

ORLAN

Hybridity, Creativity, and Emancipatory Critique in the Somaesthetic Art of ORLAN

In dialog with Else Marie Bukdahl

“Invention is the only true intellectual act, the only action of intelligence.
Only invention proves that we can really think.”¹

Introduction

ORLAN is renowned world wide for her astonishing original ways of developing new genres, projects and performances. They have been presented—often with her body as the privileged instrument—in countless museums, galleries, universities and other places both in the West and the East. From the early sixties to the present day impressive new interpretations of the body’s relation between the Self, the Other and the society have appeared in different shapes in her artistic universe:

Real body and imaginary body, lived body and emotional body, mystic body and social body, diffuse body and hybrid body, all merge together in the ceaseless flow of references in ORLAN’s work.²

Since 1965 she has been active in photography, video, sculpture, installation and performance. She has created the so-called *Carnal Art*, and was the first artist to use plastic surgery as an art form to explore new aspects of the fields of art and science, engaging the viewer in unexpected ways. She used surgery-performance from 1990 to 1993. In *Manifesto of Carnal Art* (1989), she emphasised that her uncovering of hidden and often grotesque aspects of our world is related to the Baroque’s artistic renewals. *Carnal Art* “swings from “defiguration” to “refiguration,” and its inscription in the flesh calls on our age,” and this art “loves parody and the baroque, the grotesque and disconsidered styles.” It also “opposes the conventions that put pressure on the human body and the appearance of the work of art. Carnal art is anti-formalist and anti-conformist.”³

ORLAN has many times stressed that she always has created her works “at the crossroads of two stories: my personal story, my private novel, and another history that of western or non-western art.” And in relation to this statement she quotes the following sentence by Walter Benjamin: “The actualization of former contexts puts the truth of all present action to test.”⁴ This statement

1 This quotation was etched on the walls of the library of the Ecole Centrale in Lyon by Michel Serres in 2006.

2 Eugenio Viola, “The Narrative” in *Orlan. Le récit. The narrative*. This book was published in connection with the exhibition of the same name in Musée d’art moderne de Saint-Étienne Métropole, May 29 – August 2007, p. 123.

3 *Manifesto of Carnal Art* is the English version of *Manifeste de l’art charnel* (1984). Both versions have been reissued in *ORLAN: Le récit / the narrative*, p. 123.

4 *ORLAN: A Hybrid body of Artworks*, edited by Simon Donger with Simon Shepherd, and ORLAN, Routledge, London and New York, 2010, p. 36.

is interpreted in her self-contained body of work—especially *Documentary Study: Drapery - The Baroque or Saint ORLAN* (1979-1986)—which has become particularly famous. These are her visual reinterpretations of some of the main figures of Christianity, first and foremost the Virgin Mary and different female saints. They are visualised through herself and the figure of Saint ORLAN and contain a re-creation of Baroque art - especially Bernini's. For her it was an intense and rich experience “to be a saint without being a virgin or martyr: saint, yes—but with humour.”⁵

Since 1994 she has created a digital photographic series *Self-Hybridisation*—“a post-surgery series”—with past facial representations (masks, sculptures, paintings) from the West and the East, from Pre—Columbian, African and American-Indian Culture. There is, for example, ORLAN American Indian Self-Hybridization #7: *Painting portrait Tis-Se-Woo-Na-Tis, She Who Bathes Her Knees, Wife Of The Chief*, with ORLAN's photographic portrait (2005) (figure 1). In 2007 she has—in collaboration with the Symbiotic laboratory in Australia—produced a bio-art installation called “*the Harlequin Coat*,” where Harlequin figures as a metaphor for multiculturalism.

Lóránd Hegyi highlights the essence in ORLAN's artistic activities by stressing that it is “marked by a consistently compelling, intellectual, ethically and emotionally based intrinsic coherence legitimized by the radicalism of personal commitment.”⁶



Figure 1: ORLAN. *American Indian Self-Hybridization #7: painting portrait Tis-Se-Woo-Na-Tis, She Who Bathes Her Knees, Wife Of the Chief*, with ORLAN's photographic portrait. 2005, Fine art print. 152.5 x 124.5 cm.

5 ORLAN: *A Hybrid Body of Artworks*, p. 39.

6 Lóránd Hegyi, “An Oeuvre positioned between the Modern Demiurge and Postmodern Referentiality,” in ORLAN: *Le récit/the narrative*, p. 11.

ORLAN

A dialog with Else Marie Bukdahl

Un dialogue avec Else Marie Bukdahl

Abstract: *After a brief introduction to ORLAN's art, Else Marie Bukdahl engages the artist in a dialogue about the richly diverse ways she uses the body as her primary artistic medium. The dialogue explores her work on hybridity, creativity, performance, and the emancipatory critique of oppressively entrenched social conventions and beliefs (including those of institutional religion), while also touching on topics as different as biological art, digital technology, and the Baroque.*

Keywords: *Body, somaesthetics, creativity, hybridity, performance, liberty, critique, surgery, baroque.*

10/03/2015

“Liberty is about our right to question everything,” Ai Weiwei, 2009.⁷

« La liberté, c'est notre droit de tout remettre en question. »

Else Marie Bukdahl (EMB): Increasing interest in your projects is undoubtedly due to the fact that they are extremely radical as well as highly original. You have always set out to explore new boundaries in the fields of both art and science. Without preconceived ideas, deliberately provocative, and with astonishing energy, you have never stopped coming up with personal ideas about how to tackle the many questions that arise in philosophy, science, aesthetics and art.

