



MUJERES DES-GENERADAS

Lo que hicieron y
deshicieron Sophie Calle,
Orlan y Madonna
en Medellín

Sol Astrid Giraldo

Brujas iconoclastas, perversas traviesas, mujeres que se han parido a sí mismas. Y, sobre todo, fabricantes de autoimágenes en los excesos y tiranías de la profusión iconográfica de nuestros tiempos. Cada una de ellas ha provocado no solo sismos sino sismas en la producción de las imágenes del cuerpo de la mujer. Han hecho historia en la escena internacional y han reescrito para siempre los libretos corporales de la época. Este año estuvieron en Medellín.

Sophie Calle en el Museo de Arte Moderno: un cuerpo fantasmal, una sombra que no se fija, una huella difusa, un reflejo empañado, un discurso que se contradice a sí mismo, un cliché quebrado, el vacío que se abre entre imágenes y textos que no funcionan más, una dislocación, un forcejeo con la literatura y la fotografía.

Orlan en el Museo de Antioquia: una ficción de carne, una amalgama de formas, una yuxtaposición de miembros, un corto circuito de ideales, un cuerpo después del cuerpo, la herejía de la autoimagen, en guerra con la historia y la biología.

Madonna en el estadio Atanasio Girardot y en el Centro de Artes de la Universidad Eafit: un cuerpo simulacro, una mentira, una mascarada, una farsa sobre la farsa. Un combate en las entrañas caníbales de los medios.

Calle, Orlan, Madonna, en su incomodidad con el canon, en su subversión del icono se han decidido por la fluidez y la autoinvención solo posible después del asesinato de las formas fijas. Ellas las han zapateado con los pies descalzos o con botas de tacón de aguja. En su iconoclastia, han quebrado sus propios cuerpos y los han convertido en altares sacrificiales, en escenarios de catástrofes de la identidad. Oficiando ritos de disolución y nacimiento, se ofrecen como construcciones corporales inestables que solo surgen al tiempo del lenguaje que las crea.

Sophie Calle, la fantasma

Uno de los principales retos para las mujeres cuando quieren representar su corporalidad en la contemporaneidad es deshacerse del sino del espectáculo. Las mujeres en la historia del arte y la publicidad solo han tenido su pasaporte a la representación a condición de instalarse en la categoría del objeto bello y pasivo de la mirada patriarcal. Existen siempre y cuando sus cuerpos cumplan con los estrictos códigos del espectáculo que desde allí se imponen. En este sentido, es intrigante la relación de Calle con su propio cuerpo.

Aunque lo vivencia desde adentro, lo describe con el lenguaje desapasionado de una



Sophie Calle *Douleur exquise*, *Avant la Douleur*, 1984/2003. Photographie, broderie, lin, aluminium, encadrement. Fotografía: André Morin © ADAGP, 2012. Cortesía Galería Perrotin, París.

taxonomista: tiene una nariz muy grande que debió ser operada si su cirujano no se hubiera suicidado (*Le nez*), tiene unos senos que durante años fueron demasiado pequeños hasta que por un milagro alcanzaron “el tamaño adecuado” (*Les seins miraculeux*). Incluso en alguna ocasión le pagó a un detective para que la siguiera, la registrara, la fotografiara y construyera hipótesis e imágenes sobre su presencia física en las calles de París (*Detective*). Y, en obras como *Los amantes*, simplemente desaparece entre los veintiocho huéspedes que ocupan su cama durante dieciséis noches. Entonces se transmuta en un gran ojo, en un cíclope que ha perdido todos sus otros órganos (la nariz grande, los senos pequeños) para volverse una mirada sin cuerpo desde la que registra ávidamente el incesante desfile de cuerpos en sus propias sábanas.

Este cíclope sin carne, apenas deseo visual, es el que persigue a un desconocido en Venecia, el que viaja en el tren de Japón o por las carreteras tachonadas de moteles de Estados Unidos. Su carne ha sido sepultada por las urgencias de su mirada. Sí, por supuesto no es un cuerpo precisamente etéreo: sufre hasta los umbrales del dolor y con el dolor, como sabemos, el cuerpo se convierte en una omnipresencia insoportable. Sin embargo, este dolor y ese cuerpo adolorido no se ven. Es, al contrario, un dolor que ve y se convierte en el editor visual en trabajos como *No Sex Last Night* o *Dolor exquisito*. La ausencia del cuerpo del amado y de su propio cuerpo es entonces el *leitmotiv* de estas fotos desenfocadas, descentradas, a veces erráticas, y de los textos que oscilan entre lo anodino del telegrama y la poesía del haikú. Estas aventuras literario-visual-intimistas son toda una antiépica de cuerpos enajenados, perdidos en discursos, en sus fallas, en sus baches y contradicciones internas.

