

Ulrike Rosenbach 神話敘事與藝術 再現中女性作為符號的映射

余瓊宜（逢甲大學歷史與文物研究所）

Ulrike Rosenbach 是德國著名的錄像藝術家與表演藝術家，自 1970 年代開始創作錄像藝術，其作品特別之處在於將錄像與表演結合，以作為溝通的媒材。她也因此被視為「錄像表演藝術」（video-performance art）的先鋒。

Rosenbach 亦是活躍於 1970 年代的女性主義者，本文聚焦於她在此時期的創作。Rosenbach 常以西方神話為題材，並引用西洋藝術史上著名男性藝術家的作品，探討社會和歷史建構出的女性典型。本文擬從神話故事的論述出發，探討 Rosenbach 再詮釋藝術史傳統與神話題材的手法，並由女性主義觀點及符號學理論，分析 Rosenbach 如何看待她所選用的圖像——聖母瑪利亞、亞馬遜女戰士、維納斯、梅杜莎等神話角色——與她自己身為一個女人與藝術家的關係，並深入探究她如何反映女性在藝術再現中作為審美符號的建構。除此之外，作為錄像表演藝術先鋒，Rosenbach 使用錄像科技的形式與概念也在討論之列。

關鍵詞：Rosenbach、神話、符號學、錄像藝術、性別研究、身體

一、前言

Ulrike Rosenbach (b. 1943) 是德國著名的女性錄像藝術家與表演藝術家。她於 1964-1969 年就讀杜塞道夫藝術學院 (Kunstakademie Düsseldorf) 時，主修雕塑，是 Joseph Beuys 的學生。¹ 她自 1970 年代開始創作錄像藝術，其作品特別之處在於將錄像與表演結合，以作為溝通的媒材。她也因此被視為「錄像表演藝術」的先鋒。德國錄像藝術領域的權威 Wulf Herzogenrath 如此形容 Rosenbach：

在德國，她是第一個踏上表演藝術的範疇，而且毫無疑問地，也是第一個結合錄像與表演，並藉此快速獲得成就的人。……70 年代中葉，她就已經是最成功的女性藝術家之一。² (Rotermund, 2012b: 446)

致謝辭：本文為國科會 101 年度計畫「Ulrike Rosenbach 藝術中神話題材的使用與再演繹」(NSC101-2410-H-035-028-) 延伸而出的研究成果之一。特別感謝藝術家 Ulrike Rosenbach 在研究期間接受筆者訪談，並同意圖片複製權。也感謝德國 Düsseldorf「互動媒體藝術機構」(inter media art institute, 簡稱 imai) 和 Karlsruhe「藝術與多媒體中心」(Zentrum für Kunst und Medientechnologie, 簡稱 ZKM)、尤其是 imai 主管 Renate Buschmann 與 ZKM 資深館員 Hartmut Joerg 在研究材料蒐集上給予的協助。另外，對於國立陽明大學視覺文化研究所所長劉瑞琪教授所提供的寶貴意見、以及兩位匿名審查委員的費心審閱指點，謹此獻上誠摯謝意。

- 1 Düsseldorf 和 Köln 一帶當時是西德前衛藝術的重鎮，Rosenbach 的老師 Beuys 是前衛藝術的代表人物，常藉行動藝術 (1960 年代，人們稱表演藝術為 Action, Performance 是 1970 年代後的稱呼) 與偶發藝術 (Happening Art) 的形式質疑藝術機制，或以遊戲與幽默的方式顛覆藝術史術語。身為 Beuys 的學生，Rosenbach 得以從一開始便親身接觸前衛藝術的領域，及其所涵蓋之開放、嶄新的創作概念。
- 2 本文所引述之文獻內容，除已有中譯本者，均為作者自譯。錄像表演藝術意指以錄像閉路系統結合表演藝術 (performance art) 而形成的創作形式，此種

Rosenbach 常以西方神話為題材，並引用西洋藝術史上著名男性藝術家的作品，搭配儀式化、神秘化的演出模式，探討社會和歷史建構出的女性典型。她曾在 1982 年提到：「大約從 1973 年起，我專心於文化脈絡中的女性圖像，開始探討關於女人的刻板印象與典型」（Rosenbach, 1982a: 131）。20 世紀的第二波女性運動促使女性主義神話學研究興起，人們重新審視神話裡的性別形象，認為「神話是由男性書寫的，其中充滿了性別差異」（王倩，2011: 213）。女性主義學者視神話為男性話語與父權文化的產物，故主張重新審視神話，探討女神形象，並以批判的態度看待業已形成固定模式的神話論述。

Rosenbach 是活躍於 1970 年代的女性主義者，她在此時期的創作被視為「女性主義藝術」（Glüher, 2005b: 11），其中三件重要作品是本文聚焦所在：《您不相信，我是一個亞馬遜女戰士》（1975）、《關於維納斯誕生的映射》（1976/78）、《維納斯的抑鬱——梅杜莎的想像力》（1977）（參見附錄）。本論文以此三件作品為主要研究對象，針對「藝術作為自我／女性的生命之鏡」、「對女性作為審美符號的映射」、「女性作為創作主體」等三大主題進行深入分析。在研究方法上，本文擬從神話故事的論述出發，探討 Rosenbach 再詮釋藝術史傳統與神話題材的手法，並從女性主義觀點與符號學理論，分析 Rosenbach 如何看待她所選用的圖像——聖母瑪利亞、亞馬遜女戰士、維納斯、梅杜莎等神話角色——與她自己身為一個女人與藝術家的關係，並進一步探究她如何反映女性在藝術再現與神話敘事中作為

作品中的「表演」可以是現場表演（live performance），或是藝術家在沒有觀眾參與的非公開場域進行的表演。關於 Rosenbach 在錄像表演藝術的先鋒地位及其使用錄像科技的手法，尚可參閱 Herzogenrath（1982）、Scharmann-Frank（2000b）、Glüher（2005b）。

審美符號的建構。除此之外，作為錄像表演藝術先鋒，Rosenbach 使用錄像科技的形式與概念也在討論之列。

關於 Rosenbach 的學術研究數量仍少，較重要的有幾本博士與碩士論文。Meike Rotermund (2012a) 的博士論文《內在空間的變形：女藝術家 Ulrike Rosenbach 的錄像與表演創作》循 Rosenbach 的生平，整體性地介紹其 1960-1990 年代的作品，並在文末附上 2001 年訪談她的內容。此書彙整了 Rosenbach 的作品，內容龐雜，但因其依創作年代編排，故亦能清楚呈現 Rosenbach 的藝術發展脈絡，對本計畫在研究對象的蒐集上有很大助益。Kathleen Wentrack (2006) 的博士論文《女性身體衝突，美國與歐洲女性主義者的表演藝術，1963-1979》分析了 1960、1970 年代美國、德國與奧地利的女權主義運動發展，並以此為基礎，探討 Rosenbach 等三位女性藝術家的作品。她認為，本質主義 (essentialism) 的標籤使學界降低了對於女性主義表演藝術的興趣與關注，而實際上，當時的女性藝術家在表演中使用自己的身體來對抗社會機制，所呈現的女性圖像與女性傳統典型是互相衝突的。她指出 Rosenbach 的創作靈感來自古老的母神文化，其作品也透露對女權的訴求。本文亦將探討女性主義對 Rosenbach 藝術的影響，但重點不在本質主義，而在藝術家作品中的自我指涉性。Iris Julia Güttler (2005) 的碩士論文《Ulrike Rosenbach 表演藝術中尋找認同的策略》套用 Judith Butler 身體展演的觀點，將 Rosenbach 的藝術視為一種尋找認同 (Identitätssuche) 的策略。Güttler 指出，Rosenbach 在傳統中尋找女性認同，並以此作為自我發現的起點。Marion Scharmann-Frank (2000a) 於 2000 年通過審查、未正式出版的碩士論文《Ulrike Rosenbach 作品中的身體與圖像》則使用精神分析的方法，試圖從 Jacques Lacan、Julia Kristeva 和 Luce Irigaray 的觀

點闡釋女人圖像地位的主體性。另外，Rosenbach 在 1982 年出版的《錄像藝術、攝影、行動／表演、女性主義藝術》，對 1970 年代的作品及創作哲學有諸多論述，有助於讀者了解其藝術生涯（Rosenbach, 1982a）。除此之外，與 Rosenbach 作品相關的展覽圖錄類書籍，³ 則提供了許多圖像資料，對本文在研究材料的蒐集上不無助益。

迄今尚無學術研究從神話學與符號學的觀點探討 Rosenbach 的作品，而這正是本文重點所在，因為：

批判性地質疑神話，是藝術史分析中必要的工作。……因此，當我們檢視神話敘事時，不僅要描述它的具體表徵，也要留意它靜默無聲、潛藏不露的部分，以及它所省略遺漏的。那些沒有被敘說的——只能意會不可言傳的、曖昧不明的，以及被刻意掩藏的部分——永遠像是揮不開的靈魂，跟著歷史前進。（Solomon-Godeau, 1982／汪雅玲譯，1998: 607）

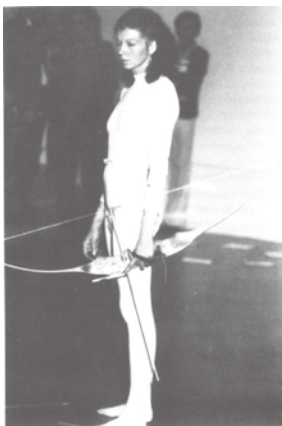
二、藝術作為自我／女性的生命之鏡

1975 年，Rosenbach 在巴黎青年雙年展（Biennale des Jeunes）上首次展演《您不相信，我是一個亞馬遜女戰士》，同名錄像藝術影帶亦於同年發表。在此作品中（圖一），Rosenbach 穿著白色緊身衣，手持弓箭，裝扮成女戰士，站在一個圓形的箭靶前，箭靶上張貼著 15 世紀著名畫家 Stefan Lochner 的名作《聖母瑪利亞玫瑰植樹節》（*Madonna im Rosenhag*, 1450）的黑白複製圖像，畫中表情柔美、

3 例如 Glüher（2005b）、Rosenbach（2006）等。

儀態端莊的瑪利亞是 15 世紀歐洲國際風格「美麗聖母」的典型。抱著耶穌的瑪利亞位在箭靶中心，Rosenbach 持弓對準箭靶射箭（圖二）。大部分的箭都落在瑪利亞臉上，很明顯地，藝術家攻擊的目標鎖定在聖母身上（圖三）。在此同時，聖母的臉和裝扮成女戰士的 Rosenbach 的臉，透過錄像閉路系統重疊顯現在側旁的螢幕上（圖四，圖五）。Rosenbach 重複同樣的射箭動作，直到十五支箭射完。

圖一：《您不相信，我
是一個亞馬遜女戰士》



Ulrike Rosenbach (b.1943), *Glauben Sie nicht, dass ich eine Amazone bin*, 1975, video-performance in the exhibition *Biennale des Jeunes Paris*. ©Ulrike Rosenbach. Courtesy of the artist.
資料來源：Rosenbach (1982a: 132)

圖二：《您不相信，我是一個亞馬遜女戰士》



Ulrike Rosenbach (b.1943), *Glauben Sie nicht, dass ich eine Amazone bin*, 1975, video-performance in the exhibition *Biennale des Jeunes Paris*. ©Ulrike Rosenbach. Courtesy of the artist.
資料來源：Rosenbach (2006: 12)

圖三：《您不相信，我是一個亞馬遜女戰士》



Ulrike Rosenbach (b.1943), *Glauben Sie nicht, dass ich eine Amazone bin*, 1975, video-performance in the exhibition *Biennale des Jeunes Paris*. ©Ulrike Rosenbach. Courtesy of the artist.

資料來源：Rosenbach（1982a: 7）

圖四：《您不相信，我是一個亞馬遜女戰士》



Ulrike Rosenbach (b.1943), *Glauben Sie nicht, dass ich eine Amazone bin*, videostills, 1975, video-performance, b/w. ©Ulrike Rosenbach. Courtesy of the artist.

