

# 安娜·門蒂耶塔的大地——身體藝術與生態女性主義

劉瑞琪\*

筆者的研究計畫為「安娜·門蒂耶塔的艺术專題研究」，雖然門蒂耶塔（Ana Mendieta, 1948-85）為著名的當代藝術家，但是重要的研究文獻少有著墨於生態議題，今天的報告主要是在執行研究計畫的過程逐漸發展出來的開拓性研究成果。

當今全球學術界環境人文學蓬勃發展，在藝術史與視覺文化領域，生態議題為繼物質文化研究、全球史之後的前瞻議題，在國內外正逐漸成為新興研究趨勢，並且經常跨領域地激盪出創新的觀點，如今天將報告的研究計畫的執行成果，就是透過物質主義的（Materialist）女性主義以及物質的（Material）女性主義之生態觀點，展開對門蒂耶塔的大地——身體藝術的創新解讀，雖然今天的發表沒有時間發揮，筆者也引用行動者網絡理論（Actor-Network Theory）以及人文地理的觀點以強化詮釋力道，此成果已經在今年3月印行的《國立臺灣大學美術史研究集刊》第56期發表，<sup>1</sup> 論文請見臺灣學術期刊開放取用平台（<https://toaj.stpi.narl.org.tw/index/journal/volume/4b1141f99035f52901904e527b18078a>），以下的圖例號碼即為網址上已獲授權的圖版編號，請讀者自行參考。

門蒂耶塔為古巴裔美國藝術家，於12歲因卡斯楚（Fidel Castro）執政而遷徙到美國愛荷華。她在愛荷華大學就讀研究所期間，因為跨媒材學程（Intermedia Program）的老師暑期帶學生到墨西哥旅行，開始在墨西哥的自然環境或考古場域創作《輪廓系列》（1973-1980），這系列也有很多作品是在愛荷華的自然環境中創作，展演她的身體／輪廓與水、火、土、氣等自然元素的互動，在生態的循環過程中創生、演變、消逝與再生，並以系列攝影（幻燈片）與超8毫米影片紀錄為主【圖1、3-14】。

\* 國立陽明交通大學視覺文化研究所教授、人文處藝術學學門召集人

<sup>1</sup> 劉瑞琪，〈展演跨肉身性與生態的時間：安娜·門蒂耶塔的《輪廓系列》（1973-1980）〉，《國立臺灣大學美術史研究集刊》第56期（2024年3月），臺北：國立臺灣大學美術史研究所，頁187-262。

本次報告把《輪廓系列》置放於生態女性主義的發展脈絡研究，嘗試開拓性地援引：(1) 梅勒 (Mary Mellor) 具性別觀點的生態的時間 (ecological time) 概念；(2) 阿萊莫 (Stacy Alaimo) 的跨肉身性 (trans-corporeality) 理論，來分析這系列作品走在時代之先的生態女性主義觀點。由於時間限制，今天沒有時間談這些作品的圖像誌 (iconography) 與象徵，請自行參考筆者的論文，這部分的主要觀點為：門蒂耶塔在時代先端的生態觀，乃受她從小沉浸其中的拉丁美洲薩泰里阿教以及民俗文化之大地女神與再生儀式的影響。

生態女性主義由法國的德奧波妮 (Françoise d'Eaubonne) 在 1974 年提出，<sup>2</sup> 在歐美陸續得到許多響應。嘉爾德 (Greta Gaard) 於〈再訪生態女性主義〉(2011) 中指出，北美生態女性主義在 1990 年代中期遭受反挫，要因之一為其將女人與自然等同的女神崇拜，受後結構主義女性主義者抨擊其為本質論，一直到 2000 年代晚期生態女性主義才逐漸重新振作。<sup>3</sup> 奧倫斯坦 (Gloria Feman Orenstein) 曾於 1980 年代推舉門蒂耶塔的創作為生態女性主義藝術的先驅，<sup>4</sup> 卻因前述生態女性主義遭到反挫，導致在 2010 年代之前只有格斯多芙 (Catrin Gersdorf) 的研究。格斯多芙在〈自然與身體：生態女性主義、大地藝術與安娜·門蒂耶塔的作品〉(2006) 中，從生態女性主義的角度凸顯門蒂耶塔的創作「沒有〔像男性地景藝術家〕表演〔文化國家主義〕對自然的象徵性主宰行為，而是文化的象徵整合進我們叫做自然環境的記號系統」。<sup>5</sup>

歐姆斯 (Nikki Zoë Omes) 完成於 2019 年的碩士論文〈生態女性主義鏡頭〉以門蒂耶塔為要例，乃 2010 年代迄今較重要的生態觀點詮釋。她援引埃爾塞瑟 (Thomas Elsaesser) 詮釋維奧拉 (Bill Viola) 錄像藝術的看法。埃爾塞瑟主張，觀看動態影像的經驗像是經歷生態的時間 (ecological time)，與許多人在現代世界「被時間表與機械鐘的滴答聲所主宰的忙亂生活」步調迥異，必須調整成「『生命』的『不同』運動」。<sup>6</sup> 歐姆斯以此論點分析，在門蒂耶塔的紀錄影片中，她的

<sup>2</sup> Françoise d'Eaubonne, "Le Féminisme ou la Mort (1974)," in *New French Feminisms: An Anthology*, ed. Elaine Marks and Isabelle de Courtivron (Amherst, University of Massachusetts Press, 1980), pp. 64-67.

