

Cet ouvrage est publié  
à l'occasion  
de l'exposition  
**« ORLAN EN CAPITALES »**  
présentée à  
la Maison Européenne  
de la Photographie,  
**du 19 avril au 18 juin 2017**

This catalogue is published  
in conjunction  
with the exhibition  
**“ORLAN EN CAPITALES”**  
presented at  
the Maison Européenne  
de la Photographie,  
**from April 19 to June 18, 2017**

© ORLAN, 2017  
© Maison Européenne de  
la Photographie, 2017  
© Éditions Skira Paris, 2017  
ISBN 978-2-37074-052-6

---

Tous droits réservés.  
Aucune partie de cette publication  
ne peut être reproduite, archivée  
ou transmise sous quelque forme  
ou par quelque moyen que ce soit,  
électronique, mécanique,  
par photocopie ou autre, sans  
l'autorisation préalable de l'éditeur.

All rights reserved.  
No part of this publication may be  
reproduced, stored in a retrieval system,  
or transmitted in any form or  
by any means, electronic, mechanical,  
photocopying, recording, or otherwise,  
without prior consent of the publishers.

---

# ORLAN

## EN CAPITALES

**ORLAN EN CAPITALES ET LA PHOTOGRAPHIE EN MAJUSCULES 8**

Jean-Luc Monterosso Directeur de la Maison Européenne de la Photographie

**ORLAN S'ÉCRIT EN CAPITALES 10**

Jérôme Neutres

Directeur chargé de la stratégie et du développement pour la Réunion des musées nationaux-Grand Palais  
Directeur exécutif du musée du Luxembourg

**INTERFACES 24**

Shelley Rice

Professeur d'histoire de la photographie, New York University

**ENTRETIEN AVEC ORLAN 48**

Tatyana Franck

Directrice du musée de l'Élysée de Lausanne

**CATALOGUE DES ŒUVRES 62**

**BIOGRAPHIE 158**

**EXPOSITIONS 160**

**BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE 168**

**ORLAN IN CAPITALS AND PHOTOGRAPHY TOO 8**

Jean-Luc Monterosso Director of the Maison Européenne de la Photographie

**ORLAN IS WRITTEN IN CAPITALS 10**

Jérôme Neutres

Director of Strategy and Development for the Réunion des Musées Nationaux-Grand Palais  
Executive Director of the Musée du Luxembourg

**INTERFACES 24**

Shelley Rice

Arts Professor, Department of Photography, New York University

**INTERVIEW WITH ORLAN 48**

Tatyana Franck

Director of the Musée de l'Élysée, Lausanne

**CATALOG OF WORKS 62**

**BIOGRAPHY 158**

**EXHIBITIONS 160**

**SELECTED BIBLIOGRAPHY 168**

## ORLAN EN CAPITALES ET LA PHOTOGRAPHIE EN MAJUSCULES

---

### Jean-Luc Monterosso

Directeur de  
la Maison Européenne  
de la Photographie

**DEPUIS LES PREMIERS CORPS-SCULPTURES**, à la fin des années 1960, jusqu’aux récentes installations de réalité augmentée, en passant par les célèbres opérations chirurgicales des années 1990, ORLAN n’a cessé de mettre en scène son propre corps, pensé à la fois comme sujet et objet d’une pratique artistique.

Totalement dévouée à une œuvre engagée, dérangeante et multiforme, à la croisée de l’intime, du politique et du social, ORLAN a repoussé toutes les limites de la représentation. Artiste féministe, elle dénonce la domination masculine dans un monde où la voix féminine est souvent éclipsée ou déconsidérée. Apparaissant tantôt nue, tantôt voilée, masquée ou travestie, elle bouleverse nos certitudes et les codes de la représentation du corps, et s’affranchit allègrement – non sans humour – de toutes les normes. Abordant des thématiques aussi diverses que la valeur de l’œuvre à l’ère de la performance et de la reproductibilité du geste artistique (*Le Baiser de l’artiste*, 1977), le machisme belliqueux (*L’Origine de la guerre*, 1989) ou encore le relativisme de nos canons esthétiques (*Self-hybridations*, 2000), l’œuvre d’ORLAN questionne et ébranle les évidences.

Dans cette œuvre décapante, qui dénonce les travers d’une société capitaliste patriarcale et ethnocentrée, la photographie tient une place considérable. L’ambiguïté qui caractérise la plupart de ces œuvres, oscillant entre le vrai et le faux, le sacré et le profane, le virtuel et le vivant, trouve dans la flexibilité et la fragilité du support photographique le médium idéal. « La photographie dans tous ses états » : tel pourrait être le sous-titre d’une œuvre en constant renouvellement. ORLAN l’utilise en effet sous toutes ses formes, sur tous les supports et dans tous ses usages. La photographie est pour elle une seconde peau qui, de l’argentique au numérique, fait corps avec elle. ORLAN fait même revivre, à travers des installations inédites, des œuvres anciennes oubliées depuis quarante ans qui retrouvent, grâce à la reproductibilité du médium, une nouvelle vie. Interactives et participatives, ces installations sortent des cadres préétablis et mettent en relation, de manière ludique, l’artiste et son public.

En proposant de revisiter ainsi l’œuvre d’ORLAN, Jérôme Neutres nous invite à une nouvelle lecture qui, à travers une sélection d’images iconiques, place la photographie en majesté.

## ORLAN IN CAPITALS AND PHOTOGRAPHY TOO

---

### Jean-Luc Monterosso

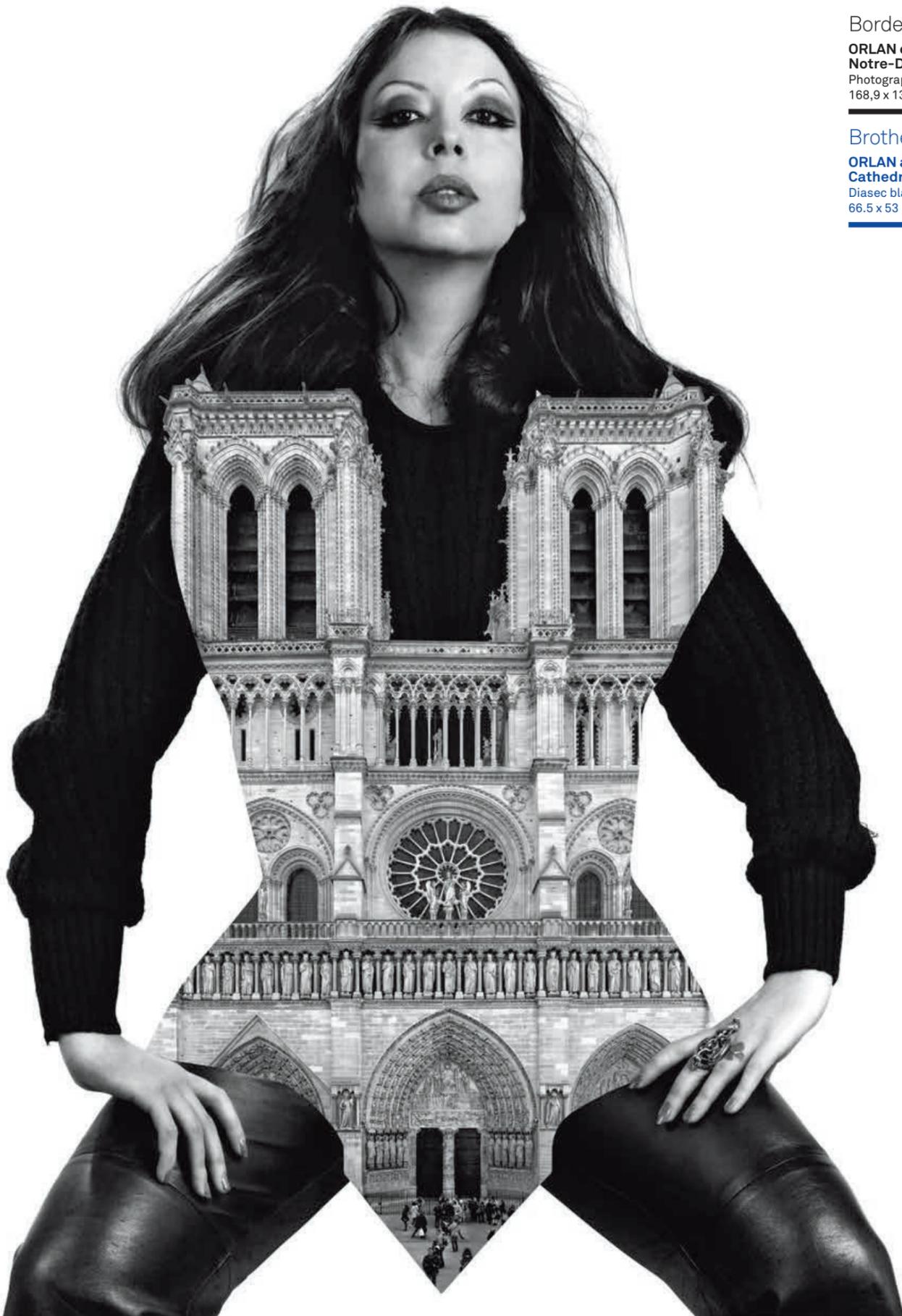
Director of the Maison  
Européenne  
de la Photographie

**SINCE THE FIRST BODY-SCULPTURES** at the end of the 1960s right up to the recent augmented reality installations, by way of the famous surgical operations of the 1990s, ORLAN has never stopped staging her own body, conceived as both subject and object of an artistic practice.

Completely devoted as she is to creating a body of work that is committed, disturbing, and multifaceted, at the crossroads of the intimate, the political, and the social, ORLAN has pushed back all the limits of representation. As a feminist artist, she denounces male domination in a world where the female voice is often eclipsed or discredited. Sometimes appearing naked, sometimes veiled, masked, or disguised, she overturns our certainties and the codes governing the representation of the body, and joyously frees herself – not without humor – from all the norms. Addressing as it does themes as diverse as the value of a work of art in an era of the performance and reproducibility of the artistic gesture (*Kiss of the Artist*, 1977), belligerent machismo (*The Origin of War*, 1989), or even the relativism of our aesthetic canons (*Self-Hybridizations*, 1997–2014), ORLAN’s work challenges and undermines our certainties.

In this abrasive body of work, which denounces the shortcomings of a patriarchal, ethnocentric, capitalist society, photography plays a considerable role. The ambiguity that characterizes most of these works, oscillating between true and false, sacred and profane, virtual and living, finds in the flexibility and fragility of photography its ideal medium. “Photography in all its states”: such could be the subtitle of an opus in a constant state of renewal. Indeed, ORLAN uses it in all its forms, on every type of support, and in all its uses. For her, photography is a second skin that, from film to digital, becomes one with her. ORLAN even brings back to life, through hitherto unexhibited installations, early pieces of work that have lain forgotten for 40 years, and which find again, thanks to the reproducibility of the medium, a new life. These interactive, participatory installations break out of predetermined frameworks and, in a playful manner, bring artist and public together.

In giving us this opportunity to revisit ORLAN’s work, Jérôme Neutres invites us to participate in a new reading of the work, which through a selection of iconic images, puts photography in the limelight.



Bordel et cathédrale

**ORLAN et la cathédrale  
Notre-Dame de Paris, 1977**  
Photographie noir et blanc Diasec,  
168,9 x 130,4 cm.

**Brothel and Cathedral**

**ORLAN and Notre Dame de Paris  
Cathedral, 1977**  
Diasec black and white photograph,  
66.5 x 53 in.

## ORLAN S'ÉCRIT EN CAPITALES

### Jérôme Neutres<sup>1</sup>

Directeur chargé de la  
stratégie et du développement  
pour la Réunion des musées  
nationaux-Grand Palais

Directeur exécutif  
du musée du Luxembourg

**DANS LE LANGAGE DE LA TYPOGRAPHIE**, qui aime parler d'anatomie des lettres, celles-ci ont un corps, un jambage, un empattement, une ligne de pied, un œil et une hauteur d'œil. On désigne précisément comme « capitales » les lettres qui ont une grande hauteur d'œil. Il s'agit de lettres composées en « haut-de-casse », dans un format flamboyant, souvent pour renforcer le sens d'un mot ou le mettre en évidence. Contrairement aux majuscules, l'usage des lettres capitales ne relève pas des codes orthographiques mais toujours d'un choix graphique, donc d'une volonté esthétique. En écrivant son nom en capitales, ORLAN opère une intervention visuelle dans la communication de sa signature. C'est un geste artistique en soi. Historiquement, le dessin en lettres capitales fut d'abord utilisé pour des inscriptions lapidaires gravées sur les frontispices des monuments romains. Les capitales romaines accentuaient un énoncé fondamental destiné à rayonner comme un drapeau. Des drapeaux, justement, ORLAN en a créé plusieurs dans son œuvre. Le nom d'ORLAN est déjà un drapeau. Ce principe de se nommer seulement en haut-de-casse est l'origine de l'artiste, qui devient alors ORLAN et signe ainsi son premier manifeste. En 1964, l'œuvre *ORLAN accouche d'elle-m'aime* constitue selon sa créatrice son véritable « acte de naissance<sup>2</sup> ». L'artiste doit s'écrire en capitales, car l'art implique de prendre de la hauteur d'œil. Pour mieux voir. Et pour mieux se faire voir ? « L'idée est toujours de sortir du cadre », répète inlassablement ORLAN depuis ses premières œuvres, telle la série *Tentative de sortir du cadre* (1965) dont le titre résume à lui seul toute la démarche de l'artiste. Sortir du rang en pleine lumière, échapper à la norme avec panache, cultiver haut et fort la différence.

## ORLAN IS WRITTEN IN CAPITALS

### Jérôme Neutres<sup>1</sup>

Director of Strategy  
and Development  
for the Réunion des Musées  
Nationaux-Grand Palais

Executive Director of  
the Musée du Luxembourg

**IN THE LANGUAGE OF TYPOGRAPHY**, which likes to talk about the anatomy of letters, these have a body, a leg, a foot, an arm, and so on. French typography also has *un œil* (eye) and *une hauteur d'œil* (eye height). And indeed, letters that have a large *hauteur d'œil* are designated "capitals." These are upper-case letters, flamboyant in style, often used to reinforce the meaning of a word or to highlight it. Their use may be orthographic or aesthetic – the expression of an aesthetic desire. ORLAN chooses the latter option. By writing her name in capitals, ORLAN intervenes visually in the communication of her signature. It is an artistic gesture. Historically, capitals were first used for inscriptions. Roman capitals accentuated a statement intended to stand out like a flag. And as it happens, ORLAN has created flags in several of her works. The name ORLAN is already a flag. In this principle of naming herself solely in upper case lies the origin of the artist who, by doing this, became ORLAN and signed her first manifesto as such. In 1964, the piece *ORLAN Gives Birth to Her Loved Self* constitutes, according to its author, her true "birth certificate."<sup>2</sup> The artist must write herself in capitals because art involves being at *la hauteur d'œil*. In order to see better. And to cause oneself be seen better? "The idea is always to get out of the frame," is the message that ORLAN has been tirelessly repeating from her earliest works, for instance the series *Attempting to Escape the Frame* (1965), whose title sums up the artist's entire approach to her work. Step out of the ranks and into the spotlight, escape from the norms with panache, cultivate differences loud and clear.

## SORTIR DU CADRE

Dans *Le Deuxième Sexe*, Simone de Beauvoir dénonce la détermination subie par la jeune fille à qui l'éducation bourgeoise traditionnelle enseigne que « pour plaire, il faut être *jolie comme une image*. Elle cherche à ressembler à une image, elle se déguise, elle se regarde dans les glaces<sup>3</sup> ». ORLAN a pris ce conservatisme au pied de la lettre pour mieux le défier. Elle passera sa vie d'artiste à « être image », à créer des images d'elle-même, à multiplier un autoportrait infini pour être « jolie comme une image ». Seulement voilà, ce sera une image d'art, donc du beau pour plaire autant que pour déplaire. Car cette artiste sort systématiquement du cadre de l'imagerie idéale. Littéralement et dans tous les sens. Les photographies de *Tentative de sortir du cadre*, qui montrent l'artiste nue enjamber un de ces cadres dorés pour tableau classique, donnent

le ton, avec cet humour irrévérencieux que l'on retrouve dans toute l'œuvre d'ORLAN. Pourquoi sortir du cadre ? Pour s'en libérer d'abord. Ce cadre est un carcan. « J'ai commencé à une époque où, en tant que femme, il s'agissait vraiment de revendiquer le territoire de son corps et le pouvoir d'en faire ce qu'on voulait », explique ORLAN<sup>4</sup>.

Dans ses premières séries de photographies, l'artiste répète les allusions à une (re)naissance (*ORLAN accouche d'elle-m' aime ; Naissance d'ORLAN sans coquille*, 1974), s'affirme maîtresse de son corps et du monde et participe à l'invention d'une femme nouvelle. Parallèlement, elle met à mal l'archétype de la femme rangée : la série de photos *Strip-tease occasionnel à l'aide des draps du trousseau* (1974-1975) ou l'installation *Panoplie de la fille bonne à marier* (1972-1973) sont des exemples de ces mises en scène-manifestes qui utilisent les

clichés du sexisme pour les combattre. Comme *ORLAN-corps brandit le liquide de rinçage* (1977) arbore un symbole de la ménagère soumise, soudain hissé au rang de drapeau de la libération de la femme. *Est-ce que mon corps m'appartient réellement ?* Cette interrogation clé de l'œuvre d'ORLAN est le titre de l'une des performances militantes de l'artiste, qui clame haut et fort son engagement féministe en se vendant au détail sur un marché en 1976. Car sortir du cadre prend d'abord pour l'artiste la forme de la performance. ORLAN déborde du cadre conventionnel de l'image en deux dimensions pour exprimer son art dans l'espace public, en chair et en os. « Le théâtre m'a sauvée et je me suis sauvée du théâtre<sup>5</sup> », nous dit-elle. Si cette période de son œuvre met en scène son corps dans une forme de théâtralité, ORLAN se libère cependant de tout cadre dramaturgique connu. Il s'agit plutôt là de « corps à l'œuvre », comme on l'a dit justement à son propos. Cherchant à échapper à tout encadrement, au formatage comme aux formats donnés, l'artiste invente ses propres formes.

ORLAN se met en scène et en images à travers des performances qui prennent la forme inédite d'installations mixtes. Tirages d'images détournées contrecollées sur bois peint, ces objets photographiques en trois dimensions utilisent le médium photographique comme une forme de sculpture. Photos de son corps à taille réelle posées dans l'espace, dressées comme des lettres capitales, les *ORLAN-corps*, titre générique de cette série de photographies-sculptures, constituent des œuvres qui sortent du cadre de l'art photographique et le réinventent. Pionnière dans l'âme et dans l'imagination, ORLAN crée, avant tous, des œuvres photographiques composites, tel *Déshabillage* (1977), installation composée de multiples photos de détails du corps de l'artiste qui, par un système de rotation, permet de configurer l'autoportrait selon toutes les fantaisies. La démarche est d'autant plus visionnaire que cette installation joueuse est interactive : le spectateur de *Déshabillage*, comme celui de *Panoplie de la fille bonne à marier* et de *Tête à claques, jeu de massacre* (1974), est invité à manipuler l'œuvre pour lui donner corps. La préparation de cette exposition a confirmé la dimension exploratoire du geste artistique d'ORLAN, qui cherche toujours l'innovation, le renouvellement. Pour montrer aujourd'hui ces œuvres dont les versions originales ont disparu, l'artiste leur a donné une nouvelle naissance, plus complexe et plus intéressante que de simples retirages, en sélectionnant d'autres négatifs de la même époque. Une « refiguration » plutôt qu'une restauration. Les pièces ainsi présentées forment de « nouvelles œuvres vintage » – des œuvres originales qui reprennent le schéma de celles des années 1970 – les avatars contemporains d'installations faisant partie de l'histoire récente de l'art.

# ORLAN sort systématiquement du cadre de l'imagerie idéale

## Le Baiser de l'artiste

**Le Baiser de l'artiste, le distributeur automatique ou presque ! n° 2**  
devant la façade du Centre Georges Pompidou, « De Paris, je t'envoie un vrai baiser d'Artiste », 1977.

Impression sur papier, carte postale signée, 14,9 x 10,4 cm.

**ORLAN embrassant un de ses clients n° 5**  
Performance *French Kiss* au Grand Palais, Paris, 1977. Photographie noir et blanc, dimensions variables.

## The Kiss of the Artist

**The Kiss of the Artist, Automatic Dispenser, Well, Almost! No. 2**  
in front of the Centre Georges Pompidou, "I send you a real Kiss of the Artist from Paris", 1977.

Printed paper, signed postcard, 6 x 4 in.

