

影像中的肉體雕塑：
歐蘭《自我混種》系列中的「實體」
媒材

Carnal Sculpture in Images:
The “Substantial” Medium in ORLAN's *Self-
Hybridation Series*

劉京璇 | Ching-Hsuan Liu

國立嘉義大學視覺藝術學系專案助理教授
Project Assistant Professor, Department of
Visual Arts, National Chiayi University

來稿日期：2024年2月24日

通過日期：2024年5月8日

摘 要

以往的藝術家以各種繪畫或雕塑的材料形塑人體，而創造肉體藝術（art charnel）的藝術家歐蘭（ORLAN）則以手術的方式直接地對自己的肉身進行塑造，並使用「雕塑」（sculpture）來形容她對自己身體的操作，以此反應與對抗外在世界的價值觀對女性身體的壓迫。她將身體視為雕塑的媒材，也將被雕塑過的身體視為作品。然而在 1994 年後，歐蘭的《自我混種》（*Self-Hybridation*）系列作品將所有對肉體的雕塑轉移到了影像之中進行，不再對自己的身體進行手術的改造。

此般創作形式的轉變雖是從一個實實在在的肉體材料換成了似乎無關痛癢的虛擬影像，但它仍被歐蘭視為是經歷手術塑造後，另一種對自己身體改造的延續。因此，解讀這系列作品的關鍵似乎在於如何將歐蘭創作的核心材料「肉體」，延續到其影像作品的詮釋之中，賦予影像中的歐蘭形象更多現實意義的實體感。本文首先爬梳歐蘭的肉體藝術脈絡，與她對應且試圖扭轉的基督教文化，接著從歐蘭《自我混種》系列作品中分析這些影像形式的作品如何能召喚她實際的肉體。最後，本文以「這是我的身體」（*Ceci est mon corps ; Hoc est corpus meum*）作為詮釋的途徑，並引用基督聖體實體轉變（transubstantiation）的相關探討與相關再現理論加以詮釋歐蘭《自我混種》系列的影像作品。在這個詮釋下，肉身的材料或許得以在影像中更加實體地存在，並更加接近於某種實質地被雕塑的意義。

關鍵詞：歐蘭、自我混種、這是我的身體、實體轉變、再現

Abstract

While artists used media for painting or sculpture to shape the human body, ORLAN, the artist who created carnal art (art charnel), used surgical operation to sculpt her own body, and used the term “sculpture” to describe the transformation of her own body, as a way of reacting to and resisting the oppression of the values of the external world on the female body. She considered the body as a medium for sculpture, and the sculpted body as a work of art. However, after 1994, ORLAN’s *Self-Hybridation* series moved all the manipulation of the physical body into images, and no longer performed surgical modifications on her own body.

Although such a change in the form of creation from the actual physical material to the virtual image, the *Self-Hybridation* series are still regarded by ORLAN as another continuation of her body sculpture after the plastic surgery. Therefore, the key to interpreting this series of works seems to lie in how to extend the core material of ORLAN creation, “body”, into her image works, and to provide the images more realistic sense. This article firstly examines ORLAN’s carnal art and the Christian culture that she corresponds to and tries to reverse, and then analyzes how the works of the *Self-Hybridation* series can evoke her physical body. Finally, this paper takes “This is my body” (Ceci est mon corps; Hoc est corpus meum) as an approach to interpretation, and invokes the related discussions on the Eucharist and the related theories of representation to interpret ORLAN’s *Self-Hybridation*

series. Under this interpretation, the body as a medium may be able to exist more physically in the images and assume a certain meaning of being substantially sculpted.

Keywords: ORLAN, *Self-Hybridation*, This is my body (Ceci est mon corps ; Hoc est corpus meum), transubstantiation (transsubstantiation; transsubstantiatio), representation (représentation).

一、前言

法國藝術家歐蘭（ORLAN, 1947-）¹自 1964 年出道至今，所關心的議題常圍繞著各種文化、傳統、政治與宗教所帶給人們的壓迫，以及這些壓迫如何地被人們所內化，又如何地在他們的身體上顯現的問題。爲了抵抗這些壓迫，她的創作歷程不斷地透過對自己身體的發明（invention）與雕塑（sculpture），借以表示人們的身體、身分、樣貌與姿態，甚至受外在世界影響的價值觀，是可以透過某種再造而獲得解脫與自由的。²

她的創作不僅使用身體，更透過整形手術對身體直接地改造與再造。若以往的藝術家用常見的雕塑材料製作作品以模仿自然，歐蘭則是跳過這個再現，直接地在現實上操作，將自己的身體當作媒材加以雕塑，也讓肉體被塑造的成果等同於作品。甚至在某些作品中，歐蘭扭轉了以往藝術家對現實模仿並將之理想化的過程，以西方藝術史中某些極具知名度，甚至讓後世藝術家效法的作品當中的女性形象作爲自己整形的參考，將原本存在於影像形式中被理想化過的藝術再現帶回到現實之中。如此的操作似乎示範了主流文化對於美的價值觀如何

1 本名為 Mireille Suzanne Francette Porte。歐蘭有次填寫支票時，不經意地將自己的本名的縮寫 M. Porte 寫得像是 Morte（法語形容詞「死亡」的陰性形式）。此後她將 morte 這個字當中的 or- 提出作為開頭，接上 -lan 的結尾，成為 ORLAN。歐蘭強調這個名字的每一個字母都必須是大寫，因為她希望自己的名字不要隱沒於文字的行列之中。參見歐蘭藝術家官網：ORLAN, “F.A.Q.,” *ORLAN*, last modified n.d., www.orlan.eu/f-a-q/.

2 ORLAN, “De la self-hybridation aux cellules souches,” *Les actes de colloques du musée du quai Branly Jacques Chirac*, last modified December 01, 2009, <http://journals.openedition.org/actesbranly/45> 與 Lisanne Nadeau, “Entrevue ORLAN,” *Inter*, no. 135 (2020): p. 69.

具體地壓迫於女性的身體上，亦批判著它若實現於真實之中是如何地殘忍。

而歐蘭在1994年以後陸續推出的《自我混種》(*Self-Hybridation*)系列作品，則不再使用自己的肉體作為媒材，改以影像中的身體繼續進行塑形與改造。歐蘭所進行的整形手術是一種在現實中面對外在壓迫所進行的抵抗，然而當她突然地將創作全數轉移到影像之中時，不免讓人疑惑她的作品是否就此回到了柏拉圖所謂的洞穴之中，從原本的真實降級為真實的影子？³此外，在二維度影像形式中的各種造形操作，可能也缺乏與歐蘭原先以實體肉身作為創作媒材的脈絡銜接。不禁令人提問，歐蘭的身體是否就如退役的運動員身體一般隱沒在其創作生涯之中？然而，歐蘭於後續的創作論述中並沒有拋棄身體（而且是她自己的肉體）的重要性，她認為以手術操作肉體雕塑的系列是一種激進的形式，但其《自我混種》系列的影像的作品仍是手術操作的系列的延續。⁴因此，本文試圖思考如何在歐蘭這系列影像的作品中找尋藝術家真實身體的臨在。

本文將爬梳歐蘭透過醫學手段雕塑自己身體的創作論述與脈絡，並指出她於作品中所對應的基督教文化，進而推展到她如何以自己整形過後的結果轉移至影像中繼續塑造，並試圖分析這些影像中的操作

3 例如於歐蘭正值《自我混種》系列於畫廊展出期間的某次專訪中，訪問者開門見山地提到，相較於歐蘭以自己的身體進行手術而達成雕塑的創作路線，數位影像的操作看似是相當大的背離，見 Robert Ayers and ORLAN, "Serene and Happy and Distant: An Interview with ORLAN," in *Body Modification*, ed. Mike Featherstone (London, Thousand Oaks and New Delhi: Sage, 2000), p. 176.

4 Robert Ayers and ORLAN, "Serene and Happy and Distant: An Interview with ORLAN," p. 176.

如何召喚歐蘭實際的肉體，同時指出這些作品中存在著哪些以身體作為實體材料的特質。而對於影像或其他形式中的身體要如何在邏輯與語言中被賦予實際肉身的意義，本文則引用歐蘭在發表《自我混種》系列論述時（與自此以後）常使用的一句話：「這是我的身體，這是我的程式」（*Ceci est mon corps, ceci est mon logiciel*）做為詮釋此課題的途徑。這句話的前半段與《聖經》（*Bible*）所記載，於最後的晚餐時耶穌拿起麵餅所說的「這是我的身體」（*Hoc est corpus meum*）相同，而這句話也是使天主教信徒將被祝聖過的麵餅視為耶穌肉身真實臨在的關鍵。這句話的運作機制對法國哲學家與結構主義藝術史家路易·馬罕（Louis Marin）而言，示範了如何在話語中將說話的主體抹去，使其成為再現，又毫無保留地在接受者的認知中成為它所欲再現的事物，完成再現最極致的力量：取代真實本身。⁵而此般取代真實的課題對於藝術的再現亦可以有相當重要的啟發。當馬罕對儀式中的基督聖體以符號再現的角度進行的分析，將之作為一種語言與符號的運作機制，於本研究中連接上歐蘭身體於影像中的存在狀態時，在詮釋上可以使歐蘭於《自我混種》系列影像中所有對於肉體的擠壓、拉扯、雕刻、塑造，被賦予更多在真實肉體，也就是實體的媒材上操作的意涵。在這樣的詮釋途徑之下，若以往藝術的再現問題追求著作品「像是」某事物的效果，在「這是我的身體」的詮釋中則具有作品更加接近它欲再現的事物的功能，更加進一步地在觀眾的認知中取代現實，並且在這般的替代機制中，使藝術的再現課題與現實的關係開啓一種新的探討向度。

5 見 Louis Marin, *La Critique du discours. Sur la Logique de Port-Royal et les Pensées de Pascal* [1975] (Paris: Minuit, 2018), Google Play ebook.

