

台灣當代女性藝術轉型之必要與困境 下

文 / 許淑真 (具醫師執照、前台灣女性藝術協會理事長、現為藝術家及獨立策展人)

個人解放和個人奮鬥觀，是社會集體的個人價值與理論嗎？

基本上這些經驗都是在台灣以女性藝術展覽為名的活動中，所較少體驗到的。台灣當代女性藝術家過往的路徑，早期是進入藝術圈進行權利的爭取，這的確讓許多女性藝術家增加發聲的機會，因為我們必須承認藝術展覽對藝術家而言是何其重要，因為太多藝術創作是由不斷的發表所產生的回饋而產生。所以在初期的運動也培植出某種特殊的能力，一種運籌帷幄藝術展覽機制的的能力，這樣的能力也產生了實權的掌握。但實權的轉移，並不代表女性藝術家權力的普遍化，反而容易朝向一種傳統英雄式主義的建構

模式，所以對於女性結盟關係，現階段反而要去正視內部的運作，是否進行壓迫性藝術生產機制，更何況如果為了增加展覽機會而臣服在現有的機制與政策之下，而不加選擇與辨識，那與服膺在傳統價值的婦女有何不同，孰不知當代最大的操控便是在利用權力與利益誘因的收編，而不是在於壓制。

而另一方面，台灣女性藝術持續八十年代之後有關身體覺醒與情欲探索的藝術創作，大多從六十年代西方身體解放的潮流中獲取養分，所以早有一份來自西方當代藝術的加持，與當時西方女性藝術家面對社會與藝術的雙重衝撞，其實更少了一些阻力，當然在當時的台灣社會仍有許多的禁忌，但是就運動本身



●筆者於2007年在台南縣北門鄉與台南縣生態旅遊發展協會一起合辦的「初二越南媳婦回娘家」發紅包的過程，這也是社區藝術《濱刺麥計畫》之中的一部分。(許淑真攝影提供)

而言，所付出的成本相對是比較少的，而且就長期發展而言，若一直耽溺在這樣的藝術創作裡，並不斷的重申這是女性特質的創作，並不斷的給予宣揚，反而成為女性藝術發展的一個絆腳石。也就是說女性自覺與身體解放也許是女性藝術家必要的過程與心理需求，但由於在台灣女性運動中女性藝術運動是屬於較晚期才開始，而且在藝術上也早由西方女性藝術家建構出來，所以台灣女性藝術的開展似乎少了與社會和藝術之間的緊張抗爭關係，而遁入自療的比例是比較重的。

於是又在西方藝術觀念的形式主義影響下，導致台灣當代女性藝術家的作品對於社會議題較少著墨，而忽略作品的時代意義，將原有性別政治的價值化為「象徵」，潛入學術或是藝術機制中的局部認同，所以就這樣壯大了女性藝術的版圖，而社會中女性族群的認同價值在哪裡？這樣的主體價值是否有架在廣大社群中女性的權益上？反而是較少女性藝術家們關心的，這如〈性別政治〉一文所提台灣女性藝術家的中產階級化¹⁵。而這樣的情形早發生在美國，始於1960年代的激進女權運動者，大多來自於受過大學教育、中上階層的白人婦女，對生活有較高的要求（相對於中下階層的婦女而言），但是她們將自己的處境當成是所有婦女的處境，而忽略了她們之外非白人和貧窮婦女的存在，而她們和以後的主流女權運動者，不可避免將階級與種族問題排除在外，而操縱女權主義來服務於她們（資產階級婦女）的階級利益，從街頭運動、基層運動和社會運動都吸納成為她們學院內的女性研究。

就如Bell Hooks所言，美國的女權主義已經變成了資產階級的意識形態，著重的是個人解放和個人奮鬥觀，而非社會集體的個人價值與理論。¹⁶記得2001年我參展一個國內的女性聯展，展場非常有趣的在台北華山藝文中心和高雄的橋仔頭糖廠，策展人將女性的連結力量和閒置空間的開啓做了非常大的努力，但是開幕當天我的一位非藝術界的女性友人丟下一句話：藝術家全都是學術上和社會中握有權力之人，作品我看不到任何有關女性運動的精神。這讓人思考到當時的台灣女性藝術是否普遍還停留在觀視自我的階段，而無法從女性藝術傳統的巢臼拖曳出來，反而是持續描繪已認證過的或已僵化的女性議題。