**ORLAN Kissing One of Her Clients No. 5**  
*French Kiss* performance at the Grand Palais, Paris, 1977. Black and white photograph, variable dimensions.



## GETTING OUT OF THE FRAME

In *The Second Sex*, Simone de Beauvoir speaks out against the pressure undergone by a young woman taught by her bourgeois education that “in order to be pleasing, you must be *pretty as a picture*.” She seeks to resemble a picture, an image ... she disguises herself, she looks at herself in mirrors.<sup>3</sup> ORLAN took this conservatism literally in order to better challenge it. She would spend her artistic life “being an image” – creating images of herself, multiplying her unfinished self-portrait in order to be “pretty as a picture.” But, and there’s the rub, the image would be an artistic image, and thus beauty to please – but equally to displease. For this artist systematically escapes from the frame of ideal imagery. Literally and in every other sense. The photographs in *Attempting to Escape the Frame*, which show the artist nude astride one of these gilded frames found around classical paintings, sets the tone, with the irreverent humor that we find throughout ORLAN’s work. Why this need to escape from the frame? First, in order to free oneself. This frame is a straight-jacket. “I started at a time when, as a woman, it was a question of really staking a claim on the territory of one’s body and the power to do with it as one pleases,” ORLAN explains.<sup>4</sup> In her first series of photographs, the artist repeatedly makes allusion to a (re)birth (*ORLAN Gives Birth to Her Loved Self; The Birth of*

*ORLAN without Shell*, 1974). She asserts herself as mistress of her body and of the world, and participates in the invention of a new woman. In parallel to this, she subverts the archetype of the dutiful woman: the series of photos *Incidental Strip-Tease Using Sheets* (1974-1975), or the installation *Dressing of the Bride to Be* (1972-1973) are examples of these staged manifestos that make use of the clichés of sexism in order

# ORLAN systematically escapes from the frame of ideal imagery

*ORLAN without Shell*, 1974). She asserts herself as mistress of her body and of the world, and participates in the invention of a new woman. In parallel to this, she subverts the archetype of the dutiful woman: the series of photos *Incidental Strip-Tease Using Sheets* (1974-1975), or the installation *Dressing of the Bride to Be* (1972-1973) are examples of these staged manifestos that make use of the clichés of sexism in order



Écrire en capitales est souvent une manière graphique d'élever la voix, de crier un message. « ORLAN est un nom de guerre<sup>6</sup> », confirme l'artiste dont l'œuvre entière est un manifeste. Elle s'est fait connaître par des performances qui sont des chants de révolte, où elle a, précisément, élevé la voix. ORLAN parle en capitales sur des sujets capitaux. Parce que son expression est une forme de cri, elle range sous le titre de *MesuRAGES* (1974-2011) toute une série d'actions pour changer la mesure des choses. « Un vrai baiser d'artiste pour 5 francs ! » hurle à tue-tête l'artiste en octobre 1977 dans les travées de la FIAC au Grand Palais. En vendant des baisers aux visiteurs de la foire d'art contemporain, ORLAN montre que « la seule chose qu'[elle a] à vendre, c'est tout ce travail sur [son] corps<sup>7</sup> » ; devenu matériau artistique, le corps de la femme, et donc sa place dans la société, est ainsi placé au centre du débat. En faisant participer un large public, elle introduit dans l'espace-temps artistique de la FIAC un peu d'« esthétique relationnelle » avant l'heure à travers l'inauguration de cette œuvre capitale qu'est *Le Baiser de l'artiste*. Comme pour ses autres performances, ORLAN ne demeure cependant pas dans une expression vivante éphémère et matérialise *Le Baiser de l'artiste* sous la forme baroque d'un autel-installation photographique et plastique en trois dimensions. « Toute ma vie, j'ai tenté de sortir du cadre, mais le cadre fait toujours référence<sup>8</sup>. » Si ORLAN a toujours été fascinée par l'art baroque, c'est peut-être d'abord parce que cet art conjugue rigueur et débordement. Le seul cadre qu'ORLAN ne quittera jamais, c'est celui de l'art.

## LA CHIRURGIE ÉLEVÉE AU RANG DES BEAUX-ARTS

La capitale a affaire avec le corps de la lettre. L'art d'ORLAN prend le corps à la lettre et n'a de cesse de lui faire son affaire. ORLAN considère d'emblée son corps comme une sculpture en devenir. Une de ses premières séries photographiques s'intitule précisément *Corps-sculptures* (1965). Comme un sculpteur, ORLAN va agir physiquement sur son propre corps au cours de neuf opérations chirurgicales entre 1990 et 1993, après une première tentative en 1979 dans le cadre d'un festival à Lyon<sup>9</sup>. Des opérations qui sont autant de performances, mises en scène et filmées, toujours ordonnancées autour d'un texte (Artaud, Lacan, Eugénie Lemoine-Luccioni, Julia Kristeva, Michel Serres...) que l'artiste lit pendant l'intervention. Le bloc opératoire devient un atelier d'artiste, le chevalet d'une œuvre en progrès. ORLAN invente l'« Art Charnel », dont elle rédige le manifeste : « L'Art Charnel, c'est un travail d'autoportrait au sens classique, mais avec des moyens

to fight against them. Just as *ORLAN-Body with Rinsing Liquid* (1977) sports a symbol of the submissive woman, suddenly hoisted to the rank of a flag for women's liberation. *Est-ce que mon corps m'appartient réellement?* [Does my body really belong to me?] This question, which is key to ORLAN's work, is the title of one of the artist's militant performances, proclaiming loud and clear her commitment to feminism in selling herself retail on a market in 1976. Because for ORLAN, escaping from the frame takes above all the form of performance. She overflows from the two-dimensional frame of the image in order to express her art in the public space, in flesh and blood. "Theater saved me and I ran away from theater,"<sup>5</sup> she tells us. While this period of her work stages her body in a form of theatricality, ORLAN nonetheless frees herself from every known form of dramaturgy. It is more a question of "the body at work," as has been rightly said about her. In seeking to escape every form of framing, from given formatting and given formats alike, she invents her own forms. ORLAN stages herself and produces images of herself via performance, which takes the form of unprecedented mixed installations. Prints of cropped images pasted onto painted wood, these three-dimensional photographic objects use the photographic medium as a form of sculpture. Life-size photos of her body positioned in space, standing up like capital letters – the *ORLAN-Body*, the generic title of this series of photo-sculptures – constitute works that escape from the frame of the art of photography and reinvent it. As a pioneer in spirit and imagination, ORLAN creates, above all, composite photographic works, such as *Free Dressing / Undressing* (1977), an installation composed of multiple photos of details of the artist's body, from which, by means of a system of rotation, spectators can configure the self-portrait of their own fantasies. The process is all the more visionary for being interactive: the person looking at *Free Dressing / Undressing* or *Dressing of the Bride to Be*, or *Tête à claques, jeu de massacre* [Knucklehead, Shooting Gallery] (1974) is invited to manipulate the work in order to lend it substance. The setting up of this exhibition confirmed the exploratory dimension of ORLAN's artistic gesture, which is constantly in search of innovation and renewal. In order to exhibit today works whose original versions have disappeared, ORLAN gives them a new birth, more complex and more interesting than simple reprints, by selecting other negatives from the same period – "refiguration" rather than a restoration. The pieces thus shown form "new vintage works," original works that return to the schema of the 1970s, the contemporary avatars of installations that are part of the recent history of art.

Writing in capitals is often a graphic manner of raising your voice, of shouting a message. "ORLAN is a *nom de guerre*,"<sup>6</sup> confirms the artist whose entire opus is a manifesto. She made her name with performances that are hymns of revolt, in which, indeed, she raises her voice. ORLAN speaks in capitals on subjects of capital importance. Because her means of expression is a kind of shout, she brings together under the title *MesuRAGE* (1974–2011) a whole series of forms of action for change. "A genuine artist's kiss for 5 francs!" she yells at the pitch of her voice in October 1977 in the aisles of the FIAC (International Contemporary Art Fair) in the Grand Palais. By selling her kisses to visitors at the contemporary art fair, ORLAN demonstrates that "the only thing that [she has] to sell, is all this work on [her] body;"<sup>7</sup> transformed into an artist's material, the body of a woman, and therefore her place in society, is thus placed at the center of the debate. By getting a large audience to take part, she introduces into the artistic space-time of the FIAC an aspect of "relational aesthetics" ahead of its time via the opening of this work of capital importance that is *The Kiss of the Artist*. As is the case with her other performances, ORLAN does not, however, remain within an ephemeral form of living expression. She materializes *The Kiss of the Artist* in the baroque form of a photographic and plastic three-dimensional altar-installation. "All my life, I've tried to get out of the frame, but the frame remains the point of reference."<sup>8</sup> If ORLAN has always been fascinated by baroque art, it may be first of all because this period of art brings together rigor and excess. The only frame that ORLAN will never leave is that of art.

## SURGERY ELEVATED TO THE RANK OF FINE ART

In French typography, point size is referred to as the "body" of the letter, and ORLAN's art certainly references the body "to the letter." Immediately, ORLAN looks on her body as a sculpture in the making. And indeed, the title of one of her first series of photographs is *BODY-SCULPTURES* (1965). Like a sculptor, ORLAN went

### Étude documentaire: Le Drapé-le Baroque

**ORLAN se fait livrer dans une boîte en bois comme une œuvre d'art**

**ORLAN est dans une châsse de plexiglas désignant de son doigt les œuvres intéressantes**

Performance au Centre Georges Pompidou, Paris, France, 1979.

Photographies noir et blanc, dimensions variables.

### Documentary Study: The Draped-The Baroque

**ORLAN is Delivered in a Wooden Box Like a Work of Art**

**ORLAN in a Plexiglas Shrine Pointing at the Interesting Works**

Performance at the Centre Georges Pompidou, Paris, France, 1979.

Black and white photographs, variable dimensions.

technologiques qui sont ceux de son temps. Il oscille entre défiguration et refiguration. Il s'inscrit dans la chair, parce que notre époque commence à en donner la possibilité. Le corps devient un *ready-made modifié* car il n'est plus ce ready-made idéal qu'il suffit de signer<sup>10</sup>. » Le terme même de chirurgie *esthétique* implique en soi un possible rapport à l'art. Jouant avec la sémantique, ORLAN fait de la chirurgie un médium artistique. Ne trouve-t-on pas, à l'origine du mot chirurgical, le terme grec signifiant « la main » (*kheiros*) ? Comme l'art, la chirurgie est une intervention manuelle et artisanale. ORLAN invente la chirurgie artistique. L'artiste qui mettait en scène et en images son corps intervient alors sur sa propre chair. Le jeu, l'humour, essentiels dans l'œuvre d'ORLAN, demeurent. Car « c'est une forme de manifeste, l'humour<sup>11</sup> », nous rappelle-t-elle. Rien de morbide dans ces performances chirurgicales où l'hôpital devient le théâtre d'une comédie philosophique. « L'Art Charnel aime le baroque, la parodie, le grotesque [car il] s'oppose aux pressions sociales qui s'exercent tant sur le corps humain que sur le corps des œuvres d'art<sup>12</sup>. » Véritables installations artistiques, les opérations successives sont des œuvres d'art à part entière ; elles ont une esthétique et un déroulé précis, et portent des titres comme *Couture et suture* (1991), *Opération réussie* (1991), *Opération-Opéra* (1991), *Omniprésence* (1993)...

ORLAN poursuit avec cet art-chirurgie ce « principe auto-sculptural » posé dès ses premières œuvres photographiques. Un programme artistique qui consiste à « se faire une nouvelle image pour faire de nouvelles images, retirer le masque de l'inné et redéfinir le principe même de l'identité<sup>13</sup> ». Défense et illustration de la différence. ORLAN se fait poser deux implants en forme de bosse de chaque côté du front, qui évoquent presque des cornes. « Je voulais sortir des normes, montrer qu'on peut se faire un autoportrait sans passer par l'imitation d'un certain type de modèle de notre époque qu'on nous met en scène<sup>14</sup> », explique l'artiste. Plus que jamais, ORLAN démontre que son corps lui appartient. Elle le métamorphose, le redessine comme une œuvre, arguant malicieusement : « Je ne me suis jamais reconnue dans une glace<sup>15</sup>. » Le visage d'ORLAN devient au fil de son œuvre comme une collection de masques. Les opérations chirurgicales poursuivent en effet le travail d'ORLAN sur la thématique du masque, que l'on trouve dès ses premières œuvres au début des années 1960, notamment avec la série *Pose nue avec masque* (1965) – qui fait partie des *Corps-sculptures* –, où l'artiste se montre nue dans diverses posi-

tions chorégraphiques et provocatrices, affublée de masques du théâtre nô. L'art d'ORLAN s'inscrit dans une histoire iconographique du masque, croisant différentes variations venues de diverses traditions – masques précolombiens, amérindiens, africains, ou plus récemment masques de l'Opéra de Pékin.

En artiste qui se réinvente en permanence, ORLAN passe de la chirurgie du corps à la chirurgie des images à partir de la fin des années 1990 et adopte la technologie numérique pour créer de nouvelles formes d'autoportraits mutants. La série *Défiguration-Refiguration* initie en 1998 les variations *Self-hybridations précolombiennes*, que suivront les *Self-hybridations africaines* (2000-2003), déclinant d'autres avatars digitaux de l'artiste, inspirés de l'iconographie classique de la féminité dans les cultures américaines et subsahariennes. Avec ses hybridations numériques, ORLAN ouvre un nouveau champ de possibles à son art et invente une forme inédite d'autoportraits hybrides dont la variété est illimitée. Les œuvres de ces séries sont particulièrement riches et diverses, la technique de chirurgie numérique de l'image permettant de satisfaire tous les ressorts de l'imagination de l'artiste. Plus que jamais, ORLAN peut affirmer « je sommes » plutôt que « je suis », et donner à voir l'infinie richesse du processus de construction de soi. Quelle meilleure façon pour nous aider à changer de point de vue ?

Plasticienne avant toute chose, ORLAN n'a de cesse d'explorer les médiums de l'image. Elle trouve aujourd'hui, avec les techniques d'imagerie 3D, de réalité virtuelle et de réalité augmentée, de nouveaux pinceaux pour continuer son œuvre de mise en images et de (re)construction de son corps et de son identité. *La Liberté en écorchée* (2013) est un exemple de ce travail récent. Dans cet autoportrait 3D de l'artiste en écorché de la médecine anatomique de la Renaissance, ORLAN se montre à corps totalement ouvert, comme aucune opération chirurgicale ne l'avait encore permis.

## L'art d'ORLAN s'inscrit dans une histoire iconographique du masque

### Opérations-chirurgicales-performances

**Présentation des homards**  
4<sup>e</sup> opération chirurgicale-performance, dite « Opération réussie », Paris, France, 8 décembre 1991. Photographie couleur, 110 x 165 cm.

### Surgery-Performance

**Presentation of the Lobsters**  
4th Surgery-Performance titled *Successful Operation*, Paris, France, December 8, 1991. Color photograph, 43 x 65 in.



on to act physically on her body through nine surgical operations between 1990 and 1993, after a first attempt in 1979 in the context of a festival in Lyon.<sup>9</sup> Operations that are also performances, produced and filmed, always arranged around a text (Antonin Artaud, Jacques Lacan, Eugénie Lemoine-Luccioni, Julia Kristeva, Michel Serres, etc.) that the artist reads during the operation. The operating theater becomes an artist's studio, the easel of a work in progress. ORLAN invents "Carnal Art," for which she writes the manifesto: "Carnal Art is self-portraiture in the classical sense but made by means of today's technology. It swings between defiguration and refiguration. Its inscription into the flesh is due to the possibilities offered by our times. The body becomes a 'modified readymade' because it is no longer the idealized readymade just waiting to be signed."<sup>10</sup> Even the term "plastic surgery" implies a possible relationship with art. In playing with semantics, ORLAN turns surgery into an artistic medium. Do we not find, in the origin of the word "surgeon," the Greek word for "hand" (*kheiros*)? Like art, surgery is a manual, artisanal form of intervention. ORLAN invents artistic surgery. The artist who produced her body on stage and in images now intervenes on her own flesh. The game-playing and the humor that are essential to ORLAN's work remain. Because "humor is a form of manifesto,"<sup>11</sup> she reminds us. There is nothing morbid about her surgical performances, in which the hospital becomes a theater of philosophical comedy. "Carnal Art loves the baroque, the parodic, the grotesque, [because it] sets itself in opposition to the social pressures that the human body and the body of works of art are subjected to."<sup>12</sup> In their status as veritable artistic installations, these successive operations are works of art in their own right; they have a precise aesthetic and plot, and they have titles like *Couture et*



## ORLAN's art falls into the context of the iconography of the mask

*suture* [Sewing and Suturing] (1991), *Successful Surgery* (1991), *Surgery-Performance* (1991), *Omnipresence* (1993), etc.

With this art-surgery, ORLAN pursues the “principle of art-sculpture” set in place right from her first photographic works – an artistic program that consists in “making a new image of oneself in order to make new images, to tear off the mask of the inborn and redefine the very principle of identity,”<sup>13</sup> a defense and an illustration of difference. ORLAN has two bumps implanted, one on each side of her forehead. They almost resemble horns. “I wanted to escape from the norm, to show that it’s possible to make a self-portrait without imitating a certain type of model that our era sets up or us,”<sup>14</sup> the artist explains. More than ever, ORLAN

demonstrates that her body belongs to her. She transforms it, redraws it like a work of art, arguing mischievously: “I’ve never recognized myself in a mirror.”<sup>15</sup> In the course of her opus, ORLAN’s face comes to resemble a collection of masks. And effectively, the surgical operations follow in the footsteps of ORLAN’s work on the theme of the mask, which we find right from her first works at the beginning of the 1960s, in particular the series *Pose nue avec masque* [Masked Nude] (1965) – which is part of *BODY-SCULPTURES* – in which the artist appears naked in various choreographic and provocative poses, wearing Noh theater masks. ORLAN’s art falls into the context of the iconography of the mask, integrating different variations from a variety of traditions – Pre-Columbian, Amerindian, African, or more recently, masks from Peking opera.

As an artist who is perpetually in the process of reinventing herself, ORLAN moves from body surgery to image surgery at the end of the 1990s and adopts digital technology in order to create new forms of mutant self-portraits. The series *Defiguration-Refiguration* (1998) was the first of the variations *Pre-Colombian Self-Hybridizations*, which was followed by *African Self-Hybridizations* (2000–2003), playing out other digital avatars of the artist, inspired by the classical iconography of the woman in American and Sub-Saharan cultures. With her digital hybridizations, ORLAN opens up a new field of possibilities for her art and invents a completely original form of hybrid self-portraits, the variety of which is limitless. The works in these series are particularly rich and diverse, as the technique of digital image surgery can satisfy all the artist’s imaginative impulses. More than ever, ORLAN can affirm “I are” rather than “I am,” and reveal to us the infinite richness of the process of construction of the self. What better way of changing our point of view?

As a visual artist before all else, ORLAN relentlessly explores the media of the image. Today she is experimenting with 3D imaging techniques, virtual reality, and augmented reality, a new set of brushes to continue her task of creating images and (re)constructing her body and her identity. *Flayed Liberty* (2013) is an example of this recent work. In this 3D self-portrait of the artist as an *écorché* of Renaissance anatomical medicine, ORLAN shows herself completely opened, as no surgical operation has ever allowed her to do.

