

# HERIDAS. DEL MARTIRIO A LA CRUZADA

AGUSTÍN PÉREZ RUBIO

Hoy me siento frente a la blancura del folio sin poder evitar quedar herido por su resplandor. Hoy todo mi entorno es verde, las paredes, el mobiliario, mi vestimenta. El ambiente es frío y aséptico. Todo respira un aire de higiene esterilizada. Frente a mí, se despliega el instrumental. Poco a poco comienzo a embutir mis manos en los apretados guantes de goma, y tras la anestesia, comienzo a enhebrar la aguja. Me predispongo para hincarla, para suturar aquellos cuerpos sin carne, pero llenos de palabras, de retazos de fragmentos no humanos, pero vividos y aprehendidos, de hilvanos de escrituras no acabadas y de abyecciones no encubiertas, Barthes, Derrida, Artaud, Bataille..., Bataille. La escritura de este último me inquieta, su fragmentariedad escritural es entregada con la alegría y el sufrimiento de un descubridor. Escritos que no comienzan, o donde la palabra “comenzar” adquiere una nueva significación, porque en realidad continúan en otra cosa, se inscribe en otro escrito que tampoco comienza, y que no terminan, se podría decir que están suspendidos en una leve puntuación, en un pulso que seguirá su latido en otra parte, transformado en otra cosa. De forma similar es como Bataille se enfrenta al sacrificio. Llama la atención su título al primer fragmento “*El sacrificio, expresión del acuerdo íntimo de la muerte y de la vida*”, que comienza con estas palabras: “*Es fácil percibir la intensidad de la agitación que se produce en el momento en que se juega al mortal juego de la destrucción y la creación violentas. Cuando se proyecta, sin embargo, la luz de la conciencia sobre lo más extraño que tiene la existencia humana, no aparece un hecho simple, sino una notable complejidad. La incierta y mutable gravitación que se percibe no gira en torno a un solo punto, sino en torno a varios, y los núcleos formados no se limitan a coexistir: a menudo están enfrentados entre sí*”.<sup>1</sup>

Siguiendo a Bataille los postulados se extreman, los pensamientos se enroscan y descomponen en alas de un final: la muerte. Siempre la muerte. La muerte como existencia, porque ésta a su vez, es la muerte misma.

Así, el sacrificio es por excelencia, una actitud ante la muerte, el movimiento que lo constituye es una violencia que “*exige que la muerte existe*”, que la muerte esté presente, que seamos conscientes de esta desembocadura. La muerte premonitoria y alentada del sacrificio no es en absoluto la acción de morir sino, como dice Bataille, “*de encaramarse a la altura de la muerte. Un vértigo y una risa sin amargura, una especie de fuerza que crece, pero que se pierde dolorosamente en sí misma y alcanza una dureza suplicante, eso es lo que se realiza en un gran silencio*”. En definitiva, todo este pensamiento ya lo reflejó una de nuestras heridas más universales, Santa Teresa de Jesús, con su ascetismo místico en su famoso “*muerdo porque no muerdo*”, el cual lo retoma él, para este su último fragmento —“*La «alegría ante la muerte» como acto de sacrificio*”—<sup>2</sup> al que pertenecían las anteriores palabras.

Este movimiento trágico de horror, es una forma de ofrendarse, de abrirse, de mostrarse para ser tomados. Si pensamos que este recorrido de sangre y horror ya desde los orígenes del mundo hasta nuestra reciente actualidad —recordando a Baudrillard, quien señala que la nuestra es una *cultura de muerte*—,<sup>3</sup> observaremos que, de vez en cuando, existen ciertas mutaciones en el propio transcurrir del tiempo propiciadas en el acto de la exhibición. Pues, si el sacrificio implica la muerte de la víctima, lo que es igual a la destrucción de un objeto y la partición de los asistentes en un elemento sagrado, ¿qué ocurre cuando el sacrificante y el sacrificado se aúnan bajo una misma persona?, ¿cómo es tomada la propia reivindicación del horror como forma de existencia, para poder sucumbir al asfixiante vivir que nos envuelve y que nos amenaza?, ¿quiénes han formado esta piana de sangre y sufrimiento?, ¿quiénes han sido tantas veces estos laicos objetos destruidos de los que nos habla Bataille, fragmentados para alimentar y complacer la opulencia de un poder opresor y de una falaz doxa que desgraciadamente llevamos aún, en muchas ocasiones, atada a nuestro cuello?, ¿quiénes han llegado al extremo de querer posicionarse y reivindicar su

<sup>1</sup> Bataille, G. (1979), *El ojo pineal; El ano solar; Sacrificios*, Valencia, Ed. Pre-Textos, p. 349.

<sup>2</sup> Bataille, G., op. cit., p. 354.

<sup>3</sup> Véase Baudrillard, J. (1980), *El intercambio simbólico y la muerte*, Caracas, Ed. Monte Ávila, p. 219.



Louise Bourgeois: *Femme Couteau*, 1969-1970.

postergamiento al ostracismo e intentan, a veces de forma tan extrema, defenderse con las heridas producidas por su propio verdugo, o llegados al ultimátum, intentan despertar de esta pesada *diferencia* u *otredad* reivindicando justamente este concepto impuesto o creado, autorecreándolo consciente y dolorosamente, mostrándolo como último aliento de su postura existencial?

Afortunadamente, el paso del tiempo en la contemporaneidad ha ido tambaleando las fuertes estructuras internas que cimentaban la edificación de nuestra sociedad. Sociedad entendida en el amplio sentido de la palabra, pues los aconteceres, los sucesos, los cambios, los descentramientos y desplazamientos se han irradiado a casi todas las parcelas de nuestro entorno ya sea de ámbito económico, psicológico, cultural, etc. Éstos han venido producidos por el desmembramiento de la idea jerarquizada de sociedad que había existido desde la fundación de la misma. Así desde que se pone en entredicho la idea de Hombre —blanco, heterosexual, occidental, etc.—, y la apertura a la pluralidad del resto, resto que a fin de cuentas es mayoría —mujeres, negros, asiáticos, homosexuales, discapacitados físicos, etc.—, se ha ido derrumbando en nuestra posmodernidad toda una concepción que ha propiciado una vivencia distinta en cuanto supone vivir sin un prisma unívoco e unidireccional. Vivencia dificultosa, pues a partir de aquí, nuestra concepción de mundo y de aldea global se ve fragmentada y cada uno busca su rincón, su cubículo donde poder vivir sin sentirse *fuera de*, aunque a su vez, con la placentera sensación de su propia existencia. Quizás esta posición y este vivir nuestro tiempo peque en muchas ocasiones de nuestra forma de mirar, de contemplar lo ocurrido, en definitiva de vernos, de contemplarnos, pues nuestra mirada puede ser la mirada de narciso que simplemente al contemplarse proyectaba el reflejo de la misma, sin plantearnos y sin poder atisbar la existencia de una pequeña trampa creada en el encandilamiento de nuestra visión individual. Pequeña trampa digo, pues si ha quedado claro que se ha derrumbado o fragmentado ese ancestral concepto de individuo social, ¿quién mantiene aún hoy en día los órganos de poder?, ¿quiénes son aquellas personas que toman las grandes decisiones de la humanidad?, ¿quiénes siguen siendo hoy en día los pequeños martirizados? Es entonces cuando todo se radicaliza, y si bien las heridas

en muchas ocasiones han comenzado a cicatrizar, en otras aún siguen supurando en un goteo que parece interminable, por lo que se ha buscado desde los diversos ámbitos sociales una forma de reivindicación más o menos agresiva como simple defensa, más aún, cuando la herida sigue abierta aun a sabiendas de lo acontecido.