我們必須反對我們憎恨自己和互相憎恨的社會化

所以雖然有關性別歧視這樣的現象還是普遍存在，並有著幾千年的歷史，幫助女性獲得家庭與社

會的解放，絕對是做的太少，只是現今的發展老是容易沾染著傳統女性運動習慣與社會偏見，就如同去年的諾貝爾文學獎多麗絲·萊辛（Doris Lessing, 1919-），雖被瑞典學院讚揚是女權主義的先驅，而她自己卻不願被定義為女性主義作家一樣，因為她說女性主義太過意識型態了。也如同易遭來非議的「共同壓迫」觀點，容易將全體女性產生對全體男性的對峙，反而形成封閉無對話空間的體系，並容易與社會上其他反抗運動區隔開來。就是當女性的解放意味著與男性的爭權奪利時，或只限於完成個人的成就與個體的解放，那與當前社會仍是一起一體化的，並未違反原有父權的私有制社會。就如同J.K.羅琳從僅靠著微薄的失業救濟金養活自己和女兒，到《哈利波特》出版變成億萬富翁，並不會成為廣大底層婦女的解放之道，因為她的成功並未鬆動現有社會的權力結構和社會概念。所以「我們必須反對我們憎恨自己和互相憎恨的社會化」¹⁷，重新創造一個新的契機與社會群體的合作方式。

所以如何自架構在藝術類別所建立起來的女性藝術，自原有藝術場域的發生體系，開展出另一種自發性的詮釋價值，或符合以女性族群為依歸的社會性思維，重新書寫並兼具女性藝術主體的模式，唯有將面向擴大至藝術展覽（活動）的運作模式之外，才有可能不被簡單的生物性別的藝術分類法所制約，來創建一個真正的新體系。從干預藝術歷史這樣的古典策略，轉為符合社會性、時代性為依歸的創作動力，並形成一個新體系之後，必然可以回來刺激原有藝術機制，這才是身為女性藝術工作者所該面臨的轉型之道。但其實踐模式可依兩條架構並行之，一是如上所示的社會性實踐，另一是不能忘記原有藝術的力量，使用原有藝術的材料去執行與社會或族群的溝通，這是其他領域所沒有的獨特利器。



●這是婦幼館「美麗人生」課程中女導演許慧如在教導社區婦女如何利用影像，來述說自己的故事，並教她們掌鏡與剪輯的技術，而且已經開了新片發表會，公開發表她們的作品。（許慧如提供）

THEY CAME TO ROOST



- 《2006年女性藝術節—無人之境》(Womenifesto 2006: No Man's Land) 國際網路展, 巴基斯坦的女性藝術家Nilofar Akmut參展的作品"They Came Home to Roost"。(網址為: www.womanifesto.com, 泰國)。

培力、長期、與日常性運作的運動模式

而這樣的轉型與運動也確實在近幾年有部分的開展, 並且也打破了性別對峙的局面, 並與其他領域的社群與區域的居民共同合作, 還將關注面向擴展至文化地景與環境生態的議題上。就〈性別政治〉一文中張正霖亦提出這樣的樂觀面¹⁸, 但不得不思考的是, 基本上〈性別政治〉一文對此的觀察依據的範疇還是從學術與藝術運作而來, 孰不知類似藝術家這幾年有關介入社群的工作, 民間早已耕耘很久, 尤其在許多地方的民藝家或工藝創作者, 雖然並不是我們熟知檯面上的當代藝術家, 但是她們與地方深厚情感, 早就形成一個較長期與日常運作的模式。如在台南縣北門鄉由一群歐吉桑與歐巴桑一起所組成的「台南縣生態旅遊發展協會」, 與當地「靠海吃海」的居民從養魚、晒鹽的經驗與感情累積出的產業文化, 而社區裡的靈魂人物洪秋蓮女士更是社區裡推動越南配偶教育學習、彈塗魚生態養殖、漁村諺語編撰、回收物資再利用的漁

業文化產業、潮間帶生態保育解說、以及聘任較弱勢的社區居民來協會工作等的多重身份的推手。

還有張正霖所提的彩色頁女性願景協會其實也常與高雄縣婦幼青少年館合作, 而婦幼館對弱勢族群、新移民、婦女教育、婦女議題、甚至這幾年來信任老師的非傳統婦女教學, 朝婦女培力的長期經營之下, 也有累積出很大的成效。如婦幼館課程中女導演許慧如近年教導社區婦女自己掌鏡與剪輯, 培育婦女影像的拍攝與後製的能力, 讓原來連電腦也不會開機的婦女, 也享有當導演的權利。還有台南市綠手指生態關懷協會的趙英伶眾多的生態社區計畫、溪仔墘社區的婦女和協助的老師等等, 都是說不完的實例, 只是我們若缺乏廣泛與長期的民間訪查基礎, 全部資訊都來自於文獻與報導或是表面的文化藝術活動之下, 免不了容易沾沾自喜。

而且以台灣(女性)藝術家一路以來以自我為主體的創作習慣, 要在初期達到其他民間運動者的水準, 其實還有很大的努力空間。加上近幾年許多類似的藝術計畫, 是附加在文化政策之下, 有的為了尋求大量補助, 只好縮短計畫時間, 並且必須面臨即期核銷結案的壓力, 雖然在體制內實行體制外的理想是現今比較折衷的方式, 但短短的幾年下來, 已經明顯的成為一種消費機制, 並大量使用文化議題消費的模式, 造成社群與藝術家的雙重消耗。這些現象也存在原來相當優秀的非藝術界的民間團隊, 甚至很可惜的是原來站在民間反對力量的團體, 這幾年為了維持團隊的行政消耗, 以不斷的接案子維生, 早期的社會改革精神應該是很容易被消耗殆盡的吧!