### SAINT-ORLAN, ACTOR AND MARTYR

ORLAN’s surgical performances have been round the world. And yet, by reducing probably too much these images (often referred to rather than shown) to the level of artistic-sensational information, ORLAN has long been talked about as a “phenomenon” to the detriment of her works and of her opus as a work of art – works that impose themselves by their aesthetic and subversive power and whose meaningful irreverence has lost nothing of its freshness. The exhibition *ORLAN in Capitals* at the Maison Européenne de la Photographie, programmed by Jean-Luc Monterosso, together with this volume, bring together around a hundred photographs, installations, and films that seem to us to be the capital works for understanding ORLAN’s trajectory, a pioneering artist who since the early 1960s has changed the face of art, and in particular that of photography. ORLAN wanted her work to be a foundation for something. It’s no accident that her works engage in dialog with the “capital” works of the history of art: her *Nude Descending a Staircase* (1967), her *ORLAN as Ingres’s Grande Odalisque* (1977), her reinterpretation of Botticelli’s *The Birth of Venus* (*The Birth of ORLAN without Shell*), or even her *The Origin of War* (1989), a male version of Courbet’s painting, by referring to uni-

### SAINTE ORLAN, COMÉDIENNE ET MARTYRE

Les performances chirurgicales d’ORLAN ont fait le tour du monde. Pourtant, en réduisant sans doute trop ces images, souvent citées plutôt que montrées, à de l’information artistico-sensationnelle, on a longtemps parlé d’ORLAN comme d’un *phénomène*, au détriment de ses œuvres, de son œuvre en tant qu’œuvre d’art. Des œuvres que leur puissance esthétique et subversive impose, et dont la signifiante irrévérence n’a rien perdu de sa fraîcheur. L’exposition « ORLAN en capitales » à la Maison Européenne de la Photographie, programmée par Jean-Luc Monterosso, et cet ouvrage réunissent en une centaine de photographies, installations et films ce qui nous semble les œuvres capitales pour comprendre le parcours d’ORLAN. Une artiste pionnière qui, depuis le début des années 1960, a changé le visage de l’art, et particulièrement de la photographie. ORLAN a voulu faire de son travail une œuvre fondatrice. Ce n’est pas par hasard que ses pièces dialoguent avec les œuvres capitales de l’histoire de l’art : son *Nu descendant l’escalier* (1967), *ORLAN en Grande Odalisque d’Ingres* (1977), sa réinterprétation de la *Naissance de Vénus* de Botticelli (*Naissance d’ORLAN sans coquille*), ou encore son *Origine de la guerre* (1989), version masculine de l’œuvre de Courbet, participent, par leur référence à des chefs-d’œuvre universels, à inscrire l’action artistique révolutionnaire d’ORLAN dans le saint des saints du temple des beaux-arts. Jean Genet expliquait vouloir dire en littérature les réalités les plus scandaleuses avec les mots les plus nobles de la langue française pour leur donner droit de cité au premier rang. ORLAN bouscule les tabous et fait entrer la liberté sexuelle de la femme dans les

Opérations-chirurgicales-performances

**Visage et crâne aux deux loupes**  
9<sup>e</sup> opération chirurgicale-performance,  
New York, États-Unis,  
21 décembre 1993.  
Photographie couleur,  
110 x 165 cm.

**Surgery-Performance**

**Face and Skull with  
Two Magnifying Glasses**  
9th Surgery-Performance,  
New York, USA, December 21, 1993.  
Color photograph,  
43.3 x 65 in.

ORLAN, Vierge blanche, 1983, cibachrome collé sur aluminium, 160 x 120 cm.

ORLAN, Vierge noire, 1983, cibachrome collé sur aluminium, 160 x 120 cm.

ORLAN, Baiser de l'artiste, 1977, sculpture en plâtre, 160 x 120 cm.

ORLAN, Bordel et cathédrale, 1977, sculpture en plâtre, 160 x 120 cm.

musées en tutoyant les codes esthétiques des grands classiques. Une démarche légitime et nécessaire, car l’œuvre d’ORLAN donne à voir et à penser des idées capitales. Sainte ORLAN, comédienne et martyre, s’attaque dans son œuvre aux tabous de la représentation du corps de la femme, de la sexualité, du genre, de l’identité. L’artiste aime aussi défier les totems, à commencer par ceux de la mythologie religieuse, remparts des conservatismes s’il en est. À l’instar de Genet, ORLAN parle dans « la langue de l’ennemi ». La série photographique *Le Drapé-le Baroque* (1971-1986) entame un travail sur l’iconographie chrétienne, créant le personnage de « sainte ORLAN » et mettant en scène Vierge blanche et Vierge noire – les stéréotypes de la maman et de la putain. Au-delà de la performance historique, l’installation du *Baiser de l’artiste* reprend cette thématique en une sorte d’autel où sainte ORLAN, parodiant à la fois Marie et Marie-Madeleine, délivre cierges et baisers. La série *Bordel et cathédrale* (1977) reprend quant à elle le format de l’autoportrait du *Baiser de l’artiste* en habillant le buste d’un tablier à l’image des façades des plus grandes églises de France. Madone joyeuse et jouisseuse, ORLAN propose une figure alternative à Notre-Dame de Paris.

ORLAN, Vierge blanche, 1983, cibachrome collé sur aluminium, 160 x 120 cm.

ORLAN, Vierge noire, 1983, cibachrome collé sur aluminium, 160 x 120 cm.

ORLAN, Baiser de l'artiste, 1977, sculpture en plâtre, 160 x 120 cm.

ORLAN, Bordel et cathédrale, 1977, sculpture en plâtre, 160 x 120 cm.

ORLAN, Bordel et cathédrale, 1977, sculpture en plâtre, 160 x 120 cm.

En quelque cinquante ans de carrière artistique, ORLAN a conquis avec ses œuvres les capitales du monde et de l’art, de Paris à New York, du Centre Pompidou au MoMa. « Mon corps est devenu un lieu public de débat<sup>16</sup> », constate-t-elle avec satisfaction. Ceci est mon corps, ceci est mon art : tel est le projet de l’œuvre d’ORLAN. Dans plusieurs langues – dont le français et l’anglais –, on utilise des lettres capitales pour accentuer le mot le plus

signifiant d’un énoncé, notamment dans un titre d’œuvre. ORLAN est précisément le nom d’une artiste qui ne fait qu’un avec son œuvre, qui est le sujet et donc le titre de toute son œuvre, quand elle n’est pas elle-même son œuvre. L’œuvre ORLAN nous pose deux questions fondamentales. Qu’est-ce qu’être femme ? Qu’est-ce qu’être artiste ? À la première, elle répond que la femme ne doit faire qu’un avec son corps. À la deuxième, elle déclare qu’être artiste, c’est faire corps avec son art. L’artiste est une œuvre en soi. Une femme peut le devenir. Voilà pourquoi le nom d’ORLAN doit s’écrire en capitales.

ORLAN, Vierge blanche, 1983, cibachrome collé sur aluminium, 160 x 120 cm.

ORLAN, Vierge noire, 1983, cibachrome collé sur aluminium, 160 x 120 cm.

ORLAN, Baiser de l'artiste, 1977, sculpture en plâtre, 160 x 120 cm.

ORLAN, Bordel et cathédrale, 1977, sculpture en plâtre, 160 x 120 cm.

ORLAN, Bordel et cathédrale, 1977, sculpture en plâtre, 160 x 120 cm.

- Docteur ès lettres, auteur d’essais sur l’art et la littérature, ancien attaché culturel en Espagne, en Inde et aux États-Unis, et commissaire d’une vingtaine d’expositions depuis 1996, dont, au Grand Palais, les rétrospectives dédiées à Helmut Newton, Robert Mapplethorpe, Bill Viola, ou, au musée Guimet, la rétrospective consacrée à Nobuyoshi Araki. Actuellement directeur chargé de la stratégie et du développement pour la Réunion des musées nationaux-Grand Palais, et directeur exécutif du musée du Luxembourg.
- Entretien avec l’auteur, Paris, 2016.
- Simone de Beauvoir, *Le Deuxième Sexe*, Paris, Gallimard, NRF, 1949, tome I, p. 306.
- Entretien avec Claire Ané, *M, le magazine du Monde*, 22 mars 2004.
- Entretien avec l’auteur, Paris, 2016.
- Entretien avec Hans Ulrich Obrist, *ORLAN*, Flammarion, 2004, p. 193
- Interview au Journal de 20 heures, Antenne 2, 30 octobre 1977, archives INA.
- Entretien avec Élisabeth Couturier, *Paris-Match*, 2009.
- Le Symposium international de performance de Lyon, dirigé alors par ORLAN.
- ORLAN, manifeste *L’Art Charnel*, 1992.
- Entretien avec l’auteur, Paris, 2016.
- ORLAN, manifeste *L’Art Charnel*, 1992.
- Entretien avec Sabrina Silamo, *Télérama*, 15 septembre 2015.
- Entretien avec Claire Ané, *M, le magazine du Monde*, 22 mars 2004.
- Entretien avec l’auteur, Paris, 2016.
- Entretien avec Claire Ané, *M, le magazine du Monde*, 22 mars 2004.

ORLAN, Vierge blanche, 1983, cibachrome collé sur aluminium, 160 x 120 cm.

ORLAN, Vierge noire, 1983, cibachrome collé sur aluminium, 160 x 120 cm.

ORLAN, Baiser de l'artiste, 1977, sculpture en plâtre, 160 x 120 cm.

ORLAN, Bordel et cathédrale, 1977, sculpture en plâtre, 160 x 120 cm.

ORLAN, Bordel et cathédrale, 1977, sculpture en plâtre, 160 x 120 cm.

# Ceci est mon corps, ceci est mon art : tel est le projet de l’œuvre d’ORLAN

ORLAN, Vierge blanche, 1983, cibachrome collé sur aluminium, 160 x 120 cm.

ORLAN, Vierge noire, 1983, cibachrome collé sur aluminium, 160 x 120 cm.

ORLAN, Baiser de l'artiste, 1977, sculpture en plâtre, 160 x 120 cm.

ORLAN, Bordel et cathédrale, 1977, sculpture en plâtre, 160 x 120 cm.

ORLAN, Bordel et cathédrale, 1977, sculpture en plâtre, 160 x 120 cm.

ORLAN, Bordel et cathédrale, 1977, sculpture en plâtre, 160 x 120 cm.

ORLAN, Bordel et cathédrale, 1977, sculpture en plâtre, 160 x 120 cm.

ORLAN, Bordel et cathédrale, 1977, sculpture en plâtre, 160 x 120 cm.

ORLAN, Bordel et cathédrale, 1977, sculpture en plâtre, 160 x 120 cm.

ORLAN, Bordel et cathédrale, 1977, sculpture en plâtre, 160 x 120 cm.

ORLAN, Bordel et cathédrale, 1977, sculpture en plâtre, 160 x 120 cm.

ORLAN, Bordel et cathédrale, 1977, sculpture en plâtre, 160 x 120 cm.

ORLAN, Bordel et cathédrale, 1977, sculpture en plâtre, 160 x 120 cm.

ORLAN, Bordel et cathédrale, 1977, sculpture en plâtre, 160 x 120 cm.

ORLAN, Bordel et cathédrale, 1977, sculpture en plâtre, 160 x 120 cm.

ORLAN, Bordel et cathédrale, 1977, sculpture en plâtre, 160 x 120 cm.

ORLAN, Bordel et cathédrale, 1977, sculpture en plâtre, 160 x 120 cm.

ORLAN, Bordel et cathédrale, 1977, sculpture en plâtre, 160 x 120 cm.

ORLAN, Bordel et cathédrale, 1977, sculpture en plâtre, 160 x 120 cm.

ORLAN, Bordel et cathédrale, 1977, sculpture en plâtre, 160 x 120 cm.

ORLAN, Bordel et cathédrale, 1977, sculpture en plâtre, 160 x 120 cm.

ORLAN, Bordel et cathédrale, 1977, sculpture en plâtre, 160 x 120 cm.

ORLAN, Bordel et cathédrale, 1977, sculpture en plâtre, 160 x 120 cm.

ORLAN, Bordel et cathédrale, 1977, sculpture en plâtre, 160 x 120 cm.

ORLAN, Bordel et cathédrale, 1977, sculpture en plâtre, 160 x 120 cm.

ORLAN, Bordel et cathédrale, 1977, sculpture en plâtre, 160 x 120 cm.

ORLAN, Bordel et cathédrale, 1977, sculpture en plâtre, 160 x 120 cm.

ORLAN, Bordel et cathédrale, 1977, sculpture en plâtre, 160 x 120 cm.

ORLAN, Bordel et cathédrale, 1977, sculpture en plâtre, 160 x 120 cm.

ORLAN, Bordel et cathédrale, 1977, sculpture en plâtre, 160 x 120 cm.

ORLAN, Bordel et cathédrale, 1977, sculpture en plâtre, 160 x 120 cm.

ORLAN, Bordel et cathédrale, 1977, sculpture en plâtre, 160 x 120 cm.

ORLAN, Bordel et cathédrale, 1977, sculpture en plâtre, 160 x 120 cm.

ORLAN, Bordel et cathédrale, 1977, sculpture en plâtre, 160 x 120 cm.

ORLAN, Bordel et cathédrale, 1977, sculpture en plâtre, 160 x 120 cm.

ORLAN, Bordel et cathédrale, 1977, sculpture en plâtre, 160 x 120 cm.

ORLAN, Bordel et cathédrale, 1977, sculpture en plâtre, 160 x 120 cm.

ORLAN, Bordel et cathédrale, 1977, sculpture en plâtre, 160 x 120 cm.

ORLAN, Bordel et cathédrale, 1977, sculpture en plâtre, 160 x 120 cm.

ORLAN, Bordel et cathédrale, 1977, sculpture en plâtre, 160 x 120 cm.

ORLAN, Vierge blanche, 1983, cibachrome collé sur aluminium, 160 x 120 cm.

ORLAN, Vierge noire, 1983, cibachrome collé sur aluminium, 160 x 120 cm.

ORLAN, Baiser de l'artiste, 1977, sculpture en plâtre, 160 x 120 cm.

ORLAN, Bordel et cathédrale, 1977, sculpture en plâtre, 160 x 120 cm.

ORLAN, Bordel et cathédrale, 1977, sculpture en plâtre, 160 x 120 cm.

ORLAN, Bordel et cathédrale, 1977, sculpture en plâtre, 160 x 120 cm.

ORLAN, Bordel et cathédrale, 1977, sculpture en plâtre, 160 x 120 cm.

ORLAN, Bordel et cathédrale, 1977, sculpture en plâtre, 160 x 120 cm.

ORLAN, Bordel et cathédrale, 1977, sculpture en plâtre, 160 x 120 cm.

ORLAN, Bordel et cathédrale, 1977, sculpture en plâtre, 160 x 120 cm.

ORLAN, Bordel et cathédrale, 1977, sculpture en plâtre, 160 x 120 cm.

ORLAN, Bordel et cathédrale, 1977, sculpture en plâtre, 160 x 120 cm.

ORLAN, Bordel et cathédrale, 1977, sculpture en plâtre, 160 x 120 cm.

ORLAN, Bordel et cathédrale, 1977, sculpture en plâtre, 160 x 120 cm.

ORLAN, Bordel et cathédrale, 1977, sculpture en plâtre, 160 x 120 cm.

ORLAN, Bordel et cathédrale, 1977, sculpture en plâtre, 160 x 120 cm.

ORLAN, Bordel et cathédrale, 1977, sculpture en plâtre, 160 x 120 cm.

ORLAN, Bordel et cathédrale, 1977, sculpture en plâtre, 160 x 120 cm.

ORLAN, Bordel et cathédrale, 1977, sculpture en plâtre, 160 x 120 cm.

ORLAN, Bordel et cathédrale, 1977, sculpture en plâtre, 160 x 120 cm.

ORLAN, Bordel et cathédrale, 1977, sculpture en plâtre, 160 x 120 cm.

ORLAN, Bordel et cathédrale, 1977, sculpture en plâtre, 160 x 120 cm.

ORLAN, Bordel et cathédrale, 1977, sculpture en plâtre, 160 x 120 cm.

ORLAN, Bordel et cathédrale, 1977, sculpture en plâtre, 160 x 120 cm.

ORLAN, Bordel et cathédrale, 1977, sculpture en plâtre, 160 x 120 cm.

ORLAN, Bordel et cathédrale, 1977, sculpture en plâtre, 160 x 120 cm.

ORLAN, Bordel et cathédrale, 1977, sculpture en plâtre, 160 x 120 cm.

ORLAN, Bordel et cathédrale, 1977, sculpture en plâtre, 160 x 120 cm.

ORLAN, Bordel et cathédrale, 1977, sculpture en plâtre, 160 x 120 cm.

ORLAN, Bordel et cathédrale, 1977, sculpture en plâtre, 160 x 120 cm.

ORLAN, Bordel et cathédrale, 1977, sculpture en plâtre, 160 x 120 cm.

ORLAN, Bordel et cathédrale, 1977, sculpture en plâtre, 160 x 120 cm.

ORLAN, Bordel et cathédrale, 1977, sculpture en plâtre, 160 x 120 cm.

ORLAN, Bordel et cathédrale, 1977, sculpture en plâtre, 160 x 120 cm.

ORLAN, Bordel et cathédrale, 1977, sculpture en plâtre, 160 x 120 cm.

ORLAN, Bordel et cathédrale, 1977, sculpture en plâtre, 160 x 120 cm.

ORLAN, Bordel et cathédrale, 1977, sculpture en plâtre, 160 x 120 cm.

ORLAN, Bordel et cathédrale, 1977, sculpture en plâtre, 160 x 120 cm.

ORLAN, Bordel et cathédrale, 1977, sculpture en plâtre, 160 x 120 cm.

ORLAN, Bordel et cathédrale, 1977, sculpture en plâtre, 160 x 120 cm.

ORLAN, Bordel et cathédrale, 1977, sculpture en plâtre, 160 x 120 cm.

ORLAN, Bordel et cathédrale, 1977, sculpture en plâtre, 160 x 120 cm.

ORLAN, Bordel et cathédrale, 1977, sculpture en plâtre, 160 x 120 cm.

ORLAN, Bordel et cathédrale, 1977, sculpture en plâtre, 160 x 120 cm.

ORLAN, Bordel et cathédrale, 1977, sculpture en plâtre, 160 x 120 cm.

ORLAN, Bordel et cathédrale, 1977, sculpture en plâtre, 160 x 120 cm.

ORLAN, Bordel et cathédrale, 1977, sculpture en plâtre, 160 x 120 cm.

ORLAN, Bordel et cathédrale, 1977, sculpture en plâtre, 160 x 120 cm.

ORLAN, Bordel et cathédrale, 1977, sculpture en plâtre, 160 x 120 cm.

ORLAN, Bordel et cathédrale, 1977, sculpture en plâtre, 160 x 120 cm.

ORLAN, Bordel et cathédrale, 1977, sculpture en plâtre, 160 x 120 cm.

ORLAN, Bordel et cathédrale, 1977, sculpture en plâtre, 160 x 120 cm.

ORLAN, Bordel et cathédrale, 1977, sculpture en plâtre, 160 x 120 cm.

ORLAN, Bordel et cathédrale, 1977, sculpture en plâtre, 160 x 120 cm.

ORLAN, Bordel et cathédrale, 1977, sculpture en plâtre, 160 x 120 cm.

ORLAN, Bordel et cathédrale, 1977, sculpture en plâtre, 160 x 120 cm.

ORLAN, Bordel et cathédrale, 1977, sculpture en plâtre, 160 x 120 cm.

ORLAN, Bordel et cathédrale, 1977, sculpture en plâtre, 160 x 120 cm.

ORLAN, Bordel et cathédrale, 1977, sculpture en plâtre, 160 x 120 cm.

ORLAN, Bordel et cathédrale, 1977, sculpture en plâtre, 160 x 120 cm.

ORLAN, Bordel et cathédrale, 1977, sculpture en plâtre, 160 x 120 cm.

ORLAN, Bordel et cathédrale, 1977, sculpture en plâtre, 160 x 120 cm.

ORLAN, Bordel et cathédrale, 1977, sculpture en plâtre, 160 x 120 cm.

ORLAN, Bordel et cathédrale, 1977, sculpture en plâtre, 160 x 120 cm.

ORLAN, Bordel et cathédrale, 1977, sculpture en plâtre, 160 x 120 cm.

ORLAN, Bordel et cathédrale, 1977, sculpture en plâtre, 160 x 120 cm.

ORLAN, Bordel et cathédrale, 1977, sculpture en plâtre, 160 x 120 cm.

ORLAN, Bordel et cathédrale, 1977, sculpture en plâtre, 160 x 120 cm.

ORLAN, Bordel et cathédrale, 1977, sculpture en plâtre, 160 x 120 cm.

ORLAN, Bordel et cathédrale, 1977, sculpture en plâtre, 160 x 120 cm.

ORLAN, Bordel et cathédrale, 1977, sculpture en plâtre, 160 x 120 cm.

ORLAN, Bordel et cathédrale, 1977, sculpture en plâtre, 160 x 120 cm.

# This is my body, this is my art: such is the aim of ORLAN’s opus

ORLAN, Vierge blanche, 1983, cibachrome collé sur aluminium, 160 x 120 cm.

ORLAN, Vierge noire, 1983, cibachrome collé sur aluminium, 160 x 120 cm.

ORLAN, Baiser de l'artiste, 1977, sculpture en plâtre, 160 x 120 cm.

ORLAN, Bordel et cathédrale, 1977, sculpture en plâtre, 160 x 120 cm.

ORLAN, Bordel et cathédrale, 1977, sculpture en plâtre, 160 x 120 cm.

ORLAN, Bordel et cathédrale, 1977, sculpture en plâtre, 160 x 120 cm.

ORLAN, Bordel et cathédrale, 1977, sculpture en plâtre, 160 x 120 cm.

ORLAN, Bordel et cathédrale, 1977, sculpture en plâtre, 160 x 120 cm.

