



故事之一

你要我去犁地，我是否該拿把刀刺開我母親的胸部？

於是當我死去，她將不會帶我到她的懷中休息。

你要我去挖石，我是否該在母親的皮膚下挖掘骨頭？

於是當我死去，我將無法進入她的身體以獲得重生。

你要我去剪草堆秣，並且賣出致富，但是我膽敢剪斷母親的頭髮？（註1）

我

身體

大地

談

當代藝術中之女神意識

／ 侯宜人（美術工作者）



故事之二

他說那個女人和自然對談，她聽到來自地底的聲音，風吹過她的耳際，樹木便向她輕聲細語。然而這一切的交談在他面前結束。他說他不是這個世界的一部份，因為他以一個陌生人的姿態被安置於世，他將自己放在女人與自然的世界之外。（註2）

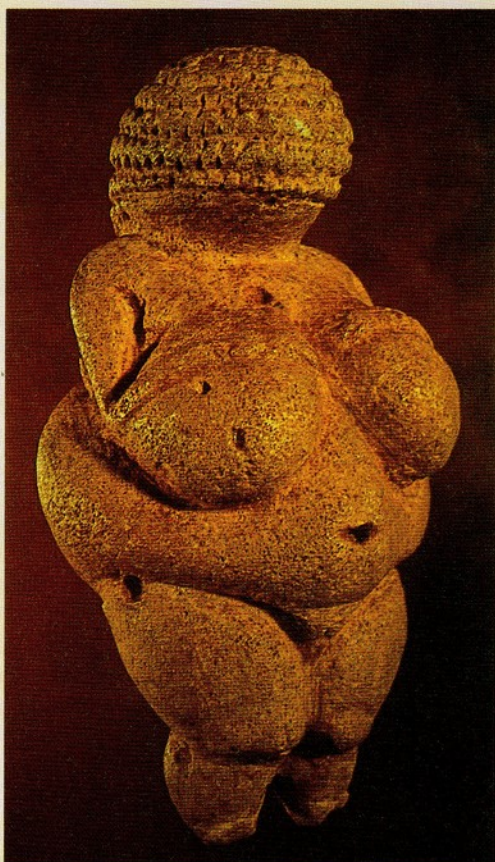
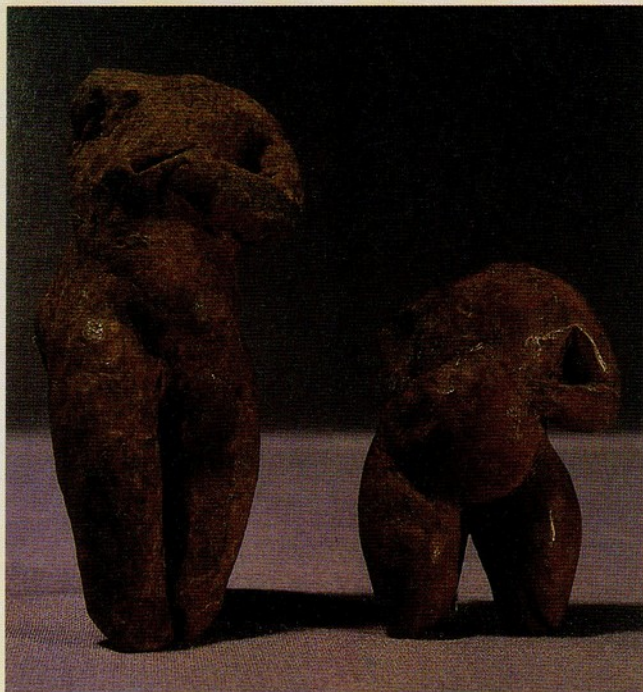


圖1 威廉多夫的維納斯，舊石器時代，奧地利出土

圖2 孕婦塑像，新石器時代，紅山文化，中國遼寧出土



女性與史前的關係甚過女性與歷史的關係。解釋在歷史上婦女地位何以低落，實有助於我們瞭解女性由曾被視為大地繁衍生長始源全能的神，到被縮減成家族中佣人兼生殖者的工具角色，甚而成為文明史中「看不見」族群的原因。（註3）

女性重新定位「女性」這個歷經幾千年來負面的定義，並且在質疑過往的女性認定中，女性主義藝術家（註4）涉入史前史的理由，除了基於生之自覺以找尋她們心目中女性經驗之典型外，同時也希望將女性重新寫入整體之歷史中。畢

竟母系社會的舊石器時代歷時數百萬年之久，較之人類有文字記載的社會真是漫長得多，實不應以「原始」為名，而將此時期化為無形。

人類先進文化取消女性的優勢，是和大自然的破壞同時發生的。直到今日，與文明相對的字眼，例如「未開發」、「野蠻」等，其實就是指它們較接近自然。男性文化將自然打入次要等級後，把「女性／自然」與「男性／文化」比對，其人就已將女性排除在男性主控的社會之外了。反觀原始信仰中將大地視為女人身體的作法，實際上已經提供我們另一本以女性力量為精

神主軸的歷史了。

如果後歷史 (post-history) 乃是中止了男性為主的歷史，那麼後歷史便是以女性主義出發的，後歷史將成為無歷史的時代，史前史於是成為女性主義者發展歷史的開端。在這第二波的史前史期，不同於舊石器時代者在於，一、我們已經有了文字；二、男性與女性做為生物體及思想體皆獲得長足的進化，對知識與教育吸收的程度，使當今人類更有能力作紀錄與開創。除非男性發展出的文化模式仍然繼續，否則經過此第二波史前期的人類，才可以真正開始創造全人性的歷史

