

陰柔美學

90年代台灣裝置藝術狀況(九)

文 | 姚瑞中

90年代女性藝術家的大量出現(註①)，與80年代相較簡直不可同日而語，這與女性意識的抬頭與社會價值觀的改變有直接的關係。以往女性在社會的位置，大多處於相夫教子的傳統形象，但在工商繁忙的現代社會中，女性必須出社會工作分擔家計，而憑著女性堅韌的意志與柔軟的身段，她們的表現往往令人刮目相看；我們常說許多社會上成功的男人背後一定有偉大的女性，但成功的女性背後則不一定有男性，男女不平等的現象雖時有所聞，但重男輕女的觀念已不若往日。然而在台灣，女性要成為藝術家並不是一件容易的事，更何況是從事較無商業市場價值的裝置藝術，雖然女性藝術家的客觀創作條件不盡理想，但她們的表現在90年代的台灣藝壇卻不可等閒視之。

值得注意的是，大部份女性藝術家關注的面向較傾向私人的感受，所使用的材質也跟她們的經驗與生活息息相關；因此，在這些女性藝術家的作品中，我們看到許多素材不約而同地被大量使用，比如：布料、針線甚至身體，這些材質有一個共同的特點，也就是對「柔軟性」的偏愛，許多藝評家將女性藝術家使用這類材質來創作的傾向稱為「陰柔美學」或「陰性書寫」(L'écriture Féminine)(註②)，也就是說，隱含在陰性中有著另一種革命的可能。有別於所謂的女性主義者，「陰性」承認他者的差異，也不打算把自己建構在陽性的宰制位置之上，因此，「陰性書

寫」可以不必依賴二元邏輯，進而容許不同表達的原動力，這種開放的文本性質西蘇(Hélène Cixous)發展成「文本的歡愉」(Textual Jouissance)，它是一種雙性取向的概念，並非只單純地建立在女性的自覺上，而是建立在兩性對等互動的關係之中。本章試著就此觀點切入，來討論這些從女性角度出發的作品。

慈母手中線，女子身上衣

使用布料作為創作媒材，是當代女性藝術家表現的主要素材，它柔軟、可塑性高、不需要繁重勞動的特性，並且與女性的日常生活息息相通，自然就成為女性藝術家慣用的材料之一。在林純如1992年的《文明及其不滿》一作中，我們可以看到這類材質的應用，不過她早期的作品主要談的是對母土的關懷，並控訴工業污染對大自然所造成的破壞，因此布料的應用仍處於一種與工業廢料做對照的功能之上，作品中的色彩或造型都比較灰暗深沉；不過近年來她將注意力放到「母體」之上，而發展出許多豔麗色彩的作品，並以「軟雕塑」的概念構成作品的所有元素，揚棄她早期慣用的替代性堅硬材質。

探討「陰道快感」、「子宮回歸」或「陽具情結」的作品在當代藝術史上不計其數，也有藝評家將林純如定位成「女性主義」藝術家，然而在1997年的《悅變系列III》中出現類似陰戶的圖騰，並非傳統女性復仇式的感官宣洩作品，事實上，她透過女性陰戶所象徵的大地之母，以柔軟的材質，警示性地傳達出文明污染破壞環境的省思。這件作品的靈感，來自於她產下嬰兒後意識到自身作為一名「生產者」，再擴大到人類文明追求進步所生為的工業文明產品上，以及這些產品對自然環境所造成的傷害；因此在作品中我們可以見到，她以象徵文明怪獸捆綁及束縛的力量，從血紅的洞穴中掙扎找尋生命棲身的應許地，而這些猶如女性生殖器的填充物，則充滿了整個展覽空間，從某種角度來看，此種「排泄」動作，是一種自身淨化的運動，藉由「月經」、「嘔吐」等生理作用，不但排除心理上被壓抑的情緒，並進一步建立自我認同與角色建構的過程，藉此意涵衍生出一種精神上的昇華與超越。在此，無論是「心



林純如《悅變系列III》·1997。(攝影/姚瑞中)



林純如《生命力》·1998-99·(攝影/姚瑋中)