二、肉體雕塑之創作脈絡

歐蘭 1965 年開啓了一系列以《身體－雕塑》(*Corps-sculpture*) 為名的黑白攝影。雖然身體於此時僅是歐蘭攝影的對象而非媒材，但在這系列作品的命名與創作手法中，身體與雕塑的概念已被連結在一起。於此系列作品的影像中，歐蘭將自己的身體以奇怪的姿勢與視角呈現，將身體當作像是可以被任意凹折的媒材。而她的臉龐在此系列作品中常技巧性地被頭髮或身體所遮掩住，有時也使他身體的樣貌與姿態類似只剩下軀幹或四肢的古代雕塑殘骸。

延續著《身體－雕塑》系列的概念，歐蘭於 1989 年發表了〈肉體藝術宣言〉(*Manifeste de “L’Art Charnel”*)⁶，替她以肉體作為創作媒材的脈絡加深了論述。她在宣言當中提及：

肉體藝術是傳統意義上的自畫像作品，但採用了它當代的技術手法。它在毀損和重塑之間搖擺。它被銘刻在肉體中，因為我們的時代已經開始賦予這種方式的可能性。身體變成了「修改過的現成物」，因為它不再是那理想上只需要簽名的現成物了。⁷

6 ORLAN, “Manifeste de ‘L’Art Charnel’,” *La Voix du Regard*, no. 12, printemps (1999): pp. 49-50.

與 ORLAN, “Carnal art Manifesto,” in *ORLAN: A Hybrid Body of Artworks*, ed. Simon Donger, Sinon Shepherd and ORLAN (Abingdon: Routledge, 2010), pp. 28-29.

7 “L’Art Charnel est un travail d’autoportrait au sens classique, mais avec des moyens technologiques qui sont ceux de son temps. Il oscille entre défiguration et refiguration. Il s’inscrit dans la chair parce que notre époque commence à en donner la possibilité. Le corps devient un ‘ready-made modifié’ car il n’est plus ce ready-made idéal qu’il suffit de signer.” ORLAN, “Manifeste de ‘L’Art Charnel’,” pp. 49-50.

歐蘭希望透過肉體藝術（art charnel）探討宗教、社會與文化等層面帶給人類身體的各種框架與限制。她指出基督教傳統中受苦的身體拒絕了愉悅，⁸ 但她的肉體藝術不渴望痛苦，不尋求它作為淨化的源泉，亦不將其視為救贖的途徑。⁹ 基督教文化於西方表演藝術（performance art）、身體藝術（body art）的發展脈絡中，有著不少影響與啟發，特別某些藝術家藉由身體的痛苦達到淨化與救贖。¹⁰ 歐蘭於宣言中表示肉體藝術是無神論的（athéisme），但她似乎不是將基督教文化排除，而是將基督教文化中的肉身概念加以改變、扭轉：「肉體藝術將身體轉化為語言，以肉體創造語言扭轉基督教道成肉身¹¹的原則；……¹²」其中道成肉身的「道」（Verbe）與語言（langage）之意相近，歐蘭欲以此語言遊戲指出，肉體藝術以肉體作為材料與媒介，引導著語言與論述的出現。¹³

8 ORLAN, "This is my body...this is my software," in *ORLAN: A Hybrid Body of Artworks*, p. 43.

9 見 ORLAN, "Manifeste de 'L'Art Charnel,'" pp. 49-50. 與 ORLAN, "L'art charnel" (Carnel Art), in *ORLAN: Ceci est mon corps, ceci est mon logiciel* (London: Black Dog, 1996), p. 92.

10 RoseLee Goldberg, *Performance Art: from Futurism to the Present*, third edition (Thames & Hudson, 2011), pp. 163-165.

11 "Et Verbum caro factum est." 出自《聖經》*Evangelium secundum Ioannem* 1:14，指上帝之道（聖言，Verbe）透過瑪麗亞降生為耶穌，成為一個完整且具有肉身的人，也同時是具有神性的神。另，道成肉身也常以拉丁文 *incarnatio* 一字表示。

12 "L'Art Charnel transforme le corps en langue et renverse le principe chrétien du verbe qui se fait chair au profit de la chair faite verbe; [...]" ORLAN, "Manifeste de 'L'Art Charnel,'" pp. 49-50.

13 ORLAN, "L'art Charnel," p. 89. 另見 Claire Ané, "Mon corps est devenu un lieu public de débat," *Le Monde*, March 22, 2004, last modified April 23, 2009, www.lemonde.fr/vous/article/2004/03/22/orlan-artiste-mon-corps-est-devenu-un-lieu-public-de-debat_357850_3238.html.

最直接地實踐〈肉體藝術宣言〉的作品，可謂歐蘭在自己身體上所進行的實質塑造。若以往的藝術家是利用繪畫、雕塑等形式處理造形，製作肖像，歐蘭則將自己的身體作為首要的材料，在 1990-1993 年代經歷數次整形手術，以重新塑造自己的肖像。¹⁴ 雖然整形手術的手法看似殘忍，但歐蘭以「肉體藝術」一詞稱呼自己的創作，區別了身體藝術與肉體藝術兩者的不同：許多身體藝術家在探索身體這個媒材的同時，常以接近自虐的手法操作於自己的身體上，藉以探索它的極限。為了呈現出這個極限，身體藝術家勢必忍受各種的痛苦；然而肉體藝術追求的是愉悅。歐蘭認為痛覺是身體的一種警訊，可是忍受痛苦卻是一種選擇，藝術家可以選擇不要承受，不要強調它，因此歐蘭的整形手術皆是在麻醉過後施行，並在錄影當中保持著微笑。¹⁵ 這樣的方式實現了〈肉體藝術宣言〉追求愉悅且避免痛苦的理念，將肉體作為某種客體化過後的創作材料，在修整、切割、雕琢的同時不需要考慮痛覺，也讓肉體更加地像是作者可以隨心所欲對待的材料；同時，她也透過如此引人注目的作法，將這個肉體變成眾人討論的對象，將「道成肉身」的順序反轉，利用肉體創造語言。

歐蘭以整形手術重新塑造自我肖像的目的並非是為了變美，¹⁶ 而是為了改造她被固有的框架所約束的身體。例如她選擇將西方女性在

14 ORLAN, "L'Art charnel," p. 84.

15 ORLAN, Conférence "Femme avec tête(s)" (conversation avec Donatien Grau, Amphithéâtre Richelieu, Sorbonne Université, Paris, November 8, 2019) 與 ORLAN, "Manifeste de 'L'Art Charnel'," p. 50.

16 ORLAN, Conférence "Femme avec tête(s)" (conversation avec Donatien Grau, Amphithéâtre Richelieu, Sorbonne Université, Paris, November 8, 2019).

整形時常用來墊高顴骨的墊子（*prothèses*）植入到自己太陽穴的位置。¹⁷這兩塊突起物後來也成為她個人標誌性的外貌特徵。觀眾於歐蘭本人的臉上，或所有包含她形象在內的作品中，皆可以看到她的太陽穴有著兩個不屬於一般人體的突起物。而她本人亮相時，也常在這兩塊隆起的形狀上打上使它們看起來更明顯的白色亮粉。如此突顯人體部位置換的操作，強調了她對於自身的身體有著不受外界框架束縛的自由，亦擁有對自己的身體進行發明、再造與組合的能力。

此外，歐蘭更透過對自身的塑像探討了西方藝術中的女性身體的再現。她最先以電腦軟體將自己的肖像和藝術作品中的女性形象結合，與整形醫師探討其可行性後進行整形手術。她所參考的範例主要為桑德羅·波提且利（Sandro Botticelli, 1445-1510）的〈維納斯的誕生〉（*La nascita di Venere*, 1485）、李奧納多·達文西（Leonardo da Vinci, 1452-1519）的〈蒙娜麗莎〉（*Gioconda*, c. 1503）、楓丹白露畫派（École de Fontainebleau）藝術家的〈獵人黛安娜〉（*Diane chasserresse*, 1540 / 1560）、弗朗索瓦·熱拉爾（François Gérard, 1770-1837）的〈賽姬與愛神〉（*Psyché et l'Amour*, 1798）、古斯塔夫·牟侯（Gustave Moreau, 1826-1898）的〈朱彼特與歐羅巴〉

17 歐蘭很常提及關於這樣的操作，是讓人們在尚未見到她以前，聽到這是個帶有兩個腫塊突起的女人時，會認為她一定是個怪獸。但在見到她的樣子以後，又會有不一樣的想法，見 ORLAN, "L'Art charnel," p. 91.

(*Jupiter et Europe*, 1868)。¹⁸ 此番作品的製作是先將這些畫作的影像放在歐蘭臉部的影像上以合成出新的數位圖像，再由這個新的圖像透過醫學手術於現實之中製作出新的歐蘭形象，因而這個系列的標題被命名為《聖歐蘭的轉世一新的影像》(*La Réincarnation de Sainte-ORLAN ou images nouvelles-images*)。以歐蘭的話來說，是要使自己於呈現 (*présentation*) 與再現 (*représentation*) 之間變得模糊而無法定義。¹⁹

若以往的藝術家是以現實中的人體作為再現所參考的依據，甚至常將之加以美化、理想化，歐蘭則是反向地參照藝術作品中的形象作為模仿的依據，並將之拉回到現實之中，直接去雕塑現實，修改現實——也就是她的肉身。亦即，歐蘭將以往只能在藝術創作中執行的各種操作，帶到現實的世界中操作。與此同時，歐蘭可能也以這般強烈的手段批判了主流文化對於美的定義如何以一種隱晦的暴力形式施加於女性身體之上，亦透過創作突顯這種暴力實現於真實之中的過程。

18 ORLAN, "L'Art charnel," pp. 88-89.

由於歐蘭以整形手術雕塑肉體的目的並非是為了變美，但選擇了這些藝術史中典範作品裡的形象加以模仿，可能相當容易被誤解為她僅是想要在外貌上成為這些美的典範的意味。因此她曾解釋選擇這些作品中的女性角色的原因：選擇黛安娜，是因為她於希臘神話中的形象是個不服從於男性，且相當積極，甚至具有侵略性的女神；而選擇蒙娜麗莎則是因為有許多人認為她的樣貌與達文西（而且是一名男性）的臉型重疊，與歐蘭將不同形象透過整形疊合而加到自己的臉上的操作有著某種相應的意義；此外她表示牟侯並非她最喜歡的藝術家，但她喜歡牟侯的歐羅巴處於某種未完成的狀態。見 ORLAN, "L'Art charnel," pp. 88-89.