壹·喚醒女神意識所具有之時代意義

女性的直覺、情感、性徵、夢境、恍惚狀態，都曾自由的在大地上舞動，然而曾幾何時，女性記憶中古老的精神狀態在社會文化的摧殘下，已成為潛意識的一部份了。女性藝術家以超越個人的視覺經驗，將女神的精神力量、象徵符號、形象、出土物以及宗教儀式再度公諸於世，不單單是為了女性，更為喚起人們記憶中既有的早期精神狀態。這種尋根過程，在二十世紀初影響許多男性藝術家，產生了所謂的「原始主義」(Primitivism)，(註5)以及七〇年代以後，活躍於各地方的「本土化」藝術。而今天我們談女神意識，也必須以同等的心境對待之，避免將它想成只是一種狹隘的論爭而已。

讓我們先就女性的身體與自然大地開始說起。史前時代的人類以崇拜自然開始，視自然為一切創造之母的身體和血液。此種渾然一體的感覺，到了印歐語系的文明中，轉變成地母(Mother Earth)和天父(Father Sky)之分，更由於游牧生活的沒落、農業技術的改革、資本的集中、城市之興起、文化之發達，使人類對土地感迅速消失。或許宗教本身就是象徵產生自人類對背棄了古老自然的生存方式的罪

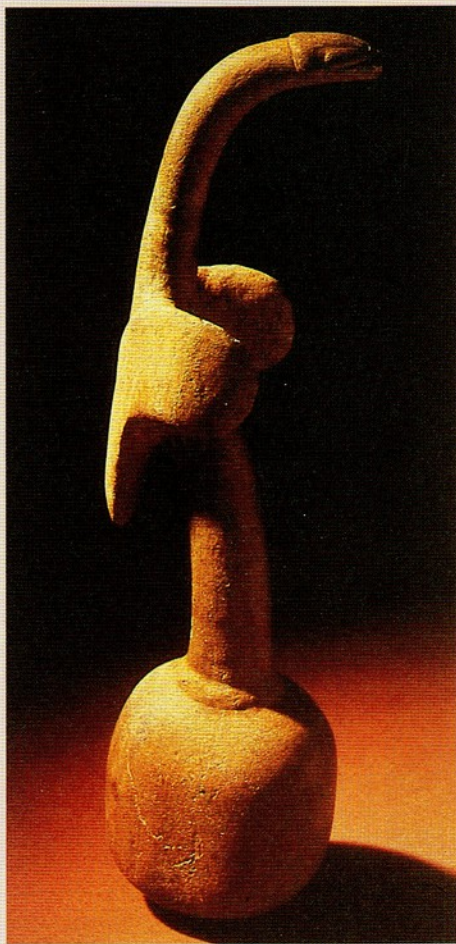


圖3 鳥形石壺器，新幾內亞發現

惡——原罪。

終於，人類的文明將水泥橫擋在我們和泥土之間，將污染散播在我們和天空之間，將科技阻隔於我們和四季之間，誠如原始主義成為高更(Paul Gauguin)找尋自我原鄉一樣，女性藝術家以古老的母系

宗教，和以女神原型(archetype of the Great Goddess)所象徵的女神意識做為創作的資源，並且重新界定藝術與社會和環境的關係。

研究歷代婦女的處境，竟給我們一個感覺：男性為何如此的敵視女性特質？(註6)而西方人自十七世紀新科學運動之後，對大自然的態度大概是由一種「配合」的慾望，轉化為「宰制控馭」的要求，更以「她」稱呼自然，視之為等待征服的「新娘」。(註7)人類為了征服外在的自然，就必須先克服他自己的內在自然，使他的內在成為具有貯藏一切特質，却令人既恐懼又輕視的女人。藉著克服內在的女人，人類轉變了與自然的關係，成為生產的工具。

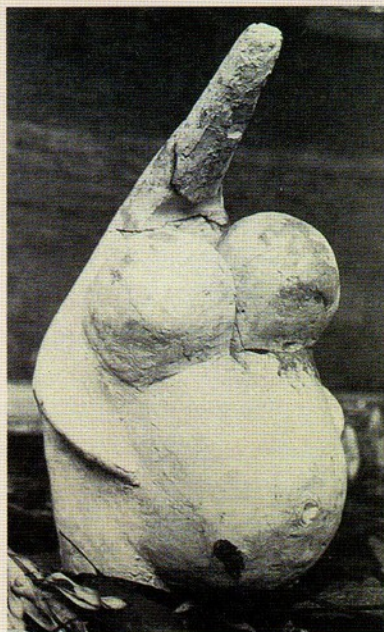


圖4 Louise Bourgeois, 脆弱的女神, 1970.

其實「人與外在自然」和「人性與內在自然」並不是對立的兩極，將之分開就意味著存在於人類對自然恐懼，及對女性控馭之情結了。男性恐懼內在女性的看法，還可以兩年前耶魯大學出版費城藝術大學佩格利亞(Paglia)教授所寫《性之代喻》(Sexual Personae)中找到。佩代即認為，男性為了躲避可怕的女「性」，才設法以藝術來戰勝「自然」。(註8)

如果以上的敘述是西方的架構，那麼在講究天地人精神合一，以及崇拜自然的中國文化中生存的女性，竟也難逃封建文化中，由思想與制度所建立起對女性地位的剝削。若以遠東文化中從不抵制自然，注重順從的美德而非挑戰的精神，

此一傳統說明了東方女性自覺意識之不彰，乃基於我們並不需要像西方女性一樣討回自然的公道，實在是忽略了即使是東方文化也同樣對人性具有強大的約束力，而其約束的首要對象，仍然是女性！（註9）為了找尋文化史及自然的真相，「女性」實不失為一個很好的切入點。

貳·女神意識中身體與大地之總體意象

女性的確可從自我身體的形狀與自然大地的意象相呼應——隆起的小丘與延綿的山脈是第一座花園和神殿；女性的月經是月亮週期；

女性的陰戶令人想到洞穴、劈開的石頭和河床，它們都有溫暖、恐懼、深淵的意象。在文化上，這些意象可與餵哺、可怕的、母親的、性的等一塊兒聯想，也都包含在大地之母是「再生」也是「致命」的特色上。

於是女神意識中的大地之母宣言精神在於：將父權式征服自然的創造神話予以擊破，以恢復女性「內在」具有一切耽於幻想特質的機能；其次是第二波的女神意識，可說是達到精神與肉體成為全一系統最有效的途徑。

女神意識由大地衍生出之精神／肉體之全盤性(totality)，正好對照出以精神／肉體之二元性(duality)為特色的男性原型；前者



圖5 Ana Mendieta, 石頭女人, 1983.