核」(Central Core imagery) 意象或是「陰戶圖像」(Vaginal Iconology)，並不單純指涉女性性器官，也同時意謂著對生命原初的渴望。

不過林純如作品中呈現出的「突變」現象，並不僅僅藉由生理的質變去尋求一個精神上的出路，她更進一步地帶領觀眾，去真實面對文明高度發展所帶來的變異現象，並提出深沉反思，正如其所言：「這種『突變』並非單純地只指涉某種病變的外貌，也表達了生物體隨著文明發展和科技技術介入之後所轉變成的華麗怪異假象，此外也傳達了生物體內部機能，因惡劣環境而逐漸衰竭的潛藏訊息；作品中所呈現的怪異物種正反映了新時代的產物，同時也象徵著我內心深處對未來文明發展的憂心與不安。」(註[3])

這些具備溫暖特性的材質交織構築出一個大地溫床，不但訴說著女性的纖細思緒，也同時對父權式工業文明的後遺症提出反省空間。1998-99年的作品《生命力》也是延續之前的概念發展而來，整個作品結構與空間擺設與之前的作品並沒有太大的不同，都是以一組組的物體組構而成，總共有八尊造型各異的軀體(其中一件懸吊在半空中)(註[4])，不同的是在個別物件的細節，有更為華麗的表現。林純如選擇了各式各樣女性服飾上的物件，例如：閃亮的珠飾、亮片、綢緞、真絲、絨球、羽毛……等，組構成一尊尊奇形怪狀的人體，這些人不像人、鬼不像鬼的軀體，張牙舞爪伸出許多彎曲的觸角，以一種侵略的姿態向空間擴張，地上散置著許多紅色絨毛球，猶如孢子般地自大地蔓延、開展。她的創作是由一些生活片段所累積的經驗，自然轉化為身體記憶，進而釋放於創作之中，於是觀眾依著觀看與參與，而感受自己的身體記憶並形成任何有關聯的想法。就整體造型上看，「點狀」與「線性」組成了整件作品的基本元素，在充滿奇花異草的熱帶叢林中，如繁花聖母般地綻放，與她之前批判工業文明的作品相較之下，顯得更為奔放與繽紛，也成為她個人近年來創



林佩淳《相對說話》·1995·台北市立美術館·(林佩淳提供)

作風格的一種獨特標記。

值得注意的是，許多女性藝術家仍以「手工性」作為創作的主要手法之一，例如「編織」就是一項費時費工的手工細活兒，也象徵古代婦女持家的本領，不過「打發時間」似乎也是每個家庭主婦必須要學會的本領；對她們來說，無論是「賢妻良母」或「三姑六婆」的刻板印象往往都並非自願的，而是被整個社會、乃至於家庭所共同形塑而成的，林佩淳1995年的作品《相對說話》，即是奠基於此約定俗成的社會制約下所提出的反思與批判。這個系列作品共有60幅尺寸大小等同的平面圖像，包括了蓮花扇面、古今中外的美女典型、三寸金蓮、高跟鞋等，而畫面主要是以紅、藍、紫三個顏色所構成的，在此一格格絲綢畫面上，她再以金色刺繡出關於「傳統佳人」與「現代美女」的標準定義，例如「三寸金蓮」對照「現代金蓮」、「瘦小尖彎」對照「挺胸細腰」、「香軟正」對照「尖挺軟」……等字句，或是挪用通俗廣告的文案：「讓男人無法一手掌握」、「讓腰部以下曲線全部窈窕」……等煽情的字句，意有所指地對女性被男性所化約的形象提出對比與嘲諷；雖然「蓮花」在傳統中國社會往往被當做君子、佛教中的救贖物或神話中的花神，但在此則作為貌美女性的指涉物，意味著女子如出水芙蓉般地被當做「物品」欣賞，意圖藉作品的指涉對現今的社會現象提出質疑。在創作自述中她從社會學的角度提出身為女性的疑惑：「從古代以折斷腳骨、纏爛皮肉的纏足方式，到今日因社會崇洋風氣製造出另一個美的標準，似乎永遠有追逐不完的美的定義，女性身體在被審視、被判斷、被鑑賞而界定其美麗與醜陋，而被陷在不停的被類別化的循環裡，甚至以無限的不安全感，失去信心的方式借用人工外力來改造自然的自我(如現在最流行的塑身、美容方法)，這是女性在『他人標準』下被設定於以『外表』來換取生活的意義，這是失去自我認定，缺乏女性自覺的危機。」(註[5])