資料來源：Glüher（2005b: 66）

圖五：《您不相信，我是一個亞馬遜女戰士》



Ulrike Rosenbach (b.1943), *Glauben Sie nicht, dass ich eine Amazone bin*, videostills, 1975, video-performance, b/w. ©Ulrike Rosenbach. Courtesy of the artist.
資料來源：Rosenbach (2006: 15)

Rosenbach 現場表演時大多穿著白色緊身衣，⁴ 偶爾穿紅色緊身衣，⁵ 她認為此種服飾提供給她最大限度的行動自由，不會滑落與壓迫，並且能讓觀眾清楚看見她的身體律動。但另一方面，她也在意男性過度專注在她身材的目光（Martins, 1982: 43）。或許因為這層顧忌，大約從 1977 年起，Rosenbach 開始較常穿寬鬆的白色長褲⁶ 或裙子⁷ 出現。

4 例如《關於維納斯誕生的映射》、《我已經睡了一萬年》、《我的力量就是我的無力》、《女人文化——嘗試接觸》等（參見附錄。下同）。

5 例如在《環繞著樹跳舞》。

6 例如《納瑟西斯的分離之路》、《我的轉變是我的解放》、《維納斯的抑鬱——梅杜莎的想像力》、《給母親們的安寧彌撒》、《孤單的散步者》等。

7 例如《女丑》、《十一——這已是生死問題》等。

在此作品中，Rosenbach 引用兩個在神話與藝術史上對立的圖像典型：一個是代表貞潔、溫柔、慈愛的聖母，無私地提供聖嬰庇護與養分，被視為完美的母親；她是神的母親，也是人類母親的理想典型，被稱為「眾人之母，天地之最」(mater omnium and nutrix omnium) (Meiss, 1964: 132)。另一個則是具負面意義的亞馬遜 (amazon)。「亞馬遜」是希臘神話中一個女性族群的名稱，但亞馬遜女人是否真實存在過，至今仍有爭議。瑞士學者 Johann Jacob Bachofen (1861) 在其母權研究中指出，亞馬遜是歷史上曾經存在的部族，也是古代母權社會的寫照。希臘神話中，關於亞馬遜人的傳說不少：亞馬遜人從小被訓練騎馬狩獵與打仗，善於射箭，為了便於拉弓，她們將右乳割掉，只留下左乳；少女在結婚前必須殺死三個男人；亞馬遜人會將男嬰的四肢脫臼，使其殘廢跛腳；除此之外，她們以龜、蜥蜴、蛇餵食孩童。亞馬遜女人不以乳汁餵養嬰孩，她們的左邊乳房並非為了哺乳，而是作為女性力量的表徵 (Diner, 1932/Lundin Trans., 1965: 127-128)。Camille Paglia 在其《性面具》中指出，「亞馬遜人乃是一種雌雄同體的希臘觀點。乳房切除，就像期望自己是無性別……，無異於男性閹割。亞馬遜女戰士的身軀一半是男性，一半是女性」(Paglia, 1990 / 王玫等譯，2003: 79-80)。她也認為，亞馬遜是「一個女性親密關係的神話」(Paglia, 1990 / 王玫等譯，2003: 80)，其被描述為勇敢、嗜戰、厭惡男性，也表達了她們對於父權社會的反抗。Mary R. Lefkowitz 則從語意學的觀點指出，亞馬遜一詞來自「amazos」，在希臘文中是「一個乳房」的意思，也因此，神話將亞馬遜人表述為一個乳房，但是「亞馬遜人在藝術的呈現中總是有雙乳」(Lefkowitz, 2007/1986: 5)。她也認為，亞馬遜的故事之所以被創造，乃是為了教化，亦即提醒人們，「亞馬遜及其他攻擊男人

的神話女人，對她們自己和整個社會是具毀滅性的。……任何想脫離或憎惡正常家庭生活的人，對整個社會都是危險的」(Lefkowitz, 2007/1986: 12)。在西方現代社會裡，「亞馬遜」一詞被用來指稱女戰士、母性社會、或女人掌權的社會，同時也是男人婆的代名詞。

聖母與亞馬遜這兩種典型對 Rosenbach 來說，一個是基督教裡「莊重、不可親近地美麗、溫柔、害羞」的女性「楷模」(Rosenbach, 1982a: 1)，一個是希臘神話裡「好戰而充滿暴力的類型」(Glüher, 2005a: 65)，同時也是現代商品廣告中「被解放的婦女」形象——美麗、同性戀、追求自我(Rosenbach, 1982a: 3)。兩者於她皆是「無情的框限」(Glüher, 2005a: 65)，對此 Rosenbach 曾說：「所有女人的特性都過於簡化、刻板。我們不被允許多元化，這社會如此認為」(Rosenbach, 1982a: 3)。從她的作品中，可以看出她要批判西方文化以二分法塑造出女性意象的固定型式。透過錄像閉路系統，她讓這兩種女性結合，形成了「混交雙面人」(hybrides Doppelgesicht) (Eiblmayr, 1993: 186)。

從 1970 年代初期起，Rosenbach 結合表演與當時尚屬新奇的錄像閉路系統，以自己的身體進行表演，並透過閉路系統投射成影像。「閉路」指的是一封閉循環系統：攝影機接收到訊號，透過管線傳輸直接顯現在電視螢幕上，輸入與輸出之間「幾乎」沒有時差，⁸ 人們可以立刻看到自己的影像，如同鏡子一般。此特性為錄像媒材贏得了「電子鏡子」(elektronischer Spiegel) 的稱號，但與鏡子不同的是，閉路錄像並非左右顛倒。藉由閉路系統立即回饋的技術，藝術家得以以新的形式對自我身體進行觀察。錄像所具備的原影重現與立即傳播的

8 實際上，透過閉路系統顯現的影像仍有極細微的時差。

特性，讓它不僅常被用作記錄行動藝術表演的工具，也成為錄像表演藝術中重要的創作環節。⁹

Rosalind Krauss (1976) 的文章〈錄像：自戀美學〉是早期探討錄像藝術的理論之一。Krauss 認為作用類似鏡子的閉路系統讓錄像成為一種「自戀」(narcissism) 的媒材，這個形容令人聯想到希臘神話中 Narcissus 的故事，美男子 Narcissus 愛上自己的水中倒影，深陷其中而無法自拔，此名詞在 19 世紀被引進精神分析，成為「自戀」的代名詞，例如法國精神分析學家 Lacan (1991) 便以鏡像階段 (mirror stage) 來闡釋自戀機制的形成與運作。Krauss 將錄像表演藝術中透過閉路系統傳出的投影視為鏡像反射，¹⁰ 她從 Lacan 的自戀心理分析觀點出發，認為「透過同步反饋 (synchronous feedback) 的鏡像反射，錄像藝術的媒材是自我分裂與重複 (split and doubled) 的心理狀態」；呈現在螢幕上的「替身」(double)「是自我的位移，它將表演者的主體性轉化為另一個 (another)」(Krauss, 1976: 55)。Krauss 強調這個「替身」並非外在的客體，而是包含在主體自身 (self) 之中。錄像表演透過閉路系統建構出空間上的封閉性，使得表演者與其自我影像處於持續的串連狀態，促成生理與心理上自我反射的條件，Krauss 稱之為「自我包圍」(self-encapsulation)；在這個封

9 不同於一般行動表演藝術，錄像表演作品不一定需有群眾在場或參與，發生的地點可以是藝術家工作室或任何其他地方，此類作品是藝術家特意以錄像技術為出發點所建構而成。而以藝術家本身為錄像表演主角的作品，或稱「錄像自畫像」(Autoportrait vidéo) (Bellour, 1988: 348)、「敘述性自畫像」(erzählerische Selbstporträts) (Lampalzer, 1992: 110)、或稱「自我編輯」(self-editing) (Schubiger, 2004)。在這類創作中，直接與藝術家對話的對象不是觀眾，而是再現於螢幕上的自我影像，在此藝術家是演出的主角、媒介與主題。

10 關於 Lacan 鏡像理論用於錄像藝術的詮釋，參閱余瓊宜 (2002)。

閉循環的系統中，表演者與其「替身」緊密結合，宛如密合的迴路（Krauss, 1976: 53-54）。

如同 Krauss，Rosenbach 把螢幕上顯影的圖像視為「自我反射」與「心理反饋」：

在錄像作品中，螢幕光屏是內部與外部的隔牆，「外部」指的是我在攝影機前的動作，「內部」指的是在螢幕上——作為自我反射、心理反饋——的顯影。（Pitzen and Rosenbach, 1987）

也因此，她的創作主題通常出自她的自身與生活。Rosenbach 把她的作品視為女性自我意識的表達與省思，「但是，這些省思與任何自戀的企圖並沒有關係」（Erdösi, 2006: 34）。她之所以使用自己的身體為媒材，是因為「這是最簡便的，……我的身體也很適合錄像攝影，而我也喜歡作為表演者」（Malsh, 2005/1990: 128）。

Rosenbach 把閉路系統視為「有趣的東西」（Rosenbach, 1982b: 99）、並認為錄像藝術非常適合女性藝術家從事，因為它是「還沒有藝術史殘遺」（Rosenbach, 1982b: 102）的「一個可以被征服的未知領域」（Herzogenrath, 1982: 115）。Rosenbach 從 1970 年代初期起，便時常運用錄像閉路功能，在個人工作室裡拍攝作品，作品大多未經前製與後製處理，例如《男人是女人的頭》（圖六）、《女人是女人……》、《繃帶面具》等。在這些作品中，藝術家從身為母親與妻子的角度出發，探討女人的典型角色，如同在《您不相信，我是一個亞馬遜女戰士》中一般。

圖六：《男人是女人的頭》



Ulrike Rosenbach (b.1943), *Der Mann sei das Haupt der Frau*, videostill, 1973, video, b/w. ©Ulrike Rosenbach. Courtesy of the artist.

資料來源：Glüher (2005b: 217)

在《您不相信，我是一個亞馬遜女戰士》中，化身亞馬遜的 Rosenbach 舉箭射向聖母，透過閉路系統，藝術家與聖母的臉重疊，也同時被箭射中，而「當箭射中圖像時，也同時射中我」（Rosenbach, 1982a: 1），Rosenbach 如此說。Marlite Halbertsma (1982: 3) 認為 Rosenbach 透過這個作品為一個新女性特質的認知（Weiblichkeitsverständnis）辯護，在此認知中，傳統上被視為對立的兩種女性特質匯流、結合於一個個體。Peter Gorsen (1980: 175) 則主張，亞馬遜的角色在此被用來作為聖母典型——棲身在包含 Rosenbach 自己的每個女人身上——的去意識形態化（als Entideologisierung der Madonnenrolle）。而筆者認為，此件作品的標題可視為問句——「您不相信，我是一個亞馬遜女戰士？」問號代表了對亞馬遜與聖母等女性典型的質疑。上述引文「當箭射中圖像時，

也同時射中我」中的「我」，除了代表藝術家本人之外，也是她所化身的亞馬遜。Rosenbach 順應神話傳統所建立的女性典型，使兩個對立的形象重疊、又同時被箭擊中；藉此，藝術家一方面認同此二種女性角色，另一方面又否定此認同，可說是雙重認同與雙重否定。她以此手法表達使中心化論述多元化或弱化的企圖，傳達女性特質無法固著於一的看法。

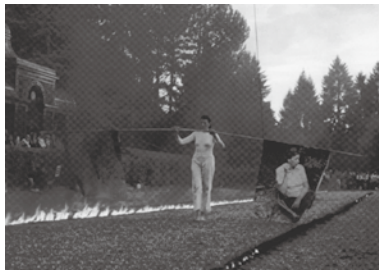
Rosenbach 認為，藝術家的創作必須與自身相關，她一開始便以自身為題材，在其藝術中探索身兼藝術家與妻子／母親的雙重角色，早期作品尤其具有直接自我指涉性，例如《給結婚婦女的帽子》、《與尤莉亞一起成長》（圖七）、《抱歉先生》、《給母親們的安寧彌撒》（圖八）、《納瑟西斯的分離之路》等等，皆被視為自傳體作品。在這些作品中，她從身為母親、女兒、孫女的角色出發，探索社會對女性角色的建構與自我認同的問題，她的女兒也參與了其中幾件演出。Rosenbach 作品中的自我指涉性與 1970 年代的女性主義主張有關，她在當時是個活躍的女性主義者。歐洲女權運動可以追溯到 18 世紀，1968 年開始的女性運動通常被視為第二波女權運動，在德國稱為「新女性運動」（Neue Frauenbewegung）。當時重要的理論指導者是法國學者西蒙·波娃，她在其著作《第二性》（1949）中指出人非生為女人，而是變成女人，陰柔與被動的女性特質是男性所建構出的女性神話，目的在藉此箝制女性。在 1968 女權運動之前，女性主義者的態度是：女人要實現自我解放的生活藍圖，必須否定社會所建構出的女性特質與定位；女人拒絕自我認同，嘗試保持中性，並刻意創作非女性化的作品。但在 1968 之後，女性主義者的態度有所轉變：女性主義者認同其他女性，並且首次將自己定位為一個「女人」，這種轉變除了在波娃的論述中可看到，亦見於 Lucy Lippard 的作品中。

圖七：《與尤莉亞一起成長》



Ulrike Rosenbach (b.1943), *Entwicklung mit Julia*, videostills, 1972, video, b/w. © Ulrike Rosenbach. Courtesy of the artist.
資料來源：Glüher (2005b: 20)

圖八：《給母親們的安寧彌撒》



Ulrike Rosenbach (b.1943), *Requiem für Mütter*, 1980, performance in Wenkenpark Riehen, Basel-Galerie Stampa. ©Ulrike Rosenbach. Courtesy of the artist.

