

PATRICIA MAYAYO

El sueño de la partenogénesis: arte y tecnología en las Autohibridaciones de Orlan

Cuestionamiento radical de las definiciones normativas de la belleza femenina, deconstrucción paródica de la iconografía cristiana, reinención del sujeto cartesiano, lúcida reflexión sobre las nuevas posibilidades de transformación tecnológica del cuerpo, manifestación, apenas velada, de un narcisismo desatado... La obra de la artista francesa Orlan ha hecho correr ríos de tinta y ha suscitado interpretaciones muy diversas e incluso enfrentadas. Pocas veces, no obstante, se ha subrayado un aspecto central, a mi juicio, para entender la poética de Orlan: el mito de autocreación que, desde las primeras performances hasta las series recientes de *Autohibridaciones*, recorre toda su trayectoria, reforzando la autoridad de una artista que se convierte así no sólo en autora de su obra sino en artífice última de su propio Yo.

Se entiende, de este modo, que el primer gesto artístico de Orlan consistiese en «rebautizarse» a sí misma: en 1962, cuando contaba tan sólo quince años, renuncia a su nombre original, adoptando el apelativo de Orlan, un apelativo, según observa la historiadora Kate Ince¹, cargado de sugerencias. Orlan, en efecto, parece remitir a Orlando, la protagonista andrógina de una famosa novela de Virginia Woolf, pero también a Orlon, un tipo de fibra sintética, y a Orlane, un conocido perfume de la época. Como subraya la propia artista, la idea surgió, de forma casi inconsciente, al emprender una terapia analítica:

¹ Ince, K.: *Orlan. Millennial Female*. Oxford y Nueva York, Berg, 2000, p. 1.

Decidí cambiarme el nombre completamente, en primer lugar porque en aquel momento estaba estudiando interpretación y en mi conservatorio te echaban a la calle si utilizabas tu propio nombre para actuar. Poco a poco la idea fue arraigando en mí y entonces decidí empezar a psicoanalizarme. En la tercera sesión lo único que me dijo el analista fue: «El próximo día págume al contado, no me pague con un cheque». Cuando estaba firmando ese último cheque, dijo: «No, pensándolo bien, siga pagándome con cheques». Dado que fueron las únicas palabras que pronunció en toda la sesión, ese mensaje contradictorio me resultó muy inquietante. Intenté comprender qué era lo que había pasado durante la sesión, pero no lo conseguí. En la siguiente sesión (...), mientras estaba firmando el cheque, me di cuenta de que había firmado, con una letra muy clara y precisa, con un nombre que no era el mío².

A partir de ahí, en varias de sus obras, Orlan se embarcará en un juego polisémico de nombres. Recordemos, por ejemplo, que su primera performance, realizada en 1964-65, llevaba por título *Or-lent: les marches au ralenti*, una denominación que juega con la homofonía entre las palabras «Orlan» y «Or-lent» («or» en francés significa «oro» y también «ahora bien/no obstante», mientras que «lan» se pronuncia igual que «lent», que quiere decir «lento»)³; por otra parte, en algunas versiones de su conocida «Orlan Conférence», la conferencia que suele reiterar en casi todas sus apariciones públicas, señala que cuando dé por terminado el ciclo de operaciones quirúrgicas que inició en 1990 (y al que nos referiremos en un momento) cambiará otra vez de nombre: «Cuando terminen las operaciones, me pondré en contacto con una agencia de publicidad a quien pediré que me propongan, en función del resultado, un apellido, un nombre, un nombre artístico y un logo. Después elegiré entre esos nombres, los míos, y contrataré a un abogado para que pida al Fiscal General de la República Francesa que acepte esas nuevas identidades con mi nueva cara»⁴. Al principio y al final del proceso creativo, nos encontramos, pues, con un acto radical de elección del propio nombre, un acto que habría que relacionar sin duda, como apunta Ince, con esa voluntad de autoengendramiento que atraviesa toda la obra de Orlan: «Con estos gestos (...) Orlan rechaza que su nombre le sea dado por un/el Otro. Por el contrario, lo que reclama es que su nombre sea producido, no otorgado como si se tratase de un don divino, sino engendrado. El nombre se transforma en una “consecuencia” y no tanto en un “antecedente”, la consecuencia de un proceso artístico como también lo es la nueva imagen corporal que Orlan empezó a adquirir cuando inició su trabajo de *Reencarnación*»⁵.

