

圖9　Ana Mendieta, *Creek*, 1974
Super-8mm film, color, silent
© 2024 The Estate of Ana Mendieta Collection, LLC. Courtesy Galerie Lelong & Co. / Licensed by Artists Rights Society (ARS), New York



圖11　Ana Mendieta, *Anima, Silueta de Cohetes (Firework Piece)*, 1976
Super-8mm film, color, silent
© 2024 The Estate of Ana Mendieta Collection, LLC. Courtesy Galerie Lelong & Co. / Licensed by Artists Rights Society (ARS), New York

臺大學術期刊資料庫



圖12　Ana Mendieta, *Untitled: Silueta Series*, 1979
Color photographs
© 2024 The Estate of Ana Mendieta Collection, LLC. Courtesy Galerie Lelong & Co. / Licensed by Artists Rights Society (ARS), New York

臺大學術期刊資料庫

DOI: 10.6541/TJAH.202403_(56).0004

展演跨肉身性與生態的時間：安娜・門蒂耶塔的《輪廓系列》（1973-1980）*

劉瑞琪**

【摘要】古巴裔美國藝術家安娜・門蒂耶塔（Ana Mendieta, 1948-1985）的《輪廓系列》（*Silueta Series*, 1973-1980）在當代藝壇獨樹一幟，吸引了豐富的女性主義理論與後殖民論述的解讀，但是從生態女性主義（ecofeminism）角度切入的詮釋才初露苗頭。這篇論文嘗試將《輪廓系列》置於生態女性主義的脈絡解讀，以深入分析這系列作品所展現走在時代先端的生態關懷與觀點。筆者將基於多元交織的（intersectional）的女性主義觀點，從象徵的（symbolic）符號解讀著手，凸顯門蒂耶塔之所以能在《輪廓系列》展現獨闢蹊徑的生態觀，乃受她從小耳濡目染的拉丁美洲薩泰里阿教（Santería）與民俗文化影響，將這些啟發轉化成與眾不同的女性主義生態藝術實踐。在生態女性主義的詮釋方面，筆者將援引尚未有學者論及的梅勒（Mary Mellor）具性別觀點的生態的時間（ecological time）概念，深入從物質主義的（materialist）生態女性主義角度探討《輪廓系列》所展現女性與生態療癒的關係。筆者也將開拓從索引的（indexical）符號分析切入，結合物質的（material）女性主義學者阿萊莫（Stacy Alaimo）的跨肉身性（trans-corporeality）理論，以解讀門蒂耶塔如何展演生態系統所有生命形式的相互開放、依賴與交纏，凸顯自然世界之物質性與能動性，拆解了父權對自然環境資源主義的思維，並邁向後人類中心主義之生態復原觀。

關鍵詞：安娜・門蒂耶塔、大地—身體藝術、瑪麗・梅勒、史黛西・阿萊莫、生態的時間、跨肉身性

* 致謝辭：衷心感謝傅大為與兩名匿名審查人的意見與建議，以及代理安娜・門蒂耶塔遺產收藏處（The Estate of Ana Mendieta Collection）的勒隆藝廊（Galerie Lelong）聯絡人孔主裕（Grace Hong）在移地研究與圖片授權過程的協助。本文承國科會補助（計畫編號：110-2410-H-A49A-509-MY3），並承蒙安娜・門蒂耶塔遺產收藏處／勒隆藝廊授予門蒂耶塔的圖片版權，由紐約藝術家權利協會（Artists Rights Society, New York）發給使用這篇論文中所有圖片的執照，特此致謝。

** 國立陽明交通大學視覺文化研究所 教授

臺大學術期刊資料庫

安娜・門蒂耶塔（Ana Mendieta, 1948-1985）為活躍於1970年代至1980年代上半的美國籍古巴裔藝術家，以表演藝術與大地—身體藝術（earth-body art）等創作形式在當代藝術史聞名，也創作了許多素描、版畫、物件與雕塑，在女性主義藝術史廣受重視，於當代拉丁美洲藝術史亦深具影響力。門蒂耶塔的大地—身體藝術代表作——《輪廓系列》（*Silueta Series*, 1973-1980），尤其在當代藝壇獨樹一幟，於過去五十年吸引了豐富的評論與研究，主要為女性主義與後殖民論述的詮釋，而從生態女性主義（ecofeminism）角度切入的分析才初露苗頭，究其因與生態女性主義在1990年代受到反挫有關，特別是與其是否為本質主義爭論有關，一直到2000年代晚期之後才逐漸重振旗鼓。這篇論文將從生態女性主義的角度切入，深入探索門蒂耶塔如何以及為何創作出走在時代先端的女性主義生態藝術實踐？

門蒂耶塔能夠創作出獨特的大地—身體藝術，與她特殊的成長經歷與教育密切相關。她在1948年出生於古巴哈瓦那（Havana）信奉天主教的政治望族，母系的曾祖父乃1898年古巴從西班牙統治中獨立的革命英雄，父系的曾祖父在1934-1935年間擔任過古巴總統。她曾在自述中表示：「我人生的第一部分在古巴度過，當地人們繼承混合西班牙與非洲的文化遺產。天主教會與『薩泰里阿教』（Santería）——以天主教聖人與神奇力量來呈現的非洲神祇崇拜——是這個國家的流行宗教」。門蒂耶塔的童年，除了天主教家庭的信仰之外，亦耳濡目染於身邊黑皮膚保母與女僕虔信的薩泰里阿教，後者影響她一生對原始藝術與文化的著迷。①

在古巴1959年的革命，門蒂耶塔的父親最先支持卡斯楚（Fidel Castro），後來卻因為宗教問題與革命的意識型態衝突，在被政府解職之後，開始投入反革命勢力。在1961年、也就是門蒂耶塔12歲時，在家人的支持底下，她與15歲的姐姐拉克爾・門蒂耶塔（Raquel Mendieta）接受天主教會與美國中央情報局（CIA）的贊助，參與從1960年至1962年的彼得潘行動（Operation Peter Pan）——許多古巴家長為了未成年子女能夠逃避卡斯楚的無神論統治，而

① Ana Mendieta, "Artist's Statement, Exhibition: Ana Mendieta: *Silueta* Series 1977, 5-23 Dec. 1977, Corroboree: Gallery of New Concepts, University of Iowa," reprinted in Stephanie Rosenthal ed., *Ana Mendieta: Traces* (London: Haywood Gallery, 2013), p. 194.

臺大學術期刊資料庫

將他們大規模送到美國。在這之後五年，這對姊妹經過一段遷徙於聖瑪麗之家（St. Mary's Home）與一些暫時庇護所的歷程，而後定居於愛荷華迪比克（Dubuque）天主教會的孤兒院，遭受強烈的文化衝擊，感到流離失所以及種族歧視。她們的媽媽與弟弟一直到1966年門蒂耶塔要上大學時，才到愛荷華與她們團聚。②

門蒂耶塔在中學時期就喜歡藝術課，在愛荷華大學決定主修繪畫。她自述倘若沒有沉浸在藝術創作的天地，她很可能會變成罪犯。③ 門蒂耶塔於1970年秋季繼續攻讀繪畫碩士，並於1972年5月獲得學位。她從1972年秋季班到1973年春季班開始修習成立不久的跨媒材學程（Intermedia Program）學分，④ 並以自己的身體創作表演藝術，探索性別認同與性別暴力等議題。這個學程的主任、也是她當時的愛人布雷德（Hans Breder）與紐約藝術界往來頻繁，他的興趣結合了表演、雕塑、錄像以及人類學理論等等。⑤ 布雷德邀請了許多藝術家與評論家蒞校短期訪問與演講，包括表演藝術家阿肯錫（Vito Acconci）、女性主義觀念藝術家羅斯勒（Martha Rosler）以及藝評家利帕德（Lucy Lippard）等人，門蒂耶塔因而結識演講女性藝術的利帕德。利帕德在

② Leticia Alvarado, "Other Desires: Ana Mendieta's Abject Imaginings," in *Abject Performances: Aesthetic Strategies in Latino Cultural Production* (Durham and London: Duke University Press, 2018), pp. 28-29, 174; Sherry Buckberrough, "Ana Mendieta's the *Silueta Series* (1973-1980)," in *Iconic Works of Art by Feminists and Gender Activists* (New York and London: Routledge, 2021), p. 148.

③ Eva Cockcroft, "Culture and Survival: Interview with Juan Sanchez, Ana Mendieta and Willie Birch," in *Art and Artists* (February 1983), p. 16.

④ 在筆者向代理安娜・門蒂耶塔遺產收藏處（The Estate of Ana Mendieta Collection）的勒隆藝廊（Galerie Lelong）聯絡研究的過程，藝廊負責聯絡安娜・門蒂耶塔遺產收藏處的孔主裕（Grace Hong）請筆者修正過去一些學者們的說法：門蒂耶塔在1972年獲得的是繪畫碩士學位，而非跨媒材學程的學位。並且，門蒂耶塔在1972-1973年間密集地修習了跨媒材學程的課程之後，就暫停了修課，一直到1977年春季班再選修一門獨立研究課程之後，才完成所有要求，獲頒跨媒材學程的藝術創作碩士學位，見筆者於2023年8月18日5: 03 AM收到的電郵。

⑤ Leticia Alvarado, "Other Desires: Ana Mendieta's Abject Imaginings," pp. 134-135; Sherry Buckberrough, "Ana Mendieta's the *Silueta Series* (1973-1980)," p. 148.

臺大學術期刊資料庫

數篇論及1970年代女性主義藝術運動的藝評中，⑥ 將門蒂耶塔的早期創作當作要例，這個機緣促使她在美國當代藝壇初露頭角。⑦

門蒂耶塔自1972年創作關注逐漸轉變，一年後開始發展著名的《輪廓系列》，並稱呼此後的創作為大地—身體藝術，八年內創造了200件以上的作品。⑧ 門蒂耶塔發想《輪廓系列》的契機，乃布雷德在暑假經常帶領跨媒材學程的學生到墨西哥旅行，此乃追隨當時藝術圈與學院追尋「墨西哥相對未知的地區之懷舊與神秘主義」之潮流。⑨ 門蒂耶塔覺得墨西哥的拉丁文化讓她想起古巴，尤其是墨西哥的風景有無法抗拒的力量，包覆在其中令人感到安慰。⑩ 她在墨西哥的自然環境與考古場域發展個人的儀式性創作，將這些藝術實踐當作對根源的追尋。⑪ 暑假之外的時間，門蒂耶塔則在愛荷華自然場域創作，尋找與選擇一些可提供力量感的荒郊野外，儀式性地在大地進行短暫的、劇場性的展演。剛開始創作的時候，門蒂耶塔以她的身體表演，很快地就以自己身體的印跡或塑形取代身體，展演女體輪廓與自然場域的多變化交融。門蒂耶塔以35毫米彩色幻燈片與／或手提超8毫米（Super 8 mm）影

⑥ Lucy Lippard, “Transformation Art,” in *Ms*., 4: 4 (October 1975), p. 33; Lucy Lippard, “The Pains and Pleasures of Rebirth: European and American Women’s Body Art,” in *Art in America*, 64: 3 (May-June 1976), pp. 73-81; Lucy Lippard, “Quite Contrary: Body, Nature, Ritual in Women’s Art,” in *Chrysalis*, 2 (July 1977), pp. 32-35; Lucy Lippard, *Exchanges I* (New York: Henry Street Settlement, Louis Abrons Arts for Living Center, 1979).

⑦ Julia Bryan-Wilson, “Against the Body: Interpreting Ana Mendieta,” in Stephanie Rosenthal ed., *Ana Mendieta: Traces* (London: Haywood Gallery, 2013), p. 28; Sherry Buckberrough, “Ana Mendieta’s the *Silueta Series* (1973-1980),” p. 148.

⑧ 根據勒隆藝廊的聯絡人孔主裕在2023年8月18日5: 03 AM寫給筆者的電郵，門蒂耶塔的《輪廓系列》事實上有超過200件作品，而非在許多出版品上所示的超過100件作品。

⑨ Olga M. Viso, “The Memory of History,” in Olga M. Viso ed., *Ana Mendieta: Earth Body, Sculpture and Performance 1972-1985* (Washington, D.C.: Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, 2004), pp. 47, 244.

⑩ Stephanie Rosenthal ed., *Ana Mendieta: Traces* (London: Haywood Gallery, 2013), p. 230.

⑪ Ana Mendieta, “Personal Writings: Art and Politics,” in Gloria Moure et al. eds., *Ana Mendieta* (Barcelona: Ediciones Polígrafa, 1996), p. 216; Sherry Buckberrough, “Ana Mendieta’s the *Silueta Series* (1973-1980),” p. 149.

臺大學術期刊資料庫

片為主紀錄這些短暫性的作品。⑫

門蒂耶塔1978年搬到紐約後，開始參與一些女性主義組織，最重要的為在1978年五月加入A.I.R.（Artists in Residence）藝廊集體，並積極擔任協助組織與設計活動的委員角色。這個組織不僅為她藝術實驗的重要支持網絡，而且還提供她展覽作品的平臺，她生前在紐約市的三次個展有兩次就是在A.I.R.藝廊集體舉辦。門蒂耶塔此時仍然繼續在愛荷華與墨西哥的自然環境創作已極受矚目的《輪廓系列》，以之參加她在紐約的一些展覽，吸引了奧倫斯坦（Gloria Feman Orenstein）等評論家將其視作1970年代美國女神復興運動的重要藝術表現。⑬ 門蒂耶塔在拉丁美洲認同的驅使之下，還參與A.I.R.藝廊集體在1978年成立之探討對女性與少數藝術家歧視的專案小組（Task Force on Discrimination against Women and Minority Artists），且因逐漸不滿A.I.R.藝廊集體以白種女性主義為主體，而在藝廊與宮本和子（Kazuko Miyamoto）、哈什米（Zarina Hashmi）共同策展了另類的「孤立的辯證：美國第三世界女性藝術家展」（1980），並於1982年離開這個組織，尋求與幾個第三世界的女性主義組織以及古巴放逐於美國的社群之連結。⑭

門蒂耶塔在1980年代上半葉的創作生涯，以紐約、羅馬、愛荷華為基地，亦經常受邀旅行到國內、甚至國際的特殊場域創作。⑮ 她在1980-1983年間回到古巴七次，有一次甚至是受卡斯楚政府的邀請。門蒂耶塔開始在古巴的風景創作，將其視作把《輪廓系列》「帶回源頭」。譬如，她在哈瓦那西邊的哈魯科樓梯（Escaleras de Jaruco）山區叢林的石灰岩洞周圍，創作一系

⑫ 有一些門蒂耶塔置身其中表演的作品，為布雷德所拍攝。此外，《輪廓系列》留存的紀錄影片，絕大多數為超8毫米攝影機拍攝，但亦有少數以16毫米攝影機所拍攝。

⑬ Gloria Feman Orenstein, “The Reemergence of the Archetype of the Great Goddess in Art by Contemporary Women,” in *Heresies: A Feminist Publication on Art and Politics*, 5 (Spring 1978), pp. 74-78, reprinted in Arlene Raven, Cassandra L. Langer and Joanna Frueh eds., *Feminist Art Criticism: An Anthology* (Ann Arbor, MI: UMI Research Press, 1988), pp. 71-86.

⑭ Olga M. Viso, “The Memory of History,” p. 45; Julia Bryan-Wilson, “Against the Body: Interpreting Ana Mendieta,” pp. 30-33; Genevieve Hyacinthe, *Radical Virtuosity: Ana Mendieta and the Black Atlantic* (Cambridge, MA: The MIT Press, 2019), pp. 50-52.

⑮ Sherry Buckberrough, “Ana Mendieta’s the *Silueta Series* (1973-1980),” pp. 148-149, 158.

臺大學術期刊資料庫

列淺浮雕《岩洞雕塑》系列（*Esculturas Rupestres Series*, 1981），這些淺浮雕的造型源自古巴印地安土著泰諾人（Taíno）的女神意象。⑯

這篇論文嘗試將《輪廓系列》置放於生態女性主義的發展脈絡研究，並首度開拓性地援引梅勒（Mary Mellor）具性別觀點的生態的時間（ecological time）概念以及阿萊莫（Stacy Alaimo）的跨肉身性（trans-corporeality）理論，⑰ 來深入分析門蒂耶塔的創作所展現劃時代的女性主義生態關懷與觀點。尤其，筆者將從多元交織的（intersectional）女性主義角度分析，⑱ 門蒂耶塔之所以能在《輪廓系列》展現獨闢蹊徑的生態觀，乃受她從小耳熟能詳的拉丁美洲薩泰里阿教與民俗文化影響，還有她在愛荷華大學對史前藝術與文化的興趣與探索，並將這些啟發轉化成與眾不同的女性主義生態藝術實踐。

---

⑯ Gill Perry, "The Expanding Field: Ana Mendieta's *Silueta Series*," in Jason Gaiger ed., *Frameworks for Modern Art* (New Haven and London: Yale University Press, 2003), p. 195; Danielle Knafo, "Ana Mendieta: Goddess in Exile," in *In Her Own Image: Women's Self-Representation in Twentieth-Century Art* (Cranbury: Fairleigh Dickinson University Press), pp. 118-132, reprinted in *Dancing with the Unconscious: The Art of Psychoanalysis and the Psychoanalysis of Art* (London and New York: Routledge, 2012), p. 185. 門蒂耶塔的藝術生涯終結於以下悲劇：她在1980年與布雷德的浪漫關係終結，不久後展開與低限主義（Minimalism）藝術家安德烈（Carl Andre）的戀情，並於1985年2月在羅馬結婚。婚後不到八個月，門蒂耶塔於9月8日從她們在曼哈頓34樓的公寓墜樓身亡，享年36歲。安德烈以謀殺門蒂耶塔的罪名被控告，歷經三年審判之後無罪開釋，見Sherry Buckberrough, "Ana Mendieta's the *Silueta Series* (1973-1980)," pp. 148-149.

⑰ 阿萊莫在2000年出版的專書，以門蒂耶塔《生命之樹》（*Árbol de la Vida*, 1976）為封面，書中還十分簡短地討論了門蒂耶塔的〈無題〉（*Untitled*, 1978），用這件作品說明後現代女性主義創作者「戲耍自然」（"play nature"）的諧擬（parodic）策略。但是，筆者將援引阿萊莫在千禧年後建立的跨肉身性（trans-corporeality）理論，以詮釋《輪廓系列》所展現的女性主義的生態見解，與上述阿萊莫的後現代詮釋迥異。見Stacy Alaimo, *Undomesticated Ground: Recasting Nature as Feminist Space* (Ithaca: Cornell University Press, 2000), pp. 133, 135.

⑱ 多元交織女性主義乃當代女性主義的一支，由非裔女性主義學者克倫肖（Kimberlé Williams Crenshaw）在1989年所提出，強調人類肇因於性別、種族、階級、性慾與身體能力所受到的壓迫與歧視是互連與重疊的，見"Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics," in *University of Chicago Legal Forum*, 140 (1989), pp. 139-167.

臺大學術期刊資料庫

一、從生態女性主義的發展歷程回顧門蒂耶塔的研究文獻

生態女性主義（*écoféminisme*）這個詞彙，乃法國女性主義者德奧波妮（Françoise d'Eaubonne）在〈女性主義或死亡〉（"Le Féminisme ou la Mort," 1974）一文中所提出。她主張父權體制的男性對女性的性慾與生產之雙重控制，導致生育激增所引起的人口膨脹以及生產過剩所造成的環境破壞，並且呼籲女性起而奪取男性的權力以解救此雙重危機。她強調，我們需要的是「女性的地球」，而不只是追求環境保護的「膽小生態主義者」，號召女性解救地球所面臨生態危機，不是為了要取代掌權的男性，而是為了要「對重生的世界作平等主義的管理」。⑲

生態女性主義的思潮，幾乎同時出現在數個國家，在法國一直是相對少人知道的理論性訴求，在美國反而得到更大的迴響。⑳ 露瑟（Rosemary Radford Ruether）的《新女性／新大地：性別歧視者的意識型態與人類解放》（*New Woman, New Earth: Sexist Ideologies and Human Liberation*, 1975）為美國生態女性主義最早的著作之一。她認為生態女性主義的核心訴求為：在西方父權社會與文化底下，壓迫女人與宰制自然有密切關聯，皆奠基於階層化的二元論，也就是在階層上男性比女性優越、男性化的文化比女性化的自然優越。露瑟認為，女性主義運動應與生態運動緊密相連，並從烏托邦的願景得到安慰，呼籲未來階層的概念消除，父權體制不再壓迫、歧視與控制女性，男性也不再征服、剝削與破壞自然，而是彼此互惠互敬。㉑

嘉爾德（Greta Gaard）在〈再訪生態女性主義：拒斥本質論以及在

⑲ François d'Eaubonne, "Le Féminisme ou la Mort (1974)," in Elaine Marks and Isabelle de Courtivron eds., *New French Feminisms: An Anthology* (Amherst: University of Massachusetts Press, 1980), pp. 64-67.

⑳ Mary Mellor, *Feminism and Ecology* (New York: New York University Press, 1997), p. 45; Danielle Roth-Johnson, "Back to the Future: François d'Eaubonne, Ecofeminism and Ecological Crisis," in *The International Journal of Literary Humanities*, 10: 3 (December 2013), pp. 52-53.

㉑ Rosemary Radford Reuther, *New Woman, New Earth*: *Sexist Ideologies and Human Liberation* (New York: Seabury Press, 1975).

臺大學術期刊資料庫

物質的女性主義環境主義中重置物種〉（“Ecofeminism Revisited: Rejecting Essentialism and Re-placing Species in a Material Feminist Environmentalism,” 2011）一文，㉒ 回顧與探討北美生態女性主義經過1980年代發展、到1990年代遭受反挫、到寫作當時逐漸重振旗鼓的歷程。她指出，生態女性主義的思想與行動萌芽於1970年代下半，歷經1980年代到1990年代初期的成長，呈現多元且顯著的發展。由於生態女性主義在第一波、第二波女性主義批判男性中心主義的根基之上，轉向批判人類中心主義，而被認為會在第三波女性主義扮演要角。始料所未及地，在1990年代，許多受後結構主義影響的女性主義者與生態主義者對生態女性主義充滿懷疑，持續批判其為本質主義、菁英主義、種族中心主義的女神崇拜等等。嘉爾德提出，這些批判主要是針對文化生態女性主義，抨擊其重拾將女人等同自然的女神崇拜乃根植於生物性的本質主義，不僅錯誤地將大地描繪成女性，還會造成女性倒退到神秘化現實的史前時代。並且，此乃以白種女性菁英為中心對女神靈性的擁抱，追求去政治化的個人救贖，而非積極投入地方社區以及全球的生態正義。㉓

嘉爾德指正，上述批判經常為缺乏具體引用文獻的刻板印象，而且生態女性主義發展到1980年代就已經涵蓋了多元取徑，除了從文化女性主義角度探討生態議題之外，還有從自由主義、社會主義、馬克思主義與無政府主義的女性主義來剖析與介入生態議題。在1990年代，這些生態女性主義者繼續發展與深化她們經濟的、物質主義的（materialist）、多元交織的與國際的觀點。由此可見，指責生態女性主義為本質主義，乃無視於生態女性主義的多元論點與立場，反而放大了對文化生態女性主義的籠統批駁，犯了將部分看成整體的邏輯謬誤，無論在證據或邏輯上皆搖搖欲墜。並且，很多文化生態女性主義者其實也是行動主義者，她們對靈性的擁抱持續為她們的行動實

㉒ 嘉爾德雖然在論文的次標題推崇「在物質的女性主義環境主義重置物種」，但在行文之中主要論及物質主義的生態女性主義，僅有數行提到物質的女性主義，有混淆此二者之嫌，見Greta Gaard, “Ecofeminism Revisited: Rejecting Essentialism and Re-placing Species in a Material Feminist Environmentalism,” in *Feminist Formations*, 23: 2 (Summer 2011), pp. 36, 42.

㉓ Greta Gaard, “Ecofeminism Revisited: Rejecting Essentialism and Re-placing Species in a Material Feminist Environmentalism,” pp. 26-32, 36, 38-39, 41.

臺大學術期刊資料庫

踐充權，而她們的行動實踐亦為她們擁抱靈性的根基。㉔ 在1990年代中、後期，有些學者就以策略性的（strategic）本質主義來為生態女性主義辯護，強調其連結女性與自然乃著眼於在行動實踐時的高度有效性，目的為鼓舞女性作為一個群體的組織動員力量，以挑戰父權社會中的男性對女性與自然的主宰，並造成性別政治上的變革，而非擁抱生物性的本質主義。㉕

嘉爾德慨嘆，本質主義很快主宰了對生態女性主義的批判，引起了1990年代生態女性主義的反挫風暴。雖然，有不少生態女性主義者在學術期刊、大眾刊物與研討會發表論文，一再反駁與辯護其主張並非本質主義，但是揮之不去的本質主義誤解持續污染生態女性主義，造成愈來愈多關懷生態議題的女性主義學者擯棄使用這個稱呼，以免她們的學術會被污染為本質主義，另外命名她們的取徑以吸引更廣的觀眾，像是「全球女性主義環境正義」，造成生態女性主義自1990年代中期在美國沉寂了十幾年。㉖ 其實，在1990年下半葉前後，依然有少數的生態女性主義者在壓抑的學術環境多元地拓展生態女性主義：有人著手對酷兒理論與生態女性主義的多元交織性展開探索，有些人持續從物質主義的生態女性主義角度分析人類對動物與自然的壓迫根源，還有一些人從生態女性主義角度探究生態—社會（eco-social）運動等等。可惜地是，生態女性主義已然在反挫聲浪中名聲掃地：研究生被勸告學位論文不要採取生態女性主義的取徑，學者被忠告出版的論文不要在標題與關鍵字出現生態女性主義。㉗

㉔ Greta Gaard, “Ecofeminism Revisited: Rejecting Essentialism and Re-placing Species in a Material Feminist Environmentalism,” pp. 38-39, 32.