資料來源：Glüher (2005b: 47)

Lippard 是美國藝評家與策展人，在 1970 年代的女性運動中扮演重要角色，幫助女性創作者參與大型展覽、進入著名的美術館展出，支持女性介入一向由男性主掌的藝術行業。Rosenbach 與 Lippard 結識於 1971 年，前者曾參與後者策劃的國際年輕女性藝展《C. 7500》

(Rotermund, 2012c: 421)，亦曾在 1974 年陪她的老師 Beuys 參加 Lippard 於美國舉辦的「女性主義者早餐」(Feminst Breakfast) 活動 (Wentrack, 2006: 11)。透過 Lippard 與藝術家 Willoughby Sharp，Rosenbach 獲得 John Baldessari 的邀請，於 1975 年到美國加州藝術學院 (California Institute of Arts in Valencia) 教授錄像藝術與女性主義藝術，此工作原由 Judy Chicago 負責。這番經歷讓她感受到美國前衛藝術與女性主義藝術的深切聯結，她認為這種現象在當時的德國是沒有的 (Glüher, 2005a: 68)。

在 Lippard 出版於 1976 年的書《從中心出發：關於女性藝術的女性主義論述》中，可以看到她對「女性認同」的定義與「女性主義藝術」的意識形態息息相關。她認為女性主義藝術應該與女性個人的生活經驗相連結，為了呈現真實，藝術作品必須與創作者本身有直接關聯；這也意味著承認與肯定女性藝術家所具有的女性特質，只有以此方式創造女性的藝術世界，女人才有機會進入或加入一向由男人主掌的藝術領域。她提倡，為了發現自我，女性的藝術應與男人的藝術世界有所區別，女人不該再繼續附和由男人設定的框架而放棄自我，致使女人的作品喪失「真實性」。Lippard 並主張，女性要與同性別的人形成群體，藉以發展出女性獨有的論述與女性獨特的美學實踐。她認為女性作品不可避免地會具有女性特質，因為女性的知覺、經驗、期望均與男性不同，性別差異必然會影響創作過程及結果 (Lippard, 1976: 1-9)。根據 Lippard，從男性觀點來看女性身體，必然是扭曲的，易流於將女性的身體降級為物件。因此她主張一種決然的女性身體藝術的「重生」，從女人觀點出發的身體藝術，可以將女性身體的物化地位扭轉成女性自覺的、真實的、主體的身體經驗 (Lippard, 1976: 121-138)。從今日的觀點來看，Lippard 的論述誠

然過於簡單、理想化、甚至天真，但評量其論述必須考量當時的時代背景、要放到特定的歷史情境中理解。無論如何，大量身體藝術在 1970 年代出現，導致許多年輕女藝術家開始省思自己身為女性的形象，Rosenbach 亦屬其中之一。

Rosenbach 雖然強調創作與己身的關聯性，但很少直接強調女性身體的生物性特質，也幾乎不裸體演出，而是以身體為載體，反映文化對於所謂「女性特質」的認知。¹¹ 1975 年，當 Rosenbach 於巴黎青年雙年展首次展演《您不相信，我是一個亞馬遜女戰士》時，她在展演空間的牆壁上寫著：「這是一件女性主義藝術作品」，這是她第一次公開明確表示自己是個女性主義藝術家（Glüher, 2005a: 68）。而在一場訪問中，她也表示「我的亞馬遜作品顯然是出自女性主義運動」（Rotermund, 2012c: 430）。Rosenbach 視其 1970 年代的創作為「女性主義藝術」（Feministische Kunst），此界定是一個「政治聲明」，於她，女性主義藝術並不同於「女性藝術」（Frauenkunst），而是有意識地創作。她說：「有意識地創作指的是具批判性地創作，

11 Lippard 的主張對本質主義影響很大。依照本質主義的觀點，女人天生有異於男性的原始自我本質，可以透過省思內在本質來解放自己，並從經驗的觀點與女性的語言出發，去探索她們和社會對身體的態度，以宣揚女性身體作為婦女獨立於男性主導的力量和自由的隱喻。1970 年代的女性主義者便已批評本質主義，認為強調生物性對女性造成潛在的約束。Patricia Mainardi（2001/1972）否認當時流行的觀點，即藝術中的「女性感覺」（feminine sensibility）、「女性美學」（feminine aesthetics），反對把女性藝術限制在女性身體構造的範圍，而男性卻有更廣泛的表現題材。之後，Peggy Phelan（2001）、Norma Broude and Mary Garrard（1994）、Rozsika Parker and Griselda Pollock（1987）都對 1970 年代女性主義藝術提出批評。Rosenbach 於 2012 年 8 月 22 日與筆者的訪談（在德國 Düsseldorf 的展覽文化空間「Forum」）中提到，她不知何謂本質主義，但她也不認為透過強調女性身體的生物性，或純粹以裸體、陰道、月經為主題，便可以有效地凸顯女性在歷史、文化和性別上的角色議題。

對於身為女人、女性藝術家的我來說，它也代表帶著女性主義的態度創作」(Herzogenrath, 1982: 115)。Rosenbach 強調藝術作品必須具有社會批判與關懷，此與其師 Beuys 所提出的擴展的藝術觀有關。Beuys 認為每個人都可以透過思考、行動、自主的行為去形塑社會，社會形塑是人類在世界、歷史、思想、生態及教育等面向改造社會的集體創作。

1976 年 Rosenbach 自美返德後，在科隆開設「創意女性主義學院」。¹² 它並不是一間正式學校，而是以類似工作坊的形式提供課程，旨在喚醒女性的自我意識，傳播女性文化與美學。她在課程中介紹美國女性藝術家的作品，並導讀 Lippard 的書《從中心出發：關於女性藝術的女性主義論述》。如同女性主義藝術一詞，「創意女性主義學院」這個名稱對 Rosenbach 而言也是一個「政治聲明」，藉以反映女性主義領域裡的創作，並期待女性創造力受到平等的重視。從擴展的藝術觀來看，「創意女性主義學院」的成立及活動也是女性主義藝術的創作，其過程與社會環境產生連結，並反映現狀。例如 Rosenbach 在 1979 年帶領學員籌辦「女人對抗色情」(Frauen gegen Pornografie) 的計畫，參與者親身走訪情趣商店與色情場所，自行設計、張貼海報，展示相關主題的展覽，並書寫公開抗議信給主管該行業的政府官員。這是一項嘗試改造社會的政治行動，也是 Rosenbach 概念下的女性主義藝術創作。雖然「創意女性主義學院」最終因經濟問題而於 1980 年結束 (Rosenbach, 1980: 3-4)，但 Rosenbach 認為，「創意女性主義學院」的經驗證明了文化工作可以透過創造的過程讓社會建構被看見 (Rosenbach, 1980: 4)。

12 關於「創意女性主義學院」(Schule für kreativen Feminismus)，請參閱 Rosenbach (1980)。

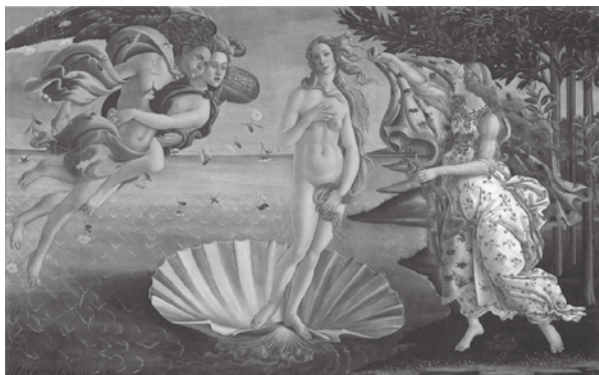
Rosenbach 將自我探索擴展到集體社會中的女性角色探索，認為女性典型的建構是社會化的過程，而她自己也生於這樣的結構裡。為了研究此社會化的結構，她將女性典型的形式透過自己的身體再現於作品中：

這是對我自己及我的社會歷史環境的探討，那些關於女性典型的作品亦然，例如與亞馬遜和維納斯主題相關的創作。……我的創作總是與我個人有關，亞馬遜主題所牽涉到的認同問題絕不會引起男人的興趣，最多就是視其為社會分析之類。這個社會過程是我所置身的結構，為了要脫離這結構，我先研究它，然後將在我自身中亦能找到的結構形式再現於創作之中。（Martins, 1982: 39）

三、對女性作為符號的反思

在《您不相信，我是一個亞馬遜女戰士》之後，Rosenbach 於 1976 年在美國洛杉磯當代藝術學會（Institute of Contemporary Art, Los Angeles）及女性之屋（Women's Building, Los Angeles）展演了《關於維納斯誕生的映射》，並製作成錄像藝術影帶。Rosenbach 在作品中援用義大利文藝復興時期畫家波提切利（Sandro Botticelli）的畫《維納斯的誕生》（*La nascita di Venere*, 1486）（圖九）。畫中，生自海上的女神維納斯以優美的情態站在貝殼上，漂浮在畫面左上方的西風之神 Zephyr 懷中抱著晨曦女神 Aura，西風之神鼓著嘴將維納斯從海裡吹向岸邊，維納斯的長鬢髮隨風飄揚，飄向站在畫面右方的百花女神 Flora。畫面中央身無寸縷的維納斯，姿態是仿照古希臘的雕像。

圖九：Botticelli 《維納斯的誕生》



Sandro Botticelli, *La nascita di Venere*, c.1486, tempera on canvas, 172.5×278.5cm, Galleria degli Uffizi, Florence, Italy.

資料來源：Legoux (2004: 118)

Rosenbach 將波提切利的畫以投影機放映在一面大牆上。¹³ 投影牆前方的地板上有座三角形的鹽堆，鹽堆旁邊有個白亮的大貝殼，貝殼裡置放一座電視螢幕，播放著事先製作好的影像——不斷衝擊的海浪與水沫。大部分時間，波提切利的畫只有中央的維納斯顯影在螢幕上，穿著正面白色、背面黑色緊身衣的 Rosenbach 站在鹽堆上方，身體與波提切利畫中的維納斯重疊，尺寸相當，採取的姿勢也差不多（圖十）。她以緩慢的速度原地旋轉（圖十一），當她的身體面對前方觀眾時，Rosenbach 與維納斯的影像合為一體；當她背對觀眾、投影機投射在她黑色背面時，波提切利的維納斯無法清楚顯影（圖十二）。此作品的前大半時間，波提切利的畫作只有位於中央、站在貝殼上的

13 1970 年代，投影器材還非常昂貴，大部分的藝術家負擔不起，Rosenbach 因得到德國 Bosch 電子工程公司贊助，得以將投影技術應用在創作中（Rotermund, 2012a: 100; Rotermund, 2012c: 433）。。

維納斯被顯影，直到作品結束前二分鐘左右，原本隱匿的背景畫面（西風之神、晨光女神、百花女神、海洋等）出現，但在此同時，維納斯連同她腳下貝殼的影像變成黑影（圖十三）。Rosenbach 維持一貫的自轉，在 Bob Dylan 〈眼神悲傷的低地女子〉（“Sad-eyed Lady of the Lowlands”）的背景音樂伴隨下延續十五分鐘（等於錄像影帶的長度），維納斯的形象出現又消失，與藝術家的形象重疊或隱沒。

圖十：《關於維納斯誕生的映



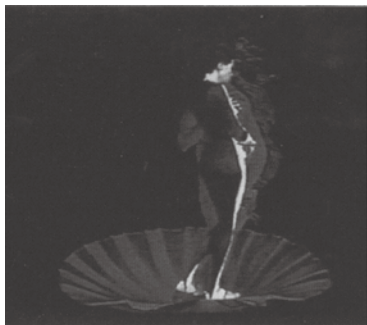
Ulrike Rosenbach (b.1943), *Reflexionen über die Geburt der Venus*, 1976, performance in institute of Contemporary Art, Los Angeles/Womens Building, Los Angeles, USA. ©Ulrike Rosenbach. Courtesy of the artist.
資料來源：Glüher (2005b: 65)

圖十一：《關於維納斯誕生的映



Ulrike Rosenbach (b.1943), *Reflexionen über die Geburt der Venus*, 1976, video-performance, colour. © Ulrike Rosenbach. Courtesy of the artist.
資料來源：Rosenbach (2006: 22)

圖十二：《關於維納斯誕生的映射》



Ulrike Rosenbach (b.1943), (Reflexionen über die Geburt der Venus), videostill, 1976, video-performance, colour. ©Ulrike Rosenbach. Courtesy of the artist.

資料來源：Rosenbach (2006: 26)

圖十三：《關於維納斯誕生的映射》



Ulrike Rosenbach (b.1943), *Reflexionen über die Geburt der Venus*, videostill, 1976, video-performance, colour. ©Ulrike Rosenbach. Courtesy of the artist.