Me noto algo húmedo, creo que algo me ha salpicado. Me miro al espejo en esta irremediable pulsión narcisista de hombre contemporáneo y compruebo que mis verdes prendas se han tornado de rojo intenso. En este voraz trabajo de uniones de desgarros, como un doctor aventurado, sin querer, pero sin poder evitarlo, he hecho sangrar la herida, he metido el dedo en la llaga. Continúo pasando el hilván por tantos laberintos como compleja es la existencia del ser humano y sus creaciones. Ahora sin perder los puntos de sutura anteriores, comienzo a pasar el hilo con mayor empeño y precisión por las inconmensurables creaciones martiriales. Es entonces cuando comienzo a notar que el lugar en el que me encuentro se ha convertido en un quirófano artístico, que en ocasiones se tornará iglesia de redención y en otras, sala de torturas de Venus de pieles actuales. Desde aquí podría comenzar a responder a estas mismas preguntas que en un primer momento he formulado, pero solamente tengo dos manos, no puede coser y coser con varios hilos a la vez, pues la extensión de esta diversidad me hace centrarme en algo concreto: las heridas. No solamente heridas, como aquellas lesiones de tejido en el cuerpo humano a las que me estoy refiriendo, sino intrínsecamente, y es realmente esta casual o no tan casual coincidencia, a aquellas mujeres que son el objeto de dicha lesión. Si bien como comenta Benjamin en su famoso ensayo *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*: “*La humanidad se ha vuelto un objeto de contemplación en sí misma. Su enajenación ha alcanzado un grado tal que puede experimentar hoy su propia destrucción como placer estético de primer orden*”. A partir de ahora voy a intentar trazar en este gabinete de horrores todo un paisaje de torturas, martirios y sacrificios en los cuales la mujer, si bien contempla su propia destrucción, no solamente se muestra como objeto estetizado sino también como abanderada de una cruzada, que intenta por todos los medios curar sus heridas, ya sean físicas, psicológicas, individuales o universales, aunque para ello tenga que inmolar su cuerpo como prueba del desafío autosacrificatorio. De esta manera, no se pretende ofrecer una respuesta o interpretación clara y exhaustiva a las apuestas y propuestas de las mujeres en el ámbito artístico en nuestro final de milenio, sino que por el contrario, me gustaría contribuir un poco más a la dificultosa tarea de entender la complejidad de dicha situación, pues como parte de esta pluralidad, la apuesta del ser mujer, de presentarse y vivir como tal en nuestro tiempo y no como la *amujer*, que tantas veces han repudiado las teorías del feminismo, ha sido a su vez muy plural. Los fines de tal reivindicación vienen a ser muy parejos, aunque cada una lo exprese y lo reivindique de forma diferente, desde su imaginario femenino. Se intenta entonces como diría Jameson de “*devolver a los sujetos concretos una representación renovada y superior de su lugar en el sistema global*”,<sup>4</sup> ya que las viejas concep-

<sup>4</sup> Jameson, F. (1991), *El posmodernismo (o la lógica cultural del capitalismo avanzado)*, Barcelona, Ed. Paidós.

ciones no pueden referirse al panorama en el que estamos inmersos.

Hasta aquí es donde ha llegado la fatídica historia de la creación, pues creo que hace falta recordar que aquel ser, ojo triangular que todo lo ve, que está en todas partes, al sexto día creó al hombre, al hombre y no a la mujer, ya que ésta salió de la costilla de Adán, Adán-Hombre. Desde entonces hasta ahora, esta historia ha ido atravesando el paso del tiempo y con él, la idea de que la mujer siempre ha estado a remolque de este ser primero. Así fue como sobre las mujeres aconteció la alienación del ser mujer como *Segundo Sexo*, según la afortunada expresión de Simone de Beauvoir, además de aquellas que recaían sobre el varón. Es en todo este trayecto cuando a la mujer se la ha ido metiendo en el laboratorio, en el quirófano, pero no realmente para centrar la atención sobre ella como parte de estudio y preocupación por su historia y su situación, sino para ser simplemente cuerpo. Cuerpo que en manos de matasanos formaban seres y construían falsos imaginarios en pos de una verdadera creencia en la mujer, aunque realmente atendían a una autocomplacencia masculina. Se formaron entonces distintos discursos sobre ésta, como comenta Françoise Héritier-Augé. Primero un discurso negativo que presenta a las mujeres como “criaturas irracionales e ilógicas, desprovistas de espíritu crítico, curiosas indiscretas, charlatanas, incapaces de guardar un secreto, rutinarias, escasamente imaginativas —especialmente en los trabajos de tipo intelectual o estético—, temerosas y cobardes, esclavas de sus cuerpos y sentimientos, torpes para dominar y controlar sus pasiones, inconscientes, histéricas, volubles, poco fiables —incluso traidoras—, astutas, envidiosas, incapaces de mantener entre ellas relaciones de compañerismo, indisciplinadas, desobedientes, impúdicas, perversas... Eva, Dalila, Galatea, Afrodita...”. Existe un segundo discurso aparentemente menos negativo: “caseras, poco dotadas para la aventura intelectual y física, dulces, emotivas, buscadoras de la paz, la estabilidad y el confort del hogar, rehuidoras de las responsabilidades, carentes de espíritu de decisión, crédulas, intuitivas, sensibles, tiernas y púdicas... etc.”, y termina diciendo el autor: “Estas cualitativas están marcadas negativamente, o de manera desvalorizada, mientras que las series cualitativas masculinas correspondientes son positivas o están valoradas. Hay un sexo principal y un sexo secundario, un sexo fuerte y un sexo débil, una inteligencia fuerte y una inteligencia débil. Esta debilidad natural, congénita, de las mujeres, implica y legítima su sometimiento, incluso el de su cuerpo”.<sup>5</sup>

Vuelvo de nuevo a mirar todos estos fragmentos artístico-corporales que rodean mi laboratorio, estas imágenes de diosas clásicas, de vírgenes y mártires medievales o barrocas, de cánones de belleza acontecidos en el tiempo, de creaciones impuestas y de abusos cometidos, de historias arrebatadas y hasta de la propia negación del mirar. Todas ellas son cuerpos amorfos, cuerpos sin identidad, pues son cuerpos que no tienen pues consciencia de ellos mismos. Es entonces cuando vuel-



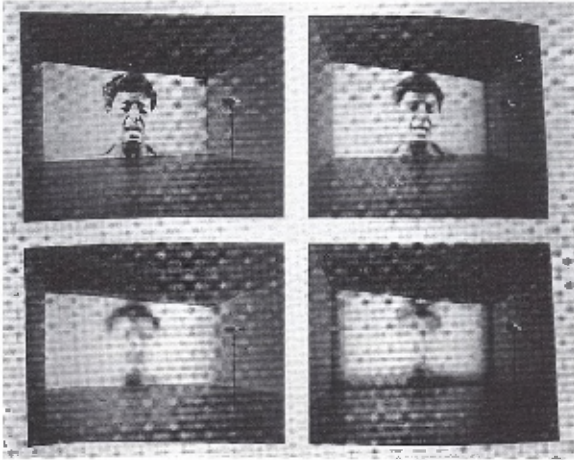
Cindy Sherman: *Untitled, # 86 -Serie Centerfolds-*, 1981.