㉕ Noël Sturgeon, *Ecofeminist Natures: Race, Gender, Feminist Theory and Political Action* (London and New York: Routledge, 1997), p. 69; Greta Gaard, “Ecofeminism Revisited: Rejecting Essentialism and Re-placing Species in a Material Feminist Environmentalism,” p. 36.

㉖ Greta Gaard, “Ecofeminism Revisited: Rejecting Essentialism and Re-placing Species in a Material Feminist Environmentalism,” pp. 26-27, 31-32, 36-37.

㉗ Greta Gaard, “Ecofeminism Revisited: Rejecting Essentialism and Re-placing Species in a Material Feminist Environmentalism,” pp. 26-27, 31-32, 36-37, 40-41.

臺大學術期刊資料庫

嘉爾德以「保持焦點、失去名字」，來稱呼本世紀前十年的生態女性主義發展。除了關懷女性主義與環保主義的學者另外命名「全球女性主義環境正義」等來指稱自己的取徑之外，酷兒生態學研究者仍持續著述，物質的女性主義則起而主張自然的能動性（agency），並以巴拉德（Karen Barad）的「內在行動」（intra-action）觀念再構思自然，將其視作「物質的、論述的、人類的、多於人類的、肉體的以及技術的」現象之間的交互纏繞。並且，女性主義以外的相關領域的學者，如一些後人類主義、後殖民主義生態批評以及動物研究的學者，亦將原來生態女性主義的想法往前推進，但卻大都未承認他們的看法奠基或受惠於生態女性主義。嘉爾德表示，從2000年代晚期開始，她與一些女性主義學者相繼呼籲「新生態女性主義」之復興，除了「需要更加認識其豐富且有先見之明的歷史」之外，還要重新瞭解「其觀念工具與行動主義策略，以及其對經濟帝國主義、文化與生態殖民主義以及性別與物種壓迫之批判」，以多元交織的生態女性主義取徑提供今日的生態與女性解放理論與行動主義的根基。㉘

這篇論文回應嘉爾德等人振興「新生態女性主義」的呼籲，企圖從生態女性主義的角度開拓對《輪廓系列》的詮釋，在提出本文的創新觀點之前，筆者將先回顧迄今以生態女性主義的取徑探討門蒂耶塔創作的少數論文。

奧倫斯坦最早指出門蒂耶塔與文化生態女性主義的淵源，她在女性主義雜誌《異端》（*Heresies*）的「偉大女神」專號，發表〈偉大女神的原型在當代女性的藝術再度出現〉（"The Reemergence of the Archetype of the Great Goddess in Art by Contemporary Women," 1978）一文，探討1970年代美國女性藝術家對史前女神意象的重新擁抱，指出她們在瞭解母系社會皆將女神視為孕育與撫育世界的母親之後，嘗試在創作中重拾女神崇拜的靈性傳統，門蒂耶塔就是其中之一。㉙

㉘ Greta Gaard, "Ecofeminism Revisited: Rejecting Essentialism and Re-placing Species in a Material Feminist Environmentalism," pp. 42-44, 46.

㉙ Gloria Feman Orenstein, "The Reemergence of the Archetype of the Great Goddess in Art by Contemporary Women," pp. 71-86. 後來有不少著作皆重申這段歷史，舉其要者包括：Gloria Feman Orenstein, *The Reflowering of the Goddess* (New York: Pergamon, 1990), p. 187; Gloria Feman Orenstein, "Recovering Her Story: Feminist Artists Reclaim the Great

臺大學術期刊資料庫

門蒂耶塔與生態女性主義運動最直接的關係為在1981年參與女性主義雜誌《異端》的「地球守護／為了地球」（Earthkeeping/Earthsaking）專輯，編譯了古巴民間流傳了一百年的《黑色維納斯》（*La Venus Negra*，英譯 *The Black Venus*）傳奇，並在《輪廓系列》當中選一張照片為插圖。她1980年在愛荷華創作這件作品，先於土坡上以泥土雕塑女體輪廓，並從頭到腳挖出狹長凹洞，在其中填充火藥而後點燃。照片紀錄了火藥燃盡之後的遺跡，這個女體輪廓雙圍曲線明顯，中軸為長長的焦黑裂縫，看起來彷彿陰戶。㉚

在1984年，門蒂耶塔的創作就受到出現不久的生態批評（ecocriticism）關注，被溫特勞布（Linda Weintraub）視作關懷生態的環境藝術（Environmental Art）先行者之一。㉛ 在1980年代下半葉，奧倫斯坦進一步將女神復興運動與生態女性主義連結，使得門蒂耶塔開始被視作生態女性主義的先驅藝術

Goddess," in Norma Broude and Mary D. Garrard eds., *The Power of Feminist Art: The American Movement of the 1970s, History and Impact* (New York: Harry N. Abrams, 1994), pp. 174-189, 295-296; Jennie Klein, "Goddess: Feminist Art and Spirituality in the 1970s," in *Feminist Studies*, 35: 3 (Fall), pp. 575-602.

㉚ Gill Perry, "The Expanding Field: Ana Mendieta's *Silueta Series*," pp. 196-197; Julia Bryan-Wilson, "Against the Body: Interpreting Ana Mendieta," p. 32. 佩里（Gill Perry）並未指出門蒂耶塔是為探討女性主義與生態的專輯而翻譯，一直到布萊恩—威爾遜（Julia Bryan-Wilson）在2013年回顧門蒂耶塔研究時才凸顯這個訊息，並認為專輯插圖中的這類作品，影響了學者將門蒂耶塔看成生態女性主義者，但她所舉的唯一例子為「環境研究學者與女性主義理論家」阿萊莫的專書封面採用了門蒂耶塔的作品。此外，學者們相繼將門蒂耶塔在大地上創作的女體輪廓外形詮釋為陰戶，見William Zimmer, "Artists Only," in *Soho Weekly News* (1979), no pagination; Danielle Knafo, "Ana Mendieta: Goddess in Exile," p. 177; Leticia Alvarado, "Other Desires: Ana Mendieta's Abject Imaginings," p. 26.

㉛ Linda Weintraub, *Land Marks: New Site Proposals by Twenty-two Original Pioneers of Environmental Art*, 22 (Annandale-on-Hudson: Edith C. Blum Institute, 1984), pp. 10-12. 生態批評這個詞彙出現在1978年，最早被用來分析文學與詩歌，見Margarita Estévez-Saá and María Jésus Lorenzo-Modia, "The Ethics and Aesthetics of Eco-caring: Contemporary Debates on Ecofeminism(s)," in *Women's Studies*, 47: 2 (February 2018), p. 132. 從1970年代迄今，美國並沒有揮舞生態女性主義藝術旗幟的團體或藝術家，但同時期有一小群創作大地藝術（Earth Art）、環境藝術（Environmental Art）或生態藝術（Eco-Art）的女性藝術家，被指稱擁有生態女性主義的關懷。

臺大學術期刊資料庫

家。奧倫斯坦因結識政治學家戴蒙德（Irene Diamond），兩人在1987年合作於南加大舉辦「生態女性主義觀點：文化、自然、理論」研討會，㉜ 成為「標明生態女性主義藝術、政治行動與理論快速開花的開始……，這個研討會亦標明生態女性主義這個字開始被廣泛使用，以描述嘗試結合女性主義、環保主義、反種族歧視、動物權、反帝國主義、反軍國主義以及非傳統靈性（spiritualities）政治的轉捩點」。㉝ 奧倫斯坦在《女神再開花》（*The Reflowering of the Goddess*, 1990）一書指出，生態女性主義不僅批判男性中心主義（androcentrism），而且批判人類中心主義（anthropocentrism），主張人類與自然彼此相互關連，「活生生的大地女神蓋婭（Gaia）」乃人類的生命所賴。奧倫斯坦在1970年代下半葉參與的女神復興運動，至此發展成生態女性主義的三大先導之一。她強調，生態女性主義「將女神的回歸視作尊敬大地之母的態度回歸之記號，以及生態的與非性別歧視的意識之記號」，也就是說重拾女神崇拜可以促進女性與自然一起解放。㉞ 奧倫斯坦亦在此書簡短分析門蒂耶塔創作中的女神意象，但並沒有具體地從生態女性主義的角度深入闡釋這些女神記號。㉟

如嘉爾德所觀察，生態女性主義在1990年代遭受反挫，從生態女性主義觀點解讀門蒂耶塔創作的論文亦消聲匿跡。筆者認為，值得擴大扼要回顧這段期間女性主義學者對門蒂耶塔的作品是否為本質論的論辯，以瞭解千禧年之後生態女性主義解讀所接續的女性主義研究潮流。

在女性主義社會建構論盛行的1980年代到1990年代初期，正如許多1970年代的女性主義藝術一般，門蒂耶塔的女體與女神意象受抨擊為增強女性與

㉜ Gloria Feman Orenstein, *The Reflowering of the Goddess*, p. 14.

㉝ Karen J. Warren, *Ecofeminism: Women, Culture, Nature* (Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1997), p. 263.

㉞ Gloria Feman Orenstein, *The Reflowering of the Goddess*, p. 14. 史普萊納克（Charlene Spretnak）將第二波婦女運動早期開始出現重拾女神崇拜的潮流，視作生態女性主義運動的三大根源之一，見"Ecofeminism: Our Roots and Flowering," in Irene Diamond and Gloria Feman Orenstein eds., *Reweaving the World: The Emergence of Ecofeminism* (San Francisco: Sierra Club Books, 1990), pp. 5-6.

㉟ Gloria Feman Orenstein, *The Reflowering of the Goddess*, pp. 100-101.

臺大學術期刊資料庫

自然密切相連的本質主義。㊱ 在1990年代上半，有一些女性主義學者以「政治性的本質論」或「策略性的本質論」來為1970年代的女性主義藝術辯護，門蒂耶塔的創作亦被列入其中。她們認為這些女性主義藝術並非擁抱「生物性的本質論」，而是嘗試頌揚「藝術生產的『女性』（"female"）範疇」，展現女性作為一個群體的力量，挑戰父權社會中男性主宰所建構的女性氣質，以期造成性別政治上的變革。㊲ 這與前述嘉爾德說明在1990年代中、後期，有些學者以策略性的本質主義為生態女性主義辯護同出一轍。

1996年之後，新一波受後結構主義啟發的女性主義學者，企圖從多元的角度拆解對門蒂耶塔作品的本質論批判，凸顯它們乃根基於社會、歷史與文化的符號建構。㊳ 譬如，瓊斯（Amelia Jones）與布洛克（Jane Blocker）皆援

㊱ Jennie Klein, "Goddess: Feminist Art and Spirituality in the 1970s," p. 578; Sherry Buckberrough, "Ana Mendieta's the *Silueta Series* (1973-1980)," p. 147.

㊲ Norma Broude and Mary D. Garrard, "Introduction: Feminism and Art in the Twentieth Century," in Norma Broude and Mary D. Garrard eds., *The Power of Feminist Art: The American Movement of the 1970s, History and Impact* (New York: Harry N. Abrams, 1994), p. 25; Amelia Jones, "The 'Sexual Politics' of *The Dinner Party*: A Critical Context," in Amelia Jones ed., *Sexual Politics: Judy Chicago's Dinner Party in Feminist Art History* (Berkeley, CA: University of California Press for the Armand Hammer Museum of Art and Cultural Center, Los Angeles, 1996), p. 99.

㊳ Miwon Kwon, "Bloody Valentines: Afterimages by Ana Mendieta," in M. Catherine de Zegher ed., *Inside the Visible: An Elliptical Traverse of Twentieth-Century Art in, of, and from the Feminine* (Cambridge, MA: The MIT Press, 1996), pp. 164-172; Anne Raine, "Embodied Geographies: Subjectivity and Materiality in the Work of Ana Mendieta," in Griselda Pollock ed., *Generations and Geographies in the Visual Arts: Feminist Readings* (London and New York: Routledge, 1996), pp. 294-324; Irit Rogoff, "In the Empire of the Object: The Geographies of Ana Mendieta," in *Outsiders: Studies in Cultural Marginality* (New York: Cambridge University Press, 1997), pp. 159-171; Amelia Jones, *Body Art: Performing the Subject* (Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1998), p. 50; Jane Blocker, *Where Is Ana Mendieta?* (Durham and London: Duke University Press, 1999), pp. 24-27. 維索（Olga M. Viso）首先歸納，自1996年起，學者們遠離本質論來詮釋門蒂耶塔的創作，見 "Introduction," in Olga M. Viso ed., *Ana Mendieta: Earth Body, Sculpture and Performance 1972-1985* (Washington, D.C.: Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, 2004), p. 30.

臺大學術期刊資料庫

引巴特勒（Judith Butler）的性別操演性（gender performativity）概念來詮釋門蒂耶塔的創作，巴特勒的理論奠基於文化建構概念，強調性別認同繫於對社會上既有性別符號的重複操演行動，重要地是「行為」（“deed”）、而非「行為背後的行為者」（“doer”），反覆對既有性別符號的不忠實操演則可產生改變性別認同的能動性。㊴ 瓊斯與布洛克皆強調，《輪廓系列》因為一再重複操演女性身體與自然的連結而支持了這種閱讀，門蒂耶塔並非她操演行動的源頭，她並「沒有先於行為的真認同」，她的性別認同反而是從她不斷的表演行動中浮現，也就是說她一再操演女性身體與自然的連結並非根源於她的女性本質，而是在符號學上的性別認同操演。㊵

在奧倫斯坦之後到2010年代之前，僅有格斯多芙（Catrin Gersdorf）從生態女性主義角度探討門蒂耶塔創作，她在〈自然與身體：生態女性主義、大地藝術與安娜・門蒂耶塔的作品〉（“Nature and Body: Ecofeminism, Land Art, and the Work of Ana Mendieta (1948-1985),” 2006）一文，藉由具體比較分析門蒂耶塔如何將生態女性主義的想法轉譯成美學策略，主張相對於十九、二十世紀美國男性風景藝術家呈現白種男性征服與主宰的文化國家主義，門蒂耶塔的作品展現生態女性主義批判文化國家主義的潛能。譬如，格斯多芙對照門蒂耶塔的《生命之樹》（*Árbol de la Vida*, 1976），以及十九世紀美國著名風

㊴ Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (London and New York: Routledge, 1990), pp. 25, 142, 144-145.

㊵ Amelia Jones, *Body Art: Performing the Subject*, p. 50; Jane Blocker, *Where Is Ana Mendieta?*, pp. 24-27. 後續還有貝斯特（Susan Best）在2007年援引格羅斯（Elizabeth Grosz）提出的「差異的女性主義」（feminism of difference）概念詮釋《輪廓系列》，格羅斯擁護法國後結構主義的女性主義者伊瑞葛來（Luce Irigaray）的看法，堅持從已經存在的陰性氣質去發掘與重塑陰性差異。貝斯特主張，門蒂耶塔在《輪廓系列》反覆展演女性身體與自然的連結，重新創造陰性氣質的特殊性，正實踐了格羅斯所強調有生產力的重塑，並將其稱為擁有生產力、強調陰性差異的本質論。筆者想強調，格羅斯提出「差異的女性主義」觀念，正與前述女性主義學者以「政治性的本質論」解讀1970年代的女性身體藝術同時，兩者皆為對1980年代女性主義社會建構論對攻擊本質主義的再商榷。貝斯特所謂強調陰性差異的本質論，其實已經是後結構主義洗禮之後重構陰性符號的政治性行動。見Susan Best, “The Serial Spaces of Ana Mendieta,” in *Art History*, 30: 1 (February 2007), pp. 64-67, 78-79.

臺大學術期刊資料庫

景攝影家沃特金斯（Carleton Watkins）拍攝克拉克（Galen Clark）1861年站在優勝美地（Yosemite）國家公園巨樹前的照片，雖然兩者皆捕捉巨樹主幹底部的人物，但是沃特金斯捕捉的是（美國）文明解放自然的敘事，門蒂耶塔的表演卻是對沃特金斯這類作品文化國家主義的諧擬（parody）。在沃特金斯的照片中，克拉克這位在1850年代中期發現此區巨大紅杉的農場主，穿著整齊、右手握槍，一副（自然）巨樹的武裝嚮導與守護者之主宰形象。相反地，門蒂耶塔裸身塗泥、站姿僵直、雙手擺出投降的姿態，這姿態可解讀成「清楚且即刻的危險之記號」。格斯多芙強調，她的解讀雖然並未「將生態女性主義的自然視作女性充權的唯一地點」，卻能展現生態女性主義亦可關懷國家主義將自然視作物資的強奪。㊶

關於《輪廓系列》，格斯多芙只討論了此系列的第一件作品〈雅古爾的意象〉（*Imágen de Yágul*, 1973）（圖1），嘗試在1960年代與1970年代的地景藝術脈絡中，選擇海澤（Michael Heizer）所創作的《雙重否定》（*Double Negative*, 1969）作對照。海澤在內華達州（Nevada）沙漠一座平坦的山上挖出巨大壕溝，將其設計成如巨大紀念碑般的雄偉考古場域，展現美國帝國對領土昭昭天命（Manifest Destiny）的權力。相對地，門蒂耶塔則展現她個人在歷史、文化與自然中的位置，她自述自己「被時間與歷史覆蓋」，她在墨西哥的考古墓地（文化）找到歷史的空間，時間則可從以下生態的記號再現：象徵死亡的墓地、她扮演屍體的身體以及她身上象徵成長的小花。㊷

格斯多芙亦在文末簡短對照地景藝術先驅勃格蘭姆（Gutzon Borglum）二十世紀上半在拉什莫爾山國家紀念公園（Mount Rushmore National Memorial）所造四位美國總統頭像以及門蒂耶塔在古巴熱帶公園創作的《岩洞雕塑》系列，引用沙瑪（Simon Schama）詮釋勃格蘭姆「看待雕刻山岳為至高無上的男性佔有行為」，分析勃格蘭姆藉由凸顯總統頭像紀念碑般垂直

㊶ Catrin Gersdorf, “Nature and Body: Ecofeminism, Land Art, and the Work of Ana Mendieta (1948-1985),” in Waltraud Ernst and Ulrike Bohle eds., *Geschlechterdiskurse zwischen Fiktion und Faktizität: Internationale Frauen- und Genderforschung in Niedersachsen* (Berlin: Lit Verlag, 2006), pp. 221-224.

㊷ Catrin Gersdorf, “Nature and Body: Ecofeminism, Land Art, and the Work of Ana Mendieta (1948-1985),” pp. 224-226.

臺大學術期刊資料庫

性，展現他們凌越自然的神般權力。相反地，門蒂耶塔在岩石上雕刻古巴印地安土著泰諾人的泰諾女神輪廓，這些平行的女神意象「棲息」（'inhabit'）於大地，而且形式走向抽象。格斯多芙最終提點，門蒂耶塔的《輪廓系列》不像勃格蘭姆與海澤的地景作品，「沒有表演對自然的象徵性主宰行為，而是文化的象徵整合進我們叫做自然環境的記號系統」。㊸ 由此可知，格斯多芙十分謹慎地以「文化的象徵」與「自然環境的記號系統」來凸顯她後結構主義的立場，以避免受到本質主義的質疑。

到了2010年代，也就是嘉爾德所疾呼的「新生態女性主義」時代，從生態女性主義解讀門蒂耶塔作品的研究相繼出現，但幾乎為未臻成熟的學位論文，㊹ 筆者擇要評述歐姆斯（Nikki Zoë Omes）完成於2019年的碩士論

㊸ Catrin Gersdorf, "Nature and Body: Ecofeminism, Land Art, and the Work of Ana Mendieta (1948-1985)," pp. 226-228.

㊹ Marcia Roberts-Deutsch, "Chap. 5 The Ecological Body: Ana Mendieta (1948-1985)," in "'Up to and Including Her Limits': Body Language and Body Politics in Performance," (PhD dissertation, University of Hawaii at Manoa, August 2012), pp. 94-118; Elizabeth Ann Baker, "To Be Magic: The Art of Ana Mendieta Through an Ecofeminist Lens," (B.A. Honors in the Major Thesis. 3, University of Central Florida, 2016), pp. i-viii, 1-77; Nikki Zoë Omes, "The Ecofeminist Lens: Nature, Technology & the Female Body in Lens-based Art," (MA thesis, Leiden University, August 2019), pp. 3-34, 45, 50-60. 巴克伯羅（Sherry Buckberrough）在2021年回顧《輪廓系列》的研究文獻時，在生態女性主義取徑方面只提到貝克（Elizabeth Ann Baker）完成於2016年的學士論文，可惜貝克雖然以一半篇幅說明生態女性主義的歷史與理論，卻未具體分析門蒂耶塔作品與生態女性主義關懷的關連。並且，貝克表明因為「沒有門蒂耶塔曾經到過生態女性主義會議或與運動的領導者通過信的紀錄」，所以推論「門蒂耶塔關於自然的重要性，以及她作為人類與其連結的觀點，並非她明確暴露於生態女性主義論述的產物」，而是她「間接暴露於當時普遍的氛圍以及流行的政治態度之結果」。筆者行文中已經指出，門蒂耶塔曾在1981年參與《異端》探討女性主義與生態議題的專輯，她與生態女性主義論述實有直接關係，甚至貢獻翻譯與插圖。見Sherry Buckberrough, "Ana Mendieta's the *Silueta Series* (1973-1980)," p. 152; Elizabeth Ann Baker, "To Be Magic: The Art of Ana Mendieta Through an Ecofeminist Lens," p. 43. 此外，費茲傑羅—奧索普（Florence Fitzgerald-Allsopp）的碩士論文也較具見解，但研究焦點為從生態女性主義分析門蒂耶塔早期作品所展演她與動物的連結，與《輪廓系列》無直接相關性，見"Becoming-with-Animal: Cultivating a Feminist Understanding of Human-Animal Transformation in Contemporary Performance Art," (MA thesis, Utrecht University, July 2019), pp. 1-63.

臺大學術期刊資料庫

文〈生態女性主義鏡頭：以鏡頭為本的藝術中的自然、技術與女體〉（"The Ecofeminist Lens: Nature, Technology & the Female Body in Lens-based Art," 2019）。歐姆斯以門蒂耶塔為主要探討的當代女性藝術家之一，在論及她的紀錄影片之時，援引了埃爾塞瑟（Thomas Elsaesser）詮釋維奧拉（Bill Viola）錄像藝術的觀點，以分析門蒂耶塔的媒介選擇如何影響生態女性主義觀念的表達。埃爾塞瑟主張，觀看動態影像的經驗像是經歷生態的時間（ecological time），與許多人在現代世界「被時間表與機械鐘的滴答聲所主宰的忙亂生活」步調迥異，必須調整成「『生命』的『不同』運動」。㊺ 歐姆斯分析，「門蒂耶塔的影片與生態的時間連結，不僅因為它們以自然為場景，並且由於她身體的靜止不動，彷彿適應她的環境緩慢運動之相同時間，這些環境經常為水」。她進一步推衍，當觀者在黑暗的展場邂逅某部門蒂耶塔短片之時，必須調整步調去適應與體驗影片中較為緩慢的生態的時間，感觸到物質的／自然的世界的變化。㊻

歐姆斯以生態的時間詮釋門蒂耶塔的影片，是一個值得開拓的方向，卻只停留在援引埃爾塞瑟對維奧拉錄像作品的解讀，也就是指出生態的時間可以解讀維奧拉以及門蒂耶塔的創作，卻沒有建立生態的時間與生態女性主義的關係，與論文開宗明義揭示的生態女性主義角度有很大的出入。並且，門蒂耶塔的《輪廓系列》並非只側重緩慢這個生態的時間樣貌，也有相對快速的燃燒與氣流（風）的能量與生命力的展演。㊼ 再者，門蒂耶塔無論在展演緩慢或相對快速的生態的時間之變化時，還經常凸顯女體輪廓逐漸消失於生

㊺ Nikki Zoë Omes, "The Ecofeminist Lens: Nature, Technology & the Female Body in Lens-based Art," p. 30; Thomas Elsaesser, "Stop/Motion," in Eivind Røssaak ed., *Between Stillness and Motion: Film, Photography, Algorithms* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2011), p. 115.

㊻ Nikki Zoë Omes, "The Ecofeminist Lens: Nature, Technology & the Female Body in Lens-based Art," pp. 30, 34, 44-45.

㊼ 歐姆斯在綜論門蒂耶塔影片中的生態的時間時，提到過一次她將身體（的印記）融入與適應土、氣、水、火四個古典元素，即為經驗「生態的」時間，但卻沒有影響她之後將生態的時間視作緩慢的說法。見Nikki Zoë Omes, "The Ecofeminist Lens: Nature, Technology & the Female Body in Lens-based Art," p. 30.

