poco espacio. Creo es el caso más claro, para poder entrar en el s. XX, de "la mujer como objeto: la imagen, en la producción artística." Y no sólo de la representación sino de la investigación sobre el cuerpo femenino, los estudios de Rodin sobre el cuerpo femenino son excepcionales, o sea lo femenino no sólo suscita **la belleza** sino **el saber**. ¿Pero qué tiene que ver esto con la locura? ¿Por qué esto inspira el propio deseo, y por consiguiente conecta con la locura? Recuerden que en la primera parte hablé del límite (Φ). ¿Qué del límite no funcionó en Camille Claudel para que la producción de su obra la llevara a la locura? En muchas mujeres artistas, ha sucedido esto. Dejar de ser el objeto del Otro, para producir con el propio objeto, implica un atravesamiento del límite que pone dicho objeto, y por consiguiente un riesgo, riesgo en algunos casos particularmente difícil.

Un segundo caso sería el de "la musa" como objeto para la representación de la imagen del Otro, lo llamaremos Imagen Ideal I(A). No es la mujer el objeto, tampoco es el cuerpo de la mujer el objeto, el sujeto es la imagen que permite construir este Ideal del Otro, esta imagen Ideal.

La Gran Musa del siglo XX se llamó Gala, musa de las letras y 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, y su imagen atraviesa toda la obra de Dalí: es mito, es Madona, Santa, diosa, hasta el punto que muchas de las obras están 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 tanta presencia, fama, riqueza y poder como Gala, a través del trabajo de un artista, 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.

Así como Camille Claudel cierra el siglo XIX, con una imagen torturada ante la producción del otro, o sufriente frente a su propia obra, Gala sostiene no sólo con su imagen sino como

Ideal –S(A)- la producción del otro. Atraviesa la vanguardia, más allá que otras surrealistas, muchas de las cuales desconocemos, más allá de su imagen, su nombre: Gala. Su biografía ha arrasado listas de ventas en Francia, la imagen que proyecta su nombre es de construcción propia.

Dalí construye “su mundo”, materializa un mundo a través de Gala, Gala adquiere “una imagen” a través de Dalí. Gala, del lado del objeto “la model vivant”, representa la re.encarnación del objeto, ahora no es del lado del A, sino de otro femenino, que encarna al *a*. Le ofrece su imagen para su materialización, la serie de *ia*, *ia*, *ia*”

Segundo momento:

Del lado del Sujeto S(A) \mathbb{A} *a*, del otro lado el objeto.

Me arriesgaría a decir que la gran artista del siglo XX se llama Louise Bourgeois, la única que adquiere relevancia en la serie de hombres de las vanguardias y postvanguardias, además de reconocimiento a escala 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 LB 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, abstracciones del cuerpo, sino son los objetos del cuerpo: los pechos, el pene, los genitales, presentados de maneras muy diversas, son sus obras más significativas.

Ahora no es la representación a través de la imagen, que sí ya estaba en GalaDalí, sino la representación/objeto favorecida por la escultura, en mármol, en hierro, en madera, en cemento, etc. No es que desaparece el cuerpo sino que está representado por sus partes cosificadas. Ahora la artista es una mujer, produce, expone y vende sus obras, es reconocida como tal, es la década de los 40, y su obra trasciende las décadas siguientes, hasta que finales de los 80 produce la serie denominada "In and Out (Cell)" de 1995, donde 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.

Louise Buorgeois “representa” los objetos: la casa, el pecho, el pene, las arañas, las celdas, los espejos. El objeto *a*, extracuerpo, el otro se convierte en objeto -es-cultura- de la cultura. No es el mundo, no es la imagen, que representa al otro, sino los objetos.

