

# 性別與權力

## ——藝術的女性主義與女性主義的藝術

/ 謝東山

本文副標題「藝術的女性主義與女性主義的藝術」意味著兩個不同事物的對照關係，其情形就像「台灣的女人與女人的台灣」一樣，指的其實是兩種不同的事實、觀點、和辯證關係。

「藝術的女性主義」一詞，指的是藝術創作活動中的女性意識。它指的是觀念或創作意識，而非藝術創作活動的成果。相反的，「女性主義的藝術」則指的是以女性意識為創作前提而產生的作品，而非觀念或創作意識。簡單說，前者是觀念，後者是成果；前者是理想，後者是事實。本文要探討的就是在理想與事實之間，女性主義在台灣當代藝術發展中的實際情況。

### 「女性主義藝術」與「女性藝術」的區分

首先，「女性主義藝術」不同於「女性藝術」。「女性藝術」乍聽之下好像藝術本身也像動物一樣有性別區分：有的藝術是男性的，有的藝術是女性的，或者說，有的畫是

「公」的，有的畫是「母」的。從歷史觀點而言，「女性主義的藝術」標示的是一種刻意追求的差異，為的是與假想的「男性主義藝術」有所區隔。它所追求的並不是展示女性的藝術，而是在呈現「女性意識」為前提下的創作成果。在這樣的前提下，女性主義藝術的特徵不在作品表面，而是在創作者的意識型態上。因此，不論創作者的性別為何，只有當創作者以「女性意識」為創作意識前提時，這樣的藝術才稱之為「女性主義的藝術」。

第二，女性藝術家所創作者的藝術不必然是「女性主義的藝術」。女性藝術家如果以「男性意識」為前提而創作，那麼這樣的藝術就不能稱之為「女性主義的藝術」。相反的，如果一個男性藝術家以「女性意識」為前提而創作，這樣的結果是「女性主義藝術」，雖然這並不意味著作品的好壞。為簡化行文，本文中以「女性藝術」泛指女性主義的藝術。

### 藝術的女性主義

「女性主義」起源於一九六〇年代後期的美國、英國、和法國。它的原始訴求是女性在社會、經濟、文化等方面的自由與平等。作為一個言說議題，「女性主義」一詞在不同的歷史階段指涉著不同的意涵，但是它的共通之處在於女性作為一個生命個體或族群的自我發現。在批評的意義上，早期「女性主義」不同於「精神分析批評」、「馬克思主義」、「結構主義」、「後結構主義」等批評主張，而是更傾向於某種政治性主張。在文學上，「女性主義」攻擊西方文明長期以來父權的支配，男女性別差異是父權社會虛構出來的，自古以來以男性為中心的社會意識型態，導致文學史的撰述皆以男性為主，女性為輔的局勢。

文學的女性主義言說擴散到藝術領域時，七〇年代初期的女性主義藝術家、評論家與史學家，開始質疑那一向由男性主導編撰的藝術史之價值。她們認為傳統的藝術史「顯然

## 當代議題： 情慾與權力



朱友意 作品 1996 油畫 172 × 122cm



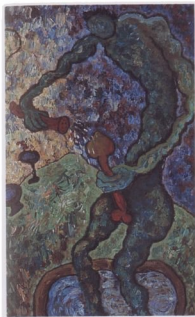
徐洵蔚 一象 1996 綜合媒體 238 × 68 × 18cm

是有計劃性地將女性的藝術生產排除於主流之外，且權威地將女性形像轉化成一種所有物與消費。」(註1)因此，西方七〇年代初期的女性主義研究者的論述重點，就在於將傳統父權文化與制約層層剝去，以顯露女性藝術家所得到的不公平對待。但是，從七〇年代開始，女性主義者在經過將近二十年的努力後，發現西方藝術自中世紀以來，有特殊成就但被忽略的女性藝術家事實上並不多。

