

女性主義美學審視：私密/公共？個體/政治？性別/後殖民？—— 以後殖民的香港青年女性藝術為例

香港浸會大學 文潔華(英) 著
胡笳 譯

背景

隨著近兩個世紀社會運動和女性自我意識的高揚，女性主義者鑒於女性藝術的次屬地位，掀起一股重新發現和評價女性創作傳統、彰顯女性藝術表達的熱潮。喬治亞·歐·姬芙(Georgia Totto O'Keeffe)、茱蒂·芝加哥(Judy Chicago)等女藝術家創造出作為女性主義藝術平臺的一套話語。這一話語宣稱藝術、認識論及批評操持著男性話語，因而美學上的顛覆勢在必行。ⁱ

美學領域發生了一些變化，如赫爾德·哈恩(Hilde Hein)等一直指出的那樣，美學與西方哲學體系中其他分支諸如邏輯、形而上學、認識論、道德哲學地位並不相稱。「女性主義美學」進一步向這體系發起挑戰，針對二元論重塑、重新定義這一體系。ⁱⁱ 其中包括對「全稱視角」(Ideal Observer)的質疑。康德美學就曾提出傳統的全稱視角，即在美學現象中，代理人或者主體施諸被動的客體或被客體化的主體一一的概念，康德認為在認知客體的過程中，神聖化的主體充滿自信、全知全能，對客體發力，使其合乎先驗的客觀的美學行為。換句話說，藝術中的全稱視角免於任何私念。如此，傳統美學便可以確保客觀真理。對於全稱視角的可能性及可操作性，女性主義美學家表示懷疑。ⁱⁱⁱ

在女性主義美學的審視下，現代藝術及二十世紀形式主義理論也怯於採用假想叢生的十八世紀的「全稱視角」。他們主張藝術存在某種程度的自治，可為先驗的作業或客體。基於此先驗性，藝術就從社會中分離出來。現代藝術一方面與社會對抗，一方面又與受眾對抗。蘇茲·加布裏克(Suzi Gablik)指出，現代藝術家的身份充滿了文化怪圈，要麼變做自我中心主義者，要麼變成分裂的自我一一其自我遠離塵寰，獨自隱居。她進一步指出現代藝術家敗壞了我們對於世界生態的敏感。^{iv}

女性主義美學的若干命題

在剖析女性主義美學與現代形式主義藝術的分野之前，不妨推斷一下女性主義美學的若干命題，包括：(一)絕不能依據形式上的屬性、性質或原則分作等級；(二)好的藝術並沒必要達到訓練有素的裁判員們所謂的卓

異，或由天才藝術家制訂，或批評家所謂的無私的尺度標準；(三)不應認為藝術只具有客觀屬性。^v

女性主義美學家們的觀點，從她們基於親緣、移情、同情等女性主義概念對西方傳統美學的批判中得到體現。如下結論很好地闡述了本文筆者的觀點：

1. 「藝術品質」的客觀標準這一觀念受到挑戰，有人建議採用社會學方法研究藝術。為了弄清所謂「好」的藝術是如何建構出來的，以及在特定時期由誰進行建構，最好強調一下階級、性、文化等概念的重要性。^{vi} 藝術不是普遍的也不是超性別的：評價藝術時，存在著政治因素以及複雜的脈絡關係。一門新的理論最重要的作用就是依據脈絡中的多重關係，藉以鑒別藝術，其中應該包括私密與公共、個人與政治、性別與社會的辨證因素。
2. 隨之而來的暗示是，女性的創造力與女性特質（**femininity**）毫不搭界，女性特質並非天生，而是來自社會建構的。

在七十年代美國的一些畫作中還能見到所謂「麗質天成」（**innate femininity**）的觀念，然而從近些年採取後現代和解構主義者主張的藝術家那裏，則越來越少見了。