La voluntad de reinventar su cuerpo aparece ya claramente plasmada en la serie de obras que Orlan inicia en 1974 con el título genérico *El drapeado y el barroco (Le drapé et le baroque)*. Se trata de un conjunto heterogéneo de obras, performances públicas y privadas, instalaciones,

2 «Signalement d’Orlan», entrevista con Maurice Mallet, *VST*, n.º 15-16, sep.-dic. 1991, p. 15; cit. en INCE, *op. cit.*, pp. 1-2.

3 Esta acción, junto a gran parte de las obras de Orlan, aparece descrita con precisión en el excelente catálogo de la exposición *Orlan, 1964-2001* (com. Juan Guardiola, Olga Guinot). Vitoria, ARTIUM de Álava, Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo; Salamanca, Centro de Fotografía de la Universidad de Salamanca, 2002, p. 38.

4 Versión de la «Orlan Conférence» que se repartió entre el público durante la intervención de Orlan que tuvo lugar el 21 de mayo de 1999 en el marco del congreso *Las metáforas del cuerpo en el arte del siglo xx*, organizado por Juan Antonio Ramírez en el Círculo de Bellas Artes de Madrid.

5 Ince, *op. cit.*, p. 135.



FIG. 1
ORLAN, *Vierge blanche avec fleurs (Virgen blanca con flores)*, 1983.

fotografías, películas, vídeos y vestidos-esculturas, en los que la artista, travestida de Madona, en una imagen que recuerda a veces poderosamente a la Santa Teresa de Bernini [Fig. 1], se fabrica una nueva identidad: la de «Santa Orlan». Este proyecto adopta un giro aún más radical cuando la artista decide «pasar a la acción», transformando su propia carne en material de trabajo. El 21 de julio de 1990 tiene lugar en París la primera de sus polémicas operaciones quirúrgicas-performances (la novena, y por ahora última operación, se celebra el 14 de diciembre de 1993 en Nueva York); se inicia así la llamada «Reencarnación de Santa Orlan», un proyecto destinado a conseguir una transformación total del rostro de la artista, inspirándose en una imagen de síntesis fabricada a partir de los rasgos de algunas famosos estereotipos femeninos de la historia del arte: la nariz de la Diana de Fontainebleau, la boca de la Europa de Boucher, la frente de la Gioconda de Leonardo, la barbilla de la Venus de Botticelli y los ojos de la Psique de Gérôme. Orlan insistirá siempre en que estas intervenciones le sean practicadas con anestesia local, de forma que pueda dirigir personalmente el trabajo de los cirujanos y controlar muy de cerca cada una de las fases del proceso.

En estas performances de Orlan, la cirugía se transforma en un gran espectáculo, de una teatralidad algo barroca [Fig. 2]: la artista suele ir acompañada de músicos y bailarines; el atrezzo de los participantes, muy cuidado, está diseñado por modistos famosos (Paco Rabanne, por ejemplo, fue el responsable del diseño del vestuario de la cuarta de estas



FIG. 2
ORLAN, *Opération en hommage a toutes les bouches qui ont quelque chose à dire (Operación en honor a todas las bocas que tienen algo que decir)*, 1990.
Fotografía de la cuarta operación quirúrgica-performance, París 8 de diciembre de 1990.

intervenciones); la sala de operaciones se halla decorada con imágenes de las obras de arte a partir de las cuales Orlan intenta rehacer su cuerpo y con una serie de objetos (crucifijos, frutas, flores de plástico, etc.) esterilizados conforme a la normativa médica. Orlan utiliza la cirugía estética a «contrapelo»: en vez de usarla como un instrumento de homogeneización, de sometimiento a unas leyes de belleza codificadas socialmente, la emplea como herramienta de diferenciación y resistencia; como apunta Juan Antonio Ramírez, consciente de que las pequeñas modificaciones de su rostro contribuyen poco a la creación de una imagen poderosa, Orlan irá variando su programa sobre la marcha y en la séptima operación, llevada a cabo en Nueva York en noviembre de 1993 por la cirujana feminista Marjorie Cramer, se hace implantar dos bultos de silicona en las sienes, que le confieren un aspecto claramente monstruoso⁶.

