

# CUERPO, IMAGEN Y TECNOLOGÍAS: EL CARÁCTER PARADIGMÁTICO DE LA OBRA DE ORLAN

**Tania Orellana**

## RESUMEN:

En el presente artículo analizaremos parte del trabajo de la artista francesa ORLAN, en particular sus performances-quirúrgicas, enfatizando en el carácter que adquiere su obra a partir de la incorporación del saber y del recurso científico–tecnológico. Pensamos que en esta serie de cirugías plásticas, ORLAN instala una estética de la carne y del cuerpo autoprofanable, configurando al mismo tiempo, una relación entre cuerpo, imagen e identidad en un esquema complejo de dominio/derecho sobre el cuerpo propio, constituyendo un hito dentro del arte corporal. Proponemos algunas lecturas críticas con respecto a su estrategia y también, con respecto a ciertas problemáticas que ésta aborda o sintomatiza.

**Palabras claves:** Performances-quirúrgicas, cuerpo, tecnologías, identidad, imagen.

## ABSTRACT:

In this article we will discuss some of the work of the french artist ORLAN, in particular her so called surgical-performances, emphasizing the character her work acquires considering the incorporation of scientific knowledge and resources. We think that in this series of plastic surgeries, ORLAN installs a self profanation aesthetic of the flesh and body, while setting a relationship between body, image and identity in a complex domain/ right on the body itself, which constitutes a prominent fact in the body art tradition. We propose some critical readings about her artistical strategies, on certain issues she addresses or symptomatizes.

## 1. Performances quirúrgicas: cuerpo e impronta científico- tecnológica

En el año 1993, la artista francesa ORLAN presentó en la Galería Sandra Gering de Nueva York la serie *Omnipresencia*, trabajo generado a partir de la sép-

tima de sus performances quirúrgicas<sup>1</sup>. La serie estaba compuesta por 41 dípticos, integrados, por una parte, por los retratos fotográficos del rostro de ORLAN tomados cada uno de los 41 días del proceso postoperatorio; y por otra, por los retratos contruidos digitalmente con la técnica *morphing*.

En un texto escrito ocho años después de la intervención, ORLAN (2001: 47) señala que los dípticos ponen en relación, irónicamente, el autorretrato realizado por la máquina/cuerpo y el elaborado por la maquina/ordenador y que es su imaginario el que tensa visualmente los dos.

*“La cadena de este tejido así como su trama es tanto lo real, tanto lo virtual. El resultado mezcla los dos mundos en los cuales, de una manera o de otra, mi imaginario se precipita para crear una imagen compleja planteando las cuestiones sobre los límites del arte.”*

Con *Omnipresencia*, ORLAN culmina una serie de cirugías plásticas realizadas durante un período de tres años (1990-1993). En estas operaciones, la artista modificó su cuerpo, principalmente su rostro, y presentó un discurso que, como hilo conductor de su obra, cuestiona el estatuto del cuerpo femenino desde la perspectiva de su construcción social. Evidenciando y desarticulando una serie de arquetipos de lo femenino y sus narrativas, con énfasis en la iconografía del cuerpo religioso y en los cánones de belleza contruidos dentro de la tradición artística europea<sup>2</sup>.

A partir de estos antecedentes y considerando su trayectoria, la propuesta de ORLAN forma parte del quehacer de artistas y activistas que trabajaron en el marco de las reivindicaciones sociales y de la teoría feminista en las décadas de los años 60 y 70 del siglo XX, y que, posteriormente, con distintas estrategias han abordado la problemática de género.

No obstante, la obra de ORLAN obtiene a partir de las performances quirúrgicas un nuevo cariz, al incorporar en ellas un discurso y un recurso científico-tecnológico, particularmente los avances en cirugía plástica, constituyendo un hito dentro de la ‘tradición’ del arte corporal (*body art, art corporel*, performances). Recientemente, esta práctica ha sido ampliada a través del uso de biotecnologías en sus producciones, como en *El Manto del Arlequín* (2009).