資料來源：Rosenbach (2006: 27)

鹽是 Rosenbach 常使用的媒材，她說：「我真的是名符其實地在鹽上面出生」(Thomas-Jankowski, 1981: 42)。Rosenbach 出生於德國數百年來的鉀鹽產地 Bad Salzdetfurth，至今那裡還有很多鹽廠。Rosenbach 之所以以鹽為創作媒材，除了考量有限的預算之外，還因為巡迴演出常遇到場地不佳、不適合表演的狀況，因此她以鹽打底，藉此營造「一個適當的、中性的基底」(Rotermund, 2012c: 440)。鹽於她是價廉但有許多創作可能性的媒材，鹽同時是可轉化的媒材，它是原始的象徵，來自於自然。

在這件作品中，Rosenbach 引用了藝術史名畫《維納斯的誕生》。維納斯是愛與美的女神，在希臘神話中稱為 Aphrodite，維納斯則是羅馬名。此女神的來源可追溯至巴比倫地區的大母神 Ischtat，Ischtat 不僅是性、愛之神，更是萬物之神、創造力之神。但在希臘、

羅馬神話中，Aphrodite 與維納斯被強調的是其世俗感官之美與性愛女神的身分：

如同希臘神話中 Aphrodite 女神的轉變所示，愛神的形象越來越從男性的觀點被理解與界定：永遠美麗、嬉戲的、危險和總是充滿誘惑的、多產、但不承擔一切後果與母親的義務。（Ströter-Bender, 1994: 13）

希臘神話中，關於愛神的誕生有幾種說法。在荷馬所寫的《伊里亞德》（*Iliad*）裡，她是天神宙斯和女神 Dione 的女兒。但在 Hesiod 的《神譜》（*Theogony*）中，她是原始天空之神 Uranos 的女兒：Uranos 被其子 Cronos 割下生殖器，拋入海洋，生殖器上的精血和海水融合，產生白色泡沫，不久，美神便以成人之姿從大海與泡沫當中出生，並在西風之神的伴隨下登上陸地，美神的名字「Aphrodite」在希臘文裡便有「從海水泡沫出生」的意思（Ströter-Bender, 1994: 24）。但在古希臘某些文獻或故事中，她有時被描述為從貝殼誕生，正如波提切利所繪。

Rosenbach 曾在 1976 年論及波提切利的《維納斯的誕生》，以及在作品中引用此畫的想法：

波提切利在畫中特別處理的是古典人文主義的理念，……我昨天在加州藝術學院圖書館發現一本關於梅迪奇家族羅倫佐信件的书，這本書讓我確認我正確地理解了波提切利的作品，正如他想表達的一般，對此我非常高興。本來我想把這場表演稱為「女海神——或是最後一件關於女人非人性化的作品」。（Rosenbach,

1982a: 27)

這場表演後來被定名為《關於維納斯誕生的映射》。在文藝復興時期，維納斯是新柏拉圖主義者特別偏愛的形象，被視為「人文」(humanitas) 的象徵：

作為人文的她是一位十分合宜清美的仙女，由天 (heaven) 所生，比其他眾神更受上帝 (God) 寵愛，她的靈魂與心靈便是愛與慈善，她的眼睛便是尊嚴與寬容，她的手便是慷慨與輝煌，她的腳便是合宜與莊重。(Gombrich, 1945: 17)

新柏拉圖主義者結合神話系統與基督教道德象徵意涵，認為美的真實本質不在於強調比例與和諧的官能之美，而在於具有道德象徵意涵的超感官之美，一種帶有宗教精神的神聖之美 (Eco, 2004 / 彭淮棟譯，2006: 184, 188)。文藝復興時期維納斯形象的形塑，特別與新柏拉圖主義的代表人物 Marsilio Ficino 對維納斯神話的重新詮釋有關，他根據 Hesiod《神譜》裡的敘述，進一步詮釋維納斯的出生：

維納斯從波動的泡沫中誕生……在向上的波動中轉化成超越智力能了解的 (supra-intelligible) 東西，在向下的波動中，將物質裡可感知事物的魅力 (charm of sensible things in matter) 賦予生命。這個美的轉化以及從靈魂的誕生被稱為維納斯 (This conversion into Beauty and its birth from the soul is called Venus)。(Gombrich, 1945: 54)

Ficino 給予維納斯神話精神化的詮釋。古希臘時代的學者柏拉圖將 Aphrodite 分為兩種：天堂的昇華之愛（Aphrodite Urania）與世俗的慾念狂愛（Aphrodite Pandemos），而文藝復興的新柏拉圖主義者也認為維納斯具有兩種天性，一是代表物質的俗世維納斯，一是代表精神的天堂維納斯：

赤裸的她 是神性的，代表啟示哲學家的純粹理念；著衣的她 是人性的，代表著人類生活所應該依循的道德倫理規則。對文藝復興而言，赤裸並不是可恥的：赤裸的天堂維納斯純潔且孕育萬物。
（Wolf and Millen, 1968: 39）

Erwin Gombrich 在對波提切利的研究中指出，《維納斯的誕生》如同波提切利的另一件作品《春》（*Primavera*）一般，都是為佛羅倫斯梅迪奇家族 Lorenzo di Pierfrancesco 的婚禮而創作——新柏拉圖主義者 Ficino 正是此人的老師，畫中的維納斯應該被視為「人文」與「天堂維納斯」的體現（Gombrich, 1945: 54）。天上的維納斯如同完美神聖的心靈，是原始天空之神 Uranos 的女兒，由非母親所生之神界維納斯，屬於非物質的領域，代表著宇宙的創造力，其美麗象徵了永恆。俗世的維納斯由母親所生，具有自然、肉體與物質的本質。天堂的維納斯與地上的維納斯，「兩者是一個理想美的兩面」（Eco, 2004 / 彭淮棟譯，2006: 188）。

在 Rosenbach 的《關於維納斯誕生的映射》這件作品中，波提切利的天堂維納斯透過「非物質性」¹⁴ 的錄像光影，投射到身著前黑後

14 法國哲學家 Jean-François Lyotard 於 1984 年在巴黎策劃了一個名為《無形／非物質》（*Le Immatériaux*）的展覽，把光、電、電腦科技等媒材視為無形的物質

白緊身衣的 Rosenbach 身上，後者模仿維納斯的身體和手臂姿態，不斷自轉。當波提切利的維納斯投射在 Rosenbach 的白色正面時，藝術家一方面成了天上維納斯的映射，另一方面，她物質性的身體與非物質性的光影重疊，演繹了兩個維納斯合為一體，傳達出 14、15 世紀新柏拉圖主義強調靈肉合一的理想之美。而當 Rosenbach 背轉過身，天上的維納斯則隱沒在黑色的背影中。Scharmann-Frank (2000b: 93) 認為，緊身衣的白色面代表 Rosenbach 身為女性，自己亦無法脫離父權體系賦予女性的既定圖像。但另一方面，緊身衣的黑色面讓現實中難以達到的維納斯完美圖像消失，這同時意謂著她對既定體制與女性圖像提出異議。

作品近尾聲時，天堂維納斯連同腳下的貝殼影像變成黑影，天堂維納斯缺席了，留下持續自轉的表演者，以及迴盪在展出空間裡 Bob Dylan 的歌曲〈眼神悲傷的低地女子〉（“Sad-eyed Lady of the Lowlands”）。¹⁵ 錄像藝術影帶的畫面結束在 Rosenbach 背轉過身，身影隱匿、融入、或說被吞沒於維納斯黑色的剪影之中。Rosenbach 認為，在歷史漫長的演變中，波提切利作品的意涵已被改變，維納斯這個原本集和諧、端莊與孕育力於美麗外表之下的典範形象，幾乎無所殘留，而變成「符合男性世界的性需求之情色女人。她成為年輕貌美身體的同義詞，並被用來作為商品廣告，……女人的身體本身早就變成了可販售」（Rosenbach, 1982a: 13）。Rosenbach 試著透過身體與

（Lyotard, Derrida, and Burkhardt, 1985；余瓊宜，2011: 229-230）。

15 歌詞意義為：「你有著傳道年代口若懸河的嘴，如煙迷茫的眼，訴說著詩韻般的禱文，你的銀色十字架，和你如鐘聲般的聲音。啊，他們認為他們之中誰能夠將你掩埋？……你如絲般的肌膚，如玻璃般的臉龐，他們認為他們之中誰能夠贏得你？眼神哀戚的低地女郎，眼神哀戚的先知預言此地將杳無人至，……眼神哀戚的女郎，我是否該等待？」

圖十四：《阿芙柔黛蒂電視》



Ulrike Rosenbach (b.1943), *Aphrodite TV*, 1976, photo series, b/w. ©Ulrike Rosenbach. Courtesy of the artist.

資料來源：Glüher (2005b: 70)

圖像的互動，讓女性角色及女體典型的文化圖像受到注意。在《關於維納斯誕生的映射》中，她並沒有要對抗波提切利名畫在美學層面上的傳統，也無意推翻女性美聖像的典型，她要揭示的是維納斯女神曾具有的多面象徵，以及此角色在文化史上的轉變；此女神曾經具有的意涵如今被簡化，曾兼具精神與物質的理想典型，被膚淺化為強調肉體性感之美的代名詞。

為了研究維納斯，Rosenbach 花許多時間翻閱歷史資料，並收集現代傳播媒體上的女性圖像。她在日記中提到，以維納斯為主題的圖像不勝枚舉，持續出現在日常生活裡、廣告或影像中，千篇一律地象徵著年輕與貌美（Rosenbach, 1982a: 21）。在 1974 年的《帕薩迪納市玫瑰花車遊行》照片系列中，Rosenbach 揶揄了美國加州玫瑰女王選美活動宣傳女體之美的「加州奇觀」（Rosenbach, 1982a: 8）。在

1976 年的《阿芙柔黛蒂電視》（圖十四）照片系列中，Rosenbach 從電影與電視擷取現代維納斯圖像，將其顯現在置放於白色貝殼中的電視螢幕上。Rosenbach 認為維納斯的形象在今日被濫用，被縮減為完美身體的符號，這也是今日社會對於女性的要求（Rosenbach, 1982a: 21）。類似的圖像長久以來一再被複製，而多數的女性依此調整自己以符合典形。

根據 Rosenbach 自述，她在 1970 年代深入探討符號學的問題，尤其關注義大利符號學家 Umberto Eco 與法國學者 Roland Barthes 的論述。而她之所以將藝術大師作品、神話女性典型應用在作品中，也與符號學有關；她截取這些「現成元件」（vorgefertigte Elemente）的理由，是想「藉此將觀者融入，因為這些是他（觀者）已經看過的東西。……這些東西與個人有所關聯，也與象徵有所關聯」（Malsh, 2005/1990: 128）。

符號學對符指系統（signifying system）的研究，解析了符號世界裡意義產生與運作的模式。Eco 認為，人類是「象徵的生物」（Eco, 1973/Memmert Trans., 1977: 108），他視符號學為文化的基本原則，文化世界整體的溝通乃是透過符號體系而運作，存在於所有溝通層面上的符碼並非自然形成，而是因襲而來、且經常是任意地形成（Eco, 1968/Trabant Trans., 1972: 77）。Barthes 則視神話言談和語言一樣，是符號學。他在 1957 年首次出版的〈現代神話〉裡寫著：「神話是一種傳播的體系，它是一種訊息」（Barthes, 1957／許薔薔、許綺玲譯，1997: 169）。神話傳達了社會的意識形態、信念，以及維持其自身存在的各種信仰的複雜體系，它是一種生產性的論述：

神話是藉由歷史而選擇的一種言談，它不可能自事物的「本質」

中演化而成。這種言談是一種訊息，因此絕不限於口頭發言。它可以包含寫作或者描繪；不只是寫出來的論文，還有照片、電影、報告、運動、表演和宣傳，這些都可以作為神話言談的支援。(Barthes, 1957 / 許薔薔、許綺玲譯, 1997: 170)

如同神話，藝術裡的各種形象與其意義亦非自然生成。維納斯在原始神話裡是母神、愛的守護神與熱愛自然的女神，但她的角色後來演變成性愛誘惑者的象徵，在西方文化裡代表美與理想女體的典型。

