

Jag är kanon

Om ORLANs performativa performance

Malin Hedlin Hayden

Man föds inte till kvinna, man blir det.

Simone de Beauvoir

Alltför ofta blandas de två begreppen *performance* och *performativitet* ihop med varandra, som om de vore synonymer och därmed betyder samma sak. Det gör de inte. Ett performance är inte per automatik performativt. Det förra är en konstform, medan det andra innebär en betydelsetvingande handling. När Judith Butler talar om "performance" är det det engelska ordet för handling/utförande som avses.¹ Jag använder här samma (engelska) ord, men som ett begrepp som på svenska refererar till konstformen. I relation till en serie verk av den franska konstnären ORLAN är det två olika aspekter som jag ska diskutera. Den första handlar om hur *kvinnlighet* och *skönhet* presenteras som bild, men även hur dessa utförs som handlingar. Den andra aspekten gäller skillnaden mellan de två begreppen ett performance och det performativa, men också hur de kan samverka i ett och samma konstprojekt. Det är således hur

Hur du refererar till det här kapitlet:

Hayden, M. H. 2017. Jag är kanon: Om ORLANs performativa performance. I Hayden, M. H. and Snickare, M. (red.) *Performativitet: Teoretiska tillämpningar i konstvetenskap*: 1. Pp. 80–100. Stockholm: Stockholm University Press. DOI: <https://doi.org/10.16993/bal.f>. License: CC-BY 4.0



Bild 11. ORLAN, *Closed-up on one of Laughters During the Operation*. Serie: 7th Surgery-Performance Titled Omnipresence. Date: 21 november 1993. Cibachrome diasec mount. 65 × 43 inch. Fotograf/institution: ORLAN (Copyright CC-BY- NC-ND)

ORLAN arbetar med visuella genusmarkörer i relation till västerländsk konst och kanon samt hur "skön kvinnlighet" kan representeras som denna text fokuserar.

ORLAN (f. 1947) använder framförallt sin egen kropp i sina verk, både som fysiskt arbetsmaterial och som symbolisk referensram. Hon är en multimedialkonstnär som arbetar med rörlig bild, skulptur, fotografi och installationer och det som hon själv benämner som *bio art* och *l'art charnel* ("köttslig konst").² Fokus i hennes konstnärskap har varit på relationerna mellan fenomen som kropp, kultur och beklädnader. Det verk som jag ska diskutera består av flera olika medier, även om hon själv kategoriserar verket som performancekonst: *La Réincarnation de Sainte Orlan ou Images nouvelles images* (Den Heliga Orlans reinkarnation eller Bild nya bilder) 1990–1993.³

1990 beslutar sig ORLAN för att "hon" ska återuppstå och påbörjar en omfattande förändringsprocess.⁴ *La Réincarnation de Sainte Orlan ou Images nouvelles images* är en serie kirurgiperformances som initierades i maj 1990 i samband med en utställning.⁵ Genom sammanlagt nio operationer av sitt ansikte var syftet att hon visuellt – det vill säga utseendemässigt – skulle komma att *efterlikna* en ideal form av förkroppsligad *kvinnlighet*.⁶ Detta *ideal* hämtade hon från konsthistorien, bland annat från mytologiska motiv skildrade i verk som alltså ingår i den västerländska kanon av konstverk. I ORLANs verk är plastikkirurgi den centrala arbetsmetoden och den fungerar som en skulptural process: att lägga till eller att karva bort ur ett redan befintligt material – det vill säga, den köttsliga materia som den egna kroppen är.⁷

Själva operationssalarna fungerade som konstnärens ateljé där verken (hennes ansiktsförändringar)

skapades. Varje operation planerades, utfördes och registrerades utifrån respektive förlaga; iscensättningar kunde innebära klädval som t ex klänningen av designern Paco Rabanne som både hon och läkaren bar vid den fjärde operationen reproduktioner föreställande den specifika originalbilden till varje operation, olika föremål, val av texter ur vilka hon läste under operationen och hur operationen skulle filmas och fotograferas (bild 12 & 13) Förutom kirurgen, som utförde det skulpturala arbetet, närvarade också ORLANs assistenter och vid ett tillfälle även en dansare.⁸

