

婦女與兩性學刊第九期
頁 1 - 54，民 87 年 4 月
台北，台大人口研究中心
婦女研究室

身體：女性主義視覺藝術在 再現上的終極矛盾*

王雅各

國立中興大學社會系

摘要

本研究試圖藉探討女性的身體在女性主義視覺藝術中的位置來說明女性主義和後現代主義之間的關係。由分析 Frida Kahlo, Niki de St. Phalle, Cindy Sherman 等三位不同國籍女性創作者的作品，我試圖解答身體應該如何在女性主義藝術中定位的問題。研究的最主要論點在於提出「論述工業」以奠定女性主義藝術得以成立的物質基礎。而此觀點，質言之，將明顯地不同於論述形成、再現政權（傅柯）；新的藝術社群(Judy Chicago) 和論域地平線(Bakhtin) 等觀點。雖然是一個尚在發展過程中的觀念，但作者將在結論中強調「論述工業」有涵蓋以上所有觀念的潛力；因此也是女性主義視覺藝術值得繼續努力的方向。

論述工業，女性主義，藝術，身體，再現

*感謝黃玉珊、吳瑪俐和趙彥寧等教授對於不同階段草稿所提供的批評和建議

真正的問題並非植基於外行人所認定的「偉大藝術」的觀點上，因為在本質上這種觀點只是一種偏見，而在於身處嬰幼期的基礎階段並致力於替自己創造一個名字的藝術社會學。Germain Greer ,⁽¹⁾

此處所提到的「問題」是著名女性藝術史家 Linda Nochlin 在“為何沒有偉大的女性畫家”中所提出問題的逆轉，Greer 認為女性主義藝術史家質疑的不該是「為什麼看不到」而必須是“女人對視覺藝術有什麼貢獻？”“為什麼沒有更多的女性藝術家？”“如果我們發現了一個由女藝術家所創造的好藝術品，那麼她其他的作品在哪兒？”和“賴作畫以維生女性的作品究竟好到什麼程度？”等問題。在二十世紀後半部份的當代社會有關女性的一切成了一個常人無法不關心的問題意識(problematic)，當然在和藝術相關的探討上也並不例外。

本研究的宗旨在於探討身體——女人的身體——在視覺藝術中的位置。我們可以很清楚的知道父權社會的維繫基礎是建立在對女人身體的控制之上(王雅各，1994)，而這種控制是透過各種社會制度將女人鎖定在一個從屬的地位上。正如林芳玫所言：

女性的傳統刻板角色有兩種：母親與妓女，也可以說是好女人/壞女人之分，不管哪一種，都同樣以身體為運作邏輯。母親生養小孩，再以她的身體從事家務勞動與情緒撫慰的功能；妓女不管賣笑還是賣身，也是以身體提供性服務。(1996:1)

因此不論是媒體中女性的形象或家庭暴力受害者的控訴中，女人——她的身體——其實都是我們探討的焦點。進一步來說，我們可以試圖區分在各個不同面向上的「身體」意涵。在家務勞動、情緒撫慰、生殖（reproduction），和照顧者（care giver）角色等的扮演中，女人的身體是被父權社會就她的生理性（physicality）加以使用和剝削。而在母親、妓女、蕩婦和聖母等中的呈現則是把女體當成了一個「再現的身體」（the body in representation）或「物」（thing in representation）。當然，在藝術領域

¹ Greer, G. "The Obstacle Race: The Fortunes of Women Painters and their work , " 1979, p.6.

中的女人身體主要是以後者的意義為人們熟知和探討。在這樣的一個描繪中，我們看到了所謂的性別體制其實有著一個雙重壓迫女人的特性：也就是結合了父權（patriarchy）和資本主義（capitalism）的社會結構體。這個體制一方面利用公/私領域的分工壓榨和剝削女人的勞動力，使她成為一個以再生產和生殖（reproduction）為主的被使用的身體。另一方面，商業和審美的社會機制也以女人的身體作為一個負載各種不同意義的符碼（code）或影像（image）；並在販售的過程將被再現的（represented）的女體性化（sexualized）、物化（thingified）、客體化（objectified）和商品化（commodification）。

或許從不同的角度出發可以對相同的文本做出不同的分析和詮釋。例如一般的藝術欣賞和評論——甚至我們加上某些藝術史家——都傾向於聚焦在作品本身的特色，如媒財、技法、風格、流派和其他審美觀各面向的討論上。至於創作者本人的特徵像是性別、年齡、性偏好、生活（命）經驗和養成教育等細節，或者是一般社會在評估他／她作品為何會採取一種「約定俗成」（或可稱為對特定人物和流派的審美標準）的方式則殊少論及。這並非意味著一般的藝評家一味地忽視作品形成的脈絡，也不是暗示社會學家對尋常藝術社群運作的情形是一無所知的。關鍵其實是在不同的領域有不同的價值和追求的重點。本研究既是立基於藝術社會學的立場上探討身體女性主義的特色，就是在於著重這種類型（genre）藝術品出現的背景、原因、機制和特色的討論。或許從藝術創作和其他傳統藝術觀點的角度出發，會對本文中的人物和作品有稍許不同的看法，或者就很單純的有作品本身分析太少、後設研究等限制，但我們認為從（藝術）社會學角度出發所做的藝術分析（在國內）實在太少。而事實上，這種嘗試也有替一般藝術工作者開拓另一種視野的實際效用。

在藝術的現象中，女人的身體更是西方傳統中藝術品的重要領域。Lynda Nead 在《女性的裸體：藝術、猥褻和性偏好》(The Female Nude: Art, Obscenity and Sexuality) 中，開宗明義的就提到：

任何一個試圖檢驗西方藝術的人一定會被裸露女人身體形象的普遍性所震驚。女人的裸體比任何其他的裸體都強烈地意味著「藝術」……，她是西方文化的肖像，是文明和完整的象徵。(p.1)

而她的整個著作就在於試圖探討：為何女性身體會遭遇此種對待，以及藝術領域中的女

體如何和大眾文化中各生活領域所展現的女體形象聯結這兩個重要問題。

在探討女人的身體和藝術間的關係時有幾個重要的思考面向和爭議：一，就身體而言，若女人的身體可以被視為一個「藝術品」，但同時「它」也可以被看成是一個可以引起（勾動，挑逗， arousal）性慾的「物品」，這其間的劃分界線是什麼？二，是否在現有社會的物質條件下，女人的身體就僅是一個被窺視和發洩性慾的對象？三，女性主義者應該如何面對「色情」的議題⁽²⁾？和四，女人在論及女人的身體和藝術的議題時該有什麼樣的自我定位（self positioning）？⁽³⁾

在我們看來，第一個問題事實上是一個很古老的「什麼是情色/色情？」的問題。矛盾的地方在於女人的身體在不同的情境、社會脈絡、文本和對談中出現的時候，她會被賦予不同的意義。其間的重點甚至於不在「是否有穿衣服」上！如同 Nead 所宣稱的：

在高等藝術的框架和形式中所展現的女性身體是一般藝術的重要性和價值的一個隱喻。它代表了把自然的基本物質提昇並轉化到精神和文化的層次。女性的裸體也因此可以被視為是對一般女人在女性氣質和性意識（sexuality，⁴）壓抑（或圍堵 contain）的一種手段………女性的裸體不僅對女性的身體提出一個特殊的定義，她還設定了關於觀看和被觀看的一些特殊規範。由啟蒙運動所衍生出來的藝術接受理想致力於增強觀看的整合性和一體性，並以之對於藝術的完美性和非藝術的擾亂性和不完整性或可被稱之為猥亵（淫穢）。猥亵的身體是沒

-
- 2 色情(pronography)通常指的是非藝術品的女體呈現，目的在於以商品交換的方式實現利潤（對生產者而言）和滿足慾望（對消費者而言）。
- 3 單純的就這一句話來看，「女人」和「女人的身體」可以有許多聯想（和想像）。相關的想像可能包括了（但絕不僅限於）是否只有「女人」的身體才可以成為「藝術品」或「女性主義藝術品」，「男人」的身體如何，創作者本人的性別有關係嗎？和最重要的，「是否此處的『女人』和『男人』僅單純意味著生理上的性別差異」？最後的一個問題，是這一系列想像的代表性問題，也是針對「本質主義」（Essentialism）或本質論的（Essentialist）一個問題。雖然本文在結論中對此一問題有約略的表述，但大體上，我傾向於將「女人」「女性」置於日常生活的常識性理解的脈絡中。換言之，「女人」在本文中是被「存而不論」（barracketed）的（因為本質主義的討論縱使極為有趣，但它非本文的重點）。
- 4 這個字在中文裡並沒有恰當的對應字，國內的學者的翻譯亦很龐雜。“性”，“性慾”，“情慾”，處於性的狀態，“性意識”，“性取向”和“性偏好”是常見的翻法，本文將視文意及上下文脈絡取後三者交錯運用之。

有被圍堵或沒有疆界，它是移動或挑起觀者的欲望而不是像藝術所帶來的平靜完整。因此女性身體的再現可以被視為是一個位於西方審美學歷史中核心主體性的論述場域。(p.2)

因此在攸關藝術的探討(藝術創作、藝術欣賞、藝術史、藝術心理學)中，女人的身體從來就是一個被展示、被觀看、被探討和被理論化 (theorizing) 的對象和她者 (other)。甚至即使有些人認為色情也是一種藝術，那麼女人在其中的地位——做為一個被製造、販賣、偷窺、意淫和討論的目標，她的她性 (otherness) 實際還是明顯存在著的。

就第二個問題來看，除了 Berger 等人(1972)在<<觀看的方法>>中間接的提到了媒體中女人身體展現的不同面向之外；女性主義影像批判家 Laura Mulvey 在“視覺快樂和敘事電影”(1975)中，提出一個很重要的觀點：她認為主流電影是藉著視覺愉悅以建立觀看者的主體性。在傳統的觀看過程中觀看者、鏡頭、男演員的觀看以及女演員的被觀看設立了一個序列性的下意識心裡機制；使得觀看成了一個性別研究中相當不可忽視的領域。 Mulvey 的理論架構簡單的說就是在傳統的影劇中，總是有個“是男性在觀看”的假設。從女演員意識到男性在觀看所促發的透過肉眼和鏡頭形成了一個詮釋圈 (hermenutic circle)，而男性觀者的產生也同時牽涉到兩個並行的機制：對男性演員自戀式的認同和對女性演員的客體化。透過這兩個機制也把尋常的“觀看”轉化成為具有情慾和性意味的“凝視”。

帶著濃厚精神分析意味的 Mulvey 架構，現在已經成了女性主義電影研究中的一個經典(classic)之作；而“男性凝(窺)視”也成了許多人耳熟能詳的普遍觀念。特別是她所區分的兩種不同的男性“視覺愉悅”(scopophilia):窺淫的(voyeuristic gaze)和拜物的(fetishistic gaze)。根據 Mulvey 的說法(pp.11-14)，前者是將被窺視成為窺視者焦慮的替罪羔羊；因此在控制的作用下轉化了整個窺淫責任歸屬的問題，使得女性 (即被觀看者)成為背負窺視欲望的她者。而後者則牽涉到利用一個客體的物來否定閹割的威脅(恐懼、焦慮)。因此在將女性影像去價值、懲罰和虐待狂式的對待下先將女性製造成一個與觀看(男)人不同的“她”者，窺淫的凝視展現了它的控制、破壞和轉換的一面；繼之而起的則是由女體(或整體)的形象成為一個代替陽具的“物”，將此物提昇至一個“奇觀”(spectacle)的境界而以拜物的凝視帶來的各種吹噓的和誇張的女性影像對待。

至於女性主義者⁽⁵⁾如何面對色情的議題，只要我們看一下例如 Cathrine Mackinnon 和 Ellen Willis 的對照就可以一目了然⁽⁶⁾。當然兩者的差異絕不僅是在表面上的反色情和支持言論自由的辯論而已。絕大多數的女同性戀和文化的女性主義者，對於以情慾(erotica)為主的女性藝術抱持著極為懷疑的態度。她們認為凝視(即觀看)的本質是從觀者發起的一個自發的行動，其目標是被觀看的物，而不是反過來的。因而在這樣的理解之下，情慾(色)的再現很容易引起窺淫欲望，而偷窺本身是一個針對女人的觸犯(或罪行)——是一種強暴的形式。基於這個原因，她們認定了女性主義的藝術不該是將赤裸女體作為一個展現物的藝術。

在支持情色(注意：不是色情)的(多為)自由主義的女性主義者則認為情色本身是一個愉悅，而憲法所規定的言論、集會結社和出版自由也應當允許不同見解藝術品的提出。以此架構而言，女人身體藝術表現可以是美的表徵，可以是個人觀點的陳述，甚至可以有開發、轉化、表現、誘導女人性意識的重要功能。更進一步而言，如若女人身體的展現都被一視同仁的歸類為「色情」而加以禁止，則其他的憲法所保障的人權最終也將被以相同的道理而加以禁止，因而形成專制和獨裁的社會。

在這一部份的探討其實可以看出女性主義在整體上的一個很大的「異質性」的特徵。不僅情色/色情的對立是明顯的，甚至在墮胎、異性戀、分離主義、男性和女性主義的關係上，女性主義者都不是一個有完全「共識」(consensus)的整體。但有趣的是在情色的討論上，前述的(Mackinnon 和 Willis)兩人至少都同意以下三點：1 在歷史上女性是一直被歧視跟褫奪公權的；2 男人在傳統上攫取許多的人類活動，並在過程中扭曲了這些活動的本質；3 女性主義有著深遠的理想主義目標(Nelson, 1987:165)。以此看來，這種「同中有異、異中有同」、(求大同而存小異)可以說是女性主義最明顯的特質。

女人如何在女人的身體和藝術之間的關係定位也是一個頗為複雜的問題。基於以上三個問題的討論我們似乎發現了：以女人的身體作為一個表現的道具是淵遠流長而且短期之內是不會被改變的——不論在高等藝術(high art)或大眾文化(mass culture)內；以現有社會的物質基礎而言，女性很容易被視為是一個窺視的對象——不論在高等藝術或大

5 我所採取的定義是個人的自我界定。因此「女性主義者」指的是自己認為是的人；同理，「女性主義藝術」也是由自己認為是女性主義藝術家所從事的創作。

6 這兩個陣營的人物絕不只限於此兩人，但她們兩位都是各自的陣營中的代表性人物 Nelson and Grossberg (1987) 的著作裡有她們一部份很精采的對話。

眾文化內；和女性主義藝術的陣營中，對以上的現象有不同的觀點存在。因此我打算在這個研究裡面，以所有相關討論來試圖替女性主義視覺藝術找出一個定位和可行的方向。

藉由對三位以自己身體做為表演道具的女性主義藝術家的作品做分析，我提出一個「論述工業」的架構，並說明「論述工業」的建立是女性主義視覺藝術的本質。「論述工業」的概念多少和「文化工業」和「運動工業」有所關聯。文化工業的觀念最早是由法蘭克福學派的霍克海默（Horkheimer）和阿多諾（Adorno）在《啟蒙的辯證》一書中所提出的。他們認為在高度發達的資本主義社會中，所有的事物都難逃被商品化的命運。在這個趨勢之下即使是文學、藝術和宗教這些並不普及且相當菁英的社會制度（和成果）也成了被設計和被操縱的商品。因此，被同化和消溶到社會結構中的高等文化，在晚期的資本主義社會中也被依據市場區隔、廣告行銷、標準化、規格化的原則下大量生產。在消費主義的盛行下，文化工業成了扼殺人們心靈創意和自主性的兇手，同時它也是一種被操縱喚起和製造的假需求。