En 1998, Orlan abandona temporalmente las intervenciones «en carne propia» e inicia una nueva serie de autorretratos, las *Autohibridaciones* (*Self-Hybridations*), basadas en los patrones de belleza de ciertas civilizaciones no-occidentales. Así, en la llamada *Serie precolombina* (*Série précolombienne*), la artista produce (con la ayuda de un experto canadiense en informática, Pierre Zovillé, con el que se comunica a través de internet) un conjunto de fotografías manipuladas digitalmente [Fig. 3] en las que combina sus rasgos, que presuntamente encarnan los criterios estéticos actuales (excepción hecha, claro está, de las dos

⁶ Ramírez, J.A.: «Frankenstein, Jekyll, panóptico: omnipresencia de Orlan», en *Orlan, 1964-2001, op. cit.*, p. 71.



FIG. 3
Refiguration-Self-Hybridation n.º 1
(*Autohibridación n.º 1*), 1998.

⁷ Orlan, «*Virtuel et réel: dialectique et complexité*», en *Orlan. Refiguration. Self-Hybridations. Série précolombienne*. París, Al Dante, 2001, p. 13.

protuberancias sobre sus sienes que operan, en palabras de la propia artista, como «dos volcanes en erupción sobre la ideología dominante»⁷) con los rasgos de estatuillas o máscaras antiguas del arte maya, azteca o tolteca, culturas en las que, como es bien sabido, se practicaban deformaciones corporales que resultan aberrantes e inaceptables desde el punto de vista occidental. En una de las fotografías, el rostro se cubre de cicatrices; en otra, el cráneo aparece deformado, siguiendo la costumbre de comprimir la bóveda craneana de los recién nacidos, aún maleable, entre dos planchas, a fin de conseguir el tipo de frente elevada y plana que apreciaba el mundo mesoamericano; en una tercera foto, se evoca la predilección que sentían las culturas precolombinas por el estrabismo, considerado como un signo de belleza y que se obtenía colocando una bola de cera o de arcilla entre los ojos de los neonatos. A través de estas manipulaciones fotográficas, Orlan crea un universo de seres híbridos que prefiguran un futuro en el que el mestizaje, inevitable en un mundo globalizado, contribuya quizá a relajar la hegemonía implacable de ciertos códigos estéticos: «Fabrico imágenes de seres mutantes cuya presencia sería factible en una civilización futura en la que no se ejerciesen las mismas presiones sobre el cuerpo que se ejercen en las nuestras; una civilización que podría integrar a estos seres, pues, como bellezas posibles y sexualmente aceptables»⁸.

⁸ *Ibid.*, p. 13.

A esta *Serie precolombina*, le sucede otro grupo de fotografías y esculturas basadas en los estereotipos estéticos de las culturas africanas. Siguiendo el mismo método combinatorio que en las imágenes anteriores, las *Autohibridaciones africanas (Self-Hybridations africaines)*, realizadas en blanco y negro y en color, mezclan los rasgos de la artista con características formales típicas de las máscaras y esculturas africanas que tanto interesaron a las vanguardias históricas de principios del siglo xx. Por otra parte, como precisan Juan Guardiola y Olga Guinot en el catálogo de la exposición *Orlan, 1964-2000*⁹, en el año 2000 la artista inicia una serie de esculturas mutantes de tamaño natural [Fig. 4] en las que se «autohibrida» con piezas escultóricas representativas de los prototipos de belleza de las culturas africanas (escarificaciones, estiramientos del cráneo o de los lóbulos de las orejas, etc.), pero conservando sus características protuberancias frontales así como su cabello seminegro y semirubio. Como subraya la propia artista¹⁰, estas *Autohibridaciones* no suponen un triunfo de «lo virtual» frente al carácter «real» de sus intervenciones quirúrgicas. Lo real y lo virtual se funden siempre en la producción de Orlan: por ejemplo, cuando Barbara Rose decidió publicar un artículo sobre sus operaciones-performances en *Art in America*, la redactora-jefe de la revista exigió ver alguna prueba en vídeo del desarrollo de las mismas, porque creía que las fotografías podían estar manipuladas por ordenador; en cambio, cuando se exhibieron las *Autohibridaciones* en la

⁹ *Orlan, 1964-2000, op. cit.*, p. 139.

