

## **MAQUINACIONES O EL CUERPO OBSOLETO.**

### **Relación cuerpo-maquina en el arte de final del sigloXX.**

Por Ricardo Arcos-Palma.<sup>1</sup>

*“Hay mas razón en tu cuerpo que en tu propia sabiduría”.*  
*Friedrich Nietzsche.*

*“Hay que reinventar la anatomía”*  
*Antonin Artaud.*

### ***Introducción***

La presencia de la máquina dentro del imaginario de la humanidad, es tan antigua como el ser humano mismo. Sin embargo, la aparición de la máquina como objeto "autónomo", provisto de una cierta "inteligencia", es una característica de la Modernidad. La sociedad se ve invadida rápidamente por toda suerte de máquinas. Las primeras máquinas de vapor por ejemplo, transformaron por completo nuestra relación al mundo: la locomotiva, luego el automóvil, hicieron que la distancia no sea un problema. Estas máquinas para la sociedad industrializada naciente, fueron elementos esenciales para su desarrollo. La cámara fotográfica – o mejor el daguerrotipo en un comienzo -, y más tarde el cinematógrafo, no solamente modificaron nuestra percepción del mundo en el que vivimos, sino también la idea del cuerpo dentro del imaginario moderno. Un cuerpo que se ve frágil frente a la fortaleza metálica de las maquinas, pese a que estas dependían en gran medida del ser humano. Eso no podía sino generar un temor absoluto frente a estos artefactos y al mismo tiempo una cierta fascinación. La maquina fue presentada como una promesa del progreso industrial. Maquinas que ayudarían al ser humano a dominar la naturaleza, maquinas que ayudarían a la humanidad a alivianar las largas y penosas jornadas de trabajo manual. ¿Pero qué sucede si estas maquinas, capaces de hacer lo mismo que un ser humano o mejor en ocasiones, se imponen? El temor fue grande al imaginar un mundo absolutamente maquinal, donde el ser humano estaría al servicio de la maquina y no al contrario como se pensaba que debería ser. Pensemos en los hombres maquinas que pululan en el imaginario colectivo, que la literatura y la plástica de esta época van a presentarnos de una manera magistral. Frankenstein el hombre-maquina por ejemplo. Así surgen una serie de elementos como el cuerpo-maquina, que atravesara toda la Modernidad, generando temor y fascinación al mismo tiempo.

Pero cual es el lugar que ocupa el cuerpo con relación a la maquina en la época de la cybercultura? ¿Existe el mismo temor o fascinación que en la modernidad? ¿Cuál es el papel que juegan hoy los artistas dentro de la relación cuerpo-maquina, conflictiva en ocasiones? Cuerpos modificados, transvestidos, transformados, cuerpos maquinales que nos invitan a pensar una vez mas el cuerpo, no solamente anatómico sino también social.

---

<sup>1</sup> Profesor de Estética y Teoría del Arte desde el 2006. Universidad Nacional de Colombia. Este texto fue publicado en las memorias del evento “El cuerpo en los imaginarios”. Editado por Fundación Simón Ignacio Patiño, Universidad de San Andrés y Universidad Católica San Pablo. La Paz-Bolivia. 2003.

Para resolver estos y otros interrogantes, analizaremos elementos de orden estético-filosóficos de la relación cuerpo-maquina puestos en evidencia en la obra de dos artistas contemporáneos: Orlan y Stelarc. Para poder comprender tal relación, y la idea de cuerpo obsoleto que estos artistas ponen de manifiesto, tomaremos como fundamento el somatismo nietzscheano, y las teorías del cuerpo de Bataille, Artaud, Foucault, Gallimberti entre otros. Así podremos develar y comprender ese enigma de carne y hueso, que es el cuerpo hoy en la Contemporaneidad.

### ***La maquina-cuerpo.***

Antes de iniciar nuestro análisis de los dos artistas que hemos anunciado y sus respectivas producciones, veamos cual fue el lugar que ocupó la maquina dentro del imaginario moderno y así poder entender, la posición de privilegio que ocupa hoy en las practicas artísticas. Indudablemente tendremos que hacer referencia a esos tres grandes movimientos de vanguardia de comienzos del siglo XX: Dada, Surrealismo y Futurismo. Estos movimientos, encontraron en la maquina una posibilidad de expresar el mundo moderno, el cual estaba inmerso en una alocada carrera de progreso. Es así como la maquina va reemplazar los paisajes, los bodegones, incluso la figura humana misma, a nivel temático dentro de los procesos artísticos. Así aparecen las máquinas dadaístas y surrealistas, máquinas que dejan ver una cierta fascinación; la máquina seduce. Esto es un hecho. Marx Ernts así como la gran mayoría de los surrealistas, encuentran en la maquina un pretexto para acercarse a un mundo onírico. “El elefante Célèbes” (1921) (Diapositiva), nos muestra una gran caldera, maquina de vapor, en un paisaje desierto como los de Salvador Dalí o los de Giorgio De Chirico. Animal-maquina, que parece cortejar una mujer cuyo torso vemos al desnudo. Man Ray de su parte, igualmente seducido por esas formas que proponen las maquinas, realiza varias obras: una de ellas se titula “*Hombre*”. La imagen fotográfica nos muestra claramente que se trata de una batidora, manual. Objeto maquinico que se transforma en un ser humano gracias a un acertado juego gramatical. La palabra cambia el significado y hasta cierto punto la funcionalidad y forma de las cosas. Esta estrategia la explotaron muy bien los Surrealistas y los dadaístas.

