

本文章已註冊DOI數位物件識別碼

▶ 皮皮洛第·瑞斯特與女性歇斯底里藝術：病態身體、自動科技、破壞美學

Pipilotti Rist and the Art of Female Hysteria: Morbid Body, Technical Automatism and Aesthetics of Destruction

doi:10.6752/JCS.201303_(16).0005

文化研究, (16), 2013

Router: A Journal of Cultural Studies, (16), 2013

作者/Author：余瓊宜(Chyong-Yi Yu)

頁數/Page：125-172

出版日期/Publication Date：2013/03

引用本篇文獻時，請提供DOI資訊，並透過DOI永久網址取得最正確的書目資訊。

To cite this Article, please include the DOI name in your reference data.

請使用本篇文獻DOI永久網址進行連結:

To link to this Article:

[http://dx.doi.org/10.6752/JCS.201303_\(16\).0005](http://dx.doi.org/10.6752/JCS.201303_(16).0005)



DOI Enhanced

DOI是數位物件識別碼（Digital Object Identifier, DOI）的簡稱，是這篇文章在網路上的唯一識別碼，用於永久連結及引用該篇文章。

若想得知更多DOI使用資訊，

請參考 <http://doi.airiti.com>

For more information,

Please see: <http://doi.airiti.com>

請往下捲動至下一頁，開始閱讀本篇文獻

PLEASE SCROLL DOWN FOR ARTICLE



Pipilotti Rist and the Art of Female Hysteria:
Morbid Body, Technical Automatism and Aesthetics of
Destruction

Chyong-Yi Yu

皮皮洛第·瑞斯特與女性歇斯底里藝術：
病態身體、自動科技、破壞美學

余瓊宜

本文為國科會100年度計畫「Pipilotti Rist 藝術中的自我呈現」(NSC100-2410-H-035-045-)延伸而出的研究成果之一。在此特別感謝藝術家皮皮洛第·瑞斯特(Pipilotti Rist)在研究與論文撰寫期間所提供的各種幫助以及瑞士蘇黎世HAUSER & WIRTH藝廊提供圖片資料並同意圖片複製權。另外,也感謝德國卡斯魯爾(Karlsruhe)的藝術與多媒體中心(Zentrum für Kunst und Medientechnologie, 簡稱ZKM)、尤其是其掌管錄像影音藝術部門的資深館員哈姆特·約格(Hartmut Joerg)先生在蒐集研究材料上的支持與幫助。

余瓊宜,逢甲大學歷史與文物研究所助理教授
電子信箱:yuch3701@googlemail.com

摘要

皮洛第·瑞斯特 (1962-, 瑞士人) 被稱為「最著名的瑞士女性藝術家」, 在錄像藝術領域有非常傑出的表現, 她的多媒體錄像作品從1980年代末期開始受到國際注目。瑞斯特以嘲諷幽默的藝術語言, 將視覺藝術與流行文化的界限模糊化, 性、性別、人體、尤其是女性的身體是她的作品常處理的主題, 而她自己也常出現在其創作中。瑞斯特曾經多次談到, 她的作品試圖以正面的形式表現「歇斯底里」的主題。

歇斯底里在19世紀末被認為是女性特有的疾病, 傑一馬丁·查寇特與西格蒙·佛洛伊德對此病症的研究不僅在醫界引發轟動, 其後也在超現實主義藝術與女性主義的範疇引起廣大迴響及反彈。什麼是歇斯底里? 它又如何與為何在瑞斯特的藝術中成為一種美學的形式? 本文以瑞斯特自我呈現的錄像作品為研究對象, 聚焦於歇斯底里的主題與瑞斯特藝術的關連性, 並深入闡析瑞斯特就此一主題在表現手法和概念上與超現實主義藝術傳統的同異性, 再進一步以女性主義回應精神分析理論所延伸發展出的再現觀點, 審視瑞斯特為什麼以自己的身體為展演主角, 並藉以對再現女性的傳統提出批判與省思。

關鍵詞：皮皮洛第·瑞斯特、歇斯底里、身體、錄像藝術、性別研究

Abstract

Pipilotti Rist (1962-, Swiss), “the best known female artist in Swiss”, is a prominent figure in video art. Her works of multimedia video has attracted international attentions since the late 1980s. Rist uses an individual artistic language of irony and humor to blur boundaries between the visual art and the popular culture. Sex, gender and human bodies, especially women bodies, are the motifs she prefers. Even her own body appears also often in her works. She mentioned several times that her works try to show “hysteria” in a positive light.

Hysteria was thought in the 19th century as a characteristic disease of women. Jean-Martin Charcot’s and Sigmund Freud’s research on it caused a sensation not only in the medical domain, but also subsequently in surrealism art and feminism. What is hysteria? Why and how does hysteria become an aesthetic form in Rist’s art. This paper focuses on the theme of hysteria and goes into a detailed study on the theme hysteria in Rist’s works of self-presentation: their styles and concepts will be scrutinized to find out the similarities and differences between Rist’s art and the tradition of the surrealism art. Based on the representation theory of the feminism, it will be analyzed why Rist uses her own body as an object in her works and what is her re-vision und re-thinking about the tradition of the women-representation.

Keywords: Pipilotti Rist, hysteria, body, video art, gender study

一、前言

皮皮洛第·瑞斯特 (Pipilotti Rist, 1962-, 瑞士人) 在錄像藝術領域有非常傑出的表現，被稱為「最著名的瑞士女性藝術家」(Bonik 1998: 119)，她的作品從1980年代末期開始受到注目，自此便時常出現在歐、美、日等地的重要展覽中。瑞斯特於1986年畢業於維也納的應用藝術學院(Hochschule für angewandete Kunst in Wien)，之後兩年在巴塞爾(Basel)的設計學院(Schule für Gestaltung Basel)學習視聽傳播以及專業的錄像技術。1988到1994年，瑞斯特是音樂表演團體「未來的女王」(Les Reines Prochaines)的成員，並且發行了幾張唱片，也許因為這段經歷，所以音樂在她的創作中扮演著非常重要的角色。瑞斯特以嘲諷幽默的藝術語言，將視覺藝術與流行文化的界限模糊化，性、性別、人體、尤其是女性的身體是她的作品常處理的主題，而她自己也常以獨一的主角出現在其創作中，從其藝術生涯之初，瑞斯特即以表演者的形式出現在自己的作品中。她同時是其藝術的創作主體與客體，這種表現在藝術上的自我呈現對觀眾具有一種特別的吸引力，促使觀眾想要進一步去探討隱藏在影像背後的藝術家本人、或是直接將所見之物像等同於真實世界中的藝術家。在瑞斯特自我呈現的作品中，不論是主角行為舉止的方式、或是透過快轉、慢動作、停格、重疊等被干擾的、跳躍閃動的影像，皆具有所謂的「歇斯底里式」的特質。瑞斯特曾經多次談到，她的作品試圖以正面的形式表現「歇斯底里」的主題。

歇斯底里(hysteria)在19世紀末被認為是女性特有的疾病，傑－馬丁·查寇特(Jean-Martin Charcot)與西格蒙·佛洛伊德(Sigmund Freud)對此病症的研究不僅在醫界引發轟動，其後也在超現實主義藝術與女性主義的範疇引起廣大迴響或是反彈。什麼是歇斯底里，它又如何能在瑞斯特的藝術中成爲一種美學的形式？瑞斯特在哪些面向上受到超現實主義與女性主義的影響？她又是如何針對他們的論述進行擴充甚或顛覆？本文以瑞斯特自我呈現的錄像作品爲研究對象，聚焦於歇斯底里的主題與瑞斯特藝術的關連性，目的旨在探討歇斯底里的題材在瑞斯特作品中的表現形式與意涵。此文將針對佛洛伊德歇斯底里的研究及其在

超現實主義藝術與女性主義所產生的反響進行闡述（參閱第三節），以此作為深入探討瑞斯特就此一主題在表現手法和概念上的理論架構（參閱第四節），並以女性主義回應精神分析理論所延伸發展出的再現觀點，詮釋瑞斯特為什麼以自己的身體為展演主角，以及如何藉此重新定義女性主體意識，並對再現女性的傳統提出批判及反思。由於錄像藝術作品所呈現的常是動態影像，所以它無法如同傳統繪畫或雕塑可以單單透過一、二張圖片取得全貌。因此本文將先針對瑞斯特以歇斯底里為主題的作品進行描述並介紹當前對於這位藝術家的研究文獻（參閱第二節），以使讀者對本文探討的對象有一較全面的認識。

二、瑞斯特與歇斯底里藝術

瑞斯特自其藝術生涯開啓的1980年代中起，便開始以歇斯底里為創作主題，此題材尤其常見於其自我呈現的作品。瑞斯特曾經談到，她的作品《我不是錯過太多的女孩》(*I'm Not the Girl who Misses Much*, 1986, video, 00:05:02)和《啜飲我的海洋》(*Sip My Ocean*, 1996, audio video installation)試圖以正面的形式表現歇斯底里的主題：

兩者試著以一種正面的形式去表現歇斯底里，也許它們有稍微重疊。歇斯底里與崩潰的概念有關——它具有不好的意涵。試著以另一種觀點表達，不是以文字、而是以行動、歌曲或是圖畫，這會比你只是說「我們不應如此負面地解讀歇斯底里」更有幫助。只是說說幫助不大，但如果你去實踐，我想會有所助益。(Robecchi 2007: 57)

或是：

《我不是錯過太多的女孩》是一件關於倖存驅魔者的影帶(an exorcist tape about survival)，它招引歇斯底里的正面形式。(Rist et al. eds. 2007: 69)

在《我不是錯過太多的女孩》的錄像藝術影帶作品中（圖1），一名塗著鮮紅口紅的女子（瑞斯特）穿著黑衣、露出乳房站在一片白牆前方，面對著定位的鏡頭，不斷上下跳動，她嘴中喃喃重複唱著一句改編自披頭四(The Beatles)的歌曲〈快樂是一把溫暖的槍〉



圖1：Pipilotti Rist (b. 1962), 《我不是錯過太多的女孩》(*I'm Not The Girl Who Misses Much*), video still, 1986, Video. © Pipilotti Rist, Courtesy the artist, Hauser & Wirth and Luhring Augustine, New York.

(Happiness is A Warm Gun)的歌詞「我不是錯過太多的女孩啦啦啦啦啦啦呆呆」(I'm not the girl who misses much lalalalaladaidai)，她的歌聲經過電子合成而產生異化。接著，畫面有短暫片刻染上一層紅，女主角沿著牆壁滑落又快速站起，繼續時快時慢、漫無章法地跳著唱著。之後畫面突然停格，女子的歌聲消失，緊接著響起披頭四唱著〈快樂是一把溫暖的槍〉的歌聲，並搭配著女子如前述的跳動畫面。最後異化的女性歌聲，再度響起。這些錄像大部分是單色調的，且影像非常模糊、並且間或出現快轉、放慢或是重疊的畫面。這個作品帶有流行音樂影帶MTV的風格，但是模糊失焦的影像以及間或穿插的雜訊似乎又與此流行文化相互矛盾。

而在錄像裝置《啜飲我的海洋》的巨大屏幕裡，一女子（瑞斯特）穿著比基尼，化身為水中仙女，悠遊於不斷波動的海裡（圖2）。水中的場景不時穿插進天空、眼睛的影像、以及慢速往海底下沉的各式日常物品：杯子、牛奶壺、玩具車、唱片等。女子的身體器官以極近距離拍攝而難以一眼辨識，其身體不斷分裂成色塊，融入地表、融入海洋。水底下的世界伴隨著藝術家的歌聲，

她唱著克里斯·伊薩克(Chris Isaak)的歌曲〈邪惡的遊戲〉(*Wicked Game*, 1989)，並且越來越大聲地重複著副歌的部分，最後以近乎狂囂的方式呼喊著「我不想與你陷入愛中」(I don't wanna fall in love with

you)，打破了作品初始的平和寧靜的氣氛。

除了這兩件瑞斯特直接點名與歇斯底里主題相關的作品之外，歇斯底里式的表現——失控的、非理性的、癡狂的舉止動作——亦出現在下列幾件作品中。

《忘我於火海之中》(*Selbstlos in Lavabad*, 1994, audio video installation, 00:06:20)，此件錄像裝置作品的部分影像也被再利用於《啜飲我的海洋》中。1994年首次展出的《忘我於火海之中》是一個錄像裝置作品，進入展覽空間時，聲響引導參觀者走到影像所在處，放映影像的LCD螢幕被鑲進地板所挖出的小洞裡，從小洞放映出來的影像約有4x5cm「小」(圖3)。影像一開始，分別以德文、法文和英文顯現「開」(*öffnen*, *ouvrir*, *open*)這個字，接著出現的是以俯視的角度所拍攝的女子(瑞斯特)的身影，她染成金色的頭髮和赤裸的身體被閃耀著火焰的水所包圍(圖4)，她揮舞著雙手，

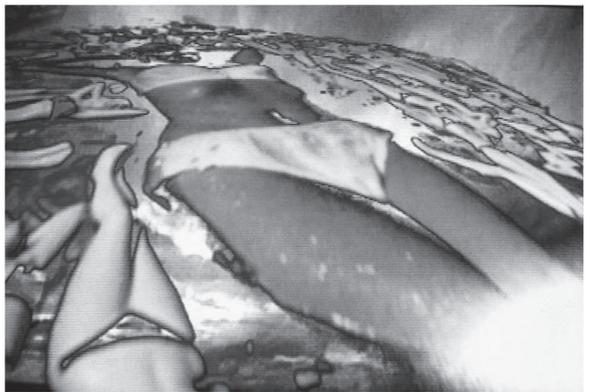


圖2：Pipilotti Rist (b. 1962)，《啜飲我的海洋》(*Sip My Ocean*)，video still, 1996, audio video installation. © Pipilotti Rist, Courtesy the artist, Hauser & Wirth and Luhring Augustine, New York.