¹⁰ Orlan, «*Virtual, réel: dialectique et complexité*», *op. cit.*, p. 12.



FIG. 4
Sculpture Nuna Burkina Fasso avec scarifications et corps de femme Euro-Stéphanoise avec bosses facto-temporales (Escultura Nuna Burkina Fasso con escarificaciones y cuerpo de mujer euro-estefanense con protuberancias facto-temporales), 2000.

Casa Europea de la Fotografía de París, varios espectadores pensaron que las imágenes eran el resultado de complicadas operaciones de cirugía estética. Tanto las intervenciones como las series fotográficas participan del mismo proyecto de «autorretrato carnal» que Orlan lleva desarrollando desde hace años:

En el acto quirúrgico (que utiliza el cuerpo como un *ready made* modificado, transformando la vida en fenómeno estético recuperable), digo las mismas cosas que mis fotografías digitales o en mis esculturas, lo que todo el mundo sabe más o menos, pero nadie pone en práctica: la belleza puede tomar formas que no son consideradas bellas; el nuestro es un cuerpo alienado por el trabajo, la religión y el deporte e incluso aquello que pertenece a la esfera privada del deseo, nuestra sexualidad, se pliega a los modelos que nos han sido impuestos. Cada cultura controla, castiga y fabrica los cuerpos¹¹.

¹¹ *Ibid.*, p. 14.

La resistencia a los códigos dominantes que regulan las definiciones de belleza femenina (y masculina) es pues, sin duda, un elemento esencial en el discurso artístico de Orlan; pero también lo es, como apuntaba al principio de este artículo, la idea del autoengendramiento, el sueño de la autocreación —y espero que el breve recorrido que hemos realizado a través de la obra de Orlan haya servido para empezar a desvelar este aspecto—. Autoengendrarse significa, en primer lugar, negar el origen materno, convertirse en madre de una/o misma/o, evocando esa imagen de la partenogénesis que aparece en algunos mitos cosmogónicos¹². No es

¹² Sobre este asunto, véase LORAUX, N.: «La Madre, la Tierra», en Tubert, S. (ed.): *Figuras de la madre*. Madrid, Cátedra, 1996, pp. 53-69.

¹³ Baqué, D.: *Mauvais genre(s). Érotisme, pornographie, art contemporain*. París, Ed. du Regard, 2002, p. 175.

¹⁴ Ince, *op. cit.*, pp. 12-13.

de extrañar, así, que una de las primeras fotografías de Orlan se titule, precisamente, *Orlan accouche d'elle-m' aime* (un juego de palabras intraducible que experimenta, una vez más, con la homofonía, en francés, entre «elle même» —ella misma— y «elle m'aime» —ella me ama— y que podría, por tanto, traducirse literalmente como «Orlan se da a luz a sí misma/ella me ama»). Se trata de una imagen [Fig. 5] en la que vemos a la propia artista «dando a luz» a un maniquí que —presumimos— es una representación de su propio Yo. Según afirma Dominique Baqué en un libro reciente, *Mauvais genre(s). Érotisme, pornographie, art contemporain*¹³, esta obra constituye una especie de fotografía originaria, de matriz —nunca mejor dicho— del trabajo posterior. El rechazo de lo «dado» y de lo natural, la rebelión contra la anatomía entendida como destino, la lucha por construirse una identidad que no esté sometida a las leyes de la herencia, de la biología o de lo social, sino que emane del deseo de ser por fin ella misma autogenerándose: *Orlan accouche d'elle m'aime* anticipa muchas de las ideas que marcarán el proyecto de «autorretrato carnal» de los años 90.