“Me gusta entrar a la vida por un camino lateral”, nos dijo Calle en una entrevista a su paso por Medellín. Las antiturísticas fotos tomadas durante un viaje que empieza en el expreso transiberiano y termina en el cuarto de un prosaico hotel hindú (*Dolor exquisito*) se suceden a manera de fotogramas de una película sin suspenso, y se mezclan con cartas, mensajes, recibos, papelería de hoteles y aeropuertos. Documentos oficiales o comerciales que cambian su función en esta

obra para volverse fetiches sustitutos del cuerpo amado que no llega. Las camas destendidas y los vestidos femeninos vacíos, donde su cuerpo expectante no está, también protagonizan este relato de la muerte de un amor; ahora solo un cementerio de reliquias banales que se cuelgan como testimonios en la pared del museo. No todas estas fotografías tienen el mismo tamaño: los palacios imperiales, los monumentos, los hitos turísticos aparecen en reproducciones minúsculas, mientras las camas, la ropa, los objetos nimios se exhiben en grandes formatos. Es la lógica de la memoria empozada caprichosamente en el mundo material. El dolor enquistado en soportes desechables, objetos baratos que gritan escandalosamente en la noche de la memoria. Objetos huellas, negativos sin vida de los huecos donde debió habitar la vida.

Los relatos fallidos del amor, de las relaciones contemporáneas, del sexo, de los géneros colapsan en su cuerpo que decide desaparecer. Calle nunca enfrenta estos discursos con discursos, pero sí se empeña en demostrar maniáticamente su profundo desajuste con ellos: no tiene la nariz ni los senos adecuados, su matrimonio apenas es una farsa fotográfica, el sexo solo es una ficción cinematográfica, su *striptease* la enfrenta radicalmente al temor de que la miren... Así, su biografía va desapareciendo bajo un alud de ficciones literarias y visuales que logran confundir el límite entre la realidad y la ficción, entre la libertad de la intimidad y la normatización de lo público. Su cuerpo es un campo de batalla ficcional, que expone con un gesto entre sarcástico, ansioso e impotente. Es una mujer kamikaze y burlona, anarquista y descreída, romántica y memoriosa, que juega con el relato de los cuerpos. Ella prefiere sus agujeros negros, la ambigüedad de la huella.

Orlan, la exposición de la carne

Mientras Calle desaparece llevando los discursos sobre el cuerpo al absurdo, Orlan lleva el absurdo de los discursos a su cuerpo. No se transmuta en un ojo como aquella, sino que se convierte en el objeto del ojo de la historia, del arte, de los ideales, de la ciencia, del psicoanálisis. Un ojo que ha sido fabricado en un sistema patriarcal y que a su vez es la fábrica de las imágenes “correctas”. Se enfrenta entonces a este ojo en un reto estridente

y carnal, al convertirse en su espectáculo. Solo que se erige a sí misma como la directora de ese espectáculo en el que recrea su cuerpo en un acto profundamente político, pues como afirma, en el cuerpo todo es político, incluso y sobre todo sus transgresiones.

Orlan, creadora de sí misma. Contra la perfección del canon de belleza occidental, contra la profusión de imágenes femeninas de la historia del arte, contra los cuerpos de mujer imaginados por este sistema sexista, racista y clasista, se erige la imagen perturbadora de Orlan. Engendro sin edad, raza, clase, religión, forma, género definidos: ahora solo es “Oro lenta” (que es lo que significa el nombre con el que se rebautizó), un ser sin apellidos ni adscripciones. Es la contra imagen por excelencia del cuerpo femenino tal como se le ha definido desde la cultura androcéntrica occidental. Y sobre su propia carne campean todos los debates corporales de los últimos años para entregarse al espectador como espacio de choque y resistencia a los discursos políticos, estéticos, religiosos, étnicos y, por supuesto, de género, que pujan en el cuerpo contemporáneo.

El ojo de la historia del arte no ha sido neutro y Orlan quiere cuestionar esta mirada estetizante y maniquea, deconstruyendo la genealogía de las imágenes que moldearon los cuerpos de mujer del arte occidental. Entonces simula una técnica clásica. Los griegos consideraban que ningún cuerpo real alcanzaba el ideal de belleza. Esta solo se lograba cuando el artista imitaba los miembros más bellos de diferentes cuerpos para reunirlos artificialmente en una inhumana belleza que ningún mortal poseía. Ese era el arte.