運動工業的概念則是由研究社會運動的學者查奧德（Zald）和麥卡錫（McCarthy）所提出的。兩氏在針對社會運動組織（Social Movement Organizations,SMOs）的探討中發現幾乎所有的社會運動都是由許多異質的社會團體所構成。這些團體除了和不同領域的個人和團體有聯結之外，同時彼此之間也有著極為錯綜複雜的關係。一方面在社運團體彼此會有分享資源、設施、開發共同議題、形成特殊委員會、（策略性）結盟等合作機會；另一方面它們之間也常會在招募、爭取領導人物（和位置）競爭有限資源及合法性、募款和吸引媒介注意上產生緊張、衝突的關係（甚至全面宣戰）。綜而言之，運動工業指的是在社會運動中的組織（團體）間互動關係。

雖然在字面上「論述工業」和「文化工業」「運動工業」很像，但在意義上卻大異其趣。簡單的說，我認為女性主義視覺藝術在早期（1970年代）是一個零星偶發的現象，但即使它在二十年之後力量稍有茁壯，這個領域（genre）的本身還是在藝術界的邊緣和末流。若要和傳統男流的藝術領域抗衡必須形成集體和團體的力量。更重要的是，我是把女性主義藝術領域（genre）的出現看成是一個社會運動的結果。因此在整體上，論述工業是和運動工業的意義比較接近的。我們稍後會將「論述工業」作更詳細的解說。

本文所介紹的三位女性主義藝術創作者，在許多方面表現了她們的異質性和多元性。Frida Kahlo（1907—1954）是移居的猶太人和印第安人的後裔，出生於墨西

哥；並且是以油畫做為創作方式。在近年來的數個個展，使得她成了美國和歐洲人熟悉的女性油畫家。 Niki de Saint Phalle (1930 -) 則是法國人；自幼即被視為特異的她，因治療而走入藝術創作，除了少數拼貼之外，雕塑是她最主要的創作方式。 Cindy Sherman (1954 -) 則是出於美國的猶太攝影師，被藝術史家 Lucie-Smith 認為是取代 Robert Mapplethorpe 後最重要的攝影家的 Sherman 以一系列的造型和攝影藝術，馳名全美和世界各地。她作品的最大特色就在於它們引起極大的爭議——支持的人認為是極佳的女性主義創作，而反對的人則將她的作品視為是強化父權的罪惡幫凶。整體而言，這三位女性主義藝術家代表了本世紀的三個世代、三個不同的國家，有著各自的生命經驗和遭遇不同的歷史事件，同時也以相異的方式從事創作的女性。她們的最大共同點則在於都以自己作為一個表現（演）的材料與道具。我從分析她們的作品入手，導引至一個女性主義視覺藝術的「論述工業」框架；強調的重點在於「論述工業」不僅在於試圖建立正典(canon)和經典(classic) (⁷)；她更是試著改變人類社會在美學領域中的現在、過去、和未來，以製造一個不同於父權意識型態的美學認識論。

視覺與再現：一個失落的連結

在許多方面，藝術的創作、接受和欣賞可以被視為一種傳播的過程。畢竟終極而言，不同形式的藝術是以不同符碼所書寫出來的符號以傳達特殊的意義。如同 Lull 所言“通俗音樂是一個值得認真探討的獨特和極富影響力的傳播形態”(1992:1)；當然對於視覺藝術，我們也可以基於相同的理由給予它們認真的學術的研究。此外，若將藝術看成是由符號所構成的文本，那麼視覺藝術的討論可以分成幾個部分：首先是牽涉在製造過程中的人、事、物、其次是製造的成品（即文本），最後則是觀者（主體）在閱讀（或消費）文本時所建構出來的意義。我們先在這裡做攸關文本的討論，接著在下一節以持續的方式分析三位女性主義藝術家——特別是以自己的身體作為表演道具——的作品；至於過程和意義建構則留待再下一節再處理。

7 正典(canon)通常指的是在一個學科裡的重要著作，並且在該學科中的人幾乎都耳熟能詳，譬如心理學中 Nancy Chodorow 的 “The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender” (the University of California Press , 1978) 和 Carol Gilligan 的 ”In A Different Voice” (1982)。此外，當正典為學界中普遍流傳且有廣大影響力時則成經典(classic)。

由眾多後結構、解構和後現代主義學者的努力發揚，文本已經成了自六十年代之後，社會理論中一個重要的概念。從藝術的角度出發，作品可以在很大範圍之內符合「文本分析」的許多原則。即使學者同意“文本”(text)——特別是其中的符碼(textual code)——是“在一個既定文化中，各成員之間（明顯或不言而喻的）所接受的由一組規則所約制的符號傳統”(O'sullivan et al., 1983:36)因而意味著大體上極為類似的解讀（賦予意義）。

在既有定義下的文本分析引發了一個新領域的出現，那就是文化練習（實踐）。除了在生產和消費中的各種因素之外，文化實踐也試圖從許多方面來探討文本的功能（作用）。文化實踐，也被界定成為“再現”的實踐——此處所謂的實踐並非僅限於能產生美好感覺的事務。因此若借用 Bourdieu (1977) 的觀點來看，本文所主張的是首先將藝術創作視為一個在物質文化中的形體建構 (the construction of a cultural artifact)，因此它有著文化實踐 (cultural practice) 的意涵。以此而言，女性主義視覺藝術的努力是一種基於文化實踐所造成的形體建構——其目的在於製造新的文本。其次，藝術創作也牽涉到精神層面的日常生活實踐 (praxis of the ongoing daily live)。意指在活動中製造出不同意義和詮釋空間的符碼 (code) 和形象 (symbols)。因此女性主義的藝術創作也可以在抽象的面向上被當成是一個製造「再現」(representation)的實踐。兩者之間的關係可以用 Bourdieu (1984) 的另一個概念「生存心態」(habitus) 做類比。由於文化（和文本）的實踐牽涉到製造意義以及和消費這些意義有關的社會位置，也因此再現必需有幾個不同的定義：文本和形象不是它們來源的一個反射；它表示了一個和它產生來源相當不同的由修辭重新編碼修正形成，並且有特殊圖像和文本字彙所展現的面貌(Bartes, 1977)。

Hall(1980:128-38)曾提出不同的解讀策略，使得對文本的閱讀不見得只會產生一組詮釋和意義。他將解讀文本的策略所形成的三類符碼：支配（主流、傳統、或主控）、協商或對立（抗爭）論述，看成是形成論爭場域的不同機制；因此，所謂的“共同的意義”(shared meanings)可能是「一種」閱讀方法所造成的結果。

Hall 的分類，當然意味著給予讀者更多和更高的主體性，特別是如果傳統的說法（如 Gramsci 和 Althusser 等有關意識型態和霸權等的討論）將意義的產生視為是一元和決定的，則抗爭由何而生就是一個相當大的疑問。國內的女性主義學者林芳攷就會以實際的經驗研究指出了 Hall 理論架構的不足(林芳攷, 1996；特別是第七章，頁183~234)：她認為 Hall 的概念假定文本所包含的價值觀和文本以外的社會是相呼應的，

所以主流式的文本解讀就意味著認同社會的主流價值觀，而對文本的抗拒就是對社會的抗拒。這樣的看法預示了「社會——文本——閱聽人」的三位一體，而以文本為中介者。在「阿信」與觀眾研究中，林芳玫指出具有女性意識和色情電影兩者的解讀都無法為 Hall 的理論架構所合理詮釋：在前者中具女性意識的觀眾從事“主流式”的解讀（意指符合文本製碼的方式），而不具女性意識或甚至對其有反感的觀眾則以“抗拒式”（與製碼方式相異），那麼此兩者哪一類符合 Hall 所界定的支配論述呢？此外在不符合主流社會性規範的色情電影會促使保守的衛道人士和女性主義者的這兩種觀眾做截然不同的抗拒式解讀(1996:202-3)。林芳玫的主要論點在於指出 Hall 的理論所無法涵蓋的兩個重要面向，因為我們可以由女性意識的角度看出，抗拒文本的人不見得抗拒社會，同時抗拒社會的人也不見得一定會抗拒文本。更進一步而言，有些讀者所做的對文本的抗拒不必然意味著對主流意識型態的試圖否定。因此，林芳玫發現關鍵其實是在觀眾與主流價值規範之間的關係。她進一步的轉換 Hall 的架構使之成為規範、個別情境和結構型三種。林芳玫的研究相當符合女性主義對於大眾文化閱聽人和文本分析的晚近發展趨勢。

另外我們也可以看到結構語言學的先驅 Barthes 在語意學中關於“符碼”的組合和解讀：在早期巴氏所注重的文化符碼（cultural codes）中的被動和一元性(1972)由後期的主動和多元性所取代(1974，1975)。更進一步而言 Barthes 在晚期認為閱讀大可以牽涉到不同的詮釋策略有著轉換或重新書寫文本的可能，也因此閱讀事實上也是一個書寫的過程。

由以上的討論我認為女性主義的視覺藝術有雙重的意義，第一：她是對於傳統的視覺藝術作品從事一個不同的解讀（重寫和轉換）和賦予意義；第二：女性主義視覺藝術是一個嶄新的文本製造企圖。我在 1995 年所出版的一篇論文曾經對於第一點做了詳細的個案式介紹（王雅各，1995）；這篇論文則試圖從第二點來探討和「新文本製造」有關的一些問題。

自 1970 年代起，藝術的領域也開始受到女性主義思潮的衝擊，「女性主義藝術」就是這樣的一個結果。女性主義的問世是受到婦女解放運動的影響；而運動過程中的思想也促發了女性意識的提升。總體而言，形成了一個女性主義理論出現的結果（王雅各，1996:201-39）。女性主義的藝術——正如同其他位於女性主義理論的元素——是一個自我定義的過程：她牽涉到了自我認知、意識覺醒、抗爭（身份）政治、發聲、重新定位和替現象賦予一個新的意義。在此情形之下，女性主義的藝術不僅在於找出原有

在父權藝術思想中的「她者」——被排除在外的主體和各種可能性——她也在運作中替原有在其中的元素（如女人的身體）找出不同於以往的新意義。（⁸）

除了找出創作中的她者，當代的女性主義論述也指出了傳統藝術欣賞中的偏失，特別是對於正典和視覺的著重。以前者而言，女性主義者指出了她們的努力在很大範圍之內是要企圖替原有的正典賦予新的含義，或者就是要創造出新的正典。以後者而言，許多學者的論述，也指出了當代藝術領域偏重視覺和視覺藝術的不當(Classan, 1992)。

在文化文本的製造過程中，書寫和評論是極重要的兩個項目。在文學的領域中由於評論標榜其專業的客觀性，因此形成了在主流文化中維繫主要觀點的看法。這種形式的文學評論不僅視政治不恰當的，甚至我們也不可能在其中找出日常生活的政治性格。因而在避談現實且抽離的文學評論中，表面上保持了和政治的距離，但事實上，這種練習本身成了一個模式（價值）以致於不自覺的有了一個自我的政治立場——通常這個立場不但並無抵觸現狀，它甚至是幫助合法化了現狀。基於這種情況，文學評論家 Said 建議一種“註釋的政治”用以形成針對下列“誰在書寫，書寫為了誰，以及在何種情勢下書寫”(1983:7)等問題的答覆。

不論我們是否將文學視為是藝術形式的一種，以上所論及的重點其實都可以適用在藝術上。以本文而言——以女性身體作為表演工具的藝術，需要強調的是所謂註釋的政治，不僅僅是文本的註釋、賦予意義、正、經典的建立和意識型態的交戰，它更是基於不同認識論所做的不同的美學觀念的建構。因此所涉及的議題事實上涵蓋了所有從文本書寫過程到最終的文本分析。用另一種方式來說，不同意義賦予企圖（註釋政治）的角力，正是論述場域的各種異質的社會建構過程。

從這個角度來看，一個合理的推論就是在文本的閱讀和註釋之間有著極多樣化的可能性。女性主義的出現不但解構了尋常解讀文本和賦予意義的方式；更重要的是，作為一種激進的閱讀策略，女性主義更是有著與傳統截然不同的本體論和認識論。以盛行的陰性書寫為例：陰性書寫的力量在於藉由女性本身力量所發展出來的多重面向探討無窮的可能性；她不僅不受限於男性機構，書寫和文本製造的法則，反而更是試圖在根本上否定，推翻他們以發展出一種不受限的、令人興奮和可以有和以往截然不同面貌的文本書寫。正如伊希格黑所言：

8 Nead 的晚近著作(1992)對此有許多的分析可供參考。

正因為我們永遠是開放的，因此地平線也決不會成為侷限。伸展、不斷地伸展自我，我們必需發明許多不同的聲音以便能夠說包括了〔我們之間〕的隙縫和誤差也因此而言，對我們是「永恆」都不夠長久的。我們不會周遊所有的邊緣，因為我們有太多的向度(1980:75)。

這段話說出了一個非常重要的女性主義藝術特徵——正如我們在後面介紹完三位作者的作品集（*oeuvre*）後會提到的——就是她具有一種在時間、空間上不斷地伸展自我（*a limitless expansion of the self on both dimemsion of time and space*）和強調主體性的傾向與過程。這個過程是由許多交錯、互動和辯證的肯定、否定主體性以及將自我視為她者的不斷對話所形成的一個變動的主體、生生不息的、無窮無盡的拓（擴）展。但就女性主義和視覺藝術而言，我們卻面臨了一個極大的矛盾(*paradox*)；因為許多有女性意識的藝術創作者，會基於不同的原因以使用女人——包括作者自己的身體作為創作的道具和媒材，而在表現她們自己身體的同時，一方面有可能使它們的創作陷入傳統的窠臼——使得她們自身成了另一個男性凝視的“奇觀”(*spectacle*)；另一方面，藉由女性藝術家的表演卻又可對傳統的閱讀做一個不同的解釋以擺脫尋常的物化和性化女人的身體。在此情形之下，讓後者可能性出現的要求事實上需要一個不同的物質條件基礎。因此我認為在 1970 年代並不存在的物質基礎，在過去這四分之一個世紀的女性主義藝術家努力了之後，已經粗具了形成這物質基礎的所有條件。這個研究就是針對這些條件所構成的“論述工業”（物質基礎）做一個初步的整理和分析。

三位作者的作品分析

在此處我們要介紹三位國際知名的女性主義藝術家和她們的代表作品：她們是 Frida Kahlo，Niki de St. Phalle 和 Cindy Sherman。不僅在時間上她們代表了不同時代和國度的人，在創作上她們也有著不同的專長。Kahlo 是一位在十九歲之後才開始正式作畫的畫家，而終她一生只有一件拼貼的作品，其餘則都是油畫。de St. Phalle 是法國的雕塑家，她從因為治療精神分裂開始習畫到使用金屬、廢棄物、石膏及陶瓷碎片做實驗的拼貼，展現了多樣化的女人身體。Sherman 則專注於攝影，她用造形藝術和攝影刻劃了許多在不同生活情境和社會角色的婦女。她們的共同之處，除了用女人的身體做為表演的媒材和道具之外，也包括了在時間和空間上藉由辯證不斷地延伸自我（主體性），打

破父權體制中藝術品通常的流通方式，和超越情色/色情二元對立的女體觀的我認為是女性主義藝術最重要的三個特色。此外，我們也可以把她們的作品看成是本世紀中三個不同世代的女人以不同的創作技巧和方式所嘗試的、真實的、個別的和獨特的女性經驗。我們就依序從 Kahlo 開始介紹。

Frida Kahlo

Magdalena Carmen Frieda Kahlo Calderon 於 1907 年 7 月 6 日生在墨西哥是郊區的 Coyoacan。父親的血統是從匈牙利移居德國的猶太人，母親的血統則是西班牙將軍和土著印第安藝術家的後代⁽⁹⁾。Kahlo 的生平本身是一個非常傳奇的故事，強烈地認同於 1910 年發生的墨西哥革命以致於常將自己視為和墨西哥同年出生的 Kahlo，從小生活在（短暫）富裕的藝術家庭。六歲時染上小兒麻痺，十五歲進入墨西哥最好的高中 Escuela Nacional Preparatoria 修習以生物、動物、解剖學為主的自然科學並希望將來作一個醫生。