Las maquinas de Francis Picabia, son el ejemplo perfecto de como una maquina puede humanizarse y tomar cuerpo. En su obra (Diapositiva) “*Joven americana en estado de desnudez*” (1915), Picabia representa no propiamente un desnudo femenino como hubiésemos imaginado; al contrario él representa una bujía del motor de un automóvil. En esta obra vemos como el artista impregnado por la libertad dadaísta, hace una inversión de significado gracias a la relación de signos que no tienen nada que ver entre sí. Pero si nos detenemos a analizar lo que sucede en esta imagen, veremos que lo que trato de representar Picabia, no fue otra cosa que la materialización del *deseo maquinico*. Deseo maquinico que va tomar forma en su máxima expresión, años mas tarde con el Pop Art. Vemos escrito en la bujía la palabra *for-ever* (por siempre). Esto nos hace pensar en la frase cliché de “te amaré por siempre”... La mujer como objeto de deseo, explotada en la aun joven publicidad, es comparada a una bujía de automóvil que representa de una u otra manera el objeto de deseo del hombre moderno. Esta obra materializa la clave para acceder a la modernidad, pieza fundamental que hace posible que el engranaje de la modernidad, materializada en la belleza de esa maquina de velocidad, que es el automóvil, funcione a la perfección. “La única manera de tener seguidores es ir mas rápido que los otros”, decía con ironía Picabia. En esta expresión vemos como la velocidad característica maquinico de la modernidad se transforma en un paradigma artístico: el ir mas rápido, es decir ir a la cabeza fue una pretensión de las vanguardias. La misma palabra *avant-garde*, tomada de la terminología militar quiere decir ir al frente. La fotografía de Picabia en su *Delage*, nos

muestra la pasión que él poseía por los autos; pasión que compartían todos los artistas de vanguardia: “en América del norte era la época del Jazz, en Europa, la época de los istmos, los protagonistas de la literatura, los *prima donna*, viajaban todos en carro...Hay que mencionar sin duda a Fitzgerald y sus automóviles (pero también sus personajes de *Great Gatsby*); Marinetti y D’Annunzio con sus *Fiat*, sus *Issotta Fraschini* y sus *Lancia*”<sup>2</sup>. Dentro del imaginario de Picabia las maquinas ocupan un lugar fundamental: maquinas que nos acercan a ese mundo aparentemente frío del mental, que nos lleva a mundos donde la velocidad hace que el vértigo genere otra percepción del cuerpo hasta hora no sentida.

Sabemos que Picabia entro en su periodo maquinista hacia el año 1913 cuando en New York participo a la exposición *Armory Show*, donde conoció a Man Ray. A su regreso a Europa, él encuentra los jóvenes de Zurich e integra el movimiento Dada. Con Tristan Tzara él genera el movimiento dadaísta de Paris. No es extraño ver la influencia de la sociedad americana en la concepción del mundo maquinico de este artista. En los Estados Unidos se crean ciudades-fábrica como Detroit, donde crece el imperio de Ford. Ciudades donde el ruido de las maquinas genera una nueva percepción. Hoy por ejemplo pese a que la ciudad ya no produce con la misma intensidad los automóviles -pues muchas fábricas han cerrado, con las consecuencias sociales que esto ocasiona-, produce música: el movimiento de música techno nace en Detroit. El ritmo recuerda el sonido de las maquinas nos dicen sus precursores. Otra de sus (Dispositiva) obras que nos sorprende es “*Voilà la femme*” (1915) Aquí vemos un “retrato” de una mujer que no es en realidad que un conjunto de tubos, piñones y ruedas. Picabia al igual que su amigo Duchamp, intenta develar el interrogante que gira en torno a la sexualidad. Ambos artistas, ven en ella un verdadero mecanismo. Así por ejemplo en “*Parade amoureuse*”, (1917), vemos dos máquinas que se acoplan caprichosamente: la de la derecha parece ser menos compleja (¿máquina-masculina?), la de la izquierda al contrario formada por varias piezas es mas compleja (¿máquina-femenina?). Las dos encerradas en un espacio blanco, forman una sola maquina. Imaginemos su movimiento y veremos como el péndulo que esta en el medio, golpea la palanca de la maquina de la izquierda y la caja de la maquina de la derecha.

En otra de sus obras titulada “*hija nacida sin madre*” (1925¿?) el artista nos muestra una maquina que es producida, sin la presencia femenina. Esta maquina, nace sin la mediación maternal. Es decir una maquina que no necesita gestarse. Simplemente se construye como en el caso de Orlan uno de los artistas que analizaremos en la tercera parte de esta conferencia. “¿Hay que entender aquí – se preguntan Deleuze y Guattari refiriéndose a esta obra- que la máquina no tiene sino un padre, y que ella nace como Atenea, completamente armada de un cerebro masculino?”<sup>3</sup>. En realidad esta maquina que se reproduce así misma sin la mediación de otra maquina (en este caso femenina), nos acerca a la formula enunciada por Antonin Artaud, el *cuerpo sin órganos Cs0*, donde esta ausencia de órganos hace del cuerpo un cuerpo autónomo. El órgano es dependiente y crea dependencia. El hígado por ejemplo no puede funcionar sin la participación de los otros órganos del aparato digestivo. La maquina en efecto se produce ella misma (diapositiva). El cuerpo sin órganos seria un sistema donde solamente existirían flujos, relaciones e intensidades. No habría producción residual. Es decir el cuerpo sin órganos sería un sistema maquinico de puro deseo. *Maquinas deseantes*, por emplear la formula de Deleuze y Guattari. *Maquinas solteras* como diría, Michel Carrouges que expresan el aspecto mecánico del proceso sexual. Maquinas solteras como las de Duchamp, Kafka, Raymond Roussel, Alfred Jarry, Guillaume Apollinaire, Jules Verne, Villiers de l’Isle-Adam, Iréne Hillel-Erlanger, Adolfo Bioy Casares, Lautréamont et Edgar Poe. Este grado de

---

<sup>2</sup> Antonio Tabucchi. *La nostalgie, l’automobil et l’infini*. Paris, Seuil, 1998. p. 49.

