

« Je suis une sculpture qui bouge... »

ORLAN et Maura Reilly

163

Maura: Quelle est l'origine de votre nom ?

ORLAN est un pseudonyme que j'ai inventé. Lors des premières séances de psychanalyse que j'ai suivies lorsque j'étais jeune, le psychanalyste m'avait dit à la fin d'une d'entre elles – c'était d'ailleurs les seuls mots qu'il avait prononcés de toute cette séance : « Cette fois-ci encore vous pouvez me payer par chèque, mais la prochaine fois vous réglerez en espèces. » Pourtant, au moment où je signais ce dernier chèque, il s'était repris : « Non. Réflexion faite, la prochaine fois, vous me signerez encore un chèque. » Je partis donc avec ce message contradictoire en tête. Toute la semaine, je me demandai ce qu'il avait voulu dire et pourquoi il l'avait dit, sans rien y comprendre. Puis, avant de me rendre à la séance suivante, j'allai m'acheter des souliers, probablement histoire d'« être bien dans mes pompes » mais, au moment de signer le chèque pour payer ces chaussures, je vis ce qu'il avait vu. Il avait remarqué ce que mes ami·e·s n'avaient pas vu, ce que ma mère, mes parents n'avaient pas vu, ce que moi-même je n'avais pas vu, à savoir que la signature que j'avais choisie – et que j'avais testée des heures durant, sur des quantités de pages, en cherchant les plus beaux paraphes possibles et imaginables, avant d'arrêter mon choix –, cette signature-là, donc, parce que des lettres de mon nom parental sautaient, donnait à lire : « morte ». En toutes lettres ! C'était ce que l'on pouvait lire dans la calligraphie que j'avais choisie définitivement pour signer ! Donc, en allant à la séance, je me suis dit et je lui ai dit que je ne serais plus jamais « morte », et, réutilisant les syllabes qui produisaient une connotation positive en modifiant ma signature, j'ai conservé le mot « or ». Après, je ne sais pas pourquoi, j'ai ajouté « lan ». Évidemment, j'aurais dû préférer « Or-rapide » ! Ou « Or-vif » ! Mais c'est ainsi : je me suis renommée « ORLAN » à partir de ce moment, et ce nom figure sur mon passeport.

Revenons à vos débuts, quel est votre premier acte d'artiste ? Comment avez-vous commencé ? Saviez-vous ce qu'était être artiste ?

J'ai commencé par le dessin figuratif et la sculpture puis la peinture figurative, semi-figurative puis abstraite, avec une période d'abstraction géométrique (*Peinture problématique géométrique*, 1971-1974) où je peignais au pistolet sur du laminé blanc pour que les

œuvres soient très industrielles, très design, et agissent pratiquement comme un miroir dans lequel les regardeurs se reflètent. Parallèlement, à cette époque, j'ai aussi fait beaucoup d'œuvres en collage, en Copy Art.

À quel moment vous êtes-vous considérée comme sculptrice ? Ou à quel moment avez-vous réalisé que la sculpture était vraiment votre médium de choix ?

Je ne me suis jamais considérée comme sculptrice, pas plus que je ne me considère comme performeuse ou vidéaste ou photographe, mais je crée des sculptures, des performances, des vidéos, des photographies, et bien d'autres choses encore. Je suis artiste, une artiste conceptuelle, une artiste corporelle qui aime aussi la chair, la matière, la couleur, autant que le concept.

La sculpture est au cœur de votre exposition à Toulouse. En quoi cette mise en lumière d'un médium spécifique constitue-t-elle pour vous une nouvelle lecture de votre œuvre ?

J'éprouve un grand plaisir à ce que cette exposition mette un coup de projecteur sur mes sculptures. C'est une lecture très judicieuse et logique puisque j'ai toujours considéré le corps comme sculpture depuis mes séries intitulées *Corps-sculptures* et que, dans ma vie d'artiste, j'ai créé beaucoup d'installations, d'effigies et de sculptures, qu'elles soient en marbre de Carrare, en résine ou en impression 3D... Pour moi il y a aussi de la sculpture dans toutes les photos qui portent sur le baroque et les drapés. Et depuis le début de mes œuvres photographiques, j'ai agrandi mes photos à la dimension d'un corps pour que celui-ci ne soit pas réduit à l'apparence d'une petite poupée, d'un corps miniaturisé. J'ai agrandi mes photos et je les ai faites coller sur bois et détourer pour leur donner une présence physique dans l'espace. À partir de ces images, j'ai créé de nombreuses œuvres sculpturales et souvent interactives.

La photo réduit le corps, l'aplatit, lui retire son volume et j'ai donc essayé, malgré tout, de toujours lui redonner son volume, son épaisseur, et une position dans l'espace.

C'est bien sûr le cas dans votre travail, vos photographies ont une échelle sculpturale. Je pense particulièrement à votre installation de 2016, *Déshabillage, habillage, rhabillage, libres et changeants*. Je pense encore à un autre exemple, cette installation de 2011, *Dress-code variable*, pour laquelle vous avez placé une photographie agrandie de l'une de vos robes baroques à côté d'une autre photo des sculptures elles-mêmes, démontrant la manière dont votre travail photographique possède une qualité sculpturale – en termes d'échelle, mais aussi de contenu.