ORLAN, Bordel et cathédrale, 1977, sculpture en plâtre, 160 x 120 cm.

ORLAN, Bordel et cathédrale, 1977, sculpture en plâtre, 160 x 120 cm.

ORLAN, Bordel et cathédrale, 1977, sculpture en plâtre, 160 x 120 cm.

ORLAN, Bordel et cathédrale, 1977, sculpture en plâtre, 160 x 120 cm.

ORLAN, Bordel et cathédrale, 1977, sculpture en plâtre, 160 x 120 cm.

ORLAN, Bordel et cathédrale, 1977, sculpture en plâtre, 160 x 120 cm.

ORLAN, Bordel et cathédrale, 1977, sculpture en plâtre, 160 x 120 cm.

ORLAN, Bordel et cathédrale, 1977, sculpture en plâtre, 160 x 120 cm.

ORLAN, Bordel et cathédrale, 1977, sculpture en plâtre, 160 x 120 cm.

ORLAN, Bordel et cathédrale, 1977, sculpture en plâtre, 160 x 120 cm.

ORLAN, Bordel et cathédrale, 1977, sculpture en plâtre, 160 x 120 cm.

ORLAN, Bordel et cathédrale, 1977, sculpture en plâtre, 160 x 120 cm.

ORLAN, Bordel et cathédrale, 1977, sculpture en plâtre, 160 x 120 cm.

ORLAN, Bordel et cathédrale, 1977, sculpture en plâtre, 160 x 120 cm.

ORLAN, Bordel et cathédrale, 1977, sculpture en plâtre, 160 x 120 cm.

ORLAN, Bordel et cathédrale, 1977, sculpture en plâtre, 160 x 120 cm.

ORLAN, Bordel et cathédrale, 1977, sculpture en plâtre, 160 x 120 cm.

ORLAN, Bordel et cathédrale, 1977, sculpture en plâtre, 160 x 120 cm.

ORLAN, Bordel et cathédrale, 1977, sculpture en plâtre, 160 x 120 cm.

ORLAN, Bordel et cathédrale, 1977, sculpture en plâtre, 160 x 120 cm.

ORLAN, Bordel et cathédrale, 1977, sculpture en plâtre, 160 x 120 cm.

ORLAN, Bordel et cathédrale, 1977, sculpture en plâtre, 160 x 120 cm.

ORLAN, Bordel et cathédrale, 1977, sculpture en plâtre, 160 x 120 cm.

ORLAN, Bordel et cathédrale, 1977, sculpture en plâtre, 160 x 120 cm.

ORLAN, Bordel et cathédrale, 1977, sculpture en plâtre, 160 x 120 cm.





## INTERFACES

### Shelley Rice

Professeur d'histoire  
de la photographie,  
New York University

**I. À LA FIN DE L'ÉTÉ DERNIER,** alors que j'entreprenais la rédaction du présent essai, j'ai découvert une photographie affligeante publiée dans le *New York Times*<sup>1</sup>. Illustrant un article traitant de l'interdiction du « burkini », maillot de bain recouvrant tout le corps et prescrit par le code vestimentaire islamique en matière de décence féminine, l'image montre la plage de Nice et quatre agents de police en uniforme encerclant une femme assise sur les galets. Debout, ils l'observent d'un air sévère tandis qu'elle retire manifestement sous la contrainte le haut de sa tenue, une tunique de bain à manches longues. La femme paraît petite, dominée par les représentants de la loi ; sur la plage, les personnes qui assistent à l'incident manifestent différentes réactions. Les policiers exigent bien entendu de cette musulmane qu'elle respecte la réglementation municipale – un arrêté assurément singulier qui contraint les femmes à exhiber leur peau sur une plage publique –, des décisions touchant au corps de la femme et à ses choix religieux et sexuels ayant été manifestement prises dans le domaine de l'Autre. À la merci d'un pouvoir exercé au cœur des relations sociales qui s'expriment sous nos yeux, cette femme a perdu son libre arbitre. Son corps est devenu, comme le dit ORLAN, « un lieu de débat public<sup>2</sup> ».

Si j'ai choisi cette image en guise d'introduction, c'est parce qu'elle résume à elle seule l'ensemble des questions et des forces complexes ayant engendré cette résistance féministe à partir de laquelle l'art d'ORLAN s'est construit. C'est précisément cette mise en échec, cette participation contrainte à un jeu dès l'origine défavorable aux femmes qui a motivé son expression artistique depuis ses premières créations. *S'habiller*

## INTERFACES

### Shelley Rice

Arts Professor, Department  
of Photography,  
New York University

**I. LATE LAST SUMMER,** just as I was beginning work on this essay, I noticed an upsetting photograph in the *New York Times*.<sup>1</sup> Illustrating an article about the ban on “burkinis,” full-body bathing suits designed to accommodate Islamic modesty codes for women, the image depicted a scene on the beach in Nice. Four policemen, standing in uniform, surrounded a woman seated on the sand. They watched her grimly as she, under obvious threat of force, removed her top layer of clothing, an aqua shirt. In the picture, she is small, and the agents of the law tower above her; onlookers on the beach watch the incident with varying responses. The policemen, of course, were demanding that this Muslim woman comply with local law – a strange law, certainly, which mandated that women have a social responsibility to show their flesh to others on the beach. Decisions about the female body and its religious and sexual choices were, visibly, being decided in the domain of the Other. At the mercy of power being exercised within the social relations manifesting themselves before our eyes, this woman had lost her agency. Her body had become, as ORLAN likes to say, “a site of public debate.”<sup>2</sup>

I begin with this image because it encapsulates the issues and complex forces that gave rise to the feminist resistance that has become the art of ORLAN. It was precisely this checkmate – this forced participation in a game stacked against women from the outset – that has motivated her expression since her early performance works. Especially relevant here is *Dressed in One's Own Nudity* (1976–1977), a performance that took

P.24

## MesuRAGES

**Lavage de la robe après le MesuRAGE au Guggenheim Museum**  
New York, États-Unis, 1983.  
Photographie noir et blanc,  
dimensions variables.

## MeasuRAGES

**Dress Washing after MeasuRAGE at the Guggenheim Museum**  
New York, USA, 1983.  
Black and white photograph,  
variable dimensions.

de sa propre nudité (1976-1977), performance réalisée au Portugal et dont il subsiste une documentation photographique, est tout particulièrement pertinent à cet égard. Vêtue d'une robe fourreau imprimée de l'image de son corps nu, l'artiste déambule dans un parc public et dans la rue. Telle la femme sur la plage de Nice, au milieu de curieux intrigués ou scandalisés, elle inverse manifestement l'ordre du public et du privé, de la peau et de ce qui la recouvre, brouillant ainsi les frontières distinguant l'intérieur et l'extérieur, le personnel et le social. Elle sera par la suite interpellée par la police, précisément par ces hommes chargés de maintenir l'ordre et de réprimer le désordre (féminin) ; mais à la différence de la musulmane en burkini, elle assurera sa propre défense avec succès en invoquant l'absence de loi interdisant le port d'une robe imprimée. Ne sachant quoi répondre à cet argumentaire, les représentants de la loi n'ont pu que la laisser poursuivre son chemin. ORLAN explique la situation en ces termes : « Si l'on refuse violemment à l'artiste la réalité de Sa peau nue et la présence immédiate de Son corps, la représentation de son corps est, en revanche, tolérée. [...] Il lui reste donc alors à se vêtir de l'image exacte de Sa propre peau. L'image ou plus exactement la reproduction de Son corps nu devient vêtement et sauf-conduit<sup>3</sup>. »

L'expérience d'ORLAN et la mésaventure de la musulmane interpellée sur la plage constituent deux images en miroir : dans les deux cas, les contraintes du social, du patriarcal et du juridique s'imposent à un corps féminin, le piégeant à l'intérieur de limites socialement prescrites. Mais la démarche d'ORLAN est artistique et délibérément subversive. La raison d'être de son art, qu'il s'agisse de performance, de photographie, de sculpture, de vidéo, d'installation, de nouvelles technologies, d'interventions chirurgicales ou d'écriture, a toujours été, dès l'origine, de rendre visibles les tensions qui se font jour dans l'espace intermédiaire distinguant les contraintes sociales des exigences d'un choix personnel pour incarner, et les rendre manifestes, des dilemmes semblables à celui observé à Nice l'année dernière, pour les éclairer et leur résister. Élément central de son œuvre, la fusion de la vie et de l'art, qui sont tous deux pour l'artiste un enjeu « de rapport et de position par rapport au contexte social, géopolitique et culturel<sup>4</sup> », alimente une lutte le plus souvent axée sur les relations mouvantes tissées entre le corps et sa représentation. Une simple promenade dans un jardin public ou une journée à la plage deviennent dans ces circonstances autant de contestations nous contraignant à affronter ce que Peggy Phelan appelle la « "santé mentale" de nos dispositifs culturels<sup>5</sup> ».

Dans l'œuvre d'ORLAN, ces dispositifs sociaux ne sont pas seulement la légalité, les codes, les énoncés ou bien encore les institutions, car les frontières qui séparent le réel du virtuel, le conceptuel du concret sont en effet bien minces. À l'instar de Foucault, l'artiste considère le corps comme le produit de forces et de

discours culturels ; elle comprend ces contraintes comme un maillage s'autoreproduisant qui, se répandant dans l'environnement, donne forme non seulement au monde extérieur, mais aussi au monde intérieur, régissant l'art et le droit, la psychanalyse et la religion, la médecine, la technologie et le marché. Dès le début de sa carrière, son intention première est de faire usage de son propre corps de femme pour éprouver les limites de la cage dans laquelle elle est née, pour la refaçonner à sa propre image, pour ébranler les barreaux qui, dans la culture occidentale, se sont refermés sur la beauté et la douleur, la créativité et la science.

Elle commence par s'attaquer aux significations architectoniques de l'environnement construit et par remettre en cause la structure de l'espace patriarcal, bâti conformément au postulat de Vitruve selon lequel « l'homme est la mesure de toute chose ». À l'occasion d'une série de performances intitulées *MesuRAGES* (des institutions et des rues), réalisées de 1968 à 2012, elle choisit de réordonner cette norme, de faire de son propre corps de femme de petite taille la nouvelle mesure, le nouvel étalon – féministe – de toute chose.



# L'artiste considère le corps comme le produit de forces et de discours culturels

## MesuRAGES

**MesuRAGE du Andy Warhol Museum**  
Pittsburgh, États-Unis, 2012.  
Photographie couleur,  
dimensions variables.

## MeasuRAGES

**MeasuRAGE at the Andy Warhol Museum**  
Pittsburgh, USA, 2012.  
Color photograph,  
variable dimensions.

place, and was documented photographically, in Portugal. The artist, clad in a sheath dress printed with the image of her naked body, strolls through a public park and walks down the streets. Surrounded, like the woman on the beach in Nice, by curious and appalled onlookers, she is clearly inverting the order of public and private, of skin and its cover, and thereby obscuring the boundaries between inside and outside, the personal and the social. She was eventually harassed by the police, those men whose job it is to maintain order in the face of (feminine) disorder; unlike the Muslim woman discussed above, she successfully defended herself by pointing out that there was no law against wearing a print dress. Unable to argue with that logic, the agents of the law let her pass. ORLAN explains it this way: "If one refuses violently the artist the reality of Her naked skin and the immediate presence of her body, the representation of this body is, in return, tolerated. What is left for her then is to dress herself with the exact image of her own skin: the image or more specifically the reproduction of Her naked body becoming the cloth and safe conduct."<sup>3</sup>

ORLAN's experience and the Muslim beachgoer's were mirror images; in both, the strictures of the social, of the patriarchal, of the legal, bore down on a female body, trapping it within its socially prescribed limits. But ORLAN was making art, self-consciously and subversively. Since the beginning, the *raison d'être* of that art – whether performance, photography, sculpture, video, installation, new technology, surgical interventions, or writing – has been to make visible the tense space between social restraints and the exigencies of personal choice: to embody and manifest dilemmas like the one on view in Nice last year, in order to illumi-



Sur la place Saint-Pierre de Rome, d’abord, puis ailleurs en Europe et enfin à New York, au musée Guggenheim, et à Pittsburgh, au musée Andy Warhol, elle rampe autour du périmètre d’institutions religieuses et artistiques, dans des espaces publics, rues et places, marquant, arpentant et mesurant la grandeur de ces sièges du pouvoir masculin en nombre d’« ORLAN-corps ». Elle lave ensuite vigoureusement sa robe fourreau blanche salie par son contact avec le sol, dans un rituel de purification publique, recueillant dans un bocal l’eau de cette lessive, souvenir de son abjection et de son pèlerinage. À la fin de la performance, elle brandit ce reliquaire, levant le bras dans un geste de triomphe qui n’est pas sans rappeler la pose de la statue de la Liberté à New York tenant fièrement son flambeau à bout de bras. (Elle a récemment actualisé cette pose, en couleurs et dans un contexte entièrement différent, avec *La Liberté en écorchée*, 2013.)

## II.

De fait, ORLAN est active depuis des décennies sur la scène artistique du pays de la statue de la Liberté. Suscitant l’admiration des critiques, conservateurs de musée, universitaires et artistes du monde entier, son travail jouit d’une impressionnante audience internationale : sur presque tous les continents, elle a exposé, mené à bien nombre de projets, donné des conférences, dirigé des ateliers. Elle a choisi de passer une grande partie de son temps aux États-Unis, où elle s’est vu attribuer des bourses de recherche à New York (International Studio & Curatorial Program) et à Los Angeles (Getty Research Institute), et où elle a bénéficié d’expositions et de résidences qui lui ont permis de s’intégrer à la vie artistique de notre pays. Tanya Augsborg a noté qu’un article de la critique Barbara Rose, publié en 1993 dans la revue *Art in America* et consacré aux interventions

nate and resist them. Central to her oeuvre is a fusion of life and art; for this artist, both are about “context and position within a social, geopolitical and cultural context,”<sup>4</sup> with the struggles most often centering on the slippery relationship between the body and its representation. A simple stroll through a public park or a day at the beach becomes, under these circumstances, a challenge, forcing us to confront what Peggy Phelan calls “the sanity of our cultural arrangements.”<sup>5</sup>

## The artist sees bodies as the products of cultural forces and discourses

In ORLAN’s work, these social arrangements are more than legalities, or codes, or utterances, or institutions: the boundaries between the real and the virtual, the conceptual and the practical, are thin indeed. Like Foucault, she sees bodies as the

products of cultural forces and discourses; she understands these restraints as a self-perpetuating web, permeating the environment, shaping not only the external world but the internal one, regulating art and law, psychoanalysis and religion, medicine, technology, and the market. Since the beginning, her intention has been to use her own female body to test the limits of the cage into which she was born – to remake it in her own image; to shake the bars that have encased beauty and pain, creativity and science, in Western culture.

She started with the architectonic meanings of the built environment, challenging the structure of patriarchal space, built in line with Vitruvius’s assumption that “man is the measure of all things.” In her series of performances titled *MeasuRAGES* (of institutions and city streets) from 1968 to 2012, she chose to reorder this standard, to assert her own small, female body as the new standard – the new, feminist measure of all things. Beginning with St. Peter’s Square in Rome, continuing in Europe, then the Guggenheim in New York and the Andy Warhol Museum in Pittsburgh, she crawled around the perimeters of religious and artistic institutions, in public streets and squares, marking, surveying, and measuring the grandeur of these seats of male power in “ORLAN bodies.” Dressed in white, she soiled the fabric of her sheath dress on the dirty ground; vigorously washing her dress afterward in a public purification ritual, she collected the filthy water in a jar, as a souvenir of her abjection and her pilgrimage. Waving this reliquary aloft at the end of her performance, she held her arm up in triumph, echoing the stance of New York’s Statue of Liberty proudly uplifting her torch. (A stance she redeveloped recently, in color and in a totally different context, in *The Liberty Flayed*, 2013.)

## II.

ORLAN has, in fact, been active in the art scene of the land of the Statue of Liberty for decades. Admired by critics, curators, scholars, and artists worldwide, her global outreach has been impressive: she has had exhibitions, worked on projects, and given lectures and workshops on virtually every continent. But she has chosen to spend a lot of time in the United States, and has been awarded research grants in New York (International Studio & Curatorial Program) and Los Angeles (Getty Research Institute), as well as exhibitions and residencies that have allowed her to become well integrated into the artistic life of our country. Tanya Augsborg has noted that the artist’s reputation in the USA was greatly enhanced when, in 1993, the critic Barbara Rose wrote an article in *Art in America* magazine focusing on the surgical interventions that “reincarnated” her as Saint ORLAN.<sup>6</sup> I first met the artist shortly after this, when she was invited to give a workshop in 1995 for New York University’s Department of Performance Studies, where I am a Professor with a joint appointment in the Department of Photography and Imaging and the Department of Art History. I had spent many hours by then discussing her work with my colleague Dr. Robert Rosenblum, the eminent art historian who at that time was teaching a seminar on contemporary self-portraiture. Bob was obsessed with ORLAN’s surgeries, and urged me to go hear what she had to say about them. I did, and that day marked the beginning of a long friendship. From her presentation I learned how deeply intelligent, how carefully considered, these inter-

ORLAN et son œuvre  
**Le Baiser de l'Artiste** (1977),  
sculpture-piédestal, lors de l'exposition  
**WACK!: Art and the Feminist  
Revolution** au MOCA  
à Los Angeles, États-Unis, en 2007.

ORLAN and her work  
**The Kiss of the Artist** (1977),  
sculpture-pedestal, during  
the exhibition **WACK!: Art  
and the Feminist Revolution**  
at MOCA, Los Angeles, USA, 2007.

chirurgicales qui ont « réincarné » l'artiste en sainte ORLAN, a beaucoup fait pour sa renommée aux États-Unis<sup>6</sup>. C'est peu après cette publication que je l'ai rencontrée : en 1995, elle avait été invitée à diriger un atelier au sein du Department of Performance Studies de l'université de New York, où j'enseigne comme professeur d'histoire de l'art et historienne de la photographie. Je m'étais entretenue durant de longues heures sur son travail avec mon collègue Robert Rosenblum, éminent historien de l'art qui dirigeait à l'époque un séminaire sur l'autportrait contemporain. Obnubilé par les interventions chirurgicales d'ORLAN, il m'avait vivement conseillé d'aller écouter ce qu'elle avait à dire à ce propos. C'est ce que j'ai fait, et ce jour devait marquer le début d'une longue amitié. À la lumière de son exposé, j'ai découvert la profonde intelligence et les réflexions rigoureuses qui présidaient à ces interventions, de même que l'ampleur de leurs conséquences potentielles. Fortement teintées par les présupposés du catholicisme et de la science médicale qu'elles critiquent, ouvrant un débat sur les limites du corps et les relations entre son intérieur et son extérieur, ses identités publiques et privées, physiques et psychologiques, les interventions chirurgicales d'ORLAN sont bien loin de constituer des coups de pub narcissiques, comme les jugeaient de façon péremptoire la plupart des personnes de mon entourage.

En fréquentant l'artiste au cours des années suivantes, organisant des conférences et des rencontres avec nos pairs, j'ai découvert avec étonnement l'ampleur des réactions qu'elle suscitait par sa simple présence. Partout où elle allait, elle rencontrait des auditoires électrisés, des gens tour à tour troublés, agacés, respectueux, fascinés, désarçonnés, déconcertés ou irrités. Certaines amies féministes s'insurgeaient contre son

utilisation de la chirurgie esthétique, la considérant comme une trahison, une acceptation du risque et de la douleur au nom d'un conformisme à l'égard des normes conventionnelles, voire artistiques, de la beauté. Mes collègues masculins manifestaient souvent quelque appréhension devant les protubérances brillantes qu'arbore son front : la beauté emblématique, ORLAN le dit clairement, n'est pas sans un côté monstrueux – un aspect à vrai dire essentiel, crucial, de son projet. Mais le problème le plus épineux, c'était la remise en cause par ORLAN de la conception de l'identité que partageait mon entourage américain. Je me souviens du critique Irving Sandler (entre autres) qui la questionnait sans relâche sur

les conséquences psychologiques de ses opérations chirurgicales, sur les effets dommageables que subirait sa nature essentielle en transformant ainsi son apparence. Selon lui, comme pour beaucoup d'autres, le moi et la peau se confondent : l'extérieur n'est qu'un reflet de l'intérieur et l'identité s'enracine dans le visage. Il ne cherchait pas à dissimuler son horreur et son incrédulité quand ORLAN lui expliquait que sa psychologie n'avait rien à voir avec son apparence physique, que la peau est un déguisement comme tout autre vêtement et qu'il n'y a pas de raison qu'on ne puisse en changer à volonté. La fluidité de l'identité, sa matérialisation et sa rematérialisation potentielle dans le temps n'étaient pas des concepts dont on pouvait débattre à New York au milieu des années 1990.