Diferencia uno a uno, los pone en serie, les da consistencia *ai*, *ai*, *ai*”, para al final en la obra que denomina “Celdas” (Biennale de Venezia, 1995), representa a la histérica retorciéndose en su celda de espejos. Otra vez el cuerpo, pero en este caso de qué cuerpo y de qué goce se trata. Es en “el cuerpo” que la histérica sufre del A, representa al A, pero como \mathbb{A} , es un llamado al Otro, S(A). Pero es un Cuerpo, barrado por la falta del Otro, por el Φ , ahora el goce es $G\Phi$, la histérica hace síntoma, y lo hace en el cuerpo. \emptyset

Sufre por la falta que el objeto representa, y siente esa falta en el cuerpo, ese atravesamiento del Cuerpo del A ‘al otro cuerpo’ que ella representa para Otro, o que encarna para Otro, la falta en ese otro cuerpo, que ella encarna. Encarnar el objeto para otro, lo que en Gala es un goce de la imagen, verse reflejada en la serie de otro, en la histeria le resulta insoportable. Se pregunta –hace el hombre- ¿Por qué encarna el objeto al otro?

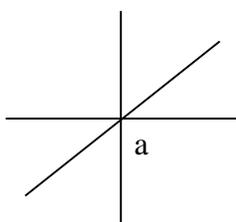
Tercer momento:

Como el cuerpo pasa a ser el objeto a :

Pasamos del Esquema R al Nudo Borromeo, como el paso de la representación al agujero, si para Freud se trata de una representación para Lacan se trata de un agujero. Un agujero, en lo Real (La vida), en lo Simbólico (La muerte) y en lo Imaginario (El cuerpo)

Explicar este paso, es dar cuenta que a ya no está configurado por una pantalla, que en principio Lacan denominó de la realidad, para configurar su definición sobre Lo Real, y por consiguiente los tres registros, R I/S. Sino es pasar al objeto a , como el punto de intersección de los tres nudos.

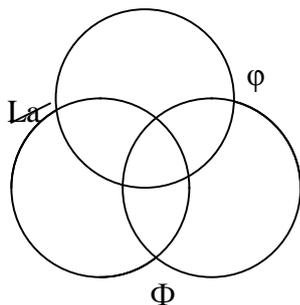
a como el encuentro del plano proyectivo:



a hace borde con los tres registros,

a conectado en un borde (en un agujero), un punto referencial reconocido como propio, no identificar el S al a , queda en ese agujero un Real intratable, ya no es más I/S R, sino I/S R a , como real intratable.

Este a como encuentro de I/R: $L\bar{a}$; entre R/S: Φ , y entre S/I: φ



I: imágenes; S: significantes, R: signos

El significante 'en relación con' a , mejor dicho no en relación, sino operando como función y no como objeto: $a \rightarrow \Phi$, lo encontramos operando en $L\bar{a}$, obviamente con Φ , y con φ . Es el paso del fantasma, y de la BM que lo representa, al nudo a cuatro.

El problema lo veo por el lado del goce, creo que sería interesante diferenciar bien los diferentes registros del 'objeto' los 3 objetos a , imaginario (espejo), simbólico (significación, fálica si es posible), real (plus de goce)

Con esto Lacan saca al objeto de la línea dualista, imagen/materia, he introduciría una trinidad: imagen/materia/sustancia gozante [un cierto R S I]. Así al introducir el significante como goce y el plus de goce, se podría responder a la pregunta sobre la letra (en los dos sentidos letras que pasan a significantes, rasgos unarios, y las que no, objetos). La Letra tiene que ver con la estética, el tiempo y el espacio son modalidades de la letra.

Es en el Seminario de “La Angustia” que Lacan dice que no es el Otro del Significante, sino el Otro del Cuerpo (el Otro como Cuerpo), el A del otro sexo (el cuerpo del otro, sexo), o sea el goce del otro cuerpo. Entonces el objeto a , como plus de gozar, residuo de goce ahora hace tres: $G\Phi$, GA , Plus de goce.