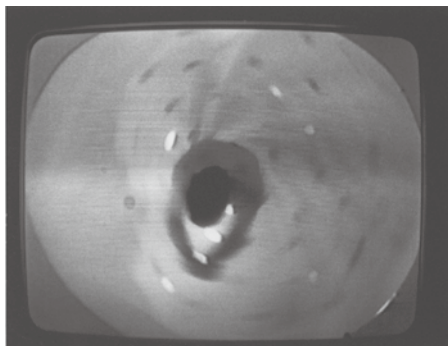
套用 Barthes 的神話學理論，作為能指 (signifiant) 的維納斯是形式 (form)，而美、理想女體的所指 (signifié) 即是概念 (concept)，形式與概念的關係生成意指作用 (signification)，在語言學裡稱為符號 (sign)。作為能指，維納斯的形式本身是空洞無物的，但經由固定的所指一再強化，它於是變成充滿意義的符號，具有強大的意指作用。這個看似自然形成的意義系統，實則是社會所建構出來、用以維持其自身運作的一套複雜體系，其中包含女性作為圖像地位的傳統、女性特質的框架、男性藝術天才神話的論述等等。維納斯、或說女性身體作為圖像的地位與意涵，乃是透過無數大師的傑作所形塑，此審美傳統又一再透過藝術教育、藝術理論和藝術批評制度而強化。這套過程如同神話敘事一般，是一種生產性的論述，其本身便是社會的構成要素。在由歷代大師建立起的高等藝術及再現理論中，把藝術天才的創造力視為藝術昇華的原動力，可將低等物質性的女體提升到較高的精神層次。由此，透過藝術天賦再現的女性身體，被框架成一種文化，而這個「被文化製造的身體」就是 Rosenbach 聚焦的所在，其作品要揭露的便是製造文化身體的建構體系。Rosenbach 向觀者提出了一個問題：是否真有所謂的歷史真實？

抑或歷史真實也只是不同時代用來作為傳播媒介的一個反射圖像？

藝術生產意義，但此意義並非恆常不變，而是會隨時空更迭、體系變動而被重新排列、組織，或衍生新的意涵。女性作為一個藝術與文化的符號，也涵蓋在這個表意關係網絡中，因此，女性作為符號的意義會改變，也會不斷被重新建構。如同 Eco 所強調的，符號溝通的文化模式是個動態的歷史過程，在此過程中，符碼的形成是流動的，會持續地自我改變與衍生（Eco, 1968/Trabant Trans., 1972: 77）。在《關於維納斯誕生的映射》裡，藝術家持續自轉的動作或可解讀為此動態過程的表示，它為靜態圖像的再現增添了律動感。不斷轉圈的動作常見於 Rosenbach 的作品中，例如《為女人跳舞》（圖十五）、《女人文化——嘗試接觸》、《孤單的散步者》、《女丑》等。Rosenbach 稱此動作為「重複的符號（Symbol der Wiederholung），重複也代表著某事物藉此而改變。如同呼吸，透過長時間做同樣的動作，某事物會產生變化」（Rotermund, 2012c: 437）。Gilles Deleuz 在《差異與重複》裡，把「重複」喻為充滿力量的運動，可以直接觸動心靈。他把擺動、自轉、旋轉、重力、跳舞、跳躍等視為「直接的符號」，可替代間接的再現：「這些符號是戲劇（theater）的真正元素。……它們代表重複是真正的運動，不同於再現是虛假的抽象運動」（Deleuz, 1968/Vogl Trans., 1997: 20, as cited in Kalu, 2013: 61-62）。¹⁶Deleuz 的重複概念與差異概念緊密連結：「最準確、嚴謹的重複就會與差異的最大化相關聯」（Deleuz, 1968/Vogl Trans., 1997: 14, as cited in Kalu, 2013: 62），因為外表的類似性或等同化，並無法撤銷重複與被重複兩者間的差異，也就是這個重複的差異確保了差異的恆久產生。藉

16 相關主題的中文資料，可參考楊凱麟（2014）。

圖十五：《為女人跳舞》



Ulrike Rosenbach (b.1943), *Tanz für eine Frau*, videostill, 1975, video, b/w. ©Ulrike Rosenbach. Courtesy of the artist.

資料來源：Glüher (2005b: 18)

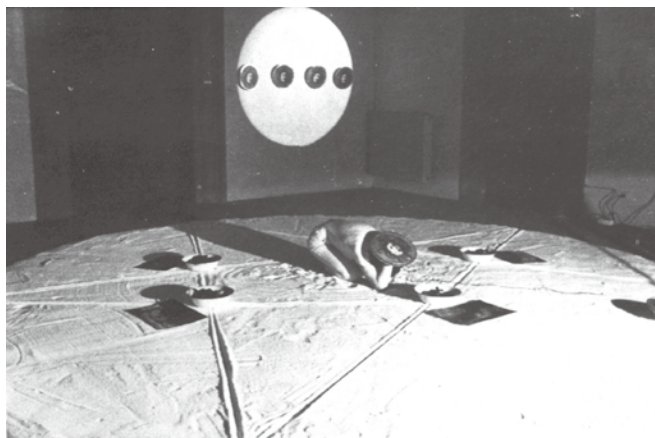
由重複演繹藝術典範中的女性典型及身體的重複運動，Rosenbach 反映女體作為文化身體會隨著歷史不斷被建構、定義和改變，但無論哪種身分認同或意識形態都不是恆久固定的。另一方面，她也藉此凸顯真實的女性身體與女性作為符號的圖像地位的差異性。

四、女性作為創作主體

Rosenbach 對於維納斯的角色與女性典型的探討，在《維納斯的抑鬱——梅杜莎的想像力》中有更進一步演繹。此作品乃 Rosenbach 於 1977 年與四名「創意女性主義學院」的女學生共同合作的表演藝術，演出場地在義大利佛羅倫斯建於 15 世紀末、現今用作展場的斯特羅齊宮（Palazzo Strozzi）。在演出空間的地板上，以 600 公斤的白鹽鋪成一個圓形區域，並於此區域標示出五角星的形狀，五角星的交叉點上各置一陶碗，碗裡放一塊燃燒的木炭（圖十六）。

後方牆壁上擺著四面盾牌，盾牌正面張貼卡拉瓦喬（Michelangelo Merisi da Caravaggio）所畫的《梅杜莎》（*Medusa*, 1600-1601）（圖十七）的複製圖像，盾牌背面塗成銀光色。五角星的尖角上，各放一張以「斜躺的維納斯」為主題的名作複製圖，原作分別由提香（Tiziano Vecellio）、Alessandro Allori、Jacopo Tintoretto、卡拉瓦喬和哥雅（Francisco José de Goya）所繪。一開始，穿著白色緊身衣的 Rosenbach 置身在五角區域中央，右手腕套著與後方牆上一樣的「梅杜莎」盾牌，並以極緩慢的速度依序擺出五個不同的身體動作：Rosenbach 跪在地、身體蜷曲踞縮、將盾牌覆蓋在頭上（如圖十六）；蹲著、將盾牌放在腹部前方（圖十八）；站起、將盾牌放在側前方（圖十九）；舉起右手、將盾牌舉到頭後方、盾牌的銀色背面面向前方；右手伸直、將盾牌高舉過頭、其銀色背面面向前方（圖二十）。之後，她站起來，走到五角星的交叉點之一，將一張「維納斯」的作品放在陶碗裡燒掉，回到原位。在此同時，四名女性參與者之一拿起後牆上的一面「梅杜莎」盾牌放在右手上，到正在燃燒「維納斯」作品的一角就位，並隨著 Rosenbach 重複上述五個姿勢。表演以此順序繼續進行，直到其餘的「維納斯」圖像都被燒毀，所有的女性參與者都在五角上定位。Rosenbach 及其他表演者最後的姿勢是身體直立、雙手拿著盾牌高舉過頭。長達四十分鐘的表演中，Rosenbach 左手拿麥克風，不斷低語：「女人、女人」（Frau-Frau）。整場演出並搭配透過喇叭播放的女聲旁白，以義大利文及德文敘述薄伽丘（Giovanni Boccaccio）《十日談》（*Il Decameron*）裡第五天第八則故事。波提切利以此故事為題材創作的系列作品《納斯塔焦·德克里·奧內斯迪的故事》（*The Story of Nastagio degli Onesti*, 1482-1483）亦被納入 Rosenbach 的演出中（圖二十一）。

圖十六：《維納斯的抑鬱——梅杜莎的想像力》



Ulrike Rosenbach (b.1943), *Venusdepression – Medusaimagination*, 1977, performance in Palazzo Strozzi, Florence, Italy. ©Ulrike Rosenbach. Courtesy of the artist.

資料來源：Rosenbach（1982a: 32）

圖十七：Caravaggio，《梅杜莎》



Caravaggio, *Medusa*, 1600-1601, oil on canvas, mounted on a convex poplar-wood shield, dimension: 60 x 55 cm, Galleria degli Uffizi, Florence, Italy.

資料來源：Moir（1989: 79）

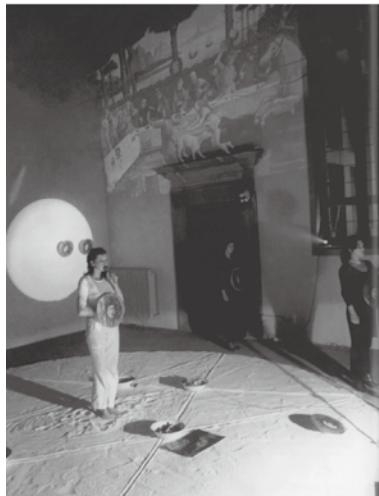
圖十八：《維納斯的抑鬱——梅杜莎的想像力》



Ulrike Rosenbach (b.1943), *Venusdepression - Medusaimagination*, 1977, performance in Palazzo Strozzi, Florence, Italy. ©Ulrike Rosenbach. Courtesy of the artist.

資料來源：Glüher (2005b: 44)

圖十九：《維納斯的抑鬱——梅杜莎的想像力》



Ulrike Rosenbach (b.1943), *Venusdepression - Medusaimagination*, 1977, performance in Palazzo Strozzi, Florence, Italy. ©Ulrike Rosenbach. Courtesy of the artist.

資料來源：Glüher (2005b: 42)

圖二十：《維納斯的抑鬱——梅杜莎的想像力》



Ulrike Rosenbach (b.1943), *Venusdepression - Medusaimagination*, 1977, performance in Palazzo Strozzi, Florence, Italy. ©Ulrike Rosenbach. Courtesy of the artist.

資料來源：Glüher (2005b: 45)

圖二十一：Botticelli《納斯塔焦·德克里·奧內斯迪的故事》情節一～三



Sandro Botticelli, *The Story of Nastagio degli Onesti*, Episodes 1-3, 1482-1483, tempera on panel, 83×138cm, Museo del Prado, Madrid.

資料來源：Didi-Huberman (2006: 12-13)

波提切利在作品中以四張畫表現 Nastagio 這個故事的情節：1. 義大利 Ravenna 城貴族 Nastagio 因求愛被拒，痛不欲生，在林中漫無目的遊蕩，看到一名赤身裸體、尖叫呼喊的女子被一個騎士追逐，並被騎士的獵狗攻擊。2. 騎士握劍將女子開膛剖腹，並以她的心和內臟餵食獵犬，但不久女子復活，又重演追逐、剖腹、吃心的場景。騎士向 Nastagio 解釋，他是其祖先，名叫 Guido，因為求愛被拒而自殺，因此和拒絕他的女子雙雙被處罰，要不斷上演追逐、被狗吃心的戲碼。3. Nastagio 後來在林中設宴邀請心儀的女子，赴宴的女子在看到追逐、吃心的場景之後，承認拒絕 Nastagio 的求愛為冷酷無情，並

答應與他結婚。4. Nastagio 與心儀女子結婚的場景。此系列作品的前三張畫被投影在 Rosenbach 演出空間的牆壁上（如圖十九）。

波提切利的《納斯塔焦·德里·奧內斯迪的故事》是受梅迪奇的 Lorenzo 委託、為其家族的婚禮所畫（Legouix, 2004: 92）。Nastagio 的故事展現了男人對女人一再重複循環的暴力，當一個女人被謀殺時，另一個女人因恐懼而被迫進入婚姻。Lilian H. Zirpolo 以波提切利的《春》為例，說明在文藝復興時期，以強姦或暴力的圖像作為新娘嫁妝或婚禮的祝賀，乃具有訓誡新娘的意涵，強調女性在婚姻中的服從精神很重要（Zirpolo, 1982 / 謝鴻均、游惠貞譯，1998: 212-214）。如同薄伽丘在故事充滿訓誡意味的結語所示：「林子裡的恐怖景象，不只成全這一件好事，還起了另一種重大變化。從此拉文那城裡的小姐們，變得溫柔多了，不再像過去那樣用冷冰冰的面孔對待男人的熱切衷腸了」（Boccaccio, 1349 / 王林譯，2005: 370）。

法國哲學家與藝術史學家 Georges Didi-Huberman 把波提切利畫中有一頭長捲紅髮的裸體女子視為維納斯的變形：「一個處在永恆被謀殺狀態的維納斯」（Didi-Huberman, 1999/Marcus Trans., 2006: 76），她如同在一場充滿幻想的惡夢中不斷上演殘忍的情節，而其赤裸的身體是展示殘忍的所在：她的裸體被殺、被剖開、被啃食、然後又完好無缺地出現。作為訓誡女性的道德化工具，這個殘忍的幻覺透過永無終止地不斷重複，攫住了觀者的目光，並且引發恐懼與沉思，造成「心理上視覺化的永恆返復」（eine ewige Wiederkehr des psychisch Visuellen）（Didi-Huberman, 1999/Marcus Trans., 2006: 96）。這個「殘忍的裸體」（Grausame Nacktheit）（Didi-Huberman, 1999/Marcus Trans., 2006: 75）就如提香等大師所畫的女性理想美體一般，都是作為被觀察的客體，並與看不見的象徵意涵產生連結。Patricia Simons