vo a enhebrar mi aguja y arrebatado por la contemporaneidad de Michel Foucault, comienzan estos cuerpos a tener consciencia de sí. Comienzan a darse cuenta de que la concepción del cuerpo es cultural, que todo aquello que nos rodea social, psicológica y económicamente es lo que nos hace formar nuestros cuerpos y que los dota maliciosamente de una consciencia de él. De esta forma es como la mujer intenta tener un auténtico dominio de su cuerpo para expresarse, para crearlo y crearse con él, en definitiva para ser la verdadera ama de su posesión. Es justamente esta consciencia de cuerpo la que hace que en muchos casos el cuerpo como herramienta social juegue un papel crucial en las creaciones de la mujer en las últimas décadas, ya que el cuerpo como objeto anteriormente creado y reprimido ahora aflora como herramienta de doble filo, cuerpo como objeto de autocreación, cuerpo como arma de lucha y defensa. En palabras de Castilla del Pino “la agresividad de la mujer se expresará ante todo en aquella esfera a la que se ha visto reducida como componente en la relación de pareja, es decir en la esfera erótica”.<sup>6</sup> A partir de aquí, podemos darnos cuenta de que se comienzan de nuevo a articular los postulados, puesto que la erótica deviene en sacrificio y ésta a su vez, como dijimos, en irremediable consciencia de la existencia de muerte. Ésta es sin lugar a dudas la triada del pensamiento de Bataille, pulsión erótica como pulsión sacrificial, y ésta como pulsión de muerte. Y es a partir de ella, con la que muchas mujeres artistas en la posmodernidad han enarbolado la bandera sangrienta de sus heridas. De todos modos, muchas de estas concepciones que estallan por la abundancia y radicalidad de las propuestas en nuestra actualidad, comienzan ya tímidamente a entreverse de forma muy parcial en la obra de otras mujeres desde el comienzo del siglo xx, así por ejemplo como comenta Whitney Chadwick: “El elemento de violencia erótica hace su primera aparición en las obras de la Tanning, de Meret Oppenheim y de la Kahlo que tratan de asuntos de alumbramientos y maternidad. En ellas, se da una violencia dirigida contra sí mismas, no proyectada contra los demás, violencia inseparable de la realidad fisiológica de la sexualidad de la mujer y de la construcción social de su cometido femenino”.<sup>7</sup> Las heridas con las que constan-

<sup>5</sup> Héritier-Augé, F. (1991), “Mujeres ancianas, mujeres de corazón de hombre, mujeres de peso”, en *Fragmentos para una historia del cuerpo humano. Parte tercera*. Barcelona, Ed. Taurus, pp. 281-282.

<sup>6</sup> Castilla del Pino, C. (1982), *Cuatro ensayos sobre la mujer*, Madrid, Alianza Editorial, p. 62.

<sup>7</sup> Chadwick, W. (1990), *Women, Art and Society*, London, Thames and Hudson, p. 276.



Geneviève Cadieux: *Voices of Reason, Voices of Madness*, 1983.  
Visión parcial.

temente vemos autorretratada a Frida Kahlo es su forma de poder articular un diálogo con ella misma, con su realidad interna, con sus miedos y temores, de su existencia como individuo, de su existencia como mujer.

Las heridas abiertas por estas mujeres del surrealismo se universalizan en los trabajos de muchas más, que desgraciadamente han sido conducidas al olvido o han obtenido un reconocimiento tardío de su trabajo. Éste ha sido el caso de la artista franco-americana Louise Bourgeois, quien nos traza un verdadero y consistente puente entre estos últimos rescucios del inconsciente surrealista y su proyección en nuestra sociedad actual. Imposible de abarcar todo su trabajo que indaga en su propia vida, como forma de exhortar sus miedos, sus recuerdos, sus pesadillas y su existencia. Por ello, evaluar sus esculturas sería inventariar las sustancias, instrumentos y procedimientos que la motivaron, presentando especial atención a las distintas resistencias o determinando las limitaciones de cada una de ellas. Una frase de Louise Bourgeois abre las puertas para entender su obra: *"Para mí, la escultura es el cuerpo, mi cuerpo es escultura"*. Todas sus obras se entienden de esta manera en primera persona, realizadas bajo su individualidad como mujer casada, como mujer artista, como madre, como hija. Sus heridas se inscriben dentro del plano psicológico, en el que Bourgeois no deja de indagar a pesar del sufrimiento que le produce, pero que a su vez le sirve como ejercicio terapéutico, como inscribe en una de sus celdas *"El arte es garantía de salud mental"*.<sup>8</sup>

Si bien las representaciones de la feminidad en sus piezas son tratadas desde todas las caras de su identidad y con unas claras formas sexuales, las imágenes de estas mujeres y de sus experiencias yuxtaponen en palabras de Lucy R. Lippard. *"Un poder nutritivo de crecimiento y emergencia con la imagen afiliada de la*

*opresión... la Mujer cuchillo (Femme couteau) —una hoja de cuchillo envuelta y plegada con las delicadas partes pudendas expuestas—, representan la polaridad de la mujer lo destructivo y lo seductivo... La mujer se convierte en hoja de cuchillo... Una muchacha puede estar aterrizada por el mundo. Se siente vulnerable porque el pene puede hierla. Entonces intenta apropiarse del arma del agresor. Si te inhiben las agujas, las estacas y los cuchillos, entonces estás en una gran desventaja para llegar a ser una criatura auto-perceptiva. Estas mujeres se pasan la vida intentando encontrar la forma de ser mujeres. Su ansiedad procede de las dudas que tienen de ser alguna vez capaces de volverse perceptivas. La batalla se libra a nivel del terror que precede a todo lo que sea sexual"*.<sup>9</sup> Otra de estas patéticas representaciones de finales de los sesenta nos las ofrece con su *Femme Pieu*, de cera verdosa nos la toma a enseñar sin piernas ni brazos, como tantas otras, pero esta vez tendida boca hacia arriba, con la imposibilidad del retorno a su postura, como un escarabajo indefenso, ofreciéndonos indecorosamente sus pechos, su vulva y mostrándonos su herida abdominal como terrible fetiche. Estas figuras evolucionarán en la trayectoria de Bourgeois adquiriendo gran estilismo y agresividad, aportando el simbolismo del cuerpo como arma.

A partir de la década de los setenta Louise Bourgeois introduce la instalación y la performance como medio de expresión, sobre todo en la exploración de sus miedos infantiles y en concreto en su relación con el Padre. Ella habla elocuentemente de abigarradas historias referentes a su padre que marcarán su infancia, anécdotas que prueban el terrible impacto que los ataques verbales de poder y ridiculización al respecto de su sexualidad llegaron a ejercer sobre ella, heridas psicológicas en la mente sensible de una niña, de una adolescente.