Para el hombre $G\Phi$, para la mujer no toda $G\bar{\Phi}$. Por otro lado una prohibición, la prohibición del incesto, del gozar de la Madre, del GA Pleno, queda como $G\bar{A}$, y por otro la prohibición del $G\Phi$ como goce de órgano, queda como FPS (fenómeno psicossomático). Goza de tu propio cuerpo (como objeto del A, la masturbación) o goza del cuerpo del otro como de tu propia metáfora (del otro como cuerpo) o sea como satisfacción de una pulsión.

Si buscamos con que puede estar “bordeado” ese goce del otro cuerpo en tanto que hace seguramente agujero, lo que encontramos es la angustia, dice Lacan en este seminario.

Esto nos lleva a la cuestión de las identificaciones imaginarias:

1. La identificación con él a : $i(a)$, la imagen especular, autenticada por el A: $i'(a)$

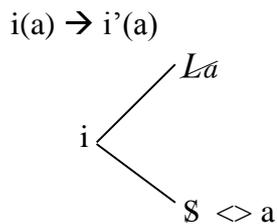
$i(a) \rightarrow -\phi$ $i(a)$ la imagen real
 $-\phi$ la castración imaginaria,
 no hay imagen de la falta

2. La identificación al objeto del deseo como tal (a).

Qué es aquí (a), es resto, residuo, objeto cuyo estatuto escapa al estatuto del objeto derivado de la imagen especular, debido al ($-\phi$) no ha entrado en lo imaginario. Pero también es, soporte del deseo en el fantasma, no es visible en lo que para el hombre constituye la imagen de su deseo.

Este pasaje de la imagen del cuerpo al objeto lo encontramos en el transexualismo, en el FPS, en la performance, en el acting.out. O sea un cierto empuje a La Mujer (sin barrar), como un empuje al Cuerpo, una manera de barrar al A como \emptyset .

a diferencia $L\bar{a}$, o \mathcal{C} , la mujer o el cuerpo como otro, como portador/a de un a , como soporte de a , a otro, soportar el otro sexo para alguien. Más allá del sexo anatómico, y del género, como ser a-sexuado, no es con el cuerpo, como el transexualismo, ni tampoco dar el cuerpo al otro encarnando un resto como el FPS, sino una sexo-lógica del objeto, con relación a no ser portador (AID) sino saber portar, a-portar el cuerpo, barranto el objeto, no identificándose a él.



O sea, según Jean Michele Vapperau, una parte del cuerpo propio que no se entrega al cuerpo especular, narcisista, presenta una falta, un agujero. Los elementos incorporales, la falta, el agujero en la imagen, a una falta R, la introyección es un agujero simbólico, que no es la I narcisista, es el I ideal. Lo que nos lleva a pensar en una estética de los agujeros, del traumatismo.

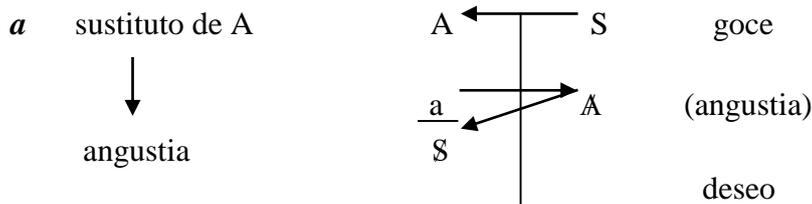
El traumatismo “del cuerpo de la madre”. Como sabemos, la mujer es un síntoma para el hombre, los hombres tienen un cuerpo y la mujer tiene un agujero, la mujer encuentra el agujero en su propio cuerpo.

Toda exigencia de a es para encontrar La , lo que desencadena la angustia del otro, por cuanto yo no lo hago más que por a , mi deseo lo aísla, es la función del objeto del deseo “a la mujer”, pues tanto para ella como para el hombre juega un rol importante.

1. encarna el a del deseo del otro, y 2. no es toda a , para el otro.

¿Qué quiere por ello?: Φ , o $S(A)$

Quiere al A que soporta al a , o al Φ que lo representa como falta. Es “un efecto” de la falta por lo que puede encarnar al a para otro, por vía de la castración. ¿Por qué encarna ésta como una herida en su cuerpo?



