

Introducción

Freud analogó una crítica de arte que descubre por indicios al verdadero autor de entre los copistas y una clínica psicoanalítica orientada por divinos detalles y síntomas, cuales vivas creaciones ante el malestar en la cultura. Lacan se dejó enseñar por la invención joyceana y homenajeó a Marguerite Duras, quien le reveló su propia posición ética: es el artista quien le desbroza el camino al psicoanalista... Con este saber hacer del lado del artista, ¿qué le resta al psicoanalista? Podemos responderlo con Jacques-Alain Miller: saber-leer—allí de otro modo.

En esta edición de F-ILIA —que busca ser un inventario de invenciones aún modestas, discretas, infraordinarias, pero que den cauce a las derivas contemporáneas y sepan anudar de modos inauditos eso heteróclito que hace al ser hablante de hoy—, contamos con el inmenso honor de publicar una conversación paradigmática entre el psicoanalista francés Jacques-Alain Miller y la reconocida artista contemporánea, Orlan. Esta conversación fue originalmente publicada en *Le Nouvel âne* fevrier (2008) y el año siguiente en la revista *Enlaces*. Psicoanálisis y cultura. Nosotros la hemos reposteadado del blog de la Escuela de Psicoanálisis Lacaniano, con el entusiasmo de enlazar diversas publicaciones.

Orlan nació en una familia libertaria, anarquista, esperantista, tandemista y nudista, y empezó un psicoanálisis por síntomas graves y angustia, por lo que declaró que no fue al análisis como turista. Una interpretación le mostró que firmaba «norte» (muerta); ella quiso reinventarse y, a falta de bautizo, su nombre «Orlan» fue producto de un psicoanálisis. Aquí, Jacques-Alain Miller conduce magistralmente una entrevista donde se suscitan cosas íntimas, recuerdos recalcitrantes y puntuaciones sutiles; referencias al cuerpo, al dolor y cortes en la trayectoria artística de Orlan. Allí desaparecerán «figuritas chamuscadas» y surgirán significantes nuevos como «lo figural»; además, se distingue «el arte carnal» del «Body Art», hay risas y la declaración de las aspiraciones más delirantes, singularísimas y para nada obsoletas.

De esta lectura podremos extraer insólitas enseñanzas, ¡quedan invitados a desentrañarla!

Jessica Jara
Editora adjunta

Impone tu oportunidad, atrapa tu felicidad, arriésgate

Iniciación a los misterios de Orlan

Conversación con Jacques-Alain Miller¹

Jacques-Alain Miller: ¿Orlan? ¡No es católica!

Orlan: No soy muy católica. Nací en una familia que era libertaria, anarquista, esperantista, tandemista y nudista.

J.-A. Miller: ¿Tandemista?

Orlan: Sí, hacían tándem (ríe). Era durante el período de las vacaciones pagas, ese bello periodo del cual habló Fernand Léger. Descubrí la religión por el arte, por las obras...

J.-A. Miller: ¿Por las obras de quién?

Orlan: No sé cuál fue la primera, pero de repente me di cuenta de que durante siglos el arte no era más que una propaganda de la religión cristiana y me inquietó la posición del cuerpo de la mujer en esa propaganda, la manera en la que estaba representada en esas pinturas, como una especie de supermujer inalcanzable, íntegra, moral y socialmente: la Virgen o la Madre. Hice entonces muchas obras a partir de esos estereotipos de los cuales es difícil escapar; más sobre María Magdalena, para interrogar a la religión. Orlan efectivamente no es católica e incluso ha sido siempre muy anticlerical y antirreligiosa. Dios no es para mí una hipótesis, ni de vida, ni

¹ Esta entrevista, realizada por el reconocido psicoanalista Jacques-Alain Miller a la artista Orlan, ha tenido una amplia difusión. Fue originalmente publicada en la revista *Le Nouvel Âne février* (2008, N.º 8, Edición Navarín, París) y el año siguiente fue reproducida en la revista *Enlaces. Psicoanálisis y cultura* (Año 11, N.º 14, abril, BBAA, Grama Ed.). Para esta publicación la hemos retomado del blog de la Escuela de Psicoanálisis Lacaniano que la difundió en el 2012; contamos con su amable autorización y entusiasmo por hacer red entre distintas publicaciones. Recuperado de: <https://elp.org.es/impone-tu-oportunidad-atrapa-tu-1/>

de trabajo. Ese nombre, no católico, efectivamente —de todas maneras, no fui bautizada, pero tuve un nombre paterno— es el producto de un psicoanálisis. Comencé un análisis porque tenía algunos síntomas que me impedían vivir bien y feliz, tenía momentos en los que pensaba verdaderamente que me iba a morir, angustias de muerte totales, muy graves que solo las inyecciones de Valium llegaban a calmar por un cierto tiempo.

Fue poco a poco, comencé por la pintura, por la escultura, hice un recorrido por la historia del arte, comencé siendo figurativa, abstracta, gestual y después geométrica.

J.-A. Miller: ¿Qué diagnóstico le plantearon?

Orlan: No hubo diagnóstico. Comencé un análisis porque lo necesitaba —tenía también crisis de urticaria gigantes por todo el cuerpo en ciertos momentos— **no fui a análisis como turista.**

J.-A. Miller: ¿Y cuánto tiempo duró su análisis?

Orlan: Seis años en Lyon y luego un año y medio en París. Después hubo un resurgimiento en mi vida y más tarde volví por un año a causa de algo que había descubierto y que tenía ganas de escrutar un poco. En el transcurso de la segunda o de la tercera sesión, el psicoanalista me dijo: «La próxima vez, usted no me pagará más con cheque, usted me pagará en efectivo». Entonces, al final de la sesión, firmo mi último cheque y me dice: «No, mejor dicho, la semana próxima usted me firmará nuevamente un cheque». Parto con ese mensaje contradictorio —mi madre me había dirigido muchos mensajes contradictorios así que era particularmente sensible a eso— la sesión daba vueltas en mi cabeza y no llegaba a entender. Después de este momento de romperme la cabeza, justo antes de volver, me voy a comprar zapatos, cuestión de estar cómoda con mis zapatos (*être bien dans mes pompes*). Y en el momento en el que firmo el cheque, veo lo que él había visto. Usted sabe, se busca la firma más bella posible, a la cual uno va a identificarse, en la que uno se reconoce. Me había hecho páginas y páginas de diferentes firmas, hasta que encontré la mejor, aquella con la que me identificaba totalmente y que me hacía firmar, porque había letras que saltaban, de una manera muy clara: «muerta» (*morte*). Ni mis padres, ni mis amigos, ni mis amantes, ni yo misma habían visto que desde hacía muchos años firmaba «muerta». Entonces volví diciendo: «Y bien, hoy le pago *cash* pues no estaré más muerta». Comencé a creer en el psicoanálisis y quise encontrarme un nombre, rebautizarme, inventarme a mí misma.