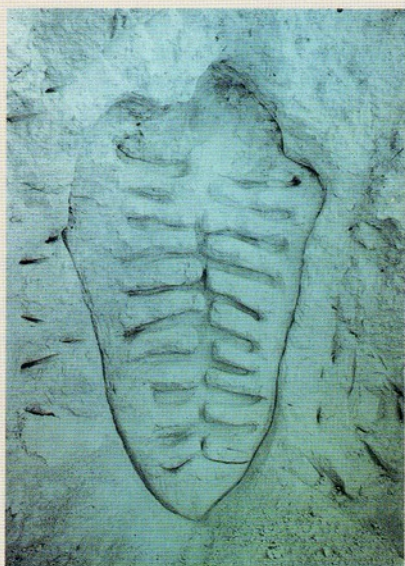


圖6 Ana Mendieta, 老母親的血, 石頭雕刻, 1981.



圖7 Ana Mendieta, 肉體之甦醒, 1981-82.



圖8 Ana Mendieta, 白晝之光, 石頭雕刻, 1981.

有如巫師所具有之整體(holistic)治療效果，(註10)而後者正代表了由父系系統所建立起心靈與物質、神聖與瀆神、自然與文化的分離性。

誠如在古老社會中的巫師將自己視為進入「神」的世界的人選，使用自然物以治癒患者，以及將對身體的知識提升為智慧，都是整合精神與肉體的象徵。做為精神象徵的女神，也暗示了女人回復到對神聖精神整體知覺的再生狀態。如此一來，精神和身體整合的總體狀態，將成為女性本體進化的新形式，以及重建視全人類與環境為同一個系統的視野。

叁·女神意識中的大地鍊金術

在現代藝術裡，所謂鍊金術士(alchemist)乃是指將意識(consciousness)和存在(being)轉換成偉大藝術的人，例如杜象(Duchamp)和波依斯(Beuys)，都展現出其化腐朽為神奇的力量，後者更強調他的社會巫師(shaman)性格。(註11)

女性視女神意識為女人自歷史黑暗之繭中再生的意識，女性的力量曾在這個歷史之繭中，遭到長期的隱蔽，因此再生後的女性將可以進入一個女性自己創造的文化，並

產生出一個全新內涵的大地鍊金術(Earth Alchemy)新紀元。

大地鍊金術與物質鍊金術是相對的；如果男性巫師所使用的鍊金術，是將純化無機的物質轉變成金子般精神啟蒙的象徵，那麼今天女性鍊金術最終目標，乃是重新積聚早已存在於自然界中的精神，並且視物質本身就是個可以在其自然的有機狀態中轉換的能量貯藏處。此不同於杜象式將物質特性全盤改變，點石成金的鍊金術(或謂外傾客體移情觀)，(註12)女性藝術家是經由將自我神聖的精神內化，以解構杜象哲學家式的鍊金術(女性與大地的關係一向不是哲學性的

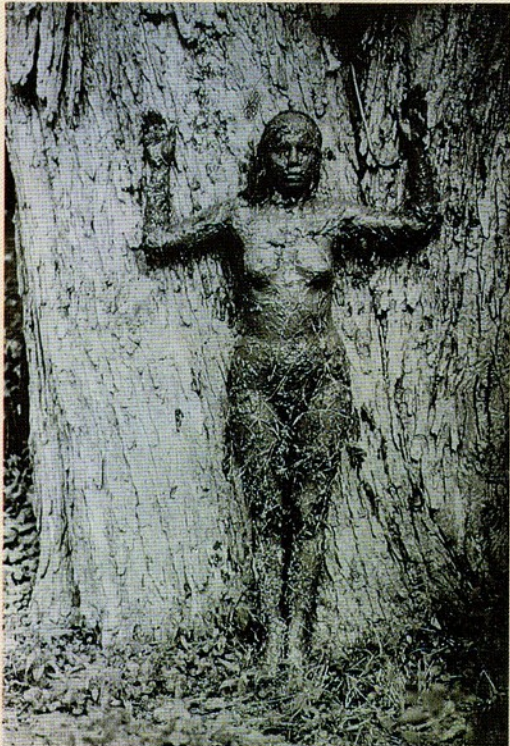


圖9 Ana Mendieta, 生命之樹系列, 大地身體作品, 1977.

圖10 Ana Mendieta, 生命的迷宮, 迷宮維納斯系列, 1982.