La relación sádica del padre se exorciza en varias de sus obras, algunas con gran brutalidad como *Destruction of the Father*. Instalación en la que una concavidad gigante de formas orgánicas, redondas, que se asemejan a algún órgano femenino —lo que alguien vino a denominar como "una vagina con dientes"—, es una invocación a una conversión de los papeles, en la que los hijos, tantas veces humillados o reprimidos, le devoran en la mesa. La figura del padre, y por extensión cualquier autoridad que ejerza este papel, desencadena una agresividad que es la catarsis y la forma de defensa que la artista asume frente al acechante objeto destructor. De esta manera, si el drama que existe en las familias en la mayoría de los casos permanece encerrado en ellas mismas y se oculta a la visión de los demás, por contra Bourgeois lo hace público sin pudor ni exhibicionismos de tinte amarillento, como recuerdo y vivencia inolvidable que forma parte de sí. La difícil labor de supervivencia de esta artista no es olvidar su pasado, sino recrearlo a través de su escultura. Por ello, Louise Bourgeois ha vivido toda su vida al borde y se ha mantenido gracias al arte. Teniendo un acceso al inconsciente, ha llegado a mostrar cosas que muy pocos artistas, ni siquiera aquellos que profesan trabajar con

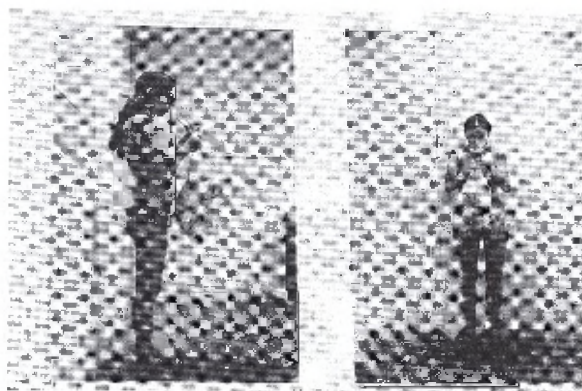
<sup>8</sup> Inscripción que figura en su obra *Precious Liquid*, 1992.

<sup>9</sup> Lippard, L. R. (1990), "Louise Bourgeois: de dentro a fuera", en *Louise Bourgeois. Novembre 1990-Gener 1991*, Barcelona, Ed. Fundació Antoni Tàpies.

el inconsciente, han conseguido plasmar. Lo que verdaderamente hace trabajar a Bourgeois es la cólera. El arte significa una purga para las emociones. La agresión o destrucción es una forma de catarsis tan importante como lo es la realización de las imágenes para organizar estos sentimientos que la poseen. En ocasiones se cuenta que delante de un trabajo años atrás, la emoción contenida en éste puede clavarse en ella con tal intensidad que de un arrebato lo lleve a destruirlo.

Toda la obra de Bourgeois se inscribe con rotundidad dentro de la categoría de lo informe batalliano y lo que comporta con ello, como acertadamente ha visto Rosalind Krauss en el estudio de la obra de Bourgeois: "Situarse a sí misma, o la obra, dentro de lo informe es una vez más abrazar la lógica del Anti-Edipo, la lógica del objeto-parte".<sup>10</sup>

Sigo tejiendo este interminable mar de filamentos corporales, esta herida que por momentos crece y se amplía al entrar en terrenos posmodernos, pues su extensión es tan grande como diferentes son sus formas de expresión. Ausente de todo, pero afectado por la herida psicológica, me encuentro con que la herida toma mil caras, infinitas imágenes de mujer siendo siempre una misma. La mujer como aburrida prostituta, como aplicada joven estudiante, recelosa madre de familia, alocada femme fatale, glamourosa actriz de los años veinte, intrépida nadadora en vacaciones, sofisticada ejecutiva, todas fotografiadas, pero todas representadas bajo un mismo cuerpo, el cuerpo de Cindy Sherman. Sus primeros trabajos a los que estaba haciendo referencia *Untitled Film Still*— eran fotografías en blanco y negro en las cuales, como fotogramas de películas antiguas, se veían representadas en todas actitudes y bajo todas apariencias diversos tipos de mujer de la sociedad contemporánea. Como comenta Whitney Chadwick: "eran trabajos con el fin de fijar a la mujer en una identidad estable y estabilizante. La obra de Cindy Sherman, niega esa estabilidad. Aunque sus fotografías son siempre autorretratos, nunca revelan nada acerca de la persona de Cindy Sherman, y su imagen solo funciona como objeto de contemplación para las miradas ajenas".<sup>11</sup> De esta forma, los trabajos de esta artista americana son excelentes retratos como los pintados con extrema maestría por maestros flamencos e italianos en otros tiempos, pues recogen el instante imposible que traduce todos los datos psicológicos del personaje en una imagen visible que el espectador debe desentrañar, pero al contrario que estos grandes maestros, Sherman no retrata personas sino personajes, que en una acción autoconsciente son representados por ella misma. En toda su trayectoria artística la herida ha estado presente en la mujer como cuerpo de nueva representación. Indagando más detenidamente en sus series realizadas, quizá la titulada *Centerfolds* recoja con claridad la reivindicación de la herida psicológica sufrida en la mujer. Esta serie inmediatamente posterior a sus primeros *Untitled Film Still*, supone un salto cuantitativo en la obra de Sherman puesto que es su primer trabajo plenamente maduro y con una auténtica



Ana Mendieta: *Death of a Chicken*. 1972.

consciencia de su posición. Estas grandes fotografías u horizontales como son llamadas por el crítico Peter Schjeldahl,<sup>12</sup> a raíz de sus formatos y con la primera introducción del color en la obra de esta artista, nos muestran todo un repertorio de mujeres vulnerables, miedosas, angustiadas y temerosas. Estas visiones horizontales y en picado refuerzan la pretensión de Sherman para plasmar el sentimiento de acoso, la desprotección, la fragilidad, la desesperanza e incertidumbre. Imágenes de muchos puntos de visión sobre las más oscuras sensaciones y el terror de la existencia. En definitiva, lo que construye la artista en esta serie es una estrategia de poder, puesto que, como comenta Castilla del Pino, "Hay formas ocultas de dominación, por ejemplo, por la inducción de la compasión en el partenaire o por tales específicas formas de relación que el abandono provocaría de inmediato culpa y desasosiego. No solo, en pocas palabras, domina el que adopta el rol dominador por excelencia, sino también el que, con su sumisión, logra la permanencia de la relación con el objeto dominador".<sup>13</sup> Siguiendo estos parámetros lo que acontece en la obra de Sherman es la exhibición de estas mujeres temerosas, sudorosas, impacientes frente al teléfono que nunca suena, indefensas, pensadoras indecisas y asustadas frente al dominador, el gran ausente en estos retratos. Es entonces cuando la compasión nos aflora al contemplar estas fotografías y el deseo masculino de fijar a la mujer en las identidades que proyecta la artista, es la que hace sumergirnos en esta pequeña trampa que nos ha tendido, puesto que ella, la mujer representada; ella, la mujer herida psicológicamente; ella, la artista posmoderna; ella, Cindy Sherman nos ha ganado la batalla.

La herida psicológica no solamente puede ser realizada y exhibida desde un plano teórico-psicológico, en el cual el espectador audaz debe indagar, sino que en otras ocasiones, como veíamos en la obra de estas artistas, la herida psicológica venía producida por la propia posibilidad de... Posibilidad que en muchas ocasiones se materializa de diversas formas y que a través de

<sup>10</sup> Krauss, R. (1990), "Retrato de la artista como «Filleto»", en *Louise Bourgeois, Novembre 1990-Gener 1991*, Barcelona, Ed. Fundació Antoni Tàpies.