Eftersom en mänsklig kropp inte kan vara anatomiskt ideal, utan alltid består av någon del som avviker – eller så att säga inte håller måttet – kan man med hjälp av olika tekniker och urvalsmetoder justera detta. Hur man gör detta beror förstås på i vilken form denna justering ska skapas: om det handlar om en tvådimensionell avbildning eller en verklig, levande kropp. Med dagens tekniker kan man göra stora förändringar, som att till exempel låta operera om sitt ansikte eller andra delar av sin kropp. När det handlar om *avbildning*, oavsett formen och materialet för detta, behövs det dock förlagor och en plan över hur dels processen ska utföras dels en tydlig idé om det avsedda visuella resultatet.

Enligt myten om när den antika grekiske konstnären Zeuxis skulle måla den vackrast *tänkbara* "kvinna" utgick han från fem olika kvinnors kroppar. Hos dessa modeller fann han att olika kroppsdelar som enskildheter var ideala, medan varje individuell modells kropp i sin helhet inte var



Bild 12. ORLAN, *Lacan Operates: Reading and Proceed to Act with Paco Rabanne dress*. Serie: 4th Surgery-Performance Titled Successful Operation. Date: 8 december 1991. Cibachrome diasec mount. 65 × 43 inch. Fotograf/institution: ORLAN (Copyright CC-BY- NC-ND)



Bild 13. ORLAN, *I'm reading, he's operating me*. Serie: 5th Surgery-Performance Titled Operation Opera. Date: 6 july 1991. Cibachrome diasec mount. 65 × 43 inch. Fotograf/institution: ORLAN (Copyright CC-BY- NC-ND)

det. Zeuxis fragmentariserade således varje enskild kvinnas kropp och bara genom att utgå från den kroppsdel som han fann skönast kunde han förverkliga en *bild* av ideal kvinnlig skönhet. Genom att utgå från benen hos den ena, ansiktet hos den andra, armarna hos den tredje och så vidare kunde han i sin målning komponera en kropp så vacker att den bara kunde existera som bild: det vill säga, som ett ideal vilket han uppenbarligen inte kunde finna i verkligheten. Det handlade alltså om att ett (tänkt) universellt helhetsgrepp på kvinnlig skönhet endast kunde åstadkommas genom att omgestalta det partiella i form av en ny (ideal) sammansatt helhet. I målningen *Zeuxis väljer modeller till sin målning av Helena från Troja* (ca 1775–1780) har Angelica Kauffman tolkat denna myt och skildrar hur den manliga konstnären undersöker en modells underarm, medan tre andra gestalter inväntar granskningsprocessen. I sin bok om Kauffman skriver Angela Rosenthal att de förbereder sig för ”mästarens blick”, som avgör vilken av deras kroppsdelar som kan godkännas som förlagor.⁹ Med vår tids bildtekniker kan man fotografera en kropp och sedan modellera om den med användning av program som till exempel photoshop.

I ORLANs verk *La Réincarnation de Sainte Orlan* rör det sig däremot om kroppsliga modifikation; om en tredimensionell omgestaltning av det egna ansiktet med syftet att åstadkomma inte bara en visuell utan också en kroppslig (köttslig) representation av visuellt kanoniserad *kvinnlighet* som skulptural bild. Urvalsprocessen för ORLANs metamorfos var således en motsats till Zeuxis. Istället för att utgå från olika verkliga kroppar (förutom sin

egen som här fungerar som en motsvarighet till en duk) vände hon sig alltså till ett annat visuellt arkiv: några av konsthistoriens kanoniserade verk (men likt i myten om Zeuxis är det också här det visuella som skildrar ideal skönhet).¹⁰ Hon valde fem konstverk som på olika sätt representerar en idealiserad, universell och därmed ahistorisk kvinnlig skönhet *som motiv* och inte som verkligt levda kroppar. De kirurgiska ingreppen innebar att ORLANs panna kom att utgöra en tredimensionell avbildning (tolkning) av *Mona Lisa* (av Leonardo da Vinci, 1503–17), näsan utgick från en skulptur föreställande jaktens gudinna Diana (av okänd konstnär inom Fontainebleauskolan), munnen kopierades från Europa (François Bouchers *Europa och tjuren*, ca 1732) medan förlagan till kinden var Venus (Sandro Botticellis *Venus födelse*, 1485). Förebilden till ögonen – som både symboliskt och bokstavligt övervakade alla operationer – är Psyche som de målades av François Gérards i *Cupid och Psyche* (1798).¹¹

