



**BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA**  
**FACULTAD DE ARTES**  
**MAESTRÍA EN ARTES: INTER Y**  
**TRANSDISCIPLINARIEDAD**

**El devenir tecnoperformático (ORLANOÏDE) en la obra  
de ORLAN. Una aproximación teórica desde una  
perspectiva interdisciplinaria**

**TESIS**

Que para obtener el grado de  
**Maestro en Artes: Inter y Transdisciplinarietà**  
Terminal: Investigación

**PRESENTA:**

Eduardo Ramírez Valencia

Director de Tesis: Mtro. Marco Antonio Calderón Zacaula

Asesoras: Dra. Thelma Itzel Ramírez Cuervo

Dra. Linda Margarita Romero Orduña

Enero, 2020

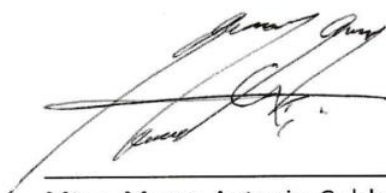
Mtro. Marco Antonio Calderón Zacaula  
Profesor de la Escuela de Artes Plásticas y Audiovisuales  
Benemérita Universidad Autónoma de Puebla  
P r e s e n t e

Por este conducto el que suscribe Marco Antonio Calderón Zacaula en calidad de director de la tesis denominada: *"El devenir tecnoperformático (ORLANOÏDE) en la obra de ORLAN. Una aproximación teórica desde una perspectiva interdisciplinaria"*, elaborada por el alumno de la MAESTRÍA EN ARTES: INTER Y TRANSDISCIPLINARIEDAD de nombre: Eduardo Ramírez Valencia, informo a usted que a mi juicio el trabajo citado cumple con los requisitos técnicos y metodológicos necesarios, por lo que no tengo inconveniente en liberarlo para que continúe con los trámites de titulación que procedan.

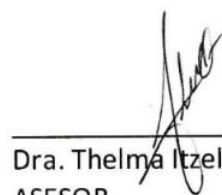
Sin otro particular, quedo de usted.

A T E N T A M E N T E

H. Puebla de Z., 14 de enero del 2020



Mtro. Marco Antonio Calderón Zacaula  
DIRECTOR DE TESIS



Dra. Thelma Itzel Ramírez Cuervo  
ASESOR



Dra. Linda Margarita Romero Orduña  
LECTOR

c.c.p. El Director de la Facultad de Artes, Mtro. Alberto Mendiola Olazagasti  
c.c.p. La Coordinadora de la Maestría en Artes: Inter y Transdisciplinaria, Dra Fuensanta Fernández de Velazco  
c.c.p. El alumno

## ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	<b>1</b>
<b>I. PROBLEMÁTICA DE LA INVESTIGACIÓN</b> .....	<b>3</b>
<b>II. JUSTIFICACIÓN</b> .....	<b>5</b>
<b>III. OBJETIVOS Y PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN</b> .....	<b>7</b>

## CAPÍTULO PRIMERO

<b>1. Del hombre al hombre de metal</b> .....	<b>10</b>
1.1. El Cuerpo .....	10
1.2. Relaciones Cuerpo y Tecnología .....	14
1.3. Ficción Divina y Monstruosa.....	16
1.4. De construcciones artificiales a cuerpos híbridos.....	19
1.5. Representaciones híbridas en el <i>mass-media</i> y la cultura contemporánea .....	30

## CAPÍTULO SEGUNDO

<b>2. ORLAN</b> .....	<b>51</b>
2.1. ORLAN: Un Cuerpo en construcción.....	51
2.2. <i>La réincarnation de Sainte ORLAN (1990-1993)</i> .....	60
2.3. <i>Défiguration-Refiguration, Self-hybridations Séries</i> .....	75

## **CAPÍTULO TERCERO**

<b>3. EL ORLANOÏDE.....</b>	<b>97</b>
3.1. Aproximación teórica al ORLANOÏDE .....	97
3.1.1. El ORLANOÏDE como cuerpo artificial.....	98
3.1.2. El ORLANOÏDE como representación de ORLAN .....	101
3.1.3 El ORLANOÏDE como forma artística.....	103
<b>CONCLUSIONES .....</b>	<b>108</b>
<b>Referencias .....</b>	<b>113</b>
<b>Lista de Ilustraciones .....</b>	<b>125</b>

*A mis maestros, familia y amigos*

*Para ti abuelita*

## INTRODUCCIÓN

El cuerpo es lo que habitamos y lo que nos permite habitar el mundo; por lo tanto, nos sería imposible vivir sin este; es el medio para comunicarnos, para percibir nuestro entorno. Sin embargo, nos hemos encontrado con dificultades para encontrar una definición satisfactoria de lo que es un cuerpo, a pesar de que diferentes disciplinas han explorado e intentado dilucidar sobre el mismo.

En nuestro primer capítulo realizaremos una exploración hacia los diversos conceptos desarrollados sobre lo que es un cuerpo, con la diferencia de que hemos incluido la revisión de relatos considerados menores desde la mirada jerarquizada de la Academia, como lo son los relatos fantásticos de la ciencia ficción en el cómic y el cine; ya que estas expresiones han servido como un registro de los cambios socioculturales y tecnológicos sobre los cuerpos y la forma de concebirlos.

Sin embargo, con el evidente acelerado avance de las tecnologías, las mutaciones hacia nuestros sentidos, corporalidades e incluso realidades han sufrido perturbaciones nunca antes imaginadas. En nuestra época actual los cuerpos han entrado en un proceso de resignificación, lo que nos ha llevado a nuevas formas de vivir las corporalidades, y, por ende, nuevas formas de explorar el mundo.

En consecuencia, en la actualidad han surgido nuevas formas de vida artificiales e híbridas, las cuales se presentan como nuevas identidades de lo humano. Por lo tanto, estas formas se han instaurado también en las prácticas culturales y artísticas.

Por otra parte, ORLAN es una artista tecnoperformativa, para quien el cuerpo es un organismo manipulable y susceptible de ser reorganizado tecnológicamente. Lo que nos lleva

a nuestro segundo capítulo, el cual se centra en una búsqueda de conocimiento que nos permita conocer y comprender a ORLAN y su obra, pero no desde una revisión biográfica, sino que, con ayuda de la interdisciplina, permitirnos analizarla como una forma de vida modificada, así como una forma de presentación política.

Nuestro tercer capítulo se concentra en generar un nuevo conocimiento a partir de una aproximación teórica, para poder comprender la última pieza de la artista: el llamado ORLANOÏDE, una construcción robótica que asemeja y replica a la artista, descrita por la propia ORLAN como un “Strip-tease artístico, electrónico y vertebral y que llama a la inteligencia colectiva”.

## **I. PROBLEMÁTICA DE LA INVESTIGACIÓN**

Si bien el cuerpo ha sido un objeto de representación en las artes, los avances tecnoculturales han modificado al mismo, lo que ha generado nuevos devenires humanos y nuevas formas de expresión artística.

Una de las principales problemáticas a las que nos enfrentamos en esta investigación es la dificultad para encontrar términos adecuados para poder darle nombre a algunas cosas e incluso poder definirlos.

En ese sentido, consideramos que las tecnologías han creado pautas para habitar el cuerpo y en consecuencia el mundo. En el campo del arte, han surgido, nuevas expresiones en las que el cuerpo es el eje central de la experimentación artística. Lo que se traduce en nuevas formas que, debido a su complejidad, presentan dificultades para una lectura adecuada.

Frente a ello, ORLAN es una artista francesa que ha abierto su cuerpo al servicio del arte, modificándolo por medio de tecnologías médicas, a la vez que recurre a prácticas artísticas tradicionales como lo es el performance. Esta complejidad en la obra de ORLAN, se traduce en una práctica imbricada que abre múltiples líneas de análisis, por lo que las revisiones existentes sobre la artista y sus prácticas, no han logrado englobar de una manera eficiente el quehacer artístico de ORLAN, generando así una perspectiva de túnel.

Por lo tanto, al realizar una revisión sobre estas nuevas manifestaciones tecnocorporales, nos hemos encontrado con dificultades para poder comprenderlas, debido a la complejidad de su origen y significado. En este mismo orden de ideas, consideramos necesaria una revisión interdisciplinar que englobe no sólo las formas epistemológicas

lineales, sino también a las fuentes de la periferia, de la llamada subcultura, que no son concebidas como oficiales. Este camino nos ha llevado a proponer una forma metodológica para comprender y/o analizar las nuevas manifestaciones artísticas en donde aparece el cuerpo modificado por medio de la tecnología, ya que estos fenómenos culturales en su uso y consumo requieren otra habilidad epistemológica, dado que la concepción de lo humano, en la actualidad, presenta variaciones.

## II. JUSTIFICACIÓN

La presente investigación cobra relevancia ya que presenta una propuesta de revisión y análisis para generar conocimientos frente a un fenómeno complejo debido a las interrelaciones de sus elementos, por lo que una revisión histórica no basta, ya que no es suficiente una revisión de nociones y conceptos.

A manera de hipótesis, partiremos de la suposición de que esto se debe a que se ha ignorado la complejidad que origina y da forma a las cosas, por lo tanto, consideramos pertinente una revisión y análisis de naturaleza interdisciplinaria acerca de las problemáticas que nos motivan a la elaboración de esta exploración y búsqueda, no para elaborar una larga lista de definiciones, sino para poder comprender las mismas.

En consecuencia, se hace necesaria una nueva forma metodológica ya que ORLAN y el ORLANOÏDE, como casos específicos, representan y encarnan un desdoblamiento de roles, de género, identidad, otredad y etnia, que chocan con lo real. Esto debido a que las así llamadas nuevas formas de vida a partir del avance tecnológico, en la actualidad, presentan nuevos comportamientos. Por lo tanto, las prácticas contemporáneas visibilizan “cosas”, situaciones políticas, económicas, artísticas, ideológicas, entre otras.

Proponemos, entonces, desplegar una perspectiva metodológica desde la interdisciplina, empleando las formas epistemológicas lineales, entendiendo lo lineal como una forma tradicional de revisar el conocimiento, ya que, de acuerdo a lo lineal, al libro, el concepto de humano surge en el Renacimiento desde la habilidad letrada, de la cultura jerarquizada y elitista. Y fuentes no lineales, consideradas como relatos de la periferia, relatos

no oficiales como los del cine y el cómic, como metodológicas diferentes, que no parten del libro. Además de la propia ORLAN y algunas expresiones artísticas como el performance.

Esta perspectiva interdisciplinaria, desde diferentes metodologías, nos llevará a una interpretación y comprensión de lo real, lo artificial y lo híbrido desde diferentes niveles de conocimiento.

### **III. OBJETIVOS Y PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN**

#### **Objetivo general**

Generar un conocimiento, por medio de la interdisciplina, acerca de las representaciones artificiales e híbridas en el arte, a través de la obra de ORLAN.

#### **Objetivos específicos**

1. Analizar las relaciones del cuerpo humano con la tecnología.
2. Investigar el devenir humano a formas artificiales e híbridas.
3. Revisar las representaciones artificiales e híbridas en los relatos periféricos a los relatos lineales: el cómic y el cine.
4. Analizar a ORLAN como forma de vida modificada, así como su producción artística.
5. Generar un conocimiento, por medio de la interdisciplina, acerca de las representaciones artificiales e híbridas en el arte, así como del llamado ORLANOÏDE.
6. Realizar una investigación de largo alcance que sirva para estudios futuros

#### **Preguntas de Investigación**

¿Qué es el cuerpo?

¿De qué manera las tecnologías han modificado el cuerpo humano?

¿Qué es una forma artificial e híbrida?

¿Quién es ORLAN en su dimensión política?

¿Qué es y cuál es la función del ORLANOÏDE?

## **CAPÍTULO PRIMERO**

*Y dijo Dios: "Hagamos al hombre a Nuestra imagen, conforme a Nuestra semejanza"*

**GÉNESIS 1:26**

## **1. Del hombre al hombre de metal**

El actual desarrollo de las tecnologías nos ha llevado como especie humana, a lugares que, en la antigüedad, sólo se encontraban en lo más profundo de nuestros sueños más inquietos.

Por mucho tiempo, la simple idea de trastocar aquello que percibíamos como “nosotros mismos”, parecía algo imposible, en primera instancia por la forma en la que habíamos aprendido sobre lo que éramos, como por lo que era permitido hacer con nuestro propio cuerpo. En segunda instancia por las limitaciones tecnológicas que condicionan hasta donde es posible materializar nuestras fantasías en nuestras propias corporalidades.

En la actualidad y con la inminente relación que ha surgido entre el cuerpo y la tecnología, es que aparecen nuevas formas de habitar el mundo, como resultado de esta nueva correspondencia.

En consecuencia, somos testigos de cómo las corporalidades manifiestan cambios a veces de manera evidente, en una sociedad que también ha resultado tecnologizada. Frente a esto, el cuerpo humano otrora inalterable, ha dado paso a cuerpos modificados que sorprendentemente se asemejan cada día más a aquellas fantasías que surgían de la magia y la mitología.

### **1.1. El Cuerpo**

El cuerpo humano es y ha sido objeto de representación en las artes. A través de la historia, las representaciones masculinas tanto como femeninas han sido tema recurrente dentro de la creación artística.

Sin embargo, si tuviéramos que definir lo que es un cuerpo, tendríamos que considerar el momento histórico (tiempo y lugar). Ya que empezar a dilucidar el tejido de conceptos de los que se sostiene la idea de cuerpo, de qué época hablamos, desde qué cultura queremos explicarlo e incluso, desde qué disciplina se analiza. Por lo que, sin lugar a dudas, nos encontraríamos con un concepto abierto, ya que enfrentaríamos dificultades para encontrar una definición satisfactoria, debido a que el cuerpo deja de percibirse como un concepto cerrado y hermético, que puede ser valorado de manera similar a la de un prisma que refleja las diferentes miradas de quienes lo observan.

Desde la visión de Merleau Ponty

[...] el “yo” reside en el cuerpo, y que este no es el resultado de las causalidades que lo determinan, y en consecuencia no puede ser entendido únicamente como un objeto de la biología, la psicología, la sociología y la ciencia misma. [La] concepción del cuerpo se apoya sobre “la experiencia del mundo” y la construcción del mundo vívido, donde el cuerpo a través de la percepción establece juicios acerca de la realidad en una relación [...] [con] el mundo vívido es la propia historia perceptiva del mundo objetivo, donde tiempo y espacio cobrarían sentido como coordenadas de la existencia. (Di Bella, 2017, pág. 137)

Por lo consiguiente, nos atrevemos a concluir que el cuerpo es lo que habitamos y lo que nos permite habitar el mundo; por lo tanto, nos sería imposible vivir sin este; es el medio para comunicarnos, para percibir nuestro entorno.

Para Le Breton (2002), “la existencia del hombre es corporal” (pág. 7). En consecuencia, es imposible existir sin un cuerpo, sin el cuerpo que le proporciona un rostro,

el hombre no existiría. Es decir, “[v]ivir consiste en reducir continuamente el mundo al cuerpo, a través de lo simbólico que esta encarna” (pág. 7). De ahí que “[e]n nuestras sociedades occidentales, [...] el cuerpo es el signo del individuo, el lugar de su diferencia, de su distinción” (pág. 9).

Le Breton (2002) afirma que “Las representaciones del cuerpo y los saberes del cuerpo son tributarios de un estado social, de una visión del mundo y dentro de esta última, de una definición de la persona” (pág. 13). Por representación entendemos que se trata “[...] [d]el resultado de un acto cognitivo por medio del cual se produce un signo o símbolo que se instaure como el ‘doble’ de una presunta ‘realidad’ o de un ‘original’.” (Szurmuk & McKee, 2009, pág. 249). Es así que, el cuerpo al estar inserto en y ser parte de una sociedad, se encuentra vinculado a las funciones de las mismas representaciones sociales, dicho de otra forma, los valores subjetivos del cuerpo se encuentran contruidos y supeditados a lo percibido e interpretado por la sociedad y la cultura que transita.

Sobre los conceptos desarrollados por Le Breton; Di Bella (2017) concluye que: “[e]l cuerpo entonces posibilita constituirse sujeto, las representaciones significantes de un estado social, la definición de una visión del mundo, la consecuente definición de la persona y la formación del yo” (pág. 138). Lo anterior puede interpretarse como una lectura sobre el cuerpo como un “texto” que es posible leer y reescribirse. Esto, convierte al cuerpo en un lugar, un territorio donde se entrecruzan conceptos, ideales, además de luchas y posturas de inconformidad.

Sobre el concepto del cuerpo como territorio Barnsley menciona que “[i]ndependientemente de las diferentes interpretaciones que los sistemas predominantes le han otorgado, el hombre inventa paralelamente territorios de desahogo para las energías

naturales y espirituales suprimidas en su cuerpo; estas expresiones ocurren de manera organizada o de manera espontánea” (Barnsley, 2008, pág. 34).

Por otra parte, podemos entender a los estudios culturales como una disciplina académica que “[n]o sólo tom[a] la ‘cultura’ en serio como una dimensión sin la cual, las transformaciones históricas, pasadas y presentes, simplemente no podían pensarse adecuadamente; sino que fueron en sí mismos “culturales” (Hall, 2010, pág. 30). Dicho de otra manera, los estudios culturales, narran la vida articulada por y en la cultura, estudiando la historia y sus posibles transformaciones; así como las prácticas humanas y las diversas formas de reconfigurarlas.

Los estudios culturales trabajan, en este sentido, la inscripción del cuerpo en la historia, según la cual, dominios extremadamente diversos como la sexualidad, la alimentación, la belleza, la percepción, la performatividad social y los hábitos individuales, las razas y las políticas reproductivas, etc., son leídos como series históricas y en relación con dispositivos de poder, con saberes y con modos de la experiencia subjetiva que operan como líneas de transformación y de rearticulación de sentidos y conductas. (Szurmuk & McKee, 2009, pág. 68)

Por consiguiente, aunque podemos encontrar numerosas definiciones de cuerpo en diversas disciplinas, desde los estudios culturales, se comprende que el cuerpo no es una construcción monolítica, por lo que la condición biológica pierde relevancia. Así, el cuerpo se encuentra atravesado por diversos conceptos como identidad, otredad, género, raza, entre otros, por lo que se encuentra construido y en coyuntura con la historia, la política y el lugar en la sociedad.

Entonces, para poder desplegar nuestro aparato de estudio, necesitamos revisar la cualidad del cuerpo como ser, no sólo desde lo biológico, sino comprender el cuerpo como territorio, donde desde la subjetividad, se revelan las luchas, de disputas y autorreflexiones, Warr recurre al pensamiento de Michel Feher cuando comenta sobre esta posibilidad:

[...] el cuerpo es al mismo tiempo el que [...] revela las relaciones de poder y lo que se resiste al poder [...] Resiste al poder no en nombre de necesidades transhistóricas sino por los nuevos anhelos y restricciones que cada nuevo régimen impone. La situación, por lo tanto, es una batalla permanente, con el cuerpo como el ámbito cambiante en el que los mecanismos del poder encuentran constantemente nuevas técnicas de resistencia y liberación. Así, el cuerpo no es un lugar de resistencia ante un poder que existe fuera de él; dentro del cuerpo tienen lugar una tensión constante entre los mecanismos del poder y las técnicas de la resistencia. (Warr, 2006, pág. 22)

## **1.2. Relaciones Cuerpo y Tecnología**

Como hemos mencionado anteriormente, para los estudios culturales el cuerpo no es un concepto duro y hermético que sólo deba remitirse a lo biológico. Por consiguiente, “el cuerpo es el resultado de historias específicas y de tecnologías políticas que constantemente problematizan su estatuto y su lugar en el mundo social, en el orden cultural y en el dominio de lo natural” (Szurmuk & McKee, 2009, pág. 68). En otras palabras, el cuerpo se encuentra inserto en la historia y éste es configurado y reconstruido por discursos dominantes (belleza, sexualidad, hábitos, etc.), pero también se re articula y transforma debido a la intervención de los avances tecnoculturales, afectando su materialidad física y biológica (Szurmuk & McKee, 2009).

En ese sentido y gracias al acelerado avance de las tecnologías de fin del siglo XX y principios de siglo XXI, las mutaciones hacia nuestros sentidos, corporalidades e incluso realidades ha sufrido perturbaciones nunca antes imaginadas.

Para muchos de los hombres contemporáneos el cuerpo se ha convertido en algo provisional, un *gadget*, un lugar ideal como escenografía y puesta en escena de lo que trae consigo la nueva cultura: tatuajes, perforaciones, prácticas crueles sin ninguna connotación ritual. Ya no representa solamente una identidad, ni la encarnación del sujeto, sino una construcción, un objeto transitorio y manipulable. (Echeverri A. M., 2003, pág. 107)

De ahí que, “[e]l cuerpo en la [Historia del Arte] aparece como materia plástica, como elemento maleable, que no sólo le interesa al arte, sino también a la Filosofía, a la Ciencia [y] a la Tecnología [...]” (Echeverri A. M., 2003, pág. 87). Sin embargo, lo corpóreo sufre alteraciones bajo condiciones sociohistóricas y por las dinámicas tecnoculturales.

Este es el motivo por el cual ha nacido una nueva noción vinculada a los cambios que manifiesta el cuerpo humano en la era de la cibernética. De acuerdo con Matewecki (2012): “Las nuevas tecnologías permiten separar la mente del cuerpo físico a través de la telepresencia, la realidad virtual o la conexión *on line* al permitir estar simultáneamente en más de un sitio sin hacer uso del cuerpo en forma presente” (pág. 87).

La autora continua con reflexiones acerca de la manera de vivir las corporalidades en el siglo de la era cibernética

[...] la realidad virtual o la conexión *on line* al permitir estar simultáneamente en más de un sitio sin hacer uso del cuerpo en forma presente. Esto motiva una transgresión de

la estructura física que conduce al cuerpo hacia su desmaterialización<sup>1</sup>, el cuerpo se toma como un objeto que metamorfosea a niveles extremos por la posibilidad de cambiar de género, cambiar de identidad o volverse un *cyborg*. (Matewecki, 2012, pág. 87)

Es decir que, mediante la implementación y asimilación de la tecnología han nacido los movimientos de vanguardia de fin de siglo y la re-conceptualización del cuerpo humano en las prácticas artísticas y culturales.

### **1.3. Ficción Divina y Monstruosa**

Mediante una revisión histórica encontramos que la ficción de un cuerpo artificial creado por el hombre ha sido siempre un deseo, el de poder crear un ente a su imagen y semejanza, pero, sobre todo, hacer posible el anhelo de crear vida y por ende superarla.

Los seres artificiales aparecen y se sostienen en el imaginario de larga data, incluso, podemos encontrar registros en la religión y mitología judeo-cristiana. Aplicando ciertos criterios, Adán y Eva se sospechan como seres sintéticos:

Entonces Yavé formó al hombre con polvo de la tierra, y sopló en sus narices aliento de vida.

Luego, Yavé plantó un jardín en un lugar del Oriente llamado Edén; allí colocó al hombre que había formado.

---

<sup>1</sup> Respecto al concepto de desmaterialización Echeverri señala: [...] [en] el proceso de desmaterialización [...], [el cuerpo] ya no requiere de valores como duración (perdurabilidad, dureza, peso, estabilidad), sino que depende tanto de conceptos como de vinculación con el lugar [y temporalidad que habita] (Echeverri A. M., 2003, pág. 46). Mejía (2014) por otra parte relaciona el concepto de desmaterialización con el posible advenimiento de “la creación de un cuerpo [...] “post-biológico” o no biológico”, un “cuerpo” como pura información, datos y dígitos; en resumen, el divorcio definitivo mente-cuerpo” (pág. 148).

