

Universidad Nacional de Río Negro

ESCUELA DE ARTES

Licenciatura en Arte Dramático

Sede Andina



CUERPOS AL LÍMITE

Una aproximación a las obras de David Nebreda y de Orlan

Tesista: María Alejandra Ortiz Cuadrado

Directora: Dra. María Marta Quintana

Argentina, agosto 2020

**A las mentes sin límites que creen en utopías y se nutren de quimeras, a ellas
por existir fuera de las fronteras...**

AGRADECIMIENTOS

Este trabajo de tesina realizado en la Universidad Nacional de Río Negro es un esfuerzo en el cual, directa o indirectamente, participaron muchas personas. Me siento muy agradecida con cada una de ellas, por eso dedico este apartado para brindarles mis más sinceros agradecimientos.

En primer lugar, a mi directora, la Dra. María Marta Quintana, por haber confiado en este trabajo, por disponer de su tiempo y tenerme paciencia en los momentos de mayor crisis. Le agradezco acompañarme en este proceso de tanto aprendizaje para ambas; su experiencia, su sensibilidad y formación fueron clave al momento de desarrollar la investigación. Gracias por el interés y por los ánimos, por ser una guía excepcional, porque a pesar de la distancia siempre encontramos momentos para reflexionar y seguir indagando.

En segundo lugar, mi más sincero agradecimiento a Paula Adamo Núñez por colaborar con la edición de textos y la organización de ideas, que en un principio parecían caóticas. Sus consejos y su escucha fueron vitales para que esto se lleve a cabo. Gracias por tantas noches y madrugadas vía *Skype* leyendo y corrigiendo *on-line* hasta que ya no podíamos con nuestros ojos. Estoy orgullosa de esta gran amiga que sin ninguna obligación se sumó al equipo con sus conocimientos y entusiasmo, siempre firme en la batalla. Gracias por la destreza de capturar ideas y transformarlas en algo maravilloso.

Asimismo dedico un especial agradecimiento a la Licenciada Mirna Rocha, por su colaboración y su laboriosa dedicación en los detalles; sus habilidades fueron fundamentales en la última etapa del proceso de escritura.

Todo esto no hubiese sido posible sin el acompañamiento de todas y todos las/os que me escucharon y me abrazaron cuando pensé que nunca terminaría. A todos los seres que me prestaron su oído y dispusieron sus conocimientos para debatir sobre múltiples temas que ahora se encuentran desarrollados en este humilde trabajo, les doy las gracias porque, a pesar de mis inconsistencias, siempre encontré lugares de resguardo, puntos de apoyo y palabras motivadoras.

Por último, no puedo dejar de mencionar al equipo docente de la UNRN, pues cada una/o de sus integrantes aportó en mi proceso de formación elementos importantes para mi crecimiento personal y profesional, cada espacio de trabajo fue un universo lleno de misterios

y verdades, cada aprendizaje fue un alimento puro para mi propia construcción. A todos/as ustedes mi más sincero reconocimiento y gratitud.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	6
CAPÍTULO 1. ANTECEDENTES ARTÍSTICOS Y ESTÉTICOS DE ORLAN Y NEBREDA	10
1. El <i>body art</i> y el <i>performance art</i>	11
1.1. <i>Body art</i> , o <i>arte corporal</i>	14
1.2. <i>Performance art</i> , o <i>arte de acción</i>	19
2. Conclusiones parciales.....	23
CAPÍTULO 2. CUERPO Y TRANSGRESIÓN EN LAS ESCENIFICACIONES FOTOGRÁFICAS DE DAVID NEBREDA	25
1. David Nebreda De Nicolás y la circulación de su obra.....	26
2. “Yo soy un hecho histórico”.....	29
3. Aspectos compositivos y temáticos de la fotografía nebrediana.....	31
3.1. El personaje.....	32
3.2. El espejo.....	34
3.3. Tenebrismo barroco.....	37
3.4. La herida.....	40
4. La fotografía como archivo del dolor.....	43
5. Lo abyecto en el arte de Nebreda.....	46
6. Conclusiones parciales.....	51
CAPÍTULO 3. ORLAN: DISCURSO, ESTÉTICA Y BIOTECNOLOGÍA DEL CUERPO	52
1. ORLAN.....	53
2. <i>Performances</i> quirúrgicas.....	56
3. <i>Arte carnal</i>	60
3.1. Orlan y el anti-mito de belleza.....	64
4. Un cuerpo (auto) hibridado.....	66

5. Devenir <i>cyborg</i>	72
6. Conclusiones parciales.....	75

CAPÍTULO 4. DIÁLOGOS Y TENSIONES ENTRE LAS POÉTICAS DE ORLAN Y NEBREDA..... 76

1. El régimen farmacopornográfico.....	77
1.1. Tecnologías de representación (contra) farmacopornográficas en Nebreda y Orhan.....	79
1.2. La auto-experimentación y el principio autocobaya.....	81
2. <i>Contradicciones</i> del discurso médico.....	84
3. Corporalidades <i>queer</i>	90
4. Conclusiones parciales.....	94

CONCLUSIONES GENERALES..... 95

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA..... 99

INTRODUCCIÓN

Los cuerpos no solo tienden a indicar un mundo que está más allá de ellos mismos; ese movimiento que supera sus propios límites, un movimiento fronterizo en sí mismo, parece ser imprescindible para establecer lo que los cuerpos “son”.

Judith Butler

Los límites de la normalidad corren parejos a los límites del cuerpo, de tal suerte que cuando este se transgrede lo hace también el límite de sentido que le otorga validez.

Teresa Aguilar García

Esta tesina se centra en dos artistas contemporáneos: el fotógrafo español David Nebreda (1952) y la *performer* francesa Orlan (1947). Ambos se caracterizan por realizar obras y construir poéticas controvertidas, que desafían los guiones normativos -incluso dentro del campo del arte- acerca del cuerpo. En efecto, como veremos, sus trabajos rozan lo teratológico, lo ‘raro’ y lo abyecto, y llevan el cuerpo al extremo, insubordinándose ante al *statu quo*. Por consiguiente, nuestro objetivo es analizar y mostrar cómo, a través de un conjunto de técnicas arriesgadas de (auto)intervención, tanto Nebreda como Orlan realizan prácticas artísticas subversivas y componen estéticas *en el límite*.

Siguiendo a Teresa Aguilar García, entendemos que “[e]l límite es la tarea de llevar a sus extremas consecuencias la elasticidad del contorno sin destruirlo” (2013: 131). En este sentido, como argumentaremos en nuestro recorrido, en las obras de Nebreda y de Orlan el límite se encuentra en un proceso de constante redefinición, y resulta a veces inestable y difuso, lo que lo vuelve susceptible de ser quebrantado. En otras palabras, el límite es un territorio ambivalente, donde se pueden concebir experiencias sutiles o experiencias extremas, atestadas de peligros y excesos. Precisamente, como veremos, algo que se destaca en el trabajo de estos *performers* es que ambos optan por los riesgos y los excesos para engendrar nuevas posibilidades –*tecno-materiales* y *anti-naturales*- del arte y el cuerpo.

Si bien existen estudios académicos sobre dichos artistas, en el contexto hispanohablante los análisis resultan aún escasos. En el caso del fotógrafo, se destacan los

trabajos de Juan Ramírez Domínguez (2002), Javier Panera Cuevas (2002) y Escriche López Álvaro (2017). No obstante, gran parte de su obra es conocida -al menos en América Latina- a través de críticas alojadas en sitios *web*, *blogs* y/o plataformas virtuales de arte *underground*. En el caso de la francesa, que a diferencia de Nebreda ha sido -y es- más estudiada, se destacan particularmente los análisis de Francesca Alfano Miglietti (2003), Teresa Aguilar García (2013) y Ricardo Arcos Palma (2013), entre otras y otros autores del campo de la estética. Asimismo, cabe señalar que el material sobre el trabajo artístico de Orlan es de fácil acceso ya que se encuentra en su *ciberpágina*.

En lo que respecta a esta tesina, la novedad radica en reunir a ambos *performers* en un mismo trabajo de investigación, puesto que no hemos encontrado, al menos para el contexto latinoamericano, estudios que los aborden de manera conjunta. Asimismo, este análisis -como veremos a lo largo del escrito- se aleja de interpretaciones patologizantes para el caso del madrileño, o de espectacularización de ‘lo monstruoso’ en lo tocante a la francesa, que prosperan en páginas de internet y medios de comunicación. Por el contrario, partimos del supuesto de que tanto Orlan como Nebreda interpelan, disputan y generan -mediante sus *performances*- rearticulaciones de los límites corporales y, por lo tanto, de los sentidos sociales y culturales disponibles acerca de lo que puede y cómo debe ser un cuerpo.

El análisis se centra entonces en un *corpus* conformado por obras de ambos artistas. En lo que concierne a Nebreda se trata de fotografías realizadas entre 1983 y 1999, compiladas en el libro *David Nebreda autorretratos* (2002), editado por la Universidad de Salamanca. En lo que respecta a Orlan, utilizaremos diferentes registros visuales de *performances* llevadas a cabo entre 1970 y 2018, tomadas de su página *web* oficial. El conjunto de la selección es abordado desde diferentes entradas analíticas, que traen al ruedo categorías estéticas, conceptos filosóficos y elementos de las *teorías queer*. Estos habilitan diferentes claves hermenéuticas para la indagación de los materiales elegidos. De este modo, y en diálogo con los estudios existentes -mencionados más arriba-, mediante la selección de las obras, se busca iluminar aspectos de dichos *performers* hasta ahora no profundizados o, directamente, no indagados.

El escrito está organizado en cuatro capítulos. En el primero, se desarrollan brevemente las corrientes artísticas del *body art* y el *performance art*, las cuales permiten encuadrar las obras de Orlan y de Nebreda, y se toman en consideración algunas obras y

referentes que han marcado los recorridos de dichas prácticas en Occidente. Si bien estas corrientes son antecedentes insoslayables para el trabajo de nuestros artistas, la hipótesis es que estos últimos las trascienden y dan lugar a nuevas categorías estéticas, que abren espacio a otros discursos sobre -el trabajo en y con- el cuerpo en la escena contemporánea.

En un segundo capítulo nos adentramos en el universo del enigmático David Nebreda, y puntualizamos en ciertos elementos compositivos de su obra (tales como el personaje, el espejo, entre otros) y en líneas fundamentales de su estética, como lo es el tenebrismo barroco. Asimismo, en este lugar, interesa detenerse en el procedimiento de la herida, la documentación del dolor y el tratamiento de ‘lo abyecto’ manifestados en sus escenificaciones. Así, evidenciaremos los modos en que este artista lleva su cuerpo al extremo y transgrede los límites, situándose en una frontera peligrosa entre lo vital y lo mórbido.

En el tercer capítulo, nos detenemos en la trayectoria y en el quehacer artístico de Orlan. En una primera instancia, hacemos foco sobre las *performances quirúrgicas* y en la categoría estético-política de *arte carnal* para luego, en un segundo momento, reflexionar sobre la forma en que esta artista destruye el mito de belleza occidental. En un tercer momento se reflexiona en torno de las experiencias de hibridación corporal y el uso de la informática y la robótica para, ulteriormente, detenernos en la dimensión *cyborg* de su indagación artística. De esta manera, interesa mostrar cómo Orlan pone en cuestión una comprensión de la ontología (no) humana habilitando futuros alternativos.

Por su parte, el cuarto y último capítulo pone en diálogo las propuestas de ambos artistas, a través de un bagaje teórico que posibilita establecer aproximaciones y discrepancias entre sus prácticas. En este lugar, tomando como referencia conceptos del filósofo contemporáneo Paul B. Preciado, se establecen conexiones entre aspectos del régimen farmacopornográfico y el principio autocobaya, y aspectos de las obras de nuestros *performers*. En un segundo momento se reflexiona alrededor de las *contracitaciones* del discurso médico -que cada uno de ellos produce de manera particular-, teniendo en cuenta que ambos generan quiebres en las concepciones (bio) médicas del cuerpo. Por último, nos detenemos en las disidencias sexo-genéricas que exhiben ambos artistas. De este modo, se profundiza en el carácter contestatario de las obras de Orlan y de Nebreda, y en el rechazo de los mandatos que atan los cuerpos y subjetividades a discursos normalizadores.

Nuestra contribución a la disciplina teatral, entonces, es dar a conocer artistas que, si bien no son exclusivamente del teatro -y que incluso han sido expulsados de la historia del arte-, ofrecen panoramas y territorios *otros* para la formación artística en la actualidad. En este sentido, entendemos que abordar este tipo de propuestas resulta altamente productivo para la formación actoral, ya que incentiva a explorar otros lenguajes como lo son la *foto-performance*, la *cirugía-performance*, el *video-performance*, la modificación corporal extrema o *extreme body modification*, entre otros.

Además, dichos artistas resultan de interés en tanto posibilitan cuestionar concepciones del cuerpo presentes en las prácticas artísticas contemporáneas y, por ende, dislocar creencias arraigadas acerca de lo que se considera un cuerpo ‘apto’ dentro del quehacer artístico, e incluso dentro del arte dramático. Asimismo, en tanto tensionan los bordes de los dispositivos representacionales clásicos, al margen de las formas tradicionales de ‘lo escénico’, permiten cuestionar las categorías de lo que consideramos dentro o fuera del arte y del teatro. Por ello, este trabajo invita a salir-se de los contextos normativizados, al considerar propuestas que escapan a cualquier reducción disciplinar y corrompen las instituciones del arte ‘consagradas’ para situarse por fuera y construir cuerpos y espacios disidentes.

En síntesis, en lo que sigue, mostraremos cómo los trabajos de Orlan y de Nebreda dan lugar a lecturas disruptivas, contra-normativas, que abren interrogantes y prometen nuevas derivas de indagación; las cuales, incluso, quizás provoquen renovados entusiasmos en la comunidad teatral de la Universidad Nacional de Río Negro.

CAPÍTULO 1.

ANTECEDENTES ARTÍSTICOS Y ESTÉTICOS DE ORLAN Y NEBREDÁ

En este capítulo se repasan las vertientes y prácticas artísticas que son antecedentes de las poéticas de Nebreda, por un lado, y de Orlan por el otro; en particular, el *body art* y el *performance art*. Sin pretensiones de exhaustividad, se presenta una selección de obras emblemáticas, que no solo constituyen precedentes para los trabajos de los mencionados artistas sino que han dejado un rastro significativo en el mundo de las artes. Desde una perspectiva más específica, dicha selección permite mostrar el modo en que ciertas experiencias artísticas -y estéticas- llevan el cuerpo al límite, convirtiéndolo en un devenir plástico de experimentación. Asimismo, esas experiencias hacen posible pensar cómo el trabajo sobre la corporalidad habilita un nuevo terreno para la construcción de símbolos polisémicos. En este sentido, las prácticas y categorías que se retoman en este capítulo, conforman un nuevo paradigma sobre la historia del cuerpo en el arte contemporáneo. En esta misma línea, y como se podrá ver a lo largo de esta tesina, las mismas también son en cierto modo redefinidas y rearticuladas por Nebreda y por Orlan, en tanto ambos plantean innovaciones en términos estéticos y visibilizan un novedoso entramado de sentidos en sus propuestas performáticas.

1. El *body art* y el *performance art*

Tanto el *body art* como el *performance art* se desarrollaron en la década de 1960 en Estados Unidos y en Europa, en un contexto de protestas y manifestaciones por los derechos civiles y políticos de los llamados grupos minoritarios. En esa época, catalogada muchas veces como “contracultural”, cobraron protagonismo el movimiento “hippie”, que, entre otras cuestiones, denunciaba la destrucción del medio ambiente y la guerra de Vietnam, y el movimiento feminista de “la segunda ola”, que promovía la liberación sexual femenina, la igualdad de condiciones laborales y la legalización del aborto (lo que abrió un nuevo debate con relación a los derechos reproductivos y al mandato social de la maternidad). De ahí que, tanto el *body art* como el *performance art*, tomaran esos conflictos y los visibilizaran en sus respectivas manifestaciones.

Se puede decir que ambas corrientes fueron –y aún son- rupturistas de los esquemas del arte moderno y contemporáneo occidental, sobre todo porque tienen como punto de encuentro la centralidad atribuida al trabajo con y sobre el cuerpo, lo que pone en jaque los límites del mismo. En este aspecto, coinciden con otros movimientos artísticos de la época, como el *body painting* y el *happening*¹.

Por un lado, el *body art* o *arte corporal*, que se vincula fuertemente con el arte conceptual, concibe al cuerpo como un lienzo sensible. De ahí que, como se verá más abajo, en las obras se pongan en juego afectos como el suplicio, el martirio, el abatimiento y la aflicción. Esta corriente estética adopta el lema “Unir el arte con la vida” de las vanguardias del siglo XX, y procura que el cuerpo se convierta en un espacio donde los límites se trastocan y se vuelven infinitos. El cuerpo de las y los artistas se re-materializa y se transforma; más precisamente, se convierte *en* la escena. En este sentido, ya no se trata de la representación clásica del teatro, la pintura, la fotografía o la escultura, sino de la encarnación poetizada -y politizada- en el propio cuerpo.

Asimismo, el *body art* se relaciona con las prácticas de modificación corporal o *body modification*; por consiguiente, los tatuajes, los *piercings*, las escarificaciones, los implantes subdérmicos, las amputaciones y los cortes pasan a formar parte de las técnicas y experiencias por las que puede atravesar un cuerpo. Estas transformaciones tienen una fuerte carga simbólica y muchas veces derivan de prácticas ancestrales de tribus y/o etnias no

¹ El *body painting* es una práctica que se ha usado en las diferentes culturas, a través de la historia, como un medio de transformación. El hombre y la mujer prehistóricos usaron esta técnica para representar aspectos mágicos y religiosos; también los pigmentos usados sobre la piel servían como método de camuflaje en las prácticas de caza. La pintura corporal, además de ser un elemento estético, era una herramienta de supervivencia y constituía un sistema de reconocimiento para las/os integrantes de la tribu. En el arte, el *body painting* aparece a finales del siglo XX en Occidente y se manifiesta en escenificaciones donde el cuerpo se transforma a consecuencia de la pintura. Se trabaja con cuerpos desnudos cubiertos de estampados que varían entre conceptos animalescos o miméticos de la realidad, y permiten que el cuerpo se camufle con su entorno. Es una práctica que en la actualidad tiene un gran reconocimiento, y artistas como Jörg Düsterwald (Alemania) o como Choo San (Japón) lo han llevado al límite, proponiendo técnicas realistas que impactan en el mundo de lo visual. (Para más información véase: Martínez Rossi, S., (2011) *La piel como superficie simbólica. Procesos de transculturación en el arte contemporáneo*, Fondo de Cultura Económica, Madrid.) Por su parte, el *happening* es una manifestación artística multidisciplinaria nacida en 1950. Tiene rasgos de improvisación y el espectador tiene un rol activo en el acontecimiento. Este tipo de evento artístico tiene un carácter efímero que produce un impacto significativo en quien observa y participa. Por lo general, este tipo de producciones se representan en lugares públicos o poco convencionales. Uno de sus referentes más destacados en la actualidad es el fotógrafo estadounidense Spencer Tunick, quien se especializa en fotografiar masas de personas desnudas en plena calle. Este artista pone en tela de juicio lo moral, lo ético y el ordenamiento del cuerpo desnudo dentro de las políticas privadas o públicas, entre otras cuestiones. (Al respecto, véase: Kaprow, A., (1961) *Happenings in the New York Scene*, Art News, New York.)

occidentales. Algunas/os artistas del *body art* han tomado la metamorfosis carnal como modo de ejecución artística, a los fines de traspasar el límite de lo corporal, ya que entienden este límite como parte de una construcción simbólica, cultural y política impuesta por ciertas normas hegemónicas.

Por su parte, el *performance art* o *arte de acción* se encuentra configurado por diversas disciplinas del arte. Se trata de una práctica anti-institucional, rupturista, subversiva, que trasciende los márgenes establecidos -y que, como el *body art*, va a contracorriente de las concepciones clásicas de la representación en las artes escénicas- e intenta construir otros lugares y otros modos de expresión. Como sugiere Diana Taylor, se lo puede concebir en términos *posdisciplinarios*², puesto que no tiene fronteras fijas y resiste a las estructuras teóricas formales. Asimismo, es posible pensarlo en términos de acción: acciones cotidianas, acontecimientos políticos, eventos sociales y/o manifestaciones artísticas, entre otros. En cuanto al cuerpo, el *performance art* lo sitúa en un espacio de confrontación y provocación. Las acciones por lo general son arriesgadas y de alta exposición al peligro. A través del riesgo, la o el *performer* da cuenta de su existencia fugaz. Ya no se trata solo de interpretar y reproducir la realidad, en el sentido mimético del término, sino de *performar*, es decir, de construir esa realidad.

Un punto en común entre el *body art* y el *performance art* -que interesa en particular a esta investigación- es que, en ambas corrientes estéticas, el trabajo con los fluidos corporales aporta a la construcción de sentido. El sudor, el excremento, la sangre, las lágrimas, el vómito, el semen, el flujo vaginal y la orina se transforman en los ingredientes para la composición creativa. Sobre esto, Aguilar García señala que:

[l]os fluidos corporales se convierten en material de creación como un vestigio de lo que el cuerpo humano excreta y simbolizan lo que el cuerpo es en su ausencia, la huella de su existencia. Al mismo tiempo estos excrementos que se expulsan a través de los orificios corporales marcan el límite entre lo puro y lo contaminado, aquello que revela desorden y suciedad (2013: 210).

El fluido se presenta como ese espacio fronterizo entre el adentro y el afuera, como lo sintetizado y expulsado, y en este sentido es el vestigio más primitivo del cuerpo.

² La autora propone este concepto frente al de multi- o interdisciplinario, ya que entiende que los estudios del *performance art* no combinan elementos de campos individuales sino que “trascienden fronteras disciplinarias para estudiar fenómenos más complejos con lentes metodológicos más flexibles” (Taylor, 2011: 13).

De ese modo, el *performance art* y el *body art* marcan el inicio de una nueva perspectiva sobre el cuerpo en la escena. La acción ya no se piensa como un espacio de mimesis, sino como una experiencia concreta en la realidad. En ella, el cuerpo -y todo lo que este implica- se transforma en la materia prima del trabajo artístico.

En este sentido, a continuación se brindan ejemplos de obras significativas de cada una de dichas corrientes, con el fin de trazar posteriores vinculaciones con los trabajos de Orlan y de David Nebreda.

1.1. *Body art, o arte corporal*

El *body art* abre un escenario de resistencia y quebrantamiento de los cánones tradicionales del arte, debido a que desestabiliza y pone en jaque la función y el uso del cuerpo en la obra. La expectación ocupa un nuevo orden, y quienes participan cooperan voluntaria o involuntariamente con el hecho artístico. Al respecto, Le Breton afirma que se trata de una crítica -por medio del cuerpo- de las condiciones de existencia, que

[o]scila, según los artistas y los *performances*, entre la radicalidad del atentado directo a la carne, mediante un ejercicio de crueldad sobre sí mismo, y el procedimiento simbólico, en un deseo de perturbar al auditorio, de romper, de hacer añicos la seguridad del espectáculo (1999: 46-47).

En este sentido, las y los artistas sirven de puente para atravesar la percepción de las/os espectadoras/es, para tocar su sensibilidad. Como agrega el mismo autor, “hay un deseo de alcanzar físicamente al otro” (1999:47); esto es, de hacer partícipe al público convirtiéndolo en cómplice del acontecimiento. Le Breton también señala que en el *body art* el cuerpo es el sitio en donde se cuestiona al mundo; su intención deja de ser la afirmación de lo bello para pasar a ser la provocación de la carne, la inversión del cuerpo y la imposición del asco o del horror (1999: 47). Del mismo modo, con el contacto con los fluidos corporales y la violencia auto-infligida, las/os artistas se aproximan a estados que ponen en crisis ideales estéticos y morales en relación con los límites del cuerpo, y presionan a las/os participantes a tomar posición al respecto.

Precisamente, esa “provocación de la carne” (Le Breton, 1999) se encuentra plasmada en obras canónicas del movimiento como las de Gina Pane. Esta artista marca los inicios del *arte corporal* europeo, con experiencias que dejan a las/os espectadores absortas/os por la

radicalidad de su propuesta. Entre 1960 y 1970, Pane realizó obras en las que, llevándose al agotamiento extremo y al límite de su sufrimiento, hacía visibles problemáticas sociales y políticas relacionadas con la identidad sexual, la liberación de la mujer, la guerra de Vietnam y la violencia estatal, entre otras. En virtud de ello, su poética se caracteriza por trabajar ‘la herida’ y fusionar lo cárnico con el mundo social a través de la lesión. También propone sentir lo que siente el otro u otra, lo cual, en el contexto político de su época, implicaba una conexión corporal con el abatimiento colectivo producido por la guerra. La puesta en escena del padecimiento, la violencia y la vejación a sí misma son componentes fundamentales para hablar del dolor como otra forma de lenguaje, por medio del cual la herida se inscribe en un universo simbólico particular y constituye una memoria del cuerpo.

En *Psyché* (1974)³, por ejemplo, la artista se corta el vientre con una cuchilla de afeitar; más concretamente, realiza un corte horizontal y uno vertical dibujando una cruz y dejando una magulladura sangrante a la vista. De este modo, lastima la zona por la cual se alimenta el feto, el ombligo, como forma de resistencia y oposición a las normas sociales que recaen sobre los cuerpos gestantes. Con esta acción, Pane cuestiona la maternidad y, en consecuencia, el rol cultural atribuido a la mujer.