19 歐蘭談及此「模糊」時以義大利文 *sfumato* 稱之，為文藝復興時期出現的一種將輪廓模糊、柔焦的繪畫技法。見 ORLAN, "This is my body... this is my Software," p. 41.

而此番將外在世界對於身體隱晦的暴力以藝術創作具體化地呈現，在歐蘭的創作邏輯中，亦可以被解讀為一種呼應耶穌以肉身犧牲、獻祭（sacrifice）的概念，²⁰ 甚至可以是對應著此概念進而加以扭轉的操作。若基督肉身的受難與犧牲是爲了將世人從原罪之中救贖而使他們獲得自由，歐蘭將自己的肉身奉上，變成為藝術的材料而進行雕塑，經歷的多次手術所引起的關注與討論，或許也可以被視為一種爲了解救被傳統、社會、宗教與文化所束縛的身體而做的行爲。只是她透過硬膜麻醉的方式，讓這個犧牲本身不是如此痛苦，如同她所言，希望自己的肉體藝術能反轉道成肉身，並追求快樂的身體。並且，歐蘭似乎也以相關的經典、教義、宗教物件、儀式架構製作了不少相關作品：例如歐蘭接受整形手術時，保存了醫師所移除的組織，並將其封存到樹脂之中，於 1992-1993 年製作了數個以聖物箱爲名的作品，²¹ 稱爲《聖物箱，「我的肉體、文字與語言」》（*Reliquaires, “Ma chair, le texte et les langages”*）系列。²² 這些聖物箱上引述了

20 Julie Clarke, “The Sacrificial Body of ORLAN,” ed. Mike Featherstone, *Body Modification* (London, Thousand Oaks and New Delhi: Sage, 2000), pp. 187, 195-196. 全文亦將歐蘭創作脈絡中諸多與基督教文化對應的元素做了細緻的爬梳與分析，見 pp. 185-208.

21 ORLAN, “La Réincarnation de Sainte-ORLAN ou images nouvelles-images / 1ère Opération-chirurgicale-performance, 14 Juillet 1990,” *ORLAN*, last modified n.d., <https://www.orlan.eu/works/performance-2/>

22 其中幾件重要的作品如〈大聖物箱，「我的肉體、文字與語言」第 10 號〉（*Grand reliquaire, “Ma chair, le texte et les langages” n°10*）、〈小聖物箱，「身體……只是套服裝」〉（*Petit reliquaire, “Le corps... n'est qu'un costume”*）、〈反轉基督教道成肉身之原則〉（*Petit reliquaire, “Renverser le principe chrétien du verbe qui se fait chair”, 1992*）、〈我的肉體與霓虹的聖物箱第五號〉（*Reliquaire de ma chair avec néon n°5, 1993*）等。

法國作家米榭·賽荷 (Michel Serres) 所寫的一段文字：「這個奔跑的怪物……可以讓我們看到它皮膚下的什麼？是的，血液與肉。科學談及器官、功能、細胞與分子，以承認我們已經很久不在實驗室中談及生命了，……²³」雖然聖物箱與聖體櫃 (tabernacle) 仍有所不同，前者裝的多半是聖人的遺骸或使用過的貼身物件，後者則是盛裝基督聖體 (麵餅) 的櫃子。但此段文字當中的「肉體、血液」等文字，似乎呼應了基督於最後的晚餐所提呈的餅與酒，「生命」似乎也對應著耶穌是所謂的「生命之糧」。此外，歐蘭在接受整形手術時，保留了擦拭其血液與體液的紗布，隨後利用影像轉移的技術將自己的肖像印製到這些紗布上而製作了一系列的《裹屍布》 (*Saint-suaires*)。這個肖像既是歐蘭的影像，同時又涵蓋著她實質身體的一部分。《裹屍布》系列的命名對應著今日被視為聖物的杜靈裹屍布 (*Suaire de Turin*)。²⁴ 對於天主教信徒而言，此聖物是證實基督受難情節的某種直接印記。而歐蘭將作品命名為裹屍布時，似乎也將自己經歷的手術與基督的犧牲做了類比與對照，如同裹屍布一般，沾附著她身體的一部分，也見證她的犧牲。

23 “Le monstre courant, [...], que pourrait-il nous faire voir, à présent, sous sa peau ? Oui, le sang et la chair. La science parle des organes, des fonctions, de cellules et de molécules, pour avouer enfin qu'il y a beau temps qu'on ne parle plus de vie dans les laboratoires, [...]" 此段文字亦在不同版本的聖物箱中以希伯來文、英文、阿拉伯文等翻譯呈現，亦曾於哥本哈根一座由教堂改建的藝術中心尼古拉斯藝廊 (Nikolaj Kunsthal) 中展出。

見 ORLAN, “Reliquaires, ‘Ma chair, le texte et les langages’, 1992-93,” *ORLAN*, last modified n.d., <https://www.orlan.eu/works/mixed-media/>

24 作品製作說明與圖版參見歐蘭藝術家官網 ORLAN, “Reliquaires, ‘Ma chair, le texte et les langages’, 1992-93,” *ORLAN*, last modified n.d., <https://www.orlan.eu/works/mixed-media/>

而歐蘭在 1993 年於紐約所進行的第七次手術中，以當時先進的衛星連線技術，將手術的畫面即時轉播到紐約的桑德拉·傑林（Sandra Gering）藝廊、巴黎龐畢度中心（Centre Georges Pompidou）、班夫（Banff）的多媒體中心（Multimedia Center）、多倫多的麥克魯漢中心（McLuhan Center）與其他十多處。²⁵ 觀眾可見到手術室的牆上放置了標示不同時區的時鐘，歐蘭似乎是藉此表示這件作品是同步地放映到世界的不同角落。作品的命名概念以「遠端呈現」（*téléprésence*），呼應著神學中「無所不在」（*omniprésence*）的概念，²⁶ 指神的存在並不局限於特定的時間或地點，而能夠無處不在。此處的文字遊戲將 *téléprésence* 與 *omniprésence* 的字尾「在場」（*présence*）相互呼應，似乎也與歐蘭希望以本尊以外的方式於其他地方出現、在場的概念有著某種連結。

三、於影像中召喚肉身的實體感

我想要以各種形式的自畫像塑造自己，自我發明。
任何的再現都是不夠的，但不做可能會更糟。²⁷

——歐蘭，2016

25 可參見紀錄片 *Omniprésence*, directed by ORLAN (ORLAN studio, 1993). 83 minutes, vidéo couleur, sonore.

26 Julie Clarke, "The Sacrificial Body of ORLAN," pp. 199-201.

27 "J'ai voulu me sculpter, m'inventer moi-même sous diverses formes d'autoportraits. Toute représentation est insuffisante, mais ne pas en produire serait pire." Ouest-France, ed., "ORLAN, mutante en mutinerie permanente," *Ouest-France*, last modified May 09, 2016. <http://www.ouest-france.fr/culture/arts/expositions/orlan-mutante-en-mutinerie-permanente-4215424>.

於 1993 年完成最後一次整型手術以後，歐蘭不再直接地使用自己的身體作為創作的材料，而開始以自己經歷手術後的成果，也就是已經被塑造過的身體形象，放入影像的形式當中繼續加以改造。如果她歷經整形的身體是她作品，那麼她於不再施行整形手術後的創作手法則是將先前這個被改造過的現成物的影像，即作品的影像（也就是作品的副本）繼續地進行的改造，並認為這是手術系列作品的延續。²⁸

以上述手法進行的作品有諸多被歐蘭放在《自我混種》的系列之中，而《自我混種》系列下則又分為許多的子系列作。²⁹ 其中的第一批子系列作，是歐蘭於 1994 年以當時先進的電腦程式 *Morphing*，將自己的照片與藝術史中的女性圖像混合的《兩者之間》（*Entre-deux*）系列³⁰。歐蘭所使用的女性圖像多半可被辨認出是她先前施行整形手術時也參考過的對象。而此系列作品的展呈方式除了將影像置於燈箱上展出，亦曾於 1994 年時，搭配上歐蘭於 1993 年手術〈無所不在〉（*Omniprésence*）術後各種瘀血、腫脹的復原過程紀錄照片，兩兩並呈，以一組又一組的二連幅形式串聯展出，整組裝置以〈無所不在第二號〉（*Omniprésence n°2*）³¹ 稱之。

28 Robert Ayers and ORLAN, "Serene and Happy and Distant: An Interview with ORLAN," p. 176.

29 《自我混種》系列的作品與相關的創作概念一直於歐蘭的創作中延續至今，本文僅挑選《自我混種》系列早期前三個較具有代表性，且明確有著將自身肉體於影像中進行操作之特性的子系列為案例進行分析。

30 作品圖版見藝術家官網 ORLAN, "Photos," *ORLAN*, last modified n.d., <https://www.orlan.eu/works/photo-2/>

31 作品圖版見藝術家官網 ORLAN, "Installations," *ORLAN*, last modified n.d., <https://www.orlan.eu/works/installations-francais/>

《兩者之間》的影像並非完整合成的修圖結果，而比較像是將歐蘭的肖像與另一個影像重和、並置在一起的疊影。作品當中明顯可見，歐蘭的臉部造形雖是與西方繪畫作品中貌美的女性面容組合在一起，但疊合的結果卻有著像是將歐蘭的臉部強硬地擠入另一個模型之中的不自然。這樣的變形效果似乎呼應著她先前經歷的整形手術對於人體組織的介入，甚至召喚著這些介入有可能引起的不適感。雖然在《兩者之間》的作品中，歐蘭不再使用自己的肉身整形，但這些術後復原過程的照片，和《兩者之間》圖像中對臉部組織的刻意拉扯，似乎都提醒著觀眾歐蘭先前以活生生的、有血有肉的身軀作為核心創作媒材的脈絡。