Konstverk som ingår i kanon hör till de verk man alltjämt återfinner reproducerade som illustrationer till översiktliga berättelser om konstens historia. De fyra namngivna konstnärerna ovan har troligen alla studenter som studerar västerländsk konstvetenskap vid universitet stött på, medan *Mona Lisa* är ett verk som också är bekant för en mycket större grupp av människor. Det är detta som titeln på min text syftar på: att genom kirurgi kroppsligen omforma sig till en visuell representation av själva kanon. I ORLANs verk är således själva den kroppsliga förvandlingen som en *process av betydelsebärande*

handlingar centralt i lika hög grad som resultatet vad gäller hennes eget utseende. Hennes verk innebär att förkroppsliga (åtminstone detaljer av) konstverk som en västerländsk kultur värderar allra högst. Men medan dessa verk behållit denna status, har inte skönhetsidealen alltid gjort det; det är inte de avbildade kvinnogestalterna som är kriteriet för värdet här, utan den exklusivitet som kommer ur det *icke reproducerbara* unika verket samt den konstnärliga skicklighet som verken är resultaten av. Från mitt tolkningsperspektiv som dels utgår från en feministisk position, dels från idéer om att både *kvinnlighet* och *skönhet* alltid är kontextuellt betingade visar ORLANs kirurgipformance att också kanon är en konstruktion: ett värdesystem med visuellt innehåll. Judith Butler talar mycket om *läsbarhet* i relation till genusidentiteter och det jag ska göra i det följande är att koppla detta begrepp till ORLANs förkroppsligande av kanoniska enskildheter.¹²

Butler menar att *genus* är ett kroppsligt fält för kulturellt spel med identiteter. Det innebär att ens genusidentitet därför inte kan grundas i biologiska betingelser, utan alltid är en *historiskt situerad* och *agerad* tolkning av de möjligheter som står till buds för att framställa sig själv som ett så tydligt läsbart könat subjekt som möjligt.¹³ De gester, beteenden och utseenden som vid en given historisk tidpunkt och som är socio-kulturellt situerade som just normativa genusformuleringar (som t ex kvinna, kvinnlig, icke-kvinnlig) är de enda som där och då (här och nu) är *läsbara* som (lyckade) utsagor

av genus och därmed identitet. Identitet som utsaga innebär här att man agerar (framför, visar upp) vissa specifika beteenden, gester och visuella aspekter som är kodade – och därför läsbara – enligt rådande genusnormer.¹⁴ Vissa utseenden och handlingar betyder alltså ”kvinna” och innebär att vi förstår en individ som just det när en person betar sig och ser ut som ”en kvinna”: därför är *genus* – likt *kanon* – ett representationssystem som utspelas i sociala rum. På liknande sätt är uppfattningar och värderingar om vad som är idealt föränderligt över tid.

Den diskurs som konstvetenskap utgör kan vi jämföra med hur Butler diskuterar kring normer och subjekt: nämligen att diskurser skapar de subjekt om vilka den handlar.¹⁵ Feministiskt inriktade konstvetenskapliga praktiker har (framförallt initialt) diskuterat och problematiserat idéer om konstnärssubjekt: till exempel som ett antagande om att konstnärer företrädesvis är män, eller att *manliga* konstnärer skapar bättre konst. I relation till detta har det *kvinnliga objektet* positionerats som motiv, inte som agent, i traditionell konsthistoria.¹⁶ I *La Réincarnation de Sainte Orlan* formuleras båda dessa positioner i en och samma verkliga kropp/materialitet: ORLAN ser ut som *kanon* (utseendet är motivet) och hon gör detta utseende som ett konstverk skapat av ett konstnärligt subjekt. Medan kroppens materialitet är utgångspunkten för performancet, är operationerna performativa i den meningen att de ”gör det de säger”. Performancet kan varken göras eller omformuleras i termer av att vara spelad (eller illusorisk) i teatral bemärkelse, utan är den handling som konstituerar ORLANs ansikte som ett visuellt faktum

(ett verkligt varande).¹⁷ Det är läsbart både som ett uttryck för något *kvinnligt* och som en handling som manifesterar detta fenomen både som och inom kanon.