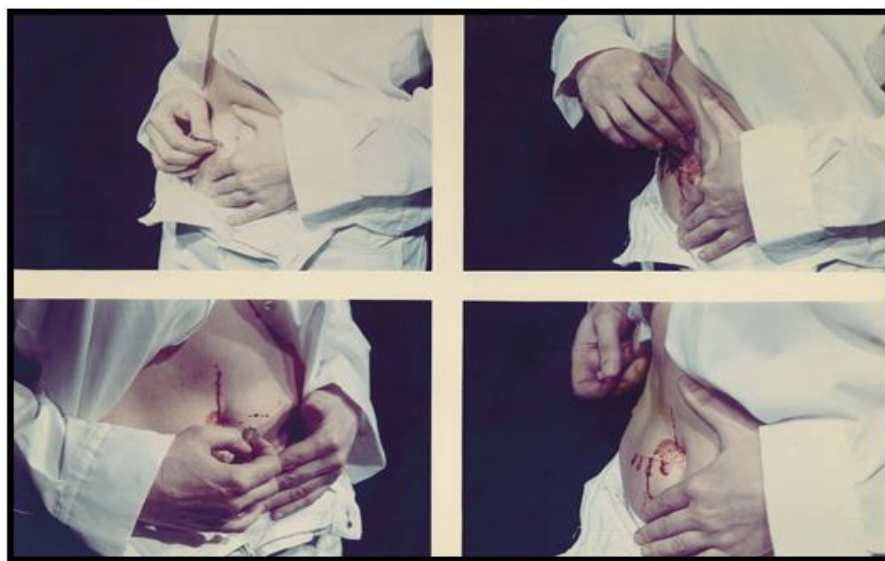


Figura 1. *Psyché*

³ Figura 1, fotografía de la obra de G. Pane, *Psyché* (1974). Galería Stadler, París. Extraída del sitio web: <http://espinasyazucenas.blogspot.com/2010/02/gina-pane.html>. Recuperado: 21 de noviembre del 2018.

En síntesis, en sus obras, esta artista franco-italiana lleva a cabo una reapropiación crítica del dolor y del sufrimiento, al diferenciarse de la iconografía religiosa, donde el corte se vincula con la redención. Así, deja entrever la inextricable relación entre arte, cuerpo y sociedad, y coloca al dolor en general y a la herida en particular en el foco de la discusión: de esta forma, evidencia la fragilidad de la carne y las posibilidades de subversión -llevadas a cabo por las y los artistas- a partir de estas acciones.

Otro artista del *body art* con repercusión en los años sesenta es el italiano Piero Manzoni, quien marcará un precedente significativo en el trabajo con fluidos corporales. Para realizar su obra *Merda d'artista*⁴, Manzoni fabricó noventa latas de treinta gramos, rellenas con su propio excremento, las cuales llevaban su firma. El texto en las latas estaba escrito en varios idiomas: francés, portugués, inglés, español y alemán. La obra, que se expuso por primera vez en la Galería de Arte Pescetto (Italia), el 12 de agosto de 1961, se puso a la venta y cada una de las latas valía el proporcional a treinta gramos de oro.



Figura 2. Merda d'artista

⁴ Figura 2, fotografía de la obra de P. Manzoni, *Merda d'artista* (1961). Galería de Arte Pescetto, Albissola Marina. Extraída del sitio web <https://www.centrepompidou-metz.fr/de/mais-cest-de-la-merde-autour-de-la-boite-de-piero-manzoni>. Recuperado: 17 de octubre del 2018.

Es importante destacar que esta obra presenta una fuerte crítica al mercado del arte, a la vez que desafía las categorías de autor y firma y pone en cuestión el “culto al artista”; esto es, cuándo y por qué un producto es socialmente aceptado y culturalmente consumido. En otras palabras, satiriza el arte como producto empaquetado dentro del mercado capitalista y las instituciones que lo catalogan y valoran como tal.

También es representativo del *body art* el fotógrafo neoyorquino Joel Witkin⁵. Su obra es sorprendentemente cruda y sus composiciones se encuadran dentro de una estética del horror, pues sus fotos contienen una brutalidad despiadada. En virtud de ello, Witkin ha generado un sello propio en el mundo de la fotografía y del *body art* extremo, en tanto no solo trabaja con sujetos categorizados como ‘anormales’, sino que a veces lo hace con restos de cadáveres.

En sus obras se exhiben corporalidades con múltiples cualidades: intersexuales, transexuales, cuerpos con deformaciones, enanismo, discapacidades físicas, amputaciones, entre otras, y se tematizan tabúes sociales como el fetichismo, la necrofilia, la zoofilia o el infanticidio. De esta manera, al visibilizar la violencia y la crueldad humana, su obra alude a la muerte, el sexo, la deformidad y la mutilación. Además, se destaca por trabajar en espacios poco explorados por y para la escenificación artística, como por ejemplo en morgues o zonas de guerra⁶. En su obra también se exhiben elementos orgánicos, tales como excrementos, vísceras y sangre en descomposición. Sus composiciones están cargadas de una estética horrorista, en la que se perciben mundos desconocidos, extremos e intrigantes.

Lo anterior puede apreciarse en *The Kiss* (1982)⁷, una fotografía que retrata la imagen de una cabeza seccionada en dos partes, que se unen en un beso mellizo o espejado.

⁵ Como veremos más adelante, este fotógrafo marca un antecedente importante para nuestro análisis, en particular por su relación con la estética de Nebreda. De hecho, algunos teóricos de arte plantean la posibilidad de que David Nebreda se haya inspirado –y aún lo haga- en el trabajo de Witkin para llevar a cabo la puesta en escena de sus obras, ya que en la poética de ambos se perciben rasgos de una estética barroca con líneas tenebristas. Por ejemplo, Teresa Aguilar García (2013), en el capítulo 3 de su libro *Cuerpos sin límites*, “Estéticas del dolor”, dedica un subcapítulo completo a este vínculo.

⁶ Entre 1961 y 1964 Witkin trabajó como fotógrafo en la Guerra de Vietnam y a partir de 1967 decidió trabajar como fotógrafo *freelance*.

⁷ Figura 3. Witkin, J.P. *The Kiss* (1982). New México. Imagen extraída de la revista virtual: <https://culturafotografica.es/joel-peter-witkin-retrato-macabro/>. Recuperado el 25 de noviembre de 2018.



Figura 3. The Kiss

A propósito de su estética, en una entrevista realizada por Michel Sand en el número 1 de la revista *World Art* (1996), Witkin aclara que él no construye el horror a manera de ficción y luego lo representa, sino que, por el contrario, lo que hace es organizar la escena con los elementos que tiene a disposición para resaltar su naturaleza abyecta. En relación con esto, en esa misma entrevista, refiere ciertas sensaciones percibidas al momento de trabajar con un cadáver, y comenta un episodio sucedido en una de las sesiones de fotografía en la que se encontraba trabajando:

Allí estoy en una habitación con ese cadáver. Lo estoy tratando de posar, le coloco un pescado en sus manos a manera de elemento visual, tomo una lectura de la luz y procedo a tomar unas fotografías sólo como un registro. Pido que procedan con la autopsia que le hacen a los cadáveres. Tan pronto como le hacen la autopsia comienza a cambiar. Él está en la mesa, y comienza a transformarse. Volteo para hablar con mi intérprete, quien es un hombre muy inteligente, y ambos hemos visto lo mismo. Y él me dice "Le están haciendo el juicio, en este momento". De repente dejó de ser un punk. Delante de nosotros sufrió esa transformación en la mesa de la autopsia. Les pido a los técnicos que no lo laven que le dejen toda la sangre que provino de la sutura. Generalmente abren la cabeza y retiran el cerebro. Algunas veces regresan el cerebro, en otras solo colocan una toalla de papel, o tal vez las "Últimas Noticias" para mantener la forma de la piel. En esta ocasión regresó el cerebro. Cuando estaban manejando la masa encefálica de un lado al otro, dije: "Mira ese cerebro, puede ser que haya contenido pensamientos de maldad, y como sea que haya sido juzgado, ahora ya tiene una presencia distinta (cit. en Sand, 1996).

En resumen, la poética de Witkin da cuenta de características estéticas propias. La rigurosidad de su técnica se aprecia en el uso de la luz, los contrastes y el encuadre. Asimismo, es preciso resaltar que su propuesta metodológica ha marcado la historia del *arte visual* contemporáneo, y ha dejado una huella imborrable en el campo del *body art*.

Como se verá a continuación, la crítica social que hacen las y los artistas del *body art* mediante la intervención de la carne, también se hace presente en el *performance art*. Pues el cuerpo, en el marco de ambas corrientes, es el medio y el lugar donde se lleva a cabo la experiencia estética.

1.2. *Performance art, o arte de acción*

El término '*performance*' fue acuñado en los años cincuenta por el compositor John Cage⁸, para definir una manifestación artística en la que confluían diversas disciplinas del arte. Luego, a finales de los años sesenta, comenzó a ser usado de forma más difundida. Como corriente artística, nació en el campo de las artes visuales, aunque entabló -desde sus inicios- una estrecha relación con el arte conceptual, la danza, la pintura, la música, la fotografía, el cine y el teatro. En términos escénicos, el *performance art* plantea otro tipo de relación entre artista y público, además de poner en cuestión la concepción de la obra de arte como algo cerrado y acabado. Como señalamos al comienzo de este capítulo, al igual que lo sucedido en el *body art*, los caóticos y violentos eventos políticos de la época influyeron de manera profunda en los/as artistas de este movimiento y sus obras.

Al respecto, Warr y Jones afirman -al referirse al movimiento- que la historia del arte ha sufrido un giro significativo en la percepción del cuerpo, puesto que de ser solo un "tema" ha pasado a ser usado como lienzo, como herramienta de trabajo. Y no solo eso, sino también como marco y como plataforma (2000:4). En el *performance art* hay un afanoso trabajo con los símbolos, por lo cual nada está totalmente dicho, y es el contenido "entre líneas" el que permite la construcción de la obra mediante la acción. Así, ese "giro en la percepción del cuerpo" permite que las obras tengan una potencia discursiva inagotable.

⁸ Cage fue filósofo, compositor, instrumentista y una de las figuras principales de la *avant garde* de posguerra.

Respecto al uso del espacio, cabe destacar que no siempre está dado de antemano, sino que puede ser creado por la simple presencia de quienes forman parte del acontecimiento. Y en tanto el conflicto o el desarrollo de la historia (si la hay) se realiza a través de acciones, la o el *performer* no representa al hecho sino que lo construye. En este sentido, se trata de un acontecimiento artístico o de un ‘arte vivo’, que horada los bordes entre la ficción y la no ficción. El objeto, la escenografía, el maquillaje o el vestuario dejan de ser fundamentales para la creación. Como dice Diana Taylor, una *performance* puede surgir improvisadamente en cualquier sitio, en cualquier momento, en tanto el artista solo necesita su cuerpo, sus palabras, la imaginación para expresarse frente a un público que, de manera inesperada, se descubre interpelado (2011: 8). De este modo, como se señaló con anterioridad, con el *performance art* no solo se produce una ruptura de los límites del tiempo y del espacio, sino que defiende la idea de trabajar en lugares no institucionalizados y, por consiguiente, de existir por fuera de los circuitos oficiales del teatro.

Un artista que se vincula con el *performance art* -referente del *accionismo vienés*⁹ - es Günter Brus: pintor, artista gráfico, cineasta experimental y escritor. En el contexto europeo posterior a la segunda guerra mundial, tópicos como la violencia y la represión aparecían de manera central en sus propuestas. A través de sus intervenciones estético-políticas, Brus buscaba conquistar espacios de libertad. Realizó una cantidad significativa de obras, trabajando con su cuerpo y sus fluidos, motivado por la búsqueda de liberación de los sistemas sociales dominantes y revelándose contra el fascismo. Utilizó recursos de toda índole, plásticos, musicales, teatrales, cinematográficos y fotográficos para crear una serie de acciones (catalogadas por muchas/os como brutales), que implicaban una transgresión física desorbitada y vehemente. Respecto del trabajo con su propia corporalidad, escribía en sus diarios: “[m]i cuerpo es la intención. Mi cuerpo es el acontecimiento. Mi cuerpo es el resultado” (Brus cit. en López Landabaso, [1960] 2016: 5).

⁹ En 1964 Günter Brus fue cofundador del *accionismo vienés*, movimiento artístico de vanguardia que se concentró –como su nombre lo indica- en la ciudad de Viena. Entre sus principales representantes se encuentran Günter Brus, Otto Muehl, Hermann Nitsch y Rudolf Schwarzkogler; sus acciones (concentradas entre 1960 y 1971), llenas de violencia, destrucción y feísmo, sentaron precedente por el impacto generado en la sociedad tradicional austríaca. Las obras estaban llenas de sangre, había sacrificios con animales, se mostraban cuerpos mutilados y se practicaban orgías, entre otras cosas. Para un análisis más detallado, véase De la Colina, L. (2011) *La posibilidad de un mito: Especificidades de accionismo vienés*. Amaltea, Universidad Complutense de Madrid, Madrid.

Un acontecimiento renombrado de la época fue *Kunst und revolution*¹⁰, *performance* realizada el verano de 1968 en las instalaciones de la Universidad de Viena. En ella no solo actuó Brus, sino que además participaron los artistas Otto Mühl, Oswald Wiener, Peter Weibel y Franz Kaltenbäck.

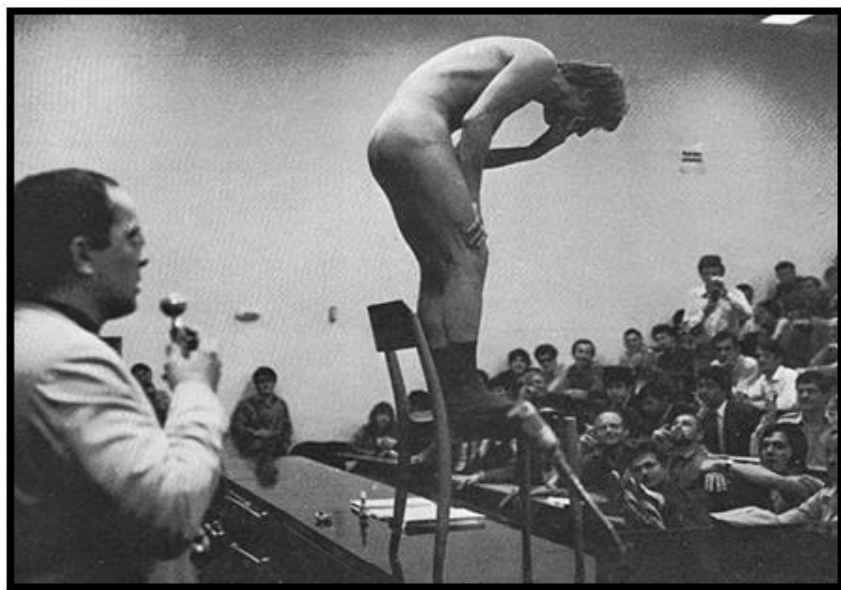


Figura 4. Kunst und revolution

La intervención se desarrolló en simultáneo con otras acciones que conformaban el cuadro total. Mientras algunos de los artistas, como Mühl, azotaban con un cinturón militar a un masoquista con la cabeza vendada (que al mismo tiempo recitaba literatura pornográfica), otros realizaban acciones completamente fuera de control; como por ejemplo, una competencia para ver quién orinaba más lejos, lo cual era registrado en una pizarra con los puntajes de los competidores. No obstante, fue Brus quien más sorprendió por sus acciones en escena. Pues éste se desnudó y con una cuchilla de afeitar realizó cortes en su pecho y muslos, orinó y bebió sus orines para luego vomitar. Además, en la misma escena defecó mientras entonaba el himno nacional austríaco y luego se untó el cuerpo con sus propios excrementos para finalizar masturbándose. Después de esta *performance*, Brus fue sentenciado a seis meses de prisión.

¹⁰ Figura 4. Brus, G. (1968) *Kunst und Revolution*, Viena. Imagen de la obra extraída de mumok (página del Museo de Arte Moderno-Ludwig Alemania) <https://www.mumok.at/de/kunst-und-revolution>. Recuperado: 19 de abril de 2019.

En otro contexto pero con igual potencia, se encuentra una de las referentes fundacionales de la práctica del *performance art* en Europa. Se trata de Marina Abramović, una artista serbia que, a comienzos de los años setenta, desplegó una admirable cantidad de obras performáticas, obteniendo gran repercusión a nivel internacional.

Abramović usa su cuerpo como herramienta constitutiva de su trabajo, y en todas sus obras desafía y lleva al extremo los límites del mismo. Una de sus obras más destacadas es *Rhythm 0* (1974)¹¹, realizada en Studio Morra de Nápoles (Italia). Allí, la artista interactuó con el público a través de 72 instrumentos con funcionalidades distintas. Los utensilios iban desde un perfume, pasando por un lápiz, hasta llegar a látigos, cuchillos, fósforos, flores y, en el extremo, un arma de fuego cargada. En una de las paredes se encontraba plasmado un texto que decía: «En la mesa hay setenta y dos utensilios que pueden usarse sobre mí como se quiera. Yo soy el objeto». Con este experimento la artista puso a prueba los límites del público¹²; esto es, hasta dónde llegan los y las participantes y cómo funciona la conciencia cuando se da libertad total para actuar sobre el cuerpo de otra/o.



Figura 5. *Rhythm 0*

¹¹ Figura 5. Abramović, M. (1974) *Rhythm 0*, Nápoles. Imagen de la obra extraída de la revista virtual *Amberes* <http://amberesrevista.com/yo-soy-el-objeto-marina-abramovic-en-rhythm-0/> Recuperado: 12 de octubre 2018.

¹² “Abramović se posicionó junto a la mesa y adoptó un rol pasivo en el que se mantendría sumergida durante las seis horas siguientes. La *performance* duró desde las 20:00 p.m. hasta las 2:00 a.m. Bajo ninguna circunstancia debía ser interrumpida una vez en marcha. La artista asumía la plena responsabilidad de cuanto pudiera sucederle en el transcurso de esas seis horas” (González Linares, 2017).

A propósito de esta obra, dice la propia Abramović:

[1]o que aprendí fue que, si dejas que el público decida, te pueden matar. Me sentí verdaderamente atacada: me cortaron la ropa, me clavaron las espinas de las rosas en el estómago, una persona me apuntó a la cabeza con la pistola y otra se la quitó (cit. en González Linares, 2017).

Como se desprende de la evaluación de la propia artista, las acciones del público dieron lugar a un campo de batalla, en el que todos/as atacaban sin siquiera titubear, interviniendo sobre el cuerpo, con la misma superficialidad y ligereza que se usa, se toca o se manipula un objeto cualquiera. Cabe destacar que Abramović sostuvo una postura pasiva hasta el momento en que su vida corrió peligro, cuando apuntaron el arma cargada a su cabeza. Así, esta *performance* dejó en evidencia hasta dónde los cuerpos pueden resultar vulnerados cuando el límite entre sujeto y objeto queda supeditado a las regulaciones del público.

Las obras de las/os artistas que se han mencionado hasta aquí construyen una nueva experiencia estética e instauran nuevos imaginarios alrededor del trabajo con el propio cuerpo. En consecuencia, es preciso insistir en que, dentro de estas corrientes artísticas revolucionarias, se fracturan los márgenes de la representación, puesto que, como se dijo anteriormente, las producciones se realizan a partir de una multiplicidad de estímulos, y la corporalidad se transforma en un material poroso, accesible y de una fuerza expresiva ilimitada, en el recurso fundamental para la construcción de mensajes.

2. Conclusiones parciales

Este capítulo se centró en el *body art* y el *performance art* como antecedentes de las prácticas de Orlan y de Nebreda. Como vimos, en ambas corrientes ni el arte ni el cuerpo quedan ajenos a los sucesos políticos e históricos circundantes, en tanto se construyen en referencia a éstos. En este sentido, las problemáticas sociales se inscriben en la carne y se expresan en el universo simbólico de cada artista. El cuerpo se somete a una experiencia atravesada por y con la acción. Así, el *body art* y el *performance art* suponen una ruptura de las estéticas tradicionales y una perspectiva que trastoca las fronteras entre la presentación y la

representación. Y si bien estas corrientes son fundamentales para comprender los trabajos de Nebreda y de Orlan, no obstante, se buscará mostrar cómo estos artistas las exceden.

Como se verá en el capítulo siguiente, de manera similar a Gina Pane, Nebreda se apropia de la auto-tortura como forma de existencia para resistir a un mundo que le produce asco y repugnancia. Su método se desarrolla a partir de procesos crueles y despiadados, que performan un cuerpo cadavérico y doliente. De esta forma, el artista se emancipa y encuentra en el extremo del sufrimiento un lugar de retorno a sí mismo y a la propia carne. Por su parte, como veremos en el tercer capítulo, el cuerpo de Orlan es objeto de experimentación y mutación fisiológica mediante el uso de la informática, la ciencia y la biotecnología. En él se articulan resistencias políticas y subversiones de lo preestablecido, en una oposición clara al determinismo natural y a la estandarización de los cuerpos. Así, las producciones de Nebreda y Orlan se reanudan con elementos canónicos del *performance art* y el *body art* pero radicalizan dichas líneas estéticas, elaboran otras categorías de arte y producen nuevas derivas de los “cuerpos-obra” que se construyen al límite.

CAPÍTULO 2.
CUERPO Y TRANSGRESIÓN EN LAS ESCENIFICACIONES FOTOGRÁFICAS
DE DAVID NEBRED A

En el capítulo anterior se presentó un panorama general -aunque incompleto- de diferentes artistas y obras vinculadas con las corrientes del *body art* y el *performance art*, como antecedentes artísticos y estéticos de las obras de Orlan, por un lado, y de Nebreda, por el otro. Ahora bien, en este capítulo nos centramos específicamente en la obra del fotógrafo, a los efectos de analizar el modo en que construye una experiencia artística vinculada con el deterioro del cuerpo, la transgresión de la carne y la mortalidad. Para ello, se retoman algunos aspectos biográficos, en tanto su trabajo constituye un proyecto personal y un registro documental de su propia existencia, y luego se analizan una variedad de elementos compositivos y temáticos que hacen a la densidad de su obra. Asimismo, se abordan aspectos metodológicos de su trabajo, los cuales están relacionados con la categoría de ‘lo abyecto’. De este modo, se busca desentrañar decisiones estéticas y comprender el lenguaje simbólico de las fotografías de Nebreda. Pues, como veremos, su composición escénica excede los parámetros de “la obra”, y habilita un espacio intangible donde vida y arte se convierten en un lugar “otro”, un territorio difícil de categorizar.

1. David Nebreda De Nicolás y la circulación de su obra

Mi búsqueda personal es simple. Yo no he adquirido un sistema de normas mentales, sociales, y desde muy joven he debido construirlas a partir de mí mismo. He pagado mi precio, pero estoy orgulloso de ello.

David Nebreda

David Nebreda es un artista enigmático, arcano y poco visible. Si bien se dispone de algunos registros, es complejo rastrear su biografía en los medios o en los circuitos artísticos. La autoexclusión de este críptico autor hace intrincada la tarea de delimitar una trayectoria lineal de su trabajo, ya que lo único que se conoce alrededor de su obra es gracias a las exposiciones en galerías y eventos del *underground* y, más recientemente, a las publicaciones de su libro.

De su vida personal se conoce lo que han testimoniado las pocas personas que se relacionaron con él, y lo que comentan las/os críticas/os que han tenido cerca su material. Nebreda De Nicolás nació el 1º de agosto de 1952, en la capital de España. Cursó sus estudios

de Licenciatura en Bellas Artes en la Universidad Complutense de Madrid. En 1971, a la edad de diecinueve años, le diagnosticaron esquizofrenia paranoide y, tras pasar por varios procedimientos, medicación y reclusiones, decidió encerrarse en su departamento, negándose a los tratamientos médicos y rechazando cualquier contacto con el afuera¹³. “Mi propia realidad es peor que las fotos”¹⁴ afirma el artista, dejando entrever que sus fotografías son solo un vestigio de la crudeza de su vida personal.

La fotografía es el conducto mediante el cual Nebreda establece contacto con el mundo exterior y, en cuanto al proceso de elaboración de las fotos, menciona que su método de preparación implica un aislamiento riguroso y prolongado (Luc, 2002: 22). En efecto, realiza sus series fotográficas bajo una práctica estricta, que denota un alto nivel de conocimiento respecto a la disciplina que maneja. Acerca del detalle y la realización de sus imágenes, Ramírez Domínguez señala que

[e]mplea siempre película estándar de 35 milímetros con objetivos de 55 y de 28 milímetros. El revelado lo hace en un laboratorio especializado, con las instrucciones precisas de ampliar siempre los negativos completos, dejando el borde negro que funciona como marco de la imagen, aunque también eso es una prueba evidente de que no se ha suprimido ningún fragmento del original (2002: 11).

Y más adelante, agrega que “[l]a palabra clave es el **rigor**. Todo en Nebreda se organiza siguiendo un orden estricto, un comportamiento ritualizado” (Ramírez, 2002: 11).

Cabe decir que desde hace más de treinta años Nebreda lleva a cabo la abstinencia sexual, así como también procesos de fatiga extrema (como caminar incansablemente por el pasillo de su departamento), además de una dieta alimenticia rigurosa (fuertes ayunos que le provocan una excesiva pérdida de peso), lo cual puede percibirse –como veremos- en la mayoría de sus autorretratos.