<sup>3</sup> Deleuze et Guattari. *L’Anti-Edipe*. Paris, Minuit, 1972/73 p. 468.

humanidad de las maquinas, fue lo que causo temor en buena parte de la sociedad laboral moderna. Al fin y al cabo el ser humano era dependiente de la maquina e inversamente.

Marcel Duchamp, es quien mas se acerco a esta idea de maquina-cuerpo: en algunas de sus obras el artista nos muestra un complejo juego de relaciones entre maquinas que devienen “vivientes”. Gran parte de su obra nos muestra esa metamorfosis de la maquina hacia lo humano y hacia lo animal. ¿Sus máquinas están provistas de sentimientos? Quizá no pero si de pulsiones et intensidades. Mecanismos complejos que anuncian los procesos sexuales. Inspirado en los textos de Raymond Roussel “Impresiones de África”, (Diapositivas), el artista realiza varias obras donde el juego de ajedrez, deviene la formula perfecta para hacer de las maquinas, verdaderas maquinas deseantes. Las maquinas solteras de Duchamp, asediadas por los pretendientes: (Diapositiva) “El Rey y la Reina rodeados de Desnudos veloces” (1912) es una pintura, donde vemos dos figuras compactas (rey y reina), rodeadas por un flujo (desnudos) de formas y de colores entre la gamas de azules y los ocre tierra. Aquí vemos dos elementos de inspiración futurista: el movimiento representado a través de la fragmentación, y la idea de velocidad, paradigma de la modernidad. Una batalla – para ser coherentes con el juego de ajedrez -, que deviene danza, baile de seducción – quizá sexual - donde el tablero de ajedrez deviene una especie de espejo, que refleja el deseo en su transparencia. En esta pintura vemos en realidad es ese flujo del deseo maquinal que de una u otra manera se transparenta en la corporeidad de las maquinas. *Las maquinas deseantes*, trasforman por completo el tablero de ajedrez: de un campo de batalla bipolar (blanco y negro) se pasa a una orgía de color, donde los cuerpos-maquinas se mezclan en un intenso fluido: puro deseo maquinal. Así los pretendientes dejan de asediar al Rey y la Reina para impregnarlos de flujo completamente. “¿En qué las máquinas deseantes son verdaderamente máquinas, independientemente de toda metáfora? Una maquina se define como un *sistema de cortes*. No se trata de ninguna manera del corte considerado como separación con la realidad; los cortes operan en las dimensiones variables siguiendo el carácter considerado. Toda maquina, en primer lugar, esta en relación con un flujo material continuo (hylé) en el cual ella corta. Ella funciona como una maquina de cortar jamón: los cortes operan da muestras sobre el flujo asociativo. Así el ano y el flujo de mierda que el corta; la boca y el flujo de leche, pero también el flujo de aire, y el flujo sonoro; el pene y el flujo de orina, y también el flujo de esperma. Cada flujo asociativo debe ser considerado como ideal, flujo infinito de una pierna de jamón inmensa. El *hylé* señala en efecto la continuidad pura que una materia posee en idea”<sup>4</sup>. Efectivamente como lo señalan Deleuze y Guattari, las maquinas deseantes controlan un flujo que trasforman cortándolo, de una manera intermitente. Veamos la complejidad de una de estas maquinas conocidas sin duda alguna por todos.

En (diapositivas) “*El gran vidrio*” o “*La Novia desnudada por los Solteros, misma*” (1912, 1915-23) - obra magistral sin lugar a dudas -, el rey se ausenta para dejar sola a la reina (novia) quien es asediada por los pretendientes. “La Novia es básicamente un motor. Pero antes de ser un motor que transmite su tímida potencia –ella es en si misma esta tímida potencia...una especie de automovilina, esencia de amor, que distribuida a los cilindros muy débiles,...sirve a la dispersión de esta virgen llegada al extremo de su deseo...”<sup>5</sup>. Los pretendientes se materializan en patrones de costura (Cementerio de uniformes libreas o Matriz de Eros: padre, carguero, sargento, coracero, guardia de paz, enterrador, lacayo, mesero, jefe de estación). Ellos lanzan fluidos hacia la Novia, que parece resistirles en la fría transparencia del gran vidrio. Mientras tanto “La vía Láctea carne” se posa en sus cabezas, dejando que el flujo que emana de los pretendientes llegue a la novia y viceversa; El fluido de los pretendientes tras haber pasado por la

---

<sup>4</sup> G. Deleuze y F. Guattari. *Les machines désirantes*. op, cit. p. 43.

<sup>5</sup> Marcel Duchamp. Notas de la *Caja Verde*.