在其文章〈框裡的女人：文藝復興人像畫的凝視、眼神、與側面像〉，嘗試從 15 世紀當時的文化與歷史狀況來分析眼神與凝視。她指出女性畫像是一種「文化展示」（Simons, 1982／謝鴻均、游惠貞譯，1998: 82），女性的身體成了被凝視的對象，並成為象徵道德、貞潔、家族財富地位的符號。Simons 認為，以看得見的形象來表現看不見的德性，「弔詭地說明了藝術表現是對社會習俗或規則的建議與貢獻，而不是它們完全的反映。……視覺藝術同時參與也改造了社會，而非消極地反映已被注定了的現實」（Simons, 1982／謝鴻均、游惠貞譯，1998: 90）。亦即藝術不僅只是反映看得到的現實，還是詮釋。在《維納斯的抑鬱——梅杜莎的想像力》中，Rosenbach 象徵性地燒掉作為被凝視對象的維納斯圖像，如同女性主義支持者 Mary Richardson 於 1914 年以斧頭攻擊 Diego Rodriguez de Silva Velazquez 的《洛克比維納斯》（*Rokeby Venus*, 1647-1651）一般，她的演出帶有破壞藝術審美和文化符號的意圖。

相對於殘忍的裸體與理想美的女體，梅杜莎是被砍掉身體的神話女性。根據語源學，Medusa 一詞源自希臘文裡「統治者」或「女王」的意思，也與亞馬遜女人有關（Garber and Vickers, 2003: 3）。作為西方神話的女性原型，梅杜莎的題材透過文學、藝術等文化形式一再被探討。如同維納斯，梅杜莎也變成具有多重意義的符號，代表父權社會透過暴力征服的方式來抑制女性的身體。梅杜莎是蛇髮女妖之一，具有懾人的目光，一旦誰望向她的眼睛，便會被變成石頭。希臘神話英雄 Perseus 借助女戰神雅典娜的盾牌，透過盾牌上的鏡面反射砍下梅杜莎的頭，送給雅典娜，自此梅杜莎的頭像——通常有著咧嘴露齒而笑的表情——成為雅典娜盾牌上的圖像裝飾。在古代，梅杜莎頭像常被放在盾牌上、爐門前，據說有驅逐邪惡力量的魔力，是

驅邪的符號（apostrophé）（Garber and Vickers, 2003: 2）。佛洛伊德在他著名的短文〈梅杜莎的頭〉中，將梅杜莎的斬首解讀為閹割的記號，而她具有石化能力的致命凝視與蛇髮形象，則喚醒了男孩最初瞥見女性生殖器所感到的「閹割恐懼」（Freud, 1940）。¹⁷ 法國女性主義學者 Hélène Cixous（1975/Cohen and Cohen Trans., 2009: 423）則在其文章〈梅杜莎的笑容〉中批評佛洛伊德的詮釋是男性心理投射，並闡釋梅杜莎的笑容具有破壞「陽具語言中心」（phallogocentric）的顛覆力；她讚頌女性的身體，鼓勵女人用身體書寫。Rosenbach 亦對女性代表閹割恐懼的說法提出質疑，並指出西洋藝術史上充斥著「『可憐的女性廢軀』（die armen Frauenkrüppel）……她們不能行動（agieren），在她們整體性的連結上被閹割……」（Rosenbach, 1982a: 169）。這些「女性殘肢」是高雅藝術和學院理論喜歡討論的主題，被視為完美的表現形式，並代表藝術創造的征服力，「對這些理想化描述的崇拜於是取代了去勢的恐懼」（Simons, 1982／謝鴻均、游惠貞譯，1998: 100）。

Craig Owens（2003/1984: 206）在〈梅杜莎效應，或，鏡像詭計〉中寫道：梅杜莎的眼睛是「想像的捕捉器、在想像中的捕獲物」（an imaginary capture, a capture in the imaginary）。他形容梅杜莎神話如同「原始的攝影術」（proto-photographic），視線瞬間回望自己製造出的銘刻，也引出了觀看與被看之間的認同關係（Owens, 2003/1984: 205）。梅杜莎被轉化為影像，成為被描繪、敘述與分析的對象。但是，梅杜莎也是圖像製造者，如同法國古希臘文化研究者 Françoise Frontisi-Ducroux（1993/Graebner Trans., 2003: 262）所言：「梅杜莎的

17 佛洛伊德〈梅杜莎的頭〉手稿完成於 1922 年，但直到 1940 年才首度出版。

凝視是圖像的生產者」，因為她禁止凝視的臉龐讓她只能透過圖像的形式被觀看，另一方面，也因為她的目光具有形塑的能力，可以讓凝視她的人凍結成型，變成石像。梅杜莎作為圖像製造者的狀況呼應了 Rosenbach 作為女性藝術家的處境，當她以自己的身體為創作媒材時，她不僅是創作的主體，也同時是被觀看的客體。

如前所述，在西洋藝術體系中，女性常是男性創作者的繆思、模特兒，男人體現了主動、創意、文化的概念，女人則扮演自然與物質的角色，並透過男性天才的創造力，超脫為神的創造物，或成為藝術上的理想形式。對此，Rosenbach 曾表示：「創造力的概念在我們基督教文化裡主要是男性的，因此，在這個文化圈及其歷史書寫裡被稱為女性藝術家的女人，是常規中的例外」（Haase, 1982: 134）。這套長久存在的文化符碼，使女性站在男性藝術家的位置時，藝術家主體與作品客體的區別便成了問題，她的藝術作品易被視為其身體的天生產物，而女性作為藝術家的認同也透過一再回溯其性別認同而被削弱。Scharmann-Frank 認為，Rosenbach 以自己的身體演繹大師作品中的女性典型，使得在傳統藝術作品中透過另一種媒材呈現的身體，在表演藝術中以真實的身體出現，如此一來，無生命的身體圖像透過真正的身體在象徵上被活化，並被賦予生命，藉此，女性作為物再現的圖像地位得以轉變為主體：

物的特質透過主體特質被延伸，因為女性身體在同一時刻也是演出者、思考者與創作者。一個女人在此形塑出女性身體並以精神取代。她讓這個身體不是被男人所建構，並以此對女性藝術家及女性圖像的思考做出貢獻。（Scharmann-Frank, 2000b: 86）

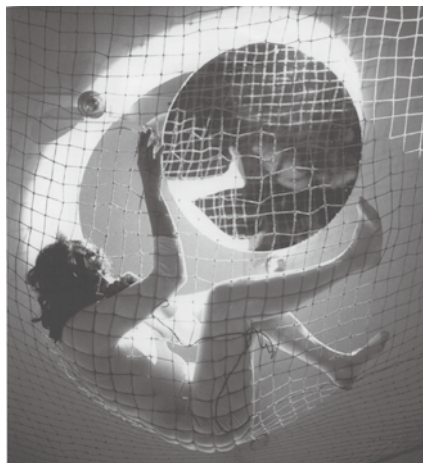
Rosenbach 如同她的老師 Beuys 一般，常以戲劇化、儀式化的展演方式演出。戲劇般的展演方式讓女性藝術家可以處於不同的位置，擁有更開放的表現空間，「戲作也許就是最具革命性的有效手段」，女性可以藉由展演和身體來解除「語言的牢籠」（Isaak, 1996／陳淑珍譯，2000: 4）。

在《維納斯的抑鬱——梅杜莎的想像力》裡，Rosenbach 把拿著梅杜莎盾牌的表演者從蜷縮到直立伸展的姿勢變化，視為「從防衛到進攻的姿勢」（Rosenbach, 1980: 35），象徵著女性從被壓迫到解放的過程，亦可視為其藝術家意識覺醒的象徵，如同 1976/77 年的作品《我已經睡了一萬年》和 1978 年的作品《我的力量就是我的無力》一般。在《我已經睡了一萬年》中，Rosenbach 穿著白色緊身衣，躺在白鹽與苔蘚鋪成的圓形區域中心，她蜷著身體，屈身在竹子做成的弓臂及其弓弦中，長達三小時，之後，她困難地轉換成跪姿，然後緩慢站起，走到圓形區域外緣，在鹽粒上寫下：「我已經睡了一萬年，但現在我醒了」（Rosenbach, 1982a: 51）。而在《我的力量就是我的無力》（圖二十二）裡，同樣身著白色緊身衣的 Rosenbach 被網羅在掛在半空中的大網子裡，她的身影被錄影機接收，傳輸並顯現在一旁的螢幕上，螢幕上同時可看到 Herbert Marcuse 所寫的一段話：

我的力量就是我的無力。這憤怒的無力宣告了男權社會的活力主動性以及具壓迫感的男子氣概（Virilität）的終結，在此男權社會裡，女人夢著相反的夢，在變形中思考，克服她們變成力量的無力，自我轉換，重新思考自我。（Rosenbach, 1982a: 51）

懸掛在網裡三小時後，Rosenbach 剪破網子，讓自己重重掉

圖二十二：《我的力量就是我的無力》



Ulrike Rosenbach (b.1943), *Meine Macht ist meine Ohnmacht*, 1978, video-performance. ©Ulrike Rosenbach. Courtesy of the artist.

資料來源：Glüher (2005b: 75)

落在網下的鹽堆上。在這些作品中，藝術家長時間保持同一姿勢，Rosenbach 稱之為「費力的象徵」(Symbol der Anstrengung) (Rotermund, 2012c: 437)，它象徵著女性被囚禁在傳統角色裡，改變姿勢則代表突破與轉化。在《維納斯的抑鬱——梅杜莎的想像力》中，Rosenbach 在視覺上將自己轉譯成梅杜莎的符號，一個女性轉化力量的象徵，此轉化力量乃是透過身體置入與自我映射而達成。

五、對文化框架的映射與省思

我是聖母瑪利亞—我是亞馬遜女戰士—我是維納斯—我是所有的
合體同時也什麼都不是。(Rosenbach, 1982a: 3)

Rosenbach 在作品中以神話為題材，將西方藝術史上著名男性藝術家的作品納入創作，藉以連結傳統與錄像及表演藝術。正如法國哲學家德希達（Jacques Derrida）在 1990 年所指出，一個新科技媒材的出現並不同於一種新的藝術形式，錄像藝術的組成元素仍與既存的藝術傳統脫離不了關係。也因此，他認為以電子科技作為創作媒材的錄像藝術，其分析仍必須關注藝術史與文化史的面向（Derrida, 1990/Kamuf Trans., 1996: 76-77）。20 世紀下半葉，援引藝術史經典的創作手法並不只出現在 Rosenbach 的作品裡，¹⁸ 但她與眾不同之處在於，此類型的創作在其整體藝術中占相當比重，並非偶一為之，且其作品中的象徵與圖像意涵，都與她對符號學——尤其是 Eco 和 Barthes 的理論——及女性主義與文化史的研究有關。

另一方面，Rosenbach 藉著引用藝術史上的著名作品及回溯到神話主題，來質疑女性神話的建構模式。西方神話經典——包含希臘羅馬神話故事與聖經故事——是西方文化的重要創作來源，藝術家從中取材，發展成一套固定的藝術表現模式：

一種模式一旦形成，它就會被重複使用。……這種模式……為藝術家提供了神話的視覺形式，從而使他們可以不用從頭開始設計故事情節。它們還可以使富有經驗的觀眾不假思索，就可得知描繪的是哪則神話故事。（Woodford, 2003 / 賈磊譯，2006: 62）

18 此類型的創作有 Robert Morris 的表演《現場》（*Site*, 1964）、Hermine Freed 的錄像藝術影帶《藝術史》（*Art Herstory*, 1974）、Valie Export 的《誕生的聖母》（*Geburtenmadonna*, 1976）等。參閱 Güttler（2005: 41-44, 47-49）、Hoffmann-Curtius（1997）。

一套表現模式的形成固然造就了經典的藝術史傳統，但另一方面，模式與傳統也代表著「框架」。筆者認為，Rosenbach 的作品即在質疑此框架——包括神話所建構的女性特質的框架，以及藝術家天才藉神話題材而建構的理想女性框架；但其最終的目的在於從對這些框架的質疑，導引到對女性典型以及女性作為創作主體的討論。

Rosenbach 認為，「一個藝術家應該認同她／他自己所創作的作品，同時需要勇氣去創作它、捍衛它。這並不簡單或容易明白，卻是需要去學習的事情」（Rosenbach, 2006: 35）。她在 1970 年代的作品並不是為了市場而創作，而是從女性運動參與者的角度出發、具有社會關懷企圖的作品。英國重要的藝術史學者 Griselda Pollock 在〈女性主義與現代主義〉中將女性主義作品定義為：