), 並重建大地女神在行星及個體能量中原始的草根性。

其次, 女神意識與將物質作形而上的抽象唯心觀之波依斯式鍊金術雖神似, 但仍有所不同; 後者有如預言家抽象的哲學思考。波依斯的思考使他相信精神的治療指令, 並將自己塑造成一個具有人類意識的「集體人」, 成為一個社會中的公共體。波依斯「社會雕塑」的理念, 和他本人「以藝術治療社會」的巫師意識, 都離不開這個「公共體」的意義。就這個觀點來看女性, 我們似乎又回到了一個長久以來的現象上, 那就是: 女人一直是「私有體」的代表。女性的私感不僅

是社會所給予的, 也來自於懷胎生育的經驗。因此我們仍舊可以將男性的公體感形容成是較抽象的感覺, 而女性的私體感則是個很具體的經驗。

這也是為何女性與自然產生對話的關係, 一向是親密且具體的原因。女性的大地鍊金術並不是要改變大地, 而是要再現大地的力量。這股力量貯藏在物質中, 經由女性的觸動而得以運轉, 女性的身體成為力量的收發站, 成為大地精神的象徵, 她的私有性也因此得以擴張。女神意識之所以重要, 正在於女性認識到自己做為精神與能量象徵之重要性, 並不是變金或變銀或變

成公共體的能力, 而是轉換一切物質內在力量的能力。果真如此, 女性便解構了男性的鍊金術, 並喚回原始的自然大地。

肆 · 女神意識中之女巫情結

既然提到了男巫, 就不能不談女巫。同是「巫」, 仍然有不同的遭遇。其實早期的女巫就是有智慧的女性, 她們崇奉自然, 使用與大地女神有關的草藥、穀物、植物、種子等為其鍊金術的象徵物, 這些行為統稱為巫術(witchcraft), 而不能視為藝術創作或科學, 似乎指



圖11 Ana Mendieta, 生命之樹系列, 1977.

出了由女人手中所產生的東西多半不被視為「正經」之作。關於女巫情結，可以由兩方面來討論，第一是女巫情結中包含著對物質材料的熱愛；第二是女巫情結包含著對歷史的抗議情緒。

我們既然談到了女性藝術家能在物質中催化出女神意識，並將物質中能量與自我的能量合一，以產生魔力，因此「物質」對許多女性藝術家而言非常重要，它們不僅代表了自然系統，也代表著個人的歷史。女性對材質一向有特殊的情感，從女性手中產生的手工藝，就是

女性精神魔力的表徵。也難怪女性藝術家會從將自我、物質和自然串聯一起的女巫，以及女性手工藝品處得到她們創作資源的靈感。

對當代女性之所以在她們心中存有一個「巫」的原因，也回應出女性對宗教上壓迫之不滿。女性視「存在」(being)為動詞，主導一切，此點與男性宗教將「神」視為動詞完全不同。女性的存在狀態其實是更近「自然」，而不是「神」。基督教文明將一切與自然連結的信仰都視為異端；十二到十四世紀的宗教裁判所的異端審判，就燒死

了數萬名以施行巫術為罪名的婦女。這項獵捕女巫的行動，最後變成一場殘酷的大屠殺，直到十八世紀才結束。在歐洲恐怕要到二十世紀希特勒的歇斯底里發作，才又再度看到此種規模的屠殺事件。(註13)

經由處死女巫，宗教上神聖的智慧必須經過視覺和口述，而不是身體直接與對象的精神接觸。歷史終於將女神的崇拜（對自然的崇拜），打入褻瀆神聖與原始野蠻的境地。



圖12 Ana Mendieta, 兩性, 石頭雕刻, 1981.

伍 · 女神意識中的驅魔意念

藉藝術來驅除加於藝術之種種限制，並不是女性的專利，畢卡索在一九〇七年，就以阿維濃的姑娘為媒介，有意降伏當時西方強調表面效果及裝飾意味濃厚的創作路線，企圖重建藝術原始創造力中強烈的表達力。除了對藝術形式之驅魔，女性藝術家還進行著意識型態的驅魔；怎麼說呢？大抵言之，經由製造形象和儀式，宗教成為幾世紀來人類的意識表徵。

新女性藝術的功用便是對宗教上神聖形象的解釋與性別影響進行驅魔(exorcising)，首當其衝的便是「聖母」(virgin mother)形象。女性藝術家認為，「聖母」形象的存在，是鼓勵婦女去追尋一個不可能的幻象，並且讓這個幻象成為現實中自然的形象。基於女性身體和精神皆被宗教禁錮的事實，當代女性藝術家以顯現古老的神母形象，來和聖母之形象相對立，對古老女神的歡呼、讚揚生產，進而向制度化(institutionalized)挑戰。

除了驅除女性失去自由的魔障

外，女性藝術家從山洞、山丘、神殿、寺廟、史前遺跡的出土物中發現女神崇拜的古老祭儀。在搜尋過去的歷程中，藝術家實已將「過去」搬上枱面，使「從前」顯現，於是女性再次現身。這種作為正是對女性是歷史上看不見的族群的翻案，並替女性文化找尋新神話的來源，將神聖的範圍從人類，擴展到自然。

現代女巫驅除了來自宗教及社會中的束縛，將自我精神與肉體的知覺器官重新準備，終於可以發揮女性生育之外的功能——在社會上

能同樣擔負監督及定義的機能，而不是被監督與被定義的角色。

陸·女神意識中之儀式再生精神

人類很早以前就知道自然具有極大的潛能，女性首先將自己轉換成活生生而又神聖的智慧貯藏物，女性的身體中不但貯存了她們的整個歷史，也貯存了她們的精神記憶，和未被消滅的自然形態藝術。當代女性主義藝術家使用儀式來使女性身體神聖化，並替神奇的再生儀式慶典創造了一個新的神聖空間。此種再生儀式及其所衍生的神聖空間，是經由藝術的覺悟，而不是宗教的覺悟。它第一次來到我們的文化中，教導人們尊重儀式空間及人的精神意識。