歐蘭於 1998 年推出了《自我混種》的第二個子系列：《毀損外型－重塑，前哥倫布時期的自我混種》（*Défiguration-Refiguration, Self-hybridations précolombiennes*），以自己的形象與奧爾梅克（Olmec）、阿茲特克人（Aztec）、瑪雅（Maya）三個古文明的出土物件形象結合在一起。³² 此時的歐蘭不再使用《兩者之間》系列作中的疊影形式，而是將自己的形象與她欲混合的形象完全地整合、融混在一起。

在〈毀損外型－重塑，前哥倫布時期的自我混種第 4 號〉（*Défiguration-Refiguration, Self-hybridation précolombienne n° 4.*）³³ 中，歐蘭整張臉的形狀像是個軟性的泥塑材料，其雙眼的位置甚至可

32 ORLAN, "Anthology," *ORLAN: Carnal Art*, trans. Deke Dusinberre (Paris: Flammarion, 2004), p. 166. 歐蘭並未在畫冊的作品說明中指出她每件作品所混種的造形源自於某件特定文物，僅指出作品混和了奧爾梅克、阿茲特克人與瑪雅古文明文物的造形。

33 作品圖版見藝術家官網 ORLAN, "Photos," *ORLAN*, last modified n.d., <https://www.orlan.eu/wp-content/gallery/self-hybridations-quotprecolombianquot-1998/04OrlanPrecol.jpg>.

以被挪移到非對稱的角度上，額頭至顴骨的部分組織也像是尚未被固定的材料，幾乎快要往下滑落。而她額頭與耳朵上的紅色色塊雖與脖子和臉頰上的顏色相同，但脖子與臉頰上的紅色部位看起來像是刺青的圖騰，額頭上的紅色色塊卻像是尚未凝結的顏料，邊界仍持續往下延展的樣子。這些形式操作在其他同一子系列的作品中也頻繁地出現，整體而言像是否定著人體的既有結構，將其轉化為黏土一般的材料，作為可以完全自由塑形、覆彩的雕塑材質。

〈毀損外型－重塑，前哥倫布時期的自我混種第 18 號〉
 (*Défiguration-Refiguration, Self-hybridation précolombienne n° 18*)³⁴
 中，歐蘭的肖像保留了她當年所挑染的一側金髮與一側黑髮的造型，脖子到肩膀的表面材質則有著石材經過風化才會產生的細小凹槽。此外，歐蘭於此肖像的眉毛、雙頰到下巴上，皆有著類似以尖銳工具刻劃泥塑材料的痕跡。特別在鼻子上的幾道凹痕，幾乎像是忽略真實人體皮膚的下方應有的鼻骨存在，將人像的整塊鼻子（與內部的量體）當作泥塑材料一樣地對待，且忽略人體應有的痛覺，方能毫無顧忌地刻劃出這樣的深度。這樣的操作似乎相當容易令人聯想到歐蘭在整形手術中對待自己肉體的方式。在手術的影像紀錄中，她肉身的痛覺受到麻醉的屏蔽，使其肉體彷彿與一般的雕塑材料無異。即使手術刀與器械在她的皮肉上切割，她仍保持著處之泰然的微笑。³⁵ 如果痛覺的

34 作品圖版見藝術家官網 ORLAN, "Photos," *ORLAN*, last modified n.d., <https://www.orlan.eu/wp-content/gallery/self-hybridations-quotprecolombianquot-1998/18OrlanPrecol.jpg>.

35 可見紀錄片 *ORLAN*, *Carnal Art*, directed by Stéphan Oriach (Myriapodus Films, 2000). 75 minutes, Super 16 mm.

抽離能突顯身體被視為雕塑材料的意味，則《毀損外型－重塑，前哥倫布時期的自我混種》系列中，歐蘭臉上被劃出的幾道口子，似乎是透過將身體以雕塑媒材的質地再現後，再以某些造形的可塑性，甚至是刻痕，強調此媒材的特性。這些類似以尖銳工具刻畫的痕跡因為是操作於人像的臉上，仍相當容易引起觀眾對痛覺的想像，也因而召喚著歐蘭真實肉身的實體感；然而又因為這些操作皆是在影像中存在，而豁免於真實人體應承受的痛覺，似乎剛好能對應肉體藝術所追求的愉悅的身體。

2000-2003 年《自我混種》的第三個子系列《毀損外型－重塑，非洲的自我混種》（*Défiguration-Refiguration, Self-hybridation africaine*）中，歐蘭將自己的形象與非洲數個傳統文化中的身體做混種。作品〈非洲的自我混種，戴有拉布雷特的蘇爾瑪女人和帶有捲髮器的歐洲斯特凡諾女人的臉〉（*Self-hybridation africaine, Femme Surmas avec Labret et Visage de Femme Euro-Stéphanoise avec bigoudis*）³⁶ 中，可看到歐蘭戴著兩個現代女性會使用的髮捲外，還戴著非洲蘇爾瑪人（Surmas）藉以將下嘴唇以及耳洞撐得極大的裝飾。歐蘭選擇這些配件除了它們是在蘇爾瑪文化中對女性身體進行塑造的工具，呼應著以身體作為塑形媒材的創作脈絡外，也因為這種將舌頭撐大的拉布雷特（labret，或稱唇環或唇版）於蘇爾瑪的部落文化中被用於突顯女性的吸引力。³⁷ 或許某種程度而言，如此的審美觀

36 作品圖版見藝術家官網 ORLAN, “Œuvres,” ORLAN, last modified n.d., <https://www.orlan.eu/wp-content/gallery/self-hybridations-quotafricanquot-2000-2003/surmasnb.jpg>.

37 ORLAN, “Œuvres,” ORLAN, last modified n.d., <http://www.orlan.eu/works/photo-2/>.

像是西方藝術中的理想美課題於不同文化中的翻版，而且這樣的審美課題透過了價值觀的形塑進而對女性的身體產生了具體且實際的壓迫。此作品中的肉身改造即使僅存在於影像之中，仍然能在觀眾觀看的同時，召喚某種以人類肉身去適應這種拉扯幅度的不適感，也似乎能透過觀眾想像的痛覺而召喚著歐蘭實際肉身的存在感。

除上述於皮肉的拉伸與塑造外，歐蘭還將人體於影像中的塑造推展到骨骼的層面。例如〈非洲的自我混種，辛巴威恩古尼族恩德貝萊長頸女人和歐洲巴黎女人的臉〉(*Self-Hybridation Africaine, Femme Girafe Ndebelé souche Ngumi Zimbabwe et Visage de Femme Euro-Parisienne*)³⁸中，歐蘭將自己的樣貌與非洲辛巴威恩古尼族(Ngumi)中的恩德貝萊族(Ndebelé)女性形象混和。以往，多數恩德貝萊族的女性會以許多的金屬環穿戴於頸部。當金屬環的穿戴數量多達到一定程度時，她們的肩膀與鎖骨的位置會被金屬環向下壓低、變形，使得頸部看起來相當地修長。這些金屬環於恩貝萊族的文化中，常常是突顯當地女性的丈夫社會經濟地位的象徵：當地女性若配戴得越多，便代表著她們丈夫的地位越崇高。同時，這些金屬環圈的配戴也意味著婦女對丈夫的忠誠。女性順服卻變形的身體則在這樣的習俗下，成為某種體現父權文化的媒介。在作品中，歐蘭穿戴著該族的傳統服飾與髮飾，並以影像合成的形式達到將頸部拉長的效果。選擇恩貝萊族女性的身體作為主題，似乎同樣突顯著被傳統所壓迫的身體課題，也呼應著歐蘭將肉體作為造形媒材的脈絡。

38 作品圖版見 ORLAN, "Euvres," *ORLAN*, last modified n.d., https://www.orlan.eu/wp-content/gallery/self-hybridations-quotafricanquot-2000-2003/african7_0.jpg

歐蘭以她整形過後的新形象，在影像之中與不同文化的身體做混種，就像是將自己的身體擠入不同文化與社會中人們所定義的美好、理想身體的形象之中。《自我混種》系列突顯了人們往往不約而同地在不同的時空中，發展出不同的美好、理想的價值觀，並透過它對著自己或他人的身體造成壓迫，甚至使這些壓迫在人們的身體上留下具體可見的結果，特別對是女性的身體。歐蘭在將自己在影像中的身體打造成這些處在不同時空中被壓迫的身體時，也透過一種較為跳脫的視角引導著觀眾，「美」的課題不過是在不同的歷史、地理中呈現的各種不同的主流意識形態。³⁹ 此外更重要的是，歐蘭於這些影像作品中操作其身體的手法，似乎都讓影像中被造形的身體同時有著某種與實體的雕塑材料，與歐蘭最核心的媒材「肉體」之間緊緊呼應的關係。不論是將自己的肖像擠入西方著名藝術作品中的女性形象，或將自己皮膚表面的質地替換成石材或黏土般的材料再加以塑造，又或以非洲數個民族文化對人體的皮膚、肌肉、骨骼等結構的拉伸、擠壓與改造，皆透過觀眾對於痛覺的想像，在影像中召喚著歐蘭具體的肉身。此外，若對照著歐蘭創作脈絡的發展，或許我們也可以說歐蘭在整形手術的系列作品完成之後，以影像的形式延續著肉體的犧牲，並且在內容中召喚著實體肉身的痛覺，引起討論以反轉「道成肉身」，藉由這些被引發的言論解放不同文化、不同社會中被壓迫的身體，更體現她對於這些在不同時空中同樣受到壓迫的身體所投注的關懷。

39 Maxime Coulombe, "La maïeutique du corps : rencontre avec Orlan," *ETC*, no. 60 (2002), p. 16.

四、實體轉變：這是我的身體

在一生之中，我們不只有一個身體，我們擁有多個〔身體〕。⁴⁰

——歐蘭，2009

歐蘭在影像作品中對實體肉身的指涉或召喚也許不僅只於此。如何讓影像的作品有著更多與歐蘭實質肉身的關聯，甚至是同等的意義？或許她於透過專書發表第一批《自我混種》系列作《兩者之間》與其相應的創作論述後開始使用的一句標題「這是我的身體，這是我的程式」⁴¹，是一個能進一步詮釋這個課題的關鍵。「這是我的身體」於歐蘭所發表的論述或接受訪問的回答中，大致指向歐蘭以自己的身體作為創作材料的提呈，並進一步將她實際塑造過的身體放置在影像中繼續改造。而這些改造突顯著她對於那些壓迫著人們，且被人們所內化的意識形態，有著像是改寫、編撰程式一般的改造能力，⁴² 因此她在這句話的後面加上「這是我的程式」。「這是我的身體，這是我的程式」在一般的研究或專書中，通常被理解為歐蘭將自己被改造、重組過的身體提呈出來的姿態。⁴³

40 “Nous n'avons pas qu'un corps dans une vie, nous en avons plusieurs.” 譯文引號中之文字為筆者為求中文語意之順暢所加。ORLAN, *Transgression / transfiguration (conversation)* (La Rochelle: Musée du Nouveau Monde, 2009), p. 38.