### III.

Je rapporte ces anecdotes pour attester que, si ORLAN exprimait très clairement, comme elle l'a toujours fait, ses objectifs, mes compatriotes, confrontés aux défis physiques qu'elle leur soumettait en tant que femme artiste, avaient, quant à eux, des difficultés à l'entendre ou à la comprendre. Quand en 1964, au début de sa carrière, ORLAN accouche sans ménagement d'« elle-m' aime » (à savoir, une sculpture androgyne semblable à un mannequin) et photographie l'heureux événement, elle s'absout de la question de l'identité sexuelle

ventions were, and how broad-ranging their potential impact. Steeped in and critical of the assumptions of Catholicism and medical science, opening debate about the limits of the body and the relationship between its inside and outside, its public and private, its physical and psychological identities, ORLAN's surgeries were hardly the narcissistic publicity stunts most people in my circle judgmentally assumed they were.

Spending time with the artist over the next few years, organizing lectures and encounters with our peers, I was astonished by the range of responses her presence engendered. Wherever she went, the social environment was charged, with people flustered, respectful, fascinated, unnerved, bemused, or angry. Some feminist friends challenged her use of cosmetic surgery, considering it a sell-out to accept risk and pain for

the sake of adhering to conventional, even artistic, standards of beauty. My male associates were often frightened by the glittery lumps protruding from her forehead; iconic beauty, ORLAN made clear, has its monstrous side, an aspect very important – in fact crucial – to her project. But the biggest challenge was the gauntlet ORLAN threw down at my American circle's concept of identity. I remember the critic Irving Sandler (among others) repeatedly questioning her about the psychological impact of her surgeries, about the damage she might do to her essential nature

by transforming her outward appearance. To him, and many others, self and skin were conflated; the outside was but a reflection of the inside, and identity was rooted in the face. His horror and disbelief were evident when ORLAN told him that her psychology had nothing to do with her appearance, that skin was a costume like clothing and that there was no reason it could not be changed at will. The fluid nature of identity, its materialization and potential re-materialization over time: these concepts were not on the table for discussion in New York in the mid-1990s.

### III.

I tell these stories to make it clear that though ORLAN herself was, as always, very articulate about her aims, it was hard for my compatriots to hear or understand her when faced with the physical challenges that she, as a woman artist, presented them. When, at the beginning of her career in 1964, ORLAN unceremoniously gave birth to her “loved self” (an androgynous mannequin-like sculpture) and photographed the happy event, she absolved herself of gender, and chose the themes that would permeate her oeuvre: self-generation, otherness, the clone, the double.<sup>7</sup> She begat a cyborg, a fractured being who could move in the world as an amalgam of the human, the technological, the aesthetic, the religious, and the scientific. ORLAN changed her given name when she was very young; similarly, she reserves the right to choose and alter her appearance, to match her internal image with her external one. Given the transgender debates of recent years, such ideas are becoming acceptable to Americans now – on a political level. But identity politics American-style bear little resemblance to ORLAN's probing, outrageous, and far-reaching inquiries into the roots of European culture. The angels with whom she wrestles, the limitations that inspire her resistance, the baroque spectacles that serve as her artistic currency: these grow organically out of the spiritual and aesthetic traditions that serve as a touchstone for her self-creation.

Carolee Schneemann, for instance, while sharing many strategies with her friend ORLAN (including her challenges to the inside and outside, and to the wet messiness of abjection and body fluids), is obsessed not with religion but with the exercise and control of female subjectivity and sexuality within our military-industrial complex. Hannah Wilke, Eleanor Antin, Mary Beth Edelson, Adrian Piper, Ana Mendieta, and others – working with spirituality and multiplicity, sexuality and nature, essentialism and exclusion, science and

## The skin is a costume like clothing and there is no reason it cannot be changed at will



P.32, 33, 34, 35

## Étude documentaire : Le Drapé-le Baroque

**Gros plan sur ORLAN portée par quatre hommes en procession**

**ORLAN portée par quatre hommes en procession dans l'espace du Palazzo Grassi**

**ORLAN se démet des drapés de sainte ORLAN**

**ORLAN montre le sein droit**

Performance multimédia,  
Palazzo Grassi, Venise, Italie, 1979.  
Photographies noir et blanc, 30 x 40 cm.

### Documentary Study: The Draped-the Baroque

**Close up on ORLAN carried by four men in procession**

**ORLAN carried by four men in procession at the Palazzo Grassi**

**ORLAN removes Saint ORLAN's draped clothes**

**ORLAN shows her right breast**

Multimedia Performance,  
Palazzo Grassi, Venice, Italy, 1979.  
Black and white photograph, 12 x 16 in.

et choisit les thématiques qui vont imprégner son travail : l'auto-engendrement, l'altérité, le clone, le double<sup>7</sup>. Elle engendre un cyborg, un être fracturé qui a la possibilité d'évoluer dans le monde comme un amalgame de l'humain, du technologique, de l'esthétique, du religieux et du scientifique. ORLAN a changé à un jeune âge son nom de baptême et se réserve de la même façon le droit de choisir et d'altérer son apparence, de faire correspondre son image extérieure à son image intérieure. En raison des débats qui gravitent autour des questions transgenres et se poursuivent depuis plusieurs années aux États-Unis, ces idées deviennent désormais acceptables pour les Américains, du moins sur le plan politique. Mais les politiques identitaires à la mode américaine n'ont que peu de points communs avec les investigations d'ORLAN, profondes et scandaleuses, dans les racines de la culture européenne. Les anges avec lesquels elle lutte, les limitations qui inspirent sa résistance, les spectacles baroques qui lui permettent d'accréditer sa pratique artistique : tout cela croît organiquement sur le terrain de traditions spirituelles et esthétiques qui jouent le rôle de pierres de touche sur lesquelles s'éprouve son autocréation.

Carolee Schneemann, par exemple, tout en partageant avec son amie ORLAN nombre de stratégies (y compris ses remises en cause de l'intérieur et de l'extérieur, et du désordre humide de l'abjection et des fluides corporels), est hantée non par la religion, mais par l'exercice et la maîtrise de la subjectivité et de la sexualité féminines au sein du complexe militaro-industriel américain. Hannah Wilke, Eleanor Antin, Mary Beth Edelson, Adrian Piper, Ana Mendieta et d'autres abordent dans leur travail les thématiques de la spiritualité et de la multiplicité, de la sexualité et de la nature, de l'essentialisme et de l'exclusion, de la science et de la technologie, inventant leurs propres mythologies au lieu d'affronter celles de l'Ancien Monde. Même





si ORLAN est une artiste féministe d'audience mondiale, elle a choisi d'ébranler les barreaux de sa cage personnelle, de critiquer le fondement des discours qui étayent les traditions européennes et relient inextricablement les corps et leurs représentations au sein d'une expression culturelle unifiée. « Je pense qu'il y a autant de pressions sur le corps des femmes qu'il y en a sur le corps, sur le physique des œuvres

## « Il y a autant de pressions sur le corps des femmes qu'il y en a sur le physique des œuvres d'art »

d'art », a-t-elle écrit<sup>8</sup>. C'est précisément cet amalgame qui lui donne la possibilité, dans ses performances, photographies et vidéos, d'incarner et de dynamiter à la fois les excès baroques de son expérience, tels qu'ils ont souvent été qualifiés.

Ainsi, l'artiste et la prostituée sont toutes deux mises en vente dans certaines des premières œuvres d'ORLAN, où l'art, la religion et l'argent se trouvent étroitement liés. En 1976-1977, ayant découpé une photographie de son corps contrecollée sur du carton, elle vend ces fragments d'elle-même sur un marché de Caldas da Rainha, au Portugal. « Son corps photographié, débité en morceaux, détaillé comme des pièces de boucherie », elle attend le chaland susceptible d'acquiescer ces bribes de chair symboliques, se demandant : « Est-ce que mon corps m'appartient réellement<sup>9</sup> ? » L'art et la vie, désincarnés et fracturés, sont ainsi proposés sur l'autel du capitalisme – mais le marché du mariage, et ses sacrifices, sont eux aussi des thèmes récurrents dans son œuvre. Un grand nombre de ses objets, performances et vidéos mettent l'accent sur la souillure des tissus prétendument sacrés que sa mère destinait à son trousseau. Les portant en guise de robe durant ses actions de *MesuRAGE*, elle traîne par terre le mariage, la maternité et la pureté ; puis, en lavant ce linge sale en public, opère la transmutation de l'eau de lessive en eau bénite. Délibérément souillées par le sperme des hommes, ces étoffes sacrées témoignent de son abjection avant d'être transmues en draperies extatiques de sainte ORLAN dans de nombreuses performances et sculptures (au drapé entrouvert seulement pour révéler un sein dans un geste phallique).

Je ne connais aucun Américain protestant d'origine anglo-saxonne (ni d'ailleurs personne dans mon cercle d'amis new-yorkais) dont l'imagination aurait jamais pu proposer de telles images, ou concevoir *Le Baiser de l'artiste*, qui rassemble en une performance le pur et l'impur, l'art et l'argent, les saints et les pécheurs. En 1977, l'artiste/mère/sainte/prostituée, assise derrière une image de son propre corps nu et accompagnée d'une photographie grandeur nature de sainte ORLAN, fait une apparition fracassante à la Foire internationale d'art contemporain (FIAC) organisée dans le Grand Palais, à Paris, vendant à la criée de vrais baisers à ses « spectateurs ». Une fente accueillant la monnaie est ménagée à la base de sa gorge symbolique, le paiement du baiser tombant dans la région pubienne triangulaire. Cette œuvre transgressive est jugée si scandaleuse que le centre culturel lyonnais qui emploie ORLAN comme enseignante la licencie sans préavis. Les « polices<sup>10</sup> », ainsi qu'elle désigne les codes diffus et omniprésents du patriarcat, tombent à bras raccourcis sur cette menace à l'ordre public, remportant provisoirement la première manche du combat contre la stabilité financière et la réputation de l'artiste. (Comme Catherine Millet l'a écrit : « Cet art corporel qui s'est mesuré à l'espace social devait, inévitablement, se confronter à une autre forme d'évaluation, celle de l'argent<sup>11</sup>. ») Mais ORLAN va en définitive gagner la guerre : quatorze ans plus tard, *Le Baiser de l'artiste* est acquis par une collection publique ; il appartient désormais au Fonds régional d'art contemporain (FRAC) des Pays de la Loire.

#### IV.

Avec *Le Baiser de l'artiste*, ORLAN incarne simultanément la femme déchue, l'artiste et la sainte. Son identification à ces archétypes prend bien entendu une forme extrême à l'occasion des interventions chirurgicales qui deviennent l'aspect le plus controversé – et le plus médiatisé – de son œuvre. Au cours de neuf performances intitulées *La Réincarnation de sainte ORLAN* ou *Images nouvelles images*, dont la première a lieu à Newcastle, en Angleterre, et la dernière (à ce jour) à New York, l'artiste entreprend de modifier son apparence

technology – invented mythologies instead of tackling those from the Old World. ORLAN, while a global feminist artist, chose to rattle the bars of HER cage, to critique the roots of the discourses that underpin European traditions – and which inextricably link bodies and their representations within a unified cultural expression. “I think there are as many pressures on women's bodies as there are on the bodies – the physicalities – of works of art,” she has written.<sup>8</sup> And it is precisely this conflation that allows her, in her performances, photographs, and videos, to embody and explode what are often referred to as the baroque excesses of her experience.

For example: the artist and the prostitute were simultaneously for sale in a few of her early works, works in which art, religion, and money are inextricably intertwined. Cutting up a photograph of her body and mounting the pieces on cardboard, she sold these fragments of herself in a market in Caldas da Rainha, Portugal in 1976–1977. “Chopped into pieces like meat in a butcher shop,” she waited to see who would buy her symbolic pieces of flesh, all the while wondering, “Does my body really



## “There are as many pressures on women's bodies as there are on the physicalities of works of art”

technology – invented mythologies instead of tackling those from the Old World. ORLAN, while a global feminist artist, chose to rattle the bars of HER cage, to critique the roots of the discourses that underpin European traditions – and which inextricably link bodies and their representations within a unified cultural expression. “I think there are as many pressures on women's bodies as there are on the bodies – the physicalities – of works of art,” she has written.<sup>8</sup> And it is precisely this conflation that allows her, in her performances, photographs, and videos, to embody and explode what are often referred to as the baroque excesses of her experience.

La Liberté en écorchée

**La Liberté en écorchée**, 2013  
Vidéo sur moniteur plasma plat,  
57 m 46 s.

The Liberty Flayed

**The Liberty Flayed**, 2013  
Video on plasma screen, 57'46".

physique, faisant de son propre corps un ready-made se transmuant en œuvre d’art plastique. En commençant avec une série d’autoportraits élaborés par hybridation informatique de représentations d’icônes féminines et de son propre visage, elle prend le parti d’inscrire dans sa chair des images de femmes célèbres choisies moins pour leur apparence physique que pour leurs attributs historiques. « Ces représentations de personnages féminins m’ont servi de trame d’inspiration et sont là, loin en dessous, de manière symbolique, et pourront ainsi donner leurs images pour des résurgences dans les œuvres que je produirai plus tard, à propos de leur histoire<sup>12</sup>. » Malgré les interprétations réductrices des spectateurs (y compris des universitaires et des critiques) ayant commenté ces interventions, l’artiste a déclaré que sa décision de privilégier différents traits (et pas nécessairement les plus parfaits) du visage de ses modèles, et de les mélanger par hybridation à son propre visage, n’a que peu de rapport avec la beauté, mais qu’elle lui permet « de ramener l’image interne à l’image externe », de laisser la « peau qu’elle a » refléter plus fidèlement le ressenti de ce qu’« elle est ». Il s’agit selon elle d’un « problème de communication », et non d’une simple procédure cosmétique<sup>13</sup>. ORLAN a créé une nouvelle image d’elle-même, qu’elle utilise dans son travail comme base de production de nouvelles images.

Après de petites opérations réalisées sur ses membres inférieurs, ORLAN en vient aux célèbres interventions chirurgicales pratiquées sur son visage. (Toutes donnent lieu à des reliques – gouttes de graisse conservées dans des reliquaires, dessins tracés avec du sang ou gazes – qui peuvent être ultérieurement exposées et vendues.) Le corps se transmue en art tandis que le bloc opératoire devient atelier d’artiste pour produire ce que Paul Virilio appellera l’« acorporalité du virtuel<sup>14</sup> ». Les corps interne et externe de l’artiste sont exposés de façon extrême au cours d’interventions effectuées uniquement sous anesthésie locale, ORLAN n’étant pas endormie. Centre du spectacle qu’elle a créé, elle est entourée d’œuvres d’art et de ses assistants, divertie

par les costumes et les conversations, faisant l’objet des soins d’un personnel médical vêtu de robes dessinées par Paco Rabanne, Issey Miyake et Lan Vu. (Il est pour elle essentiel de conserver la maîtrise de l’événement et sa possibilité d’action, tout comme l’absence de douleur à laquelle elle attache une grande importance – le pouvoir religieux et le pouvoir médical ayant, selon elle, souvent infligé aux femmes des souffrances inutiles.) La dernière intervention, « mise en scène » à New York et retransmise en direct par satellite au Centre Pompidou, à Paris, au Centre for Arts and Creativity, à Banff, et au McLuhan Centre, à Toronto, au Canada, transforme son moi physique en un moi virtuel, en la

vedette de son propre film. L’artiste – la peau ouverte par une incision, ses fluides internes s’écoulant sur la table d’opération – sourit, fait des signes de la main et lit des textes en résonance avec la situation (et parfois traduits en langue des signes) d’Eugénie Lemoine-Luccioni, Michel Serres ou Julia Kristeva, entre autres. Au cours de cette dernière intervention chirurgicale, ORLAN se fait implanter de part et d’autre du front deux protubérances (destinées normalement à rehausser les pommettes) ; si d’aucuns les perçoivent comme des « cornes », celles-ci affirment le plus ostensiblement possible que l’artiste peut incarner tout à la fois la belle et la bête. En peine de trouver un chirurgien (celui-ci sera en définitive une femme) comprenant qu’elle voulait devenir non pas plus mais moins « mignonne », ORLAN a choisi d’incorporer également le monstre.

Habituellement intitulées *La Réincarnation de sainte ORLAN*, ces neuf interventions chirurgicales sont également appelées *Images nouvelles images*, un titre alternatif qui mérite d’être discuté ici. ORLAN a écrit : « Ce titre fait allusion aux dites nouvelles images, c’est-à-dire aux nouvelles technologies, car je me fais une nouvelle image pour produire de nouvelles images<sup>15</sup>. » Un objectif qui non seulement reflète de profondes affinités avec le « cyborg » de Donna Haraway – l’hybride des nouvelles technologies médicales et médiatiques, de la mode, de la science, de l’art et de la religion –, mais renvoie également au concept d’identité qui sous-tend toute l’œuvre d’ORLAN. Pour cette artiste, il n’existe pas d’identité essentielle ; l’identité n’existe que dans l’espace intermédiaire

belong to me?»<sup>9</sup> Art and life, disembodied and fractured, were offered on the altar of capitalism here – but the marriage market, and its sacrifices, are also recurrent themes in ORLAN’s oeuvre. Many of her objects, performances, and videos have highlighted the soiling of the supposedly sacred fabrics her mother intended for her trousseau. Wearing them as a dress allowed her to drag marriage, motherhood, and purity on the ground during the *MeasuRAGE* performances; by washing her dirty linen in public, she transmuted the resultant filth into holy water. Deliberately defiled by the sperm of men, these sacred fabrics testified to her abjection, and then transmuted into the ecstatic robes of Saint ORLAN in numerous performances and sculptures (parted only to reveal one breast in a phallic gesture).

I don’t know any Anglo-Saxon Protestant (or anyone else for that matter in my New York circle of friends) whose imagination would ever come up with such images – or who would have conceptualized *The Kiss of the Artist*, which brought together in one performance the pure and the impure, art and money, saints and sinners. The artist/mother/saint/prostitute, seated behind an image of her own naked body and accompanied by a life-size photograph of Saint ORLAN, crashed the International Contemporary Art Fair (FIAC) exhibition at the Grand Palais in Paris in 1977 and hawked *real* French kisses to her “viewers.” A slot that accepted coins was placed at the base of her symbolic throat; all payments for kisses landed in the triangular pubic area. The transgressions of this work were deemed so dire that ORLAN was dismissed from her teaching job at a cultural center in Lyon. The “police,” as she calls the diffuse and omnipresent codes of the patriarchy, came down on this threat to public order, and for a while they had their way: they won that battle over the artist’s economic stability and her reputation. (As Catherine Millet has written, “any Body Art that tackled the social environment would inevitably come up against another system of measure – namely, that of money.”<sup>11</sup>) But ORLAN won the war: 14 years later, *The Kiss of the Artist* was purchased by a public collection, and is now in the Regional Contemporary Art Fund of the Loire Region.

#### IV.

In *The Kiss of the Artist*, ORLAN embodied simultaneously the fallen woman, the artist, and the saint. Her identification with these archetypes, of course, took its most extreme form in the surgical interventions that became the most controversial – and high-profile – aspect of her oeuvre. Over the course of nine performances entitled *The Reincarnation of Saint ORLAN or Images / New Images*, which began in Newcastle, England and which ended (for the present, at least) in New York, the artist began to alter her physical appearance, allowing her own body to be the readymade that transmutes into a work of plastic art. Beginning with a series of constructed self-portraits that were created by selecting and hybridizing representations of female icons with her own face on a computer, she chose to inscribe upon her flesh well-known images of women chosen for their historical attributes rather than their appearance. “These representations of feminine personages have served me as fabric of inspiration and are there deep underneath in a symbolic manner. In this way their images can surface in works that I produce, with regard to their histories.”<sup>12</sup> In spite of the reductive ways in which viewers (including scholars and critics) have interpreted these interventions, the artist insists that her decision to choose different (and not necessarily the most perfect) features from

her models and to mix them in a hybrid fashion with her own visage had little to do with beauty. It allowed her, instead, to “match up the internal image to the external image” – to let the “skin she has” more accurately reflect what she feels “she is.” This is, as she sees it, “a problem of communication,” rather than simply a cosmetic procedure.<sup>13</sup> ORLAN created a new image of herself as the basis for the production of new images in her work.