Do you think that this lack of preconceived ideas is the key to your works and your life?

L'intérêt croissant porté à vos projets est sans aucun doute lié au fait qu'ils sont à la fois extrêmement radicaux et profondément originaux. Vous avez sans cesse cherché à révéler de nouvelles limites dans le domaine de l'art et de la science. Libre de tout préjugé, volontiers provocatrice, vous n'avez cessé, avec une énergie étonnante, d'apporter des réponses personnelles à beaucoup de questions qui apparaissaient dans la philosophie, les sciences de la nature, l'esthétique et l'art.

Pensez-vous que l'absence de préjugés soit la clef de vos œuvres et de votre vie ?

ORLAN: No one is ever entirely free of preconceived ideas. We are constantly confronted with preconceptions and my work is situated in this endless process of redefinition.

I've always sought to break down barriers and avoid preconceived ideas. Like my name, “ORLAN,” which is always written in capital letters so that it jumps out of a line of text. Like I do in my life. In one of my series, *Attempting to escape the Frame* (1965) (figure 2), I explore how we represent space by pushing at its very limits, by playing with the idea of the frame as a symbol of

⁷ See *So Sorry*, Prestel Verlag, Munich, Berlin, London, New York, 2009.

something that both encloses us and formats us.

More recently, in my experimentation with new media, I try to outrun the limits of reality using augmented reality software. In the series called *Self-Hybridizations* (1998-2005), created using Peking Opera masks, I emerge from the piece as a 3D avatar. At the same time I am disrupting the Peking Opera codes, which traditionally forbid women to play female roles, by making my avatar perform acrobatics that are usually done by male actors of the Peking Opera (figure 3).



Figure 2: ORLAN. *Attempting to Escape the Frame. No 3, 1966. The Frame series.*

Nous ne sommes jamais totalement libres de tous préjugés, nous sommes incessamment confrontés à eux et c'est dans cette redéfinition perpétuelle que se situe mon travail.

J'ai toujours souhaité repousser les frontières et déjouer les idées préconçues, comme mon nom « ORLAN », qui s'écrit toujours en majuscule, pour sortir de la ligne, des rangs, comme je le fais dans ma vie. Dans une de mes séries, *Tentative de sortir du cadre* (figure 2), je joue avec la représentation de l'espace et j'en repousse ses limites, mais surtout je désigne et joue avec le cadre qui symbolise ce qui nous enferme, ce qui nous formate.

Plus récemment, à travers mes expérimentations des nouveaux médias, je distance les limites du réel à travers un logiciel de réalité augmentée. Dans la série des *Self-hybridizations*, réalisée à partir des masques de l'Opéra de Pékin, je sors de l'œuvre en apparaissant sur les supports visuels au travers d'un avatar 3D. Ici aussi, je dérègle les codes de l'Opéra de Pékin, qui interdisaient aux femmes de jouer leurs rôles et je fais faire à mon avatar les acrobaties effectuées par les acteurs dans les Opéras de Pékin.



Figure 3: ORLAN, *Beijing Opera Self Hybridization n°1*, ORLAN, Augmented Reality, Beijing Opera, Augmented Reality, 120 x 120cm, 2014.

EMB: It can also be important to mention the impressive digital photographs *Native-American Self-Hybridizations* (2004) (figure 1). They are made from portraits of North American Indians painted by George Catlin, and visualize again your fight against the pressure society has made on our body.

Your installations, along with your plastic surgery and performances, use relentless surprise attacks to keep viewers from adhering to rigid positions, instead encouraging them to engage with new ways of thinking. Your tireless willingness to search for new solutions to established problems and your inspired imagination undoubtedly explain how you have been so effective in presenting such original contributions to the art world and engaging the viewer in unexpected ways. To what extent does the viewer engage actively in the enactment of your projects? The active role of the viewer is very important for Richard Shusterman. Is this also the case with your work?

C'est aussi important de mentionner les photographies digitales intitulées *Native-American Self-Hybridizations* (2005) (figure 2) où vous avez aussi dénoncée les pressions sociales que notre société inflige au corps.

Vos installations - opérations de chirurgie esthétique et performances - recourent sans relâche à l'attaque-surprise, afin d'empêcher le spectateur d'en rester à des positions figées et de l'encourager à adopter une manière nouvelle de penser. C'est indubitablement votre volonté infatigable de chercher de nouvelles solutions à des problèmes connus et votre imagination créatrice qui expliquent justement que vous avez réussi à apporter des contributions très nouvelles à la vie artistique et à faire participer le spectateur d'une façon surprenante.

Dans quelle mesure le spectateur est-il parti prenante de la représentation de vos projets? Le rôle actif du spectateur est très important pour Richard Shusterman. Est-ce également le cas pour vous?

ORLAN: The viewer has several possible roles, all very different, depending on the type of performance being enacted. In my surgical operation performances, the viewer is primarily a spectator, whilst also being a witness to exterior actions effected on and within my body. The role of the viewer is important and taken into account, but it remains limited.

Participation can appear at first glance to be passive but in the end it is extremely self-reflexive, and thus inwardly active. During one of these surgical operations, *Omnipresence - Surgery* (1993) (figure 4), the viewer, who was watching from the Pompidou Centre, was able to ask me questions, which I answered in real time, via a satellite transcription of the performance.