以文本的方式，與在一個特定社會空間中主導的藝術符碼、傳統及主流的女性特質意識形態產生關聯。當一件作品顛覆我們觀看藝術的固定方式時……，就是女性主義作品。（Pollock, 1987: 93）

依此角度，Rosenbach 的創作無疑是女性主義藝術，而她所做的，便是 Pollock 所稱的「女性主義干預藝術歷史的行動」（Pollock, 1988／陳香君譯，2000: 1）。身為 1970 年代的女性主義者，她的策略是透過女性主義藝術來探討自我與女性定義，其女性主義藝術並未固著在生物決定論的觀點上，也沒有為了凸顯女人天生異於男性的原始自我本質，而特意強調女性身體的物質性。她把 1970 年代關於生物決定論的辯論，轉移到關注女性作為符號與創作主體。Rosenbach 透過自我參與的藝術實踐，演繹出女性身體是個社會與歷史的主題、是被定義的場域。她展演了對「女人」一詞不同的理解架構，女性性

別身分不是穩定單一的，而是具有各種的可能性。

Rosenbach 視其創作為一種「認同的過程」(Haase, 1982: 131)，尋找女性的認同與女性作為創作主體的認同。在她的作品中，神話女性與藝術典範被挪用來批判性地分析女性圖像與女性特質，最後導引到對自己身為女人與藝術家的反思。藉由挪用藝術典範，Rosenbach 讓以科技為創作媒材的藝術——一種被稱為「沒有歷史的藝術」——與藝術史產生連結，但也藉此對後者提出質疑。她挑戰再現與定義女性的傳統，帶領觀眾走出框架，省思我們慣常觀看女性與藝術的方式。她的用意不在解構，也不是要找到一個非此即彼、或最終有效的解讀方式，而是經由介入干擾藝術的再現傳統，引發新的意義連結，藉以揭示藝術的歷史性，亦即藝術品在不同時代可能產生不同的詮釋，以及女性身體作為符號的意義並非固定不變，「女人」一詞包含了母親、女兒、妻子、藝術家等各種身分認同，以及聖母瑪利亞式、亞馬遜式、維納斯式、或梅杜莎式等特質。如同她所說的：「我是聖母瑪利亞—我是亞馬遜女戰士—我是維納斯—我是所有的合體同時也什麼都不是」(Rosenbach, 1982a: 3)。

1980 年代後，Rosenbach 對神話題材的探討，轉變為對普遍性、整體性與精神性的強調，藝術典範作品的挪用也較少出現在創作中，性別的圖像更強調陰陽合體的特質。¹⁹ 除此之外，也出現一些與禪相關的創作。²⁰ Rosenbach 創作風格的改變發生在她漸漸退出女權運

19 例如在《歐-菲力亞——轉換片段》、《與亞當和夏娃的相遇》、《女丑》中皆可見此傾向。

20 例如《禪吹具——能量現象》，或被 Rosenbach 稱為禪錄像影帶的《內在風景》、《神仙影帶》等作品。

動的時期，另外也可能受到禪學與印度奧修影響。²¹ 她在母親與祖母相繼去世後，於 1982 年前往美國住了很長一段時間，認真而密集地學禪。如今年逾七十歲的 Rosenbach 仍活躍於歐美藝壇，她認為歐洲當代社會及女性藝術家創作環境的改善，讓她們不必再像 1970 年代一般，把創作焦點集中在女性主義的議題上；她把創作的主题轉向對自然與宗教的關注，但強調其藝術處理的仍然是與人類、社會和她自己切身相關的問題。²² 重新審視 Rosenbach 1970 年代的創作，即使從當今強調差異性與多重定義的觀點來看，其傳達的內涵仍非常耐人尋味。它代表了某個特定時代女性藝術家的策略：援引經典藝術史傳統以挑戰傳統本身，藉由主流挑戰主流，以期為長久以來女性身體作為審美符號的既定意義，開啟不同詮釋的可能性。

21 Herzogenrath 認為，Rosenbach 的轉變亦和其與長期親密伴侶 Klaus vom Bruch 的分開有關（Rotermund 2012b: 447）。

22 藝術家與筆者於 2012 年 8 月 22 日在德國 Düsseldorf 展覽文化空間「Forum」的談話。

附錄：Ulrike Rosenbach 的作品

- 1970 · 《給結婚婦女的帽子》 *Hauben für eine verheiratete Frau*, object.
- 1972 · 《繃帶面具》 *Bindenmaske*, video, b/w, sound, 12 minutes.
- 1972 · 《女人是女人……》 *Eine Frau ist eine Frau...*, video, b/w, sound, 4 minutes.
- 1972 · 《與尤莉亞一起成長》 *Entwicklung mit Julia*, video, b/w, 12 minutes.
- 1973 · 《男人是女人的頭》 *Der Mann sei das Haupt der Frau*, video, b/w, 6 minutes.
- 1974 · 《帕薩迪納市玫瑰花車遊行》 *Pasadena Rose Parade*, photo series, b/w.
- 1974 · 《抱歉先生》 *Sorry Mister*, video, colour, sound, 10 minutes.
- 1975 · 《您不相信，我是一個亞馬遜女戰士》 *Glauben Sie nicht, dass ich eine Amazone bin*, video-performance, performed in the exhibition *Biennale des Jeunes Paris*. Video: b/w, 15 minutes.
- 1975 · 《為女人跳舞》 *Tanz für eine Frau*, 1975, video, b/w, sound, 8 minutes.
- 1976 · 《阿芙柔黛蒂電視》 *Aphrodite TV*, photo series, b/w.
- 1976/77 · 《我已經睡了一萬年》 *Zehntausend Jahre habe ich geschlafen*, video-performance, performed in Neue Galerie Aachen – Sammlung Ludwig, Germany. Video: b/w, sound, 60 minutes.
- 1976/78 · 《關於維納斯誕生的映射》 *Reflexionen über die Geburt der Venus*, video-performance, performed in Galerie Oppenheim, Germany and Kunstmarkt Bologna, Italy. Video: colour, 15 minutes.

Music: Bob Dylan, *Sad-eyed Lady of the Lowlands*.

1977 · 《女人文化——嘗試接觸》 *Frauenkultur—Kontaktversuch*, video-performance, performed in Galerie Heike Curtze, Vienna, Austria.

Video: b/w, sound, 60 minutes.

1977 · 《維納斯的抑鬱——梅杜莎的想像力》 *Venusdepression—Medusaimagination*, performed in Palazzo Strozzi, Florence, Italy, 40 minutes.

1978 · 《我的力量就是我的無力》 *Meine Macht ist meine Ohnmacht*, video-performance, performed in Kunstmuseum Duesseldorf, Germany. Video: b/w, 60 minutes.

1978 · 《我的轉變是我的解放》 *Meine Verwnadlung ist meine Befreiung*, video-performance, performed in Forum Bremer Dom, Germany. Video: colour, 20 minutes.

1979 · 《孤單的散步者》 *Die einsame Spaziergängerin*, video-performance, performed in Folkwang Museum Essen, Germany. Video: b/w, sound, 30 minutes.

1979 · 《環繞著樹跳舞》 *Tanz um einen Baum*, video-performance, performed in Sydney, Australia. Video: s/w and colour, sound, 30 minutes.

1980 · 《納瑟西斯的分離之路》 *Narzissen scheiden Weg*, performed in Frauentheaterfestival Cologne, Germany.

1980 · 《給母親們的安寧彌撒》 *Requiem für Mütter*, performed in Wenkenpark Riehen, Basel-Galerie Stampa, Switzerland.

1983 · 《神仙影帶》 *Das Feenband*, video, colour, sound, 15 minutes 30 seconds. Music: Chantanya Hari Deva.

- 1984 · 《與亞當和夏娃的相遇》 *Begegnung mit Eva und Adam*, video-performance, performed in Westfälischer Kunstverein Muenster, Kunstverein Cologne, Germany, 1982. Video: colour, thirty minutes.
- 1984 · 《內在風景》 *Inner Landscape*, video, colour, sound, 16 minutes 41 seconds.
- 1985 · 《女丑》 *Die Eulenspieglerin*, video-performance, performed in Kunstverein Hamburg, Germany, 1984. Video: colour, sound, 20 minutes.
- 1985 · 《十一——這已是生死問題》 *Eleven—es wurde eine Frage auf Leben und Tod*, video, colour, sound, 6 minutes.
- 1988 · 《歐 - 菲力亞——轉換片段》 *Or-Phelia—ein Transformationstück*, video-performance, performed in Städtische Galerie in Prinz-Max-Palais, Karlsruhe, Germany. Video: colour, sound, 35 minutes.
- 1988 · 《禪炊具——能量現象》 *Zenkocher—energetisches Phänomen*, video-sculpture.

參考文獻

- 王倩 (2011) 《20 世紀希臘神話研究史略》。陝西：陝西師範大學出版社。
- 余瓊宜 (2002) 〈比爾·維歐拉 (Bill Viola) 的錄影裝置藝術〉,《藝術家》, 321: 250-252。
- 余瓊宜 (2011) 〈數位藝術中的新與舊〉,《美術學報》, 4: 219-234。
- 楊凱麟 (2014) 〈起源與重複：德勒茲哲學的差異問題性〉,《政治大學哲學學報》, 31: 107-140。
- Bachofen, J. J. (1861) *Das Mutterrecht: Eine Untersuchung über die Gynaiokratie der alten Welt nach ihrer religiösen und rechtlichen Natur*. Stuttgart: Verlag von Kraiss and Hoffmann. [online] . 2015/03/31.
Available: archive.org: <https://ia600401.us.archive.org/0/items/Bachofen-Johann-Mutterrecht/BachofenJohann-DasMutterrecht1861492S.Scan.pdf>
- Barthes, R. (1957) *Mythologies*. Paris: Ed. du Seuil. 許薈薈、許綺玲譯 (1997) 《神話學》。台北：桂冠。
- Bellour, R. (1988) Autoportraits. *Communications: Vidéo*, 48: 327-387. doi: 10.3406/com.1988.1731
- Boccaccio, G. (1349) *II Decameron*. 王林譯 (2005) 《十日談：一百則歌頌男歡女愛的慾望故事》。台北：商周。
- Broude, N. and Garrard, M. D. (1994) Introduction: Feminism and art in the twentieth century. In N. Broude, M. D. Garrard, J. K. Brodsky et al. (Eds.), *The power of feminist art: The American movement of the 1970s, history and impact* (pp. 10-29). New York: H. N. Abrams.
- Cixious, H. (1975) Le Rire de la Meduse. *L'Arc*, 61: 39-54. Trans. K. Cohen and P. Cohen (2009) The laugh of the Medusa. In R. Warhol-Down and D.

- P. Herndl (Eds.), *Feminisms redux: An anthology of literary theory and criticism* (pp. 416-431). New Brunswick: Rutgers University Press.
- Deleuz, G. (1968) *Différence et Répétition*. Paris: Presse Universitaires de France.
Trans. J. Vogl (1997) *Differenz und Wiederholung*. München: Wilhelm Fink.
- Derrida, J. (1990) Videor. In R. Bellour, C. David, C. van Assche (Eds.), *Passages de l'image* [Exhibition-Catalogue] (pp. 158-161). Paris: Éditions du Centre Pompidou. Trans. P. Kamuf (1996) Videor. In M. Renov and E. Suderburg (Eds.), *Resolutions: Contemporary video practices* (pp. 73-77). Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Didi-Huberman, G. (1999) *Ouvrir Venus: Ouvrir Vénus - Nudité, rêve, cruauté*. Paris: Gallimard. Trans. C. Marcus (2006) *Venus öffnen: Nacktheit, Traum, Grausamkeit*. Zürich, Berlin: Diaphanes.
- Diner, H. (1932) *Mütter und Amazone: ein Umriss weiblicher Reiche*. Munich: Langen. Trans. J. P. Lundin (1965) *Mothers and amazons: The first feminine history of culture*. New York: Julian Press.
- Eco, U. (1968) *La struttura assente: Introduzione a la semiótica*. Barcelona: Ed. Lumen. Trans. J. Trabant (1972) *Einführung in die Semiotik*. München: Fink.
- Eco, U. (1973) *Il Segno*. Milano: Isedi. Trans. G. Memmert (1977) *Zeichen: Einführung in einen Begriff und seine Geschichte*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Eco, U. (2004) *History of beauty* [Storia della bellezza]. New York: Rizzoli. 彭淮棟譯 (2006)《美的歷史》。台北：聯經。
- Eiblmayr, S. (1993) *Die Frau als Bild: Der Weibliche Körper in der Kunst des 20. Jahrhunderts*. Berlin: Reimer.