Orlan parodia esta búsqueda, pero en lugar de buscar los miembros perfectos en los cuerpos reales para llevarlos al artificio de una obra de arte como lo habría hecho Policleto o Rafael, busca en el arte sus artificios para llevarlos a un cuerpo real, el suyo propio, gracias a las posibilidades de las técnicas quirúrgicas actuales. Así, gracias a varias cirugías estéticas (intervenciones artísticas diría ella) se ha apropiado de la boca de la *Europa* de Gustave Moreau, de la frente de la *Mona Lisa* de Leonardo, de la barbilla de la *Venus* de Boticelli. Siempre extractos de belleza femenina con apellidos masculinos. Esta acción no tiene como fin construir un cuerpo perfecto,

sino deconstruirlo y cuestionarlo, pero ya no como un problema teórico sino como una acción concreta sobre su propia carne. Al hacerlo, la unidad de su cuerpo se quiebra, y emerge como una posmoderna Frankenstein, hecha de los pedazos de los inútiles anhelos patriarcales.

Uno de los cuestionamientos principales que el feminismo le ha hecho a la historia del arte es ¿dónde está la mujer? Teóricas como Griselda Pollock llegan a la conclusión de que esta serie de heroínas, madonas y diosas no hacen más que bordear un vacío. En estas imágenes lo femenino es “la diferencia negativa del hombre o su fantasía de ser otro”.¹ Es decir, el cuerpo femenino aquí nunca es una afirmación, sino un hueco, un vacío, la fantasía de lo no-masculino de la que hablaba Julia Kristeva. Se trata pues de corporalidades desvanecidas por mistificaciones, imaginarios, negaciones, iconografías cerradas, hurtos y significaciones históricas ejercidas hegemónicamente y desde afuera por una ley y un ojo patriarcal. Orlan se ha mirado constantemente en los espejos y les ha hecho todo tipo de preguntas de las que han salido también todo tipo de imágenes que, sin embargo, siempre sabe insuficientes, arbitrarias, falsas: “Toda representación es insuficiente, pero no producir ninguna sería peor. Sería ser figura sin imagen, sin representación”.² A cambio de este silencio, ella prefiere la algarabía de los reflejos y sus imágenes baratas, problemáticas, falsas: “Para mí lo que cuenta es girar alrededor de estas imágenes posibles, hacerlas surgir, a tientas, siempre asombrada de la visión de lo que podrían ser en sí mismas y de esta materia de ser”.³

La revolución de Santa Orlan⁴ es una reflexión que aborda la profusión de imágenes de la religión, referentes inevitables para todas aquellas creadoras que han querido arrebatarle el fuego de la imagen a los dioses masculinos. Dice Orlan: “Me di cuenta de que durante siglos el arte no fue más que una propaganda de la religión cristiana y me inquietó el papel del cuerpo de la mujer, la manera como estaba representada como una especie de super mujer inalcanzable, íntegra moral y socialmente: la virgen o la madre”.⁵

Su herejía entonces era subvertir esta iconografía. Orlan no quiere ser madre como la virgen María. No quiere ser una fábrica de cuerpos para



otros, y más bien decide ser madre de ella misma. Contrás las leyes biológicas y políticas, decide autoparirse: “Necesitaba encontrarme un nombre, rebautizarme, inventarme a mí misma”.⁶ Y de esta manera se quitó su nombre de mujer (el cual era una marca que la adscribía a un sistema político, cultural y social) para volverse simplemente Orlan.

Se erige así como un sujeto que realiza una acción radical y subversiva. En la mitología occidental de Zeus al dios judeo-cristiano del Génesis, el poder creador le corresponde en exclusiva a un dios masculino. Un poder que en la esfera artística comparte por extensión el artista genio, quien también es un hombre invariablemente. La mujer-musa, al contrario, es objeto y producto de esa mirada, fruto de ese demiurgo al que ofrece su cuerpo como carne dúctil y paciente. Sin embargo Orlan, con soberbia, se instaura ella como creadora de sí misma, contraviniendo siglos de representaciones y leyes patriarcales. Comete, pues, el pecado por el que las brujas fueron quemadas desde el siglo XIII. Entonces, el debate detrás de las hogueras fue lo lícito que podía ser el que un cuerpo se transformara, se deformara o se metamorfoseara en otros por cuenta propia. Al respecto dice el *Malleus Malleficarum* o *Martillo de las Brujas*: “Aquel que crea que una criatura puede ser transformada en mejor o en peor, o transformada en otra especie o parecido por alguien diferente a Dios es peor que un pagano o un infiel”.⁷ Orlan es de esa especie. Se ha erigido creadora de sí misma en su pugna por quitarse de encima las marcas del género, la raza, la biología, el lenguaje. Su cuerpo y su carne han sido testigos y campos de batalla, como lo es todo

cuerpo de mujer según la famosa sentencia de la artista estadounidense Barbara Kruger.