Si bien muchas de esas conductas se pueden atribuir a su diagnóstico psiquiátrico, es preciso aclarar que no interesa realizar una lectura de su obra desde una perspectiva patológica, relacionada con su “enfermedad”, sino, muy por el contrario, se trata de hacer foco en la dimensión estética de su trabajo y en cómo performa el lenguaje escénico. En este

¹³ Nebreda vive con su madre en Madrid, la cual también padece esquizofrenia; es su único contacto con otro individuo.

¹⁴ David Nebreda. *Autorretratos*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2002, s/p.

sentido, su diagnóstico médico y su forma de vida son elementos solo relevantes para pensar los rasgos de su búsqueda poética y observar cómo se inmiscuyen en el ámbito de lo artístico.

A pesar de su estado de aislamiento y su escasa –casi nula- comunicación, la obra de Nebreda llegó a manos del francés Renos Xippas¹⁵, quien en los años noventa la expuso en su galería *Xippas* en París. Gracias a esa exposición, el editor alemán Léo Scheer conoció el trabajo del madrileño y decidió divulgarlo, y publicó, en el año 2000, el primer libro de fotografías, dibujos y textos, titulado *Autorretratos*; un año después, en 2001, *Sur David Nebreda*; para, más tarde, en 2004, publicar *Capítulo sobre pequeñas amputaciones*. Por último, Scheer edita *Sobre la revelación*, un libro lanzado en 2006.

Asimismo, en el año 2002, Javier Panera, Director del Máster en Estudios Avanzados en Historia del Arte de la Universidad de Salamanca, reedita –por la editorial universitaria- la obra *David Nebreda Autorretratos*. Y ese mismo año se celebra, en dicha ciudad, la “Capital Cultural Europea”, donde se organiza, desde el centro de fotografía de la Universidad, una exposición de su trabajo¹⁶. En ese evento, bajo el título *Cuerpo e identidad*,¹⁷ se exhiben fotografías de Nebreda -junto al trabajo de otras/os performers-, y es la primera vez que se conoce su obra en España, principalmente la que abarca el período de 1989 a 1990.

La primera serie de autorretratos que elabora Nebreda comprende el período entre 1983 y 1989. En esta serie trabaja principalmente con fotografías en blanco y negro. Luego desarrolla otra serie, esta vez a color, que va desde 1989 a 1990; y, por último, trabaja en una nueva producción, también a color, entre los años 1992 y 1999. Después de este período no se dan a conocer otras producciones.

¹⁵ Asimismo, en Francia en 2005 la directora francesa de cine independiente Judith Cahen crea *ADN*, un ensayo cinematográfico que trata principalmente sobre el impacto que le causó el trabajo y la vida de Nebreda. Cahen avanza su película en varios frentes: reflexiones personales, diálogos vivientes; ligeras provocaciones; exposición corporal; confrontación de sus películas anteriores con las fotos de Nebreda, tomando como centro el encuentro con los autorretratos de este fotógrafo. Para la descripción con más detalles sobre la construcción de la película, véase la página web de la directora (en francés): http://www.judithcahen.net/?page_id=10. Recuperado: 15 de noviembre del 2018.

¹⁶ Las fotografías fueron expuestas durante dos meses en la sala conocida como Patio de Escuelas, el espacio más transitado de la Universidad. Se calcula que en ese período la exposición fue visitada por más de cuarenta mil personas.

¹⁷ En esta misma exposición se mostró el trabajo fotográfico de Orlan, aunque Nebreda, según comenta el mismo Panera, estaba incómodo con la idea de compartir con ella, ya que él se opone a ser reconocido como un artista del cuerpo y no quería ser categorizado en los mismos términos que Orlan. Pese a eso, después de muchas idas y vueltas, aceptó la invitación y se expusieron sus fotografías en el mismo espacio que la artista.

2. “Yo soy un hecho histórico”

Soy David Nebreda De Nicolás, escribe con mi sangre la única justificación moral que admite mi silencio y que me acredita como la razón del alfa ante el tiempo.

David Nebreda

La obra de Nebreda es cruda y tortuosa, y se caracteriza por exhibir la auto-flagelación. Sin embargo, este artista se opone a ser vinculado a un estilo dolorista¹⁸; pues él mismo, en una entrevista, afirma: “no soy un masoquista ni un fotógrafo de heridas” (Luc, 2002: 22)¹⁹. De esta manera, rechaza ser catalogado como hacedor de un arte agresivo o mortificante, en tanto expresa que su interés no es representar una realidad perturbadora. Por el contrario, sostiene que su realidad resulta más cruda que cualquier otra cosa y que la fotografía, como en el caso de Witkin, es un medio que da cuenta de las circunstancias más duras de su existencia. Nebreda continúa diciendo: “yo odio el grito de la fascinación” (Luc, 2002: 22), y expone así abiertamente su postura ante quienes disfrutan de su trabajo fotográfico solo por una inclinación morbosa.

En la misma entrevista, Nebreda manifiesta su posición acerca del carácter violento atribuido a su obra: “la violencia solo es la trampa de un lenguaje olvidado. Desgraciadamente, he conocido diferentes formas de tranquilidad, y podríamos hablar de la extrema violencia de la tranquilidad” (Luc, 2002: 21). Resulta interesante cómo su visión antinómica de la tranquilidad da cuenta de las otras caras posibles de la violencia, al invertir la percepción sobre lo que implica ser violento: de esta forma, abre el juego a pensar otras

¹⁸ El dolorismo es un estilo vinculado al *body art*, que se caracteriza por llevar al cuerpo a situaciones extremas, en las cuales se exhibe el valor del dolor como medio de expresión. Asimismo, se llama “prácticas doloristas” a todas aquellas vinculadas con la auto-flagelación, como por ejemplo, en la tradición cristiana, las relacionadas con el uso del cilicio.

¹⁹ Esta entrevista, realizada por Virginia Luc, es una de las únicas dos entrevistas realizadas a Nebreda hasta la fecha. En esta conversación se dejan entrever algunos aspectos que funcionan como guía para sumergirse en el universo artístico de Nebreda. Importa detenerse en algunas cuestiones que parecen elementales para discernir el bagaje de su práctica, y tratar de vislumbrar cómo está posicionado su pensamiento con relación al arte. Véase en: *David Nebreda. Autorretratos*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2002, s/p.

formas por fuera de los “lugares comunes” impuestos por la sociedad²⁰. Más adelante, y en este mismo sentido, intensifica esta idea:

[d]e todas formas, una cosa es el discurso sobre la violencia, otra cosa diferente es la sangre o el miedo humano, finalmente nuestra propia sangre y nuestro propio miedo. La violencia solo tiene un interlocutor y un alumno. Es una práctica, un discurso, inmediatamente, miserablemente próximo (Luc, 2002: 21).

Asimismo, Nebreda se opone a la vinculación de su trabajo con un estilo religioso, pese a la gran cantidad de objetos litúrgicos que aparecen en sus fotografías. Durante la entrevista comenta que sus obras se han hecho con los materiales que tiene al alcance. Y en su intrincado discurso afirma: “[t]engo que pensar la forma, la constitución que puedo dar a mi herencia cultural, y para ello no puedo aceptar ningún mito de origen, llámese Dios o Naturaleza” (Luc, 2002: 22). No obstante, en lo que respecta a este punto, Ramírez Domínguez insiste en que las composiciones del madrileño están cargadas de símbolos religiosos y afirma que muchos de sus autorretratos tienen vocación de santidad (2002: 16). El vínculo con el *arte sacro* será retomado más adelante, en tanto sus fotografías nos evocan esa santidad -de la que habla Ramírez-, el rito y el sacrificio.

Por último, en la misma entrevista, interpelado por Luc, Nebreda habla sobre el “valor” mercantil en su obra. Como se dijo antes, su fotografía no ha sido muy conocida en Europa ni mucho menos en América Latina, en tanto es un material que ha transitado en círculos artísticos cerrados. No obstante, su trabajo ha sido comercializado a través de las publicaciones de sus libros, las exposiciones en galerías y las plataformas virtuales. Por eso, la entrevistadora hace hincapié en este aspecto, ya que conoce la resistencia del artista al consumo capitalista del mercado del arte. Con respecto a ello, Nebreda reflexiona sobre lo que sucede cuando algo adquiere la categoría de lenguaje y menciona que su arte, al ser expuesto y puesto en circulación, ingresa en un “sistema de intercambio”, que incluye todo tipo de transacción (social, afectiva o económica) lo que no entra necesariamente en contradicción con su propia filosofía de vida. Entiende que dentro este sistema de intercambio su obra adquiere un valor económico que se relaciona con el reconocimiento de la cultura dentro del mercado, pero este reconocimiento no es lo que le interesa. Refuerza

²⁰ Nebreda es consciente de que sus fotografías no son de fácil digestión y comenta que antes de exponerlas las compartió con algunas personas, las cuales le recomendaron desecharlas y olvidarse de ellas, y expresa que al salir a la luz su material causó tanto impacto que algunas personas lloraron ante su obra.

esta afirmación declarando que sus necesidades son mínimas y que él “se conforma con cubrirlas” (Luc, 2002: 23).

Como se ha visto hasta aquí, se puede considerar que Nebreda construye una cosmogonía propia, que indiscutiblemente lo convierte en un “hecho histórico”, tal como él mismo se considera: “[y]o soy un hecho histórico, con o sin el consentimiento de la historia. Y la vergüenza será para ella si hay que cambiar la primera frase por la última, yo soy un hecho histórico ante el enemigo universal, devenido por reducción uno mismo” (Luc, 2002: 24). De esta manera, Nebreda hace la historia sin necesidad de aprobación, sin permiso alguno, sin temor de ser, construye una lógica propia de existencia que lo ubica como mito fundacional de su herencia cultural.

3. Aspectos compositivos y temáticos de la fotografía nebrediana

En lo que sigue se hace foco en algunos aspectos temáticos y compositivos de la obra de Nebreda, que resultan claves para acercarnos a su poética. Se trabajará con un *corpus* de análisis, en este caso una serie de fotografías²¹, para iluminar los siguientes aspectos: el personaje como esa entidad a veces difícil de definir en sus escenificaciones; el rol del espejo en sus composiciones, el cual aparece como pieza eminente de la complejidad de su propuesta artística. Asimismo, nos detendremos en las alegorías vinculadas con la tradición barroca y la tendencia pictórica del tenebrismo; de igual modo se analizarán ciertas referencias a las representaciones de Cristo que se perciben en su obra. También se reflexionará sobre ‘la herida’ como ese lenguaje del corte puesto en práctica por Nebreda en la mayoría de sus autorretratos. Consecutivamente es necesario abordar temáticas relacionadas al uso de la fotografía como documentación del dolor y, por último, hacer hincapié sobre la categoría de ‘lo abyecto’ en relación con sus métodos y tratamientos estéticos.

²¹ Todas las fotografías seleccionadas para el análisis de la obra de Nebreda se extraen del libro *David Nebreda. Autorretratos*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2002.

3.1. El personaje

La obra de Nebreda se caracteriza por poner en tensión las dimensiones del personaje y del autor, en tanto se trata de autorretratos. El personaje se construye a través de un relato en primera persona, donde los límites entre la ficción y la realidad se desdibujan²². En sus creaciones propone escenas intrigantes que parecen quedar descubiertas frente a la cámara, tal como puede advertirse en la imagen que sigue a continuación.



Figura 6. El que espera (1997)

En este autorretrato se ve al personaje multiplicado. Se observan cuatro versiones del mismo sujeto en diferentes posiciones. Con un plano americano que corta al protagonista a la altura de las rodillas, y mediante un estratégico fondo oscuro que resalta la figura principal iluminada con una luz más clara. Vemos a Nebreda desnudo con un triángulo pegado en las sienes y en su mano un cuchillo, (elementos que aparecen repetidas veces en distintas

²² Es preciso aclarar que cuando se hable de personaje se hará estableciendo relaciones con una construcción en diversos planos. Estos personajes no solo se sitúan como construcciones elaboradas mediante la escenificación y los elementos compositivos y técnicos de la imagen, sino también como esas entidades que existen en el interior del autor, en ese espacio enigmático y poco inteligible que construye la subjetividad de quien manipula la escena.

fotografías). Ahora bien, al observar esta imagen es posible preguntarse: ¿quién se sitúa frente a la cámara y se presenta ante nosotras/os? ¿Personaje o autor? Las respuestas no son directas ni completas, puesto que ambas figuras existen en una misma realidad.

Desde nuestra perspectiva, esa lógica del tratamiento del personaje se aproxima al *teatro y su doble* de Antonin Artaud (2002)²³. Pues, entablando un paralelismo entre el teatro del autor francés y la fotografía de Nebreda, se puede afirmar que éste precipita a las/os observadoras/es en el plano interior del que nos habla Artaud²⁴, en tanto la narrativa de sus fotografías muestra el martirio de su propio proceso interior, un proceso de auto-negación. Y es posible que Nebreda componga a partir de un sentido utópico de la existencia, que permite entrever esa realidad interna que lo atraviesa y lo construye como autor y como personaje.

Asimismo, no existe un plano real y otro ficcional; ambas dimensiones dialogan, se complementan y conviven. La figura de autor y personaje conforma una estética experimental en ambos planos, y exalta principalmente lo corpóreo. Así, se pone en juego un verdadero lenguaje físico basado en signos y no en palabras. De igual modo, en Nebreda ambas figuras crean un puente entre lo sensible y lo suprasensible, lo visible y lo invisible, permitiendo a las y los espectadores un acceso profundo a un lenguaje propio.

En las composiciones nebredianas se diluyen los límites entre el relato construido y la realidad; por ello, mediante esos quiebres autor y personaje se construyen al unísono, y proponen otras maneras de “estar” en la escena. Al no elaborar a dichos personajes de un modo representativo, Nebreda se mantiene en una constante metamorfosis donde personaje y autor coexisten sin ningún impedimento. De esta manera, se trasciende el lenguaje formal para generar un impacto sobre las/os espectadoras/es por encima de la trama.

En definitiva, desde la escena se propone un mundo autónomo con una lógica propia, construido con estos personajes que vemos en su fotografía a veces desdoblados, lo que se conecta con esa dimensión onírica que Artaud propone en su teatro. La poética nebrediana, como la artaudiana, está colmada de signos paraverbales que crean escenas de una fuerte

²³ Libro que constituye las bases teóricas de un movimiento teatral llamado “el teatro de la crueldad”. Se considera uno de los documentos más influyentes en la teoría teatral contemporánea.

²⁴ El teatro sólo podrá ser él mismo, un medio de auténtica ilusión, cuando brinde al espectador, verdaderos precipitados sueños en el que el gusto por el crimen, sus obsesiones eróticas, su salvajismo, sus quimeras, su sentido utópico de la existencia y de las cosas y aun su canibalismo se precipiten en un plano no fingido, no ilusorio, sino interior. En otros términos, el teatro deberá perseguir por todos los medios una revisión profunda no solo de los aspectos de mundo objetivo y descriptivo externo, sino también del mundo interno, es decir, del hombre considerado metafísicamente (2002: 81).

carga simbólica, y habilitan el ingreso a una “dimensión poética de los sueños” (Artaud 2002: 82), en este caso de sus propios sueños, lo que algunas veces resulta ininteligible por su vínculo cercano con lo inefable.

3.2. El espejo

El recurso del espejo es recurrente en el trabajo de David Nebreda; en sus autorretratos aparecen espejos con diferentes tamaños, formas y texturas. En algunas de sus fotografías este elemento genera un efecto de multiplicación, que nos permite ver varias facetas de Nebreda en una sola imagen. En otras, la percepción de una realidad multiplicada se logra por medio de una técnica -impecable- de doble exposición y funciona “como un cuadro dentro de otro cuadro” (Ramírez Domínguez, 2002:13). Por eso se considera que el espejo, tanto en su dimensión objetual como efectual, configura en gran medida la teatralidad del trabajo compositivo de este fotógrafo²⁵.

A propósito del espejo, se puede decir que es un elemento que ha jugado un papel fundamental en la historia del arte. Ha sido usado estratégicamente para representar aquello que se encuentra “más allá”, en tanto construye un vínculo entre lo real y lo quimérico. En este sentido, se trata de un objeto que encierra tantas posibilidades interpretativas como universos simbólicos. Gracias a este recurso, se construye la idea de que el reflejo manifiesta un encuentro con “lo otro”, y ese encuentro se convierte en un factor elemental en la obra nebrediana. En este sentido, por un lado, si pensamos la aproximación entre Nebreda y su reflejo -como un encuentro con lo que aquél en muchas ocasiones no quiere ver-, el espejo se transforma en un símbolo de lo sombrío, lo oculto y lo desconocido. Por otra parte, el espejo permite crear una realidad fraccionada, lo que, como agrega Panera, “facilita el desdoblamiento del artista; estar delante y detrás del objetivo, ser simultáneamente protagonista y voyeur” (2002: 6).

²⁵ Es curioso y hasta paradójico que Nebreda reincida en el uso de espejos, puesto que ha mencionado que hace más de veinte años no mira su propio reflejo, en ocasiones ha aclarado que solo lo hace para trabajar en alguna puesta en escena específica. Panera (2013), Entrevista oral con: Álvarez, J. *David Nebreda, Frente al espejo, 12 años después*, Barcelona, España.

Precisamente, esto último ocurre en *El espejo, la ceniza, y el alfa quemada en la frente*, donde el personaje se presenta desdoblado en dos realidades paralelas que conviven en una misma escena.

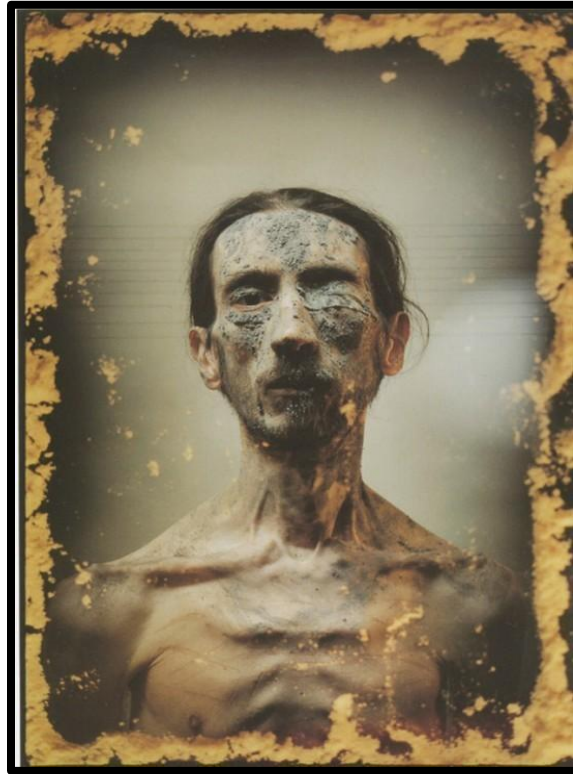
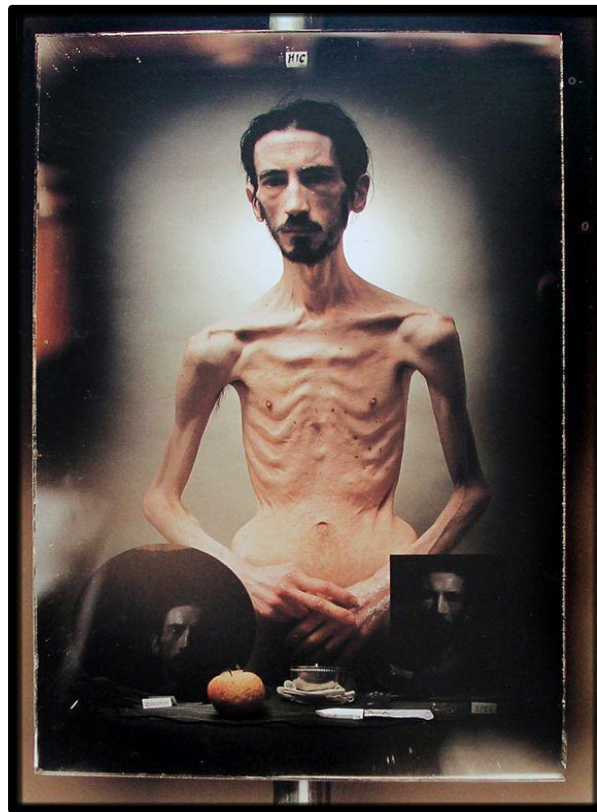


Figura 7. El espejo, la ceniza, y el alfa quemada en la frente (1989-1990)

En esta obra, quienes observan se enfrentan a un cuadro complejo, ya que Nebreda despliega sus recursos técnicos y crea la ilusión de un reflejo. La imagen aparece como ese cuadro dentro de otro cuadro, que menciona Ramírez Domínguez (2002). Vemos la figura en un primer plano (aproximándose a un plano medio) frente a un marco corroído que refuerza la ilusión de espejo. El rostro se muestra maculado de ceniza, uno de los ojos tapados y el otro semiabierto; su cuerpo se ve esquelético y con cicatrices. El espejo funciona como un portal por medio del cual el personaje observa desde otras dimensiones y permite una ecuanimidad inconstante entre la realidad y la ficción. De ese modo, se construye la realidad y su doble, o el personaje y su doble: “[un] doble que es el espejo, pero otro doble que es el personaje que el propio David crea a través del dolor, de la auto humillación” (J. Panera, comunicación personal, 24 de mayo de 2013).

En obras como *La trinidad de los espejos. Hic-quadrum spei* Nebreda recurre nuevamente al uso del espejo y juega con esta realidad desdoblada.



*Figura 8. La trinidad de los espejos.
Hic- quadrum spei. (1989-1990)*

En esta última figura, el cristal permite contemplar la imagen nítida del personaje y deja ver el reflejo que crea la multiplicación. La imagen aparece triplicada debido a una técnica de exposición precisa. En este plano podemos apreciar el cuerpo demacrado de Nebreda, sus huesos marcados, como si se tratara de un sujeto que ha pasado una extrema hambruna. El personaje central, al que podemos observar con mayor claridad, se presenta en primera persona, sin rodeos; su rostro denota intranquilidad, como si un conflicto lo atravesara en silencio y, al mismo tiempo que se esconde, mira inseguro, envuelto en un haz de luz. Los espejos están dispuestos de tal manera que permiten observar tres momentos del personaje: uno mirando desde las sombras -imposible adivinar la intención de su mirada-; otro con una mirada despierta, atenta, brillante; y por último, el personaje central, que ocupa el espejo más grande, que mira de frente y recibe, a su vez, las múltiples miradas (las dos de los espejos y

la de las/os espectadoras/es). Esta dinámica entre el que observa y el que es observado performa las distintas maneras de “estar en escena” de Nebreda.

Si se piensa en materia de expectación, en esta fotografía la mirada también se fracciona. En esta misma dirección, Ramírez Domínguez señala, refiriéndose a la multiplicación, que “[l]a auto-mirada coincide en su caso con la mirada del otro -con la nuestra de espectadores-: es una visión en tercera persona, como la que emplea para hablar de sí mismo” (2002: 12). Por un lado, Nebreda se encuentra frente a su propio personaje, y por otro, aparece la mirada de las/os espectadoras/es que visualizan al personaje reflejado a través del espejo.

Hasta aquí podemos decir que el espejo representa para Nebreda la proximidad más fiel a esos personajes que se desdoblan y conviven en su propia construcción. El espejo es un elemento omnipresente en la poética nebrediana, explorado -como se ha visto- no solo en su funcionalidad técnica sino también simbólica, que le permite registrar sus diversos estados vitales y afirmar su propia existencia.

3.3. Tenebrismo barroco

La obra de Nebreda se encuentra plagada de referencias al barroco²⁶ y al tenebrismo²⁷. Dichos estilos pictóricos juegan un papel importante en la poética del madrileño, y asimismo funcionan como posibles líneas de apoyo para comprender sus complejas composiciones. Como advierte Ramírez, “[e]l cuerpo de Nebreda con su piel pegada a los huesos nos recuerda a los santos mártires de Ribera, y la presencia de luz artificial de velas a la empleada en las obras de Georges de la Tour” (cit. en Báscones Reina, 2013: 88). Por consiguiente, aunque Nebreda crea una poética con estilo propio, estos puntos de referencia son

²⁶ Me detengo en este punto para ampliar este vínculo con la obra de Nebreda y justificar por qué tomo al barroco como una referencia de análisis. Para ser más precisa en la periodización de este estilo tomo a Gombrich en *Historia del Arte* (1950), quien afirma que hacia la mitad del siglo XVII eso que denominamos barroco adquirió su total desenvolvimiento. En las artes visuales por ejemplo ocurrieron muchas innovaciones estilísticas, como la pérdida del universo absoluto geometrizado, equilibrado y mesurado del renacimiento, se trabaja sobre figuras menos definidas, hay un fuerte sentido del movimiento, el dinamismo y la tensión.

²⁷ En España la temática hagiográfica se desarrolla de manera extensa. Las composiciones religiosas tienen protagonismo en las representaciones de la pintura española en las que hay una fuerte influencia del tenebrismo desarrollado por Caravaggio, un estilo que es propio del barroco español, también llamado el tenebrismo español, que proporciona violentos contrastes de luces y sombras usando la técnica del claroscuro.

constitutivos de su acervo cultural. Es por ello que en este apartado se analizan particularmente esos parentescos y algunos tópicos que vinculan a este artista con las estéticas mencionadas.