在西方眾多以女神為創造源泉的女藝術家中，雕刻家布爾喬亞(Louise Bourgeois)強烈性暗示的蛇鳥混型雕刻；以女神相關知識，呈現於藝術表現中的先驅——史尼曼(Carolee Schneemann)；在招魂似的儀式中，將自己視為從史前復活，而置身於自然與人類媒介的愛德森(Mary Beth Edelson)；德門(Betsy Damon)將自己的身體轉換成公眾圖騰；古巴裔的夢蒂塔(Ana Mendieta)將身體與大地融合在一起，完成她的埋葬儀式；以色列的夏倫(Miriam Sharon)一系列以沙漠為主，聯結游牧民族女性與自然的儀式作品等，都是女性藝術家以女神原型，重建力量的宣言。

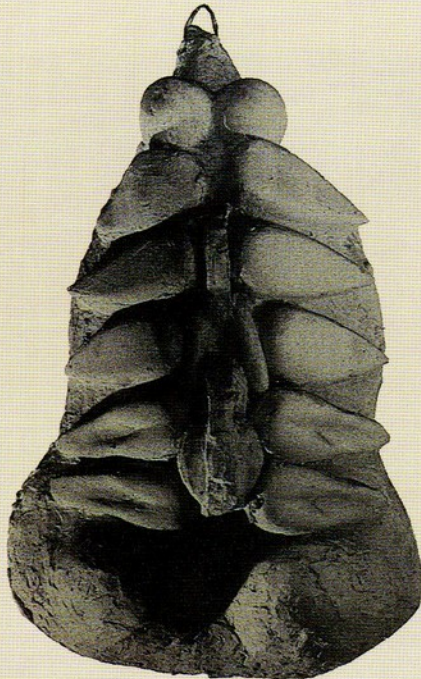


圖13 Louise Bourgeois, 自畫像, 1963-64.



圖14 Louise Bourgeois, 人形, 1947-1950.

以下分別介紹幾位具有強烈女神意識的當代藝術家，以及她們的作品。

(一)

一九一一年出生於巴黎，一九三八年移居紐約的女雕刻家路易斯·布爾喬亞，一直處在所謂的「主流」之外，這並不是說布爾喬亞離群索居，相反地，布爾喬亞非常積極參與紐約藝事，只不過她是一位在現代藝術運動之外，堅持自己方向的藝術家。六〇年代，布女士創作了許多以女人為主的作品，例如孕婦、改造成武器的人形，具有自然質感的人體，將人體的部分單獨塑成孤立的形狀。舉凡種子、發芽、食物、房子、巢穴、豐饒、大地、多產等意象，都曾出現在她的有機造形創作中。早期作品形式或內

容反映出較現代為多的「原始」味道，晚期作品則具有分裂生殖和繼續生長的力量。特別是她許多無手無腳的女人，像是在回應古老歐洲的女神像。布女士將這些女神看成是女人誘惑及毀滅的兩面，她們呈尖銳型的頭部代表了女性的備戰狀態。

一九七四年的作品《解構父職》(The Destruction of the father)以奇異突起的圓石形狀，堆成一處類似洞穴的環境；布女士將有如充了氣的球形，看成從粗糙的子宮中出生的過程。

做為一位在現代藝術中幾乎無從歸類的藝術家，布爾喬亞更像是一位古老的萬靈論者，從自然中採取抽象，將自我的經驗透過形態，而與集體的情感交流。

圖16 Louise Bourgeois
· 女性之屋，1968.

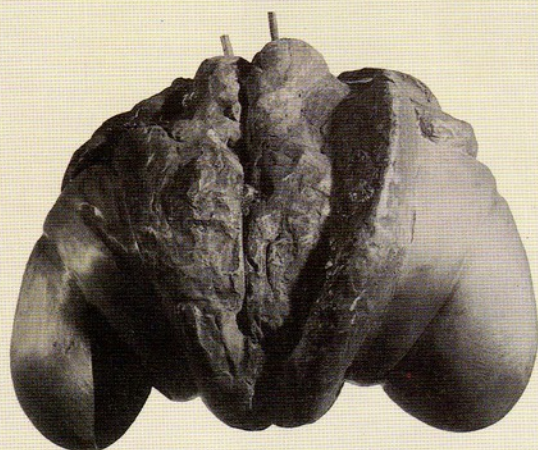
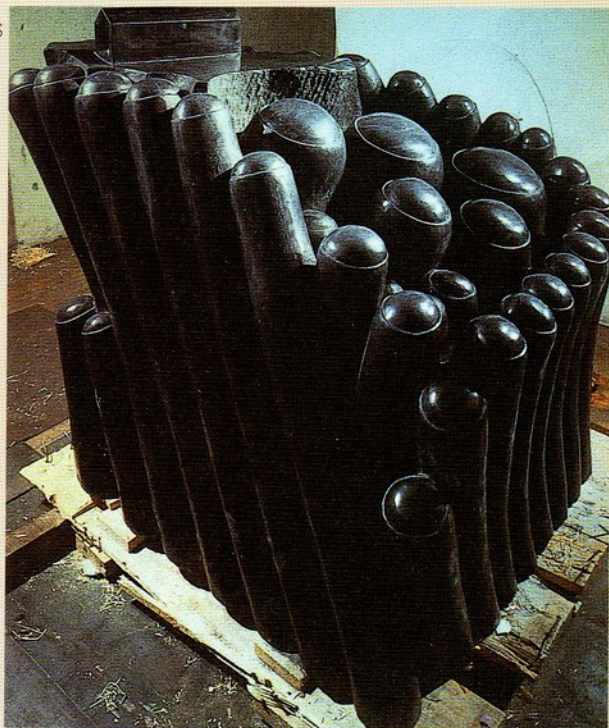
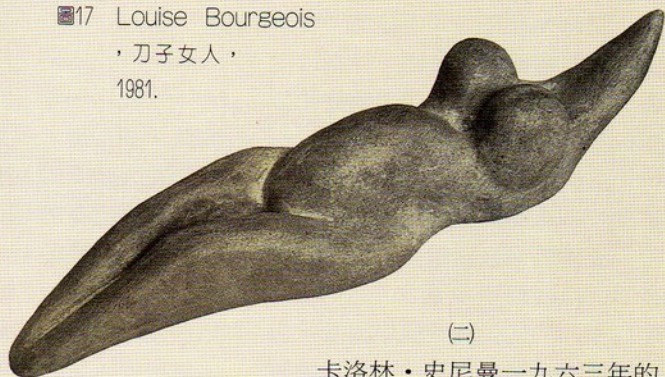


圖15 Louise Bourgeois · 兩性開花 (Janus Blossoming)
· 1968.