En outre, à l'instar de plusieurs artistes femmes reconnues comme fondatrices de la performance – je pense à Carolee Schneemann affirmant de manière régulière qu'elle était peintre –, pourquoi voulez-vous vous affirmer comme sculptrice ? Cela veut-il dire pour vous que l'invention majeure de la performance, art manifeste et engagé s'il en est, pourrait être aussi une étiquette ? Pourtant, c'est une part importante de votre travail.

Cette exposition a aussi pour but de me sortir du tiroir, de la catégorie de la performance.

Comme artiste, je m'intéresse très peu aux matériaux, aux pratiques artistiques auxquelles je ne suis pas assujettie ou soumise, ni aux styles ou aux nouvelles technologies, qu'elles soient anciennes ou récentes. Cependant, comme j'ai créé plusieurs performances (*Le Baiser de l'artiste*, les *MesurAGES*, les *Opérations-Chirurgicales...*) qui ont été extrêmement médiatisées, certaines l'ont tellement été qu'elles ont fini par cacher, par recouvrir tout le restant de mon œuvre. Une sculpture en marbre de Carrare ou en résine dorée à la feuille, aussi belle soit-elle, ne suscitera jamais autant d'articles et de propositions télévisuelles qu'une performance la plupart du temps controversée, car utilisant le corps, la nudité... Cette exposition est très précieuse pour mieux comprendre mon état d'esprit, ma manière de travailler, mon œuvre. D'autant plus qu'il a souvent été dit que j'étais la « Marina Abramovic » ou la « Cindy Sherman » européenne.

Une grande partie de vos œuvres s'inscrivent dans l'espace public, que ce soit à travers l'organisation d'un festival de performances, l'irruption dans les musées,

Le Baiser de l'artiste à la FIAC, les différents lieux de l'espace public, y compris la télévision pour les chirurgies. Est-ce l'idée de substituer un art public à un autre ? Pourquoi ces espaces ?

J'ai toujours un grand souci du public, et j'ai voulu lutter contre le côté élitiste de l'art. D'ailleurs, j'aime beaucoup les œuvres monumentales, les 1 % destinés à l'espace public, car les gens pour les voir n'ont pas besoin de pousser une porte, d'aller dans des lieux comme les musées ou les galeries où ils n'ont pas l'habitude d'aller, qui ne leur sont pas familiers. Mais je suis également intéressée par les bijoux qui sont une sculpture que l'on transporte et qui, parce qu'une personne le porte, se déplace dans différents univers, environnements et castes sociales. J'ai créé des bijoux dans cet esprit-là, ce sont de mini-sculptures nomades.

Vous avez enseigné, partagé, exposé dans de nombreux lieux, vécu à New York, parcouru la France et le monde tout en ayant un parcours singulier. De qui vous sentiez-vous proches à vos débuts ? Et aujourd'hui ? Y a-t-il pour vous des réceptions différentes de votre travail ? Des incompréhensions ? Pourquoi ?

Les voyages m'ont beaucoup appris. J'ai adoré vivre à New York et à Los Angeles, où j'ai été invitée comme artiste chercheuse au Getty Research Institute. Ces voyages sont toujours des moyens de mettre en perspective nos ressources propres, mais en même temps ils nous ressource, peuvent aussi servir de source d'inspiration. J'ai fait de très nombreux voyages – par exemple en Afrique, ou en Amérique latine, en Inde, en Italie – et, longtemps après, j'ai créé des œuvres qui s'inspiraient de l'Afrique ou des Précolombiens, des affiches de films de Bollywood, ou en Italie des œuvres baroques. Cela m'a également permis de rencontrer d'autres artistes, différent-e-s, et d'échanger nos visions de l'art.

J'ai été aussi passionnée par les œuvres de Carolee Schneemann que par celles de Barbara Kruger ou de Kara Walker. J'ai été aussi très touchée par le théâtre, que ce soit [Thadeusz] Kantor, Bob Wilson, le Living Theater et j'ai fait beaucoup de théâtre. Le théâtre m'a sauvée de ma timidité, puis je me suis sauvée du théâtre pour être actante et non actrice. J'ai eu deux grands chocs au théâtre : *Einstein on the Beach* de Bob Wilson et *Paradise Now* du Living Theater. Récemment il y a eu D.A.U. Et pour les artistes plasticiens ou plasticiennes, bien sûr, Hannah Höch, Claude Cahun et Herbert Bayer. Mais aussi les magnifiques sculptures en terre cuite grandeur nature de Niccolò Dell'Arca, ces figures de femmes qui pleurent et qui courent, vues en Italie à Bologne à l'église Santa Maria della Vita, un très grand chef-d'œuvre. Mais bien sûr aussi Le Bernin, Caravage et *La Vierge à l'Enfant* de Jean Fouquet... De plus, un bon nombre de mes œuvres ont eu pour source des écrits théoriques et des informations sur les recherches génétiques et médicales et sur les biotechnologies. J'en ai créé aussi beaucoup à partir de lectures, que ce soit Deleuze et Guattari, Michel Serres, Lacan, Daumal, Derrida, Foucault ou Oscar Wilde...