“Trituradora de chocolate” y los “Testigos oculares” se dirige a “La vía Láctea”, que es asimilada a “la imagen de un auto-móvil que monta una cuesta en primera velocidad”<sup>6</sup>. Sus vibraciones son aquellas de la Novia creciendo en deseo. Marcel Duchamp, escribió en 1949 a Jean Suquet que, esta obra: “no esta hecha para ser mirada (con ojos “estéticos”), sino que debería estar acompañado de un texto de “literatura” tan amorfo que nunca tomo forma; y los dos elementos, vidrio para los ojos, texto para el oído y el entendimiento, debían completarse, y sobre todo impedirse uno al otro, de tomar forma estético-plástico o literario...”<sup>7</sup>. Todo es un juego. Juego gramatical inicialmente, juego visual luego y finalmente puro deseo maquinal manifestado en el inacabado. El Gran vidrio, como la mayoría de las grandes obras, es puro inacabamiento.

## El deseo maquinal

Ya que nos hemos referido al deseo como no pensar en ese gran deseante del Pop Art: Andy Warhol? Su deseo de devenir maquina, en su caso maquina de visión, es determinante para poder comprender qué pasa con la maquina y el cuerpo en la contemporaneidad. En los años de post-guerra, en pleno apogeo de la sociedad de consumo, la maquina ya hace parte de la vida cotidiana. Es la era de los electrodomésticos: la radio, la televisión, la maquina lavadora, la tostadora de pan, la cámara fotográfica, la batidora, la aspiradora, inundan todos los hogares de la vida moderna. La maquina en este momento esta completamente integrada en la vida urbana. El viejo temor frente a la maquina parece desaparecer, a tal punto que todo comienza a devenir maquinal. Por esta época en las series de televisión se rinde homenaje a esos personajes mitad hombres mitad maquinas, como el celebre “Hombre biónico”. Por primera vez se contempla la posibilidad de hacer del hombre una maquina real. Dentro de este mismo imaginario colectivo, surgen personajes que inundan la pantalla del cine como Robocot, que van alimentar las producciones de ciencia ficción, entre otros. ¿Las máquinas han compartido nuestro mundo porque no compartir el mundo de ellas? Parece ser el slogan de la era de la cultura del consumo. Maquinas que sienten y desean como la del androide de la película del “Hombre del milenio” (2000), donde un androide comienza a ser defectuoso pues tiene sentimientos. Lejos del aparente anecdotismo, estos ejemplos del imaginario colectivo, estos nos muestran justamente cual es el lugar ocupado por la maquina dentro de la sociedad de post guerra y de nuestra época. Ahora bien, ¿cómo lo asumen los artistas, teniendo en cuenta que ellos son una especie de antenas receptoras que reproducen las oscilaciones y contradicciones de la sociedad y su época materializándolas en su obra?

Andy Warhol, nos dice: “yo quiero ser una maquina, yo pienso que todo el mundo debería ser una maquina, todo el mundo debería amar a todo el mundo”<sup>8</sup>. El deseo de Andy Warhol es el deseo de toda una generación que no se encuentra reflejada en la imagen vacía de postguerra. El amar, es todo un mecanismo y en la reflexión de Warhol es verdaderamente una maquinaria. “Estoy seguro –continua Warhol-, que mirándome en un espejo no vería nada. Las personas dicen siempre que yo soy un espejo – ¿si un espejo mira en otra espejo qué es lo que puede mirar? (...) Estoy obsesionado por el hecho que yo veré en el espejo y que no veré a nadie”<sup>9</sup>. Si seguimos de cerca el racionamiento de Warhol y nos convertimos en esa maquina que se observa en el espejo –una maquina espejo de si misma-, evidentemente no veríamos a nadie, pues, ya no somos alguien sino algo: una cosa, maquina-espejo, un objeto que,

---

<sup>6</sup> Idem.

<sup>7</sup> Marcel Duchamp citado por Jean Suquet en *Le Miroir de la Mariée*. Paris, Flammarion 1974.

<sup>8</sup> Swenson. *What its Pop Art ?* Art Newx. No. 62 nov. 1963 p. 26.

<sup>9</sup> Andy Warhol. *Ma philosophie de l'A à l'B*. Paris, Flammarion, 1977, p. 14.

enfrentado a su propio espejo se multiplica al infinito en un eterno vacío espacial, como sucede con la imagen virtual de la televisión y el video. ¿Qué es lo que un espejo puede mirar en otro espejo? La infinita transparencia de si mismo. Ya no se trata de mirarse extasiado cual Narciso en el estanque hasta nuestro propio ahogamiento, ni atravesar el espejo como lo hace Alicia de Lewis Carroll, sino de quedarse en su *fría platitude*, en ese espacio infraléve en donde confluyen el adentro y el afuera: la transparencia. Como en la isla donde el héroe de “La invención de Morel” de Adolfo Bioy Casares, vive la tragedia de su propia invención en la platitude del reflejo tras un complot maquinal. O como en “La fauna de los espejos” de Jorge Luís Borges, donde el pueblo de los espejos tras su rebelión son condenados por el Emperador Amarillo a permanecer en la platitude del reflejo y, a los que se “les impone la tarea de repetir, como en una especie de sueño, todos los actos humanos y, privados de su fuerza y de su figura se les redujo a simples reflejos serviles: Un DIA sin embargo, ellos sacudieron esta letárgica mágica...Las formas comenzaron a despertarse. Ellas se diferenciaron poco a poco de nosotros, y nos imitaron de más a menos. Ellas rompieron las barreras de vidrio y metal, y esta vez no serian vencidas”<sup>10</sup>, pues seria “la revancha de los objetos”; revancha maquinal sin lugar a dudas, donde el sujeto parece evaporarse y desaparecer para darle paso al objeto.