In my series *MesuRages* (1980) (figure 5), the viewer is an active witness of the measuring of spaces in the street and in the museum. It is my own body that measures the spaces in front of their eyes, and the viewers participate in the final counting of the number of ORLAN-BODIES contained within that space, which they do out loud, before signing a statement attesting to the final tally.

In my most recent exhibition in Enghien-les-Bains, *ORLAN Strip tease des cellules jusqu'à l'os* (*ORLAN Stripteases her cells all the way down to the bone*) (2015), I projected a Harlequin suit onto the staircase linking the two levels of the exhibition, so that when the viewer goes either upstairs or downstairs they become Harlequins themselves, becoming covered in projections made of my cells as well as of other humans and animals.

Le spectateur a des rôles possibles très différents, suivant le type de performance à l'œuvre. Dans mes opérations-chirurgicales-performances, le spectateur est avant tout spectateur, mais il est

aussi témoin des actions extérieures provoquées sur et dans mon corps. Le rôle du spectateur est important et pris en compte, mais il est restreint.

La participation peut paraître à première vue passive et au final être extrêmement réflexive, donc active intérieurement. Dans une des opérations, *Omniprésence* (fig. 4), le spectateur, au centre Pompidou, pouvait me poser des questions auxquelles je répondais simultanément (retranscription par satellite de la performance).



Fig 4: ORLAN. ORLAN 7th Surgery-Performance. Titled *Omniprésence*, New York, 1993. Cibachrome in Diasec mount. 165 x 110.

Cependant, dans ma série des *MesuRages* (figure 5), le spectateur est témoin actif de la mesure des espaces de rues ou des musées. C'est mon propre corps qui prend la mesure des lieux sous leurs yeux. Ils participent au comptage final du nombre d'ORLAN-CORPS contenu dans l'espace, ils le font à haute voix et viennent publiquement signer le constat.

Dans ma dernière exposition au centre des Arts d'Enghien-les-Bains, « ORLAN Strip tease des cellules jusqu'à l'os » (2015), je fais projeter un manteau d'Arlequin sur l'escalier reliant les deux étages d'expositions et, lorsque les spectateurs montent et/ou descendent, ils deviennent eux-mêmes des Arlequins, car ils sont recouverts des projections faites avec mes propres cellules et des cellules animales et humaines.

EMB: In Shusterman's somaesthetics it is the body that sees and walks, offering us an understanding of the outside world and acting as its intermediary. Your installations and performances grab us by all our senses. The body's epistemology, it seems to me, occupies a dominant place in your art works—that is to say the sentient body that determines our whole experience.

Do you agree?

Dans la soma-esthétique de Richard Shusterman, c'est le corps qui voit et qui marche, qui permet

l'appréhension du monde extérieur et lui sert d'intermédiaire. Vos installations et performances s'emparent de tous nos sens. L'épistémologie du corps occupe selon moi une place prépondérante dans votre œuvre - à savoir celle d'un corps conscient//sensible qui conditionne toute notre expérience.

Êtes-vous, madame, d'accord avec cela? Avez-vous des commentaires?



Figure 5: ORLAN. *Performance ORLAN MesuRage du Musee St Pierre Lyon (5)*. Appartient à la série *MesuRages* (1974-2011).

ORLAN: I would say that my approach has a great deal in common with Richard Shusterman's, bearing in mind the significant difference which is that I invite the viewer to see me intrinsically and in every format (live, or through my DNA sequencing, or by scanner) in images and

sculptures. Of course I'm talking about Shusterman's philosophy, his theoretical work, as the founder of somaesthetics, which is the most important thing for me. I'm not talking about the practical aspects—therapeutic and artistic—of his work with somaesthetics, which I don't know very well.

It is undeniable that my body has always been the principle raw material in my work. I take risks, treating my body no less as an object than as the subject. This risk taking is also a journey during which I invite the viewer to experience feelings (it is always a body encountering another body).

In one of my recent works, *Harlequin's Coat* (2007-2008), I reached a new level. I invited the viewer to look at cells that have been integrated into a coloured plexiglas coat. Going as deeply as possible into my being becomes also about removing the barriers that separate us from one another; we're all made from the same matter, with just a few tiny differences.

My body as an experience is more about being the representative, the binding medium that allows the other body to gain awareness. It's a personal journey that allows me observe microscopically in order to see universally.

Je dirais que ma démarche a beaucoup de similarités avec celle de Richard Shusterman. A une différence près, j'invite le spectateur à me voir intrinsèquement et sous toutes les formes (à vif, par mon séquençage ADN, ou par scanner, par exemple) et ce en images et en sculptures: Je parle bien sûr ici de la philosophie de Shusterman, de son travail théorique comme fondateur de la somaesthétique, qui est le principal pour moi. Je ne parle pas du côté pratique (thérapeutique ou artistique) de son travail en somaesthétique, que je ne connais pas très bien.»

Il est indéniable que mon corps a toujours été la matière première de mon œuvre. C'est moi qui prends les risques, traitant mon corps tantôt comme objet tantôt comme sujet. Cette prise de risques est aussi un voyage où j'invite le spectateur à avoir des affects (c'est toujours un corps qui rencontre un autre corps).