La poética nebrediana trabaja con la simbología de la muerte, la santidad, la anatomía y el misticismo, temas que se manifiestan de manera ostensible en sus escenificaciones. Precisamente, en el autorretrato *Después de ocho sesiones de cortes en el pecho y en los hombros alcanza cierta tranquilidad, una vez cumplidos el homenaje y el tributo*.

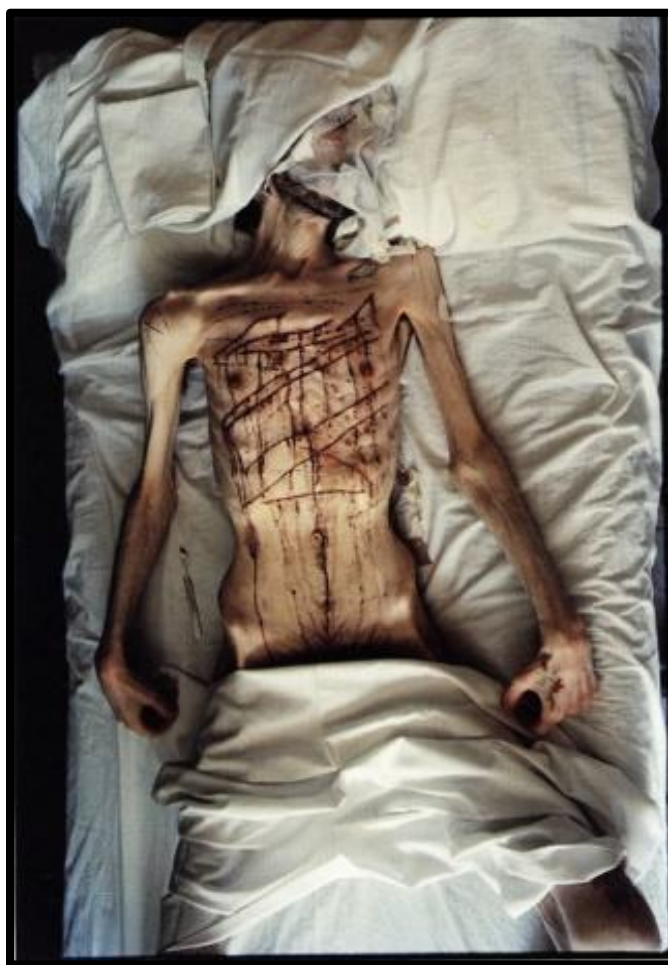


Figura 9. *Después de ocho sesiones de cortes en el pecho y en los hombros alcanza cierta tranquilidad, una vez cumplidos el homenaje y el tributo* (1989)

Nebreda aparece con un estratégico enfoque cenital, logrado por una mirada desde arriba que exhibe al cuerpo a través de un plano americano. Se presencia así la puesta en escena de un cuerpo tumbado, cadavérico, ultrajado y flagelado, con la piel pegada a los huesos. En su cara advertimos una tela blanca y húmeda, que esconde la expresión del gesto. El cuerpo y las llagas del personaje doliente se imponen como protagonistas. Además, se percibe un fuerte contraste entre las sábanas blancas y la sangre que brota de la piel macerada. Penetra la escena una luz que se expande por la totalidad del lugar, dejando ver tanto el fondo como la figura. El lugar parece reducido, puesto que solo observamos una cama en la que reposa el cuerpo inmolado del personaje. El trabajo lumínico responde a líneas tenebristas, lo que se manifiesta en el uso radical de los contrastes y en el claroscuro imperante. Ramírez Domínguez sostiene que en la obra de Nebreda la iluminación es tan contrastada que produce un efecto de proximidad física (2002:14). Pues logra que algunos volúmenes queden iluminados y otros ensombrecidos, destacando en el cuadro elementos clave de la narrativa de la escena, lo que de alguna manera permite atraer la atención de las y los espectadores a los momentos cruciales de la obra. La atmósfera que se crea a partir de la técnica del tenebrismo acentúa la tensión dramática de la escena, y destaca la figura principal con una inmediación que inquieta, interpela e intimida, como si el personaje habitara las tinieblas y en ese instante mostrara su proximidad a través de la luz.

Otro aspecto que nos permite introducir esa foto es lo que Aguilar García conceptualiza como “la vía de la experiencia interior”. Esta autora analiza cómo la poética nebrediana capta cuestiones complejas (deseo y pulsiones), utilizando dicha vía para mostrar de cerca estados como la soledad y el aislamiento. Pero además señala “la afinidad con la propia representación cristiana del cuerpo y su incidencia en los cuerpos heridos y troceados de la cristología, simbolizados en el emblemático cuerpo del cristo muerto” (Aguilar García, 2013: 132).

En efecto, tanto en la fotografía precedente como en otras escenificaciones de Nebreda, el cuerpo atraviesa el sacrificio mediante la ablación, así como en las representaciones pictóricas de la figura de Cristo en Occidente. En sus composiciones se puede aprehender la agonía y el martirio de su existencia. Asimismo, Nebreda refuerza el vínculo con la cristiandad al pronunciar frases como “[a]quí estoy yo, yo soy así. Soy mi

dolor, mi humillación” (cit. en Panera, 2013)²⁸, lo cual produce un intertexto con la escena bíblica del juicio final, cuando Jesús se presenta ante la multitud y dice: *Aquí está el hombre*. De esa manera Nebreda se convierte en el *Ecce Homo*²⁹ de sus fotografías, y su obra evoca la santidad, el rito y la crucifixión. Éste se sitúa como un “artista-mártir” (Ramírez, 2002) que se inmola en la escena. De igual modo Ramírez Domínguez enfatiza el paralelismo con el sufrimiento de Cristo, más en particular con el ciclo de la pasión (2002: 12), pues sus escenificaciones remiten a las conmovedoras imágenes del Cristo llagado.

No obstante, sería inadecuado afirmar que Nebreda busca superar -como Cristo- esa carnalidad mortal. Tampoco se puede afirmar que su práctica apunte a un camino divino, ni mucho menos que se sienta investido de una misión. En consecuencia, aunque se puedan identificar estos rasgos, se advierte que Nebreda subvierte los mismos, construyendo sus propias líneas estéticas a partir de una poética propia, por lo cual re-edita las tradiciones ya existentes.

3.4. La herida

Siguiendo con lo anterior, nos detenemos en otro aspecto que también se relaciona con las escenificaciones del Cristo herido. A esta altura resulta evidente que la puesta en escena de la herida constituye un elemento estético reiterativo en el trabajo de este artista, y construye una narrativa del cuerpo lacerado. En sus fotografías se escenifica el *aquí y ahora* de la lesión mediante la auto-tortura. No obstante, a pesar de visibilizar constantemente acciones punitivas, este artista no quiere que su trabajo se relacione con prácticas que llevan al cuerpo a situaciones de dolor y humillación para sentir placer. Él mismo expresa: “[n]o soy un masoquista ni un fotógrafo de heridas” (Luc 2001: 23), lo que supone una percepción más profunda, o al menos en otra dirección, respecto de la elaboración de sus obras. En este sentido, si para los artistas del *body art* la auto-producción de heridas metaforizaba el

²⁸ Entrevista oral con: Álvarez, J. (2013) *David Nebreda, Frente al espejo, 12 años después*, Barcelona, España. Recuperado el 20 de noviembre de 2018, en: <http://www.juliansite.com/videofilmo.php#>.

²⁹ El *Ecce Homo* o “He aquí el hombre” es una expresión de Poncio Pilato, proferida en el juicio final, frente a la multitud que lo esperaba. Dentro del arte cristiano, se denomina *Ecce Homo* a las representaciones de Jesús sufriendo.

sufrimiento colectivo, para Nebreda la lesión es la instauración de un nuevo orden, construido a partir de una práctica personal e individual. Ya no se trata, como en Pane, de “sentir lo que siente la/el otra/o”, sino que, más bien, se trata de crear -a través del corte- una vía de autoafirmación. Pues, como afirma Aguilar García, “[u]n cuerpo herido es una frontera traspasada a través de la cual se va más allá” (2013: 105); de ahí que para Nebreda la trasgresión de la carne sea una forma de atravesar el límite físico y dar sentido a la propia existencia.

En la siguiente fotografía, titulada *La escalera del cielo*, es posible advertir cómo funciona la herida. La misma rompe con la lógica del autorretrato, y exhibe en primer plano -a modo de herramientas escenográficas- un conjunto de elementos de mortificación (cuchillas, hilos, agujas, bisturíes). Dichos objetos parecen haber sido usados previamente, ya que contienen rastros de piel y sangre.



Figura 10. *La escalera del cielo* (1983)

En efecto, en esta imagen el artista muestra de cerca sus herramientas de corte, como si tratase de exponer ante los y las espectadoras el camino de la mutilación. La metáfora de la escalera

se puede entender entonces o bien como medio de elevación o bien como puente para la transmutación del propio cuerpo.

A propósito de ese tipo de composiciones, Ramírez Domínguez (2002) destaca un vínculo con los dibujos sobre disección -que muestran herramientas de estudio de la anatomía humana- de Andrés Vesalio³⁰. Al igual que éste, Nebreda pone en escena las piezas con las que lleva a cabo sus procedimientos. En este mismo orden, la imagen que sigue constituye un registro que le da sentido a lo anterior:



Figura 11. Sin título (1983)

En blanco y negro, y por medio de un audaz plano detalle, la *figura 11* da cuenta de la instancia en la que el instrumento se pone en práctica. De esta manera, tanto la fotografía anterior como esta última configuran una narración del corte. Por un lado, se hacen visibles

³⁰ Andrés Vesalio (1514-1564) fue un anatomista y profesor de ciencias belga, del siglo XVI.

las herramientas, y por otro, se muestra el hecho consumado. Es la herida reciente la que se manifiesta en este caso como acción y como relato. De esta manera, Nebreda construye lo que se podría pensar como una escritura en el cuerpo. Refiriéndose a esto, Aguilar García afirma que “la relación entre cuerpo y lenguaje se instaura por el corte, que es el que escribe, inscribe, graba sobre la carne la escritura del sufrimiento” (2013: 126). En consecuencia, se puede pensar, siguiendo a esta autora, que tal escritura devela no solo la fragilidad del cuerpo sangrante sino también su poder de resistencia.

En ese sentido, para el fotógrafo, la herida no constituye una metáfora; por el contrario, parece ser la vía más próxima a su realidad. Así, trastocando la máxima cartesiana, en vez de aseverar *cogito ergo sum* se afirma “sangro luego existo”. A fin de cuentas, como dice Aguilar García (2013), la herida en el cuerpo es una huella temporal que evidencia una memoria del sufrimiento. *Ergo*, la escritura del corte -en Nebreda- es el arte contra el olvido, esto es, una forma de grabar en su propio cuerpo un registro de subsistencia, donde la cicatriz se convierte en el indicio de que alguien escribió alguna vez sobre ese lienzo.

4. La fotografía como archivo del dolor

Aquí estoy, yo soy así. Soy mi dolor, mi humillación. Me manifiesto a través de mis heridas, de mis excrementos y sólo cuando tengo consciencia de que eso forma parte de mí, se revela mi verdadera identidad.

David Nebreda

Como se vio con anterioridad, las fotografías de Nebreda se conforman principalmente por autorretratos que configuran escenificaciones complejas. Son crudas representaciones de una anatomía demacrada, cadavérica, atormentada; la captura precisa de una realidad sufrida y cargada de fragilidad³¹. Nebreda elabora escenas impactantes que parecen quedar descubiertas frente a la cámara, como si el lente fuese un ojo que accede a lo más profundo de su intimidad. En este sentido, se puede pensar que el autorretrato fotográfico opera en el

³¹ Como se ha visto hasta este punto, Nebreda lleva a cabo experiencias de auto-castigo; entre estas prácticas se encuentran: quemaduras, cortes dérmicos, amputaciones, pinchazos, perforaciones genitales, laceraciones, entre otras.

trabajo del artista como un registro de su padecimiento, como documentación de los diversos procesos que atraviesa su cuerpo (heridas abiertas, cerradas, cicatrizadas). De este modo, la documentación del dolor -por medio de fotografías- constituye una herramienta cardinal del proceso creativo, que funciona como enclave para comprender la “verdad” de su existencia. En un pasaje de una conversación con Catherine Millet (2013), Nebreda constata este vínculo casi vital con la fotografía:

Yo no he desarrollado una práctica artística, en el sentido honorable del término, ni en dibujo ni en pintura. [...] He desarrollado una práctica artística, pero privada. Como yo quería continuar con la actividad privada, llegó un momento en el que consideré que la forma más próxima a la verdad, la que ofrecía esta similitud límite en materia de representación, era la fotografía (cita en Muñoz 2013: 107).

Como afirma Susan Sontag, todas las fotografías son *memento mori*; por consiguiente, “[h]acer una fotografía es participar de la mortalidad, vulnerabilidad, mutabilidad de una persona o cosa. Precisamente porque seccionan un momento y lo congelan, todas las fotografías atestiguan la despiadada disolución del tiempo” (2008: 32). Esto permite afirmar que, con sus registros, Nebreda le da sentido a ese *memento mori*, y que es a través del lenguaje fotográfico como da cuenta de la inexorabilidad de la muerte, en particular, de su propia muerte.

En el autorretrato *Putas de la Regeneración*, Nebreda aparece con la cabeza sangrante, su cuerpo está desnudo (como en otras fotografías); en la parte superior del cuadro se advierte un cartel escrito con -lo que podríamos pensar es- su propia sangre. En esta fotografía lo que llama la atención es la relación íntima entre Nebreda y el dolor, que se traduce en el gesto facial.

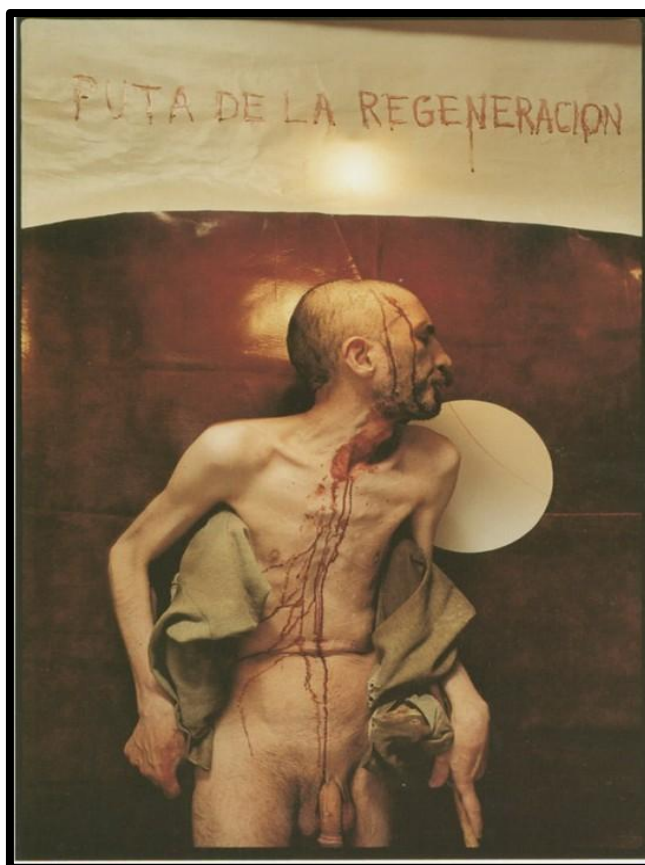


Figura 12. Puta de la regeneración (1999)

El título de la foto resulta enigmático, no obstante parece sugerir que solo puede haber regeneración a través del dolor, o -como dice Panera- “purificación a través del sacrificio” (2002: 6).

Las fotografías de Nebreda -en tanto registro de la propia existencia- provocan fuertes emociones a quienes visualizan sus escenificaciones por su dimensión desgarradora. En efecto, cuando nos enfrentamos con sus composiciones, la impresión, en la mayoría de los casos, es casi inmediata. Pues el dolor no se plantea como una ficción, sino que sus escenas se presentan teñidas de un intimismo real, insoportable y cruel, que podría convertirse en una doble sensación: por un lado, de compasión o empatía; por el otro, de rechazo por lo que se observa. En relación con esto último, Gómez Alana plantea que “[l]a obra del fotógrafo español representa lo que el receptor no quiere experimentar. Una de las vertientes del

asombro es provocada por el descubrimiento de lo que se puede hacer uno a sí mismo” (2008: 10). Es así como la contemplación de un cuerpo doliente, que se auto-infringe su propio dolor, nos produce múltiples sensaciones -que incluso pueden estar ligadas a una relación fóbica con las funciones del cuerpo y un rechazo a la fragilidad del mismo. Según Panera, “ningún sentimiento está tan vinculado al propio cuerpo ni deja tanta huella en nosotros, como el dolor” (2002: 5).

Al fin y al cabo, la fotografía funciona para Nebreda como un medio fundamental que da cuenta de la experiencia extrema que representa su propia auto-tortura. Nebreda nos muestra lo que nos cuesta ver, creer y comprender. En virtud de ello es posible sentir su obra tan cercana, y verosímil. De este modo resulta necesario abordar sus fotografías como crudos archivos del padecimiento, además de ser nada menos que la vía por la cual este artista se comunica con el exterior, dejando de estar oculto entre las tinieblas por un instante.

5. Lo abyecto en el arte de Nebreda

La sangre me constituye. Los excrementos me manifiestan. El dolor demuestra. El silencio justifica. La comida tranquiliza. La madre mantiene. El orden, la luz y los tiempos delimitan...

David Nebreda

El trabajo de Nebreda está compuesto por *performances* extremas, en las cuales lo abyecto irrumpe como un elemento central para el análisis. En sus escenificaciones hay una ruptura del orden que permite que su poética devenga abyecta. Además, se puede decir que esta categoría funciona dentro de las composiciones del fotógrafo como un elemento que se pone en juego mediante el tratamiento extremo del propio cuerpo. Puntualizando en el término, Reyes plantea que:

Abyectar consiste en un proceso o mecanismo a partir del cual algo es separado del sujeto, arrojado lejos, evitado, excluido. Pero el ser abyecto/a es una disposición o situación existencial en la que el sujeto se ve sumido en el oprobio y el envilecimiento (2013: 159).

Este proceso de “abyectar”, de excluir del sujeto ese “algo”, es una condición de existencia que se ve resignificada en Nebreda con cada uno de sus autorretratos, en tanto hace

de lo repugnante, el asco y el horror mecanismos de fractura del *statu quo* social (Aguilar García, 2013: 242). Al romper los límites de lo legítimo, Nebreda interpela las formas de percepción y los marcos de inteligibilidad en torno al cuerpo y a las prácticas artísticas.

En la siguiente fotografía, nombrada *la visión del cuadro* (1989), el tratamiento de lo abyecto se advierte en el estado anoréxico de Nebreda, en la piel extremadamente pegada a los huesos de su espalda que deja ver su ano en un plano desconcertante. Se trata de la imagen de un cuerpo difunto, de una figura que padece los indicios de lo que podría ser un estado mortuario.

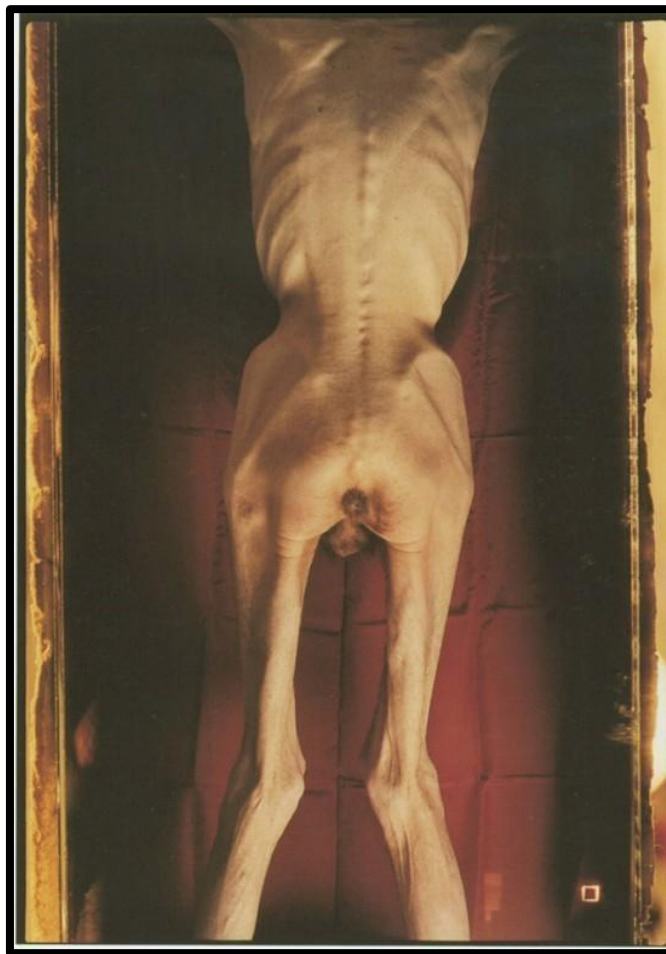


Figura 13. La visión del cuadro
(1989)

En esta obra, el cuerpo de Nebreda es tan similar a un cadáver que interpela a quienes miran a preguntarse por el estado vital del protagonista y por la circunstancia que atraviesa para encontrarse en tal condición. Respecto de la figura del cadáver, Reyes sostiene que de todas las cosas abyectas éste es la máxima expresión: “su corrupción, sus humores nauseabundos nos enfrentan con la materialidad misma adelantándonos y haciéndonos ver nuestro propio destino de seres vivientes. El cadáver –visto sin Dios y fuera de la ciencia- es el colmo de la abyección” (2013: 162). De ahí que dicha fotografía toque las fibras de las y los espectadores, enfrentándolos con la espectacularidad de los límites del cuerpo humano y, por sobre todo, con el destino irreparable de la muerte.

No obstante, lo ignominioso no sólo da cuenta de un valor estético en la dramaturgia del fotógrafo, sino de un *modus operandi* vinculado con su metodología y con los materiales que utiliza en sus producciones, los cuales, en su mayoría, son sus propios fluidos corporales. Por ejemplo, su sangre ha sido vista en dibujos, en carteles e incluso en la superficie de los espejos en los que proyecta su imagen. Pero algo que se destaca aún más es el uso de sus propios excrementos. El excremento es un rasgo que se presenta como característico a lo largo de sus producciones³².

La materia fecal es un elemento común a todas/os, que refiere a una condición humana inevitable. Siguiendo con esto, Muñoz y Navarro afirman que “[l]a mierda no solo remite a la humanidad más literal sino también a su extinción, ya que es la excreción lo que queda después de la digestión” (2013: 104). Sin embargo, cuando ingresa a la dimensión estética como un medio de expresión, genera polémicas, ya que aún es un tabú y su manipulación queda expuesta al juicio y orden moral acerca de lo que (no) se puede hacer con esa materia. En el caso de Nebreda, entonces, se puede argumentar que lo escatológico conforma un modo de transgresión de ese orden moral.

Precisamente, en *Cara cubierta de excremento* apenas se puede advertir la forma del rostro del artista, dado que la sustancia fecal cubre la totalidad de la superficie de su cara, dejando la posibilidad de percibir solo algunos espacios vacíos.

³² Existen múltiples antecedentes del uso de las heces en la historia del arte. Se ha evidenciado a través de la historia una gran fascinación de parte de algunas/os artistas por la materia fecal. La presencia estética de la escatología la podemos encontrar en obras del *body art* -como *Merda d' artista* (1961) de Manzoni que referimos en el primer capítulo-; y en el trabajo del artista colombiano Fernando Pertuz: *Indiferencia* (1997), quien ingiere sus excrementos acompañándolos con rodajas de pan.



Figura 14. Cara cubierta de excremento (1989-1990)

Esta última fotografía se considera una de las obras más repulsivas del fotógrafo español. Lo que se ve en la fotografía es una relación íntimamente física, material y concreta entre el elemento y el creador. Al respecto de esta obra, Muñoz y Navarro escriben lo siguiente:

Cubierta su cara con los excrementos que ha conservado durante días, metódica y paulatinamente, en la nevera salvando así, como apunta Juan Antonio Ramírez, los problemas de conservación de las latas del artista italiano, Nebreda anula cualquier chascarrillo conceptual o mueca placentera en el espectador. Recordemos, además, que esta imagen muestra la carga de excremento de modo físico y explícito, no sugerido como en las latas, ni pintado [...]. La bofetada fecal, muy lejos incluso del tradicional tartazo de merengue del cine mudo, anula la identidad del rostro de Nebreda e inhabilita el uso de algunos de sus sentidos (ojos, oídos, nariz y boca son tapados por excrementos). La masa excrementicia, expulsada

por el ano, taponan otros orificios vitales presentes en su rostro y se hace necesaria una bocanada de aire para continuar con la función vital de su cuerpo (2013: 106).

En efecto, esa bofetada fecal causa perplejidad, ya que, como dicen los autores, “anula la identidad del rostro” para dejar en primer plano una gran cantidad de excremento que actúa como máscara residual. A partir de observar la obra, es plausible cuestionarse: ¿qué simboliza el excremento? o ¿qué representa para las y los espectadores? Posiblemente será difícil exteriorizar sensaciones propias, pues -como también plantean los autores en la cita anterior- “no nos queda mueca placentera” al estar frente a esta fotografía; por el contrario, la imagen podría dejarnos en un estado de desconcierto. La obra es, entonces, el resultado de un nexo fiel entre Nebreda y su excremento, en tanto ambos componen una imagen escultórica y gestual.

