

## 吳瑪俐的女性主義藝術實踐

陳育菁\*

國立臺灣師範大學美術學系博士

\*通訊作者：陳育菁

通訊地址：116 臺北市文山區興隆路三段 125 巷 6 號

E-mail：yujing@hhps.tp.edu.tw

投稿日期：2021 年 8 月

接受日期：2021 年 10 月

### 摘要

臺灣女性藝術家中，吳瑪俐的創作以女性主義角度關注於性別、政治與國族之關係著稱。其初期作品「性別三連作」、〈比美賓館〉、〈寶島賓館〉、〈墓誌銘〉、〈新莊女人的故事〉大多採取批判的態度，挪用強烈的視覺符號，結合深沉的文字張力，企圖引起觀者的省思，尋找臺灣女性於歷史、社會裡的位置。

然而由於女性主義的發展，吳瑪俐重新思考藝術與社會的關係，進而轉變其創作。近年的「從你的皮膚甦醒」系列活動，透過社群的形式將各階層的婦女連結在一起，以互為主體的方式，分享彼此的心路歷程及創作，實踐「婦女的改變，本身就是藝術的實踐過程」的創作理念。藉由〈秘密花園〉的陰性思維，藝術家找到一個屬於女性的敘述方式，以期達到兩性和平共處的良性互動。更藉〈樹梅坑溪環境藝術行動〉回歸自然關懷，以生態女性主義之開放性連結在地生命，成為改變的力量。

吳瑪俐的女性主義藝術一路走來，始終如一。其作品發展就如同女性主義所經歷的改變。她的多重身分，打破了高低藝術的分野，以及人們對於藝術家既定的印象，其多元包容的思維對整個社會中的人、空間、體制和環境的永續經營發揮作用，以終極關懷讓這個世界變得更美好。

**關鍵詞：**性別、女性主義、主體、當代藝術、吳瑪俐

# Wu Mali's Feminist Artistic Practice

*Yu-Jing Chen*\*

Ph.D., Department of Fine Arts, National Taiwan Normal University

\*Corresponding author: Yu-Jing Chen

Address: No.6, Ln. 125, Sec. 3, Xinglong Rd., Wenshan Dist., Taipei City 116, Taiwan (R.O.C.)

E-mail: yujing@hhps.tp.edu.tw

Received: August, 2021

Accepted: October, 2021

## Abstract

In Taiwan female artists, Wu Mali's works are well-known for focusing on the relationship among gender, politics and nationality from feminism perspective. Most of her early works "Gender Triple Works," "Bimei Hotel," "Treasure Island Hotel," "Etaph," and "Xinzhuang Woman's Story" adopted a critical attitude, appropriating strong visual symbols, combined with deep textual tension. It is an attempt to arouse viewers' reflections and find the position of Taiwanese women in history and society.

However, due to the development of feminism, Wu Mali rethinks the relationship between art and society, and then changes her creations. In recent years, through the form of community, the series activities of "Awakening from Your Skin" join women of each class together. With intersubjective way, they share spiritual journeys and creations with each other. This practices the creative concept that "the change of women, itself is the process of artistic practice." With feminine thinking of "Secret Garden," artist finds a female narrative in order to achieve peaceful co-existence of gender interaction. Furthermore, with the help of "A Culture Action at the Plum Tree Creek," she returns to the care of nature and connects local life with the openness of Eco-feminism and becomes a force for change.

Wu Mali's feminism art has always been the same. Her art evolution parallels the change of feminism. Her multiple identities have broken the distinction between high and low art, as well as people's established impression of artists. Her diverse and inclusive thinking plays a role on sustainable management of people, space, institution and environment in whole society, and makes the world better with ultimate concern.

**Keywords:** *gender, feminism, subject, contemporary art, Wu Mali*

## 壹、緒論

吳瑪俐出生於臺灣，在德國杜塞道夫藝術學院取得學位，當她 1985 年回到臺灣時，由於正處於解嚴之前的時空，促使她思考藝術家在社會中的角色，並創作重新詮釋歷史的裝置和物件（吳瑪俐，無日期 a）。她認為性別並非單純的個人經驗和遭遇，其有時候是整個結構面的問題，所以她積極參與、投入婦女運動（以下簡稱婦運）及社會文化運動。但她隨後注意到，若僅一味批判而無積極的實踐，到最後只會變成一種自我虛無化的嘲弄。她除聚焦性別認同本身，更認為女性主義的根本核心價值為兩性平權，是族群、階級、人跟大自然關係的全面性觀照。吳瑪俐從催生到實存，始終扮演著積極拓荒者的角色，她在當代藝術領域中成就多項里程碑，實為女性藝術發展的導航明燈（陳瓊花，2012）。