Pour répondre à votre autre question, oui, il y a eu des réceptions très différentes de mon travail, bien évidemment. Tantôt on a affirmé que je faisais une œuvre révolutionnaire et/ou géniale, tantôt on a dit que ce n'était pas de l'art. Le grand article de six pages que Barbara Rose a consacré à mon travail dans *Art in America*, où mon nom apparaissait sur la couverture, titrait : « Est-ce de l'art ? » Bien sûr, c'est la rédactrice en chef qui l'avait intitulé ainsi. Dès qu'on fait quelque chose qui n'est pas conventionnel, ni conforme à ce que l'audience ou même les historiens ou les historiennes d'art ont l'habitude de commenter, des résistances se mettent en place. Les incompréhensions se sont surtout manifestées dans la lecture de mes œuvres d'*Opérations-Chirurgicales-Performances*. Pour moi, il s'agissait de questionner nos stéréotypes, nos modèles, nos critères de beauté en pratiquant une opération qui ne soit pas censée apporter de la beauté mais de la laideur, de la monstruosité. Car, si l'on me décrit simplement comme une femme qui a deux bosses sur les tempes, beaucoup sans me voir penseront que je suis un monstre indésirable. S'ils me voient, ça peut changer ! Actuellement, ces deux bosses, censées m'enlaidir, sont devenues

des organes de séduction. Je me suis réinventée, resculptée moi-même. J'ai voulu ôter le masque de l'inné. Les journaux ont fait beaucoup de gros titres sur ces opérations chirurgicales en disant que j'étais la plus grande masochiste du monde, alors que mon premier deal avec le chirurgien était : « Pas de douleur » et que mon « Manifeste de l'Art Charnel » démontre bien que, pour moi, les corps ont souffert pendant des millénaires mais qu'actuellement nous avons presque jugulé la douleur. Grâce aux anesthésies je n'ai absolument pas souffert de mes *Opérations-Chirurgicales-Performances* et j'ai même pu lire, dessiner, performer dans le bloc opératoire. C'est comme chez le dentiste, on fait une piqûre et ensuite on a des sensations bizarres, mais on ne ressent pas de douleur.

Comment décidez-vous des matériaux et des techniques pour vos œuvres ? Par exemple, on a rarement souligné que le vêtement est un élément récurrent dans votre travail depuis les années 1960, pouvez-vous nous parler de l'utilisation que vous en faites et du sens que vous lui accordez ?

Comme je le disais précédemment, je ne suis pas assujettie à une pratique, une technique ou une technologie. Ce qui me paraît important pour une artiste actuelle comme je suis, c'est d'interroger les phénomènes de société de mon époque en me positionnant. J'ai interrogé le harcèlement du football avec l'installation *No Comment* qui, hélas, ne sera pas dans cette exposition mais uniquement dans le catalogue. J'ai interrogé les biotechnologies, les notions de beauté, la chirurgie esthétique, l'intelligence artificielle, qui est pour moi plutôt une intelligence auxiliaire, complémentaire. Et actuellement j'interroge les NFT. Les NFT que je vais créer ne seront pas conformes à ce que l'on voit actuellement dans ce domaine et, surprenamment, je ne peux pas en parler car je suis en pleine élaboration. Lorsque j'ai réuni toutes les informations possibles autour d'un des phénomènes de société que j'interroge, je l'analyse, j'en fais la synthèse dans un long travail d'élaboration, ce n'est qu'ensuite que je me pose la question du meilleur matériau, du meilleur style, de la meilleure technologie pour révéler au mieux l'essence du concept, de l'idée, et interroger efficacement l'objet auquel je m'attaque. J'ai effectivement beaucoup travaillé avec le vêtement, car j'ai gardé depuis l'adolescence toute ma garde-robe que j'ai plusieurs fois réutilisée dans des expositions pour créer des œuvres. J'ai également créé une très grande installation en 2010 au musée de Nantes avec un velours de soie imprimé dont j'ai dessiné les motifs (telle une arlequinade avec des représentations de cellule de peau et de sang, des virus, bons et mauvais, et des phages, et des mots tels que « symbiotique », « appartenance », « consentement », « dire », « surfemme », « phagothérapie »...) que j'ai également fait porter par une douzaine de mannequins noirs revêtus de robes que j'avais dessinées.

Il était important pour moi dans cette exposition de casser les murs de glace entre stylisme, design et art et de montrer la porosité entre ces univers. Notez que, les mannequins étant noirs et tous les dos des robes noirs également, le velours de soie très coloré n'étant utilisé que pour le devant des vêtements, cela faisait qu'au début, quand on arrivait dans l'espace, toute l'expo était noire, puis lorsqu'on progressait au cœur de l'installation, petit à petit, on pouvait lire les mots et la face des vêtements apparaissait dans toute sa splendeur.

Si les intentions artistiques s'inscrivent dans une tradition de la sculpture, votre utilisation des nouvelles technologies manifeste une volonté de déplacer cette tradition vers une perpétuelle mise à jour. Comment est né cet intérêt plastique pour ces technologies ? Je pense notamment à des œuvres moins connues, comme celles réalisées avec le Minitel ou plus récentes, mais aussi au fait qu'on a souvent tenu les femmes éloignées des enjeux scientifiques et techniques.