臺大學術期刊資料庫

態的修復與再生的循環當中，這是埃爾塞瑟與歐姆斯在論析生態的時間皆未提及的。

這篇論文試圖回應嘉爾德重振生態女性主義的呼籲，將援引多元交織的女性主義、物質主義的生態女性主義以及物質的女性主義觀點，分析門蒂耶塔《輪廓系列》的系列攝影（幻燈片）與超8毫米影片紀錄，以詮釋她所展演己身／輪廓與水、火、土、氣等四元素或自然力量的動態連結、交流與互賴。㊽ 門蒂耶塔曾在1985年回想當初以女體輪廓取代自己身體的原因：「我不喜歡那種直接性，我喜歡能被消化領會的事物，那是關於藝術的美好事物，你能夠回去，並且一看再看。我想要作品愈開放愈好，並且為了它能有層次。」㊾ 筆者這篇論文將應和門蒂耶塔創作《輪廓系列》所秉持的開放性與層次感，從生態女性主義的角度探索她創造置身自然環境的女體輪廓之多層面符號意涵。

珀斯（Charles Sanders Peirce）明白指出符號過程（semiosis）的主觀性，強調符號之所以為符號必須是在某個頭腦（mind）中的符號。㊿ 他將符號區分成三個類別：圖像（icon）、索引（index）以及象徵（symbol）。圖像的解讀方式在於假定符號肖似其所代表的物體（object），如將肖像畫看成與描繪的物體有相似性。索引的辨認在於符號與其所代表的物體之間有真實的、存在上的因果相連關係，為其所代表的物體因直接碰觸而在符號上留下的痕跡或印記，如沙灘上的腳印為有人曾經在場的索引。象徵（symbol）的詮釋則需瞭解符號在文化上約定俗成的意義。並且，大部分的符號混合了圖像的、索引的與象徵的面向，很少有單一面向的符號，但是確實常有

㊽ 《輪廓系列》涵蓋門蒂耶塔以裸身表演與以輪廓展演的作品，貝斯特因而主張將標題的輪廓解讀為「一種觀看的指引：關注身體輪廓被環境生產且與其關連」，見Susan Best, “The Serial Spaces of Ana Mendieta,” pp. 63-64.

㊾ Joan Marter, “1 February 1985: Joan Marter and Ana Mendieta in Conversation (edited excerpt),” in Stephanie Rosenthal ed., *Ana Mendieta: Traces* (London: Haywood Gallery, 2013), p. 230.

㊿ Charles Sanders Peirce, *Peirce on Signs: Writings on Semiotic by Charles Sanders Peirce*, ed. James Hoopes (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1991), pp. 239, 183, 142.

臺大學術期刊資料庫

主導的面向。[51] 筆者下文將先從象徵的（symbolic）符號層面、再從索引的（indexical）符號層面詮釋《輪廓系列》。[52]

筆者將先從多元交織的女性主義觀點出發，以象徵的符號解讀著手，追溯門蒂耶塔成長所接觸的藝術、文化與宗教脈絡，深入詮釋《輪廓系列》所受拉丁美洲大地女神意象與再生儀式的啟發，凸顯門蒂耶塔作品中走在時代先端的生態女性主義觀點乃根植於她的文化源頭。其次，筆者將援引梅勒具性別觀點的生態的時間概念，從物質主義的生態女性主義角度[53] 進一步開展歐姆斯所未竟的生態女性主義解讀，特別是這些作品所展現女性與生態療癒的關係。梅勒的概念除了建立生態的時間與生態女性主義的關係之外，也更全面地構思生態的時間除了緩慢之外，還強調其修復與再生的力量，這也是埃爾塞瑟與歐姆斯的論析未曾碰觸的核心面向。筆者也將指出門蒂耶塔的創作修正了埃爾塞瑟以降認為生態的時間只能是緩慢的看法，除了以水、土等元素的運行展現生態復原需要較為緩慢的步調之外，還凸顯了人的規模之火與氣（尤其以風為樣貌出現時）元素的作用，彰顯了生態演替亦需步調

---

[51] Mieke Bal and Norman Bryson, "Semiotics and Art History," in *Art Bulletin*, 73: 2 (June 1991), pp. 189-191; Mary Anne Doane, *The Emergence of Cinematic Time: Modernity, Contingency, the Archive* (Cambridge, MA and London: Harvard University Press, 2002), p. 92.

[52] 《輪廓系列》也有明顯的圖像的（iconic）符號面向——作品中的女體輪廓，因為乃是以門蒂耶塔身體或身高為本的印跡或塑形，而可解讀為她的肖像。雖然圖像的解讀為筆者進一步詮釋這些作品的基礎，但因其十分明白，並未成為主導本文詮釋的符號面向。

[53] 美國從麥錢特（Carolyn Merchant）所著的《自然之死：女性、生態和科學革命》（*The Death of Nature: Women, Ecology, and the Scientific Revolution* [San Francisco: Harper & Row, 1980]），就開始提出物質主義的生態女性主義理論，追溯從1484年到1716年對女人與自然的主宰歷程，皆根植於科學的理性主義與經濟的資本主義邏輯。在1980年代，德國的密斯（Maria Mies）與澳洲的薩利（Ariel Salleh）亦相繼為物質主義的生態女性主義打下根基，一直到1990年代不少各國的重要學者與行動主義者皆從物質主義的取徑切入女人與自然的連結，包括梅勒、金（Ynestra King）、沃倫（Karen Warren）、普盧姆伍德（Val Plumwood）……等等，她們從社會建構的角度探討對女人與對自然壓迫，作了許多脈絡化且動態的科學與經濟剖析，而不是靜態與去歷史的描繪。見 Greta Gaard, "Ecofeminism Revisited: Rejecting Essentialism and Re-placing Species in a Material Feminist Environmentalism," pp. 28, 31-32, 40.

臺大學術期刊資料庫

相對快速的小型淨化與再生力量。再者，物質的女性主義在千禧年之後浮現，著重探索物質主義的生態女性主義並未特別關注之人類肉身與自然世界的物質性（materiality）。[54] 筆者將開拓從索引的符號分析切入，結合阿萊莫的跨肉身性理論，以解讀門蒂耶塔如何一再藉由展演女體在自然的偽裝（camouflage）、印痕與消失，動態地在物質層面凸顯女體／輪廓與自然世界的相互開放、滲透與交流，揭露生態系統所有的生命形式無可分割地相互依賴與交纏。並且，筆者主張在《輪廓系列》的一些作品，門蒂耶塔不斷於無人的自然場域留下女性肉身的印跡，藉由這些印痕在自然世界短暫即逝的歷程，凸顯自然世界之物質性與能動性，拆解了父權對自然環境資源主義的思維，並邁向後人類中心主義之生態復原觀。

二、拉丁美洲的大地女神與再生儀式

門蒂耶塔在創作《輪廓系列》的八年歷程，無論是選擇的地點、方式、物質與過程皆充滿多彩多姿的變化。在地點方面，她尋找河岸、溪谷、海灘、濕地、岩面、山丘等自然場域，或是古代考古廢墟等神聖的宗教場所創作。大約從1973年到1975年，門蒂耶塔主要以她的身體表演，在裸身上覆蓋花草、岩石、泥漿、河水等自然物質，展現與環境的融合。她也在1974年開始以簡化的女體印跡或塑形取代真實的身體：有時以自己的女體、有時用自己身體的模具、甚至不用身體或模具，在樹幹、沙地、泥漿、岩石、草地、

[54] 根據阿萊莫與赫克曼（Susan Heckman）的研究，物質的女性主義源自肉身女性主義（corporeal feminism）、環境女性主義與科學研究（science studies），基進地展開對人類身體與非人的自然世界的物質性的創新瞭解。早於物質的女性主義浮現的物質主義的女性主義，則源出馬克思主義的女性主義。然而，根據蘭德里（Donna Landry）與邁克林（Gerald MacLean）的區分，馬克思主義的女性主義將重心放在階級矛盾與階級分析，而物質主義的女性主義除了馬克思主義的女性主義關懷之外，也關注「種族、性慾、帝國主義與殖民主義、以及人類中心主義」。見“Introduction: Emerging Models of Materiality in Feminist Theory,” in Stacy Alaimo and Susan Hekman eds., *Material Feminisms* (Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2008), p. 18; Donna Landry and Gerald MacLean, *Materialist Feminisms* (Cambridge: Blackwell, 1993), p. 229.

臺大學術期刊資料庫

青苔、冰雪地等等壓印或雕塑女體輪廓，皆呼應她少於5英呎的身高。有時，她在女體輪廓之上裝飾血跡／紅色蛋彩、紅花、野草、葉子、樹枝、莓果或貝殼等等，呼應、模仿或加強她身體的形狀。有時，她還以火藥燃燒自己身體的印跡或塑形直至成為灰燼。門蒂耶塔以攝影、幻燈片或影片紀錄《輪廓系列》，儀式性地凸顯女體輪廓與水、火、土、氣等自然元素的互動，在生態的循環過程中創生、蛻變、消失與再生。[55]

《輪廓系列》始於門蒂耶塔在1973年夏天創作的〈雅古爾的意象〉，[56]當時門蒂耶塔參加跨媒材學程的墨西哥之旅，她在布雷德與朋友們的協助底下，在瓦哈卡州（Oaxaca）的雅古爾考古遺址表演。由照片的紀錄（圖1）可知，門蒂耶塔裸體往上斜靠在古薩波特克（Zapotec）文明的墓地石坡上，身上大部分蓋滿雪白小花叢。門蒂耶塔的褐色皮膚與四周岩石內側的黑褐焦跡應和，彷彿從她身體長出的星星點點白色花叢，既呼應周圍灰岩的粒狀質地，亦連結岩地上的圓葉小草，展現她的裸身融入墓地的偽裝效果。

門蒂耶塔創作〈雅古爾的意象〉之前，在墨西哥市的美術館以及科約阿坎區（Coyoacán）的卡蘿（Frida Kahlo）故居看過不少卡蘿的繪畫，包括《根》（*Roots*, 1943）（圖2）。[57] 門蒂耶塔曾在1983年表示「我的作品是宇宙液體灌溉礦脈，……經由它們追溯祖先的坑道、源頭的信仰、原始的堆積物」。[58] 雅各布（Mary Jane Jacob）指出，這種女體回歸大地以滋養萬物的想法，乃受到卡蘿的啟發：「門蒂耶塔崇拜的卡蘿也在她1943年的繪畫

---

[55]《輪廓系列》與水、火、土、氣四元素的關係，見Susan Best, “The Serial Spaces of Ana Mendieta,” p. 68; Sherry Buckberrough, “Ana Mendieta’s the *Silueta Series* (1973-1980),” p. 149.

[56] 門蒂耶塔的第一個大地—身體藝術作品為兩度在愛荷華不同地點創作的《無題（女人身上的草）》（*Untitled (Grass on Woman)*, 1972），她臉朝下裸身趴在草地上，請一個同學將她的背部覆蓋大片剛拔的野草，展現身體部分與草地融合為一，並請人拍照紀錄。見Olga M. Viso, “The Memory of History,” p. 56; Olga M. Viso ed., *Unseen Mendieta: The Unpublished Works of Ana Mendieta* (Munich: Prestel, 2008), p. 77.

[57] Charles Merewether, “From Inscription to Dissolution: An Essay on Expenditure in the Work of Ana Mendieta,” in Gloria Moure et al. eds., *Ana Mendieta* (Barcelona: Fundació Antoni Tàpies; Santiago de Compostela: Centro Galego de Arte Contemporánea, 1996), p. 99.

[58] Ana Mendieta, “A Selection of Statements and Notes,” in *Sulfur*, 22 (Spring 1988), p. 70.

臺大學術期刊資料庫

《根》，描繪血液作為生命的補充滋養液體。在這張作品，芙烈達・卡蘿連結人類生命與充滿生命力的大地，但那是超越自我、成為普遍的女人作為自然生命循環的體現」。[59] 延伸這個說法，《根》與〈雅古爾的意象〉皆展現女體被從自身長出的植物圍繞，[60] 展現女人與大地的循環連結，兩者互為子宮（womb）與墓地（tomb），源自大地母親的女人，最終將重返大地，落地成為植物的根源。

前述格斯多芙對這件作品的生態女性主義解讀，秉持後結構主義的立場，以「記號系統」來看待女體與自然在生態循環上的緊密相連，不再如雅各布本質性地視卡蘿與門蒂耶塔的創作為「普遍的女人作為自然生命循環的體現」。並且，格斯多芙還強調其彰顯女體、自然生態循環作為「記號系統」以及墨西哥考古墓地作為「文化的象徵」的相互作用與整合。

從多元交織的女性主義角度來看，格斯多芙提點卻未闡釋的「文化的象徵」值得深究。梅里韋瑟（Charles Merewether）主張，〈雅古爾的意象〉以及影響它的《根》皆與古墨西哥的大地儀式息息相關。門蒂耶塔在1971年與1973年兩次拜訪墨西哥之間，拜讀了帕斯（Octavio Paz）探討墨西哥文化與歷史的指南書《孤獨的迷宮》（*The Labyrinth of Solitude*, 1961），對她的創作有深刻的影響。[61] 帕斯認為，墨西哥的兩大宗教傳統天主教與阿茲提克（Aztec）節慶，皆強調「人類永恆的孤獨」可藉由死亡儀式救贖。人類可以透過獻祭與犧牲的神聖儀式，釋放剩餘的能量以及轉化成新的生命源頭，以找到自我與自然世界交流、融合的契機。[62] 梅里韋瑟指出，門蒂耶塔在筆記

---

[59] Mary Jane Jacob, *Ana Mendieta: The "Silueta" Series, 1973-1980* (New York: Galerie Lelong, 1991), p. 12. 雅各布以降，學者們相繼強調《根》對〈雅古爾的意象〉的影響，見Kaira M. Cabañas, "Ana Mendieta: 'Pain of Cuba, Body I Am'," in *Woman's Art Journal*, 20: 1 (1999), p. 14; Genevieve Hyacinthe, *Radical Virtuosity: Ana Mendieta and the Black Atlantic*, pp. 208-210.

[60] 維索指出，無論卡蘿或門蒂耶塔作品中身體長出植物的再生意象，靈感來源皆為墨西哥原住民與大眾文化中常見的生命之樹（The Tree of Life），見Olga M. Viso, "The Memory of History," pp. 50-52.

[61] Charles Merewether, "From Inscription to Dissolution: An Essay on Expenditure in the Work of Ana Mendieta," p. 93.

[62] Octavio Paz, *The Labyrinth of Solitude* (New York: Grove Press, 1961), pp. 51-52, 64.

臺大學術期刊資料庫

本與創作自述經常直接拷貝或整合帕斯書中段落與措辭，並在〈雅古爾的意象〉儀式性地展演死亡與再生。[63] 赫茨貝格（Julia Herzberg）詮釋，墨西哥作為拉丁美洲的一部分，對門蒂耶塔而言「變成另類的母土，使藝術家得以與她被迫分離的根重新連結」。[64] 佩里（Gill Perry）則結合梅里韋瑟與赫茨貝格的看法，主張門蒂耶塔作為從古巴放逐的主體，受到帕斯想法的啟發，認為拉丁美洲的大地儀式可以解決她放逐與孤獨的經驗，藉由獻祭儀式來追求自我與替代母土、母體的墨西哥之融合，可以驅逐她個人與文化的孤獨與異化感情。[65]

從1973年到1980年間，門蒂耶塔與布雷德幾乎每年夏天都到墨西哥旅行，主要在瓦哈卡河谷探索與創作。[66]〈迷宮的輪廓〉（*Silueta de Laberinto*, 1974）為門蒂耶塔在雅古爾的考古遺址創造的第二件作品，也是她以身體輪廓取代裸身的第一件，創作於古薩波特克在雅古爾的統治者宅第六院宮殿（the Palace of Six Patios）廢墟，由於宮殿遺留的大片建築石基之通道彼此相連而被稱作迷宮。[67] 從紀錄的影片停格（圖3）來看，[68] 門蒂耶塔在迷宮E院（Patio E）的地面，用從當地市集買的動物血液留下自己的身形輪廓，輪廓的雙臂向外平伸張開、末端稍微往上，但尚未繪成後來常見的雙臂平伸至手肘後垂直豎起的形象。

奧倫斯坦曾以〈迷宮的輪廓〉為例，將門蒂耶塔視作從1960年代末期開始的第二波婦女運動之下重拾史前女神崇拜潮流的代表藝術家之一。這個潮流奠基於人類學家金布塔斯（Marija Gimbutas）與雕塑家／作家斯通（Merlin

---

[63] Charles Merewether, “From Inscription to Dissolution: An Essay on Expenditure in the Work of Ana Mendieta,” pp. 97-98.

[64] Julia P. Herzberg, “Ana Mendieta the Iowa Years: A Critical Study, 1969 Through 1977,” (PhD dissertation, The City University of New York, 1998), p. 173.

[65] Gill Perry, “The Expanding Field: Ana Mendieta’s *Silueta Series*,” pp. 192-194.

[66] Olga M. Viso ed., *Unseen Mendieta: The Unpublished Works of Ana Mendieta*, p. 78.

[67] Olga M. Viso, “The Memory of History,” p. 245; Olga M. Viso ed., *Unseen Mendieta: The Unpublished Works of Ana Mendieta*, p. 78.

[68] 此作留有彩色幻燈片與手提超8毫米攝影機拍攝的影片，但並非紀錄創作過程，而是記載輪廓與環境的關係。

臺大學術期刊資料庫

Stone）等人的研究，金布塔斯以史前的考古物質文化賦予女神文明科學證據，斯通則發表《當上帝是女人時》（*When God Was a Woman*, 1976），探尋前父權體制的女神意象。[69] 當時許多女性藝術家渴望女人自己的歷史與神話，故從史前母系社會找到出口，以創作重新擁抱原始的女神意象，如芝加哥（Judy Chicago）、埃德爾森（Mary Beth Edelson）、達蒙（Betsy Damon）、施妮曼（Carolee Schneemann）與斯佩羅（Nancy Spero）……等人，她們在瞭解母系社會將大地之母視作女神之後，相繼以再創女神崇拜的靈性傳統為推動女性主義的策略。[70] 奧倫斯坦將門蒂耶塔歸入這些女性藝術家的行列，指出她將大地視作女神，藉由自身輪廓與大地女神合而為一的神奇儀式召喚大地巫術。她將〈迷宮的輪廓〉詮釋為門蒂耶塔創造的大地儀式，地面上的輪廓暗示自我的蛻變：「藉由灌注身體召喚與女神靈性的融合，並促使這樣的事件成為靈魂出竅的旅程或超自然的遊歷」。[71] 奧倫斯坦還強調：「門蒂耶塔關懷再生，她的墓穴與墳塚作品暗示物質的死亡並不意味靈性的死亡」，[72] 從這個觀點來看，〈雅古爾的意象〉亦可解讀為表演門蒂耶塔的女體與大地女神融合的巫術，她身上叢聚的雪白小花叢象徵靈性的蛻變。

---

[69] Marija Gimbutas, *The Goddesses and Gods of Old Europe, 7000 to 3500 BC: Myths, Legends and Cult Images* (London: Thames and Hudson, 1974); Merlin Stone, *When God Was a Woman* (New York: Dial, 1976).

[70] Gloria Feman Orenstein, *The Reflowering of the Goddess*, p. 76; Lucy Lippard, *Overlay: Contemporary Art and the Art of Prehistory* (New York: Pantheon Book, 1983), p. 41; Jane Blocker, *Where Is Ana Mendieta?*, p. 47; Jennie Klein, "Goddess: Feminist Art and Spirituality in the 1970s," pp. 575-602.

[71] 奧倫斯坦在這篇文章中追溯，超現實主義的女性藝術家卡靈頓（Leonora Carrington）、瓦羅（Remedios Varo）、卡蘿、菲尼（Leonor Fini）與歐本漢（Meret Oppenheim）等人，就已經創造新的女性主義神話，將女人視為宇宙所有形式生命之間的活力連結者、轉化者以及催化劑。她們「藉由重新擁有女神的力量以及全然參與她的存有（Her Being）」，為我們的時代帶來「地球的女神意識革命」。見"The Reemergence of the Archetype of the Great Goddess in Art by Contemporary Women," pp. 76, 85-86.

[72] Gloria Feman Orenstein, "The Reemergence of the Archetype of the Great Goddess in Art by Contemporary Women," p. 76.

臺大學術期刊資料庫

奧倫斯坦將女神復興運動視作生態女性主義運動的三大根源之一，強調門蒂耶塔等女性主義藝術家經常召喚孕育與撫育世界的偉大母親——女神——的象徵，以強調「作為父權之外的女性」在「宇宙創造、生育以及藝術創造」三層面連結「自然與靈性世界」，以母權制的女神神話提供拯救地球的新神話典範。[73] 可惜地是，奧倫斯坦只將門蒂耶塔的創作置入女神復興運動的脈絡看待，而忽視了她族裔根源的影響，正如布洛克批判奧倫斯坦「挪用門蒂耶塔至白種女神模式，而脫離她對大地的瞭解源自特別的古巴文化傳統，很難不將這種脫離解讀為『白種化』大地女神的意象，一種對其非洲與土著文化根源的淨化」。[74] 筆者將從多元交織的女性主義觀點來具體詮釋〈迷宮的輪廓〉的女神形象，凸顯門蒂耶塔的生態關懷乃深植於拉丁美洲連結大地儀式與大地女神的多元古老神話與傳統，她的族裔認同使她的圖像誌（iconography）有別於奧倫斯坦的白種女性中心詮釋。

學者們相繼指出薩泰里阿教對門蒂耶塔創作的啟發，包括在大地儀式中使用血液、花朵、水、火、火藥、蠟燭、灰燼等等。[75] 薩泰里阿教乃十六世紀被帶到古巴的奈及利亞奴隸後代所創造的宗教，融合了非洲約魯巴（yoruba）的宗教崇拜、天主教以及美洲原住民宗教。雖然門蒂耶塔成長於古

---

[73] Gloria Feman Orenstein, *The Reflowering of the Goddess*, p. 14; Gloria Feman Orenstein, "Artists as Healers: Envisioning Life-Giving Culture," in Irene Diamond and Gloria Feman Orenstein eds., *Reweaving the World: The Emergence of Ecofeminism* (San Francisco: Sierra Club Books, 1990), p. 279; Estella Lauter, "Review: The Reflowering of the Goddess," in *Woman's Art Journal*, 15: 2 (Autumn 1994), pp. 45-49.

[74] Jane Blocker, *Where Is Ana Mendieta?*, pp. 18-19.

[75] Mary Jane Jacob, "*Ashé* in the Art of Ana Mendieta," in Arturo Lindsay ed., *Santería Aesthetics in Contemporary Latin American Art* (Washington, D.C.: Smithsonian Institution Press, 1996), p. 197; Jane Blocker, *Where Is Ana Mendieta?*, p. 18; Gill Perry, "The Expanding Field: Ana Mendieta's *Silueta Series*," p. 195; Danielle Knafo, "Ana Mendieta: Goddess in Exile," p. 177; Elizabeth Ann Baker, "To Be Magic: The Art of Ana Mendieta Through an Ecofeminist Lens," pp. 6-7, 24-26; Leticia Alvarado, "Other Desires: Ana Mendieta's Abject Imaginings," p. 47; Florence Fitzgerald-Allsopp, "Becoming-with-Animal: Cultivating a Feminist Understanding of Human-Animal Transformation in Contemporary Performance Art," pp. 110-111; Genevieve Hyacinthe, *Radical Virtuosity: Ana Mendieta and the Black Atlantic*, p. 29.

臺大學術期刊資料庫

巴的天主教家庭，但是她小時候身邊圍繞了信奉薩泰里阿教的黑皮膚保母與女僕，從她們那邊聽到許多這個宗教的神奇故事、看到它的儀式實踐。[76] 在薩泰里阿教這個崇拜自然泛靈力量的多神信仰，活生生的大地由奧瑞夏（orisha）、也就是神靈統治，每位奧瑞夏等同於一種自然的力量，乃「阿許」（*ashé*）的人格化身。「阿許」意指「宇宙能量」（Universal Energy），[77] 乃在自然中纏繞所有活物的神聖生命力。換句話說，「阿許」乃「神靈的力量、神靈的恩典、神靈的生命力」。[78] 門蒂耶塔曾自述，她的藝術奠基於「對『宇宙能量』的信仰，運行於所有存有與物質、所有空間與時間」，[79] 這種對「宇宙能量」的想法，顯然脫胎於薩泰里阿教。在這個宗教的儀式，祭司會達到與神靈合而為一的狀態，亦即在儀式中奧瑞夏附身，祭司接收「阿許」。[80] 雅各布認為，在1970年代女神復興運動的潮流下，有第三世界（Third World）認同的門蒂耶塔嘗試從她童年所熟悉的薩泰里阿教尋求創作靈感，特別是對許多女奧瑞夏的信仰與儀式，她相信流經雙手的能量可以與「阿許」和奧瑞夏溝

---

[76] Mary Jane Jacob, "*Ashé* in the Art of Ana Mendieta," pp. 190-191; Danielle Knafo, "Ana Mendieta: Goddess in Exile," p. 177. 門蒂耶塔童年身邊黑皮膚保母與女僕對薩泰里阿教的崇信，印證了克拉克（Mary Ann Clark）所認為薩泰里阿教乃「基本上陰性的宗教，清楚地崇敬婦女的態度與實踐，像是照顧、保姆與生活伴侶的角色」，見*Where Men are Wives and Mothers Rule: Santería Ritual Practices and Their Gender Implications* (Gainesville, FL: University Press of Florida, 2005), p. 145. 門蒂耶塔的書籍收藏中包含人類學家卡布雷（Lydia Cabrera）的一些著作，卡布雷拉比門蒂耶塔早一年因卡斯楚當權離開古巴，以專研薩泰里阿教與其它非裔古巴宗教聞名，《荒野》（*El Monté*, 1954）為其代表作，被視作「那些在古巴踐行薩泰里阿教的必備指南」，見Petra Barreras del Rio, "Ana Mendieta: A Historical Overview," in *Ana Mendieta: A Retrospective* (New York: New Museum of Contemporary Art, 1987), p. 29; Mary Jane Jacob, "*Ashé* in the Art of Ana Mendieta," p. 190; Genevieve Hyacinthe, *Radical Virtuosity: Ana Mendieta and the Black Atlantic*, pp. 39, 210.