圖3：Pipilotti Rist (b. 1962), 《忘我於火海之中》(*Selbstlos im Lavabad*), 1994, audio video installation, Installation view at Sammlung Hoffmann, Berlin, Germany. Courtesy the artist, Hauser & Wirth and Luhring Augustine, New York.



圖4：Pipilotti Rist (b. 1962), 《忘我於火海之中》(*Selbstlos im Lavabad*), 1994, audio video installation. © Pipilotti Rist, Courtesy the artist, Hauser & Wirth and Luhring Augustine, New York.

口中喊著：「我是一隻蟲，而你，你是一朵花，你本可以把一切作得好上加好，幫助我！原諒我！」(Ich bin ein Wurm. Und Du, Du bist eine Blume. Du hättest alles viel besser macht. Hilf mir! Verzeich mir!)這句話以義大利文、英文、德文、法文被重複訴說，在短暫沉默之後，她重複著德文句子：「我是一個糟糕的笨蛋，而你是如此的完美，好的太多。爲什麼只有你才能是這樣的你呢？」(Ich bin so ein mieser Tropf. Du bist so total gut, viel besser. Wieso nur Du bist Du so?)並間接穿插著法文句：「我要你的太陽」(J'avais envie de ton soleil)以及英文句「讓你的陽光降落」(Let your sunshine down)、或是人名如彼得(Peter)、撒賓娜(Sabine)、莫妮卡(Monika)等。當觀者低著頭觀看這個置放於地板的作品，面對的是女主角仰望的臉龐、高舉揮舞的雙手、沉溺於火海中的身體、以及迴盪在空間中充滿求救與質疑的呼喊聲。

而在錄像裝置《給我開放的空間》(*Open My Glad*, 2000, 00:16:00)十六分鐘、分成九個小片段的影片中¹，在大部分的片段裡，女主角（瑞斯特）肩膀以上的部位出現在螢幕上，染著金髮的她時而裸肩、素著一張臉，時而塗著鮮紅口紅、綠眼影，在暗色的背景前，不停地將臉和手往一片玻璃窗上擠壓，就好像她被禁錮在螢幕當中一樣，而嘴唇上的口紅暈染到玻璃上，並且不斷地被塗抹而擴散（圖5）。最後一幕女主角貼著玻璃的臉往其左方擠壓移出畫面，出現在停格螢幕上的是其右肩上停放著一隻手掌，從這隻手的角度來看，似乎不是女主角的手（暗示她的擠壓不是自發的、而是被推擠？）。此件作品沒有搭配任何的背景音樂或旁白，是瑞斯特整體作品中的特例。

《（釋放）皮皮洛第的差錯》(*[Entlastungen] Pipilottis Fehler*, 1988, Video, 00:12:00)此錄像藝術影帶由六個片段(sequence)構成，每

1 此九個片段(flatter)各附有小標題，片段一：稱頌你的內在(Tribute to your inner)；片段二：沒有屏幕可以分隔我們(No screen can keep us apart)；片段三：晚餐五分鐘內準備好(Dinner is ready in five minutes)；片段四：對我好(Be nice to me)；片段五：我想犯錯(I want to be guilty)；片段六：我不完美那就是完美(I am not perfect that's perfect)；片段七：雪覆蓋在玻璃窗上(Snow is covering up the pane)；片段八：你不讓我下來嗎(Won't you let me down)；片段九：幫助我要誠實(Help me to be honest)。



圖5：Pipilotti Rist (b. 1962), 《給我開放的空間》(*Open My Glade*), Flatten, video still, 2000, Video installation. © Pipilotti Rist, Courtesy the artist, Hauser & Wirth and Luhning Augustine, New York.

個片段中的主角皆由瑞斯特所扮演。第一個片段：此片段由黑色的畫面與不斷受干擾的影像輪流穿插組成，一開始由黑色的畫面搭配藝術家的聲音「我看」(ich sehe)開場，緊接著出現的特寫影像是女主角各式歇斯底里般的臉部表情(圖6)，並搭配著有節奏的鼓聲，每當黑色畫面取代影像出現時，鼓聲便停止，取而代之的是斷續出現、由藝術家發聲的話語：「我看／你看／我看到你在看／你看到我在看我要看你如何看／你要看我如何看／我要顯示我如何看／你要顯示你如何看／玫瑰花園裡的涅槃」(Ich sehe / Du siehst / Ich sehe dich sehen / Du siehst mich sehen / Ich will sehen wie du siehst / Du willst sehen wie ich sehe / Ich will zeigen wie ich sehe / Du willst zeigen wie du siehst / Nirwana im Rosengarten)。結尾的畫面是一連串快速變換閃爍的影像搭配著緊湊的鼓聲，畫面顯示的是主角時而張嘴、微笑、怒目狂張、掩面、遮眼的面部表情。黑色畫面閃入，此片段結束。

第二個片段：影像搭配著有節奏的鼓聲以及抽象、受干擾的彩色影像進行，由藝術家發聲的旁白間或穿插在各影像間。開場旁白響

起：「回到夜晚／獨自在家」(Back in the night, im Hause allein)。穿著紅鞋、紅色短洋裝的女人(瑞斯特)昏倒在街上，接著出現她徒勞嘗試翻越竹籬笆的畫面，旁白聲音響起：

「兩次向上翻牆」(Zweimal die Wand hinaufrennen)，緊接著出現女主角昏倒在停車場、在原野，在街道上的畫面、並搭配著旁白：「我把腳跟固定在天花板／然後我放開」(Ich schraube die Fersen an die Decke/Dann lasse ich los)，跳躍的抽象影像配上旁白聲：「我在房間轉三圈／所有的東西都在裡面」(Ich drehe drei Runden im Zimmer/Da ist alles drin)。之後是女主角的臉部特寫，以及昏倒在街道、在停車場的畫面。她坐在桌邊進食、或是嘔吐，並搭配著旁白聲：「我吐了／現在有其他東西在桌上」(Ich kotzte/Jetzt ist was anderes auf dem Tisch)。女主角昏倒在草地、在原野

上的畫面再次出現，她在游泳池中奮力地游泳，旁白聲響起：「現在繼續」(Es geht jetzt weiter)，女子再度昏倒在原野上。旁白：「新生活」(Neues Leben)響起之時，螢幕顯現兩個面對面站立的人(瑞斯特和她的「未來女王」樂團的音樂夥伴Muda Mathis，下句旁白緊接著響起：「我是男人還是女人」(Bin ich ein Mann oder eine Frau)。女人昏倒的畫面再度出現——在草地、在街車軌道、在平原、在綠色的場地上(圖7)，偶爾可見藉由倒帶技術使她呈現站立的畫面，以及女人臉部的黑白特寫，其中並穿插著旁白：「從黑暗中醒來」(Aus der Nacht heraus wachen)、「一再循環的複製品」(Reproduktion im Reigen)、「這與沉默無關」(Es geht nicht um das Schweigen)、「如同經過矯正，

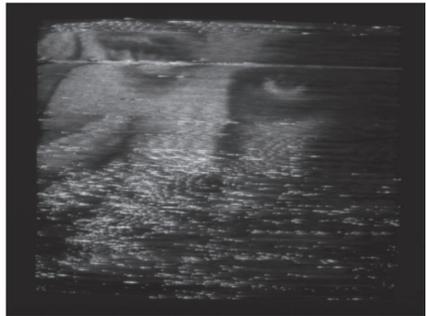


圖6：Pipilotti Rist (b. 1962), 《(釋放) Pipilotti 的差錯》([*Entlastungen*] *Pipilottis Fehler*), video still, 1988, Video. © Pipilotti Rist, Courtesy the artist, Hauser & Wirth and Luhring Augustine, New York.



圖7：Pipilotti Rist (b. 1962), 《(釋放) Pipilotti 的差錯》([*Entlastungen*] Pipilottis Fehler), video still, 1988, Video. © Pipilotti Rist, Courtesy the artist, Hauser & Wirth and Luhring Augustine, New York.

競賽停歇」(Wie zu bereinigen, Wettlauf zur Ruhe)。女人昏倒在綠色的場地、之後緊接著出現她在游泳池被人用手壓到水中的畫面，並響起旁白：「好的服務，好的表現」(Guter Dienst, Gute Leistung)。接下來，上述畫面不規律地重複出現，並間或穿插著上述部分旁白。片段近結尾時，出現女子眼睛、鼻子部位的極近照，最後黑色畫面閃入，此片段結束。

第三個片段：僅四十八秒的小片段。從行駛中的火車車窗向外拍攝的、快速流動的風景影像，畫面上有一白色透明小方塊任意游移，全片段搭配電子合成的輕快音樂。當黑色畫面閃入時，此片段結束。

第四段：此片段大多是透過車窗拍攝的城市街景——街道、行駛的車輛、過馬路的行人(慢動作)、斑馬線，並搭配由一個女人(瑞斯特)與一個小女孩輪流發聲的旁白，女人：「我所必須學習的一切」(Und was ich alles lernen muss)，小女孩：「我所必須學習的一切」(Und was ich alles lernen muss)，女人：「這就是世界 / 這樣就是正確的」(Dies ist die Welt/das ist richtig so)，小女孩：「這就是

世界 / 這樣就是正確的」(Dies ist die Welt, das ist richtig so)，女人：「我知道，現在是尿尿的時間」(Ich weiss, dass es Zeit zum Pipi machen ist)，小女孩：「一切都在我把他們放下來的地方」(Alles steht da, wo ich's hingestellt habe)，女人：「所以我不問 / 這裡和那裡 / 和那裡和這裡」(Ich frage nicht deswegen/hier und dort/und dort und hier)。當畫面出現以慢動作播放、穿著花色上衣、黃裙、在白牆之前跳躍的女

子時，響起小女孩的旁白聲：「不要逃跑」(Nicht flüchten)。街景再度出現，但呈現不規律地左右九十度旋轉的狀態，並搭配成人女聲旁白：「穆勒家的牛哞哞叫」(Des Müllers Kuh macht muh)，「心臟碰碰跳 / 我是笨笨的 / 腳在作夢—我跌倒蹦蹦」(Das Herz macht bum, bum/Ich bin dumm, dumm/die Füße träumen-Ich fall um, um)。當影像出現一片藍時，此片段結束。

第五段：沒有鼓聲。一開始從下方升起如爆破煙火般的藍白色光點圖案，並搭配「未來女王」樂團的音樂，火車車窗外流逝而過的風景影像前，有一透明、偶爾變換顏色的方塊任意游移，女聲吟唱獨白響起：「你是高的，你是矮的 / 你是虛弱的，你是強壯的」(Bist du groß, bist du klein/Bist du schwach, bist du stark)。穿著粉白短洋裝、站立在河岸邊的女子，手上拿著一朵紅色和一朵淺藍色的紙作花飾搖晃，她穿梭在瑞士巴塞爾(Basel)城的街道、迴廊、河岸邊，干擾的圖像不規律地出現，並間或搭配女聲吟唱獨白：「你是瘋狂的，你是正常的」(Bist du verrückt, bist du normal)，當畫面閃過鋪著藍色桌巾的圓形咖啡桌、煙灰缸、椅腳之際，旁白女聲繼續吟唱：「你是枯萎的，你是漂亮的 / 你是快的，你是短的 / 你是清楚的，你是可人的」(Bist du wüst, bist du schön/Bist du schnell, bist du zu kurz/Bist du klar, bist du beliebt)，「你是好的，你是壞的 / 你是重的，你是輕的」(Bist du gut, bist du böse/Bist du schwer, bist du leicht)。在街景的畫面之後，再度出現此段開頭的煙火般的藍白色光點圖案，女聲持續唱著：「你是生病的，你是健康的」(Bist du krank, bist du gesund)，黑色畫面閃入，此片段結束。

第六段：此片段由始至終皆以鼓聲作為背景音樂，開場畫面是一戶外游泳池的影像，一女子（瑞斯特）從右上角跳入水中，然後從左下角浮出水面，此時響起由藝術家發聲的旁白：「貢多拉狹長小船沉下去 / 在海底是較多彩的」(Die Gondeln geh'n unter/Auf dem Meeresgrund ist's bunter)。在泳池中，女人的頭被一隻手壓到水下時，旁白響起：「基本上我想說，生命是美好的」(Eigentlich will ich ja sagen, das Leben ist schön)，緊接著，整個畫面時而被垂直條狀色塊

所填滿、時而跳換到被一隻手壓到水中奮力掙扎的女子影像，並搭配著旁白：「你看看這顏色」(Schau dir die Farben)，「你看看這有趣的電視節目」(Schau dir das lustige TV-Programm)，「你看看這個宇宙」(Schau dir den Kosmos an)。女子被一隻手從水中拉起、又被放掉，當她再次跌入水中時，旁白響起：「但是我被打昏了/被痛苦，被痛苦」(Aber ich bin blind geschlagen/Von Schmerzen, von Schmerzen)。女子跳入泳池、在水裡以狗爬式掙扎滑行的黑白影像，旁白聲響起：「貢多拉狹長小船沉下去/現在我不再感到輕快」(Die Gondeln geh'n unter/Heute werd' ich nicht mehr munter)，「我恨所有理想完美的想法/關於我的存在，我的存在」(Ich hasse all die Ideen von Idealen/dass es mich gibt, dass es mich gibt)。當旁白聲「我戴著這個護目鏡」(Ich trug diese Scheuklappen)響起之際，整個畫面充填著窄長的線條色塊。接下來是一連串女子奮力拍水前進、她被一隻手從水中拉起又放掉、在水中掙扎、以慢動作呈現的黑白畫面，這些黑白影像間或摻雜著圖像干擾，並搭配著越來越急促、近似呼喊的旁白聲：「現在我胃痛/我說，這世界存在著糞屎，是/這世界存在著拙劣，是/這世界存在著不完美，是/是/是/是，是/是/是/是」(Jetzt ist mein Magen wund/Ich sag, es gibt die Scheiße, ja/Es gibt das Schlechte, ja/Es gibt das Nicht-Ideale, ja/ja/ja/ja, ja/ja/ja/ja)。螢光幕呈現一片藍，此片段結束。