在現代社會強大的消費主義之下，女人往往犧牲自己的

肉體以換取男人的認同，現今的女人往往不自覺地以為，只要遵從媒體所塑造的完美性感女人典範（樣板），就可以在男性為主導的審美社會中佔有一席之地，但這樣的觀點卻是從男性的角度所塑造出來的外在美，並不是真正的「美」，從另一個角度來看，美的標準對女性而言又何嘗不是一種「暴力」，或一種「酷刑」？問題並不在於「美」本身，而在於是誰所設定「美」的標準？

不可否認地，「商品化」與「物質化」的傾向是現今社會的事實，而所有的商品都是為了服務廣大的消費者所生產，並從中獲取利潤，但大部份具有消費能力的顧客都是男性（請注意，許多擁有消費能力的女性，其消費能力的供給仍來自於男性，女強人例外），因此，在市場操作的法則之下，整個產銷系統不可避免地需要製造某些議題來販賣、來促銷這些產品（不管是有用的、無用的或是名過其實的商品）；就此點切入，她所要批判的對象並不僅僅是男性沙文主義，而是對產銷權力的宰制進行透視與批判，並且進一步的透過作品回過頭來解構父權文化。其動機並不是為了顛覆社會原有的價值觀，而是透過此種對照的方式取得女性的自覺，以及在此自覺下所產生的主體性，並以一種風華再現的方式顯現出來。

私密空間不但是身體短暫休息的場所，也是心靈滋養、沉澱的去處。羅秀玫2000年的作品《邊邊》，是她近年來以「睡袋」的概念，發展出一系列探討男女關係的作品。這些潔白的睡袋一概都以純白無瑕的布料縫製，雖然看起來具有功能性，但實際上並不能供觀眾套用（怕弄髒），而是透過觀者的觀看或幻想的方式來展現。大部份作品的外觀是以原生物及蟲蛹的結構來顯現，例如有的造型像是「W型」，有的像是「！型」，這些各式各樣的睡袋則提供人們假想式的躲避空間。在這個外觀類似睡袋的空囊之中，人類可以在此睡覺、保暖、移動，乃至於做愛、生殖、排泄、授乳……均在這空間之內完成，而她的作品提供了一個簡單且遺世獨立的躲避空間，以逃離這個龐大的社會網路而獨居，並透過這個私密空間，再回頭檢視人與人之間的疏離關係。2000年的作品《心肝》也延續此概念，不過卻能與觀眾產生互動，在展出空間的地板上，羅秀玫放置了一個以塑膠布縫製的西洋棋棋盤，上面有一件白色的布製頭罩，觀眾可以鑽進兩個相連的頭罩中，感受母體與親子之間的臍帶關係，此靈感來自於她親身的經驗，父、母親爭奪孩子監護權所引發的衝擊，使她感受到人生有時就像一盤棋，你爭我奪、攻城掠地，贏了短暫的戰役卻輸了整个人生的戰場，婚姻到底是幸福的代名詞或是愛情的終結者？而對於「家」所代表的幸福樣板模式，也提出了另