[77] Mary Ann Clark, *Santería: Correcting the Myths and Uncovering the Realities of a Growing Religion* (Westport, Connecticut, and London: Praeger, 2007), p. 32.

[78] Mary Jane Jacob, "*Ashé* in the Art of Ana Mendieta," p. 192.

[79] Ana Mendieta, "Statement," in *Cuba-USA: The First Generation* (Washington, D.C.: Fondo del Sol Visual Arts Center, 1991), p. 56.

[80] Mary Jane Jacob, "*Ashé* in the Art of Ana Mendieta," p. 192.

臺人學術期刊資料庫

通，所以常見她作品中的輪廓將雙手舉起以表達祈禱、致敬、乞靈或祝福。[81]

在〈迷宮的輪廓〉中，女體輪廓塗滿動物的血液，而血液／紅色的蛋彩在門蒂耶塔的創作生涯一直扮演十分重要的角色，[82] 展現她的女神崇拜意象具有拉丁美洲宗教文化的特殊性。門蒂耶塔的姐姐拉克爾曾經指出，門蒂耶塔知道在薩泰里阿教「血液象徵生命與力量」，她以此為靈感將藝術創作當成「使用血液來淨化她自己與／或大地」的儀式，其中大地為女神，她則是女祭司。[83] 雅各布指出，當動物在薩泰里阿教的儀式中犧牲，其血液蘊藏「阿許」，包含生命的潛力，並且為生命的象徵，所以當血液噴灑在奧瑞夏的聖石或象徵物，為強化「阿許」的靈媒，血液就在死亡、犧牲、淨化與再生的循環中無休止地流動。也就是說，當門蒂耶塔使用血液來創作與大地之母融合之時，她乃在展演「出生—死亡—再生」的儀式。[84] 此外，納福（Danielle Knafo）強調門蒂耶塔使用血液／紅色的蛋彩這個母題有多元的意涵，除了薩泰里阿教的犧牲與再生象徵之外，也與天主教基督血液的犧牲與再生象徵相關，並且連結到門蒂耶塔童年父親輸血救她的犧牲與療癒之再生記憶。[85]

門蒂耶塔的成長過程同時親炙天主教與薩泰里阿教，且薩泰里阿教本來就有天主教的影響，她創作所脫胎的拉丁美洲的獻祭儀式，可能綜合了多元的影響。在〈迷宮的輪廓〉中，門蒂耶塔將自己留在地面上的輪廓塗滿血液，追求與大地女神靈性的融合，展現一個放逐藝術家以大地為家的情懷，創造在生態世界中的儀式來處理失落、死亡與再生，正如她在1983年自述：「自從我在青春期被迫撕離家園（古巴），被逐出子宮（自然）的感情淹沒我。我的藝術是我重新建立我與宇宙連結的方式，它是回歸母體的源頭」。[86] 無論門蒂

---

[81] Mary Jane Jacob, "*Ashé* in the Art of Ana Mendieta," pp. 192, 196.

[82] 由於血液太暗且黏稠，門蒂耶塔後來經常使用紅色的蛋彩來代替血液，見Laura Wertheim Joseph, "Filmography," in Howard Oransky ed., *Covered in Time and History: The Films of Ana Mendieta* (Berkeley, CA: University of California Press, 2015), p. 225.

[83] Raquel Mendieta Harrington, "Ana Mendieta: Self Portrait of a Goddess," in *Latin American Literature and Arts*, 39 (January-June 1988), p. 39.

[84] Mary Jane Jacob, "*Ashé* in the Art of Ana Mendieta," pp. 192-195.

[85] Danielle Knafo, "Ana Mendieta: Goddess in Exile," p. 181.

臺大學術期刊資料庫

耶塔的言論或作品，皆印證了前述帕斯所著《孤獨的迷宮》之影響，她藉由展演拉丁美洲的獻祭儀式，回歸大地女神的懷抱，以療癒從古巴放逐所造成的孤獨與創傷。門蒂耶塔從創作《輪廓系列》伊始，作品中的大地女神與獻祭儀式就充滿拉丁美洲的宗教象徵，這種根植於族裔認同的差異是奧倫斯坦的「白種女神模式」所忽視的。

門蒂耶塔創作中女體輪廓經過早期的發展，在1970年代中期出現兩種常見的對稱姿態：一為兩臂皆呈V型彎曲、雙腳併攏；另一為最常見的雙臂平伸至手肘後垂直豎起、雙腳併攏，因此被稱作她作品中最典型的姿勢。

門蒂耶塔於1975年底在愛荷華郊野的老頭溪（Old Man's Creek）岸邊創作，留下一組紀錄影片，其中無論是女體輪廓或是她裸身的姿態，兩臂皆呈V型彎曲、雙腳併攏的姿勢，包括〈創始（埋於土中）〉（*Genesis (Buried in Mud)*）、〈血染的輪廓〉（*Silueta Sangrienta*）（圖4）、[87]〈阿爾瑪（靈魂），火上輪廓〉（*Alma, Silueta en Fuego*）（圖5）以及〈帶血的岩石之心〉（*Corazón de Roca con Sangre (Rock Heart with Blood)*）。門蒂耶塔以〈創始（埋於土中）〉探索自身與氣這個自然元素的關係，其紀錄短片攝於十月，一鏡到底地固定聚焦於落葉與岩石之間隱約隆起的黑土，隱約像是女體輪廓，其雙臂呈V型彎曲，裸身的門蒂耶塔則埋藏在黑土底下。門蒂耶塔輕輕地呼吸造成大地緩慢地上下顫動，並隨著黑土愈來愈快的起伏與脫落，逐漸露出她的裸身，彷彿從埋葬她的大地再生。就像〈雅古爾的意象〉的大地儀式，門蒂耶塔凸顯大地女神既為其回歸的墓地、又為其再生的子宮，將矛盾的死亡與出生融合在生態循環的意象中。

〈血染的輪廓〉拍攝於十一月，俯拍門蒂耶塔裸身仰臥於已在溪畔挖雕好的女體輪廓裡，數秒後，透過剪接切換到相同場景，卻只有空缺的女體輪廓，而後剪接切換到女體輪廓注滿血紅的液態顏料，最後畫面再次剪接切換，門蒂耶塔臉部朝下俯伏於血紅的輪廓中。門蒂耶塔與地面上女體輪廓的

[86] Ana Mendieta, "Statements (1983)," in *Unseen Mendieta: The Unpublished Works of Ana Mendieta* (Munich: Prestel, 2008), p. 297.

[87] 門蒂耶塔曾將〈血染的輪廓〉複製並重新剪輯成另一作品〈紅色顏料輪廓〉（*Silueta con Pintura Roja*, 1975），見Laura Wertheim Joseph, "Filmography," p. 225.

臺大學術期刊資料庫

互動，清楚凸顯她對女體輪廓的雙面解讀——既可看成仰望天空、亦可視作俯貼大地。

〈阿爾瑪（靈魂），火上輪廓〉亦創作於十一月，門蒂耶塔先將裁成自己身形的瓦楞紙板以白布包裹，而後將其放置在之前創作〈血染的輪廓〉所遺留的空缺輪廓中，並澆上助燃液體，於黃昏時分點燃。紀錄影片始於俯攝白色布裹女體輪廓的邊緣與上方有零星乾枯落葉，畫面上方的溪畔則堆滿落葉，然後藉由攝影機內編輯（in-camera edit）[88] 跳接至從中下方開始燃燒的布裹女體輪廓，火焰漸烈，隨風朝左方吹動，並四處蔓延、吞噬布裹女體輪廓，而後女體輪廓中下方的火焰先熄滅、悶燒成灰燼，影片戛然而止。[89] 赫茨貝格指出，在門蒂耶塔熟悉的墨西哥民俗藝術與大眾宗教意象中，雙臂彎曲上舉與烈焰兩個母題的結合，源頭為（拉丁美洲）天主教傳統中靈魂在煉獄中受火淨煉的主題。[90] 梅里韋瑟曾詳述，門蒂耶塔作品中雙臂彎曲上舉、雙腳併攏的圖像誌乃源自天主教的民間聖人阿尼瑪索拉（Anima Sola）意象，這個名稱意指「孤獨的靈魂」，相傳她站在煉獄的火焰中受苦，仍堅定地上舉拴著鎖鏈的雙臂、抬頭向天祈禱。因此，這個圖像誌「象徵失落的靈魂追求救贖，她自我犧牲的行為以及對淨化之火的順服令人肅然起敬」。[91] 雅各布則認為門蒂耶塔藉火創造接近宗教儀典的戲劇性與情感活力，可與薩泰里阿教將其視作既毀滅又給予生命的神秘再生元素連結。[92] 門蒂耶塔對拉丁美洲獻祭儀式與喪葬習俗的持續興趣，引導她探索火作為淨化與轉化靈魂的元

---

[88] Laura Wertheim Joseph, “Filmography,” p. 226.

[89] 門蒂耶塔有留下拍攝這件作品火焰燃燒殆盡的35毫米彩色幻燈片，並曾沖印成照片。

[90] Julia P. Herzberg, “Ana Mendieta’s Iowa Years, 1970-1980,” in Olga M. Viso ed., *Ana Mendieta: Earth Body, Sculpture and Performance 1972-1985* (Washington, D.C.: Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution), p. 169.

[91] Charles Merewether, “Ana Mendieta,” in *Grand Street*, 67 (Winter 1999), p. 50. 梅里韋瑟在同篇短文亦指出，門蒂耶塔於1975年下半在老頭溪陸續創作的〈花人，花身〉（*Flower Person, Flower Body*）與〈阿爾瑪（靈魂），火上輪廓〉，皆受到伊利亞德（Mircea Eliade）的著作影響，將水與火視作能量的泉源，還有在洗禮與獻祭儀式中靈魂從死亡到再生的象徵媒介，見“Ana Mendieta,” p. 49.

[92] Mary Jane Jacob, “*Ashé* in the Art of Ana Mendieta,” p. 197.

臺大學術期刊資料庫

素。[93] 她將布裹與挖空的雙重女體輪廓視作有神奇精神力量的拜物，象徵她的靈魂向天祈禱，並儀式性地替代她的靈魂受火淨化。門蒂耶塔透過在火中獻祭、毀滅與犧牲的神聖儀式，讓火焰提供釋放她靈魂的能量，而能回歸大地女神的懷抱，並且在生態循環中蛻變與轉化成新的生命源頭，因而得到救贖與再生，以祛除自身放逐的孤獨感。

門蒂耶塔再度利用〈阿爾瑪（靈魂），火上輪廓〉於溪畔留下的燒焦輪廓，創作了〈帶血的岩石之心〉。[94] 影片開始之時，景框由上往下一鏡到底捕捉門蒂耶塔裸身跪坐在焦黑的女體輪廓旁，她靜靜地看著裡頭的落葉與灰燼，幾分鐘過後，她在身邊選一塊小岩石放到輪廓的心臟位置，鏡頭逐漸拉近小岩石，她拿起右側裝著血紅蛋彩的容器，以指頭攪拌蛋彩後慢慢倒在石心上，鏡頭又逐漸拉遠，捕捉她起身步入輪廓中，而後身體往下，臉部朝下、雙臂呈V型彎曲，俯伏嵌入輪廓當中。貝斯特認為，這個影片提點了一個學者們幾乎忽略的面向：門蒂耶塔創作中的女體輪廓除了可詮釋成面對天空之外，還可解釋為親密地擁抱大地。[95] 其實，如上所述，她在〈血染的輪廓〉的影片已經明白透過先後仰臥與俯伏來展演與天、地的雙面互動，也提點出她裸身缺席的女體輪廓亦有雙面詮釋的空間。貝斯特還指出更為重要與微妙的一點：由於門蒂耶塔雙臂呈現較為接近身體的彎曲狀，凸顯了與大地的真實接觸——某種親密的私人溝通，而與門蒂耶塔更典型的雙臂平伸至手肘後垂直豎起的姿勢不同，後者傳達相對集中於女體／輪廓的抽象祈求感，前者則較為強調女體／輪廓與大地連結的具體行動，使得行動的表現性微妙地擴散至整個場景，以彰顯大地的重要性。[96]

在〈血染的輪廓〉與〈帶血的岩石之心〉中，關於象徵血液與心臟的母

---

[93] 引自Guy Brett, “One Energy,” in Olga M. Viso ed., *Ana Mendieta: Earth Body, Sculpture and Performance 1972-1985* (Washington, D.C.: Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution), p. 186.

[94] 梅里韋瑟錯將〈帶血的岩石之心〉視作這系列的第一件作品，其實乃是回收〈阿爾瑪（靈魂），火上輪廓〉的最後一件作品，見“From Inscription to Dissolution: An Essay on Expenditure in the Work of Ana Mendieta,” pp. 114-115.

[95] Susan Best, “The Serial Spaces of Ana Mendieta,” p. 70.

[96] Susan Best, “The Serial Spaces of Ana Mendieta,” p. 70.

臺大學術期刊資料庫

題，亦可解讀為從天主教與薩泰里阿教的圖像誌汲取養分。門蒂耶塔曾於瓦哈卡市（Oaxaca City）的首要酒店（Hotel Principle）屋頂創作《無題》（*Untitled*, 1973），以白床單包裹她的身體，請布雷德灑上動物血液，並將動物心臟置於胸部位置。赫茨貝格認為，這個作品的圖像誌乃受墨西哥豐富的天主教傳統影響，令人想起白色裹屍布中的耶穌與聖心（Sacred Heart）。[97] 筆者認為，〈帶血的岩石之心〉為這類天主教圖像誌的變奏，與血液和心臟的犧牲與再生象徵相關。而且，門蒂耶塔在此作更為主動的展演，像是正在進行通靈儀式的薩泰里阿教女祭司，在自然中創造有神奇與精神力量的拜物，以血液與心臟的象徵獻祭，藉由淨化儀式強化她與大地女神的「阿許」融合，展演「宇宙能量」的循環、轉化與再生。綜觀這系列短片，門蒂耶塔受拉丁美洲的喪葬與獻祭儀式啟發，象徵性地展演死亡與生命的交纏，女體輪廓既為墓穴、又為子宮的意象。她的作品成為犧牲與繁殖、死亡與再生的中介（liminal）場域，展演回歸大地以重新潤澤生命，藉由不斷創造儀式來療癒她離鄉的失落感。

門蒂耶塔創作中最典型的女體／輪廓姿勢為雙臂平伸至手肘後垂直豎起、雙腳併攏，最常見於1970年代中期的許多著名作品。譬如，在1976年夏天，門蒂耶塔於墨西哥瓦哈卡州的拉文托薩（La Ventosa）海岸創作了兩件〈無題：輪廓系列，墨西哥〉（*Untitled: Silueta Series, Mexico*），以35毫米彩色幻燈片紀錄它們短暫存在的過程，女體輪廓皆呈現這個最典型的姿勢：在其中一件（圖6～8）中，她選擇在海水與沙灘的交界處，用模具將她身體的輪廓壓印在沙灘上，並填入血液般的紅色蛋彩；在另外一件中，她則在沙上畫出身體的輪廓，上面滿覆紅花。

門蒂耶塔創作中最典型的姿勢，蘊含了多種可能的圖像誌源頭。門蒂耶塔曾自述其靈感來源：「當我剛開始以這種方式工作，我感到非常強烈的天主教連結，但當我繼續工作，我感到更接近新石器時代」。[98] 從手勢來看，上述赫茨貝格、梅里韋瑟所指稱雙臂彎曲上舉、雙腳併攏的圖像誌，應該涵蓋兩臂皆呈V型彎曲、雙臂平伸至手肘後垂直豎起這兩類。因此，後者亦可

[97] Julia P. Herzberg, “Ana Mendieta’s Iowa Years, 1970-1980,” p. 160.

[98] Linda Montano, “An Interview with Ana Mendieta,” in *Sulfur*, 22 (Spring 1988), p. 66.

臺大學術期刊資料庫

解讀為來自拉丁美洲天主教民間傳統的阿尼瑪索拉姿態，展現在煉獄中受火淨煉的「孤獨的靈魂」之順服、犧牲、祈禱以及追求救贖。[99] 在新石器時代的影響方面，她曾表示自己的作品「令人想起史前對無處不在的女性力量之信仰，她身體的部分使地球變成活著的生物，基本上我的作品乃重新復甦於人類心靈中運轉的原始信仰」，[100] 她從在古巴度過的童年開始，就對原始藝術與文化著迷，[101] 並且早在接觸1970年代的女神復興運動之前，就已經在大學部修習原始藝術、非洲藝術與人類學等等課程，從中探索史前的藝術與文化，以及古代文明對自然的崇拜。[102] 貝斯特認為，門蒂耶塔將史前文化的啟發與她感興趣的薩泰里阿教和拉丁美洲的民俗文化連結，將自然的陰性力量與大地女神連結，並尊崇充滿神靈的水、火、土、氣四元素，故這個最典型的姿勢展現向她自己、大地女神、四元素、相機或我們的祈求感。[103] 貝斯特還表示，若從女神復興運動的脈絡來看，[104] 埃德爾森與施妮曼等人挪用雙臂

[99] 根據亞森特（Genevieve Hyacinthe）的研究，門蒂耶塔在愛荷華大學修習珀羅（John Perreault）教授的藝術理論課程，曾以墨西哥畫家塔馬約（Rufino Tamayo）為期末報告主題。塔馬約的創作混合了前哥倫布、非洲、墨西哥與歐洲的現代繪畫，實驗性地描繪雙臂平伸至手肘後垂直豎起的簡化人物，如《十字架人》（*The Man of the Cross*, 1975），亦可能對門蒂耶塔作品中最典型的姿勢有所啟發。見Genevieve Hyacinthe, *Radical Virtuosity: Ana Mendieta and the Black Atlantic*, pp. 117-118.

[100] Ana Mendieta, “A Selection of Statements and Notes,” p. 71.

[101] Ana Mendieta, “Artist’s Statement, Exhibition: Ana Mendieta: *Silueta* Series 1977, 5-23 Dec. 1977, Corroboree: Gallery of New Concepts, University of Iowa,” p. 194.

[102] Olga M. Viso, “The Memory of History,” p. 45; Genevieve Hyacinthe, *Radical Virtuosity: Ana Mendieta and the Black Atlantic*, p. 28. 關於古代文明對自然的崇拜，阿爾瓦拉（Leticia Alvarado）甚至以約尼的（yonic）圖形來形容門蒂耶塔的女體輪廓，約尼為印度教的雪山神女，其圖形為象徵女性外陰部的崇拜符號，見“Other Desires: Ana Mendieta’s Abject Imaginings,” p. 26.

[103] Susan Best, “The Serial Spaces of Ana Mendieta,” pp. 68-70. 在古巴原住民信仰方面，貝斯特引維索的研究，指出門蒂耶塔創作當時可以在瓦哈卡州的市場與商店看到相同姿勢的大地與自然精靈。見Susan Best, “The Serial Spaces of Ana Mendieta,” pp. 68-70; Olga M. Viso, “The Memory of History,” p. 61.

臺大學術期刊資料庫

平伸至手肘後垂直豎起的女神姿勢，並將其轉化為「歡慶女性力量、活力與神性」，因此對一些當時觀眾而言，門蒂耶塔這個姿勢的原始宗教意涵會減弱。[105] 整體觀之，門蒂耶塔將上述神話源頭翻譯與再造為己所用，這個最典型姿勢的意涵擺盪在多種可能性之間。

從多元交織的女性主義來看，這兩件〈無題：輪廓系列，墨西哥〉皆與海水密切相關，水域乃薩泰里阿教的主要神靈之一葉瑪亞（Yemayá）女神統治的聖域，她是婦女的守護神，崇拜者將裝在容器的花朵投入水中獻祭。[106] 門蒂耶塔童年受到黑皮膚保姆與女僕的熏陶，對她們信仰的薩泰里阿教葉瑪亞女神十分熟悉。[107] 所以這兩件作品中女體輪廓的最典型姿勢，也就是雙臂平伸至手肘後垂直豎起、雙腳併攏，可視作正仰臥向大地女神、葉瑪亞女神表達順服、犧牲、祈禱，或是正俯伏表達對她們的臣服、接觸、溝通與連結。並且，女體輪廓上的紅色蛋彩或紅花，可解讀為門蒂耶塔汲取自拉丁美洲獻祭儀式的靈感，以象徵血液的紅色蛋彩或紅花召喚神奇的「阿許」，通過奉獻與淨化的儀典，催化與強化她的輪廓與大地女神、葉瑪亞女神的靈性融合，以祈求邁向救贖與再生的旅程。

門蒂耶塔曾經表達了她想「回歸母親的源頭」之創作意圖：「經由創作

---

[104] 維索推斷，門蒂耶塔看到埃德爾森作品中雙臂平伸至手肘後垂直豎起的女神姿勢，最早可能在1975年2月，利帕德受邀至愛荷華大學搭配幻燈片演講「女人的作品」。貝斯特將1975年初夏創作的〈花人，花身〉（圖10）看作門蒂耶塔確切使用這個姿勢的第一件作品，因而推論她部分受看過埃德爾森作品的影響。筆者認為，貝斯特誤看了花人的姿勢——雙臂屈曲向下，而非雙臂平伸至手肘後垂直豎起。見Olga M. Viso, “The Memory of History,” p. 247; Susan Best, “The Serial Spaces of Ana Mendieta,” p. 81.

[105] Susan Best, “The Serial Spaces of Ana Mendieta,” pp. 68-70.

[106] Mary Jane Jacob, “*Ashé* in the Art of Ana Mendieta,” pp. 195-196; Charles Merewether, “From Inscription to Dissolution: An Essay on Expenditure in the Work of Ana Mendieta,” p. 129; Genevieve Hyacinthe, *Radical Virtuosity: Ana Mendieta and the Black Atlantic*, pp. 245-247.

[107] 除了這個作品的命名之外，以下資訊可知門蒂耶塔對葉瑪亞女神的熟悉：雅各布指出，門蒂耶塔至少曾經創作過五個版本的《給奧洛昆—葉瑪亞的符咒》（*Incantation to Olokun-Yemayá*）；她於1978年3月21日在紐約布魯克林的富蘭克林熔爐文獻庫（Franklin Furnace Archive）的展覽，就取名「影片與《夜晚，葉瑪亞》」（Filmworks and “*La Noche Yemayá*”）。見Mary Jane Jacob, “*Ashé* in the Art of Ana Mendieta,” p. 195; Stephanie Rosenthal ed., *Ana Mendieta: Traces*, p. 196.

臺大學術期刊資料庫

大地／身體作品，我與大地合而為一，像是被自然包含，在原初庇護所子宮中的後像（after-image）」。[108] 後像乃人類眼睛受到視覺刺激後，在眼前出現的殘留影像，她以這個詞彙敏銳地點明她的創作乃為修補失落而作。納福曾以佛洛伊德的「重複的衝動」概念，詮釋門蒂耶塔在《輪廓系列》創作超過200件的作品，認為她一再創造並體驗與自然交融的海洋般的感受（oceanic feeling），以作為控制和母親、母土分離創傷之防衛嘗試，也就是以重複的行動展演與母親子宮「共生的（symbiotic）重圓」之渴望，在隱喻的層面達到與失落客體短暫的連結。然而，這些作品短暫即逝的品質，亦表現出此連結之脆弱，所以需要不斷地弭平創傷。[109] 納福所說的海洋般的感受出自佛洛伊德（Sigmund Freud）所紀錄他的朋友羅蘭（Romain Rolland）的說法，羅蘭以此詞彙描繪了所有宗教所涵蓋的基本衝動——人類渴望能體驗到「『永恆』的感覺，對某物無邊無限的感受——彷彿它是『海洋般的』」。[110] 在這兩件〈無題：輪廓系列，墨西哥〉中，門蒂耶塔選擇在沙灘的漲潮線創造女體輪廓，其中軸幾乎與從右邊沖刷而來的海浪平行，並以彩色幻燈片紀錄在海水不斷潮來潮往的過程，女體輪廓一再受潮水沖刷，逐漸解體並融入海水。門蒂耶塔曾經自述幼年就開始與沙灘、海水親密互動：「我有一張自己七歲大的照片，在沙灘上爬。我們在那兒有房子，而且我從早上7:30到下午2:00會在外頭，……在水裡或沙上」。[111] 她在這兩件作品中，藉由創造了融入沙灘、海水的女體痕跡，重溫小時候身體所體驗的海洋般的感受，沉浸於永恆的大

[108] Ana Mendieta, “A Selection of Statements and Notes,” p. 71.

[109] Danielle Knafo, “Ana Mendieta: Goddess in Exile,” pp. 174, 176, 178-179.

[110] Sigmund Freud, “Civilization and Its Discontents (1930),” in James Strachey trans., *Civilization, Society and Religion: Group Psychology, Civilization and its Discontents and Other Works* (Harmondsworth: Penguin, 1985), p. 251. 貝斯特與納福皆曾提及，門蒂耶塔想與大地合而為一的渴望，乃佛洛伊德所提及的海洋般的感受，但並未以這兩件〈無題（輪廓系列，墨西哥）〉作分析，見Susan Best, “Ana Mendieta: Affect Miniaturization, Emotional Ties and the *Silueta Series*,” in *Visualizing Feeling: Affect and the Feminine Avant-Garde* (London: I B Tauris, 2011), pp. 103-104; Danielle Knafo, “Ana Mendieta: Goddess in Exile,” p. 179.