<sup>11</sup> Chadwick, W., op. cit., p. 358.

<sup>12</sup> Schjeldahl, P. (1987), "The Oracle of Images", en *Cindy Sherman*, New York, Whitney Museum of America.

<sup>13</sup> Castilla del Pino, C. (1973), "Introducción al masoquismo", en Sacher-Masoch, L.V., *La Venus de las pieles*, Madrid, Alianza Editorial.



Nam Goldin: *Self-portrait*. 1983.

llantos, desgarros, moretones y cicatrices, las diferentes artistas tratan de acercarnos a la rebelión de la carne frente a la ofensiva. El propio cuerpo como ente autónomo que utiliza su lenguaje, sus señas y señales, formando unos auténticos paisajes hirientes revelados y mostrados con la brutal intimidad y como prueba del sacrificio silencioso al que Bataille hacía referencia. De esta manera es como pueden ser entendidos algunos trabajos de la artista canadiense Geneviève Cadieux, pues llama a menudo la atención el contraste que se experimenta entre la intimidad de las imágenes expuestas y la monumentalidad de las dimensiones de sus obras. Cadieux centra toda su obra en el propio cuerpo, cuerpo como entidad física, como carne humana que toma consciencia de sí, pero que a su vez se ve fragmentada, desdibujada, desgarrada y herida. No podemos dejar de ver su obra sin la consecuente impronta que ella como mujer refleja en ésta, ya que *“la reflexión artística de Geneviève Cadieux es la de una mujer, desde un punto de vista de mujer, y en consecuencia con una relectura bajo unos parámetros, que le hacen centrar la atención sobre todo aquello concerniente a la mujer”*.<sup>14</sup> Esta ambigüedad de la que nos habla en su texto Annelie Pohlen es una característica en el trabajo de Cadieux, pues sus obras tratan y se acercan en ocasiones a postulados surrealistas, y a una lectura totalmente abierta de sus obras, en las cuales la incertidumbre es punto de partida para la aprehensión de éstas. De todos modos, existen algunas en las que la exhibición constante del dolor cercano al éxtasis y las señales corporales del daño producido por la violencia sexual se hacen más patentes. En su instalación *Voices of Reason, Voices of Madness* (1983), entramos en un ámbito en el que se nos sitúa en medio de dos proyecciones enfrentadas, la imagen de una misma mujer en dos posiciones diferentes. La imagen de color es estática y que inmersa en la profundidad del fondo negro parece que nos observa incesante, impasible. En el otro extremo, la imagen de la misma mujer en blanco y negro con un semblante de amargura, de angustia dolorida. Imagen que, poco a

poco, se va deformando, descentrando hasta quedar diluida en la propia proyección. De repente, imprevisiblemente se oye un ruido agudo sobre la imagen. Es un aullido de muerte, un grito de extrema angustia y nada más, silencio. Es entonces cuando todo vuelve a comenzar. El espectador queda en ese momento perdido, bloqueado sin saber qué ha ocurrido, qué ha sucedido. Como comenta Chantal Pontbriand respecto a esta instalación: *“El tiempo pasa y la sucesión dramática se repite, sin que se llegue a saber qué cosa era aquel grito, aquel dolor, de dónde venía la herida. En el fondo de la noche, hemos asistido a un drama. ¿El suyo, el vuestro?”*.<sup>15</sup> Años más tarde volvemos a encontrar esta misma imagen en una instalación fotográfica de la artista en la que en forma de U se articulan tres fotografías de grandes dimensiones. En una lectura de izquierda a derecha en la primera observamos la imagen algo descentrada de la joven en blanco y negro, que acrecienta el aspecto documentado, la emergencia de la memoria. La facción de la muchacha se encuentra a medio camino entre el dolor y el deseo. En la segunda imagen, el movimiento que está implícito en ella implica una actualización, al tiempo que refuerza el aspecto nostálgico, documental y archivístico de la precedente imagen. El movimiento giratorio de la cabeza unido a la expresión de dolor de la cara deja creer que esta mujer ha recibido una bofetada, que ella es el objeto de una violencia o más bien, que ella está en plegaria de éxtasis —herida de escucha, herida de amor—. La tercera fotografía muestra una ampliación —*Boca B/N*—, en esta escala según nos encontremos cerca o lejos, la boca pierde su significado primero y pasa a convertirse en una especie de cuadro abstracto donde se conjugan los blancos y negros, son unas masas formales, las cuales en un principio influyen al afecto del espectador. Después, lo que es en principio boca, a causa de la monstruosidad del efecto fotográfico, se convierte poco a poco en caverna, órbita, ojo, vagina. El sexo femenino será así la ligazón de la auralidad, del lenguaje, de la escucha. Justamente el título de esta pieza, *Hear Me with Your Eyes* (1989), proviene de uno de los versos de la llamada “décima musa”, Sor Juana Inés de la Cruz, que entre la erótica y la mística es una de las más bellas escrituras barrocas del Méjico virreinal. Mujer que fue en su tiempo portavoz de la educación de la mujer, inspira a la artista con este poema:

*Óyeme con tus ojos,  
ahora que los distantes oídos no pueden atender,  
y, en ausentes suspiros,  
oye severos reproches desde esta pluma.  
Y como tú no puedes oír una voz tan débil,  
entonces óyeme sordo,  
porque mudo es mi lamento.*

Esta unión de la herida con lo sexual a la que con anterioridad hemos hecho referencia es una constante en los trabajos de Geneviève. Aunque si bien la herida para ella no es el corte o incisión recientemente acometido, ella indaga en la memoria de ésta a partir de sus

<sup>14</sup> Pohlen, A. (1994), “Geneviève Cadieux. Körper - Haut - Von der Magie der Oberfläche”, en *Geneviève Cadieux. Bonner Kunstverein Bonn. Museum Van Hedendaagse Anwerpen*, Bonn, Cantz.

<sup>15</sup> Pontbriand, Ch. (1990), “Le langage est une peau”, en *Geneviève Cadieux: Canada XLIV Biennale di Venezia 27.05.1990 - 30.09.1990*, Ed. Parachute - Musée des Beaux-Arts du Montréal.

cicatrices. Pues, ¿qué es una cicatriz sino la cata arqueológica, el recuerdo de tan cruenta agresión? Así en su conocida pieza *La Fêleure, au choeur des corps* (1990), acontece el acercamiento, el contacto de lo que más tarde será sexual como herida, con el rechazo punzante del recuerdo de la cicatriz que atraviesa la vastedad de la superficie de parte a parte. Así como afirma en un comentario la propia artista, "*la visión es destacada de la propia realidad corpórea y del alma, la visión es un golpe mortal*".

No solamente de estas escenografías y cartografías fragmentarias de los cuerpos, del dolor como forma de éxtasis, de la cicatriz como arqueología del recuerdo, de la moradura y el cardenal como nuevo paisaje igual que una estampa romántica reflejando la subjetividad del estado de ánimo y la afrenta ante la vida de esta mujer contemporánea, viene a hablarnos Geneviève Cadieux, pues podría parecer que su postura fuera simple estado de sumisión y ofrenda ante el sufrimiento. Aunque con ello ya podría comenzar a engrosar la lista de estas mártires posmodernas, en ocasiones sus imágenes vienen, con su constante ambigüedad, a hablarnos de este mundo de lo sexual en la mujer como sexo firme, sexo calmado frente al masculino como sexo cambiante y por ende sexo afectado. Es así como en su *Loin de moi, et près du lointain* (1993), Geneviève invierte los términos con los que tantas veces ha sido definido el sexo femenino y con ello, enfrenta en este díptico la indefensión de un pene tras su eyaculación con la sosegada y placentera formalidad de una dermis sexual femenina.