圖17 Louise Bourgeois
· 刀子女人，
1981.



(二)

卡洛林·史尼曼一九六三年的作品《眼睛身體》(eye-body)，讓蛇隨意爬在自己裸體的胸部與腹部，反映了女神再度管轄象徵魔鬼的蛇。一九七七年，史尼曼在紐約布魯克林美術館為女性藝術家所籌辦之回顧展上，(註14)表演“Homerunmuse”，將女性與繆思(muse)結合，直陳「美術館(

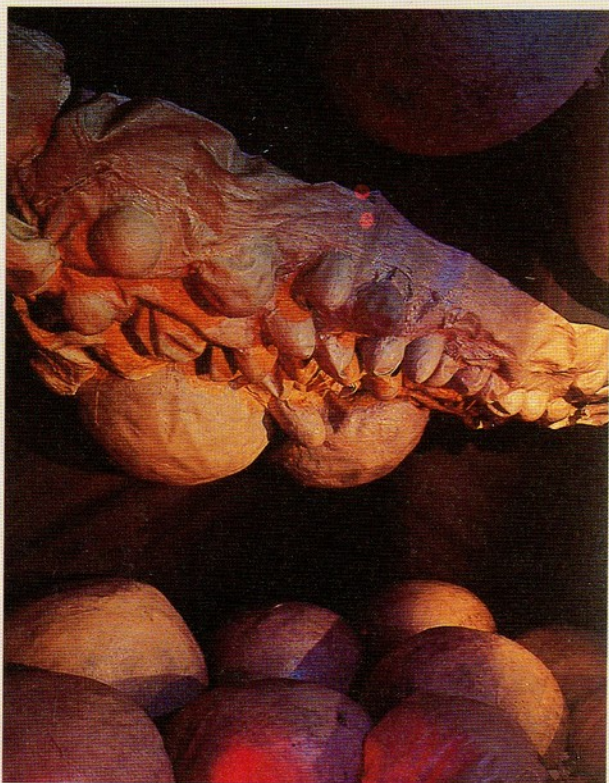


圖18 Louise Bourgeois
· 解構父親，表演，
1974.

museum)」這個字，正好反映女性作品在「繆思館」中不存在的荒謬。

(三)

以色列藝術家米瑞安·夏倫的沙漠儀式，是企圖將父系模式以及水泥城市，加諸於古老土地及神聖遺址的破壞，予以驅除。夏倫的沙漠朝聖之旅使她與貝都因族(Bedouins)有深入的接觸，這個被夏倫形容成是「地表上最後存活的活文化」的游牧民族，日日在無垠的大海或沙漠前默想，他們因為存在而親吻大地，並且從不建寺廟來敬拜他們的「神」，他們只是親吻著細沙。當貝都因人離開，消失於大漠時，也從來不留下任何曾經存在過的痕跡，除了在他們埋葬處所放置的石頭。

夏倫無意在空間中建造一尊靜止不動的雕塑或紀念物，她視大地為一聖殿，沙漠為默想之廟堂和神聖的物質。因為大地是「唯一」(being only)而神聖(holy)的，不需要寺廟或圖騰來加以說明。

夏倫近來直接與貝都因及基布茲(Kibbutz)族生活，(註15)由貝都因的母親教她製作帳篷，由知道沙漠一切的智慧女人告訴她有關大地的秘密。夏倫認為，經由女人的驅魔，大地方得以淨化。她視自己是個將大地能量輸送到死亡中的文明媒介，並且將高藝術(high art)所不熟悉的大地儀式，再次引入人們的生活中。

(四)



圖19

Carolee Schneemann
·眼睛—身體·表演·1963.

一九六一年，自古巴到紐約的安娜·夢蒂塔，以火藥炸出後，再轉印在大地上的人形以及輪廓系列，象徵自己身體為女神精神轉換的神奇之所。她的藝術以最原始的自然物質做為呈現的材料，具現了大地鍊金術中精神終將再進入物質中，並且女人將再一次轉投胎為大地神母的堅定信仰。

(五)

瑪利·貝斯·愛德森一直是以儀式做為表達的方法，她選擇具有特殊意義的地點進行表演，用攝影凝聚釋放自她身上散發的影像。愛德森到過南斯拉夫、冰島等地，收

集曾是重要場所中的能量，如同地理師般，在隱密的山洞、海邊、廢墟或不毛之地，尋找現在與過去的契合點。石頭和火是愛德森儀式中的基本元素；有時表演者身著黑衣，因為她們相信在快速動作中披上黑衣，便可以取走生活。

一九七七年，愛德森在紐約A·I·R展出角之門(Gate of Horn)，會場內放置了燃燒的梯子，以各種不同女性的手，打出「角」的手勢(如同我們習慣的數目字六的手勢)，做成框圍出的大門影像，象徵著女性的勝利之門，同時也紀念百萬名在基督教時代以女巫的罪名被燒死的女性，愛德森並



圖20 Ana Mendieta, 生命之樹系列, 1977.