3. 為追隨這些主張，一些女性主義藝術家和學者對理論採取了新的界定方式。赫爾德·哈恩認為女性主義除了重構理論以外別無選擇：要麼宣告統一、一元中心的傳統理論的觀念純屬扯淡，要麼用多種理論取代單一理論。^{vii}
4. 與此同時，社會建構論認為女性的藝術應該成為「發問的另類邏輯、另類道路，另類強與弱、敵與友」的討論。^{viii} 蘇茲·加布裏克在她的《藝術重魅》（**The Re-Enchantment of Art**）中說，是尋找真正的後父權藝術的時候了，不應將藝術與社會領域隔絕，而應將其包含在藝術的親緣關係中。她的意思是知無不言、富於同情的女性特質應該在藝術中形成夥伴模式。藝術的新的定向應該是一個對於生態世界充分敏感的過程，而不是某個居停的形式。用她的話來說就是「與他人移情、親近的女性法則」。這一進程喚醒了道德責任和道德關懷。^{ix}
5. 然而，我們也要指出所有這些伴隨女性的「陰柔」的特質並非由生物性決定的而是由文化建構的，並且也不代表所有女性。誠如一位女性主義者指出的那樣：藝術展現的可能是女性思想的重要層面，而不是女性的本質。^x

6. 女性主義美學中，藝術、自然、生命是平等的，它們之間是主體與主體的關係，藝術不應該從生命中分離。西方傳統藝術作品宣揚的是精英意識，女性主義美學則著眼於藝術語言的可理解、可接受性。
7. 女性主義美學認為：藝術不斷生長，模式繁多；優秀藝術的美學價值關乎道德、可感知的價值。我們應當依據其中所能提升精神上的、令人滿意的生活的潛質來評價藝術。

最後，一些女性主義藝術家探索了所謂「反藝術」(negative aesthetics)的性質：斷裂、破碎、矛盾、不確定性、身份不明。這一舉措首先是為了創造相對於理性的、建制的、完整的、統一的傳統的父權藝術的另類模式，同時，也顯現出所謂陰柔特質。也有人嘗試在視覺和聽覺之外添加味覺、嗅覺、觸覺，質疑主客體二元體系。打破二元體系也成為女性主體經驗的創造性空間。這一策略曾被視作「反美學」(para-aesthetics)：即反對自身的美學。^{xi} 赫爾德·哈恩指出，「女性主義藝術與眾不同之處不在於它關乎女性，而在於儘管採用著從前同樣的工具，卻通過新的方式達成新的藝術」。^{xii} 我們應該注意任何女性特質都不能被看作本質性的元素，而應被看作具有綜合特性的社會產物。女性藝術各種獨特的傳統和流派的豐富性總是頗有價值的，是不經過其創造者的性別身份得到實現。本質論的視角將會埋沒女性創造歷史和文化的現實，以及女性主義美學批判和反對強制的特性。

接下來，本文將審視女性主義思考如何應用於後殖民香港，特別在過去十年(1991-2000)來青年女性藝術的這一特定個案。

後殖民地香港青年女性的藝術

香港藝術家對於殖民地香港主權移交中國，多採取個人主義的態度，這在多樣的藝術形式中表現出來。大多數藝術家通過自己的藝術主張，反映著這一客觀的政治變化。他們藝術上的努力體現在個人的藝術實踐中，雖然在這一過程中，他們並不排斥社會政治主題。^{xiii} 這些主題包括：

其一，對性別與創作的反思；其二，基於個體歷史，尋索個體身份；其三，工藝與傳媒的綜合實驗。可以斷言，香港藝術世界裏的「港風」(Hong Kongness)是積極的雜交、混生、解構狀態和「遊子」或「遊戲」(Diaspora)概念的後殖民演繹。

蒙香港藝術發展局的資助，我深入考究了一組香港女性藝術家和她們的創作。這些藝術家在出生的年代和地點、教育背景、社會政治地位上多有共通。她們都三十餘歲，受過西方學院的藝術訓練，均持續活躍於香港藝術舞臺並都獲過獎項。在這些共通的背景中，關注她們的藝術個性尤其

是她們尋找個人、文化及性別身份的不同方式是不無意義的。我的考察將借重女性主義美學，並圍繞如下主題：其一，個體歷史及其創作；其二，私密經驗（private）與公共經驗(public)；其三，個人對於社會政治事件的反應；其四，藝術語言和媒介的使用和發展；其五，性別建構與個體差異。