J.-A. Miller: ¿Usted se sintió *born again*?

Orlan: Claro, y quise tomar lo que había de positivo en esa firma y pues allí estaba «or», era lo único que me parecía más o menos positivo y me llamé —no sé por qué, porque no conocía en esa época a Pierre Mac Orlan, ni a Orlando el Furioso— Orlan. Hubiera hecho mejor en llamarme Orapide, Orvif; pero, en fin, puedo cambiar todavía, no hay problema, estoy a favor de las identidades nómades, mutantes, en movimiento.

J.-A. Miller: En ese sentido, ¿cómo llegó a hacer de usted misma una obra de arte?, si usted acepta decirme cosas íntimas.

Orlan: Fue poco a poco, comencé por la pintura, por la escultura, hice un recorrido por la historia del arte, comencé siendo figurativa, abstracta, gestual y después geométrica.

J.-A. Miller: Usted estudió...

Orlan: Un año en la Escuela de Bellas Artes de Saint-Etienne, mi ciudad natal, pero era completamente dramático para mí, porque antes de ir a esta escuela me consideraba verdaderamente como artista, pintaba todas las noches, etc. Era muy aburrido quedarme un mes delante de un yeso o de castañas, y me cansé antes de fin de año. Por lo tanto, soy autodidacta, la lectura reemplazó esa enseñanza inapropiada. Había muchas jóvenes que habían dejado sus estudios y que esperaban el buen partido. Era gente que no se interesaba en nada, que esperaban que la hora pasase, y yo era una apasionada, rehacía con mis amigos la historia del arte todas las noches, no era lo mismo. En aquella época, me parecía a George Sand, fumaba en pipa.

J.-A. Miller: Ah, ¿sí? ¿Es el género que usted eligió?

Orlan: Hubo todo un momento como ese.

J.-A. Miller: ¿Con una vida sexual bisexual?

Orlan: Claro. Después fui la Nina Hagen de la esquina, me vestía de manera muy excéntrica. Y comencé a practicar las acciones «ORLAN-CORPS», a hacer *performances* en la calle considerando que trabajar sobre el cuerpo era poner juntos la intimidad y lo social y que las luchas feministas llevaron al corazón de los problemas históricos la evidencia de que el cuerpo es político. Me volví cada vez más feminista, mientras que decía que estaba, antes que nada, contra todas las discriminaciones. Me paseaba con una gran bandera sobre el pecho, rosa tirió, sobre la que estaba escrito «Soy un mujer y

una hombre», lo que perturbaba mucho los debates feministas. Esto era mi adolescencia.

J.-A. Miller: En el fondo esculpió su camino a su manera.

Orlan: Sí. En todo caso, famosa, traté de reinventarme; hacía *performances* en la calle. En esa época éramos máquinas deseantes. Hacíamos cosas todo el tiempo, sin parar, inventábamos; a la noche nos encontrábamos con los compañeros y nos decíamos: «Mañana, ¿qué haremos?». Hacíamos un truco, una *performance*, sin video, sin fotos, o muy raros o muy malos, y para dos o tres o diez personas, cuando eran treinta eran un éxito. Tratábamos de sacar partido, de ver lo que había pasado, de crear lazos, de hablar con la gente de nuestras vidas, de la situación del cuerpo, de la mujer, de política. Habíamos trabajado mucho, como muchas otras mujeres, por el aborto, por la contracepción, por la paridad, para hacer escuchar nuestra sexualidad, nuestro goce, nuestra desnudez. Y eso se decía también en mi trabajo artístico por intermedio de fotos, es decir, que en un momento decidí no hacer más pintura, pensando que era mucho más interesante utilizar el cuerpo como un material entre otros, con la idea de que era por ese medio que había más cosas para decir, en todo caso, cuando se era una mujer. Entonces todo esto pasó primero en mi ciudad natal, luego en Lyon, y después hice varias extravagancias en la capital, entre ellas *El beso de la artista*, que fue un gran escándalo.

Hay en mi vida un antes y un después de *El beso de la artista*, exactamente como plantearme la serie de operaciones quirúrgicas (problemas con el medio del arte, problemas con la familia, con los vecinos). Era una *performance* que se presentaba en el Grand-Palais, una escultura que medía 2.80 metros de alto por 80 cm de ancho, con una foto mía pegada sobre madera y recortada. Acá, había escrito «Santa Orlan» y del otro lado «Orlan-Corps» y era posible encender cirios por 5 céntimos en Santa-Orlan o bien obtener un verdadero beso con lengua.

J.-A. Miller: Con lengua.

Orlan: Ah sí, era también al mismo tiempo poner una distancia con las prostitutas y yo, porque las prostitutas no dan su lengua, ellas continúan hablando o fumando un cigarrillo o, eventualmente, insultando al cliente o excitándolo. Pero en el beso, la lengua es la intimidad. Entonces era necesario que estuviera la lengua. Ponía una *Toccat*a de Bach y había un seno que titilaba en rojo y yo gritaba como un vendedor ambulante: «¿Quién no tiene su besito?» o «en fin, una obra conceptual al alcance de todos

los bolsillos». El beso duraba un tiempo, había una alarma muy violenta que yo activaba, que era para mí algo así como el superyó y que detenía al cliente o la clienta; paraba el beso de manera brusca.

J.-A. Miller: Entonces, si nos detenemos aquí, esto supone verdaderamente que usted toma su cuerpo como un instrumento, que lo maneja estando bastante no implicada como para ofrecer su boca, su lengua a todo aquel que viniese. Es una relación al cuerpo que supone un distanciamiento.