[111] Linda Montano, “An Interview with Ana Mendieta,” p. 65.

臺大學術期刊資料庫

地子宮潮來潮往之復原韻律與更新力量，以療癒她離鄉的孤獨與創傷。

門蒂耶塔在1984年曾經表示，她過去十年的作品，「作為自然與神話般的女體的對話，……與1970年代的大地藝術以最如實的（literal）意味使用自然相反，我的目的與興趣根植於自然的象徵意義。……」。⑫ 筆者奠基於探討門蒂耶塔創作象徵意涵的豐富文獻，在本節凸顯門蒂耶塔受到帕斯《孤獨的迷宮》的啟發，從多元的拉丁美洲宗教文化汲取養分，包括薩泰里阿教、民俗文化與天主教之等等，在《輪廓系列》追求與拉丁美洲的大地女神融合，不斷展演「出生—死亡—再生」的獻祭儀式，以救贖自青少女時期遷徙離鄉的孤獨感。筆者將在下兩節開拓性地探討，正因門蒂耶塔創作中與眾不同的拉丁美洲宗教文化底蘊，使得她在1970年代就展現先驅性的女性主義生態關懷與觀點。

三、女性與生態的時間

在《輪廓系列》的影片與系列攝影（幻燈片）中，門蒂耶塔展現她的身體／輪廓逐漸融入水、火、土、氣這些自然元素，在時間的過程適應自然環境的物質與運動。在許多展現自然世界中女體輪廓的作品，女體痕跡逐步消解，甚至轉化成不同的形態，終至消失於生態的修復與再生循環當中。筆者曾回顧，歐姆斯引用埃爾塞瑟的生態的時間觀點，一方面指出影片中門蒂耶塔的身體／輪廓適應自然環境緩慢的運動，乃融入自然世界的生態的時間，另一方面凸顯觀者在展場遇見門蒂耶塔的紀錄短片之時，可因調整步調去體驗影片中較為緩慢的生態的時間，而暫時脫離現代世界的忙亂生活步調。筆者在這一節將援引梅勒具性別觀點的生態的時間概念，進一步開展歐姆斯所未竟的生態女性主義解讀，特別是這些紀錄影片與系列影像所展現女性與生態療癒的關係。並且，埃爾塞瑟或歐姆斯所說的生態的時間，皆止於強調其緩慢的面向，梅勒的概念則還凸顯其核心面向——修復與再生的力量，這個

⑫ Stephanie Rosenthal ed., *Ana Mendieta: Traces*, p. 224.

臺大學術期刊資料庫

面向也經常出現在《輪廓系列》。

梅勒從社會建構的角度說明，人類在經濟與社會文化發展的歷程，如何建立性別與生態之間的關係。她引用里夫金（Jeremy Rifkin）的看法，指出人類從狩獵與採集資源、到使用農業的資源、再到運用非再生能源，以愈來愈加速的步伐遠離地球之生物的與生態的韻律，以致於人類社會與地球在最近幾百年面臨「時間戰爭」：人類征服與破壞生態的時間，也同時陷入生態失控的危險。里夫金因而呼籲，人類的時間應該重新與生態的時間結盟，也就是移情於地球生物的與生態的步調。梅勒從性別的角度凸顯里夫金說法的盲點，強調他未曾察覺人類的時間是性別分化的：「加速了此旋風的是男人，但他們所使用的燃料是女人的時間」。也就是說，里夫金所謂人類的時間是男人的時間，其瘋癲的高速發展步調，造成人類與地球生態的時間斷裂，也與女人之生物的時間（biological time）以及生態的時間分裂，導致人類失落了與地球的永續性之間的連結。[113]

梅勒指出：「生態的時間是非人的自然之生態永續性步調，生物的時間再現生命的循環以及人類的身體補給步調」。她認為女人與生物的時間以及生態的時間有特別的關係：在生物的領域，女人通常負擔複製人類生命的相關工作；在生態的領域，尤其是在維生社會（subsistence society）中，女人通常負責從大地採集資源以滋養生命，並避免因過度耗竭資源而導致食物來源匱乏，以確保大地的永續性。[114] 梅勒強調，女人在生物上或生態上認同自然，並非奠基於女人與自然本質上的親近，而是繫於女性社會位置的變遷。她物質性地分析，在現代資本主義—父權體制底下，男人手上有充份的社會空間與「自由」時間，乃自律的個人，反之女人則因義務、愛、暴力或害怕喪失經濟支持，而受限於生物生殖與生態生產領域之義務性勞動，在這樣的男性主宰社會「對女人工作的物質性剝削，經常是無償的」。[115]

梅勒認為，從生態女性主義的政治經濟學角度來看，當代經濟由男性經

[113] Mary Mellor, *Breaking the Boundaries: Towards a Feminist Green Socialism* (London: Virago Press, 1992), pp. 260-261.

[114] Mary Mellor, *Feminism and Ecology*, p. 189.

[115] Mary Mellor, *Feminism and Ecology*, pp. 169, 189.

臺大學術期刊資料庫

驗的經濟所主宰，「經濟的男人違反的乃身體與自然的世界，也就是生態的與生物的時間的世界」。她強調：「生物的時間之排除意味經濟系統不再根植於人類存在的身體的真實」，這樣的經濟系統脫離「在女人的工作所表達身體生命的日常循環以及人類生命的循環」，也與生態系統「復原人類行動造成的效果」之更新、修復與補足之生命與生態的時間循環脫節。⑯ 梅勒主張：「假如我們要與生態的時間協調，也就是與生態永續性的時間尺度協調，社會所創造的經濟系統的時間將必須拋棄」。⑰ 由於在人類歷史的進程，大部分女性與自然連結的生命經驗，使得她們不像男人與自然對立，故在環境危機的時刻，她們可扮演人類社會中介者與行動者的角色，感召全人類共同分享女性原來的生態的與生物的時間之責任，一起分擔人類身體的生、老、病、死各階段之生物性（再）生產之生命循環，以及順應自然休息與恢復的演替步調，以復原人類活動對生態造成的影響。⑱

筆者將先從門蒂耶塔的言論出發，呈現她具有性別觀點的生態觀，而後以梅勒的生態的時間概念詮釋她的作品。門蒂耶塔曾經批評男性藝術家「強加自己」在自然之上，⑲ 也曾駁斥男性對被殖民者與大地的宰制：「為了建立他凌駕自然的帝國，男人迄今必須主宰其他人類，並且對待部分的人類為客體」，這種帝國主義「同時對人類與自然已經產生不利的影響」。⑳ 門蒂耶塔反對男性（藝術家）主宰與侵佔自然的想法，並將《輪廓系列》視作「找到我的位置、我在自然脈絡的追求」，連結反帝國的姿態以及追尋與生態的另類關係——「自動地浸沒以及完全地與自然認同」，也就是順服大地、與大地合而為一。㉑ 她亦曾指出自己的創作與史密森（Robert Smithson）

⑯ Mary Mellor, “Ecofeminist Political Economy,” in *International Journal of Green Economics*, 1: 1/2 (2006), p. 143.

⑰ Mary Mellor, “Women, Nature, and the Social Construction of ‘Economic Man’,” in *Ecological Economics*, 20: 2 (1997), pp. 137-138.

⑱ Mary Mellor, *Breaking the Boundaries: Towards a Feminist Green Socialism*, pp. 261-262.

⑲ 引自Kittredge Cherry, “Mendieta Incorporates Herself, Earth and Art,” in *The Daily Iowan* (6 December 1977), p. 7.

⑳ 這段話的前半，亦出現在另一場演講，見Ana Mendieta, “Personal Writings: Art and Politics,” pp. 167, 171.

臺大學術期刊資料庫

所代表男性地景藝術家作品的差異，並且批評他具有霸權色彩的藝術實踐：

> 我正在以不同的方式重新定義自然，以及作用於自然的文化，它是不同類型的地景作品。我正想到男人們，史密森以及那些人。假如你可以看到史密森的作品，……，並看《螺旋狀的防波堤》（*Spiral Jetty*）的照片，你……會說「哇」！嗯，如果你看全部作品，他的回顧展——他殘酷地對待自然，他使用它。[122]

門蒂耶塔指責史密森的作品彰顯人類對自然的主宰與剝削，[123] 並表明自己的創作有所不同。斯佩羅在1992年主張「安娜沒有在大地亂鬧，以控制或主宰或創造權力與權威的偉大紀念碑」，[124] 亦言簡意賅地呼應門蒂耶塔的說法。

從筆者前面對《輪廓系列》的分析可知，相對於男性地景藝術家視大地為專有專用、如里程碑般勞師動眾的地景藝術，門蒂耶塔的作品幾乎可稱為單獨創作，需要時才由一個助理或少數人協助，通常由她自己紀錄，有時則請布雷德拍攝。門蒂耶塔曾在受訪時表明：「我有特別的工具，而且堅持單獨工作」，[125] 自從她開始以自己身體的模具創作，她甚至可以獨立創作。[126] 並且，它們尺寸小，謙卑地展演女體或其輪廓暫棲而後融入大地。門蒂耶塔強調，相對於史密森創作時對自然生態的侵略性姿態，她的作品「乃人的規模，而且它真的是關於完全不同的主導精神，它像是與新石器時代精神連結，而不

---

[121] Ana Mendieta, “A Selection of Statements and Notes,” pp. 70-71. 筆者所回顧格斯多芙對照門蒂耶塔創作與男性地景藝術家的生態女性主義藝評，可以印證這個說法。

[122] Joan Marter, “1 February 1985: Joan Marter and Ana Mendieta in Conversation (edited excerpt),” p. 231.

[123] 基尼斯（Robert Louis Chianese）曾在2013年直言《螺旋狀的防波堤》（1970）對生態的污染與破壞，並表示這件作品若規劃於他寫作當時，即使將在私人土地創作，也過不了環評，見“Spiral Jetty: Changeable, Perhaps Even Erasable, Permanent Should Earth Art Be?,” in *American Scientist*, 101: 1 (January-February 2013), no pagination.

[124] Nancy Spero, “Tracing Mendieta,” in *Artforum* (April 1992), p. 77.

[125] Linda Montano, “An Interview with Ana Mendieta,” p. 66.

[126] Harriet Hawkins, “Chap. 7 Points of Contact: The Geographies of Ana Mendieta’s Earth-Body Works,” in *For Creative Geographies: Geography, Visual Arts and the Making of Worlds* (London and New York: Routledge, 2014), p. 232.

臺大學術期刊資料庫

是工業的精神」，⑫⑦ 而「我們今日最先進的科技社會們已經因強加科技於自然，而幾乎破壞了自然」。⑫⑧ 門蒂耶塔所對比男性、科技對自然的宰制與破壞以及女性、新石器對大地的順服、認同，已經具有前述梅勒所分析性別與生態關係的概念雛形。

門蒂耶塔在創作《輪廓系列》不久，就著手探索女體／輪廓與自然世界的歷時互動，由於這些大地—身體藝術短暫即逝，體驗與探討它們必須依靠捕捉這些女體／輪廓與大地相互作用的紀錄影片或／與系列攝影。⑫⑨ 筆者同意佩里的看法：在原始展演的缺席之下，紀錄影像取代已經消失的身體或輪廓，成為另外的「藝術物件」，甚至可說是變成作品。⑬⓪ 因此，筆者以下探討《輪廓系列》所展現門蒂耶塔對女性與生態的時間的觀點時，除了分析影

⑫⑦ Joan Marter, “1 February 1985: Joan Marter and Ana Mendieta in Conversation (edited excerpt),” p. 231.

⑫⑧ Ana Mendieta, “Extracts from a Lecture by Ana Mendieta, Delivered at Alfred State University, New York, September 1981,” in Stephanie Rosenthal ed., *Ana Mendieta: Traces* (London: Haywood Gallery, 2013), p. 208.

⑫⑨ 只有極為少數的觀眾參與門蒂耶塔在原初場域的創作，而且紀錄影像幾未顯露與觀眾的互動。

⑬⓪ Gill Perry, “The Expanding Field: Ana Mendieta’s *Silueta Series*,” p. 158. 門蒂耶塔生前只展覽過彩色照片（沖印自彩色幻燈片）、黑白照片（部分沖印自彩色幻燈片）以及極少數影片，也曾在自述中表示，由於場景中的創作最終被大地收回，「彩色照片是捕捉作品精神的一種方式」。由於錄像藝術（Video Art）在1970年代才開始出現於藝術展覽的空間，門蒂耶塔又不幸在1985年過世，她尚未能對紀錄影片表達作品精神的潛能有足夠的瞭解。所幸門蒂耶塔留下超過200件的紀錄影片，在千禧年之後，有關她的幾場大型回顧展也釋出少數影片。更重要地是，安娜・門蒂耶塔遺產收藏處製作了高品質的影片，在2015年交由盧卡斯（Lynn Lukkas）與歐瑞斯基（Howard Oransky）舉辦了「覆蓋於時間與歷史中：安娜・門蒂耶塔的影片」（Covered in Time and History: The Films of Ana Mendieta）巡迴展，代理安娜・門蒂耶塔遺產收藏處的勒隆藝廊也於次年舉辦了「安娜・門蒂耶塔：實驗與互動影片」（Ana Mendieta: Experimental and Interactive Films）展，使得她的大量大地—身體藝術得以影片紀錄的方式為人所認識，且開啟了詮釋這些影片藝術表現的可能性。此外，安娜・門蒂耶塔遺產收藏處亦極費心力地過濾她的大量幻燈片檔案，開始沖洗成照片販賣，稱做遺產照片（estate prints），以與門蒂耶塔自己沖印的生前照片（lifetime prints）區分，這些單一或系列性遺產照片亦已經成為許多美術館的收藏品，益增世人對她創作豐富性的認識。見Ana Mendieta, “A Selection of Statements and Notes,” p. 70; Sherry Buckberrough, “Ana Mendieta’s the *Silueta Series* (1973-1980),” pp. 149, 154.

臺大學術期刊資料庫

片與系列攝影所紀錄的大地—身體藝術，亦將分析它們的媒介特色如何影響她所表達的女性與生態復原的關係。

〈小溪〉（*Creek*, 1974）的紀錄影片由布雷德以固定的長鏡頭俯攝，（圖9），[131] 門蒂耶塔的裸身位居景框中央，頭朝右下、腳朝左上俯身浸入墨西哥瓦哈卡州的聖菲利浦溪（San Felipe Creek）河床，景框左方郁郁葱葱的灌木叢間可見岩石，右上方則為溪畔泥地與大石，清澈的溪水從景框右下朝左上方流洩，輕柔地沖刷著她的身體，灌木參差的枝葉也掩映著她的下半身。門蒂耶塔沉浸於溪水流動的韻律中，神秘地側頭朝左上方觀看，她的雙腳幾乎併攏，雙臂已經呈現1970年代中期的V型彎曲雛形，但相對較為上提、且左臂貼近臉部，在影片開始24秒時，她將左上臂稍微向外且向上移動，展現了與河床的真實接觸與溝通。由於靜止的長鏡頭、溪水不變地流動以及她微小的動作，產生靜態的緩慢感。

門蒂耶塔曾在訪談中表明：「……當我繼續工作，我感到更接近新石器時代，現在我相信水、氣與土，它們都是神靈，它們也訴說，我與甘甜的水之女神連結」。[132] 以歐姆斯提出的生態的時間觀念來解讀，她在影片中適應並融入水之女神的律動，體驗自然世界生態的時間之徐徐韻律；當觀者在展場經歷影片放映，亦可能擺脫快速的日常生活，隨著波光粼粼的溪水不斷流過她的身上、往景框上方泛起一波波的漣漪，而調整步調去領會影片中靜謐的生態的時間之舒緩變化。

約從1975年開始，門蒂耶塔大都以女體印跡或塑形取代身體，這些與她尺寸相同的女體輪廓與水、火、土、氣這些自然力量交流，並隨著自然環境的變化而融入生態消解與再生的循環。門蒂耶塔在1975年初夏於愛荷華郊外的老頭溪創作了〈花人，花身〉（*Flower Person, Flower Body*）（圖10）。她在以樹枝綁的方形木筏上覆蓋玫紅絨布，其上以白色與粉色花朵排成女體的形狀，花人的雙臂向下置放於身體的兩旁，尚非她作品中常見的兩種姿態。[133] 在六分鐘的影片紀錄中，[134] 門蒂耶塔以橫搖鏡頭俯拍木筏順溪往下

[131] Laura Wertheim Joseph, “Filmography,” p. 216.
[132] Linda Montano, “An Interview with Ana Mendieta,” p. 66.

臺大學術期刊資料庫

漂流，每當木筏漂出景框，就再度以橫搖鏡頭俯攝其入鏡，接續捕捉木筏隨著水流的律動搖晃與漂蕩前行，木筏漸行漸沉，花體開始漂浮河面，從凝聚的形式逐水流而徐徐散離，最終特寫木筏與絨布緩緩沉入水中、花人形體殘落。[134] 門蒂耶塔將自身的花形輪廓放流，其靈感可能來自（上一節所述）童年熟知的葉瑪亞女神的獻祭儀式，花人代替她與女神融合，隨著水流的韻律逐漸散落、浸沒，回歸自然的生態的時間。

從觀者在展場邂逅此紀錄影片循環放映的經驗來解讀，歷時性的影片亦可稱作後像，可以彌補在場域中短暫即逝的女體輪廓所蘊含的雙重消失：以花人來取代門蒂耶塔缺席的身體，卻又消逝於生態的更新力量與再生循環當中。換句話說，影片一方面成為觀者眼前隱含強烈失落感的幽靈影像，另一方面卻因循環播放而使得創造、變化與消失的過程可以神奇地重複，邀約觀者經歷花人一再回歸生態的再生循環當中，體驗這些創作一再迴返的「來生」（after-life）。這種女體／輪廓於生態的時間當中不斷再生的效果，也可在上一節討論過的作品看到。譬如，在〈創始（埋於土中）〉中，循環放映的紀錄短片看起來彷彿埋葬的女體不斷於生態的循環再生。在〈阿爾瑪（靈魂），火上輪廓〉中（圖5），影片循環播放使觀者有熄滅的火焰一再重新燃燒的印象，強化了火焰作為摧毀與更新生命的自然力量之聯想。

在〈無題：輪廓系列，墨西哥〉（圖6～8）中，系列攝影紀錄經常一起展示，具體化了貝克（George Baker）所指攝影在二十世紀的新社會用途：不再以單一照片傳達「石化或靜止」的特色，而是以多張照片的消費「將攝影的

---

[133] 梅里韋瑟與貝斯特皆將花人的姿勢誤看為雙臂上舉，見Charles Merewether, “From Inscription to Dissolution: An Essay on Expenditure in the Work of Ana Mendieta,” pp. 109-110; Susan Best, “The Serial Spaces of Ana Mendieta,” p. 81.

[134] 這件作品的影片有短版與長版，有些學者認為門蒂耶塔經常在同一地點創作多件作品，這兩個有些差異的影片亦為兩件不同作品，見Laura Wertheim Joseph, “Unfinished Processes: Going Back and Reeling Forward in the Films of Ana Mendieta,” in Howard Oransky ed., *Covered in Time and History: The Films of Ana Mendieta* (Berkeley, CA: University of California Press, 2015), p. 195.

[135] 根據門蒂耶塔在1981年的演講，雖然影片未完全紀錄，最終木筏最沉沒水中、花人解體消失，見Laura Wertheim Joseph, “Filmography,” p. 224.

臺大藝術期刊資料庫

能指（signifier）推入運動」，使其「進入一連串與系列的美學組織」。[136] 這系列攝影紀錄透過系列編排產生歷時敘事，以凸顯融入沙灘、海水的女體痕跡曾經存在、卻已經不在，所展現的短暫過程已然發生、並早在生態的時間當中消失無蹤。然而系列性的照片尚有另外一面，它們皆可一看再看，帶出這個回歸大地的過程可以一再發生，因而與上述紀錄影片的循環放映類似，可以詮釋成隱喻梅勒所說女性「再現生命的循環」的生物的時間不斷連結與融入生態的時間，感召觀者分享它們所體現的生態的時間，維護自然生態的復原韻律與再生循環。

門蒂耶塔認為自己的創作與新石器時代的精神聲氣相通，從拉丁美洲崇拜自然泛靈力量的原始信仰汲取靈感，尊崇水、火、土、氣等自然元素皆為神靈，一再展演調整自己的身體以順應自然元素的流變，或是展現她的輪廓融入自然的韻律，甚至逐漸消失於自然的再生循環當中，以順應生態的更新、復原與療癒力量。當觀者在展場遭遇這些紀錄影片之時，有時隨著其中靜止的長鏡頭、重複的自然運動以及微小的女體動作，而調整步調去體驗女體融入生態的時間之緩慢變化；有時隨著紀錄影片的循環播放，或隨著一看再看系列攝影紀錄，感知這些媒介所產生女體／輪廓與自然生態的循環敘事，體驗梅勒所說女性的生物的時間不斷回歸生態的時間的再生循環，並「與生態永續性的時間尺度協調」，以對抗男性主導的工業精神對自然的主宰與破壞，並重新彌合瘋狂快速的經濟的時間所切斷與生態系統循環與復原的連結。

亞森特（Genevieve Hyacinthe）曾經強調，雖然門蒂耶塔的「作品一般為小尺寸，按她自己五呎高的身體尺度展現」，但是「在情動力的（affective）層次擁有巨碑性」。[137] 雖然，筆者認為不需以「巨碑性」這個形容男性地景藝術家作品的字眼來比擬門蒂耶塔作品的情動力，但卻同意它們擁有獨特的感召力量。從接受美學的角度來看，坎普（Wolfgang Kemp）提出「空缺」（the *blank*）或「不確定美學」（the aesthetics of *indeterminacy*），主張藝術作

[136] George Baker, “Photography’s Expanded Field,” in *October*, 114 (Autumn 2005), pp. 125-126.

[137] Genevieve Hyacinthe, *Radical Virtuosity: Ana Mendieta and the Black Atlantic*, p. 182.

臺大學術期刊資料庫

品中的「空缺」，由於其意義的不確定性，會引發觀者在心中建構、填補與闡釋作品的意義。[138] 即使是在創作《輪廓系列》早期，門蒂耶塔還現身於作品中，她就以巧妙的手法躲避個人性的顯露，如遮蔽臉部或背對觀者，像是〈雅古爾的意象〉與〈小溪〉。從〈迷宮的輪廓〉、〈花人，花身〉以降，門蒂耶塔創作許多以她的輪廓替代身體的作品，前文曾說明她自述這個轉變乃因「想要作品愈開放愈好，並且為了它能有層次」，也就是藉由作品中個人特徵的缺席，形成坎普所指的「空缺」，這些女形的「空缺」會誘發觀者豐富多元的想像、認同與投射。

沃克（Joanna Walker）曾經指出，《輪廓系列》中的女體輪廓「是準（pseudo）自我肖像，但它們亦一樣可被詮釋成女性標記的普遍化『象徵』」。[139] 換句話說，門蒂耶塔的「準自我肖像」除了隱然地再現自我之外，還藉由個人特徵的缺席，導向女性在社會建構的歷程中的普遍化特色之解讀，如梅勒所主張女性總是與「生態永續性的時間尺度協調」。戈普尼克（Blake Gopnik）的評論則點出這些普遍化特色可更為開放地召喚觀者，他認為這些女體輪廓「乃仰臥女性形式的通用記號或圖像（icon），……伴隨這些輪廓，不再是『我在這裡』的案例，甚至不是『安娜在這裡』，而是較不特定的『有人曾經經過』」，[140] 這種從「女性形式」到「有人」的擺盪，揭露了《輪廓系列》擁有邀約更多觀者連結、投射與認同普遍化女性特色的潛能。換句話說，門蒂耶塔藉由展演身體消失的女形「空缺」，多元開放地感召女性以及可能與大地重新連結的每個人，一起分享女性原來對生態的時間之責任，共同維持自然生態循環之永續性步調，以復原人類活動對生態造成的影響。[141]

---

[138] Wolfgang Kemp, "The Work of Art and Its Beholder: The Methodology of the Aesthetic of Reception," in Mark A. Cheetham ed., *The Subjects of Art History: Historical Objects in Contemporary Perspective* (Cambridge: Cambridge University Press, 1998), p. 188.

[139] Joanna Walker, "Ana Mendieta: Traces," in *Art Monthly*, 371 (2013), p. 23.