Después dijo «Yavé: No es bueno que el hombre esté solo. Haré, pues, un ser semejante a él para que lo ayude»

El hombre puso nombre a todos los animales, a las aves del cielo y a las fieras salvajes. Pero no se encontró en ellos un ser semejante a él para que lo ayudara. Entonces Yavé hizo caer en un profundo sueño al hombre y éste se durmió. Y le sacó una de sus costillas, tapando el hueco con carne. De la costilla que Yavé había sacado al hombre, formó una mujer y la llevó ante el hombre. Entonces el hombre exclamó:

Esta sí que es hueso

de mis huesos

y carne de mi carne.

Esta será llamada varona

Porque del varón ha sido tomada. (Ricciardi & Hurault, 1972, págs. 42, 44)

Esta pasión herética nace desde que “Dios se ofrece a los hombres bajo una forma humana en Cristo, [que] abrió la posibilidad de que los seres humanos se hicieran semejantes a él [...]” (Montes, 2017, pág. 6). Así, otra de las figuras mitológicas construidas por el ser humano ha sido la del Golem, “criatura creada a través de un acto mágico al pronunciar una combinación de letras y números que culminan en el Nombre Divino” (Waldman, 2015, pág. 95).

Cuenta la leyenda que hacia fines del siglo XVII, el gran sabio y místico Rabbi Judah Loew, “sediento de saber lo que Dios sabe” (como escribe Borges en su poema El Golem) creó, con arcilla, una figura humana a través de un complejo y difícil proceso

cabalístico, “buscando” —como dice Borges— “La esencia cifrada de Dios”. Para insuflarle vida, como Dios lo hizo con Adán, Rabbi Judah colocó en su boca un papel con el inefable Nombre. Así, el Golem, en palabras de Borges,

“Gradualmente se vio (como nosotros)

Aprisionado en esta red sonora

de Antes, Después, Ayer, Mientras, Ahora,

Derecha, Izquierda, Yo, Tú, Aquéllos, Otros.”

Es decir, se hizo humano. El Golem, como todos los seres vivos de la creación, descansaba el Sábado. Al inicio de ese día sagrado, Rabbi Judah removía el papel con el Nombre Divino y su criatura se convertía en un ser inerte, hasta que el papel regresaba a su boca. Pero, cuenta la leyenda, sucedió que un día su Hacedor olvidó remover el papel y el Golem, creciendo en tamaño, comenzó una gigantesca labor de destrucción. Lo creado se volvió contra su creador. El Rabbi a duras penas pudo quitar el papel con el Nombre Divino, y el Golem se desplomó transformado en arcilla. (Waldman, 2015, págs. 95, 96)

Ambos mitos surgen en la mitología religiosa, junto con la fantasía del milagro de poder dotar de vida a lo inerte. El relato de los seres artificiales se ve abonado también del miedo primario de la mortalidad, de la fragilidad y de la insignificancia del ser humano. Pero sobre todo por el temor e inevitabilidad de escapar de ese destino condenatorio, ese enfrentamiento al dolor, a la enfermedad, a sus síntomas y a sus causas.

Por otra parte, uno de los mitos acerca del cuerpo artificial que más resonancia han tenido en la cultura y en el imaginario colectivo, y que nace desde la literatura, es sin duda el

de la Criatura de Frankenstein, cuya importancia radica en “[...] una constante transgresión del orden de la naturaleza y de los límites humanos” (Martín & Pichel, 2007, pág. 81). El pensamiento herético en el Dr. Frankenstein se observa en que:

Víctor no sólo ansiaba desvelar los “(...) secretos del cielo y de la tierra, ya sea la sustancia exterior de las cosas o el espíritu interior de la naturaleza, o la misteriosa alma humana (...)”, sino que sus pretensiones iban más allá: “(...) eliminar la enfermedad de la humanidad y hacer al hombre invulnerable a la muerte violenta (...)”. (Martín & Pichel, 2007, pág. 84)

Burgos hace una referencia a la reflexión de Hilario Rodríguez sobre esta pasión sobre Frankenstein acerca del porqué este mito sobre lo blasfemo encontró fuerza en el pensamiento colectivo:

La realidad, rota por cualquier causa, se abre entonces a posibilidades antes impensables. Consiguientemente los seres humanos pierden el control sobre la naturaleza, porque esta de pronto exhibe territorios inexplorados hasta ese momento, y que nadie es capaz, al menos al principio, de gobernar [...]. (Burgos, 2017, pág. 358)

En la novela de Frankenstein escrita por Mary Shelley en 1811, el Dr. Víctor Frankenstein, un joven médico obsesionado con otorgar vida a lo muerto a través de la ciencia y la electricidad; da forma, desde lo profano, a un cuerpo construido y zurcido con restos de cadáveres para poder acceder a los misterios del alma humana.

#### **1.4. De construcciones artificiales a cuerpos híbridos**

De acuerdo con la concepción de “hombre” en el Renacimiento, éste se descubre autónomo, “el hombre se entendió a sí mismo como individuo responsable de su propio destino”

(Echeverri A. M., 2003, pág. 15). El humano, entonces, se presenta como un ser íntegro y completo, aparece como un ser bello y perfecto; el pensamiento antropocéntrico ubica al hombre junto con su corporeidad, en el centro del universo, es la medida de todas las cosas.

Es hasta que con los cambios socio y tecnoculturales, este concepto se ve por primera vez se ve trastocado. Como lo señala García Sottile, y para nuestra investigación, partiremos de dos momentos epocales sustanciales. Dada que la concepción del cuerpo humano se ve alterada por las tecnologías, ambos momentos ubicados en ambos extremos del s. XX,

[cuando] confluyen en las culturas occidentales diversos conflictos que provocan la aceleración de los desarrollos tecnológicos. Esto impone un cambio de percepción del lugar de los cuerpos en esas nuevas sociedades mediadas por lo inorgánico. Las restricciones a las que se ve sometido promueve nuevos imaginarios y nuevas exploraciones para afrontar la hibridación tecnológica. (García M. E., 2011, pág. 15)

El primero de ellos se concreta con el desarrollo de los sistemas mecánicos y sus atributos, que desembocan en el futurismo italiano.<sup>2</sup> Podemos considerar al futurismo como una de las principales consecuencias de la Revolución Industrial, “este movimiento se presenta como interpretación y manifestación de una época histórica marcada por grandes cambios sociales, políticos y tecnológicos” (Ali, 2016, pág. 79).

Al igual que muchos movimientos de ruptura, el futurismo apostó por una renovación de ideas, sueños y de un futuro prometedor, “fue el último movimiento artístico que logró congregarse bajo un mismo rótulo a todas las artes principales” (Ganzarolli de Oliveira, 2017,

---

<sup>2</sup> Consideramos importante la vanguardia futurista puesto que logró fracturar los límites entre las disciplinas e impuso el concepto de arte-vida. A su vez, gestó una nueva configuración mecánica del mundo, que hibridaba el cuerpo bajo los preceptos del arte, la tecnología y la propaganda (García M. E., 2011).

pág. 2). Así, “[e]l progreso tecnológico es el que más supo estimular la creatividad de los artistas futuristas que vieron su época como el inicio de una nueva era, cuyo principio fue marcado por la aparición de las máquinas” (Ali, 2016, pág. 79).

Gloria Collado señala sobre el movimiento futurista que : “[l]a era de la máquina –la que sorprendió a dadaístas, futuristas, constructivistas, etc.-, con sus emblemáticos coches y aviones, sigue proyectándose sobre nosotros a través del ordenador” (Alcázar, 2014, pág. 21). Por lo consiguiente el humano ya se ha encontrado con anterioridad ante esa relación con lo artificial y la consecuente posibilidad de hibridación entre el cuerpo y la máquina y que a su vez permitió renovar el imaginario artístico, la máquina “dejaba de ser un motivo pictórico para convertirse en símbolo de una velocidad inaprensible, en un apéndice del hombre” (Alcázar, 2014, pág. 21).

Por lo tanto, la Revolución Industrial además de modificar los métodos de producción, trajo consigo el cambio de concepción sobre el cuerpo humano: así, el humano dejó de ser un sujeto completo e iluminado. Con la serialización del trabajo y el nacimiento de la clase obrera, el humano se convirtió en una “máquina de sangre caliente”, un autómeta que se mecanizaba y se hibridaba, de manera simbólica, con las bandas de producción.

Echeverri (2003) comenta sobre la figura del autómeta<sup>3</sup>:

Durante la modernidad, el concepto de autómeta alcanzó su mayor esplendor, [...] mediante la definición cartesiana, el término se volvió común. La concepción cartesiana del hombre lo definía como lo opuesto a la máquina, [...] el autómeta se

---

<sup>3</sup> En electrónica un autómeta es un sistema secuencial, aunque en ocasiones la palabra es utilizada también para referirse a un robot (Córdoba, G. L. (2007). *La representación del cuerpo futuro*. (Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid).

consideraba como una máquina que repetía los movimientos humanos con propia determinación. Era un simulacro de hombre que se diferenciaba de él en cuanto a máquina. (pág. 92)

Este artificio surge del sueño, del mítico deseo del hombre por superar su condición humana, de superar los límites biológicos propios de los seres vivos, de una vez más, dotar de vida a lo inerte, que ahora por primera vez se separa de lo mágico y se percibe como una posibilidad, debido a la idea de progreso que traía consigo la modernidad tecnológica. Por lo tanto, la figura del autómatas en el futurismo es el depósito de las creencias e ilusiones por un mejor porvenir: El androide. En ese orden de ideas, el androide “se convierte en un factor de tensión y transformación del entorno, [s]upone no sólo una metamorfosis de las identidades, sino un conflicto ideológico permanente que obliga a la negociación y al reconocimiento de la diversidad” (Vizcarra, 2012, págs. 85, 88).

Llegando a este punto, consideramos pertinente hacer ciertas aclaraciones, el androide es una máquina<sup>4</sup>, una construcción que se diferencia de las demás máquinas por sus características físicas “es el nombre que se le da a un robot antropomorfo, es decir, un robot que imita la forma humana y también algunos aspectos de su conducta de manera autónoma” (Chavarría, 2015, pág. 103). Esto debido principalmente a que:

[...] es más fácil basarse en un modelo vivo sea humano o animal[,] [...] y porque estos robots se integrarán a nuestro entorno cotidiano; de ahí que tengan piernas para subir las escaleras en lugar de llantas, manos para abrir las puertas, además del tamaño adecuado para nuestro mobiliario. [Y] [finalmente] para que resulte más aceptable la

---

<sup>4</sup> Una máquina es cualquier prótesis, esto es, cualquier constructo artificial que prolonga y amplifica las posibilidades de nuestro cuerpo (Eco, 2010, pág. 381).

presencia de las máquinas entre nosotros, pues de ese modo, se atenúa su diferencia y extrañeza. (Scheidhauer & Assous, 2018, pág. 43)

En ese mismo sentido, el androide reconfigura lo humano, pues el humano obtiene nuevos valores y funciones. Burgos (2017) reflexiona sobre el androide:

[...] es la ontología de un nuevo sujeto [...] porque los requisitos ontológicos del hombre son *la mano y la palabra*. [El androide] como la inteligencia artificial, no pretenden complementar la mano y la palabra del hombre, como otrora las herramientas y los mitos, sino sustituirlas, fundar un nuevo dominio. (pág. 280)

Dicho de otra manera, el androide representa un cambio de concepción del humano, en esta búsqueda de comprender lo humano, los seres maquínicos, representan una otredad, que además de que permite un reconocimiento, simbolizan una nueva identidad.

El segundo momento ubicado a finales del s. XX, surge con la evolución de varias disciplinas, la robótica, la biomecánica, la medicina, y que crecen y se alimentan de una manera simbiótica con la tecnología. Es así que, junto con las necesidades médicas, surge un pensamiento de disgusto y de separación, una vez más, con el pasado, e incluso yendo un paso más allá, una actitud de vida que podríamos advertir como herética.

De acuerdo con la Real Academia de la Lengua Española la prótesis podemos definirla como una “[p]ieza, aparato o sustancia que se coloca en el cuerpo para mejorar alguna de sus funciones, o con fines estéticos” (Real Academia Española [RAE], s/f). Para Alonso Burgos, la importancia de la prótesis radica en que estas, son los primeros fragmentos inorgánicos con los que el humano comienza a intentar crear humanos, antes de que

pudiéramos siquiera fantasear con máquinas inteligentes, la prótesis aparece como la primera posibilidad de crear cuerpos híbridos (Burgos, 2017).

Alonso Burgos comenta acerca de la prótesis: “[l]a prótesis es el paradigma del objeto mediante el cual, solitariamente o por acumulación en un mismo individuo, el cuerpo humano se ve transformado en artefacto” (Burgos, 2017, pág. 272). Aunque siempre se han utilizado artefactos a manera de prótesis para superar las limitaciones o discapacidades corporales, es esta posibilidad de hibridarse y aceptar lo artificial dentro del propio cuerpo orgánico, lo que abre una nueva posibilidad de vivir las corporalidades, y que a la vez abre el cuerpo a nuevas posibilidades de diseño.

Este fenómeno y actitud ante las relaciones que nacen entre cuerpo y tecnología, no surge de manera accidental, sino se advierte como resultado de la revolución tecnológica como la biomedicina, la manipulación genética, la aparición de lo transgénico, la biomecánica,<sup>5</sup>la nanotecnología o la robótica.

Como consecuencia de este avance biomédico y tecnológico, la vieja prótesis ha evolucionado a la par con las tecnologías médicas, ha dejado lo artesanal para hacer posible una hibridación a nivel orgánico. Estos nuevos caminos del cómo el cuerpo se ve modificado ya no sólo en un nivel externo, sino que se realiza una verdadera simbiosis entre lo orgánico y lo inorgánico; es donde la realidad se desdibujan los límites de ambos y se flexiona para ver nacer al *cyborg* como un hombre prolongado y mejorado artificialmente.

Sobre el proceso de simbiosis Mejía (2014) retoma a Paul Virilio cuando señala que:

---

<sup>5</sup> Se refiere a un proceso que combina la vida con la mecánica. Trata del movimiento y de la acción de las fuerzas sobre los cuerpos (Grzanic, 2004, pág. 116).

Con los tecno-transplantes, las micromáquinas pueden suplantar a los órganos. Las prótesis adicionales existen ya y ahí se localizará esta otra mecanización-motorización de lo vivo que es el genio genético, es decir, la posibilidad informática de programar células y de reproducir organismos transgénicos, clonados en el reino vegetal y animal (como hasta hoy se les conoce). Esta tercera revolución es inconmensurable con relación a las otras, puesto que de aquí en adelante el robot ya no es el doble del hombre que se encuentra junto a él, sino que penetra en el interior mismo de lo vivo. (pág. 119, 120)

Por otra parte, aunque la figura del *cyborg* nace en los relatos de la ciencia ficción, se materializa

[e]n el momento en que aparecen las primeras prótesis mecánicas y el hombre tiene la posibilidad de introducir en su cuerpo aparatos que sustituyan algunas de sus funciones propias, el autómatas, ya no es algo que se opone al hombre, el robot ya está en el interior del cuerpo. (Echeverri A. M., 2003, pág. 93)

De acuerdo a lo anterior y para los fines de nuestra investigación, partiremos de la conjetura de que la figura del *cyborg* se trata del anterior androide en un estado evolucionado. Consideraremos que el *cyborg*, perteneciente antes a los relatos de la ciencia ficción, emana de una evolución tecnológica del androide, pues ahora que se consideran posibles las hibridaciones de lo orgánico con lo inorgánico, a un nivel del sistema nervioso, el ser artificial deja de ser un ente sin consciencia, programable y sin voluntad. El *cyborg* además emerge como la culminación de la hibridación de las tecnologías con la carne viva, se convierte en el receptáculo de los sueños y anhelos más profundos del humano: ser invulnerable y eterno.

El término *cyborg* fue inventado en 1960 por los científicos espaciales Manfred Clynes y Nathan Kline, con la concepción de que un ‘ser humano reforzado’ podría sobrevivir en los ambientes extraterrestres. La idea era agregar o reforzar las habilidades del organismo con ayuda de la tecnología artificial, como resultado de la nueva exploración espacial que estaba empezando a tener lugar. (Mejía R. I., 2014, pág. 122)

Por consiguiente:

El *cyborg* es muy distinto, porque aunque nos obliga a trasladarnos casi siempre hacia futuros posibles, donde las construcciones imaginarias quedan ancladas en cosmovisiones que exploran nuestros terrores presentes, el *cyborg* es un híbrido que por un lado, cristaliza el sueño alquímico de la eterna juventud y con ello la inmortalidad en cuerpos de acero, níquel o titanio; y, por otro lado, el *cyborg* es garantía de la persistencia de la entidad humana oculta en el interior de la belleza de fenotipos de metal. (Díaz & Giménez, 2015, pág. 111)

Por lo tanto, el híbrido surge cuando se presentan inconvenientes

[...] para [definir] lo humano [y] se necesita distinguir éste de las otras especies que lo circundan, como son los animales, lo divino o las máquinas. La dificultad de hallar un ser puro dará lugar a distintos seres híbridos, [como] zonas de indiferencia, mezcla con las especies que circundan a lo humano. (Balza, 2011, pág. 239)

En consecuencia, el híbrido crea una fisura y un cambio de paradigma en la propia identidad humana, y que como se ha señalado con anterioridad, estos aparecen cuando “[...] la demarcación entre el hombre y otras especies implicaba unas zonas de indiferencia en las que no era posible asignar identidades fijas” (Balza, 2011, pág. 238). En ese sentido, podemos

concluir que lo artificial se construye como un artificio independiente del humano, un “simulacro del hombre”. Lo híbrido, por el contrario, presenta una fractura en la identidad humana, puesto que surge desde lo humano. Con el híbrido existe un proceso de simbiosis entre lo artificial y la carne viva. Dicho de otra manera, el híbrido no es ni un ser artificial completo, ni un ser humano biológico natural, sino que representa, nuevas formas de vida biotecnológicas.

Respecto al proceso de hibridación que se realiza con fines funcionales e incluso estéticos, Mejía cita a Kauffman para referirse a este como “una mezcla de lo orgánico con lo inorgánico, es decir, a la relación entre el cuerpo y todo tipo de fragmentos u órganos artificiales que constituyen un cuerpo de recambio” (Mejía R. I., 2014, pág. 32). Esta ideología que abraza los cuerpos de re cambio, de trascender los límites biológicos en pro de un mejoramiento humano es lo que podemos llamar posthumanismo.

Definiremos el posthumanismo como “un movimiento [tecno]cultural que afirma la posibilidad y el deseo de alterar fundamentalmente la condición humana por medio de la tecnología, que tiene sus orígenes en los años noventa” (Mejía R. I., 2014, pág. 31). Por consiguiente “los posthumanos serían personas sin precedencia física, intelectual y habilidades psicológicas, autoprogramándose y autodefiniéndose potencialmente inmortales, sin límites individuales. Los posthumanos han superado lo biológico, neurológico y psicológico, que los restringían a evolucionar como humanos” [Traducción propia del inglés] (Pepperell, 2003, pág. 170).

William Brown va más allá cuando reflexiona acerca del concepto de Cuerpo sin Órganos relacionándolo con el posthumanismo:

Deleuze y Guattari ven la creación de ensamblaje no como la irremediable pérdida de algo únicamente humano, sino como la oportunidad de una auto-recreación sin fin a través de la creación de cada vez más complejas y maravillosas identidades. En otras palabras, volverse posthumano –a través de un proceso de hibridación no sólo con máquinas sino, potencialmente, con todo lo que nos rodea- la humanidad puede liberarse de sus propias limitaciones. [Traducción propia del inglés] (Brown, 2009, pág. 67)

Así, este naciente entusiasmo relacionado con una supuesta superación u obsolescencia del cuerpo humano, son remarcadas y enarboladas por los así llamados artistas del posthumanismo, quienes aseveran que:

El cuerpo biológico está obsoleto, pero no podemos hacer sin un cuerpo, así que debemos considerar formas alternativas de incorporalización [embodiment]: las “arquitecturas anatómicas alternativas”. Una nueva concepción del cuerpo es necesaria, que implique el rompimiento del cuerpo biológico, la trascendencia de sus límites. Necesita transformarse en un sitio de acción, interacción y experimentación. (Morales, 2013, pág. 172)

Partiendo de esta ideología, Stelarc explica:

Yo cuestiono que el cuerpo humano sea una forma adecuada para nuestro tiempo. Está mal equipado para el contexto tecnológico. No es eficiente ni durable, se estropea a menudo y se cansa rápidamente. Creo que está obsoleto y es importante rediseñarlo. (Guasch, 2000, pág. 466)

ORLAN, al igual que Stelarc, comparte la idea primordial de los artistas del posthumanismo respecto a la supuesta superación y obsolescencia de un cuerpo físico. La propia ORLAN comenta:

El cuerpo está obsoleto, Stelarc y yo hablamos de esto al mismo tiempo, en el mismo momento, es una idea en la que ambos estamos de acuerdo: Efectivamente ... nuestro cuerpo no está, entre otras cosas, hecho para la velocidad, no está hecho para poder hablar varios idiomas. Los seres humanos también están profundamente marcados por el lugar geográfico en el que nacen. Muchas cosas en nuestros cuerpos son obsoletas, mal utilizadas, o podrían usarse de manera más eficaz si se conceptualizan mejor. [Traducción propia del inglés] (O'Bryan, 2005, pág. 142)

Como podemos observar tanto Stelarc como ORLAN, promueven el mismo ideario respecto a la obsolescencia del cuerpo. Lo que se observa, es que ambos afirman que el cuerpo biológico se cansa, que no es adecuado para entender y procesar todo el conocimiento que tiene a su disposición y sobre todo que éste se enferma y muere. Por lo que ambos sostienen que el cuerpo humano debe ser manipulado tecnológicamente para potenciar las capacidades del mismo.

En consecuencia, podemos, entonces, trazar líneas de similitud que se relacionan con los avances tecnológicos que trastocan la filosofía antropocéntrica y que a su vez derivan en corrientes de pensamiento, antes en el futurismo, después en el posthumanismo, donde todo tipo de artefactos y dispositivos han ido permeando e hibridándose con los cuerpos biológicos en las sociedades y culturas contemporáneas.

Sobre el fenómeno de la hibridación entre lo orgánico y lo artificial ORLAN comenta: “[La hibridación] es cuando dos personas o dos cosas se encuentran, dos especies diferentes que no fueron hechas para encontrarse, se encuentran, y que una aceptó la hospitalidad de la otra” (Museo del Palacio de Bellas Artes, 2016).

Tras esta revisión del devenir histórico de los cuerpos artificiales y maquinizados, no podemos dejar de lado un relato que alimentó tanto la fantasía como los anhelos de supervivencia del humano: el de la ciencia ficción.

### **1.5. Representaciones híbridas en el *mass-media* y la cultura contemporánea**

La ciencia ficción como narrativa construye historias donde conviven la fantasía y la espectacularidad, se plantean universos donde los límites de las posibilidades lógicas son derrumbados por la fantasía de quien escribe.

[...] la ficción científica –mejor conocida como ciencia ficción- producto de la Revolución Industrial, contribuyó [a su vez] a desvanecer toda mirada de disgusto, miedo y repugnancia por los cambios inducidos en el cuerpo por influencia de la máquina, para, por el contrario, atender a la necesidad de mejorarlo mediante su articulación. (Mejía R. I., 2014, pág. 120)

Así, se construyen mundos imposibles, donde las criaturas ficticias toman forma y representación.