41 例如專書書名：Adams Parveen, François Serge, Onfray Michel, et al, *ORLAN: Ceci est mon corps, ceci est mon logiciel* 與 ORLAN, *Ceci est mon corps... Ceci est mon logiciel. Entre cultures occidentale et non occidentale* (Marseille: Al Dante, 2011)，與歐蘭諸多的訪談皆常提及。

42 可參見 ORLAN, Sander L. Gilman, “ORLAN/Sander L. Gilman,” in *ORLAN: A Hybrid Body of Artworks*, p. 198.

43 主要見 Simon Donger, Sinon Shepherd and ORLAN, ed, *ORLAN: A Hybrid Body of Artworks* 一書中的文章與書中收錄之訪問。

然而另一方面，「這是我的身體」於歐蘭所成長、身處、甚至是她對抗的西方基督教文化中，亦是一句相當重要的話語。《聖經》中記載耶穌於最後的晚餐時，拿起了手中的麵餅，將之祝聖後，擘開令門徒分去吃，說：「這是我的身體」⁴⁴。這段過程成為了後來天主教聖體聖事（Eucharistia）⁴⁵中的一環，並且信徒也以此將神父祝聖過的麵餅以基督身體的真實臨在來理解。意即，儀式中的麵餅在被神父祝聖過後，轉變成為了基督真正的身體。雖然歐蘭沒有特別指出她以「這是我的身體，這是我的程式」呼應基督聖體，甚至在自己的專書、訪問中多次提及自己沒有受過宗教教育，並且反對基督教文化中對身體的約束，更表示自己的肉體藝術是無神論的。⁴⁶然而我們不能忽略的是歐蘭於創作脈絡中那些普遍存在的對應基督教文化的元素。甚至在歐蘭所著的〈這是我的身體……這是我的程式〉專文中，她便開門見山地提及基督教文化與西方藝術的深刻關聯，並探討自己如何從中思考創作。⁴⁷此外，在歐蘭所身處的法國或相近文化的西方社會中，「這是我的身體」是多數人熟知其基督教文本的一

44 基督同樣也祝聖手中的酒，命門徒喝下，表示「這是我的血」，為立下新的盟約，並為眾人所流。見《聖經》對觀福音書 *Evangelium secundum Matthaeum*, 26:26-28、*Evangelium secundum Marcum*, 14:22-24 與 *Evangelium secundum Lucam*, 22:19-20。

45 或新教多以「聖餐禮」稱之。

本文之目的並非辯證「這是我的身體」於各教派中的解釋孰是孰非，而是以「這是我的身體」作為歐蘭肉身臨在的詮釋途徑。意即，將「這是我身體的影像」（這「像是」我的身體）帶到「這是我的身體」詮釋的可能性。因此以下諸多段落的探討偏重於天主教所頒佈之餅與酒的實體轉變（Transsubstantiation）。

46 見 ORLAN, *Ceci est mon corps... Ceci est mon logiciel. Entre cultures occidentale et non occidentale*, p. 7. 與 ORLAN, "This is my Body... this is my Software," pp. 35-41.

47 ORLAN, "This is my Body... this is my Software," p. 35.

句話語，基本上可被默認與基督聖體有所呼應，並可被該文化中的多數觀眾掌握。像是某些身體藝術家與表演藝術家如維也納行動派的藝術家赫爾曼·尼特西（Hermann Nitsch）於作品〈狂歡、神秘、劇場〉（*Orgies, Mysteries, Theatre*）所使用的羔羊或倒著綁束於十字架上的人體；⁴⁸ 米歇爾·茹尼亞克（Michel Journiac）所搭建的祭臺、分給觀眾的血腸等，皆是可以讓該文化中的觀眾直接地對應到其基督教文化中的相應意義的元素，即使其作品內容亦處理著某些世俗的意涵。而我們亦可以閱讀到藝術史學家如莎拉·威爾森（Sarah Wilson）認為歐蘭提出「這是我的身體」這句話時，觀眾似乎見證了她的肉體於影像中虛擬地殉道，⁴⁹ 很顯然是對應著該文字中的基督教文化所做的詮釋。

鑒於歐蘭先前的作品常常對應著基督教文化中的某些概念，並常試圖以作品對這些經典、教義、文化或傳統加以回應與扭轉，歐蘭表明自己的無神論立場或許可以被解讀為一種談論創作的策略：很顯然她並非完全不清楚，或刻意排除這些基督教文化中的元素，反而是頻繁地對應著許多基督教文化中的概念進行創作。歐蘭似乎是以此姿態表示她不是為了宣揚教義而做，而是為了扭轉某些基督教文化中的身體概念而做。

本文認為，「這是我的身體」與部分探討這個問題的相關論述或許對於詮釋歐蘭的身體與其影像形式的分身有著關鍵的啟發。既然歐

48 RoseLee Goldberg, *Performance Art: from Futurism to the Present*, third edition, pp 163-164.

49 Sarah Wilson, "L'histoire d'O, sacrée et profane," in *ORLAN: Ceci est mon corps...ceci est mon logiciel*, p. 8. 並且，威爾森的這篇文章出自歐蘭第一次發表《自我混種》作品系列的畫冊專書，因此這篇文章如此的詮釋方向應該也是歐蘭本人所同意的。

蘭於《自我混種》系列中有著許多像是要把影像的身體轉化為實體材料加以雕刻、塑造的傾向，且本文於前一個篇章中，指出此番操作似乎召喚歐蘭著實際的肉體，本文認為，在歐蘭以影像提呈出這是她的身體後，影像的分身或許也可以被詮釋為更加具有歐蘭實質身體的意義來理解，且此番詮釋途徑或許更契合於歐蘭肉體藝術的特質。

由於被耶穌或後來的神父們所祝聖的麵餅與酒仍有著餅與酒的外觀，卻要在教義中被理解為耶穌的身體，使得「這是我的身體」這個句子自從中世紀開始便一直面臨著應該根據其字面上的自然意義（sens naturel）來理解，還是根據比喻的意義來理解的問題，⁵⁰亦即，「這是我的身體」，亦或「這像是我的身體」兩者的歧異。

歷史上，教廷曾於1215年召開的拉特蘭四世大公會議（Concilium Lateranense Quartum）中，頒布於聖體聖事裡「……耶穌基督本人是祭司，也是祭物：祂的身體和血液確實涵納於麵餅和酒的形之中，在祭壇的聖禮中，透過神聖的力量，麵餅變成了身體，酒變成了血液。⁵¹」此段文字中的「實體轉變」（Transsubstantiation，拉丁原文 transsubstantiatio）一字裡，被轉變的「實體」（substantion; substance）源自於亞里斯多德（Aristote, 384-322 av. J.-C.）思想中

50 Irène Rosier-Catach, “Les Médiévaux et Port-Royal sur l’analyse de la formule de la consécration eucharistique,” in *Penser l’histoire des savoirs linguistiques: Hommage à Sylvain Auroux*, dir. Sylvie Archaimbault, Jean-Marie Fournier et Valérie Raby (Lyon : ENS Éditions, 2014), pp. 535-555.

51 “In qua idem ipse sacerdos est sacrificium, Jesus Christus: ejus corpus et sanguis in sacramento altaris sub speciebus panis et vini veraciter continentur, transsubstantiatis pane in corpus, et vino in sanguinem, potestate divina : [...]”
Heinrich Denzinger, *Enchiridion symbolorum, definitionum et declarationum de rebus fidei et morum* (Wirceburgi: Sumptibus Stahelianis, 1854), n°357, p. 151.