[140] Blake Gopnik, "'*Silueta*' of a Woman: Sizing Up Ana Mendieta," in *Washington Post* (October 17, 2004). 前文已經指出，學者們經常將門蒂耶塔的女體輪廓視作仰臥，而忽略了俯伏的可能性，戈普尼克的說法就是一例。

臺大學術期刊資料庫

在門蒂耶塔作品的紀錄影片中，有超過三分之一與火這個元素相關，如已經分析過的〈阿爾瑪（靈魂），火上輪廓〉，以及下一節將探討的〈阿尼瑪，煙火輪廓〉（*Anima, Silueta de Cohetes*, 1976）（圖11），它們的燃燒過程皆十分快速，並不符合歐姆斯只以緩慢來點明門蒂耶塔創作所體現的生態的時間。筆者想強調，在生態的時間洪流中，自然環境的演替與復原需要水、火、土、氣等自然元素以不同的速度展現它們轉化、淨化與再生的能動性，並非只有緩慢的樣態才是生態療癒的唯一步調。然而，門蒂耶塔以人的規模展演女性輪廓融入生態永續性的自然韻律與時間尺度，與男性所主導工業精神之飛速的經濟的時間迥異，不再因切斷與自然環境永續性之間的連結而招致生態浩劫。

四、女體輪廓、跨肉身性以及後人類主義之生態復原觀

門蒂耶塔的生態關懷深植於拉丁美洲連結大地女神與獻祭儀式的原始信仰，將自身視作大地的一部分，彼此不斷交流變化。正如她所說：「藝術應是肇始於自然本身，繫於人類以及我們無法分離的自然世界之辯證關係」，[141]《輪廓系列》一再展現女體輪廓融入自然環境，與水、火、土、氣四元素彼此相互作用、緊密交織，愈是晚期的作品愈難在空間上分辨女體輪廓與自然環境的界線，並在時間的過程展現女體痕跡慢慢消解，融入生態的時間，終至轉化無蹤。筆者將援引阿萊莫的跨肉身性概念解讀《輪廓系列》，以凸顯門蒂耶塔早在1970年代受到史前文化、薩泰里阿教以及拉丁美洲民俗文化的

---

[141] 亞森特曾經從黑色大西洋（Black Atlantic）的地域與文化框架來詮釋門蒂耶塔的創作，凸顯她作為散居大西洋兩岸的離散黑皮膚族群之一員，在展演時藉由消弭個人化特徵，以及重新挪用與部署非洲—古巴的儀式，召喚黑皮膚觀者的集體認同。舉例來說，亞森特對照了《根》與〈雅古爾的意象〉，強調卡蘿的自畫像顯著地描繪個人特殊的面容，門蒂耶塔卻以白色花叢遮擋臉部以去穩定化明確的個人認同，使得這個表演的身體可以是任何人的，因而召喚了黑色大西洋觀者與墨西哥瓦哈卡州的女性獻祭儀式連結，參與邊緣族群在政治能動性上的掙扎。見Genevieve Hyacinthe, *Radical Virtuosity: Ana Mendieta and the Black Atlantic*, pp. 10-11, 190, 210, 255-256.

[142] Ana Mendieta, “Personal Writings: Art and Politics,” p. 186.

臺大學術期刊資料庫

激盪，就以特定場域（site-specific）的藝術實踐展現非人的自然環境之能動性，並且揭露女性身體與自然環境不斷地彼此開放與交纏，使得她得以開時代之先，創造了批判白種男性與人類中心的藝術實踐。

芮恩（Anne Raine）曾經指出，門蒂耶塔創作中「擬人化的（anthropomorphic）輪廓同時堅持身體的存在感，以及標示它幾乎明顯的缺席」，而且由於「對構成輪廓的物質的堅持如實指涉」，造成在人體與非人的物質這兩個可能的所指（signified）之間的不確定性。然而，從門蒂耶塔的自述來解讀，她偏愛以人為中心的復原敘事，將創作視為自我療癒的儀式，藉由女體輪廓與陰性大地的結合，修復從古巴放逐所造成的失落創傷，並以女體與大地的融合來容納人體與非人的物質這兩個所指。[143] 筆者認為，雖然芮恩的行文重心在於從精神分析的角度解讀門蒂耶塔的創作，而非彰顯她對非人的物質世界之關注，但她所提示門蒂耶塔的「擬人化的輪廓」擺盪在兩個可能的所指之間，有助於筆者開拓從物質的女性主義角度詮釋《輪廓系列》。

拉圖（Bruno Latour）為著名科學研究者，創建行動者網絡理論（Actor-Network Theory，簡稱ANT），主張科學知識與技術並非單由人的視角或主體所建構，而是由人與非人的行動者所形成的異質性網絡互動所建構。[144] 他在論及擬人化（anthropomorphism）時，曾從詞源學分析這個字的意思：「關於人（anthropos）與形態（morphos）放在一起，意味或者有人類的形狀、或者給予人類形狀」。[145] 以拉圖的提示詮釋《輪廓系列》中的「擬人化的輪廓」，不僅門蒂耶塔在自然環境留下女體輪廓，而且非人的自然環境亦給予

[143] Anne Raine, “Embodied Geographies: Subjectivity and Materiality in the Work of Ana Mendieta,” pp. 240-244. 布洛克與佩里皆指出《輪廓系列》的擬人化（anthropomorphism）特色，兩人亦都提出以人為中心的詮釋，見Jane Blocker, *Where Is Ana Mendieta?*, p. 18; Gill Perry, “The Expanding Field: Ana Mendieta’s *Silueta Series*,” p. 191.

[144] Bruno Latour, “Technology is Society Made Durable,” in John Law ed., *A Sociology of Monsters* (London and New York: Routledge, 1991), pp. 104-110.

[145] Bruno Latour, “Where Are the Missing Masses? The Sociology of a Few Mundane Artifacts,” in Wiebe E. Bijker and John Law eds., *Shaping Technology/Building Society: Studies in Sociotechnical Change* (Cambridge, MA and London: The MIT Press, 1992), pp. 234-236.

臺大學術期刊資料庫

女體輪廓形狀，兩者皆為具有行為主體性的行動者。布雷特（Guy Brett）就曾觀察，《輪廓系列》最感人的部分為「創作是分享的」，門蒂耶塔所扮演的角色乃「啟動〔創作〕過程，但不控制它的結果。她讓自然自行發展，自然作用在她身上、就像她作用於自然的程度一樣」。⑭⑥

希斯菲爾德（Adrian Heathfield）在2013年曾簡要評論，《輪廓系列》乃「基進生態意識的低語」：門蒂耶塔在大地留下「女性形式的描摹輪廓（traced contours）」，以彰顯「所有大地元素（elements）充滿活力的關係與不停的變化」。她的輪廓「溶解入元素物質的不定形中」，難以區分形體（figure）與背景（ground）的關係，「大地與元素（elements）在此亦被體會為能動者（agents），水流動、塵土粉碎、餘燄未盡、濃煙縷縷，而後消失。藝術以人類為中心的狀態被置換成一個視界（vision），其中人類的生產只是地球萬物的生命系統之一部分」。⑭⑦ 門蒂耶塔除了一再儀式性地創造女體輪廓之外，也持續紀錄女體輪廓不斷被自然的力量吸收，成為自然的一部分。在這些過程中，女體輪廓與四元素皆為行動者，且彼此不斷地進行物質與能量的動態交流與轉化。筆者想從阿萊莫的跨肉身性概念著手，進一步詮釋《輪廓系列》所引領與展現的物質的女性主義生態觀。

阿萊莫在〈跨肉身性的諸女性主義與自然的倫理空間〉（"Trans-Corporeal Feminisms and the Ethical Space of Nature," 2008）一文，指出在後結構主義的僵化社會建構論底下，自然被控告與本質主義同謀，造成過去幾十年女性主義學者遠離對身體與自然相連的探索。因此，她提出藉由跨肉身性的觀念再思考人類作為具身的存有（embodied beings）與自然世界在物質性上的連結：

> 人類肉身性的空間—時間（space-time），以所有它的物質的肉體性（fleshiness），無法與「自然」或「環境」分離。跨肉身性作為理論的場域，乃肉身理論與環境理論具生產性的相遇與交織。並且，跨越人類的肉身性與非人的自然的發展，必然產生豐富的複雜分析模式，在物質的與論述的、自然的與文化的、生物的與文本的交纏領地移動。⑭⑧

⑭⑥ Guy Brett, "One Energy," p. 185.

⑭⑦ Adrian Heathfield, "Embers," in Stephanie Rosenthal ed., *Ana Mendieta: Traces* (London: Haywood Gallery, 2013), pp. 23-24.

臺大學術期刊資料庫

阿萊莫的跨肉身性概念奠基於物質的女性主義者對後結構女性主義「語言學轉向」的修正，她們重新正視因反挫風暴而居於邊緣的生態女性主義對「多於人類的世界」（the more-than-human world）的物質性之嚴肅看待。譬如，物質主義的生態女性主義者麥錢特（Carolyn Merchant）就長期堅持將自然設想為歷史的行動者（actor），「因此人類與非人的世界是互惠的，人類適應自然的環境狀態；但是當人類改變他們的環境，自然經由生態改變來回應」，她主張將自然提昇到政治主體的地位，以催化看待人類與自然為夥伴關係的環境倫理。[149]

阿萊莫指出，物質的女性主義者批評後結構的女性主義者，因為她們宣稱駁斥所有的二元對立，卻擁抱語言／論述／文化以及真實／物質／自然的二元對立。譬如，重要的後結構女性主義理論家巴特勒（Judith Butler）就經常被批判為擁抱論述、卻失落物質，尤其是犧牲了對身體物質性的探索。阿萊莫認為，作為關懷環保的女性主義者，若是在理論上、倫理上與政治上還複製上述二分法，將自然環境想像成「惰性的、空無的空間」，乃「供人類（Man）使用的『資源』」，會造成「不僅對非人的自然，而且對各種不同的女人、第三世界、原住民、有色人種以及其它被標記（marked）群體」的傷害。[150] 因此，她呼籲跨越、解構與混雜自然與文化的二元對立，將自然環境視作「肉體存有（fleshy beings）的世界」，與人類一樣有其需求與能動性。跨肉身性的概念凸顯在人類的歷史發展中，自然的物質世界並非只是接受人類資源主義開發的背景，而是「總如一個人的皮膚一樣的接近」，人與

[148] Stacy Alaimo, "Trans-Corporeal Feminisms and the Ethical Space of Nature," in Stacy Alaimo and Susan Hekman eds., *Material Feminisms* (Bloomington: Indiana University Press, 2008), p. 238.

[149] Stacy Alaimo, "Trans-Corporeal Feminisms and the Ethical Space of Nature," pp. 245-246, 257; Carolyn Merchant, *Ecological Revolutions: Nature, Gender, and Science in New England* (Chapel Hill, NC: University of North Carolina Press, 1989), pp. 7-8; Carolyn Merchant, *Earthcare: Women and the Environment* (London and New York: Routledge, 1996), pp. xviii, 221.

[150] Stacy Alaimo and Susan Hekman, "Introduction: Emerging Models of Materiality in Feminist Theory," pp. 1-9.

臺大學術期刊資料庫

非人的自然彼此肉身不斷地進行動態的相互連結與交流。[151] 換言之，各種各樣的非人作為主體、而非客體，與人類一起參與生態系統，彼此為互惠的共生、共居關係。

阿萊莫在建立跨肉身性概念之時，援引了另一位物質的女性主義理論家巴拉德的「內動性」（intra-activity）概念。巴拉德奠基於物理學家波耳（Niels Bohr）的想法，提出後人類操演性（posthumanist performativity）的理論，認為能動性並非來自人類的意圖性或主體性，而是所有牽涉其中的組成物質在彼此不斷交織纏繞的動態關係當中共同形成的動力。她以這種「內動性」的觀念取代互動性（interactivity），互動性的字首為「inter」，意指「在……之間」，此概念預設「事物」的存在先於關係，由兩個事先存在的「事物」參與交互作用，在交互作用時各自仍保有相當的獨立性。「內動性」的字首則為「intra」，意味「在……之內」，強調沒有先於關係存在的「事物」，所有組成物質在彼此交流變化中「正在做／正存有」（“doing”/“being”），能動性在「內在行動」（intra-action）的相互關係中浮現，巴拉德因而將其稱作後人類操演性。[152] 阿萊莫主張藉由跨肉身性去想像認識論的時間—空間，其中人類的身體與非人的自然因為總是正在「內在行動中」（intra-acting），而不可分割地對彼此開展、跨越、纏繞、轉變，人類因而不再位居發號司令的行動中心，非人的自然亦不再是受人類主宰的場地或消費的資源，跨肉身性的倫理就在此後人類的時間—空間中建立。[153]

筆者將聚焦於非人的大地之物質性與能動性，從尚未有學者論及的索引符號角度分析《輪廓系列》，並結合阿萊莫的跨肉身性概念，主張早在物質的女性主義浮現之前，門蒂耶塔的創作就已經開拓了從物質性出發的生態關懷。筆者關注從索引符號來解讀此系列作品的跨肉身性，乃因發現兩者在強調相鄰物質之間的因果互動關係方面若合一契，分析其多層次的索引符號更

[151] Stacy Alaimo, “Trans-Corporeal Feminisms and the Ethical Space of Nature,” pp. 238-243.

[152] Stacy Alaimo, “Trans-Corporeal Feminisms and the Ethical Space of Nature,” p. 248; Karen Barad, “Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter,” in *Signs*, 28: 3 (Spring 2003), p. 826.

[153] Stacy Alaimo, “Trans-Corporeal Feminisms and the Ethical Space of Nature,” pp. 252-253.

臺大學術期刊資料庫

可具體凸顯女體輪廓與非人的自然環境如何在視覺上進行動態的交纏相連。

延續上一節對〈無題：輪廓系列，墨西哥〉（圖6～8）之探討，這件作品共有三個層次的索引符號運作，包括女體輪廓、海水沖刷的痕跡以及攝影。首先，以圖6為例，女體輪廓為缺席的女體之索引，乃作為「肉體存有」的女體與沙灘相互邂逅的觸覺性表面，標示彼此曾經「如一個人的皮膚一樣的接近」之遺跡，正如門蒂耶塔所強調的「視覺化身體作為自然的延伸、以及自然作為身體的延伸」。[154] 其次，女體輪廓與沙灘的變化乃海潮作為「肉體存有」的生命力與運動的索引。譬如，在一張捕捉了圖6與圖7之間變化的照片，[155] 潮水曾經流洩過女體輪廓與紅色蛋彩，如筆刷般在畫面右下方留下斜向凹陷輪廓的紅白刷痕，畫面左邊則因潮水將紅色顏料略微沖溢而出，而留下淡淡的不規則波形淺痕。無論紅白刷痕或波形淺痕，皆為海水流經女體輪廓的索引痕跡。在圖7中，幾經潮水沖刷，畫面右邊的女體輪廓被蝕平變形，逐漸與沙灘難以區分，輪廓上的大部分紅色蛋彩也已被潮水沖走，畫面左邊輪廓最典型的手臂姿勢與彎曲的身形則依然硬朗，且其界限堆積了潮水帶來的暗色物質。剩餘的凹陷輪廓蓄積滿是泡沫的海水，由於潮水退去不久，其運動除了將自身的白色泡沫與殘留的紅色顏料混合成不均勻的淡粉色泡沫，還在輪廓中央留下渦狀的抽象圖形，並在畫面右邊迤灑少許泡沫。無論是右邊蝕平的輪廓、左邊輪廓堆積的暗色物質、或是淡粉色泡沫的動態痕跡，皆為潮水流動的索引，展現其作為「肉體存有」與女體輪廓、沙灘的密切接觸，以及其沖刷、移動與退落的軌跡與力量。

第三個層次的索引符號則是攝影（幻燈片）紀錄本身，珀斯認為攝影主要是索引的符號，因為攝影乃其所代表的「物體反射的光線『碰觸』膠捲」留下的痕跡，與物體有存在上的真實相連關係。[156] 在〈無題：輪廓系列，墨西哥〉的系列攝影紀錄中，攝影成為前述兩個層次的索引符號之後像，使得

[154] Ana Mendieta, “A Selection of Statements and Notes,” p. 71.

[155] 由於安娜・門蒂耶塔遺產收藏處授權本文複製的圖片數目有上限，這張照片請見以下網址：https://blogs.uoregon.edu/anamendieta/2015/02/20/siluetas-series-1973-78/（檢索日期：2024年4月12日）。

臺大學術期刊資料庫

女體輪廓、沙灘與潮水在觀者眼前展現栩栩如生的真實存在痕跡，系列攝影則使它們跨肉身性的「內在行動」之變化過程歷歷在目。克勞斯（Rosalind Krauss）就曾指出攝影作為這種「未編碼的事件」（uncoded event）：「它是關於物體在某個孤立或選擇的時刻，從真實的連續體（continuum）進入藝術—意象（art-image）的固定狀態之物質換位……。它是本質上『空的』記號，……只以此物體存在的出席所保證，它是從索引角度所建立的無意義的意義」。[157] 攝影因為是物體曾經存在的真實痕跡，幾乎不彰顯人類對物體認知，因而被視作內容被淘空的符號。杰伊（Martin Jay）引伸克勞斯的見解，主張攝影意象因其如實指涉物體的索引特色，而逾越人類作為「建構的主體之統治權」，提醒「世界多於人類投射、多於我們所強加其上的範疇、多於我們轉嫁其上的意義」，得以使非人的物體世界脫離人類中心的投射與控制，展現其自身的物質性與能動性而魅力重生。[158]

人文地理學者霍金斯（Harriet Hawkins）認為，《輪廓系列》作為特定場域藝術，場域中的每一個細節及所有自然的過程皆為創作過程的一部分，「然而，這並不代表門蒂耶塔駕馭這些力量來創作，而是她的《輪廓系列》之暫時「框架」（“framings”）使得有生命的物質與自然的力量可見，而身體形式的形式（the form of the body form）逐漸缺席，亦造就身體〔輪廓〕成為表面的作用，使大地有生命與力量的元素在此表面上展演」。[159] 筆者認為，霍金斯的說法只凸顯女體輪廓的擬人化表面使得自然的力量可見，卻忽略了同為索引符號的攝影乃是使自然世界魅力重生的根基。系列攝影紀錄的索引

---

[156] Charles Sanders Peirce, *Collected Papers of Charles Sanders Peirce, vol. 2: Elements of Logic*, eds. Charles Hartshorne and Paul Weiss (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1932), p. 159; Mary Anne Doane, *The Emergence of Cinematic Time: Modernity, Contingency, the Archive*, p. 92.

[157] Rosalind Krauss, “Notes on the Index (1977),” in *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* (Cambridge, MA: The MIT Press, 1985), p. 206.

[158] Martin Jay, “Magical Nominalism: Photography and the Re-enchantment of the World,” in *Culture, Theory and Critique*, 50: 2-3 (December 2009), pp. 179-181.

[159] Harriet Hawkins, “Chap. 7 Points of Contact: The Geographies of Ana Mendieta’s Earth-Body Works,” p. 233.

臺大學術期刊資料庫

特性，使得沙灘與潮水的物質性、生命力與能動性，隨著它們造成女體輪廓逐漸消失的所有細節與過程，自發地展現在觀者眼前。尤其，門蒂耶塔拍攝不少潮水正在、已經漫淹女體輪廓的照片，展現海潮作為「肉體存有」的力量。例如在圖8中，一波波冒著白色泡沫的浪潮從畫面右邊襲來，漫淹女體輪廓，畫面左邊女體輪廓的垂直手臂與微彎身形蓄滿白色泡沫，索引性地影響了潮水的動勢與圖案，而垂直手臂所積聚的白色泡沫中仍有幾抹粉色泡沫，展現海潮、手臂輪廓與殘餘紅色蛋彩「內在行動中」的跨肉身性交織。

門蒂耶塔拍攝這系列〈無題：輪廓系列，墨西哥〉照片的景框十分緊湊，造成女體輪廓與米白沙灘位於同一向上傾斜的平面上，以營造兩者之間的親密感。她以系列攝影捕捉女體輪廓、沙灘、海水之間跨肉身性的空間—時間：女體輪廓在動態的自然場景中逐漸變化，持續地向「多於人類的世界」開放，而非獨立存在的個別化主體。正如門蒂耶塔所說：「場景最終被大地回收」，[160] 在有生命力量的潮水來來往往的運動與沖刷之下，沙灘上的女體輪廓被潮水再構與分解，彼此的界線愈來愈模糊、愈來愈交纏不清，最終被較大的自然韻律與生態的時間所吸收。在門蒂耶塔作品中的生態世界，非人的自然環境為行動者，不再是人類主宰的場地或消費的資源。

門蒂耶塔在1976年夏天，還在瓦哈卡市旁的小城聖費利佩（San Felipe）創作〈阿尼瑪，煙火輪廓〉（圖11），乃《輪廓系列》少見的垂直性作品。[161] 門蒂耶塔先請布雷德協助將她的輪廓繪於大張白紙上，姿勢為最典型的雙臂平伸至手肘後垂直豎起、雙腳併攏，而後聘請當地一位熟悉煙火製造與表演的工匠，照著紙樣以竹子與繩子綁製人形框架，上面架滿紅色、橘色與白色的煙火。門蒂耶塔選擇在煙火工匠住處附近的山邊，將煙火輪廓垂直地高架於竹竿之上，等到夜幕低垂時點燃，並用超8毫米影片與35毫米幻燈片紀錄燃

[160] Ana Mendieta, “A Selection of Statements and Notes,” p. 70.

[161] 《輪廓系列》幾乎都是展演與大地在同一平面的女體輪廓，在此作之前，門蒂耶塔曾在1976年2月23日於紐約市格林街112號藝廊開幕的個展，在主作品〈納尼戈葬禮〉（*Ñáñigo Burial*, 1976）展場的牆面，投影一張〈阿爾瑪（靈魂），火上輪廓〉的幻燈片，取名〈灰燼的輪廓〉（*Silueta de Cenizas (Silhouette of Ashes)*），卻投影正在劇烈燃燒的輪廓，並將原先平行於溪畔的燃燒輪廓豎立，將其轉化成浴火重生的象徵，見 Charles Merewether, “Ana Mendieta,” p. 49.

臺大學術期刊資料庫

燒的過程。[162] 她以固定的長鏡頭拍攝紀錄影片，一開始煙火就已經點燃，女體輪廓在黑色山巒、深藍天空的襯映之下，於數秒間就綻放驚人的光芒，夏季濕熱的氣流造成輪廓為其散發的橘紅煙霧繚繞，[163] 隨著微風向畫面右方飄動，偶有碎焰掉落。熊熊烈焰快速增長，使得滾滾橘煙以及地面的橘紅光暈快速膨脹，又驟然變小一些，熾烈的火焰持續焚燒輪廓，而後白熱的烈焰逐風向上衝高、擴大，火焰又漸漸下降，碎焰斷續墜落，煙霧繼續跟著風勢湧動，大約經過兩分鐘，[164] 熊熊烈焰快要燃燒殆盡，只有雙手、心臟與腳部仍有一些光點燃燒，最後僅餘心火獨燃，持續了一陣子，而後寂滅。

從索引符號的角度來看，門蒂耶塔以動態影像捕捉了她的煙火輪廓以及火、氣兩大自然元素之間能量轉化的動態變化過程：人形火焰為煙火輪廓的索引，火焰的大小、高低與方向為風動的索引，濃煙為火與潮濕氣流作用的索引，橘紅色的地面光暈、煙霧與框架則為火光的索引。雖然門蒂耶塔、布雷德與煙火工匠為燃燒煙火輪廓與紀錄影片的行動者，但是所有上述密切連結且有因果關係的物質、元素與能量皆為非人行動者，彼此在不斷交流變化當中一起給予人形火焰形狀與動態，展開跨肉身性的「內在行動」。梅茲（Christian Metz）表示，影片與攝影「皆為真實物體的印記」，它們擁有能指與世界上的指涉物（referent）相鄰或連結的特性，也就是索引性（indexicality）。但是，影片的影像複數性以及運動的歷時性開啟了虛構的敘事可能。[165]〈阿尼瑪，煙火輪廓〉的紀錄影片，其固定景框且一鏡到底的特色排除了虛構的因素，彰顯如實指涉煙火輪廓燃燒過程的索引性，而展現前述杰伊所主張將人類「建構的主體之統治權」降到最低，使得煙火輪廓以及火、氣等自然元素的能量流變與物質魅力成為焦點。

透過紀錄影片活靈活現的索引特性，觀者沉浸於戲劇化的燃燒過程，感

[162] Mary Jane Jacob, *Ana Mendieta: The "Silueta" Series, 1973-1980*, p. 8.

[163] 此句燃燒煙火輪廓時的濕度、氣流與煙霧的描繪，參考了門蒂耶塔1981年的演講，引自Olga M. Viso, "The Memory of History," pp. 60, 245.

[164] 門蒂耶塔在1985年的訪談中，誤以為燃燒「持續了30秒」，紀錄影片其實持續了2分23秒。引自Laura Wertheim Joseph, "Filmography," p. 232.

[165] Christian Metz, "Photography and Fetish," in *October*, 34 (Fall 1985), pp. 84-85.

臺大藝術期刊資料庫

受火焰跨越與轉化物質的神祕力量，就像門蒂耶塔所說「火對我來說總是神奇的事物，……熔解……它轉化物質」，[166] 而且她十分關注作品為觀者帶來原始的官能衝擊：「我的作品基本上是在新石器時代藝術家的傳統，它與大部分大地藝術的關係很小，我對我所使用材料的形式品質沒有興趣，而是對它們的情感與官能品質有興趣」。[167] 科克（Gylbert Coker）的評論就可以印證她的作品所引發觀者有如親臨其境的強烈反應：「當火焰在氣流中搖擺，〔它〕既美麗又駭人。觀者被興奮的焰火激起強烈的情緒，像這樣的作品所產生的情緒能量類似在宗教典禮或儀式中所找到」。[168] 紀錄影片留下多重的索引符號，使觀者被火焰轉化物質的神奇力量所觸動，感受到物質、元素與能量的魅力重生。從珀斯分析索引符號的情動的（affective）面向，可以說明這類紀錄影片對觀者的影響，他認為就符號如何作用於詮釋者而言，索引符號為最「有力的」（“forceful”）的符號種類，因為它藉由與指涉物之間建立存在上的或因果上的連結，而引導詮釋者對某物的注意力或是肉體對它產生印象或情動反應。[169] 科克所描繪觀者有如參與宗教儀式所感受的神奇力量，正是栩栩如生的物質性痕跡所造成的情動力（affect）。

克勞斯認為索引符號「可被稱作潛（sub-）或前（pre-）象徵的，將藝術的語言交還給事物徵收（imposition）」，[170] 在分析了門蒂耶塔藉由捕捉女

[166] 引自Guy Brett, “One Energy,” p. 186.