La ciencia ficción podemos definirla como:

[...] una narrativa especulativa, vehiculada sobre todo por la literatura y el cine, donde se analiza básicamente “*la respuesta humana a los cambios en el nivel de la ciencia y de la tecnología*”. Por, usar y hacer referencia a la ciencia y la tecnología

(tecnociencia), la ciencia ficción, además de su aspecto lúdico, tiene también una interesante utilización pedagógica y orientada a la divulgación científica [...]. (Barceló, 2005, pág. 2)

En consecuencia, los cuerpos artificiales, sintéticos o metálicos han sido moneda corriente en el entretenimiento tanto televisivo como literario. En función de cómo se percibe el avance tecnológico sobre las corporalidades, lo que, a su vez, abre las posibilidades de la fantasía.

En el campo del entretenimiento televisivo abundan ejemplos de estos cuerpos fabricados, casi siempre relacionados a un relato futurista y fantástico; incluso apocalíptico y distópico. Dentro de la primera vertiente tenemos a la *sitcom* animada *The Jetsons* (Hanna W. y Barbera J., 1962) en la cual se narraba la vida de una familia del futuro; en dicha serie y de una manera noble y *naïve*, se abordaba la convivencia del ser humano con seres artificiales, como robots de apariencia femenina al servicio doméstico, o incluso Inteligencias Artificiales, que eran capaces de controlar y regular todo un elaborado complejo industrial; estos últimos, representados de una manera empática con el trabajador y que al final del día la I. A. era percibida como un empleado más de la avanzada industria del futuro.

Por otro lado, destaca la mirada oriental acerca del fenómeno del cuerpo maquinizado a niveles tanto simbólico como orgánico representada en series animadas dirigidas a un público maduro, y que se advierten más complejas tanto en su construcción como en su narrativa. Con más de veinte años de distancia, tanto *Mazinger Z*, (Yugo S, Toshio K., 1972) como *Neon Genesis Evangelion* (Anno H., 1995) representan un futuro en donde las construcciones maquínicas (*mechas*) son utilizadas con fines bélicos y militares ante otras amenazas mecánicas creadas por el humano mismo, o de seres espaciales o de origen divino.

Aunque en estas series animadas, las grandes máquinas de guerra de forma humanoide son utilizadas principalmente a manera de vehículos armados, podemos localizar un nivel de hibridación o simbiosis entre éstas y el piloto, ya que esta especie de exoesqueleto de manera curiosa vaticinó algunas construcciones de la ingeniería militar, que en la actualidad, si bien no son construcciones de destrucción masiva como las representadas en la animación japonesa, si han potenciado las capacidades humanas como fuerza y resistencia y que a la vez funcionan como elongaciones del ser humano.

Por otra parte, en *Ghost in the Shell* (Oshii, M., 1995) (fig. 1) se representa el soñado ideal de que “[...] el robot ya no es el doble del hombre que se encuentra junto a él, sino que penetra en el interior de lo vivo” (Mejía R. I., 2014, pág. 120). Al mismo tiempo, la serie retoma los miedos y fantasías del futuro apocalíptico donde los *cyborgs* son percibidos como una alteridad del humano, una fractura de la identidad biológica.



Figura 1. Fotograma de *Ghost in the Shell* de 1995. Crítica: *Ghost in the Shell*. (2017)

Es entonces que, los seres artificiales representados en dicha animación, presentan grietas en su psique programada en donde los avances biotecnológicos originan conflictos de índole existencial, moral y filosófico. Por consiguiente, *Ghost in the Shell* explora de una

manera tangible los terrores actuales que han traído los avances tecnológicos, explorando los ahora posibles reemplazos de extremidades corporales, lo cual se refleja en cierto rechazo como consecuencia de una posible pérdida de la humanidad y que pudiera percibirse como un proceso irreversible.

La importancia de dichos relatos dentro de la animación, demuestran que en este momento histórico la ficción y el relato de la realidad han entrado en cierto cruce, que desdibuja los límites de los mismos. Esto ha permitido que, desde lo fantástico, reviva y se reconfigure la posibilidad de incorporar lo artificial con el propio cuerpo biológico. Sin embargo, encontramos un medio de entretenimiento y de difusión de historias pertenecientes a lo fantástico que, sin quererlo, han centrado la narrativa de sus relatos alrededor de seres híbridos, que distan tanto por sus capacidades, como por su apariencia de lo entendido como ser humano tradicional: el cómic.

El cómic nace como un medio de entretenimiento *kitsch* para las masas, sin embargo, [e]l [c]ómic también se distingue por ser un medio masivo de información, publicación y periódica, conformada por una historia narrada mediante la imagen, la palabra, símbolos, planos, ángulos, plasmados en papel y distribuidos mediante viñetas y globos de diálogo para mostrar una historia con inicio, desarrollo y conclusión. Posee una estructura narrativa, acompañada de una presencia y una línea temporal, donde marca el antes y después de la historia. (Maza, 2013, pág. 13)

Por lo consiguiente, nuestra investigación no se ocupa en dilucidar si el cómic es o no una forma de arte, sino la manera en la que éste explora y crea representaciones de los cuerpos híbridos o posthumanos.

Por mucho tiempo el cómic, principalmente el norteamericano y su contraparte el manga japonés, han sido infravalorados como una expresión menor, infantil o carente de un contenido relevante; enfocado casi siempre a un público juvenil o adolescente. Sin embargo,

[...] los cómics y las novelas gráficas ocupan un espacio artístico único, sin igual en el espectro de la narrativa de ficción [...] usan poderosamente la imaginación visual, pero al igual que las novelas y los relatos, nos permiten dictar el ritmo de nuestra experiencia como receptores. La trama de prosa y arte es potente y su vívida presentación de ideas puede resonar mucho después de haber cerrado sus vistosas páginas. (Morris & Morris, 2010, pág. 15)

Los cómics principalmente en la década de los 80 tomaron una postura política bastante fuerte y marcada. Así, proliferaron los relatos donde se abandonaban los principios maniqueos de los años 40 y se desarrollaron historias donde prevalecía lo difuso de la moralidad, de la ética y de la justicia. En consecuencia, se presentaron historias y personajes que representaban las desigualdades, discriminación e injusticias sociales; aunado a esto, la figura de la mujer tuvo una fuerte resignificación en las páginas de las historietas.

Los mejores cómics de superhéroes, además de resultar tremendamente entretenidos, introducen y desarrollan de forma vívida algunas de las cuestiones más importantes e interesantes a las que se enfrentan todos los seres humanos: cuestiones relativas a la ética, a la responsabilidad personal y social, la justicia, la delincuencia y el castigo, el pensamiento y las emociones humanas, la identidad personal, el alma, el concepto de destino, el sentido de nuestras vidas, cómo pensamos sobre la ciencia y la naturaleza, la función de la fe en nuestro turbulento mundo, la importancia de la amistad, el significado verdadero del amor, la naturaleza de una familia, virtudes clásicas como el

coraje y muchos temas de relevancia. Ya es hora de que se reconozca el mérito de los mejores libros de cómics y se aprecie cómo, de maneras innovadoras e intrigantes, exponen estas inquietudes humanas tan profundas y lidian con ellas. (Morris & Morris, 2010, pág. 14)

Es así que, en estos relatos, nos encontramos ante seres híbridos y posthumanos que de una u otra manera ven incrementadas sus capacidades biológicas, ya sea por medios artificiales, médicos e incluso mágicos. Estos seres se perfilan, además de seres fantásticos, como seres grotescos; hibridaciones entre lo orgánico y lo artificial y que muchas veces muestran cuerpos y mentes rotas y violentadas. En la actualidad, y gracias al cine, resultan familiares personajes como *Wolverine*, (Marvel Comics) un mutante que ve transformado su cuerpo debido a experimentos militares, y cuya fisionomía se ve alterada literalmente hasta los huesos cuando es sometido a una aleación metálica trastocando no sólo su anatomía sino también su psique, aunque mantiene sus valores e ideales los cuales ocupa para beneficio de la humanidad. A pesar de que al ser identificado como un mutante (una alteración genética, algo no humano) es siempre objeto de odio y rechazo.

En el universo de los cómics, es común encontrar personajes que dentro de su desarrollo se sitúan en una estética híbrida, entre lo orgánico y lo artificial, e incluso con tintes narrativas del *cyberpunk*. Seres sintéticos o mutados por medio de la tecnología como el ser extradimensional *Spiral* (Marvel Comics) (fig. 2), quien ha visto su corporalidad alterada con brazos protésicos para fines macabros y crueles. O el guerrero del futuro *Cable* (Marvel Comics), cuyo destino como salvador de la raza mutante se ve truncado por un virus tecno orgánico, por lo que la mayoría de su cuerpo es reemplazado por prótesis robóticas.



Figura 2. Viñeta de X-Factor Annual #7. Vol. 1 #7 de 1992. The origin of Longshot family?. (2015)

Si bien la cultura pop norteamericana con sus superhéroes y ficciones han contribuido a presagiar la figura de las máquinas y los *cyborgs*, la cinematografía se ha encargado de abonar el terreno respecto a la fantasía de la posible materialización del cuerpo híbrido o posthumano.

Al igual que el cómic, el cine surge como un medio de entretenimiento y es desdeñado por la cultura academizada. En un principio, “los inventores del cine no tenían aún plena conciencia de las posibilidades estéticas y expresivas del cine, ni de su especificidad como arte” (D’Espósito, 2015, pág. 29). Sin embargo, una de las cualidades narrativas y visuales del cine es poner en juego la idea de lo que es real y lo que no lo es.

Una de las cintas más conocidas sobre cuerpos artificiales es sin duda *Metropolis* de Fritz Lang (Lang, F., 1927) cinta de la corriente del expresionismo alemán<sup>6</sup> cuya historia representa una ciudad futurista en donde la industria y el consecuente modo de producción mecanizado han creado una división social construida por dos estratos; por una parte, una clase económica alta y dominante que habita la utópica ciudad de Metropolis, mientras que bajo la propia ciudad del futuro, habita la clase trabajadora asentada en guetos, personas que viven oprimidas por los factores económicos y productivos creados por los habitantes de la misma ciudad. En la cinta antes mencionada se presenta el personaje de María, una joven de origen humilde quien con una actitud propagandista busca defender las causas de los obreros, pero no de un modo violento o de rebelión, sino predicando con la razón, la paciencia y los sentimientos. En cierto momento del filme, María es secuestrada y reemplazada por un androide que posee la apariencia física de la joven María, (fig. 3) (para esta revisión será comprendido como “la falsa María”). Esta máquina femenina está programada para provocar disturbios y el descontento en la clase obrera para que el movimiento de los trabajadores fracase.

---

<sup>6</sup>El expresionismo alemán surge como movimiento artístico a principios del siglo XX, abarcando un gran número de campos artísticos como la pintura, el cine, la fotografía, la literatura, la fotografía, entre otros. “El movimiento comenzó con la pintura y se oponía, como el nombre lo indica, al impresionismo. [...] El expresionismo quería evitar cualquier realismo y privilegiar, incluso si esto implicaba poner en primer plano la deformidad, la línea, -muchas veces abundante y espesa- o los contrastes de colores, lo que sucedía en el interior del artista”. (D'Espósito, 2015, pág. 142)

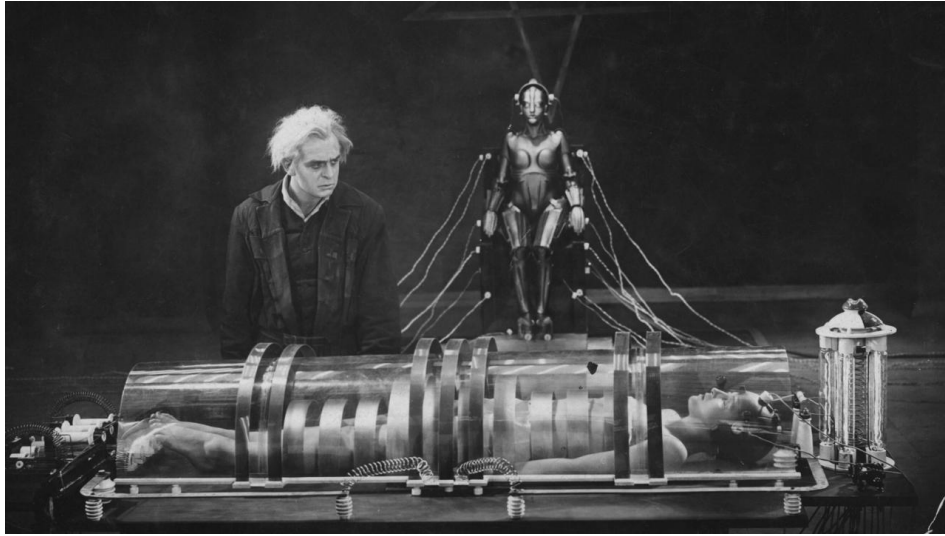


Figura 3. Fotograma de la cinta *Metropolis*, donde se representa la creación de la “Falsa María”. Zona Cinco. (s/f)

Desde la primera escena *Metropolis* deja en claro la fascinación maquínica que nacía como una consecuencia del cambio de paradigma surgido tras la Revolución Industrial, como los engranajes, pistones, el movimiento y la consecuente máquina.

Además de presentar de manera visual una estética futurista y de progreso, revela también la situación social de aquel momento histórico de principios del siglo XX, la maquinización y robotización de los procesos de producción, la serialización del trabajo que trajo consigo la disparidad de dos clases sociales que perduran hasta nuestros días: el proletariado y la burguesía. Además, la cinta trae a colación grandes temas humanistas como el valor, la dignidad, la libertad y la justicia; valores que se ven trastocados y agredidos con la implementación de las modernas pero peligrosas máquinas.

Por lo tanto, encontramos significativa la representación dual de María y su contraparte artificial, pues es en ella donde convergen las ideas políticas, revolucionarias e incluso filosóficas. La verdadera María representa la esperanza para el espíritu oprimido del obrero, quien vive en desigualdad, abuso e injusticia. La María de carne y hueso al igual que

la María bíblica, representa una esperanza, alguien que es capaz de engendrar un verdadero cambio, funge como una figura profética con un discurso de libertad y justicia, cuya búsqueda primordial es la de armonizar ambos estratos sociales.

Por otro lado, la falsa María, un androide femenino, desempeña un papel contrario, “la falsa María está construida en dos fases: la primera, en la que tiene aspecto de robot, y la segunda, en la que se convierte en doble de una mujer real pero con una sexualidad mucho más evidente” (Mora-Martínez, 2011, pág. 339). Y cuya función es la de corromper el espíritu del hombre, destruir las enseñanzas de la verdadera María. Esto lo podemos interpretar como el verdadero sentido de la industrialización, donde el trabajador ahora sometido a una producción mecanizada y esclavizante buscará en algún momento la forma de sublevarse.

En Metrópolis, como en otras tantas representaciones de la malvada androide, la mujer artificial se concibe como elemento destructivo de la identidad humana, esclavizando a su propio creador y convirtiéndolo en un engranaje de su propio mecanismo frío y sin emoción. (Mora-Martínez, 2011, pág. 339)

De acuerdo con Sala (1997), la representación femenina artificial de María comparte significado con la palabra “máquina” puesto que:

[...] en su conceptualización primaria, la "máquina" como objeto cotidiano, elemento persuasor y creativo de cierto progreso y hasta seductor, contiene elementos propios de la caracterología femenina y, por ende, se puede considerar que la villanía de la mujer se manifiesta de forma contundente en los entresijos de los engendros mecánicos. (pág. 56)

En ese contexto, la falsa María recoge ciertas características femeninas como [el] mito de la mujer rebelde, del femenino como esencia de lo revulsivo frente a un mundo fundamentalmente patriarcal y masculino, en donde el creador sigue respondiendo a modelos culturales propios del machismo y ocultando su deseo de concebir el ser perfecto, eficaz y dominable, hasta el punto de hacerlo sexualmente deseable.

De esta forma, la máquina conceptualizada desde las coordenadas del eterno femenino y la óptica patriarcal se convierte, una vez emancipada, en fuente de peligro, capaz de destruir la propia sociedad que la concibió y someter a sus creadores. (Sala, 1997, pág. 57)

Con base en la línea de pensamiento de Camille Paglia (1991) esta mirada occidental hacia la mujer, se cristaliza en la figura de la *femme fatale*, dado que:

La permanencia de la *femme fatale* como persona sexual es parte del cansado peso del erotismo, debajo del cual se fundan tanto la ética como la religión. El erotismo es el punto débil de la sociedad, a través del cual es invadido por la naturaleza ctónica. La *femme fatale* puede aparecer como madre *Meduseana* o como ninfa gélida, enmascarando la brillante luminosidad del alto glamour apolíneo. Su genial inalcanzabilidad atrae, fascina y destruye. Ella no es neurótica sino, en todo caso, una psicópata. Es decir, tiene una inmovilidad amoral, una serena indiferencia al sufrimiento de los demás, que invita y observa desapasionadamente como prueba de su poder. La mística de la *femme fatale* no se puede traducir perfectamente en términos masculinos. [Traducción propia del inglés] (pág. 15)

En consecuencia, esta representación artificial de lo femenino tiene un papel importante dentro de la cinta *Metropolis*, ya que, una vez construida y programada, la falsa María, explota su naturaleza sexual y maligna para corromper a los hombres y así desviar al movimiento obrero de su objetivo revolucionario. La María artificial, es utilizada en el relato para crear conflicto y duda, hasta que es descubierta y de manera casi bíblica, es castigada por incitar al caos. Se trata entonces, de un cuerpo femenino, aunque artificial, producido por el hombre para corromper al mismo.

Por otra parte, hablar del género del *cyberpunk* en el cine, es remitirnos indiscutiblemente a *Blade Runner* (Ridley, S., 1982) cinta considerada referente dentro del cine de ciencia ficción y que a la vez es una adaptación de la novela de Phillip K. Dick *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* de 1968. De acuerdo con Calderón y Munera (2012) la narrativa del *cyberpunk* Se trata de “una combinación de la novela policial y negra; [en donde] [se] introducen personajes marginalizados, solitarios que luchan contra la alienación de la economía corporativa, viven sus existencias en el subsuelo social de un futuro distópico” (pág. 27).

En ese sentido, los relatos del *cyberpunk*

[...] nacieron en el mundo literario y trascendieron al séptimo arte teniendo como eje central la relación semántica estructural: Alta tecnología/Baja calidad de vida. Dicha estructura de significado ha logrado la configuración de relatos de ficción que plantean reflexiones descriptivas del impacto de la tecnología en la sociedad y el individuo. (Calderón & Munera, 2012, pág. 24)

La historia de *Blade Runner* nos ubica en el distópico 2019. En dicho futuro, los avances tecnológicos han permitido la creación de humanoides artificiales conocidos como replicantes, los cuales carecen de cualidades empáticas propias del humano y que son destinados a trabajos sexuales, peligrosos o esclavizantes. Aunado a esto, se presentan reflexiones éticas acerca de las mutaciones corporales y sociales resultado del impacto tecnológico.

Podemos identificar que el *leit motiv* en *Blade Runner* es el terror hacia la máquina, en ese futuro distópico, los androides conviven con el humano, su presencia ha permeado en los diferentes estratos sociales y eso, es lo que ocasiona el regreso hacia los terrores primitivos, los llamados replicantes representan una afrenta hacia la naturaleza y su propio creador: el humano, quien ve amenazada su supervivencia al suponerse superado y saberse reemplazable. Sobre este terror hacia la máquina Eco comenta:

[...] el terror ante éstas máquinas surgía porque, al multiplicar la fuerza de los órganos humanos, acentuaban su potencia, porque el engranaje oculto que las hacía funcionar resultaba ofensivo para el cuerpo. [...] La máquina parecía, por tanto, casi humana o casi animal, y en ese «casi» residía su monstruosidad. (Eco, 2010, págs. 382, 383)

De esta manera, éstos falsos humanos reflejan y reavivan esa grotesca figura, la de un artificio que se auto percibe y que se atreve a igualarse y revelarse contra su creador. Además, en esta visión ficcionada, los límites entre lo que es humano y no lo es, se desdibujan, de una manera similar al relato del Golem, o a la anécdota del monstruo de Frankenstein, resultado del cisma que ocasionan el acelerado avance de las tecnologías y la consecuente modificación en las corporalidades biológicas.

Por otra parte, en *Blade Runner* encontramos dos seres sintéticos, dos replicantes femeninos cuya postura y personalidad dentro de la cinta se presentan diametralmente opuestas: Rachael y Pris. (fig. 4)



Figura 4. Imagen de Pris y Rachael de la cinta *Blade Runner* de 1982. Me as Rachael. (2009)

La dualidad de ambos personajes encarna a su vez estereotipos que podríamos catalogar como de género, Rachael aparece como un ente sintético que desconoce su verdadera naturaleza. Ella es un androide de última tecnología, un prototipo de Nexus-7; debido a su superioridad tecnológica, la misma Rachael ignora su propia naturaleza artificial, por lo que desarrolla un conflicto meramente humano: la tristeza de saberse carente de identidad y de un pasado propio, lo que desencadena una personalidad aún más compleja. Pris por otra parte, conoce su naturaleza artificial y por lo tanto actúa bajo la necesidad de la sobrevivencia. Así Pris, diseñada inicialmente como un androide sexual, emplea estas estrategias programadas para poder crear relaciones empáticas con los humanos.

En la estética de este tipo de [Ciencia Ficción], [el] cuerpo humano es usurpado por la corporación económica, o la máquina que gobierna tanto a humanos como a posthumanos (producida también por una empresa que busca el control total del planeta), para convertirlo en esclavo, en una batería de ciento veinte voltios para proveer de energía a las maquinas. (Calderón & Munera, 2012, pág. 29)

Ambas replicantes quieren ser humanas, se autoengañan, por lo que intentan integrarse a una sociedad que les ha creado como desechables, por lo que las acciones de estas “mujeres ideales” rompen el orden de lo construido por ese sistema que controla y vigila. Bajo el comportamiento de los replicantes se encuentra humanidad, *Blade Runner* reinterpreta y replantea lo humano y su declive.

La apuesta estética del *cyberpunk* se realizó mostrando cómo la percepción sensorial cambia cuando el cuerpo humano es transformado por la alta tecnología, ya sea con la tecnología de las drogas de [...], la genética [...], la robótica [...], la realidad virtual o ciberespacio [...] y la biomecánica [...]. (Calderón & Munera, 2012, pág. 24)

Acerca de la propuesta estética del *cyberpunk*, Antonio Navarro (2002), comenta:

El *cyberpunk* operó un cambio tan profundo en las ficciones de fin de siglo que podría decirse que el género trascendió su marco inicial -la ciencia ficción- para convertirse en una nueva forma de mirar la realidad. [Las] primeras obras literarias o cinematográficas *cyberpunk* no inauguraron, como muchos creen, un subgénero, sino que modelaron la realidad posterior a ellas. (pág. 73)

En ese contexto, podemos deducir que tanto los relatos televisivos, como el cómic y el cine, han configurado un aparato sensible que nos permite asimilar a los seres artificiales

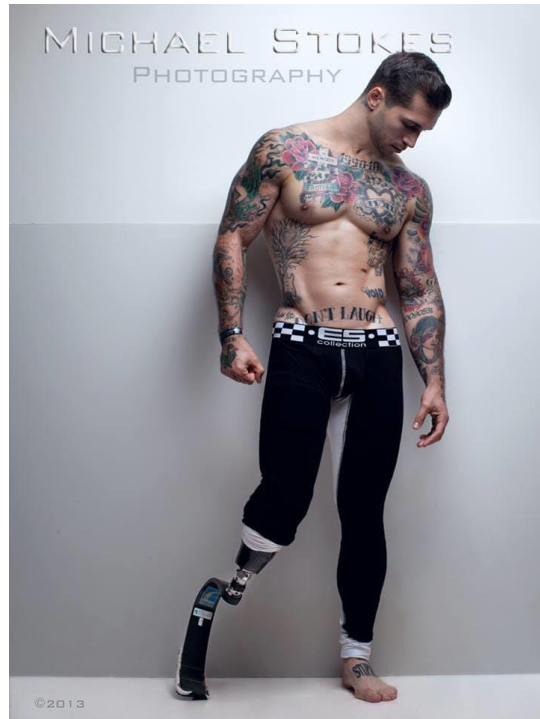
como posibles y que a su vez lleva a reflexionar sobre éstas representaciones ficcionadas como nuevas formas de vida construidas y deconstruidas por las tecnologías.