Es así como la relación se invierte y el sujeto Warhol, deviene un objeto, que se observa y no ve a nadie sino a si mismo en la ausencia de su mismidad. “Es una relación especular – dice Jean Baudrillard-. Hasta ahora el sujeto era el espejo de la representación, y el objeto solo era su contenido. Esta vez el objeto es el que dice: “I shell your mirror” (yo seré tu espejo), o lo que es lo mismo: yo seré el lugar privilegiado de tu desaparición/ We shall be your favory disappearing act”<sup>11</sup>. El objeto deja de estar sujeto, atado al sujeto: él es en si mismo pura objetividad. Sin embargo todo es apariencia, evidencia engañosa como la de la fotografía, evidencia virtual que puede desaparecer de la pantalla sin dejar huella. Crimen perfecto en donde el objeto no solo ha liquidado al sujeto, sino que le ha hecho desaparecer por completo, en la transparencia.

Entonces, la maquina-objeto ocupa el lugar del sujeto. Ella deviene en los dos últimos decenios del siglo XX, el paradigma de creación de algunos artistas quienes ven en ella la posibilidad de conciliarla con el cuerpo.

### **EL cuerpo obsoleto.**

En la década de los años sesentas y setentas, el body-art, la performance y el happening intentaron explorar las posibilidades expresivas del cuerpo. Es así como vimos manifestaciones como la de los “Accionistas Vieneses”, donde con violencia ellos reaccionaban a la violencia. Vimos surgir figuras importantes como Joseph Beuys, Gina Pane, Jean Michel Journiac, entres otras figuras importantes. Los artistas que trabajaban con su propio cuerpo intentaban de una u otra manera, ir más allá de la corporeidad para situarse en un plano social. Beuys y su proyecto social del arte, Pane y Journiac dentro de lo que conocemos como el “Victime Art”, artistas enfermos de SIDA que deciden preguntarse que es el dolor. En todos estos artistas existía una claro humanismo: era el cuerpo por el cuerpo. En ocasiones la crítica veía un cierto anacronismo: por ejemplo cuando Beuys se inspira en el chamanismo. No olvidemos que esta manera de hacer arte va en acorde a su época: años de las revoluciones: libertad sexual con el feminismo y

---

<sup>10</sup> J. L. Borges citado por Baudrillard en *Le crime parfait*. Paris, Galilée, 1995, p. 203.

<sup>11</sup> Jean Baudrillard. *El paroxista indiferente*. Barcelona.,Anagrama, 1998. p. 141.

el movimiento gay, como máximas expresiones y otras serie de libertades. Es el cuerpo que intenta tomar un lugar de privilegio frente a ese mundo donde proliferan las maquinas.

Sin embargo las maquinas terminan imponiéndose. Veamos entonces dos artistas que pese a que inicialmente hicieron parte de la corriente de performances, ahora consideran el cuerpo como algo obsoleto, el cual que hay que modificar e reinventar. Y para ello la unión con la maquina es fundamental.

Orlan, artista francesa quien incursiono en el performance desde muy joven decide hacer de su cuerpo una obra de arte: su cuerpo deviene obra en si. En su obra fotográfica “Orlan dando a luz de ella misma” (1964), vimos a la artista desnuda con un maniquí femenino entre sus piernas. Es curioso el paralelo con la obra de Picabia “Hija nacida sin madre”. La diferencia es que en el caso de Picabia, la maquina, nacía sin la participación de la madre es decir sin ser gestada, simplemente se construye. En el caso de Orlan, ella nace de ella misma, sin la presencia masculina. ¿Ella fue gestada o no? Poco importa la respuesta, pues lo que vemos en esta obra es un deseo de reproducirse a ella misma, como se reproduce la imagen en un espejo. Es importante tener en cuenta este punto de vista para poder comprender el proceso creativo de esta artista. En otra de sus obras expuesta en la FIAC de Paris en 1976, “El beso del artista”, la vemos a ella sentada con una especie de molde-coraza de un cuerpo desnudo femenino. Esta coraza, si podemos llamarla así, es una especie de maquina de placer, donde el espectador puede introducir una moneda de 5 francos a cambio de un beso de la artista. Aquí la artista pretendia controvertir la idea de artista como una prostituta que vende su obra. En este caso es ella que se vende o más bien sus besos. Aquí es más evidente ese acercamiento a la idea de cuerpo-maquina.

En los años 80s con la masificación de la informática, y la robótica, y la popularización de los mass-medias, su obra comienza a trasformarse o mas bien ella misma decide transformarse. Veamos lo que ella nos dice en esta especie de confesión: “Mi trabajo emerge en los años 70s, (Yo preciso que tenia: 23 años, pues yo nací el 30 de mayo de 1947 – y que mis primeros performances de calle se hicieron en 1964, yo tenia 17 años). / Cuando el arte giraba hacia lo social, lo político, lo ideológico, una época donde los artistas, se investían intelectualmente, conceptualmente y a veces físicamente en sus obras.../ Por esta época yo había ya utilizado la cirugía durante un simposio de performance que yo organicé en Lyon durante 5 años, yo debí hacerme operar de urgencia: era un cuerpo enfermo que tenían con frecuencia necesidad, yo decidí entonces de utilizar esta nueva aventura, invirtiendo la situación, considerando la vida como un fenómeno estético recuperable: yo hice poner fotos y video en el bloque operatorio y los videos fueron mostrados en el festival así como las fotos como si fuera un performance programado./ El acto operatorio esta fuera de nuestras frivolidades y esta experiencia fue muy intensa; Yo tuve la certeza que un día u otro de una u otra manera yo trabajaría con la cirugía”<sup>12</sup>.