(圖一)

在十八歲之前的 Kahlo 從沒想過要成為一位藝術家，而她所受的藝術訓練僅是她父親的好友 Fernando Fernandez —— 一位有一間位於 Kahlo 學校附近畫室的商業畫家 —— 所提供的基礎素描。圖一所示的是她在 1926 年所完成的自畫像，這是她第一個認真的作品，當時是為了挽回離她而去的男友 Alejandro Gomez Arias 所送的禮物。畫中的貴族姿態顯示了她對文藝復興時期繪畫的興趣，而延長的矯飾派頸項描繪也有 Parmigianino 和 Amedeo Modigliani 的味道。衣服和背景的色調和質地充分的流露出歐洲風情⁽¹⁰⁾。

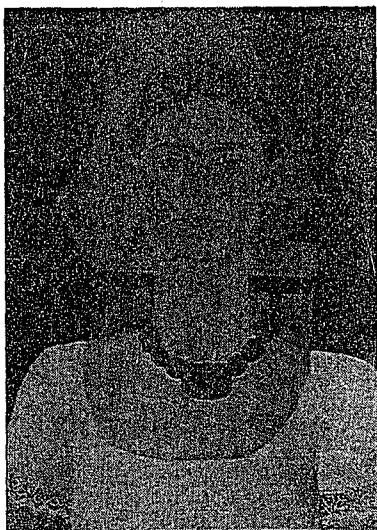
9 Andrea Kettenmann 寫了一本有關 Kahlo 的書，對她的生平和作品集(oeuvre)有相當精簡扼要的描述。我在此處的介紹大多依賴這本書，而在相關的引述中也都出於此（除非另有文本），請參考 Frida Kahlo, 1907-1954:Pain and Passion, Germany: Benedikt Taschen。

10 根據 Kettenmann 的說法(1993:21)"Frida Kahlo 的早期作品，不論是朋友，姊姊或自畫像都朝向十九世紀受歐洲影響的墨西哥人物畫，除了圖一之外其他尚有 Portrait of Miguel N. Lira(1927); Portrait of Alicia Galant(1927)和 Portrait of

1925年9月17日當 Frida Kahlo 和男友搭巴士回家時發生了一個火車撞公車的致命車禍，除了數人死亡之外，Kahlo 也在身體多處受重傷。雖然在臥床三個月之後漸漸康復，但她的脊椎和右腳卻又疼痛難當，而她一年之後發現有幾節脊椎骨因碰撞而錯置，因此在其後的九個月必需使用石膏束腹以固定她的身體而且必需臥床，也因此她利用時間開始作畫。根據她告訴藝術評家 Antonio Rodriguez 的話：“除了讀書以便成了一個醫生之外，我其實還有餘力作其他的事，因此我沒想太多就提起了畫筆。”(18) Kahlo 的母親請木匠為她做了一個畫架並附有遮棚和掛了一面鏡子，也因此 Kahlo 可以在鏡中看見自己並且作畫。這也是 Frida Kahlo 一系列自畫像的開始，而她的病床創作也形成了一個記錄她每個階段不同發展的作品集(oeuvre)。因為“我如此經常的獨處而我又不是如此的了解我自己，所以我才會把自我當作一個繪畫的主體。”(18) Kahlo 在 1927 年恢復了正常生活，次年加入墨西哥共產黨並透過友人認識了壁畫家 Diego Rivera 且活躍在當地的左派和藝術家社群中。那年的自畫像，清楚的展現了她轉變的風格。

(Time Flies , 1929)

(圖二)



在這個自畫像和前面所介紹的第一幅比較起來我們發現了她以一個生動，鮮活和正視的臉以一種充滿自信、積極和有決心的神情看著觀眾，由細膩錦緞所編織而成的華貴天鵝絨衣服被棉質寬鬆上衣所取代，背景華麗新潮的幽暗現在充滿了光明；窗簾高高以粗繩捲起，而陽台外的天空則有著滑翔機的愉快盤旋，在她右肩後的普通時鐘也不同於以往的珍貴飾品，由飛機和時鐘所總結的諺語“光陰飛逝！”貼切的展現了她不同以往的心情。

Kahlo 在 1929 年 8 月 21 日與 Diego Rivera 結婚，後者對她的影響不僅展現在我們上面所介紹的畫上，同時也在 Kahlo 所參與的一一和許多當時的藝術家和知識份子——墨西哥藝術獨立運動。Best Maugard 同時也影響了 Kahlo 在 1929 年之後的作品，使得她在自畫像中常以簡單的當地衣著或土著的飾物出現，猴子，仙人掌，龍舌蘭和其他的植物以及紅、

My Sister Cristina(1928)等作品，這和後期流露出濃厚墨西哥國家意識的人物畫像是截然不同的，而強烈的國家認同意識是一個革命後的全國現象。

綠、白的墨西哥國旗顏色等使用都說明了她對自己祖國（和多元文化）的認同。

kahlo 隨 Diego Rivera 在 1930 年赴美國陸續居住了四年並在作品中表達了她對美國文明的矛盾感受（圖三）以及因為流產所有的不快經驗（圖四）。

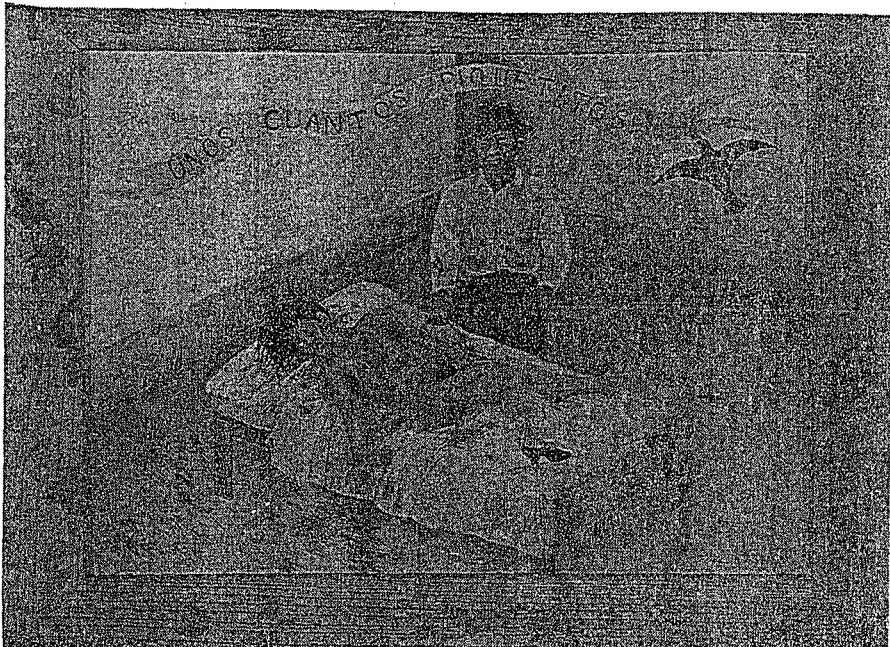


(圖三)

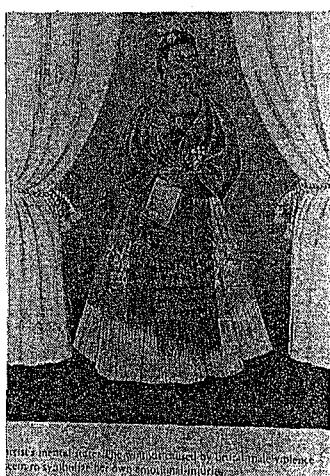


(圖四)

1935 年 Kahlo 回到故鄉並在作品中表達被 Rivera 傷害的情緒（圖五）。因為雖然 Rivera 長她 21 歲，但他卻像父權社會中許多不忠實的先生一樣不斷地有外遇，最後竟然和 Kahlo 的親妹妹——曾經在 Rivera 兩個作品中出現的模特兒——Christina 有染。Few Little Pricks 可以被看成是 Kahlo 描述在父權社會中他自己在感情上所受創傷的表現。



(圖五)



(圖六)

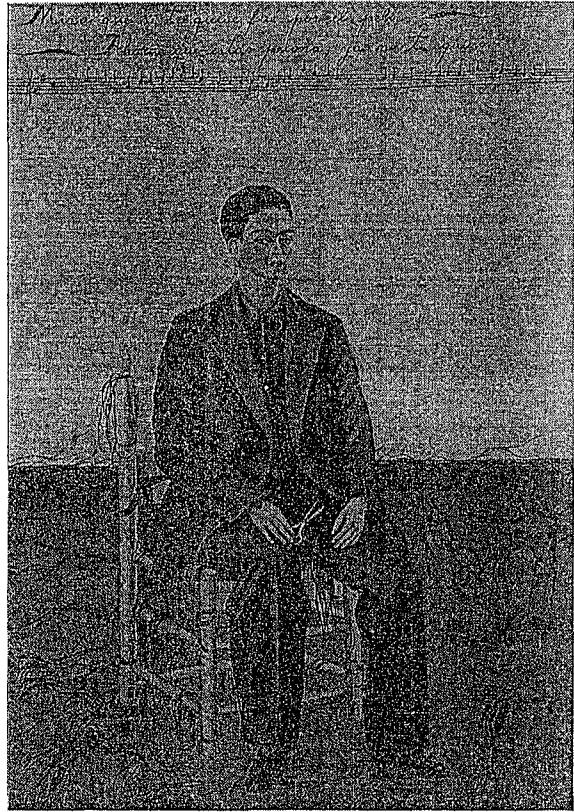
Kahlo 從 1936 年起又重新在政治上活躍起來，由於西班牙內戰的爆發，他組織團體以支持共和派，這使得她和 Rivera 又變得比較親近。當托洛斯基從 1933 年起試圖組織第四國際時，Rivera 就支持他，後來挪威政府在蘇聯的壓力下驅逐了托洛斯基。當他流亡到墨西哥時，Kahlo 和 Rivera 要求當時的總統 Lazaro Cardenas 紿予托氏政治庇護。因此托氏在墨西哥停留時會住在 Kahlo 的家中並有一段短暫戀情，Kahlo 因此在托氏的生日（也是蘇聯革命的日子）11 月 7 日時贈給他（圖六）

1938 年 Kahlo 在紐約開個展，他獨自成行並和攝影師 Nickolas Murray 譜了一段戀曲；1939 年 Kahlo 去巴黎並遭遇了極不愉快的經驗使得他在寫給 Murray 的信中說“我一輩子都恨這個地方（歐洲）和這些人（超現實主義者）。”(51)同年的 11 月 Kahlo 和 Diego Riverd 離婚並在之後完成了 The Two Frida(圖七)

離婚雖然痛楚但也替 Kahlo 帶來新的獨立，這充分的顯示在她 1940 年的作品上（圖八）



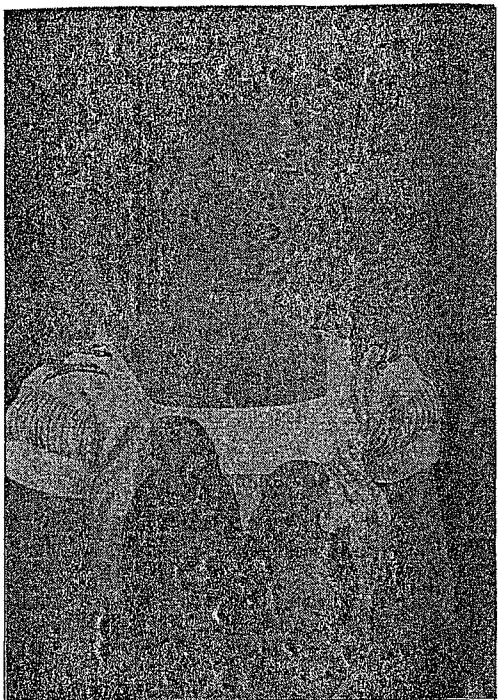
(圖七)



(圖八)

一年之後 Rivera 又向 Kahlo 求婚，後者在三個條件之下答應了。這三個條件是：Kahlo 要求經濟上的獨立，Rivera 必需負擔一半的家用，和兩人不可有性行為。這顯示了 Kahlo 在當時已經成了有經濟能力、自信並在性事上自主的獨立藝術家。(57)

再婚之後的 Kahlo 的生活事平靜的，因而在畫中可以看出陪伴她的多是她養的寵物（圖九），（圖十）



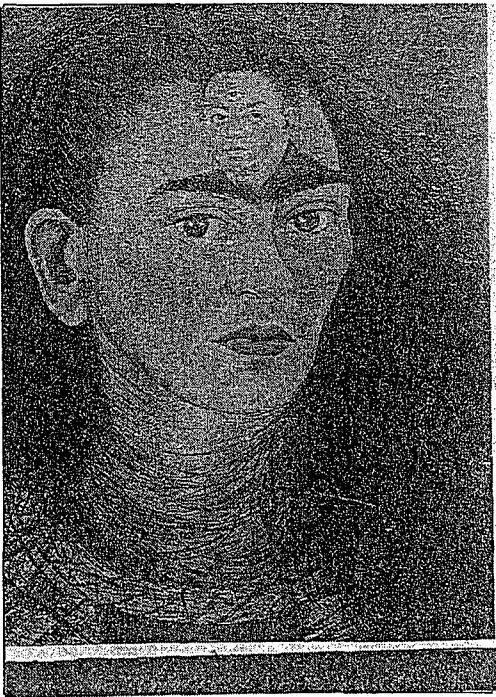
(圖九)



(圖十)



(圖十一)



(圖十二)

小兒痲痺症的罹患和十八歲的那場車禍，不僅使 Kahlo 行動不便必需時時接受治療，同時車禍也使得她無法生育。生理和心裡上的痛苦經常在她的作品中表露出來，破碎的支柱（圖十一）就是一個典型的作品。

此外，她和 Diego Rivera 的關係也替她帶來持續的痛苦如 Diego 和我（圖十二）所表現的。

在 1940 年代末期，她的健康逐漸惡化，並在 1950 年就動了 7 次手術，她在次年完成了一個作品送給幫她動手術的醫師。Self Portrait With Portrait to Dr. Farill。



(圖十三)

而在 1954 年所罹患的一場肺炎使得她更了無生趣，她的日記最後是結束在 1954 年的 7 月 12 日：

我覺得我快要離開你們了....我希望出口是愉快的，我也
希望我永遠不要回來.....Frida。(¹¹)

11 從日記中摘取而來，出處是 H. Herrera , 1989 , "Frida : A Biography of Frida Kahlo , London , p.431 。

這使得有人懷疑她其實是自殺的（官方所診斷的死亡原因是肺栓塞）。

整體來看 Kahlo 的作品特色，可以發現她主要以畫自己為主，而虛無的眼神和她在畫中所表現的孤獨、寂寞饒富特色。此外 Kahlo 的作品也記錄了和她日常生活密切相關的，因此她的畫就是她的生活，這和許多女性主義創作從個人的日常生活經驗出發是非常一致的。她常用巨大、光凸的地表或餘白或空無一物的房間來表示她的獨處和寂寥狀態，而她所豢養的寵物使得她看來像是在照顧填充玩具的小孩。她的半身畫像充滿著符號和象徵意味而全身的畫像則多半是生活經驗的寫實，包括了她脆弱的身體、不穩定的健康狀態、背叛的配偶、不孕症、她的世界觀、哲學理念。藉由自己的形象表現，Kahlo 打破了許多當時和女人身體，性偏好有關的禁忌。她的配偶就曾稱讚她說：“在藝術史上第一個有著甚至令人難以置信的殘忍程度的絕對和不妥協的誠實的女人，處理專門影響女人的議題和事件。”⁽¹²⁾