Det är alltså våra handlingar som är utgångspunkten för hur vi sedan förstår oss själva: hur man identifierar sig själv. Dessa handlingar måste vara återkommande för att framstå som naturliga och självklara: också för en själv. De är inlärda och vi utför dem som en internaliserad aspekt av oss själva.¹⁸ I ORLANs verk sker denna repetition genom mängden operationer, samtidigt som det nya utseendet internaliseras direkt både på och av henne – blir henne i visuella termer. Om trovärdiga och därmed läsbara genusidentiteter skapas genom ett antal återkommande, samstämmiga men också olika uttryck och handlingar (d v s det räcker inte att ha till exempel en kort kjol på sig för att framstå som ”kvinna”), är det antalet förlagor av kanoniserade visuella uttryck för ”kvinnor” och det pågående arbetet (operationerna) som gör att vi kan tolka *Réincarnation de Sainte Orlan* som ett performativt performanceverk.

Om just förlagornas ansiktsdelar fanns vara ideala i sig enligt ORLAN är inte det viktiga här, utan om *var* hon hämtade dessa förlagor: i konstverk som valts ut och som cirkulerar inom allmän konstshistoria som *specifika* verk – dessa avbildade ansikten hör till de mest välkända inom den kontext som konstnärliga praktiker och konstvetenskap delar. Genom att låta transformera sitt eget ansikte antar hon en visuell likhet med några av alla de kanoniserade konstverk som föreställer ”kvinnor”. Likheten

gäller dock inte helheten: efter operationerna ser ORLAN varken ut som en målning av Boucher, eller som Botticellis version av Venus. Eftersom de olika ansiktsdelarna har helt olika referenter – förlagor – kan hon inte samtidigt likna alla de original som varit hennes utgångspunkter. Man kan tolka detta i termer av att ideala enskildheter komponerade till ett nytt utseende resulterar dels i olikhet i relation till respektive förlaga, dels i ett samlat visuellt uttryck för kanoniserade kvinnlighet skönhet. Naturligtvis spelar också materialet en viktig roll när det handlar om likheter och visuell representation i allmänhet: olja på duk är väsensskild från en människokropp.

Jag menar att *La Réincarnation de Sainte Orlan* är att i ett uttryck representera både kvinnlighet och kanon som en dels en konstativ utsaga, dels som ett performativt handlande. Enligt Butler kan kön, genus och sexualitet bäst förstås som ”performativa” iscensättningar, vilka innebär att vi inte handlar på bestämda sätt för att vi känner oss som kvinnor eller män. Tvärtom uppfattar vi oss själva som kvinnor eller män *därför att* vi handlar på bestämda sätt. Min poäng är att ORLAN med *La Réincarnation de Sainte Orlan* samtidigt arbetar med och i relation till båda dessa representationssystem och att detta verk är en performativ utsaga; hon reproducerar delar av kanoniska verk och gör sig därmed själv till en representation av kanon, samtidigt som hon visar på hur kvinnlighet är dels ett motiv, dels ett sätt att bete sig. Eller med Simone de Beauvoirs ord: ett blivande genom ett görande.