Acerca de esa producción, en la entrevista con Catherine Millet, Nebreda refiere a las “[s]ensaciones primarias de reconocimiento, de plenitud, de alegría, de ternura, de identificación lejana, de amor” que le generan el contacto con sus propias heces y otros fluidos (cit. en Millet, 2013: 106). En consecuencia, los excrementos incorporados a la puesta en escena forman parte de una experiencia propioceptiva en la que Nebreda se vincula con una extensión de su cuerpo, para él, esencial. Las heces fecales integradas al discurso fotográfico permiten una posible resignificación de lo execrable como forma de reconocimiento. En este sentido, respecto de los excrementos, agrega Nebreda en el mismo lugar, “los he recogido y guardado; los he tocado, manoseado he cubierto mi cara y mi cuerpo con ellos” (2013: 106).

Si nos detenemos en la dimensión simbólica, además, se puede pensar que esa fotografía es una problematización de la condición humana, puesto que, como sostiene Aguilar García, nos sugiere que nuestra materialidad es en realidad repugnante, “revelando al mismo tiempo que también somos esa mierda de la que no queremos hablar y que nos horroriza ver situada en primer plano de un rostro humano por la que no podemos ver sus rasgos” (2013: 236).

Finalmente es preciso decir que el arte de Nebreda crea un espacio de relación con lo sensible, un territorio nuevo de experimentación, mediante metodologías extremas y elementos marginales -como los excrementos y fluidos corporales-, que le permiten explorar la potencia de la abyección.

6. Conclusiones parciales

En este capítulo vimos como la poética de David Nebreda está compuesta por una gran diversidad de tópicos, y elementos con los que éste compone sus fotografías. Dichos aspectos le otorgan sentido a su propuesta artística. En este punto, se puede decir que la obra de este artista abre camino a toda una dimensión estética relacionada con la transgresión del cuerpo dentro del arte occidental, ya que trabaja sobre los límites existentes entre lo vital y lo mórbido, llevando su cuerpo al extremo.

De este modo, podemos sugerir que David Nebreda no solo rompe algunas estructuras dentro del campo del arte, sino que a través de sus acciones le otorga un nuevo valor a las categorías de artista y de obra. Más precisamente, redefine los límites estéticos del arte contemporáneo, siendo un referente del arte visual y la fotografía performática. En este sentido, se puede pensar que a partir de su trabajo y por el impacto de sus obras, este artista genera una alteración en la historia del arte y supone un hito fundamental para la fotografía como medio de expresión y registro documental de la propia existencia.

Para finalizar, cabe afirmar que sus fotografías crean un mundo cargado de intensidad y múltiples sentidos, y logran hacer visible la densidad de su universo subjetivo, además de abrir campo a cuestiones que son esenciales para seguir reflexionando en torno a los límites del cuerpo en el arte y en las prácticas artísticas, asimismo sus repercusiones en contextos contemporáneos.

CAPÍTULO 3.
ORLAN: DISCURSO, ESTÉTICA Y BIOTECNOLOGÍA DEL CUERPO

En el capítulo anterior vimos cómo Nebreda trabaja su corporalidad en lo extremo, mediante la trasgresión de la carne y la exhibición del dolor. En este tercer capítulo, nos centramos en el trabajo de Orlan, una artista que -como ya hemos anticipado- también lleva al límite su corporalidad, aunque por medio de otro tipo de trabajo con el cuerpo y un tratamiento distinto del dolor. En esta dirección, en un primer momento interesa indagar cómo desarrolla nuevos lenguajes mediante la incorporación de la biotecnología, y de qué manera se reapropia de prácticas médico-científicas que se llevan a cabo en las salas de operaciones. En un segundo momento, se busca profundizar en una categoría estética elaborada por esta artista, que recibe el nombre de *arte carnal* y se vincula con la modificación corporal y la aplicación de nuevas tecnologías en contextos artísticos. Asimismo, importa reflexionar sobre los cuestionamientos que la artista realiza en torno de los estándares de belleza femenina. Y por último, pero no menos importante, se profundiza en su discurso y concepción anti-esencialista del cuerpo, y sobre cuestiones relacionadas con la apariencia física de culturas no-occidentales, teniendo en cuenta los procesos que la propia Orlan atraviesa para auto-diseñarse de manera digital. En síntesis, a lo largo del capítulo, veremos de qué modo dicha artista performa un cuerpo profano, híbrido, devenido ulteriormente en *cyborg*.

1. ORLAN

Cada época tiene una presión sobre los cuerpos de las mujeres, sobre la idea de belleza dentro de unos parámetros y si no estás cerca de esos parámetros, quedas fuera de la sociedad o eres indeseable. Es esta pregunta la que yo me planteo a través de mis obras, son preguntas sobre los parámetros de belleza que se nos imponen.

Orlan

La trayectoria de Orlan es extensa y compleja de abarcar. No obstante, no caben dudas de que se trata de una artista ineludible dentro del arte contemporáneo. Mireille Suzanne Francette Porte, más conocida en el mundo del arte como Orlan, nació el 30 de mayo de 1947 en Saint-Étienne (Francia). Ha trabajado desde diferentes disciplinas artísticas, lo que hace

que sus producciones resulten polifacéticas. En efecto, se trata de una artista multi- e interdisciplinaria, desafiante, que, al igual que Nebreda, se construye como sujeto y objeto de su propia obra. Ha recibido numerosos premios³³, y sus acciones marcan un precedente con fuerte impacto tanto en Europa como en Estados Unidos y América Latina.

En virtud de la variedad de elementos que utiliza, es factible pensarla como una artista con posibilidades -cuasi- infinitas. Mediante la reapropiación de herramientas médicas y científico-tecnológicas, que van desde la cirugía estética hasta la manipulación de distintos sistemas informáticos (*software*), Orlan se auto-modifica. Estas modificaciones no solo le permiten rediseñar su cuerpo, sino además poner en discusión los mandatos sociales y los arquetipos físicos vinculados con un ideal de belleza. De este modo, revolucionaria y provocadora, lleva a cabo una experimentación artística que desobedece y disloca los marcos de inteligibilidad -hegemónicos- que regulan y prescriben qué es y cómo debe ser un cuerpo humano.

Desde la década del sesenta hasta la actualidad, Orlan se mantiene en constante producción. Como se adelantaba más arriba, la exploración de distintos lenguajes artísticos caracteriza su obra: desde esculturas, instalaciones escénicas, videos, pinturas, fotografías, hasta videojuegos, realidad aumentada y robótica. Independientemente del lenguaje que use, el cuerpo se presenta (y se construye) siempre de una manera transgresora y polémica.

En una de sus primeras intervenciones, *Mesurage* (1964-1983), Orlan usó su propio cuerpo como unidad de medida para determinar la dimensión de espacios arquitectónicos específicos. Más concretamente, utilizó el largo y el ancho de su cuerpo para medir el Vaticano. En otra obra, titulada *Se vendre sur les marchés en petits morceaux* (1976), puso a la venta -en una plaza de un mercado de Portugal- fotografías de su cuerpo impresas en tamaño real. Cada pierna, cada brazo, cada oreja o su nariz, tenía un valor diferente. Un año más tarde, en París, realizó una *performance* llamada *Le Baiser de l'Artiste*, también jugando

³³ Entre sus menciones más destacadas se encuentran las siguientes: Premio máximo de la "Bourse du Travail" en Saint-Étienne (Francia) recibido en 1967. En 1989 y 1992 recibió dos becas de FIACRE (Fondo de Innovación Artística y Cultura en Rhône-Alpes) por su investigación y residencia en Chennai (India). En 1993 recibió el Prix Mona Lisa y el Prix Lavoisier (Francia). En 1999 recibió el premio Arcimboldo a la fotografía digital de Hewlett Packard (Francia) y ganó el premio Griffel-Kunst en Hamburgo (Alemania). En 2004 ganó el primer premio en el Festival de Fotografía de Moscú (Rusia). En 2013 recibió el Gran Premio E-REPUTACIÓN de Alexia Guggemos en Christie's en París (Francia). En 2017 recibió el Premio Internacional a la Excelencia Femenina del Ministerio de Asuntos Internacionales en Génova (Italia). Extraído del sitio web oficial de la artista: <http://www.orlan.eu/>. Recuperado: 16 de noviembre del 2018.

con la idea de “objeto de venta”. Allí, la artista se convertía en una máquina expendedora de besos. El mecanismo se ponía en funcionamiento luego de insertar una moneda de cinco francos por la ranura de su vestido, confeccionado de forma tal que permitía que la moneda recorriera su cuerpo y entrara a la altura de su vagina. La persona que realizaba dicha acción pagaba por un beso de la *performer*.

Ahora bien, a partir de 1974 y hasta 1990, Orlan trabaja el tema de la identidad femenina mediante iconografías cristianas. Cargada -al igual que Nebreda- de una fuerte vinculación con la estética barroca, crea un conjunto heterogéneo de obras performáticas, en las que utiliza para ello su propia imagen y se autodenomina “La Santa Orlan”. En todas estas obras, la artista trabaja en referencia a retratos religiosos, parodiándolos mediante la puesta en escena de una divinidad indisciplinada e irreverente, y desacralizando elementos como sudarios, cruces, relicarios, entre otros. Y, más subversivamente, se presenta en forma celestial y personifica a una virgen erótica. Para este desarrollo, que perdura aproximadamente dieciséis años, utiliza distintas técnicas artísticas, tales como: instalaciones, pinturas, esculturas, fotografías y videos.

A partir de la década del noventa, Orlan comienza a rediseñar su imagen a través de la cirugía plástica³⁴ y de medios tecnológicos-digitales. En 1994 crea *Self-Hybridation* y *Entre-deux*: para esto usa autorretratos virtuales como base y yuxtapone dos imágenes de ella misma con la técnica llamada *morphing*. En 1998 crea otra serie titulada *Self-hybridations précolombiennes*, en la que trabaja sobre imágenes de culturas precolombinas. Entre el 2000 y el 2003, lanza *Self-hybridations Africaines*, basado en autorretratos de tribus africanas; luego, entre 2005 y 2008, crea *Self-hybridations Amérindiennes*, donde trabaja con imágenes específicas de nativas y nativos norteamericanos. Por último, en 2014, crea *Self-hybridations Masques de l'Opéra de Pékin*, centrándose -como el nombre lo indica- en las máscaras representativas de la ópera de Pekín. Con esta serie *Self-hybridations* -sobre la que volveremos más adelante-, Orlan muestra la trasmutación de la apariencia en culturas no occidentales, y se posiciona así en contra de concepciones antropomórficas de índole determinista.

³⁴ A partir de 1979 y hasta 2007 Orlan incursiona en la cirugía performance, con obras que retomaremos en el próximo apartado.

Sirviéndose también de los dispositivos electrónicos y de las plataformas virtuales, la artista ingresa a una de las principales industrias del entretenimiento; y, en 2009, crea su propio videojuego llamado *Bump-Load*, en el que ella misma representa al personaje principal. Dentro de la plataforma, una o más personas interactúan por medio de un controlador. La historia se desarrolla en un mundo repleto de obras de Orlan (pinturas, fotografías, esculturas), y el personaje principal (que, como dijimos, es la propia artista) debe atravesar distintas dimensiones y alcanzar diversos niveles.

Además de ser una *performer*, Orlan es creadora y gestora cultural independiente, y su trabajo se inmiscuye en varios campos de investigación. Es así como se vincula con un grupo de artistas australianas/os - radicado en la escuela de anatomía y biología humana de la Universidad de *Western*- que forman parte de un laboratorio de investigación artística. Este colectivo, dirigido por Jens Hauser y conocido como *SymbioticA*, desde 2007 trabaja junto con la artista francesa en un proyecto llamado *Harlequin Coat*³⁵, que tiene como objetivo indagar sobre cuestiones referidas a la hibridación y el cruzamiento de las células de la piel. Para ello, ponen herramientas biotecnológicas de última generación al servicio de la investigación y usan el cuerpo de la propia Orlan como plataforma de experimentación.

En lo que sigue, entonces, se profundizan algunos de los recorridos de la artista, y se analizan ciertos elementos -que resultan de interés para el desarrollo de este trabajo-, que constituyen su obra y le dan sentido a su propuesta artística y estética.

³⁵ Para indagar más sobre este proyecto ingresar en el sitio web:
<http://www.symbiotica.uwa.edu.au/residents/orlan>. Recuperado: 16 de noviembre del 2018.

2. Performances quirúrgicas

La operación quirúrgica no es un momento de despersonalización; al contrario, es una construcción interna, una cuestión de decisión y de opción en relación consigo mismo y la sociedad, que puede ir hasta borrar la fisonomía que hemos recibido para construir su propia imagen.

Orlan

Como hemos visto, Orlan es una artista que, a través de sus acciones, demuestra que el arte puede -y necesita- abrirse a nuevas experiencias. En su búsqueda incansable por cuestionar la ontología esencialista del cuerpo humano, se sirve de una serie de herramientas del campo de la medicina y de la biotecnología, y hace que lo artístico se introduzca en el mundo médico y, viceversa, que la ciencia médica ingrese al mundo del arte. Veamos.

Orlan se considera la primera *performer* en explotar las operaciones plásticas con fines artísticos y, hasta la fecha, se ha realizado nueve cirugías estéticas. En consecuencia, cabe advertir que la cirugía funciona en su obra como instrumento para crear procesos de transfiguración; en este caso, de su propia apariencia. Debido a tales procesos, su cuerpo oscila entre la figuración y la re-figuración, y exhibe su carácter cambiante y maleable. Así, la artista pone a prueba todas las posibilidades del cuerpo para alterarse, incluso en situaciones extremas y, como afirma Aguilar García, denuncia las presiones sociales ejercidas sobre los cuerpos en las sociedades actuales (2013: 151). El cuerpo devenido de -y en- la operación quirúrgica se ubica en la escena, en un acto no solo artístico sino político, resistiéndose a las normas que lo regulan de manera compulsiva.

Asimismo, con esas intervenciones, Orlan trastoca la estética y la funcionalidad del quirófano, convirtiéndolo en un espacio espectacular, que de alguna manera nos recuerda las prácticas de disección en los teatros anatómicos europeos del siglo XV en adelante³⁶. En efecto, es posible trazar una analogía con los teatros anatómicos, si pensamos, por ejemplo, en pinturas (o representaciones pictóricas) como *La lección de anatomía del doctor Nicolás Tulp* (Rembrandt, 1632), en donde podemos ver un cuerpo abierto -protagonista de la escena- que está siendo diseccionado por un médico/profesor, quien a su vez exhibe el procedimiento

³⁶ Espacio pensado para la demostración de los procesos de disección y estudios de anatomía, en donde las/os estudiantes podían observar y aprender tales procedimientos.

a un grupo de personas que observan de cerca. No obstante, la diferencia radica en que, mientras en el teatro anatómico el sujeto/objeto de la intervención es un cadáver, y es el doctor quien dirige el evento, en las escenificaciones de Orlan es el cuerpo vivo el protagonista del procedimiento y es ella misma quien se encarga de dirigirlo. De este modo, en la práctica artística de Orlan, el quirófano se transforma en un taller público, y ella ocupa un rol activo y no de “paciente”. La sala de operaciones es su escenario y el centro de su investigación. El quirófano deja de ser un espacio “normalizador” del cuerpo para convertirse en un escenario crítico y, además, la anestesia se desprende de su función médica usual para dar cabida a lo espectacular y performático.

Orlan comienza a explorar esa dimensión escénica del procedimiento quirúrgico a partir de 1979, cuando debe ser intervenida de urgencia a causa de un embarazo ectópico. En esa ocasión, mediante la incorporación de una cámara en la sala de operaciones, hace público el procedimiento y lo convierte en una obra de arte. Este acontecimiento es titulado *Urgence ectopique*³⁷, y es el inicio de una serie de *performances quirúrgicas* que, más tarde, darán origen a la noción de *arte carnal*. A partir de ese incidente, la transformación física se convertirá en el aspecto más destacado de su obra.

Precisamente, en 1986, tiene lugar su primera operación, pensada en términos de *performance*, llamada *Opération du bloc du shérif*³⁸. En esta obra, Orlan documenta cada momento del procedimiento y guía todas las acciones que ejecutan las/os médicos, quienes obedecen, como en todas las cirugías posteriores, las órdenes de la artista-directora. Este es el inicio de una indagación extensa sobre el quirófano como puesta en escena, que caracterizará la obra-operación de Orlan.

³⁷ “Por esta época, había utilizado la cirugía durante un encuentro de performance que había organizado en Lyon durante cinco años, pues tuve que hacerme operar de urgencia: mi cuerpo enfermo necesitaba atención. Decidí utilizar esta nueva aventura, dándole la vuelta a esta situación, considerando la vida como fenómeno estético recuperable: incluí foto-video en la sala de operaciones y los videos se mostraron en el festival, así como las fotos. Como si se tratara de un performance programado. La cirugía está fuera de nuestras frivolidades y esta experiencia fue muy intensa; tuve la certeza de que un día u otro, de una manera u otra, yo trabajaría con la cirugía” (cit. en Arcos Palma, 2013:4).

³⁸ Imagen extraída del sitio oficial de la artista: <http://www.orlan.eu/works/performance-2/>. Recuperado: 18 de noviembre del 2018.



Figura 15. Opération du bloc du shérif (1986)

Cabe decir que en cada uno de estos procedimientos, la francesa trabaja una temática específica, que por lo general se encuentra acompañada de textos, leídos *in situ* por la propia artista, provenientes de diversas disciplinas, tales como la literatura, el psicoanálisis, la filosofía, el arte, la biología, y elaborados por autores como Michel Serres, Antonin Artaud, Raphael Cuir, Julia Kristeva, entre otros/as. Además, como dijimos, estas *performances* son coreografiadas y supervisadas por la propia Orlan, quien también compone el montaje, la escenografía y elige detalladamente los diseños del vestuario. También se ocupa de los elementos visuales, lumínicos y sonoros, los cuales en gran medida se enmarcan en estéticas caracterizadas por la extravagancia y estilos como la parodia y el grotesco.

Dichas *performances* son retransmitidas en directo a galerías, museos y centros de arte de diferentes partes del mundo. El registro, a través del video y la fotografía, permite que el espectáculo pueda visualizarse en plataformas virtuales, durante (aunque también después de) la función. Internet hace posible que las y los espectadores asistan a lo que sucede en el interior del quirófano y comenten de manera sincrónica lo que piensan al respecto. De este

modo, en el mismo momento en que se desarrolla la puesta en escena, se produce una interacción entre el público y la artista.

Por último, cabe decir que esta artista ha coleccionado cada objeto usado en sus intervenciones (como trozos de piel, gasas con sangre, telas manchadas, cabellos, algodones y pinzas), para venderlos -a modo de reciclaje- como piezas de arte, lo que permite que la obra continúe circulando incluso en el post-operatorio.

3. *Arte carnal*

En 1989 Orlan escribe el *Manifiesto del arte carnal*, donde comparte su pensamiento filosófico y su visión respecto de los medios que utiliza para crear sus obras, en particular las nuevas tecnologías, y convoca a que el arte se apropie de éstas en aras de resignificar y transformar el cuerpo. De este modo, el *Manifiesto* reivindica el lugar del *arte carnal* como un nuevo movimiento dentro del *arte de acción*. En efecto, se trata de una declaración que establece los lineamientos de esta práctica artística, y que expone sus características principales tanto estéticas como éticas y políticas.

El *arte carnal* conlleva una crítica radical al dolor, puesto que no lo concibe como un medio ni de purificación ni de redención, y se desvincula de la tradición judeo-cristiana del sufrimiento. Más aún, repudia la religión y su apología del cuerpo doliente y se declara ateo. En este sentido, además, esta categoría produce un giro, un cambio de paradigma, que la distancia del *body art* y del *performance art*, ya que, como vimos en el primer capítulo, el tratamiento del dolor llevado a cabo por algunas y algunos artistas adscriptos a dichas corrientes es completamente distinto, en tanto estas/os trabajan sobre los límites físicos y psicológicos del cuerpo en consonancia con el sufrimiento. De este modo, se puede pensar que la evasión del sufrimiento implica un cambio ideológico-estético, que diferencia a Orlan también de artistas como David Nebreda³⁹.

El *Manifiesto* considera elemental el uso de analgésicos como la morfina y, más fundamentalmente, el empleo de la anestesia. Pues esta última es la que le permite a Orlan llevar a cabo sus *performances* de modo absolutamente consciente y sin tener que atravesar

³⁹ Estas discontinuidades las veremos específicamente y con mayor profundidad en el último capítulo de esta tesina.

procesos angustiosos. Precisamente, la artista explota esa posibilidad de estar despierta en su segunda obra/operación, *Chirurgicale-Performance*⁴⁰. Y como se advierte en la imagen que sigue, en esta intervención lee mientras las y los médicos trabajan en su rostro.



Figura 16. *Chirurgicale-Performance* (1990)

En obras como esta última, la artista pone en práctica lo que en el *Manifiesto* llama “el nuevo estadio del espejo”, el cual conlleva una posibilidad antes imprevista: mirar dentro del propio cuerpo (o del de otras/os) sin sufrimiento –a través, por ejemplo, de la radiología, la tomografía computarizada, la endoscopia, la ecosonografía, y las cámaras guiadas que pueden navegar por el interior de un cuerpo. En relación con esto, Aguilar García enfatiza que la artista no solo desarma la idea de un cuerpo “esclavo” del dolor, sino que disuelve la frontera exterior-interior, habilitando el pasaje de los “cuerpos envueltos” a los “cuerpos abiertos” (2013: 151). En consecuencia, la piel en el *arte carnal* se torna el órgano más importante, en virtud de su plasticidad (Aguilar García, 2013: 152). La destrucción de ese

⁴⁰ Imagen extraída del sitio oficial de la artista: <http://www.orlan.eu/works/performance-2/>. Recuperado: 18 de noviembre del 2018.

límite es el resultado del procedimiento médico/estético, respecto del cual, además, las marcas de la trasgresión -que luego se manifiestan en la superficie dérmica- resultan consustanciales a la obra. En efecto, la piel no solo muestra los trazos dibujados por las y los cirujanos para marcar a manera de mapa los lugares a intervenir, sino que también hace visibles los cortes, los moretones y las cicatrices.

Tal es el caso de *Omnipresence*⁴¹, obra donde la piel aparece como un vestuario teatral, que se modifica y cambia. Aquí, el maquillaje es sustituido por las costuras de la carne en el rostro.



Figura 17. Omnipresence (1993)

Vemos entonces cómo Orlan indaga –y experimenta- en la ruptura del límite que representa la piel, y es a partir de ese quiebre que logra conocer otras dimensiones de ella misma. En este sentido, podemos decir que el *arte carnal* supone una liberación del sujeto, en tanto ubica al cuerpo en un proceso de transformación e hibridación, que además permite -como analizaremos en el apartado que sigue- desarticular diversos sentidos en torno de los patrones sociales de la belleza y la femineidad, y construir nuevos discursos alrededor de éstos.

⁴¹ Sexta operación. Imagen extraída del sitio oficial de la artista: <http://www.orlan.eu/works/performance-2/>. Recuperado: 19 de noviembre del 2018.

En otra obra, titulada *Le manteau d'Arlequin*⁴², perteneciente a la novena y última intervención de Orlan, también se destacan los aspectos antes mencionados.



Figura 18. Le manteau d' Arlequin (2007)

Aquí la artista construye una escena dominada por la simbología del manto del arlequín⁴³, que a su vez representa una idea de multiculturalismo: cada diamante de color significa el entrecruzamiento de culturas. La *performance* consiste en la extracción de células de su propia piel, colocadas en un biorreactor junto con un cultivo de células de marsupiales y de otras células humanas, provenientes de individuos de diversas etnias, con diferentes colores de piel, edades y orígenes, compradas por internet en un banco de tejidos. El manto en sí mismo es una metáfora del cuerpo híbrido, y alude a la convergencia de distintas especies en un mosaico orgánico conformado por el cuerpo de Orlan⁴⁴. Esta obra -como otras

⁴² Novena operación. Imágenes extraídas del sitio oficial de la artista: <http://www.orlan.eu/works/performance-2/>. Recuperado: 21 de noviembre del 2018.

⁴³ Arlequín o Arlecchino es un personaje de la Comedia del Arte, que se caracteriza por tener una personalidad jovial e ingenua. El vestuario romboidal en un inicio estaba compuesto de retazos de diferentes ropajes, y luego fue evolucionando a los coloridos rombos que hoy lo caracterizan.

⁴⁴ En la intervención Orlan recitaba fragmentos del libro *Le tiers instruit* de Michel Serres y, mientras de su cuerpo extraían las células, Orlan decía: “El monstruo corriente, tatuado, ambidiestro, hermafrodita y mestizo, ¿qué podría enseñarnos, actualmente, bajo su piel? Sí, la sangre y la carne. La ciencia habla de órganos, de funciones, de células y moléculas, para reconocer, en fin, que hace ya mucho tiempo que no se habla de vida en los laboratorios, ni se menciona nunca la carne que designa precisamente la mezcla en un lugar dado del

mencionadas anteriormente- se realizó bajo la estricta coordinación de la artista, quien era obedecida por las y los cirujanos que actuaban sus personajes en la escena, y contribuyó de ese modo a la espectacularización de la cirugía. El vestuario estuvo conformado por diseños de Paco Rabanne, Franck Sorbier, Issey Miyaké y Lan Vu, referentes del mundo de la moda.