上：羅秀玫《邊邊》，2000，台北市立美術館。（攝影／姚瑤中）
下：陳慧嬌《睡吧，我的愛！》（局部），1998，伊通公園。（陳慧嬌提供）

一種層面的思考。

難道非得是女性才能使用這些柔性材質嗎？那倒也不見得，只是這類材質與女性的生活有較密切的關係，也較具有感情，因此，女性藝術家往往選擇此類的材質來創作，而女性纖細的思緒與靈巧的手工技藝，也使得這類需要密集勞動力的室內手工藝，成為她們創作上自然而然所採用的方式之一。但如此一來，不就可能淪為「素材決定論」的論調，或者劃地自限的一種狹隘偏見？那倒也未必，許多女性藝術家照樣以冷峻的剛硬材質結合柔軟的材質，來探討女性性格中堅強的一面，陳慧嬌1998年的作品《睡吧，我的愛！》即是一例。她在展場上放置了一張雙人床，上面有一件柔軟潔白的毛皮，如雲花般地鋪陳在床上，毛茸茸的觸感，不禁令人想伸手撫摸，然而實際上這件白色毛皮卻隱藏著許多尖銳的細針，橫著別在毛皮上，順著毛皮撫摸則柔軟舒適，但倒著摸可能會鮮血滿佈……，就像男人若是對女人溫柔的時候，女人是千姿百媚、溫柔婉約，但惹毛「老娘」時，又往往令男人吃不完兜著走。而此「致命的吸引力」也是她作品中一項主要的特

微，與她之前看似美麗卻又帶刺的豔麗玫瑰作品有異曲同工之妙，就是「可遠觀而不可褻玩焉！」近年來陳慧橋結合對占星術、解夢學的研究，使得其作品充滿耐人尋味的命運衝突，隱藏在她剛毅性格下的柔軟與纖細的思維，可以在她這類像詩般的創作自述中窺見一斑：「我放任自己於夢中，從瞬間墜入另一瞬間，從不去解析夢的由來，沈睡的無邊無際，在沒有時間的深淵裏，形式和聲音都在那裏……。在夢的沈默中有皺痕、色調的差異、有大片的烏雲、閃光、像星球那樣面對面的形體、瞬間的彩虹、被水淹沒的水和無法猜透的威脅和觸機，或軀體的交會、掉落的靈犀；有時，對立的形象模糊了，浸濕了我的眼睛，而另一些更深刻的形象又把它們否定；即冷漠又遙遠，即逼近又無形，總是遠在千里，遠離世界，遠離他人，也遠離自己所熟悉的一切想像、自由與愛。你永遠不是你自己，你總是剛剛來到這裏……，搏動於懸空無依的真空裏；而身體像是一道屏障，無法輕易地逾越。」（註⑥）

平常做夢大致是在將要睡熟而尚未睡熟之際，或在將要醒來而尚未醒來之際，在「眼球快速轉動」之下所召喚出的潛意識狀況，床舖所象徵的睡眠，則代表進入夢境的一個介面；人類的智識活動只不過佔著冰山一角，若我們把冰山切成十等份，尚有十分之九的部份深藏於潛意識內。陳慧橋認為唯有透過夢境，才能找尋另一個隱藏的自我，雖然這樣的夢境往往與真實生活沒有直接的關聯，卻也在此類天馬行空的虛幻夢境中，滿足現實上永恆的失落。

身體作為慾望的泉源

女性的身體一向都是藝術史上重要的題材，有多少世界藝術名作隨著這些女人而永垂不朽，達文西的《蒙娜麗莎》、波提且利的《三美圖》、畢卡索筆下的眾多美人……，這些無以計數的繪畫，生動描寫女人之所以成為女人的那種「神秘感」；而女性美妙的身體則是主要被歌頌的對象，放眼古今中外，多少藝術家嘔心瀝血只為了捕捉那瞬間的永恆。而攝影作為一種真實再現的媒材，它的逼真

與瞬間掌握動態的能力，成為許多藝術家得力的工具，也成為描繪女性美一個強而有力的媒介。

侯淑姿近年來則透過攝影，顛覆女性在社會上被約定俗成的價值觀以及被扭曲的面貌。例如1996年的作品《窺！~V》（註⑦），這套作品共有五張黑白照片，以一種分鏡的敘事手法呈現，照片中的模特兒由她本人扮演，但在照片中看不到她本人的臉部，只看的到作為女性象徵的裙子及上半身；第一張照片看起來很平常，第二張照片中顯示出她的手掀起部份的裙延，到了第三張及第四張照片裙子下方露出了一根根毛茸茸的白色物，觀眾大多好奇地貼近細看此為何物，到了第五張裙子掀得差不多全開時，觀眾才恍然大悟，原來那不是他們所想的毛茸茸「私處」，而是一朵開的很燦爛的「花朵」。這件作品不但幽默地挑起觀眾在「性」方面的某些情緒，同時滿足了因偷窺所產生的罪惡感，以補償現實生活中的社會集體壓抑情結。然而透過這種「自我扮裝」及「自我暴露」的策略，侯淑姿的企圖是什麼？她說：「男性觀看與描述女性的方式、角度，自古以來反應著視覺政治學中權力結構的兩極化。在探討女性／自我影像的內化過程中，我以自己的身體為創作主題，沿用男性建立的視覺模式，導引觀看者的視覺好奇心，提供觀看者未預期的視覺報償，抒發個人的女性主義觀感。」（註⑧）