La cirugía plástica hace parte de su proceso creativo. Ella decide trabajar en colaboración con expertos cirujanos y hacerse una serie de intervenciones quirúrgicas-performances, que retransmitía en directo a centros culturales y galerías. (Diapositivas) Tal es el caso de La 5ª y 7ª operación quirúrgica, donde la sala de operaciones deviene una puesta en escena: camarógrafos, imágenes escogidas por la artista como la Venus de Boticelli en la 5ª operación que le sirvió de modelo a la cirujana para que ella le hiciera a Orlan el mentón de la Venus. En la 7ª Orlan se hace dos implantes en los costados de la frente sobre los ojos. Los implantes son de silicona, la misma sustancia que se utiliza para realzar los pómulos y los senos. El hecho de trasformar su cuerpo con una cirugía plástica quizá no sea tan interesante: lo que me interesa de este

---

<sup>12</sup> *Une œuvre de... Orlan*. Orlan conférence. Paris, Muntaner, 1998, p. 59.

trabajo es como esa intervención se hace pública, y deviene una especie de espectáculo. Quizá aquí podremos encontrar lo maquinal del arte contemporáneo. Lo maquinal entendido en su doble acepción como referente a la maquina y como propio del complot, de la trama. Trataremos de elucidar esta idea a lo largo de esta última parte.

Con sus siete operaciones quirúrgicas Orlan no quería demostrar el lado banal de la cirugía plástica, sino ver como el cuerpo se puede modificar, cambiar. Para ello se baso en varios cánones de belleza: Orlan tiene ahora el mentón de la “Venus” de Boticelli y la frente de la “Monalisa” de Da Vinci. Ella considera que el cuerpo femenino como objeto de placer debe desaparecer. En este sentido la artista se sitúa como una feminista radical. Lo que menos persigue con sus operaciones, es gustar. En este sentido su proyecto de su Arte Carnal, podríamos situarla en la estética de lo feo de Lofvecraff.

Desapareciendo el cuerpo-placer, desaparece el cuerpo-dolor. Ella no cree en el sufrimiento. En sus operaciones, ella no sufre...ella ve como su cuerpo es abierto por el bisturí, mientras lee un texto de Artaud o de Michel Serres: “Desde hace ya un buen tiempo varios espectadores habían quitado la sala, cansados de los golpes de teatro fracasados, irritados de este viraje de la comedia a la tragedia, venidos a reír y decepcionados de haber tenido que pensar. Otros tantos, sabios especialistas, sin duda, habían comprendido, por su propia cuenta, que cada porción de su saber se asemeja, así, al manto del arlequín, puesto que cada una trabaja a la intersección o a la interferencia de varias otras ciencias y casi de todas. Así sus academias o la enciclopedia se reunía formalmente a la comedia del arte”<sup>13</sup>. De esta manera Orlan hace de su cuerpo un lugar donde la ciencia, y el arte se encuentran, dejando de lado la tragedia para centrarse en la comedia: el arte en este estadio parece volverse un espectáculo. La artista ha proyectado hacerse una operación que le trasformara la nariz, a la manera de las esculturas Mayas, la nariz del rey Pacal. Ella esta pues lista para trabajar con biotecnologías, la genética, la inteligencia artificial, la robótica y todas las técnicas medicas de punta. “Si yo encontrara en el Japón –dice Orlan-, o en otra parte un laboratorio dispuesto a hacerme una proposición... Esta operación no se hará antes de 3 o 4 años quizá mas, pues se necesita de tiempo para encontrar las infra-estructuras técnicas y financieras y elaborar el proyecto en su conjunto”<sup>14</sup>. Orlan se construye y se reconstruye, haciendo de su cuerpo una obra de arte: ella misma es su obra: “Yo di mi cuerpo al arte” pues después de mi muerte él no será dado a la ciencia sino puesto en un museo, momificado y/ o incluso en resina, él será la pieza maestra de una instalación con video interactivo”<sup>15</sup>.

En su obra más reciente *Shelp Portrait Precolombiens* ella juega con la modificación de la identidad gracias a la ayuda del útil informático. Su rostro se amalgama con el rostro de figuras precolombinas, creando así un rostro hibrido, entre el pasado, el presente y el futuro. La rostreadad informatizada nos muestra que el individuo puede confundirse y cambiar de piel y aspecto, gracias a las simulaciones virtuales. Esta serie tiene su origen en la una serie postoperatoria: “Con *Omniprésence*, constituida de 41 dísticos real y virtual se confronten: de una parte el constat fotográfico, el retrato de mi cuerpo tomado cada uno de los cuarenta días que siguieron mi operación; del otro lado, mi retrato virtual, un hibrido enteramente compuesto por computador gracias a un programa de morphing./ Los dísticos ponían irónicamente en relación el autorretrato hecho por la maquina-cuerpo y aquel realizado por la maquina-

---

<sup>13</sup> Michel Serres. Leído por Orlan durante una de sus operaciones.

<sup>14</sup> Orlan conférence, op. cit. p . 72.