Madonna, la chica material

Calle, afuera del espectáculo; Orlan, antiespectáculo de carne; Madonna, la quintaesencia del espectáculo. Más que cantante, diva creada por y en los altares mediáticos, cuerpo electrónico con la consistencia vaporosa de los *frames*, omnipresente, omnipotente, comercial. Nueva diosa de la era de la reproductibilidad. Y totalmente ambigua e impredecible. Aunque se vende como una Coca-Cola *light*, apta para todo tipo de consumo, la Reina del Pop para algunos sería en cambio toda una artista posmoderna. Desde sus canciones, su música, su lírica, sus shows, pero también sus video-clips, se ha empeñado a fondo en desestabilizar las imágenes canónicas del cuerpo, de los géneros, de los sexos. Invento de sí misma, como Warhol.

Confrontando todo el tiempo su nombre de “Madonna”, la artista ha cuestionado aquel ideal de feminidad occidental encarnado en la virgen y la imagería religiosa que tanto le inquieta a Orlan. Los santos que invita son negros y miran a sus fieles con deseo, su virginal rostro se retuerce en muecas impúdicas, sus brazos débiles con el paso de los años se han vuelto musculosos, su cuerpo todo el tiempo explora movimientos entre tecnológicos y lascivos. Pero de ella nunca se sabe nada con seguridad, como lo ha dicho Stan Hawkins: “Madonna difícilmente puede ser ubicada en una categoría estable, cuando se piensa que está pidiendo igualdad, reclama la hiperfeminidad y la diferencia. Cuando se piensa que está cayendo en una representación estable o binaria



Fotografías: Carlos Tobón

de la sexualidad, inmediatamente deconstruye ese binarismo”.⁸ Sus videos y presentaciones en vivo, como las realizadas en noviembre de 2012 en Medellín, están llenas de herejías y paradojas. Pero lo que sin duda no puede negarse es que ha llevado al debate público el tema de la autoconstrucción corporal, la feminidad y la transexualidad: cuando besa a Britney Spears, cuando se rodea de hombres vestidos como mujeres, cuando juega a ser tan plateada como Marilyn Monroe, cuando se corta el pelo y se convierte en un muchachito andrógino que trepa como un héroe de cómic por las paredes de Nueva York.

Who's that girl? Para algunos es simplemente un producto mediático, pues a pesar de sus irreverentes tanteos en las fronteras de los géneros, “siempre termina apareciendo como una mujer blanca y atractiva que juega con la feminidad pero solo dentro de los límites seguros de su atractivo convencional y comercial”.⁹ En este sentido, el suyo apenas sería un performance superficial y apolítico, máxime si lo comparamos con la fuerza del rotundo y radical performance quirúrgico de Orlan. Sin embargo, de nuevo, con Madonna, nunca se sabe. Y esta farsa, esta insistencia en la feminidad como una mascarada, como un maquillaje, en este constante autoconstruirse, ha hecho que otros la consideren una exploradora adelantada en el mar de los signos devaluados de la contemporaneidad, una artista de la máscara, como lo pedía Nietzsche.

A finales de la década de los ochenta, el artista antioqueño Javier Restrepo, cazador de divas mediáticas,¹⁰ vio premonitoriamente todos estos matices que apenas afloraban en la joven Madonna que él conoció. Entonces, dijo: “A mí me gusta Madonna por inconventional, agresiva y autónoma. Esa mujer es muy rara porque no es la perfecta belleza. Tiene cierta suavidad femenina pero también la dureza masculina. Los extremos están en ella. Es un personaje impredecible”.¹¹

Con una serie de retratos de Madonna¹² se interesó en investigar su imagen, en la que se concentraban muchas de las tensiones del cuerpo contemporáneo. Y lo hizo agregándole una capa más al simulacro. Baudrillard ha considerado que la cultura posmoderna está saturada con imágenes que remiten unas a otras en lugar de referirse a la realidad o a una auténtica verdad que exista

debajo de la imagen, lo cual explicaría la tendencia actual a preferir los signos y los simulacros a los objetos de la realidad que les corresponden. En este sentido, Patricia Pisters ha propuesto que entendamos a Madonna, sobre todo, como una artista del simulacro.¹³