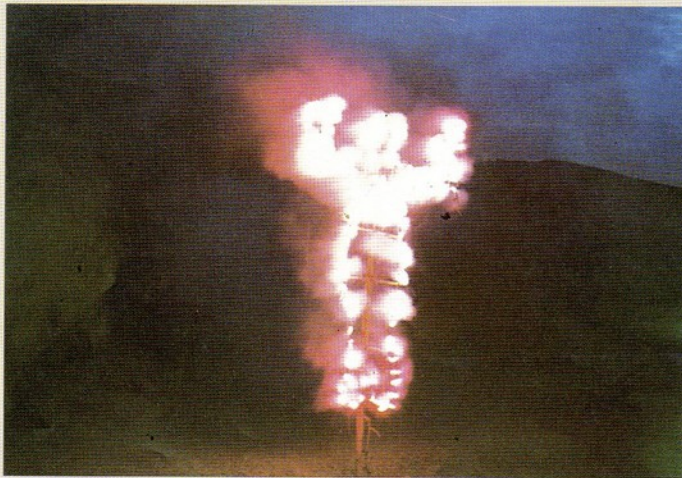


圖21 Ana Mendieta, 舞孃與靈魂, 1976.

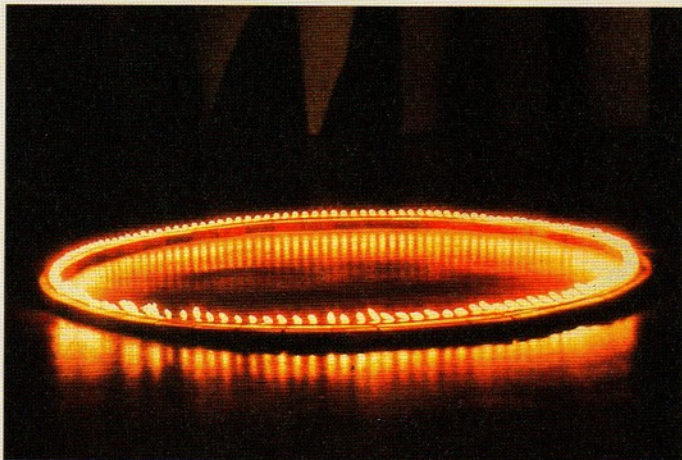


圖23 Mary Beth Edelson, 火環, 儀式表演, 1977.

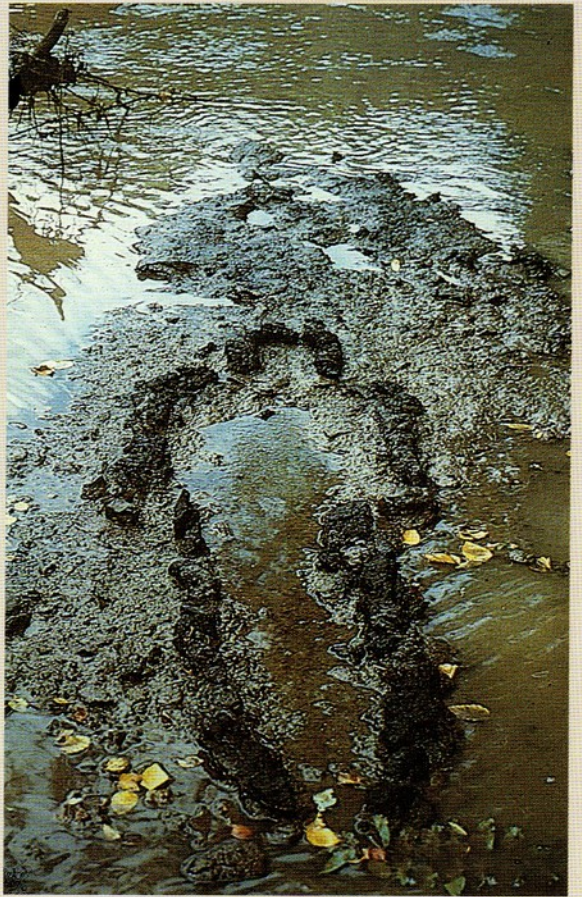


圖22 Ana Mendieta, 輪廓系列, 1977.

宣佈萬聖節 (Halloween) 才是女性的新年。

為了不使社會變化與精神變化差距過大，愛德森認為藝術家應該注意週遭發生之事，而不是單純的觀看過去。於是她收集各個女人的故事，集結這些來自女人微不足道，甚至是片斷感覺的故事，以創造新的歷史。

(六)

一九七七年五月，貝絲·德門在名為「七千歲的老女人」(



圖24 Betsy Damon, 七千歲老女人, 儀式表演, 1977.

7000-year-old Woman) 儀式性表演中，戳破身上用許多內填染色的麵粉小袋子做的衣服，每一個小袋子的破洞如沙漏一樣，由鼓脹而乾扁，粉灑滿地。德門全神貫注在這個刺破→漏沙的過程，而將意識、動作和逝去的時光結合在一起。這個表演是在街上進行的，使得原

本私密的儀式伸展到公共的範圍。德門以白粉畫出的白色圓圈圍成表演空間，她說這「是在一個充滿敵視仇恨的城市中的一處女性空間」。至於上百個小沙袋所做成的衣服，則暗示加在女性身上時間的負擔。

其他如女性主義藝術老將茱莉

·芝加哥 (Judy Chicago) 的夢想，也是將藝術自世界中抽離，再放回文化中，如此一來，藝術將有如中世紀的宗教一樣影響人們。

當然其他如來自超現實主義傳統的藝術家如美瑞·歐本漢 (Meret Oppenheim)、佛瑞達·卡羅 (Frida Kahlo)、李歐諾·芬妮 (Leonor Fini)；一九七八年參與姊妹堂展覽 (Sister Chapel Exhibition) 的十三位女性藝術家等人，(註 16) 都共同創造了以女神為觸媒反應的新藝術。