Si para el hombre el $-\phi$ está en el centro del deseo, lo que él busca, por así decir, lo que le falta a ella, esto para la mujer no es necesario. Lo cual no significa que ella carezca de relación con el deseo (del)Otro, sino que precisamente es (al) deseo del Otro como tal que está en cierto modo enfrentada, confrontada.

Lacan nos ejemplifica estas dos modalidades $-\phi$ y a , con dos vasijas. ¿Cómo se constituye a , el objeto del deseo? El objeto del deseo, no tiene sentido para el hombre sino cuando fue vuelto a echar en el vacío de la castración primordial. Esto puede producirse de ese modo, es decir, constituyendo el primer nudo del deseo masculino con la castración, sólo a partir del narcisismo secundario, o sea en el momento en que a se desprende, cae de $i(a)$, la imagen narcisista. Aquí tenemos lo que yo llamaría “el borde”, no hay nada más estructurante de la forma del vaso que la forma de su borde, que “el corte” donde se aísla como vaso.

Esto explica el pasaje de las artistas (mujeres) a trabajar con su propio cuerpo. ¿Qué representan para la mujer-artista el cuerpo? ¿Cómo han llegado a ser lo mismo?

Lygia Clarck llevará a su última instancia el trabajo con el objeto, no sólo en su obra plástica, sino en acciones y en trabajos directos con el espectador. En Brasil, articulará el trabajo plástico con el terapéutico, los objetos serán redes, partes que salen del cuerpo, que servirán como herramientas del proceso terapéutico que realizaba. La relación del objeto con el yo, de un yo frágil, extrae el objeto pero por otro lado lo sostiene, se envuelve y lo arranca, es como en una lucha permanente.

No es extraer una imagen del cuerpo –un objeto imaginario- sino un objeto matérico, redes, hilos, gasas, etc. No se trata de una representación del objeto materno, perdido, nunca alcanzado, sino es a través de la experiencia, “algo de la presentación”.

Cambiando de generación nos encontramos con Jane Sterback que aunque sigue con la línea del objeto, de los objetos producto del cuerpo, extracuerpos, lo hace por la línea del resto. Así como Lygia Clarck nos señala como el objeto nos encorseta, nos aprisiona, nos atrapa y que esto implica un sufrimiento y un trabajo salir de ello, trabajo que ella misma ha realizado, que nos cuenta en sus escritos y que forma parte de su producción. Jane Sterback busca más mostrar el resto de dicha imagen, el desecho se transforma en un objeto ideal, no interesa si son heces, o semen, o pelos, sino como esta presentado, no se trata ya de una representación, sino de su presentación, con este concepto damos otro salto cualitativo, otro corte en la producción del siglo, el paso de la representación del objeto a su presentación.

Jane Sterback forma parte de la posmodernidad, se hace cargo de los desechos de la modernidad, de los desechos de la imagen del cuerpo y de sus objetos más desechables, y los presenta de la manera más ideal, tubos de cristal con formas de gran elaboración, corsetes usados en performance perfectamente estudiadas, videos y acciones. El objeto mismo como resto adquiere categoría de Ideal.

Cuarto momentos:

No solo el paso del *a* al cuerpo, sino a las marcas que deja a su paso.

Pero el objeto a su paso por el cuerpo, del propio o del Otro, deja marcas, deja huella, son las marcas del cuerpo. Sería lo mismo decir que la construcción de la imagen (**moi**) deja marcas en el cuerpo, como en el caso de Ana Mendieta o de Gina Page, son los restos del Otro que a su paso deja marcas. El Yo y la imagen tienen el mismo registro, lo Imaginario, pero en polos opuestos: **ia-moi**. La marca ya no una mera marca en el cuerpo, en la imagen, también es una marca en el yo, ahora el yo es el objeto de trabajo de las mujeres-artistas.