Estoy horrorizado, me asusta el pensar que por más que intento cerrar esta herida, su sangre fluye con más intensidad. No me escandaliza el deseo sanguinolento de las pacientes sino la rabia y furia con la que otros hombres, con uñas y dientes arrancan estos puntos de sutura que otras/os han intentado poner en quirófanos parecidos a éste. Es entonces cuando siento desfallecer mis fuerzas, y algo cansado, opto por convertirme en un verdadero voyeur de escenas violentas, de antiguas snuff-movies, que si bien representadas o no, han llegado a constatar la barbarie de estos episodios. Al igual que primeras actrices se nos presentan la vida y obra de otras dos artistas: Ana Mendieta y Nam Goldin. Ambas han sentido el pasar de este fatídico guión por sus propias carnes. Ambas vienen a encarnar esta letanía de primer orden. Aunque sus comienzos, su desarrollo artístico y su final no han sido el mismo.

La artista cubana Ana Mendieta estuvo siempre asociada a trabajos artísticos relacionados con la naturaleza y con sus aspectos míticos y religiosos. A expresiones telúricas con cierta carga de animismo personal. Pero estos trabajos no le supusieron un ensimismamiento, sino que le llevaron, en diversas ocasiones, a trabajar sobre la violencia del sacrificio perpetrada a la mujer. Estos trabajos, en ocasiones fueron realizados como acciones y performances. Destaca en primer lugar su acción *Death of a Chicken* (1972), en la cual la artista aparecía desnuda ante el público con una gallina decapitada, que en sus últimas fuerzas, hacía salpicar

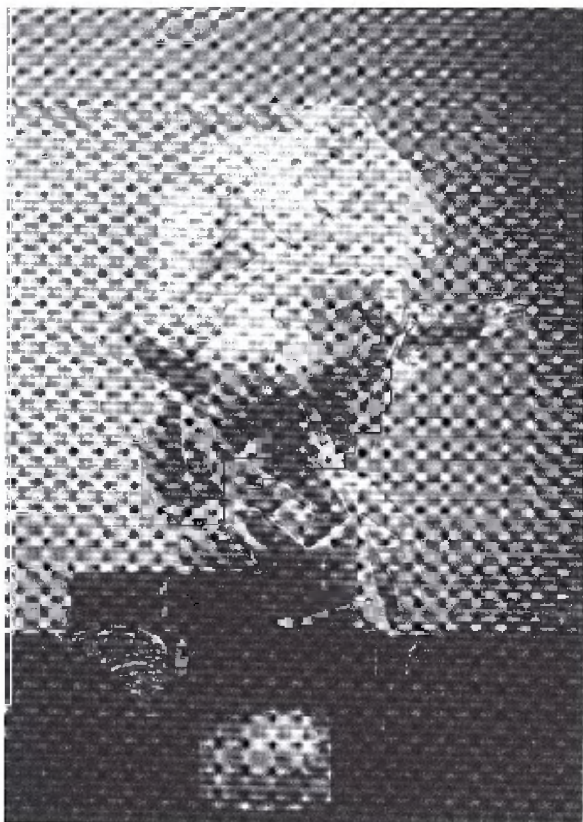


Annette Messager: *Tortures Volontaires*, 1972.

su sangre en el desnudo cuerpo de la artista. Una nueva e interesante explicación sobre esta obra nos la ofrece el profesor y crítico Juan Vte. Aliaga: "*Pese a que, desde una óptica occidental, ignara y desinformada, se ha asociado esta acción con un rito de la santería cubana, Mendieta sugirió que la violencia del sacrificio perpetrado aludía al mundo profano en que vivía. El cuerpo de la gallina correspondía, en cierto modo, al de la mujer, sacrificada en los múltiples ritos modernos por unas reglamentaciones y hábitos sociales sexistas. Cuestionar lo profano de la violencia masculina ejercida sobre la mujer no suponía de forma inmediata la sacralización de lo femenino, si por sacralización se entiende la creación de un aura intocable en torno a la mujer, que la aislará de lo real. Por otro lado -sigue diciendo Aliaga-, la desnudez de Mendieta parece evocar la vulnerabilidad, política, social, cultural, al igual que la del ave de corral, un animal indefenso, que carece de armas para contrarrestar la agresión*".<sup>16</sup>

En otra de sus performances, *Rape Scene* (1973), se puede decir que Mendieta crea una de sus más violentas y brutales obras, al recrear todo un acto de violación. Este trabajo inspirado en la violación y el asesinato de una estudiante en la Universidad de Iowa, donde estudiaba y residía la artista, se desarrolla en su

<sup>16</sup> Aliaga, J. V. (1997), *Bajo Vientre. Representaciones de la sexualidad en la cultura y el arte contemporáneos*, Colección "Arte, Estética y Pensamiento", nº 5, Valencia, Direcció General de Promoció Cultural, Museu i Belles Arts. Conselleria de Cultura, Educació i Ciència. Generalitat Valenciana.



Orlan: *En Madone blanche en assomption*, 1984.

apartamento, donde sus amigos/as y demás compañeros/as son invitados a una hora concreta. Sin previo aviso se encontraron con la puerta entreabierta y tras pasar el umbral acontecía la fatídica escena de violación. Muebles y objetos esparcidos, casi completa oscuridad a no ser por una pequeña luz encima de la artista. Ésta boca abajo, encima de la mesa, medio desnuda y maniatada, aparecía envuelta en sangre. En esta performance Mendieta “*desea ser plenamente consciente de algo que normalmente es inconsciente y se soporta en silencio, y la única forma de lograrlo es ser hombre y mujer al mismo tiempo, experimentar el terror a la sexualidad de la forma en que lo hace cada uno de ellos. De este modo, Mendieta quiere conservar el destino de su cuerpo en sus propias manos. Va en busca del reconocimiento de uno mismo a través del reconocimiento del cuerpo*”.<sup>17</sup>

Desgraciadamente, como si de algo premonitorio aconteciera en su obra. Sin quererlo se convirtió en real. Ana Mendieta murió en 1985 en circunstancias todavía no esclarecidas, cuando se encontraba junto a su compañero, el también artista Carl André, absuelto del juicio por la muerte de ésta, pero al que todos los indicios apuntaban como presunto agresor, aun bajo la clara ocultación de pruebas clarificadoras por parte de algunos sectores artísticos.