Es a partir de esta inclusión, que el trabajo con el cuerpo vivo se vuelve radical, en cuanto a los procedimientos y al grado de intervención al que es sometido

1 La intervención fue dirigida por la Dra. Marjorie Cramer y se transmitió vía satélite a distintos espacios artísticos en Europa, América del Norte y Asia. Durante la operación ORLAN se mantiene despierta y consciente, y entre otras acciones, lee en voz alta, realiza videoconferencias y entrevistas telefónicas. En el recinto se encontraba la cadena CNN que, posteriormente, realizó una emisión televisiva.

2 Al respecto, se pueden mencionar las diferentes obras y formatos (escultura, video, fotografía, instalaciones, performances, afiches) en los que ORLAN trabaja con la iconografía de las madonas, en particular con *La Virgen de Melun* o la *Virgen con el Niño y ángeles* de Fouquet (1450). Propuestas de gran teatralidad en las que ORLAN adquiere el aspecto de figuras de magazines y de afiches publicitarios, como en la serie *Les affiches peintes*, (1988).

el cuerpo dentro del quehacer artístico, reconfigurándose en este ejercicio la relación entre cuerpo - imagen (representación) e identidad.

## 2. Hibridez, tecnologías e identidad

La noción de hibridez, que de cierta manera estaba presente en propuestas anteriores de ORLAN, adquiere bajo la impronta tecnológica un rol primordial, al igual que la idea de metamorfosis. La hibridación es concebida como un proceso de mestizaje para la recomposición del cuerpo y la producción de una imagen de sí. Mientras que la metamorfosis alude a la mutación de la piel y a una transformación de la apariencia. En ambos conceptos está implícito un gesto de profanación y de oposición a un estado de ‘pureza del cuerpo’, vinculado a su naturaleza biológica, que se manifiesta en el rechazo de la morfología dada; pero también, en una resistencia a la figura del cuerpo sacro, reivindicando la ‘propiedad’ del cuerpo.

En lo que respecta a la elaboración de la imagen, estos procedimientos tienen su correlato, en el reciclaje, la reapropiación de formas, la caricaturización de estereotipos y de figuras religiosas, en la abertura, modificación y exhibición del cuerpo-carne, en su mutación virtual y en la transmedialidad de estas operaciones.

En ORLAN, estos procesos de hibridación y de metamorfosis tienen como fin la autoproducción, vinculada a la metáfora del ‘autoengendramiento’. Recurso que, de cierta manera, inaugura su trabajo: *Orlan accouche d'elle-m'aime* (1964), en donde el cuerpo de ORLAN se procrea a sí misma, engendrando una figura con un cuerpo de ‘mujer’ que opera como su ‘doble’. De hecho, en este paratexto, ORLAN juega con la homofonía que se produce al escuchar “*m'aime*”, es decir ORLAN da a luz por sí sola (*d'elle même*) u ORLAN da a luz gracias a que se ama.

La noción de autoengendramiento se encuentra asociada a una serie de imaginarios (híbridos, hermafroditas) y a discursos que desarticulan las categorías hetero-normativas. No obstante, en el trabajo de ORLAN, la hibridación, posibilitada por las tecnologías, no está referida específicamente a la identidad de género. No hay, comparativamente, una narrativa del cuerpo protésico o de las fusiones entre cuerpo orgánico/máquina y cuerpo humano/cuerpo animal, como encontramos en Haraway (1985; 1999), bajo la figura del *cyborg* y del monstruo.

La propuesta de ORLAN es, como se perfiló anteriormente, un trabajo con la identidad en su estructuración a partir de la relación que se establece con el propio cuerpo y con una imagen de sí. Considerando el discurso de ORLAN (en Bourriaud, 2012:33), la conformación de la identidad no está reducida a una diferenciación de roles. ORLAN estima que lo ‘identitario’, como el espacio de lo colectivo, grupal y político, es un ámbito limitante y coercitivo.