Beginning with small operations on lower parts of her body, ORLAN moved onto the famous surgeries

## The body transmuted into art, as the operating theater became an artist’s studio

entre intérieur et extérieur, entre ce que l'on est et ce que l'on a. Ces nouvelles images sont, pour elle, autant de matérialisations de concepts et d'archétypes de la chair, des matérialisations fluides et variables. Si chaque intervention chirurgicale se déroule conformément à un guide visuel, la chair d'ORLAN peut ou non cicatriser de la façon attendue : le résultat final reste toujours une surprise. À l'issue de la dernière opération, elle crée une œuvre intitulée *Omniprésence*, exposée par la galerie Sandra Gering, à New York, au Centre Pompidou, à Paris, ainsi que dans d'autres musées à travers le monde. L'œuvre se compose de quarante et un diptyques datés (*Entre deux*), chacun mettant en regard un autoportrait original composé par ordinateur et une photographie de la cicatrisation réelle, prise jour après jour, pendant quarante jours. Montrant non seulement l'intention, mais aussi la réalité, à savoir la matérialisation de la nouvelle image d'ORLAN telle que la manifestent les enflures, les cicatrices et les hématomes, ces panneaux rappellent que la *Réincarnation* est un processus temporel, au mieux imparfait, une quasi-représentation visuelle de la déclaration de Judith Butler pour qui la « matière n'est pas un site [...] mais un processus de matérialisation qui, au fil du temps, se stabilise et produit l'effet de frontière, de fixité et de surface<sup>16</sup> ». Dans cette série de performances, l'ORLAN littérale et virtuelle, le corps et l'image, le mot et la chair fusionnent dans une structure conceptuelle incorporant la Fiancée de Frankenstein et Vénus, les laissant toutes deux en suspens dans un flux, peut-être pour se rematérialiser sous une autre forme, un autre jour. « Le corps est ouvert... », comme l'a dit l'artiste<sup>17</sup>.

## V.

À propos du rapport entre le réel et le virtuel dans son art, ORLAN a déclaré : « [Nous sommes] formaté[s] par les modèles que l'on nous a imposés. [...] Toutes les œuvres figuratives peuvent être nommées virtuelles<sup>18</sup>. » Son orientation vers la virtualité trouve un large écho lors de sa dernière intervention chirurgicale, un événement personnel, intime et local, mais qui revêt une portée mondiale par le truchement du satellite, à une époque où la webcam n'existe pas. Vedette de ses propres émissions chirurgicales spectaculaires, exprimant une fascination pour le concept d'« envers du cinéma » énoncé par Jean-Luc Godard<sup>19</sup>, elle entreprend (vers 1988) de produire des affiches peintes de films qui n'existent pas, où elle tient elle-même (bien entendu) le rôle principal. Dès lors, le travail de l'artiste montre un subtil infléchissement, marqué principalement par le

fait que les portes de sa cage catholique française se sont ouvertes en grand, lui laissant toute liberté pour étudier comment ses idées peuvent prospérer sous d'autres climats ou temporalités. Débutant son exploration du « multiculturalisme » par la médecine et la science, elle se rend à Perth, en Australie, pour travailler dans un laboratoire de recherche sur des tissus cellulaires ; avec le collectif SymbioticA, elle cultive des cellules de peau – de sa propre peau, mélangées à des cellules d'êtres humains d'origines différentes ou d'animaux – pour créer

un patchwork de peau hybride, aussi multicolore que le chapeau d'Arlequin porté pendant l'*Opération Opéra* de 1991. Les œuvres dont la dimension universelle est la plus manifeste sont certainement les *Self-hybridations* qu'elle entreprend après les chirurgies-performances et qui forment plusieurs séries prolongeant les explorations entreprises dans *Réincarnation*, mais cette fois-ci exclusivement en deux dimensions.

Trois séries composent le corpus d'œuvres que l'artiste nomme *Self-hybridations* (matérialisées sous forme de photographies). Il s'agit d'images photographiques/numériques de grand format, créées par ordinateur et opérant visuellement la fusion des traits du visage d'ORLAN avec diverses pratiques artistiques et différents modèles historiques de beauté féminine en vigueur dans des civilisations non européennes disparues. Les *Self-hybridations précolombiennes* (1998) sont des photographies en couleurs qui mêlent son visage à ceux de sculptures antiques, lui donnant un aspect pierreux, comme taillé à coups de hache. La deuxième série, *Self-hybridations africaines* (2000), prend pour modèles dix-neuf photographies ethnographiques (toutes en noir et blanc) et superpose différentes décorations et déformations faciales tribales (souvent extrêmes) au visage européen actuel d'ORLAN. La troisième série, *Self-hybridations amérindiennes* (2005),



## « Toutes les œuvres figuratives peuvent être nommées virtuelles »

Opérations-chirurgicales-performances

### Empreinte de la bouche sur masque de calque

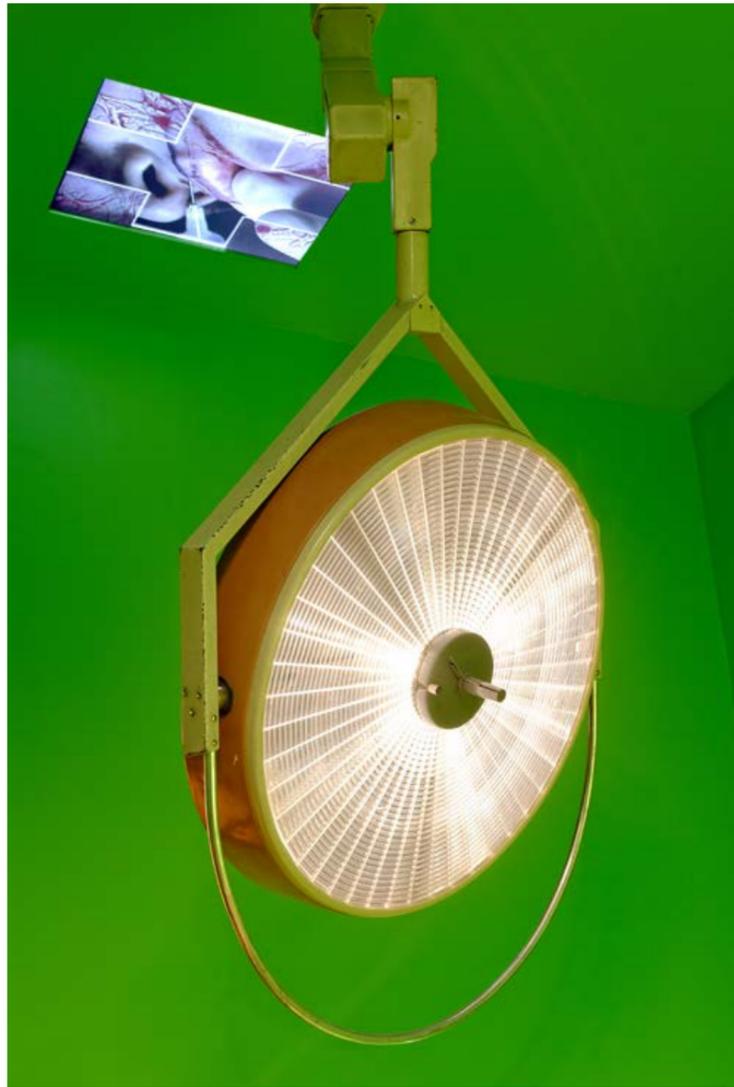
4<sup>e</sup> opération chirurgicale-performance, dite « Opération réussie », Paris, France, 8 décembre 1991. Cibachrome sous Diasec, cadre bois, 160 x 115 cm

### Surgery-Performance

#### Mouth Print on Tracing Paper Mask

4th Surgery-Performance titled *Successful Operation*, Paris, France, December 8, 1991. Cibachrome Diasec, wooden frame, 63 x 45 in.

on her face. (All of these interventions gave rise to relics, globs of fat placed in reliquaries, or drawings made with blood or gauze that could later be exhibited and sold.) The body transmuted into art, as the operating theater became an artist's studio to produce what Paul Virilio has called "a corporeality of the virtual."<sup>14</sup> In the most extreme way, the internal and the external bodies of the artist were put on display. Accepting only local anesthesia, ORLAN was awake during the procedures. The center of the spectacle she created, she was surrounded by artworks and her team, enlivened by costumes and conversations, and attended to by medical specialists in robes by Paco Rabanne, Issey Miyake, and Lan Vu. (Retaining control and agency was important to her here, as was the insistence that she not be in pain – a pain often unnecessarily inflicted on women, in her view, by both the religious and the medical establishments.) The last intervention, "staged" in New York City, was transmitted live via satellite to the Centre Pompidou in Paris, the Banff Centre for Arts and Creativity, and the McLuhan Centre in Toronto, transforming her physical self into a virtual one, the star of her own movie. The artist – her skin breached and her internal fluids bleeding onto the operating table – smiled, waved, and read from relevant texts by Eugénie Lemoine-Luccioni, Michel Serres, Julia Kristeva, and others (which were sometimes translated into sign language). During the last operation, ORLAN implanted the bumps (intended to heighten cheekbones) now on her forehead; perceived by some as "horns," these are her most blatant statement that she can embody both beauty and the beast. Hard-pressed to find a surgeon (a woman, in the end) who understood that she wanted to become less "cute" and not more, ORLAN chose to embrace the monster too.



Views of the installation **Encore un peu de temps et vous ne me verrez plus... Encore un peu de temps et vous me verrez...** (1995), lors de l'exposition « Le bonheur de deviner peu à peu », MAC Lyon, 2016.

Views of the installation **A little While... and You Won't See Me... A Little While... and You'll See Me** (1995) during the exhibition *Le bonheur de deviner peu à peu*, MAC Lyon, 2016.

repose sur des portraits pittoresques d'Indiens d'Amérique peints au XIX<sup>e</sup> siècle par George Catlin. Ces tableaux d'inspiration colonialiste et déjà nostalgiques à l'époque de leur réalisation ont été transmués dans cette itération du XXI<sup>e</sup> siècle en photographies couleur de grand format tout en plumes, couleurs et lumière ; autant d'espaces virtuels dans lesquels une artiste française se transforme en habitante d'un Ouest américain disparu et devenu mythique.

Mais c'est avec l'ajout le plus récent à ces trois séries que son corps, son image et son « logiciel » sont le plus remarquablement synchronisés. La série *Self-hybridations Opéra de Pékin* (2014) fait référence aux « masques » utilisés par les comédiens interprétant cette forme d'art traditionnelle où des hommes tiennent le rôle de femmes. Dans ces photographies numériques de grand format, des formes géométriques multicolores

Normally known as *The Reincarnation of Saint ORLAN*, these nine surgeries had an alternate title that is worth discussing here: *Image / New Images*. ORLAN wrote: "This title alludes to the said new images – i.e. new technologies – because I make myself into a new image in order to produce new images."<sup>15</sup> Not only does such an aim reflect a deep kinship with the Cyborg of Donna Haraway – the hybrid of new technologies of medicine and media, fashion, science, art, and religion – but it also points toward the concept of identity that underpins all of ORLAN's work. For this artist, there is no essential identity; identity exists in the space between inside and outside, what one has and what one is. For her, these new images are materializations of concepts and archetypes of the flesh, materializations that are fluid and changeable. Each operation took place with a visual guide, but ORLAN's flesh might or might not have healed in the expected way; the final outcome was always a surprise. After the last surgery, she created a work called *Omnipresence*, which was shown at the Sandra Gering gallery in New York, the Centre Pompidou in Paris, and several museums worldwide. The piece consisted of 41 date-stamped diptychs (*In-Between*), each of which juxtaposed an original computerized self-portrait model with a photograph of the actual healing process documented over 40 days. Exhibiting not only the intention but the reality – the materialization of ORLAN's new image as it manifested itself through swellings, scars, and bruises – these panels were a reminder that this *Reincarnation* was a temporal process, and an imperfect one at best, almost visualizing Judith Butler's dictum that "matter is not a site ... but a process of materialization that stabilizes over time to produce the effect of boundary, fixity and surface."<sup>16</sup> The literal and the virtual ORLAN, the body and the image, the word and the flesh, were merged in this series of performances, within a conceptual structure that incorporated Frankenstein's Bride as well as Venus, allowing them both to remain in suspension – in flux, to perhaps rematerialize in another form, another day. "The body is open ..." as the artist declared.<sup>17</sup>

V.

Writing about the relationship between the physical and the virtual in her art, ORLAN stated: "We are formatted by the models that have been imposed on us. All figurative works can therefore be called virtual."<sup>18</sup> Her movement toward virtuality gained traction during her last surgery, when her intimate personal and local event went global by satellite, at a time before webcams existed. As the star of her own spectacular surgical broadcasts, she became fascinated by Jean-Luc Godard's concept of a "reverse view of cinema,"<sup>19</sup> and

began (around 1988) producing painted posters for films that did not exist, with herself (of course) in starring roles. Since that time, there has been a subtle shift in the artist's work, the most important aspect of which is that the doors of her French Catholic cage have swung open, leaving her free to explore the ways in which her ideas can flourish in foreign climes and temporalities. Beginning her exploration of "multiculturalism" through medicine and science, she traveled to Perth, Australia to work with the collective SymbioticA on cell tissues in a research lab; together they attempted to grow cultures from skin cells – her own mixed with those of humans of

other origins or animals – in the hopes of creating a patchwork crossbred skin as colorful as the Harlequin hat she wore during the *Operation Opera* of 1991. But certainly the most developed global works are the *Self-Hybridizations* she started after the surgeries, a series that continues the explorations begun in *Reincarnation* – but exclusively in two dimensions.

There are three series in this body of work, which the artist refers to as *Self-Hybridizations* (materialized by photographs.) All three series consist of large photographic/digital images, which were created on a computer and which visually merged ORLAN's features with different artistic practices and historical models of feminine beauty from lost non-Western civilizations. The *Pre-Columbian Self-Hybridizations* (1998) are in color, and mix her face with those carved on ancient sculptures, leaving her skin rough-hewn and stony. The second, *African Self-Hybridizations* (2000), use nineteenth-century ethnographic photographs (always in

## “All figurative works can therefore be called virtual”

débordent les limites des masques pour envahir l'arrière-plan qui sert de mise en scène à des acteurs – ORLAN et les spectateurs – dont les visages fusionnent avec ces formes par l'intermédiaire de l'application de réalité augmentée Augment. En scannant les photographies, le spectateur découvre un avatar numérique d'ORLAN en 3D qui jongle, danse et effectue diverses acrobaties (très contemporaines) de l'Opéra de Pékin. Le spectateur a également la possibilité de se photographier lui-même en compagnie de l'avatar puis de partager son selfie sur les réseaux sociaux. « Les images utilisant la réalité augmentée [...] me permettent d'apparaître sous des identités multiples », a écrit ORLAN. Cette nouvelle technologie prolonge ainsi le travail auquel elle se consacre depuis des décennies et dont l'objectif a toujours été d'« ôter le masque de l'inné qui nous est imposé dès la naissance<sup>20</sup> ».

De fait, les images des *Self-hybridations* sont des mascarades : voyages temporels vers des régions lointaines, déplacements culturels dans ce que Pierre Restany a appelé une « collision de temps <sup>21</sup> ». Ces séries s'inscrivent bien entendu dans une lignée ; à travers des œuvres aussi diverses que les collages du *Musée ethnographique* que réalise Hannah Höch dans les années 1920 ou les actuelles et fantastiques femmes-animaux de Wangechi Mutu, nombre de femmes artistes ont exprimé leur relation fracturée et symbiotique à l'Autre. Les *Self-hybridations* d'ORLAN ne sont ni anthropologiques ni expressives dans une veine surréaliste. Elles constituent au contraire des espaces d'action et d'investigation lui offrant la possibilité d'explorer les limites du visage, de l'« image de marque » physique et de l'expression dans un monde globalisé où les frontières du temps et de la culture doivent être nécessairement élargies et redessinées. Prolongement de ses œuvres précédentes, les *Self-hybridations* montrent comment l'autoprésentation forge l'identité et les relations dans un monde toujours plus interconnecté, où les personnes, les traditions et les images ne cessent de se déplacer. Dans ses dialogues à propos des réfugiés, des déplacements de population et des identités hybrides, l'art contemporain a récemment rattrapé la pratique d'ORLAN. Désormais, les influences et les synthèses interculturelles peuvent être soulignées en changeant de tenue vestimentaire (comme dans les selfies de l'artiste sud-coréenne Nikki Lee ou la série de portraits Almerisa réalisée par l'artiste néerlandaise Rineke Dijkstra), ou en choisissant d'incarner des héros ou victimes d'un passé glorieux ou traumatique (tels ceux mis en scène dans les photographies de l'Afro-Américain Lyle Ashton Harris, de la Sud-Africaine Tracey Rose et de la Néo-Zélandaise d'origine samoane Shigeyuki Kihara). À l'instar d'ORLAN, tous ces artistes ouvrent le chemin que les cyborgs que nous sommes doivent emprunter pour habiter le présent en prenant possession du passé, ceci afin de se transformer dans l'avenir, sans cesse, ce faisant, de développer et de mettre à jour notre logiciel.

NOTES

1. BestImage, dans Alissa J. Rubin, « French “Burkini” Bans Provoke Backlash as Armed Police Confront Beachgoers », *The New York Times*, 24 août 2016.
2. ORLAN et Hans Ulrich Obrist, « Entretien avec ORLAN », dans *ORLAN*, Paris, Flammarion, 2004, p. 200.
3. ORLAN, « S'habiller de sa propre nudité », dans *ORLAN. Le récit*, Milan, Charta, 2007, p. 114.
4. ORLAN et Eugenio Viola, « Entretien avec ORLAN », dans *ORLAN. Le récit, op. cit.*, p. 86.
5. Peggy Phelan, « Une peau cinématique », dans *ORLAN. Le récit, op. cit.*, p. 70.
6. Tanya Augsborg, « ORLAN's Performative Transformations », dans Jill Lane et Peggy Phelan (dir.), *The Ends of Performance*, New York, New York University Press, 2007, p. 292.
7. Eugenio Viola, « Le récit », dans *ORLAN. Le récit, op. cit.*, p. 22.
8. <http://www.epistemocritique.org/IMG/pdf/ORLAN.pdf>
9. ORLAN, *ORLAN, op. cit.*, p. 50.
10. ORLAN, « Virtuel et réel : dialectique et complexité », dans *ORLAN. Le récit, op. cit.*, p. 128.
11. Catherine Millet, citée dans *ORLAN, op. cit.*, p. 54.
12. [http://www.thealit.de/lab/LIFE/LIFEfiles/r\\_18\\_1.htm](http://www.thealit.de/lab/LIFE/LIFEfiles/r_18_1.htm)
13. [http://www.thealit.de/lab/LIFE/LIFEfiles/r\\_18\\_1.htm](http://www.thealit.de/lab/LIFE/LIFEfiles/r_18_1.htm)
14. Paul Virilio, cité par Eugenio Viola dans *ORLAN. Le récit*, p. 38.
15. [http://www.thealit.de/lab/LIFE/LIFEfiles/r\\_18\\_1.htm](http://www.thealit.de/lab/LIFE/LIFEfiles/r_18_1.htm)
16. Judith Butler, *Ces corps qui comptent*, trad. de l'anglais par Charlotte Nordmann, Paris, Éditions Amsterdam, 2009, p. 23.
17. Kate Ince, *ORLAN: Millennial Female*, Oxford/New York, Berg, 2000, p. 34.
18. ORLAN, « Virtuel et réel : dialectique et complexité », dans *ORLAN. Le récit, op. cit.*, p. 130.
19. ORLAN et Eugenio Viola, « Entretien avec ORLAN », dans *ORLAN. Le récit, op. cit.*, p. 96.
20. ORLAN, entretien avec Élisabeth Couturier, *Paris-Match*, 25 septembre 2014 ; <http://www.parismatch.com/Culture/Art/ORLAN-tombe-les-masques-599032#>
21. Pierre Restany et Eugenio Viola, « Entretien avec Pierre Restany », dans *ORLAN. Le récit, op. cit.*, p. 100.



black and white) as their models, and superimpose (often extreme) African facial decorations and deformations onto ORLAN's contemporary European visage. The third, the *American Indian Self-Hybridizations* series (2005), is based on George Catlin's colorful nineteenth-century paintings of Native Americans. Already nostalgic and colonialist in their own time, these paintings have, in this twenty-first-century iteration, transmuted into large color photographs filled with feathers, color, and light – virtual arenas for a French female artist to transform herself into a denizen of a lost and mythic Wild West.

Her most recent addition to this series, however, is the one in which her body, her image, and her “software” are most notably in sync. The *Peking Opera Facial Designs* series (2014) makes reference to the “masks” used

Draps-peaux hybridés

Repère(s) mutant(s), 2013.

Installation vidéo projection, couleur, 299 min.

Hybridized flags

Mutant(s) Mark(s), 2013.

Projected color video installation, 299'



### Self-Hybridizations

#### Masque de l'Opéra de Pékin, Facing Designs et réalité augmentée, 2014

Photographie couleur,  
120 x 120 cm.