Dans une de mes dernières œuvres, *Le Manteau d'Arlequin* (2007-2008), j'ai atteint un nouveau palier, je donne à voir des cellules de peau intégrées à un manteau de plexiglas coloré. Aller au plus profond de moi, c'est aussi désamorcer les barrières qui nous séparent des autres, nous sommes faits de la même matière à quelques petites différences près.

Mon corps comme expérience est plutôt le relais, le liant qui permet à l'autre corps de prendre conscience. C'est un parcours personnel qui permet de voir microscopiquement, afin d'observer universellement.

EMB: When I study your installations, I think about the relationship between art and life, as established by Richard Shusterman. His notion of somaesthetics “argues against the traditional Western division between art and life that has led to art's marginalization from ethical self-cultivation and political praxis; it instead urges more continuity between art and life by refining life aesthetically with artistic skill to make one's life a work of art [8]. But Shusterman also stresses that “pragmatist aesthetics, as I conceive and practice it, recognizes that art is different from ordinary, everyday life in the sense that it involves an intensification or framing of life [9].”

What is your interpretation of this and how do you think about the relation between life and art?

En ce qui me concerne, quand j'étudie vos installations, je pense à la relation entre l'art et la vie que Richard Shusterman a établie. La somaesthétique de Richard Shusterman « s'oppose à la séparation occidentale traditionnelle entre l'art et la vie, qui a conduit à la marginalisation

de l'art par rapport à la culture autodidacte et aux pratiques sociales; il exhorte, au contraire, à davantage de continuité entre l'art et la vie, en apportant du raffinement esthétique dans la vie par le biais de compétences artistiques qui permettent de faire de sa vie une œuvre d'art. »⁸ Mais Shusterman souligne aussi que « l'esthétique pragmatique, telle qu'(il) la comprend et la pratique, reconnaît que l'art est différent de la vie, en ce sens qu'il implique une intensification ou un cadrage de la vie. »⁹

Quelle interprétation donnez-vous de cette relation entre la vie et l'art et quel jugement portez-vous sur elle?

ORLAN: Let me give you an example that highlights the point where my work intersects with the ideas of Richard Shusterman and somaesthetics.

Some time before I began my series of surgical operation-performances, I organised a symposium of performance and video art in Lyons, during which I had to have an urgent operation for a life-threatening problem. I literally had 40 minutes to act, and I immediately thought of archiving and documenting the operation from the operating theatre by means of video and photography. As soon as the cassette was full, I asked for it to be taken to the Fnac (which was one of the participants in our symposium), so that it could be broadcast, as though it were a performance on the programme of the symposium. It was about thinking about life as a retrievable aesthetic phenomenon.

In the surgical operations performances that came after, which were actually programmed, I transformed my face so that later I would be able to produce new images with a face that had been etched into my flesh. Removing the mask of the innate to put in place others created by my "self." The point was to overlay the figure on my face, in other words the representation, by creating a sfumato between presentation and representation.

Je peux donner un exemple qui met en évidence nos points de rencontre avec la pensée de Richard Shusterman et la soma-esthétique.

Bien avant les séries d'opérations-chirurgicales-performances, j'ai organisé un symposium de performance et de vidéo à Lyon et, pendant un de ces symposiums, j'ai dû me faire opérer en très grande urgence, car il y avait un risque vital. J'avais quarante minutes pour agir et j'ai tout de suite pensé à archiver et à documenter cette opération par la vidéo et la photographie, au sein même du bloc opératoire. Dès qu'une cassette était pleine, je la faisais porter à la Fnac (qui participait à notre symposium), afin qu'elle soit diffusée, comme si c'était une performance programmée par mon symposium. Il s'agissait donc de considérer la vie comme un phénomène esthétique récupérable.

Dans les opérations-chirurgicales-performances suivantes, celles réellement programmées, j'ai transformé mon visage pour pouvoir produire plus tard de nouvelles images avec un visage inscrit dans ma chair. En enlevant le masque de l'inné pour en mettre d'autres créés par moi "m'aime." Il s'agissait de mettre de la figure sur mon visage, c'est-à-dire de la représentation, en créant un sfumato entre présentation et représentation.

EMB: A central theme in Richard Shusterman's aesthetics is that art is a central part of our lives. He has described this point of view in the following way: "If life ultimately survives because we living creatures want to continue to live, then art, in its multiple forms and styles, high and low,

⁸ Richard Shusterman, *Chemins de l'art, transfigurations, du pragmatisme au zen*, Al DanteAkav, collection Cahiers du Midi, traduction de l'anglais, 2013, par Raphael Cuir. C'est une très belle traduction, p. 67.

⁹ Richard Shusterman, *Chemins de l'art*, p. 70.

helps make us feel that life is truly worth living, by giving us experiences of deep meaning, value and pleasure” (10). But it is important that the ethical and social goals are interpreted as being ultimately satisfying on an artistic level so that they can be imprinted in the viewer’s memory and call on their engagement.

Do you believe that art can enrich our experiences and improve our quality of life? Do you agree with Richard Shusterman?

Un thème central dans la somaesthétique de Richard Shusterman est que l’art tient une place très importante dans notre vie. Il a décrit cette conception de la façon suivante: « Si la vie survit finalement, parce que nous, créatures vivantes, voulons continuer à vivre, alors l’art (dans ses formes et styles multiples, grand et bas) nous aide à avoir le sentiment que la vie vaut vraiment la peine d’être vécue en nous procurant des expériences de plaisir, de valeur et de significations profondes. »¹⁰ Mais il est indispensable que l’objectif éthique ou social soit interprété de manière pleinement satisfaisante sur le plan artistique, afin qu’il puisse se graver dans la mémoire du spectateur et faire appel à son engagement.