Det kan finnas en skillnad i om man talar om medicinska operationer i termer av skönhetsoperationer,

kosmetisk- eller plastikkirurgi. Det vill säga om orsaken är att ”förbättra” sitt utseende eller om det handlar om att återställa ett skadat ansikte. Men där den egna samtidens estetiska – och självförverkligande – ideal berörs samtidigt vad gäller alla tre aspekter. Den estetiska aspekten av *Réincarnation de Sainte Orlan* har olika och inte alltid överensstämmande konnotationer: estetik i relation till *konst* respektive estetik i relation till (uppfattningen av) det egna utseende. Det vill säga – beroende av vilket tolkningsperspektiv man har – om det primärt handlar om en estetisk förändring där kirurgin syftar till att i fysisk och därmed visuell bemärkelse låta försköna sig, eller om det kirurgiska ingreppet syftar till att (om-)formulera den egna kroppen/ansiktet som en estetisk kategori av *konst*.

Till skillnad från plastikoperationer som görs i helt privata och personliga syften, handlar det i relation till ORLANs verk om att på olika sätt kontextualisera kirurgin som en konstnärlig arbetsmetod och platsen som samtidigt en operationssal och ateljé. Förvandlingarna sker i form av konstformen performance, medan förvandlingen i sig är performativ i betydelsen att den är en förändrande handling – ett görande. Den visuella förändringen är bokstavligen inkarnerad (d v s förkroppsligad). Men konstverket är performativt också för att det rör sig om återkommande operationer som sammantagna representerar *ansiktet-som-kanon*. Den visuella representationen (ansiktet-som-kanon) fungerar som en *konstativ utsaga*: den befäster visuellt de kirurgiska ingreppen och resultaten av dessa.¹⁹

ORLAN använder sitt eget ansikte som en duk (plats), eller som en scen, där verket – och förändringen – sker;

det är på den yta som består av ansiktshuden, som utgör själva den materialitet till hennes "själavandringar". Reinkarnation betyder att ens själ antar en ny kroppslig gestalt efter döden. Det som symboliskt dör i ORLANs verk är hennes ursprungliga utseende. Hon har själv sagt att "kroppen är obsolet".²⁰ Butler menar att kroppen är en historisk idé; att en kropp är fysiskt materiell är inte samma sak som de kulturellt betingade normer och tolkningar den får sin betydelse via.²¹ Det är *att* och *hur* en kropp betyder som är det centrala här. Det är kroppar vi läser som genusmarkerade identiteter. Att anta en ny kroppslig gestalt skulle här alltså innebära att kroppens betydelse ändras.²² När ORLANs ansikte omgestaltas behöver det också omtolkas, oavsett om den fysiska materian det består av är densamma som före operationerna.

Medan ideal (i sträng bemärkelse) inte är realiserbara, fungerar de som kulturellt betingade förebilder och förlagor – inte helt olik normer. När till exempel "fylliga läppar" fungerar som ett ideal sker det just i bemärkelsen som ett åtråvärt utseende. När ORLAN utgår från visuella representationer av kvinnliga gestalter, ligger det högt värderade (som här får jämföras med det ideala) i det faktum att dessa verk tillhör en västerländsk konstkanon. Att anta dessa som förebilder för det egna ansiktet innebär att också anta kanon som förebild, men med den viktiga aspekten att det är ORLAN själv som placerar sig som ett *förkroppsligat uttryck* för kanon.²³

En viktig aspekt här är att de förvandlingar ORLANs arbete innebär förblir yttre: visuella tecknen i materiell/kroppslig/köttslig form. Huruvida individen ORLAN är eller uppfattar sig som mer "kvinna" (eller som en annan, förändrad kvinna) är

inte samma sak som att vara läsbar som *kvinna* eller som *kvinnlig*. När ORLAN blandar benämningarna för kvinna och man med varandra ("JE SUIS UNE HOMME ET UN FEMME")²⁴ markerar hon utsagor och antaganden som performativa genusmarkörer – inte den köttsliga kropp man också "är". Kroppen i sig har således ingen större betydelse för ens identitet som alltid är ambivalent, transformativ och osäkrad. Denna instabilitet mellan läsbarhet och varande är också det som Simone de Beauvoirs teori om att bli – eller tvingas till – "kvinna" syftar på.²⁵ ORLAN är konstnärens tagna konstnärsmamn, *persona*, och redan i sig en handling som destabiliserar tanken om en stabil, namngiven och singular identitet.²⁶

Austin anger inte själv ett absolut kriterium för hur man skiljer en performativ utsaga från en konstativ. Det gör däremot Klaus H Jacobsen i en artikel från 1971: "How to Make the Distinction Between Constative and Performative Utterances".²⁷ Med hjälp av hans resonemang ska jag bena ut skillnaden mellan performance och performativitet.