我個人認為可以完整表達她生平遭遇的是她在 1937 年所完成的一個作品。在“褓姆和我”裡，具印第安血統的褓姆臉部帶著前哥倫布時期提歐提華坎的面具，同時意味著當地的女神、哈里寇墳墓藝術中的乳母和殖民時期具有基督教意味的聖母和聖子像；藉著在畫面中融合此兩項的傳統，Kahlo 也表示了她西班牙和美洲原住民混合的血統來源。但不同於西方以情感和親密為主要表現意義的聖母和聖子，畫面中的奶媽和 Kahlo 並沒有目光的接觸，因此表現出來的關係是淡漠和疏遠的，如同 Salomon Grimberg 等人(1988:18)所猜測的“因為 Kahlo 的褓姆只負責餵奶，所以她可能並沒有和嬰兒有密切的紐帶，因而 Kahlo 在嬰幼兒時期所接受的哺乳真如她畫中所描繪的：缺乏感情。”

Kahlo 在畫中所展現的缺乏感情紐帶可能也是她對母親愛恨纏繞糾葛不清的原因之一。根據 Kahlo 告訴藝術評論家 Raquel Tibol 的看法：

由於我妹妹 Cristina 只小我十一個月，因此媽媽沒有辦法餵我母
奶，她僱了一個奶媽來餵我，而奶媽總是在餵我之前把乳房清洗乾
淨。在我的作品中 有一幅我把自己畫成是一個有成人臉龐和嬰兒身

12 引自 Raquel Tibol , 1983 , "Frida Kahlo , Una Vida Abierta , " Mexico City , p.48.f 。

軀的小孩躺在奶媽的臂彎中，而奶水就像是自天而降的甘露。(8)(圖十四)

不論如何，Kahlo 可以被視為是本世紀上半部份最重要的女性創作者之一。



(圖十四)

Niki de St. Phalle

Niki de St. Phalle 是出生在 1930 年的法國人⁽¹³⁾。如同 Frida Kahlo 被視為是超現實（surrealist），但她自己則從不承認並討厭此一標籤；見頁八）作者一般，Niki de St. Phalle 被認為是超寫實（hyperrealist）的健將。在成長過程中，Niki

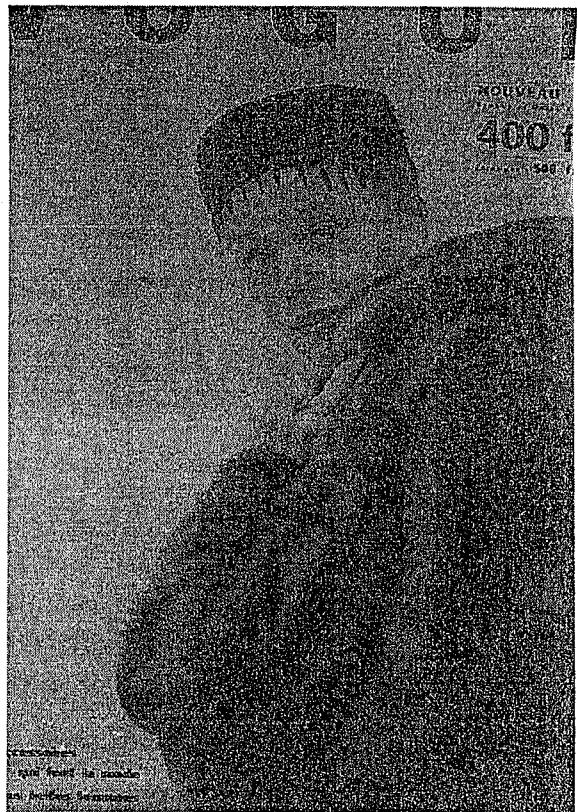
13 在這個小節中的介紹，我除了一小部的個人觀察之外，有相當多對吳瑪俐在藝術家雜誌所發表的一篇有關於 de St. Phalle 的介紹（1993：317—34）的援引。除非另有所指，本節主要的來源都在引文中，我也要表達對吳瑪俐幫我解讀 de St. Phalle 最近一篇揭露她童年遭遇亂倫經驗文章的幫助最深摯的謝意。

一直被視為是一個「問題小孩」，當然在最近她自己所發表的文章中，保持了六十多年的秘密才被作者自己揭開——她曾是亂倫暴行的受害者（ de St. Phalle , 1995 : 112-6 ）。事實上，正因為如此異常的親身經驗，使她走上了創作之路，也有了強烈的女性意識創作泉源。可以附帶一提的是，在本文中所介紹的三位女性藝術家中，都有過兩次婚姻（ Kahlo 是和同一個男人）以及婚姻和家庭生活都不愉快。從這點看來，他們的遭遇又似乎是和別的女人極為類似和相同的。

Niki 在中學畢業之前經歷了非常多的遷徙和變化，在許多學校和家庭的流轉中，一直被視為一個適應不良（有問題）的兒童（青少年），十八歲時她開始當模特兒，圖一和圖二就是她在「生活」雜誌（ Life ）和「時尚」（ Vogue ）上的封面劇照。



（圖一）



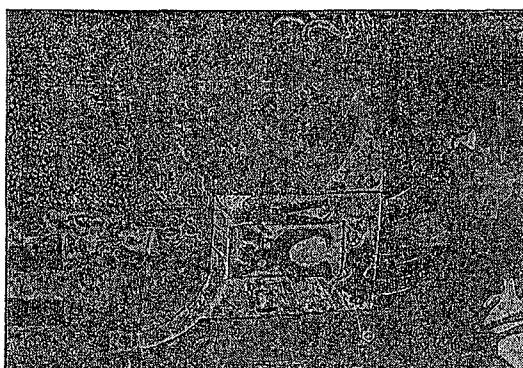
（圖二）

Niki 在二十歲時與 Harry Mathew 結婚，隔年女兒出生並且舉家遷赴巴黎。二十三歲時出現了第一次強烈的精神分裂而住院治療，在醫院中發現畫畫可以幫助她度過危

機，從此開始以當藝術家為職志。在早期的 Niki 作品極有素人繪畫的風味。兩年之後因為受到新男友 Jean Tinguely 和去西班牙巴賽隆納（高第式建築）旅遊的影響，她的畫開始出現色彩鮮豔的拼貼，使得這個時期的作品如同亮麗花布所組合而成的童話故事。圖三和圖四就是頗為明確的證據。

同時 Niki 也從 1955 年開始嘗試立體作品，除了把陶瓷碎片黏在石膏上之外，她也收集鐵釘、鉗子、螺絲、刀子甚至槍等金屬廢棄物貼在石膏板上。

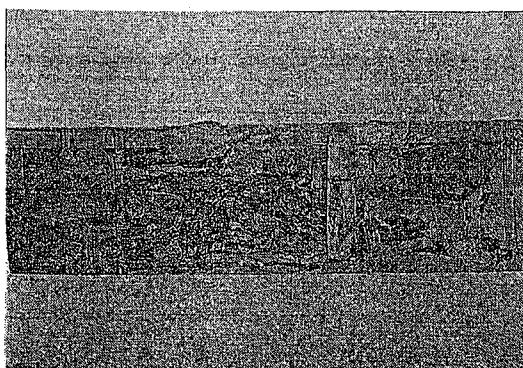
在 1960 年底 Niki 和 Tinguely 同居並開啟她豐富、大膽的藝術生命，兩年之間她在世界各地進行了十多個射擊演出。通常她將各種廢鐵、食物、塑膠、玩具和生活物品都被澆上石膏並在其中裝飾雞蛋、番茄和各種顏料，作品必須經過觀眾射擊的破壞與參觀才算完成。在射擊後顏料及食物的汁液任意流在畫面上叫做 Tirs （ Tyrannosaurus Rex ）見圖五、六。



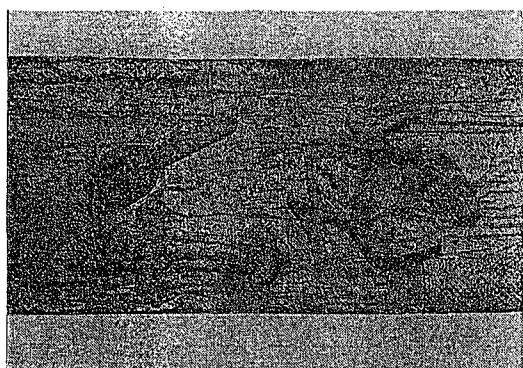
(圖三)



(圖四)



(圖五)



(圖六)

原來 Niki 的 Tirs 是相當接近美國普普藝術，但後來的畫面多成是一個記錄女性生活世界的創作企圖，這使得她和男性藝術家相當不同。在 1963 – 1964 年之間，巫婆、新娘、母親和妓女等女性形象成了這個時期的創作重點。Niki 以白石膏做了幾個「新娘」，她們的蒼白和疲弱使得她們和同時期其他色彩豔麗的拼貼玩具成了強烈的對比。同樣的「母親」和「分娩的羅絲」和「十字架」等也以極為怪異和不尋常的姿態與觀眾們見面。

1965 年 Niki 的第一個娜娜（ Nana ）誕生，這個以鐵絲網做骨架，外部糊紙然後漆上鮮豔色彩的女性造型身軀龐大豐滿做著各種體操動作，把女性的樂觀表露無遺。在此時進入另一個創作階段的 Niki 用這些特別誇張女性身體性徵的雕塑以鮮明亮麗的色彩與線條、心形與花朵等圖案展現出溫暖、熱情孕育萬物大地之母的特色，而娜娜頭部往往與身體不成比例的小，像一顆小圓球，而且沒有臉部。這又顯示 Niki 重身體和感官的特質。娜娜的出現滿足了人們對母體的好奇和重回的渴望，她也成為 Niki 這類僅見女性性徵雕塑的代名詞。（ P.322 ）



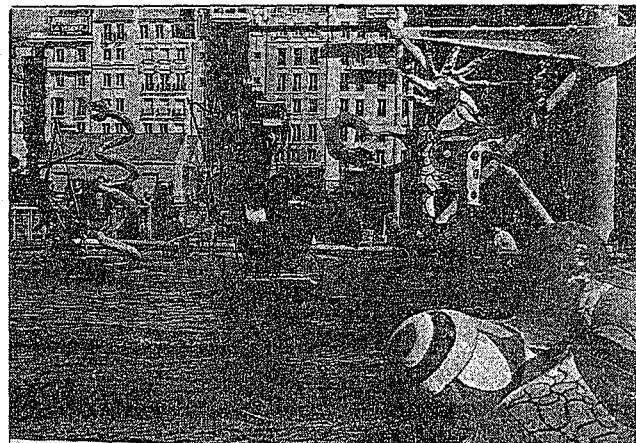
(圖七)

最具代表性的娜娜完成於 1966 年。這個名為「她」的超大娜娜長二十八公尺，寬九公尺，高六公尺，觀眾必須從「她」的臉部進去走到面對進口的台座上。「她」的左乳被設置了天文台，右乳則是牛奶吧台，手臂上放映電影，腿部則是一批仿製的名畫展。「她」有如一個遊樂場，而人們也可以在其中自由穿梭——一切被容許被接納的感受，讓人們重新獲得原初的信賴。

歡愉的娜娜形象留給觀眾難以磨滅的印象，她因此而成了 Niki 新的標記：憤怒的女人尋回歡樂，成了解放的女人。

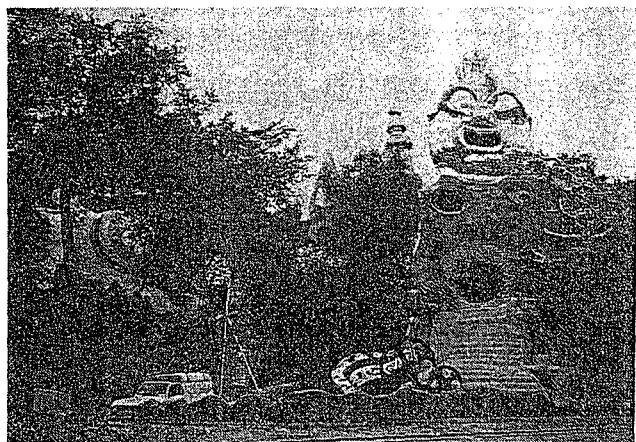
1983 年 Niki 和 Tinguely 在巴黎龐畢度中心的右邊，為了紀念史特

拉文斯基所完成的作品「噴泉」以圓潤的紅唇、飽滿的心、多頭的火鳥、黃鶯、象頭、蛇都被漆上色彩亮麗的顏色，在轉動中冒出互相打仗的水柱，形成了一個趣味盎然的藝術景觀。（圖八）



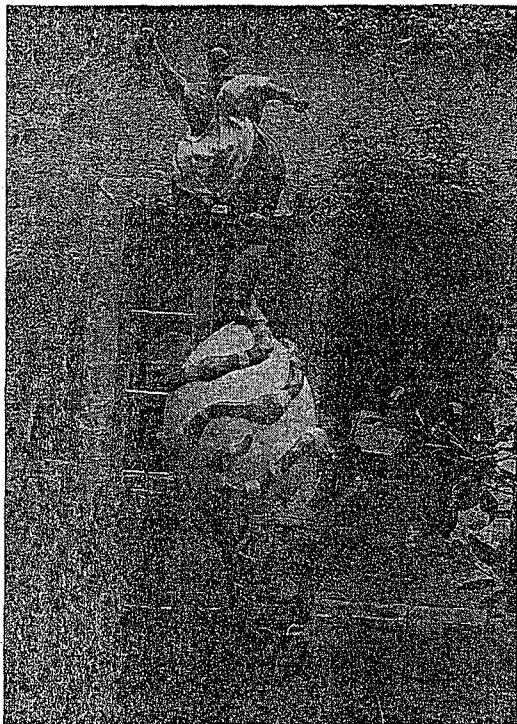
（圖八）

「娜娜」使 Niki 的作品從身體延展成建築，又發展成環境，「她」是個代表作。同時 Niki 的幻想越來越大，實現一座向高第那樣的建築雕塑公園是她接著的目標和渴望。在朋友的幫助之下，她完成了一個包含有二十五件大雕塑的塔羅特園（ Giardino dei Tarocchi ）是她在 1980 年代雕塑創作的集合。園內的神仙鬼怪故事都是 Niki 「娜娜屋」後的各種變體發展。她在造型中換入眾人所熟悉的神話與童話聯想，彷彿把人帶回童年的原初幻境。（圖九）

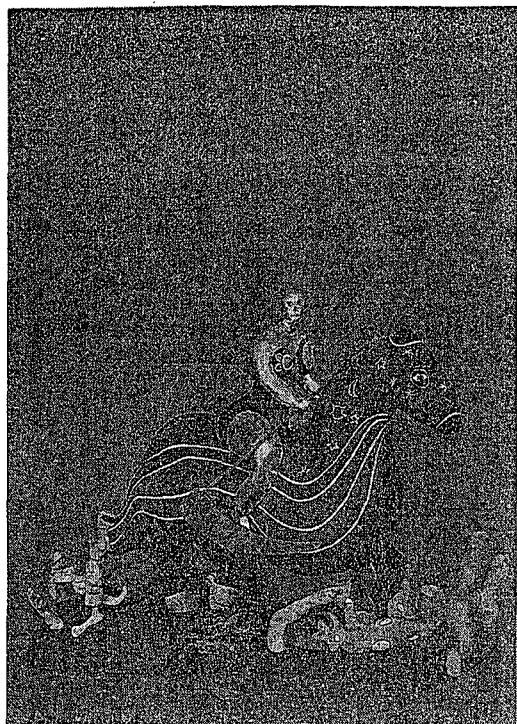


（圖九）

特別值得一提的是在 Niki 的神話中所有的神祇都是女性的，如高站在地球上的宇宙女神而成橢圓形的地球也被多產的彩色蛇（陰性的象徵）所盤繞。（圖十）同時主宰死亡的金色「死亡女神」像夢幻騎士，騎著藍馬，踏著足下的芸芸眾生。（圖十一）