個體歷史與創作

「個體即政治」。女性藝術家們通過她們的人生故事重構著香港的歷史。她們的許多作品來自身體或心靈的記憶。例如：

文晶瑩（Phoebe Man）的裝置作品《街景》（Site-seeing，1996）：從港島西區某建築地盤撿來垃圾，在垃圾堆上擺置了許多小鏡子。以幻燈放射該區的照片，並通過垃圾堆上的鏡子反射，傳達著文對自己在那區長大的生活感受。

洗紈（Sin Yuen）的《瑣事》（Trivial Matters，1996）展出了 32 件小物品，其中有寵物和夢的繪畫、禮物、釘子、體液等，組成她對自己個人所有物的敘述。（圖一）

梁美萍（Leung Mei Ping）的《無題》（Untitled，1995）在小桌子下放置自己的出生證件、學校成績單和家庭婚宴照等。在每一張桌子的紅燈下展現個人的故事。

黃志恒（Sara Wong）的裝置：《上環 1968：個人史和家庭史》（1968 in Sheng Wan: An Exploration of Personal and Family History，1995）收集了黃出生的醫院文件、血樣、一雙舊鞋子、一些檔案。裝置講述了她艱難的出生故事，並提到在整個過程中她父親都睡在醫院門外……。（圖二）

施遠（Jannie Sze）的炭畫《悲慟三婦》（Three Women (Mourning)，1993）此畫讚美她的女朋友們在她 1993 年情緒動蕩時對她的安慰，其時她正從天安門六四事件的陰影中恢復。

可以說個人化的體驗是這些藝術家在殖民地創作的基礎。當然，同樣值得注意的是展覽如何組織者鼓勵集體或個人藝術工作者表現 1997 之前的香港經驗。筆者選取的作品明證了女性藝術喜愛自敘，這一觀念也為許多香港男性藝術家所共有。其中的動機可能純是為了樂趣和好玩的，也可能是紀念和批判，不一而足。藝術品本身就是非常獨特的殖民地歷史的畫卷。

私密(經驗)與公共(展覽)

女性主義美學傾向於指出女性敘事使用個人的私密材料，以打破男性敘述愛建構的公共空間（**public spaces**）。筆者研究中接觸到的藝術家，多採用私人物品和記憶作為藝術表達的素材，其在公共展出的空間裏形成了帶有辨證性質的張力（**dialectical tensions**）。1996年，一場名為「有限」（**Restricted Exposure**）的展覽就是很好的一個例子。展會上一些女藝術家利用身體的局部、舊衣服、私人照片、個人故事等構成藝術。展會組織者明確表示：「香港作為國際交流中心獨一無二的地理優勢，其藝術勾畫出港島作為國際商貿的地位。香港是透明的一個玻璃展櫃。沒有過去沒有歷史幻象，生活真實而明快。一切似乎都清晰無比，無可躲藏，又都是新的，走在成形的途中。赤裸的透明感——就是香港的文化現實。」^{xiv} 回應香港生活的「透明」感，藝術家追求的首先就是保護個人的精神完整。藝術被當作自我的保護手段勝於溝通外界的手段。藝術成了個體價值的表達方式，從來都發自個體強烈的需要。儘管這些藝術家們參與公開展覽，她們的藝術卻常常像有意地弄得晦澀難懂，充滿了小眾的、私人的印記。甚至可以說香港藝術家們的作品基本上是反政治的，更像是私密的、秘而不宣的日記。^{xv}

大多數作品中，私也是公。一個典型的例子是梁美萍的《香港此刻此地：咫尺天涯》（**Hong Kong Here and Now: Far Away, So Close, 1995-96**）（圖三）。梁到香港鄉間取下多個舊郵箱，並以磁帶錄下郵筒原地的環境聲響，投入郵箱。當有人走近郵箱時，磁帶便會自動播放原環境的聲音，其中夾雜了是社群的聲音。這一藝術創意既關係到藝術家的私人記憶，也關係到社群的公共記憶。一位元年長的觀眾在這個裝置前流了淚，並開始講述自己村子裏的習俗。當親近地閱讀這一作品的時候，預想中的私與公的區分，隱藏了那區分只是主辦者的幻想和他展覽的主題。