En realidad, como subraya Kate Ince¹⁴, gran parte de las obras de Orlan podrían entenderse como una rebelión en contra de la figura de la Madre y, más en concreto, en contra de la figura de su madre, con la que mantuvo siempre una relación conflictiva. La madre de la artista era ama de casa, su padre electricista; el matrimonio tenía también otra hija, ocho años menor que Orlan. En una entrevista realizada en 1991, ésta



FIG. 5
Orlan accouche d'elle m'aime
(*Orlan se da a luz a sí misma/ella me ama*), 1964.

explica que la dinámica de identificaciones emocionales que se puso en juego en su familia dividía a sus miembros en dos «parejas», su madre y su hermana, por una parte, y su padre y ella misma, por otra; Orlan describe a su progenitora en términos muy duros, como la típica ama de casa neurótica preocupada obsesivamente por su salud y la de su familia: «Siempre estuvimos muy distantes la una de la otra [...] Tenía que decirle “estoy enferma” para que me hiciese caso. Mi hermana siempre se plegó a esto. Estaba siempre enferma y aún ahora está siempre enferma. Cada vez que la llamas por teléfono, lo único de lo que habla es de sus enfermedades. Es una forma habitual de llamar la atención, de hacer que los demás te quieran»¹⁵.

Resulta revelador, en este sentido, que en 1968 Orlan iniciase una serie de acciones, fotografías y esculturas que, con el título *Las sábanas del ajuar* (*Les draps du trousseau*), reutilizaban, «mancillándolas», las sábanas blancas que la madre de la artista había destinado al ajuar de su hija. Como escriben Juan Guardiola y Olga Guinot, «en la década de los años sesenta, toda joven debía confeccionar su ajuar de boda, de esa manera, además de preparar una parte de su aportación al matrimonio, demostraba sus habilidades de costurera. Resistentes y preciosas, las sábanas del ajuar se transmitían además de generación en generación. Siguiendo esta tradición, la madre de Orlan había comprado una tela blanca de lino, símbolo de pureza, a la que la artista hubiera tenido que hacer el dobladillo y bordar para confeccionar su ropa blanca. Para desmarcarse de este esquema y trastocar la herencia materna, la artista utilizó esta tela en varias obras hasta los años ochenta»¹⁶. Se entiende mejor así que el texto con el que Orlan acompañó una de sus performances más conocidas, *El beso de la artista* (*Le baiser de l'artiste*), celebrada en París en 1977, se titulase «Frente a una sociedad de madres y mercaderes» y arrancase con una encendida diatriba en contra del legado materno:

Al pie de la cruz dos mujeres: María y María Magdalena, la *mujer de los perfumes*; única alternativa posible en una sociedad masculina y cristiana: Mujer con velo o mujer «a pelo» (*au voile/à poil*).

Madre o puta, mujer privada (en las dos acepciones del término) o mujer pública, deber y placer, respeto y desprecio.

ORLAN, mujer y pintora: MUJER, con el poder de las madres, destinada por la madre a convertirse en madre.

El ajuar es moneda de cambio, sábanas y funda de almohada.

No ser una mujer perdida (*¿perdida para quién?*).

Su madre que la desposee de su cuerpo, teje paciente y segura la tela de todos los preceptos sociales, de todos los tabúes, teje un velo entre Su cuerpo y ELLA (Camisolas blancas).

Su madre, que la venderá cuando llegue el momento provista de esta dote¹⁷.

¹⁵ «Signalement d'Orlan», *op. cit.*, nota 2; *cit. en Ince, op. cit.*, p. 12.

¹⁶ Orlan, *1964-2000, op. cit.*, p. 38.

¹⁷ «Face à une société de mères et de marchands», texto escrito en colaboración con Hubert Besacier; repr. en Place, S., *et al.*: Orlan. *De l'art charnel au baiser de l'artiste*. París, Jean-Michel Place, 1997, recto de contracubierta; traducido en Orlan, *1964-2000, op. cit.*, p. 36.