Je ne suis ni technophile ni technophobe, mais j'adore vivre avec mon époque et je m'intéresse à toutes les innovations car elles transforment nos habitudes, nos aprioris, nos manières de faire : nous sommes obligés de nous modeler, de nous repenser. Par exemple, quand j'étais adolescente, dans mes rêves les plus fous, je n'aurais jamais pu imaginer

avoir un jour en poche un androïde qui m'aiderait, entre autres, à me situer dans l'espace, qui répondrait à mes questions et me permettrait d'entrer en contact avec mes ami-e-s du monde entier ainsi que de m'informer sur les sujets qui m'intéressent... J'ai effectivement commencé avec le Minitel qui était distribué gratuitement dans chaque foyer et qui était comme un robinet ouvert bien que le contenu en soit plutôt inintéressant. J'ai donc essayé d'amener la poésie, la poésie visuelle, la musique et les arts visuels dans cet endroit en créant la revue *Art-Accès* ainsi qu'en créant des installations, des sculptures avec des Minitels. J'ai aussi tout de suite travaillé avec la vidéo quand elle était en quart de pouce, demi-pouce, puis trois quarts Umatic. Mais, de fait, quand on est une femme, on est tenue loin des enjeux scientifiques et techniques et il faut faire un effort pour œuvrer avec.

L'une de vos premières œuvres s'appelle *Corps-sculpture*. Vos « Corps-sculptures » forment une série très importante dans l'histoire de l'art féministe. Je pense qu'ils sont aussi importants que *Cut Piece* (1964) de Yoko Ono et *Eye Body* (1963) de Carolee Schneemann, mais qu'ils n'ont pas encore reçu l'attention qu'ils méritent, à mon avis - du moins pas en Amérique. Toutes les trois, vous avez utilisé votre corps comme un territoire visuel, en revendiquant la propriété et le « désérotisant » dans la foulée. Ça a été une manière radicalement nouvelle de présenter le corps féminin. Comment définiriez-vous cette articulation ? Est-ce que votre corps est votre sujet principal, et pourquoi ?

La série des *Corps-sculptures* montre que le corps est une sculpture dès que le visage, l'identité n'apparaît plus. Donc j'ai pris des poses qui cachaient mon visage, ou bien soit mes cheveux soit des masques le recouvraient, pour mettre en évidence les positions que je faisais prendre à mon corps avec une intention très sculpturale. Ce qui était important pour moi, c'était d'utiliser et d'assumer ma nudité, ma sensualité, mais en refusant de prendre les poses de la gestuelle féminine apprise, toutes ces poses de la séduction qui sont comme des gestes mièvres et ridicules que nous sommes censées prendre pour imiter les canons de beauté que l'on nous montre dans les magazines et les clips. J'essayais d'adopter des positions complètement autres, totalement imprévues et inventives.

Ces changements de manière, de la performance à la sculpture et à la photographie en passant par la chirurgie ou les nouvelles technologies, nous permettent, entre autres, de voir votre corps se transformer, puis d'aller à l'intérieur de ce corps sculpture, de voir à travers lui, sous sa peau. Quelle différence y a-t-il entre modifier sa peau et aller sous sa peau, ou y a-t-il similitude ?

Effectivement je suis ORLAN, entre autres et dans la mesure du possible, chaque lettre de mon nom s'écrit en capitale car je ne veux pas qu'on me fasse rentrer dans le rang, m'aligner. Ce qui est très difficile à obtenir, Wikipédia par exemple note que mon nom s'écrit en majuscules mais l'écrit en minuscules !

J'ai créé un autoportrait qui est une œuvre manifeste : *La Liberté en écorchée*. Faire un autoportrait en écorchée avait pour moi deux significations. La première est que je pense que tous les artistes ou presque sont des écorché-e-s et que moi j'ai dû m'écorcher moi-même pour faire œuvre. Et la seconde, très importante à mes yeux, c'est que, lorsqu'un corps n'a pas de peau, on ne voit pas sa couleur de peau, on ne sait pas si cet être humain, cette personne est blanc·he, jaune, noir·e, rouge, et le racisme ne peut pas s'inscrire. D'autre part j'ai voulu fabriquer un corps sans aucune photo de moi et montrer un corps mûr, fort et solide, qui n'a rien à voir avec les corps que l'on nous montre sur les podiums de défilés de mode. Il est important aussi pour moi que cette œuvre fasse coexister deux temps très différents. Un avec les planches anatomiques de Vésale et un autre avec une lecture Cyber grâce aux prothèses que je porte pour certaines de mes performances et les bosses qui sont des prothèses permanentes. *La Liberté en écorchée* est en vidéo 3D et je lui fais prendre la position de la statue de la Liberté car, que l'on soit artiste ou pas, on a tous besoin de liberté, des libertés. Pourtant, actuellement, une artiste comme moi, qui

travaille sur la représentation du corps, ne peut pas divulger ses œuvres sur Instagram, Facebook... car elles sont immédiatement censurées. C'est inadmissible, ridicule. On a l'impression de revenir à l'époque où l'on reculottait les nus de Michel-Ange dans la chapelle Sixtine!

L'ORLAN-oïde est-il un autoportrait? Un avatar? Vous-même? Comment vous définissez-vous vis-à-vis de lui?

L'ORLAN-oïde est avant tout une sculpture. Mais c'est une sculpture animée par un générateur de mouvements, une sculpture qui me ressemble et pourvue d'un générateur de textes. Au fur et à mesure que les textes apparaissent dans les grands écrans qui l'entourent, l'ORLAN-oïde peut les lire instantanément avec ma voix car j'ai enregistré 22 000 mots dans des MP3 séparés. C'est une œuvre *in progress*. Actuellement, elle est capable de traduire ce que je dis en anglais et elle peut aussi imprimer et donner de manière interactive les feuillets imprimés aux spectateurs.