En la actualidad y gracias a la cultura de masas, encontramos diversos ejemplos del Frankenstein moderno que se anuncian como formas de vida híbridas y que se hacen posibles gracias al rediseño corporal y a las biotecnologías. Personajes como Oscar Pistorius, quien corre con dos prótesis *cheetah*<sup>7</sup> fabricadas con carbono, han logrado ser incluidos en competencias olímpicas gracias al uso de prótesis, redefiniendo el campo del deporte debido a la nueva forma de enfrentar y superar las limitaciones físicas.

El mundo de la moda también se ha visto trastocado por la presencia de los cuerpos híbridos. Alex Minsky (fig. 5) y Viktoria Modesta (fig. 6) se desempeñan como modelos y ambos presentan la pérdida de una extremidad inferior. Resulta curiosa la forma en la que capitalizan su discapacidad; e incluso, en el caso de Modesta, la también cantante explota su particularidad, promocionándose a sí misma como una “cantante biónica y “modelo del futuro” pues con su gran variedad de prótesis de diseño, pretende encarnar al ya mencionado *cyborg* del futuro posthumano.

---

<sup>7</sup> La prótesis Cheetah es la más empleada por los deportistas, a favor de su ligereza y fuerza. También se caracteriza por su forma en “J” que se comprime en el impacto y se produce una absorción de energía de alto nivel que, de otra manera serían absorbidos por el tobillo, rodilla, cadera y lumbar del corredor. (Labernadie, M. et al., 2015)



*Figura 5. Alex Minsky. Stokes, M. (2013)*



*Figura 6. Viktoria Modesta. Enoch, Jon. (s/f)*

Sin embargo, dentro de la vertiente del medio del espectáculo y el entretenimiento nos vemos obligados a mencionar al que quizá sea el ejemplo más conocido de un cuerpo modificado por medio de las tecnologías y las cirugías cosméticas: Michael Jackson. (fig. 7)



*Figura 7.* Imagen donde se evidencian los resultados de las múltiples cirugías plásticas de Michael Jackson. Leaving Neverland: ¿puede el documental sobre Michael Jackson afectar a su legado?. (s/f)

De acuerdo con Mejía (2014) “Jackson, fue un ‘mutante profesional’ que buscó tener el control pleno de su imagen, hasta moldearla a la medida de sus obsesiones, y anunciando el advenimiento de una nueva raza ‘hecha a mano’.” (pág. 67). Lo anterior resuena con el relato fantástico que desde la ficción declaraba que el cuerpo humano, en algún momento de la historia entraría en una etapa de re cambio.

Acerca de las acciones autoinflingidas del artista, Braidotti (2002) comenta al respecto:

Las abundantes operaciones de cirugía estética a las que se ha sometido son testimonio del interés de Jackson por esculpir y dar forma al ser. Desde el punto de vista posthumano del mundo, los intentos deliberados de llegar a la perfección se consideran

un complemento de la evolución y llevan al ser corpóreo a sus más altas cimas. (pág. 104)

Sin embargo, en el caso de una producción artística, ORLAN comenta acerca del híbrido posthumano:

[...] si un híbrido [...] fue hecho por un artista, lo que esperamos es que el artista no haga híbridos por hacer híbridos, sino que haya un proceso inteligente e interesante en su obra misma y en relación con la historia y con la historia del arte contemporáneo. (Museo del Palacio de Bellas Artes, 2016)

En consecuencia, con el programa del posthumanismo en marcha, el cuerpo biológico se ha convertido en un objeto susceptible al diseño, en una “máquina de sangre caliente” cuyas partes son sustituibles e intercambiables. Por vez primera las ficciones se han entrecruzado con la realidad permitiendo cristalizar el sueño de los antiguos alquimistas. Y la presencia de estos cuerpos en el campo del arte revelan, además de nuevas formas de creación, discursos políticos y fuerzas de oposición y resistencia.

## **CAPÍTULO SEGUNDO**

*“Yo tengo una piel de ángel, pero soy un chacal, ... una piel de cocodrilo, pero soy un  
perro, una piel de negro, pero soy un blanco, una piel de mujer, pero soy un hombre;  
yo no tengo nunca la piel de lo que soy”*

ORLAN

## **2. ORLAN**

En el capítulo anterior hemos revisado sobre el devenir humano y la consecuente aparición de los cuerpos artificiales e híbridos en la cultura contemporánea, sin embargo, lo verdaderamente relevante para esta investigación, es la manera en la que éstos son representados en el arte.

Por lo tanto, consideraremos significativo el caso de ORLAN<sup>8</sup> como nuestro caso de estudio. Aunque existe una gran variedad de publicaciones sobre ORLAN, no es de nuestro interés realizar una investigación sobre la vida de ORLAN, es decir, una investigación de carácter biográfico; sino revisar a ORLAN y su obra, como si se tratase de una construcción que obedece y responde a diferentes motivaciones y discursos, lo que genera en ORLAN una forma de presentación política, ya que ORLAN es una artista que toma acción frente a los cambios políticos, culturales, sociales y tecnológicos.

### **2.1. ORLAN: Un Cuerpo en construcción**

Mireille Suzanne Francette Porte, nació en Saint-Étienne, Francia, el 30 de mayo de 1947, renombrada como ORLAN [Traducción propia del francés] (Silamo, 2015). ORLAN es una artista, que junto con Stelarc, podemos considerar pionera y canónica dentro de las prácticas artísticas y culturales del posthumanismo.

De acuerdo con Mayayo, el primer acto artístico, a la vez de político de la artista, tiene lugar cuando Suzanne renuncia a su nombre y lo reemplaza por el seudónimo de ORLAN. En un gesto sustancial que se relaciona con la voluntad del autoengendramiento,

---

<sup>8</sup> [Traducción propia del inglés] ORLAN está siempre escrito en mayúsculas. (ORLAN, (s/f))

característica que atraviesa toda la obra de ORLAN (Mayayo, 2004). Cambiar tu nombre significa inventarte. ORLAN comenta al respecto:

Después de una sesión de psicoanálisis, me di cuenta de que estaba olvidando algunas letras del nombre de mi familia cuando firmé mi nombre «morte» (muerto) en mis cheques. Quería reutilizar las sílabas que producen una connotación positiva manteniendo la palabra «o» (oro), luego agregué «lan» y desde ese momento me llamé ORLAN. (ORLAN, s/f)

Este temprano acto de renombrarse a sí misma, además de considerarse un acto que busca distinción, también implica la ruptura con la institución familiar como acto de pronunciamiento contra una de las principales figuras de autoridad, representada por los padres. Es un acto de enunciación que gesta una búsqueda y construcción de una identidad propia. De acuerdo con los estudios culturales la identidad se describe como un proceso que:

[...] incluye asociaciones, por una parte, con los rasgos que caracterizan a los miembros de una colectividad frente a los otros que no pertenecen a la misma y, por otra, a la conciencia que un individuo tiene de ser él mismo y, entonces, distinto a los demás. (Szurmuk & Mckee, 2009, pág. 140)

En ese sentido, la identidad se encuentra anclada al reconocimiento tanto de lo que constituye al ser, tanto como de lo que no, en ese contexto, la Otredad se acepta como una parte complementaria y necesaria para el auto reconocimiento, dicho de otra manera, la Otredad forma parte de la Identidad.

Respecto al concepto de identidad Hall (2010) comenta:

[s]omos siempre contruidos en parte por los discursos y las prácticas que nos constituyen, de tal manera que no podemos encontrar dentro de nosotros mismos como individuos o sujetos o identidades individuales el punto desde donde se origina el discurso o la historia o la práctica. (pág. 340)

En consecuencia, ORLAN, para su estudio, será revisada como una artista articulada por y dentro de la cultura.

Definir cultura, al igual que definir cuerpo, presenta enormes dificultades, sin embargo, para esta investigación retomaremos el concepto propuesto por Hall (2010), para quien:

La ‘cultura’ no es una práctica, ni es simplemente la suma descriptiva de los “hábitos y costumbres” de las sociedades, como tiende a volverse en ciertos tipos de antropología. [Sino que] [e]stá imbricada con todas las prácticas sociales, y es la suma de sus interrelaciones. Se resuelve así la cuestión de qué es lo estudiado, y cómo. La “cultura” es todos aquellos patrones de organización, aquellas formas características de la energía humana que se pueden detectar revelándose —“en inesperadas identidades y correspondencias”, así como en “discontinuidades de tipo imprevisto”. (pág. 32)

En ese sentido, ORLAN y sus prácticas artísticas y culturales constituyen una constante búsqueda y construcción/reconstrucción de una identidad propia y que surge del devenir histórico y de los avances tecnológicos y que, a su vez, son una fuerza de oposición hacia lo establecido, hacia los organismos e instituciones que se encargan de regular las

conductas y las formas de vida entendidas como tradicionales. Foucault comenta sobre la forma tradicional de vivir las corporalidades:

Ha habido, en el curso de la edad clásica, todo un descubrimiento del cuerpo como objeto y blanco de poder. Podrían encontrarse fácilmente signos de esta gran atención dedicada entonces al cuerpo, al cuerpo que se manipula, al que se da forma, que se educa, que obedece, que responde, que se vuelve hábil o cuyas fuerzas se multiplican. (Foucault, 2003, pág. 141)

Según se ha citado, aunque el poder se ha conceptualizado como una cualidad inherente a una figura máxima de autoridad; el poder se instaura y se construye en épocas determinadas. Sobre el cuerpo y las relaciones de poder, Foucault concluye y desarrolla dos líneas sobre las cuales se “ordenan” los comportamientos y los cuerpos:

[...] [la] primer[a] en formarse, [se centra] en el cuerpo como máquina: su educación, el aumento de sus aptitudes, el arrancamiento de sus fuerzas, el crecimiento paralelo de su utilidad y su docilidad, su integración en sistemas de control eficaces y económicos, todo ello quedó asegurado por procedimientos de poder característicos de las disciplinas. (Foucault, 2007, pág. 168)

En cuanto a la segunda línea:

[...] [se centra] en el cuerpo-especie, en el cuerpo transido por la mecánica de lo viviente y que sirve de soporte a los procesos biológicos: la proliferación, los nacimientos y la mortalidad, el nivel de salud, la duración de la vida y la longevidad, con todas las condiciones que pueden hacerlos variar; todos esos problemas los toma a su cargo una serie de intervenciones y controles reguladores. (Foucault, 2007, pág. 168)

Hablar de cuerpo y sus relaciones con el poder, es sin duda remitirnos a Foucault y el concepto de Biopolítica, la cual define como:

[... [l]o que hace entrar a la vida y sus mecanismos en el dominio de los cálculos explícitos y convierte al poder-saber en un agente de transformación de la vida humana; esto no significa que la vida haya sido exhaustivamente integrada a técnicas que la dominen o administren; escapa de ellas sin cesar. (Foucault, 2007, pág. 173)

Por consiguiente, Foucault concluye que la vida intenta escapar al poder y al control que la somete, esos lugares de huida son los que entendemos como resistencias. Las resistencias surgen como resultado de la relación de las fuerzas de poder, en ese sentido ORLAN constituye una fuerza en dirección opuesta al poder que se concreta con su acción artística y que a su vez la posiciona como una forma subversiva de acción política.

Como consecuencia, Butler retoma el pensamiento *foucaultiano* de Biopolítica y los cuerpos domesticados para desarrollar el principio de sujeción como:

[...] principio de regulación conforme al cual se formula o se produce un sujeto. Se trata de un tipo de poder que no sólo *actúa* unilateralmente *sobre* un individuo determinado como forma de dominación, sino que también *activa* o forma al sujeto. De ahí que la sujeción no sea simplemente la dominación del sujeto ni su producción, sino que designe cierta restricción *en* la producción, una restricción sin la cual no puede tener lugar la producción del sujeto, una restricción gracias a la cual tiene lugar dicha producción. (Butler, 2001, pág. 96)

De acuerdo a lo anterior, podemos concluir que, el cuerpo se encuentra sujeto a un proceso de subjetivación, las corporalidades se encuentran formadas por discursos que se

regulan con base en el principio de sanción y culpabilidad, por medio de la prohibición y la recompensa.

Desde la perspectiva de los estudios culturales, el poder como relación de fuerzas:

[...] no se construye a partir de voluntades, sean individuales o colectivas, ni deriva del interés o intenciones de individuos o grupos, se constituye y funciona a partir de múltiples fuerzas o poderes que recorren el campo social en su conjunto, sin aparecer jamás de forma independiente y sólo descifrabable al interior de esas múltiples relaciones que atraviesan el campo de lo social. (Szurmuk & Mckee, 2009, pág. 211)

En ese sentido, podemos identificar uno de los ejes conceptuales, recurrentes en la obra de ORLAN en la forma del simbolismo religioso, y la consecuente manera en que la artista intenta resignificar el mismo para poner de manifiesto la forma en la que la religión judeo-cristiana articula las corporalidades disciplinándolas con una doctrina de comportamiento, castigo y recompensa, pero principalmente en la forma en que se viven las corporalidades y el uso del cuerpo. Ya que se advierte que la religión impone pautas en la manera en que el cuerpo debe ser inscrito en una sociedad bajo reglas de moralidad. En este caso y como Foucault comenta respecto a los organismos de control (Foucault, 2003). Estos, “permiten el control minucioso de las operaciones del cuerpo, que garantizan la sujeción constante de sus fuerzas y les imponen una relación de docilidad-utilidad, es a lo que se puede llamar las “disciplinas" (pág. 141|). Con los performances de ORLAN, que intuimos se gestan desde su filosofía de vida, el cuerpo deja de ser un templo, que se encuentra construido a imagen y semejanza de Dios, tal y como reza la antigua dogma judeo-cristina.

En consecuencia, ORLAN y su obra presentan una complejidad para su análisis, puesto que implica diversas prácticas y métodos de producción, debido a que podemos concebir al performance como génesis de su obra. Esta complejidad se multiplica debido a que el performance es una práctica híbrida por sí misma. Sobre el performance, Alcázar reflexiona:

El performance, nació rompiendo todas las fronteras artísticas, donde el artista dejó el lienzo y pasó a la temporalidad, a la presencia, a incorporarse a un mundo donde emerge una compulsión de lo real, lo auténtico, lo vivido, lo experimentado, lo testimonial y donde los artistas ponen en escena su propia subjetividad. (Alcázar, 2014, pág. 17)

Esto debido a que una de las principales características del performance, radica en que además de utilizar al cuerpo del artista como materia plástica y de experimentación, “[...] [el performance] no se limita a una consideración del cuerpo como una estructura biológica, ni tan sólo como un ser viviente, sino en cuanto cuerpo humano perteneciente a una cultura y a una época y no como algo natural” (Marchán, 2012, pág. 366).

Por lo tanto, además de recurrir a actividades performáticas, empleando poemas, dibujos o artilugios religiosos, música e incluso esculturas; ORLAN ha creado también relaciones con tecnologías digitales como editores de imagen, o tecnologías médicas como la cirugía estética o implantes protésicos, lo que da como resultado piezas artísticas híbridas lo que, a su vez, pone en crisis la práctica misma del performance, mientras que explora otras ramas de creación y pensamiento.

En ese orden de ideas y de acuerdo a lo señalado por Salcido, existe en ORLAN una potencialización entre pensamiento y afinidad entre vida y pensamiento como potencia del arte.

El arte es potencialización y como tal, es el lugar dese el que podemos pensar si queremos cuestionar y ampliar los modelos simplificadores para buscar sentidos y trazar otras cartografías teóricas para pensar al performance y aún la propia filosofía del arte como problema. Desde el mapa de la tal en boga urgencia de los cruces disciplinares –que no por estar de moda es un fenómeno exclusivamente actual-, la filosofía del performance no se reduce a una “filosofía de x” sino que como *teoría expandida* es una práctica en la que el texto teórico surge y da lugar a un hecho escénico. (Salcido, 2018, pág. 30)

Salcido continúa:

Teorizar en los términos de una filosofía del arte es favorecido por la práctica de aquello que se piensa, lo cual puede implicar que la materialización haga volar en pedazos aquello que hemos pensado. Quizá no hay un único nombre para ese término medio entre el pensar y el hacer, lo que es cierto es que, como sucede en la obra de arte, este ejercicio deberá reunir lo somático y lo mental, el afecto y la razón, la fuerza impulsora y la fuerza reguladora. (Salcido, 2018, pág. 30)

En ese sentido, el acto de creación en ORLAN está siempre reconfigurándose, mutando conforme a sus propias necesidades y urgencias, a su propia filosofía de performance que se nutre de sus propios conceptos e ideales. Al igual que su cuerpo, su

actividad artística, se encuentra siempre en constante evolución junto con nuevos recursos de creación.

Debido a esta complejidad de análisis hacia ORLAN y su obra, es que se presenta una necesidad de un análisis de naturaleza interdisciplinar, debido a la complejidad de la misma, puesto que ORLAN emplea diversos recursos tanto artísticos, conceptuales, históricos, filosóficos y tecnológicos, creando nuevas maneras de presentar piezas artísticas. Por lo que en nuestra búsqueda se presentan dificultades para poder definir a la misma ORLAN y sus prácticas artísticas y culturales. En consecuencia, es debido a este ya mencionado cruce de disciplinas, que las investigaciones existentes o bien han sido realizadas desde una perspectiva disciplinar, (una perspectiva de túnel) o no han logrado englobar el fenómeno de una manera integral, por lo que proponemos un acercamiento de ésta naturaleza para lograr nuestros objetivos, dentro de los cuales, se encuentra el realizar un acercamiento crítico.

De ésta manera, y como Bauman señala sobre una urgencia de la interdisciplina:

[...] [la interdisciplina] procura abrir y dismantelar las fronteras que separan tanto las antiguas disciplinas como las nuevas prácticas interdisciplinares -que han acabado institucionalizándose como las primeras. Nos conviene analizar con detenimiento las posibilidades de entablar intercambios y diálogos que contribuyan a fomentar el pensamiento crítico [...]. (Bauman, 2007, págs. 30, 31)

Ahora bien, podemos definir los efectos de la transdisciplinariedad de la siguiente forma y de acuerdo a lo expuesto por Griselda Pollock:

La transdisciplinariedad no renuncia a la especificidad de cada disciplina, pero pretende crear un [territorio] de encuentro en el que pueda surgir un nuevo

conocimiento, precisamente, de esa intersección, de esa transversalidad, de ese compartir un concepto inicialmente nacido dentro de un determinado campo. (Bauman, 2007, págs. 29, 30)

Proponemos entonces, recurrir a una metodología de naturaleza interdisciplinar en donde se incorporen diversas investigaciones respecto a los cuerpos y sus modificaciones por medio de la tecnología, revisiones acerca de los relatos considerados no oficiales como el cómic y el cine y la manera en la que han registrado estas nuevas manifestaciones tecnoculturales. Así como el recurrir a la Historia y a la Historia del Arte para poder incorporar este conjunto como una unidad de conocimiento, que permita una aproximación sobre las nuevas prácticas artísticas y culturales, especialmente las de ORLAN. Ya que consideramos que, nos encontramos en una época donde los conocimientos deben avanzar.

## **2.2. *La réincarnation de Sainte ORLAN (1990-1993)***

A diferencia de un artista convencional que expone su trabajo a partir de proyectos individuales, ORLAN es el tipo de artista que su obra se entiende como una unidad definida por un proyecto de vida artística. Su obra es su forma de construir su vida. Por lo consiguiente es una producción compleja de revisar ya que ella es la obra en sí misma. Por lo tanto, consideramos indispensable una revisión curatorial sobre ciertas obras seleccionadas.

Para nuestra investigación consideraremos el performance de 1964, *ORLAN accouche d'elle-m'aime*, (fig. 8) como una de las obras vertebrales en la producción artística de ORLAN. En este, de manera simbólica, ORLAN continua con el proceso de construcción de identidad que iniciara como un juego con su propio apelativo. El título de *ORLAN accouche d'elle-m'aime* se trata de un juego de palabras intraducible al español que “experimenta, una

vez más, con la homofonía, en francés, entre «elle même» —ella misma— y «elle m'aime» —ella me ama— y que podría, por tanto, traducirse literalmente como «[ORLAN] se da a luz a sí misma/ella me ama»)" (Mayayo, 2004, pág. 160). En dicho performance, ORLAN se encuentra desnuda sobre sábanas blancas y de manera metafórica se da a luz a ella misma en la forma de un maniquí andrógino. ORLAN comenta sobre este performance:

El brazo se aplicó en la cara, en posición de meditación, y da a luz a un cuerpo inerte y andrógino, ni hombre ni mujer. Ambas caras miran en la misma dirección. Este acto, que abre la continuación de las posturas desnudas en el taller, constituye, simbólicamente, el intento de dar a luz, inventar una nueva identidad. (Salazar, 2016, págs. 217, 218)



*Figura 8.* Fotografía de la serie «CORPS-SCULPTURES» de 1964. *ORLAN Accouche D'elle-m'aime.* ORLAN / ADAGP. (1964)

Con la mirada enfrentada a su representación como sujeto libre y autónomo, ORLAN nace una segunda vez. En ese sentido, la artista se auto percibe como una fuerza de resistencia, un elemento político y subversivo que además revela el derecho sobre su propio cuerpo.

Al realizar una revisión curatorial que se construye principalmente con base en la Historia del Arte, la Estética, y la Filosofía, con la que pretendemos encontrar los diferentes valores artísticos y estéticos que nos permitan llegar a una reflexión hacia la obra de ORLAN, sin dejar de lado la inclusión de tecnologías médicas como recurso de producción, tales como cirugías estéticas e implantes prostéticos, lo que representa un punto de inflexión que se relaciona de manera directa tanto con su vida como con su producción artística.

ORLAN comenta sobre la relación con los nuevos procesos tecnológicos de creación en su obra: “Pensé que en nuestro tiempo hemos comenzado a tener los medios [...]; en particular con la ayuda de la cirugía ... que era posible hacer coincidir la imagen interna con la externa” [Traducción propia del inglés] (O'Bryan, 2005, pág. 19).

Por este motivo, y para esta investigación, ORLAN será denominada como una artista tecnoperformativa, debido a que sus prácticas incluyen métodos clásicos del performance, y a su vez, tecnología médica de punta. Éstas tecnologías, marcan pautas y abren nuevas posibilidades en su obra. Es un momento de transición en donde el interior se materializa y toma corporalidad en la propia fisionomía de ORLAN, pues esta hibridación de su quehacer artístico con las biotecnologías, le permiten una nueva búsqueda, así como nuevas formas de experimentar y crear una nueva identidad y corporalidad.

De acuerdo con Marcel.lí Antúnez, lo tecnoperfomático refiere a una “representación corporal basada en la tecnología” (Eraso, 1996, pág. 4). Para fines de nuestra investigación este término en el arte refiere a la toma de posición ética, filosófica y artística frente al cuerpo y su capacidad de hibridación con lo artificial. Es un recurso tecnológico con base en las tecnologías médicas y robóticas.