De esta manera, frente a la complejidad de la constitución de la identidad en lo referente a la articulación entre identidad personal e identidad social; y en el contexto de la discusión y reflexión que desde distintos campos disciplinares se ha

desarrollado sobre los procesos de individuación y subjetivación —Cabruja (1996); Pujal (2004); Butler (2007); Foucault (2001); Giddens (1995) y otros—, ORLAN propone que la identidad es un proceso de construcción personal que se desarrolla en el transcurso de la vida del individuo, adhiriendo a ‘las identidades móviles’, ‘sin una pertenencia precisa’, incluidas las ‘identidades imaginarias y ficticias’.

Es en este punto que la incorporación de las tecnologías juega un papel fundamental, por la reformulación de la relación con el cuerpo que éstas traman y vehiculizan. ORLAN no opera bajo una dinámica determinista de configuración de la identidad a partir de una naturaleza biológica, en esto, la teoría feminista ha realizado importantes aportes. La base de su planteamiento es la insuficiencia del cuerpo anatómico y del cuerpo como superficie dérmica, para representar el yo.

A partir de esta premisa, las performances quirúrgicas son para ORLAN (2012:105) un momento de ‘construcción interna’, una ‘re-personalización construida’. No obstante, las cirugías, pero también la operación digital y las transformaciones que en distintos planos éstas materializan, son parte de un proceso que concluye en la obra, en una imagen de sí.

Al respecto, y a partir de las fases que componen *Omnipresencia* (proyecto, cirugía, registro, montaje, exhibición, etc.), la técnica quirúrgica y reconstructiva hace factible concretar una metamorfosis corporal-carnal-dérmica, cuya finalidad es la construcción de un ‘autorretrato’ (en el plano de la representación) y de una apariencia (en el nivel del cuerpo vivo). Por otra parte, la tecnología digital permite elaborar una multiplicidad de imágenes a partir de la hibridación de su rostro con ‘otros rostros’, con los fragmentos de imágenes de otros rostros. Paralelamente, a través del medio digital, éstas pueden ser codificadas, reproducidas, distribuidas, transmitidas y puestas en circulación. En este sentido, la noción de hibridación, en el proceso de elaboración de la imagen, está asociada a la transmedialidad, pero también a la ubicuidad de la misma<sup>3</sup>.

### 3. Obsolescencia del cuerpo, virtualidad e imagen especular

No obstante, metamorfosis e hibridación no son recursos ni figuras totalmente liberadoras. Para ORLAN el cuerpo orgánico y el cuerpo como construcción social no es un ‘dispositivo de identificación’. En tanto máquina biológica, el cuerpo está obsoleto porque no existe una correspondencia entre éste, su organicidad y la identidad. El cuerpo es falible, envejece y puede volverse defectuoso, se enferma

---

<sup>3</sup> Este procedimiento también está presente en *La Réincarnation de Sainte ORLAN ou Image(s) nouvelle(s) images* (1990), la primera del conjunto de cirugías plásticas en las que el rostro de ORLAN es reconstruido a partir de fragmentos de figuras femeninas de la pintura europea, obras de Leonardo, Botticelli y Boucher, entre otros. Los retratos son descompuestos y reelaborados en la carne de ORLAN. Ojos, mentón, nariz, boca y frente se mixturán y superponen con las formas preexistentes de su anatomía, a través de una serie de cirugías pero también en el plano digital.

y es fuente de dolor. Esta obsolescencia, como se esbozó más arriba, también se encuentra en el nivel de la apariencia, existiendo una disociación radical entre el ‘parecer’ y el ‘ser’, como queda expuesto en el texto de Eugénie Lemoine - Luccioni del libro *La Robe* (en Arcos-Palma, 2012: 13), que ORLAN acostumbraba leer en sus intervenciones:

*“La piel es decepcionante...En la vida no tenemos sino nuestra piel...Hay malestar en las relaciones humanas porque no somos lo que tenemos...Tengo una piel de ángel, pero soy una chacal...Una piel de un cocodrilo pero soy un toutou (perrito faldero), una piel de negro pero soy un blanco, una piel de mujer pero soy un hombre; yo no tengo nunca la piel de quien soy. No hay excepción a esta regla porque nunca soy lo que soy.”*