<sup>15</sup> Idem.

computador, mi imaginario tejiendo visualmente los dos”<sup>16</sup>. El rostro así se pierde dentro de una múltiple identidad, como en un espejo múltiple o roto, donde el reflejo del yo no es el mismo, momento esquizofrénico donde el sujeto es objeto de sus maquinaciones o de las del computador-maquina. Así Orlan concluye diciendo: “el artista australiano piensa como yo que el cuerpo es obsoleto. El no enfrenta más la situación. Nosotros mutamos a la velocidad de las cucarachas, pues nosotros somos cucarachas que tenemos nuestras memorias en los computadores, que pilotan aviones, carros que hemos concebido mismo si nuestro cuerpo no ha sido concebido por su velocidad y que todo va cada vez más rápido. Nosotras las mujeres –continúa Orlan, vivimos cada vez mas tiempo pero no podemos hacer niños después de 40-50 años como cuando nosotras morimos jóvenes (...) Nosotros estamos en un mundo en el cual no estamos preparados mentalmente ni físicamente”. Es por eso que ella considera que el cuerpo es obsoleto: un cuerpo que no puede adaptarse a la velocidad con que va el mundo, un cuerpo que sufre, que no tiene la ligereza del progreso. Un cuerpo que hay que modificar para evitar su desaparición.

Stelarc artista australiano, decide incursionar dentro del mundo de la cybercultura y hacer de su cuerpo una maquina. El considera que él cuerpo debe evolucionar y para ello la ciencia le brinda las herramientas necesarias. Con la serie de obras “*Suspensions*” de los años 70s que pueden considerarse como performances del body art, el artista pone en juego la idea del cuerpo que flota: él se hace colgar con cuerdas que atan su cuerpo. Mas tarde en 1976, Stelarc sigue con las suspensiones, pero esta vez, utiliza las propiedades elásticas de su propia piel como soporte de la suspensión: varios ganchos que están sujetos a puntos del techo de una sala de exposiciones, perforan la piel y así el cuerpo puede desafiar la ley de gravedad. Por esta época la Nasa continua sus exploraciones para continuar enviando hombres al espacio, la conquista de la luna era ya un hecho, la del espacio una posible realidad. Stelarc parece dejarse seducir por estas promesas que ofrece la ciencia. A comienzos de los 80s, el artista fabrica con la ayuda de científicos japoneses, la tercera mano. *The Third Hand* (1981), es mas una prolongación del brazo que una prótesis. Esta mano artificial esta sujeta al ante-brazo, y controlada por señales EMG (electromiogramas) de los músculos de los miembros inferiores (pierna) y del abdomen a través de impulsos nerviosos. Con esta obra el artista se interesa a la extensión de las posibilidades corporales: dos manos son suficientes para trabajar, con tres el asunto puede mejorarse aunque puede ser complicado también. Esta mano-biónica es la toma de conciencia del artista de la capacidad de adaptación del ser humano con un desarrollo post-biológico en k.o.-evolución con las tecnologías de punta.

Con la serie de “*Performances para un cuerpo amplificado, Robot, tercera mano*”, Stelarc desarrolla una interfase híbrida entre el cuerpo biológico, y la tecnología, creando imágenes de simulación. Sus movimientos son filmados por un Robot que transmite en forma de hologramas su imagen, en una pantalla creando así una imagen del cuerpo: un cuerpo virtual con tres manos y un complejo juego de alambres eléctricos. Este nuevo cuerpo, pretende dar una posibilidad al cuerpo obsoleto, que no puede sobrevivir si no se adapta al ritmo desenfrenado de la ciencia: “Considerar el cuerpo como obsoleto –dice Stelarc-, puede verse como el *summum* de la locura tecnológica o como la mas noble de las realizaciones humanas. Es por lo tanto cuando el cuerpo toma conciencia de la precariedad de su posición, que el puede organizar estrategias post-evolucionistas. No es mas cuestión de perpetuar la especie por la reproducción, sino de reforzar el individuo remodelándolo (...) No hay mas sentido en ver el cuerpo como el lugar del psiquismo o de lo social; mas bien hay que considerarlo como una estructura a controlarlo y a modificarlo (...) Este es uno de los acontecimientos mas importantes en la historia humana (...) La tecnología no solamente esta amarrada, injertada, ella esta igualmente implantada. Luego de haber sido un conector del

---

<sup>16</sup> Orlan, *Refiguration Self-hybridations. Série Précolombienne*. Paris, Al Dante, 2001.

cuerpo, ella se vuelve un componente (...) Lo que es sorprendente, no es la distinción cuerpo-espíritu, es la distancia cuerpo-especie”<sup>17</sup>. Esta idea de cuerpo obsoleto nos muestra como el cuerpo debe superar el estadio de reproductivo para entrar quizá en uno post-productivo, donde el placer, el dolor sean sustituidos por simuladores virtuales. Superar y desbordar el lugar del psiquismo y de los social, Freud y Marx, es decir superar las dos grandes revoluciones de finales del siglo XIX, es quizá según Stelarc brindar al ser humano, la posibilidad de acceder a un mundo mejor.

El artista sigue sus investigaciones con su obra (diapositiva) *Brazo virtual* (Virtual Arm 1992). El brazo es controlado por un lenguaje especializado de reconocimiento gestual desarrollado por el artista en colaboración con investigadores de informática del RMIT (Royal Melbourne Institut of Technology). El Brazo Virtual es una imagen que se reproduce en una pantalla de computador. Este es el prelude de un cuerpo virtual. Debido al control particular de la imagen en movimiento de este “fantasma”, el cuerpo es imitado: la imagen es una replica, una simulación, un sustituto del cuerpo. La interacción entre la imagen “fantasma” y el cuerpo, deviene una coreografía compleja, pese al alto grado imitativo...la idea del espejo persiste, pues el movimiento es a imagen y semejanza del cuerpo original... ¿hasta qué punto no se esta perpetuando un antiguo problema de representación, pese a que se utilice la alta tecnología?