(圖十)



(圖十一)

國內的女性藝術家吳瑪俐在描述 Niki 對人類藝術的貢獻時提到：「作為一個藝術家，Niki 不但創造了帶給人們震驚、歡愉與溫暖的無數作品，更把藝術創作帶到給與生命經驗的密切關連裡。這項成就是二十世紀女性為藝術創造的新意義，Niki 把它發揮到極點。」（326）這種迥異於傳統的女性創作經驗也可以在一封由 Niki 寫給彭凸斯·胡爾田（Pontus Hulten）的信中充分顯示出來。¹⁴

總而言之，身處世紀中葉的法國雕塑家 de St. Phalle 由於在家庭中的各種女性經驗（亂倫的受害者及兩次的婚姻），促使她以一個不同於男性的方式從事創作。另外一個女性的藝評家也在評介她作品的文章中指出（楊雪梅 1980：85-6）：「我們若單

14 這封信是由吳瑪俐的前引文中引述而來（吳瑪俐，1993：318－9）我將它放在附錄中。對於此信的脈絡有興趣的讀者亦請參考吳之原文。

看妮奇卅年來部份之作，確實覺得她是位女性。表現在她的作品確也是環繞在她生活中的感觸與一個女人生命中的主題。」雖然有許多人認為她的作品庸俗且商業化⁽¹⁵⁾；但在亮麗討好的表象下，我卻認為她是一個以真實獨特的女人在平淡無奇的日常生活中以非常的媒材和技法做出具有女性意識的藝術作品，並且這個特色在綜觀了她所有的階段作品給人的感覺是明確具體且令人印象深刻（impressive）的。正如吳瑪俐在她的文章中所陳述的觀感，可能也是我們可以給這一位女藝術家到目前為止所下的結論：

從射擊瘋婦似的女性形象到她最為人所熟知的「娜娜」女性歡愉面貌，Niki 從積滿憤怒走到享受生命的肯定與積極，到後來隱退在自己創造的神秘、夢幻世界。她一直透過身體幻想，把一個性別的經驗表現出來。在當前藝術論述又回到生活，回到身體時，Niki 實際上是個典範，尤其她三十多年創作歷程與走過的路，足供我們一一尤其是女性創作者，做一種參照。（P.318）

Cindy Sherman

生於 1954 年的 Cindy Sherman 被藝術史家 Edward Lucie-Smith 認為是取代 Robert Mapplethorpe 而在紐約活躍的重要攝影師(1994:156)。而地理學者 David Harvey 則認為她是早期後現代運動的主要人物(1989:7)。有趣的是，不論男性學者是否將 Sherman 視為一位女性主義的創作者，他們大體上都認為他是一個重要的作者；但在女性主義藝術的陣營中，不同的女性藝術史，藝評家和創作者卻對她有截然不同的兩極化評價。最早肯定 Sherman 並認為她是一位女性主義藝術家的女性主義作家 Judith Williamson 曾說：

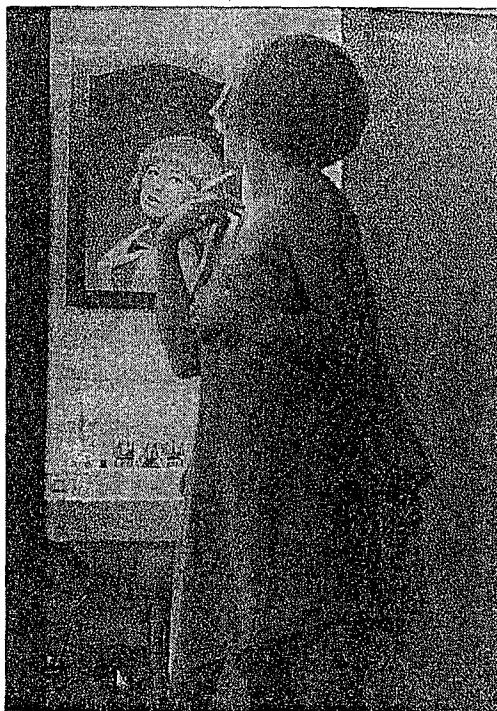
我們被迫持續地同時去認知一種風格（通常妳也可以指出導演的名字）和一種女性特徵。兩者是密不可分的，影像告訴我們在我們所看到的女人中，有一個特殊的女性氣質，而事實上女性特徵是影像本

15 她有許多作品成為促銷香水和化妝品等法國商品的影像。

身，它就是影像。(1983:102)

在這裡，我們再一次地看到了藝術作品中的女性面向；也就是說，在風格和女性特徵的融合（互動）中，「女性」本身藉由影像形成了一個「具像化」（*reified*）的「再現」（*representation*）。此外，女性主義藝術史家 Rosalind Krauss 也認為傳統的閱讀方法誤讀了 Sherman 的作品¹⁶，使得傳統的迷思得以繼續。但反對將 Sherman 視為是女性主義創作者的女性主義畫家和藝術教育工作者 Mira Schor 就會嚴苛的指責 Sherman 的作品“這些負面的呈現是讓人非常不安地感覺類似男性所經驗和憧憬的女人形象。她的攝影方式是男性的，而她的影像極為成功，並不因為這些影像威脅陽具中心反而是重述和確認他們。”(1994:255)

因此 Cindy Sherman 反而是在女性主義藝術的陣營內才引起爭議，她和我們前面所介紹的 Frida Kahlo 一樣是以自己作為表演的道具，不同的是 Sherman 用攝影術。在不同的時期她有不同的作品序列。最早的是由 1975 到 1979 年的序列名為無題。在這



(圖一)

序列中，Sherman 自己編、導和演畫面中人物的角色，而事實上這些表演都是我們耳熟能詳的好萊塢電影中的女性角色。奇特的一般人很容易把 Sherman 的作品和媒體中的女性影像做一連結，但她本人卻說：“有人告訴我我所表演的影像讓她們想起產生那影像的電影，但事實上我卻一點都沒有想到電影。”(Nilson , 1983:77)

這樣的差異，如同前面我們所提到的是否 Sherman 為一女性主義藝術家其實就是這篇論文最核心的議題。Krauss 認為我們可以借用 Barthes 的神話學架構來討論 Sherman 現象(20-32)，以圖一為例

16 最近她所完成的有關 Sherman 的專書“Cindy Sherman:1975-1993”對 Sherman 的作品集 (oeuvre)有詳盡的介紹，我在這部份的描述相當地依靠這本書。

(圖二)



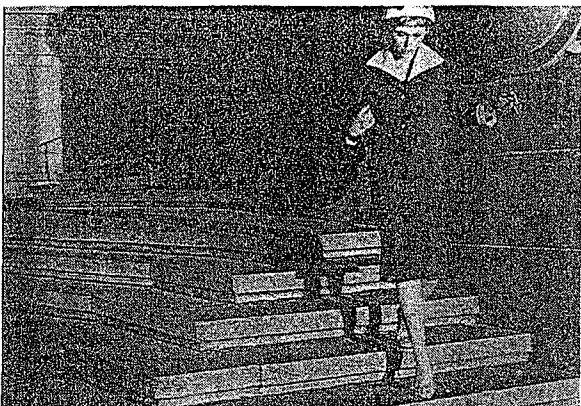
在這個作品中 Sherman 設定了一個看不見的侵入者：一位披著浴袍的年輕女性站在浴室的鏡子前，觸摸著自己的肩膀並在鏡中反射出來。畫面左邊密閉的門把“觀者”排除在房間及（浴室）之外，但更重要的是藉著顆粒狀所構成的符指使得這個“觀者”成了一個隱藏的物體，而影像的擴散也形成了符徵——一個距離的概念——橫亘在觀者和被觀之間的物理差異和同時存在的攝影機顯得觀者其實就在附近。

(56) 同年的另一個作品（圖二）

作者以一個極普遍的（類似）許多電影女主角慵懶並有極強烈性挑逗意涵的姿態出現。像

是 Eva Gardner, Lana Turner 或是 Marilyn Monroe 等人在許多電影中的刻板印象（劇照）——特別是後者在類似 *Bad Girl* 或 *Niagara* 中的放蕩女子角色。同樣地，Lucie-Smith 認為這是 Sherman 用來解構女性刻板印象的一貫技倆(1993:158)，但並非所有的人都同意。

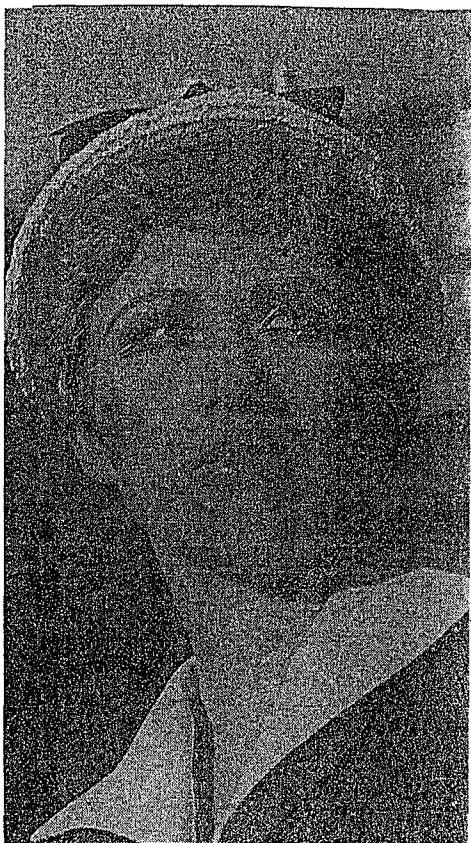
根據尋常的看法，Sherman 是藉著化粧術和裝扮來表現“認同”或“角色”的脆弱性——特別是有關女性角色的刻板印象。因此，作為一個藝術創作者，Sherman 所表現的並不是她本人的“自我”(self)或我(I)；反而是透過電影、劇照等大眾傳播媒介所深植人心的“女性角色”。但是在這樣的過程中“自我”或“我”的本身卻隨著化粧、道具、場景、視角和技巧的改變而“轉換”成為不同的角色。以她在 1978 年所完成的一組作品 LIFS, #22, #23, #21 為例



(圖三)



(圖四)



(圖五)

Sherman 在這三張照片中穿著相同的服裝：剪裁定做的深色套裝、白色大翻尖領、吊鐘型草帽配燙金捲髮。但除了她自己之外，景象隨著不同照片而截然不同。#21 中的人物則是被中距的鏡頭凝固在畫面（照片）中的最右側和一個被廣角鏡抹平和加深色空蕩的無名城市街頭一角。隨著每一次的框架和變動的場域，深度以及光圈，使得“角色”從電影到電影和角色到角色中不停轉換。從#21 中像 Hitchcock 的女英雄到#23 的擬 noir 一般的女人，事實上這其中並沒有牽涉到“表演”。在這種照片角色的每一個細節，也就是這三個不同的角色只是符指作為的功能：電影中不同細節事務所構成的照片風格。(28)有關 Sherman 創作的特色，Harvey 說：「她的照片看起來像是從各種不同行業的女人中找來。但我們需要一些時間的觀察才會很驚訝的發現那只是同一個女人在不同的裝扮裡，只有目錄才會告訴你事實上那是創作者本人。」(p.7)

以這個觀察來對照 Krauss 對 Sherman 的分析(17-73)，可以很有趣的發現在 Harvey 專注於 Sherman 作品的後現代性時，女性的藝術史（藝術評論）家卻敏感的在性別的

議題有豐碩的發現。

1979 年之前的作品，可以被視為是 Sherman 對於不同形式符指所做的實驗。之後她開始選擇並集中使用單一的符指。首先在 1980 年的 *Rear Screen Projections* 系列中，背景投影所獲致的景象場域溶合形成的特殊效果：Sherman 平坦，形構樣貌角色所環繞的三度空間特性在實質和密度上被分裂而且對立出來，而顏色的採行(Sherman 在 1980 年之後的作品，全都是彩色的)則加強了此一區隔的刻劃。次年，觀點(視角)成了另一個重要考量的符指，因此幾乎所有在 *Centerfolds* 系列中，照片中的視角都是尖銳的由上向下俯看。這種作法造成了極端接近橫躺的影像形式，並似乎意味著和影像有一種關聯的水平性。從觀者向外去觀看一個平行於她/他上半身的眼界以形成的觀看空間的投射到轉移地板化的視角造就了(並宣稱)了視野本身的水平特性。⁽¹⁷⁾ (89)



(圖六)

¹⁷ 在 89 到 97 頁中，Krauss 有一段相當精采的關於“從垂直到水平”的分析。重點在於批判傳統藝術中觀看方法和理論對於垂直性的依賴和固著化，她甚至在結語中提到這種固著化使得女性理論家如 Mulvey(被稱為“男性凝視”理論家)無法正確的解讀 Sherman 的作品以致於將之視為迷思。由於 Krauss 的討論和我的旨趣關聯性不大(非常技術層面，非常精神分析)以及受限於篇幅，因此我並沒有詳細介紹她的完整論點，有興趣的讀者可以自行參考她的著作。但在某一個層面“垂直”和“水平”的討論可以與“現代主義”和它的反動(如後現代主義等)做一個類比。因此做為一種形式女性主義藝術的水平性(以在 Sherman 作品中表現的而言)也可以被視為是對現代主義的一個反動。但這個反動，終極而言，是和後現代主義對現代主義的反動是不同的，我會在結論中加以說明。另外，這也是前述伊希格黑論點的另一個證明。

就是一個著名的例子。與其說藉著軟弱和疲倦來表現脆弱性，其實不如說這個作品的符指是要表現一種不安和焦慮的“動物性”——這可以由作者捲曲的身體和神情中流露出來。

1983 和 1984 兩年，Sherman 製作了一系列以服裝表現為主的“另類模特兒”的作品集，除了由衣著和飾物來表達不同的訊息之外，她也同時利用畫面的背景和其他條件安排以轉化尋常的“模特兒”觀看行為。圖七 Untitled #119，(1983)是 Harvey 用來和圖六對照的



(圖七)

除了畫面的不完整性（人物的頭髮和手指都越出了作品的框架之外）之外，女主角的姿勢和神情特別是她張開的嘴，看來像是一個表現歌劇的演唱者——而不是在展示服裝。因此和系列的名稱相比的給觀者一個非常錯亂的感受。圖八是為一個類似的例子，除了看不見人物的全身——特別是鞋子，在服飾搭配中非常重要的原素——之外，Sherman 的神情（特別是眼睛）和她非常曖昧的手都給人一種很奇怪的感覺，而服裝本身的顏色和背景有不搭調以及右上角所穿透的強光給人一種“非密閉空間”的聯想，而這與表演



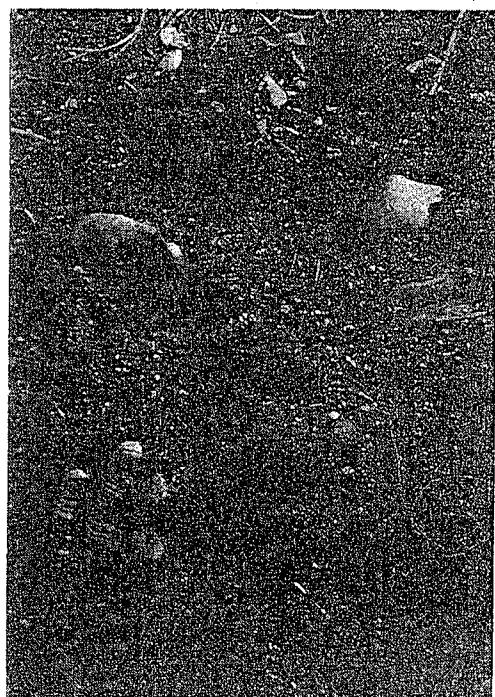
(圖八)

服裝的場所（伸展台）和背景材質所展現的空間區隔性（塑膠布幔）是互相對立的，總之，83 和 84 年作品是從女人衣飾的題目入手，而以相當不尋常的構圖和展現方式以顛覆“女性特質”的另一個主要嘗試。