Para ORLAN (en Bourriaud, 2012: 29), la imposibilidad de representación del ‘yo’, constituye una máxima. A partir de ella, todas las imágenes de sí son representaciones parciales de un yo inabarcable, indefinible e irrepresentable:

*“Pero en la medida en que me siento yo misma irrepresentable, infigurable, toda imagen de mí misma es pseudo-imagen, como lo divino para el iconoclasta según Regis Debray. No me tomo como una diosa; aunque, en efecto, toda representación mía es insuficiente para que sea presencia carnal o verbal. Sin embargo, no producir esas representaciones sería peor, esto es estar sin figura, sin imagen; no es ni el rostro, ni la “rostridad” ni la “derostridad” lo que me salva.”*

Esta separación insondable con su morfología y con la piel como estructura envolvente en donde se forja la apariencia, implica una relación altamente cosificante con respecto al propio cuerpo. Luego, esto no necesariamente conduce a concebir la matriz corporal como algo desechable, por el contrario, es al cuerpo a donde se retorna constantemente y es en su superficie, en su carnalidad y como extensión de éste, en su virtualidad, que es posible esculpir una nueva imagen de sí.

ORLAN aspira y materializa en algunos aspectos lo que Le Breton (2007:140-141) plantea con respecto a la esfera virtual, la posibilidad de poner fin a las ‘limitaciones de la identidad’ (concebida bajo la noción de unicidad) y la ‘licencia del sujeto para experimentar posibles’. Es en este estadio, y con respecto a la relación que establecemos con la serie de imágenes, a través de las que nos definimos y auto-escenificamos, imágenes elaboradas sobre la carne, hibridadas virtualmente o creadas completamente en el medio digital, que esta noción de identidad ‘declina a la manera de follaje’.

Con referencia a este último aspecto, es importante puntualizar que en su propuesta, ORLAN (2001) considera que entre lo real y lo virtual no hay una relación dicotómica. Lo real será entendido por la artista como una oposición a lo actual y no a lo virtual, induciendo la primera a una noción de temporalidad que lo real ya no tiene. Al respecto, Pierre Lévy (1999:10-13) trabaja la virtualidad como un ‘conjunto problemático’. En una primera instancia, lo virtual —*virtualis, virtus*: fuerza, potencia— es aquello que “*existe en potencia pero no en acto*”. Mas, para el

autor, lo virtual no es sinónimo de lo posible, en cuanto -siguiendo a Deleuze-, lo posible es idéntico a lo real, sólo le falta la existencia. La virtualización es definida entonces, como el movimiento que permite el paso de lo actual a lo virtual, en una “*elevación a la potencia de la entidad considerada*” y consecuentemente:

*“(…) no es una desrealización (la transformación de una realidad en un conjunto de posibles), sino una mutación de identidad, un desplazamiento del centro de gravedad ontológico del objeto considerado: en lugar de definirse principalmente por su actualidad (una «solución»), la entidad encuentra así su consistencia esencial en un campo problemático.”*

Es en este esquema en donde se presenta la paradoja del cuerpo carnal, su insustancialidad como entidad dada para representar el yo, y a la vez, la necesidad de él para producir una apariencia como parte del proceso de construcción de la identidad, en el cual, se requiere de una imagen de sí, que de cierta manera opera como una imagen especular.

A partir de lo expuesto, resulta ineludible repensar la condición del rostro como estructura inherente a la identidad de la persona en su tensión y reformulación a partir de los niveles de transformación material y virtual del cuerpo, posibilitados por el desarrollo científico- tecnológico, con un campo de acción y usos que comprenden prácticamente todas las esferas del quehacer humano.

Al respecto, si consideramos, en una primera instancia, que el rostro, como señala Martín (2008:19), es o ha sido el “*índice corporal por antonomasia, en donde reside el poder de identificación, control y clasificación*”, ¿hasta qué punto podemos reconfigurarlo?, ¿cuál es el estatuto del rostro en el contexto de las actuales posibilidades de modificación anatómica, tanto en el ámbito de la forma-función como en el de la apariencia?, ¿es posible circunscribir el rostro a una condición de órgano o reducirlo a una dimensión cosmética?