筆者對吳瑪俐早期女性主義色彩濃厚的作品印象深刻，在偶然的機遇下，聽聞吳瑪俐分享她近年來的藝術創作，故而對其一路走來藝術的走向深感好奇。筆者試圖藉由研究瞭解吳瑪俐兩性對立如此鮮明的創作風格，何以蛻變為如今的社區環境藝術行動？而在其似有顧慮的難言之隱下，是否潛藏著不為人知的焦慮或欲求？筆者研讀探討相關文獻，希冀從中理出一條思路，將吳瑪俐作品的創作理念與臺灣婦運串聯起來。

## 貳、臺灣戰後的婦運發展

婦女解放運動乃藉由群體力量以謀求改善婦女在社會中的處境、地位，和一般人對女性的觀念和想法。簡單的說，所謂的婦女解放運動就是針對社會中的性別不平等所做的改善企圖，而此企圖則含括思

想與行動兩個元素。某些人或許認為，女性主義只是社會性別問題的空談，婦運只是思想偏激者的盲動，然而這種觀點都是對女性主義以及社會運動的刻板印象。筆者欲藉由綜觀臺灣戰後婦運發展的三個階段，引領讀者瞭解吳瑪俐創作的時空背景及社會氛圍，初步理解其作品發展的社會脈絡。藝術家作品創作的年代雖未必符應婦運發展各階段的時間點，然而婦運的訴求顯然於藝術家心中埋下創作的因子，對其創作的醞釀產生潛移默化的效果。

### 一、民間婦運的拓荒時期

從日據時代到 1960 年代，臺灣的婦運較為沉潛、低調、個人和零星。臺灣除了強力的父權文化意識形態壓迫之外，獨裁、高壓的政治體制也造成動員的困難。戰後初期，在政治肅殺與結社限制的時代氛圍下，自主性、批判性的婦女團體與婦運行動更是消匿沉寂，女性大多被整編到國家政策指導下的「統合化婦女團體」。1960 年代後，女性受教率提升，在大量進入職場的情形下，激生新的婦女問題。現代化組織婦運醞釀期的 1970 年代（王雅各，1999），肇始於呂秀蓮發起之「新女性主義」，她與一群女性知識菁英孤軍奮鬥，試圖透過自我與社會雙重實踐，建構主體的生命價值，然而此一臺灣婦女解放運動的序幕卻在挫折與失望中夭折（張輝潭，2006）。第一波的婦運，無論在思想或實踐上，旨在解放婦女外在社會條件的束縛，使婦女獲得教育、就業、法律和政治的權利，吳瑪俐初期創作的「性別三連作」以暗喻的形式回應了此時期的婦運訴求。環境保護的論述和生態關懷等議題在當時亦已產生，且環保與消費者運動儼然被建構成女性（特別是家庭主婦）最適合參與投入的社會工作（戴月芳，2014）。

## 二、臺灣婦運的奠基時期

1980年代，在時局的轉變下，熊熊的女權之火順勢引燃，婦運以組織化與結盟性的策略開展，女性的社會實踐著力在女性勞工就業、雛妓人口販賣、婦女參政立法等面向。第二波的婦運著重其國際性（張輝潭，2006），1982年「婦女新知雜誌社」以思想啟蒙、觀念改革體現婦運基調，發刊《婦女新知》雜誌，介紹西方女性思潮，並將1985年設定為「家庭主婦年」，規劃了一系列「主婦成長聚會」的活動。同年，國立臺灣大學人口研究中心婦女研究室的成立，則代表臺灣婦女／性別研究進入學術化的階段，而此時亦正是吳瑪俐學成歸國之際。隔年為「兩性對話年」，環保論述和生態關懷成為具體的、集體性的社會運動。1986年，關懷雛妓的「彩虹少女之家」向社會提出問題，抗議「買春文化」和色情集團，發起大規模街頭遊行活動搶救雛妓，強烈要求取締不法色情行業，為臺灣婦運史上首次主動性、自發性、結盟性的大規模集結及街頭運動。自此，更多的女性走入社會公共範疇（戴月芳，2014），吳瑪俐創作的〈比美賓館〉（1996）及〈寶島賓館〉（1998）以藝術的形式，批判性戲謔臺灣色情行業的社會議題；〈新莊女人的故事〉（1997）則探討女性勞動人口的生命經驗及社會處境，為遭受壓迫的女性族群發聲。

1987年，臺灣婦運邁向新階段，各類婦運團體誕生，「婦女新知基金會」走向更具社會體現動能的目標；以環境保護為主要訴求的「新環境主婦聯盟」設立，「進步婦女聯盟」更積極參加臺灣各項政治運動，而吳瑪俐的〈墓誌銘〉（1997）則試圖投射女性於父權社會的政治處境，意圖重建女人的歷史位置。婦女團體的共