<sup>3</sup> Greta Gaard, "Ecofeminism Revisited: Rejecting Essentialism and Re-placing Species in a Material Feminist Environmentalism," in *Feminist Formations*, 23: 2 (Summer 2011), pp. 26-53.

<sup>4</sup> Gloria Feman Orenstein, "The Reemergence of the Archetype of the Great Goddess in Art by Contemporary Women," pp. 71-86; Gloria Feman Orenstein, *The Reflowering of the Goddess* (New York: Pergamon, 1990), pp. 100-01.

<sup>5</sup> Catrin Gersdorf, "Nature and Body: Ecofeminism, Land Art, and the Work of Ana Mendieta (1948-1985)," in *Geschlechterdiskurse zwischen Fiktion und Faktizität: Internationale Frauen- und Genderforschung in Niedersachsen*, ed. Waltraud Ernst and Ulrike Bohle (Berlin: Lit Verlag, 2006), pp. 212-30.

<sup>6</sup> Thomas Elsaesser, "Stop/Motion," in *Between Stillness and Motion: Film, Photography, Algorithms*, ed. Eivind Røssaak (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2011), p. 115.

身體在（經常為水的）自然場景中幾乎靜止不動，彷彿融入自然環境緩慢運動的時間，觀者體驗這些影片之時，亦感到融入生態的時間。<sup>7</sup>



圖一：劉瑞琪教授進行研究成果發表

筆者認為歐姆斯並沒有建立生態的時間與生態女性主義之間的關係，故以物質主義的女性主義者梅勒具性別觀點的生態的時間概念，推進歐姆斯所未完成的生態女性主義解讀。梅勒指出，當代男人主宰的經濟系統脫離了女人的生態的與生物的時間之世界，導致人類失落了與地球的永續性之間的連結。由於女性在經濟發展歷程中的社會位置，使她們與生態的與生物的時間關係密切，「生態的時間是非人的自然之生態永續性步調，生物的時間再現生命的循環以及人類的身體補給步調」。她主張，女性與自然連結的生命經驗，使得她們可扮演中介者與行動者的角色，感召全人類共同分享女性原來的生態的與生物的時間之責任，以復原人類活動對生態造成的影響。<sup>8</sup>

在門蒂耶塔的〈花人、花身〉(1975)【圖 10】紀錄影片中，她以接續的橫搖鏡頭俯拍花形女體輪廓順溪漂流的散離、殘落與沉沒過程，回歸自然的生態的時間。並且，紀錄影片在展場循環放映，使得創生、離落與消失的過程可以神奇地重複，邀約觀者經歷花人一再回歸生態的再生循環當中，體驗其一再迴返

<sup>7</sup> Nikki Zoë Omes, "The Ecofeminist Lens: Nature, Technology & the Female Body in Lens-based Art," MA thesis, Leiden University (August 2019), pp. 30, 34, 44-45.

<sup>8</sup> Mary Mellor, *Breaking the Boundaries: Towards a Feminist Green Socialism* (London: Virago Press, 1992), pp. 260-62; Mary Mellor, *Feminism and Ecology* (New York: New York University Press, 1997), pp. 169, 189.

的「來生」(after-life)。在〈無題(輪廓系列,墨西哥)〉(1976)【圖 6-8】中,系列照片在展場所產生的敘事,凸顯女體輪廓回歸大地的過程可一再重複,與影片的循環放映類似,可詮釋成展演梅勒所說女性「再現生命的循環」之生物的時間,不斷連結與融入生態的時間,以順應生態復原與療癒的步調,展現女人「與生態永續性的時間尺度協調」,並感召觀者。

除了理論可以詮釋作品之外,有時創作也可以修正理論。門蒂耶塔的創作所展現生態的時間,除了水、土等元素的緩慢之外,也展演女體輪廓與火、氣(風)元素之間的動態能量轉化過程【圖 5、11-12】,體現生態的療癒亦需步調相對較快的小規模淨化與再生力量,而修正了埃爾塞瑟以降認為生態的時間只能是緩慢的看法。此外,相較於埃爾塞瑟,梅勒更全面地構思生態的時間之修復與再生力量,而門蒂耶塔在展現無論緩慢或相對快速的生態的時間之時,也經常凸顯女體輪廓逐漸消失於生態的演替與再生循環當中,這是埃爾塞瑟與歐姆斯在論析生態的時間皆未提及的。