Las nanotecnologías permitirán quizá algún DIA trabajar efectivamente al nivel de partículas: moléculas y átomos y de enviar micro-artefactos (micro-robots), al interior del cuerpo. Esperando eso, Stelarc propone la invasión del cuerpo por el arte. El arte es asimilado digerido completamente: en *Stomach Sculpture* el artista nos muestra como el cuerpo – el estomago en este caso- puede convertirse en un museo: él ingiere una escultura de 80 x 50 mm que emite sonidos intermitentes y una luz fluorescente que puede verse y oírse a través de una endoscopia y retransmitida por video. “La idea – nos dice Stelarc- era de introducir una obra de arte al interior del cuerpo. El cuerpo deviene hueco, sin distinciones significativas entre espacio publico, privado y fisiológico. La tecnología invade y funciona al interior del cuerpo no como una prótesis reparadora, sino como ornamento estético (...) No consideramos el cuerpo como mirando el arte o realizando el arte sino como receptáculo del arte. El cuerpo vaciado no es mas la sede del yo o del alma sino simplemente de una escultura”<sup>18</sup>.

## Conclusión

Evidentemente, estas posturas artísticas de Orlan y Stelarc nos sorprenden con admiración, repudio o estupor, pues el cuerpo no es el pre-texto, ni el soporte para hacer obra, es obra en si mismo. Sin embargo si existe algo verdaderamente interesante en sus propuestas, es que muestran que el artista hoy mas que nunca debe ponerse a cuestionar la posición del ser humano en la sociedad. No podemos decir que estos dos artistas cuestionen la ciencia. Ellos realizan mas bien una apología estetico-tecnologica de la ciencia pero cuestionando implícitamente el uso que se hace de ella. Pero de algo estamos seguros: no podemos juzgar al arte ni mucho menos al artista de una manera moral, sino mas bien estético-ética: el artista en tanto que ser sensible materializa en su obra las oscilaciones y contradicciones sociales de toda una época. Por ejemplo no podemos enjuiciar a Marinetti el fundador del Futurismo por haber realizado este poema: “La guerra es bella: después de 27 años, nosotros, futuristas, nos hemos elevado contra la afirmación que la guerra no es estética...también estamos abocados a constatar que...la guerra es bella, por

---

<sup>17</sup> Texto del artista en los actos del coloquio Art et cognition. Praticas artísticas y ciencias cognitivas, CYPRES/ Ecole d’Art d’Aix-en-Provence, 1992.

<sup>18</sup> Texto de la presentación de *Stomach Sculpture* en el sitio web del artista : <http://www.merlin.com.au/stelarc>

que gracias a las mascararas de gas, a los terroríficos megáfonos, a los lanza-llamas y a los tanques, *funda la supremacía del hombre sobre la maquina subyugada*. La guerra es bella porque inaugura *la mentalización soñada del cuerpo humano*. La guerra es bella, porque enriquece un sembradío florido de humeantes orquídeas de metralletas. La guerra es bella, porque ella une los golpes de fusiles, los perfumes y olores de la descomposición en una sinfonía. La guerra es bella –continúa el poeta futurista-, porque ella crea nuevas arquitecturas como aquella de los tanques, de los escuadrones geométricos de los aviones, de espirales de fuego elevándose de las ciudades en llamas y mucho de otras cosas mas...Poetas y artistas del Futurismo...recuerden estos principios de estetización de la guerra, con el fin de que su lucha por una poesía y una plástica nueva...sea iluminada”<sup>19</sup>. El progreso tecnológico siempre ha seducido al artista: pensemos en Leonardo da Vinci y sus maquinas, o en los Realistas y los Impresionistas con su relación con la fotografía. Los futuristas no fueron una excepción: el progreso maquinico de comienzos del siglo XX, alimento el imaginario futurista. Claro ellos pensaban que el hombre dominaría la maquina, pero en una guerra, no es la maquina que domina al hombre en un macabro matrimonio entre detracción y muerte. La guerra inaugura la mentalización soñada del hombre: indudablemente esto era el paradigma del progreso: el hombre indestructible. Esto hizo que millones de hombres perdieran sus vidas, en el frente confiándose en la supremacía del hombre-metal sobre la maquina: el soldado. Así el artista devela y revela los enigmas del ser humano. Marinetti, nos hace comprender por qué los italianos siguieron a Musolini en la invasión a Etiopia en su deliro imperial.

Quizá entonces podamos comprender a través de estos artistas, hoy mismo y no muchos años después, si la ciencia esta al servicio del hombre o el hombre al servicio de la ciencia. ¿Stelarc y Orlan con su idea de cuerpo obsoleto no estarán perpetuando ese canto futurista de Marinetti sin pensar en las consecuencias éticas que ellos conlleva? Los grandes pesimistas de la ciencia y la tecnología como Paúl Virilio, nos dirían que el *Mejor de los mundos posibles*, por utilizar la expresión de Voltaire, esta detrás de la puerta de la ciencia, solamente si esta guarda su grado de humanidad así suene a anacrónico.

Ricardo Arcos-Palma.

Candidato al doctorado en Filosofía del Arte y Estética. Panthéon-Sorbonne.

Paris, verano del 2002.

---

<sup>19</sup> Marinetti citado por Walter Benjamin. *Ecrits français*. Paris, Gallimard, 1991, p. 170.