在此她所謂的女性主義觀點，簡單來說是一種對觀看方式的批判，尤其是對男性的「有色觀點」進行辯證，透過照片中這五張連續動作的停格照片，猶如連環圖畫般地在觀眾眼下成為一組動態畫面，我們可以視之為一般所見教導某某操作方式的圖鑑，也可以將它們看成是一張張分解動作的圖片，隱藏在此語法之下的是對於「看圖說故事」這類具有權威教育方式的挪用；因此，這組照片不但對父權式的詮釋方法提出質疑，也同時對台灣當前大眾媒體充斥氾濫女體影像提出批判與反思。

而對弱勢族群的關懷，特別是探討女性的議題，在侯淑姿前後的系列作品（比如1995年的作品《不只是為了女



侯淑姿《窺！~V》，1996。（侯淑姿提供）



蔡淑惠《心》·1996-98·竹園工作室。(蔡淑惠提供)

人》、《青春編織曲》以及《猜猜你是誰？》)中可以看到其發展的脈絡。她採取的語法除了這件以第一人稱挪用自身來演出，藉著顯現「我」(主體)被客體(觀看者)異化的過程，來突顯主體玩弄客體的調侃心態，並進而彰顯主體的自主性；之後她更以第二人稱的語法，取代觀者而成為提發問題的「我」(觀眾)，並事先預設可能的結果，這樣的手法與安排不但巧妙地嘲諷大男人的霸權心態，也對女人被「它者」(other)或「自我」(self)異化的過程提出反省。

「女人心，海底針」，女人的心思似乎永遠也猜不透、摸不著，說女人是世界上最神秘的動物似乎也不為過，女人的心到底是什麼做的呢？蔡淑惠1998年於「竹園工作室」發表的作品《心》，是她以七百組七彩小燈泡組織，加上25片透明壓克力板所構成的一顆大「心」，隨著她設定的電子裝置，忽明忽暗地產生節奏變化，整個場地再以五千塊磚塊圍成一個正方形的池塘，裡面灌滿了淺淺的水，閃亮的燈泡倒映在水面上，形成了兩顆心，一個是真實的、另一個是虛幻的鏡像。在展出開幕的當天晚上，她安排了一男一女、身著白色服裝的舞者於現場演出，以節肢昆蟲的肢體動態隨著音樂節奏翩翩起舞，音樂部份則是混合了一段西藏喇嘛誦經樂和新世紀的前衛宇宙電子樂而成，表現一種非經思考即存在於每個生命個體的原慾狀態。

在七彩夢幻之心的前方，到底是什麼吸引著我們？慾望又是以何種形式顯現？對她而言，所有的慾念其實都來自於「一心」，所有的外顯事物都是慾念的幻影，若「本心」能去除執著、看透表象，那麼所有的一切都能不役於外物而了然自清。對觀眾而言，那裡雖然有三顆「心」(燈泡、倒影和眼中所看到的「心」)，但真正的「一心」並非來自外物，而是沒有分別、不具具體形象、且無法言傳的「真心」，而我們所看到的其實都是「心」的幻影投射。

應召女或壯陽藥？

「女人」自古以來就是生命的孕育者，對男性來說總是充滿了幻想，其中最為普遍的就是對「性」的遐想，在台灣以往保守的社會風氣中，女性要成為藝術家必須要有很大的勇氣與決心，更何況是藉著藝術來批判、反思女性在社會中的處境；不過到了90年代後期，因為許多女性藝術工作者的投入，除了在創作上的表現不遑多讓之外，並進一步質疑與修正以往由