接著筆者想援引阿萊莫的跨肉身性概念,以進一步詮釋《輪廓系列》。阿萊莫以物質的女性主義者對後結構女性主義的修正為根基,嘗試以跨肉身性的概念再思考人類作為具身的存有(embodied beings)與自然環境在物質性上的交織,並將自然環境看作「肉體存有(fleshy beings)的世界」,與人類一樣有其需求與能動性。<sup>9</sup>她引用巴拉德(Karen Barad)的「內動性」(intra-activity)概念,以取代傳統的互動性(interactivity),強調「事物」不會先於關係存在,而是所有組成「事物」的物質於彼此交流中「正在做/正存有」(doing/ being),能動性因而浮現於「內動性」的相互關係中。<sup>10</sup>阿萊莫主張,跨肉身性概念強調自然的物質世界並不是人類消費的資源或主宰的場地,而是「總如一個人的皮膚一樣的接近」,與人類總是正在「內在行動中」(intra-acting),彼此肉身皆為參與生態系統的互惠與共生主體,不斷地進行動態的相互開展與交流。<sup>11</sup>

筆者想從珀斯(Charles Sanders Peirce)的索引(index)符號角度,分析門蒂耶塔創作的跨肉身性。為什麼要這樣做?索引乃指符號與其所代表的物體因為直接碰觸而在符號上留下痕跡,如沙灘上的腳印乃有人曾經走過的索引。<sup>12</sup>索引符號在強調相鄰物質之間的因果互動關係上,與跨肉身性概念類同。

<sup>9</sup> Stacy Alaimo, "Trans-corporeal Feminisms and the Ethical Space of Nature," in *Material Feminisms*, ed. Stacy Alaimo and Susan Hekman (Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2008), pp. 238-43.

<sup>10</sup> Stacy Alaimo, "Trans-corporeal Feminisms and the Ethical Space of Nature," p. 248; Karen Barad, "Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter," in *Signs*, 28: 3 (Spring 2003), p. 826.

<sup>11</sup> Stacy Alaimo, "Trans-corporeal Feminisms and the Ethical Space of Nature," pp. 252-53.

<sup>12</sup> Mieke Bal and Norman Bryson, "Semiotics and Art History," in *Art Bulletin*, 73: 2 (June 1991), pp. 189-91.

以〈無題（輪廓系列，墨西哥）〉（1976）【圖 6-8】為例，共有三個層次的索引符號運作：（1）女體輪廓：就像沙灘上的腳印，女體輪廓為缺席的女體之索引。（2）海水沖刷的痕跡：以圖 8 為例，畫面左邊女體輪廓的垂直手臂與微彎身形，索引性地影響右邊襲來浪潮的動勢，浪潮的白色泡沫蓄滿女體輪廓，其交織的圖案展現兩者正在跨肉身性交織。（3）攝影紀錄：珀斯、克勞思（Rosalind Krauss）與杰伊（Martin Jay）接續推衍，攝影因其如實指涉物體的索引特色，而幾乎不彰顯人類中心對物體世界的認知、投射與控制，使得物體世界得以魅力重生地顯露其自身的物質性與能動性。<sup>13</sup> 綜言之，這系列攝影捕捉女體輪廓、沙灘與海潮之間的「內在行動」，彼此的「肉體存有」界線愈來愈交纏不清，最終女體輪廓被生態的時間所吸收，展現非人的自然環境不再是人類消費的資源或主宰的場地，而是行動者。

再舉兩例，在〈無題：輪廓系列〉（1979）【圖 12】系列攝影中，女體輪廓由一條白色火藥線層疊而成，沒有清楚界定身體內外的封閉輪廓線，造成女體輪廓與大地內外相通的效果。門蒂耶塔以攝影索引性地紀錄火藥燃燒的過程，展現火藥／女體輪廓與大地、火焰、氣流以及白煙的多重索引關係，揭示了它們彼此跨肉身性的動態交流變化。又如，在〈輪廓系列，愛荷華〉（1979）【圖 14】中，女體輪廓以偽裝的擬人形貌融入長草的水澤，幾乎揚棄對自然場域的主宰，變成周遭的生態循環的一部分。正如卡姆尼澤（Luis Camnitzer）所說，女體輪廓的擬人化特徵微小，她「嘗試成為『自然』」。<sup>14</sup> 藉由攝影紀錄，門蒂耶塔使得圍繞著女體輪廓的水澤生態得以展示其生命力，邁向非人類中心的藝術實踐。

<sup>13</sup> Charles Sanders Peirce, *Collected Papers of Charles Sanders Peirce, vol. 2: Elements of Logic*, ed. Charles Hartshorne and Paul Weiss (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1932), p. 159; Rosalind Krauss, "Notes on the Index (1977)," in *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* (Cambridge, MA: The MIT Press, 1985), p. 206; Martin Jay, "Magical Nominalism: Photography and the Re-enchantment of the World," in *Culture, Theory and Critique*, 50: 2-3 (December 2009), pp. 179-81.

<sup>14</sup> Luis Camnitzer, "Ana Mendieta," in *Third Text*, 3: 7 (1989), p. 50.