- Erdösi, A. (2006) Interview with Ulrike Rosenbach. In U. Rosenbach (Ed.), *Ulrike Rosenbach: Videoworks, Retrospektiv* [Exhibition-Catalogue] (pp. 33-36). Budapest: Crew nyomda.
- Freud, S. (1940) Das Medusenhaupt. *Internationale Zeitschrift für Psychoanalyse und Image*, 25: 105-106.
- Frontisi-Ducroux, F. (1993) La Gorgone, Paradigme de création d'images. In I. de France (Ed.), *Les Cahiers du College Iconique: Communications et Débats I* (pp. 71-86). Paris: Institut national de l'audiovisuel, Direction du dépôt légal de la radio-télévision. Partially Trans. S. Graebner (2003) The Gorgon, paradigm of image creation. In M. Garber and N. J. Vickers (Eds.), *The Medusa reader* (pp. 262-266). New York, London: Routledge.
- Garber, M. and Vickers, N. J. (Eds.) (2003) *The Medusa reader*. New York, London: Routledge.
- Glüher, G. (2005a) Werkthema: Feministische Kunst und Frauenbilder. In G. Glüher (Ed.), *Ulrike Rosenbach: Wege zur Medienkunst 1969 bis 2004* (pp. 40-83). Köln: Wienand Verlag.
- Glüher, G. (Ed.) (2005b) *Ulrike Rosenbach: Wege zur Medienkunst 1969 bis 2004*. Köln: Wienand Verlag.
- Gombrich, E. H. (1945) Botticelli's mythologies: A study in the neoplatonic symbolism of his circle. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 8: 7-60. doi: 10.2307/1750165
- Gorsen, P. (1980) *Frauen in der Kunst*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Gütler, I. J. (2005) *Strategien der Identitätssuche in den Performances von Ulrike Rosenbach*. Master's thesis of Universität Wien, Kunstgeschichte.
- Haase, A. (1982) Feminismus und Kunst [Interview mit Ulrike Rosenbach]. In U.

- Rosenbach (Ed.), *Ulrike Rosenbach: Videokunst, Foto, Aktion/Performance, feministische Kunst* (pp. 131-135). Köln: U. Rosenbach.
- Halbertsma, M. (1982) Die Amazone als Mann-Weib. In W. Herzogenrath (Ed.), *Videokunst in Deutschland 1963-1982* (pp. 3-5). Stuttgart: Verlag Gerd Hatje.
- Herzogenrath, W. (1982) Videokunst [Interview with Ulrike Rosenbach]. In U. Rosenbach (Ed.), *Ulrike Rosenbach: Videokunst, Foto, Aktion/Performance, feministische Kunst* (pp. 109-115). Köln: U. Rosenbach.
- Hoffmann-Curtius, K. (Ed.)(1997) *Mythen von Autorschaft und Weiblichkeit im 20. Jahrhundert*. Marburg: Jonas Verlag.
- Isaak, J. A. (1996) *Feminism and contemporary art: The revolutionary power of women's laughter*. London and New York: Routledge. 陳淑珍譯 (2000) 《女性笑聲的革命性力量：女性主義與當代藝術》。台北：遠流。
- Kalu, J. K. (2013) *Ästhetik der Wiederholung: Die US-amerikanische Neo-Avantgarde und ihre Performances*. Bielefeld: Transcript Verlag.
- Krauss, R. (1976) Video: The aesthetics of narcissism. *October*, 1: 50-64. doi: 10.230711778507
- Lacan, J. (1991) *Das Spiegelstadium als Bilder der Ichfunktion: Wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint*. Weinheim/Berlin: Quadriga.
- Lampalzer, G. (1992) *Videokunst: Historischer Überblick und theoretische Zugänge*. Wien: Promedia.
- Lefkowitz, M. R. (2007/1986) *Women in Greek myth*. Baltimore: John Hopkins University Press.
- Legoux, S. (2004) *Botticelli*. London: Chaucer Press.
- Lippard, L. (1976) *From the center: Feminist essays on women's art*. New York: Dutton.

- Lyotard, J., Derrida, J., and Burkhardt, F. (1985) Trans. M. Karbe. *Immaterialität und Postmoderne*. Berlin: Merve-Verlag.
- Mainardi, P. (2001/1972) A feminine sensibility? Reprinted in H. Robinson (Ed.) (2001) *Feminism-art-theory: An anthology, 1968-2000* (pp. 295-296). Malden: Blackwell Publishers. (Originally published in 1972, *Feminist Art Journal*, 1(1): 4, 25.)
- Malsh, F. (2005/1990) »Für mich hat Schönheit Tiefgang« [Interview with Ulrike Rosenbach in 1990]. In G. Glüher (Ed.), (2005) *Ulrike Rosenbach: Wege zur Medienkunst 1969 bis 2004* (pp. 126-129). Köln: Wienand Verlag. (Originally published in 1990, U. Rosenbach and B. Schulz, *Ulrike Rosenbach: Arbeiten der 80er Jahre. Video, installation, Performance, Fotografie* [Exhibition-Catalogue], Saarbrücken: Dillingen.)
- Martins, K. (1982) Performance, ein Grenzbereich: Performance, a boundary [Interview]. In U. Rosenbach (Ed.), *Ulrike Rosenbach: Videokunst, Foto, Aktion/Performance, feministische Kunst* (pp. 37-45). Köln: U. Rosenbach.
- Meiss, M. (1964) *Painting in Florence and Siena after the Black Death*. New York: Harper Torchbooks.
- Moir, A. (1989) *Caravaggio*. New York: H. N. Abrams.
- Owens, C. (2003/1984) The Medusa effect, or, specular ruse. In M. Garber and N. J. Vickers (Eds.), (2003) *The Medusa reader* (pp. 203-209). New York, London: Routledge. (Originally published in 1984, *Art in America*, 72(1): 97-105.)
- Paglia, C. (1990) *Sexual personae: Art and decadence from Nefertiti to Emily Dickinson*. New Haven: Yale University Press. 王玫、王鋒、李巧梅、蕭湛譯 (2003) 《性面具——藝術與頹廢：從奈費爾提蒂到艾米莉·迪金

森》，第二冊。呼和浩特：內蒙古大學出版社、內蒙古人民出版社。

Parker, R. and Pollock, G. (1987) Introduction. In R. Parker and G. Pollock (Eds.), *Framing feminism: Art and the women's movement 1970-1985*. London and New York: Pandora.

Phelan, P. (2001) Survey. In H. Reckitt (Ed.), *Art and feminism* (pp. 15-49). London: Phaidon.

Pitzen, M. and Rosenbach, U. (Eds.) (1987) *Self: Neue Selbstbildnisse von Frauen – Fotografien*. Bonn: Frauenmuseum Bonn.

Pollock, G. (1987) Feminism and modernism. In R. Parker and G. Pollock (Eds.), *Framing feminism: Art and the women's movement 1970-1985* (pp. 79-122). London and New York: Pandora.

Pollock, G. (1988) *Vision and difference: Femininity, feminism, and histories of art*. London: Routledge. 陳香君譯 (2000) 《視線與差異：陰柔氣質、女性主義與藝術歷史》。台北：遠流。

Rosenbach, U. (1980) *Schule für Kreativen Feminismus: Beispiel einer autonomen Kulturarbeit*. Köln: Schule für Kreativen Feminismus.

Rosenbach, U. (Ed.) (1982a) *Ulrike Rosenbach: Videokunst, Foto, Aktion/Performance, feministische Kunst*. Köln: U. Rosenbach.

Rosenbach, U. (1982b) Video als Medium der Emanzipation. In W. Herzogenrath (Ed.), *Videokunst in Deutschland 1963-1982* (pp. 99-102). Stuttgart: Verlag Gerd Hatje.

Rosenbach, U. (Ed.) (2006) *Ulrike Rosenbach: Videoworks, Retrospektiv* [Exhibition-Catalogue]. Budapest: Crew nyomda.

Rotermund, M. (2012a) *Metamorphosen in inneren Räumen: Video- und Performancearbeiten der Künstlerin Ulrike Rosenbach*. Doctoral

Dissertation of Universität Göttingen.

Rotermund, M. (2012b) Gespräch mit Wulf Herzogenrath [Interview 2003/03/04]. In *Metamorphosen in inneren Räumen: Video- und Performancearbeiten der Künstlerin Ulrike Rosenbach* (pp. 446-452). Göttingen: Universitätsverlag Göttingen.

Rotermund, M. (2012c) Auszüge aus einem Gespräch mit Ulrike Rosenbach [Interview in August 2001]. In *Metamorphosen in inneren Räumen: Video- und Performancearbeiten der Künstlerin Ulrike Rosenbach* (pp. 421-446). Göttingen: Universitätsverlag Göttingen.

Scharmann-Frank, M. (2000a) *Körper und Bild im Œuvre Ulrike Rosenbach*. Master's thesis of Universität Heidelberg, Kunstgeschichte.

Scharmann-Frank, M. (2000b) Die Interaktion von Körper und Bild – Performance und Video bei Ulrike Rosenbach. In H. Belting and U. Schulz (Eds.), *Beiträge zu Kunst und Medientheorie: Projekte und Forschungen an der Hochschule für Gestaltung Karlsruhe* (pp. 82-105). Ostfildern bei Stuttgart: Hatje Cantz Verlag.

Schubiger, I. (2004) *Selbstdarstellung in der Videokunst: Zwischen Performance und "Self-editing."* Berlin: Dietrich Reimer Verlag.

Simons, P. (1982) Women in frames: The gaze, the eye, the profile in Renaissance portraiture. In N. Broude and M. Garrard (Eds.), *Feminism and art history: Questioning the litany*. London: Routledge. 謝鴻均、游惠貞譯 (1998) 〈框裡的女人：文藝復興人像畫的凝視、眼神與側面像〉，《女性主義與藝術歷史：擴充論述 I》，77-120。台北：遠流。

Solomon-Godeau, A. (1982) Going native: Paul Gauguin and the invention of primitivist modernism. In N. Broude and M. Garrard (Eds.), *Feminism and*

- art history: Questioning the litany* (pp. 313-330). London: Routledge. 汪雅玲譯 (1998) 〈回歸原始：高更與原始現代主義〉，《女性主義與藝術歷史：擴充論述 II》，605-635。台北：遠流。
- Ströter-Bender, J. (1994) *Liebesgöttinnen: Von der großen Mutter zum Hollywoodstar*. Köln: DuMont.
- Thomas-Jankowski, A. (1981) U. R.: Ulrike Rosenbach [Interview]. *Du: Die Zeitschrift der Kultur*, 41(1): 42. Zürich: Du Kulturmedien.
- Wentrack, K. (2006) *The female body in conflict. United States and European feminist performance art, 1963-1979: Carolee Schneemann, Valie Export, and Ulrike Rosenbach*. Doctoral Dissertation of City University of New York.
- Wolf, R. E. and Millen, R. (Eds.) (1968) *Geburt der Neuzeit*. Baden-Baden: Holle-Verlag.
- Woodford, S. (2003) *Images of myths in classical antiquity*. Cambridge: Cambridge University Press. 賈磊譯 (2006) 《古代藝術品中的神話形象》。山東：山東畫報出版社。
- Zirpolo, L. H. (1982) Botticelli's Primavera: A lesson for the bride. In N. Broude and M. Garrard (Eds.), *Feminism and art history: Questioning the litany* (pp.101-110). London: Routledge. 謝鴻均、游惠貞譯 (1998) 〈波提且利的《春》：給新娘的訓誡〉，《女性主義與藝術歷史：擴充論述 I》，203-222。台北：遠流。

Ulrike Rosenbach: Reflection on Woman as Symbol in Mythic Narrative and Artistic Representation

Chyong-Yi Yu Graduate Institute of History and Historical Artifacts
Feng Chia University

Ulrike Rosenbach (born 1943) is a well-known German artist, a pioneer of video art and performance art. She is part of an international group of artists which produced video as art media in the 1970s. Her most significant method is to utilize video techniques as communication media in her performance space. Therefore she is called a pioneer of “video-performance art.”

Rosenbach was also an active feminist in the 1970s; her works of this period are the object of this paper. She frequently takes the Western ancient mythology and the well-known artworks of European male artists as themes to illuminate the social and historical clichés concerning women. Using her narration of myths, the study investigates the manner and style of Rosenbach’s reinterpretation of the traditions of art history and mythology. The following questions are analyzed in the framework of feminist perspectives and semiotic theories: What is the relationship between the chosen images – Madonna, Amazon, Venus, Medusa – and Rosenbach herself as a woman and an artist? What is the reflection of Rosenbach on the construction of woman as symbol in mythic narrative and artistic representation? Moreover, the style and conceptualization in Rosenbach’s application of video techniques is also given consideration.

Keywords: Ulrike Rosenbach, mythology, semiotic, video art, gender study, body

◎作者簡介

余瓊宜，逢甲大學歷史與文物研究所助理教授。

〈聯絡方式〉

Email: yuch3701@googlemail.com