男性觀點所主導的審美價值觀，從這點看來的確是相當令人欣慰的。

長久以來，吳瑪俐就不斷地聚焦於女性相關的議題上做討論，以1990年的作品《女性》為例，她將一張木製椅子的椅背，套上了一件白色胸罩，挪用了兩件看似沒有任何關聯的「現成物」，合成一件有趣的小品，不過對於女性議題較為直接且完整的作品要到1996年的《比美賓館》中才見到。這件作品是呼應同時於台北市立美術館所舉辦的雙年展之作品，她於雙年展展覽期間，在中山北路及林森北路一帶(為台北市著名的風化區)，散發一張張類似名片的宣傳單，這種卡片通常是特種營業宣傳的巧妙手法之一，經常會塞在汽車的擋風玻璃雨刷上或機車的儀表板上。在這張鵝黃色的名片上，她以粉紅色的煽情字句寫道：「比美賓館，休息只要20元。百萬裝潢，重新開幕，創新玩法，技藝超群，來過的都讚嘆！心動專線：(02)595-7656，特惠期間：1996年7月13日至10月13日」，許多路過的行人，尤其是男性會好奇地試著打電話詢問，但是這支電話是台北市立美術館的專線，詢問電話應接不暇，美術館的總機小姐只能忙著對色膽蕩心的民眾解釋，這裡不是賓館而是美術館，而民眾也以為這是美術館散發的傳單而大感不解。她透過這張小小的卡片，不費吹灰之力的同時開了這兩個體制的玩笑，一個是滿足下半身慾望生理需求的「特種營業」，另一個則是滿足上半身精神食糧的「特殊行業」。

不過吳瑪俐關心的並不是挪用「情色」來譁眾取寵求取名聲的捷徑，而是沿用其一貫「以毒攻毒」的策略，探討「性愛產業」在台灣的氾濫，並對女性被「物化」的現象，提出深沉的批判。延續上件作品的概念，在1998年的「台北雙年展」推出了《寶島賓館》這件作品，她將美術館三樓的一個小型空間，重新改裝為風月場所，表面是一間間

的木板隔間小閣樓，每個小閣樓的門上都安裝一個小孔，觀眾可透過這個小洞偷窺房間，但裡面除了一張床與昏紅的燈光之外別無長物，觀眾走累了可以坐在入口處的紅色沙發上休息，若是穿得時髦一點的女性觀眾坐於此處，其他觀眾還可能投以異樣的眼光看待。她並將整個空間（包括走道及入口服務台）渲染成紅色，在入口處則懸掛了一幅匾額——「天下為公」四個大字，「天下」代表「世界」，而「公」則代表「男性」；換句話說，世界不是共享的，而是因為男人而存在的，這個牌坊則暗諷男性沙文主義的霸道。在展出空間旁的文案上她以第一人稱的口吻寫著：