Así, la obra de ORLAN resulta en una práctica que se materializa en su propio cuerpo, la misma artista reflexiona al respecto:

Soy una artista multi-media, pluri-disciplinaria e inter-disciplinaria. Siempre he considerado mi cuerpo de mujer, mi cuerpo de mujer de artista, material privilegiado para la construcción de mi trabajo. Mi trabajo siempre ha cuestionado el estado del cuerpo femenino, a través de las presiones sociales, las del presente o del pasado, he indicado algunas de sus inscripciones en la historia del arte. La variedad de imágenes posibles que mi cuerpo ha abordado el problema de identidad y variedad. [Traducción propia del inglés] (O'Bryan, 2005, pág. 14)

Esta nueva forma de experimentación y creación en el arte, es lo que ORLAN ha designado como ART CHARNEL (Arte Carnal) y cuyo manifiesto sostiene que:

El ARTE CARNAL, es autorretrato en un sentido clásico, pero realizado a través de la posibilidad de la tecnología. Oscila entre la desfiguración y la refiguración. Su inscripción en la carne es una función de nuestra época. El cuerpo se ha convertido en un "ready-made modificado", que ya no es el ideal que alguna vez representó; el cuerpo ya no es este ready-made que sólo hay que firmar. [Traducción propia del inglés] (O'Bryan, 2005, pág. 22)

Después de autocanonizarse como Santa ORLAN en la serie de obras de 1974, *Le drapé et le baroque* (el drapeado y el barroco), ORLAN inicia en 1990, la que quizá sea su obra más conocida, y a la que ella misma llama su obra máxima: *La réincarnation de Sainte ORLAN* (La reencarnación de Santa ORLAN).

En ambas obras, la iconografía religiosa tiene una fuerte importancia y es que en Occidente la religión ejerce un enorme poder y programa comportamientos y acciones en los individuos, por lo tanto:

[e]l cuerpo, en lo que se conoce como Occidente, [...] en ciertos momentos sigue estando, en un templo, hermético, y en una condición (relacionado con la religión) de prestado, por lo tanto, habría que tener cuidado en cómo lo manipulabas, lo tocabas, sin fornicar, sin mutilar ni perforar, no transgredirlo sino cultivarlo, nutrirlo y cuidarlo, ya que alguien ya había sufrido por ti, había ofrecido su cuerpo, su pasión tortuosa por ti, por lo tanto no era necesario flagelarlo más. (Velarde, 2017, pág. 34)

Como hemos mencionado con anterioridad, la iconografía religiosa es uno de los ejes que atraviesan la obra de ORLAN. Así, la artista intenta resignificar estos elementos puesto que, en ambas obras, *Le drapé et le baroque* y *La réincarnation de Sainte ORLAN*, esta influencia es utilizada como una forma de exploración hacia una estructura arraigada de pensamiento, y al mismo tiempo es cuestionada de manera crítica puesto que en el arte,

[...] la iconografía religiosa tiene una influencia clave al mostrarse, en el caso de las pinturas relacionadas con los santos, como dichosa, gloriosa, en estado de gracia cuando hay tortura, con rostros y pinturas orgásmicas, de placer sin igual ante el dolor, como expresando que, para llegar a la divinidad, a ese estado de gracia es a través del

dolor literal. Sentirse vivo, aunque esto sea a través de la muerte. La autodestrucción como inicio de la vida o inconscientemente desquitarse con el cuerpo de la frustración de estar vivo, que el cuerpo pague la fragilidad de la vida para lograr la gloria. (Velarde, 2017, pág. 34)

En ese contexto, tanto la iconografía religiosa, como la presente en *La réincarnation de Sainte ORLAN*, encuentran un punto de convergencia en lo que Eco menciona como el clima de la revalorización del cuerpo humano y de su belleza, “[en el que] se tiende a una excesiva «pulcrificación» de un hecho sumamente doloroso, de modo que más que el tormento lo que cuenta es la fuerza viril o la dulzura femenina con que el santo le hace frente” (Eco, 2011, pág. 56).

Desde esta estética grotesca del sacrificio, ORLAN utilizando su propio cuerpo femenino autocanonizado, por medio del cual realiza una crítica hacia la representación femenina en la religión, ya que como la misma ORLAN comenta: “[a]l pie de la cruz, dos mujeres: María y María Magdalena ... Madre o prostituta, mujer privada o mujer pública, deber y placer, respeto y desdén” [Traducción propia del inglés] (O'Bryan, 2005, pág. 4). Esta postura reaccionaria encuentra resonancia con lo propuesto por Lipovetsky respecto a la representación femenina dentro de la historia y la religión:

Desde los mitos salvajes al relato del Génesis, domina la temática de la mujer como potencia misteriosa y maléfica. Elemento oscuro y diabólico, ser que se vale de encantos y de ardides, la mujer se asocia con las potencias del mal y del caos, con los actos de magia y de hechicería, con las fuerzas que agreden el orden social, que precipitan la putrefacción de las reservas y los productos alimentarios, que amenazan la economía doméstica. (Lipovetsky, 2007, pág. 215)

Así, ORLAN utiliza su cuerpo femenino como una estrategia política, por medio del arte toma acción y abre un hilo crítico tanto a la religión como al mundo del arte, visibilizando la opresión sexual a la que el cuerpo femenino se le ha atado, resignificando los estereotipos de género.

De acuerdo con Stuart Hall (2010), los estereotipos son representaciones sociales que “[...] retienen unas cuantas características “sencillas, vividas, memorables, fácilmente percibidas y ampliamente reconocidas” acerca de una persona, reducen todo acerca de una persona a esos rasgos, los exageran y simplifican y los fijan sin cambio o desarrollo hasta la eternidad” (pág. 430). y cuya función es la de “[desplegar] una estrategia de “hendidamiento”. Divide lo normal y lo aceptable de lo anormal y de lo inaceptable. Entonces excluye o expulsa todo lo que no encaja, que es diferente” (pág. 430).

En consecuencia, tanto en la vida de ORLAN como en su obra, se advierte un proceso de deconstrucción que se origina de la necesidad de la artista de resignificarse obedeciendo a ese proceso de búsqueda y construcción de una identidad propia.

La deconstrucción como concepto *derridiano*, refiere a una estrategia de cuestionamiento y acción, que pretende crear una “fisuración interna, lenta pero irresistible, de todo el discurso tradicional” (Peretti, 1989, pág. 127). Por lo tanto, la deconstrucción:

[...] permite desmontar por completo el esquema tradicional de la cultura occidental y descubrir que, en todas las grandes creaciones de dicha cultura, existen siempre unas opciones implícitas y previas disimuladas detrás de los sistemas de pensamiento o de los juicios de valor que se pretenden más coherentes. (Peretti, 1989, pág. 128)

Dicha estrategia requiere cierto carácter dual el cual en primer lugar exige la crítica interna del propio pensamiento, utilizando las herramientas e instrumentos del mismo; y, por otro lado, implica un cambio violento de posición, un desplazamiento hacia lo externo (Peretti, 1989).

Sin embargo, en dicha estrategia de deconstrucción se hace visible “la necesidad de combinar ambas alternativas en un gesto menos simple que el de la mera anulación, destrucción o demolición” (Peretti, 1989, pág. 127). Por lo tanto, la deconstrucción en ORLAN se encuentra en la manera en la que utiliza su propio cuerpo y los valores canónicos de las representaciones artísticas femeninas en el arte. No abandona dichas jerarquías, sino que manipula los valores establecidos a las corporalidades y las utiliza para intentar fisurar e invertir los mismos estereotipos establecidos, su propia fisonomía es llevada a otro terreno, desplazando los conceptos de lo entendido por lo bello de lo femenino.

La primera parte de *La réincarnation de Sainte ORLAN* consiste en un proceso de manipulación de imágenes digitales, un autorretrato formado por un collage de imágenes (fig. 9)

[...] a partir del programa de computador *morphing*, [ORLAN] combinó su propia cara con la de la *Mona Lisa* de Leonardo [frente], con una escultura anónima de *Diana* del Colegio de Fontainebleu [nariz], con *Europa* de Gustave Moreau's [boca], con *Venus* de Boticelli [mentón] y con *Psique* de Francois Pascal Simon Gérard [mentón], para crear una nueva imagen de sí misma. (Echeverri A. M., 2003, pág. 122)

ORLAN explica el porqué de la selección de estos rostros de mujeres en la historia del arte:

Diana fue escogida porque ella está subordinada a los dioses y a los hombres; ella es activa, incluso agresiva, porque ella lidera un grupo, Mona Lisa, un personaje faro en la historia del arte, fue escogida como un punto de referencia porque ella no es hermosa de acuerdo a los estándares de belleza actuales, porque hay algo de “hombre” bajo esta mujer. Ahora sabemos que es un auto retrato de Leonardo Da Vinci que se esconde debajo de la Gioconda (lo que nos trae de vuelta a un problema de identidad). Psique, porque ella es la antípoda de Diana, evoca todo lo que es frágil y vulnerable en nosotros. Venus por encarnar la belleza carnal, justo como Psique encarna la belleza del alma. [Y] Europa porque ella es arrastrada por la aventura y mira hacia el horizonte. [Traducción propia del inglés] (O'Bryan, 2005, pág. 18)



Figura 9. Fotografía que ilustra la primera parte de *La Réincarnation de Sainte ORLAN*. Context of Practice. (s/f)

Por lo tanto, en esta primera etapa de construcción de la imagen facial de ORLAN, su propio rostro se convierte en una síntesis de representaciones femeninas de la historia del arte. ORLAN comenta respecto a las razones de la selección de sus referencias:

Construí mi autorretrato mezclando... representaciones de diosas de la mitología griega: escogidas no por los cánones de belleza que supuestamente representan, sino por sus historias... estas representaciones de personajes femeninos han servido como una inspiración para mí y han influenciado profundamente en mi trabajo de una manera simbólica. De este modo, sus imágenes pueden resurgir en los trabajos que produzco, con consideración a sus historias. [Traducción propia del inglés] (O'Bryan, 2005, pág. 18)

Así, en esta primera parte de este tecnoperformance de manera herética ORLAN, intenta crear una ruptura hacia las creencias y valores fuertemente arraigados y engendrados por la religión judeo-cristiana, al tomar su cuerpo ya no como una creación a imagen y semejanza con Dios, sino que lo convierte en materia, materia disponible y moldeable de acuerdo a los anhelos y deseos de cada individuo, desacralizando así el tópico del cuerpo humano. ORLAN sentencia: “De hecho, la primera parte de mi trabajo es un cuestionamiento de mi cultura occidental y de la iconografía, de la iconografía cristiana, yo he intentado tomar distancia con respecto a Occidente” (macbamusero, 2017).

La segunda parte de *La réincarnation de Sainte ORLAN* consiste en las cirugías estéticas en sí. (fig. 10) Durante los años de 1990 a 1993, la artista comienza su proceso de transformación facial. Cada una de las intervenciones médicas se trata de un performance en toda regla

[...] la paciente, el cirujano y las enfermeras llevan trajes de alta costura, diseñados en algún caso por Paco Rabanne, y la sala de operaciones está adornada con un crucifijo, frutas de plástico y enormes carteles con el nombre de los patrocinadores de la operación, al estilo *kitsch* de las carteleras de cine de los años cincuenta. El

comportamiento de ORLAN, que se encuentra solamente bajo anestesia local, se parece más al de una directora de en un plató de cine que al de una paciente; durante una operación en Nueva York en 1993, leyó fragmentos de un libro de psicoanálisis y se comunicó por teléfono con miles de espectadores del mundo entero que iban siguiendo el acontecimiento en directo, vía satélite. (Echeverri A. M., 2003, pág. 124)



*Figura 10. La Réincarnation de Sainte ORLAN. 1990. ORLAN. (1990)*

Echeverri reflexiona acerca de este performance:

[...] es el ideal de belleza de la sociedad actual lo que ORLAN cuestiona: la ciencia, la tecnología y sus desarrollos; los cánones establecidos y el consciente mundo capitalista dominado por los medios de comunicación, convierten el cuerpo en un objeto susceptible de redefinirse para acercarse a un ideal creado por computadores, un ideal que no existe en la vida real. (Echeverri A. M., 2003, pág. 125)

Partiendo de lo anterior, nos resulta importante en primer lugar la manera en la que la artista se percibe inconforme con lo heredado biológicamente, y que es la principal línea que atraviesa tanto la obra como vida de la artista. Y en segundo lugar la forma en la que ORLAN utiliza las mismas herramientas que oprimen al cuerpo y al sujeto de manera contraria a su fin de naturaleza consumista. Además, en este proceso en donde la artista se destruye y se reconstruye continuamente se advierte la constante de búsqueda de identidad. Orlan recurre a su genealogía europea, explora su propia historia para poder entender su ser en el tiempo.

“Las cirugías no son operaciones personales, son operaciones para crearme una nueva imagen, para hacer nuevas imágenes en mi obra con nuevas referencias” (macbamuseo, 2017).

En ese contexto, ORLAN con sus acciones artísticas, crea sus propios ideales de belleza, los materializa en su fisionomía, intenta desvanecer los límites entre lo moral, lo estéticamente aceptado y regulado socialmente; invierte los valores de lo considerado bello, y utiliza las cirugías estéticas de modo inverso para lograrlo, vive de acuerdo a su visión del mundo. A su vez, ORLAN intenta dismantelar la institución biológica, esto al recurrir a diversos procesos tecnológicos para la re-configuración y búsqueda de su propia identidad.

Podemos identificar *La réincarnation de Sainte ORLAN*, como un parteaguas en la producción artística de ORLAN. Dicha obra se encuentra dividida en nueve operaciones quirúrgicas, con las cuales ORLAN modifica su propia fisionomía, pues, de acuerdo a su postura política, el concepto de belleza occidental es un constructo ideológico que oprime, condiciona y domina con sus cánones aun imperantes. De esta manera, su rostro se transforma por medio de la cirugía estética, siempre de acuerdo a sus propios conceptos de belleza. De este modo, ORLAN toma una postura crítica hacia el sistema capitalista de

consumo pues utiliza las cirugías estéticas de manera inversa, pues ella no recurre a estos procesos médicos para alcanzar un ideal de belleza imperante y estereotipado.

Para Foucault (2007) éstas fuerzas del sistema capitalista, es denominado como bio-poder, y lo define como:

[...] [U]n elemento indispensable en el desarrollo del capitalismo; este no pudo afirmarse, sino al precio de la inserción controlada de los cuerpos en el aparato de producción y mediante un ajuste de los fenómenos de población a los procesos económicos. Pero exigió más; necesitó el crecimiento de unos y otros, su reforzamiento al mismo tiempo que su utilizabilidad y docilidad; requirió métodos de poder capaz de aumentar las fuerzas, las aptitudes y la vida en general, sin por ello tornarlas más difíciles de dominar. (pág. 170)

De acuerdo con Baudrillard y como menciona respecto a los devenires del cuerpo en una sociedad contemporánea:

[...] las estructuras actuales de la producción/consumo inducen al sujeto a realizar una práctica doble, vinculada con una representación desunida (pero profundamente solidaria) de su propio cuerpo: la de cuerpo como CAPITAL y la del cuerpo como FETICHE (u objeto de consumo). En ambos casos, lo importante es que, lejos de negar u omitir el cuerpo, el sujeto, deliberadamente, lo invista psicológicamente e invierta económicamente en él. (Baudrillard, 2009, pág. 156)

La anterior sentencia resuena con la filosofía de vida de ORLAN y su acción política subversiva frente a las estructuras de control. En este caso al sistema económico imperante del capitalismo, el cual, ha convertido al propio cuerpo en el último objeto de consumo, pues

gracias a estrategias mercadológicas, los estereotipos imperantes de la belleza occidental se siguen fortaleciendo, a la vez que condicionan las corporalidades con estereotipos de belleza, relegando a quienes no encajan en dicho canon estético. ORLAN comenta:

Es muy importante para mí y yo he querido reinventarme a mí misma y recrearme a mí misma, ya sea mi nombre o físicamente para poder salir de las presiones sociales, culturales, religiosas y políticas, y con frecuencia lo político se une con lo religioso para poder manipular mejor a las masas. (macbamuseo, 2017)

Vásquez Rocca, reflexiona sobre el modelo económico capitalista y la manera en la que condiciona la vida de las personas:

La sociedad de consumo supone la programación de lo cotidiano; manipula y determina la vida individual y social en todos sus intersticios; todo se transforma en artificio e ilusión al servicio del imaginario capitalista y de los intereses de las clases dominantes. El imperio de la seducción y de la obsolescencia; el sistema fetichista de la apariencia y alienación generalizada. La construcción del sentido social se desplaza del espacio de la política, hacia un mundo que no tiene historia, solo pantalla. Son las nuevas formas de producción, las de un nuevo universo simbólico en donde se resignifican las viejas utopías mediante un proceso de descontextualización que las convierte en imágenes sin historia; en mercancías. (Vázquez, A., 2014)

En ese sentido, Baudrillard sitúa a las corporalidades femeninas como las más susceptibles al bombardeo y presión mercadológica, puesto que se hace evidente la carga sexual que acompaña a los conceptos de salud y belleza.

Junto con la belleza, [...] la sexualidad orienta hoy en todas partes el «redescubrimiento» y el consumo del cuerpo. El imperativo de belleza, que es imperativo de resaltar el valor del cuerpo por la vía de la reinversión narcisista, implica lo erótico entendido como la manera de resaltar el valor sexual. (Baudrillard, 2009, pág. 161)

Respecto a *La réincarnation de Sainte ORLAN*, ORLAN comenta:

Mi trabajo no se opone a la cirugía estética, sino a los estándares de belleza, a los dictados de una ideología dominante que se impresiona cada vez más en la carne femenina (así como en la masculina). La cirugía estética es una de las áreas en las que el poder del hombre sobre el cuerpo de la mujer puede inscribirse con más fuerza. No habría podido obtener del cirujano masculino lo que obtuve de mi cirujana; el primero quería, creo, mantenerme "linda". [Traducción propia del inglés] (O'Bryan, 2005, pág. 19)

De acuerdo con Echeverri:

ORLAN retoma el viejo dilema de la ciencia moderna en tanto artificial, como aquello que se opone a la naturaleza, a la condición natural del ser humano. Asimismo, está cercana al doctor Frankenstein, con la diferencia que ella es su propia creación. (Echeverri A. M., 2003, pág. 127)

De la misma manera, ORLAN pone también en evidencia las nuevas formas de concebir lo humano y pone en jaque las representaciones sociales del mismo, además de los conceptos y aparatos que lo atraviesan. Pues es a partir de esta obra que ORLAN comienza a autoconcebirse como un objeto susceptible al cambio sociocultural y tecnológico, que

metamorfosea en servicio de la búsqueda de una identidad propia, así como al servicio del arte.

### **2.3. *Défiguration-Refiguration, Self-hybridations Séries***

Las llamadas series *Self-hybridations* (Autohibridaciones) consisten en una experimentación de la imagen facial de ORLAN. En dichas series:

[...] la artista produce (con la ayuda de un experto canadiense en informática, Pierre Zovillé, con el que se comunica a través de internet) un conjunto de fotografías manipuladas digitalmente en las que combina sus rasgos, [los] que presuntamente encarnan los criterios estéticos actuales [...] [y los hibrida] con los rasgos de estatuillas o máscaras antiguas del arte maya, azteca o tolteca, culturas en las que, como es bien sabido, se practicaban deformaciones corporales que resultan aberrantes e inaceptables desde el punto de vista occidental. (Mayayo, 2004, págs. 157, 158)

Para dicha serie, ORLAN abandona su cuerpo físico y deja de lado las intervenciones quirúrgicas con las que ha ido modificando su fisionomía, para dar paso a un cuerpo virtual, una imagen digital manipulable para concretar su proceso de hibridación. Al igual que en *La réincarnation de Sainte ORLAN*, ORLAN retoma la postura crítica hacia las diversas representaciones femeninas.

Sin embargo, aunque este abandono del cuerpo biológico de los tecnoperformances de ORLAN y la consecuente manipulación, espectacularidad e impacto que implica la transgresión al mismo por medio de las intervenciones quirúrgicas, podrían suponer cierto retroceso en su acción artística, podemos advertir que, como menciona Mejía (2014) respecto al pensamiento posthumanista que “concibe los cuerpos virtuales generados por computadora

[avatares]<sup>9</sup> como copias e imágenes del cuerpo real, como una especie de ‘cuerpos reencarnados’ que interactúan con otros cuerpos en Internet” (pág. 149). En ese orden de ideas, la serie de *Self-hybridations* representa una prolongación de la misma ORLAN, no son sólo imágenes que replican el conjunto de características físicas distintivas de ORLAN, sino que le permiten existir en un plano de realidad diferente. En ese contexto:

ORLAN como autohibridación virtual es una continuación de la reencarnación quirúrgica, porque en el centro de su trabajo siempre se encuentra la premisa de que la belleza se construye de acuerdo con los estándares históricos y culturales ... deconstruye y aplica indicadores de belleza en/sobre su cuerpo, uno en vivo, uno virtual: este es mi cuerpo ... este es mi software. [Traducción propia del inglés] (O'Bryan, 2005, pág. 134)

En esta serie de fotografías, el rostro de ORLAN se hibrida con rasgos fisionómicos relacionados a las modificaciones estéticas corporales pertenecientes tanto a la cultura mesoamericana (*Self-hybridations, Série Précolombiennes* (1998)), como a la de las antiguas tribus africanas (*Self-hybridations, Série Africaines* (2002-2003)) e indio americanas (*Self-hybridations, Série Indienne-Américaine* (2005-2008)). La misma ORLAN comenta acerca de este ejercicio y experimentación sobre su propia imagen:

Son obras hechas después de las operaciones utilizando una nueva imagen y haciendo nuevas imágenes, pero cuestionando únicamente la cultura no occidental. Comencé por la precolombina: la azteca, la olmeca, trabajé mucho tiempo en el Museo Nacional de

---

<sup>9</sup> Avatar es una palabra india que se utiliza cuando se quiere indicar la representación corporal de un ser inmortal, entendiendo que dicho ser se encuentra en “otro mundo” que tiene existencia paralela al nuestro. En el contexto digital, el término se asocia a la representación gráfica de un sujeto en el escenario virtual. (García & Gómez, 2014, pág. 266)

Antropología de México y luego trabajé con África, porque he viajado mucho por África. (macbamuseo, 2017)

Mientras que para *La réincarnation de Sainte ORLAN*, la artista realizaba una búsqueda dentro de sus propias raíces y su cultura Occidental, para *Self-hybridations* ORLAN se embarca en una búsqueda dentro de las culturas primigenias fuera de Europa, las existentes antes de las colonizaciones. Toma distancia de su propia cultura y revisita las culturas no occidentales anteriormente mencionadas.

Para *Self-hybridations, Série Précolombiennes* (1998) (fig. 11), la ORLAN virtual se autohibrida con las modificaciones estéticas faciales consideradas bellas en las culturas precolombinas. Estas imágenes pueden ser interpretadas como una síntesis de estos rasgos y podemos encontrar similitudes dentro del arte prehispánico, como las representadas en figurillas mayas. “En su propio rostro, ORLAN se apropia de cráneos agrandados, narices cuadradas mayas y una imagen de Xipe Totec representada como un depredador que lleva la piel de sus víctimas” [Traducción propia del inglés] (O'Bryan, 2005, pág. 10). Esta primera serie se caracteriza por estar elaborada principalmente en colores brillantes y fuertes en donde predominan los colores tierra, amarillos, negros y rojos.