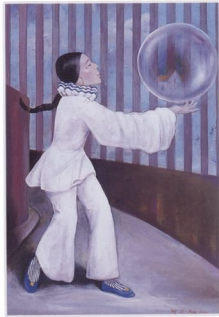
因此，八〇年代後期，學者開始改弦易轍，將挑戰的目標移往自文藝復興以來，藝術表現中女性的形象。使用結構主義、心理分析與符號學為理論模式，八〇年代女性主義者努力要解構社會組織中所塑造

出來的對女性的想像。她們終於明白了這樣的一個事實：由男性控制「觀看」女性的方法是建構父權權力的途徑之一。

(註2)「觀看」的方式不但表現在語言上，而且也透過文字與圖像將男性的觀點具體化、物化。正是在這樣的啓示之下，當代女性主義研究者逐漸將論述的範疇，從藝術與藝術家的探討轉移到對於性別、情慾、與權力的意識型態更廣泛的論述架構上。在實際作為上，女性主義藝術家努力的目標是一條看似容易，但可能漫長而困難的路程：建構女性為再現(representation)的主體而非再現的客體。作為「另一性」的創作主體，女性主義藝術家試圖從女性的觀點去描繪她們的世界，去創造女性美術



李昕 男人洗澡 1995 油畫 50M



林麗華 用盡一生的愛 1995 壓克力 30P



湯瓊生 體貼 1990 壓克力 116.5 × 80cm

史。在這個獨立的美術史內，它的論述觀點將不再是男性與父權的。

## 女性主義的藝術

一九八〇年以來，以女性觀點或女性意識為創作前提的西方藝術，幾乎清一色都是女性藝術家，而且雖然表現的方法各有巧妙不同之處，在言說與實踐之間卻是相當一致：探討的方式雖十分歧異，但整體而言有如下的共同脈絡可尋：第一，女性自身的問題，例如韓特(Alexis Hunter, 1948-)的《夢，噩夢與男人神話》，雖是利用諷刺視覺圖像揭示希臘父權本質與基督教神話，但探討的重點其實是女性月經前症候群；第二，女性獨有的再現問題。以迥異於傳統的造形方

式，創造女性特有的感覺，如奧爾頓(Therese Oulton, 1953-)的《紡紗工人》以花的造形、粗糙的織物紋理，抗拒傳統藝術對女性形象弱軟、優雅的表現方式；第三，揭露西方文化在影像上對女性的虛構，例如辛蒂雪門(Cindy Sherman, 1954-)的系列以自己為模特兒之照片，或席維亞·科爾波夫斯基(Silvia Kolbowski)的《模特兒的愉悅系列》，都試圖瓦解男性欲望將女人軀體作為慾望的對象之傳統；第四，父權社會下對原創性要求的質疑，例如雪莉·萊文(Sherrie Levine, 1947-)的複製美國攝影大師沃克·伊文斯(Walker Evans)和愛得華·韋斯頓(Edward Weston)的攝影作品，是對藝術的自我表現、原創

性、主體性的拒絕。

## 台灣的女性主義藝術

藝術的女性主義在台灣是隨著女性意識的自我發覺而開始的。自我發現，包括女性在台灣社會中的地位、家族成員中所扮演的角色、以及最重要的，女性軀體的自我發現。

但是，台灣藝術的女性主義之發展並不同於歐美的女性主義之路程：台灣藝術的女性主義要晚至八〇年代後期才起步。西方女性主義運動與法國的學潮、美國的反越戰出現於同一個時期。這第一波可稱之為「社會的」女性主義運動，要求婦女在政治上、經濟上、社會上享有與男性平等的地位。在國內，響應這一波運動的是七〇年代初期以呂秀蓮為

首的婦女解放運動。訴求重點與歐美主張者大致雷同。在台灣，第二波女性主義運動是「文學的」女性主義，它的內容是文學中女性在傳統社會中角色的重新評估，基本上承襲西方七〇年代初期的女性主義研究者的論述重點，強調在傳統父權文化與制約之下，女性所得到的不公平待遇，這一波出現在八〇年代的運動，代表人物為李元貞、李昂等人。台灣藝術在第一和第二波女性主義運動中是缺席的至少是不曾引起引起共鳴的，原因是這兩波運動所關注的是體制上的問題而非藝術創作路線之爭。