與隱藏的觀念相反，香港女青年藝術家總是勇敢得毫不含糊。在文晶瑩的《橙》（**Orange, 1997**）中，她裝置了一束「血淋淋」的月經帶，紮成花的形狀，與一瓶盛著男童尿液的大玻璃瓶並置。中國人以女人的經期存禁忌，而男童的尿液則被認為有治療功效。兩類私物並置，激起了社會反思性別問題。又一次，私成了公。

個人對於社會政治事件的反響

這些女藝術家們的作品反駁了香港視覺藝術家的創作宥於內心世界的說法。內心禁閉只是問題的一方面。事實上，有一些作品不斷主動地直接回應社會政治事件。以下是回應1989年六四事件的作品例子：

鄧凝姿 (Tang Ying Chi) 油畫系列《美麗·快樂·智慧(六)》(Beauty, Happiness, Wisdom No. 6, 1995)，畫上的紅色碎片代表反對權威的廟堂的群眾的血。

林罡 (Lam Kong) 的拼貼畫《六月四日》(June 4th, 1990) 用記錄片形式報道了北京天安門廣場事件。

施遠的炭畫《日記·新聞(六)》(Diary, News No. 6, 1995) 採用富有表現力的形式感性地記錄了六四事件。

對於殖民地香港回歸中國這一事件，學者研究了香港藝術家們的反應：

(一) 對政權交接的藝術表達了本土文化身份觀念，與官方對事件的闡釋展開論爭；(二) 藝術建立了一個挑戰文化範例的斷裂坊，喚醒文化自治；(三) 由於缺乏談論香港身份的國家構架，出現了挪用、模仿以及利用個人的、身體的策略，退守於秘密地帶；(四) 沒有高級藝術傳統作為參照，只好採用了本土語言和流行的物質文化。以上策略都是形成意義領域社會身份的有效途徑。^{xvi} 這些分析正好符合了女藝術家的藝術性格和藝術策略。舉例如下：

文晶瑩《佛像 97》(Buddha 97, 1995)，使用了流行元素如彩票、性玩具和其他人造產品來諷刺香港人民關心娛樂和財富勝於政治處境。

林罡的裝置《遊戲》(Game, 1991) 將「Anywhere」、「There」、「Go」、「Stop」、「Away」、「Stay」等英文單詞放在國際象棋盤上，與另一裝置《圖對圖》(Picture-A-Picture, 1991) 異曲同工。她又製作了木制棋盤，寫著「Picture-freedom」、「Picture-dignity」、「Picture-future」等英文單詞，將它們一字排開，陳列在一堵牆前，顯現政治態度猶疑未決的張力。

梁寶山的行為藝術《愛國》(Love Your Fucking Country, 1998) 讓人們冷冰冰地站在地上國旗的反映上，表達了與官方針鋒相對的政治態度。

鄧凝姿的媒體混合藝術《紅色消息三號》(Red News No. 3, 1998) 展示了緊接著回歸之後香港報紙上壞消息的標題，包括醫療事件、公屋緊缺、金融風暴等。標題都加了紅框，使作品看來頗有戲劇性。

藝術語言與媒界的探索

在香港，裝置藝術成了不管是女藝術家還是同時代的男藝術家所採用的最主要藝術形式。裝置藝術為什麼在香港流行起來？以下是一些分析：^{xvii}

(一) 裝置藝術，類近於媒體混合，均為西方藝術趨勢之列。香港年輕的藝術家較熟悉西方藝術的發展。

(二) 藝術家們發現了重組、重排、調換、裝置日常生活的素材來表達個人、文化、歷史事件的新關係和意義，是套適用語言。

(三) 裝置藝術成了藝術情景和概念建構的有效策略。

(四) 作為動態的、互動的藝術形式，裝置鼓勵觀眾參與，並得以表達個人思考。

(五) 「香港現實」通過藝術家們的理解，被建構到裝置藝術中；本土取材保證了這些藝術不會全盤照搬照抄西方藝術。

如果女視覺藝術家試圖尋找新的藝術語言，我們有理由相信裝置和媒體混合存在可觀的可能性。女藝術家們採用特殊的材料，諸如個人的、身體的元素：色和味之外，還有月經帶、體液、粉刺（！）。大多數元素在意義上重新組織，透過挑戰社會政治現實。其中一個例子是施遠的媒體混合《這個城市的人物》（**People in this City, 1997**），描述了一個老鞋匠，她修理懷孕的施遠穿壞了的鞋。香港回歸之後，鞋匠還是維持著她的生活方式。貧窮成為社會政治變化改變不了的疆域。修好的鞋子有著強烈的視覺效果。