*Figura 11. Défiguration-Reefiguration, Self-hybridation Précolombienne n°28. ORLAN. (1998)*

Estas series son el resultado de consultar y revisar el arte precolombino disponible en el Museo Nacional de Antropología en la ciudad de México, en especial la producción estatuaria de las culturas olmecas, mayas y aztecas. De ahí ORLAN recupera diversas modificaciones corporales realizadas por los pueblos prehispánicos antes de la conquista española, ORLAN comenta sobre las referencias artísticas de esta serie

[...] [surge] de las representaciones olmecas, mayas, o de la máscara mortuoria del rey Pakal con la que he trabajado mucho porque posee una especie de enigma, con esta especie de gran nariz que parte de la frente, no sabemos de hecho si es una nariz falsa, o si realmente él podía tener morfológicamente una nariz como esa. [...] Encontramos mucho este tipo de nariz en toda la estatuaria, entonces quizás sea esta pieza la que me

interesa mucho efectivamente, [sic] la pieza del rey Pakal y lo que hice con ella. [T]ambién todas las deformaciones de cráneo me han siempre interesado, porque son extremadamente violentas en relación con los huesos, puesto que los pone completamente en otra posición, y lo que es absolutamente fantástico, es decirse [sic] que esto ha ocurrido, la fabricación de estos cráneos deformados, prácticamente de la misma manera en Egipto, en África, en mi país, entre los merovingios, y también entre los aztecas, los olmecas, etc. (Museo del Palacio de Bellas Artes, 2016)

En contraste, la serie de *Self-hybridations, Série Africaines* (2002-2003) (fig. 12), se encuentra elaborada en colores blanco y negro, esto debido a que

Los blancos y negros aluden al género de fotografías documentales tomadas de pueblos no occidentales por el antropólogo occidental. Nuestro lenguaje visual preprogramado los interpreta como documentales y las cualidades de la comedia, lo grotesco y lo carnavalesco faltan momentáneamente en estas imágenes. [Traducción propia del inglés] (O'Bryan, 2005, pág. 137)



*Figura 12. Self-hybridation Africaine, Femme Surmas Avec Labret Et Visage De Femme Euro-Stéphanoise Avec Bigoudis. ORLAN. (2002)*

En esta segunda producción ORLAN retoma elementos estéticos propios de las culturas africanas como los motivos que se encuentran en las máscaras, los collares de aros que alargan el cuello y los platos labiales y los autohibrida con sus rasgos caucásicos. Aunque en un primer acercamiento

[I]as motivaciones detrás de las [*Self-hybridations, Série Africaines*] se compararon con el uso de cara negra por parte de un juglar, lo que crea una alteridad carnavalesca que sirve para exacerbar la brecha entre lo normativo y lo grotesco (el yo y el otro). [Traducción propia del inglés] (O'Bryan, 2005, pág. 136)

Sin embargo, una revisión más consciente nos lleva a revisar también un aspecto satírico en las series antes mencionadas, ya que lo satírico se encuentra atravesado por lo cómico, pero también por lo trágico, nos habla entonces, de una lucha de clases, de razas, en

donde lo Otro busca la forma de expresar su propia tragedia. Lo satírico permite invertir el orden social y las jerarquías (Eco, 2011).

La misma ORLAN comenta respecto a los registros fotográficos consultados para la creación de esta serie de imágenes basadas en las tribus africanas:

África me ha dado mucho y hay una gran libertad en las obras africanas, entonces me interesé en las máscaras, pero no sólo eso, también me interesó mucho la fotografía etnográfica, la primera fotografía donde se va a fotografiar al otro, de una manera extremadamente curiosa, a veces despectiva de otra cultura. Era realmente fotografiar al Otro, con O mayúscula. (macbamuseo, 2017)

La última de las series revisadas, *Self-hybridations, Série Indienne-Américaine* (2005-2008) (fig. 13) presenta imágenes menos carnavalescas, aunque igual de poderosas. Sobre un fondo rojo, una ORLAN con diferentes edades rescata los rasgos de las culturas indígenas de Norte América; ataviada con los ropajes característicos de los indígenas, plumas, maquillaje facial, animales que remiten a figuras totémicas y fuerzas animales, e inclusive en alguna imagen se observa una cruz pintada sobre la frente de la ORLAN virtual que pudiera representar la conquista ideológica y espiritual de Europa. Sobre todos estos rasgos resaltan los característicos implantes frontales de ORLAN.

Con esta producción visual

ORLAN se infiltra en el mito para capturar mejor su savia espiritual. El ritual, muy presente en su trabajo desde el principio, se revisa aquí a la luz de la historia. Precisamente en la historia de Estados Unidos, aquello sobre lo que uno arrojó rápidamente un velo modesto: la violencia de los pioneros y luego la de una nación con

respecto a las tribus indias, los sucesivos exterminios y, hoy, la búsqueda y la conquista de una identidad ociosa. Las conexiones que establece con la narrativa histórica nunca están lejos de sus preocupaciones políticas feministas y humanistas. [Traducción propia del francés] (Posnic. E., 2008)

En esta serie puede observarse una clara referencia al trabajo del pintor George Catlin, quien retrataba a los indígenas de los pueblos norte americanos, ORLAN al hacer esta referencia “[...] aplica una doble puesta en escena: su fotografía "mira" a la pintura estadounidense que "mira" a la historia universal del arte” [Traducción propia del francés] (Posnic, E., (2008)

Este proceso de búsqueda en el que ORLAN revisita las culturas primigenias resuena con la reflexión acerca de la construcción de identidad/otredad, propuesta por Hall:

[N]o hay identidad sin la relación dialógica con el Otro. El Otro no está afuera, sino también dentro del uno mismo, de la identidad. Así, la identidad es un proceso, la identidad se fisura. La identidad no es un punto fijo, sino ambivalente. La identidad es también la relación del Otro hacia el uno mismo. (Hall, 2010, pág. 344)



Figura 13. *Refiguration / Self-Hybridation, Série Indienne-américaine #7: Portrait Peint de Tís-Se-Wóo-Na-Tís, Celle Qui Lave Ses Genoux, Épouse Du Chef, Avec Un Portrait Photographique D'ORLAN*. ORLAN. (2005)

Femeninas, ornamentadas, tatuadas y escarificadas. Con piel roja, con piel de piedra y ébano. La serie de *Self-hybridations* se diferencia de *La réincarnation de Sainte ORLAN*, ya que no poseen cuerpo, este se encuentra ausente o cubierto. Son sólo cabezas, estáticas en el tiempo, autohíbridadas y auto-divinizadas, como testigos de la historia y receptáculos del conocimiento.

En consecuencia, en ese continuo proceso de construcción de una identidad propia, ORLAN asimila aquello externo a su cultura europea, pero que ella identifica históricamente necesario para la reconfiguración de la relación con su diferencia, su relación con el Otro, es así que queda de manifiesto que todas las civilizaciones tenemos un pasado en común y un

presente colectivo, y que todos pertenecemos a una civilización híbrida que comparte orígenes raciales globales.

El concepto de culturas híbridas, es uno de los principales objetivos de estudio en García Canclini quien comenta al respecto del mismo:

[...] este término [tiene] mayor capacidad de abarcar diversas mezclas interculturales que con el de mestizaje, limitado a las que ocurren entre razas, o sincretismo, fórmula referida casi siempre a funciones religiosas o de movimientos simbólicos tradicionales. Pensé que necesitábamos una palabra más versátil para dar cuenta tanto de esas mezclas "clásicas" como de los entrelazamientos entre lo tradicional y lo moderno, y entre lo culto, lo popular y lo masivo. Una característica de nuestro siglo, que complica la búsqueda de un concepto más incluyente, es que todas esas clases de fusión multicultural se entremezclan y se potencian entre sí. (García N. C., 1997, pág. 111)

El término de hibridación en las culturas comparte similitudes con las ya antes mencionadas hibridaciones corporales, entre ellas, el que ambas presentan problemas para una definición disciplinar y la complejidad para un análisis interdisciplinario. Además, ambas se basan en alianzas fecundas entendidas como mestizaje y que surgen de las interacciones de la cultura europea, la africana y la indígena americana (García N. C., 1997).

Frente a esto, al igual que en sus obras anteriores, aparece nuevamente en ORLAN la postura antagónica hacia los cánones de belleza establecidos, pero, además, explora un periodo de la historia en el que el papel del ser femenino distaba de lo concebido actualmente, el de las culturas antes de las conquistas y antes de las evangelizaciones. Con dicho razonamiento, ORLAN evidencia que, en las sociedades precoloniales, la mujer no se

encontraba sometida al constructo de belleza, ni era limitada socialmente por el mismo, por el contrario, era valorada por su función social en cuanto a mágica, procreadora y cuidadora.

Lipovetsky (2007) menciona en su reflexión acerca del llamado “sexo bello” en este periodo histórico, que “la diosa no es celebrada por su hermosura, sino en cuanto señora de los animales y de las fuerzas incontroladas, poder divino de vida y de muerte” (pág. 95). Es decir, la concepción de la mujer se basaba en su función dentro de una sociedad precolonial, antes de que lo femenino fuera asociado, atravesado y construido por conceptos de una estética anatómica armoniosa y una ideología cristiana.

Sobre este apartado Ezcurdia (2018) menciona con relación a Deleuze y el principio de rostridad:

Los “pueblos primitivos” no se determinan en una conciencia subjetivada y significada, sino en un cuerpo recorrido por intensidades animales. El hombre primitivo no posee un rostro que hace patente un proceso de significación y subjetivación -teniendo como modelo el rostro de Cristo- sino una cabeza inserta en un cuerpo [...] [que] se constituye como horizonte de formas de hacer experiencia que se resuelven en registros de espiritualidad ligados al culto a la naturaleza. (pág. 132)

Como puede observarse, en este periodo de la historia no existían aparatos sociales que marcaran una diferenciación entre hombre y mujer, aunque sí existía una supremacía del varón. Esta ausencia de sistemas como una belleza anatómica basada en cánones o una división de clases sociales es lo que ORLAN recupera como elementos para lograr una resignificación de conceptos contraponiendo e hibridando sus propios rasgos europeos con elementos tradicionales y distintivos de cada cultura que revisita

[...] los ornamentos, tatuajes y deformaciones corporales [que] pueden, aquí y allá, resultar más espectaculares o ricos en la mujer que en el varón, mas ello no atestigua en modo alguno una religión estética de la mujer, por cuanto dichos signos están siempre cargados de valores simbólicos, mitológicos, identitarios, mágicos, rituales. (Lipovetsky, 2007, pág. 96)

Para nuestra investigación retomaremos entonces, el concepto de rostridad desarrollado por Deleuze y Guattari, y enunciado por Ezcurdia como “el rostro de Cristo” (Ezcurdia, 2018). Dicho concepto lo podremos desplegar sobre dos ejes, uno relacionado con una función civilizadora y el segundo vinculado con el concepto cultural de belleza.

Sobre el primer eje, la función civilizadora, como bien concluye Ezcurdia (2018) “la creación de conciencias rostrificadas es el resorte de la conversión de los pueblos primitivos o bárbaros en pueblo civilizado” (pág.141).

Por lo tanto, ORLAN detecta este devenir cultural e ideológico y utiliza los cánones de belleza opuestos diametralmente a los propios, en una inmersión visual hacia imágenes manipuladas digitalmente, utilizando su rostro para polarizar y evidenciar la dominación e incluso en ocasiones, obliteración de una cultura sometida por otra.

El carácter universal y monoteísta del cristianismo asegura la desvalorización y la negación de la cultura de los pueblos primitivos, anclada en el cultivo del cuerpo o el inconsciente mismo [...], la iglesia se constituye como un aparato de captura que, toda vez que sujeta y organiza los cuerpos vivos bajo el régimen de la heteronomía moral, borra toda huella de una experiencia arcaizante de lo real, en la que el cuerpo vivo manifieste las intensidades que lo recorren interiormente dando lugar a las formas de

cultura fundadas precisamente en una producción inconsistente. (Ezcurdia, 2018, pág. 141)

Ezcurdia continúa en relación con el concepto de rostridad desarrollado por Deleuze y Guattari:

[...] si el rostro es Cristo, es decir, el Hombre blanco medio-cualquiera, las primeras desviaciones, las primeras variaciones-tipo, son raciales: hombre amarillo, hombre negro, hombres de segunda o tercera categoría. También ellos serán inscritos sobre la pared, distribuidos por el agujero. (Ezcurdia, 2018, pág. 140)

La anterior observación nos produce interés dado que, refuerza nuestra apreciación acerca del concepto de belleza occidentalizado instaurado en las culturas precoloniales y que se relaciona con el proceso de conquista ideológica y espiritual. El autor continúa: “El rostro es el propio Hombre blanco, con sus anchas mejillas blancas y el agujero negro de los ojos. El rostro es Cristo. El rostro es el Europeo tipo, ese que Ezra Pound llamaba el hombre sensual cualquiera [...]” (Ezcurdia, 2018, pág. 140).

Por lo tanto, la serie *Self-hybridations* explora la materia primigenia de los pueblos precoloniales ya que estos:

[...] ofrecen [...] un horizonte de experiencia que viene a otorgar a [la] reflexión filosófica su determinación como marco para rastrear la potencia de lo menor, en tanta afirmación de grupos minoritarios que plantan cara al poder y su lógica de dominación. (Ezcurdia, 2018, pág. 162)

Con este cambio de posición respecto a los pueblos precoloniales ORLAN identifica y reacciona contra las ideologías impuestas por medio de las conquistas, tanto territoriales como espirituales

Como Michael Foucault ha argumentado con tanta fuerza, la normalización es uno de los grandes instrumentos de poder en la era moderna, que complementa, si no reemplaza, otros signos de estatus y rango: "En cierto sentido", escribe, "el poder de la normalización impone la homogeneidad; pero se individualiza al hacer que sea posible medir brechas, determinar niveles, fijar especialidades y hacer que las diferencias sean útiles encajándolas en un Otro". [Traducción propia del inglés] (O'Bryan, 2005, pág. 137)

En ese contexto, la serie de *Self-hybridations* es además de una producción visual y digital, un rastreo y documentación del cómo se ha realizado y han triunfado la domesticación y la sujeción de las corporalidades.

Respecto al segundo eje, el del concepto cultural de belleza, ORLAN explica sobre el mismo, como propulsor de su obra:

Yo quise demostrar que la belleza es únicamente una cuestión de ideología dominante, del aquí y ahora [...] [.] [C]ada 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 planteo a través de mis obras, son preguntas sobre los parámetros de belleza que se nos imponen. (macbamuseo, 2017)

En consecuencia, lo que resulta del choque de ambas conceptualizaciones estéticas; la europea, con la precolonial, se traduce en imágenes que, por intenciones ideológicas antes mencionadas, irrumpen en la concepción actual de lo bello. Resultan nuevas concepciones en forma de imágenes híbridas y grotescas, para una sociedad regida ahora más que nunca por conceptos de lo bello y que se subordinan al consumo.

Adorno (2004) comenta acerca de la significación actual sobre este efecto de contraposición de elementos estéticos:

La fealdad arcaica, las máscaras de los cultos caníbales, eran en contenido, imitación del miedo, que difundían en torno a sí como expiación. Con la depotenciación del miedo mítico mediante el despertar del sujeto desaparecen los rasgos del tabú que eran el órgano de éste; esos rasgos sólo son feos a la vista de la idea de reconciliación, que entra en el mundo con el sujeto y con su libertad. (pág. 93)

La anterior sentencia pone de manifiesto el elemento de lo perturbador y lo prohibido para la mirada colonizadora, es decir remite a que todo lo anterior, a que todo lo construido antes del cristianismo pertenece a lo pagano, a lo macabro y que indudablemente desvela la supuesta monstruosidad latente dentro de cada individuo que se manifiesta con la repulsión y desaprobación ante un rostro modificado bajo una línea estética que se reconoce diferente.

ORLAN comenta respecto a los procesos colonizadores y las representaciones híbridas:

En todo caso, las civilizaciones han tratado de fabricar los cuerpos, y no sólo los cuerpos, sino de formatear aquello que hay dentro del cuerpo, en las cabezas[.] [E]ntonces, el híbrido... por supuesto [*sic*], hay enseguida una puesta en perspectiva

con algo otro, que puede a la vez modificar el cuerpo, la apariencia[.] [P]or ejemplo, yo me interesé mucho también [*sic*] en los hindús [*sic*], los dioses y diosas hindús [*sic*], de hecho, cambian de apariencia, para hacer nuevos trabajos, nuevas hazañas[.] Creo entonces que también la idea es salir a buscar en otro lugar, poner en perspectiva aquello que uno es. El híbrido provoca siempre curiosidad evidentemente, es como un enigma que intentamos abordar y comprender, entonces efectivamente hay inmediatamente algo que pasa con nuestra información a la vez filosófica, étnica, antropológica, intentamos comprender donde estamos, lo que hacemos para poder encontrar dónde se sitúa el objeto y de qué manera podemos hablar de este objeto que es lo exterior. (Museo del Palacio de Bellas Artes, 2016)

Por lo tanto, en la eterna búsqueda y construcción de una identidad propia es esa nueva mirada la que ORLAN asimila y reconoce como necesaria puesto que, de acuerdo con Hall (2010)

No hay manera, me parece a mí, en la cual las personas del mundo pueden actuar, hablar, crear, entrar desde los márgenes y hablar, o puedan comenzar a reflejar en su propia experiencia, a menos que vengan de algún lugar, de alguna historia, de heredar ciertas tradiciones culturales. Lo que hemos aprendido acerca de la teoría de enunciación es que no hay enunciación sin posicionalidad. Uno tiene que posicionarse en algún lugar en aras de decir cualquier cosa. Así, nosotros no podemos prescindir de ese sentido de nuestra propia posicionalidad que es connotado por el término de etnicidad. (pág. 346)

En consecuencia, este cambio de posicionalidad permite entender que la etnicidad y la raza, al igual que las corporalidades, no son entidades fijas e inmutables, dejan de ser

conceptos monolíticos; sino que éstos, se encuentran atravesadas por la temporalidad y la espacialidad, lo que resulta en productos de las condiciones históricas (Szurmuk & Mckee, 2009).

Es así que ORLAN encuentra en las culturas precoloniales la potencia para su discurso sobre la subversividad, gracias a esta mirada hacia el Otro, el olvidado y el anulado.

Sobre esta postura Ezcurdia reflexiona:

La potencia de lo menor implica una vía crítica y productiva en la que el cuerpo vivo, a la vez que se afirma como plexo de imágenes y fuerzas activas, resiste a la axiomática de la dominación capitalista. Lo menor o minoritario es la producción de singularidades que hacen del propio tejido social en el que se constituyen, nichos de libertad que resisten junto a una globalización capitalista que hace de los Estados nacionales instrumento de su producción maquínica. (Ezcurdia, 2018, págs. 144, 145)

Para Deleuze este deslizamiento hacia los pueblos precoloniales se traduce en el devenir indio, y que define como:

[...] componer un encuentro, en el que el paso “entre” Occidente y el indio mismo precipite una singularidad que escape del rostro-Uno trascendente. [...] [U]n [...] devenir en el que la recuperación del cuerpo vivo se traduzca en un proceso de emancipación global dado por la ruptura de las formas de hacer experiencia característica de la globalización capitalista[.] [...] [U]na producción deseante que incorpore la dimensión inconsciente; ante el exterminio, la composición de “anomales” o “monstruos” que se constituyen como focos de resistencia y emancipación: devenir indio como afirmación inmanente de una producción de sentido dada por la afirmación

de un cuerpo que se vertebra en el horizonte de afecciones activas. (Ezcurdia, 2018, pág. 167)

El devenir indio en ORLAN se encuentra en la manera de crear híbridos, para ella no se trata de crear híbridos como un espectáculo de horror, sino en encontrar potencia para su discurso. ORLAN comenta:

Las *Self-hybridations* (materializadas por fotografías) se han hecho conectando obras de civilizaciones pasadas y perdidas que representaban las normas de belleza en ese momento a mi propia cara, destinadas a encarnar los criterios de belleza en nuestro tiempo con la ironía adicional de dos huevos de paloma que sobresalen en mis sienes, como dos volcanes en erupción contra la ideología dominante [...]. [Traducción propia del inglés] (O'Bryan, 2005, pág. 135)

Es así que en la serie *Self-hybridations*, la postura de ORLAN como una forma de vida política, y de resistencia; comparte con las civilizaciones coloniales lo que para Deleuze es “un horizonte de experiencia que viene a otorgar a su reflexión filosófica su determinación como marco para rastrear la potencia de lo menor [...] [de los] grupos minoritarios que plantan cara al poder y su lógica de dominación” (Ezcurdia, 2018, pág. 162).

Deleuze y Guattari reflexionan sobre el devenir y la potencia de lo menor y las otredades:

Lo propio de la minoría es ejercer la potencia de lo no-numerable, incluso cuando está compuesta de un solo miembro. Esa es la fórmula de las multiplicidades. Minoría como figura universal, o devenir todo el mundo. [...] Pero, también, siempre hay un signo que demuestra que esas luchas son el índice de otro combate existente. Por modesta que sea una reivindicación siempre presenta un punto que la axiomática no puede

soportar, cuando las personas reclaman el derecho de plantear ellas mismas sus propios problemas y de determinar al menos las condiciones peculiares bajo las cuales éstos pueden recibir una solución más general (defender lo *Particular* como forma innovadora). (Ezcurdia, 2018, págs. 145, 146)

El pensamiento y acción mutante de ORLAN debido a su constante búsqueda y reconstrucción tanto corporal como identitaria, encuentra resonancia con lo que Deleuze denomina como la última instancia del devenir indio, el de la articulación de una cabeza buscadora.

De acuerdo con Ezcurdia (2018):

La cabeza buscadora es un cuerpo que se ha desestratificado para precipitar un proceso de reterritorialización que culmina en la producción y la afirmación de fuerzas activas. El “entre” entre Occidente y lo menor, entre lo mismo y lo otro, da lugar a una diferencia que se concibe como cabeza buscadora, en tanto cabeza erotizada y deseo no capturado, que satisface un proceso de liberación fundado en la experimentación. (pág. 173)

Deleuze señala que:

La cabeza buscadora es [...] la satisfacción de una intuición que se constituye como una involución creadora. El devenir indio o primitivo, en el caso del hombre occidental, se concibe como la actualización de una memoria productiva que se afirma como la producción de formas novedosas: la cabeza buscadora es el motor de la articulación de líneas de fuga ordenadas en la promoción de afectos puros que generan horizontes de experiencia. Experimentación y búsqueda, encuentro y producción de lo común,

aparecen como formas de resistencia y lucha frente a la modernidad capitalista.  
(Ezcurdia, 2018, pág. 173)

En ese contexto, el quehacer creativo y artístico en ORLAN se construyen al disponer de la Historia y la Historia del Arte. Como cabeza buscadora ORLAN se permite, visitar las diferentes culturas y épocas que considera pertinentes en la construcción de las identidades contemporáneas, pero no volviendo al pasado como un retorno sino revisitándolas desde la mirada de la minoría, del colonizado, no desde la mirada del colonizador. Esto para intentar formar nuevos devenires de identidad, su experimentar se encuentra en las nuevas formas híbridas, y que a su vez son figuras de resistencia que son posibles de materializar gracias al avance tecnológico disponible actualmente.

En orden de las ideas anteriores, ORLAN y su obra, evidencian además de un proceso artístico y de creación intimista, la concepción de las corporalidades como una construcción social, como formas híbridas producidas y que se hacen posibles en la era tecnológica, y que, de cierta forma, se erigen como nuevas formas de vida que se presentan y plantan cara frente a viejas identidades que se fracturan.

## **CAPÍTULO TERCERO**

*“Confiaré mis pensamientos al papel, es cierto; pero ese es un pobre medio de transmitir los sentimientos. Deseo la compañía de un hombre capaz de congeniar conmigo, cuyos ojos respondan a los míos.”*

MARY SHELLEY

*Frankenstein o el moderno Prometeo.*

### **3. EL ORLANOÏDE**

En los capítulos anteriores hemos realizado una investigación sobre el aparecer de los cuerpos artificiales e híbridos tanto en la cultura contemporánea como en las expresiones artísticas, específicamente en la obra de ORLAN. Por otra parte, la revisión de dichas obras, nos ayuda a entender a ORLAN como una artista que en una búsqueda de identidad crea híbridos, recurriendo a la Historia y a la Historia del Arte, abriendo nuevas identidades y posibilidades del ser como algo natural, una evolución o adaptación. Dicha revisión no aparece de manera gratuita, sino que, gracias a este camino, desarrollamos una metodología que nos lleve a poder realizar una aproximación teórica hacia la última pieza de la artista, el llamado ORLANOÏDE.