Orlan: Era una obra entre el burdel y la catedral. Porque ante todo era para mí la ilustración de un texto que se llamaba «Frente a una sociedad de madres y de *marchands*» y «Arte y prostitución» Las primeras líneas de ese texto decían: «Al pie de la cruz, dos mujeres, María y María Magdalena», la mujer de los perfumes, la mujer despeinada (*femme en cheveux*) —se la llama así cuando no se quiere decir prostituta—, dos estereotipos de mujeres de los cuales no se puede escapar. Es por eso que estaban sobre el mismo pedestal y que se podía poner una vela u obtener un beso o ambos.

J.-A. Miller: Las dos caras del fantasma de la feminidad.

Orlan: Hay que decir que hice esta *performance* de una manera totalmente salvaje, en la FIAC (*Foire Internationale d'Art Contemporain*). Entré por la puerta y me echaron. Entré por la ventana, me echaron. Traté de pedir permiso y me echaron. Al final, tuve la idea de ponerme delante del Grand Palais, donde toda la gente que entraba y salía, podía verme. En el momento en el que los oficiales entraron, los amigos de las revistas de arte vinieron y cargaron la pieza sobre sus hombros, como en una especie de procesión y pasaron delante de ellos, de aquellos que me habían echado. Jobbe-Duval, Trigano, etc., estuvieron obligados a integrarme como si la *performance* hubiera estado programada. Y lo que es más divertido —¿es un hecho de armas, aun cuando no las encuentras?— es que tuve tal éxito que L'Angus Presse no hablaba más de la FIAC sino que hablaba de *El beso de la artista*.

J.-A. Miller: ¿Qué año era?

Orlan: Era el 77, pero ya lo había hecho en Portugal, en el 76, en otra versión. En esa época, daba cursos de formación de animadores culturales y después de ser pasada en una emisión de televisión —*Les dessus du panier* de Boulevard—, fui inmediatamente despedida de la escuela. Mis alumnos hicieron huelga, pero me encontré desempleada por dos años. Justo venía de comprar un pequeño taller a lo largo de la Saône que me fue cerrado. Las cin-

tas de clausura fueron puestas, perdí muchas obras y me encontré tres años totalmente sin un euro, una vida totalmente penosa. Diez años después, el FRAC (*Fonds Regionales d' Art Contemporaine*) de la región del Loire compró *El beso de una artista* y saboreé una gran revancha cuando, para celebrar sus treinta o treinta y cinco años, la FIAC reclamó *El beso de la artista* para ponerla en la entrada, a título de la obra que más había marcado su historia. Ahora esa pieza está de gira por Estados Unidos en la exposición «¡Wack! Arte y revolución feminista», hasta el 2010. De manera que no tenía esa pieza para mi gran retrospectiva en el Museo de Arte Moderno de mi ciudad natal. Inventé *El perfume del beso de la artista* que se refiere a esa María Magdalena, «mujer despeinada y perfumada» porque de esa pieza no queda más que el olor, incluso si la obra circula; la pieza misma era ante todo lo vivido con la gente, entonces hice el perfume de Santa Orlan y de *Orlan-Corps* y es lo que expuse en la Fundación Lambert.

J.-A. Miller: Usted eludió un poco mi pregunta.

Orlan: ¿Cuál?

J.-A. Miller: La que apuntaba a la relación con su cuerpo, lo que supone el hecho de poder ponerlo a disposición del que venga, en una situación artística, ciertamente, pero a disposición de cualquiera.

Orlan: Sí, pero era una decisión tomada. Había una estructura, había una organización para que eso pasara siguiendo un cierto dispositivo.

J.-A. Miller: Si escandalizó, es porque nadie hizo eso.

Orlan: Y es que siempre está muy mal visto que una mujer disponga de su cuerpo, de su vida, como ella quiere.

J.-A. Miller: Como usted dijo, están las prostitutas que ponen su cuerpo a disposición a cambio de moneda constante y sonante, usted puso a disposición su cuerpo como una puta por sus razones y en una estructura estética, pero aportó su cuerpo.

Orlan: Era para denunciar al mercado, porque como mujer, artista que trabaja con su cuerpo, de lo único que sí puede sacar partido es de ese material. Entonces en la FIAC, que es verdaderamente el lugar del mercado, proponía otro intercambio.

J.-A. Miller: Podría decir que eso supone que usted tiene, sin embargo, una relación de instrumentación con su cuerpo.

Orlan: Sí, bueno... Paso de objeto a sujeto, de sujeto a objeto... Es una ida y vuelta todo el tiempo, es una oscilación pero que resulta de decisiones sucesivas...

J.-A. Miller: Es una mujer decidida.

Orlan: Sí, con o sin razón, pero es así. Pienso —no sé si uno lo puede decir así en análisis— que en el arte, en un primer tiempo, hay lo que llamaría, con su permiso, una fase anal: puesto que eso sale de mí, es exactamente como el niño que lleva el paquete a su madre, que lo felicita. Esa es la primera expresión, es el comienzo de todo el mundo, cuando algo debe salir. Es lo que hacen la mayoría de los artistas jóvenes, esto descansa en una especie de presupuesta: poner sus agallas sobre la mesa, su sensibilidad, su astucia, encontrarse. En determinado momento se franquea cierto límite y se deviene el especialista de los códigos que uno emplea. Hubo un momento en mi trayectoria que probablemente era así, un momento de gran rebelión, de gran crítica respecto al mundo adulto, a la sociedad, donde actuaba de una manera muy reactiva. Pero, poco a poco, eso se construyó y lo que me interesa es esta construcción. Por supuesto, siempre hay problemas, siempre hay cosas que pasan sin que se sepan cuáles, o se saben mucho tiempo después, pero, en todo caso, me importa que haya una decisión tomada en el entrecruzamiento de la historia del arte y de la historia personal, en el entrecruzamiento de esas dos novelas, para situarse claramente en el panorama del arte contemporáneo y en la historia del arte diciendo: «Yo hoy quiero hacer esto por un mínimo de conciencia de sí y de los otros».