瑞斯特是當今藝壇傑出的錄像藝術家，與其相關的研究數量不在少數，但對於其作品中歇斯底里的主題，卻極少被深入探討。多明尼克·莫隆(Dominic Molon)最早以歇斯底里一詞描述瑞斯特的作品，他在1996年出版的展覽目錄《皮皮洛第·瑞斯特：啜飲我的海洋》裡的文章〈最後潑灑〉(Last Splash)中，以「歇斯底里式的表演」形容瑞斯特作品中身體以及聲響的律動：「此種歇斯底里式的表演，搭配著流行音樂，藉用男性的『語言』去表達一種獨特的女性地位〔……〕」。莫隆的論述輕描淡寫而沒有進一步加以闡釋。五年之後，蘇黎世大學教授伊莉莎白·布隆芬(Elisabeth Bronfen)在〈皮皮洛第·瑞斯特的釋放的曖昧〉(Pipilotti Rists Ambivalenz der Entlastung,

2009)²一文裡以瑞斯特的作品《(釋放) 皮皮洛第的差錯》為分析對象，將其中女子不斷昏厥、崩倒、無力軟弱的行為、大大張開的嘴或是以手遮掩的嘴巴與眼睛之面貌，和歇斯底里症病人的舉止做對照。布隆芬認為瑞斯特的作品以批判的態度處理賦予女性的傳統意象，並將歇斯底里的視覺語言做了轉化：「瑞斯特不去呈現女性失語症的病症（具有失權的意涵），反而頌揚被常規律所制定的語言的失誤差錯」（2009: 341）³。此兩篇文章對於歇斯底里的主題在藝術史上的影響、瑞斯特與此藝術傳統的關連，以及瑞斯特如何重新詮釋歇斯底里藝術皆沒有著墨，而這些面向是本文的論述重點。另外，在《受傷的女明星：20世紀藝術中的歇斯底里、身體與科技》(*Die verletzte Diva: Hysterie, Körper, Technik in der Kunst des 20. Jahrhunderts*)(Eiblmayr et al. eds. 2000)一書裡，雖然沒有提到瑞斯特的作品，但在歇斯底里作為藝術主題的面向上提供了精闢的闡釋。

其他與本文主題間接相關的文獻如安德瑞亞·史布林格(Andrea Springer)的博士論文《皮皮洛第·瑞斯特：作品專著》(*Pipilotti Rist: Werkmonografie*, 2002)針對瑞斯特創作於2002年之前的作品有一整體性的介紹，並就其敘事方式與比爾·維歐拉(Bill Viola)的作品進行了比較，整體而言，此論文的架構缺乏一個明確的主題與焦點。其中亦有一章節在探討藝術家自我呈現的作品《我不是錯過太多的女孩》以及《(釋放) 皮皮洛第的差錯》，其探討多放在瑞斯特的作品與音樂影帶MTV的雷同性，與本篇研究的主題不同。安娜·索爾(Änne Söll)的《關於身體的作品：皮皮洛第·瑞斯特的錄像影帶和錄像裝置》(*Arbeit am Körper: Videos und Videoinstallationen von Pipilotti Rist*, 2004)一書以瑞斯特藝術中的身體影像為研究對象，從性別研究的觀點探討女性身體意象的形成機制、女性身體如何被認知為身體、圖像在女性身體意象形成的過程中又扮演何種角色。索爾從茱蒂絲·

2 布隆芬的此篇文章首次於2001年發表(Phelan et al. 2001)。

3 布隆芬在另一篇2011年出版的文章〈Pipilotti的身體攝影機〉(Pipilotti's Body Camera)則援引莫薇(Laura Mulvey)的視覺理論，以戀物的觀點分析瑞斯特的作品。(Rosenthal and Bitterli 2011)

巴特勒(Judith Butler)的論點出發，認為實體性(Körperlichkeit)和物質性(Materialität)是藉由不斷重複的過程產生，而瑞斯特作品中不斷碎裂為片段、分解以及具體化的身體圖像就具有此種行進的特質。本文與此書的研究對象有所差異，只聚焦於以藝術家個體為主題的作品。伊娜·秀爾(Ina Scholl)的《我看故我在：皮皮洛第·瑞斯特錄像作品中的自我圖像》(*Video ergo sum: Das Selbstbild in den Videoarbeiten von Pipilotti Rist*, 2004)是一本碩士論文，其論文的標題靈感來自於笛卡兒(René Descartes)的名言「我思故我在」(cogito, ergo sum)。此論文的研究對象雖與本文有所重疊，但兩者聚焦的主題以及使用的研究方法各有不同，前者偏重於以多媒體理論探討身體與科技的關係，後者則採用精神分析與女性主義理論剖析女性以自我作為圖像的議題。撒賓娜·坎普曼(Sabine Kampmann)的《作為藝術家：創作者身分的系統理論性觀察：克里斯提安·波爾譚斯基、愛娃&阿黛爾、皮皮洛第·瑞斯特、馬庫斯·呂佩爾茲》(*Künstler sein: Systemtheoretische Beobachtungen von Autorschaft: Christian Boltanski, Eva & Adele, Pipilotti Rist, Markus Lüpertz*, 2006)以四位當代藝術家為對象，探討「何謂藝術家」。在瑞斯特的部分，坎普曼以其錄像作品與商業雜誌上的照片，分析瑞斯特自我形象的經營策略，並認為瑞斯特以兼具顛覆與溝通建構的方式營造出一種藝術明星與女性主義者的形象。除此之外，瑞斯特展覽的圖錄類書籍⁴，則提供了許多圖像的資料，對本文在研究對象的收集上不無助益。

關於瑞斯特的研究在台灣非常稀少，徐立庭(2010)的〈幻想、身體與文明：皮皮洛第·里斯特的「萬靈丹」〉介紹了瑞斯特在2010年於荷蘭布尼根美術館(Museum Boijmans van Beuningen)的個展《萬靈丹：皮皮洛第·里斯特的錄像有機體》(*Elixir: The Video Organism of Pipilotti Rist*)中展出的作品，此展覽的主題在於「身體」與「文明」。而高千惠的〈從綠野仙蹤到晴雯撕扇——看瑞士女藝術家琵琶

4 參閱Rist and Molon(1996); Providoli et al.(1998); Phelan et al. eds.(2001); Rist and Kempers(2009); Rosenthal and Bitterli(2011); Rist and Christopher(2011)。

露蒂·瑞西特的權杖」短文則針對錄像藝術影帶《常常久久》(*Ever is Over All*, 1997)作了藝評式的論述，認為《常常久久》中主角的造形是源自於美國童話故事《綠野仙蹤》的小女孩桃樂絲，但此童話所具有的社政理想的色彩，在此作品裡卻成了藝術家恣意揮灑的私密幻想，成爲一個「濫用的慾望工具」(2001: 264)。

綜上所述，目前對於瑞斯特歇斯底里藝術的研究仍有待開展，故本文擬從歇斯底里的研究出發，以此病症的傳統論述與女性主義所提出的另類思維爲分析基礎，探討瑞斯特對於身體、科技、以及女性主義的觀點。

三、歇斯底里症的傳統論點及其反響

(一) 查寇特 (Jean-Martin Charcot) 與佛洛伊德 (Sigmund Freud) 的研究

早期把歇斯底里作爲一種女性特殊疾病，「歇斯底里患者不是被視爲女巫之流、被邪靈附體的病灶、就是《閣樓裡的瘋女人》⁵。歇斯底里被視爲是一種『病』，一種『身心綜合症』，一種『她者的病』。」(蘇子中 2000: 69)但另一方面，它被視爲是「適合」女性的一種疾病，黛珂(Hannah S. Decke)即指出：「19世紀歇斯底里症狀〔……〕正極端代表著羸弱、纖細、依賴和公開就是生病的女人之理想標準。〔……〕是西方女性所作內在妥協的一種戲劇性表達〔……〕她們企圖在異常混淆的〔時代〕協調她們的熱情〔……〕」(cited from Freud 2004: 62)⁶。把歇斯底里視爲是好發於女性的神經官能症可回溯至19世紀查寇特的研究，在其作爲記錄此症的攝影集中(Bourneville and Regnard 1876-1880)，可以看到處於各種不同歇斯底

5 《閣樓裡的瘋女人》(*The Madwoman in the Attic*, 1979)意指珊德拉·吉伯特(Sandra M. Gilbert)和蘇珊·古芭(Susan Gubar)的合著，其在探討19世紀的女性作家。

6 原文出自: Decke(1992)。

里狀態的女性之圖像，其中以女孩奧古斯丁(Augustine)的圖片最受到注目(圖8-11)。查寇特是當時世界知名的臨床神經科醫師，在巴黎的沙佩堤耶(La Salpêtrière)醫院研究歇斯底里症並以催眠術治療此症的病患，他認為此症是一種神經疾病，當歇斯底里患者發作的時候，身體是處於一種動與靜的相對立的動作中，亦即肌肉的僵直會同時伴隨著強烈抽搐的陣發性動作，此種強烈痙攣式的抽搐動作被視為歇斯底里患者發作時的典型症狀。(Didi-Huberman 1977: 138ff)查寇特也是引領佛洛伊德進入歇斯底里精神世界的導師，佛洛伊德約於1885年到巴黎進修時，便受到他的啟發。大約十年之後，佛洛伊德與在維也納執業的醫生優瑟夫·布洛伊爾(Josef Breuer)合著的《歇斯底里症研究》(*Studien über Hysterie*, 1895)出版。他對歇斯底里症心理分析最經典的案例是18歲女孩朵拉(Dora)的個案，此個案被收錄在1905年出版的《歇斯底里案例分析的片斷》(*Bruchstück einer Hysterie-Analyse*)裡。

朵拉出身於典型的維也納中產階級家庭，她的父親長期與一位家庭朋友K太太暗通款曲，而K太太的丈夫K先生，則意圖染指朵拉。佛洛伊德認為，朵拉因戀父情結而對K太太產生性方面的忌妒，且因「已然閹割」的狀態而無法對K先生的挑逗感到性興奮，這些因素是引發朵拉歇斯底里症的原因，佛洛伊德將歇斯底里的病因和性慾⁸連

-
- 7 沙佩堤耶(La Salpêtrière)原為一製造火藥的工廠(「Salpêtre」意為硝酸鉀，為製造火藥的成分)，在1656年，法王路易十四令人在火藥工廠的原址上建造一座醫院(Hospice de la Salpêtrière)。此座醫院的部分區域也曾作為拘禁特種行業女子的監獄。及至19世紀，查寇特的研究使La Salpêtrière成為當時著名的精神病學中心。
 - 8 根據佛洛伊德的性慾理論，小男孩在人生初期會愛上哺育他的母親，並怨恨占有母親的父親，形成「伊底帕斯」情結。後來由於發現女生性器官的不同與自慰被禁止，使其將缺乏陰莖與帶來快感的行為畫上連結，而導引出「閹割情結」，並轉而脫離對母親的愛戀，認同於父親、內化父親的權威，由此進一步發展出剛強、主動的男性特質。而小女孩亦是先對哺育她的母親充滿愛戀，在這個階段，其性向與小男孩沒有太大差異，是主動、有侵略性，且有陰蒂自衛行為。但在他看到男生性器官後，遭遇了「陰莖優於陰蒂」的打擊，遂壓抑性慾、放棄陰蒂自慰，而將性快感區移向陰道，形成被動的性慾模式。另一方面，小女孩會對擁有陰莖的男性產生欽羨，並進而把對母親的愛轉向父親/男人，形成戀父情結，而對母親的態度則由愛生恨，因為她把缺乏陰莖一事怪罪於母親。此種「已然閹割」

airiti

圖8：法國巴黎 La Salpêtrière 醫院歇斯底里症研究相片，奧古斯丁 (Augustine), 1876-1880, Magloire Désiré Bourneville and Paul Régnard 拍攝。

圖片出處：Didi-Huberman 1977:164.

原始出處：Bourneville and Régnard. 1876-1880, Vol.II.



圖9：法國巴黎 La Salpêtrière 醫院歇斯底里症研究相片，奧古斯丁 (Augustine), 1876-1880, Magloire Désiré Bourneville and Paul Régnard 拍攝。

圖片出處：Didi-Huberman 1977:219.

原始出處：Bourneville and Régnard. 1876-1880, Vol.III.



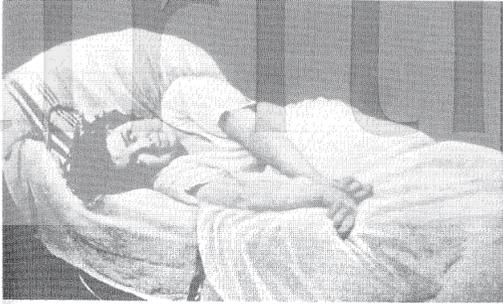


Planche XVI.