Javier Restrepo así lo hizo y en lugar de pintarla a ella misma se interesó por reproducir la prolífica estela de sus retratos que cortaba de las revistas de farándula. Esos retratos, donde ella misma se ha labrado una moderna iconografía de virgen caída, la cual ya no exhibe rosarios o azucenas, sino bombones que chupa provocativamente, mallas negras, guantes, corsés. En esta Madonna, que a falta de las sonrisas renacentistas de Rafael lleva con desparpajo sus chaquetas de cuero, Restrepo vio una diva que como una luz en la oscuridad atraía los deseos, pero solo para burlarlos. Porque al contrario de Marilyn en las manos de Billy Wilder o Andy Warhol, pasivo objeto de la mirada masculina que la funda, esta antivirgen solo era su propia fantasía. En el Centro de Artes de la Universidad Eafit tuvimos la oportunidad de presenciar ese ritual de encantamiento, esa imagen que entrega y oculta, ese deseo que no se satisface, esa ansiedad que produce el simulacro de su presencia. Ser mujer, parece decir Madonna, no es una marca biológica, sino una teatralización, un maquillaje, una caracterización en la que ella se empeña con toda libertad. En estas imágenes de Restrepo está la esencia de la propuesta de esta antidiva comercial, irreverente, autónoma, que abriría y cuestionaría el canon de mujer en los tribunales vociferantes de los medios globalizados. Restrepo tuvo los ojos para verla y las manos para pintarla. Por todo esto, Calle, Orlan y Madonna transitaron este año por las salas de Medellín mostrándose más que como iconos de afirmación e identificación, como provocadores espacios de desacomodo y transición. Tiempo de cuerpos en fuga, de identidades inestables. Tiempos de brujas. 

Sol Astrid Giraldo (Colombia)

Filóloga con especialización en lenguas clásicas de la Universidad Nacional de Colombia y Magíster en Historia del Arte de la Universidad de Antioquia. Ha sido editora cultural de *El Espectador* y periodista de *Semana* y *El Tiempo*. Colaboradora habitual de revistas nacionales y latinoamericanas. Investigadora y curadora independiente.



Notas:

¹ Griselda Pollock. “La heroína y la creación de un canon feminista”. En: Karen Cordero e Inda Saénz (compiladoras). *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. México: Universidad Iberoamericana, 2007, p.166.

² En: “Impone tu oportunidad, atrapa tu felicidad, arriégate. Iniciación a los misterios de Orlan”, conversación de Orlan con Jacques-Alain Miller. En línea:

<<http://www.blogelp.com/index.php/impone-tu-oportunidad-atrapa-tu-1>> [1 junio de 2012].

³ *Ibid.*

⁴ Serie de imágenes donde la artista se representa a sí misma como una santa barroca, con actitudes corporales correspondientes a la retórica de los cuerpos ejemplares cristianos y símbolos como la cruz, pero siempre con un seno afuera.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

⁷ Citado en Consuelo Pabón. “Construcciones de cuerpos” En línea: <<http://es.scribd.com/doc/45332816/Pabon-Consuelo-Construcciones-de-Cuerpos>> [Agosto de 2012].

⁸ Stan Hawkins. “Draggin out camp: Narrative Agendas in Madonna’s Musical Production”. En: *Madonna’s Drowned Worlds: New Approaches to Her Cultural Transformations*. En línea: <books.google.com.co/books/about/Madonna_s_Drowned_Worlds.html> [Noviembre 2012]. Texto original en inglés, las traducciones de las citas son de la autora.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ Testimonio extractado de la investigación inédita *El “archivo” en los archivos de Eafit. La obra de Javier Restrepo*, realizada por Imelda Ramírez, María del Rosario Escobar y Zulma Suárez, integrantes del Grupo de Estudios Culturales de la línea en Estudios Estéticos del departamento de Humanidades de la Universidad EAFIT.

¹² Nueve de ellos, más sus dibujos preparatorios, se exhiben en el Centro de Artes de la Universidad Eafit de noviembre (2012) a febrero (2013) en la exposición “Como una oración. Las Madonnas de Javier Restrepo”.

¹³ Patricia Pisters. “Madonna’s Girls in the Mix: Performance of Femininity Beyond the Beautiful”. En: *Madonna’s Drowned Worlds: New Approaches to Her Cultural Transformations*. En línea: <books.google.com.co/books/about/Madonna_s_Drowned_Worlds.html> [Noviembre de 2012].