J.-A. Miller: ¡Tengo ganas de decir que usted es cartesiana! Busca las ideas claras, transparentes, cree en el primado de la voluntad. Concibo su concepto, pero el mismo supone que con su cuerpo usted franquea un límite. Todo el mundo, salvo usted, se detendría por un sentimiento de asco, de repugnancia, frente a la idea de entregar su boca, su lengua a cualquier fulano...

Orlan: Me divertí y me reí mucho, me sentí muy fuerte, muy bien en esa historia...

J.-A. Miller: ¿Muy fuerte? Explíqueme un poco.

Orlan: ¡No sufría para nada! Proponía todo, organizaba todo, estaba decidida, quería ver qué me pasaba en esa experiencia, cómo reaccionaba. Era «Fuera de límite», tal era el título de la exposición a la que me convocó Jean de Loisy en el Centro Georges Pompidou con la instalación fotográfica *Omnipresencia*, obra mayor de la serie surgida de las operaciones quirúrgicas.

J.-A. Miller: ¿Cómo reaccionó usted? Esas bocas, esas lenguas...

Orlan: ¡Muy bien! Había quienes sentían el gusto a café, otros que se sentían mal. Algunos eran generosos o huidizos, como en la vida cuando uno tiene los amantes y las amantes.

J.-A. Miller: Los amantes o las amantes son las personas que usted elige. Acá el principio era no elegir.

Orlan: Ciertas noches uno no elige sino a medias, es la situación la que elige por uno. Como mujer, e incluso sin hacerse pagar, se cae en historias increíbles...

J.-A. Miller: ¿Me cuenta una?

Orlan: (Ríe) Sí, una que me divirtió mucho. Hice el amor en Nueva York con un artista francés del que callaré el nombre, y toda la noche se la pasó hablando a su pene: «¡Ah!, cómo te erectas, qué bello eres, cómo marchas con esta, eres increíble, vuelves a tensarte, etc.». Estaba verdaderamente con él. Es algo divertido cuando se es una mujer ¿no?

J.-A. Miller: ¿Él no se dirigía a usted?

Orlan: No, él no le habló más que a su pene. Pero era muy divertido y sorprendente. Él lo amaba verdaderamente. Son las desventuras que devienen aventuras y de las cuales una no se olvida más, es como en un viaje...

J.-A. Miller: Es una bella historia. Volvamos a su trayectoria: *El beso* marcó un corte.

Orlan: Antes de *El beso de la artista*, durante y después, trabajé mucho con el cuerpo como instrumento de medida. Medía los espacios, del Beaubourg, del Guggenheim..., y también de las calles, pero no sin importar cuáles, sino calles que llevan el nombre de una estrella de nuestro pasado cultural. Por ejemplo, medía el cuerpo de M. Lamartine, en Macón, donde no había, por supuesto, la misma cantidad de *Orlan-Corps* que en otra ciudad. Era una manera de relativizar esos grandes hombres y de medirme con ellos, con una metodología que hacía semblante de ser científica pero que no lo era para nada, puesto que medía con un cuerpo que no era natural sino un cuerpo social, con mis botas de día y un vestido hecho con un paño de mi ajuar. Puse este *Orlan-Corps* como instrumento de medida, como patrón con el cual hice, no hace mucho tiempo, una colaboración con el artista Jean Fabre.

Trabajé mucho también, durante una decena de años, sobre lo que llamé: «Estudios documentales: el drapeado, el barroco». Lo que me interesaba

en el barroco, era el hecho de que la cultura cristiana nos pide siempre elegir entre el bien o el mal. En el barroco —Lacan habló mucho de eso— se ve la flecha del ángel y Santa Teresa que goza en un éxtasis erótico y extático. Es ese «y» el que me interesó en el barroco e hice series de fotos en las que toda la estructura de la foto estaba basada sobre ese «y». Era un trabajo sobre el simulacro, sobre lo verdadero y lo falso, lo presente y lo pasado, lo vivo y lo artificial, la cruz blanca y la cruz negra. Me mostré teniendo las cruces de una manera no muy ortodoxa, al revés. Traté hacer del presente —la foto, las nuevas tecnologías, el video— el pedestal del pasado evocado bajo la forma de citas de esculturas o de pliegues barrocos. Y siempre estaba ese seno único, como una mostración fálica, porque mi idea era que la Madona fue inventada por los hombres y para los hombres. Entonces vírgenes negras, vírgenes blancas, Madonas, eso me preocupó por un largo tiempo.

J.-A. Miller: ¿Es curiosa de los misterios de la feminidad?

Orlan: ¿Qué es el misterio de la feminidad? ¿Me lo puede explicar?

J.-A. Miller: Es de lo que usted es curiosa. Usted busca allí revelar algo...

Orlan: No, más bien busco lo que era el barroco. Elegí voluntariamente el barroco porque fue un estilo rechazado en Francia. Francia juzgó al barroco de mal gusto. Quise interrogar ese mal gusto como interrogué lo bello y lo feo, el bien y el mal, el verbo y la carne. Quise cuestionar ese «demasiado», desprestigian-do ese desborde y creé imágenes de Madonas, de vírgenes, que eran verdaderamente sensuales, pero con una distancia que era del orden del humor, de la ironía, respecto a esta mujer absolutamente íntegra y designada como el modelo.

J.-A. Miller: ¿Ama las atmósferas laicas? ¿Ama cuando no hay religión o bien el componente religioso conserva para usted un atractivo especial? ¿Es una suerte de *sine qua non* de la obra?

Orlan: Lo tomé simplemente para interrogar un referente que era inevitable, que nos impregna a nosotros y a toda la historia del arte. Pasé de lo religioso a lo social y a lo cultural.

J.-A. Miller: Con relación a la historia del arte, usted está en infracción. La historia del arte es un asunto de producción donde el producto es distinto del artista. Incluso si después se dice que es su carne, su sangre, su mierda, hay una producción, de la que uno se separa mientras que usted devino su propia producción.

Orlan: También tengo muchas obras plásticas. Pienso que mi trabajo es una

especie de *sfumato* entre presentación y representación. Por ejemplo, en las operaciones quirúrgicas que me hice de 1990 a 1991, quise poner la figuración, la figura, la representación, incluso podría decir lo *figural*, en mi cara. Es verdaderamente el ojo que está en torno al discurso, quizá porque, ante todo, mi trabajo es discurso, es conceptual, pero sin negar la carne; mientras que lo conceptual está en lo frío, en el material dominado de una manera distante, a menudo por la máquina, como en los minimalistas. Yo amo la carne, amo la vida, amo el cuerpo que no me asusta, aunque desde el momento en el que aparece el cuerpo, hay virtualmente pornografía posible. Siempre quise que eso estuviera encarnado, y es por eso que escribí el manifiesto de *El arte carnal*.