TETANISME



Planche XV.

DÉBUT DE L'ATTAQUE

CRI

圖10：法國巴黎 La Salpêtrière 醫院歇斯底里症研究相片，奧古斯丁(Augustine)，1876-1880，Magloire Désiré Bourneville and Paul Régnaud 拍攝。

圖片出處：Didi-Huberman 1977:139.

原始出處：Bourneville and Régnaud. 1876-1880, Vol.II.

圖11：法國巴黎 La Salpêtrière 醫院歇斯底里症研究相片，奧古斯丁(Augustine)：攻擊的開始，嘶吼，1876-1880，Magloire Désiré Bourneville and Paul Régnaud 拍攝。

圖片出處：Didi-Huberman 1977:128.

原始出處：Bourneville and Régnaud. 1876-1880, Vol.II.

在一起，視此症為性焦慮、性壓抑所引發的心理疾病。在這個壓抑的過程當中，不被允許發洩出來的情感無法達到意識層面，轉而被隱藏至潛意識，並轉化成一股驅力(Trieb)，而對主體造成影響，成為表現在語言論述或身體上的一些徵狀，例如結巴、失聲、抽搐、痙攣的肢體動作、喪失意識等等。(Freud 1982; 2004)

在朵拉的案例分析中，朵拉不斷出現的身心症狀——咳嗽、

的狀態使女孩無法形成強大穩固的自我，缺乏正義感與思辨的能力，沉溺於一己之欲、注重外表容貌、陷入不被愛的恐懼中，所以持續向男性尋求認同，在這個過程中，小女孩發展出陰柔被動的女性特質。可參考劉毓秀(2000)；Freud(1982; 2004)。

聲音沙啞、失聲——被解讀為是對父親或是男性身分的認同的符號 (Zeichen)。她也從男性的角度去形塑她的渴望企求 (Begehren)。在朵拉的夢境中，女性的身體 (她自己的身體) 幻化成建築、空間 (火車站、墓園)、物件 (紙箱、珠寶盒)、或是兩幅特定圖畫中的女子：德勒斯登古代大師畫廊 (Gemäldegalerie Alte Meister) 裡的《希斯汀聖母》(Sixtinische Madonna, 1512) 和維也納分離派 (Wiener Secession)⁹ 展覽中的《森林裡的仙女》(Nymphen im Walde)¹⁰。佛洛伊德對於朵拉於其夢境中將《森林裡的仙女》這幅圖與她正走入一片森林的想像所作的連結，詮釋為「具象徵意義的性地形誌」(symbolische Sexualgeographie) (Freud 1982: 166)，而夢境中的圖畫成為「女性圖像」(Weibsbild) (ibid.)。在這個女性圖像中，朵拉的角色是雙重的，她是女性圖像本身，但同時也是女性圖像的入侵者。¹¹從這個女性圖像，佛洛伊德指出朵拉的雙重認同：朵拉不僅認同於女人 (聖母瑪利亞)，也認同於男人。朵拉所渴求的形體聖母和仙女，是西方世界所建構的兩個女性典型，她在夢境中所欲求的女體，實際上是她自己身體，亦即她同時是其企求的客體與主體，但是這個主體是建立在男性 / 父親的認同之上，也就是說，她從男性的角度出發去企求自己的認同，而其認同的形象亦映照出男性所企求的女性圖像。在這種女人作為圖像的狀態中，女人被去主體化且被物化為男性幻想的投射。朵拉視自己為圖像，此圖像並不單是幻想，而是在真實空間中被展示的物件 (德勒斯登古代大師畫廊、維也納分離派的展覽)，女人作為圖畫的地位所具有的「物」的特性在此被凸顯出來。

9 維也納分離派 (Wiener Secession) 是 19 世紀末於奧地利維也納組成的藝術團體，發起人為古斯塔夫·克林姆特 (Gustav Klimt)、克洛曼·莫瑟 (Koloman Moser)、約瑟夫·霍夫曼 (Josef Hoffmann) 等，形成的原因主要是為了拒絕當時主導維也納藝術學院的保守藝術風格與思想。其藝術風格稱為分離主義 (Secessionsstil)，新藝術風格 (Jugendstil) 亦歸屬此派。

10 從佛洛伊德的論述中，無法看出此畫所指為何。此處的「仙女」(Nymph)，指的是神話裡半人半神的仙女。

11 「在此夢境之後，[……] 隱藏著破身的幻想，正如同一個男人試圖要進入女性的生殖器一般。」(Freud 1982: 167)

(二) 超現實主義與女性主義對歇斯底里研究的回應

佛洛伊德由歇斯底里所發展出來的論調，引發各界許多反應，這股歇斯底里風潮也在藝術領域上產生迴響。1928年，超現實主義理論建構者安德列·布列通(André Breton)和路易·阿拉貢(Louis Aragon)在《超現實主義革命》(*La Révolution Surréaliste*)期刊上刊登一篇名為〈歇斯底里五十周年(1878-1928)〉(*Le Cinquantenaire de l'Hystérie[1878-1928]*)的文章，此文章並附上幾張查寇特記錄歇斯底里女患者的照片(圖12)。在這篇文章中，布列通與阿拉貢把歇斯底里症稱為是「19世紀末最具詩意的發現」(cited from Gorsen 2000: 45)¹²，並將其病理症狀轉化成詩意美學的表述形式：「歇斯底里並不是病理學的現象，而可以被視為一個就任何方面而言都非常出眾的表現形式。」(ibid.: 45)¹³對於歇斯底里的表述亦可見於布列通的小說《娜狄亞》(*Nadja*)一書之中，此書記錄布列通與一名患有精神分裂症、名為娜狄亞的女子的愛情故事。在此書中他寫道：「美應該是痙攣的，不然她就不算是美。」(*La beauté sera CONVULSIVE ou ne sera pas*)(ibid.: 46)¹⁴把歇斯底里患者不自主的痙攣式的身體語言視為是理想美的典型，此種動作代表的是情感的流洩與表出，在查寇特記錄此症的攝影集中的女孩奧古斯丁被超現實主義者視為是具有「痙攣式理想美」的代表。超現實主義藝術家對於歇斯底里女患者所體現的狂喜忘我、非理性形象的癡迷可見於薩爾瓦多·達利(Salvador Dalí)的作品《狂喜的現象》(*Le phénomène de l'extase*, 1933)，亦或是在馬克思·恩斯特(Max Ernst)的拼貼小說《一個美好的星期》(*Une semaine de bonté*, 1934)(圖13)第五小冊裡，有一系列的拼貼畫呈現「痙攣之美」的女子身體，彼得·郭爾森(Peter Gorsen)在其〈來自沙佩堤耶醫院烙印的美：藝術和歇斯底里在超現實主義及其後〉一文中，將此稱為「歇斯底里的圖像學」(*Ikonographie der Hysterie*)(2000:

12 原文出自：Breton and Aragon (1928: 20)。

13 原文出自：Breton and Aragon (1928: 20)。

14 原文出自：Breton(1963: 155)。

54)，作品中女子的身體向後彎曲成近乎弓形並躍離地面，此種充滿爆發力的姿態，將身體從它所固有的「束縛與固著於地的古老象徵」（2000: 58），完全解放出來。反理性的超現實主義藝術家把歇斯底里的女性身體視為是性感解放與超越常軌的象徵，透過她，各種對立的真實始能達到一種超真實的顯現。

佛洛伊德根據歇斯底里病患朵拉個案所提出的論述以及雅克·拉岡(Jacques Lacan)由此延伸而出「象徵秩序」的學說¹⁵，在1970年代的女性主義運動再度引發討論，其被批判為陽具崇拜、父權建構、並且凸顯了以男性為中心的視覺再現體系，女人被去主體化且被物化為男性幻想的投射。法國後現代女性主義的代表人物海倫·西蘇(Hélène Cixious)、露絲·伊希迦赫(Luce Irigaray)以及朱利亞·克莉斯蒂娃(Julia Kristeva)認為造成女性罹患歇斯底里症的原因乃在於社會對女性的限制與壓迫，歇斯底里的症狀所展現的正是女性被壓迫的事實，並把朵拉視為是女性抗議力量的代表：「西蘇和部分女性主義者甚至頌揚朵拉所代表的『歇斯底里的女性特質』——流動、善變、具多元風貌——這些女性特質以身體的痙攣、畸零、甚至自殘的完全逃逸策略，抗拒被歸類、被定義，狠狠地拒絕男性中心的規範和其二元對立的系統」（蘇子中 2000：75）。如同解構論者，後現代女性主義也對主流秩序、尤其是其中的父權層面，採取了批判的立場，並且重新省思「身分認同」(identity)、「自我」(selfhood)以及「作者身分」(authorship)等傳統概念，力圖跳脫以「陽物」為依歸而建構成的「真理論述」，並對作為「他者」、「邊緣人」的地位採取歡慶的立場。因此，一向被視為女性疾病的歇斯底里症所表現出來的「脫離常

15 拉岡將規範人類社會的一連串符號、角色及儀式稱為「象徵秩序」，象徵秩序會在兒童成長過程中透過語言逐漸內化到潛意識裡，如此才能在社會有正常發展。為進入象徵秩序，必須經過數個階段：從一開始的母子「共生」階段過渡到「鏡像」階段，再進入「伊底帕斯」階段。在第三個階段，由於閹割情結，小男孩視母親為他者，並認同了與其生理結構相似，代表象徵秩序及語言的父親，進入了主體性。小女孩則由於生理結構的關係，在性心理的發展過程無法與父親認同，進而無法內化象徵秩序，而始終停留在鏡像階段，無法成為主體，「自我」無法從虛幻的鏡影脫離出來。(Lacan 2001; Tong 1996: 389-392)

軌」，反而被視為是對抗強制性單一標準、價值與規範的映射。

四、對瑞斯特歇斯底里藝術的重新詮釋——以女性主義再現觀點的分析角度

在上述的文化背景之下，瑞斯特以歇斯底里作為其藝術創作主題，亦非偶然。在本章節中，筆者擬根據瑞斯特的文本論述，以女性主義的再現觀點重新解讀瑞斯特的歇斯底里藝術，尤其特別深入分析下列幾個論點：病態身體、自動科技與破壞美學。

(一) 病態身體與自動科技

瑞斯特對歇斯底里症的關注，可以歸結到她對病態身體的興趣：

身體會讓我感興趣，只有當它不能適當運作或是不再能運作時，亦即不優雅、生病的、或是虛弱的身體。也許是因為如此我才會這麼喜歡機器，機器是虛弱身體的輔助器、是它的延伸。(Winteler 1991:129)

瑞斯特認為，透過表演、影音的表現形式可以比文字更加凸顯歇斯底里的議題，而作為以科技媒材創作的藝術家，這些表現形式的載體便是錄像機器，它們是歇斯底里症「病態」身體的延伸。把科技媒材視為是擴展感官經驗的工具，可以回溯到1960年代美國媒體理論家馬歇爾·麥克魯漢(Marshall McLuhan)在《認識媒體：人的延伸》(*Understanding Media: The Extensions of Man*, 2006)一書中所提出的觀點：所有媒體(medium)都是人類身體與感官經驗的延伸，塑造了每個人的認知與經驗。而所有媒體的共同特點是：「任何媒體的『內容』，其實也都是又一媒體。書寫文字的內容是言詞，正如書寫文字本身則是印刷的內容，而印刷又是電報的內容」(McLuhan 2006: 37)。亦即任何媒體的「內容」，往往也是另一種媒體。在瑞斯特的藝術中，女體作為創作的媒體具有麥克魯漢對「媒體」一詞解釋的意涵，它在結構上與創造圖文的工具產生連結，成為(再)生產機器的意符，但同時她也是此機器生產出來的產品，亦即「圖像」(Eiblmayr 2000:16-17)。或是換句話說，作為創作媒材的身體，一方面是生產機

器的能指(signifier)，另一方面也是此機器生產出來的所指(signified)。

西爾維雅·愛伯邁爾(Silvia Eiblmayr)把歇斯底里症發作時的身體自動機制與以科技媒材創作的神秘的「自動化」過程相比擬：「攝影和電影傳遞的不只是歇斯底里化的身體影像，它們運作的方式更是讓它們自身變成這個『歇斯底里化』的引發者」(Eiblmayr 2000: 17)。在攝影、電影、錄像等藝術形式中，藝術家透過按壓創作工具的快門或是啓動按鈕，藝術作品便「自動」地形成，一如歇斯底里的女性，身體一經碰觸，便自動作出反應一般。這個自動化生產的機器與過程，被瑞斯特視為是心靈顯現的工具與形式，她藉由歇斯底里的主題來強調錄像作為一種探索心靈的工具，並把攝影機等同為眼睛：「我們的眼睛是血液流通的攝影機」(Rist 1994)，錄像之眼不僅獵取外在的世界，同時要潛入潛意識之中。瑞斯特透過對影像的各式操弄——快轉、慢動作、停格、倒轉、影像重疊、色調的調整——強化觀者的感官經驗，並進一步訴求於心靈的層面：

在我以錄像媒材進行的實驗裡，我必須看清，這些偶發、故意干擾的圖像是如此驚人地類似於我潛意識的圖像。因此我把這些從「好的」普通圖案的強制性脫離而出的影像，視為是錄像機體的潛意識。[……]這些「糟糕的」圖像(Diese “miesen” Bilder)是[……]類似於那些在睡覺時、在閉眼時、在炫目時、在睡夢中、或是在清醒的狀態來到的圖像。我覺得我的潛意識在機器的潛意識裡被具體化(materialisiert)了，這些受干擾的圖像讓有所隱藏的被看到。(Rist 1989: 124-126)