Esta propuesta metodológica surge debido a que estas nuevas producciones artísticas no pueden leerse o entenderse por medio de las metodologías conocidas. Las formas epistemológicas lineales no nos son suficientes, ya que en caso del ORLANOÏDE implica nuevas formas de hacer, formas que se relacionan con las tecnologías actuales, con los relatos no oficiales, sin dejar de buscar los valores estéticos y artísticos que el ORLANOÏDE posea.

Para realizar este ejercicio teórico, desarrollaremos un análisis interdisciplinar construido sobre tres ejes donde el ORLANOÏDE, será comprendido como cuerpo artificial, representación de ORLAN y finalmente como una forma artística.

#### **3.1. Aproximación teórica al ORLANOÏDE**

El ORLANOÏDE fue presentado por primera vez en la exposición *Artistes & Robots* en 2018, en el Gran Palacio de Bellas Artes en París (ORLAN, s/f) (fig. 10). En dicha presentación, el ORLANOÏDE dialoga con una ORLAN virtual a través de cámaras de video y dos pantallas

en la parte posterior, sobre un fondo negro. Los espejos dispuestos en el escenario crean una ilusión óptica de varios robots replicados en el mismo, según palabras de la artista se trata de un: “Strip-tease artístico, electrónico y verbal. Robot híbrido con generador de textos, de movimientos, que llama a la inteligencia colectiva” [Traducción propia del francés] (ORLAN, s/f).

### 3.1.1. El ORLANOÏDE como cuerpo artificial

El ORLANOÏDE, es un artificio autogestionado por ORLAN (fig. 14), que se hace posible gracias a las tecnologías actuales sobre la construcción de cuerpos mecánicos y de las telepresencias. A su vez, el ORLANOÏDE revela la situación política y sociocultural que atraviesa el humano en la época contemporánea, donde las tecnologías configuran y reconfiguran el cuerpo, las identidades, los géneros y las culturas.



*Figura 14.* Trabajo en progreso del ORLANOÏDE I. ORLAN. (2018)

Como la misma ORLAN afirma, el ORLANOÏDE es un robot, un androide. Ya que este está construido de manera independiente a la corporalidad de la artista, es decir, no surge de su carne, ni tampoco se aprecia algún proceso de hibridación a nivel biológico. Se trata de un autómatas en toda regla, una máquina programada para seguir órdenes y replicar la inteligencia pre-programada de la misma ORLAN.

En ese orden de ideas, el ORLANOÏDE emula formas y movimientos humanos, aunque de manera limitada y poco natural, ya que para su función necesita parecerse a uno. Como máquina humanoide retoma “el funcionamiento del cuerpo humano: movilidad, percepción, reflejos” (Scheidhauer & Assous, 2017, pág. 35).

De manera anatómica, el ORLANOÏDE comparte las mismas características mecánicas con los demás robots. Para su movimiento, el ORLANOÏDE necesita de componentes similares a los músculos humanos. Los llamados activadores son pequeños motores eléctricos o propulsores hidráulicos unidos a bombas en miniatura, los cuales también le permiten al robot proyectar luz, sonidos o generar mensajes (Scheidhauer & Assous, 2017). De la misma manera, el ORLANOÏDE debe poseer al igual que todos los robots, un cerebro que coordine y ejecute las funciones del mismo. En este tipo de máquinas, este cerebro “[...] consiste en una tarjeta electrónica que lleva impreso un microprocesador. Esta computadora en miniatura procesa la información y ejecuta el programa, es decir, la serie de instrucciones establecida por [un] especialista” (Scheidhauer & Assous, 2017, pág. 36).

En cuanto a la Inteligencia Artificial, esta es la encargada de analizar las diferentes situaciones y reaccionar ante las mismas, captando el entorno por medio de sensores y

cámaras (Scheidhauer & Assous, 2017). En el caso del ORLANOÏDE esta I. A. se encuentra preprogramada a partir de la inteligencia de ORLAN.

Por otra parte, el concepto de inteligencia colectiva, el cual ORLAN menciona en la descripción del ORLANOÏDE, fue desarrollado principalmente por Pierre Levy, quien

[...] propone, para nuestra época, un nuevo tipo de inteligencia que dirija esta nueva cultura y propone la creación de la inteligencia colectiva capaz de unir las aportaciones de todos sin excluir a nadie para afrontar los nuevos retos. Una inteligencia que está distribuida entre todos, que se coordina en tiempo real utilizando la Red y que aprovecha las competencias de cada individuo. (Valiente, 2004, pág. 141)

Si bien este tipo de intercambio de información no es precisamente novedoso, esta se pretende potenciar gracias al uso de las redes y del Internet, por lo tanto

[...] si [l]a inteligencia colectiva emerge en el ciberespacio sustentada por la presencia de mecanismos de comunicación bidireccional, simétrica y muchos a muchos que Internet posibilita. Esta forma de comunicarse contrasta con los medios tradicionales que realizan una conexión uno a uno y unidireccional (la información fluye del emisor al receptor), o uno a muchos (broadcast) como son: la TV, la Radio... o aquellos medios de comunicación que siendo bidireccionales y de conexión uno a uno como el teléfono... implican a una comunidad pequeña (interlocutores), perdiéndose con ello la globalidad que Internet permite. (Ramos & Pérez, 2003, pág. 58)

En ese sentido el ORLANOÏDE, pretende actuar como un amplificador, que sea capaz de reunir y transmitir (receptor/transmisor) información, por medio del performance, el ORLANOÏDE “no sólo habla de las tecnologías, también habla de lo que pasa en nuestra

época, como con los dos performances filmados que están aquí<sup>10</sup> [Traducción propia del francés] (CultureSecrets, 2018). Esta información es procesada por la I. A. pre-cargada de ORLAN, para que, con el uso de las redes de información, crear un complejo similar a un “enjambre” en el que todos los individuos se encuentren “conectados” compartiendo el discurso de ORLAN, y generando interacción entre ellos.

### **3.1.2. El ORLANOÏDE como representación de ORLAN**

El ORLANOÏDE puede ser interpretado como una representación de la misma ORLAN, una suerte de cuerpo replicado como una construcción andrógina<sup>11</sup> en el que el rostro de la artista se hace reconocible. A manera de hipótesis, podemos mencionar que, el ORLANOÏDE representa a una ORLAN congelada en el tiempo, que mantiene de manera estática sus rasgos faciales avejentados. Sin embargo, carece de un cuerpo definido, como sueño postumano representa el epítome del abandono del cuerpo, el cual se advierte inmortal e imperecedero.

Aunque el cuerpo y la cabeza del ORLANOÏDE funcionan como unidad, esta última se percibe “inserta” en el cuerpo. Esta es fácilmente distinguible tanto por los materiales, como por sus características físicas como color, textura y dimensiones. (fig. 15) La cabeza elaborada por la misma ORLAN, intenta replicar de manera plástica los rasgos faciales de la artista de la manera más fidedigna. Posee su actual rostro resultado de las modificaciones faciales debido a las numerosas operaciones quirúrgicas del tecnoperformance *La réincarnation de Sainte ORLAN* (1990-1993) y las protuberancias en la frente, que, según palabras de la artista, actualmente son empleados como traductores debido a los

---

<sup>10</sup> ORLAN señala las pantallas detrás del ORLANOÏDE, en las que se muestran dos performances de ORLAN anteriormente grabados

<sup>11</sup> Dicho de una persona: De rasgos externos que no se corresponden definitivamente con los propios de su sexo. (RAE, s/f)

microprocesadores implantados en las protuberancias de las sienes (Bienal de Performance, 2017). El intento del ORLANOÏDE de emular lo natural desde lo sintético, obedece a que, aunque el ORLANOÏDE es una máquina, necesita que de cierta manera sea reconocible como una forma humana para lograr una interacción con el público.



*Figura 15.* Trabajo en progreso del ORLANOÏDE II. ORLAN. (2018)

De esta manera, a través del ORLANOÏDE, ORLAN triunfa metafóricamente sobre las diferentes categorías que atraviesan, configuran y construyen las corporalidades, tales como el género, la raza, la etnia, el sexo, etc., en otras palabras, forma un sujeto libre. Esto podemos intuirlo como el último esfuerzo por desmantelar discursos hegemónicos, no porque estos opriman a las corporalidades, sino porque como elementos de los discursos dominantes, las características biológicas y raciales son las encargadas de regular y construir culturas, sociedades, civilizaciones; y estas a su vez decantan en figuras totales. En ese sentido, esto se traduce en el sueño posthumano del abandono del cuerpo, pero también se traduce como el máximo intento de ORLAN de fisurar estructuras ancestrales de poder.

### 3.1.3 El ORLANOÏDE como forma artística

El ORLANOÏDE es un robot programado para articular discursos, acompañado de movimientos y generadores de texto, específicamente desarrollado para amplificar los performances de ORLAN. A su vez, “cuestiona con una crítica artística la distancia de la inteligencia artificial y las nuevas tecnologías que buscan reconstruir y reinventar los cuerpos” (ORLAN, s/f). (fig. 16).



*Figura 16. El ORLANOÏDE. ORLAN. (2018)*

En su aparecer el ORLANOÏDE como androide femenino emerge de manera similar a una Venus artificial, En ese contexto, buscaremos similitudes con La Venus Willendorf para poner en evidencia la naturaleza opuesta de ambas piezas artísticas y que a su vez revelan que, aunque la representación femenina existe de larga data en las prácticas artísticas, ésta se ha visto modificada debido a contextos políticos, tecnológicos y socioculturales. Además de

poner de manifiesto el cómo es la representación del cuerpo femenino en la actualidad y qué cambios existen dentro del campo artístico.

La Venus de Willendorf lleva su cueva con ella. Ella es ciega, enmascarada. Sus cuerdas de pelo de hileras de maíz esperan la invención de la agricultura. Ella tiene el ceño fruncido. Su anonimato es la impersonalidad del sexo y la religión primitivos. No hay psicología o identidad todavía, porque no hay sociedad, no hay cohesión. Los hombres se encogen de miedo y se dispersan ante la explosión de los elementos. La Venus de Willendorf no tiene ojos porque la naturaleza se puede ver, pero no se conoce. Ella es remota incluso mientras mata y crea. La estatuilla, tan desbordante y protuberante, es ritualmente invisible. Ella sofoca el ojo. Ella es la nube de la noche arcaica. Abultada, bulbosa, burbujeante. Venus de Willendorf, inclinada sobre su propio vientre, tiende la olla caliente de naturaleza. Ella está eternamente embarazada. Ella reflexiona, en todos los sentidos. Ella es gallina, nido, huevo. El latín *mater* y *materia*, madre y materia, están etimológicamente conectados. La Venus de Willendorf es la madre de la naturaleza como estiércol primitivo, que rezuma en formas infantiles. Ella es femenina pero no femenina. Es turgente con fuerza primitiva, hinchada con grandes expectativas. Ella no tiene pies. Colocada de punta, se volcaría. La mujer está inmóvil, agobiada por sus montículos inflados de pecho, vientre y glúteos. Al igual que Venus de Milo, Venus de Willendorf no tiene brazos. Son aletas planas rayadas en la piedra, sin evolucionar, inútiles. Ella no tiene pulgares y, por lo tanto, no tiene herramientas. A diferencia del hombre, ella no puede deambular ni construir. Ella es una montaña que se puede escalar pero que nunca se puede mover. [Traducción propia del inglés] (Paglia, 1991, págs. 55, 56)

Por otra parte, el ORLANOÏDE aparece como un producto de una sociedad industrializada, tecnologizada y atravesada por el uso de las redes virtuales de comunicación e información. En algún momento del performance, el ORLANOÏDE se presenta ataviado con una bata con motivos impresos a manera de patrones geométricos que recuerdan los patrones bizantinos de las pinturas eróticas de Klimt, y que resultan ser los propios ojos de ORLAN. Estos motivos simbolizan “lo que todo lo ve”, como una metáfora respecto a la omnipresencia del mismo ORLANOÏDE, cualidad que se hace posible gracias a la telepresencia, pues durante el performance ORLAN nunca se encuentra presente de manera física, sino que interactúa con el androide por medio de pantallas y conexiones *on line*. De acuerdo con declaraciones de ORLAN, el ORLANOÏDE en su forma artística “[es] una escultura que se parece un poco a mí, al menos a nivel de la cara, pero en última instancia, también en nivel de cuerpo porque soy una máquina” [Traducción propia del francés] (CultureSecrets, 2018).

Si la Venus Willendorf representa sexo primitivo y creación, el ORLANOÏDE, aunque presenta ciertos rasgos femeninos como réplica de ORLAN, como cuerpo artificial carece de sexo. Como Eco (2011) menciona sobre los cuerpos artificiales “con la estética *cyberpunk*, la profecía se ha cumplido” (pág. 431). “Un cuerpo [artificial] no es inocente, no ha nacido en un jardín, no busca una identidad unitaria y, por tanto, no genera dualismos antagónicos sin fin” (pág. 433). En ese sentido, el ORLANOÏDE carece de las formas redondeadas de lo femenino, es un artificio que se puede describir con formas y líneas rectas; lo que remite de inmediato a su origen artificial y mecánico. ORLAN comenta al respecto:

[...] siempre he estado interesada en todas las presiones sociales, políticas y religiosas tradicionales y allí me interesé en las nuevas tecnologías, porque las nuevas tecnologías

nos ofrecen reconstruir el cuerpo y quería reconstruir mi cuerpo e inventarme para toda la vida. [Traducción propia del francés] (CultureSecrets, 2018)

El ORLANOÏDE a diferencia de la Venus de Widelldorf, posee un rostro, uno femenino que busca un lugar en el mundo, que observa a través de las pantallas en todas direcciones, que reclama una identificación con lo humano abriendo un hilo crítico sobre la forma de vivir y construir las corporalidades en los inicios del siglo XXI. Mientras que la Venus arcaica carece de manos para crear y construir, el ORLANOÏDE es una herramienta completa por sí sola, posee extremidades móviles, y lo más importante es capaz de generar discursos, en palabras de la misma ORLAN

[...] se trata de una escultura que habla con mi voz porque he grabado 22 mil palabras, que pueden ser articuladas cuando la generación de textos muestra que las palabras que se mezclan, son al mismo tiempo inteligencia artificial, inteligencia colectiva e inteligencia social. [Traducción propia del francés] (CultureSecrets, 2018)

De acuerdo con ORLAN, en el aparecer del ORLANOÏDE

[...] hay una petición contra la muerte, la muerte sigue siendo un mal negocio para los seres humanos, la muerte es una enfermedad como cualquier otra y poco a poco sabremos aumentar la longevidad, y tal vez algún día, la vida pueda prolongarse por mucho tiempo quizá hasta la eternidad. [Traducción propia del francés] (CultureSecrets, 2018)

Expuesto lo anterior, la creación del ORLANOÏDE se encuentra muy cercana a la metáfora de Frankenstein, ya que “[...] Víctor y su criatura, Frankenstein, [...] basan su relación en una constante transgresión del orden de la naturaleza y de los límites humanos”

(Martín & Pichel, 2007, pág. 81). En ese orden de ideas, la construcción del ORLANOÏDE obedece también al deseo pagano de crear una forma de vida artificial que prolongue la vida. La ORLAN *frankeinsteniana*, ha reemplazado el relato de la fantasía y la ficción por las tecnologías robóticas y de la informática para no sólo crea una réplica de ella misma, sino que a manera de sueño alquímico y a través del cuerpo metálico del ORLANOÏDE, seguir existiendo de manera virtual y vivir de manera indefinida.

## CONCLUSIONES

1. El cuerpo no es sólo biológico. El cuerpo como un producto de la cultura, adquiere dimensiones políticas, se convierte en un lugar donde se cruzan, fuerzas e ideologías.
2. El cuerpo como territorio es un objeto susceptible al cambio. En orden de la subjetividad, el cuerpo toma acción ante las fuerzas e intensidades que lo atraviesan.
3. La huella de lo humano se encuentra siempre presente en toda actividad y producción cultural y artística. Si bien a lo largo de nuestra investigación se ha mencionado la posible concreción del programa del posthumanismo, y que este se encuentre en marcha y evolución. Actualmente este dista mucho del futuro posthumano vaticinado en los relatos de la ficción científica. Esto debido a que el cuerpo se hace siempre necesario para la experiencia humana. Aunque de manera ilusoria, pareciera que el cuerpo ha sido en verdad superado, la presencia de este en el desarrollo de las prácticas artísticas y culturales, es siempre indispensable.
4. En la actualidad, nos encontramos lejos de las verdaderas mutaciones e hibridaciones corporales. Los posthumanistas y transhumanistas son más bien una suerte de chamanes que viajan al futuro y predicán la condición utópica de la sustitución de órganos por prótesis sofisticadas (Bartra, 2019). Paradójicamente, se necesita de un humano que programe una máquina, de un cuerpo para ser modificado, e incluso se necesita de una inteligencia humana para dar paso a una I. A. pre configurada.
5. ORLAN se encuentra siempre en un desequilibrio con la búsqueda y la práctica para lograr cristalizar una identidad. No obstante que la obra artística de ORLAN posee un discurso político y de resistencia, además de un sentido creativo; como señala O'Bryan (2005) "ORLAN es una cara que se regenera. ORLAN es una cara desde la

cual se genera lo peculiar. Nunca se termina, nunca se completa; se construye, crea y construye y crea continuamente otro cuerpo” [Traducción propia del inglés] (pág. 137). Para ORLAN, la identidad ha dejado algo fijo, ya no se trata sólo de lo corporal, lo biológico y lo geopolítico. Ella se ha convertido en un objeto que metamorfosea de acuerdo a los avances tecnoculturales y los diferentes agentes que lo atraviesan y reconfiguran.

6. La búsqueda de la identidad en ORLAN es una estrategia con la que intenta dismantelar discursos, estructuras y figuras de poder. Esta búsqueda es potenciada por medio de los relatos de la periferia y amplificado por la tecnología.
7. En el intento de unir el arte con la vida, ORLAN está siempre en el terreno de la muerte ya que su cuerpo es abierto no con fines médicos, sino estéticos. Si bien las prácticas artísticas de ORLAN se ven modificadas con la implementación de las tecnologías, en especial la cirugía estética como herramienta de creación, es este mismo uso de la tecnología lo que permite una eterna exploración como recurso para la construcción de identidades híbridas y el “rediseño”, y que, como consecuencia, ha fracturado la identidad de ORLAN.
8. La belleza como valor, no es un enemigo de la mujer, sino que esta demanda una postura de las mujeres cosmopolitas frente a las representaciones de lo bello. Mientras que la línea de pensamiento feminista se encuentra fuertemente presente a lo largo de toda la obra de ORLAN, direccionándola principalmente hacia crear una línea de fuga contra la belleza comprendida como una construcción sociocultural que oprime las corporalidades femeninas y que programan su comportamiento. Los ensayos de Camille Paglia sobre el feminismo actual se contraponen con la ideología y el discurso de ORLAN, ya que la autora comenta que, por primera vez, la mujer actual

tiene la opción de someterse o no a los cánones establecidos de belleza. Incluso, la autora señala que los hombres reaccionan de manera diferente frente a la belleza y que son capaces de admirarla y disfrutarla. Continuando con su crítica al feminismo contemporáneo con relación a la belleza, Paglia comenta que los hombres homosexuales, han hecho enormes contribuciones a la fotografía de moda, incluso creando registros para la Historia del Arte (Paglia, 2018).

9. ORLAN será siempre cuestionable como una artista que busca trascender en el elitista mundo del arte a través de prácticas hedonistas. Esto debido a la espectacularidad y radicalidad de sus prácticas artísticas.

10. El discurso multiculturalista en ORLAN que supuestamente visibiliza los relatos de la periferia, aunque se percibe noble, no es más que una forma velada de racismo, ya que de acuerdo con Žižek:

[...] el multiculturalismo es una forma inconfesada, invertida, autorreferencial del racismo, un «racismo que mantiene las distancias»: «respeta» la identidad del Otro, lo concibe como una comunidad «auténtica» y cerrada en sí misma respecto de la cual él, el multiculturalista, mantiene una distancia asentada sobre el privilegio, de su posición universal. El multiculturalismo es un racismo que ha vaciado su propia posición de todo contenido positivo (el multiculturalista no es directamente racista, por cuanto no contrapone al Otro, los valores *particulares* de su cultura), pero, no obstante, mantiene esa posición en cuanto privilegiado *punto hueco de universalidad* desde el que se puede apreciar (o despreciar) las otras culturas. El respeto multicultural por la especificidad del Otro no es sino la afirmación de la propia superioridad. (Žižek, 2010, págs. 64, 65)

Žižek continúa sobre la visión del multiculturalista respecto al Otro

[...] el multiculturalista liberal tolera al Otro, mientras no sea otro REAL, sino el Otro ascético del saber ecológico premoderno, de los ritos fascinantes, etc.; pero tan pronto como tiene que vérselas con el Otro REAL, (el de la ablación, el de las mujeres veladas, el de la tortura hasta la muerte del enemigo...), con la manera en que el Otro regula la especificidad de su *jouissance*, se acaba la tolerancia. (Žižek, 2010, págs. 68, 69)

De acuerdo con lo expuesto anteriormente, ORLAN actúa desde una posición jerarquizada, resultado del privilegio de pertenecer a una raza caucásica, a una clase elevada y a su posición geopolítica. Por lo que en su revisita a los pueblos precoloniales, ORLAN vacía de todas las cualidades a los pueblos que ella ha escogido, los congela en el tiempo y reduce una cultura entera a un momento específico de su historia, seleccionando aquellos elementos que le fascinan y que encuentran cobijo para su próxima producción artística.

11. El llamado ORLANOÏDE puede ser considerado como una prolongación de la misma artista. Respecto a lo propuesto por ORLAN en lo referente a la supuesta prolongación de la vida mediante la construcción de cuerpos artificiales, podemos concluir que esta aseveración resulta ilusoria, debido a que el androide que ella presenta funciona como réplica de ella misma, está construido y programado por ella misma.

El principal objetivo de nuestra investigación no es demostrar si la obra de ORLAN es auténtica, falsa o errónea; sino que por medio de la interdisciplina nos es posible generar un nuevo conocimiento, una revisión y una aproximación a una producción artística desde una perspectiva no lineal. Nuestro modelo metodológico basado en el cruce de disciplinas,

nos permite abrir hilos críticos los cuales no serían posibles desde una revisión disciplinar o lineal. Por lo tanto, nuestras conclusiones son el resultado de la perspectiva metodológica propuesta desde el inicio de esta investigación.

En conclusión, presumimos que esta propuesta metodología interdisciplinar pudiera funcionar a largo alcance, en investigaciones futuras o inclusive que pudiera ser transportada para revisar piezas culturales y artísticas que presenten complejidad y dificultad para su análisis.