Enligt Jacobsen är den helt avgörande skillnaden att betydelsen i en konstativ utsaga inte är beroende av vem som uttalar den (d v s det sker ingen betydelsskillnad om du istället för jag säger att "ORLAN har opererat sig"). En performativ utsaga är däremot helt beroende av att en sådan överföring, eller överlåtelse, inte kan ske: den måste alltid utgå från ett specifikt subjekt och den måste ingå i ett (redan) upprättat åtagande. När Austin talar om performativa utsagor preciserar han dock att för att en handling, eller ett yttrande, ska vara performativt



Bild 14. ORLAN, *4th Surgery-Performance Titled Successful Operation*. Serie: 4th Surgery-Performance Titled Successful Operation. Date: 8 december 1991. Cibachrome diasec mount. 65 × 43 inch. Fotograf/institution: ORLAN (Copyright CC-BY- NC-ND)

måste kontexten där den sker vara accepterad som en "konventionell procedur" (som ingående i äktenskap), den som utför handlingen vara skäligen passande samt att proceduren måste fullföljas av samtliga inblandade (det blir inget äktenskap om en säger nej).²⁸ Om vi utgår från detta kan vi säga att ett *performance* är ett konstativt uttryck så länge som vem som helst kan utföra det utan att dess primära betydelse förändras.²⁹ På samma sätt är bildmotivet ansiktet-som-kanon konstativt eftersom det kan opereras fram på vem som helst (även om antalet nödvändiga operationer skulle variera).

Mycket forskningsarbete inom feministisk konstvetenskap har inneburit att leta fram kvinnliga konstnärskap, att forska och sprida kunskap om dessa. I

hög grad har detta utgått från en kanonkritisk position: att visa att det i det förflutna inte alls bara varit manliga konstnärer som skapat konst. Jag ska avsluta min diskussion med att koppla detta till ORLANs verk.

Den västerländska kanon består till stora delar av verk som skildrar kvinnliga gestalter, men de som har skapat dessa visuella representationer är oftare manliga konstnärer än kvinnliga.³⁰ Man kan därför se kanon som ett arkiv där kvinnlighet framförallt är ett motiv, medan agenten är manligt markerad. Att förändra kanon kan göras genom att skriva in andra verk, andra namn, och genom att förändra innehållet också förändra betydelsen av kanon. Jag vill alltså förstå *Réincarnation de Sainte Orlan* som en omformulering av kanon utifrån både innehåll och namn: motiv och handlande subjekt. Men, för att återknyta till Butlers teorier om genusidentiteter, är det framgångsrikt läsbart? Kan ORLAN passera som, eller skriva in sig i, kanon trots att hon efter operationerna inte alls ser ut som de kanoniska verken? Från ett feministiskt perspektiv är det viktigare att lyfta fram den störning som ORLANs verk innebär och därmed den förändringspotential som också ligger i performativa handlingar. Man föds inte in i kanon, men man kan operera sig den.

Vidare läsning

Estelle Barrrett & Barbara Bolt, red., *Carnal Knowledge: Towards a 'New Materialism' through the Arts*, I.B. Tauris, London & New York, 2013.

Peggy Phelan, *Unmarked: The Politics of Performance*, Routledge, London & New York, (1996), 2001.

Amelia Jones, *Self/Image: Technology, Representation and the Contemporary Subject*, Routledge, London & New York, 2006.

Amelia Jones, *Seeing Differently: A History and Theory of Identification and the Visual Arts*, Routledge, London & New York, 2012.

Tracy Warr & Amelia Jones, red., *The Artist's Body*, Phaidon, London & New York, 2000.

Vivian Sobchack, *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*, University of California Press, Los Angeles, 2004.

Joan W. Scott, 'Gender: A Useful Category of Historical Analysis', *The American Historical Review*, vol. 91, no. 5, 1986, pp. 1053–1075.