À travers cette sculpture j'ai aussi voulu interroger l'intelligence artificielle, cet autre phénomène de notre époque, et j'y ai mêlé intelligence collective et intelligence sociale.

Qu'est-ce que vous désignez par ces termes d'« intelligence collective » et « intelligence sociale »?

Pour l'intelligence collective, j'ai demandé à des personnalités et ami-e-s de me donner des questions que je devrais poser à l'ORLAN-oïde et que l'ORLAN-oïde devrait me poser.

Et pour l'intelligence sociale, j'ai posté sur mon site le questionnaire de Proust auquel je demandais qu'on me réponde. Ce qui a été catastrophique car je n'ai pas pu utiliser les réponses données, qui étaient ridicules, aberrantes, machistes, sexistes, racistes, à l'image de ce que l'on trouve couramment dans les *chats*. Cela démontrait bien que les trois intelligences n'étaient pas forcément de l'intelligence, mais aussi bien de la stupidité ambiante et, souvent, de l'idiocratie. L'intelligence artificielle est avant tout une intelligence auxiliaire comme le dit si bien Luc Julia.

ORLAN, êtes-vous vous-même une sculpture?

Je suis une sculpture qui bouge, qui parle, qui pense et qui a des émotions. Je suis un corps, entièrement un corps, rien qu'un corps, mais un corps qui est en chair.

Quels sont les sujets qui vous importent aujourd'hui et ceux sur lesquels vous souhaitez travailler dans les semaines, mois et années à venir?

Actuellement je travaille sur les animaux en voie de disparition, que je mélange à des robots créés à partir d'objets recyclés. Mais j'ai toujours plusieurs chantiers en parallèle, en ce moment, je travaille aussi sur un album vinyle « tout *slow* » pour rapprocher les corps – c'est thérapeutique en cette période de « distanciation » sociale et physique. J'ai voulu faire quelque chose pour les jeunes qui ne connaissent pas le *slow* et qui vivent comme moi cette période de mise à distance des corps. Pour cela j'ai écrit des textes que j'ai donnés à des musiciens et chanteurs pour qu'ils composent une mélodie et chantent mes textes, puis j'ai ajouté ma voix à la leur dans ces morceaux. J'ai créé des *slows* en collaboration avec La Femme, Terrenoire, Charlemagne Palestine, Jean-Claude Dreyfus, Les Sans Pattes, Les Tétines Noires, Thibault Barbillon, Chicks on Speed, et je travaille actuellement avec beaucoup d'autres, dont Bonnie Banane, Flavien Berger...

Je me propose de danser un *slow* à la fin de toutes mes conférences ou aux signatures de mon autobiographie, *Strip-tease. Tout sur ma vie, tout sur mon art*, parue aux éditions Gallimard. Je le danse aussi aux vernissages et/ou finissages de mes expositions. Un corps à corps entre deux sculptures chaudes, odorantes et sensibles qui peuvent aller jusqu'à s'aimer, et à jouir.

“I’m a Sculpture That Moves...”

ORLAN and Maura Reilly

169

Maura: Where does your name come from?

ORLAN: ORLAN is a pseudonym that I invented. At the end of one of my first sessions of psychoanalysis, when I was young, the psychoanalyst said, and they were the only words he uttered during the whole session: “You can pay by cheque again this time, but next time you will have to pay in cash.” However, just as I was signing that last cheque, he said: “Actually, on second thought, I’d like you to write me a cheque next time.” So I went away with that contradictory message in my head. All week, I kept wondering what he had meant and why he had said it, but I couldn’t figure it out. Then, before heading on to the next session, I bought a pair of shoes – to give myself a boost, I suppose. But when I signed the cheque to pay for them, I realised what he had seen. He had noticed what none of my friends had seen, something my mother, my parents, hadn’t noticed, something that I hadn’t even noticed myself, namely that the signature I used – and which I had practised for hours and hours on page after page, trying to perfect the most beautiful signature you could possibly imagine, before opting for that particular one – that signature, then, because I’d elided the first letter of my parents’ name, spelled out “Morte”. Which, of course, means “dead” in French! That’s what my definitive signature actually said! So, on the way to the session, I told myself – and I said it to him too – that I would never be “Morte” again. I kept the two letters in the middle, “OR”, which is the French word for “gold”; I liked the positive connotations. Then, I don’t know why, I added “LAN”. Not the best idea I could have had, perhaps, because it sounds like the French word for “slow”. But there we are, that’s the way it is: I changed my name to “ORLAN” from that moment on, and that’s the name on my passport.

Can we go back to your beginnings, what was your first act as an artist? How did you start? Did you have any idea what it was like to be an artist?

I started with figurative drawing and sculpture, then figurative painting, semi-figurative and then abstract, with a period of geometric abstraction (*Peinture problématique géométrique* [*Geometric Problematic Painting*], 1971–74) where I spray-painted on white

lamine so that the works would look very industrial, very design-oriented, and would be virtually like a mirror in which viewers could see themselves. At the same time, I also did a lot of collage work during that period, Copy Art.