的實體（οὐσία，後於拉丁文中被譯為 *substantia*）。中世紀經院派哲學家與神學家托馬斯·阿奎納（St. Thomas Aquinas, 1225-1274）曾將亞里斯多德之實體概念用於解釋餅與酒的轉變，並以實體之存在不能被感官所感知，⁵² 也就是餅與酒實體的轉變不能被肉眼所辨析，以說明信徒於儀式中仍僅能見到餅與酒的外觀，然而餅與酒卻已實體轉化為基督真正的身體。

被祝聖過的餅與酒是否能被解釋為基督肉身真實臨在的問題，在宗教改革時期仍成為了新舊教之間的重要分歧點之一。⁵³ 羅馬教會為了因應新舊教的分裂，在 1545-1563 年召開了一系列特倫託大公會議（*Concilium Tridentinum*）。其中 1551 年的會議上，教會針對實體轉變的問題做了更進一步的定調，表示麵餅與酒在經過祝聖後，雖保留著其原本麵餅與酒的外觀，但是在物質實質上，基督已「真正地、真實地、實質性地包含在那些可感知的事物表象之下。⁵⁴」而「藉著麵餅和酒的祝聖，麵餅全部的實體都轉化為我們基督身體的實體，

52 St. Thomas Aquinas, *Summa Theologica: Third Part [1485]*, trans. Fathers of the English Dominican Province (Woodstock: Devoted Publishing, 2018), p. 390

53 例如馬丁·路德（Martin Luther, 1483-1546）與其相關教派的詮釋多半以同體論（*Consubstantiation*）取代舊教的實體轉變，而烏爾里希·慈運理（Ulrich Zwingli, 1484-1531）等神學家則認為儀式中的餅與酒應作為象徵解讀，此外，也有尚·加爾文（Jean Calvin, 1509-1564）等神學家認為基督於聖餐禮中是以精神而非物質的方式存在。路德與慈運理的辯論逐字記錄見 Gottfried Hammann, “Clarté de l’Écriture: Luther en débat avec Zwingli et Érasme,” *Études Théologiques et Religieuses*, tome 71, (1996/2): pp. 175-206. 克爾文對最後晚餐的探討參見 Jean Calvin, *Petit traité de la Sainte Cène de notre seigneur Jésus-Christ: auquel est démontré la vraie institution, profit et utilité d’icelle [1541]* (La Haye: J. Roering, 1844).

54 “[...] vere, realiter, ac substantialiter sub specie illarum rerum sensibilium contineri.” Heinrich Denzinger, *Enchiridion symbolorum*, n°755, p. 249.

酒全部的實體都轉化為祂的血的實體，」⁵⁵而這樣的轉變，天主教會「……以實體轉變稱之。⁵⁶」

於此，是否可以循著類似的方式，將歐蘭的「這是我的身體」詮釋為，在她以這句話的宣稱與提呈過後，她影像的分身也在實際仍是影像的外表下被實體轉變過，需要被觀眾理解為她肉體的物質？也就是，影像是否能實體轉變為她創作脈絡中最仰賴且最基礎的材料：肉身？但是在作品仍是影像外表的前提下，觀眾於邏輯上要如何能接受它是歐蘭的肉身？又或者，問題更在於「這是我的身體」這樣的一句話如何能在邏輯或語言的層面上，具有將事物的實體轉化的能力，使聽者能夠接受？

十七世紀法國語言學與邏輯學家安托萬·阿諾德（Antoine Arnauld, 1612-1694）和皮埃爾·尼科爾（Pierre Nicole, 1625-1695）於《邏輯或思維的藝術》（*La logique ou l'art de penser*）1683 年所發行的第五版當中，⁵⁷曾針對「這是我的身體」這句話進行探討。由於被祝聖過的餅與酒在表面上仍然沒有變成基督的肉體與血的樣子（就好比歐蘭在宣稱「這是我的身體」後，影像形式的作品在外貌上也沒

55 “[...], per consecrationem pani et vini conversionem fieri totius substantiae panis in substantiam corporis Christi Domini nostri, et totius substantiae vini in substantiam sanguinis ejus, [...]”, Heinrich Denzinger, *Enchiridion symbolorum*, n°758, pp. 251-252.

56 “[...] transsubstantiatio est appellata.” Heinrich Denzinger, *Enchiridion symbolorum*, n°758, p. 252.

57 Antoine Arnauld et Pierre Nicole, *La logique ou l'art de penser* [Ve édition] (Paris : Guillaume Desorez, 1683). 此書第一版 1662 年發行，而至 1683 年所發行的第五版中加入了第一冊的第四章和第十五章，以及第二冊的第十二章和第十四章，許多論述之重點即針對「這是我的身體」。作者對章節添加的解釋見 Antoine Arnauld et Pierre Nicole, “Avertissement,” *La logique ou l'art de penser*, n.p.

有變成她的實際有血有肉的身軀)。況且，在最後的晚餐中，耶穌拿著另一物（麵餅），說出這是祂的身體時，似乎使得說話的主體（耶穌）與祂拿起的客體（麵餅）間有著相當含混不清的關係。因此如何讓神父於彌撒中所舉起的麵餅在認知上被接受為基督身體真實的臨在，不僅僅是神學的問題，似乎在實際的接受層面上也需要從邏輯學、語言學與符號學中去理解與探討。而延伸到本文對於歐蘭《自我混種》系列作品的詮釋上，也會是如何理解歐蘭如何模糊地存在於呈現與再現之中的課題。

阿諾德與尼科爾於《邏輯或思維的藝術》一書中指出，「這是我的身體」於新舊教的教義間，在邏輯和語意的理解中出現了某些矛盾，且主要出於「這」（hoc; cecy）這個沒有被精確標記的指示代詞上。他們解釋道，新教神學所理解的「這」確切地意指麵餅，於是這句話被理解為「麵餅是我的身體」。但麵餅是基督的身體似乎又是不可能成立的命題，⁵⁸ 故衍生出「這像是我的身體」等比喻或隱喻的方向來詮釋這句話。然而，作者們指出新教神學家忽略了某些語言學上的關鍵，在於「這」作為一種指示性的代詞，用法應是考量其情境，如語氣、表情、手勢與其他自然跡象，⁵⁹ 將當前情境中的

58 Antoine Arnauld et Pierre Nicole, *La logique ou l'art de penser*, p. 125. 作者於此書中並未具體指出是哪個體系的新教神學家，但在阿諾德的另一本著作中，曾特別指出克爾文主義者（Calvinistes）以比喻（figuré）的方式詮釋「這是我的身體」，見 Antoine Arnauld, *La Perpétuité de la foi de l'Église catholique touchant l'Eucharistie, défendue contre les livres du sieur Claude, ministre de Charenton* [1669], tome seconde (Paris: Sigismond d'Arnay, 1781), p. 140.

59 Antoine Arnauld et Pierre Nicole, *La logique ou l'art de penser*, p. 117.

事物附加上去，並且配合訊息接收者的心靈來構想。⁶⁰亦即，耶穌對著使徒拿起麵餅時，並未說出麵餅是祂的身體，而是讓麵餅以當時的情境，被「這」一詞所指出來，但不意味著「這」可以確切地完全等同於麵餅。⁶¹

阿諾德與尼科爾所處理的層面或許尚聚焦在「這是我的身體」如何符合邏輯的課題，⁶²但法國哲學家與結構主義藝術史學家路易·馬罕於其著作《話語評論：論王港邏輯學與帕斯卡思想》（*La Critique du discours. Sur la Logique de Port-Royal et les Pensées de Pascal*）當中則針對《邏輯或思維的藝術》所提及之餅與酒的實體轉變進行了更細緻的分析，將此課題延伸到他所關注的符號與再現理論中進一步探討。馬罕提及，中性指示代詞「這」的功能，往往有著像是手指一樣的功能，標示出人眼目下正在談論的事物。說出中性指示代詞如「這」（hoc）、或「那」（illud）的人，基本上間接暗示著自己本身正在參與這句話。因為一個句子中的「這」或「那」，一定得參照說

60 Antoine Arnauld et Pierre Nicole, *La logique ou l'art de penser*, pp. 123-128.

此外，此書之作者們認為「這是我的身體」的完整意義應作「這在這一時刻是麵餅的，在下一刻是我的身體」（Cecy qui est du Pain dans ce moment icy, est mon Corps dans cet autre moment）。使徒們眼前的麵餅「實體轉變」為基督的身體時，隱含著某種時序。指示性代名詞「這」於此連續適用於逗號前後的兩個對象，並且由兩個命題標記。而接收者的心靈可以將這兩個不同的對象連接起來。作者們以此以反駁新教神學家直接地導向「麵餅是基督的身體」的命題，見 Antoine Arnauld et Pierre Nicole, *La logique ou l'art de penser*, pp. 192-194.

61 Antoine Arnauld et Pierre Nicole, *La logique ou l'art de penser*, pp. 126-128.

62 作者們認為理性和信仰可以像是同源的溪流一樣完美地契合，見 Antoine Arnauld et Pierre Nicole, "Avertissement," n.p.

話者 (locuteur) 當下的情境與事物，其意義才能被理解。⁶³ 而麵餅在最後的晚餐中，僅僅被它的情境給指出來，沒有被「說」出來（耶穌僅是拿起麵餅，說出「這是我的身體」，而門徒根據這個姿勢與情境加以理解，而耶穌並沒有說出「麵餅」）。馬罕以此指出，「這」似乎是一個在它之內不再現任何事物的符號，因為它不被任何固定的指涉物 (réfèrent) 所束縛，賦予它確切意義的再現本身也並不屬於它，因為它只屬於它所處的語言情境。⁶⁴ 然而，「這是我的身體」中，「這」雖逃脫了具體的再現，卻也同時製造了再現的功能，因為「這」作為一個符號，沒有固定的意指，但同時又可以成為它被聯繫動詞「是」 (est, 原型 être) 所連結起來的任何東西，因此「這」可以透過「是」這樣的聯繫動詞，等同於「我的身體」。而他也指出，「是」在一個句子之中的功能，往往相當於在一個判斷 (jugement) 當中表示肯定某事的作用，也因此「是」這個聯繫動詞被用以表示「作為實體而存在」 (substantif) 的功能。⁶⁵

就語言學與符號學而言，馬罕認為「這是我的身體」展現了語言力量的極致。因為耶穌是發出這句話的主體，卻透過這句話極為特別的設定，使得祂拿起的麵餅可以「實體轉變」為祂的身體，並且讓往後的儀式也如此地對待這個身體。在這句話中，話語有著極度強烈的

63 Louis Marin, *La Critique du discours*, pp. 212-213. 對應 Antoine Arnauld, et Pierre Nicole, *La logique ou l'art de penser*, pp. 132-133.

64 Louis Marin, *La Critique du discours*, pp. 213-214.

65 Louis Marin, *La Critique du discours*, pp. 364-368. 同時參照 Antoine Arnauld, et Pierre Nicole, *La logique ou l'art de penser*, pp. 138-139.