[167] 引自Laura Roulet, “Ana Mendieta: A life in Context,” in Olga M. Viso ed., *Ana Mendieta: Earth Body, Sculpture and Performance 1972-1985* (Washington, D.C.: Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, 2004), p. 238.

[168] Gylbert Coker, “Ana Mendieta at A.I.R.,” in *Art in America*, 68: 4 (April 1980), p. 134.

[169] Charles Sanders Peirce, “Icon, Index, Symbol,” in Charles Sanders Peirce, *Collected Papers of Charles Sanders Peirce, vol. 2: Elements of Logic*, eds. Charles Hartshorne and Paul Weiss (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1932), pp. 161-165. 在千禧年前浮現的情動的轉向（the affective turn），與物質的女性主義幾乎同時獲得動能，並且彼此相互伴隨，聚焦於身體所遭受物體與物質性的影響，探討非人的自然環境的能動性。筆者受惠於艾佛森（Margaret Iversen），注意到珀斯對索引符號情動面向的探討，見Margaret Iversen, *Photography, Trace, and Trauma* (Chicago: University of Chicago, 2017), p. 18.

臺大學術典藏庫

體煙火輪廓與火、氣元素的跨肉身性流變痕跡，讓觀者感受到物體的魅力重生之後，筆者想精簡地說明其象徵面向，以再度強調門蒂耶塔的藝術實踐能夠成為物質的女性主義之先行者，乃因薩泰里阿教與拉丁美洲民俗文化的激盪。她所設計的煙火輪廓仍展現上一節所述女體／輪廓的最典型姿勢，其圖像誌源自阿尼瑪索拉受火淨煉的「孤獨的靈魂」形象，而薩泰里阿教將火視作再生元素，則啟發門蒂耶塔創造靈魂被火焰的能量釋放之神秘宗教氛圍。至於燃燒以煙火製作的人物形象，則可能脫胎於墨西哥民俗慶典常見在教堂前燃燒城堡（*castillos*）傳統，[171] 或來自復活節週日遊行的燃燒猶太（Judas）像儀式。[172] 門蒂耶塔從拉丁美洲天主教、薩泰里阿教與民俗藝術吸收靈感，詩意地展演火與氣兩大自然元素的神聖生命力，轉瞬即逝的孤獨靈魂藉由火焰的淨化與轉化，得以與「宇宙能量」融合，透過犧牲、毀滅與再生的儀式而得到救贖。

到了1970年代晚期，門蒂耶塔創作時逐漸將女體輪廓的手臂自軀幹移除，以抗拒奧倫斯坦等評論家將她們詮釋成史前女神造成的僵化印象：「我發現某些批評家用非常明確的方式寫我的作品，用偉大女神的字眼。我不想要我的作品被如此非常明確的方式觀看，我希望我的作品是開放的，因為它是以那種精神製作，因此後來我去掉手臂」。[173] 門蒂耶塔最常見的女體輪廓變成木乃伊般的風格化造型，這種較普遍化的形式甚至被維索解讀為「沒有特定性別的人物指涉」，[174] 然而門蒂耶塔自己一直認為《輪廓系列》的所有意象皆為女性形式：「有超過十年的時間，我的藝術包含自然與我之間的對

[170] Rosalind Krauss, “Notes on the Index (1977),” p. 206.

[171] 門蒂耶塔在1976年夏天，曾於瓦哈卡州的基督之血（La Sangre de Cristo）教堂前，拍攝「七月節日」（July fiesta）民俗慶典之一的燃燒城堡活動，見Olga M. Viso, “The Memory of History,” p. 60.

[172] Charles Merewether, “Ana Mendieta,” p. 50; Olga M. Viso, “The Memory of History,” pp. 60, 245.

[173] 在阿爾弗雷德大學（Alfred University）演講所述，引自Julia Bryan-Wilson, “Against the Body: Interpreting Ana Mendieta,” p. 32.

臺大學術期刊資料庫

話，使用女性人物探索藝術家、藝術作品以及它的環境之間的關係」。[175] 貝斯特則注意到，門蒂耶塔有些木乃伊形式還會顯示斷臂感，並且也會創作雙臂下垂於身體兩邊的女體輪廓。[176] 此外，門蒂耶塔所創造的女體輪廓與自然的元素結合得愈加緊密，彼此的界限更不清楚，甚至不易察覺。

從1977年夏天開始，門蒂耶塔在愛荷華大學熟悉煙火製造術的施密特（Julius Schmidt）教授協助之下，經常實驗以火藥燃燒女體輪廓。她們在愛荷華河兩岸的施密特私有土地，選擇岩石、樹木、草地、雪地、沙地以及乾裂泥地創作，有時用泥土塑造女體輪廓，中間凹洞填入火藥後燃燒，有時以白色的火藥畫出或蓋滿女體輪廓後引燃。[177] 這些女體輪廓大多有木乃伊般的外形，有些斷臂較為明顯，少數強化雙圍的女性曲線。譬如，在〈無題：輪廓系列〉（*Untitled: Silueta Series*, 1979）（圖12）中，於植被稀疏的龜裂泥地上，門蒂耶塔以白色火藥堆出抽象線條，從頭到腳連綿不斷地層疊繪出女體輪廓，風格化的平面圖形看起來像是層層包裹的木乃伊。從系列紀錄照片來看，她從女體輪廓的腳部開始點火，能量充沛的火焰層層蜿蜒向上燃燒，並隨著每層延燒的位置由左下、中下、右下方噴出白煙，彷彿火箭即將升天，待火藥燃燒至上身，有一股吹向右下方的氣流影響濃厚白煙往右下大量釋放，然而火藥延燒的動勢仍會與氣流相互作用，而產生一些向左下、中下的煙氣，氣流又迅變，焚燒頭部的白煙先吹向左上方、再竄往右下方，而後濃煙幾乎呈山形籠罩女體輪廓，再散向八方而漸稀，在最後一股飄向右上方的薄煙散逸之後，剩下由焦黑餘燼構成的層疊女體輪廓圖案。

---

[174] Olga M. Viso, “The Memory of History,” pp. 58, 74, 81. 門蒂耶塔在1977年將這種如木乃伊般的形式稱為「受圖坦（Tut）啟發的作品」，造型靈感來自參觀紐約大都會美術館的「圖坦卡蒙寶藏」（Treasures of Tutankhamun）展。維索也注意到門蒂耶塔的幻燈片檔案，顯示她對墨西哥木乃伊的興趣。

[175] 引自Iraida H. Lopez, “Ana Mendieta: Chiseling (in) Cuba,” in *Impossible Returns: Narratives of the Cuban Diaspora* (Gainesville, FL: University Press of Florida, 2015), p. 113.

[176] Susan Best, “The Serial Spaces of Ana Mendieta,” p. 71; Susan Best, “Ana Mendieta: Affect Miniaturization, Emotional Ties and the *Silueta Series*,” p. 100. 門蒂耶塔其實在〈花人，花身〉，就創造了雙臂下垂於身體兩邊的女體輪廓。

[177] Olga M. Viso ed., *Unseen Mendieta: The Unpublished Works of Ana Mendieta*, p. 154.

臺大學術期刊資料庫

門蒂耶塔以攝影索引性地紀錄火藥燃燒的過程，展現火藥／女體輪廓與火、氣等自然元素的多重索引關係：火藥畫成的女體輪廓為強大能量的索引，火焰的大小與方向為火藥與氣流的索引，白煙為火焰與氣流的索引。所有這些索引關係揭示了火藥／女體輪廓與大地、火焰、氣流以及白煙彼此因果相鄰的跨肉身性交流變化。並且，女體輪廓並非由清楚界定身體內外的封閉線條所構成，而是由一條綿延不絕的白色火藥線層疊而成，兩端位於頭部與腳部，造成女體輪廓與大地內外相通、無法區分的效果，凸顯女體輪廓與自然環境彼此的「肉體存有」不斷地動態交纏。從象徵符號的角度來看，在薩泰里阿教的儀式，經常以火藥在地面畫出神秘圖形，以召喚神靈。[178] 門蒂耶塔以火藥描繪女體圖形，召喚自然元素中蘊藏的神靈，並點燃火藥以激化女體輪廓與神靈的交融。她藉由快速燃燒的女體輪廓儀式性地展現生命的強度以及轉瞬即逝的脆弱，火焰提供解放、淨化與轉化女體靈魂的「阿許」，透過通靈儀式最後與大地的靈性合而為一，進入生態的再生循環。

從1977年開始，門蒂耶塔在愛荷華創造了許多浮島輪廓，分布於老頭溪與阿馬納（Amana）的自然保育地「死樹區」（“Dead Tree Area”），這些女體輪廓如小島般浮於淺水，上面飾有冰、雪、水藻、苔蘚、野草、樹葉、藤蔓、羽毛以及紅色蛋彩等等。門蒂耶塔在1985年的訪談中指出：「你會看到我的作品有類似的隱含主題，我多年來反覆在做……像是浮島人形……某種程度像是身體作為漂浮的小島」。[179] 早在1974年的〈小溪〉，門蒂耶塔裸身浸入溪水中，就已經是浮島輪廓的初雛。在1975年的〈花人，花身〉中，她的身體已然缺席，順溪漂流的花人清楚顯現浮島輪廓的主題，尤其是孤獨與放逐的隱喻。在於老頭溪的〈水渠輪廓〉（*Silueta Canal*, 1977）（圖13）中，門蒂耶塔用泥土當輪廓線在河床堆出極簡的斷臂木乃伊女體輪廓，而且輪廓

[178] Mary Jane Jacob, “*Ashé* in the Art of Ana Mendieta,” p. 197. 門蒂耶塔曾以火藥的使用說明她作品所分享的療癒意象：「薩泰里阿教治病術士（古巴的巫醫）在某些儀式放五堆火藥，點燃它們，若且它們燃燒，意味問題的答案為是，若且它燒不起來，意即答案為否」，見Linda Montano, “An Interview with Ana Mendieta,” p. 68.

[179] 引自Raquel Cecilia Mendieta, “Uncovering Ana: The Rebirth of Mendieta’s Filmworks,” in Howard Oransky ed., *Covered in Time and History: The Films of Ana Mendieta* (Berkeley, CA: University of California Press, 2015), p. 180.

臺大學術期刊資料庫

線在頭肩、臂身與雙腳的交接處皆斷開，不再是有清楚界限的個別化主體。紀錄影片捕捉水流不僅圍繞女體輪廓，還從輪廓線的開放處流入流出。女體輪廓回歸水域，彼此的「肉體存有」正充滿能量地「內在行動中」，無可分割地相互接觸、開展、滲透、跨越、交流與轉化，成為對方的一部分。在〈無題：輪廓系列〉（*Untitled: Silueta Series*, 1979）（圖14）中，門蒂耶塔於長草的水澤中用濕土堆塑女體輪廓，彷彿長了稍密雜草的島形小沙渚，造成輪廓融入水澤的偽裝效果，幾乎變成周遭自然環境的一部分，連其雙臂下垂於身體兩邊都幾乎難辨。卡姆尼澤（Luis Camnitzer）就認為浮島輪廓的擬人化特徵甚微，而「可被視作完全自然的事件，她嘗試成為『自然』」。[180]

在門蒂耶塔許多的浮島輪廓作品中，其「擬人化的輪廓」之所指不再如芮恩所說不確定地擺盪在人體與非人的物質之間，而是天平已經傾斜至彰顯非人的自然生態，揭露自然環境乃「給予人類形狀」的行動者，女體輪廓成為生態環境的延伸，以偽裝的擬人形貌，融入生態的環境、時間與循環，全然揚棄對自然場域的主宰。西爾弗曼（Kaja Silverman）在《世界觀者》（*World Spectators*, 2000）一書，提醒我們從鄂蘭（Hannah Arendt）以降思想家們開始敢於想像「事物的語言」。鄂蘭認為，事物有一種劇場性的自我展示之堅持：「活生生的意味擁有自我展示（self-showing）的強烈的慾望……，活著的事物製造它們的外表，就像演員在佈景前面」。[181] 西爾弗曼進一步主張，「存在這個世界的事物與人物，其存有無不預設觀者的存在」，非人的存在體經由操作視覺的形態學「企圖被看見」，如顏色、形式、圖案等等物質形式，這不只發生在所謂「活著的」生物外表，尤其是動物的偽裝，也發生在我們一般視作「無生命的」事物外表，「圍繞我們的形式」是自發性的自我展示行動。[182] 門蒂耶塔曾表示自己的創作，乃為「回應風景的獨特處（particulars）而作」，[183] 她創作的浮島輪廓藉由偽裝來展現水域的特殊生態，並以攝影與影片紀錄使得圍繞著浮島輪廓的自然環境進入視覺領域

[180] Luis Camnitzer, “Ana Mendieta,” in *Third Text*, 3: 7 (1989), p. 50.

[181] Hannah Arendt, *The Life of the Mind* (San Diego, CA: Harcourt, 1978), p. 21.

[182] Kaja Silverman, *World Spectators* (Stanford, CA: Stanford University Press, 2000), pp. 128, 130, 132.

臺大學術期刊資料庫

自我展示，水澤「多於人類的世界」的物質性得以顯示其生命力，邁向非人類中心的藝術實踐。

結語

門蒂耶塔的《輪廓系列》創作於生態女性主義萌芽的1970年代，這系列作品所呈現女體／輪廓與自然生態的關係，可說是後來的物質主義的生態女性主義以及物質的女性主義的先驅藝術實踐。她一再以人的規模展演女體／輪廓融入自然的時間韻律與生態的再生循環當中，展現女人「與生態永續性的時間尺度協調」，以順應生態修復、演替與療癒的步調，復原人類活動對生態造成的影響，與男性所主導的工業精神迥異，他們以瘋狂的經濟的時間追求巨利而導致生態浩劫。並且，門蒂耶塔以系列攝影或／與影片紀錄女體／輪廓與四元素索引性的「內在行動」，凸顯女體／輪廓與動態的自然場域之間親近無邊的跨肉身性交纏。尤其，這些索引性媒介所捕捉「擬人化的輪廓」在自然場景暫棲、流變、消失與再生的過程，彰顯水、火、土、氣等自然力量以不同速度更新、淨化與復原自然世界的能動性，使得自然環境、物質與元素的魅力重生，不再是人類主宰的場域或消費的資源。

門蒂耶塔的創作深植於她從童年耳熟能詳的拉丁美洲薩泰里阿教與民俗文化，以及她在美國的藝術養成與發展過程持續對原始藝術與文化著迷。她指出自己在墨西哥與愛荷華荒野尋找創作場域的方式為：「有很多地方我一再到訪，只因為我感到與它們連結。……當我找到一個場域，我有事可做，創造儀式」，[184] 這種對與己身契合的自然場域之追尋，可詮釋為轉化自薩泰里阿教的影響。薩泰里阿教的戶外儀式實踐的一個部分被描繪為「monté adentro」，「monté」為荒野之意，「adentro」則指到裡面去，兩個字連在一起意味「歸根」，也就是找到可以表演儀式的荒野，「歸根」進行靈性的冥想。[185] 在《輪廓系列》中，門蒂耶塔追尋能夠讓她回歸「原初庇護所子宮」的場域，以多變化的自然材質創作女體輪廓，儀式性地展現「宇宙能量」運

[183] Ana Mendieta, "A Selection of Statements and Notes," p. 71.
[184] Linda Montano, "An Interview with Ana Mendieta," p. 66.

臺大學術期刊資料庫

行於女體痕跡與自然環境交織的物質網絡，如同她所指出神聖的「阿許」運行於所有事物，無論「從昆蟲到人類、從人類到幽靈、從幽靈到植物、從植物到星系」。[186] 最終，女體輪廓融入「宇宙能量」的轉化與再生，成為持續流變的神聖生命力的一部分。門蒂耶塔接續新石器時代的精神，從拉丁美洲薩泰里阿教的原始信仰汲取靈感，所以能夠在作品「重新復甦於人類心靈中運轉的原始信仰」，尊崇充滿陰性神靈與力量的自然場域與四元素，融入生態的時間之再生循環與永續性步調，彰顯「多於人類世界」的自然環境的能動性，創作出具有劃時代生態關懷的藝術實踐。

阿萊莫認為，「環境倫理的最根本價值之一為「『荒野』（the “wild”）的價值」，也就是對物質的能動性的重視：「荒野很有可能被定義為自然的不斷物質的—符號的（material-semiotic）『內動性』，……被環保主義者看重為生命本身的基礎」，其中的「生物『正在做／正存有』、生態系統以及其它相關連的生命形式能夠繁茂成長」。[187] 筆者認為，門蒂耶塔正以藝術實踐提議與物質的女性主義相似的環境倫理，藉由攝影或／與影片紀錄以及女體輪廓、四元素等多重的索引符號交織，活化與女體輪廓親密接觸的「荒野」之物質性，展現其中生態系統所有的生命形式的相互依賴與交纏，使得自然場域以其活靈活現的物質性與能動性向觀者「自我展示」，化解父權、人類中心以及資源主義對自然環境的宰制與消費。

（責任編輯：陳卉秀）

[185] David Hillary Brown, “Garden in the Machine: Afro-Cuban Sacred Art and Performance in Urban New Jersey and New York,” (PhD dissertation, Yale University, 1989), p. 343.

[186] Ana Mendieta, “A Selection of Statements and Notes,” p. 72.

[187] Stacy Alaimo, “Trans-Corporeal Feminisms and the Ethical Space of Nature,” p. 249.

臺大學術期刊資料庫

引用書目

近人論著

Alaimo, Stacy

2000 *Undomesticated Ground: Recasting Nature as Feminist Space*, Ithaca: Cornell University Press.

2008 "Trans-Corporeal Feminisms and the Ethical Space of Nature," in Stacy Alaimo and Susan Hekman eds., *Material Feminisms*, Bloomington: Indiana University Press, pp. 237-264.

Alaimo, Stacy and Susan Heckman

2008 "Introduction: Emerging Models of Materiality in Feminist Theory," in Stacy Alaimo and Susan Hekman eds., *Material Feminisms*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, pp. 1-19.

Alvarado, Leticia

2018 "Other Desires: Ana Mendieta's Abject Imaginings," in *Abject Performances: Aesthetic Strategies in Latino Cultural Production*, Durham and London: Duke University Press, pp. 25-55, 173-178.

Arendt, Hannah

1978 *The Life of the Mind*, San Diego, CA: Harcourt.

Baker, Elizabeth Ann

2016 "To Be Magic: The Art of Ana Mendieta Through an Ecofeminist Lens," B.A. Honors in the Major Thesis. 3, University of Central Florida.

Baker, George

2005 "Photography's Expanded Field," in *October*, 114 (Autumn), pp. 120-140.

Bal, Mieke and Norman Bryson

1991 "Semiotics and Art History," in *Art Bulletin*, 73: 2 (June), pp. 174-208.

Barad, Karen

2003 "Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter," in *Signs*, 28: 3 (Spring), pp. 801-831.

Best, Susan

2007 "The Serial Spaces of Ana Mendieta," in *Art History*, 30: 1 (February), pp. 57-82.

2011 "Ana Mendieta: Affect Miniaturization, Emotional Ties and the *Silueta Series*," in *Visualizing Feeling: Affect and the Feminine Avant-Garde*, London: I B Tauris, pp. 92-115, 163-167.

Blocker, Jane

1999 *Where Is Ana Mendieta?*, Durham and London: Duke University Press.

臺大學術期刊資料庫

Brett, Guy
2004 “One Energy,” in Olga M. Viso ed., *Ana Mendieta: Earth Body, Sculpture and Performance 1972-1985*, Washington, D.C.: Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, pp. 181-202.

Broude, Norma and Mary D. Garrard
1994 “Introduction: Feminism and Art in the Twentieth Century,” in Norma Broude and Mary D. Garrard eds., *The Power of Feminist Art: The American Movement of the 1970s, History and Impact*, New York: Harry N. Abrams, pp. 10-29.

Brown, David Hillary
1989 “Garden in the Machine: Afro-Cuban Sacred Art and Performance in Urban New Jersey and New York,” PhD dissertation, Yale University.

Butler, Judith
1990 *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, London and New York: Routledge.

Bryan-Wilson, Julia
2013 “Against the Body: Interpreting Ana Mendieta,” in Stephanie Rosenthal ed., *Ana Mendieta: Traces*, London: Haywood Gallery, pp. 26-37.

Buckberrough, Sherry
2021 “Ana Mendieta’s the *Silueta Series* (1973-1980),” in *Iconic Works of Art by Feminists and Gender Activists*, New York and London: Routledge, pp. 147-161.

Cabañas, Kaira M.
1999 “Ana Mendieta: ‘Pain of Cuba, Body I Am’,” in *Woman’s Art Journal*, 20: 1, pp. 12-17.

Camnitzer, Luis
1989 “Ana Mendieta,” in *Third Text*, 3: 7, pp. 47-52.

Chianese, Robert Louis
2013 “Spiral Jetty: Changeable, Perhaps Even Erasable, Permanent Should Earth Art Be?,” in *American Scientist*, 101: 1 (January-February), no pagination.

Clark, Mary Ann
2005 *Where Men are Wives and Mothers Rule: Santería Ritual Practices and Their Gender Implications*, Gainesville, FL: University Press of Florida.
2007 *Santería: Correcting the Myths and Uncovering the Realities of a Growing Religion*, Westport, Connecticut, and London: Praeger.

Cockcroft, Eva
1983 “Culture and Survival: Interview with Juan Sanchez, Ana Mendieta and Willie Birch,” in *Art and Artists* (February), pp. 16-17.

Coker, Gylbert
1980 “Ana Mendieta at A.I.R.,” in *Art in America*, 68: 4 (April), pp. 133-134.

臺大學術期刊資料庫

Crenshaw, Kimberlé Williams
1989 "Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics," in *University of Chicago Legal Forum*, 140, pp. 139-167.
d'Eaubonne, François
1974 "Le Féminisme ou la Mort," in Elaine Marks and Isabelle de Courtivron eds., *New French Feminisms: An Anthology*, Amherst: University of Massachusetts Press, 1980, pp. 64-67.
del Rio, Petra Barreras
1987 "Ana Mendieta: A Historical Overview," in *Ana Mendieta: A Retrospective*, New York: New Museum of Contemporary Art, pp. 28-41.
Doane, Mary Anne Doane
2002 *The Emergence of Cinematic Time: Modernity, Contingency, the Archive*, Cambridge, MA and London: Harvard University Press.
Elsaesser, Thomas
2011 "Stop/Motion," in Eivind Røssaak ed., *Between Stillness and Motion: Film, Photography, Algorithms*, Amsterdam: Amsterdam University Press, pp. 109-122.
Estévez-Saá, Margarita and María Jésus Lorenzo-Modia
2018 "The Ethics and Aesthetics of Eco-caring: Contemporary Debates on Ecofeminism(s)," in *Women's Studies*, 47: 2 (February), pp. 123-146.
Fitzgerald-Allsopp, Florence
2019 "Becoming-with-Animal: Cultivating a Feminist Understanding of Human-Animal Transformation in Contemporary Performance Art," MA thesis, Utrecht University (July).
Gaard, Greta
2011 "Ecofeminism Revisited: Rejecting Essentialism and Re-placing Species in a Material Feminist Environmentalism," in *Feminist Formations*, 23: 2 (Summer), pp. 26-53.
Gersdorf, Catrin
2006 "Nature and Body: Ecofeminism, Land Art, and the Work of Ana Mendieta (1948-1985)," in Waltraud Ernst and Ulrike Bohle eds., *Geschlechterdiskurse zwischen Fiktion und Faktizität: Internationale Frauen- und Genderforschung in Niedersachsen*, Berlin: Lit Verlag, pp. 212-230.
Cherry, Kittredge
1977 "Mendieta Incorporates Herself, Earth and Art," in *The Daily Iowan* (6 December), p. 7.
Freud, Sigmund
1930 "Civilization and Its Discontents," in James Strachey trans., *Civilization, Society and Religion: Group Psychology, Civilization and its Discontents and Other Works*, Harmondsworth: Penguin, 1985, pp. 251-340.

臺大學術期刊資料庫

Gimbutas, Marija
1974 *The Goddesses and Gods of Old Europe, 7000 to 3500 BC: Myths, Legends and Cult Images*, London: Thames and Hudson.
Gopnik, Blake
2004 "'*Silueta*' of a Woman: Sizing Up Ana Mendieta," in *Washington Post* (October 17).
Harrington, Raquel Mendieta
1988 "Ana Mendieta: Self Portrait of a Goddess," in *Latin American Literature and Arts*, 39 (January-June), pp. 38-39.
Hawkins, Harriet
2014 "Chap. 7 Points of Contact: The Geographies of Ana Mendieta's Earth-Body Works," in *For Creative Geographies: Geography, Visual Arts and the Making of Worlds*, London and New York: Routledge, pp. 217-236, 268-270.
Heathfield, Adrian
2013 "Embers," in Stephanie Rosenthal ed., *Ana Mendieta: Traces*, London: Haywood Gallery, pp. 21-24.
Herzberg, Julia P.
1998 "Ana Mendieta the Iowa Years: A Critical Study, 1969 Through 1977," PhD dissertation, The City University of New York.
2004 "Ana Mendieta's Iowa Years, 1970-1980," in Olga M. Viso ed., *Ana Mendieta: Earth Body, Sculpture and Performance 1972-1985*, Washington, D.C.: Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, pp. 137-178.
Hyacinthe, Genevieve
2019 *Radical Virtuosity: Ana Mendieta and the Black Atlantic*, Cambridge, MA: The MIT Press.
Iversen, Margaret
2017 *Photography, Trace, and Trauma*, Chicago: University of Chicago.
Jacob, Mary Jane
1991 *Ana Mendieta: The "Silueta" Series, 1973-1980*, New York: Galerie Lelong.
1996 "*Ashé* in the Art of Ana Mendieta," in Arturo Lindsay ed., *Santería Aesthetics in Contemporary Latin American Art*, Washington, D.C.: Smithsonian Institution Press, pp. 189-200.
Jay, Martin
2009 "Magical Nominalism: Photography and the Re-enchantment of the World," in *Culture, Theory and Critique*, 50: 2-3 (December), pp. 165-183.
Jones, Amelia
1996 "The 'Sexual Politics' of *The Dinner Party*: A Critical Context," in Amelia Jones ed., *Sexual Politics: Judy Chicago's Dinner Party in Feminist Art History*, Berkeley, CA:

臺大學術期刊資料庫

University of California Press for the Armand Hammer Museum of Art and Cultural Center, Los Angeles, pp. 82-118.