At what point did you begin to think of yourself as a sculptor? Or at what point did you realise that sculpture was really your medium of choice?

I've never thought of myself as a sculptor, any more than I've ever thought of myself as a performer or a video maker or a photographer. What I do is create sculptures, performances, videos, photographs and lots of other things. I'm an artist, a conceptual artist, a body artist who also loves flesh, matter and colour as much as the concept.

Sculpture is at the heart of your exhibition in Toulouse. To what extent does this focus on a specific medium constitute a new reading of your work?

I get a lot of pleasure from the fact that this exhibition puts the spotlight on my sculptures. It's a very appropriate and a very logical reading, as I've considered the body to be a sculpture since my series *Corps-sculptures (Body-Sculptures)*, and because in my life as an artist, I've created a lot of installations, effigies and sculptures, whether they're made of Carrara marble, resin or 3D printing... For me there is also an element of sculpture in all the baroque and drape photos. And since I first started my photographic works, I've always enlarged the photos to life size so that they don't look like some little doll or a miniaturised body. I enlarge my photos, have them mounted on wood and then cut out to give them a physical presence in space. With those images, I've created a lot of sculptural, and often interactive, works.

A photo reduces the body, flattens it, deprives it of volume, so I've always tried, in spite of everything, to restore its volume, its thickness, and to give it a position in space.

This is the case, of course, in your work; your photographs have a sculptural scale to them. I'm thinking particularly of your 2016 installation, *Déshabillage, habillage, rhabillage, libres et changeants (Free and Variable Undressing, Dressing, Re-Dressing)*. And I'm also thinking of another example, the 2011 installation, *Dress-code variable*, for which you placed an enlarged photograph of one of your baroque dresses next to another photograph of the sculptures themselves, which was a fine demonstration of how sculptural your photographic work is - in terms of scale, but also content. One other thing: like several women artists who are recognised as founders of performance art - I'm thinking of Carolee Schneemann, who always liked to remind us that she was a painter - why do you want to be recognised as a sculptor? Is it because you think that performance art, a tangible and committed art if ever there was one, could also be a label? At the same time, it's an important part of your work.

One of the aims of this exhibition is to try and stop being pigeon-holed as a performance artist. As an artist, I have very little interest in materials or artistic practices that I'm not totally involved in, nor in styles or new technologies, whether old or new. However, I've created a number of performances - *Le Baiser de l'artiste (The Kiss of the Artist)*, the *MesuRAGEs*, the surgical operations, and so on - that have received a lot of media coverage, so much so, in the case of some of them, that they've ended up overshadowing, to the point of obscuring, the rest of my work. A sculpture in Carrara marble or gold leaf on resin, however beautiful it may be, will never generate as many press articles and television appearances as a performance that stirs up controversy because it involves the body and nudity. This exhibition is particularly valuable for anyone interested in understanding my state of mind, my way of working, my work. Especially since I've often been called the Marina Abramovic or the Cindy Sherman of Europe.

A great many of your works have been in public spaces: the organisation of a performance festival, appearances in museums, *Le Baiser de l'artiste* at the FIAC, every kind of public space, including television for the surgeries. Is the idea to replace one public art with another? Why these spaces?

I'm always very aware of the public, and I wanted to do something about the elitist side of art. What's more, I really like monumental works, the 1 percent for public spaces, because people don't need to push a door open to see them, don't need to go into places, like museums or galleries, that they're not used to going to.¹ But I'm also interested in jewellery, which is sculpture you carry around with you and which, because you wear it, moves through different worlds, environments and social castes. I've designed pieces of jewellery with that in mind, they're nomadic mini sculptures.

You've taught, shared and exhibited in many places, you've lived in New York, travelled around France and the world and have had an unusual career. Who did you feel close to when you were starting out? And nowadays? Do you find people respond in different ways to your work? Misunderstand it sometimes? And is there a reason why?

I've learned a lot from travelling. I loved living in New York and Los Angeles, where I was a guest research artist at the Getty Research Institute. Trips like that are always a way of getting a perspective on your own resources, while at the same time they are also a source of inspiration. I've travelled a lot – to Africa, for example, and to Latin America, India, Italy – and a long time afterwards I created works inspired by Africa, by the pre-Columbians, by Bollywood film posters and, in Italy, my baroque works. It has also been a way of meeting other, different artists and exchanging views on art.