裝置藝術的交互模式也可以作為「女性主義話語」使用，將創造力跟冷漠的形式主義區分開來。交互作用除了能鼓動觀眾參與創作，有時也能鼓動藝術家自己。在某些集體創作中，參與的藝術家們在準備和展覽的階段，都在相互交流相互影響。富有感染力的對話和內部交流，作為創作過程的一部分在藝術家之間湧動，這被看作為女性藝術實踐常見的方式。

例如：

文晶瑩 1996 年的裝置描繪了月經周期和分娩，跟香港舞員梅卓燕女士的獨舞回應。

施遠的油畫《四圍共》(R-each-ing Out, 1998)是她與其他三位女藝術家長達一年的回應和交流的成果。畫是群展中的一個個作，展現了四位女藝術家如何通過繪畫和語言相互影響。

探索新材料和新形式顯然相當有趣。洗紈的私人密碼出現在《穿過麥坊》(Coming through the Rye, 1990)、《羽人》(Feather man, 1993)和《煩燥》中的紅豆(Chores of Life, 1996)，呈現了她私密的記憶和白日夢。黃麗貞(Fiona Wong)惹人觸目的《瓷白—示範單位》(Porcelain White: A Show Case, 1999)，利用白瓷造出一個家。她狂熱地使用瓷土，其作品是藝術向手工藝和基本藝術回歸的好例證。

性別建構與個體差異

本研究的目的是考察近年的跨文化研究，如何跟西方女性主義美學對話。

女性藝術家廣泛的個人經驗可以聯繫到不同種類的藝術表達之中，而無須接受「女性藝術」的界定。

她們的藝術語言不僅與其性別身份有關，也與個人、文化、社會身份有關。她們通過不同的方式推翻和重寫這些身份。

「女性主義美學」的概念應該擁有寬泛的含義，它應該作為文化激勵而不是為了限制或邊緣化某些建制或機制存在。

我們可以看到一些男性藝術家也組成了某些「女性形象」(female images)、分享某些女性藝術形式。我們最好瞭解並檢視當代藝術的一些觀念而不要僅僅將其局限於性別視角。^{xviii}

必須承認，女性藝術作品總是努力地在動搖並打開世界的觀念。^{xix} 越來越多藝術家，不論性別和文化背景，走上了反制度、反傳統，追求自由和多元表達的藝術方向。女性藝術家反一體化、創新而不排外的努力，正好給其同代人很大的啟發和參考。

作為策略，還是有必要保持「女性藝術」的身份。黛安娜·芙希(Diana Fuss)引用簡·加蘿芙(Jane Gallop)引人注目的見解為證，認為非男性亦非女性的「新身份」只會導致藝術止步不前或千人一面。身份必須持續地得以確認又並可立刻受到質疑。^{xx} 應該保留一定程度的本質性以便於討論。香港的女性藝術家中有些人便認為女性經驗不能與男性分享。

香港並非所有女性藝術家都就性別問題或女性藝術明確地表態。有人甚至稱自己壓根兒就對這些問題沒有多大興趣。然而，怎麼能將自我的性別建構看作無關痛癢呢？其實，衆多不曾直接表態發言的藝術家的作品，正通過表現個人經驗，對女性的社會建構發言。

例如：

梁美萍的媒體混合裝置《滿城風雨》(Breasts all over the City, 1996)，便諷刺了男性對女性胸脯的執迷。

梁寶山的行爲藝術《女人與血系列(一)》(Series of Women and Blood, No.1, 1993) 潑灑紅色液體，從在大學校園裏流動的經血，挑戰中國人對看見或觸摸經血的社會禁忌。

施遠的油畫《女性與空間》(Women and Space, 1994) 表現了對女人結婚生子的個人看法。

「女性主義美學唯一名副其實之處，在女性藝術家必須自由摸索藝術的所有可能性，並界定藝術。」^{xxi} 「女性藝術」和「女性主義美學」的概念，有些時候被人用來強調它們發端於真誠的藝術語言，從而回應和釋放女性獨特的社會經驗。或者說，這些概念只會將女性限制於特定的不流行的、沒有機會的藝術領域。