瑞斯特這段話所傳達出的創作哲學十分近似於超現實主義「自動機制」(automatisme/automatique)的創作概念。超現實主義的「自動機制」強調透過自發性、無意識的書寫或繪畫，進入潛意識，使看不見的內心世界被顯現，企圖要找到將潛意識帶出表面的方法，類似於一種心靈幻想式的激發。此種「自動化」神秘的創作過程和方法被與歇斯底里女患者無意識的身體反應產生連結。在神經科醫生查寇特對歇斯底里女患者進行的臨床醫療中顯示，經過催眠的患者身體會對醫生的碰觸產生反應，而超現實主義的藝術家便把歇斯底里患者無意識的反應轉化成美學的主張，它們欲藉著歇斯底里的女體，道出無法言說之物。「自動機制」與其所隱含的潛意識幻想力在超現實主義裡被

「詩意崇高化」(Gorsen 2000: 54)。

如同超現實主義者，瑞斯特把其作品中歇斯底里式的主題指涉到身體與心靈的面向，她更將錄像視為是感官經驗的延伸與探索心靈和潛意識的工具，藉此瑞斯特要視覺化一首「移動的詩作」(Doswald 1997: 209)。身為錄像藝術家的瑞斯特，透過科技媒材製造出動態的圖像，她使用各式干擾技術，刻意營造出「不完美」的影像，以藉此比擬破碎的精神狀態：

我把錄像理解為玻璃版畫。例如，我曾為一件作品——《（釋放）皮皮洛第的差錯》——的影像有意地置入所有可能的干擾〔……〕。機器的欠缺要求與過度要求(Diese Unter- und Überforderungen der Maschine)所製造出來的影像，於我而言正完全如同我的身心的干擾、亦即我內在的影像。此種技術正如同在繪畫裡，那些表現式的、灰亂無序的手法比清晰仔細的、愚蠢的光亮平滑的呈現更能夠達到真實。(Doswald 1994: 92)

此種受干擾的圖像存在大部分瑞斯特早期的作品中。瑞斯特透過「病態的」身體所刻意呈現出來的「出差錯的」影像——破碎的、跳躍不定、閃爍的、受干擾的影像——，可被視為是歇斯底里式的表現形式，它們正如同佛洛伊德對歇斯底里患者敘述方式的分析，是宛如一條「不適合航行的河流，某個時刻其水流會被岩石堆堵塞，另一時刻又分流或消失於淺灘和沙灘」(Freud 2004: 86)。

然而，瑞斯特與超現實主義者對於以女體作為創作媒材的態度終究還是不同的。在超現實主義強調夢境、自動書寫、潛意識的作品中，女性以謬思女神、童女、天使、處女、或是歇斯底里患者等形象出現，這些不同形象的女性被當作通往潛意識的途徑與心理的投射，她們並沒有被視為主體而再現，而是男性超現實主義者幻想的客體，(Raaberg 1995)此種強調男性主體的超現實主義論述體現在1929年刊印於《超現實主義革命》期刊的一張拼貼插圖（圖14），圖中超現實主義的代表人物（都是男性）全部閉著眼睛，圍繞著一幅勒內·瑪格莉特(René Magritte)的作品《匿藏的女人》(*La femme cachée*)，此圖中的上方與下方各有一行法文「Je ne vois pas la」與「cachée dans la forêt」，兩文中則站立著一位閉眼、頭轉向左肩、右手置放在左邊乳



圖 14：René Magritte, 《匿藏的女人》(*La femme cachée*), 1929, 拼貼畫, 《超現實主義革命》(*La Révolution Surréaliste*), No. 12 (1929/12/15). 周圍環繞的男士(由左上角順時鐘方向): Maxime Alexandre, Louis Aragon, André Breton, Luis Bunuel, Jean Caupenne, Paul Éluard, Marcel Fourier, René Magritte, Albert Valentin, André Thirion, Yves Tanguy, Georges Sadoul, Paul Nougé, Camille Goemans, Max Ernst, Salvador Dali. © SACK (Society of Artist's Copyright of Korea).
圖片出處：Eiblmayr(1993).

房的裸體女性，圖文連結所產生的意涵是「我看不見匿藏在森林中的女性」(Je ne vois pas la [femme] cachée dans la forêt)，在這裡「女性」(femme)一意以圖畫的方式表現，明顯地與佛洛伊德針對朵拉的夢境所提出的「女性圖像」(Weibesbild)有所關連(參閱第三節)，並且更直接地凸顯出女性作為男性心理投射的客體地位。而瑞斯特的「歇斯底里」的影像雖然一方面再現了男性幻想的性感女體，但另一方面，影像的「差錯」卻對(男性)觀者注視的目光形成了阻礙與干擾。蘿拉·莫薇(Laura Mulvey)在其〈視覺快感與敘事電影〉一文中，提出「男性凝視」(male gaze)的觀點。她認為，傳統的通俗電影是建立在

男性的視覺觀點上，男性觀眾透過對男主角的凝視，形成自戀式的主體認同，並把對女性演員的觀看轉化成具有情慾與性意味的凝視，此種聚焦於女性身體的情慾觀看，帶給了男性觀者視覺的快感(Mulvey 1989)。瑞斯特「出差錯的」影像可視為是一項奪權的策略，它意欲剝奪觀者凝視女體所引發的視覺快感，阻斷在以女體呈現上所喚起的情慾幻想。在她的作品中，常常出現變形、萬花筒圖樣般的身體殘片，它們是完整健全身軀的對立物，表現出反常、侵越、解構的面向，藉以干擾觀者把身體視為一個整體的認知以及對女性身體的既定意象。

相較於超現實主義的男性藝術家，在瑞斯特自我呈現的作品中，歇斯底里主題的架構多了一層對「女性作為圖像」的反思，其作品中的性感女人常重複作著抵制所謂的「女人味」的舉止與行為：一直瘋狂無厘頭地跳著（《我不是錯過太多的女孩》）、一直不斷地昏倒（《（釋放）皮皮洛第的差錯》）、一直把臉往玻璃擠壓變形（《給我開放的空間》）、一直高舉雙手掙扎呼救（《忘我於火海之中》）等等，這些充滿破壞的形象否決了美的理想典型，並藉著其作品中所具有的「跳脫束縛」、「掙脫框架」、「脫離火海」的涵義，對女人作為圖畫的物化地位提出質疑。而那些分裂成多彩色塊的身體、痙攣顫抖的身體、近距離拍攝而難以一眼辨識出器官的身體，是瑞斯特「出自女性觀點的性幻想視覺體現」(Visualisierung sexueller Phantasien aus weiblicher Sicht) (Graber 1994: 222)，而非佛洛伊德以朵拉之名所建構出的被物化為男性幻想的投射。伊希迦赫提出，佛洛伊德的心理分析所發展出的人性主體，是依照陽具獨尊的思想模式所運作出來的，其中心思想是一種觀看(gaze)的、以可見度(visibility)為依歸的視覺體系，佛洛伊德從觀看中推測，女人欽羨凸顯的陽具，以彌補其隱蔽的「匱乏」，伊希迦赫批評佛洛伊德無視於陰性與陽性的不同，而將此不同詮釋為陰性之於陽性的「不足」。在此體系中，女人的再現取決於男性的視覺觀點(view)，此種從男性角度出發所呈現而出的女性形象是一種與男性「同一」化的「陽性女性」，她是男性的映影，女性被理解為男性的反映，在不反映男性的地方就不存在。

依此而論，伊希迦赫認為要在此種男性視覺觀點下去構思「陰性女性」雖然是非常困難，但仍應積極尋求(Irigaray 2005: 25-40, 89-93)。陰性女性不具有一定的概念形式，以避免如同陽性再現體系陷於同一的、固定的僵化束縛，陰性女性「總是不停在編織自身的另一層『意義』，總是時時跟語詞交纏在一起，但是，爲了避免被固著在語詞之內，勢必也要時時擺脫語詞的束縛」(Irigaray 2005: 34)。如同伊希迦赫致力於打破同一性的觀點，瑞斯特所強調的「出自女性觀點的性幻想視覺體現」或許可以視爲是企圖跳脫一種業已被視爲真理、具有單一性特質的表現語言，她出自女性觀點的再現提供了另一種觀看女性的角度，並訴求於以女性本位意識出發而展開的自我與再現模式，此種模式拒絕抹除差異、拒絕將一切歸於同一，就像她的「出差錯的」影像，跳躍不定、不停變化，呈現出無法完全被凝止於一、固定於一的特性。

(二) 破壞美學

多年來我特別投身於關於性別差異的不同面向，因爲我深信，我們如何對待(leben)性別認同的方式，是形成個人主體的前提、且此前提對個人和社會政治發展是具決定性的。(Rist 1999)

瑞斯特關注於性別的差異與多元性，她一直在尋找女人的聲音、女人的語言、以及女人的意象，藉以檢視女性作爲「他者」的視覺觀點。她曾在1990年代時提出，我們的社會缺乏女性的意符與圖像，¹⁶她要以一種正面的、愉快的方式去活化這個面向，例如透過「女性文化」：

服飾和妝扮是我們女性文化的構成要素，對此我引以爲榮。(Doswald 1994: 92)

其作品中一再出現的女性象徵：經血、紅鞋、胸罩、紅唇、藍綠眼影的眼睛、花、水果、水等，構成了瑞斯特的「自我圖像學」(Ikonografie des Selbst) (Scholl 2004: 77)。維洛娜·庫妮(Verena Kuni)認

16 「女人問題對我來說是非常重要的。如果一個自信的女人被我的作品所打動，這〔對我來說〕是一個讚美。但是我認爲，此種反應要歸咎到女性圖像的缺乏。目前就是缺乏狂野自信的女性圖像，因此許多女人跳進我作品中的這個主題。」(Rist 1997: 211)

為，由於大多數瑞斯特的作品採用了「女性化」的象徵物件，呈現出強調女性本質的女性美學，看似是一種偽裝的策略¹⁷，但在此種策略下所表現出的女性主義的態度缺少了挑釁的力量，反而變成包裝在美觀多彩藝術下的溫順的反抗。(1999: 57-59)但是正如同布隆芬在她對女性作家創作的分析中指出，女性創作者的論述是不可能完全脫離父權系統所虛構出來的女性特質的概念，如同男性創作者，她們大多把女性化界定在沉默和被動的物件、繆思和媒材的角色。因此，女性做為一種「文化產物」可以被視為是一種對先決文本的「批評式閱讀」：「因為歷史上的真實的女作家無法在完全避免文化上對女性特質的虛構下表達自己，所以以女人的身分寫作發散成一種帶有批判意味的閱讀文化文本的行動〔……〕，藉以去呈現一種隱含的矛盾(implied contradiction)」(Bronfen 1992: 404)。瑞斯特在以自身做為創作媒材上所具有的曖昧性，也可以依據布隆芬論點，將之視為是一種「隱含的矛盾」。布隆芬的論點，實際上可能是援引自伊希迦赫而來。

在伊希迦赫的觀點中，「女性特質的偽裝」(masquerade of femininity)是對抗父權體制的策略之一。伊希迦赫的「偽裝」乃針對佛洛伊德所謂的「女性特質」：亦即女人為了要「變成」女人，為了轉變成「正常的」女人，必須進入「女性特質的偽裝」，如此始得以現身於由男性主導所建構而出的社會價值體系。(1985[1977]: 134)¹⁸由此，伊希迦赫提出破壞傳統陽性論述的機制：「在初始階段，也許只有一條『途徑』，一條在歷史上讓渡給女性的途徑：亦即擬仿(mimicry)的途徑。刻意扮演著女性的角色，意味著已經將附屬屈從的形式轉化成積極行動，並從而對其加以反挫。〔……〕因此，就一個

17 莫隆(Dominic Molon)亦認為：「那些透過瑞斯特所擺出的誘人姿勢，可以視為是偽裝〔……〕」(Molon 1996)。

18 1929年，英國精神分析學家喬安·里維埃(Joan Rivière, 1883-1962)將偽裝的概念引進女性特質的討論中。里維埃在她的研究中指出，她的一個女性病患相信，她必須以賣弄風情、具魅力的女性之姿面對男性上司，以彌補她在事業上「男性化」的表現——亦即傑出的工作能力與成就。是以，里維埃認為，女性特質與偽裝的界線是很難區分的，它們基本上是重疊的(1994: 39)。

女人而言，進行擬仿(mimesis)亦即試圖重新恢復她被論述所剝奪的位置，而不允許她自己被輕易地縮減成此論述。」(Irigaray 1985[1977]: 76; 2005: 98)伊希迦赫認為，在歇斯底里症之中，便存在著一股遭到壓抑、受限於無聲、擬仿(mimicry)以及偽裝(masquerade)的力量。(Irigaray 1985[1977]: 136-139)歇斯底里症的述說雖然被視為是一種不能與己對話的病徵，但同時也呈現出擬仿的形式：「歇斯底里症是無聲的，同時它也在擬仿，且擬仿／複製的語言並非它自己的、而是男性的語言。它讓這個語言顯得滑稽可笑並使之變形〔……〕。」(Irigaray 1985[1977]: 137; 2005: 179)所以在歇斯底里症當中存在著另一種「生產」(production)模式的可能性，尤其在肢體動作與語言的面向上，具有「文化的潛力」(cultural reserve)。¹⁹(Irigaray 1985[1977]: 138; 2005: 181)伊希迦赫主張「藉由『以女人(的身分)發言』(speaking [as] woman)，才可能試圖提供女性『他者』一個位置。」(Irigaray [1977]: 135; 2005: 178)，而女性作為「他者」的地位，不能單純地被視為是壓迫的狀態，相反地，女性得以藉著被邊緣化的地位批判主流文化中力圖要強加在每個人身上的標準、價值和規範。作為「他者」的女人身體所展現的是一種最佳的「女性語法」(feminine syntax)，此種語法沒有主詞也沒有受詞，涵義亦非單一不變，其特質是流動不居、具有液態的特性而難以概念化。(Irigaray 1985[1977]: 134)