1998 *Body Art: Performing the Subject*, Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.

Joseph, Laura Wertheim

2015 "Unfinished Processes: Going Back and Reeling Forward in the Films of Ana Mendieta," in Howard Oransky ed., *Covered in Time and History: The Films of Ana Mendieta* Berkeley, CA: University of California Press, pp. 182-203.

2015 "Filmography," in Howard Oransky ed., *Covered in Time and History: The Films of Ana Mendieta*, Berkeley, CA: University of California Press, pp. 204-258.

Kemp, Wolfgang

1998 "The Work of Art and Its Beholder: The Methodology of the Aesthetic of Reception," in Mark A. Cheetham ed., *The Subjects of Art History: Historical Objects in Contemporary Perspective*, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 180-196.

Klein, Jennie

2009 "Goddess: Feminist Art and Spirituality in the 1970s," in *Feminist Studies*, 35: 3 (Fall), pp. 575-602.

Knafo, Danielle

2009 "Ana Mendieta: Goddess in Exile," in *In Her Own Image: Women's Self-Representation in Twentieth-Century Art*, Cranbury: Fairleigh Dickinson University Press, pp. 118-132, reprinted in *Dancing with the Unconscious: The Art of Psychoanalysis and the Psychoanalysis of Art*, London and New York: Routledge, 2012, pp. 173-189.

Krauss, Rosalind

1977 "Notes on the Index," in *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, MA: The MIT Press, 1985, pp. 196-209.

Kwon, Miwon

1996 "Bloody Valentines: Afterimages by Ana Mendieta," in M. Catherine de Zegher ed., *Inside the Visible: An Elliptical Traverse of Twentieth-Century Art in, of, and from the Feminine*, Cambridge, MA: The MIT Press, pp. 164-172.

Landry, Donna and Gerald MacLean

1993 *Materialist Feminisms*, Cambridge: Blackwell.

Latour, Bruno

1991 "Technology is Society Made Durable," in John Law ed., *A Sociology of Monsters*, London and New York: Routledge, pp. 103-131.

1992 "Where Are the Missing Masses? The Sociology of a Few Mundane Artifacts," in Wiebe E. Bijker and John Law eds., *Shaping Technology/Building Society: Studies in Sociotechnical Change*, Cambridge, MA and London: The MIT Press, pp. 225-258.

臺大學術期刊資料庫

Lauter, Estella
1994 "Review: The Reflowering of the Goddess," in *Woman's Art Journal*, 15: 2 (Autumn), pp. 45-49.
Lippard, Lucy
1975 "Transformation Art," in *Ms.,* 4: 4 (October), pp. 33-39.
1976 "The Pains and Pleasures of Rebirth: European and American Women's Body Art," in *Art in America*, 64: 3 (May-June), pp. 73-81.
1977 "Quite Contrary: Body, Nature, Ritual in Women's Art," in *Chrysalis*, 2 (July), pp. 32-35.
1979 *Exchanges I*, New York: Henry Street Settlement, Louis Abrons Arts for Living Center.
1983 *Overlay: Contemporary Art and the Art of Prehistory*, New York: Pantheon Book.
Lopez, Iraida H.
2015 "Ana Mendieta: Chiseling (in) Cuba," in *Impossible Returns: Narratives of the Cuban Diaspora*, Gainesville, FL: University Press of Florida, pp. 90-120.
Marter, Joan
2013 "1 February 1985: Joan Marter and Ana Mendieta in Conversation (edited excerpt)," in Stephanie Rosenthal ed., *Ana Mendieta: Traces*, London: Haywood Gallery, pp. 228-231.
Mellor, Mary
1992 *Breaking the Boundaries: Towards a Feminist Green Socialism*, London: Virago Press.
1997 *Feminism and Ecology*, New York: New York University Press.
1997 "Women, Nature, and the Social Construction of 'Economic Man'," in *Ecological Economics*, 20: 2, pp. 129-140.
2006 "Ecofeminist Political Economy," in *International Journal of Green Economics*, 1: 1/2, pp. 139-150.
Mendieta, Ana
1977 "Artist's Statement, Exhibition: Ana Mendieta: *Silueta* Series 1977, 5-23 Dec. 1977, Corroboree: Gallery of New Concepts, University of Iowa," reprinted in Stephanie Rosenthal ed., *Ana Mendieta: Traces*, London: Haywood Gallery, 2013, p. 194.
1981 "Extracts from a Lecture by Ana Mendieta, Delivered at Alfred State University, New York, September 1981," in Stephanie Rosenthal ed., *Ana Mendieta: Traces*, London: Haywood Gallery, 2013, p. 208.
1983 "Statements," in *Unseen Mendieta: The Unpublished Works of Ana Mendieta*, Munich: Prestel, 2008, p. 297.
1988 "A Selection of Statements and Notes," in *Sulfur*, 22 (Spring), pp. 70-74.
1991 "Statement," in *Cuba-USA: The First Generation*, Washington, D.C.: Fondo del Sol Visual Arts Center, p. 56.
1996 "Personal Writings: Art and Politics," in Gloria Moure et al. eds., *Ana Mendieta*, Barcelona: Ediciones Polígrafa, pp. 167-219.

臺大學術期刊資料庫

Mendieta, Raquel Cecilia
2015 “Uncovering Ana: The Rebirth of Mendieta’s Filmworks,” in Howard Oransky ed., *Covered in Time and History: The Films of Ana Mendieta*, Berkeley, CA: University of California Press, pp. 168-181.
Merchant, Carolyn
1980 *The Death of Nature: Women, Ecology, and the Scientific Revolution*, San Francisco: Harper & Row.
1989 *Ecological Revolutions: Nature, Gender, and Science in New England*, Chapel Hill, NC: University of North Carolina Press.
1996 *Earthcare: Women and the Environment*, London and New York: Routledge.
Merewether, Charles
1996 “From Inscription to Dissolution: An Essay on Expenditure in the Work of Ana Mendieta,” in Gloria Moure et al. eds., *Ana Mendieta*, Barcelona: Fundació Antoni Tàpies; Santiago de Compostela: Centro Galego de Arte Contemporánea, pp. 83-131.
1999 “Ana Mendieta,” in *Grand Street*, 67 (Winter), pp. 40-51.
Metz, Christian
1985 “Photography and Fetish,” in *October*, 34 (Fall), pp. 81-90.
Montano, Linda
1988 “An Interview with Ana Mendieta,” in *Sulfur*, 22 (Spring), pp. 65-67.
Omes, Nikki Zoë
2019 “The Ecofeminist Lens: Nature, Technology & the Female Body in Lens-based Art,” MA thesis, Leiden University (August).
Orenstein, Gloria Feman
1978 “The Reemergence of the Archetype of the Great Goddess in Art by Contemporary Women,” in *Heresies: A Feminist Publication on Art and Politics*, 5 (Spring), pp. 74-78, reprinted in Arlene Raven, Cassandra L. Langer and Joanna Frueh eds., *Feminist Art Criticism: An Anthology*, Ann Arbor, MI: UMI Research Press, 1988, pp. 71-86.
1990 *The Reflowering of the Goddess*, New York: Pergamon.
1990 “Artists as Healers: Envisioning Life-Giving Culture,” in Irene Diamond and Gloria Feman Orenstein eds., *Reweaving the World: The Emergence of Ecofeminism*, San Francisco: Sierra Club Books, pp. 279-287, 308-309.
1994 “Recovering Her Story: Feminist Artists Reclaim the Great Goddess,” in Norma Broude and Mary D. Garrard eds., *The Power of Feminist Art: The American Movement of the 1970s, History and Impact*, New York: Harry N. Abrams, pp. 174-189, 295-296.
Paz, Octavio
1961 *The Labyrinth of Solitude*, New York: Grove Press.

臺大學術期刊資料庫

Peirce, Charles Sanders
1932 *Collected Papers of Charles Sanders Peirce, vol. 2: Elements of Logic*, eds. Charles Hartshorne and Paul Weiss, Cambridge, MA: Harvard University Press.
1991 *Peirce on Signs: Writings on Semiotic by Charles Sanders Peirce*, ed. James Hoopes, Chapel Hill: University of North Carolina Press.
Perry, Gill
2003 "The Expanding Field: Ana Mendieta's *Silueta Series*," in Jason Gaiger ed., *Frameworks for Modern Art*, New Haven and London: Yale University Press, pp. 152-205.
Raine, Anne
1996 "Embodied Geographies: Subjectivity and Materiality in the Work of Ana Mendieta," in Griselda Pollock ed., *Generations and Geographies in the Visual Arts: Feminist Readings*, London and New York: Routledge, pp. 228-249.
Reuther, Rosemary Radford
1975 *New Woman, New Earth: Sexist Ideologies and Human Liberation*, New York: Seabury Press.
Roberts-Deutsch, Marcia
2012 "Chap. 5 The Ecological Body: Ana Mendieta (1948-1985)," in "'Up to and Including Her Limits': Body Language and Body Politics in Performance," PhD dissertation, University of Hawaii at Manoa (August), pp. 94-118.
Rogoff, Irit
1997 "In the Empire of the Object: The Geographies of Ana Mendieta," in *Outsiders: Studies in Cultural Marginality*, New York: Cambridge University Press, pp. 159-171.
Rosenthal, Stephanie ed.
2013 *Ana Mendieta: Traces*, London: Haywood Gallery.
Roth-Johnson, Daniell
2013 "Back to the Future: François d'Eaubonne, Ecofeminism and Ecological Crisis," in *The International Journal of Literary Humanities*, 10: 3 (December), pp. 51-61.
Roulet, Laura
2004 "Ana Mendieta: A life in Context," in Olga M. Viso ed., *Ana Mendieta: Earth Body, Sculpture and Performance 1972-1985*, Washington, D.C.: Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, pp. 224-239.
Silverman, Kaja
2000 *World Spectators*, Stanford, CA: Stanford University Press.
Spero, Nancy
1992 "Tracing Mendieta," in *Artforum* (April), pp. 75-77.
Spretnak, Charlene
1990 "Ecofeminism: Our Roots and Flowering," in Irene Diamond and Gloria Feman

臺大學術期刊資料庫

Orenstein eds., *Reweaving the World: The Emergence of Ecofeminism*, San Francisco: Sierra Club Books, pp. 3-14.

Stone, Merlin

1976 *When God Was a Woman*, New York: Dial.

Sturgeon, Noël

1997 *Ecofeminist Natures: Race, Gender, Feminist Theory and Political Action*, London and New York: Routledge.

Viso, Olga M.

2004 "Introduction," in Olga M. Viso ed., *Ana Mendieta: Earth Body, Sculpture and Performance 1972-1985*, Washington, D.C.: Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, p. 30.

2004 "The Memory of History," in Olga M. Viso ed., *Ana Mendieta: Earth Body, Sculpture and Performance 1972-1985*, Washington, D.C.: Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, pp. 35-134, 241-254.

Viso, Olga M. ed.

2008 *Unseen Mendieta: The Unpublished Works of Ana Mendieta*, Munich: Prestel.

Walker, Joanna

2013 "Ana Mendieta: Traces," in *Art Monthly*, 371, pp. 23-24.

Warren, Karen J.

1997 *Ecofeminism: Women, Culture, Nature*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.

Weintraub, Linda

1984 *Land Marks: New Site Proposals by Twenty-two Original Pioneers of Environmental Art*, 22, Annandale-on-Hudson: Edith C. Blum Institute.

Zimmer, William

1979 "Artists Only," in *Soho Weekly News*, no pagination.

網路論文與資料庫

https://blogs.uoregon.edu/anamendieta/2015/02/20/siluetas-series-1973-78/（檢索日期：2024年4月12日）

臺大學術期刊資料庫

圖版出處

圖1 Ana Mendieta, *Imágen de Yágul*, 1973. Color photograph. © 2024 The Estate of Ana Mendieta Collection, LLC. Courtesy Galerie Lelong & Co. / Licensed by Artists Rights Society (ARS), New York.

圖2 Frida Kahlo, *Roots*, 1943. Oil on canvas, Private Collection. © 2024 Banco de México Diego Rivera Frida Kahlo Museums Trust, Mexico, D.F. / Artists Rights Society (ARS), New York.

圖3 Ana Mendieta, *Silueta de Laberinto (Labyrinth Blood Imprint)*, 1974. Color photograph. © 2024 The Estate of Ana Mendieta Collection, LLC. Courtesy Galerie Lelong & Co. / Licensed by Artists Rights Society (ARS), New York.

圖4 Ana Mendieta, *Silueta Sangrienta*, 1975. Super-8mm film, color, silent. © 2024 The Estate of Ana Mendieta Collection, LLC. Courtesy Galerie Lelong & Co. / Licensed by Artists Rights Society (ARS), New York.

圖5 Ana Mendieta, *Alma, Silueta en Fuego*, 1975. Super-8mm film transferred to high-definition digital media, color, silent. © 2024 The Estate of Ana Mendieta Collection, LLC. Courtesy Galerie Lelong & Co. / Licensed by Artists Rights Society (ARS), New York.

圖6 Ana Mendieta, *Untitled: Silueta Series, Mexico*, 1976. Color photograph. © 2024 The Estate of Ana Mendieta Collection, LLC. Courtesy Galerie Lelong & Co. / Licensed by Artists Rights Society (ARS), New York.

圖7 Ana Mendieta, *Untitled: Silueta Series, Mexico*, 1976. Color photograph. © 2024 The Estate of Ana Mendieta Collection, LLC. Courtesy Galerie Lelong & Co. / Licensed by Artists Rights Society (ARS), New York.

圖8 Ana Mendieta, *Untitled: Silueta Series, Mexico*, 1976. Color photograph. © 2024 The Estate of Ana Mendieta Collection, LLC. Courtesy Galerie Lelong & Co. / Licensed by Artists Rights Society (ARS), New York.

圖9 Ana Mendieta, *Creek*, 1974. Super-8mm film, color, silent. © 2024 The Estate of Ana Mendieta Collection, LLC. Courtesy Galerie Lelong & Co. / Licensed by Artists Rights Society (ARS), New York.

圖10 Ana Mendieta, *Flower Person, Flower Body*, 1975. Color photograph. © 2024 The Estate of Ana Mendieta Collection, LLC. Courtesy Galerie Lelong & Co. / Licensed by Artists Rights Society (ARS), New York.

圖11 Ana Mendieta, *Anima, Silueta de Cohetes (Firework Piece)*, 1976. Super-8mm film, color, silent. © 2024 The Estate of Ana Mendieta Collection, LLC. Courtesy Galerie Lelong & Co. / Licensed by Artists Rights Society (ARS), New York.

臺大學術期刊資料庫

圖12 Ana Mendieta, *Untitled: Silueta Series*, 1979. Color photographs. © 2024 The Estate of Ana Mendieta Collection, LLC. Courtesy Galerie Lelong & Co. / Licensed by Artists Rights Society (ARS), New York.

圖13 Ana Mendieta, *Silueta Canal*, 1977. Super-8mm film, color, silent. © 2024 The Estate of Ana Mendieta Collection, LLC. Courtesy Galerie Lelong & Co. / Licensed by Artists Rights Society (ARS), New York.

圖14 Ana Mendieta, *Untitled: Silueta Series*, 1979. Color photograph. © 2024 The Estate of Ana Mendieta Collection, LLC. Courtesy Galerie Lelong & Co. / Licensed by Artists Rights Society (ARS), New York.

臺大學術期刊資料庫



圖1　Ana Mendieta, *Imágen de Yágul*, 1973
Color photograph
© 2024 The Estate of Ana Mendieta Collection, LLC. Courtesy Galerie Lelong & Co. / Licensed by Artists Rights Society (ARS), New York

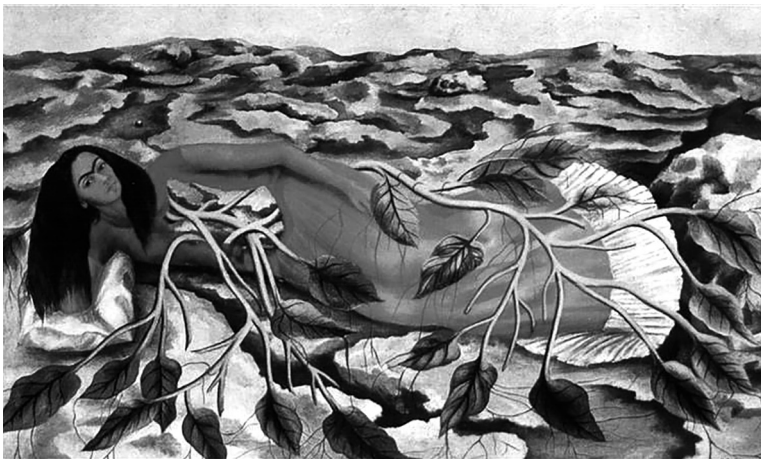


圖2　Frida Kahlo, *Roots*, 1943
Oil on canvas, Private Collection
© 2024 Banco de México Diego Rivera Frida Kahlo Museums Trust, Mexico, D.F. / Artists Rights Society (ARS), New York

臺大學術期刊資料庫

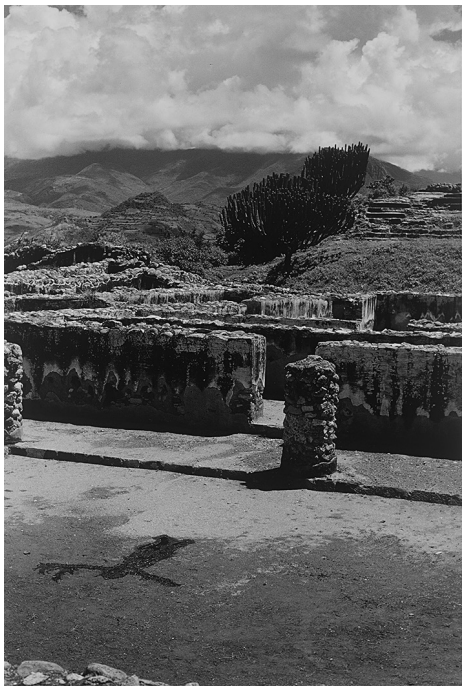


圖3 Ana Mendieta, *Silueta de Laberinto (Labyrinth Blood Imprint)*, 1974
Color photograph
© 2024 The Estate of Ana Mendieta Collection, LLC. Courtesy Galerie Lelong & Co. / Licensed by Artists Rights Society (ARS), New York



圖4 Ana Mendieta, *Silueta Sangrienta*, 1975
Super-8mm film, color, silent
© 2024 The Estate of Ana Mendieta Collection, LLC. Courtesy Galerie Lelong & Co. / Licensed by Artists Rights Society (ARS), New York

臺大學術典藏資料庫



圖5　Ana Mendieta, *Alma, Silueta en Fuego*, 1975
Super-8mm film transferred to high-definition digital media, color, silent
© 2024 The Estate of Ana Mendieta Collection, LLC. Courtesy Galerie Lelong & Co. / Licensed by Artists Rights Society (ARS), New York

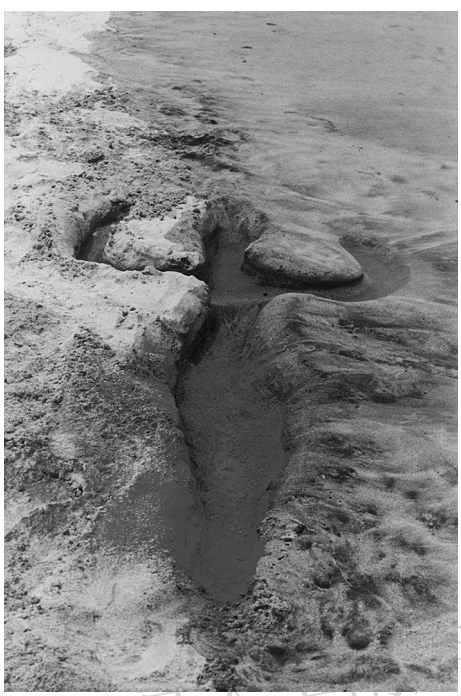


圖6　Ana Mendieta, *Untitled: Silueta Series, Mexico*, 1976
Color photograph
© 2024 The Estate of Ana Mendieta Collection, LLC. Courtesy Galerie Lelong & Co. / Licensed by Artists Rights Society (ARS), New York

臺大學術期刊資料庫

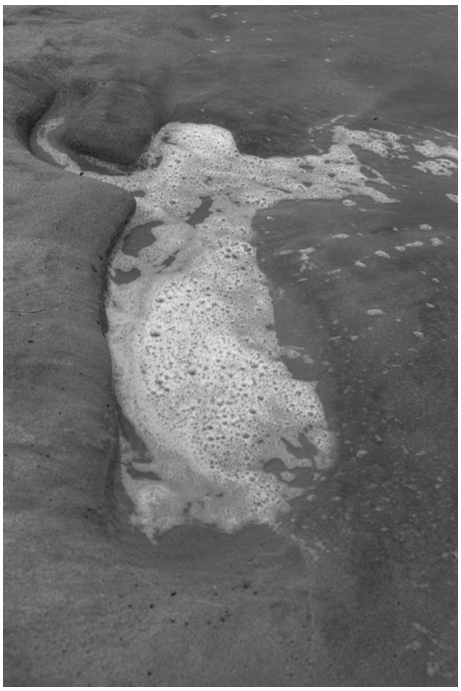


圖7 Ana Mendieta, *Untitled: Silueta Series, Mexico*, 1976
Color photograph
© 2024 The Estate of Ana Mendieta Collection, LLC. Courtesy Galerie Lelong & Co. / Licensed by Artists Rights Society (ARS), New York



圖8 Ana Mendieta, *Untitled: Silueta Series, Mexico*, 1976
Color photograph
© 2024 The Estate of Ana Mendieta Collection, LLC. Courtesy Galerie Lelong & Co. / Licensed by Artists Rights Society (ARS), New York

臺大學術期刊資料庫



圖10　Ana Mendieta, *Flower Person, Flower Body*, 1975
Color photograph
© 2024 The Estate of Ana Mendieta Collection, LLC. Courtesy Galerie Lelong & Co. / Licensed by Artists Rights Society (ARS), New York



圖13　Ana Mendieta, *Silueta Canal*, 1977
Super-8mm film, color, silent
© 2024 The Estate of Ana Mendieta Collection, LLC. Courtesy Galerie Lelong & Co. / Licensed by Artists Rights Society (ARS), New York

臺大學術期刊資料庫



圖14 Ana Mendieta, *Untitled: Silueta Series*, 1979
Color photograph
© 2024 The Estate of Ana Mendieta Collection, LLC. Courtesy Galerie Lelong & Co. / Licensed by Artists Rights Society (ARS), New York

臺大學術期刊資料庫

Trans-Corporeality and the Ecological Time: Ana Mendieta's *Silueta Series* (1973-1980)

Liu, Jui-Ch'i

Institute of Visual Studies
National Yang Ming Chiao Tung University

The Cuban American artist Ana Mendieta (1948-1985) has been best known for her *Silueta Series* (1973-1980) which stands out as a unique artistic expression in the contemporary art world. Although there are abundant interpretations of her works from a feminist or a postcolonial perspective, an ecofeminist approach remains underexplored. This study attempts to contextualize the series of earth-body art through the development of ecofeminisms, seeking to shed new light on its pioneering ecological concerns. The analysis, based on the intersectional feminism, explores Mendieta's ecological views by reading the symbolic dimensions of the *Silueta Series*. It argues that the artist's special ecological aesthetics and ethics is inspired by her exposure to the Latin American ritual practices of Santería and the folk culture from her childhood. In this study, Mary Mellor's concept of the ecological time with a materialist ecofeminist perspective is applied as a new approach to interpret Mendieta's performances and silhouettes that embody women's role in the environmental restorations for ecological sustainability. This study also initiates an analysis of the indexical dimensions of the *Silueta Series* with the material feminist Stacy Alaimo's theory of trans-corporeality. This approach has led to the understanding of Mendieta's body traces in the flux and flow of natural world as unfolding the openness, the interdependence, and the entanglement of all lifeforms within the ecosystem. It shows that this series highlights the material agencies of these natural sites, actively uncovering its trans-corporeal replenishment. By so doing, the series undermines the patriarchal ideology of resourcism, and evolves into an ecological restoration perspective of the environmental posthumanism.

Keywords: Ana Mendieta, earth-body art, Mary Mellor, Stacy Alaimo, ecological time, trans-corporeality

臺大學術期刊資料庫