ORLAN: Art develops a sensibility, a critical sense, and when it is a kind of art that speaks both through and with the body, it makes the idea that the body of the viewer identifies with that of the protagonist even more visible.

Of course art can enrich our experiences, but for that to be the case one has to be aware of frameworks, of cultural and social contexts. These are things that the artist must tackle before starting work on a piece.

It is in this sense that I consider a phenomenon such as digital technology to be important, and something that must be questioned.

In several of my pieces I deal with social phenomena, positioning myself in relation to those that have been problematic for me. First off, plastic surgery and its insidious normalising effect.

I have also dealt with football harassment, which is overwhelming and invasive, creating a certain kind of howling masculinity—primitive, nationalistic and limited to a single practice—that takes up all available time.

Recently, my target has been video games, games based on massive stereotypes, in which the aim of the game is to kill the largest possible number of people. In *Experimental Face Off*, the main character resembles my interactive light sculpture “Bump Load.” It is a representation of a woman who has a strong, solid body. To make her go forward the player has to engage his whole body with Myo armbands.

Little by little, by reconstructing broken works of art that are scattered around everywhere, the main character becomes human, so that as the player advances the ruined landscape is gradually remade.

Each of my works is a way of reflecting on the world and how to approach it in order for it to evolve and change and for us to progress.

L’art développe une sensibilité, un sens critique, et lorsque c’est un art qui parle à partir du corps et par le corps, c’est d’autant plus évident, le corps du spectateur s’identifie à l’acteur.

Bien sûr que l’art peut enrichir nos expériences, mais pour cela, il faut être conscient des cadres, des référencements culturels et sociaux de notre société. C’est là l’un des travaux auxquels doit s’atteler l’artiste avant même d’entreprendre une œuvre.

10 Richard Shusterman, *Chemins de l’art*, p. 70.

C'est aussi dans ce sens que j'accorde une place prépondérante aujourd'hui à des éléments tels que le numérique dont on ne peut plus nier l'importance et qu'il nous faut questionner.

Dans plusieurs de mes œuvres, je me suis attaquée à des phénomènes sociaux et je me suis positionnée par rapport à ceux qui me posaient problème. En premier lieu, la chirurgie esthétique et ses mauvaises habitudes de normalisation.

Puis j'ai travaillé contre le harcèlement du football, qui est envahissant et qui fabrique une certaine sorte de masculin hurlant, primitif, nationaliste et limité à une seule pratique qui occupe tout le temps disponible.

Dernièrement, les jeux vidéo ont été ma cible, jeux dans lesquels les stéréotypes sont énormes et où tuer le plus possible est le jeu. Dans *Expérimentale mise en jeu*, le personnage principal ressemble à ma sculpture lumineuse interactive « Bump Load. » C'est la représentation d'une femme avec un corps fort et solide. Pour le faire avancer, il faut engager tout le corps (celui du joueur) avec les bracelets Myo.

Petit à petit, le personnage central s'humanise en reconstruisant des œuvres d'art cassées autour, le paysage qui est alors en ruine se reconstruit à mesure que l'on avance.

Chacune de mes œuvres est une réflexion sur le monde et la manière de l'aborder pour qu'il évolue, qu'il change et que nous, nous améliorons.

EMB: Studying your works, it is clear that you are well aware of the significant power of the language of art. I am sure that you are also convinced that the vocabulary of form and performance can perceive nuances or wider perspectives in our lives that verbal language cannot grasp. Do you agree with this?

Quand on étudie vos œuvres, il est évident que vous avez conscience de l'importance qu'ont les procédés artistiques. Je crois en outre que vous êtes également persuadée que le langage des formes ou celui des performances peut interpréter certaines nuances et certaines grandes perspectives dans notre vie, que le langage verbal ne peut pas saisir. Pensez-vous que j'ai raison?

ORLAN: The baroque introduces us to Saint Theresa (figure 6),¹¹ who gets erotic, ecstatic pleasure from the angel's arrow. When someone looks at my work, they must always think of this "and" rather than this "or" in culture, which insists that we choose between good and evil, that we diabolise one or the other.

Speech can have a role beyond images or in conjunction with them.

In one of my series of reliquaries made from my own flesh, I turned the Christian principle of the Word that becomes flesh into the flesh that becomes Word.

Le baroque nous montre la Sainte Thérèse qui jouit de la flèche de l'ange dans une extase érotique et extatique. Quand on voit mes œuvres, il faut toujours penser à ce « et », et non pas au « ou » de la culture, qui nous demande de choisir entre le bien ou le mal, de sataniser une des parties.

La parole peut avoir un rôle en dehors des images ou avec elles.

Dans une de mes séries de reliquaires avec ma chair, j'ai retourné le principe chrétien du Verbe qui s'est fait chair en chair qui se fait Verbe.

11 ORLAN is thinking of *The Ecstasy of Teresa* (1647-1652) by Bernini.



Figure 6: Bernini. *The Ecstasy of St. Teresa*. 1647-52. Sculpture. Marble. Life-size. Cornaro Chapel in Santa Maria della Vittoria, Rome.