Quise diferenciarme del *Body Art*, mientras que muy a menudo fui asimilada a él. El *Body Art* está basado muy frecuentemente sobre la resistencia, sobre el dolor, sobre los límites físicos y psicológicos del cuerpo. Durante mucho tiempo, en el arte corporal o en los accionistas vieneses, el cuerpo era el lugar del color y al mismo tiempo el tubo de colores; es decir, se sirvieron de la sangre, del pis, de la mierda para hacer las obras o para gozar. Pienso que nuestra época controló prácticamente el dolor y no me interesa más que cuando es una señal de alarma que nos advierte de que algo no va. Trabajé mucho, por ejemplo, en los equipos médicos o en los hospitales para tratar de llevar «la buena palabra». Es decir, para hacer aceptar que el dolor no es redención, purificación, y que no hay prestigio por sufrir. Es muy difícil en Francia tener los cuidados necesarios en lo que concierne al dolor. Mi trabajo de artista no me limitó jamás en trabajar también esas mismas cuestiones por fuera del arte.

Muchos artistas con los cuales me asimilan, trabajan sobre el dolor: ya sean los que trabajan sobre las modificaciones corporales o sobre la gente que se llama «los modernos primitivos», que se hacen colgar, que viven en público una especie de masoquismo grave. Es problema de ellos. Hay tanta gente que no goza sin sufrir o que no gozan para nada... con tal de que haya goce, todo va bien. Me importa un comino; pero eso reivindica algo que me parece completamente anacrónico.

Es algo en lo que no quiero estar metida porque no es mi escenario, incluso si hay artistas a los que respeto enormemente, así como la inmensa artista Marina Abramovic, una gran artista que también trabajó sobre la prostitución (ella reemplazó a una prostituta en Ámsterdam en una vitrina y la prostituta la reemplazó en la galería) u otros artistas que estimo como Jean Fabre. En *El arte carnal* lo primero que ataco es el dolor y esta presión de la cultura cristiana que nos dice que hay que sufrir. Los cuerpos sufrieron durante miles de años, sufrieron bastante y continúan sufriendo en las guerras, con la tortura, con la falta de medicamentos..., ¡basta!, cuando el dolor es evitable.

J.-A. Miller: ¿Se preocupa por los cuerpos viejos, por millares de cuerpos de generaciones precedentes? ¿Se siente como una defensora de los cuerpos, así como hay defensores de los animales o de los niños? ¿El cuerpo y su defensa la movilizan?

Orlan: Sí, los pobres. Además, van a morir, vamos a morir, somos inconsolables. Pienso que el prestigio dado al dolor no tiene razón de ser en nuestra época, es muy anacrónico. Esas mujeres que no quieren parir con epidural porque sería más «natural»... ¿Qué es ese viejo cuento? Pero luego ellas no van al dentista a sacarse las muelas sin inyecciones de anestesia.

J.-A. Miller: Me hablaba el otro día de la influencia que tuvo sobre usted una construcción de Saint-Étienne.

Orlan: ¡Ah, sí! No había vuelto jamás a mi ciudad natal después de la muerte de mi madre y no tenía ningunas ganas de ir. Los orígenes, eso me parece algo extremadamente anacrónico. Soy de Saint-Étienne pero no es por eso que trabajé sobre el carbón, o sobre *El catador francés* o sobre las armas o la bicicleta. Vivo mi tiempo, esa vuelta atrás no me interesa para nada. Con frecuencia, como profesora, me encuentro con estudiantes de orígenes diferentes que no paran buscando sus orígenes, queriendo trabajar con los materiales de sus regiones. Todo esto me parecen ideas viejas, exactamente como la idea del dolor.

Volví para una gran exposición en ocasión de mis sesenta años, en ese museo formidable con su cimacio —donde todo artista tendría ganas de exponer—, y una colección demente, ciertamente la tercera de Francia después de la FRAC y del Centro Pompidou. El nuevo director, Lorand Hegyi, es un personaje muy brillante, es únicamente por eso que acepté volver. Nunca, en el trayecto de Lyon a Saint-Étienne, busqué reencontrar el sitio donde había nacido. Pero un día me equivoqué en la vía de acceso a la autopista y me perdí. Y de golpe, me encontré delante de una gran zanja por donde pasaba un tren, con árboles, y me acordé de golpe que yo vivía a lo largo de la vía férrea. Y mirando en los alrededores encontré la escuela donde había ido y donde murieron una cantidad enorme de niños asfixiados en los sótanos, porque los bombardeos apuntaban a esa vía férrea y atrapaban a la escuela al mismo tiempo.

Hay sobre la fachada de esta escuela, que fue reconstruida de una manera penosa (todo Saint-Étienne es casi horrible porque fue reconstruida rápidamente), una escultura, no muy grande, que es una copia muy blanca sobre ese revenimiento gris, de la *Victoria de Samotracia*, puesta ahí en memoria de esos niños y de esos maestros también. Cuando vi la *Victoria de Samotracia*, me dije: «¡Claro!, porque hay muchas obras que hice que tienen que ver con el drapeado, el viento, las mujeres sin cabeza y la mujer con cabeza.

J.-A. Miller: Como productos durables, ¿qué son las obras?

Orlan: Hay objetos como *El beso del artista*, el metro patrón que es el «Orlan-Corps», y hay grandes instalaciones de fotos o video, de fotos digitales, pero también esculturas.

J.-A. Miller: Usted me contó el recuerdo de la Victoria de Samotracia, el recuerdo que se enlazó a la invención del nombre de Orlan y está este recuerdo, en la casa, de un castigo de su padre.