I've been as excited about works by Carolee Schneemann as about works by Barbara Kruger or Kara Walker. I've also been deeply affected by theatre, whether it's Kantor, Bob Wilson, or the Living Theater, and I've done a lot of theatre. The theatre got me out of my shyness, and then I got myself out of the theatre to be an "actant" rather than an actress. I had two great revelations in the theatre: *Einstein on the Beach* by Bob Wilson and *Paradise Now* by the Living Theater. Recently there has been *DAU*. And as for visual artists, Hannah Höch, of course, Claude Cahun and Herbert Bayer. But also Niccolò dell'Arca's magnificent life-size terracotta sculptures, those figures of women crying and running that I saw in Italy, in Bologna at the church of Santa Maria della Vita, a very great masterpiece. And, of course, Bernini, Caravaggio and Jean Fouquet's *Madonna and Child*... I should also say that many of my works have been based on theoretical writings and information about genetic and medical research and biotechnology. I've also created a lot of works based on my reading: Deleuze and Guattari, Michel Serres, Lacan, Daumal, Derrida, Foucault and Oscar Wilde... To answer your other question, yes, there have been very different responses to my work, naturally enough. Some people have claimed that my work is revolutionary and/or brilliant, others have said that it's not art. Barbara Rose's long, six-page article on my work in *Art in America*, with my name on the cover, was headlined, "Is it art?" Obviously, it was the editor who wrote that headline. As soon as you do something unconventional, something that doesn't conform to what the audience or even art historians are used to commenting on, people dig their heels in. There was a lot of misunderstanding in the way people interpreted my surgical-performance works. For me, the point was to challenge our stereotypes, our models, our criteria of beauty, by performing an operation that was intended not to bring beauty but ugliness, monstrosity. For if I'm described simply as a woman with two bumps on her temples, without seeing me, a lot of people will think I'm an undesirable monster. Although that can change when they see me! Right now, these two bumps, which were supposed to make me ugly, have become seductive features. I re-invented myself, re-sculpted myself. I wanted to remove the mask of innate qualities. The newspapers printed a lot of headlines about those operations, calling me the world's greatest masochist, whereas my original deal with the surgeon was: "No pain", and my *Manifesto of Carnal Art* has me claiming that bodies suffered for thousands of years, but now we've almost eliminated pain. Thanks to the anaesthetics, I didn't suffer at all during the operations, and I was even able to read and draw, to "perform", in the operating theatre. It's like going to the dentist. You get an injection and then you feel strange sensations, but you don't feel any pain.

How do you decide on the materials and techniques for your works? For example, people have rarely commented on the fact that clothing has been a recurring element in your work since the 1960s, can you tell us about your use of it and the meaning you attach to it?

As I mentioned earlier, I don't slavishly follow any one practice or technique or technology. What seems important to me as a contemporary artist is to question the social phenomena of my time by taking a stand. I went into the question of harassment in football with the installation *No Comment* which, unfortunately, won't be in this exhibition, but only in the catalogue. I've interrogated biotechnologies, notions of beauty, cosmetic surgery, artificial intelligence, which I prefer to think of as auxiliary, complementary intelligence. And at the moment, I'm looking at NFTs. The NFTs that I'm going to create don't conform to what is currently seen in that particular field and, surprising as it may seem, I can't talk about them because I'm in the middle of developing them. When I've collected all the possible information about any social phenomenon that I'm investigating, I analyse it, and then, in a long process of elaboration, I boil it down to a synthesis. Only then do I begin to work out what might be the best material, the best style and the best technology to convey the essence of the concept or the idea and to act as an effective interrogation of the object I'm tackling. Yes, indeed, I've done a lot of work with clothing; actually I've kept my entire wardrobe since I was a teenager, and I've used it several times in exhibitions to create works. I also created a very large installation at the Musée de Nantes in 2010 with a dozen black models wearing dresses I had designed in printed silk velvet for which I had also designed a harlequinade pattern with representations of skin cells and blood cells, viruses, good and bad, and bacteriophages, as well as words such as *symbiotique* (symbiotic), *appurtenance* (belonging), *consentement* (consent), *dire* (say), *surfemme* (superwoman), *phagothérapie* (phagotherapy).

It was important for me in that exhibition to break the glass walls between styling, design and art and to demonstrate how porous are the divisions between those worlds. I should add that, as the mannequins were black and all the backs of the dresses were also black, and the very colourful silk velvet was only on the front, it meant that, when you first arrived in the space, the whole exhibition was black, but as you progressed to the middle of the installation, you were gradually able to read the words, and the fronts of the dresses appeared in all their splendour.

Although your artistic intentions are rooted in the tradition of sculpture, your use of new technologies reflects a desire to shift towards a constant updating of that tradition. What made you want to adapt those technologies to your art? I'm thinking in particular of some of your lesser-known works, like the ones you did with the Minitel, as well as more recent ones, but also of the fact that women have often been sidelined when it comes to things scientific and technical.

I'm neither a technophile nor a technophobe, but I love keeping up with the times and I'm interested in innovations of any kind, because they change our habits, our preconceptions and the way we do things: they force us to reshape and rethink ourselves. For example, when I was a teenager, I could never have imagined in my wildest dreams that one day I would have an android in my pocket that, among other things, would tell me my location in space, that would answer my questions and allow me to get in touch with friends from all over the world as well as provide me with information on subjects that interest me... I actually started with the Minitel, which was distributed free of charge in every home and which was like an open tap, even though the content was fairly uninteresting. So I tried to introduce poetry, visual poetry, music and visual arts into it by creating the magazine *Art-Accès* and also by creating installations, sculptures, with Minitels. I also worked with video as soon as it was available, when it was in quarter inch, half inch, then three-quarter-inch U-matic. But, it's true, when you're a woman, you're kept away from anything to do with science and technology and you have to put in a lot of effort to work with it.

Some of your earliest works are the *Corps-sculptures*, which form a very important series in the history of feminist art. I think they are as important as Yoko Ono's *Cut Piece* (1964) and Carolee Schneemann's *Eye Body* (1963), but they haven't yet received the attention they deserve, in my opinion – at least not in America. In each you used your body as visual territory, claiming ownership of it and “de-eroticising” it in the process. It was a radically new way of presenting the female body. How would you define this departure? Is your body your main subject and if so, why?