EMB: “Three philosophers in particular—Christine Buci-Glucksmann, Mario Perniola and Gilles Deleuze—formulated a modern analysis of the pictorial figuration of the Baroque that is capable of uncovering new principles for artistic creation in late modernity.” Between 1970 and 1990 you visualised and explored the aesthetics and art of the Baroque in a stunning and original way. When I was rector of The Royal Danish Academy of Fine Arts in Copenhagen I invited Christine Buci-Glucksmann to be a visiting professor. She talked about you in a fascinating way and gave me her book *ORLAN: Triumph of the Baroque* (2000), which contains a nuanced analysis of your series of photographs *The Drapery - the Baroque* (1979-1986) and your video, which deals with the same theme (figure 7).¹²

I am sure that you have had many inspiring discussions with Christine Buci-Glucksmann?

«Ce sont en particulier trois philosophes—Christine Buci-Glucksmann, Mario Perniola et Gilles Deleuze—qui ont apporté à la théorie des images du baroque une formulation actualisante, permettant de dégager de nouveaux aspects de la création des images dans la modernité tardive.»¹³ Entre 1970 et 1990, vous avez visualisé et exploré d’une façon surprenante et originale l’esthétique et les artistes du baroque. Quand j’étais recteur à L’Académie Royale des Beaux Arts de Copenhague, j’ai reçu Christine Buci-Glucksmann comme professeur invité. Elle a parlé de façon tout à fait passionnante de vos œuvres et m’a donné son livre *ORLAN. Triomphe du baroque* (2000), qui présentait des analyses extrêmement nuancées de votre série de photographies, *Le Drapé-le Baroque* (1979-1986), et de vos performances et vidéos sur le même sujet (figure 7).

Vous avez sûrement eu beaucoup de discussions inspirées avec Christine Buci-Glucksmann?

ORLAN: Christine Buci-Glucksmann is a great friend, both in terms of her theory and in terms of affection. We have had a huge number of discussions and have taken part in several conferences together.

The essays that she has written about my work are the best that have been written by anyone and she has introduced me to writings that I didn’t know, including those by Quevedo.

There is a marvellous piece by Quevedo, whose writings were outlawed by the Inquisition for two centuries of Christianity, called *L’œil du cul*. *Sortir le feu de son cul* is the title of one of ORLAN’s pieces, her famous performance where fire takes flight. There, one is in an ascension, but from below, from the *l’œil du cul*. And Quevedo sings the praises of the *l’œil du cul* for being solitary. It is the arsehole, fundamentally, which Bataille, who didn’t know Quevedo’s text, would later discover, which is the eye of the matter, this black matter, which is faecal and abject, in the purest sense of the term....

Christine Buci-Glucksmann est une grande amie de théorie et de cœur. Nous avons eu énormément de discussions et participé à plusieurs conférences ensemble.

Les textes qu’elle a écrits au sujet de mes œuvres sont les meilleurs que l’on ait écrits sur le sujet et elle m’a fait découvrir des textes que je ne connaissais pas, tels que ceux de Quevedo.

Il y a un texte tout à fait génial, de Quevedo, qui a été interdit par l’Inquisition pendant deux siècles de christianisme, qui s’intitule «L’œil du cul». «Sortir le feu de son cul» est le titre

12 *Saint ORLAN with Flowers against a Background of Clouds* (1983) is an example of her photographs in the series *The Drapery - the Baroque*. See also Else Marie Bukdahl, “ORLAN and ‘the Triumph of the Baroque’” in *The Recurrent Actuality of the Baroque, Controluce, Copenhagen 2017*, III. 9, pp. 111 - 117, figs. 32-33.

13 Else Marie Bukdahl, «Vers un post-baroque,» *Puissance du Baroque. Les forces, les formes, les rationalités*, Galilée, Paris 1996, pp. 130-143.

*d'un travail d'ORLAN, de cette fameuse performance où le feu s'envole. Là, on est dans une ascension, mais par le bas, par l'œil du cul. Et Quevedo loue l'œil du cul d'être seul. C'est l'œil anal, au fond, que retrouvera Bataille qui ne connaissait pas ce texte de Quevedo, et l'œil de la matière, cette matière qui est noire, qui est fécale et abjecte au sens fort...*¹⁴

EMB. When one examines the amazing figures in the performance “Saint ORLAN” and especially the complexity of the folds, one cannot help thinking of the book *The Fold* (1998) by Gilles Deleuze: “The Baroque refers not to an essence but rather to an operative function, to a trait. It endlessly produces folds. (...) The baroque fold unfurls all the way to infinity.” It is the relationship between body and soul that characterises the folds in Bernini’s sculpture - especially in *Saint Theresa*. The folds are in the matter and the matter has become spiritual. It is this type of fold that interested you most when you created “Saint ORLAN” (figure 7). Your concept of the body is very close to Shusterman’s when he writes that “the term ‘soma’ signifies the living, sentient body rather than a merely physical body without life and sensation,” and he adds that “the aesthetics of art is closely related to the question of the soma’s role in the social field.” Do you agree with that?