瑞斯特在其自我呈現的作品中，她時而性感、時而瘋狂、時而詼諧無厘頭、時而帶點中性的氣息（例如：《你稱呼我傑克》²⁰），她看似沒有一個特定認同的角色，也似乎沒有一個特定的故事要敘述，影像的順序看不出有其必然性，故事沒有邏輯、沒有結局，所以可以不斷地延續，形成一種流動、開放、自由游移的再現空間，表現出反邏輯與反定義的傾向，此類傾向也反映在瑞斯特對聲音的構思上。

19 但誠如伊希迦赫自己所言，「女性特質的偽裝」的風險在於，它不一定能達到顛覆的目的，而反而可能陷入它所要顛覆的定義裡。

20 《你稱呼我傑克》(You called me Jacky), 1990, Video, 00:04:02, Music: *Enda and Jackie* by Kevin Coyne。

瑞斯特為女性所找到的聲音一開始像是發聲練習，在《我不是錯過太多的女孩》中，藝術家以異化的歌聲唱著「我不是錯過太多的女孩啦啦啦啦呆呆」，對照於驟然響起的披頭四的美妙的歌聲，女主角的發聲顯得滑稽異常。而後瑞斯特開始發出自己的聲音，在《（釋放）皮皮洛第的差錯》一作中，她喊著：「我恨所有理想完美的想法」、「我說，這世界存在著糞屎，是 / 這世界存在著拙劣，是 / 這世界存在著不完美，是 / 是 / 是……」。或是在《忘我於火浴 / 海之中》，她揮舞著雙手，口中吶喊著：「我是一個糟糕的笨蛋，而你是如此的完美，好的太多。為什麼只有你才能是這樣的你呢？」，又如在《啜飲我的海洋》，瑞斯特最後以近乎狂囂的方式呼喊著：「我不想與你陷入愛中」。德國學者哈姆特·伯姆(Hartmut Böhme)以希臘神話故事中的水仙女為例，論述女人與水同樣具有雙重面目，她們性感誘人、歌聲甜美，卻也讓男人失去理智、緊緊追隨而沉至水底：「在女人與水的性感融合中，女人具有性與死亡、誘惑與罪惡的雙重面目，是邪惡不幸的精靈，也是男人意淫的理想形象」(1988: 212)。但是在《啜飲我的海洋》中，口中大喊著「我不想與你陷入愛中」的水仙，要求觀眾正視她發言的主體地位，女人的性別和外貌不應直接等同於誘惑與罪惡，也不應被動地成為男性悲劇下場推諉的對象。瑞斯特把電子影像比擬為「水的漩渦」，這個漩渦引導目光不斷地向內望，它可以反射接收者(Rezipient)的感受、同時也成為其內在影像。(Rist 1997)而在這個探索內在的科技媒材中，聲響同影像一樣，扮演著重要的角色，它有助於氛圍的營造、或是加強視覺效果。如同喬·安娜·伊薩克(Jo Anna Isaak)在《女性笑聲的革命性力量：女性主義與當代藝術》(*Feminism and Contemporary Art: The Revolutionary Power of Women's Laughter*)中所言，聲音亦是有性別之分：「當語言自權威聲明裡轉向非理性時，就會被認為是女性化的。當邊緣化的聲音釋出，當瘋狂掌握了情勢，當狀況變得歇斯底里或咆哮時，就會被認為是女性化的聲音」(2000: 50)。但這是一種有別於父權的聲音，一種反抗的聲音、一種具破壞性的聲音，正如同瑞斯特藝術中所具有的造反特質一般：

{ …… } 這歌聲也在表述無行為能力與歇斯底里、表述

對立面、表述從整體、從整齊勻稱的實體存在脫離。對我而言，以正面的觀點看待歇斯底里是重要的，它沒什麼好羞恥的，它藏匿著一些儀式化的和爆發性的元素於其中。(Rist et al. eds. 2007: 61)

瑞斯特對歇斯底里的正面觀點亦可從筆者與瑞斯特於2012年進行的訪談中見到：

歇斯底里的問題在於發作之後的無秩序、破碎、受傷的心靈以及歇斯底里者傳達出來的無法預知的影像。歇斯底里的人必須要比鎮靜沉著的人更堅強，如此才能忍受餘痛。(余瓊宜 2013: 311)

瑞斯特以歇斯底里的身體為武器，以略帶戲謔、甚或滑稽的口吻發聲，藉此作為一種解放策略，企圖打破女性再現傳統的常規並表達對既定價值觀的抗議。這如同西蘇所言，女性文本必須極具顛覆性，其「聲音」必須像火山爆發般宏亮，方可成為一條「通道」，讓女性在「粉碎制度的框架」後用「笑聲」去瓦解「真理」。(Cixious 2009[1975]: 334-349, 344)西蘇讚頌歇斯底里所具有的顛覆的力量，並認為此種顛覆的力量可以透過「陰性書寫」(écriture féminine)再度被顯現出來。為了要再現不為男性所知的「他者」，西蘇特別強調要「書寫身體」，以凸顯以「愉悅」(jouissance)為基點的女性性別特質、以及駁斥身/心二元論中對被歸類為「肉體」的女性的貶低。西蘇一再強調女人必須「寫你自己，必須讓人聽見你的身體。唯有將身體書寫出來，豐沛的潛意識資源才得以湧現」(2009[1975]: 419)。

綜觀瑞斯特的作品，從其創作生涯的一開始，她便使用女人的影像，試圖重新省視傳統的女性再現典範。瑞斯特作品中的女人，包括她自己，是性感、自信與狂野的。²¹在她的作品中很少出現年老的人體，而大多是年輕的、漂亮的女性身體，對此她表示，以年輕人身體為呈現的題材在創作上有較多可以發揮的空間，可以引發較多主題的

21 「這是一個會去思考規範與傳統的人，如果這些意涵不合理，他也有力量去打破它們，並且有力量去承擔由此而引發的阻力。一個狂野的人不會讓任何人來掃興(in die Suppe spucken)，即使是世界上最強的人也不行。」(Doswald 1997: 211)

聯想，而年老的身體所帶有的衰老與必死性，會不可避免地將其它要表達的議題遮掩。（余瓊宜 2013：308-309）這樣的觀點也反映在她越來越少出現在自己的作品中：

以前我還是年輕女子時，常常出現在自己的作品中，但現在作為一個老女人，我就不要了。這有很多原因，不只是因為年紀，而是當我變得有一點名氣時，認同的問題就越來越嚴重，人們會不加思索地說：「啊，這是一個自畫像作品(Selbstportrait)！」但我從來沒有將此理解為自畫像。（余瓊宜 2013：310）

瑞斯特在多次的訪問中都強調，她的藝術不能被視為是自傳式的作品，即使她以自身作為呈現的主角，作品中的人物也不等同於現實中的創作者，藝術家不能被與其作品中的人物相混淆，她說：

如果我在我的作品中演出，那麼我不是演我自己，而是一個角色，一種典型(Prototypen)。(Babias 1998: 28)

她認為，藝術家不必一定要與其作品有所關連，而藝術家作為一個角色也不是如此重要。她甚至提出，因為她有憂鬱的傾向，所以她在藝術中尋找她所缺乏的，²²例如繽紛的色彩、躍動、流行音樂等。

在以女體為題材或是藝術家自我呈現的作品中，關於女性身體再現的問題，是無法脫離圖像本體(Entität des Bildes)來討論的，只有當女性的身體與作為物件及美學範疇的圖像創作(Bild)產生連結時，女性的身體在這些作品裡才具有表徵的作用(symptomatische Funktion)。(Eiblmayr 1993)在女體與圖像的等同化中，身體的毀壞同時也代表著圖像的破壞，反之亦然。是以，以歇斯底里女患者「毀壞」的身體作為再現的對象，亦可被理解為是一種圖像的破壞、一種對圖像作為象徵形式與美學表現的質疑，此類「破壞美學」亦見於瑞斯特的作品。瑞斯特針對她早期時常以主角身分出現在其作品中，她的說法是：

22 瑞斯特：「首先，我不認為，藝術家必須跟他的藝術是等同一致的。再者，我覺得藝術家作為一個人物角色也不是如此重要。」(Nicodemus and Siemes 2012/03/09)；瑞斯特：「這屬於最常見的誤解，一個女藝術家與她的藝術是等同一致的。事實上，更可能是相反的狀況：因為我有憂鬱的傾向，所以我創作有生命力的藝術。我在尋找，我所缺乏的。」(Senn 2009: 62)。類似的說法亦見於：余瓊宜(2013: 310-311)。

在早期作品中我常常自己上場，這與我當時還不能清楚解釋我要甚麼有關。也因為在這些作品中有些殘忍的事情 (brutale Sachen) 必須被呈現，所以我不敢去壓迫他人，並讓他們一再重複做這些事。(Nicodemus and Siemes 2012/03/09)

根據這段出自2012年的談話，瑞斯特把早期自我呈現的作品中的表現視為是「殘忍的事情」，但她並沒有說明，何謂「殘忍的事情」。觀察其早期的作品，時常出現一些傷害身體或是消耗體能的行為，例如《（釋放）皮皮洛第的差錯》中不斷昏倒摔落地面的姿態、《給我開放的空間》裡被強力朝向玻璃擠壓變形的臉、或是在《我不是錯過太多的女孩》的作品中持續跳躍到幾近昏厥的舉止等。或許「殘忍的事情」意指的是這些破壞性的行為，而呈現這些破壞性行為的作品表徵的是上述的「破壞美學」。「破壞美學」在另一方面卻也具有解構的效果，正如同愛伯邁爾在她的《女性作為圖像》一書中所說，它將女人作為圖像的地位凸顯出來：「這個『圖像的地位』(Status als Bild)不能僅止被理解為是一種將女人變成男人慾望的投射所幻想而出的圖像存在，它更表明了女人、或說女人的身體與藝術作品的物性(Objektrealität)之同一化。」(1993: 10)此種身體與圖像的類比不僅出現在男性創作的女性圖畫裡，也可見於女性藝術家的自我呈現。愛伯邁爾提出，女性身體與其在傳統上作為圖畫的狀態是如此緊密結合，以致於身體本身變成了符號，這是女性身體「再現的內在結構」：「對女人、女性藝術家而言，從被工具化的圖畫地位(dem instrumentaliserten Bildstatus)中產生了一種結果：她們對於她們身體的『再現的內在結構』(die repräsentative Verfaßtheit)既不能否定、也不能夠撤銷。她們必須——有意識或無意識的——將指派給她們的圖像地位(Bildstatus)囊括到她們的自我呈現中」(ibid.)。儘管瑞斯特聲稱，其自我呈現代表的是一種女性的典型，而非自傳體式的展演，但由於瑞斯特無法避免其藝術中的自我呈現與她作為藝術家的角色被混為一談，所以瑞斯特自我呈現的作品也可以被視為是對女性身體的「再現的內在結構」的提問。在超現實主義中，歇斯底里症女患者的身體被神秘化與工具化，女體成為男性藝術家及其前衛創意的表出工具，藉以克服藝術中感知與表現的傳統形式。女體在藝術再現結構的

脈絡中呈現出表徵的作用，瑞斯特沿用男性前衛藝術家再現女性的策略，看似是表明對女性作為圖像地位的公開肯定與認同，但是，這種認同對女性藝術家而言是一種必要前提，以作為彰顯及質疑她們傳統被指派的客體地位。亦即女性身體的呈現很難跳脫既存體制裡主導的視覺觀點，但也正因為如此，作為主體的女性創作者相對於作為客體的自我圖像之間所具有的矛盾關係，始能被凸顯出來。此種雙重性(ambiguity)與矛盾性(ambivalence)具有顛覆的力量。

五、瑞斯特對女性圖像傳統的反映與顛覆

我常被問，我是否是一個女性主義藝術家，對此我有不同答案，端視問我的人是誰，雖然我並不認為有所謂的女性主義藝術。如果是一個好人問我，我會否認，因為我覺得一再地為一己的團體爭取權利，顯得太自私。但如果是一個愚蠢的人問我，我當然會說是、我是一個女性主義者，因為我不想讓他高興、幸災樂禍於被解放者與解放者劃清界線並且與之對抗。(余瓊宜 2013: 312)²³

這段引言是出自於瑞斯特在2012年的訪談。瑞斯特對女性主義的態度是曖昧的，對照她在2000年之前與其後對女性主義所持的態度，亦可發現有所轉變。但無論如何，瑞斯特肯定女性主義者的貢獻，沒有女性主義者的努力，她的藝術生涯可能會走得更為辛苦。不過，瑞斯特也認為：

目前在歐洲我們處在一個時刻，一個個人差異性大於性別差異性的時刻。(Nicodemus and Siemes 2012/03/09)

瑞斯特在女性主義的態度的轉變表現在藝術上是她個人幾乎不再出現在其作品中，歇斯底里式的題材也不復見，取而代之的是她所謂的普遍的(universell)、跟所有人都有關係的主題(Nicodemus and Siemes 2012/03/09; 余瓊宜 2013: 310)、亦即對「生」、「死」、「生命的起源」、「生命的意義」的探討。她把《現代智人》(*Homo*