The *Corps-sculpture* series shows that the body is a sculpture once the face, the identity, is taken out of the picture. So I adopted poses that hid my face, or I made sure it was covered by my hair or by masks; it was a way of emphasising the very sculptural positions that I wanted my body to assume. What was important for me was to use and to assert my nudity, my sensuality, while at the same time refusing to adopt poses that reflect the way women have been taught to act, all those seductive poses, those mawkish, ridiculous gestures that we're supposed to adopt in imitation of the canons of beauty that are foisted on us in magazines and music videos. I tried to adopt completely different positions, to do something totally unexpected and inventive.

These changes of manner, from performance to sculpture and to photography, via surgery or new technologies, have made it possible for us, among other things, to see your body being transformed, and then to enter this body sculpture, to see through it, under its skin. What is the difference between changing one's skin and going below the skin, or is it the same thing?

Well, I'm ORLAN, among other things, and where possible, every letter of my name is written in capitals, because I don't want to be pigeon-holed or made to conform.

Which is very difficult to achieve. Wikipedia, for example, makes the point that my name is written in capital letters, but writes it in lower case! I've created a self-portrait which is a manifesto work: *La Liberté en écorchée* (*The Liberty Flayed*). Making a self-portrait as an écorché had two meanings for me. The first is that I think almost all artists are skinned alive and that I had to skin myself to be able to create a work. And the second, which is very important to me, is that, when there is no skin on a body, we don't see the skin colour, we don't know if this human being, this person, is white, yellow, black or red, and racism can't enter into the equation. On the other hand, I wanted to make a body without any photo of myself and show a mature, strong, sturdy body, which bears no resemblance to the bodies we are shown on the catwalks of fashion shows. It is also important for me that two very different eras coexist in this work: one with Vesalius's anatomical plates, the other with a cyber interpretation, thanks to the prostheses that I wear for some of my performances and the bumps that are permanent prostheses. *La Liberté en écorchée* is in 3D video, and I have her adopt the stance of the Statue of Liberty, because, whether we are artists or not, we all need liberty, we all need freedom. And yet, these days, an artist like me, who works on the representation of the body, cannot show their works on Instagram, or Facebook, and so on, because they are immediately censored. It's inadmissible, ridiculous. It's like going back to the time when they used to clothe Michelangelo's nudes in the Sistine Chapel.

Is the ORLAN-oide a self-portrait? An avatar? Yourself? How do you define yourself in relation to it?

The *ORLAN-oide* is above all a sculpture. But it's a sculpture animated by a movement generator, a sculpture that resembles me and is equipped with a text generator. As the texts appear on the large screens around it, the *ORLANoid* can read them instantly in my voice, because I've recorded 22,000 words on separate MP3s. It's a work in progress. At the moment it's capable of translating what I say into English, and it can also print and give out the printed sheets interactively to the spectators.

I also wanted to use that sculpture to interrogate artificial intelligence, that other phenomenon of our times, and I've combined collective intelligence and social intelligence in it.

What do you mean by “collective intelligence” and “social intelligence”?

For collective intelligence, I asked a number of personalities and friends to provide questions for me to put to the ORLANoid and for the ORLANoid to ask me.

And for social intelligence, I posted a copy of the Proust Questionnaire on my site and asked people to answer it. It was actually a disaster, because I couldn't use the answers that came in; they were ridiculous, preposterous, macho, sexist, racist, just like what you find all the time in chat rooms. That clearly demonstrated that the three intelligences were not necessarily intelligence, but also widespread stupidity and, often, idiocracy. Artificial intelligence is above all auxiliary intelligence, as Luc Julia put it so well.

ORLAN, are you a sculpture yourself?

I'm a sculpture that moves, that speaks, that thinks and that has emotions. I'm a body, a whole body and nothing but a body, but a body that is made of flesh.

What are the issues that are important to you today and those that you would like to work on in the weeks, months and years to come?

At the moment I'm working on endangered animals, which I combine with robots created from recycled objects. But I always have several projects on the go at the same time. I'm also working on a smoochy vinyl album to bring bodies together – it's very therapeutic in these times of social and physical “distancing”. I wanted to do something for young people who don't know what it is to dance “cheek-to-cheek” and who, like me, are going through this period of physical distancing. I wrote lyrics and gave them to musicians and singers for them to compose a tune and sing my words, then I added my voice to theirs in the pieces. I've produced smoochy songs with La Femme, Terrenoire, Charlemagne Palestine, Jean-Claude Dreyfus, Les Sans pattes, Les Tétines noires, Thibaut Barbillon and Chicks on Speed. And I'm currently working with lots of others, including Bonnie Banane and Flavien Berger.

I propose to do a slow, smoochy dance at the end of all my lectures and at the signings for my autobiography, which, incidentally, is called *Strip-tease. Tout sur ma vie, tout sur mon art (Striptease: Everything about my life, everything about my art)*, and is published by Gallimard.

I also dance at the openings and/or closings of my exhibitions. A close, body-to-body encounter between two warm, fragrant and sensitive sculptures that can even get to the point of loving each other, to the point of climax.

1. Translator's note:
Known as the “1% artistique”, 1 percent of the budget for the construction of public works in France (school buildings, police stations, courthouses, etc.) is allocated to specially commissioned artworks.