### Self-Hybridizations

#### Mask of the Opera of Peking, Facing Designs and Augmented Reality, 2014

Color photograph,  
47 x 47 in.

by players in this traditional art form, where men play the role of women. In large-scale digital photographs, colorful geometric forms flow from the masks and spill out onto background fields that serve as the *mise-en-scène* for actors – ORLAN and the viewers – whose faces merge with them thanks to the augmented reality app “Augment.” When the photographs are scanned, spectators see a digital avatar of ORLAN in three dimensions: juggling, dancing, performing all sorts of (very contemporary) acrobatics of the Peking Opera. The viewers can also photograph themselves with the avatar and share their photo on social media. “Augmented reality,” she has written, “allows me to appear under multiple identities.” Because of that, this new technology extends the work she has done for decades, whose aim has always been “to remove the mask of the innate which is imposed on us from birth.”<sup>20</sup>

The *Self-Hybridization* pictures are, in fact, masquerades: travels in time to distant places, cultural displacements into what Pierre Restany has called “a collision of times.”<sup>21</sup> There is, of course, a lineage to these series: in works as diverse as Hannah Hoch’s *Ethnographic Museum* collages from the 1920s and Wangechi Mutu’s fantastic woman-beasts of today, female artists have expressed their fractured and symbiotic relationship with the Other. But ORLAN’s *Self-Hybridizations* are neither anthropological nor expressive in a surrealist way. They are, instead, arenas for action and inquiry, allowing her to explore the limits of the face, of physical “branding” and expression in a global world where the boundaries of time and culture must by necessity be stretched and redrawn. An extension of her previous work, the *Self-Hybridizations* mark the ways in which self-presentation forges identity and relationships in an increasingly interconnected world, where people, traditions, and images are continually on the move. Contemporary art has recently caught up with ORLAN, in its dialogs about refugees, displacements, and hybrid identities. Today, intercultural influences and syntheses can be described by a change of clothes (as in the selfies of South Korean artist Nikki Lee, or the portraits of Almarisa by Dutch artist Rineke Dijkstra), or by the choice to embody heroes or victims from glorious or traumatic pasts (staged, for example, in photos by the African-American Lyle Ashton Harris, the South African Tracey Rose, and the Samoan New Zealander Shigeyuki Kihara). Like ORLAN, all of these creative artists suggest ways in which the cyborgs that we are must inhabit the present and take possession of the past in order to morph into the future – always expanding and updating our software as we go.

#### ENDNOTES

1. BestImage, in Alissa J. Rubin, “French Burkini Bans Provoke Backlash as Armed Police Confront Beachgoers,” *The New York Times*, August 24, 2016.
2. ORLAN, in “ORLAN Interviewed by Hans Ulrich Obrist,” in *ORLAN* (Paris: Flammarion, 2004), 199.
3. ORLAN, in “To Dress Oneself with One’s Own Nakedness,” in *ORLAN: The Narrative* (Milan: Edizioni Charta, 2007), 115.
4. ORLAN, in “Conversation with ORLAN” by Eugenio Viola, in *ibid.*, 87.
5. Peggy Phelan, “Cinematic Skin,” in *ibid.*, 71.
6. Tanya Augsberg, “ORLAN’s Performative Transformations,” in Peggy Phelan and Jill Lane (eds), *The Ends of Performance* (New York: New York University Press, 2007), 292.
7. Eugenio Viola, “The Narrative,” in *ORLAN: The Narrative*, op. cit., 23.
8. ORLAN, “Intervention,” in Phelan and Lane, op. cit., 321.
9. ORLAN, in *ORLAN*, op. cit., 50.
10. ORLAN, “Virtual Temporality/Real Temporality in My Work,” in *ORLAN: The Narrative*, op. cit., 129.
11. Catherine Millet, quoted in *ORLAN*, op. cit., 54.
12. ORLAN, “Intervention,” op. cit., 320.
13. *Ibid.*, 317.
14. Paul Virilio, quoted by E. Viola in *ORLAN: The Narrative*, 39.
15. ORLAN, “Intervention,” op. cit., 316.
16. Judith Butler, *Bodies That Matter* (New York and London: Routledge, 1993), 9.
17. Kate Ince, *ORLAN: Millennial Female* (Oxford/New York: Berg, 2000), 34.
18. ORLAN, “The Complex Dialectics of Virtuality and Reality,” in *ORLAN: The Narrative*, op. cit., 131.
19. ORLAN, “Entretiens/Conversations,” in *ibid.*, 97.
20. ORLAN, interview with Elisabeth Couturier in *Paris Match*, September 25, 2014.
21. Pierre Restany, “Conversation with Pierre Restany by Eugenio Viola,” in *ibid.*, 101.



## ENTRETIEN AVEC ORLAN

---

### Tatyana Franck

Directrice du musée  
de l'Élysée de Lausanne

**Tatyana Franck** Pionnière dans la manipulation du corps et de l'image, vous êtes l'une des plus grandes artistes de la scène française et bénéficiez d'une reconnaissance internationale. La Maison Européenne de la Photographie vous consacre aujourd'hui une rétrospective soulignant le rôle de miroir qu'a joué la photographie dans votre œuvre. Dans votre travail de création, vous réfléchissez en amont aux images qui refléteront vos installations. D'où vous vient cet attrait pour le médium photographique ?

**ORLAN** La photo est devenue prépondérante, omniprésente, elle s'impose à moi. Quel que soit le livre que vous feuillotez, tout est photo. Il en est de même pour les pratiques artistiques éphémères : la performance est non seulement liée à la photo, mais aussi à la vidéo, elle leur doit sa survie. J'ai toujours voulu vivre intensément les époques que j'ai traversées, tout en gardant une distance critique. Au début de mon œuvre, la photographie était beaucoup moins intégrée, très différente de ce qui se passe actuellement, notamment avec le phénomène des selfies. La série CORPS-SCULPTURE, par exemple, était un cycle de performances privées faites spécialement pour la photographie. J'ai créé beaucoup de performances qui n'ont existé qu'en tant que telles et qui n'ont pas été photographiées ou filmées. La photo était peu représentée dans les galeries, mais je me suis vite rendu compte de son importance et j'ai donc voulu photographier mon corps, en décidant que ce ne soit pas une simple photo de nu mais une mise en évidence, une attitude, une position dans la société, dans l'art, un questionnement sur le monde et pas seulement un « nu attendu ».

## INTERVIEW WITH ORLAN

---

### Tatyana Franck

Director of the Musée  
de l'Élysée, Lausanne

**Tatyana Franck** As a pioneer in the manipulation of the body and the image, you are one of the foremost artists on the French stage today and you enjoy international recognition. The Maison Européenne de la Photographie is currently putting on a retrospective emphasizing the mirroring role that photography plays in your work. In your creative activity, you contemplate in advance the images that will reflect your installations. Where does this attraction to the photographic medium come from?

**ORLAN** Photography has become predominant, omnipresent ... it forces itself upon me. Whenever you look at a book, there are photos everywhere. The same goes for ephemeral artistic practices: performance is linked not just to photography but also to video – it owes its survival to them both. I've always sought to experience as intensely as possible the times I've lived through, while simultaneously keeping a critical distance. In my early work, photography was much less a part of society, which is very different from what is happening today, particularly with the whole "selfie" phenomenon. The *BODY-SCULPTURES* series, for example, was a cycle of private performances created specifically to be photographed. I've put on many performances just for their own sake and that were neither photographed nor filmed. Photography didn't feature much in galleries, but I realized very quickly how important it was, so I wanted to have photos taken of my body with the notion that this wouldn't be just a photograph of a nude but rather an emphasis, an attitude, the adoption of a stance in society, in art, a questioning of the world and not just "the usual nude."

**Tatyana Franck** Le titre même de cette rétrospective, « ORLAN en capitales », fait écho au choix de créer votre identité et à votre volonté de sortir de la norme. La photographie est-elle également une façon de sortir du cadre et de s’extirper de la tradition en passant d’un média à l’autre ?

**ORLAN** Mon œuvre a toujours interrogé le statut du corps dans la société vis-à-vis des pressions sociales, culturelles, traditionnelles, politiques et religieuses. En France, il y a toujours eu un rejet de la performance et du corps. Dès qu’il y a le corps, tout peut arriver – dont la pornographie – et, bien sûr, la censure. Toute représentation est insuffisante, mais ne pas en produire serait pire. Ce serait être sans figure, sans image, sans représentation, même si je me sens irréprésentable, infigurable. Toute image de moi-même est pseudo, qu’elle soit charnelle, verbale, médicale, scientifique ou biologique. Pour moi, ce qui compte est de tourner autour de ces images possibles, toujours d’une inquiétante étrangeté, de les pousser, à tâtons, toujours étonnée de la vision de ce qui pourrait être moi-même. Mon œuvre est une kyrielle d’images de moi-même, une myriade de photos, un flux, une hémorragie, une dysenterie d’images, un commence-

ment de preuves de mon incarnation. J’ai utilisé la photographie sous toutes ses formes, faisant des photos-constats, des performances créées spécialement pour la photo, mais aussi des photographies à part entière, pionnières à une époque où personne n’en faisait, collées sur bois et détournées, des photos entièrement refabriquées avec Photoshop, des photos 3D,

ainsi que les scans de mon corps. Cependant mon véritable désir est toujours de porter ces médias à leur juste place dans un lieu où leur mise en scène en fait des acteurs malléables, changeants, interchangeables, au service d’un seul et même concept. Liée à la photo, je ne peux m’en défaire, cependant je ne me sens pas tributaire du médium, car ce qui prime pour moi est le concept, l’idée, quelque chose à défendre, à détourner, pour trouver la meilleure matérialité et révéler au mieux le concept de départ.

**Tatyana Franck** Lors de vos performances, il vous arrive de refaire la scène plusieurs fois afin d’obtenir le résultat espéré en photographie. La photographie est-elle finalement plus importante que la performance elle-même ? Que pensez-vous de l’utilisation du médium photographique aujourd’hui ?

**ORLAN** Pendant les Opérations-chirurgicales-performances, il m’est arrivé de demander à l’équipe médicale et au chirurgien de faire semblant de refaire le geste opératoire pour obtenir un meilleur résultat photographique. Ce que l’on prend donc souvent pour une photo-réalité est en fait une photo préalable-ment construite et retravaillée. J’ai été la première artiste à utiliser la chirurgie esthétique pour faire de la chirurgie artistique, en transformant les équipes médicales en personnages sur la photo ou la vidéo, et à les costumer pour sortir de l’esthétique habituelle du bloc opératoire. Ce qu’il faut retenir, c’est que je ne subissais pas une opération. J’en étais la commanditaire, elle était créée et mise en scène par moi. Ce qui était absolument inhabituel, tout comme les images produites. Ce n’était pas un acte à visée personnelle mais à visée artistique : me faire une nouvelle image pour faire de nouvelles images. Les documents photographiques de mes performances ne sont jamais des constats mais des photos. La performance n’existerait pas sans la photo et la photo n’existerait pas sans la performance. J’ai fait beaucoup de photos qui à mes yeux comptaient pour des sculptures, dans mes œuvres autour du baroque. Mais une seule problématique nourrissait ces pratiques diverses : le témoignage non d’un usage mais d’une construction. Aujourd’hui, tout le monde prend des photos depuis son plus jeune âge. J’utilise la photo *a contrario* de cet automatisme de l’instantanéité, de manière très volontaire et élaborée, en dehors de ce « self-service » habituel, sans réflexion sur le monde.

**Tatyana Franck** Y a-t-il, parmi les grands noms de l’histoire de l’art, certains qui vous ont influencée à un moment de votre carrière ?

**Tatyana Franck** The very title of this retrospective – *ORLAN in Capitals* – is an allusion to the choice to create your own identity and to stand out from the norm. Is photography also a way of stepping outside the frame, of escaping tradition by passing from one medium to another?

**ORLAN** My work has always been concerned with the status of the body in society in relation to social, cultural, traditional, political, and religious pressures. In France there has always existed a rejection of performance and of the body. The moment the body is present, anything can happen, including pornography – and of course, censorship. Every representation is unsatisfactory, but not to make any at all would be worse. It would mean being figureless, imageless, representationless, no matter how unrepresentable or unfigurable I may feel. Every image of me is pseudo – be it carnal, verbal, scientific, or biological. For me, what counts is to move around these possible images, which are always disturbingly strange; to push at them, fumblingly, ever astonished at the vision of what my self might be. My work is a string of images of myself, a myriad of photos, a flow, a hemorrhage, a dysentery of images, a beginning of the proofs of

my incarnation. I have used photography in all its forms, making photo-statements – performances specifically created to be photographed – but also photographs in their own right, pioneering photos at a time when nobody did them, mounted on wood and cropped, photos that were entirely reworked with Photoshop, 3D photos, or scans of my body. But my real desire is always to give these media their prop-

er place in a situation where their staging turns them into malleable actors, changing and interchangeable, serving the same and single concept. Bound as I am to photography, I cannot untie myself; but I don’t, however, feel dependent on the medium, because what comes first for me is the concept, the idea, something to be defended, diverted, in order to discover the optimal materiality and to best reveal the original concept.

**Tatyana Franck** In your performances, you often repeat the same scene several times in order to get to the desired photographic result. At the end of the day, is the photography more important than the performance itself? What do you think about the use of the photographic medium today?

**ORLAN** During the surgical operations-cum-performances, I would sometimes ask the medical team and the surgeon to pretend to repeat a part of the surgery in order to get to a better photographic result. What is seen as an instance of photo-reality is in fact a photograph that has been constructed in advance and reworked. I was the first artist to use plastic surgery to create artistic surgery, by transforming the medical teams into characters in a photo or a video, and to dress them in such a way as to take them out of the customary aesthetic of the operating theater. What it’s important to remember is that I wasn’t undergoing an operation. I was the sponsor; it was created and staged by me. Something that is completely out of the ordinary, as were the resulting images. It was not a personal act. It was an artistic act, the aim of which was to create a new image of myself in order to create new images. The photographic documents of my performances are not observations – they are photos. The performance would not exist without the photo, and the photo would not exist without the performance. I’ve taken many photos that in my eyes can be seen as sculptures, in my works around the baroque. But these practices are inspired by one issue and one issue alone: to bear witness not to a custom, but to a construction. Today, everybody takes photos from a very early age; I use photography in a completely different direction from this automatic reflex toward the instantaneous, in a spontaneous, carefully elaborated manner, outside the aspect of self-service, and one that does not reflect upon the world.

**Tatyana Franck** Are there any big names in the history of art who have influenced you at some point in your career?

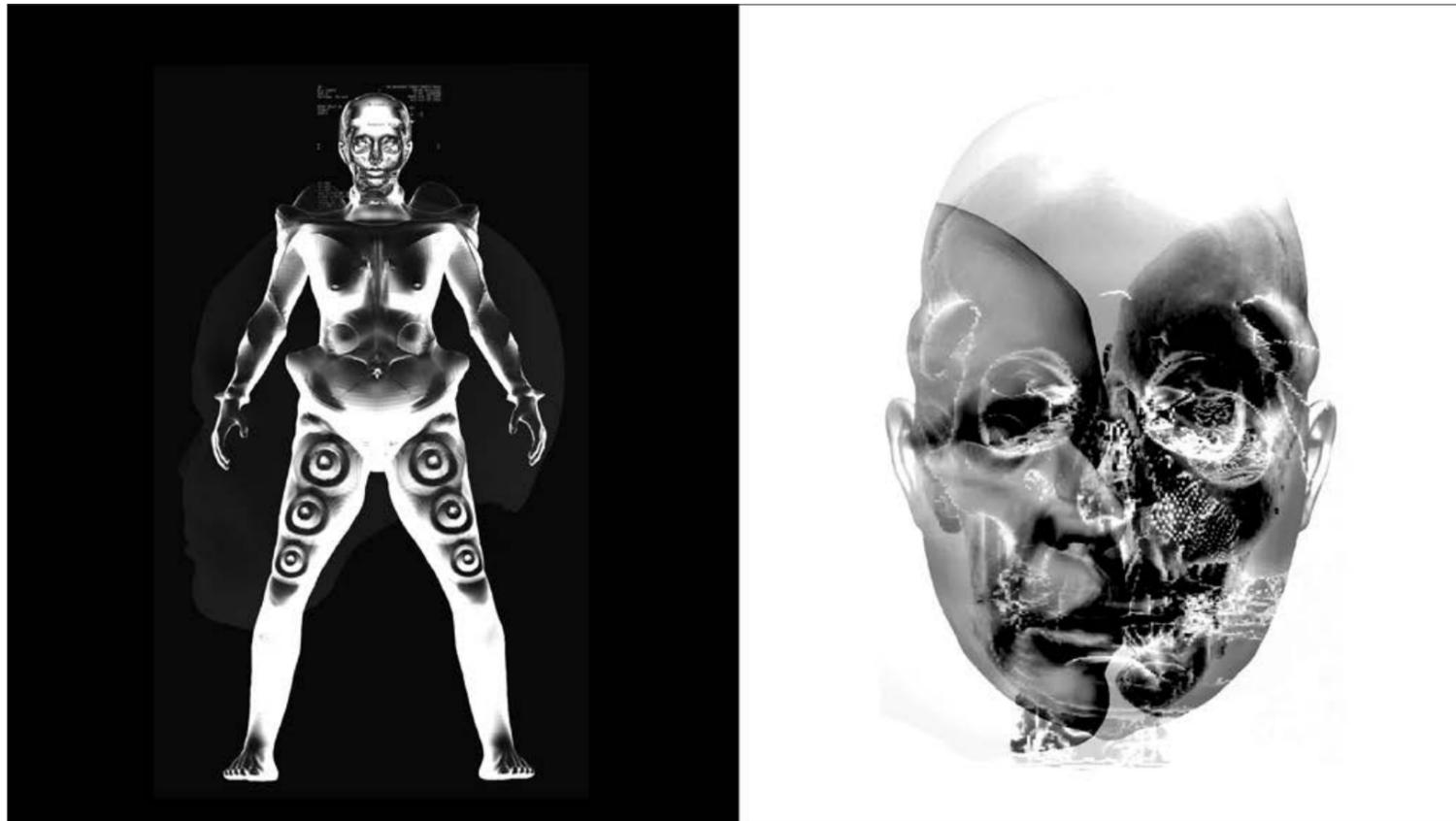
P.48

ORLAN faisant hurler la Vénus de Botticelli contre les standards de beauté

**Entre-deux n° 11**, 1994  
Photographie couleur dans une boîte lumineuse, 120 x 160 cm.

ORLAN Makes Botticelli’s Venus Scream Against Beauty Standards

**In Between No. 11**, 1994  
Color photograph in light box, 47 x 63 in.



**ORLAN** Il y a eu beaucoup d'intercesseurs dans ma vie, et de multiples influences en dehors de la photographie, dont mes nombreux voyages en Afrique, Inde, Amérique et Italie... Beaucoup de mes œuvres ont eu pour source des écrits théoriques et des informations sur les recherches génétiques, médicales, et sur les biotechnologies. La découverte des cellules Hela m'a bouleversée.

Il y a aussi des œuvres que j'aurais aimé avoir créées, comme celle d'Emeric Lhuisset que j'ai toujours sous mes yeux sur mon bureau, et des œuvres qui m'ont inspirée parce que j'étais révoltée contre elles, comme *La Naissance de Vénus* de Sandro Botticelli et *L'Origine du monde* de Gustave Courbet. Il y a eu aussi la peinture et la sculpture anciennes, telle *La Vierge et l'Enfant* de Jean Fouquet, dont la vue a été un grand choc, et bien sûr, le Bernin. Par rapport à la photo, je dois dire que la plus extraordinaire, la plus marquante, la plus sidérante pour moi est *Humanly Impossible (Self-portrait)* de Herbert Bayer. Ensuite, Diane Arbus, Claude Cahun, Hannah Höch, Leigh Bowery, et bien d'autres, dont les actionnistes viennois Hermann Nitsch, et beaucoup d'artistes américains et européens. De la performance : Marina Abramović, Jan Fabre, Michel Journiac, Yoko Ono ; de la musique : John Cage, Philip Glass, Charlemagne Palestine, Laurie Anderson ; et de la vidéo : Nam June Paik... Deux autres grands chocs, au théâtre, ont été *Einstein on the Beach* de Robert Wilson et *Paradise Now* du Living Theatre. Il y a eu aussi des rencontres d'êtres humains et d'êtres humaines fantastiques qui m'ont beaucoup apporté, ils se reconnaîtront j'espère...

Tous ces intermédiaires sont mes gènes, ils ont fabriqué mes souches, mes cellules souches aptes et libres de produire de nouveaux organes de création artistique, telles mes deux bosses sur les tempes, que l'on peut considérer comme des organes de séduction inédits non répertoriés en tant que tels.