Por otra parte, frente a la multiplicidad de imágenes de sí que es posible reelaborar y construir totalmente en el medio digital ¿cuál es la función de esas imágenes?, ¿constituyen la materialización de nuestros imaginarios?, ¿son imágenes protésicas? u ¿ocupan el lugar de una imagen ideal?

Volviendo al ejercicio de ORLAN, de alguna manera, la imagen construida tiene como analogía con el ‘Estadio del espejo’ (Lacan, 2008), un papel unificador. La dispersión del cuerpo disociado y concebido en su fragmentación como un cuerpo re-articulable, es reelaborada en una imagen. Figura de un cuerpo que debió primero ser desapropiado y reducido a su condición carnal más cruda, para ser refundado en una imagen. No obstante, ésta es siempre insuficiente y la identificación con ella es también, siempre parcial. Esta imagen ya no será la ‘imagen instantánea de sí mismo’, sino una imagen construida y mediada por la tecnología.

Al respecto, en un análisis de nuestra relación con la imagen fotográfica, Tisseron (1996:92-93) plantea cómo luego del estudio de Lacan sobre el Estadio del espejo, es ‘*imposible dejar de interrogarnos sobre los fundamentos especulares de la*

*identidad*'. Reafirmando que, desde la perspectiva del psicoanálisis, la identidad es siempre una imagen. Luego, toda imagen en la que nos 'reconocemos' es una imagen de una imagen, una imagen material de una imagen interior que cada individuo hace de sí mismo. En este proceso, la disposición hacia la propia imagen fotográfica (una imagen de sí) como señala el autor, tiene un carácter alienante y se funda en una 'extrañeza' primigenia (la del niño que descubre, se enfrenta y acepta su imagen en el espejo), que jamás será resuelta y que se sostiene en una tensión constante. En este contexto, Tisseron refiere al potencial de la fotografía, señalando que ésta es un dominio en el que se duplica la alienación del espejo, pero al mismo tiempo, es un campo en dónde se intenta controlar esta alienación:

*“Puisque la photographie ne peut pas nous montrer tels que nous croyons être, il ne nous reste plus qu'à utiliser ses pouvoirs pour tenter de nous y voir tels que nous en aurions envie.”*

#### 4. El repliegue hacia sí mismo

Desde otro ámbito teórico, este nivel de escisión, con respecto al cuerpo propio, es para Le Breton (2002; 2007) una condición inherente a nuestra contemporaneidad, que tiene su origen en la concepción moderna del cuerpo. Siendo fundamental dentro de ésta, la diagramación del mismo por la anatomía y fisiología. Esta relación es, para el autor, la resultante de los procesos de individualismo característicos de las sociedades occidentales, que se manifiesta en la noción del cuerpo como frontera y límite entre los individuos. En esta fase, la mirada y los actos de los mismos se dirigen hacia el cuerpo, en un repliegue hacia sí mismo. Siendo la construcción de la apariencia uno de sus ámbitos de acción.

Incorporando otra perspectiva, la problemática planteada puede analizarse desde la dinámica de la moda, específicamente en relación con lo que Lipovetsky (1996) define como el estadio de la 'moda plena' caracterizado por un predominio y extensión de aspectos propios de la moda, como la seducción y lo efímero, a otras esferas de la sociedad. La moda plena incluye entre sus elementos no sólo el vestido y la ornamentación del cuerpo, sino también, entre otros, objetos industriales, la cultura mediática y la publicidad. Siendo un punto fundamental su carácter exhibitivo.