En definitiva, el *arte carnal*, como praxis artística y categoría estética, abre otra perspectiva que invita a repensar las corrientes del *body art* y del *performance art*, ya que en gran medida se posiciona desde un nuevo lugar, incluso a nivel ético y político, donde el dolor se vuelve obsoleto, anacrónico, en tanto las/os artistas puedan hacer uso de las tecnologías -quirúrgicas y farmacéuticas- para evitarlo. Como vimos, el bisturí, las pinzas, las tijeras, las agujas y los separadores esculpen la obra de arte, es decir, la propia carne, y el quirófano funciona como un espacio para performar el cuerpo y reinventarlo. En este sentido, el *Manifiesto del arte carnal* le da nombre a ese “teatro quirúrgico” puesto en práctica por Orlan, en el que es protagonista el cuerpo modificado.

En lo que sigue nos detenemos en los modos en que el arte carnal deconstruye el ideal occidental de belleza.

3.1. Orlan y el anti-mito de belleza

Gran parte del trabajo de Orlan está relacionado no sólo con la destrucción del canon del arte occidental, sino, específicamente, con las construcciones sociales alrededor de la belleza femenina que dicho arte coadyuva a producir y reificar. En efecto, para la artista existe una presión sobre los cuerpos, ejercida por una ideología dominante, patriarcal, que determina y cosifica a la mujer como objeto para el placer masculino. Por eso, con sus propias *performances* realizadas en el quirófano, Orlan busca interpelar, o más aún, dinamitar, el ideal de belleza, que incluso es posible advertir en el arte, y que prescribe qué cuerpos son deseables y para quiénes.

En relación con lo anterior, Aguilar García sostiene que la obra de la artista se caracteriza por ser un anti-mito de belleza y por poner en marcha un proceso de

cuerpo, aquí y ahora, de músculos y de sangre, de piel y pelos, de huesos, nervios y funciones diversas, que mezcla, pues, eso que el saber pertinente analiza” (citado en: Ramírez, 2003: 324).

desidentificación (2013: 152), a través de la reapropiación de las herramientas empleadas para fabricar corporalidades hegemónicas. A contracorriente, como vimos más arriba, la artista francesa resalta la utilidad de la cirugía plástica pero para llevar a cabo un proceso de reconstrucción de su propio cuerpo, que va en contra -no de la cirugía como tal sino- de “los estándares que vehiculiza y que se inscriben particularmente en las carnes femeninas” (Orlan [1998] cit. en Báscones Reina 2013: 64). En otras palabras, Orlan cuestiona el ideal de belleza, haciendo una contravención de los objetivos de las operaciones estéticas y exaltando el proceso de intervención y no sus resultados. En consecuencia, en sus *performances* quirúrgicas no la vemos reduciendo la “flacidez” de sus tejidos faciales para rejuvenecer su apariencia, agrandando sus pechos para ser más atractiva o definiendo los músculos de su abdomen por medio de una lipomarcación; por el contrario, vemos cómo mediante esas intervenciones construye escenarios de auto-creación crítica, artística y política.

En efecto, en su *Manifiesto*, Orlan concibe al cuerpo como un *ready-made* que no solo se construye en sino que interviene el espacio del quirófano, liberando al cuerpo y desacralizándolo para emanciparlo. En este sentido, podemos observar una de las obras más transgresoras e impactantes de la artista, *La Réincarnation de Sainte ORLAN*.



Figura 19. *La Réincarnation de Sainte ORLAN* (1990-1993)

Esta *performance* reúne todos los elementos antes mencionados y, además, dentro de la serie de *cirugías performances* se destaca por ser una de las más drásticas y radicales. En esta obra, Orlan hace de su propia cara un *collage* formado por distintos rasgos faciales provenientes de obras de arte clásicas, canónicas, que representan los ideales de belleza de la cultura occidental. Se trata de la barbilla de *Venus* (1890) de Botticelli; la frente de la *Gioconda* (1503-1519) de Leonardo da Vinci; la boca de la hija de Agenor Europa -retratada en *El rapto de Europa* (1747)- de Boucher; los ojos de *Psiquis* (1748) de Gérard, y la nariz de *Diana* (1550-1560) de Fontainebleau. De este modo, Orlan descompone el mito de belleza que gira en torno a esas representaciones y demuestra que cuando la imagen o el ideal se hace carne, el producto es discordante y hasta inclusive monstruoso. Más aún, pone de manifiesto que ese trabajo de ensamblaje no solo supone una imagen incoherente que nos aleja del ideal de belleza, sino que cuestiona qué es la belleza, desnudando su dimensión absolutamente cultural (Aguilar García, 2013: 152).

De ese modo, Orlan disuelve los estándares de belleza occidental -que inevitablemente pasan de una época a la otra y que reproducen una “tradición”-, que presionan sobre los cuerpos, y abre un debate al mostrar que la belleza no es ni universal, ni mucho menos inalterable. Al poner en jaque esas regulaciones, reivindica una vía posible de libertad, de auto-intervención, y nos demuestra que, a pesar de todo, es factible reinventarse bajo criterios propios alejados del canon social que opera también a través de las representaciones artísticas.

4. Un cuerpo (auto) hibridado

En el futuro, los cuerpos serán cada vez más insignificantes nada más que un “disfraz”, “un vehículo”, algo que puede cambiarse en la búsqueda “por convertirnos en lo que somos”.

Orlan

Tanto la ciencia médica como la tecnología digital han transformado -y aún lo hacen- las concepciones -y ontologías- del cuerpo, y las maneras de entender dicha “entidad”. Por su parte, en su amplia investigación sobre las formas de concebir y habitar la corporalidad, luego

de experimentar en/con el quirófano, Orlan indaga sobre la manipulación digital y la composición de nuevas ontologías; lo que le permite explorar otras dimensiones, tales como la transformación, la alteración, la mutación. A través de técnicas que acompañan su búsqueda, la artista se mantiene -al igual que con la cirugía plástica- en constante metamorfosis. De este modo, con ayuda de programaciones informáticas, logra una variación en su apariencia, que ya no necesita de un soporte físico para llevarse a cabo.

Este proceso es denominado *auto-hibridaciones*. Por medio de éstas, la artista rompe con sus propios límites físicos y materiales. Patricia Mayayo Bost, en referencia a esto, dice que las *auto-hibridaciones* de Orlan no suponen una superioridad de “lo virtual” frente a lo “real”, puesto que lo real y lo virtual van de la mano en sus producciones, sino que se trata más bien de una fusión y resignificación de dimensiones (2004:158). Con relación a este tipo de trabajos, también Aguilar García trae a colación, por un lado, la idea de cuerpo híbrido como agente virtual y, por el otro, la idea de “no cuerpo” de la era digital. Según esta autora,

[e]l cuerpo digitalizado es un cuerpo fragmentado y también un no cuerpo, en el sentido de que es sobre su representación en el ciberespacio sobre la que se manipula, corta o proyecta, operaciones que no son sufridas en un cuerpo real, sino proyecciones del cuerpo humano que hoy pueden ser trasmutadas, dislocadas o interceptadas (2013: 320).

En efecto, en esas obras de Orlan, el cuerpo real pasa a ser una proyección, objeto -ahora- de una intervención digital, y el bisturí y la anestesia se sustituyen por la aplicación de técnicas -también digitales- de edición. Así, la artista da curso a nuevas formas de auto-diseño, inmateriales, en reemplazo del autorretrato carnal⁴⁵. Pero, además, se interesa por crear personajes híbridos para abordar y comprender otras construcciones sociales y culturales de belleza. En este proyecto, Orlan deja en evidencia que existe una concepción monocultural – occidental- de lo que es bello (o no) y, a través de estos procesos de hibridación que ponen en juego otros modos de intervención sobre el propio cuerpo, visibiliza arquetipos/representaciones de belleza alternativos.

En la obra en serie *Self-Hybridation* Orlan permite dar cuenta de esos procesos de mixturas culturales. Se trata de una obra formada por autorretratos y compuesta por siete

⁴⁵ Concepto tomado de Mayayo Bost (2004) en *El sueño de la partenogénesis: arte y tecnología en las Autohibridaciones de Orlan*. Recuperado: 24 de noviembre del 2018.

series publicadas entre 1994 y 2015⁴⁶. Allí, la artista hace uso de un *software* conocido como *morphing*, con la ayuda técnica de Pierre Zovilé⁴⁷, para realizar modificaciones en su rostro (virtual), y, de este modo, hacer alusión a los cánones estéticos de diferentes culturas no-occidentales. Precisamente, en *Self-hybridations précolombiennes*⁴⁸ utiliza su propia imagen como base y alude a las distintas formas en que las culturas precolombinas han intentado auto-diseñarse a través de modificaciones óseas y alteraciones de la configuración del rostro.



Figura 20. *Self-hybridations précolombiennes* (1998)

De este modo, como podemos ver en esta obra, Orlan añade un toque de autenticidad y de estilo propio en la reproducción de la estética precolombina y, en este proceso de actualización -además-, discute con las perspectivas étnicas esencialistas. El interés en la apariencia exterior en su recorrido histórico-cultural es explicado por la propia Orlan del siguiente modo:

⁴⁶ Para ver la serie completa ingresar al sitio web oficial de la artista: <http://www.orlan.eu/works/photo-2/>. Recuperado: 24 de noviembre del 2018.

⁴⁷ Pierre Zovilé (1955), artista canadiense, especialista en informática, arte digital y nuevas tecnologías. Trabaja con Orlan en esta serie de auto-hibridaciones.

⁴⁸ Imagen extraída del sitio web oficial: <http://www.orlan.eu/works/photo-2/>. Recuperado: 25 de noviembre del 2018.

El híbrido provoca siempre curiosidad evidentemente, es como un enigma que intentamos abordar, comprender, hay inmediatamente algo que pasa con nuestra información a la vez filosófica, étnica, antropológica. Intentamos comprender donde estamos, lo que hacemos, para poder encontrar donde se sitúa el objeto y de qué manera podemos hablar de este objeto que es lo exterior⁴⁹.

La apariencia -eso que Orlan llama “objeto”- causa intriga, curiosidad, un deseo que conlleva a la exploración, que atraviesa todas las civilizaciones independientemente de sus hábitos y sus construcciones culturales. Por eso, como sugerimos más arriba, con este proceso de auto-hibridación, Orlan deja en evidencia que todas las civilizaciones han trabajado sobre sus cuerpos y, además, que el estándar de belleza ha sido fabricado en todas las épocas y en todas las culturas.

De la misma manera trabaja en la serie *Self-hybridations Africaines*⁵⁰, donde se basa en los estereotipos estéticos de las culturas africanas, y toma como eje las expansiones en los labios y orejas, las modificaciones de cráneo y las escarificaciones en la piel del rostro.



Figura 21. *Self-hybridations Africaines* (2000-2003)

⁴⁹ Entrevista a Orlan sobre la exposición denominada: *Híbridos el cuerpo como imaginario*. México 2016. Link: <https://www.youtube.com/watch?v=Y3egb9DmLqM>. Recuperado: 25 de noviembre del 2018.

⁵⁰ Imagen extraída del sitio web oficial: <http://www.orlan.eu/works/photo-2/>. Recuperado: 26 de noviembre del 2018.

Así, Orlan crea un universo de seres híbridos que prefiguran una futuridad contra-normativa en la que el mestizaje, inevitable en un mundo globalizado, puede contribuir -quizás- a poner en crisis la hegemonía de ciertos códigos estéticos, sexuales e identitarios. En este sentido, la propia artista afirma:

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 (cit. en Mayayo Bost, 2014: 158).

Asimismo, cabe destacar que estos híbridos que habitan en la dramaturgia de Orlan no solo existen gracias a la aplicación de técnicas digitales sino también como consecuencia de la inteligencia artificial. La implementación de la tecnología en la creación de estos personajes híbridos es radicalizada con su trabajo más reciente: la *Orlan-Oïde*⁵¹, proyecto creado en el año 2018. La *Orlan-Oïde* es un humanoide que lleva el mismo rostro y el mismo cuerpo que su creadora. De este modo, por medio de la robótica, la artista se reproduce a sí misma dándole vida –al modo de un demiurgo- a su clon-y-*alter ego*.



Figura 22. Orlan-Oïde. En proceso

⁵¹ Imagen extraída del sitio web oficial: <http://www.orlan.eu/orlan-et-lorlanoide/>. Para más información sobre esta obra, visitar el siguiente link: <http://www.orlan.eu/wp-content/uploads/2018/04/ORLAN-LORLANOI%CC%88DE-copie.pdf>. El cual muestra las características del proyecto y los lugares donde está a la venta la *Orlan-Oïde*. Recuperado: 27 de noviembre del 2018.

La *Orlan-oïde* funciona como una instalación: habla, baila y dialoga con su creadora. Durante su *performance*, Orlan la cuestiona desafiando su inteligencia. También propone una interacción con el público, en tanto las y los asistentes pueden acceder a un sistema virtual - a través de la página oficial de la artista- para aportar al diálogo de manera sincrónica. Esta intervención del público se logra por medio del uso de teléfonos celulares conectados a internet.



Figura 23. Orlan-Oïde Instalada (2018)

Con este proyecto, entonces, Orlan no solo incursiona en la robótica en pro de la investigación artística, sino que también se reapropia de las facultades tecnológicas para poner en tensión la separación entre lo artificial y lo vivo. Así, como se verá en lo que sigue, la artista construye una ontología *cyborg*.

5. Devenir *cyborg*

Tengo una piel de ángel pero soy un chacal, una piel de cocodrilo pero soy un toutou, 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 la regla pues nunca soy lo que yo soy.

Orlan

Como se ha visto hasta aquí, artistas como Orlan invitan a comprender cómo los imaginarios alrededor del cuerpo varían y posibilitan diversos territorios de creación, en gran medida transmutativos y experimentales. En esta lógica, podemos afirmar que en la obra orlaniana el cuerpo se desvía de procesos normalizadores, tomando como base las nuevas tecnologías, y sus capacidades de auto-engendramiento y de auto-creación. Más aún, ciertos dualismos - como por ejemplo, humano-máquina, realidad-ficción, semiótico-material-, son llevados a una zona de problematización y de descomposición. Pues, como ya hemos señalado, en la obra de Orlan carecen de sentido en tanto opuestos y, más bien, deconstruidos, habilitan otras ontologías. En este sentido, se puede decir que las acciones performáticas de la francesa son un puntapié para pensar -y crear- ‘nuevas’ subjetividades: orgánicas-automáticas-codificadas-portátiles-simuladas-monstruosas.

Ahora bien, esto último puede vincularse con las elaboraciones de Donna Haraway a propósito del *cyborg*, en tanto “[u]n *cyborg* es un organismo cibernético, un híbrido de máquina y organismo, una criatura de realidad social y también de ficción” (1984: 2). Según esta autora, el *cyborg*, que no pertenece solamente al orden de la ficción como una invención ilusoria, sino que también pertenece al plano de lo real, material y social, opera como una metáfora técnico-semiótica viva. Lo que nos permite afirmar, pensando en las diversas propuestas artísticas de Orlan, que habita *entre* la ficción y la realidad; y que, incluso, hace de su propio cuerpo una plataforma tecnoviviente en constante reinvenición a través de la mutación genética, del trabajo con células madres y de la clonación, entre otros⁵². De este modo, la obra orlaniana destruye las concepciones tradicionales de lo humano, y asume una posición política “blasfematoria” -que Haraway atribuye al *cyborg*-, vinculada con la ironía y la provocación, y es la propia artista quien deviene *cyborg*.

⁵² Orlan lleva a cabo estos procedimientos en el laboratorio *SymbioticA*, mencionado al inicio de este capítulo.

Ese devenir *-cyborg-* de Orlan, como hemos visto hasta aquí, acontece por medio de experiencias somato-estéticas y estético-virtuales que se inscriben en una trama post-humana⁵³, en la que la idea de cuerpo como entidad natural, central, pierde todo su sentido⁵⁴. Así, la corporalidad de esta artista -reinventada con/durante el auge de la era biotecnológica- tiene una carga futurista, que anticipa un nuevo prototipo de humanidad. Dicho de otro modo, Orlan desafía y supera las limitaciones físicas mediante la apropiación tecnológica, y destruye la idea de ‘lo humano’ como algo estático, develando así el entramado de procesos socio-culturales que lo atraviesan.

Una de las obras que da cuenta de los procesos de resignificación del cuerpo y de sus funciones orgánicas es *Orlan- Accouche d'elle – m'aime*. Se trata de una polémica serie fotográfica⁵⁵, en la que la francesa tiene un parto de sí misma, es decir, “da a luz” su propia versión, en forma de escultura.

⁵³ Para comprender a grandes rasgos el concepto de lo posthumano, podemos tomar lo que Robert Pepperell dice al respecto: “Es el fin de un universo ‘centrado en el hombre’ o, para decirlo menos falocéntricamente, un universo ‘centrado en lo humano’. En otras palabras, trata sobre el fin del humanismo, de esa creencia largamente sostenida en la infalibilidad del poder humano y en la arrogante creencia en nuestra superioridad y singularidad” (2003:171). Para mayor información, véase en: Pepperell, R. (2003). *The Posthuman Condition. Consciousness beyond the brain*. Portland, OR: Intellect Books; Wellmer, A. (1988). *La dialéctica de la modernidad y la posmodernidad en Modernidad y Posmodernidad* (compilador Josep Picó). Madrid: Alianza Editorial. p.103-140.

⁵⁴ De diversas maneras, Orlan lleva a cabo un desafío al estatuto de lo “natural” hace ya algunos años. En 1978 realizó una obra titulada *Une étude documentaire: la tête de la méduseque*, la cual tuvo lugar en el Museo Ludwig de Aquisgrán (Alemania). La artista utilizó una lupa enorme para mostrar su vagina con la mitad de su vello púbico teñido de azul. Mientras tanto, una pantalla de video mostraba la cabeza del hombre o la mujer que estaba a punto de mirarla. A la salida, el texto de Freud sobre la cabeza de la Medusa decía: “A la vista de la vulva, el mismo diablo huye”. Esta exposición fue objeto de muchas críticas en la época, pero lo más interesante es que suponía una burla a las concepciones freudianas sobre lo innato y lo inexorable, “lo natural”.

⁵⁵ Esta serie se llama: *Body-Sculptures- Corps-sculptures* y comprende un periodo de tiempo desde 1964 hasta 1967. Además, este material contiene varias fotografías relacionadas con lo escultórico. Extraído de: <http://www.orlan.eu/works/photo-2/>. Recuperado: 23 de noviembre del 2018.



Figura 24. *Accouche d'elle – M'aime* (1964)

En esta obra, es el acontecimiento del nacimiento lo que provoca que el cuerpo devenga prótesis maquina. La prótesis que utiliza Orlan no suple la ausencia de un “algo”, sino que, a través de su propuesta, desafía una de las leyes naturales primordiales: el parto, y, por lo tanto, el nacimiento como el inicio del orden natural de las cosas. Así, ubica el proceso de creación, o mejor dicho de auto-creación, en una dimensión post-humana. Como plantea Mayayo Bost:

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 (2004: 160).

Ahora bien, esa construcción prostética de “lo natural” se convierte, en la obra de Orlan, en un paradigma estético. Por consiguiente, en sus *performances* ya no hay representación de la naturaleza que valga, puesto que existe una oposición radical a los discursos dualistas, basados en el antagonismo natural-artificial.

En consecuencia, podemos afirmar que el cuerpo, en la obra orlaniana, se convierte en una entidad lábil, abierta; en un cuerpo *cyborizado* mutante, que se libera, que se supera,

que dinamita el orden político, social y cultural dominante, y que construye sentido más allá de los límites físicos, espaciales y temporales. En este sentido, la obra de Orlan constituye un proyecto emancipatorio, que tiene como resultado la construcción de una ontología subversiva.

6. Conclusiones parciales

Como se ha visto a lo largo de este capítulo, la práctica artística de Orlan resulta transgresora; e indudablemente genera un cambio de paradigma respecto del *body art* y el *performance art*, mediante la propuesta de una nueva categoría, es decir, la de *arte carnal*, la que a su vez renueva las perspectivas sobre el cuerpo y el dolor.

Mediante su quehacer estético esta artista consigue denunciar las presiones sociales y culturales que agobian, dominan y gobiernan el cuerpo. Como se pudo advertir a través del análisis, además de estetizar el ámbito médico y darle un sentido escénico y espectacular, Orlan interviene el quirófano para convertirlo en un espacio de contestación y debate. Asimismo, vimos cómo la artista se preocupa por disociar la categoría de mujer de las construcciones de belleza hegemónica, sirviéndose de las herramientas que brinda el desarrollo biotecnológico.

Un proyecto artístico como el que nos propone Orlan recuerda el futurismo de vanguardia, pues quiebra los signos convencionales de lo escénico y postula la máquina como un nuevo orden de mundo. En este sentido, su poética se acerca a una dimensión de ciencia ficción, e ingresa en la era de lo *cyborg* para elucidar las posibilidades que brinda la tecnología y recrear una nueva ontología del cuerpo. En efecto, dentro de este teatro de la hibridación, todo parece ser parte de un experimento en el que el cuerpo funciona como plataforma transmutativa, que varía de una composición a la otra y que transfigura -la noción de- 'lo humano'. Por último, cabe decir que Orlan es una obra de arte viva, que ocupa espacios multidimensionales y disuelve las fronteras entre lo virtual y lo real, y hace que el arte y la tecnología se intersecten para no volver a separarse.

CAPÍTULO 4.
DIÁLOGOS Y TENSIONES ENTRE LAS POÉTICAS DE ORLAN Y NEBREDÁ

Como se ha argumentado hasta aquí, las prácticas artísticas de Orlan y de Nebreda configuran estéticas contranormativas que se sitúan en lo extremo; esto permite la construcción de nuevos lenguajes coextensos con sus respectivas obras de arte. Por un lado, como vimos en el segundo capítulo, David Nebreda exhibe los aspectos más tenebrosos y siniestros de su propia existencia a través de la fotografía, que utiliza como puente para escenificar la transgresión de su carne, habita la experiencia del dolor y documenta su regeneración y autodestrucción. Por el otro, como se mostró en el capítulo anterior, Orlan performa su cuerpo como una plataforma biotecnológica en constante proceso de hibridación y mutación; e interviene el espacio médico-quirúrgico, al tomarlo no como herramienta de control del cuerpo y/o reproducción de estereotipos o cánones de belleza, sino como un lugar de resistencia política y debate cultural en torno a la ontología humana.

Ahora bien, este último capítulo de la tesina busca establecer un diálogo entre las poéticas de dichos artistas, teniendo en cuenta tanto posibles aproximaciones como distanciamientos. Retomando conceptos de Paul B. Preciado y de las *teorías queer*, interesa interrogar de qué manera ambos *performers*, mediante procesos de auto-experimentación y prácticas de intervención, se configuran como “autocobayas” de su quehacer artístico y estético. Asimismo, interesa indagar cómo, a través de la puesta en escena de sus obras, producen *contradicciones* del discurso médico hegemónico -en relación con el cuerpo, la salud y la enfermedad-, y subvierten los estatutos normativos de la regulación del cuerpo, haciendo de lo abyecto un espacio de disidencia.

1. El régimen farmacopornográfico

Los sujetos sociales se encuentran invadidos por modos específicos de producción y de consumo, que intervienen inevitablemente en la corporalidad.

Paul B. Preciado

Con sus *performances*, Orlan y Nebreda ponen en evidencia la existencia de estructuras y engranajes de control técnico-científicos y somato-políticos del cuerpo, pero también la posibilidad de desvío y subversión, en tanto ambos artistas se auto-generan mutaciones fisiológicas y semióticas que, aunque menos evidente en Nebreda y más ostensible en Orlan,

se pueden vincular con lo que Preciado denomina como era farmacopornográfica; esto es, una nueva fase del capitalismo. Según este autor, luego de la Segunda Guerra Mundial el capitalismo mutó, se volvió “caliente, psicotrópico y punk”, y esas transformaciones “apuntan hacia la articulación de un conjunto de nuevos dispositivos microprostéticos de control de la subjetividad con nuevas plataformas técnicas biomoleculares y mediáticas” (2017: 34).

Para desarrollar sus tesis, Preciado parte del concepto de ‘régimen biopolítico’ elaborado por Foucault (2007), el cual refiere a una forma específica de “gobierno de los vivos”, que construye un entramado de relaciones de poder y estrategias de saber mediante el control de los procesos biológicos de la población. El objetivo del biopoder es la regulación de la vida, y su función central es producir cuerpos dóciles, disciplinados y (re)productivos: el biopoder se ejerce tanto en el cuerpo individual como en el cuerpo social, es decir, de la especie. No obstante, para Preciado, a partir de la segunda mitad del siglo XX, se produce una -tercera- mutación (que, desde su perspectiva, Foucault pasó por alto): un nuevo régimen –farmacopornográfico- de subjetivación, ni soberano ni disciplinario, que se caracteriza por una gestión de “los cuerpos por medio de mecanismos biomoleculares (fármaco-) y semiótico-técnicos (-porno)” (2017: 32), de los que la píldora anticonceptiva y *playboy* son paradigmáticos. Este régimen tiene como correlato un tipo de subjetividad tóxico-pornográfica esto es, subjetividades que se definen por la/s sustancia/s que domina/n sus metabolismos, por las prótesis cibernéticas mediante las cuales se tornan agentes, por los tipos de deseos que orientan sus acciones⁵⁶. Los cuerpos producidos por el poder farmacopornográfico son entonces ‘efecto’ de la auto-intoxicación, y de un amplio dispositivo de representación y producción cultural (Preciado 2017: 46) vinculado con la fotografía, el cine, la tv, internet.