Malin Hedlin Hayden, "On Candice Breitz's *Becoming*", *n.paradoxa: international feminist art journal*, special issue "Translate/Narrate", KT Press, London, , 2007, s. 50–57.

Noter

1. Judith Butler, "Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory", *Theatre Journal*, Johns Hopkins University Press, vol. 40, nr. 4, 1988, s. 519–531.

2. Med *bio art* menas allmänt konst gjort av materia som hud, levande organismer, bakterier och där den konstnärliga tillverkningsprocessen använder metoder hämtade från bioteknik hämtade från den medicinska praktiken. Det var den brasiliansk-amerikanske konstnären Eduardo Kac som 1997 introducerade denna benämning. För ORLANs eget synsätt, se hennes manifest kring *art charnel*: <http://www.orlan.eu/> (Januari 2017). En artikel som diskuterar relationen mellan *body art* och *bio art* är Max Liljefors, "Bodies against meaning: De-Subjectification in Body Art and

Bioart”, *The Body as Gift, Resource, and Commodity. Exchanging Organs, Tissues, and Cells in the 21st century*, Martin Gunnarsson & Fredrik Svenaeus, red., Södertörns högskola, 2012, s. 169–203. 1992 visades utställningen *Post Human* på FAE Musée d’Art Contemporain i Lausanne. Temat var hur nya tekniker som bl a plastikkirurgi, genetisk manipulation och inopererade data-chip inte bara kunde förändra människor kroppsligen, utan därmed också påverka sociala relationer, självförståelse och identifikation. ORLAN var dock inte en av de representerade konstnärerna.

3. Se ORLANs hemsida under ”Works”, <http://www.orlan.eu/> (Januari 2017). Min översättning. 1971 döpte hon sig själv till Heliga Orlan. Om denna inkarnation skriver Barbara Rose: “Her incarnation as Saint Orlan focused on the hypocrisy of the way society has traditionally split the female image into madonna and whore. She played off this long-entrenched dichotomy by exposing only one breast (as the nursing Virgin Mary is depicted), to differentiate Saint Orlan from a topless pinup.” Barbara Rose, “Orlan: is it art? Orlan and the transgressive act”, *Art in America* 81:2 (February 1993), pp. 83–125. <http://web.stanford.edu/class/history34q/readings/Orlan/Orlan2.html>

4. Se text Kate Ince, *Orlan: Millennial Female*, Berg, Oxford & New York, 2000, s 98; Orlan, *Orlan: carnal art*, Éditions Flammarion, Paris, 2004. Se även Jill C O’Bryan, *Carnal Art: Orlan’s Refacing*, University of Minnesota Press, Minneapolis & London, 2005.

5. Se O’Bryan, s. 14. Samt Tanya Augsberg, “Orlan’s performative transformations of subjectivity”, i Peggy Phelan & Jill Lane, red., *The ends of performance*, New York University Press, New York & London, 1998, s. 285–315.

6. Operationerna ägde rum 21 och 25 juli, 6 september och 8 december 1990; 6 juli 1991; Februari 1992; 21 november samt 8 och 14 december 1993. Se Orlan, *Orlan. Carnal art*, Éditions Flammarion, Paris, 2004, s. 122 samt ”Biography”, *ibid.*, s. 248–249.

7. Redan 1979 gjorde Orlan ett videoverk direkt från operationsbordet. Hon var ansvarig för en utställning men drabbades innan vernissaget av utomkvedshavandeskap och behövde akut operation. Enda sättet att delta med ett eget verk blev därför att göra operationssituationen till utgångspunkten: ett *kirurgi-performance* som kunde visas som video. Idén blev att använda den medicinska/kirurgiska behandlingen som en *estetisk* situation. Verket heter *Urgence G.E.U.* Se Hans Ulrich Obrists intervju med Orlan, s. 196: *Orlan: Carnal Art* samt bilder s 118. Operationerna representerades som fotografier, videofilmer, installationer, teckningar i blod men fungerade också som ett skapande av de relikter (kroppsfagment) som Orlan använt i senare verk.