柒·結語

談當代藝術中之女神意識，不能孤立於歷史、文化與社會之外來進行討論。無論今天談女神意識或本土意識或異文化 (otherness) 意識，其本源仍然是來自於現代主義之覺醒。換個說法，女神早已存在，本土與異文化也早就存在，然而針對它們產生的意識必定有它的時代意義。女神意識絕不等於女性的想法，就好像本土意識也絕不等於台灣人的想法一樣。如果西方現代藝術的特質總是在詢問「實在」(reality) 的問題，那麼今天女神文化藝術也會由於內含新的符號、意象、偶像、避邪物、象徵物，而給予女性全新審視「實在」問題的資料。

女性經由自我轉換、再生儀式或哀悼儀式，給予精神和肉體整體存在的力量，催化出新大地鍊金術，重寫神話和歷史，也重寫神聖的內容。而當女性以夢幻之境，恍惚

著迷的態度，或冥想靜坐，或進入昏睡狀態來面對客體時，女性不僅帶出新的意識革命，更可以建立起當代新的女性社會思潮，對整合由男性文化所製造出人與自然，精神與物質之二元性社會定有助益。

女性身為驅魔人，利用古老的女神意象的目的是使人類精神及肉體重整，使藝術復甦，而不僅僅是將當代文化蒙上一層古老的或女性的氣息而已。經由女神意識的塑造，我們終於可以再見到女性成就她生育之外的最高功能。

註釋

- 註1 Smohalla, Nez Percé Dreamer, 1850.
- 註2 Susan Grissis, 1978.
- 註3 這個原因請參閱張南星譯，《女權主義》，遠流出版公司。
- 註4 女性主義藝術家 (feminist artist) 是指一位女性藝術家所創作的藝術，要能反映出在父權文化中身為女性所代表的意義，此一政治知覺者之謂。有時以 women artists 或 girl artists 統稱。總之在一通稱前題加上性別特色，就是認為此通稱有再解釋之必要。
- 註5 原始主義 (Primitivism) 反映出現代藝術為求與純真感覺溝通所採取的觀點。女性主義、行為及表演藝術中的巫性，地景藝術中反映出的史前崇拜，繪畫中出現的幼稚圖樣或圖樣等，都說明了現代原始主義者留戀往昔美好的狀態 (自然)。原始主義中的神秘浪漫色彩是西方近兩百年來一直持續的看法之一。
- 註6 傳統的觀點認為，男性重「物表」和「不朽」，女性則注重「功

能」和「環境」；男性關心抽象理論，女性注重感性地敘述及自傳手法；男性與永久性及結構負荷有關。女性則與適用性及心理需求有關，或謂男女不同特質是社會制約的成果，對女性特質的各派說法請參閱蔡美麗，〈女性主義哲學—人類文化新紀元之拓開〉，《當代》，第五期，1986年。

- 註7 同前註。
- 註8 Camille Paglia, *(Sexual Personae)*, Yale University. 孫康宜先生寫有書評，刊登於民國79年10月30日的《中國時報》副刊。
- 註9 對世界各國女性與文化的關係，請參閱林玉鳳譯，《女性學導論》，南方出版社。
- 註10 總體 (holistic) 乃指相對於將客體分解後，針對各部份進行分析及治療的態度，而採取更關心完全整體系統的觀念。例如總醫學 (holistic medicine) 就是將身體與精神同時治療的方法；中醫即是種總體醫療法。我們今天談總體藝術，應該也是種整合物質與精神，整合許多現象的觀念。
- 註11 參閱吳瑪俐譯，《波依斯傳》，藝術家出版社。
- 註12 見顧世勇〈在「既成物」與「藝術」間擺渡〉，文中將既成物 (ready made) 和藝術間二律背反的思維作內傾性和外傾性之分析。參閱《雄獅美術》第240期。
- 註13 參閱《女權主義》第三章。
- 註14 "Women Artists 1550-1950" 特展，紐約布魯克林美術館 (Brooklyn Museum)，1977年秋。

- 註15 貝都因人 (Bedouin) 是講阿拉伯語的游牧民族，行族長制，為一父系社會，受二次大戰後政治與經濟的影響，不少貝都因人因此而定居下來。基布茲 (Kibbutz) 是以色列的集體居民聚點，成人有私人住所，但兒童則集體居住，並由大家一起照顧，是一個保有許多財產公有制特點的社羣。
- 註16 姊妹堂 (The Sister Chapel)，是一九七八年由十三位女性藝術家聯合推出的巡迴展，主要是攻擊傳統父權意識下觀看世界的方法，就好像米開朗基羅的曠世傑作西斯丁教堂 (Sistine Chapel) 中所見一般。這十三位藝術家主要也以肖像畫來反映她們的看法，有 Alice Neel 的《女性候選人》；Shirley Gorelick 的《佛瑞達卡羅像》；Sharon Wybrants 的《女超人自畫像》；Martha Edelheit 翻版米開朗基羅《大衛像》的《女英雄像》

參考書目

- Arlene Raven. ed. *Feminist Art Criticism—An Anthology*, Cassandra L. Langer and Joanna Frueh, 1988.
- Lucy R. Lippard, *Overlay—Contemporary Art and the Art of Prehistory*, 1983.
- Moira Roth, *The Amazing Decade: Women and Performance Art in America, 1970-1980*, 1983.
- Louise Bourgeois, *The Museum of Modern Art, New York, 1982*.
- Ana Mendieta, *The New Museum of Contemporary Art, New York, 1987*.