23 類似說法亦出現在：Nicodemus and Siemes (2012/03/09)。

Sapien Sapiens)²⁴ (圖15)、《倫敦自由雕像》(*A Liberty Statue for Lördön*)²⁵、和《萬有引力，與我為友》(*Tyngdkraft, var min vän*)²⁶視為是生命三部曲：

在威尼斯的作品中〔《現代智人》〕，主角佩柏明杏 (Pepperminta) [……] 和她的姐妹艾德娜 (Edna)，是處在人類墮落、原罪之前的時光，超脫於社會階級和時間的指涉。在倫敦的作品〔《倫敦自由雕像》〕裡，她回到文明。而在斯德哥爾摩的作品〔《萬有引力，與我為友》〕，簡而言之，她和另一個雌雄同體的人超越重力與一年四季，她飛離塵世 [……]。《萬有引力，與我為友》描述對超越性別差異的生活的幻想與模擬我們消散於水中、空氣中、以及微分子之中。(Rist et al. eds. 2007: 57-58)

對應於此，她將在其作品中作為媒介的身體，視之為「無性別」的身體：

他是人類的身體，包含男人的身體在內。我不認為，我的作品是特別女性主義的，我也不認為有女性主義藝術的存在。(Nicodemus and Siemes 2012/03/09)

儘管瑞斯特宣稱，她作品中的身體沒有一個特定的性別，但那些在以前的作品中便常出現的象徵母性、女性生殖力的意象，在近幾年益發被凸顯，例如水²⁷（《啜飲我的海洋》，《萬有引力，與我為友》，《天空之下》〔*À la belle étoile*〕）、花、果實（《肺葉》〔*Lungenflügel*〕，《現代智人》，《天空之下》）、血、月經²⁸，女性生殖器這些所謂的「拒斥物」。克莉斯蒂娃從佛洛伊德對歇斯底

24 《現代智人》，影音錄像裝置，2005年首次展出於威尼斯雙年展。

25 《倫敦自由雕像》，影音錄像裝置，2005年首次展於倫敦Hauser&Wirth畫廊。

26 《萬有引力，與我為友》，影音錄像裝置，2007年首次展於瑞典斯德哥爾摩的Magasin 3 Stockholm Konsthall。

27 瑞斯特：「在我的裝置作品的概念中，水是無邊界、共處相同思想泡沫、以及沉浸的強化象徵。它也反映了深切渴望於漂浮在母親的體內，這是一個人曾經真正同步的地方，如果她動作，你就跟隨。」(Rist et al. eds. 2007: 61)。

28 瑞斯特：「社會傾向於掩藏經血，就好像它是髒的和有病的。當一個年輕女孩第一次來經，我會為其高興。初經應該是一個令人喜悅的結果，因為她是生命創造力的象徵。血是我們的生命之泉，是最乾淨的。」(Doslwald 1997: 212)

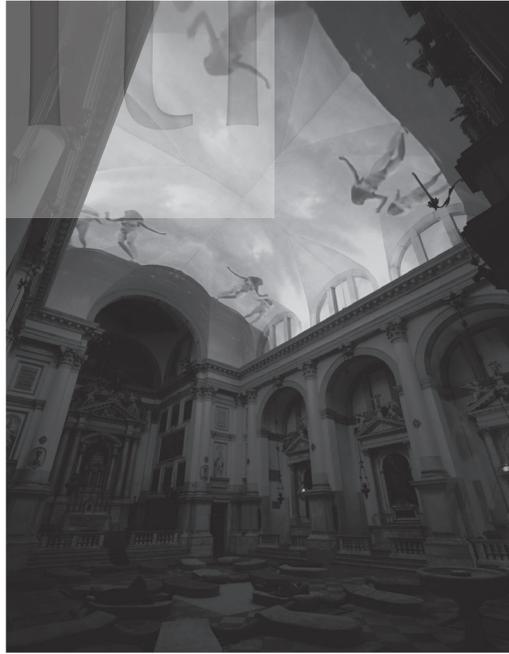


圖 15：Pipilotti Rist (b. 1962), 《現代智人》(*Homo sapiens sapiens*), 2005, Audio video installation, Installation view, La Biennale die Venezia, San Stae Church, Venice, Italy (2005). Photo: Stefan Altenburger Photography Zürich.

里症的論點出發，提出「拒斥」(abject)的理論，認為主體的形成，開始於它與母親的分離，開始於推離它自身與母體的牽連與來自於母體的「雜質」（例如月經、乳汁），藉以進入理性的、統一的、穩定的、父權機制主導的象徵秩序。在尊父之名的象徵界中母親與陰性慾望被壓抑禁止，來自於母性狀態的物質成了必須推拒賤斥之物(the abject)，但這個被抑制的母性慾望與母系的關連卻潛隱在歇斯底里之中：「有一種隱蔽，正如同歇斯底里症的隱蔽，它經常可見於歇斯底里女子的目光之中，這個目光極其明亮燦爛，但甚麼也看不見——一個被隱藏的目光在遺忘的境域，這是與母親最古老的連結。」(Kristeva, cited from Summers-Bremner 2008: 178)²⁹在克莉斯蒂

29 原文：“There is, as it were, a veil, like the hysterical veil which one sees in the gaze, very often, of the hysterical woman, which is extremely brilliant but

娃的觀點裡，歇斯底里症的身體可以作為創作者的表述工具，因為被潛抑的內容，可能以這個身體為跳板，說出隱藏的話語(Kristeva 1982[1980]:11)。克莉斯蒂娃認為，精神官能症患者的症狀質疑意識及潛意識對立的適切性，「這些邊緣化的主體與他們的言語，為昇華性的論述（『美學的』或『神祕主義的』等等）、而非科學與理性的論述，建構了最佳的基礎。」(Kristeva 1982[1980]: 7; Kristeva 2003: 10-11)依據克莉斯蒂娃所提出的拒斥體的論述，女性為了發聲，必須往符號界尋找出出口，這個符號空間是一個開放、流通、充滿能量的空間，一個克莉斯蒂娃將之稱為「Chora」、在希臘文原意為「子宮」的母性空間。對克莉斯蒂娃而言，那些與母體有所關連、但為了主體形成而被拒斥之物，可以在文藝創作中被昇華：「扎根在卑賤體〔the abject〕之內發聲、並藉此達成淨化洗滌的藝術經驗，彷彿成為宗教 (religiosité)中最根本的成分。或許這是為何當所有宗教的歷史形式都搖搖欲墜的時候，只有藝術注定要存活下來。」(Kristeva 1982[1980]: 17; Kristeva 2003: 22)

21世紀之後，瑞斯特在題材的選擇與創作主題上的轉變可能也與她生命中的一件重要歷程有關，她在2002年產下一子，成為母親。瑞斯特和她的伴侶巴爾茲·羅特(Balz Roth)與他們的兒子喜馬拉雅·永誌·安斯嘎爾(Himalaya Yuji Ansgar)定居於瑞士蘇黎世。

身為一個錄像藝術家，瑞斯特以科技媒材所刻意營造出的「不完美」的影像來比擬歇斯底里在身體與心理上「出差錯」的狀態，她以自我為媒介所作的呈現(Darstellung)，指涉的並非她個人，而是一種女性典型的代表(Vertretung)，她的創作理念(Vorstellung)在於賦予歇斯底里「正面觀點」(positive light)。³⁰對「他者」、「被邊緣化」、「被棄置」的正面與積極面的強調，是後現代女性主義解構論裡一項重要

sees nothing—a veiled gaze at a region of forgetfulness, which is the archaic relationship with the mother.”

30 這裡採用瑪莉·路易斯·安格勒(Marie-Luise Angerer)定義「再現」所包含的三個面向：呈現(Darstellung)、代表性(Vertretung)、理念(Vorstellung)。(Angerer 1995: 29)

的主題，藉以對既定秩序裡的主流價值提出質疑與批判。(Tong 1996: 387-389)但瑞斯特所欲賦予歇斯底里的正面觀點是否能為一般觀者所理解或接收，答案恐怕是不太容易的，因為歇斯底里的題材並不像瑞斯特作品中所使用的披頭四或是伊薩克的暢銷曲那樣地為人熟知。她的作品並不是純粹地如同一般所評論的、具有音樂錄影帶MTV式娛樂風格的普羅藝術，而是披著流行文化外衣、但需要進一步被加以解釋的藝術。在王雅各於其文章〈身體：女性主義視覺藝術在再現上的終極矛盾〉所提出的「論述工業」中，人、理念、文本／機構是論述工業的三大要素，而其中「『理念』不僅僅影響到甚麼東西可以變成藝術品的內容；同時她也決定了內容在何種媒材，以何種技法和形式(form)呈現」(王雅各 1998: 45)。女性以身體作為媒介所創作的藝術與傳統的藝術迥然不同，很容易就會引起對此類作品所具有的藝術性的質疑，但這正也是此類作品對於藝術理念所帶來的衝擊和挑戰。

在瑞斯特以自身作為創作媒材的作品裡，她仍無法脫離女性身體作為圖畫地位的狀態，也無法完全拋開父權系統所虛構出來的女性特質的概念，但瑞斯特的藝術並非披著流行文化外衣的「女性美學」之再發現，而是一種反向策略，亦即以其人之道還治其人，藉著女性「他者」的地位、「擬仿」的手段去批判主流秩序所規範出的「同一性」的語言。要改變傳統賦予女性的種種標籤與分類，便無可避免地會涉足到這些標籤與分類中。這種矛盾性可被視為是對一致性邏輯的顛覆形式，以凸顯萬物皆具有多元性、多重性與差異性，難以以一種定義去界定。

從歇斯底里的主題，我們看到一個女性的典型，如何被建構、形塑、強化、轉意與解構。瑞斯特使用一個西方文化裡的典型主題，透過歇斯底里的身體，創造出一種對於身體的辯證性的觀點，提出了挑戰文本、重新詮釋歷史性文本的理念。她藉著揭示傳統的文本，以凸顯對於歇斯底里的詮釋走向單一化的趨向，而壓抑了差異、多元的概念。但是，她所使用的「矛盾的顛覆策略」會不會到頭來反而成全了原本所要顛覆的定義，分寸似乎是不容易拿捏的。再者，當多元性與差異性一再被強調，會不會被形塑成「最高原則」，而落入了傳統標

準化真理論述的巢臼裡？這些矛盾與困難使得一些後現代女性主義者拒絕被貼上任何標籤，甚至對「女性主義」這個標籤，也都表現出敬謝不敏的姿態。這種態度也可以對照到瑞斯特近年來對女性主義採取保持距離的作法。儘管瑞斯特對女性主義的態度有所轉變，但不可否認的，她從1980年代到1990年代的自我呈現的作品，有必要放在女性主義的論述裡來分析，脫離了女性主義的關連，這些作品易流於空泛與不知所以。

引用書目

一、中文書目

- Freud, Sigmund (佛洛伊德) 著，劉慧卿譯。2004。《朵拉：歇斯底里案例分析的片斷》(*Bruchstück einer Hysterie-Analyse*)。台北：心靈工坊。
- Irigaray, Luce (伊瑞葛來) 著，李金梅譯，朱崇儀校閱。2005。《此性非一》(*Ce sexe qui n'en est pas un*)。台北：桂冠。
- Isaak, Jo Anna (伊薩克) 著，陳淑珍譯。2000。《女性笑聲的革命性力量：女性主義與當代藝術》(*Feminism and Contemporary Art: The Revolutionary Power of Women's Laughter*)。台北：遠流。
- Kristeva, Julia (克莉斯蒂娃) 著，彭仁郁譯，林志明校閱。2003。《恐怖的力量》(*Pouvoirs de l'horreur: essai sur l'abjection*)。台北：桂冠。
- McLuhan, Marshall (麥克魯漢) 著，鄭明萱譯。2006。《認識媒體：人的延伸》(*Understanding Media: The Extensions of Man*)。台北：貓頭鷹。
- Raaberg, Gwen (雷伯格) 著，林明澤、羅秀芝譯。1995。〈女性與超現實主義的待解之題〉，收錄於《超現實主義與女人》(*Surrealism and Women*)，Mary Ann Caws (考斯) 等編，頁3-18。台北：遠流。
- Tong, Rosemarie (佟恩) 著，刁筱華譯。1996。《女性主義思潮》(*Feminist Thought: A Comprehensive Introduction*)。台北：時報。

- 王雅各。1998。〈身體：女性主義視覺藝術在再現上的終極矛盾〉，
《婦女與兩性學刊》第九期，頁1-54。
- 余瓊宜。2013。〈如何看待身體作為一種創作媒材——瑞士藝術家皮皮
洛第·瑞斯特訪談整理錄〉，《藝術家》第四百五十五期，頁
306-313。
- 徐立庭。2010。〈幻想、身體與文明：皮皮洛帝·里斯特的「萬靈
丹」〉，《美術學刊》第一期，頁51-87。
- 高千惠。2001。〈從綠野仙蹤到晴雯撕扇——看瑞士女藝術家琵琵露
蒂·瑞西特[Pipilotti Rist]的權杖〉，《藝術家》第五十二卷第一
期，頁262-264。
- 劉毓秀。2000。〈精神分析女性主義〉，收錄於《女性主義與流派》，
顧燕翎編，頁159-200。台北：女書文化。
- 蘇子中。2000。〈從佛洛伊德的《個案》到西蘇的《畫像》——關於朵
拉的二三事〉，收錄於《從酷兒空間到教育空間》，何春蕤
編，頁67-84。台北：麥田。

二、外文書目

- Angerer, Marie-Luise. 1995. "The Body of Gender: Körper. Geschlechter. Identitäten," in *The Body of Gender: Körper. Geschlechter. Identitäten*, edited by Marie-Luise Angerer, pp.17-34. Wien: Passagen.
- Babias, Marius. 1998. "Interview with Pipilotti Rist: Ich freue mich, dass ich eine Frau bin," *Jungle World*, Berlin 16 (1998/04/15): 28-29.
- Böhme, Hartmut. 1988. "Eros und Tod im Wasser -- Bändigen und Entlassen der Elemente: Das Wasser bei Goethe," in *Kulturgeschichte des Wassers*, edited by Hartmut Böhme, pp.208-233. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bonik, Manuel. 1998. "Die Bildstörerin," *Deutsche Vogue* 2(1998/02): 118-122.
- Bourneville, Désiré Magloire and Paul Régnard. 1876-1880. *Iconographie photographique de la Salpêtrière: Service de M. Charcot*. Paris: Aux bureaux du Progrès médical, 1876-1880.
- Breton, André and Louis Aragon. 1928. "Le Cinquantenaire de l'hystérie (1878-1928)," *La Révolution Surréaliste* 11: 20-22.