正因為前述兩波運動的缺席，藝術的女性主義在台灣是同時參雜著社會的與藝術的論述方向：它既要求社會給予女性藝術家創作上應有的重視，又呼籲女性藝術家在創作路線上應有自主性。簡言之，藝術的女性主義論述在台灣是西方的濃縮版本，它是隨著女性意識的自我發掘而開始。

女性意識的自我發掘以如下的言說議題開始：(1)女性在藝術創作上的人口為何會少於男性？(2)女性藝術為何總是處於邊緣地位（註3）？(3)女性藝術題材為何如此狹隘？這三個議題—人口、地位、題材—所探觸到的事實，除了歸咎於女性的缺少自覺外，台灣父權社會所衍生出來的權力結構，局限了女性藝術的發展也是一再被批判的對象（註4）。將女性的邊緣位置歸咎於政治的控制是第三世界女性主義論述者經常引用的批評策略之一。他們常指出，這種權力的運作

方式並不是透過公開的壓制，而是透過特定的話語與社會組織來執行，例如，日據時期由男性主控的文字媒體，將女性藝術家歸類為「閨秀畫家」即是一種策略性的運用。女性藝術家被劃入「閨秀畫家」或「閨秀藝術」類型後，無形中即被逐出以男性為中心的主流藝術世界外，雖然在創造「閨秀畫家」一詞時，論述者或無輕視之原意。與六〇、七〇年代西方女性主義學者一樣，在女性主義藝術論述策略上，當代台灣「論述者」最常使用的即是對「父權」權力的譴責。

但是在創作實踐上，台灣的女性主義藝術並未完全遵循著歐美走過的路線。台灣的女性主義「藝術家」並不明顯地凸顯對父權權力的譴責；台灣的女性主義藝術特徵是：女性主義被當成是一種創作意識而不是創作成果。在台灣，大多數女性藝術不是性別藝術，因為它不是以性別為內容，台灣的女性主義藝術「來自女性之知覺及經驗」，展現的是「女性經驗的特殊性」（註5），它的創作原動力是女性創作者主體的自覺，因而它的自我表現性大於社會批判性。

換句話說，台灣的女性主義藝術強調的是女性特有的再現問題，而非像歐美女性主義者刻意要顛覆文化在影像上對女性的虛構，或對父權社會上對原創性要求的質疑等問題。例如有惠珠的人體轉寫作品，其目的不在顛覆文化在影像上對女性的虛構，相反地，如何將真實的人體再現於畫布的兩度空間內才是她努力追求的

(註 6)。在言說與實踐之間，「藝術的女性主義」與「女性主義的藝術」在台灣不能劃上等號。

## 台灣女性主義藝術的未來

造成言說與實踐之間產生差距的主要原因是文化的事實。首先，真實的台灣女性問題並不完全與歐美社會所面臨的一致。西方女性主義崛起於啓蒙運動思想的歷史背景上，因此基本上它帶有啓蒙運動思想色彩，相信發展(Development)與進步(progress)是進化性的，而社會最終會把女性帶進其中心地位。台灣婦運如果有任何「發展與進步」之期待，其思想一開始即是西方移植而來的，而非本土文化自發性的信仰。這也說明著為何中國的啓蒙運動一五四運動一會一開始時即面臨著極大的阻力，因為中國文化一向缺少「發展與進步」這樣的歷史觀。這同時意味著，第三世界女性主義論述若要循著西方的起點(啓蒙運動思想)，必定要面臨走不出去的困境。例如，並非所有種族的社會都是以父權中心的；非洲婦女並不認為他們是社會中不具權力的弱勢，事實上她們是社會的中堅份子(註 7)。西方女性主義理論並不完全適用於第三世界是不爭之事實。因而，當代台灣女性藝術家並不強烈寄望能完全顛覆文化在影像上對女性的虛構，一如辛蒂雪門或席維亞·科爾波夫斯基等人所作的挑戰。