1985 到 1988 年之間的序列作品包括了 Disaster 和 Fairy Tales 大體上延續了觀點的符指和企圖顛覆垂直的象徵體系。Sherman 所做的大體上是將垂直“去昇華化”的組碼，這種水平的傾向在 1980 年代的末期更為明顯並有時被稱為“異帶熱心”的(bulima)圖片，而水平觀點是強而有力的和嘔吐、黴菌、糞便、廢土、精液和其他的人體排泄和自然廢棄物聯想的“基礎物質主義”(base materialism)。圖九和圖十是明顯的兩個例子。

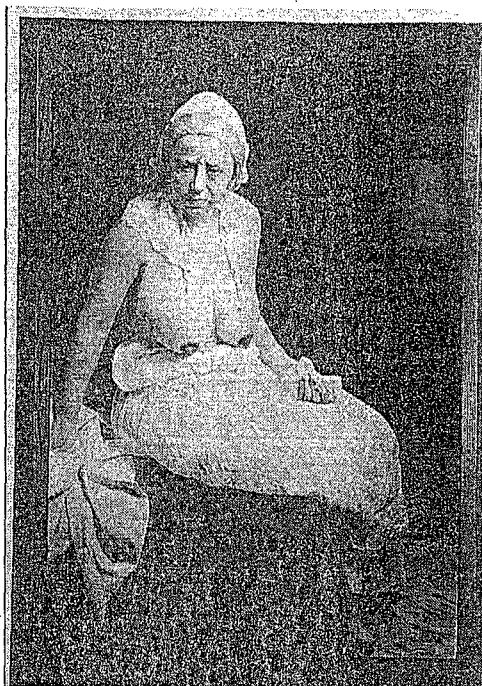


(圖九)



(圖十)

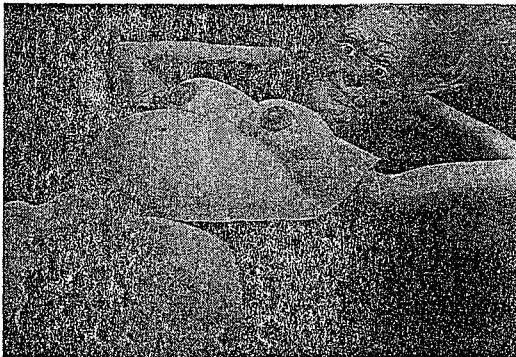
在 1988 和 1990 年之間，Sherman 完成了一個以人物為主的歷史性記錄介紹。同樣她以“非尋常”方式表現了西方藝術史上一些相當有名的人物的刻劃。在此序列中化裝術所形成的虛假身體器官成為了一個強調的符指。由矽膠、石膏和其他物質所形成假的前額，臉頰或胸部（乳房）意味著面罩，平面，表層或面具——是隨時可以戴上、取下，替換或推開的道具。1990 年的這兩幀照片是明顯的例子



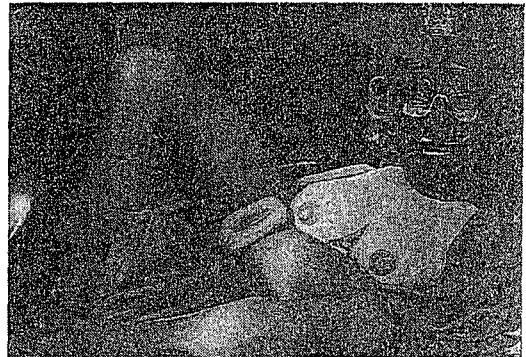
(圖十一)



(圖十二)



(圖十三)



(圖十四)

1991 年的系列是 Sherman 最後一次用自己的身體作為表演道具的年份。 Civilwar 的系列是許多她身體的部分在汙穢的環境中的不同表現。從 1992 年的序列 Sex Pictures 開始，Sherman 採取醫療器官可以買得到的假人作為表現的道具。早在 1983 年她就在訪談中提到雖然她也想用模特兒拍照以免自己一再的在鏡頭中出現，但事實上很困難。(Nilson , 1983:77)而 Sex Pictures 系列中的內容是迫使她離開畫面的好方法——至少這是 Krauss 的猜測之一(207)。圖十三和圖十四就是典型的例子；特別是後者被 Lucie -Smith 採用以說明“用組合的身體部分來批評男人對女性的意識形

態。”(1993:159)

在介紹完了三位重要的女性主義藝術家之後，我們似乎可以在她們的作品中找到一些共同的特徵。首先是在方法上，她們似乎都有著藉作品不斷伸展「主體」(the subject)或「自我」(the self)的傾向，如同我們在六十七頁所提到的。其次，在傳統的藝術觀念和運作機制中，有著相當明確的中產階級性格；故而使得所謂的藝術品通常只能在文化機制（畫廊、美術館、私人收藏中心、博物館等）中出現。但以 Kahlo 等人為代表的女性主義視覺藝術有著極為明確打破此種流通方式的企圖。即使是這種特性極不顯著的 Sherman 也不像主流攝影的通行。第三，我們發現了女性主義的藝術具有一種打破色情/情色二元對立創作觀的巨大衝擊力。在本文中我們一直強調在西方以男性為中心的美學觀點中，女性的身體總是會落入非此即彼的窠臼中，但是我們卻在女性主義的視覺藝術中找到了超越（逃脫？）此一框架（分類方法）的可行性。換種方式來說，在觀看以女性身體為對象的女性主義視覺藝術品的時候，我們不見得會被引起性慾，也不見得會產生觀賞「傳統藝術作品」的「典型」感覺；反而是我們會有一個觀賞「不同」於「傳統藝術作品」的新感覺。這點可能是綜括所有女性主義視覺藝術的最大特性。接下來，我嘗試提出一個理論探討的架構來解釋此類藝術品出現的原因和它的物質基礎。

女性主義視覺藝術的矛盾和論述工業

在 1970 年代之前並不存在著“女性主義藝術”，這樣一個概念和形式 (genre)；但在四分之一世紀的努力之後，女性主義不僅成了一個重要的學術流派和觀念，她同時也影響了傳統以男性為中心的藝術創作和藝術（審美）觀。女性主義藝術的最主要特徵是她對於內容的注重，從這一個根本的源頭上來說，這種注重打破了所有男性觀點的藝術理解，包括了藝術是超絕的、空靈的、個人的和創意的。就形式、技術（風格）而言，女性主義藝術是特別和現代主義對立的。但即使如此，女性主義的本身並不必然地只是一個藝術流派，風格或單純的創作形式（媒材）改變。更進一步來說，女性主義是反所有其他主義的。藉著提出女人個人的經驗作為創作的根源，使得女性主義藝術有一個得以和其他藝術風格區隔的基礎。在此理解之下，即使有些女性主義者使用或對後現代（後結構，解構）主義友善，那也不過是一個策略性的實用手段。因為在窮盡了自我之後，現代主義被後現代主義取代而成為一種新的風格。可以預見的是後現代主義也必

將成為一個可窮盡的風格而為另一種形式形式所替換。

女性主義藝術創作的最重要特點，特別是從歷史的面向來看，是早期的創作者非常注重個人的經驗以及女性身體的各種展現。Simone de Beauvoir 所說的“一個人不是生為女人而是變成女人。”(1953:249)成了激勵許多第二波女性主義者的名言，如同其他 70 年代的女性主義者所指出的(Friedan 1963；Millett, 1970)de Beauvoir 提到女人並非依據自我的特質來做選擇，反而是根據男人的期望和要求，因此身體的解放是婦女運動一個終極和根本的要求。事實上從 1970 年代開始就一直有女性主義的藝術家以身體——包括自己的身體——作為表演的道具，並完成許多最激進的和最具挑戰性（指對父權意識形態）的作品。自此，女人的身體開始衝擊和腐蝕傳統的商品、物、性對象等觀念而成了本身可以製造意義(marker)的理念、形(影)像和符號而不再是男性眼中的意義負載者(bearer)。

然而對於眾多的女性主義藝術家而言，身體的使用有著它的風險性，因為在新（不同）的意義出現之前，藝術作品中的女人身體依舊有可能被認為是撩撥男性慾望的物或商品，因此以身體為表現的女性主義藝術有可能被誤讀(misread)或誤引(misappropriation)。其次，即使藝術的性質是被肯定的（進入第二階段），但作品的觀賞者或評論人可以將以身體為表現的藝術僅僅視為是藝術。甚至更進一步的來說，由於身體的女性主義藝術凸顯了兩性在生理、生物上的不同因而強化了由社會所建構的不平等（「男女本來就有別」）。因此女性主義用身體所做的藝術常被攻擊為“本質主義”(essentialism)。¹⁸最後，則是女性主義的藝術家在使用身體時常會面臨一個困境：一方面創作者明白在一般的情境中，女人處於被觀看的位置，因此從某種意義上來說，創作者本人因為是“藝術家”而具有“男性凝視”的能力（或潛力）；但由於創作者本身又身為女性，這使得她在展現自我時必需致力於逃脫被物化和性化凝視的命運。以上這三個問題是所有從事身體藝術的創作者所必需面對和解覺得問題，不同的女性主義者發展出不同的應對策略來面對這些議題。我認為就整體的觀點而言，所有的女性主義和藝術家所面臨的難題唯有賴一個“論述工業”的建立才可以得到合理的解決，而女

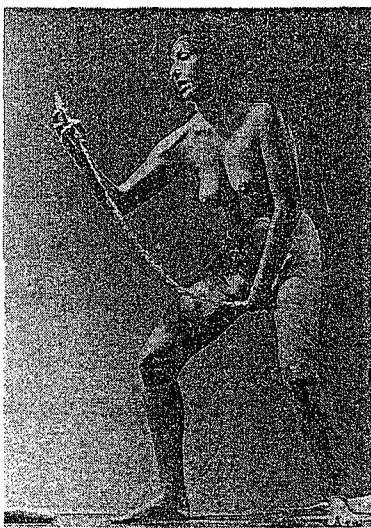
18 值得注意的是這個指控不僅是有些男人對整個使用身體的女性主義藝術創作的批評，它同時也是為現代（指 1990 年代以來的新世代）女性主義藝術家對於 1970 年代的早期創作者的見解。當然不同世代的女性有不同的看法，但 Judy Chicago 就認為“本質主義就是女人用來詆毀女人的口號，那是年輕的女人用來謾罵，質疑她們的前輩，是一件荒謬的事(Broude and Garrard, 1994:71)

性主義藝術領域(genre)的建立也唯有賴此一“論述工業”的成立才可以有一個永續經營和發展的物質基礎。

首先就誤讀和誤引來說，身體的女性藝術家所從事的是一個“重新宣稱身體”(reclaiming the body)的企圖，這種企圖是將原先掌握在男性手（眼）中的女人身體奪回。正如文化（女同志）女性主義者 Adrienne Rich 對許多女人所說的

（對父權社會而言）我們的重新擁有（掌握）身體會對社會帶來劇烈的改變....我們必需想像一個每一個女人都是她自己身體主宰的社會。(1977:292)

因此對女人而言，重新掌握身體的自主權本身就是一個革命性的創舉。更進一步來說，由女性藝術家自己所從事的女人的身體創作，在內容和形式上都與男性所製造的藝術/色情不同。它打破了這樣一個宰制女人、物化女性的二分法，而把女人的身體自身從女性出發成為一個製造意義和能動的主體。



(圖一)

在女人擁有自己的身體的同時，她們也轉化了自己對身體的認知和觀感。眾所週知的，在父權的意識型態中，女人對自己的身體無知，引以為恥和不賦予價值。⁽¹⁹⁾ 身體藝術可以使女人對自己的身體重新產生好的意義和提昇的價值，術語所謂的 cunt positiveness ⁽²⁰⁾ 可以在極具震撼力的 Interior Scroll (圖一，Carolee Schneemann, 1975) 中充分展現出來。在 1993 年對 Schneemann 做過一個訪談評論的 Joanna Frueh 描述這個作品：

19. 1970 年 Germaine Greer 的經典 The Female Eunuch 對此有詳細的描述。

20 Cunt 是女人生殖器官的統稱，在許多著名的女性藝術家——特別是以身體創作方式，道具和媒材的一一都很常用生殖器和乳房作為表現的藝術，Judy Chicago 的 central core imagery(1993(1975): 140-6；和 Miriam Schapiro 1994:70) 和 Hannah Wilke (1974-1982) 系列的表演藝術是很好的例子。

在 1975 年第一次做的表演 Interior Scroll , Schneemann 瓦解了關於美貌的愚蠢，虛弱，和無力的神話，像是拆開一個完整雕塑般的 Schneemann 赤裸的站在舞台上並且用油彩描繪她身體的輪廓，她輕柔而緩慢的從自己的陰道拿出一個仔細摺疊並由她自己印了文字的十尺長的紙捲，在一系列從詭異到帶氣舞蹈似的動作中，她的身體彷彿是一具有生命的機器， Schneemann 開始念紙上的內容， Interior Scroll 是舞蹈，儀式，說話，宣稱，喊叫和視野——是一個對於女人身體、父權和憎恨女人被控制的超越的片刻。(1994:192)

因此由 Wilke , Schneemann , Adrian Piper , 和 Cindy Sherman 等人所完成的藝術作品，不僅重新宣稱了女人身體的握有，並將之推進公眾的場域使得它成為一個完全在女人所界定的可以產生知識和審美觀的來源。

在 70 年代的女性主義者，因為人數較少並且也還沒有對父權社會的意識型態造成太強烈的衝擊和威脅，因此她們的努力和掙扎並沒有引起顯著的迴響。但是從 1980 年代開始，隨著女性主義藝術的成長、人數的增加和觀念、理論的多元化“本質主義”(essentialism)成為一個極為普遍和重要的議題。大體上，本質主義指的是認為女性因為她的生理結構以致於有一種和男性氣概相對立的女性特徵。這個特徵是穩定，不變，以及具有普遍性的。

許多早期的女性藝術家——特別是喜歡用身體作為表現方式的——被從 80 年代開始的女性藝術家抨擊為專注在女人生理和心裡特質上的表現，以致於使得她們的作品成了呼應男性沙文主義的幫兇。因為傳統的觀點，認為男性和女性有著解剖學和生理學上無法改變和逆轉的特徵，而本質主義的女性藝術由於強調此種差異，因而使得女人地位的改變成為一個不可能。一般人所謂的法國女性主義者如 Juila Kristeva , Helene Cixous , 和 Lucy Irigaray 等人⁽²¹⁾就是最明顯的例子。⁽²²⁾

21 在統稱為“法國女性主義者”中 Irigaray 是比利時人， Kristeva 是保加利亞人， Cixous 是阿爾及利亞人，真正非法語地區所熟知的重要（歷史）人物其實只有寫“第二性”的西蒙·狄·波娃。

22 當然這其中也有不同觀點的著作， Diprose(1994)和 Chanter(1995)是非常重要的兩本。前者由鑲嵌和差異探討女性身體在生殖和日常生活中的倫理，後者則是由情慾倫理的角度出發，藉著檢驗古希臘、黑格爾、海德格和德西達等人的理念以分析西蒙·狄·波娃和伊希格黑——特別是後者的女性主義。 Chanter 是一本少見的精闢、寬廣、嚴肅、深入且重要的女

在美國 1987 年現代藝術新博物館所爆發的一場著名的“偉大女神辯論——晚近女性主義藝術中的精神對社會實踐”論戰，就是兩代的女性藝術家針對“本質主義”所做的一場激辯(Schor, 1994:254)。從歷史的脈絡來看，本質主義的討論是間接由父權社會所促發（但也基於女性主義本身力量成長和異質性發展到一特定階段後）的一個大規模反撲。70 年代的女性主義藝術家——甚至所有已知的女性主義藝術家——沒有一個人承認是本質主義者。更進一步來說，提倡陰性書寫不遺餘力的 Helene Cixous 甚至針對本質主義的源頭——佛洛依德的“生理就是命運”(biology is destiny)——提出反駁說“世界上沒有命運，自然或本質這些事情，只有活生生的結構。”(1980:96)也因如此 Faith Wilding 堅持由像 Judy Chicago 和 Mirian Schapiro 所創使的 Cunt 藝術不是本質主義的。