- Breton, André. 1963. *Nadja*. Paris: Gallimard.
- Breuer, Josef and Sigmund Freud. 1895. *Studien über Hysterie*. Leipzig: F. Deuticke.
- Bronfen, Elisabeth. 1992. *Over Her Dead Body: Death, Femininity and the Aesthetic*. Manchester: Manchester Univ. Press.
- . 2001. "(Entlastungen) Pipilottis Fehler," in *Pipilotti Rist, Exhibition-Catalogue*, edited by Phelan et al., pp.80-91. London: Phaidon.
- . 2009. "Pipilotti Rists Ambivalenz der Entlastung," in *Cross Mappings: Essay zur visuellen Kultur*, pp.331-343. Zürich: Scheidegger & Spiess.
- . 2011. "Pipilotti's Body Camera," in *Pipilotti Rist: Eyeball Massage*, Rosenthal and Bitteri, pp.116-123, Exhibition-Catalogue. London: Hayward Publishing.
- Cixious, Hélène. 2009(1975). "The Laugh of the Medusa," in *Feminisms Redux: An Anthology of literary Theory and Criticism*, edited by Robyn Warhol-Down and Diane Price Herndl, pp.416-431. New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press.
- Decke, Hannah S. 1992. *Freud, Dora, and Vienna 1900*. New York: The Free Press.
- Didi-Huberman, Georges. 1977. *Erfindung der Hysterie: Die photographische Klinik von Jean-Martin Charcot*. München: Fink.
- Doswald, Christoph. 1994. "Ich habiere bewußt die Welt: Pipilotti Rist im Gespräch mit Christoph Doswald," Interview, *BE-Magazin*, Künstlerhaus Bethanien Nr.1: 91-96.
- . 1997. "Pipilotti Rist: Als Mädchen habe ich geträumt, die Reinkarnation von John Lennon zu sein", Interview, *Kunstforum international* 135(1996/10-1997/01): 205-212.
- Eiblmayr, Silvia. 1993. *Die Frau als Bild: Der Weibliche Körper in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Berlin: Reimer.
- . 2000. "Die verletzte Diva: Hysterie, Körper, Technik in der Kunst des 20. Jahrhunderts," in *Die verletzte Diva: Hysterie, Körper, Technik in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, edited by Silvia Eiblmayret al., pp.10-28. Köln: Oktagon.
- Eiblmayr, Silvia et al. eds. 2000. *Die verletzte Diva: Hysterie, Körper, Technik in der Kunst des 20. Jahrhunderts*. Exhibition-Cataguge. Köln: Oktagon.

- Freud, Sigmund. 1905. *Bruchstück einer Hysterie-Analyse*. Berlin: S. Karger.
- . 1982. *Studienausgabe*, vol.6. Frankfurt am Main: S. Fischer.
- Gilbert, Sandra M. and Susan Gubar. 1979. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven: Yale University Press.
- Gorsen, Peter. 2000. "Die stigmatisierte Schönheit aus der Salpêtrière: Kunst und Hysterie im Surrealismus und danach," in *Die verletzte Diva: Hysterie, Körper, Technik in der Kunst des 20. Jahrhundert*, edited by Silvia Eiblmayret al., pp.43-60. Köln: Oktagon.
- Graber, Hedy. 1994. "Sinnliche Welten: Die Videos von Pipilotti Rist," in *Blauer Wunder: Neue Filme und Videos von Frauen 1984-1994*, edited by Eva Hohenberger and Karin Jurschick, pp.210-226. Hamburg: Argument Verlag.
- Irigaray, Luce. 1985(1977). *This Sex which is not One (Ce sexe qui n'en est pas un)*, translated by Catherine Porter and Carolyn Burke. New York: Cornell University Press.
- Kampmann, Sabine. 2006. *Künstler sein: Systemtheoretische Beobachtungen von Autorschaft: Christian Boltanski, Eva & Adele, Pipilotti Rist, Markus Lüpertz*. Doctor Dissertation of Hochschule für Bildende Künste Braunschweig(2005). Paderborn: Fink.
- Kristeva, Julia. 1982(1980). *Powers of Horror: An Essay on Abjection (Pouvoirs de l'horreur: essai sur l'abjectionessai sur l'abject essai sur l'abjection essai sur l'abjection)*, translated by Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press.
- Kuni, Verena. 1999. "Sing my Song: Ein altes Lied – neu interpretiert?, Überlegungen zur wiedererwachten Diskussion um eine 'weibliche' (Video)Ästhetik am Beispiel des 'Modellfalls' Pipilotti Rist," in *Video cult/ures: Multimediale Installationen der 90er Jahre*, edited by Ursula Frohne, pp.49-61. Exhibition-Catalogue, Köln: DuMont.
- Lacan, Jacques. 2001. *Écrits: A Selection (Écrits, 1966)*, translated by Alan Sheridan. London: Routledge.
- Molon, Dominic. 1996. "Last Splash," in *Pipilotti Rist: Sip my Ocean*, Exhibition-Catalogue, edited by Dominic Molon. Chicago: Museum of Contemporary Art.

- Mulvey, Laura. 1989. "Visual Pleasure and Narrative Cinema," in *Laura Mulvey, Visual and other Pleasures*, pp.14-28. Bloomington : Indiana University Press. (此文首次刊登於 *Screen* 16[3]: 6-18, 1975[Autumn]) .
- Phelan, Peggy et al. eds. 2001. *Pipilotti Rist*, Exhibition-Catalogue. London: Phaidon.
- Providoli, Cornelia et al. 1998. *Pipilotti Rist: Remake of the Weekend*, Exhibition-Catalogue, Koln: Oktagon.
- Rist, Pipilotti. 1989. "Pipilotti Rist (167cm): Titel," *Cinema – Film und die Künste* vol.35: 121-126. Basel; Frankfurt am Main: Verlag Stroemfeld/Roter Stern.
- . 1994. *I'm not the Girl Who misses much: Pipilotti Rist (167cm)*, Exhibition-Catalogue, Zürich: Schweizerische Kulturstiftung Pro Helvetia.
- . 1997. "Die Bildröhre ist der Flammenwerfer, der Raum ist der Wasserstrudel, und du bist die Perle darin," in *TV-Kultur: Das Fernsehen in der Kultur seit 1879*, edited by Wulf Herzogenrath, pp.130-133. Dresden: Verlag der Kunst.
- . 1999. "Alle wollen von allen benutzt werden, das ist gut so," in *Himalaya: Pipilotti Rist*, 50kg, Pipilotti Rist, Exhibition- Catalogue, Köln: Oktagon..
- Rist, Pipilotti and Bedford Christopher. 2011. *Pipilotti Rist: The tender Room*, Exhibition-Catalogue, Columbus (Ohio): Wexner Center for the Arts, The Ohio State University.
- Rist, Pipilotti and Dominic Molon. 1996. *Pipilotti Rist: Sip my Ocean*, Exhibition-Catalogue, Chicago: Museum of Contemporary Art.
- Rist, Pipilotti and Paul Kempers. 2009. *Elixir: The Video Organism of Pipilotti Rist*, Exhibition-Catalogue, Rotterdam: Museum Boijmans Van Beuningen.
- Rist, Pipilotti et al. eds. 2007. *Pipilotti Rist: Congratulations!*, Exhibition-Catalogue, Baden: Lars Müller Publishers.
- Rivière, Joan. 1994. "Weiblichkeit als Maskerade," in *Weiblichkeit als Maskerade*, edited by Liliane Weisberg, pp.34-47. Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch-Verlag.
- Robecchi, Michele. 2007. "Pipilotti Rist," Interview, *Contemporary*, London/UK 92: 54-57.

Rosenthal, Stephanie and Konrad Bitterli. 2011. *Pipilotti Rist: Eyeball Massage*, Exhibition-Catalogue. London: Hayward Publishing.

Scholl, Inna. 2004. *Video ergo sum: Das Selbstbild in den Videoarbeiten von Pipilotti Rist*, Master Thesis of Staatliche Hochschule für Gestaltung Karlsruhe: Kunstwissenschaft und Medientheorie.

Senn, Claudia. 2009. "Begegnung Pipilotti Rist", Interview, *anabelle* (2009/09/08): 56-62.

Söll, Änne. 2004. *Arbeit am Körper: Videos und Videoinstallationen von Pipilotti Rist*. München: Schreiber.

Springer, Andrea. 2002. *Pipilotti Rist: Werkmonografie*. Doctor Dissertation of Staatliche Hochschule für Gestaltung Karlsruhe.

Summers-Bremner, Eluned. 2008. "Hysterical Visions: Kristeva and Irigaray on the Virgin Mary," *Women: A cultural Review* 9(2)(2008/09): 178-199.

Winteler, Anna. 1991. "Gespräch zwischen Anna Winteler und Pipilotti Rist," Interview, in *Charmer Räume Kunst an Ort: Gespräche Interviews Texte, Räumliche Schweizerkunst in Innen- und Aussenräumen im Zentrum von Cham*, Exhibition-Catalogue, edited by Peter Bläuer and Forum Junge Kunst (Zug), pp.128-136. Zug: Forum Junge Kunst.

三、網路資料

Nicodemus, Katja and Christof Siemes. 2012/03/09. "Künstlerin Pipilotti Rist: 'Ich lebe bereits im Bonus'," Interview, *Die Zeit* 14. <http://www.zeit.de/2012/14/Interview-Pipilotti-Rist> (reviewed on 2012/10/07).

四、Pipilotti Rist 影音錄像作品

1986。 *I'm Not the Girl who Misses Much* (我不是錯過太多的女孩), video: five minutes two seconds. Music after the song *Happiness is a warm gun* by John Lennon and Paul McCartney.

1988。 *(Entlastungen) Pipilottis Febler* ([釋放] 皮皮洛第的差錯), video: twelve minutes. Music by Hans Feigenwinter, Les Reines Prochaines and Pipilotti Rist.

- 1990 ◦ *You called me Jacky* (你稱呼我傑克) , video: four minutes two seconds.
Music: *Edna and Jackie* by Kevin Coyne.
- 1994 ◦ *Selbstlos in Lavabad* (忘我於火海之中) , audio video installation: LCD monitor let into the floor, one media player, one audio system. Video: six minutes twenty seconds loop.
- 1996 ◦ *Sip my ocean* (啜飲我的海洋) , audio video installation: two projectors reflected in the corner of a room, blue walls and blue carpet, one media player, one audio system. Video: three minutes thirty seconds loop.
Music after *Wicked Game* written by Chris Isaak, interpreted by Anders Guggisberg and Pipilotti Rist.
- 1997 ◦ *Ever is Over All* (常常久久) , audio video installation: two projectors (overlapping projections), two media players, one audio system. Videos: four minutes and nine seconds, eight minutes and twenty seconds loop.
Music: Anders Guggisberg and Pipilotti Rist.
- 2000 ◦ *Open My Glad* (給我開放的空間) , video installation, originally for the Astrovision Screen at Times Square New York. Video: sixteen minutes loop. Silent.
- 2005 ◦ *Homo Sapien Sapiens* (現代智人) , audio video installation, four projectors in special enclosures pointing to the ceiling, four media players, one synchronizer, one audio system, one foam snake and carpet. Video: twenty-one minutes loop. Music: Anders Guggisberg and Pipilotti Rist.
- 2005 ◦ *A Liberty Statue for Löndön* (倫敦自由雕像) , audio video installation: two projectors, two media players, one audio system, mirror field surrounded with found beds with jeans covers and pillows. Video: ten minutes loop. Music: Anders Guggisberg.
- 2007 ◦ *À la belle étoile* (天空之下) , audio video installation: one projector pointing to the floor, one media player, one audio system. Video: seven minutes loop. Music (the same as *Homo Sapien Sapiens*): Anders Guggisberg and Pipilotti Rist.
- 2007 ◦ *Tyngdkraft, var min vän* (萬有引力，與我為友) , audio video installation: two projectors pointing to the ceiling, three media players, one audio system, two wild carpet sculptures, two amorphous screens. Videos: eleven and twelve minute loops. Music: Anders Guggisberg and Pipilotti Rist.
- 2009 ◦ *Lungenflügel* (肺葉) , audio video installation: three projectors, three

airiti

synchronised media players, one audio system, thirty large pillows and carpet. Dimension variable. Video: fifteen minutes thirty-six seconds loop. Music: Anders Guggisberg.