效能，達成了事物的轉變。也就是說，「這是我的身體」這樣的一句話，示範了如何在話語中將說話的主體抹去，並使其成為再現。聖體聖事於儀式中的再現效果，是無法以本人的形式出席，也就是儀式中缺席的基督，透過一種委派的操作，將自己在符號之中呈現為在場。⁶⁶如此的再現效果更是將符號的存在也一併透明化，對訊息的接受者而言，類似忘卻、跳過符號本身的作用，符號便能確保它的替代功能，毫無保留地取代它所再現的事物本身。⁶⁷

馬罕於其著作《國王的肖像》（*Le portrait du roi*）一書中，指出路易十四著名的句子「朕即國家」（*L'état, c'est moi*）也同樣使用了聖體聖事的模式（*formule*），將路易十四的肖像、錢幣、宮殿、史書傳記等不同類型的外觀（*espèces*），變成缺席的國王身體的再現。亦即，國王神聖的身體在這些不同外表的事物之下被隱藏，更成為這個絕對君權無所不在的體現。⁶⁸馬罕也曾將「這是我的身體」對照由藝術家宣稱的「這是藝術」（*Ceci est de l'art*）進行分析。馬罕提出或許在某種皈依（*conversion*）的情況下，再加上置於博物館、展場與藝廊的條件後，也使得外觀看似與藝術作品無關的晾瓶架（*porte-bouteilles*）等物，經歷某種類似實體轉變的過程，讓外表

66 Louis Marin, *La Critique du discours*, pp. 373-384.

67 見 Louis Marin, *La Critique du discours*, pp. 360-384.

68 Louis Marin, *Le portrait du roi* (Paris : Seuil, 1985), pp. 14-15, 相關案例討論見全書。另可參考 Ernst Kantorowicz, *The King's Two Bodies: A Study in Mediaeval Political Theology* (Princeton: Princeton University Press, 1957).

仍是晾瓶架的物件可以被接受且理解為藝術。⁶⁹ 而歐蘭早期的〈肉體藝術宣言〉將身體指稱為修改後的現成物、指稱為藝術的材料，並將她的身體等同於藝術作品的等式不也就是經歷過「這是藝術」這番模式的轉變嗎？

馬罕透過「這是我的身體」提出的理論所思考的是再現如何在此般符號轉換的「模式」中被替換為真實，與這樣的「模式」如何發揮作用。歐蘭創作的脈絡中不斷地對於基督宗教呼應，並從基督教思維與框架中試圖做出的扭轉，是否足以提供我們將聖體聖事的「模式」套用於歐蘭的《自我混種》系列作品中加以解釋？

歐蘭認為自己的眾多作品之間有著相當重要的關聯性，其作品中的每個元素都需要被放在她其他作品的脈絡中考慮。⁷⁰ 她表示自己的舊作常常在其他作品中發揮著重要的作用，有時甚至在好幾部不同的作品中扮演著重要的角色。⁷¹ 因此順著這個概念詮釋，若於《裹屍布》系列中的歐蘭將自己的身體與基督受難的肉體做對應，又於〈無所不在〉中以遠端呈現的衛星轉播呼應神的無所不在，則在結束一系列可比擬作身體殉道、犧牲的手術過後，與「這是我的身體」這句話同一時期推出的，將歐蘭手術雕塑過的成果挪到影像之中，繼續雕塑

69 Louis Marin, "La parole consécatoire et les transsubstantiations de l'art," in *Événements de contemporanéité et autres écrits sur l'art au XXe siècle*, dir. Angela Mengoni et Xavier Vert (Paris: Les presses du réel, 2021), pp. 155-169. 此文原載於 Louis Marin, "La parole consécatoire et les transsubstantiations de l'art," *Poliphile*, n° 1 (1992), pp. 71-88.

需於此補充的是，馬罕指出「這是藝術」與「這是我的身體」不同的是後者才有著清楚的發話者（身體的擁有者），見 pp. 165-166.

70 Brigitte Hatat, "Entretien avec ORLAN," *L'en-je lacanien*, vol. no 3 (2004): p. 168, p. 180. 歐蘭表示就如同句子中的單詞，一旦被孤立於前後文之外便會偏離其原有的意義。

71 Brigitte Hatat, "Entretien avec ORLAN," p. 180.

並喚起觀眾痛覺想像的作品，似乎也可以對應基督被釘上十字架過後，用以喚起基督受難的麵餅與酒。於聖體聖事中，信徒透過感念基督的犧牲所承受的極大痛苦而理解上主的愛，歐蘭的《自我混種》作品則透過暴力的視覺化召喚觀眾對痛覺的聯想，引起言語的討論，以此解放不同文化、社會中被壓迫的身體，體現她對於外在世界帶給人類身體的壓迫所投注的關懷。

基督在十字架上所完成的祭獻，透過聖體聖事的儀式萬古常新，自此之後的教會以餅與酒的儀式，讓基督的聖餐與受難的紀念能夠在耶路薩冷、加爾瓦略山（Golgotha）以外，不同地方的教堂之中被重複；歐蘭的身體於 1994 年後不再一直地重複著這個犧牲，而是以替代的影像分身重複著這個犧牲於觀眾的面前，且在不同的藝術聖堂（博物館、畫廊）之中出現。歐蘭先前的創作雖使用自己的肉身作為媒材，並將自己肉身真實的存在作為作品相當重要的一部分。但於往後的作品中，藝術家本人不可能在自己每一件作品的展示中皆實際地在場。在歐蘭本人缺席的狀態下，又要使得展出的作品延續能她真實肉體的意義，似乎可對應著耶穌或路易十四的分身（餅與酒、肖像、錢幣、宮殿、史書傳記等）需要被理解為基督或國王真實的臨在一般。

若「這是我的身體」的符號替代模式能夠使不同種類的再現毫無保留地取代它所想要替代的事物，或許我們可以將歐蘭的「這是我的身體」的「模式」作為一種讓觀眾接納的方式，在歐蘭提出「這是我的身體」的宣稱後，於詮釋的意義上將這個分身抬升到接近真實的位份。

肉身是耶穌來到這個世界上，彰顯上主對世人的愛的途徑，並透過這個肉身的犧牲替世人贖罪；或許對歐蘭來說也有相同的格式：

肉身是她賴以創作、對抗束縛的基礎，她以肉體的犧牲對應基督的受難，並試圖引發討論進而解放在不同文化、社會中受壓迫的身體。而這個肉體的再現在影像中的持續地被雕塑，且引發著觀眾對於痛覺的聯想，如同教會以麵餅與酒的聖餐作為無數次對於耶穌受難的感念。

歐蘭的創作脈絡中常思考著替身、分身的概念，她曾言：「我未曾做過一件作品（繪畫、攝影、雕塑、錄像、表演）時沒有去思考尋找替另一個身體而存在的身體。⁷²」當歐蘭提出「這是我的身體」時，歐蘭既是說出這句話的人，是作品的作者，也同時發表出自己身體的替代物（於本文中對應著麵餅的影像）。然而很巧妙的是，歐蘭也如同基督使用這句話時的情境，沒有指出「影像等於自己的身體」（基督同樣沒有說出麵餅是我的身體）。歐蘭亦是在這句話的模式下，讓「這」被這句話的情境給指出來。這個情境也就是她以專書發表第一批《自我混種》影像作品系列與其論述的時間點。若根據這個情境將歐蘭的「這」套入「是我的身體」，或許可對應門徒如何根據著耶穌拿著麵餅的姿勢與情境加以理解祂所謂的「這」。影像作為再現，卻在這句話的邏輯中透過這句話的模式，將影像本身替換為它欲再現的對象（歐蘭真實的肉身）；如同馬罕所言，麵餅

72 “Je n’ai jamais fait une œuvre (dessin, photo, sculpture, vidéo, performance) sans la penser comme un corps qui chercherait d’autres corps pour exister.”

ORLAN, *De l’art charnel au baiser de l’artiste* (Paris: Jean Michel Place et Fils, 1997), p. 27.

原是再現，但卻透過這句話，完全地在祭臺上替代耶穌的肉身。當然，宗教的教義需要信眾的皈依，藝術的詮釋也需要觀眾的採納與接受。而當觀眾透過這樣的脈絡與模式接受時，影像形式的作品就能被轉化為更具有現實意義的狀態被理解，讓歐蘭的身體在影像的外殼下被賦予更多真實肉身的意義，呼應著歐蘭將藝術家模仿自然的再現課題扭轉，將原本以影像形式存在的藝術帶回到現實之中的創作課題。

而循著這樣的詮釋途徑，歐蘭於《自我混種》系列作所有對影像中肉體的操作如擠壓、拉扯、雕刻、塑造，也就更能延續她對現實中肉體的改造。如此一來，就讓《自我混種》系列影像中的歐蘭身體完全地承接起歐蘭既有的創作脈絡，強化了歐蘭獨特的創作媒材——真實的肉體雕塑，在她藝術發展歷程中的延續性。

五、結 論

歐蘭嘗試以醫學的手段對身體進行了一系列的干預，以自身的肉體作為雕塑的媒材，借以重新塑造自己的肖像，並回應且試圖扭轉基督教文化中的肉身課題。隨後歐蘭將經過整形手術改造過的身體作為一個新的形象，再以這個形象於影像中繼續加以改造，使自己於呈現與再現之間變得模糊而無法定義。於「自我混種」系列作中，歐蘭在影像中對自己的各種新肖像做出的擠壓、拉扯、雕刻、塑造等操作，如同對待雕塑材料一般地使用這個媒材，像是要將影像中的造形當作真實的材料一般。即便這些手法僅存在於影像中的人像，但當觀眾想像如此變造之下的肉體所必須承受的痛覺時，影