Luego, cabe destacar que las técnicas mediáticas propias del farmacopornismo se caracterizan por provocar estados emocionales vinculados a sus materias primas, es decir, la excitación, el placer, la erección, la relajación, pero también el miedo, el espanto y el horror.

⁵⁶ El biocapitalismo farmacopornográfico tiene como núcleo central el comercio de todos los aspectos que intervienen en el cuerpo: físicos, psicológicos y sociales. Este régimen pos-industrial tiene como fin la “gestión biomediatca de la subjetividad” (Preciado 2017: 48), que se pone en juego al controlar el interior del cuerpo (ya no el exterior como en el panóptico o el régimen disciplinario que estudia Foucault), en tanto dispositivo microprostético. Ejemplo de ello pueden ser los medicamentos para el rejuvenecimiento celular; las píldoras anticonceptivas; las hormonas (testosterona o estrógenos) para un cambio sexo-genérico, el viagra, entre otros.

En lo que sigue, se sugiere que tanto las prácticas de Orlan como las de Nebreda evidencian elementos vinculados con dicho régimen, aunque -al igual que Preciado lo hace con el orden hetero-cis-normativo- dan cuenta de una rearticulación crítica.

1.1. Tecnologías de representación (contra) farmacopornográficas en Nebreda y Orlan

En la industria *mainstream* del espectáculo las prácticas de intervención física construyen ficciones somato-estéticas, enmarcadas en producciones y reproducciones de normalidad y belleza. Un ejemplo de ello es el *show* televisivo *Extrem Makeover*. Este programa fue emitido internacionalmente por la cadena de televisión ABC, en el año 2002; en él se mostraba -en formato de telerrealidad- el cambio radical de una persona por medio de la tecnología médica, además de exponer la vida personal, los conflictos y la razones por la cuales necesitaba cambiar su imagen para ser aceptada/o. Podríamos establecer un *link* entre los *reality shows* de cirugías estéticas y el montaje escénico de Orlan. Sin embargo, aunque ésta utilice el mismo dispositivo, se sitúa desde una postura antagónica y completamente crítica. Ambas propuestas se asemejan en el modo de operar sobre el cuerpo como objeto desacralizado, que gracias a la tecnología médica puede ser modificado sin sufrimiento. Al igual que en el formato de dicho *show*, Orlan se graba y fotografía en el *antes* y el *después*, pero la diferencia radica en el propósito de uno y otro. Mientras que en el programa televisivo se busca exponer los resultados óptimos de la cirugía y la consecuente felicidad de la o el participante (que “se siente mejor que antes”, a causa de obtener otro cuerpo, uno estéticamente normativo), la artista busca exhibir el procedimiento y mostrar lo negado, lo oculto, lo tabú, la sangre, los fluidos, los moretones, la inflamación de la piel y los músculos, las cicatrices, las vendas, los apósitos.

En consecuencia, las intervenciones quirúrgicas del *Extrem Makeover* están impulsadas por la necesidad de embellecer el cuerpo, de mejorarlo o de cambiarlo radicalmente, porque éste se presenta como incompleto; a causa de su condición de carencia debe ser transformado. Por el contrario, la indagación de Orlan apunta a exceder los marcos de ‘lo normal’, se destruyen estas concepciones e incluso se devela ante nosotras/os un cuerpo abyecto, que no podría competir en el mercado del deseo, puesto que rompe con el margen

social de lo concebible, y hasta televisable. No obstante, desde la perspectiva de Orlan, el cuerpo no está ni completo ni incompleto; y en tanto muta y es siempre híbrido, no hay un punto de llegada para la transformación, ni un orden que cumplir: el cuerpo puede ser transfigurado porque tiene la facultad de ser cambiante. De esta manera, como ya hemos señalado, Orlan va a contracorriente de los imaginarios que se crean alrededor de la implementación de las herramientas que brinda la cirugía plástica, provocando así un trastorno al interior de la misma. En este sentido, decimos que pone en escena los mecanismos de gestión de la corporalidad y de la subjetividad, haciendo un teatro que, por un lado, es pornográfico -puesto que trabaja lo explícito, lo obscuro, lo espectacular- y, por otro, es pura experimentación farmacológica.

Ahora bien, es posible pensar cómo la práctica de Nebreda genera una dislocación en lo farmacopornográfico; para ello proponemos vincularlo con los *films* o materiales *snuff*, teniendo en cuenta las características estéticas del trabajo de Nebreda y los métodos que utiliza. Podemos considerar que la producción visual de Nebreda es consumida por la carga híper-realista que contiene, principalmente por lo descarnado y ominoso de sus escenificaciones. Esto puede vincularse con el tratamiento de “lo real” en los materiales *snuff*⁵⁷, en tanto el foco está puesto en alguien que revela su “verdad” detrás de la cámara. Estas producciones son consumidas como entretenimiento y deleite de las prácticas del horror (asesinatos, violaciones, torturas, crímenes, decapitaciones, necrofilia, pedofilia), y refieren a películas filmadas -como si fuese- ‘en directo’. Ahora bien, en alguna medida, el consumo de ambas producciones se da por el atractivo en torno a ‘lo oculto’; es decir, a la clandestinidad del proceso de creación y circulación, y por ende a la dificultad de acceder a dichos materiales. Precisamente, en lo que respecta a Nebreda, es notable que, a pesar de ser él quien aparece en sus creaciones y registra las acciones extremas, su figura resulta encriptada e intrigante, y es más factible conocer su obra por medio de blogs y sitios webs “para entendidos/as” que en plataformas “oficiales” de arte contemporáneo. Su fotografía es vista por un público selecto, “de culto”, y su material suele ingresar en las categorías de entretenimiento morboso y fascinación retorcida.

⁵⁷ Las películas *snuff* se encuentran en un lugar sombrío de la internet, como lo es la *deep web* -internet profunda-y el anonimato de sus autoras/es seduce a quienes consumen este tipo de videos. La comercialización de estas producciones sólo se da en círculos cerrados ya que, la mayoría de las veces, lo *snuff* es ilegal.

La obra de Nebreda exhibe formas particularizadas y específicas del horror. En este sentido, impresiona por la fractura que inflige a los límites que existen entre la realidad y la ficción. Como dice Preciado a propósito del *snuff*, prácticas como esas son “el límite de la representación” (2017: 273). Pero, si bien podemos encontrar afinidades entre el sub-género audiovisual del *snuff* y la fotografía de Nebreda, la búsqueda es opuesta. Nebreda no tiene como objetivo la comercialización ni la distribución de su producto con fines económicos, todo lo contrario: evade los circuitos de mercantilización del arte. Considera la fotografía como el único lenguaje con el cual puede documentar su propio tormento y hacerlo visible. La diferencia radica entonces en que, si bien en ambos productos se muestran escenas agónicas, en el *snuff* se muestra la ‘destrucción’ como un producto rentable para la industria; en cambio, para el madrileño, la captura del proceso auto-destructivo es la afirmación más drástica de su propia experiencia con el dolor.

En conclusión, las relaciones con lo farmacopornográfico permiten entablar nexos entre la práctica artística de Orlan y de David Nebreda. Mientras en Orlan advertimos una reapropiación de los aparatos de gestión y dominación somato-política del cuerpo, en Nebreda cobra dimensión, por fuera de toda norma moral y estética, una poética del cuerpo herido que, muy lejos de ser una simple reproducción de prácticas punitivas creadoras de terror, donde el cuerpo es un objeto que existe a los fines de la producción capitalista, se sitúa por fuera de estas representaciones. Nebreda crea un campo de batalla en su propio cuerpo mediante métodos extremos de auto-experimentación y, a diferencia de Orlan, escapa a ser regulado por la industria del espectáculo y de la farmacología -como se verá más adelante-. De distintos modos, las obras de ambos *performers* ponen en cuestión construcciones sedimentadas en torno a la materialidad y los procesos de auto-intervención; en otras palabras, ambos producen discursos disidentes en relación con los mecanismos de gestión y manipulación del cuerpo.

1.2. La auto-experimentación y el principio autocobaya

Como se ha visto hasta aquí, las prácticas de Orlan y de Nebreda realizan subversiones de/en los límites del cuerpo que, utilizando otro término de Preciado (2017), las convierte en “políticas de experimentación corporal” vinculadas con lo que este autor -siguiendo a Peter Sloterdijk- denomina “el principio autocobaya”. Este concepto alude particularmente a las prácticas de auto-manipulación y auto-experimentación que se llevan a cabo como estrategias de resistencia a la normalización. El principio refiere también a la auto-intoxicación, por ejemplo, mediante la ingesta voluntaria de hormonas, en pro de una reivindicación política, basada en la capacidad de exceder los márgenes del orden social y generar nuevos planos de acción. En este sentido, dicho principio implica reconocer que el cuerpo -individual y de la multitud- y los entramados farmacopornográficos que lo constituyen son laboratorios políticos: efectos de procesos de sujeción y control y, a la vez, espacios posibles de agenciamientos críticos. Por eso, para Preciado, resulta urgente testar sobre el propio cuerpo los efectos farmacopornográficos de las hormonas sintéticas (de ahí el título de su libro, *Testo yonqui*) que le permitirán devenir *trans*: un experimento de des-programación de género, más aún, de “bioterrorismo de género”, tanto de índole performativa como biotecnológica. En otras palabras, de transformación técnica y semiótica de la subjetividad.

Precisamente, esas ideas resultan sugerentes para trazar vínculos con las poéticas de los artistas estudiados. Puesto que, tanto en las acciones de Orlan como en las de Nebreda, se llevan a cabo agenciamientos críticos y contraculturales que, además, producen un cambio de narrativa en torno a las prácticas estético-corporales dentro del mundo del arte contemporáneo. Estos artistas, al igual que Preciado, demuestran con su quehacer que el cuerpo no es una materia pasiva, sino que, por el contrario, es un pilar de resistencia y transgresión somato-política.

Haciendo foco en las *performances* de Orlan, resulta evidente que no basta con repensar el cuerpo sino que, más bien, hay que modificarlo, seccionarlo, abrirlo para, de ese modo, posicionarse frente a la propia carne. Y al expandir sus parámetros corporales en una simbiosis entre carne y técnica, la artista se/nos enfrenta a su devenir autocobaya. Como ya advertimos, Orlan se expone a una vasta cantidad de experimentos, en los que el cuerpo es un campo de investigación y reconfiguración biotecnológica, informática, cibernética, entre

otras. Así, no solo transgrede los límites de lo biológico, sino que compone un tecno-cuerpo, un artefacto vivo, con implantes, extensiones corporales, alteraciones genéticas, y que borra la frontera entre lo posible y lo impensado. Pues, como vimos en el capítulo anterior, Orlan desmonta la sala de operaciones para convertirla en un laboratorio estético-político, que pone de manifiesto cómo un conjunto de tecnologías de control pueden también funcionar como tecnologías de resistencia y creación de un cuerpo mutante, blasfemo, *self-design*.

Por su parte, el devenir autocobaya de Nebreda se vincula con un laboratorio de experimentación agónica. Como hemos advertido con anterioridad, en su propuesta fotográfica es posible percibir el límite -horadado- entre un cuerpo vivo y un “cuerpo-cadáver”, que habita en la excreción, que obedece a un rechazo de lo vital y que castiga su frágil anatomía, exponiendo, por sobre todo, su pulsión de muerte ante y *para* la cámara. Desde nuestro punto de vista, Nebreda es autocobaya, en tanto recodifica los estatutos del cuerpo “sano” y, en contrapartida, crea una micropolítica del cuerpo maltratado por medio de la auto-destrucción. Además, mediante un conjunto de procedimientos conexos con la auto-flagelación, realiza una exploración de los límites psicológicos y físicos del cuerpo, obteniendo -como hemos visto en capítulos anteriores- resultados extremos. En la obra nebrediana el cuerpo herido, mutilado, descompuesto, improductivo, se rebela y se separa del orden -social, político, económico- que prescribe una corporalidad vital, placentera y, por sobre todas las cosas, productiva. La experiencia de auto-manipulación de su sangre y de la totalidad de sus fluidos corporales funciona como una experiencia autocobaya, donde cuerpo, sufrimiento y enfermedad se ensamblan para construir la obra. Podríamos decir que este artista (se) interviene a través del dolor, generando así condiciones de agencia y de emancipación.

En síntesis, leer esas prácticas artísticas tomando como eje el principio autocobaya de Preciado posibilita un ejercicio alternativo de reflexión, en tanto en estas propuestas se pone en juego un dominio innegable sobre el propio cuerpo. Dicho de otro modo, la investigación de estos artistas está basada en la exploración de los límites de “lo normal”, y sus acciones son desviadas, transgresoras y contestatarias. Y aunque existe una diferencia en los medios que utilizan, suponen similitudes en las formas de concebir la corporalidad. Pues ambos producen posiciones contranormativas, nuevas gramáticas y otras posibilidades creativas, otorgándole un lugar central al cuerpo en el experimento. Por eso decimos que sus

acciones los transforman en autocobayas; más precisamente, en ratas de un laboratorio donde “lo humano se vuelve roedor” (Preciado, 2017: 119).

2. *Contradicciones del discurso médico*

La resignificación de las normas es pues una función de su *ineficacia* y es por ello que la subversión, el hecho de *aprovechar la debilidad de la norma*, llega a ser una cuestión de habitar las prácticas de rearticulación.

Judith Butler

En este apartado interesa analizar los modos *contradictorios* del discurso médico por parte de Orlan y de Nebreda. Entendemos por *contradicción* la reorientación y/o la rearticulación de los propósitos originales de un discurso como consecuencia de su repetición. Dicho en otras palabras, desde el punto de vista de *la/s teoría/s queer*, es posible *citar* enunciados normativos, autorizados, que regulan, por caso, el cuerpo, el género, la sexualidad, de formas contrarias a su historia sedimentada. Precisamente, tal ha sido el caso del insulto anglófono *queer*, devenido, como consecuencia de una reapropiación crítica y *contradictoria*, en sitio de “orgullo” y disidencia de la hetero-cis-normatividad⁵⁸.

Ahora bien, en este punto, nuestra hipótesis es que ambos artistas -aunque desde perspectivas diferentes- actúan frente al discurso (bio)médico dominante de maneras *contradictorias*. Pues ambos ponen en escena cuerpos que escapan de los marcos de salud y estado físico prescrito por la medicina hegemónica, pero en una relación de *sobredeterminación* -parcial- con ese discurso. Veamos entonces algunas obras que permiten argumentar esta idea.

Tanto Orlan como Nebreda habitan territorios en disputa con las representaciones del cuerpo en el discurso médico normalizador. Hemos visto cómo sus prácticas colisionan con ciertas construcciones disciplinarias moduladas históricamente por ese aparato de saber-poder, dando lugar a ejercicios de desidentificación crítica frente a lo normativo. Por un lado, Nebreda trae a escena elementos del dispositivo que lo califica como “enfermo”, tal como

⁵⁸ Es preciso aclarar que el concepto es tomado de la autora norteamericana Judith Butler. Para más información sobre otros modos de aplicar este concepto, véase en su libro *Cuerpos que importan* (2008).

sucede con su diagnóstico médico oficial; y en su propuesta advertimos un tratamiento extremo del dolor, que va a contracorriente del discurso médico lenitivo, que pondera ante todo el alivio como estado máximo de plenitud. Por otro lado, Orlan trabaja su cuerpo como un agente de denuncia, y su accionar tiene lugar en el interior de una institución que pretende regularlo y controlarlo. La *contracitación* en su obra está vinculada a la búsqueda incansable de una fisonomía -algunas veces teratológica- que satiriza en algún punto la industria médico-estética. No obstante, la discontinuidad con los discursos hegemónicos se da de manera diferente en ambas propuestas, puesto que, mientras Orlan exagera y lleva al límite los “beneficios” que ofrece la ciencia médica, aunque criticándolos y resignificándolos, Nebreda rechaza cualquier vínculo con ella y escapa a dicho sistema de control.

Como se pudo apreciar en el segundo capítulo de este trabajo, Nebreda construye gran parte de su obra alrededor de su padecimiento, y resalta, entre otras cosas, la denominación médica de su enfermedad. Sus *performances* fotográficas dan cuenta de un rechazo al sistema de control psiquiátrico vinculado con la “salud mental”. Nebreda estetiza su “enfermedad” por medio del autorretrato, dejando en claro que es un desviado de la norma en términos valorativos. De este modo, se coloca en una posición contestataria con relación a la patologización de su condición mental, trastocando concepciones pre-establecidas que tienen que ver con la salud, la enfermedad, ‘lo normal’ y ‘lo patológico’. Asimismo, evita ser normalizado con psicofármacos, se resiste a ingerir el “dispositivo micro-prostético” -como diría Preciado (2017)- que ejercería dominio sobre su cuerpo. En este sentido, Nebreda elige como escape el camino de la experimentación autocobaya.

Si pensamos en la aversión a los sistemas de control y gestión del cuerpo evidenciada en su práctica, es posible argumentar que este madrileño es un divergente del sistema de salud, lo que manifiesta al resistirse al alimento, a la práctica sexual, a los calmantes para el dolor, a la reclusión en centros psiquiátricos. Cabe destacar que el diagnóstico es un elemento medular de las iconografías nebredianas, y que éste es desplazado de su espacio habitual, médico-privado, para tomar lugar en el espacio público-artístico. De este modo, el diagnóstico atraviesa un proceso de resemantización que le da un valor estético, tal como puede observarse en la siguiente fotografía.

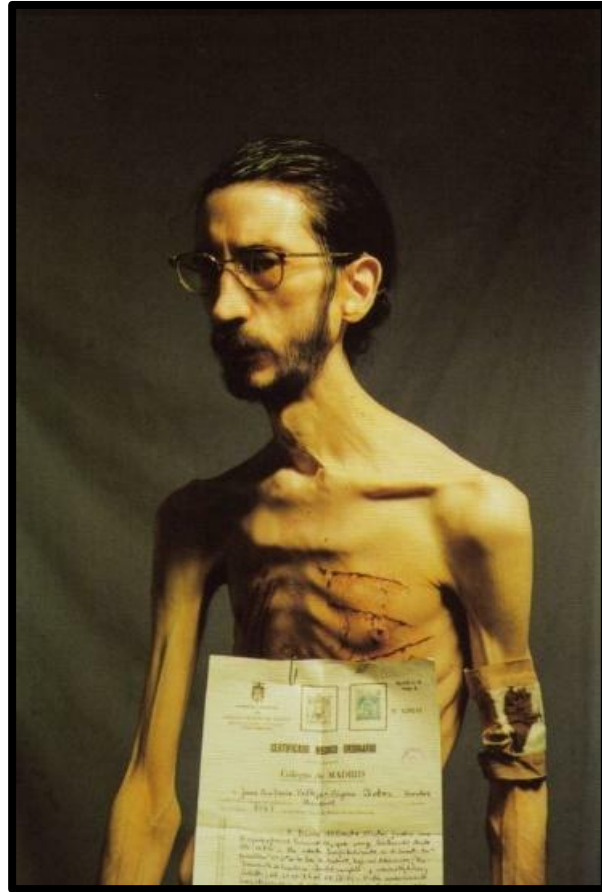


Figura 25. Sin título (1989)

En efecto, en esta obra Nebreda aparece -una vez más- en un estado de deterioro físico notable: exhibe una extrema delgadez, lesiones en el brazo y en el pecho. Asimismo, en esta *performance* el diagnóstico de *esquizofrenia paranoide* -que se le adjudicó a temprana edad-, prendido de su propia piel, sujetado por un ganchillo incrustado en una de sus heridas cerca del pectoral, “se hace carne”.

En esta misma lógica, se encuentra la siguiente fotografía de 1997, en la cual vemos el nombre completo del artista, su fecha de nacimiento y su diagnóstico: “esquizofrenia paranoide crónica”.



Figura 26. Sin título (1997)

Todos estos textos escenificados componen una narrativa en torno al diagnóstico, en la que Nebreda -sujeto y objeto de la obra- se fusiona con el dispositivo que lo denomina enfermo, para hacer un artificio de denuncia y construir un símbolo de resistencia. En este caso, además, la escritura parece estar realizada con sus propios excrementos y con su propia sangre, lo que le da aún más fuerza a la reivindicación producida en el texto. De alguna manera, lo que Nebreda hace es re-escribir(se), re-inventar(se), y la escritura funciona como instrumento de intervención sobre sí mismo y como tecnología de producción de la propia subjetividad.

En gran medida, esas *fotos-performances* permiten comprender cómo se producen las *contradicciones* -mencionadas más arriba- en la obra nebrediana. El montaje fotográfico posibilita trazar lazos entre el discurso textual-material (el certificado médico) y el corporal-estético (el cuerpo flagelado); Nebreda provoca subversiones y agencias que le permiten emanciparse de su condición de paciente y dejar de ser sujeto de la disciplina clínica para pasar a ser objeto de su práctica artística.

En lo que respecta a la obra de Orlan, en sus *performances* existe una autogestión y una autorregulación del propio cuerpo, que le permiten escapar de los procesos

normalizadores del modelo médico hegemónico. Su trabajo, como ya hemos destacado, no se reduce a una dimensión cosmética, saludable o funcional. Por el contrario, Orlan suscita un giro de la mirada médica sobre el cuerpo; en su obra, la medicina (aparato de producción de verdad) se despoja de su función habitual -relacionada con examinar, supervisar, estudiar de manera objetiva y rigurosa el cuerpo-, para adquirir otras formas de accionar.



Figura 27. Omnipresence (1993)

Asimismo, en su trabajo la intervención del quirófano es una clara *contracitación*, ya que se lo convierte en un ámbito de debate y acción política. Por ejemplo, en esta obra titulada *Omnipresence* (1993)⁵⁹, nuevamente se ve a la artista preparando su *performance quirúrgica*, lo que provoca una mutación del espacio médico, que -en esta como en otras obras- aparece espectacularizado. Además se exhibe otro quiebre, vinculado con las figuras y la relación médico-paciente. Más precisamente, es posible advertir una alteración de dicha relación -en general asimétrica-, ya que Orlan no asume una postura inactiva, pasiva o receptiva durante el procedimiento; por el contrario, la medicalización y la intervención se producen bajo sus propias reglas.

⁵⁹ Imagen extraída de: <http://www.orlan.eu/works/photo-2/>. Recuperado: 9 de enero de 2019.

En otra fotografía, titulada *performance dite Omniprésence* (1993)⁶⁰, se ve a la artista cuatro días después del proceso de la cirugía anterior (*Omniprésence* 1993) con hematomas en el contorno de los ojos y con los labios hinchados.



Figura 28. Omnipresence (1993)

De este modo, el autorretrato visibiliza -sin tapujos- los efectos posteriores de la intervención, al poner en escena de un rostro repulsivo, anti-estético. Así, Orlan cuestiona ‘lo monstruoso’, que pertenece al lugar de ‘lo otro’, que escapa al orden y transgrede los límites de lo natural, y problematiza -al igual que Nebreda- las construcciones alrededor de lo que es un cuerpo normal o patológico.

Para resumir, en las propuestas tanto de Nebreda como de Orlan existe una fuerte resistencia a los procesos de normalización, y con sus obras hacen de lo inadmisibles un lugar habitable. Como vimos, Orlan trabaja al interior de estas instituciones tomando el mando para construir otros imaginarios de la morfología humana, proponiendo con su labor una diversidad corporal amplia y flexible, y sin importar lo que este aparato disciplinario

⁶⁰ Imagen extraída de: <http://www.orlan.eu/works/photo-2/>. Recuperado: 13 de enero de 2019.

canonice, categorice o nombre como “normal”, mientras que Nebreda lo hace resistiéndose al lenguaje patologizante y desplazándose del lugar de enfermo crónico. No obstante, ambos artistas reivindican -con sus respectivas praxis- el derecho inobjetable a decidir sobre el propio cuerpo, y lo llevan con ímpetu al centro de la escena.

3. Corporalidades *queer*

El término *queer* operó como una práctica lingüística cuyo propósito fue avergonzar al sujeto que nombra o, antes bien, producir un sujeto a través de esa interpelación humillante.

Judith Butler

Teniendo en cuenta lo expuesto anteriormente, los cuerpos de los artistas estudiados se enmarcarían en la dimensión de lo *queer*, esto es, de lo raro, lo desviado, lo abyecto⁶¹. En este sentido, sus obras requieren diseñar otros esquemas de inteligibilidad, en alianza con una concepción tecno-materialista y anti-naturalista del cuerpo⁶². Como ya hemos señalado, estos artistas provocan constantemente crisis de sentido de los binarismos tales como naturaleza-cultura, orgánico-tecnológico, masculino-femenino, sexo-género, y sus propuestas traen a escena corporalidades abyectas que no permiten delimitar dónde empieza o termina “lo natural” o “lo normal”. A través de un conjunto de técnicas de subjetivación disidentes, nos enrostran la imposibilidad de esencializar y limitar lo que puede un cuerpo.