Quand on examine les figures surprenantes présentées dans la performance de « la sainte ORLAN » et surtout le bouillonnement des plis, on ne peut s'empêcher de penser au livre intitulé *Le pli* (1998) de Gilles Deleuze : « Le baroque ne renvoie pas à une essence, mais plutôt à une fonction opératoire. (...) Le trait du Baroque, c'est le pli qui va à l'infini. (...) » Ce qui caractérise les plis dans les sculptures du Bernin - par exemple dans La Sainte Thérèse - ce sont les relations de l'âme et du corps. Les plis sont dans la matière, mais la matière devient spirituelle. C'est, je crois, ce type de pli qui vous a intéressé prioritairement, quand vous avez créé « la sainte ORLAN ». Votre conception du corps est d'ailleurs proche de celle de Richard Shusterman, quand il dit que « le terme ‘soma’ indique un corps vivant et sensible plutôt qu'un simple corps physique privé de vie et de sensation » et quand il ajoute que « l'esthétique de l'art est intimement liée à la question du soma dans le champ social. »¹⁵ Êtes-vous d'accord avec cela?

ORLAN: When I try to answer that question, I immediately think of another contemporary philosopher, Jean-Luc Nancy, who tells us: “We do not *have* bodies, we *are* bodies.” This is his way of confirming the need for an identity conceived through the body.

The idea of the fold in this context is that as ORLAN, I am everything that I decide to be, or almost, and what I am doing is inventing myself, displacing myself, recreating myself, questioning myself, unfolding myself. But I am also a “we,” I unfold, displace, make happen, retain, re-illuminate, copy. The entrails, the folds that I show, are simultaneously the echo of a relationship to the subject in its entirety and a reference to multiple bodies. I am multitudes.

Pour répondre à cette question, je pense tout de suite à un autre philosophe contemporain, Jean-Luc Nancy, qui nous dit : « Nous n'avons pas des corps, nous sommes des corps ». Il confirme par là le besoin d'identité conçu à partir du corps.

L'idée dans ce pli qui est là est, qu'en tant qu'ORLAN, je suis tout ce que je décide ou presque, et

14 Christine Buci-Glucksmann, *ORLAN, Triomphe du baroque*, Images en œuvres, Marseille, 2000, p. 26.

15 Gilles Voir Deleuze, *The Fold. Leibniz and the Baroque* (1993), foreword and translation by Tom Conley, London, reprinted 2006, p. 3, and *Le pli. Leibniz et le baroque*, Les Editions de Minuit, Paris 1988, p. 5. Voir aussi «Du pluralisme au méliorisme, de l'expérience au corps» interview avec Shusterman par Juliette Soulez. Voir www.tales-magazine.fr/files/articles/pdf_fr_204.pdf.

ce que je fais, je m'invente, me déplace, me recrée, me questionne, me déplie, mais je suis aussi ce que je « sommes », je déplie, je déplace, je fais advenir, je retiens, je rééclaire, je trace. Les viscères, les plis de ce que je montre sont en même temps l'écho d'une relation au sujet dans son unité et une référence aux corps multiples, je suis plusieurs.



Fig. 7: ORLAN. *Saint ORLAN with Flowers against a Background of Clouds*. 1983. Cibachrome photograph. 160×120 cm.

EMB: Christine Buci-Gluckman has said that your work is very much part of a movement that

she terms the “feminising of culture.” She describes it as follows:

“This feminising of culture implies the creation of a third sex. That is to say, a transgression of boundaries and established norms, the construction of the female sex with its attributes and the construction of the male sex” (16). How do you respond to that?

Christine Buci-Glucksmann a déclaré que votre travail relève pleinement d'un concept qu'elle a intitulé « la féminisation de la culture ». Elle la décrit de la façon suivante : « Cette féminisation de la culture implique l'invention d'un troisième sexe. C'est-à-dire la transgression des frontières, des normes établies, la construction du sexe féminin avec ses attributs et la construction du sexe masculin.»¹⁶

ORLAN: I have performed several interventions where I wore a placard proclaiming “I am a woman and a man.”

Throughout the history of art, which has been dominated by men, the female body stripped bare has been overrepresented by men, for men and for the pleasure of men.

I added male genitals to the figure in the painting that is the counterpart to Courbet's “The Origin of the World,” which I called “The Origin of War,” to show the other side of humanity and of art, in order for us to be conscious of what it means to mutilate the body, to cut off arms, legs or the head. The serial killer of the world...

J'ai réalisé plusieurs interventions où je portais une pancarte proclamant: « Je suis un femme et une homme ».

Le corps féminin dénudé a été surreprésenté dans l'histoire de l'art par les hommes et pour leur plaisir, car cette dernière est dominée par les hommes.

J'ai mis un sexe masculin au personnage du tableau faisant pendant à *l'Origine du monde*, intitulé « *L'Origine de la guerre* », pour montrer l'autre versant de l'humanité et de l'art, et pour que l'on prenne conscience de ce que cela veut dire de mutiler un corps, en coupant les bras, les jambes, la tête. Serial killer du monde...

EMB: You have explored the use of new technologies in artistic projects like *Self-Hybridizations*, and you have worked with innovative photographic techniques. In the multimedia installation *Harlequin's Coat* (2007) (figure 8) you used biotechnologies, alluding to Michel Serre's books, particularly *Le Tiers—Instruit* (1991), where Harlequin is “one of the figures of knowledge.” “I was interested in Harlequin,” Michael Serres has said, “because of his composite coat, made of different sized and different coloured pieces of fabric. As though he has assimilated many other people into himself. All learning processes imply the inclusion, the reception or the admission of the other, and what I am describing is simply the ideal of education as a state of openness to all possible alterities. Somewhere in my book I said that a miracle happened to Harlequin: he became Pierrot. Which means that by assimilating all colours onto his coat he became white [play on “candidus” in the word “candidate”]. For white is a complete integration of the totality of colours. It is an entire universe that is not opposed to individuality” (17).