*“Pero la moda no ha sido únicamente una escena donde apreciar el espectáculo de los demás, sino que ha supuesto asimismo una trastocación del propio ser, una autobservación estética sin precedentes. La moda ha estado ligada al placer de ver pero también al placer de ser mirado, de exhibirse a la mirada de los demás (41-42).”*

La complejidad de este fenómeno se presenta a partir de los movimientos de homogenización y de individuación, de integración y de singularidad. La moda, como la entiende Lipovetsky, es un fenómeno propio del desarrollo de las sociedades

occidentales y será clave dentro de este proceso, lo que denomina ‘la psicologización de la apariencia’. Es a partir de este acontecimiento que:

*“se inicia el placer narcisista de metamorfosearse a los ojos de los demás y de uno mismo, de «cambiar, de piel», de llegar a sentirse como otro cambiando de atuendo” (108)*

Desde esta perspectiva, el trabajo de ORLAN adquiere un carácter controversial, en cuanto, se plantea en oposición a un discurso sobre la belleza y a ciertos arquetipos de lo femenino, cuestionando las presiones sociales que la cirugía plástica vehiculiza e instala sobre los cuerpos de las mujeres, al mismo tiempo que el cuerpo deviene apariencia y objeto exhibible. De esta manera, el cuerpo no sólo adquiere un carácter mutable, sino también insustancial y banal. La imagen construida entra así en una dinámica de vaciamiento. En el juego de la exhibición y de las apariencias, en la incansable sucesión de imágenes de sí, la figura de ORLAN, hibridada con la deidad Shiva, caricaturizando a la Virgen de Melun, travestida en aborigen norteamericano, en mujer de una tribu africana o de una cultura mesoamericana, puede des-potenciada, operar sólo como superficie cosmética.

En un sentido más amplio, la producción de la apariencia a partir de la forma moda y la autogestión/autoescenificación del cuerpo ligada a procesos de individualismo, bajo una figura compleja de dominio, deber y derecho sobre el cuerpo propio, articulada con un discurso/recurso médico-científico-tecnológico, nos sitúan, en la figura del ‘cuidado de sí’ y de la ‘práctica de uno mismo’ (Foucault, 2004). Esta consagración e intensificación de la relación consigo mismo, pensando principalmente en la posibilidad de la sustitución y refiguración del cuerpo con fines estéticos, se enmarca en una ‘práctica de la salud’ y en un paradigma biomédico que configura una nueva moral<sup>4</sup> del cuerpo con sus respectivas técnicas, la cual, desprovista de la anacoresis y del cultivo del alma, opera, en el nivel de la construcción de la apariencia, con las nociones de autocontrol, medicalización, higiene, profilaxis, bienestar, felicidad, asepsia, juventud y belleza.

## 5. El carácter paradigmático de la obra de ORLAN

A partir de las perspectivas expuestas, consideramos que a diferencia de las propuestas de arte corporal que han concebido el cuerpo como una superficie

---

<sup>4</sup> En concordancia con el planteamiento de Foucault en lo que respecta a la ‘Práctica de sí’, entendemos por moral “*el comportamiento real de los individuos, en su relación con las reglas y valores que se les proponen: designamos así la forma en que se someten más o menos completamente a un principio de conducta, en que obedecen a una prohibición o prescripción o se resisten a ella, en que se respetan o dejan de lado un conjunto de valores*”. A su vez, esta dimensión de la moralidad refiere a “*la manera en que uno debe conducirse como sujeto moral*” que actúa frente a un conjunto de prescripciones y, por ende, a los distintos modos y grados de sujeción del individuo con respecto a estos códigos (Foucault: 2003, 26-27).

de experimentación y de expansión sensorial, un medio de trascendencia, de padecimiento, de reivindicación y de liberación; el cuerpo trabajado por ORLAN se emplaza en lo que, en el contexto de las biotecnologías y cibercultura, es definido por Perrin (2004:306) como un '*intervalo identitario*'. Escena en la que prolifera una serie de propuestas artísticas, vinculadas entre otras, a la estética de lo inorgánico y de lo posthumano.

Al respecto, el cuerpo de ORLAN, en su diagramación tecnológica, no es considerado un campo sensible, aunque en su puesta en escena tampoco se apela a una estética de la asepsia de la carne. Consecuentemente, se puede decir que la condición paradigmática de las performances quirúrgicas se centra en cuatro aspectos.