En el caso de Nebreda, hemos señalado que atravesó situaciones límite que lo llevaron al borde de la muerte; además, -según él- lleva a cabo una práctica de abstinencia sexual, lo que interpela no solo la creencia alrededor del sexo como necesidad biológica, sino también el mandato social de la virilidad. Este repudio a “lo masculino” es manifestado en varias de

⁶¹ Para entender de qué va esta categoría teórica-política de lo *queer*, podemos decir que el término *queer* que aparece en la lengua inglesa en el siglo XVIII para nombrar de manera injuriosa todo aquello que se situara por fuera de la norma (lesbianas, homosexuales, personas en condición de discapacidad, prostitutas, ladrones, etc.), pasa de ser un agravio a una resistencia social y política; es una expresión que viene gestándose hace algunos años; la injuria (a través de un proceso de resemantización política) se transforma en un lugar de revalorización, de orgullo ante los procesos de marginalización, exclusión y discriminación. Es así como sucede una resignificación de la palabra *queer*, que además “servía para nombrar lo innombrable” (Preciado 2017).

⁶² Conceptos trabajados ampliamente por Helen Hester en *Xenofeminismo. Tecnologías de género y políticas de reproducción*. Buenos Aires: Caja negra (2018).

sus fotografías, en las que se leen textos -hechos con su propia sangre- que dicen “estéril”, complementado con la imagen de un cuerpo sufriente, anoréxico y enfermo. Así, el artista hace pensar en un tipo de contra-masculinidad, o mejor, de anti-normatividad sexo-genérica, en tanto, al (re)presentarse como un sujeto alienado, con el cuerpo endeble, rechaza las convenciones en torno de lo que debe ser un cuerpo masculino, reproductivo, funcional, sano y vigoroso. No obstante, es desde ese rechazo que Nebreda encuentra un camino de sublimación y de empoderamiento.

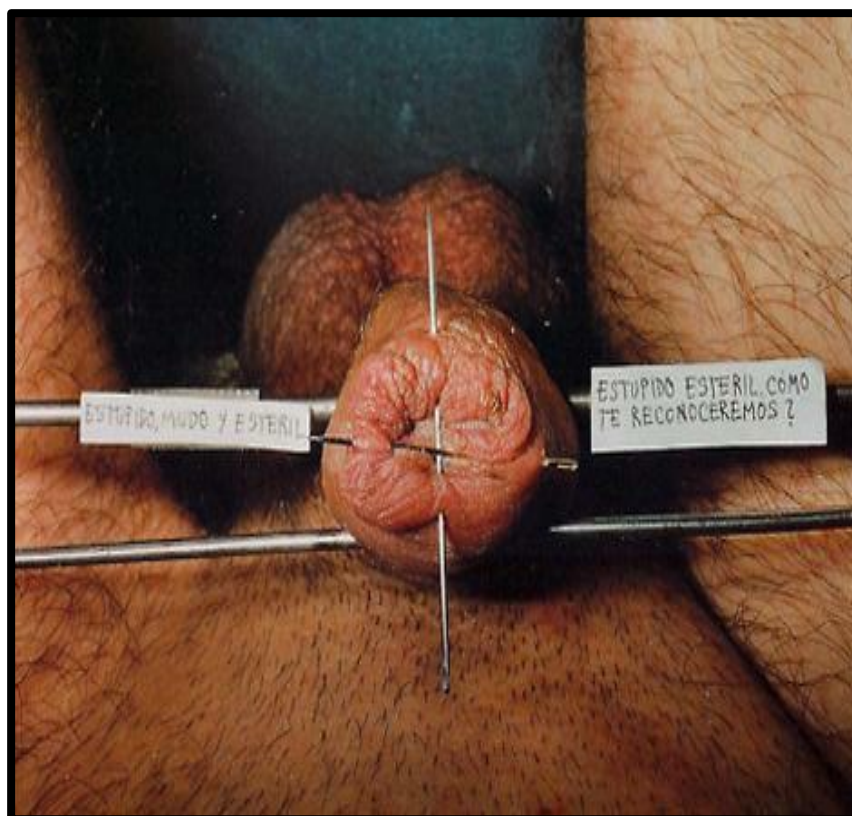


Figura 29. La ceniza de la madre, el agujero de la madre y la cruz del hijo (1997)

Continuando con lo anterior, en repudio a las normas tradicionales que prescriben cómo ser “un hombre hecho y derecho”, Nebreda provoca un desplazamiento -del varón como figura central de autoridad y poder- al presentarse como estéril. Esta fotografía representa además una cuasi castración, en tanto Nebreda perfora sus propios genitales de un extremo al otro con dos agujas perpendiculares, y acompaña esta acción performática con

agravios, tales como: “estúpido, mudo y estéril”, y “estúpido estéril, ¿Cómo te reconoceremos?”. De este modo, pone en cuestión el mandato reproductivista, haciéndonos saber que no puede, ni quiere, reproducirse, y rechaza la norma biopolítica -o sexopolítica- por excelencia asociada al cuerpo y al régimen heterosexual.

Desde otra óptica, también la obra de Orlan plantea transformaciones que repercuten en lo social, lo moral, lo político, y en el control sexo-disciplinario del cuerpo. En su caso, a lo largo de su trayectoria ha manifestado una fuerte preocupación por las concepciones culturales acerca de “lo femenino”, tal como se ha visto en el tercer capítulo de esta tesina. Orlan expresa de forma explícita su no identificación, o desidentificación, con dicho género. Por el contrario, se autopercibe como híbrida o “mutante”, crea así una fisura en el orden social y abre campo a nuevas configuraciones.



Figura 30. L'Origine de la Guerre (1989)

Precisamente, *L'Origine de la Guerre*⁶³ es una pintura al óleo, estilo realista, realizada por la artista con la intención de discutir cuestiones relacionadas con el sistema sexo/género alojado en la historia del arte occidental. Para esta obra, la artista toma como punto de partida una pintura francesa de 1866, realizada por Gustav Courbet, titulada *L'Origine du monde*, en la que se muestra el torso y la pelvis de un cuerpo, y, en primer plano, una vulva y una vagina femenina. Por su parte, Orlan reemplaza la vagina por un pene, cambiando no solo al sujeto-objeto de la representación, sino también la palabra “mundo” por “guerra”, y pone en jaque los estereotipos en torno de la feminidad y sus roles culturales vinculados con la reproducción. Orlan hace una fuerte crítica no solo a Courbet sino a la mirada masculina hetero-reproductiva que existe sobre los cuerpos feminizados, destinados -según esta mirada- a gestar.

Sin duda, las prácticas estético-corporales realizadas por Orlan son disidentes y escapan a la matriz de inteligibilidad sexo-genérica dominante. Gran parte de su obra, dentro o fuera del quirófano, evidencia actos performativos capaces de des-hacer las normas relacionadas con el cuerpo. Con su praxis, produce otros marcos de comprensión que desnaturalizan los códigos socialmente aceptados para dar lugar a nuevos discursos y representaciones.

En resumen, concebir las prácticas de Orlan y de Nebreda como *queers* nos permite comprender de qué manera estos artistas provocan una redefinición de la sexualidad reproductiva y, por ende, de la feminidad y la masculinidad, mediante prácticas de *desincorporación* de normas reguladoras de la materialidad de los cuerpos. En este sentido, vimos cómo satirizan las categorías binarias de sexo y género y producen otras disruptivas, que impulsan a repensar la genitalidad y a entenderla como una ficción o un artificio construido por dichas normas. Así, crean contra-representaciones indisciplinadas, es decir, que no responden al canon ni del arte ni de lo social, que los sitúan en el lugar de los sujetos indóciles.

⁶³ Imagen extraída del sitio web: <http://www.orlan.eu/works/performance-2/>. Recuperado: 15 de julio de 2019

4. Conclusiones parciales

Como se ha visto en este último capítulo, las poéticas de estos *performers* disienten entre ellas en múltiples aspectos, en tanto las prácticas sobre sus cuerpos tienen finalidades divergentes. No obstante, sus obras trascienden lo particular -en cuanto a condiciones y métodos-, y se abren al encuentro y al diálogo. Ahora bien, como se vio en el primer apartado, sus prácticas y discursos resultan (contra) farmacopornográficos, en tanto, a la vez que se sirven de las tecnologías de representación de dicho régimen, producen nuevas articulaciones subjetivas. Para ambos artistas el cuerpo constituye un laboratorio que, por medio de la manipulación, atraviesa procesos que le permiten mutar y alterarse, y generar así desbordamientos y subversiones. Con sus experimentaciones “autocobayas”, tanto Orlan como Nebreda operan (en) una micropolítica del cuerpo con claros signos de agencia.

Como se pudo ver, sus acciones son contra-narrativas del discurso médico-hegemónico que deconstruyen el aparato simbólico que funciona como poder regulativo del cuerpo. Por un lado, Nebreda genera *contracitaciones* de su diagnóstico psiquiátrico, desplazándolo a un nuevo contexto de enunciación y ejerciendo una contra-representación insubordinada del sujeto denominado enfermo mental. Por otro lado, Orlan rearticula los fines de la cirugía plástica -que disciplina la belleza- para indisciplinar su propia corporalidad y desautorizar los estatutos de ‘lo normal’ y ‘lo abyecto’.

Por último, se puede afirmar que Orlan y Nebreda rechazan la idea de que la naturaleza (anatomía, biología) sea un límite para la emancipación de los discursos y las prácticas que constriñen al cuerpo. En efecto, sus obras trastornan el marco hegemónico de inteligibilidad social, cultural, y sus prácticas artísticas no solo hacen evidente sino, más fundamentalmente, posible la mutabilidad de los cuerpos y las identidades -entre ellas, las sexo-genéricas-. Como se argumentó, ambos construyen una materialidad *queer* que rompe con lo establecido y que hace de ‘lo desviado’ un lugar de resistencia política.

CONCLUSIONES GENERALES

En esta tesina hemos analizado de qué manera se problematizan los límites del cuerpo en prácticas artísticas contemporáneas, específicamente en las poéticas de la artista francesa Orlan y del fotógrafo español David Nebreda. El análisis de sus obras permitió generar aportes para repensar el cuerpo desde el campo de las artes performáticas y en relación con el arte escénico, en tanto, en las obras de estos *performers*, *el límite* es configurado y reconfigurado a través de acciones que generan espacios de disidencia y narrativas tanto rupturistas como innovadoras.

Recapitulando el itinerario argumentativo, en el primer capítulo se visitaron las corrientes estéticas que enmarcan -al menos inicialmente- las prácticas de los *performers* en cuestión: el *body art* y el *performance art*. En este lugar se reflexionó en torno de los diversos modos de poner en juego los límites del cuerpo, atendiendo a una selección de obras canónicas. Se resaltó, además, que dichas corrientes comparten entre sí concepciones análogas sobre el cuerpo como ‘lienzo vivo’ y ambas dinamitan las formas clásicas, miméticas de representación y del arte. La acción es, en este sentido, el motor de la creación: por ello se deja de lado la figuración. Este capítulo nos permitió afirmar que, si bien estas corrientes constituyen antecedentes insoslayables de las prácticas de Orlan y de Nebreda, éstos van más allá, al radicalizar ciertas categorías estéticas y llevar el cuerpo a nuevos extremos.

El segundo capítulo se enfocó en el trabajo de David Nebreda, concretamente en algunos elementos que consideramos fundamentales para comprender su propuesta. En primera instancia, se destacó el carácter críptico del autor y la compleja circulación de su obra. Asimismo, reconstruimos su cosmovisión y su postura ideológica respecto del tratamiento de la violencia en sus producciones. En una segunda etapa, se buscó desentramar algunos aspectos compositivos, tales como: la relación o la no-disociación entre personaje y autor, y la coexistencia de planos ‘ficionales’ y ‘reales’ que Nebreda materializa en sus composiciones fotográficas mediante el uso de espejos. A propósito de dichos aspectos, también se hizo foco en la ilación de su estética con la tradición barroca y el empleo del tenebrismo en sus autorretratos, lo que conllevó a establecer vínculos entre sus escenificaciones y las iconografías judeo-cristianas. Como se vio en este capítulo, existen

múltiples analogías entre sus montajes escénicos y algunas representaciones del *arte sacro*, puesto que en ambos el cuerpo doliente y flagelado es el protagonista. En relación con esto, resultó sugerente analizar el tema de la herida en sus fotografías, como una escritura del sufrimiento que se inscribe en la carne, y la acción de auto-mutilarse como la construcción de una memoria corporal mediante la cual da cuenta de su propia existencia.

El dolor apareció como otro de los elementos sustanciales de su obra; vimos cómo a través de él Nebreda se conecta con el *aquí* y *ahora* de una realidad que se le presenta insoportable. Y de la misma manera que el dolor es constitutivo de su tratamiento estético, destacamos ‘lo abyecto’ como elemento central de su *modus operandi*. En este punto, advertimos cómo los fluidos corporales y los excrementos son desplazados de cierta marginalidad y recontextualizados en la fotografía nebrediana. Sugerimos entonces que, de ese modo, Nebreda atraviesa el umbral entre el interior y el exterior del cuerpo, provoca una mezcla de horror y asco, y produce un colapso de significados que sacuden el orden de lo socialmente admisible.

En el tercer capítulo se hizo foco en el trabajo de Orlan. Luego de referir a aspectos de su biografía y a momentos clave en su trayectoria artística, nos centramos en sus *performances quirúrgicas* para, posteriormente, adentrarnos en la categoría de *arte carnal*, que permitió comprender cuáles son los objetivos de sus intervenciones. En el caso de esta artista, se destacó cómo el dolor es subestimado y rechazado por medio del empleo de la anestesia, que adquiere el estatuto de elemento imprescindible para su trabajo. En este sentido, identificamos no solo una clara oposición a cualquier tradición que perpetúe el dolor sino, más fundamentalmente, una exaltación del placer de abrir el cuerpo sin padecimiento. Asimismo, nos detuvimos en la crítica orlaniana al mito occidental de belleza. A propósito de ello, repasamos una serie de obras-cirugías que postulan un ‘anti-mito’ y provocan un giro en las formas de pensar los cuerpos feminizados y las tecnologías médicas puestas al servicio de construcciones normativas de belleza.

Posteriormente, reflexionamos en torno de las ‘*auto-hibridaciones*’. Al respecto, interesó dar cuenta de cómo Orlan, desplazando al cuerpo del plano de lo material al plano de lo digital, y a través de sistemas informáticos, construye un cuerpo híbrido, mutante, que interpela las concepciones esencialistas de las identidades culturales, al no concebir ninguna identidad étnico-cultural como inmutable. En relación con esto, fue propicio traer a colación

los proyectos más recientes de la artista, los cuales, estrechamente relacionados con la ciencia robótica y la inteligencia artificial, tienen por objetivo crear entidades híbridas, pero ahora entre lo humano y la máquina. Esto, finalmente, nos condujo al concepto de ‘*cyborg*’, y a la necesidad de elaborar nuevos sentidos del cuerpo y la ontología (no) humana en una era biotecnológica, para algunos/as post-humana, que disloca binarismos y blasfema contra la idea de una naturaleza inmodificable.

Unir dos artistas en un mismo *corpus* de análisis implica pensar los posibles diálogos y las tensiones que se generan entre ambos; de ahí el cuarto y último capítulo de esta tesina. En este lugar, se repasaron las tesis fármaco-pornográficas de Paul B. Preciado, en tanto resultan productivas para analizar las tecnologías de representación vinculadas con el régimen farmacopornográfico y las subversiones que ponen en juego los artistas estudiados. En este punto se destacó que, mientras el *Extreme Makeover* perpetúa la producción de cuerpos hegemónicos, Orlan realiza una reflexión crítica que interpela y deconstruye esos sentidos hegemónicos. Asimismo, se estableció un *link* entre la obra nebrediana y el *snuff* al considerar el tratamiento del horror y la carga de hiper-realismo presentes en ambas propuestas. No obstante, también se afirmó que Nebreda se posiciona en las antípodas de los circuitos de mercantilización del horror.

Ahora bien, en una segunda parte vinculamos las prácticas de estos artistas con otro concepto de Preciado: el principio autocobaya, ya que ambos sitúan sus cuerpos tanto en condición de agente como de objeto de la investigación. En relación con esto, afirmamos que Orlan y Nebreda son ratas de su propio laboratorio. En esta misma dirección, analizamos las *contradicciones* del discurso médico que producen en el marco de sus respectivas obras. Al respecto, se destacó cómo ambos artistas subvierten los mecanismos de poder que intervienen en el cuerpo, y propician agenciamientos alternativos que trastocan los supuestos de la medicina hegemónica y sus nociones subsidiarias de normalidad. Finalmente, para seguir pensando alrededor de estos cuerpos contra-normativos y anti-naturales, en un último apartado, se vincularon sus obras con la noción de ‘lo *queer*’. Aquí se destacó que Nebreda performa una contra-masculinidad, refractaria del modelo patriarcal que, por el contrario, exalta la fragilidad y la esterilidad. Por su parte, Orlan pone en discusión la hipersexualización de ‘lo femenino’ e interpela los mandatos sociales, como el de la maternidad, que regulan el cuerpo-útero. Para ambos casos se afirmó que, además de poner

en tela de juicio la construcción cultural de ‘lo femenino’ y ‘lo masculino’, producen rearticulaciones de sentido que habilitan nuevos marco de inteligibilidad para las corporalidades abyectas. En virtud de ello, se concluyó que tanto Orlan como Nebreda hacen de sus *performances* artísticas una política subversiva de experimentación corporal.

Si bien fuimos mostrando y problematizando distintos tópicos que atraviesan las estéticas de Orlan y de Nebreda, quedan muchas inquietudes para profundizar en investigaciones futuras. Por mencionar solo algunas, queda pendiente estudiar la recepción y el impacto de dichos artistas y de sus obras en los contextos latinoamericanos, así como también ahondar en sub-categorías estéticas como las de *arte necrófilo* o *arte mortuario* y *abject art*.

Para finalizar entonces, si partimos del supuesto de que ambos artistas radicalizan los límites de la corporalidad, ahora podemos concluir -y generar a la vez una nueva apertura- que si Nebreda emplaza su cuerpo en una frontera entre ‘lo espectral’ y ‘lo carnal’, que pone en evidencia la vulnerabilidad del cuerpo al mismo tiempo que la posibilidad de regeneración, en tanto cada herida que se abre es una cicatriz que sella; Orlan se coloca cerca de ‘lo inmortal’, ‘lo poscarnal’, en tanto, en su obra, el cuerpo se digitaliza, se virtualiza, se programa y, en el extremo, se *cyboriza*, dislocando los límites de lo humanamente posible. Por consiguiente, mientras Orlan desarrolla una nueva ontología del cuerpo, construye un cuerpo-archivo compuesto de datos que trasciende ‘lo material’, David Nebreda performa un cuerpo-pre-cadáver immortalizado en el autorretrato fotográfico y, entre espejos agrietados, reconstruye su propio sacrificio. Y así, el límite se despoja de su carácter finito y se convierte en un territorio de posibilidades inagotables.

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

- AGUILAR GARCÍA, Teresa (2007). “Cuerpo y tecnología en el arte contemporáneo”. En *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas* (17), Madrid.
- ____ (2013). *Cuerpos sin límites. Transgresiones carnales en el arte*. Madrid: Casimiro libros.
- ALCÁZAR, Josefina (2008). “Mujeres, cuerpo y performance en América Latina”. En *Estudios sobre sexualidades en América Latina*. Quito: Flacso – Sede Ecuador.
- ALFANO, Miglietti Francesca (2003). *Extreme Bodies, Use and Abuse of the Body in the Art*. Italia: Skira Editore
- ARCOS-PALMA, Ricardo (2013). “Orlan: el cuerpo un lugar de discusión pública”. En *Nómadas* (38), 205-216. Colombia
- ARTAUD, Antonin (2002). “El teatro de la crueldad”. En: *El teatro y su doble*. Retórica: Buenos Aires.
- BÁSCONES REINA, Noelia (2013). *Concepto actual del autorretrato en la obra del artista contemporáneo y la búsqueda de la identidad en la práctica artística*. (Tesis doctoral) Universidad de Valladolid: España.
- BERNINI, Lorenzo (2018). *Las teorías queer*. Barcelona/Madrid: Egales.
- BUTLER, Judith (2008). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del «sexo»*. Buenos Aires: Paidós.
- DAVIS, Kathy (2007). “Mi cuerpo es arte: ¿La cirugía cosmética como una utopía feminista?”. En *El cuerpo a la carta. Estudios culturales sobre cirugía cosmética*. México: La Cifra.

- DE LA COLINA, Laura (2011). *La posibilidad de un mito: Especificidades del accionismo vienes*. Madrid: Amaltea.
- DE GYLDEFELDT, Oscar (2013). “Lo siniestro en el extremo de lo real”. En *Estéticas de lo extremo. Nuevos paradigmas en el arte contemporáneo y sus manifestaciones latinoamericanas*. Buenos Aires: Emecé.
- DIÉGUEZ, Ileana (2013). *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor*. Córdoba: Documenta Escénicas
- ESCRICHE LÓPEZ, Álvaro (2017). “Dolor y fotografía. La obra de David Nebreda”. En *HUM 736 papeles de cultura contemporánea* (20), 17-35. Granada
- FOUCAULT, Michel (2007). *Nacimiento de la Biopolítica*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- FISCHER-LICHTE, Erika (2011). *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada editores.
- GARCÍA LÓPEZ, Daniel J. (2016). “¿Teoría jurídica queer?: materiales para una lectura queer del derecho”. *Anuario de filosofía del derecho*, (32), 323-348.
- GÓMEZ, Alana (2008). “Lectura del espejo: una aproximación semiótica a la obra de David Nebreda”. En *Revista Electrónica Semestral de Estudios Semióticos de la Cultura*, (11, 12-13), España. Recuperado de https://www.researchgate.net/publication/28290094_Lectura_del_espejo_Una_aproximacion_semiotica_a_la_obra_de_David_Nebreda el 05 de Noviembre del 2018
- GONZÁLEZ LINARES, Mario (2017). “Yo soy el objeto: Marina Abramović en Rhythm 0”. En *Revista Amberes*. Recuperado de <http://amberesrevista.com/yo-soy-el-objeto-marina-abramovic-en-rhythm-0/> el 12 de octubre 2018.
- GUTIÉRREZ PÉREZ, Paulo Octavio (2008). “Orlan un cuerpo propio”. En *La ventana. Revista de estudios de género*, 3 (28), Guadalajara.

- HARAWAY, Donna (2016) *Manifiesto para Cyborgs. Ciencia, tecnología y feminismo socialista a finales del siglo XX*. Madrid: Puente Aéreo.
- HESTER, Helen (2018). *Xenofeminismo. Tecnologías de género y políticas de reproducción*. Buenos Aires: Caja Negra editorial.
- LE BRETON, David (2007). “Body art”. En *Adiós al cuerpo*. México: La cifra editorial.
- LÓPEZ LANDABASO, Patricia (2016). *La performance como medio de expresión artística. Expresiones actuales en el país vasco*. (Tesis doctoral) Universidad del país vasco: España.
- MAYAYO BOST, Patricia (2004) “El sueño de la partenogénesis: arte y tecnología en las Autohibridaciones de Orlan.” En *Fabrikart. Arte, tecnología, industria, sociedad* (4) ,154-163. Recuperado de <https://www.ehu.es/ojs/index.php/Fabrikart/article/view/5169/5019> el 10 de Noviembre del 2018
- MUÑOZ, Brian, JACKSON, Rafael y BRAVO, Laura (2012). “Abyección, humillación, escatologiaescatología: un caleidoscopio esquizoide sobre la obra de David Nebreda”. En *Cahiers de l'idiote*, (5) Merde, 91-114.
- NEBREDA, David (2001). *Sur David Nebreda. Entrevistas*. España: Léo Scheer.
- (2002). *Autorretratos*. España: Ediciones Universidad de Salamanca.
- PRECIADO, Paul Beatriz (2002). *Manifiesto contra-sexual*. Madrid: Opera prima.
- (2008). *Testo Yonqui*. Madrid: Espasa Calpe
- (2012). *Queer: historia de una palabra. (Parole de queer, 1)*. Recuperado de <http://paroledequeer.blogspot.com/p/beatriz-preciado.html> el 12 de Julio de 2017
- PEPPERELL, Robert (2003). *The Posthuman Condition. Consciousness beyond the brain*. Portland: Intellect Books.

- REYES, Graciela (2013). “La abyección como estrategia”. En *Estéticas de lo extremo. Nuevos paradigmas en el arte contemporáneo y sus manifestaciones latinoamericanas*. Buenos Aires: Emecé .
- SACCA-ABADI, Corinne (2002). “Orlan, La caída de la metáfora: cuando lo real se adueña de la escena”. En *Antroposmoderno. I (1)* Recuperado de https://antroposmoderno.com/antro-articulo.php?id_articulo=875 el 17 de Enero del 2020
- SAND, Michael (1996). “Joel-Peter Witkin”. En *Word Art*, (1).
- SONTAG, Susana (2008). *Sobre la fotografía*. España: Debolsillo.
- TAYLOR, Diana y FUENTES, Marcela A. (Eds.), (2011). *Estudios avanzados de performance*. México: Fondo de Cultura Económica
- TROSMAN, Carlos (2006). “ORLAN: El Arte Carnal y la ruptura del concepto social de cuerpo”. En *Topia*. (Abril) Recuperado de <https://www.topia.com.ar/articulos/orlan-el-arte-carnal-y-la-ruptura-del-concepto-social-de-cuerpo> el 5 de Febrero del 2019
- WELLMER, Albrecht (1988). “La dialéctica de la modernidad y la posmodernidad”. En Picó, Josep (comp). *Modernidad y Posmodernidad*. Madrid: Alianza Editorial.
- WARR, Tracey y JONES, Amelia (Eds.) (2010). *El cuerpo del artista*. Londres: Phaidon