整體來說，在女性主義藝術陣營中本質主義的爭論看起來像是一個稻草人或虛構的鬼影且並不具有太大實質意義。基於此，Norma Broude 和 Mary Garrard 建議區分三種不同型態——生理的，文化的和政治的——的本質主義(1994:23-8)並且由後兩者的檢討形成一個政治宣稱以建立女性身體，器官和經驗在藝術領域中的合法性。這樣一個轉換和策略性的思考可能是一個把具破壞性爭議轉變成建設性行動的正向作法。正如女性表演藝術者、藝評家和學者 Suzanne Lacy 所說的：

關於女人天生對建構的特質爭論就像是早期關於性別和階級對於人們的認同建構孰重一樣，只會分散、區隔我們，而不會刺激產生更多的思考。或許我們應該把解構和本質主義看成是暫時的策略而不是固定的位置，並且在不同的情境中採用它們。一位黑人的女性藝術家或許可以用本質論去宣稱一個屬於她種族經驗的探討領域，而稍後再去解構她在一個白人文化支配下的認同再現。如果能夠這樣進行，那麼我們就不能把一位藝術家的作品固定定位在一個理論的光譜上。反而是把爭議轉移到意圖和策略。我們如何行動？我們分析的目標在哪裡？
(1994:274)

在父權社會的傳統觀念中“女性”和“藝術家”是互斥且對立的。1962 年所出版的

性主義對於本質論的探討著作。

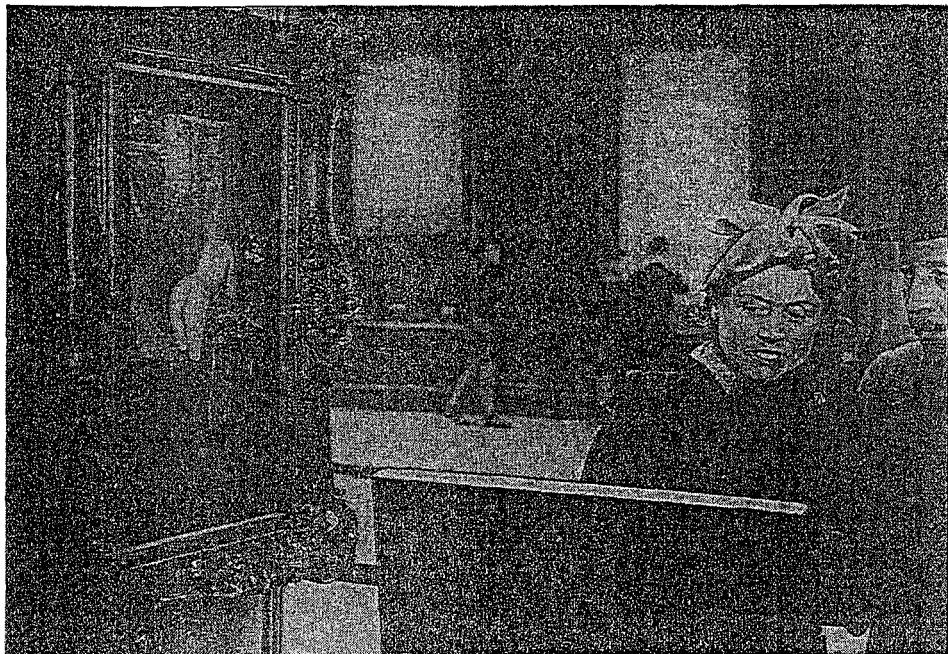
教科書 History of Art(Janson, 1962)沒有一位女性藝術家，也沒有一件由女性所完成的藝術品介紹(Broude and Garrard, 1994:16)甚至晚到 1990 年都還有男性的藝術評家說：

女性主義在長期的努力之後，現在有了許多的頂尖女性雕塑家、攝影家，裝置和表演藝術家……但沒有真正偉大的（油）畫家，是生理的原因嗎？這樣的說法聽起來有些性別歧視，但萬一這是真的呢？最近市面上有一種說法，認為男性的情色是集中在視覺感官上，而女性則是平均的分配在五種不同的感覺上，這個說法自然地認為最需要控制生理上視覺感官媒介的油畫成了比較適合男人的。(Schjeldahl, 1990)

因此女性主義的視覺藝術家在創作上往往遭遇極大的難題和困擾，這倒不是因為女人沒有（視覺）藝術的細胞，反而是因為她太了解觀看的邏輯，以致於一方面她會害怕觀者無法擺脫父權凝視的原則，另一方面她也會顧慮自己的作品能否有效地超越尋常的觀看邏輯。

前述的問題其實和“是否有女性獨特的藝術”“是否有一種女性觀看的方法”等問題有著異曲同工的意義。²³ 在 1982 年由 Mary Ann Doane 所寫的文章 “Film and the Masquerade:Theorizing the Female Spectator”中她對“女性凝視”的觀點做了一個介紹。運用 Robert Doisneau 1948 年的作品 An Oblique Look(圖二)，她宣稱男人的凝視界定了照片的問題意識並抹消了女人。她所看的對於觀者是毫無意義的，雖然女人站在畫面中央，但在男人、被物化了的女人圖像和一個站在男性凝視位置觀看者所形成的三角中完全被抵消。換句話說，畫面中的男人偷偷地發現了更好看的對象。因此這畫面就像所有其他性別歧視的笑話一樣的是拿女人在開玩笑。畫面中的女人是慾望被拒絕展現的人，因為她們所觀看的對其他的人而言是空白的，無意義的。她並不被認為是一個慾望的主體，因為她的觀看是確認及反射男性觀者的目光，Doane 認為這種情形就是觀看的性別政治。

23 以下的分析援引自 Pollak, 1988 : 85-90。



(圖二)

Griselda Pollock 借用次此一例子說明由女人所做的文本可以在觀看的性別政治中有不同的位置的可能性。若無此可能性則女人終將被拒於表現她們慾望和享樂的再現之外，而成了在父權體制中在觀看領域上名目的性倒錯者，此外 Mary Kelly(1984)也在近作中論及自身所經歷的此一矛盾以及解決的方法：

一直到現在我們才開始看清作為觀者的女人被掛在牆上，但她還是被限制著她回到原來遮掩面貌的企圖中捆綁。看來我們必需承認連結許多驅力所組成的組織，並且以多樣面貌出現的客體和目標所構成的裝扮 (masquerade)內化到女人之中是重要的，但這並沒有誘使女人去觀察罩在面紗之後的生理性真理。若要批判的看清楚圖樣，觀者既不可離的太遠，也不能太近。(1984:9)

因此由觀看，距離和性別（請見文本有關 Sherman , #2 作品的介紹）所形成的觀看政治以及女性主義藝術作品在其中的定位，是修正傳統觀看政治的企圖。

在討論了以上三個難題之後，我們進入了維繫女性主義藝術作品領域(genre)的重要問題：“如何在既有的父權體制中開創出不同的空間以及發出女性主義所獨有的聲音？

“學者在不同的思潮和脈絡中提出了相關的概念可供我們參考。哲學家 Foucault 在一系列和文本有關的探討中提到過論述形式(discourse formation)的現象，而女性主義藝

術家 Judy Chicago 在她的自傳中也主張成立一個新（女性）的藝術社群(art community)，而藝術家 Mikhail Bakhtin 也會有論述地平線(discourse horizon)的概念。這些都是針對藝術現象所作的不同建議，與後結構和後現代主義走得很近的 Foucault 主張將傳統社會理論中的主體(subject)去中心化，並且否認個人(individual)是意義的起源，反而是不同權力場域運作的對談或文本(text)才是社會探討的重點。他所提出的論域形式(discourse , discursive formation)就是企圖區隔的(fragmented)日常生活領域中，如何產生不同形式的權力以在最終形成可以被分析的文本。Foucault 的理論相當博雜且歧異，他的有些觀點可以很恰當且有力的被女性主義者使用。

Judy Chicago 在她的自傳中，想像一個由女人所建立的藝術社群(art community)在其中完全由女人決定藝術的製作、展示、販賣、分配、收藏、教學、書寫和建立認知女人從過去到現在所有貢獻的歷史。她的想法事實上相當理想主義，因為在現代社會中不可能有一個純粹並和本身之外沒有連結的社群，而藝術社群——如果要包含所有她所有所要求的——也不可能小到只有女性的參與。此外，在藝術的創造的領域中，藝術家也不可能不和“世界”接觸。Chicago 本人就在她教書生涯的第二年被迫因理念不和而辭去另一個教學的職務。因此在理念上她的主張很好，但若要考慮實際情形則她所提倡的“替代性社群”在某些方面是需要修正和補強的。

俄國的藝評家（他稱自己為哲學人類學家）Mikhail Bakhtin 認為任何一個藝術家所創作的作品在為人所知了之後必定會進入一個論述地平線(discourse horizon)的場域，她的作品會在一個由許多藝術枷鎖形成的結構中被詮釋，賦予意義和定位。藝術家本人可以符合大多數人的品味，或以更多的作品來增加主流的詮釋，同時她也可以抗拒或批判大眾的認知以提出截然不同的見解，當然，折衷或協商也是可行的策略。不論如何，論述地平線除了也有“替代性社群”的狹隘缺失之外，它最大的問題是忽略了創作者本人在日常生活實踐中所面臨的不同條件以及這些條件和藝術創作的關係。

女性主義藝術工作者在理念上對於社會的批判其實和她們在其他的日常生活領域中的批判是環環相扣的，藝術的領域尤其是如此；以 Judy Chicago 的作品”Red Flag”為例



(圖三)

她就在自傳中介紹了她所傳達的訊息：

在 1971 年藝術家 Sam Francis 邀請我去他在 Santa Monica 的店裡作一個石板刻，因此我做了這一個月經剛來的影像，當我在第一屆西岸女人藝術研討會中給她們看幻燈片的時候，觀眾中有人驚叫並指控我為何製造一個“血淋淋陰莖”的形象。女性觀眾無法認出這個影像讓我非常的震驚，這也證明我在序言中所說的“不成為影像的就不存在。”換句話說，婦女因為長期被剝奪那些能夠肯定她們經驗的視覺影像，以致於她們無法認清她們每個月都一定要做的事情的視覺記錄。(n.p)

為了合理解決以上三者的困難和缺失的改進，我提出一個“論述工業”的觀點在作為女性主義藝術——特別是身體的——的發展基礎和方向。簡單的說藝術創作是一個文化的和社會的活動，正如女性藝術史家 Janet Wolff 在她 1981 年著作標題中明確指出的“The Social Production of Art”意味著所有關於藝術的現象都是一個社會建構，因此藝術家偶爾能夠形成一個社群——不論是符號的(Hunter, 1954)或是意象的

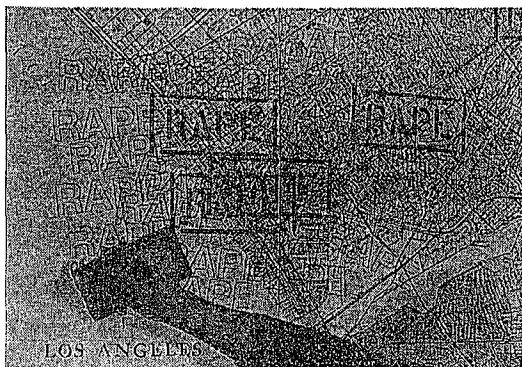
(Imaginary) —— 她們也都無法長期自外於非藝術社群的社會。在這樣的情形之下，身體的女性藝術家所致力的、是在於藉參與和掌握藝術創作的所有過程，以形成一個不同（新）的藝術現象。這樣的一個創作企圖事實上牽涉到了三個不同層面的因素，人，理念，文本和機構。

論述工業的第一個要素是人，在不同的歷史時段中，女性大多在公/私領域的區隔下成為一個個人(individual)。也因此在 1970 年的第二波婦運興起之前，我們看不到“群體的”女性藝術家，而“例外的”（“有才能的”“有創意的”“特別的”）“女性藝術家”若非抑鬱以終以致於成為女性主義歷史學家“考古”和“發現”的對象，或者以她們先生（多半也是藝術家）而為人所知，或者她們不婚但被別人批判、訕笑或同情。她們之間也沒有實質的平等交流，因為父權體制的配額和“分而治之”的策略存在著莫名的敵意。(Broude and Garrard, 1994:12-21)此外，有許多女藝術家是以男性化名來發表作品的。

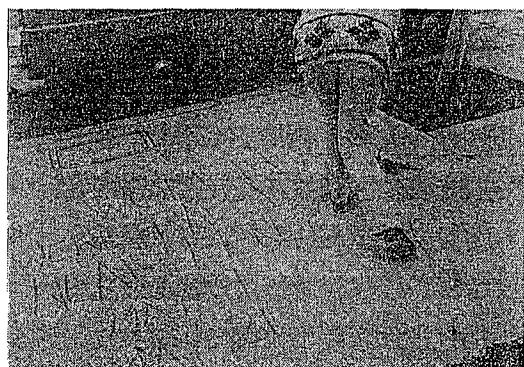
我們若以廣義的定義來看人的因素，它其實也包括了女性藝術家本人之外的一些人。婦女解放的思潮是一個全球的現象，它同時也是一個互動現象，婦女從沒有選舉權，接受大學教育權，言論自由權到有這些權利事實上是提出要求的、經過衝突和鬥爭之後的結果，而父權社會又時時處心積慮地想要把這些人權收回去（墮胎權是顯著的例子）。因此針對女性主義藝術而有反應的人——不論是男人或女人——而這些反應又是成了身體的女性主義藝術繼續存在的人也應當被包含在論述工業中「人」的因素之內。當然，比較重要的是和藝術相關的學者、表演者、創作者、藝評家、教育工作者和歷史家。明確的說對於主體的著重和認同的強烈要求是女性主義和後現代主義截然對立的地方。「反巨視敘述」(anti meta-narrative)「反全體性」(anti-totality)、和「反理論」(anti-theory)的後現代主義，充其量也只是男人所形成的一個取代，繼承或顛覆現代主義的論述。植基於女性本身經驗且強調“個人的就是政治的”(the personal is political)和“姊妹情誼”(sisterhood)的認同政治(identity politics)是建立在「人」——團體的女人——的主體上。因此在婦女解放運動興起之前的女性藝術家只能在孤獨、封閉和有敵意的環境中致力於自己的創作，但婦運使“群體的”女性藝術家出現，因而除了反駁女人無法成為藝術家（或可以成為藝術家的女人不是一般的女人）的刻板印象之外，同時也提供了父權社會藝術現象一個對話的對象。而事實上的確有越來越多的男性藝術工作者基於受到威脅、好奇、憧憬或其他原因進入一個和女性主義藝術互動的場域。

在理念上女性主義藝術挑戰傳統，現代和男性習以為常的各種藝術觀點。從挑戰男女在本質上就有不同稟性的刻板印象開始，女性藝術家指出了藝術現象的缺乏女性並非女性天生的不善從事藝術創作，而是因為在社會中的藝術現象是男尊女卑的。即使以身體而言，女性長期以來在高等/低俗文化中的被分類，就如同我們在前面所引述 Nead 的研究中所呈現的是男人描繪、觀看、使用想像製造女人而不是反之。而在男性界定藝術的標準時，女性自然就不符合男性的標準以致於無法在藝術史上站有一席之地了。

同樣的 Suzanne Lacy 和 Leslie Labowitz 在 1977 年的作品 Three Weeks in May (two views)



(圖四)



(圖五)