Orlan: ¡El golpe del atizador! Lo que es bastante gracioso, es que este atizador es como una mano que golpea mientras que mi padre no me golpeó jamás. Él elaboraba unos brebajes maravillosos como la leche de gallina caramelizada que se suponía me cuidaba de todos los males y también hablaba del amor de mi padre... Entonces, un día en el que yo había sido probablemente muy recalcitrante y había rechazado dejar de jugar —tenía pequeños juguetes de madera bastante extraordinarios que se podían encastrar juntos, mucho más sofisticados que los *lego*, que él me había regalado—, había, recuerdo, una pequeña habitación, con un armario, una cama, muebles que se acoplaban, en madera pintada. Por ejemplo, tenía un espejo que estaba pintado en plata... Me tuvo en sus brazos y los tiró al fuego, y tuve la posibilidad de ver esas pequeñas cosas quemarse... El atizador tenía en la punta una especie de gancho para abrir el homo. Este es un pequeño recuerdo que usted me arrancó.

J.-A. Miller: ¿Usted ve una relación en esto y el hecho de que toque a su apariencia dada por Dios?

Orlan: ¿Por quién?

J.-A. Miller: ¡Por Dios!

Orlan: ¿Quién es? ¿Me puede explicar? ¿Quién es Dios? ¿Usted hace teología? (Risas) ¡Hágala!

J.-A. Miller: ¡Me cuido de hacerla!

Orlan: No me tomo por una diosa, pero me siento a mí misma irrepresentable, no figurable. Toda imagen de mí misma es pseudo, ya sea presencia carnal o verbal. Toda representación es insuficiente, pero no producir ninguna sería peor. Sería ser sin figura, sin imagen... sin representación, y no es la cara (*visage*) ni la caracterización (*visagéité*), ni la descaracterización (*dévisagéité*) que me salvan.

Para mí, lo que cuenta es girar alrededor de estas imágenes posibles, hacerlas surgir, a tientas, siempre asombrada de la visión de lo que podrían ser en

sí mismas y de esta materia de ser. Y esto sea cual sea la imagen. Estas imágenes son siempre de una inquietante extrañeza.

El cristianismo acepta la multitud de representaciones de Cristo, de las vírgenes y de los santos, iconografía que permite girar alrededor, aproximar algo, dar a ver algo más bien que nada. Darse a ver, ser vista, hacer creer que puede ser vista con imágenes sucesivas, imágenes de paja, de pseudos.

Todo a lo largo de mi obra es una sarta de imágenes de mí, una miriada de fotos, un flujo, una explosión, una hemorragia, un osario como tal foto, una disentería de imágenes, como Adán nacido del fango, del barro, como Lilith..., como tantos comienzos de pruebas de mi encamación, nacidos en este fango que preferiría nombrar nuestra «sopa primordial».

J.-A. Miller: Esas queridas figuritas que se chamuscan ante usted... ha sido un traumatismo...

Orlan: Sí y debió haber otros. Pero no tengo la impresión de que haya un lazo directo porque amaba mucho mi imagen, estaba muy satisfecha de ella. Trabajé desde el comienzo con fotos o videos, con la imagen de mi cuerpo. Era un cuerpo y una imagen que funcionaban muy bien socialmente: yo era preciosa y entonces gustaba a los hombres. No tenía problemas de seducción, pese a que en esa época todo lo que era seducción era para manipularnos, y como mujer se la utilizaba lo menos posible o la inventábamos con las recetas habituales. No sentí la necesidad personal de hacerlo. Decidí hacerlo porque eso me parecía efectivamente un acto, más radical ¿Cómo sucedió eso?

Curadores ingleses vieron una *performance* que había hecho en el Beaubourg, que no era absolutamente sobre este tema —que era más bien *light*, divertida, simpática, que tenía que ver con el cine— a ellos les gustó mucho y vinieron a verme y me dijeron: «Vamos a montar un festival sobre el tema del arte y la vida de los años 50. Si usted tiene un proyecto, participará en el festival».

Entonces buscaba ese proyecto y en ese mismo momento recibí el libro *La robe* (El vestido), de Eugénie Lemoine-Luccioni, que me había entrevistado sobre mis series, «paños de ajuar», y allí había consagrado un capítulo también a la relación con mi madre.

Cuando leí este libro, lo que me interesó fue un capítulo que se llama «La segunda piel», que dice algo como, resumo: «En la vida uno tiene solo su piel, pero hay un error en las relaciones humanas, porque uno no es jamás lo que tiene». Dice cosas bastante divertidas: «Uno tiene una piel de chacal, pero es un perrito faldero. Se tiene una piel de hombre, pero uno es una mujer y recíprocamente». Jamás se tiene la piel de lo que uno es y no hay excepción a la regla

porque uno no es jamás lo que tiene.

Cuando leí este texto me dije que el psicoanálisis era aliado de la religión en lo que concierne a la imposibilidad de atacar al cuerpo, que había al respecto una prohibición en la que religión y psicoanálisis estaban de acuerdo muy bien. Entonces, el psicoanálisis comenzó a irritarme, porque se acercaba a posiciones que me molestaban particularmente.

J.-A. Miller: ¿Las posiciones que le molestaban, eran las de Eugéne, una mujer psicoanalista?

Orlan: Eran, ante todo, las de no poder tocar el cuerpo. Y al leer este texto, me dije, después de un tiempo de análisis que había quizás —poniendo algunas barreras y algunos parapetos a mi alrededor— la posibilidad de tocar el cuerpo sin que el cielo se me cayera en la cabeza, sin que esas viejas historias anacrónicas... Entonces tuve esta idea de que, al principio, por supuesto, me dio miedo, me inquietó. Y después, poco a poco, se volvió más clara. Me dije que estaba en la línea de todo mi trabajo precedente, a saber, una interrogación del estatuto del cuerpo en nuestra sociedad y particularmente del cuerpo de las mujeres y de todas las presiones sociales, políticas y religiosas que padecen y, podría agregar, la presión psicoanalítica. Me dije que tomando precauciones infinitas podía poner en su lugar algo sin perder mi serenidad, sin que hubiera problemas, intentando encontrar las soluciones para que haya el menor dolor posible. En principio escribí *Le manifesté de l'art charnel*, y después intenté encontrar cirujanos, lo que fue una búsqueda muy larga y muy difícil. Me encontré con cirujanos conocidos, muy agresivos y que se oponían mucho a lo que yo quería hacer. Por ejemplo, un cirujano al cual le mostré uno de mis libros y que, después de haberme dejado hablar dos minutos, visiblemente muy enervado tomó uno de sus libros, lo puso sobre el mío con un ruido infernal diciéndome: «Lo que usted hace no es arte, yo hago arte, yo soy quien soy el escultor. Observe a esta mujer, lo que ella parecía, esta fealdad, mire lo que yo hice de ella, ¡es una belleza! Le voy a decir lo que hay que hacer, usted no va en el buen sentido; si usted no tiene la nariz a treinta grados y el mentón en tal lugar, usted será imbesable y eso no irá en el buen sentido».