人格是發展的，通過個體的闡釋和表達，不斷被領會並發揮作用。這點是從對於一組年輕的香港女藝術家及其作品的研究中得來的。她們成長在同一時空，經歷了同一的社會政治進程。她們的作品也許意圖類似，風格迥異，然而都在試圖打破或適應多樣的身份及其社會環境並從中打下了個人的印記。我在這些女藝術家的作品中看到了自由及個體超越，其豐富性可貢獻於「女性主義美學」的建構。

(鳴謝：文潔華教授借出文章作參考之用)

教統局 藝術教育組 2007年1月

ⁱ See Joanne B. Waugh, "Analytic Aesthetics and Feminist Aesthetics: Neither/Nor?" in Brand & Korsmeyer, (ed.) *Feminism and Tradition in Aesthetics*, Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, 1995, p.411-3.

ⁱⁱ Hilde Hein, "The Role of Feminist Aesthetics in Feminist Theory" in Brand & Korsmeyer, p.449.

ⁱⁱⁱ See Hilde Hein, "Refining Feminist Theory: Lessons from Aesthetics" in Hein & Korsmeyer (ed.) *Aesthetics in Feminist Perspective*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1993, p.10.

-
- iv Suzi Gablik, *The Reenchantment of Art*. N.Y.: Thames and Hudson, 1991 p.60-61.
- v See Estella Lauter, "Re-enfranchising Art" in Hein & Korsmeyer, p.28.
- vi See C.L. Langer, "Against the Grain: A Working Gynergenic Art Criticism" in Raven, Langer & Frueh, *Feminist Art Criticism*. Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press, 1988 p.117.
- vii See Hilde Hein, "Refining Feminist Theory: Lessons from Aesthetics" in Hein & Korsmeyer, p.6.
- viii See Christa Wolf, "A Letter " in Ecker, Gisela (ed.) *Feminist Aesthetics*. Boston: Beacon Press, 1985, p.107.
- ix See Suzi Gablik, *The Re-enchantment of Art*. N.Y.: Thames and Hudson, 1991 p.60-67.
- x See Estella Lauter, "Re-enfranchising Art" in Hein & Korsmeyer, p.28.
- xi See Rita Felski, "Why Feminism doesn't need an Aesthetic (and Why It Can Ignore Aesthetics)?" in Brand & Korsmeyer, p.434.
- xii See Hilde Hein, "The Role of Feminist Aesthetics in Feminist Theory" in Brand & Korsmeyer, p.451.
- xiii Oscar Ho, "In the point of searching, Chinese faces", *New Voices from the Two Coasts, Contemporary Painting Languages*. Taipei: Museum of National Taiwan Art Education, 1998. pp. 14-15.
- xiv Johnson Chang, "The Secret Artist: Is Hong Kong Art the true Underground?", *Private Content: Public View, Opinions on Hong Kong Art and Documents from the Exhibition Restricted Exposure*. Hong Kong: Hong Kong Fringe Festival, 1996, p.82.
- xv Ibid., pp.84-86.
- xvi David Clarke, "Making Art in the Shadow of the Future: Hong Kong Artists and the 1997 Transfer of Sovereignty," *Hong Kong Art Review*. Hong Kong: AICA. 1999 pp.4-21.
- xvii King-Chung SIU, "Theoretical Explorations of Installation Art," in William Cheung ed. *Complement and Supplement: Appreciation of Hong Kong Installation Art*. Hong Kong: Step Forward, 1999, pp.148-172.
- xviii Janine Burke, "Sense and Sensibility: Woman's Art and Feminist Criticism," in C. Moore (ed.) *Dissonance: Feminism and the Arts 1970-90*, NSW: Artspace, 1994, p.54.
- xix Sue West, "This Style Which is Not One," in Ibid., p.156.
- xx Diana Fuss, *Essentially Speaking*. New York: Routledge, 1989. pp.103-104.
- xxi Raven, Langer, Fruch (ed.) *Feminist Art Criticism: An Anthology*. Ann Arbor: UMI Research Press, 1998. pp. 41-42.