El trabajo de Ana Mendieta, supongo conocido por Uds, está más cercano al de Camille Claudel y al de Lygia Clarck, ese dejar marcas, huellas de su cuerpo en el territorio, en el territorio del Otro, una manera de decir "Estoy aquí", horadadas, quemadas, dibujadas. La imagen y el Yo (**moi**) entran en profundo conflicto, los significantes primordiales del Otro no me garantizan nada, ¿Qué sostiene trabajar con dichas marcas? ¿Por qué la locura, el vacío, el suicidio, para estas artistas? ¿Qué de la relación con el otro no da respuesta a la propia existencia? ¿Por qué utilizan su cuerpo, desde la acción, para obtener alguna respuesta a una imagen y a su vez a un yo tan frágil? La locura, la enfermedad, el suicidio,

como últimas alternativas de hacer marcas en el Otro, de marcar al Otro, o in extremis la muerte como marca definitiva.

La propuesta de Gina Page, aunque es evidente que trabaja con la marca, creo tiene una elaboración muy diferente. La marca es tal porque no deja huellas, brilla por su ausencia, sabemos de ella por su ausencia -Hansel y Gretel- si lo hace la bestia asecha. Gina trabaja con esto, está más cerca de Jane Sterback, hay un valor en la marca, más allá de una relación con el Otro, es una producción con el territorio del propio cuerpo, o en la piel del paisaje, o en el paisaje de la piel, las marcas adquieren valor de significantes, de un atravesamiento. Por consiguiente de una resignificación.

Por último, son la serie de objetos/imágenes que por su nominación (La boca de La Gioconda, los ojos de Venus, etc.) dejan marcas en el cuerpo (del Otro). Ahora no es una representación, una inscripción, sobre la materialidad de la tela, o del mármol, sino sobre la piel. Una mujer -Orlan- también puede tomar al Otro como objeto, también puede tomar la materialidad del cuerpo como Otro, ahora no es una representación sino una presentación. Su cuerpo puede hacer de Otro, puede materializar al Otro, ir más allá del objeto y adquirir su nominación simbólica como artista.

No tiene que ver con la fragmentación académica del siglo XIX, representar "el halo de vida", como Rodin; o con la fragmentación cubista del siglo XX, representar la imagen, de Picasso a Bacon; o con la representación de los objetos, de Luise Bourgeois. Si no significa romper esa separación arte/vida, para presentar la vida: **La Carne**. Como 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.

No es con lo Imaginario, Lección de Anatomía de Rembrandt, donde 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. Aún más allá se trata de una trans.formación, de un trans.sexualismo, es una trans.figuración: un acto en El Cuerpo.

Llegando a este punto ya nos podemos preguntar: ¿Qué significación tienen las **operaciones/inscripciones** en el cuerpo, que produce Orlan?

No es una operación debido a **una privación**: Como si fuera un trasplante, una prótesis de cadera debido a una osteoporosis, una prótesis dentaria, una marca sobre lo biológico, a nivel del órgano, la nominación no se modifica, viene a más: trasplantado.

No es una operación debido a **una frustración**: Como 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

En el caso de Orlan es **una operación simbólica** sobre lo real del cuerpo: Tras.figuración 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.

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 topos), 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, lo imaginario y en lo simbólico, sino una red de informaciones, una trans.información, lugar de información del acto mismo del corte, una performación.

Orlan nos dice es an-esthese, nos muestra su these: 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.

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/láser, y a los operadores de los televisores.

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.

Intentemos seguir la lógica. Ahora la lógica borromea. Hemos pasado del campo de la imagen al campo del goce. Esta caída de la representación que hemos demostrado con las artistas-mujeres, deja al objeto en el campo del goce. Más allá de un $G\Phi$, un GA, la artista-mujer pone su cuerpo para el encuentro con La y \varnothing el arte.

*LeTRAZAS / arte y psicoanálisis

Agosto 2001. nº 2

Cuadernos del Foro del Campo Lacaniano de Bogotá

Barcelona, Agosto 2001/Junio 2015 Alberto Caballero