展現了“普遍的”女性經驗——失去身體自主權之後的性傷害議題。在這兩個例子中我們可以明顯的看見即使運用尋常的創作技巧——石板畫和攝影——女性藝術家可以顛覆（或至少讓父權社會重新思考）有關藝術現象的許多議題。當然，這也就是本文在稍早提到的女性主義的「內容」和一般藝術品不同的問題，而「理念」不僅僅影響到什麼東西可以變成「藝術品」的內容；同時它也決定了內容在何種媒材，以何種技法和形式 (form) 呈現。換言之，身體的女性主義藝術創作是和傳統藝術迥然有別的，即使有人會質疑上述兩個作品的「藝術性」——但這正也是女性主義藝術對於藝術理念所帶來的衝擊和挑戰。

文本和機構是“論述工業”中的第三個要素。在有了群體的人和植基於自身經驗所形成的創作來源後，女性主義藝術還必需有不同的文本和文本製造的相關機構。就文本而言，不論是女性主義者重新詮釋以前的作品或者試圖製作新的藝術都成為新文本的來源，歷史性文本的重新詮釋，打開了欣賞女性藝術家作品意義的另一扇窗。藉著“發現

“和“重寫“婦女解放運動和女性主義理論（的名稱）正式出現之前的藝術品，女性藝術家替許多作品賦予了新的意義，而在尋求驗證女性主義藝術的淵源和傳統時，我們創造了新的藝術史——一個有女人生活、記憶、作品、經驗的事件。

在理解了以往作品更豐富多元的面貌之後，當代的女性主義藝術家也有嶄新的方式從事藝術創作。這些不同的文本有的是用前所未有的媒材：日常生活用品、垃圾、傢具；有的是用非比尋常的技法如裝置表演和行動更多的則是以身為女性的經驗以創造截然不同於以往的獨特內容。藉著這些形式，女性藝術家給予“正典”和“經典”一個新的意義；同時她們也創造了新的正典和經典，結果形成了在藝術上更深入人心，更平等、更民主、更人本和更尊眾人的價值。換言之，我們在女性主義藝術中建立和目睹了越來越多的新正典和新經典。

至於在機構上，婦女研究中心和學程已經成了一個當代大學不可或缺的部分。本身就有著多元化、科際整合和跨文化的特性，各大學內的婦女研究組合(appratus)提供了一個物質和生理的基礎，因此在論文、期刊、作品、展覽、收藏、評估、欣賞、教學等各方面女性主義的藝術家有了組織和結構的條件，使得人、理念和文本可以有充分的結合，形成一個力量，現象和一個完整的社群。總而言之，在統合了論述工業的三大條件之後，我們可以很確定的知道女性主義藝術已然從一個偶發的、個人的、孤獨的、痛苦的和失憶的下意識中茁生成了一個父權社會在藝術領域中絕對無法忽視的巨大力量。

結論

藝術是一個和人有一樣歷史的社會建構。在漫長的人類文明演進中，我們要到最近的這三十年才看到完整理解和欣賞藝術的曙光。女性主義對人類社會所帶來的全面衝擊不僅出現了新的藝術種類(genre)，不同的風格(style)和形式(form)展現；更重要的是她轉換了我們創造、學習、理解、欣賞和評估藝術的各種標準。說女性主義改寫「藝術」是一點也不誇張的。

本研究從女性作為藝術品出發，說明了女性主義藝術的意義。藉著將「身體」放在探討的焦點，我試圖釐清在傳統和女性主義藝術中女人身體定位的轉變來看某些女性主義藝術家的特色。整體而言，女體和藝術的關係有四個不同論述的面向：色情/情色的界限及其意義；是否社會條件只允許女體作為色情的展現；女性主義者如何面對「色情」以及對於女體和藝術，女人該有何自我定位？論文的第二部份也探討了視覺和再現的關

係。

我們在研究的第三部份簡略地介紹了三位以自己身體作為表演道具、媒材的女藝術家，Frida Kahlo，Niki de St. Phelle 和 Cindy Sherman 代表了在國籍，理念、生活經驗、技巧和訓練等都不一樣的三個世代的創作者。墨西哥的油畫家 Frida Kahlo 是本世紀初期第一代的女性主義藝術家，她的成就是將個人經驗的點點滴滴表達在作品中——她畫她自己。Niki de St. Phelle 代表就在納粹當權之前所出生的二十世紀第二代女性主義裝置和行動藝術家，充斥著對女人身體的渴望，愛戀和親密的認知 de St. Phelle 的作品就是女人身體的塑造。美國的 Cindy Sherman 是中期的嬰兒朝世代(the baby boomer)的產物——也是為女性主義出現所苦惱和喜樂的幸運(?)世代，以一系列的攝影作品而國際知名的她，也是藉著裝扮自己的身體來表現(傳統)女人角色的建構—解構—再建構性。

文章的第四節介紹了使用身體作為藝術的女性主義的矛盾，包括了被誤讀和誤引、本質主義的爭論，以及傳統男性凝視的強勢性和女性凝視的困難性。同時我們提出了一個“論述工業”——包括人，理念，文本和機構三個重要原素——的架構以說明女性主義藝術得以成立的物質基礎。在詳細的解說中，本論文試圖替以身體做為道具的女性主義藝術重新定位並找出一個穩定且可行的方向。

表面上看來，「論述工業」(特別是「工業」)可以和「文化工業」和「運動工業」產生許多有趣的聯想，但實際上則否。因為一方面我認為「文化工業」並不全然是壞的(就如同 Frankfurt School 中 Warter Benjman 對複製的看法其實頗樂觀一樣)，另一方面我也不認為「運動工業」可以解釋所有(或甚至大部分)的社會運動。不論如何，在絕少有藝術史和藝術社會學將新的領域(genre)出現視為是社會運動⁽²⁴⁾的視角中，這個研究代表了一個不同的企圖。當然作者站在研究社會運動的立場深知將藝術與運動結合的風險性。但在我們必需將女性主義視為是一個婦女解放的原因和結果的架構中，女性主義視覺藝術實在(至少在相當範圍之內)必需被視為是婦運的一個結果。而論述工業此一概念，只是初步將運動溶入藝術風格，流派，理論和領域中做一個社會和物質基礎的說明和展現。當我們看到藝術現象中針對女性主義藝術的反挫時(Broude and Garrard, 1994:23-9; Schor, 1994:248-63)社會運動的論點就顯得強而有力了。

24 謝里法(1993[1978])的書勉強算是極端的例外。

總之，不論使用身體與否，女性主義藝術很可能會一直與我們共同存在。對於這樣一種藝術形式的優缺點以及可能衍生的問題是任何探討藝術社會學的人所無法逃避的議題——特別是女性主義者。本研究從社會和物質的層面出發，站在一個探討社會運動的方式來看女人的身體，她的使用和女性主義藝術的關係，藉著「論述工業」的提出，我們希望替女性主義藝術家找出一個定位以及可以發展的方向。

附 錄：童 年 經 驗

Niki de St. Phalle 寫給 Pontus Hulten 的一封信

親愛的彭凸斯：

什麼時候我開始成為叛逆？在母體裡？十歲時？

我 1930 年出生。一個沮喪的嬰兒。母親懷我時，我的父親正好破產。也在這個時候，她發現，我父親有外遇，把所有的淚水都吞到懷孕的肚子裡。我感覺得到這些淚水。

後來她對我說，一切都是我的罪過，我因此非常生氣。

幾張塔羅特牌（ Tarokarte ，源於 14 世紀義大利的一種畫有各種善惡角色的紙牌可用來占卜）在出生時，便屬於我；魔術師（代表創造力和精力）、吊死鬼（代表對萬事萬物及對別人的接受力、感受力）還有月亮這張牌（代表幻想和對否定幻想的抗衡）。

這些牌便成為我畫布的底，在上面塗畫我的一生。我要向母親證明相反的一面。我將以我的生命來證明，我活下去的權利。我要使她有一天以我的名氣和財富為榮。我有能力去實現，這是我要證明的。有一天，我將創造一座繼高第在巴賽隆納 Parc Guell 之後，最大的雕塑公園。

好吧！也許我帶來了桑法爾銀行的破產，但我將比父親的銀行更有名。

我將向母親證明這相反的一面，我會向母親證明。

一天我將做不被原諒的事，一個女人的最大惡行。我將因為創作而離開孩子。我將給自己一個很好的抱歉理由。

從小我就無法認同母親或祖母，既不認同阿姨們，也不認同媽媽那些女友。她們像是一堆不幸的人。我們的家很窄小。狹小的空間，沒什麼自由或私生活。我不要像她們一樣，成天守著廚房。我要世界，而世界卻屬於男人。一個女人可以是家裡的女蜂王，而這是全部。男人、女人所扮演的角色遊戲，當時有很嚴格的規範。

每當吃過早餐，八點半，父親離開家，他就自由了（我猜）。他可以過兩種生活，一個在家之外，一個家之內。

我希望外面的世界也屬於我。很早我就發現，男人擁有權力，而這我也要。

是的，我要從他們那兒偷走這個火炬。我將對母親，因為我是女的，而強加於我生活裡的限制，不予以承認。

不，我要擅自踏入他們的世界，那個充滿冒險、神秘、刺激的世界。我樂觀的天性，直到今天對我助益仍然很大。

對一個樂觀的人來說，沒有什麼是不可能的。我希望有一些我可以認同的英雌。學校歷史課程裡盡教的是男性的優越歷史，這令我非常生氣。我們聽說過一些女人——凱薩琳女王，珍·達克（ Jeanne d'Arc ），英格蘭的伊利沙白女王。但英雌太少，我要更多。於是開始夢想自己是個英雌。

參考書目

王雅各（1994）建議對強暴犯施以重刑，聯合報民意論壇，民國八十三年一月十三日。

-----（1995）國民小學美勞教材中的性別意涵：一個多文化觀點視覺藝術教育的實例研究，多文化與跨文化視覺藝術教育國際學術研討會論文集。

王雅各（1996），婦女研究對社會學的影響，近代中國婦女史研究，4:201—39.

林芳攷（1996a）身體是女性的共同宿命：談出版界的文字與插圖關係，紙上女書店，7(1):1。

林芳攷（1996b），女性與媒體再現：女性主義與社會建構論的觀點，台北：巨流圖書公司。

Barthes, R. (1972), *Mythologies*, (A. Lavers, Trans. and ed.) New York : Hill & Wang

Barthes, R. (1975) *The Pleasure of Text*, London : Blackwell

Barthes, R. (1977) *The Rhetoric of Image*, London : Fontana

Berger, J. et. Al. (1972) *Ways of seeing*, London : Penguin Books

Bourdieu, P. F. (1977a), *Out line of A Theory of Practice*, London: Cambridge University Press.

Bourdieu, P. F. (1984b), *Distinction*, Cambridge, MA : Harvard University Press

Broude,N. and M.D. Garrard, (1994), Conversations with Judy Chicago and Mirian Schapiro, In N. Broude nad M. D. Garrard, (Eds.), *The Power of Feminist Art : The American Movement of the 1970s, History and Impact*, New York : Harry N. Abrams, pp.71

Chicago, J. (1993) [1975] , *Through the Flower : My Struggle As A Woman Artist*, New York : Penguin Books, pp.140-5

Cixous, H. (1980), Stories, In A. Liddle, trans., E. Marks and I. de Courtivron, eds., *New French Feminisms : An Anthology*, New York : Schocken, pp.96

Doane, M. A. (1982), Film and Masquerade : Theorizing the Female Spectator, *Screen*, 23(3-4):86

Fruen, J. (1994), The Body Through Women's Eyes, In N. Broude nad M. D. Garrard, (Eds.), *The Power of Feminist Art : The American Movement of the 1970s, History and Impact*,

- New York : Harry N. Abrams, pp.190-207
- Greer, G. (1971), *The Female Eunuch*, New York : McGraw Hill
- Greer, G. (1979), *The Obstacle Race : The fortunes of Women Dainters and their Work*, London : Secker and Warburg, p.6
- Hall, S. (1980), Encoding/Decoding, S. Hall , D. Hobson, A. Lowe, and P. Willis, (eds). In *Culture, Media, and Language : Working Papers in Cultural Studies, 1972-1979*, London : Hutchinson, pp.128-38
- Harrey, D. (1989), *The Condition of Post Modernity*, Cambridge, MA : Blackwell, p.7
- Herrera, H. (1989), Frida ; A Biography of Frida Kahlo, London, p.431
- Irigaray, L. (1980). When Our Lips Speak Together, C. Bruke (Trans.), *Signs*, 6(1) : 75
- Kelly, M. (1984), Desiring Image/Image Desire, *Edge* ; 6:9
- Kettenmann, A. (1993), *Frida Kahlo, 1907-1954 : Pain and Passion*, Koln : Benedikt Taschen
- Krauss, R. (1993), *Cindy Sherman, 1975-1993*, New York : Rizzoli
- Lippard, L. (1976), *From th Center : Feminist Essays in Womens Art*, New York : E. P. Dutton
- Lucie-Smith, E. (1994), *Race, Sex and Gender in Contemporary Art*, New Yrk : Harry N. Abrams, p.156
- Lull, J. ed. (1992), *Popular Music and Communication*, 2nd ed. Newbury Park, CA : Sage, p.1
- Mulvey, L. (1975), Visual Pleasure and Narrative Cinema, *Screen*, 16(3) : 6-18
- Nead, L. (1992), The Female Nude : Art, *Obscenity and Sexuality*, London : Routldege
- Nelson, C. and L. Grossberg, eds., (1987), *Marxism and the Interpretation of Culture*, Urbana, IL : The University of Illinois Press
- Nilson, L. (1983), Q & A : Cindy Sherman, *American Photographer*, September : 77
- Nochlin, L. (1973), Why there Hare been No Great Women Artists, *In Art and Sexual Politics*, London : Collier MacMillan
- O'Sullivan, T., J.Hartley, J. Saunders and J. Fiske, (1983), *Concepts and Communication*, London : Methuen, p.36
- Parker, R. and G. Pollock, (1987), *Framing Feminism : Art and the Women's Movement, 1970-1985*, London : Pandora
- Said, E. (1983), Opponents, Audiences, Constituencies and Community, in *the Politics of*

- Interpretation*, W. J. T. Mitchell, ed., Chicago : the University of Chicago Press p.
- Schjeldahl, P. (1990), *Peter Schjeldahl on Cindy Sherman*, Village Voice, April, 10,
- Schor, M. (1994), Backlash and Appropriation, in *The Power of Feminist Art : The American Movement of the 1970s*, History and Impact, N. Broude nad M. D. Garrard, eds., New York : Harry N. Abrams,
- Tibol, R. (1983), Frida Kahlo, *Una Vida Abierta*, Mexico City,: p.48.f
- Williamson, J. (1983), Images of Women, *Screen*, 24 : 102
- Wolff, J. (1981), *The Social Productions of Art*, London : MacMillan

Body: The Ultimate Paradox of Representation in Feminist Visual Art

Ya Ko Wang

Abstract

This research aims to investigate the position (and positioning) of women's body in the realm of feminist visual arts. By analyzing the representatives of three generations of feminist artists and part of their oeuvre, I discuss the dilemmas of using one's body as a performing object (medium). After introducing the work of Frida Kahlo, Niki de St. Phalle and Cindy Sherman, the paper proposes to establish a "discourse industry" for the basis of body-feminist-visual-art. A still developing concept, discourse industry is different from, and will have the potential to integrate, the idea discourse formation and regime of representation (Michele Foucault), alternative art community (Judy Chicago) and discursive horizon (Mikhail Bakhtin). Moreover, discourse industry can explain, very satisfactorily, the emergence and the recent redevelopment of feminist visual art of the 1970s and 1990s. Therefore, the pursuit of a discourse industry may be a worthwhile effort for the future growth of feminist visual art.

Key words: discourse industry, feminist visual art, the body, feminism