La negación de la figura materna no es, sin embargo, el único aspecto de esta aspiración de Orlan a la autocreación que me gustaría destacar. Como ocurre en la obra de otros artistas que recurren también a las nuevas tecnologías y a los últimos avances de la cirugía o de la ingeniería genética (pensemos, por ejemplo, en el australiano Stelarc), en la práctica artística de Orlan se vislumbra una cierta vocación posthumana o incluso, como sugiere Ramírez, «sobrehumana»¹⁸: el sueño de sustituir la herencia por la autorrealización, de emanciparse de lo que se percibe como el insoportable peso de la carga genética, de vencer la sumisión al orden de la naturaleza. Para la artista francesa, autocrearse, ya sea dándose luz a sí misma en una fotografía, esculpiéndose mediante la cirugía o reinventándose gracias a las técnicas del *morphing*, es reducir la distancia entre lo externo y lo interno, sacar a la luz a la «verdadera Orlan», no a la mujer modelada por el deseo masculino, por la represión social, sino a una mujer inventada por ella misma, un arquetipo del que la propia Orlan sería la autora, sin la presencia del hombre, sin Dios. Su obra transgrede una de las últimas grandes prohibiciones del monoteísmo: no reinventarás el cuerpo humano. Según la artista, gracias a las nuevas posibilidades que ofrece la ciencia, el ser humano puede modelar tanto su carne como su espíritu. Se acabó Dios para siempre; se acabó la maldición del destino, de lo inevitable, de lo adquirido: «[...] seguimos convencidos de que debemos plegarnos a las decisiones de la naturaleza, esa lotería de genes distribuidos de forma arbitraria. Mi trabajo se rebela contra lo innato, lo inexorable, lo programado, la naturaleza, el ADN (que es nuestro rival directo como artistas de la representación) ¡Y Dios! Por poco que se crea en Dios, se podría decir que mi trabajo es blasfemo»¹⁹.

¹⁸ Ramírez, *op. cit.*, p. 67.

¹⁹ «Orlan Conférence», Madrid, Círculo de Bellas Artes, 21 de mayo de 1999.

Este intento por parte del/la artista de afirmar su autoridad creativa usurpando el lugar reservado al Supremo Hacedor no carece, sin duda, de precedentes y se halla impregnado de resonancias románticas. A este respecto, Ramírez ha subrayado con acierto las conexiones existentes entre la obra de Orlan y el mito de Frankenstein, tal y como lo describe Mary W. Shelley en su célebre novela. Frankenstein, como apunta Ramírez, es un ser «elaborado a partir de otros cadáveres», un «extravagante espantapájaros de miembros recosidos», un «organismo-collage que parece anticiparse un siglo, como fantasía literaria, a las esculturas-collage dadaístas de Raoul Hausmann, John Heartfield y George Grosz»²⁰. Este mismo principio-collage es el que rige el arte de Orlan desde el principio: primero, su práctica performativa, en la que a una base iconográfica más o menos permanente se le añaden elementos variables que enriquecen el sentido originario del proyecto, reinventando y multiplicando el cuerpo de la artista en una infinita reencarnación; en segundo lugar, sus operaciones-performances, que funcionan como «un verdadero collage sobre (y con) la carne efectiva»²¹, injertando fragmentos implantados en los tejidos y transformando el cuerpo

²⁰ Ramírez, *op. cit.*, p. 67.

²¹ *Ibid.*, p. 69.

de la creadora en un lienzo vivo; finalmente, sus *Autohibridaciones* fotográficas, consistentes en «coser», como si se tratase también de un collage o de un injerto, el rostro de la propia artista y una obra de arte de forma virtual. «El arte carnal afirma la libertad individual del artista, y en este sentido, lucha también contra los a priori, las imposiciones» —declara Orlan en su manifiesto «El arte carnal»²². Esa defensa de la libertad individual del artista no puede sino recordarnos el énfasis que hacían los teóricos del Romanticismo en la libertad creativa. Y es que a pesar de su indudable contundencia política, el trabajo de Orlan deja en suspenso una pregunta: ¿no funcionará, a veces, la alianza entre el arte y las nuevas tecnologías como una forma más de resucitar la vieja (y persistente) teoría romántica del «genio»?

22 Orlan, «L'art charnel, Manifeste», en Place, *De l'art charnel au baiser de l'artiste*, op. cit., pp. verso de cubierta, 2 y 3; traducido en Orlan, *1964-2000*, op. cit., pp. 76-77.