Primero, la radicalización en cuanto a la intervención del cuerpo vivo en el marco de la construcción de la apariencia y de la elaboración de una imagen en el plano representacional. Intervención definida y contextualizada en el espacio del arte.

Segundo, el carácter de la relación entre arte, ciencias y tecnologías, en lo que refiere, en primera instancia, a la configuración y reconstrucción del cuerpo por la cirugía plástica, y luego, a la puesta en circulación de esta operación, transformándola en un espectáculo *on line*.

Tercero, la relación con el cuerpo propio, en una acción de disociación extrema, en la cual el cuerpo, como construcción social, pero también el cuerpo biológico, orgánico, como entidad autorregulada, son reducidos a su dimensión carnal. En este gesto, el cuerpo es, como señala ORLAN (en Arcos-Palma, 2012:23) un *ready made modifié*, una estructura que en su ingreso en el espacio del arte se torna objeto de exhibición, que es desfigurado y refigurado con los recursos tecnológicos disponibles. En esta dinámica, ORLAN configura una relación entre cuerpo, imagen e identidad en un esquema complejo de dominio y de derecho sobre el cuerpo propio.

Cuarto, la configuración de una estética de la carne y del cuerpo auto-profanable. En sus performances quirúrgicas y específicamente en *Omnipresencia*, ORLAN nos presenta el espectáculo de la modificación de su rostro, haciéndonos parte del discurso, montaje, cirugía y proceso postoperatorio. Somos así, testigos oculares y virtuales de las incisiones en su rostro, de la inclusión de dos implantes en su frente, de las suturas, de los hematomas y de su evolución. Luego, en su escenificación no hay un tratamiento de la carne como despojo. No existe un énfasis en la secreción de sustancias corporales, ni un tratamiento de la materialidad del cuerpo como desecho.

A pesar de la crudeza de las imágenes (audiovisuales, fotográficas, etc.) y de la intensidad de la intervención, no hay un cuerpo desmembrado. Vemos a ORLAN sonriente, consciente, maquillada, anestesiada y sin atisbo de dolor, observando sin padecimiento la reconfiguración de su rostro. Recibimos así una imagen codificada y altamente estetizada. Igualmente, en las primeras fotografías postoperatorias de *Omnipresencia*, el rostro de ORLAN, transcurridos cuatro días de la operación, posa a la cámara. Las bóvedas de sus ojos amoratados, sus ojos enrojecidos y sus labios

hinchados que evidencian las incisiones de la cirugía, son presentados como una superficie cosmética. ORLAN se exhibe como una figura del espectáculo.

Con respecto a este último punto, se puede plantear que esta estetización opera como una domesticación, en el sentido en que lo trabaja Tisseron (1996:22-26) con respecto a la estetización de lo monstruoso por parte de la fotografía<sup>5</sup>. Este aspecto puede ser relevante, para pensar desde otra perspectiva la noción de hibridación, como estrategia de desarticulación de categorías normativas con respecto al cuerpo a partir de la instalación de ciertos imaginarios. Principalmente, cuando asistimos y nos situamos en un escenario de proliferación de estéticas que laboran, entre otros, en torno a la fragmentación del cuerpo, lo posthumano, lo infrahumano, las mutaciones, lo andrógino. Configurándose una diversidad de corporalidades y de imágenes del cuerpo, que cohabitan en el universo de la realidad virtual, de las plataformas de circulación masiva de la imagen, de la 'industria del entretenimiento' y de las dinámicas de consumo.

## Referencias bibliográficas

- ARCOS-PALMA, Ricardo (2012). *ORLAN: Refiguración, desfiguración e intervención textual del cuerpo*, en: *ORLAN. Arte carnal o cuerpo obsoleto/Hibridaciones y refiguraciones*. Catálogo de las muestras *Arte carnal o cuerpo obsoleto*. Museo de Antioquia (7 de junio al 12 de agosto de 2012) e *Hibridaciones y refiguraciones* Museo de Arte Moderno de Bogotá (30 de mayo al 2 de julio de 2012).
- BOURRIAUD, Nicolas (2012). *Conversación entre Nicolás Bourriaud y ORLAN*, en: *ORLAN. Arte carnal o cuerpo obsoleto/Hibridaciones y refiguraciones*. Catálogo de las muestras *Arte carnal o cuerpo obsoleto*. Museo de Antioquia (7 de junio al 12 de agosto de 2012) e *Hibridaciones y refiguraciones* Museo de Arte Moderno de Bogotá (30 de mayo al 2 de julio de 2012).
- BUTLER, Judith (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de identidad*. Ed. Paidós, Barcelona.
- CABRUJA, Teresa (1996). *Posmodernidad y subjetividad: construcciones discursivas y rela-*