Llamé por teléfono a una psicoanalista con la cual estaba en análisis y a un psicoanalista con el cual no estaba. La primera me dijo de no hacerlo, fue muy impactante que haya salido de su reserva. Si yo le hubiera dicho: «Le hablo por teléfono porque me quiero suicidar», ella me hubiera probablemente respondido: «Si quiere, venga a hablar de ello, puedo verla esta tarde». Y el segundo me desaconsejó firmemente el hacerlo.

Entonces, me encontré con cirujanos que no querían operarme por-

que tenían miedo de que sus clientes pensarán que hacían monstruos. Me fue muy difícil encontrar uno. Y, finalmente, encontré a alguien que trabajaba en cartel con otros y que comenzó de una manera extremadamente prudente, que era muy irritante para mí porque era muy prudente, y para que nada malo sucediera hacía pocas cosas respecto a lo que habíamos previsto, pero esto me permitió ver dónde me metía y lo que podían hacer en un quirófano y... ¡no se hace todo! Porque hay que tomar, sin embargo, algunas precauciones para que todo ande bien, incluso con el equipo.

Comencé esto con la idea de poner figuras sobre mi cara, representaciones, de hacerme una nueva imagen para hacer nuevas imágenes y, sobre todo, para cambiar completamente de referente. Hay que decir que en la primera parte de mi obra todas las referencias son occidentales; a partir de las operaciones quirúrgicas, los referentes que elegí son referentes no occidentales, los precolombinos, los africanos y los indoamericanos y luego chinos...

J.-A. Miller: Que usted pudiera manipular su cuerpo —vuelvo a mi tema— como una exterioridad, como si fuera un objeto del mundo, para modificarlo, modelarlo, eso los interroga sobre lo que se desconectó. ¿Qué es lo que está desconectado entre usted y su cuerpo?

Orlan: ¡Es que este cuerpo está programado para un montón de cosas que no me gustan para nada! ¡Y sobre las cuales no tengo ningún control! Por ejemplo, cuando era adolescente de repente vi crecer mis senos, esa historia no me interesaba para nada. Yo no tenía para nada ganas de ser una mujer.

J.-A. Miller: Usted no tenía ganas de ser una mujer.

Orlan: ¡No! Tener críos como paridos por una vaca, todo eso me parecía extremadamente anacrónico. No tenía ganas de ser un vientre. Esa maquinaria no me interesaba para nada.

J.-A. Miller: ¿Ese rechazo ha sido precoz?

Orlan: Sí. Tuve mi primera menstruación joven, los senos comenzaron a crecer y después, en una época en la que el aborto y la píldora anticonceptiva no existían, ¡quedé embarazada! Encontraba a eso tan impensable, que verdaderamente creía que por mi voluntad y por mi decisión interior, no lo tendría, que no iba a andar... Y bien, ¡anduvo! Era absolutamente impensable, por fuera de mi voluntad, contra mi voluntad. Entonces mi cuerpo me jugó una mala pasada, me iba a hacer morir este imbécil cuando yo de ninguna manera tenía ganas.

J.-A. Miller: Usted, en el fondo tiene un fuerte instinto de vida.

Orlan: Y de muerte, probablemente como todo el mundo.

J.-A. Miller: **Es cierto que a veces haya un poco de fatiga.**

Orlan: ¿Fatiga de sí, quiere usted decir?

J.-A. Miller: Sí.

Orlan: A partir de un cierto estadio, todo lo que uno hace pese a las presunciones magníficas, las intenciones, los proyectos de sociedad, las declaraciones, deviene un fondo de comercio. Y uno no sale airosa de esa situación, si no lo hay es necesario que lo haya. Pero todo eso es una cuestión de gestión, de proporción entre la necesidad y la táctica, o las tácticas. ¿Cómo se hace para cuidar su vigilancia, su coherencia, para intentar no comprometerse, haciendo, sin embargo, algunos arreglos con el diablo, para no ser un suicida en su propio cuerpo? Y el diablo, son aquellos que nos rodean, es la sociedad, es lo que hace falta hacer para que la cosa marche, es el dinero.

J.-A. Miller: **En el fondo ¿usted es una persona prudente en el sentido aristotélico? Delibera sobre lo que va a hacer, calcula, razona en términos de proporciones: No todo de un lado, un poco acá también, usted re- parte. Son tantas marcas (¿democráticas?), si puedo decir, de reflexión.**

Orlan: Sí, lo más posible, pero sabiendo siempre que pasarán cosas de las que no tengo conciencia, o que no quiero. Es una tentativa de salir del marco, pero no es más que una tentativa.

J.-A. Miller: **¿Cuáles son, en el fondo, las obras que quedan? ¿Son los objetos, las fotos?**

Orlan: Como cualquier otro artista, tengo obras, y *storages* que cuestan caros: tenía 2000 metros cuadrados para mi retrospectiva. Entonces hay objetos físicos, verdaderamente. De hecho, su pregunta me lleva a decir que amo las marcas. Pero en Francia se detesta el cuerpo, se detesta la *performance*, se considera que las marcas son escoria.