Por lo que concierne a Nam Goldin sus fotografías no tienen un carácter tan fuertemente reivindicativo, sino que son más bien, testimonios, vestigios y documentos de lo ocurrido, aun a pesar de que la propia artista sea objeto de múltiples agresiones. De esta manera, su libro *The Ballad of a Sexual Dependency* viene a ser su diario íntimo por algo más de una década. Goldin aprehende instantes y sucesos que, tanto a ella como a sus amigos de Boston, Berlín, Londres o Nueva York, acontecen. Si algo llama la atención de todo este trabajo es su verdadero carácter investigador logrado por la artista en este libro, pues este volumen está lleno de mujeres solas, mujeres maltratadas, mujeres acompañadas, hombres solos y en parejas, niños, matrimonios, etc. Ella hace una creación respecto a los diferentes cambios de comportamientos sexuales en el contexto social y crea lo que J. Hoberman en su *Village Voices* llamó “*una taxonomía sexual de los ochenta*”. Desgraciadamente en pleno auge posmodernista, tanto en las cosmopolitas Nueva York, Londres o Berlín, la captación fotográfica de mujeres maltratadas no es algo que correspondiera al pasado, se inscribe en el propio presente, al que como comenta reiteradamente Roland Barthes, la fotografía hace mención con conciencia de muerte.

Esta dislocación de cuerpos e identidades con la que me encuentro en mi quirófano particular, no puede ser tomada como una fragmentación de su política. Pues, como apunta Giulia Colaizzi, “*deconstruir la identidad no significa deconstruir la política, sino establecer como políticos los mismos términos en que se articula la identidad*”.<sup>18</sup>

Comienza de nuevo a transformarse mi laboratorio, como un incansable carrusel, sus escenografías giran y giran, cambian y se suceden. Silencio, ahora pues, comienza el último acto. El quirófano ha tomado identidad de sí, de su función y de su perversidad en muchas ocasiones. Alterado un poco, este salón de belleza, quirófano de cirugía plástica, pasará a cambiar bajo las pieles de estas nuevas neófitas del sacrificio, en disciplinados y soterrados gabinetes de tortura para santas de placeres sadomasoquistas.

Nos topamos en un primer momento con la sutilidad del castigo con que Annette Messager nos muestra su serie de *Tortures Volontaires* (1972). Éstas se componen de cientos de fotografías referentes a los pequeños castigos por los que la mujer, bajo el canon de belleza actual, tiene que sufrir. Depilaciones, estiramientos, permanentes, mascarillas, liposucciones, colágeno, silicona..., toda una representación de la mascarada de la feminidad; aunque abierta para quien quiera utilizarla, con el consentimiento de la propia consciencia. Más brutalmente viene Gina Pane a cuestionar este terreno de lo bello. Mujer como bello sexo, como ente en el que todos los imaginarios masculinos se han abocado para construir un objeto del deseo. Las acciones de esta artista vienen a proponer a través de las estigmaciones corporales, los efectos del dolor, la agresión y la violencia, una toma de conciencia con el tiempo que acontece, pero no con el tiempo mítico sino con el más te-

<sup>17</sup> Kuspit, D. (1996), “Ana Mendieta, cuerpo autónomo”, en *Ana Mendieta*, Santiago de Compostela, Centro Galego de Arte Contemporáneo.

<sup>18</sup> Colaizzi, G. (1995), *The Cyborguesque*, Valencia, Ediciones Episteme.



renal y carnal de todos: el tiempo de sufrimiento. De igual modo escribe Cioran: "*El sufrimiento te hace vivir el tiempo detalladamente, instante a instante. ¡Es decir, que existe para ti! Se escurre sobre los otros sobre los que no sufren; es cierto que no viven en el tiempo, ni nunca lo han vivido*".<sup>19</sup>

Tomando conciencia de la fragilidad y debilidad del cuerpo, de los límites de éste, Pane consigue perfectamente contemporizar sus acciones, pues a través de ellas y aprovechando la fuerza comunicativa del dolor, nos hace partícipes de su rebelión contra la violencia, las relaciones de poder, la incomunicación, el rechazo social a la mujer, a la homosexualidad, etc. El dolor vendría a ser en palabras de la propia artista: "*Un signo que hace resurgir la situación externa de agresión, de violencia a la cual estamos constantemente expuestos. Vivimos en peligro permanente, siempre. El momento de la herida es pues, un momento radical, el momento más cargado de tensión y el menos distante de un cuerpo a otro. Introduce un fenómeno más amplio que la relación entre el mundo exterior y el mundo psicológico*".<sup>20</sup>

Conscientes de que sus heridas nunca son mutilaciones sino oberturas, en las que el sueño o el deseo llegan a ser substituidos en la propia acción, nos damos cuenta además del carácter místico que guardan muchas de estas obras, pues la herida no deja de ser un signo inequívoco de flaqueza, más aún en un cuerpo femenino, pero cuando ésta es provocada y asumida como necesaria, entonces deviene vehículo de iniciación, entrando irremediabilmente dentro de un esquema de ritualización. De forma parecida al rito es como ha sido tomado siempre el momento del atavío femenino, el momento de arreglarse, de maquillarse, momento de misterio y expectación para ojos masculinos. Siendo consciente justamente de este ritual, Gina Pane crea en 1974 su acción *Psyche*, ésta supone una transgresión del tabú de la belleza en Occidente ya que tras coger un espejo, Pane comienza a maquillar su rostro. Pasa poco a poco su afilado instrumento de maquillaje por ojos, pestañas, cejas y hasta perfila el contorno de sus labios, aunque con el consecuente dolor propiciado por tan afilado pincel —una hoja de afeitar—. Tras esto comienza a incidir su cuerpo descargándolo de la simbolización de objeto bello y termina realizando unas incisiones en forma de cruz alrededor del ombligo. Una nueva muestra de la intencionalidad de su arte corporal, para encarnar su cuerpo en algo sagrado, la transformación del dolor en revelación; en toma de conciencia de la pulsión de muerte ligada a un ser sufriente. Son muchas más las ocasiones en las que la artista ha tratado en su obra diferentes aspectos relacionados con los conceptos de belleza y feminidad. Pero todos presentan una gran crudeza con la que conscientemente Pane sabe impactar y tambalcar al espectador-voyeur, al que intenta además confundir e incitar, por ser éste el que detenta el poder con su posesión de la mirada.

Llegando ya al final de esta larga operación, vemos como el propio cuerpo se hace carne y baja para habitar entre nosotros. Así, como neófitos frente al altar, esperamos la llegada de la Santa más carnal, más radi-



Orlan: *Orlan en habit de lumière et crucifix*.  
Operación quirúrgica-performance.

cal, más atea, grotesca, exuberante, impasible con el tiempo. Ante todos, la reencarnación de todas las reencarnadas, la tecnología puesta al servicio de dios, la advocada de los cirujanos maxilofaciales, con todos ustedes... ¡Santa Orlan!

*La reencarnación de Santa Orlan* es el proyecto que desde 1990 está llevando a cabo la artista multimedia francesa Orlan. Comenzó así desde esta fecha una serie de intervenciones quirúrgicas encaminadas a la revolución de su cuerpo. En ellas poco a poco Orlan transforma uno de sus rasgos faciales cambiándolos por los de alguna mujer que ha formado parte de los cánones de belleza dentro de la historia del arte. Así es como adquirió la barbilla de la Venus de Botticelli, los labios de la Europa pintados al estilo rococó por Boucher, los ojos de Psique a la manera de Gérôme, la frente de la enigmática Mona Lisa, etc., un total de siete intervenciones que lleva hasta el momento. De una forma irónica ella misma ha sido rebautizada como Santa Orlan, y con ello ha penetrado en la "forma" en la que el arte ha dispuesto la imagen femenina, siempre desde un orden radical. Racionalista, opuesta al designio natural de la condición humana. Orlan nos muestra un acto de tan extrema radicalidad, como también eran muchas de las acciones de la anteriormente mencionada Gina Pane, pero entre las dos, aunque muy cercanas a la reivindicación del concepto de belleza impuesto a lo largo de la historia, existen grandes diferencias. Pues si con

<sup>19</sup> Cioran, E. M. (1974), *El aciago demurgo*, Barcelona, Taurus, p. 102.