「為國捐軀

台灣好——

台灣真是個美麗島——

1544年葡萄牙人發現台灣稱為FORMOSA。

17世紀荷蘭、西班牙、漢人相繼湧入台灣。1895年清朝把台灣割讓給日本。

『有長山公，無長山媽』，慰藉諸多漂泊的靈魂靠我們。

1898年日人建設寶島為軍官遊樂區。第二次世界大戰，神風特攻隊在誓死走向戰場前，必來此瘋狂幾天，再轟轟烈烈地犧牲。我們使寶島成為國際知名的溫柔鄉。

1949年國府撤退，幾十萬單身軍人跟隨來台。這些中華民國在台灣的捍衛鬥士墾荒開土，我們使他們的情慾不致成為荒土。

1954年中美簽署共同防禦條約，寶島成為韓戰、越戰美軍的補給樂園。我們為寶島賺進了十幾億美元外匯。糖與甜心是這時銷外的兩大產品。

1972年日本與台灣斷交，日本買春團頻於來建交。平衡對日貿易逆差，我們不落人後。

80年代我們提供各種情色饗宴，幫助勞苦功高的中小企業掃除生意障礙，商人既爽到又賺到。我們是寶島經濟奇蹟的功臣。

1987年台灣解嚴，配合南向、西進政策，我們提供大陸妹、包二奶、東南亞新娘，回饋國際社會。

90年代我們創造70萬個工作機會，年營業額兩兆，大力地鞏固資本主義在寶島欣欣向榮的風貌。

1998年在外交困境中，李總統說，我們要靠孫中山來打天下。大家都任重道遠。」（註①）

這件作品主要談的是台灣「賣春」、「應召女郎」的色情產業問題，除了重現台灣目前的風化場所之外，也指向第二次世界大戰時的日據時代，在當時不少台灣少女被日本人強迫進入軍中充當「慰安婦」（軍娼），雖然之後日本戰



吳明洲《寶島賓館》，1998，台北市立美術館。（吳明洲提供）

敗，但這些「慰安婦」卻沒有得到任何實質賠償，她們的青春歲月就如此被糟蹋掉。時過境遷，如今台北市林森北路六條通及北投溫泉賓館區，似乎已成為另一個日本東京的銀座，此起彼落的酒家、俱樂部、卡拉OK與街上風情萬種、濃妝艷抹的年輕特種行業女性，成為此地入夜後的景觀特色，怎不令人唏噓、感慨。當繁華落盡，換來的是否只剩一身憔悴在夢裡？肉體是否真的渴望與肉體為伴？

同樣用「以毒攻毒」的手法來批判男性的「催情產業」，黃瓊如1999年的作品《鸚鵡》則自編自導了一份報紙，來探討在男性大沙文主義下的女性，是如何存在於男性的價值觀中看自己。她放置一台報紙販賣機於展覽會場中，觀眾可以投入十元硬幣買一份來看，這份報紙是作者自己編輯的，她挪用坊間販賣壯陽藥的概念，設計了這些標題聳動的版面，版面內容五花八門，但都不脫離販賣女性形象的主軸。比如報上寫著：「漢方「威爾剛」八仙常老丸——征服女性不是夢！八仙常老丸經過千年驗證，療效確實顯著，內含童男尿液、童女月經及動物精液，可迅速恢復男性雄風，味道甘甜又具補腎陰、補腎陽功效的藥材，目前已缺貨，尚留存僅一百帖，目前已通過衛生署支援上市，勿錯過此大好良機。請電：0923-156426。」（註②）

對於以感官為主的男人心目中，都存在著一種「美好女人」的形象，她們不外乎：水汪汪的雙眼外加櫻桃小嘴、胸脯豐滿、身材高挑、豐臀細腰，最好還有烏黑的長髮及迷人的聲音，不但要「白天如淑女」更要「夜晚如蕩婦」，就如同她在報紙上所寫的：「寫真集裡的女人們看起來都是洋娃娃那般地可愛，無論是哭泣、噁喘、微笑、跑步、沉睡、發呆，就是一個洋娃娃的樣子，她們是不食煙火的

玉女」(註四)除此之外,她也應用男人對女性幻想的心態,寫下了一堆意有所指的廣告,上面寫著:「寫真熱——脫光就有好價錢——寫真熱潮一波波,美女脫脫脫。」(註四)以及運用目前正流行的壯陽強精特效藥「威而鋼」,來做為訴求的文案:「威而鋼重振雄風專線——男人們,你一輩子得不到像烏頭牌愛福好廣告中,崇拜著看著老公的妖豔女子一般的幸福嗎?請電:080-15999(您聽我,久久久),臺灣威而鋼總代理關心你!」(註四)