J.-A. Miller: **Intento circunscribir el personaje que usted es, pero no lo logro.**

Orlan: Sin embargo, yo contaba con usted para ayudarme. (risas)

J.-A. Miller: **¿A partir de qué momento usted se pensó como una artista?**

Orlan: Sucedió poco a poco, hace mucho tiempo. Siempre quise hacer arte,

creo. Al principio quise ser exploradora, pero al mismo tiempo, hacer arte es también ser exploradora, porque una es investigadora, en todo caso, algunos de entre nosotros. Yo me vi más como una investigadora, alguien que crea acontecimientos y manifestaciones más que exposiciones, que quiere vender bien pero no quiere sobre todo ser una mercancía, en una época en la que uno está completamente como mercancía. Mis estudiantes siempre me preguntan cuáles son las soluciones para catar en las redes buenas, en qué galería, para vender. En mi época se hacía el «viejismo» (*vieux-isme*). Ahora se hace el «juvenismo» (*jeune-isme*). Vienen a buscar estudiantes de primario. A partir de que alguien pasó los 25 años es un viejo. Y si no alcanzó un cierto número de ceros en las ventas públicas, no es más cuestión que pase por las grandes galerías o los grandes museos. Y después hay una nueva tendencia: hay que trabajar absolutamente para el hiperlujo: no el lujo, el hiperlujo...

J.-A. Miller: ¿Qué es el hiperlujo?

Orlan: ¡Ah! ¡El hiperlujo! Hay que trabajar para los emires, los nuevos rusos, la mafia, los banqueros, los «grandes» de este mundo, los hiperricos que quieren materiales nobles, que hacen alarde de su *standing* como un auto de carrera, porque cuesta muy caro y se pone en los palacios. Es la tendencia, el hiperlujo. Yo no trabajo para el hiperlujo, ¡pero debería! Es todo un sistema, hay galerías que presionan a ciertos artistas a eso.

J.-A. Miller: ¿Y desde cuándo se está en el hiperlujo?

Orlan: Hace relativamente poco tiempo, pero ahora se habla cada vez más... Y durante ese tiempo el paquete de *spaghettis* aumentó, en seis meses, el 18.73 %... Y el ferroviario medio, que hace huelga en el momento actual, que gana 1000 euros por mes, tendrá una jubilación de 540 euros y no podrá ni siquiera alimentarse con pastas. Está el hiperlujo, pero se designa como la oveja negra a los ferroviarios que reclaman un poco de respeto y que rechazan la idea «Trabaje, consuma, reviente», que se intenta que entre en nuestras cabezas enfrentándonos los unos a los otros e intentando anular el derecho a la huelga.

J.-A. Miller: Usted es como su familia: un poco anarco, un poco progresista...

Orlan: Oh, usted sabe, yo participe del 68 como todo el mundo, a mi edad...

J.-A. Miller: ¿Y usted permanece fiel a eso?

Orlan: No sé si fiel, porque siempre tuve en cuenta el contexto. La herencia del 68 no hay que tomarla globalmente —actualmente funcionaría más— pero no es

necesario tirar todo en bloque. Siempre es el mismo problema con las herencias, ya sean de los padres o históricas: hay que tomar la parte que es buena y no estar solo en la resistencia y la crítica de lo que se hizo antes.

J.-A. Miller: ¿Usted es comunista?

Orlan: Busqué mucho, entonces formé parte de la Juventud Comunista en una cierta época, eso debió ser del 71 al 75...

J.-A. Miller: Un poco después de mí..., yo fui miembro del 64 al 66.

Orlan: Lo intenté. De hecho, mi ambición era ir a las universidades comunistas, porque encontraba que era una buena educación para una mujer aprender a tomar la palabra, ser didáctica, oponerse a su adversario con la palabra, con argumentos, mientras que nuestras madres nos enseñaron la impotencia, nos enseñaron a tejer, a cocinar y a coser, pero sobre todo a no tomar la palabra...

J.-A. Miller: Usted es una hija del padre.

Orlan: No sé por qué dice eso.

J.-A. Miller: Porque usted dice que su madre solo le enseñó la impotencia, y como veo que hay en usted una cierta insistencia sobre la fuerza...

Orlan: La mayoría del tiempo, las mujeres que más sufrieron la tradición la transmiten peor. Entonces, ella me enseñó a bordar los paños de mi ajuar, cosas que me volvían absolutamente impotente en público, en el afuera. Pero ella pensaba que había que hacerlo así. Era una buena madre... de la época. No tengo reproches violentos, porque todo eso actuó como una marca.

J.-A. Miller: Sí, pero tengo la impresión de que usted tenía otra relación con el lado paterno, más valorizado: la fuerza, la claridad, la determinación, la voluntad, la decisión. Son, tradicionalmente, imaginariamente, valores muy viriles. ¿Eso no viene de una marca paterna?

Orlan: Podría decirle que sí. Si usted lo dice es que debe ser verdad. Pero era un hombre de diálogo, de dar buenos ejemplos y que ayudaba con los quehaceres de la casa y hacía ricos platos. Usted tiene el ojo, usted tiene la oreja.

J.-A. Miller: Lo intento; pero, sin embargo, necesito la confirmación de las personas. Es una botella en el mar... ¿Es que esto le evoca algo?

Orlan: Sí, por ejemplo, él me enseñó esperanto, era una buena idea en esa época...

ca.

J.-A. Miller: ¿Era importante para usted, quizás, que él se lo enseñe (más que el esperanto)? ¿Era esperantista?, ¿creía en el esperanto como una vía para el porvenir de la humanidad?

Orlan: Sí, él viajaba mucho, encontraba gente que hablaba la misma lengua; el esperanto era toda una historia, era toda una red.

J.-A. Miller: ¿Y él, la guio un poco a su secta?

Orlan: A su historia. Yo creo que todos los padres hacen eso, ¿no?

J.-A. Miller: No todos los padres son miembros de una secta como la secta esperantista.

Orlan: ¿Es una secta, usted lo cree? Es un proyecto de sociedad donde todo el mundo puede comprenderse. Nuestros cuerpos son obsoletos para demasiadas memorias. Sueño con poner microprocesadores en mis implantes que me permitirían hablar todas las lenguas de los países que atravieso. También me enseñó el nombre de las estrellas.

J.-A. Miller: Eso es.

Traducción: María Inés Negri

De: <http://www.revistaenlaces.com.ar/> Revista *Enlaces. Psicoanálisis y cultura* N.º 14. Buenos Aires: Grama Ediciones, 2009. Traducción de la entrevista realizada por J.-A. Miller a la artista: «Initiation aux Mystères D’Orlan», revista: *Le Nouvel áne fevrier*, 2008, N.º 8, Edición Navarin 9 Rué Du-guay-Trouin, 75006, París.