8. Dr. Chérif Kamel Zaar utförde de första sex operationerna. Den nionde utfördes av Dr. Marjorie Cramer, *Orlan. Carnal art*, s 130. Detta kirurgiperformance direktsändes till olika konstinstitutioner, se s. 130ff.

9. Angela Rosenthal, *Angelica Kauffmann: Art and Sensibility*, Yale University Press, New Haven & London, 2006, s. 4–8. Verket kan du se på: <http://www.19thcenturyart-facos.com/artwork/zeuxis-selecting-models-helen-troy>

10. Prototyperna för detta verk kan du se på: <http://oldsite.english.ucsb.edu/faculty/ecook/courses/eng114em/beautyorlan.JPG> (februari 2017)

11. Se Ince, s. 6. Återigen har O'Bryan något andra uppgifter. Hon anger att Gérards målning tillkom ca 1820. Den målning av Gérard som finns på Le Louvre är dock från 1798. Se: <http://www.louvre.fr>. Vidare anger hon att förlagan till munnen var Gustave Moreaus *L'enlèvement d'Europé* från ca 1876, medan den målning med samma titel som finns på Musée d'Orsay dateras till 1869. Se: <http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/catalogue-des-oeuvres>.

12. Butler om *läsbarhet*: se t ex Judith Butler, "Gender Regulations", *Undoing Gender*, Routledge, London & New York, 2004, s. 40–56.
13. Butler, "Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory".
14. Se Butler, "Gender Regulations".
15. Ibid., t ex s. 50.
16. För en diskussion kring fransk feminism och Orlan, se Ince t ex s. 2–6.
17. Butler, "Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory", s. 527.
18. Förutom de redan nämnda texterna av Bulter, se även Louis Althusser, "Ideology and Ideological State Apparatuses" (1969), i *Lenin and Philosophy and Other Essays*, Monthly Review Press, New York, (1971) 2001.
19. Austin talar om konstaterande utsagor (*constative utterances*) som antingen sanna eller falska, medan performativa utsagor är antingen lyckade eller misslyckade (även om han benämner detta som "happy or unhappy"): s. 54.
20. ORLAN i *Orlan. Carnal art*, s. 126.
21. Butler, "Performative acts and gender constitution: an essay in phenomenology and feminist theory".
22. Detta kan i en vidare jämförelse relateras till transsexualitet och könsbyten – oavsett om det senare innebär ett byte av namn och/eller att på kirurgisk väg byta kön. Se t ex Butler, "Gender Regulations".
23. Andra konstnärer som skapat verk i direkt relation till kanoniska konstverk är t ex Cindy Shermans serie *History Portraits* och Yasumasa Morimuras svit *Princess of Art History*.

24. Där korrekt franska skulle lyda: Je suis *un* homme et *une* femme. Dvs, 'une' används framför feminin artikel, 'un' framför maskulin artikel.

25. Simone de Beauvoir, *Le Deuxième sexe*, Gallimard, Paris, 1949. 2002 publicerades de ursprungligen två delarna för första gången i svensk översättning: Simone de Beauvoir, *Det andra könet*, översättning av Adam Inczédy-Gombos & Åsa Moberg, Norstedts, Stockholm, 2002.

26. Se <http://www.orlan.eu/f-a-q/> (februari 2017)

27. Klaus H Jacobsen, "How to Make the Distinction Between Constative and Performative Utterances, *The Philosophical Quarterly*, vol. 21, no. 85, Oxford University Press, 1971, s. 357–360.

28. Se Austin, s. 14–15.

29. Exempel på performance som har uppförts flera gånger är t ex Marina Abramovičs *Imponderabilia* som iscensattes av andra medverkande vid hennes retrospektiva utställning på MoMA, New York, 2010. Elin Wikström har gjort verk som är just repeterbara: t ex Rebecka väntar på Anna, Anna väntar på Cecilia, Cecilia väntar på Marie..., 1994.

30. När konstnärer markeras på detta sätt handlar det alltså om att fysiologiskt markera individer; manliga avser här de människor som utifrån fysiologisk bemärkelse benämns som män. Butler menar dock att både kön och genus är konstruktioner.