像便彷彿能召喚著歐蘭實際的肉體。但又因為這些操作僅在影像中發生，痛覺也僅存在於想像之中，而不違背歐蘭的肉體藝術所追求的快樂的身體。

而透過歐蘭提出的「這是我的身體」，本文將歐蘭《自我混種》系列的影像作品連結到馬罕分析最後的晚餐與聖體聖事中餅與酒的實體轉變在其符號與再現替代的運作機制作為詮釋歐蘭作品的途徑。如同耶穌（或神父）說出「這是我的身體」時，基督作為發出這句話的主體，卻透過這句話的設定，使得原先是客體的麵餅「實體轉變」，作為基督肉體的真實臨在被理解。在這極為特別的一句話語中，符號的透明化使得它能毫無保留地取代它所再現的事物，讓話語展現了語言力量的極致，達成事物的轉換。本文試圖將歐蘭的作品對應這個模式，透過「這是我的身體」這樣的提呈方式，在話語中將說話的主體抹去，以一種委派的方式，將自己在符號之中呈現為真實的臨在加以詮釋。

歐蘭將自己的身體等同於材料，使自己等同於作品，而若以「這是我的身體」的模式詮釋，使歐蘭身體的副本也被視為具有本尊意味的分身，則伴隨這個意義而來的，似乎是歐蘭在提呈自己身體的影像時，如同基督拿起麵餅，以本尊提呈出更多的分身一般。在這個模式被觀眾接納時，《自我混種》系列的作品就如同在儀式中不斷被複製但等同於基督聖體實際臨在的麵餅，具有更多藝術家肉身的意義。同時，歐蘭的《自我混種》系列作從《這是我的身體》的途徑詮釋時，歐蘭於這些影像作品中所有對於肉體的擠壓、拉扯、雕刻、塑造，皆被賦予了在真實肉體上操作的意味。在這樣的詮釋中，歐蘭在影像中持續地對自己身體的改造能夠更加地具有真實的意涵，也更加進一步地呼應著歐蘭在創作中不斷地想要模糊於呈現

與再現之中的狀態。藝術的再現課題從以往的藝術家追求仿真，希望讓作品中的事物「像是」可以代替真實一般地騙過觀眾的雙眼，到歐蘭的《自我混種》系列，似乎能在這樣的詮釋脈絡中，使她的再現比一般的影像有著更多、更接近於真實的意義。於此，現實與再現的古老藝術課題彷彿因此有著更新一層的開拓。

參考書目

- Ané, Claire. "Mon corps est devenu un lieu public de débat." *Le Monde*, March 22, 2004. Last modified April 23, 2009.
http://www.lemonde.fr/vous/article/2004/03/22/orlan-artiste-mon-corps-est-devenu-un-lieu-public-de-debat_357850_3238.html.
- Augier, Barnabé. "La transsubstantiation d'après S. Thomas d'Aquin." *Revue des Sciences philosophiques et théologiques*, vol. 17, no. 3 (1928): pp. 427-459.
- Arnauld, Antoine, et Claude Lancelot. *Grammaire générale et raisonnée contenant les fondemens de l'art de parler, expliqués d'une manière claire et naturelle*. Paris: P. Le Petit, 1660.
- Arnauld, Antoine, et Pierre Nicole. *La logique ou l'art de penser* [Ve édition]. Paris : Guillaume Desorez, 1683.
- Arnauld, Antoine. *La Perpétuité de la foi de l'Église catholique touchant l'Eucharistie, défendue contre les livres du sieur Claude, ministre de Charenton*. Paris: Sigismond d'Arnay, 1781.
- Aristotle, *The Complete Works of Aristotle: The Revised Oxford Translation*. Edited by J. Barnes. Princeton: Princeton University Press, 1984.
- Aquinas, Thomas. *Summa Theologica: Third Part* [1485]. Translation by Fathers of the English Dominican Province. Woodstock: Devoted Publishing, 2018.
- Biard, Joël. "La sémiologie de Port-Royal. Signes, idées, langages." *Archives de Philosophie*, vol. 78, no. 1, (2015): pp. 9-28.
- Calvin, Jean. *Petit traité de la Sainte Cène de notre seigneur Jésus-Christ: auquel est démontré la vraie institution, profit et utilité d'icelle* [1541]. La Haye: J. Roering, 1844.
- Coulombe, Maxime. "La maïeutique du corps : rencontre avec Orlan." *ETC*, no. 60 (2002), pp. 11-16.

Denzinger, Heinrich. *Enchiridion symbolorum, definitionum et declarationum de rebus fidei et morum*. Wirceburgi: Sumptibus Stahelianis, 1854.

Donger, Simon, Sinon Shepherd and ORLAN, ed. *ORLAN: A Hybrid Body of Artworks*. Abingdon: Routledge, 2010.

Featherstone, Mike, ed. *Body Modification*. London: Sage, 2000.

Goldberg, RoseLee. *Performance Art: form Futurism to the Present*, Third edition Thames & Hudson, 2011.

Hammann, Gottfried. “Clarté de l’Écriture : Luther en débat avec Zwingli et Érasme.” *Études Théologiques et Religieuses*, tome 71 (1996): pp. 175-206.

Hatat, Brigitte. “Entretien avec ORLAN.” *L’en-je lacanien*, no 3 (2004): pp. 165-184.

Kantorowicz, Ernst. *The King’s Two Bodies: A Study in Mediaeval Political Theology*. Princeton: Princeton University Press, 1957.

Marin, Louis. *La Critique du discours. Sur la Logique de Port-Royal et les Pensées de Pascal* [1975]. Paris: Minuit, 2018. Google Play ebook.

———. *Le Portrait du roi*. Paris: Minuit, 1981.

———. *La parole mangée*. Paris: Klincksieck, 1986.

———. *Des pouvoirs de l’image. Gloses*. Paris: Seuil, 1993.

———. *Pascal et Port-Royal*. Paris: Presses Universitaires de France, 1997.

———. *Politiques de la représentation*. Paris: Éditions Kimé, 2005.

———. *Événements de contemporanéité et autres écrits sur l’art au XXe siècle*. Sous la direction de Angela Mengoni et Xavier Vert avec la coopération de Bénédicte Duvernay et Giacomo Fuk. Paris: Les presses du réel, 2021.

Marzano, Michela. "Ceci est mon corps : Orlan ou de l'identité incertaine." *Cités*, vol. 21, no. 1, (2005): pp. 89-101.

Mansfield, Elizabeth C. *Too Beautiful to Picture: Zeuxis, Myth, and Mimesis*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007.

Nadeau, Lisanne. "Entrevue ORLAN." *Inter*, no.135, (2020): pp. 68-77.

Oriach, Stéphan, director. *ORLAN, Carnal Art*. Myriapodus Films, 2000. 75 minutes, Super 16 mm.

ORLAN. director. *Omniprésence*. ORLAN Studio, 1993. 82 minutes, vidéo couleur, sonore.

———. *De l'art charnel au baiser de l'artiste*. Paris: Jean Michel Place et Fils, 1997.

———. "Manifeste de 'L'Art Charnel'." *La Voix du Regard*, n° 12, printemps (1999): pp. 49-50.

———. *ORLAN: Carnal Art*. Translated by Deke Dusinberre. Paris: Flammarion, 2004.

———. "De la self-hybridation aux cellules souches." *Les actes de colloques du musée du quai Branly Jacques Chirac*. Last modified December 01, 2009. <https://journals.openedition.org/actesbranly/451>.

———. *Transgression / transfiguration (conversation)*. La Rochelle: Musée du Nouveau Monde, 2009.

———. *Ceci est mon corps... ceci est mon logiciel: Entre cultures occidentale et non occidentale*. Marseille : Al Dante, 2011.

——. “Ceci est mon corps, ceci est mon logiciel - conférence ORLAN.” *5ème festival de lutte contre les discriminations*, Théâtre La Vignette, Université Paul-Valéry Montpellier 3, Montpellier, 2 avril 2013.
<https://webtv.univ-montp3.fr/video/Ceci-est-mon-corps-ceci-est-mon-logiciel-conference-ORLAN-01-02/bd7b32910f24c6b2a44f8ea1ae91a325>.
& <https://webtv.univ-montp3.fr/video/Ceci-est-mon-corps-ceci-est-mon-logiciel-conference-ORLAN-02-02/fd22b0f4ca470d13e46eacb144805c32>.

——. Conférence “Femme avec tête(s)” conversation avec Donatien Grau, Amphithéâtre Richelieu, Sorbonne Université, Paris. November 8, 2019

——. *ORLAN*. Last modified n.d. <https://www.orlan.eu/>.

Ouest-France, ed., “ORLAN, mutante en mutinerie permanente,” *Ouest-France*. Last modified, May 09, 2016.

<http://www.ouest-france.fr/culture/arts/expositions/orlan-mutante-en-mutinerie-permanente-4215424>>Parveen, Adams, François Serge, Onfray Michel, et al.
ORLAN: Ceci est mon corps, ceci est mon logiciel. London: Black Dog, 1996.

Rosier-Catach, Irène. *La parole efficace : Signe, rituel, sacré*. Paris: Seuil, 2004.

——. “Les Médiévaux et Port-Royal sur l’analyse de la formule de la consécration eucharistique.” in *Penser l’histoire des savoirs linguistiques: Hommage à Sylvain Auroux*. Directed by Sylvie Archaimbault, Jean-Marie Fournier et Valérie Raby, pp. 535-555. Lyon : ENS Éditions, 2014.

Vandel, Philippe, ORLAN, “ORLAN: ‘J’ai voulu que mon corps devienne un lieu de débat public’.” *Tout et son contraire, Franceinfo*, June 6, 2017. http://www.francetvinfo.fr/replay-radio/tout-et-son-contraire/orlan-jai-voulu-que-mon-corps-devienne-un-lieu-de-debat-public_2204334.html.

Zorn, Jean-François. “Hoc est corpus meum! Corps divin et corps social, aspects et répercussions du conflit autour de la cène au XVIe siècle en Europe occidentale et centrale.” *Cahiers d’études du religieux. Recherches interdisciplinaires*, no. 14, (2015). Last modified, October 26, 2015.
<http://journals.openedition.org/cerri/1449>.