---

<sup>5</sup> El autor hace referencia a cómo la fotografía, a finales del siglo XIX y comienzos del XX, estetiza y 'domestica' lo monstruoso. Esta categoría vinculada a una condición de animalidad a partir de una deformidad o desfiguración respecto a un patrón de normalidad corporal, ingresa paulatinamente en el espacio de la sociedad en un proceso, sin precedentes, que estuvo acompañado de 'un movimiento de integración psíquica de lo monstruoso' en las representaciones colectivas, en el cual, la fotografía tuvo un papel potente, en cuanto permitió transformar las lesiones y el horror de las manifestaciones de la enfermedad en un objeto de estudio médico (1996:22-26).

- ciones de poder*, en: Gordo, A. Y Lizana, J.L. Comp. *Psicologías, Discursos y Poder (P.D.P.)*. Ed. Visor, Madrid.
- FOUCAULT, Michel (2001). *El Sujeto y el Poder*, en *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Akal, Brian Wallis (ed), Madrid, 421-436.
- (2003). *Historia de la Sexualidad. El uso de los placeres*. Siglo XXI Editores, Buenos Aires.
- (2004). *Historia de la Sexualidad. La inquietud de sí*. Siglo XXI Editores, Buenos Aires.
- GIDDENS, Anthony (1995). *Modernidad e identidad del yo. El yo y la sociedad en la época contemporánea*. Ed. Península, Barcelona.
- HARAWAY, Donna (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Ediciones Cátedra, Madrid.
- (1999) *La promesa de los monstruos: Una política regeneradora para otros inapropiados/bles*. Política y Sociedad, (30) 1999, Madrid, 121-163.
- LACAN, Jacques (2008). *Escritos I*. Siglo XXI Editores, Buenos Aires.
- LE BRETON, David (2007). *Adiós al Cuerpo*. Ed. La Cifra, México.
- (2002). *Antropología del Cuerpo y modernidad*. Ed. Nueva Visión, Buenos Aires.
- LÈVY, Pierre (2009). *¿Qué es lo virtual?* Ed. Paidós, Barcelona.
- LIPOVETSKY, Gilles (1996). *El imperio de lo efímero. La moda y su destino en las sociedades modernas*. Editorial Anagrama, Barcelona.
- MARTÍN, Alberto (2008). *Rostro-Cuerpo-Identidad*, en: Catálogo de la exposición *De lo Humano. Fotografía Internacional 1950-2000*. Realizada en el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo. Eds. Junta de Andalucía-Consejería de la Cultura/Turner, Andalucía, 2008. 17-35.
- ORLAN (2001). *Que et Complexité*, en: *Refiguration Self-Hybridations* Éditions Al Dante, Paris. 43-57. Catálogo de la exposición organizada por Jean-Marc Michali en la Gallérie de Bellecour, Lyon. 30 de mayo al 15 julio de 2001.
- PERRIN, Franc (2004). *Mutant body: el cuerpo en su campo ampliado. Notas sobre una conéctica transformacional*, en: *La Certeza Vulnerable. Cuerpo y fotografía en el Siglo XXI*. Ed. Gustavo Gil (368 p.), David Pérez (ed.), Barcelona.
- PUJAL, Margot (1996). *La identidad (el Self)*, en: *Introducción a la psicología social*. Ed. UOC, Barcelona, 93-137.
- TISSERON, Serge (1996). *Le mystère de la chambre claire. Photographie et inconscient*. Paris, Flammarion.