<sup>20</sup> Fragmento extraído del catálogo *Gina Pane. Palau de la Virreina, maig-juny 1990*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona.

Gina Pane asistíamos al arte corporal en el que el cuerpo era desfigurado, en el que el dolor era tomado como una especie de redención o una fuente de purificación, no ocurre lo mismo en el caso de Orlan. Para entender bien las diferencias entre ambas y la complejidad de su propuesta y reivindicación, oigámosla:

#### ARTE CARNAL

*Definición: El arte carnal es autorretrato en el 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 "readymade modificado", que ya no es el ideal que antaño fue: el cuerpo ya no es este readymade ideal que daba gusto firmar.*

*Distinción: A diferencia del body-art, el arte carnal no concibe el dolor como una redención o una fuente de purificación. Al arte carnal no le interesa la cirugía plástica, sino el proceso quirúrgico, el espectáculo y el discurso del cuerpo modificado que se ha convertido en lugar para el debate público.*

*Ateísmo: El arte carnal no hereda la tradición cristiana: ¡la resiste! El arte carnal ilumina la negación cristiana del placer corporal y expone su debilidad a la luz de los descubrimientos científicos. El arte carnal repudia la tradición del sufrimiento y el martirio, y sustituye a éste aunque no lo reemplace, aumentándolo más que disminuyéndolo. El arte carnal no es auto-mutilación.*

*El arte carnal transforma el cuerpo en lenguaje, revierte la idea bíblica del verbo hecho carne; la carne se hace verbo. Solo la voz de Orlan permanece inalterable. El artista trabaja en la representación. El arte carnal encuentra que la aceptación de la agonía del nacimiento es anacrónica y ridícula. Al igual que Artaud, rechaza la piedad de dios. A partir de ahora tendremos epidurales, anestesia local y analgésicos múltiples: ¡Viva la morfina! ¡Viva! ¡Abajo el dolor!*

*Percepción: Observo mi propio cuerpo en canal sin sufrir... Me veo las vísceras, un nuevo estadio de mi mirada. Puedo ver el corazón de mi amante y su espléndido diseño, la mirada no tiene que ver con los símbolos que pueden dibujarse.*

*—Querida, adoro tu bazo, adoro tu hígado, adoro tu páncreas y la línea de tu fémur me excita.*

*Libertad: El arte carnal defiende la independencia individual del artista. En ese sentido se resiste a los supuestos y a los dictados. Es por esto por lo que se ha comprometido con lo social, los medios de comunicación (donde interrumpe las ideas recibidas y provoca escándalo) y acabará afectando a lo judicial (para cambiar el nombre de Orlan).*

*Clarificación: El arte carnal no se opone a la cirugía estética, sino a las convenciones que la ocupan en particular, en relación con el cuerpo femenino, pero también con el masculino. El arte carnal debe ser feminista, es necesario. El arte carnal no solo se compromete con la cirugía estética, sino también con los*

*desarrollos de la medicina y las preguntas y los problemas éticos que la biología plantea a la condición del cuerpo.*

*Estilo: El arte carnal ama la parodia y lo barroco, lo grotesco y lo extremo.*

*El arte carnal se opone a las convenciones que ejercen un control sobre el cuerpo humano de arte.*

*El arte carnal es antiformalista y anticonformista. (fin del texto).<sup>21</sup>*

A partir de la ironía o de la hilaridad que nos produce a veces este texto, Orlan deja claramente entrever su discurso teórico en relación a su proyecto artístico. Nos abruma la brutal coherencia con la que la artista lleva a término presupuestos tan extremos y radicales, pues es justamente esta monstruosa veracidad de su planteamiento la que lo convierte en la escenificación de lo obscuro, porque a fin de cuentas, nos horroriza la revolución individual, en un mundo donde la revolución social, como dijimos, ha dejado de tener vigencia. Así pues, existen para ella dos inquietudes fundamentales, en las que en cierta manera se asemeja a antiguos postulados vanguardistas. El primero de ellos, alcanzar la escisión o rotura de la representación, y en segundo lugar la destrucción de la frontera entre arte y vida. Estos intentos fallidos en muchas ocasiones en la historia del arte, en Orlan comulgan de la misma manera que une y transforma, como un Venturi, Bofill o un Jenks posmoderno, arquitecturas corporales de tiempos pasados, para crear pastiches compositivos en estas dislocadas y difusas arquitecturas del yo.

Abatido, con la vista cansada y los brazos doloridos sigo aún en mi empeño de cerrar esta herida. Los movimientos de mis articulaciones son ya autónomos y convulsivos —hincar, pasar la aguja, estirar; hincar pasar la aguja y estirar; hincar pasar la aguja estirar...—. De repente, todo se paraliza, aquella interminable bovina de hilo ha llegado a su fin, acaba de dar sus últimos puntazos. Atrás quedaron los intentos de pinchar textos freudianos sobre aquel llamado sadomasoquismo femenino, escrituras lúcidas y radicales como las de la escritora sadomasoquista Pat Califa y un sin fin más de martirios, sacrificios y torturas artísticas. Es entonces cuando miro aún el trecho abierto de herida que queda por cerrar y que sigue supurando incesantemente. Algo nervioso, sin tener más medios para parar esta hemorragia, sólo se me ocurre taponarla con aquello que tengo a la mano, unas hojas de periódicos de días pasados, de semanarios y revistas que el tiempo en estas últimas semanas ha dejado olvidado en este pequeño rincón. Me apresuro a por ellas, las extiendo e intento taponar la herida. Poco a poco las hojas se van empapando y tiñendo de este pegajoso rojo que todo lo invade. Así es como el color negro de las letras de imprenta experimenta un mayor contraste, tomando una presencia que se convierte en una auténtica manifestación. Es entonces cuando mi rostro se nubla, al poder leer a la fuerte luz del plato de operaciones titulares como "57 mujeres han muerto desde enero a manos de sus compañeros. Dejan libre a un hombre que propinó una brutal

<sup>21</sup> Texto escrito por la artista y extraído de la publicación *Lucas, cámara, acción (...)*; *Corten! Videacción: el cuerpo y sus fronteras*, Valencia, Ed. IVAM-Institut Valencià d'Art Modern, 1997, pp. 148-149.

paliza a su exmujer. Dos millones de niñas son sometidas cada año a la ablación de clítoris. Mujeres maltratadas por sus maridos se ven obligadas a huir «como fugitivas» para evitar las agresiones...”.<sup>22</sup> De todos modos, la lectura de estos titulares, aun entre todo este mar sanguinolento, no ha evitado que pudiera leer una

pequeña frase que un maestro cirujano dejó apuntada sobre esta misma sala de operaciones en una reciente intervención. La frase, escrita fuertemente con el bisturí sobre la gruesa piel del potro, nos vuelve a recordar que... *el Arte, afortunadamente, siempre es una excusa.*

---

<sup>22</sup> Algunos titulares de artículos recogidos en la prensa española durante la segunda quincena de noviembre de 1997.