Is it true to say that one of the central elements in your work is to use new technologies and scientific strategies combined with texts that establish an important dialogue between science and culture - for example those by Michel Serres - to push beyond established boundaries in art? Vous avez exploré l'utilisation de nouvelles technologies dans la création de vos projets

16 Christine Buci-Glucksmann, et Michel Enrici, *ORLAN. Triomphe du baroque*, Marseille 2000, p. 12.

artistiques, par exemple dans les *Self-Hybridizations*, et vous avez utilisé de nouvelles techniques photographiques. Dans l'installation multimédia *Le Manteau d'Arlequin* (2007) (fig. 8), vous avez utilisé les biotechnologies, en faisant allusion aux œuvres de Michel Serres, surtout *au Tiers-Instruit* (1991), où Arlequin est «une des figures du savoir». «Je me suis attaché à Arlequin,» dit Michel Serres, «parce qu'il possède un manteau composite, entièrement formé de morceaux de tailles et de couleurs diverses. C'est-à-dire qu'il a assimilé en soi beaucoup d'autres. Tout apprentissage suppose une inclusion, un accueil, et je décris simplement l'idéal de l'éducation comme l'ouverture à toutes les altérités possibles. A un certain moment, je dis dans mon livre qu'il est arrivé un miracle à Arlequin: il est devenu Pierrot. C'est-à-dire qu'à force de mettre des morceaux de toutes les couleurs sur son manteau, il est devenu blanc. Parce que le blanc est un accueil complet de la totalité des couleurs. C'est un univers qui ne s'oppose pas aux singularités.»¹⁷

Est ce-que l'un des éléments centraux de vos projets est d'élargir les frontières de l'art à l'aide de nouvelles technologies ou de stratégies scientifiques combinées avec des textes, comme ceux de Michel Serres, qui présentent un dialogue important entre la science et la culture?



Figure 8: ORLAN. *Le Manteau d'Arlequin*. Fact (Foundation for Art and Creative Technology). Sigma. 2007.

ORLAN: Many of my works have been created from texts, “From reading to acting out.” One of the axes of my work has always been to question and, further, to reverse established roles. To throw thoughts into turmoil. Because art, for me, is not interior decoration – we already have furnishings, furniture and curtains for that.

¹⁷ Voir «Rencontre avec Michel Serres» à propos de la parution de *La légende des anges* en 1993. *L'Hebdo*, magazine suisse romand, avait interviewé Michel Serres. <http://www.edu.ge.ch/cptic/publications/formntic/vert08.html>. Voir aussi «D'Hermès à la petite Poucette, le théâtre de la pensée selon Michel Serres», entretien dans *Le Temps*, par M.-C. M., samedi 09 avril 2011.

I have said, and I repeat, that questioning contemporary subjects must be done through the body. With the idea of the “emancipated body” introduced by the Deleuze-Guattari duo and their wild nuptials, as well as through the augmented and reinvented body.

Today the physical limitations of the body as a subject can be surmounted through the creation of digital identities.

The avant-garde is no longer found in art. Today it is found in science, medicine, genetics, in alliances with prosthetics and with machines, which, for me, are not our enemies but our allies.

My work is immersed in these worlds, for these are the worlds that are going to transform our lives and our ways of life.

Like Stelarc, I think that the body in its current form is completely obsolete – it is no longer capable of confronting our situation.

I am reasonably optimistic, in terms of these means, these tools that alter our ways of thinking and our relationship with the world and with the self, even if I know that one can use a hammer both to build a house and to kill someone – it just depends on who is wielding the hammer.

Beaucoup de mes œuvres ont été créées à partir du texte « De la lecture au passage à l'acte ». Un des axes de mon travail a toujours été de questionner et plus loin encore de renverser les rôles préétablis. Bousculer les pensées, car l'art n'est pas pour moi de la décoration d'intérieur - nous avons déjà les fournitures, les rideaux et les meubles pour ce faire.

J'ai pu dire, et je réitère, que questionner les sujets contemporains passe inévitablement par les corps. Avec l'idée du « corps émancipé » amenée par le binôme Deleuze-Guattari et leurs noces barbares, mais aussi celle du corps augmenté et réinventé.

Les limites physiques du corps – comme sujet – peuvent aujourd'hui être dépassées et plus encore élargies grâce à la création d'un « être identitaire » digital.

L'avant-garde n'est plus dans l'art, elle est dans les sciences, le médical, la génétique, les alliances avec les prothèses, les machines qui, pour moi, ne sont pas nos ennemies, mais nos alliées.

Mon œuvre baigne dans ces univers, car ce sont eux qui vont transformer nos vies et nos manières de vivre.

Comme Stelarc, je pense que le corps est dans sa forme actuelle complètement obsolète - il ne fait plus face à la situation.

Je suis assez optimiste, par rapport à ces moyens, ces outils qui changent nos pensées, notre rapport au monde, à l'être, même si je sais qu'avec un marteau, on peut construire une maison ou tuer; cela dépend juste de l'être humain qui tient le marteau.

ORLAN PARIS 31st OCTOBER 2015

Notes

A special thanks to ORLAN Studio for allowing me to publish their photos.

Photographic credit:

ORLAN Studio (1, 2, 3, 5, 7, 8), Creative Commons License by Alvesgaspar (6).