## Referencias

- Adorno, T. W. (2004). *Teoría estética*. Madrid: Akal.
- Alcázar, J. (2014). *Performance, un arte del yo. Autobiografía, cuerpo e identidad*. México: Siglo XXI.
- Barnsley, J. (2008). *El cuerpo como territorio de la rebeldía*. Venezuela: UNEARTE.
- Bartra, R. (2019). *Chamanes y robots. Reflexiones sobre el efecto placebo y la conciencia artificial*. España: Anagrama.
- Baudrillard, J. (2009). *La sociedad del consumo. Sus mitos, sus estructuras*. Madrid: Siglo XXI.
- Bauman, Z. (2007). *Arte, ¿líquido?* Madrid: Sequitur.
- Breton, D. L. (2002). *Antropología del Cuerpo y Modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Burgos, J. A. (2017). *Teoría e historia del hombre artificial de autómatas, cyborgs, clones y otras criaturas*. España: Akal.
- Butler, J. (2001). *Mecanismos psíquicos del poder. Teorías sobre la sujeción*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- D'Espósito, L. (2015). *Todo lo que necesitas saber sobre cine*. México: Paidós.
- Echeverri, A. M. (2003). *Arte y cuerpo. El cuerpo como objeto en el arte contemporáneo*. México: Porrúa.
- Eco, U. (2007). *Historia de la fealdad a cargo de Umberto Eco*. Barcelona: Debolsillo.
- Eco, U. (2010). *Historia de la Belleza*. Barcelona: Debolsillo.

- Ezcurdia, J. (2018). *Cuerpo y amor frente a la modernidad capitalista. A propósito de Spinoza, Bergson, Deleuze y Negri*. México: Itaca.
- Foucault, M. (2003). *Vigilar y Castigar. Nacimiento de la prisión*. Argentina: Siglo XXI.
- Foucault, M. (2007). *Historia de la Sexualidad I. La voluntad del saber*. España: Siglo XXI.
- Guasch, A. M. (2000). *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza.
- Hall, S. (2010). *Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Colombia: Envi3n Editores.
- Lipovetsky, G. (2007). *La tercera mujer. permanencia y revoluci3n de lo femenino*. Espa1a: Anagrama.
- Marchán, F., S. (2012). *Del arte objetual al arte de concepto*. Madrid: Akal
- Mejía, I. R. (2014). *El cuerpo posthumano en el arte y la cultura contemporánea*. México: Espiral.
- O'Bryan, C. J. (2005). *Carnal Art. Orlan's refacing*. Mineapolis: University of Minnesota.
- Paglia, C. (1991). *Sexual Personae. Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson*. Nueva York: Vintage.
- Paglia, C. (2018). *Feminismo pasado y presente*. Espa1a: Turner Publicaciones.
- Pepperell, R. (2003). *The Posthuman Condition Consciousness beyond the brain*. Portland: Intellect Books.
- Peretti, C. d. (1989). *Jaques Derrida: texto y deconstrucci3n*. Anthropos.

- Salcido, M. (2018). *Performance. Hacia una filosofía de la corporalidad y el pensamiento subversivos*. México: Secretaría de Cultura/INBA.
- Velarde, V. L. (2017). *e-corpus icorpus (ARTE Y TECNOLOGÍA)*. México: fontamara.
- Žižek, S. (2010). *En defensa de la intolerancia*. España: Liberdúplex
- Díaz, A., & Giménez, F. (2015). *Ficciones del cuerpo*. México: La Cifra.
- Morris, T., & Morris, M. (2010). *Los Superhéroes y la Filosofía La verdad, la justicia y el modo socrático*. España: Blackie Books.
- Ricciardi, R., & Hurault, B. (1972). *La Biblia*. España: Verbo Divino.
- Scheidhauer, N., & Assous, S. (2017). *Generación Robots*. México: Ediciones Castillo.
- Brown, W. (2009). Man Without A Movie Camera—Movies Without Men: Towards A Posthumanist Cinema? En W. Buckland, & W. Buckland (Ed.), *Film Theory and Cotemporary Hollywood Movies* (págs. 66-85). Nueva York: Routledge.
- Montes, A. (2017). CUERPOS VULNERADOS. Del paradigma inmunitario al erotismo. En A. Montes, M. C. Ares, A. Montes, & M. C. Ares (Edits.), *Cuerpos Presentes: Figuraciones de la muerte, la enfermedad, la anomalía y el sacrificio* (págs. 1-32). Argentina: Argus-a.
- Szurmuk, M., & Mckee, R. (Coords.) (2009). *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*. Mexico: Siglo XXI.
- Warr, T. (Ed.) (2006). *El Cuerpo del Artista*. Phaidon.

- Calderón, D. F., & Munera, C. P. (2012). SENTIDOS DEL CYBERPUNK Y POSTCYBERPUNK EN EL CINE, E IMPACTO DE LA TECNOLOGÍA EN LA SOCIEDAD: OVEJAS ELÉCTRICAS Y SUPERJUGUETES. En *UNAD, V Foro Nacional Filosofía y Licenciatura en filosofía* (págs. 22-45). Medellín: UNAD.
- Grzanic, M., (2004). Tekhné-cuerpo-virtualidad. En Aedo, T., & Quintero, L. *tekhne 1. 0. Arte, pensamiento y tecnología* (págs. 107-126). México: CONCULTA.
- Matewecki, N., (2012). Cuerpos híbridos: cuerpos biónicos, cuerpos semi-vivos, cuerpos manipulados. En A. Ceriani, *Arte del cuerpo digital. Nuevas tecnologías y estéticas contemporáneas* (págs. 83-96). Argentina: EDULP.
- Navarro, J. S. (2002). DELÍRIOS METÁLICOS MORFOLOGÍAS LÍMITROFES DEL CUERPO EN LA CYBERFICCIÓN . En J. A. Navarro, *La Nueva Carne. Una Estética Perversa del Cuerpo* (págs. 73-94). Madrid: Valdemar.
- Córdoba, G. L. (2007). *La representación del cuerpo futuro*. (Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid) Recuperado de: <https://eprints.ucm.es/7536/1/T29917.pdf>
- Silamo, S. (15. Septiembre, 2015). Entre chirurgie esthétique et art contemporain, la folie Orlan en cinq œuvres bien barrées. *Télérama*, 4. Recuperado de: [http://michelrein.com/cspdoks/press/files/or\\_te\\_769\\_le\\_769\\_rama\\_2015.pdf](http://michelrein.com/cspdoks/press/files/or_te_769_le_769_rama_2015.pdf)
- Vázquez, A., (2014). Psicopolítica, sociedad sitiada y Movimiento de los Indignados. *Psicopolítica, sociedad sitiada y Movimiento de los Indignados*. Recuperado de: [https://margencero.es/almiar/15m-movimiento-indignados/?fbclid=IwAR2dfrL6BJqv0oj\\_txDCK7p6Pjlpk0FGkoxiAX85r&LQyht3ujjlnCBVP0](https://margencero.es/almiar/15m-movimiento-indignados/?fbclid=IwAR2dfrL6BJqv0oj_txDCK7p6Pjlpk0FGkoxiAX85r&LQyht3ujjlnCBVP0)

- Ali, A. (2016). Italia en vísperas de la Primera Guerra Mundial. El ciclón futurista. *Revista de la Universidad de México. Nueva Época*, 143. 79-82. Recuperado de: [http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs\\_rum/index.php/rum/article/view/16998](http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/index.php/rum/article/view/16998)
- Balza, I. (2011). Cuerpos biopolíticos: Harpías y Hechiceras. Sobre monstruos femeninos y mujeres monstruosas. *El cuerpo en mente: Versiones del ser desde el pensamiento contemporáneo*, 237-246. Recuperado de: <https://isabelbalza.net/publicaciones/IsabelBalzaBarcelona2010.pdf>
- Barceló, M. (2005). Ciencia y Ciencia Ficción. *Revista Digital Universitaria*, 6, 7. 1-10. Recuperado de: [http://www.revista.unam.mx/vol.6/num7/art69/jul\\_art69.pdf](http://www.revista.unam.mx/vol.6/num7/art69/jul_art69.pdf)
- Braidotti, R. (2002). Un ciberfeminismo diferente. *Debats*, No. 76, 100-117. Recuperado de: [http://jmporquer.com/wp-content/uploads/2017/04/710\\_Braidotti\\_Unciberfeminismo-diferente.pdf](http://jmporquer.com/wp-content/uploads/2017/04/710_Braidotti_Unciberfeminismo-diferente.pdf)
- Chavarría, G. (2015). El posthumanismo y los cambios en la identidad humana. *Reflexiones*, 1. 94. 97-107. Recuperado de: <https://www.scielo.sa.cr/pdf/reflexiones/v94n1/1659-2859-reflexiones-94-01-00097.pdf>
- Eraso, M. (1996). Marcel.lí Antúnez entre la Tecnoperformática y el Tecnoobjeto. *Zehar – Arte y tecnología* No. 31, 4-7. Recuperado de: [artxibo.arteleku.net/es/islandora/object/arteleku%3a3523/datastream/OBJ/download](http://artxibo.arteleku.net/es/islandora/object/arteleku%3a3523/datastream/OBJ/download)
- Ganzarolli de Oliveira, J. V. (2017). 3. Futurismo: Un siglo. *Enfoques*, 29, 2. 51-66. Recuperado de: [www.publicaciones.uap.edu.ar/index.php/revistaenfoques/article/view/766/725](http://www.publicaciones.uap.edu.ar/index.php/revistaenfoques/article/view/766/725)

- García, M. E. (2011). Cuerpo, máquina y literatura en los extremos del siglo XX. *Actualidad del DEFDER, Trabajos Teóricos o de Reflexión Disciplinar*. UMCE, 15-23. Recuperado de: [https://www.academia.edu/4143434/Cuerpo\\_maquina\\_literatura\\_en\\_los\\_extremos\\_del\\_Siglo\\_XX\\_Revista\\_DEFDER](https://www.academia.edu/4143434/Cuerpo_maquina_literatura_en_los_extremos_del_Siglo_XX_Revista_DEFDER)
- García, N. C. (1997). Culturas híbridas y estrategias comunicacionales. *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, vol. III, núm. 5, 109-128. Recuperado de: [http://bvirtual.ucol.mx/descargables/115\\_culturas\\_hibridas.pdf](http://bvirtual.ucol.mx/descargables/115_culturas_hibridas.pdf)
- García, G., M. & Gómez, S., E. (2014). Avatar-habitar-actuar. Jóvenes en las redes sociales virtuales: ¿habitantes, navegantes o actores digitales?. *ANÁLISIS*. 6, 85. 253-283. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5327599.pdf>
- Martín, D., & Pichel, B. (2007). Víctor contra Frankenstein: Una visión de lo Monstruoso en el Mito del Moderno Prometeo. *Bajo Palabra*, 2. 81-90. Recuperado de: <https://revistas.uam.es/bajopalabra/article/download/3636/3875>
- Mayayo, P. (2004). El sueño de la partenogénesis: arte y tecnología en las Autohibridaciones de Orlan. *FABRIKART*, 154-164. Recuperado de: <https://www.ehu.es/ojs/index.php/Fabrikart/article/download/5169/5019>
- Maza, P. A. (2013). Un acercamiento al cómic: origen, desarrollo y potencialidades. *ACOTACIONES*, 50. 12-16. Recuperado de: [revistas.ujat.mx/index.php/perspectivas/article/download/586/491](https://revistas.ujat.mx/index.php/perspectivas/article/download/586/491)
- Morales, F. (2013). EL CUERPO DE STELARC: CÓMO LA TECNOLOGÍA HUMANIZA PARA UN ARTISTA CONTEMPORÁNEO. *V Congreso Internacional de*

*Investigación y Práctica Profesional en Psicología XX Jornadas de Investigación Noveno Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR. Facultad de Psicología*, 172, 174. Recuperado de: <https://www.aacademica.org/000-054/46.pdf>

Mora-Martínez, M. (2011). Cyborgs y Mujeres artificiales: Apuntes sobre género y cultura. *La Ventana* , 4, 33. 334-344. Recuperado de: <http://www.scielo.org.mx/pdf/laven/v4n33/v4n33a14.pdf>

Ramos, I., & Pérez, J. (2003). La inteligencia, la memoria social y el Ciberespacio. *Revista de la Asociación de Técnicos de Informática*, 165. 57-61. Recuperado de: <http://kybele.escet.urjc.es/MIFISIS2002/Articulos/Art05.pdf>

Sala, Á. (1997). La máquina, eterno femenino. *Nosferatu. Revista de cine*, 23. 56-63. Recuperado de: <ttp://hdl.handle.net/10251/41013>

Salazar, S. S. (2016). Una mirada al performance de Orlan desde una lectura del CsO. *Análisis*, 48, 88. 213-225. Recuperado de: <https://revistas.usantotomas.edu.co/index.php/analisis/article/download/2723/2634>

Valiente, F. (2004). COMUNIDADES VIRTUALES EN EL CIBERESPACIO . *Doxa Comunicación. Revista interdisciplinar de estudios de Comunicación y Ciencias Sociales*, 2. 137-150. Recuperado de: [https://repositorioinstitucional.ceu.es/bitstream/10637/6007/1/N%c2%baII\\_pp137\\_150.pdf](https://repositorioinstitucional.ceu.es/bitstream/10637/6007/1/N%c2%baII_pp137_150.pdf)

Vizcarra, F. (2012). Representaciones de la modernidad en el cine futurista. *Comunicación y sociedad*, 17. 73-97. Recuperado de: <http://www.scielo.org.mx/pdf/comso/n17/n17a4.pdf>

- Waldman, G. (2015). El Golem: una metáfora de los tiempos modernos. *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, [S.l], v. 36, n. 140, 95-98. Recuperado de: [www.revistas.unam.mx/index.php/rmcpys7/article/download/52171/46490](http://www.revistas.unam.mx/index.php/rmcpys7/article/download/52171/46490)
- Di Bella, D. (2017). El cuerpo como territorio. *Cuaderno 64 centro de Estudios en diseño y Comunicación*, 64. 137-152. doi: 10.18682/cdc.vi64
- Barbera, J., (Productor) & Hanna, W. & Barbera, J., (Director). (1962). *The Jetsons*. [Película]. Estados Unidos: Screen Gems.
- Deeley, M. et al. (Productor) & Ridley, S., (1982). *Blade Runner*. [Película]. Estados Unidos: Warner Bros. Pictures
- Kobayashi, N. & Sujiyama, Y., (Productores) & Anno, H., (Director). (1995) *Neon Genesis Evangelion*. [Película]. Japón: Gainax/Tatsunoko Production.
- Mizou, Y. & Matsumoto, K., (Productores) & Oshii, M. (Director). (1995). *Ghost In The Shell*. [Película]. Japón: Kōdansha/Bandai Visual.
- Pommer, E. (Productor) & Lang, F. (1927). *Metropolis*. [Película]. República de Weimar: UFA
- Serikawa, Y. & Katsuda, T., (Directores). (1972). *Mazinger Z*. [Película]. Japón: Toei Animation.
- ORLAN. (s/f). *CONTACT / F.A.Q.* Recuperado de: <https://www.orlan.eu/>
- ORLAN. (s/f). *IA ET ROBOT*. Recuperado de: <http://www.orlan.eu/orlan-et-lorlanoide/>
- ORLAN. (s/f). *IA ET ROBOT* .Recuperado de: <http://www.orlan.eu/wp-content/uploads/2018/04/ORLAN-THE-ORLANOI%CC%88DE.pdf>

Posnic, E. (29 de abril de 2008) *Refiguration. Self-hybridations, série indienne-américaine*.

Recuperado de: <https://www.paris-art.com/self-hybridations-indienne-americaines-2/>

Real Academia Española [RAE] (s/f) *prótesis*. Recuperado de: <https://dle.rae.es/?w=pr%C3%B3tesis>

Real Academia Española [RAE] (s/f) *andrógino*, na. Recuperado de: <https://dle.rae.es/andr%C3%B3gino>

Bienal de Performance (12 de junio de 2017). Orlan I La performance como gesto político. [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=IUmeESoWnik>

CultureSecrets. 28 de mayo de 2018. Episode XI : ORLAN • Dans l'oeil de CultureSecrets !. [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=YEgnaHVKyuc&feature=share&fbclid=IwAR0YikRdbOUdE2-vepvwfttPFGAaAODBvshRfkY-hBPn1tEBBt-vqDaHAHY>

macbamuseo (16 de enero de 2017). RETRATO EN MOVIMIENTO: ORLAN [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=J1zLb8dh1KA>

Museo del Palacio de Bellas Artes (3 de marzo de 2016). Entrevista con Orlan-híbridos en el cuerpo como imaginario. [Archivo de video]). Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=Y3egb9DmLqM>

Context of Practice. (s/f). *Context of Practice: ORLAN - The Reincarnation of Saint Orlan*. [Figura]. Recuperada de: <https://1.bp.blogspot.com/->

GY0\_BiUYjgI/Vxv6lsCyl\_I/AAAAAAAAACQE/9v6UOM6mOqkDU9EtEhZ9T-  
NRRB33OSjggCLcB/s1600/04e487eaf362a33132676870c088fa82.jpg

Crítica: Ghost in the Shell. (2017). [Título Propio] *Ghost in the Shell*. [Figura]. Recuperada de: <http://megustaelcine.com/wp-content/uploads/2017/03/1-1.jpg>

Enoch, Jon., (s/f). *Viktoria Modesta, un nuevo tipo de artista*. [Figura]. Recuperada de: [https://darbaculture.com/wp-content/uploads/2014/12/JonEnoch\\_-ViktoriaModesta\\_0551-600x872.jpg](https://darbaculture.com/wp-content/uploads/2014/12/JonEnoch_-ViktoriaModesta_0551-600x872.jpg)

Leaving Neverland: ¿puede el documental sobre Michael Jackson afectar a su legado?. (s/f). [Título Propio] *Michael Jackson*. [Figura]. Recuperada de: [https://ichef.bbci.co.uk/news/660/cpsprodpb/17007/production/\\_105951249\\_mjcomp976.jpg](https://ichef.bbci.co.uk/news/660/cpsprodpb/17007/production/_105951249_mjcomp976.jpg)

Me as Rachael. (2009). [Título propio] *Rachael & Pris*. [Figura]. Recuperada de: <http://www.styleschematic.com/wp-content/uploads/2009/11/BladeRunnerRachelPris.jpg>

ORLAN. (1990). *The Reincarnation of Saint ORLAN, or Pic New[s] Pics*. [Figura]. Recuperada de: <http://www.orlan.eu/wp-content/gallery/1990-septembre/septembre-1990-p120.jpg>

ORLAN. (1998). *Défiguration-Refiguration, Self-hybridation précolombienne n°28*. [Figura]. Recuperada de: <http://www.orlan.eu/wp-content/gallery/self-hybridations-quotprecolombianquot-1998/28OrlanPrecol.jpg>

- ORLAN. (2002). *Self-hybridation africaine, Femme Surmas avec Labret et Visage de Femme Euro-Stéphanoise avec bigoudis*. [Figura]. Recuperada de: <http://www.orlan.eu/wp-content/gallery/self-hybridations-quotaffricanquot-2000-2003/surmasnb.jpg>
- ORLAN. (2005). *Refiguration / Self-Hybridation, Série Indienne-américaine #7: Portrait Peint de Tís-Se-Wóo-Na-Tís, Celle Qui Lave Ses Genoux, Épouse Du Chef, Avec Un Portrait Photographique*. [Figura]. Recuperada de: <http://www.orlan.eu/wp-content/gallery/self-hybridations-quotamerican-indianquot-2005-2008/amerind7.jpg>
- ORLAN. (2018). *ORLAN and her ORLAN-OÏDE*. [Figura]. Recuperada de: [http://www.orlan.eu/wp-content/gallery/orlan-oide/IMG\\_4119.jpg](http://www.orlan.eu/wp-content/gallery/orlan-oide/IMG_4119.jpg)
- ORLAN. (2018). *ORLAN-OÏDE*. [Figura]. Recuperada de: [http://www.orlan.eu/wp-content/gallery/orlan-oide/IMG\\_4715.jpg](http://www.orlan.eu/wp-content/gallery/orlan-oide/IMG_4715.jpg)
- ORLAN. (2018). *ORLAN-OÏDE*. [Figura]. Recuperada de: [http://www.orlan.eu/wp-content/gallery/orlan-oide/IMG\\_4000SITE.jpg](http://www.orlan.eu/wp-content/gallery/orlan-oide/IMG_4000SITE.jpg)
- ORLAN / ADAGP. (1964). *ORLAN accouche d'elle-m'aime, 1964, Série « CORPS-SCULPTURES », photographie noir et blanc, 10 x 7 cm, ©*. [Figura]. Recuperada de: [https://jeunescritiquesdartblog.files.wordpress.com/2017/05/capture-d\\_c3a9cran-2017-05-31-c3a0-09-38-14.png](https://jeunescritiquesdartblog.files.wordpress.com/2017/05/capture-d_c3a9cran-2017-05-31-c3a0-09-38-14.png)
- Stokes, M., (2013). [Título Propio] *Alex Minsky*. [Figura]. Recuperada de: [https://tattoodo-mobile-app.imgix.net/images/news\\_uploads/legacy/0/23364.jpg?auto=format%2Ccompress](https://tattoodo-mobile-app.imgix.net/images/news_uploads/legacy/0/23364.jpg?auto=format%2Ccompress)
- The origin of Longshot family?. (2015). [Título Propio] *Viñeta de X-Factor*. [Figura]. Recuperada de: [https://fanfix.files.wordpress.com/2015/10/figure-09\\_fabian](https://fanfix.files.wordpress.com/2015/10/figure-09_fabian)

nicieza-reveals-that-spiral-was-actually-ricochet-rita-who-had-been-transformed-and-sent-back-in-time-by-mojo-from-x-factor-annual-7.jpg

Zona Cinco. (s/f). [Título Propio] *Metropolis*. [Figura]. Recuperada de: <https://www.zona-cinco.com/wp-content/uploads/2018/03/Metro%CC%81polis.jpg>

Labernadie, M. (et. al) (14 de mayo de 2015), *Análisis de las características biomecánicas de una prótesis cheetah*. [Entrada de blog]. Recuperado de: [http://usjfunnybiomechanics.blogspot.com/2015/05/analisis-de-las-caracteristicas\\_14.html](http://usjfunnybiomechanics.blogspot.com/2015/05/analisis-de-las-caracteristicas_14.html)

## Lista de Ilustraciones

<i>Figura 1.</i> Fotograma de <i>Ghost in the Shell</i> de 1995.....	32
<i>Figura 2.</i> Viñeta de <i>X-Factor Annual #7. Vol. 1 #7</i> de 1992.....	36
<i>Figura 3.</i> Fotograma de la cinta <i>Metropolis</i> , donde se representa la creación de la “Falsa María”.....	38
<i>Figura 4.</i> Imagen de Pris y Rachael de la cinta <i>Blade Runner</i> de 1982.....	43
<i>Figura 5.</i> Alex Minsky.....	46
<i>Figura 6.</i> Viktoria Modesta.....	46
<i>Figura 7.</i> Imagen donde se evidencian los resultados de las múltiples cirugías plásticas de Michael Jackson.....	47
<i>Figura 8.</i> Fotografía de la serie «CORPS-SCULPTURES» de 1964. <i>ORLAN Accouche D’elle-m’aime</i> .....	61
<i>Figura 9.</i> Fotografía que ilustra la primera parte de <i>La Réincarnation de Sainte ORLAN</i> ..	68
<i>Figura 10.</i> <i>La Réincarnation de Sainte ORLAN</i> . 1990.....	70
<i>Figura 11.</i> <i>Défiguration-Reéfiguration, Self-hybridation Précolombienne n°28</i> .....	78
<i>Figura 12.</i> <i>Self-hybridation Africaine, Femme Surmas Avec Labret Et Visage De Femme Euro-Stéphanoise Avec Bigoudis</i> .....	80
<i>Figura 13.</i> <i>Refiguration / Self-Hybridation, Série Indienne-américaine #7: Portrait Peint de Tís-Se-Wóo-Na-Tís, Celle Qui Lave Ses Genoux, Épouse Du Chef, Avec Un Portrait Photographique D’ORLAN</i> .....	83
<i>Figura 14.</i> Trabajo en progreso del ORLANOÏDE I.....	98
<i>Figura 15.</i> Trabajo en progreso del ORLANOÏDE II.....	102
<i>Figura 16.</i> El ORLANOÏDE.....	103