**Tatyana Franck** Vous êtes également pionnière dans l'utilisation des nouvelles techniques. Très tôt dans votre travail photographique, on trouve les outils numériques, comme dans vos séries sur l'hybridation. Quel rôle a joué l'appropriation de l'outil numérique dans votre travail ? D'où vous vient cet intérêt pour les nouvelles techniques ?

**ORLAN** There have been many mediators in my life, and numerous influences outside photography – for instance, my many travels to Africa, India, America, and Italy. Many of my works have grown out of theoretical publications and information on genetic and medical research and biotechnology. The discovery of Hela cells truly moved me.

There are also works that I would like to have created, like the one by Emeric Lhuisset that I keep in front of me on my desk; and then there are works that I have conceived in a spirit of revolt against them, like Sandro Botticelli's *The Birth of Venus* and Gustave Courbet's *The Origin of the World*. Then you have painting and sculpture from earlier times, for instance *Virgin and Child* by Jean Fouquet, which came as a great shock to me when I first saw it; and of course, Bernini. So far as photography is concerned, the most extraordinary, the most remarkable, the most stunning is *Humanly Impossible (Self-portrait)* by Herbert Bayer. Then there's Diane Arbus, Claude Cahun, Hannah Höch, Leigh Bowery, and many more, including the Viennese Actionists Hermann Nitsch, etc., and a great many American and European performance artists: Marina Abramović, Jan Fabre, Michel Journiac Yoko Ono; musicians: John Cage, Philip Glass, Charlemagne Palestine, Laurie Anderson; and video artists: Nam June Paik, etc. Another two big shocks in theater were Robert Wilson's *Einstein on the Beach* and Living Theatre's *Paradise Now*. There have also been encounters with fantastic human beings who have given me a great deal. They will know who they are, I hope ... All these mediators are my genes; they have created my roots, my stem cells, which are capable of producing – and free to produce – new, artistically created organs like, for example, the two bumps on my temples, which can be thought of as new organs of seduction as yet unrecognized as such.

**Tatyana Franck** You're also a pioneer in the use of new techniques. Very early on in your photographic work, you were using digital tools, in your series on hybridization for instance. What role has the use of digital technology played in your work? Where does this interest in new techniques come from?

**ORLAN** I started with photography, then video, and then Minitel as soon as it happened. I wondered what was going on around this "conduit" that was running in every household. With Frédéric Develay, I set up *Art Accès Revue*, which was conceived as a portal for visual artists, poets, and musicians to look at what was happening in telematics at the time. Then I got interested in holograms, 3D video, augmented reality, video games, and installations – everything to do with establishing links. I'm neither a technophile nor

a technophobe, but I'm endlessly curious about my surroundings, be it the workings of society or scientific and technological discoveries ... I'm interested in everything that alters the status of the body and that raises ethical issues. New techniques force us to look at ourselves, our relationship with the world, our capacity to adapt to new realms of the possible. The surgery-performance operations were created in order to both remove the mask of what is inborn and to create a new image of myself. The post-operative hybridizations were done with my new face and a new, non-Western point of reference, which would have been impossible without a digital tool. By using

state-of-the art technologies, I feel that I have an artistic responsibility to speak out and to question the era I live in, while at the same time being in an ambiguous position and feeling awkward about it.

**Tatyana Franck** Where does the idea of associating a particular technique with a creative project come from, and how does that creative process evolve?

**ORLAN** My work is conceptual, but I like flesh, I like color, I like the "too much." We're always in the "too much," which we try to master because it's looked down on and thought to be in bad taste. I wanted to go and

**“I’m neither a technophile nor a technophobe, but I’m endlessly curious about my surroundings”**

Scans médicaux et cellules d'ORLAN

**Scan strip-tease de Bumpload, 2013**  
Vidéo, 5 m 7 s., installation avec écrans LED.

Medical Scans and ORLAN's Cells

**Bumpload's Strip-Tease Scan, 2013**  
Vidéo, 5'7" and LED screen installation.

**ORLAN** J'ai commencé avec la photo, la vidéo, et le Minitel dès qu'il est apparu. Je me suis posé des questions sur « ce robinet » ouvert dans chaque foyer. Avec Frédéric Develay, j'ai créé *Art Accès Revue*, qui était une proposition pour des artistes venant du visuel, de la poésie et de la musique d'interroger la

## « Je ne suis ni technophile ni technophobe, mais j'aime interroger ce qui m'entoure »

télématique du moment. Ensuite je me suis intéressée aux hologrammes, à la vidéo 3D, à la réalité augmentée, au jeu vidéo et aux installations, et à tout ce qui nous permet de créer du lien. Je ne suis ni technophile ni technophobe, mais j'aime interroger ce qui m'entoure, qu'il s'agisse des phénomènes de société ou des découvertes scientifiques, technologiques... Tout ce qui change le statut du corps et pose des problèmes éthiques retient mon attention. Les nouveaux outils nous interrogent sur nous-mêmes, notre rapport au monde, notre faculté à s'adapter à de nouveaux possibles. Les opérations chirurgicales-performances ont été créées à la fois pour ôter le masque de l'inné et pour me créer une nouvelle image. Les

hybridations postopératoires ont été élaborées avec mon nouveau visage et un nouveau référent non occidental ; impossible sans outil numérique. En utilisant les technologies de pointe, je me sens une responsabilité artistique à prendre la parole et à interroger mon époque tout en m'inscrivant en porte-à-faux.

**Tatyana Franck** Comment vous vient l'idée d'allier une technique donnée à un projet de création et comment se déroule votre processus créatif ?

**ORLAN** Mon œuvre est conceptuelle, mais j'aime la chair, la couleur, et le « trop ». Nous sommes toujours dans le « trop », que nous essayons de maîtriser car il est méprisé et dit de mauvais goût. J'ai voulu aller voir ce qu'on appelait ce mauvais goût : le baroque m'a beaucoup intéressée car il est considéré comme le monstre du classique. Mon processus créatif est d'interroger les pressions sociales, politiques, culturelles, traditionnelles et religieuses qui s'impriment dans la chair. Notre époque déteste la chair, pourtant nous avons l'éternité pour être squelette ! La plupart de mes œuvres ont été créées à partir d'une lecture qui me donne un élan de réflexion ou d'interrogation, elles ne sont pas créées de manière spontanée. Il y a une longue élaboration.

**Tatyana Franck** Entre esthétique et éthique, votre travail aspire à repousser les barrières. La reconstruction identitaire en est un thème récurrent. La manipulation de l'image *via* les outils numériques vous permet-elle d'arriver à cette remise en question ?

**ORLAN** J'ai aussi bien intégré ces techniques à mes œuvres que la photographie et les autres outils. Par contre, de nombreux collectionneurs qui les utilisent au quotidien et qui achètent des dessins, de la peinture et des objets sculpturaux décoratifs résistent à ce que sont les nouvelles technologies dans l'art contemporain, tout comme ils ont résisté à la photo et la vidéo. Les œuvres interactives visent des publics très différents qui peuvent se photographier et envoyer les photos dans le monde entier sur les réseaux sociaux. C'est une alternative au selfie. Ils découvrent un autre art, moins ennuyeux, différent. Un art avec un « secret », car ils peuvent scanner l'œuvre à l'aide de l'application gratuite Augment, comme un code QR. Le collectionneur de photo achète en même temps une performance créée avec mon avatar 3D, avec lequel il peut photographier ses amis ou sa famille puis partager la photo dans le monde entier, ce qui crée du lien, du jeu. Toute ma vie, j'ai voulu casser les barrières entre les générations, entre les préjugés sur les couleurs de peau, les sexes et les pratiques artistiques. Comme le disent Edgar Morin et Michelangelo Pistoletto, je suis pour une « esthétique éthique » : impliquons-nous, motivons-nous,

**Vue du Crâne non générique d'ORLAN** en impression 3D fait à partir de ses scans médicaux, en collaboration avec les Sismo (2009) lors de l'exposition **Mens sana in corpore...**, 2013, Hôpital de la Rose, Lessines, Belgique.

**View of ORLAN's Non Generic Skull** printed in 3D from her medical scans, in collaboration with the Sismo designers (2009) during the **Mens sana in corpore...** exhibition, 2013, Hôpital Notre Dame à la Rose, Lessines, Belgium.



look at what people call bad taste: I've been very interested in the baroque period because it's considered to be the monster of classicism. My creative process involves examining the social, political, cultural, traditional, and religious pressures that are printed into our flesh. The age we live in hates the flesh, and yet we have all eternity to be skeletons! Most of my works have been created out of something I've read that triggers a certain form of reflection, of questioning; they are not created spontaneously. They are the product of a lengthy process of development.

**Tatyana Franck** Situated as it is between aesthetics and ethics, your work seeks to push back barriers. The reconstruction of identity is a recurring theme. Does the manipulation of the image via digital tools enable you to meet this challenge?

**ORLAN** I've taken these techniques into my work in the same way as I've taken photography and other tools. However, the very many collectors who use these techniques in their everyday lives, and who at the same time buy drawings, paintings, and decorative carvings, resist the idea of new technologies having a place in contemporary art, just as they have resisted photography and video. Interactive works are aimed at a wide variety of people, who can take photos of one another and send them across the entire world on the social networks. An alternative to the selfie. They discover another form of art – less boring, different.



indignons-nous, mobilisons-nous pour la culture. Il est temps que l'artiste prenne la responsabilité d'établir une communication entre toutes les activités humaines, de l'économie à la politique, de la science à la religion, de l'éducation à la santé. Il est temps de parvenir à un niveau de conscience et de responsabilité qui soit le pendant de notre aspiration à la liberté ; et selon moi, le numérique et les nouvelles technologies sont une des solutions pour y parvenir. Je suis pour les identités nomades, mutantes, mouvantes, multiples. D'ailleurs, quand je me présente, je dis toujours que je suis ORLAN, entre autres et dans la mesure du possible, et que mon nom s'écrit chaque lettre en capitale, ce qui est extrêmement difficile à obtenir, car je veux sortir des rangs, de la ligne du cadre, de l'œuvre...

**Tatyana Franck** Dans une récente interview relative à l'exposition « Botticelli Reimagined » présentée à Londres, au Victoria and Albert Museum, à laquelle vous avez été invitée à participer, vous dites : « Botticelli faisait avec des pinceaux ce que l'on fait actuellement avec Photoshop. » Pensez-vous que Botticelli serait aujourd'hui photographe ?

**ORLAN** Sans être une pythie, c'est une supposition plausible. Il nous fabriquerait probablement des modèles auxquels il nous proposerait de nous conformer. Dans une société d'hommes et d'images faites par et pour eux, Botticelli irait dans le sens des clichés et j'aurais à lutter contre ces figures stéréotypées. Dans mon œuvre *Entre-deux* exposée au Victoria and Albert Museum, j'ai utilisé les outils Photoshop

An art with a “secret,” because they can scan the work using the free app Augment, like a QR code. The photo collector simultaneously buys a performance created with my 3D avatar, with which he or she can take photos of family and friends, and then share the photo with the whole world, which in turn creates a link, a game. Throughout my life, I've sought to break down the barriers between generations, between prejudices about skin colors, the sexes, and artistic practices. As Edgar Morin and Michelangelo Pistoletto put it, I'm in favor of an “ethical aesthetic”: to be committed, to be motivated, to protest, to be activists in the cause of culture. It's high time that artists took responsibility for establishing means of communication between every area of human activity, from economics to politics, from science to religion, from education to health. It's time for us to arrive at a level of awareness and responsibility as a counterpart to our aspirations toward freedom; and in my view, digital technology can provide a way of doing this. I'm in favor of identities that are nomadic, mutant, mobile, multiple. Furthermore, when I present myself, I always say that I'm ORLAN among other things, and as far as it is possible, and that my name is written in capitals, a right that is extremely difficult to obtain, because I want to step out of the ranks, of the lines of the frame, of the work.

**Tatyana Franck** In a recent interview in the context of the exhibition *Botticelli Reimagined* at the Victoria and Albert Museum in London, to which you were recently invited to contribute, you said: “Botticelli did with his brushes what we do today with Photoshop.” Do you think that if he were living today, Botticelli would be a photographer?

**ORLAN** I'm no oracle, but it's a plausible supposition. He would probably create models that he would suggest we conform to. In a society of men and of images created by and for men, Botticelli would go in the direction of clichés, and I would have to fight against these stereotypes. In my piece *Entre-deux* [In-Between], which was shown at the Victoria and Albert Museum, I used Photoshop tools “rubbed the wrong way” in order to deconstruct the image of beauty proposed by Botticelli. Today, thanks to Photoshop, it's possible to idealize a model by smoothing it out, turning it into an image that defines what beauty should be, always determined by a “here and now.” No matter the era or the geographic context, beauty is always defined by the dominant ideologies of the moment.

**Tatyana Franck** Throughout your long transdisciplinary career, which has been immensely rich and varied (sculpture, painting, biotechnologies), you have always sought to pinpoint social, political, or religious problems using your own body as the medium for your own narratives. Why did you choose the body?

**ORLAN** The body is a material among other materials. Everybody has a body, and in the course of a lifetime, we have bodies, often very different ones. Nature shows us the pathway of transformation. Every artist who works with the representation of the body is likely to come up against the religious or political censorship current at the time. The body is always political ... My first photographs were around this issue, on account of the way they were set up: my body re-enacting rebellious, creative poses, denouncing the customary codified feminine gestures aimed at the seduction of the male. *ORLAN accouche d'elle-m'aime* [ORLAN Gives Birth to Her Loved Self] (1964), showing a different body, mutant, post-human, expressed at one and the same time otherness and identity, the double, the birth of the other. I consider 1964 to be my real

date of birth. However, using one's body in the domain of the plastic arts involves making oneself naked. And so it's difficult, including in the staging of a body-sculpture, to escape the ever-present macho gaze. In response to this, I've created photographs of my body in which the face is masked or else concealed by my hair. In *Tentative de sortir du cadre* [Attempting to Escape the Frame] (1965), I appeared wearing a mask while trying to get out of a big gold frame that symbolized all the formatting, all the limits that we're taught. Conversely, I created a performance and a series of photographs of the head without the body

## “The body is always political ...”

date of birth. However, using one's body in the domain of the plastic arts involves making oneself naked. And so it's difficult, including in the staging of a body-sculpture, to escape the ever-present macho gaze. In response to this, I've created photographs of my body in which the face is masked or else concealed by my hair. In *Tentative de sortir du cadre* [Attempting to Escape the Frame] (1965), I appeared wearing a mask while trying to get out of a big gold frame that symbolized all the formatting, all the limits that we're taught. Conversely, I created a performance and a series of photographs of the head without the body

Installation vidéo interactive

**Expérimentale Mise en jeu**  
(4 excerpts), 2015  
Projection, jeu vidéo avec installation interactive et bracelets Myo, 4 m 33 s.

Interactive Video Installation

**Experimental Game**  
(4 excerpts), 2015  
Video game with interactive installation and Myo bracelets, 4'33”.



pour l'œil. Je travaille sur ma flore vaginale, intestinale, buccale, etc., sur mes bactéries et mon microbiote. J'ai travaillé avec des scientifiques de Polytechnique, du CNRS, de Sup'Biotech, et récemment à Pasteur, grâce au projet Organoïde auquel Fabrice Hyber m'a invitée. Et donc, ce qui m'intéresse le plus actuellement, ce sont les avancées des biotechnologies, du médical et de l'imagerie médicale. Très tôt intéressée par les rapports entre art et science, j'ai travaillé avec la police criminelle de Copenhague, qui a fait mon séquençage ADN au tout début de son utilisation par la police. J'ai également, grâce à l'imagerie médicale, créé en 3D un écorché devenu cyborg grâce à des prothèses, et utilisé mes scans médicaux pour élaborer *Scan strip-tease de Bumpload*. Dans cette vidéo en noir et blanc, l'imagerie médicale est mixée à des images macros de mes propres cellules. Enfin, j'ai pu faire fabriquer mon crâne en impression 3D grâce à un logiciel mis au point par l'agence de design les Sismo. Beaucoup d'artistes ont travaillé avec des crânes génériques, mais je suis désormais l'une des premières artistes à avoir mon propre crâne, avec une identité, imprimé à partir de mes scans médicaux. J'ai fait participer ce crâne à des installations, à des photos, et j'ai créé un ORLAN-corps de crâne comme j'ai créé des ORLAN-corps de livres.

**Tatyana Franck** Quelle sera votre prochaine expérience ? On m'a parlé d'un jeu vidéo. Pourriez-vous m'en dire plus ?

**ORLAN** J'ai créé un jeu vidéo qui se joue avec tout le corps dans une installation interactive où l'on expérimente le jeu avec des bracelets Myo. Les jeux sont un phénomène de société qui a pris une ampleur énorme, avec des jeunes et des moins jeunes qui passent leur vie à jouer, et la plupart du temps à tuer. J'ai donc voulu faire un jeu où jouer n'est pas tuer, et où le personnage central féminin n'est pas un stéréotype habituel. Dans les jeux, qui sont la plupart du temps créés par des hommes, le stéréotype du corps féminin est vraiment exacerbé et prégnant. Le personnage central est une sorte de sculpture-robot qui petit à petit s'humanise en reconstruisant des œuvres d'art cassées, et plus on construit, plus il s'humanise et se reconstruit, et plus le monde en ruine se reconstruit devant nos yeux. Actuellement, le jeu en est à son troisième niveau, il devrait y en avoir sept. Pour chaque niveau, il faut trouver l'argent pour le développement. J'ai décidé que ce jeu serait court, 4 min 33, car il n'est pas nécessaire de donner tout son temps au jeu vidéo.

**Tatyana Franck** Vous avez aussi, récemment, développé cette idée de réunir l'ensemble de vos œuvres numériques sur une clé USB pour créer un format itinérant dont le contenu, la forme et la temporalité varient, et qui a déjà circulé à travers de nombreuses étapes en France et dans le monde. Après les mutations propres au corps, vous explorez celles des formats d'exposition et des institutions culturelles ?

**ORLAN** Partant du constat que les institutions et centres d'art ont de moins en moins d'argent, que le transport et que les assurances sont un problème financier énorme et que l'on me propose souvent de faire un tirage photo plutôt que de prendre en charge le transport et l'assurance, j'ai préféré mettre mes œuvres numériques sur une clé USB. Ce format permet de regrouper pour la première fois l'ensemble de mes œuvres digitales : vidéos, vidéos-performances, *Self-hybridations*, avatars 3D, réalité augmentée et jeu vidéo avec installation interactive. À partir des œuvres que je mets sur la clé, chaque commissaire peut créer sa version de ma démarche. L'exposition tisse une trame d'une œuvre à l'autre, hors chronologie, par la contamination, le flux et le reflux. Chaque institution peut en proposer une exposition personnalisée. Le format USB est adaptable à n'importe quels locaux, grands ou petits. Il me semble que c'est une solution intéressante, une nouvelle façon de penser une exposition qui prend en compte une situation de crise dans laquelle il n'est pas question de se perdre, une nouvelle façon d'appréhender également le monde de l'art.



**Tatyana Franck** You also recently developed this idea of bringing together the whole body of your digital works on a USB stick in order to create an itinerant format whose content, form, and temporality vary, and which has already circulated in different stages in France and in the world. After the mutations of the body, are you exploring those of exhibition formats and cultural institutions?

**ORLAN** Starting from the fact that institutions and centers of art have less and less money, that transport and insurance are a huge financial problem, and that people often suggest that I should use photographic images rather than take on board the costs of transport and insurance, I preferred to put my digital works on a USB stick. This format allows me to put together for the first time all my digital works: videos, video-performances, self-hybridizations, 3D avatars, augmented reality, and video games with interactive installation. Starting from the works that I put on the USB stick, each curator can create his or her own version of my process. The exhibition weaves a web going from one work to another, with no chronology, by contamination, flux, and reflux. Each institution can present a personalized exhibition. The USB format can be adapted to any venue, large or small. It seems to me to be an interesting solution, a new way of thinking about an exhibition and one that takes into account a crisis situation in which we absolutely must not lose ourselves, and also a new way of understanding the art world.

Strip-tease invisible à l'œil nu

**Tangible Strip-tease en nanoséquences**  
Photographies couleur de la performance avec Mael Le Mée, avec projections de 3 m x 5 m chacune. Centre des arts d'Enghien-les-Bains, 2015, université Paris Diderot, 2016.

Striptease Invisible to the Naked Eye

**Tangible Striptease in Nanosequences**  
Color photographs of the performance with Mael Le Mée, with projections of 9'10" x 16'5" each. Centre des Arts d'Enghien les bains, 2015 Université Paris Diderot, 2016.