- 《2006年女性藝術節—無人之境》許淑真的參展作品〈動物祭壇—臺155縣道〉(Animal Altar - Chiayi County Route 155)。(許淑真攝影提供)



●在越南西貢由Varsha Nair主持的《女性論壇藝術節：我的小論述，多麼的優秀！》(a little blah blah (albb))，許淑真呈現她在越南紀錄與研究有關靠海維生的婦女們的景況，尤其著重她們生活與工作時的身體姿態，圖為在越南中部峴港的一個內海，婦女拉網捕魚的過程。(許淑真攝影提供)

所以若再加上藝術展覽(活動)機制的慣性，以及有關贊助單位的要求，將藝術置放在以社區發生場域的機會上，反而陷入了一種文化競賽的想像，倒像是觀光文化資源的競賽，或是文化優劣的比較競技。所以雖然以藝術介入所引起的公共性似乎帶來更多的正當性，但是因為它貌似一種轉型的正義、逆流的角色，但實質是種偽裝，這會更加難以被辨識、難以被拆解，而形成更理所當然的新變種。除了要斟酌藝術展覽(活動)運作的慣性之外，還要放棄指導者的角色，視這樣的行動為一種社區的集體學習活動，以及形成社群中後序學習研究的脈絡，並放置在日常生活的基礎上，可以讓資源相當容易的移轉至下一個人，而並非短暫的活動呈現，甚至要盡量減少展示樣式的活動，就算會違反許多贊助或是政策上的條例，或是減少曝光與補助的機會。

後語

其實寫這一篇文章是個非常艱苦的工作，對自己的質疑是一定要的功課，但一來要面對曾經孕育過女性藝術創作者的溫床，但是又不得不提出一個新的反思之間，反而是比較兩難的。但就如同一起在海外有多次工作經驗的女性藝術家朋友們，面對了這幾年的被質疑事件之後，其實有相當大的變化。如越來越多西方女性藝術家來到亞洲，尤其是東南亞，一起從事亞洲女性研究與互相對談；還有一個融合多文化和跨領域的策展" P R O M I S (S) E S"¹⁹計劃，參加的二十名女性藝術家除了有我們熟知的國家之外，還包含克羅埃西亞共和國、波士尼亞、以色列、烏干達、巴西等，並且這個計畫已經從2006年以長時間運作的方式進行到現在，並正在尋求紐約與曼谷的展出機會。

因為我還是相信女性藝術的價值，就像我難以忘記接觸許多女性藝術作品時的感動與震撼，因為總是有一種隱含的精神在那裡悸動著，就如同我在《媒體f》所書寫的：

雖然事實強力證明女性藝術橫跨了現代主義到後現代主義，一直到當下仍是當代藝術的強大力量，原因在於它從差異主體的多重豐富性，不斷觸及對於平權的要求，以及不斷鬆動主權價值的正當性。但是在台灣，不可諱言，這仍是還在進行的未完成式。²⁰ ■

參考書目：

- Hooks, Bell 著，曉征、平林譯，《女權主義理論——從邊緣到中心》(Feminist Theory: From Margin to Center)，南京，江蘇人民出版社，2001。
- Hsu, Su-chen (許淑真)，" Women's Fluid Digital Art in the Imperfect Tense", 5th EMAP: Ewha Media Art Presentation, Media in "f", Seoul: Ewha Women's University, 2005.
- 林媽利等，〈永恆的西拉雅族〉，《再現西拉雅-2007台南地區平埔族群學術研討會》，2007。
- 段洪坤、陳叔偉，〈人類學民族知識在平埔族群認定運動中的角色〉，《人類學與民族學的應用與推廣研究會—中央研究院民族研究所》，2007年10月。
- 張正霖，〈性別政治—對台灣當代女性藝術發展的反思〉，《台灣美術》67期，2007年1月。

註釋：

- 15 同註2，頁57。
- 16 同註3。
- 17 同註3，83頁。
- 18 同註2，57頁。
- 19 由印度裔的泰國藝術家Varsha Nair和美國藝術家Terry Berkowitz教授聯合策展。這個計畫是要每位女性藝術家在自己的國家詢問1到3名女性並與她一起工作，並且一起分享有關於承諾的故事，不管是有實現或無法實現。藝術家將成為這些訊息的傳播者和文件化的人，而文本最好用參與者的語言和文字書寫出來。
- 20 Hsu Su-chen (許淑真)，" Women's Fluid Digital Art in the Imperfect Tense", 5th EMAP: Ewha Media Art Presentation, Media in "f", Seoul: Ewha Women's University, 2005. 此段原文為The facts strongly prove that women's art spans the gap from modernism to post-modernism, and reaches right up to today's powerful contemporary art. The reason for this is its constant expansion from the multiple richness of the differential subject to towards the requirements of equal rights, and its steady loosening of the legitimacy of sovereign values. Nevertheless, it must be admitted that, at least in Taiwan, this project is still ongoing, and still in the imperfect tense.