第二，當代台灣女性藝術

處於邊緣地位，並不像西方社會或日據時期那樣，純粹是出於父權社會所造成的刻意排擠，而是參與意願不高所造成。嚴明惠在〈危機就是轉機〉一文中提到，台灣女性的邊陲位置除了是男性的刻意安排外，女性缺少與男性競爭的鬥志與決心才是最令人擔心之處(註 8)。

德魯茲與瓜塔依(Gilles Deleuze and Felix Guattari)曾分析第三世界女性主義文學，指出它們的共同特色為：(1)以特殊的語言系統顛覆主流文學；(2)基本上關心的是政治問題；(3)呼籲大眾傳達共同關心的議題(註 9)。德魯茲等人對第三世界女性主義文學的看法，基本上也適用於視覺藝術上。今天的台灣女性藝術所呈現的也具有上述的三大特徵。三者之中，台灣九〇年代女性主義藝術在視覺「語言系統」運用上最為突出。她們運用現成物、織物、身體、以及各種非傳統藝術媒材，再以裝置、轉印、裱貼等方法構成他們的藝術。即使使用傳統繪畫與雕塑者，也甚少使用觀衆所熟悉的寫實主義表現方式。她們刻意地避開男性主導的、所謂主流藝術的表現技法。在如此遠離主流藝術的表現技法下，台灣女性藝術所達成的事實上是一種「另類藝術」，或者說，「台灣女性主義藝術」。觀賞者在瞭解這一類的藝術之前，她／他必須了解台灣女性主義藝術的表象語言，以及台灣特有的女性議題。

不過正因為女性主義藝術，不論在台灣或歐美，都是

一種「另類藝術」，它是當今多元文化中的一支，而非唯一的藝術類型。也正因為它的這種另類性質，就像文學中的「女性文學」、「兒童文學」，音樂中的「古典音樂」、「流行音樂」一樣，「女性主義藝術」是否會變為一種特定模式的藝術而非一般類型藝術？因為「女性主義藝術」一詞正標示著它是一種既可能是另類，但又有可能是次類的藝術。如果說，「閨秀藝術」指稱的是一種某種創作意識下的產物，那麼「女性主義藝術」不也是某種創作意識下的產物嗎？因此，「女性主義藝術」是否會發展成爲另一種「藝術世界」裡的第三世界藝術，實在值得深思，如果它的命運是決定在於它的另類特性上的話。

### 註釋：

註 1：Whitney Chadwick, 《女性，藝術與社會 Women, Art, and Society》，李美蓉譯，台北：遠流出版公司，頁 4。

註 2：同前註，頁 7。

註 3：嚴明惠〈危機就是轉機——談女性藝術創作發展的隘口〉《台灣視覺文化》，台北：藝術家出



林佩淳 相對說畫系列 1995 綜合媒體 400 × 270cm

版社，1995，頁252。

註4：例如賴明珠在〈女性藝術家的角色定位與社會限制—談三〇、四〇年代台灣樹林黃氏姊妹的繪畫活動〉一文中指出，「在傳統父權社會中，女性通常被要求扮演被動、消極、退縮、弱者的角色，因而他們不是被禁止參與社會活動，就是被以鄙夷的眼光凝視其在公共場域的出入。女性對自我角色及社會加諸於她們身上的種種限制，往往抹殺了他們在文學與藝術領域方面的創作潛力」，見《台灣視覺文化》，台北：藝術家出版社，1995，頁255。

註5：侯宜人〈女性創作的力量，類治療網路的傳

奇〉《台灣女性文化觀察》，台南：新生態藝術環境公司，1994，頁10。

註6：同前註，頁14-15。

註7：Maggie Humm, A Reader's Guide to Contemporary Feminist Literary Criticism, New York: Harvester Wheatsheaf, 1994, p. 268.

註8：嚴明惠〈危機就是轉機—談女性藝術創作發展的隘口〉，頁252-253。

註9：Gilles Deleuze and Felix Guattari, Capitalism and Schizophrenia: Anti-Oedipus, Trans. R. Hurley, M. Seem and H.R. Lane, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983.