黃瓊如透過這類幽默而誇張的廣告手法,顯示了男性一味地以為只要在性能力上夠勇、夠大、夠久,一日照三餐操練,就可以駕御女性、給女人幸福;當整個「催情產業」將滿足感官的刺激替代「愛」的真誠時,換來的只不過是肉體上短暫的愉悅與感官的高潮,但對部分男性來說,「性」與「愛」是可以分開的,有「性」不一定代表「愛」,而有「愛」也並不代表一定要進行「性行為」,「做愛」與「愛」是兩回事。不過對她而言,「愛」是不能單從「性」上面尋找的,「靈」與「肉」分家的結果,隨之而來的是無止盡的失落與空虛,感官的滿足看似容易,卻換不回情感的真實寄託。而這種「以毒攻毒」的策略與手法,除了癡瘋大男人的沙文主義心態之外,也同時反思女性對自身被「物質化」的社會共謀。根據布希亞的「誘惑理論」,性不是一個自身的目的,也不是價值生產的產物,而是一個冗長的誘惑過程,在此過程中,「性」是眾多服務業的一種,一種贈禮與回饋的冗長程序;做愛只是這個相互性作用其中的一個結果,而不是最終的目的,它是一種「性資本」,是男性用來管理社會資本的一種類型,它包括性的、無意識的及心靈慾力的理想工具,從某一方面來看,誘惑就是在不停的相互交換之中,所進行的一場遊戲,誘惑可以在「性」之中終結,但也可以在反抗之中耗盡自身;因此,如何從性別積極符號與生產符號之中逃脫,則成為一個可能的途徑。

總的來說,我們可以發現90年代的女性藝術家,大都傾向較為內向性及生活化的題材,溫柔且具包容力的手法跟以往較激情的女性主義論者,或者是大陰戶圖騰崇拜者有很大的差別,她們不再向男性採取「復仇」的手段,或者針對「陰莖插入」的批判;相反的,她們回過頭觀照自身、探索細膩的內在心靈,主觀論述建立後的那種自信及其所展現的自在風華,是相當令人激賞的。面對90年代女性藝術家的大量出現以及豐富的作品,的確是值得雀躍的現象,她們已不再被社會上約定俗成的價值觀所局限、所阻礙,作品多變的面貌與細膩的思維,展開了一個新的天地。◎



黃瓊如《戲報》,1999。(黃瓊如提供)

註四:台灣女性藝術家歷年來的展出資料年表可參閱洪秀雯〈藝術史論述、展示子題與展出作品三者間的關係:「意象與美學——女性藝術展」之詮釋分析〉,台南:台南藝術學院博物館學研究所碩士論文,1999/1,中之附表(一)。

註四:由法國女性主義學者伊蓮·西蘇(Hélène Cixous)所提出,並於1974年成立「陰性書寫中心」,法文原意除了廣義所指的由女性所書寫的文章之外,也可視為一種不單指受女性生理所局限的特質,某些男性藝術家的作品也同樣具有此特質,藝術學者江足滿將其歸納出七點:(1)顛覆文類、學科、藝術等傳統區分,甚至文學史/藝術史/文明史的潛在力量。(2)創造非一符號,掙脫單一語言/符碼結構。(3)「兩性觀念」:超越性別差異。(4)客體性的「陰性經濟」,如利他的精神與文藝中集體創作的現象。(5)解放女性的身體:女性發言的主體性。(6)戲(擬)擬典律——換裝與改寫。(7)空缺與流動性。詳細內容可參閱江足滿〈女性心靈再現:「陰性書寫」與「陰性圖象」〉,《心靈再現——台灣女性當代藝術展》,高雄:高雄市立美術館,2001/10,p.18-22。

註四:《新樂園——1995-1996》,台北:新樂園,1997。

註四:原本曾先發表的作品並沒有這件懸吊物,在「粉墨町」於澳大利亞柏斯的PICA展出中,再額外加上去的。

註四:劉凱修〈林佩淳:說自己的故事〉,《破週報》第2期,1995/9/8,p.18
或林佩淳《從女性創作觀解讀台灣歷史、文化與社會現象》,台北:文書文化,1999/9,p.9。

註四:《迷戀之圖——柔性與張力之間》,台北:台北市立美術館,2000/6,p.57。

註四:此系列作品共有八組41張照片,在此節錄其中一件進行討論。

註四:參閱其展出小冊創作自述,日本ZA MOCA Foundation,1998/10/24-1999/2/28。

註四:《中國行號與台灣國際學術研討會大會手冊》,〈從台灣女性藝術家的觀點談鄉土與國族符號〉,台北:輔仁大學比較文學研究所,1999/12/17&18,p.3-4。

註四:《戲報》刊頭廣告「1999年千禧年回顧版」。

註四:同上。

註四:同上。

註四:同上。