同關懷是婦女保護、婦女安全、反性侵害、婦女救援等議題。1988年，「臺北市晚晴協會」立案，對於家庭婦女的弱勢處境提供支援，主動提供家暴受害婦女關心與協助。1989年的「婦女政治年」舉辦很多活動號召女性，從家庭出走進入公共領域、參與公共事務，實踐女性的自我主體。婦運以政治實踐在體制內外雙軌進行，使婦女議題的體現發揮更多力量，希望藉由「女性參政」，刺激女性思考與參與，而非放棄自身權益，將命運交由父權體制決定（戴月芳，2014）。

## 三、臺灣婦運的成熟期

1990年代前的臺灣婦運初期，由於力量的渺小和外環境的惡劣，加上組織、人力和資源的稀少，使得參與婦運的女性必須在團結一致的要求上，忽視彼此差異，維繫表象和諧，故而許多婦女把異見埋藏在姊妹情誼的號召下。所幸隨著社會的變遷，以往的「求同」漸被「論異」所取代，婦女團體朝向多元化、分殊化、異質化與國際化發展，弱勢聲音與性自主運動大步開展。第三波的婦運經由文化之再詮釋與再創造，試圖剖析女性自身之思想意識，批判父系霸權對女性心靈的束縛（張輝潭，2006）。歷經1990年代中期的快速成長，臺灣婦運終於在世紀末進入成熟期，聯盟式的運作邁向婦運新紀元。「女性與社區」的實踐，讓婦運進入大眾日常生活，專業性的婦女團體快速成長，朝向多元化分工，婦運關心的重心在於家暴、性侵害、性騷擾的受害婦女，戮力於婦女參政、工作權利及人身安全等各項議題，並積極推動各種法案，促使性騷擾與家暴之防治與申訴機制的建立（戴月芳，2014）。吳瑪俐的「從你的皮膚甦醒」計畫透過藝術治療撫慰創傷，鼓勵女性探索自我、發展潛能，

開展新的生命旅程，臺灣的婦運發展藉由藝術實踐看到新的可能性。

1990年後，各大專院校相繼設立「女性研究社」（簡稱女研社），從女性主義團體到社會菁英，臺灣婦運呈現遍地開花的景象，校園內、學術圈知識婦女的声音開始出現。1993年，女性學者和文化界人士組成「女性學學會」更促使「女性學」的研究精緻化。1994年女書店的開業扮演了知識輸送的橋樑，象徵女性知識社群的連接。同年的「522女人連線反性騷擾大遊行」顯示出有別於以往婦運團體致力於批判父權文化結構、性別文化政治、重建婦女權益的立場，而是強調女性身體自主、解放情慾的觀點。1995年，「國立中央大學性／別研究室」成立，在學術和理論的層次上批判「性別唯一」的分析觀點，及其衍生的偏頗政策、法律與社會氛圍，並反映了近20年來在女性主義理論上的反思。婦運內部的多元聲音呈現出邊緣社群所需展現的容納性，此亦為婦女解放、尊重差異、追求平等的理念。長期以來，臺灣女性沉睡在父權文化的框架之中，隨著歷史的變遷逐步走向自由社會，建構女性主體，實踐社會關懷。各地婦女成長團體貼近婦女平時的生活，透過再學習的場所促使女性主動要求自我成長，增強主體智識（戴月芳，2014）。臺灣婦女的社會地位雖在許多方面有了相當的改善，但仍須努力推動和貫徹婦女解放的理念、行動和訴求以持續追求兩性平權（王雅各，1999）。

女性主義運動除考慮性別、種族與階級的問題，更擴大到整個社會環境、自然生態的永續經營。生態女性主義指出物種主義與性別主義兩者之間有著歷史、社會結構與邏輯上的關聯性，因而尋求兩者的同時解放，乃是社會邁向更平等與進步的

必要之路（紀駿傑，2003）。此因人類僅為生態體系之一環，剝削關係的成因乃人性著魔於控制，而女性與自然便處於父權體制下的雙重宰制關係。故而生態女性主義主張建立一個人與自然以及人際間的和諧關係，其關心所面臨的環境問題，提出具體可行的方案，採取實際的行動付諸實踐，最終的目的是希望以此新的思考方法與生活態度顛覆父權社會剝削的意識形態，從而達到全人類及大自然的解放（林素華、翁榮欽，2004），吳瑪俐的〈秘密花園〉（1999）結合了女性特質與陰性思維，期待以自然場域的藝術儀式轉化兩性對立關係，〈樹梅坑溪環境藝術行動〉（2009）更以生態環境議題創造對話平臺，聯結社會各階層與自然的情感，實踐力行以期達成永續發展的社會。

吳瑪俐雖非臺灣婦運的主要推手，但其創作顯然深受當時政治環境及社會氛圍所影響。在對臺灣婦運發展具概略認知的前提下，本文希望針對吳瑪俐與女性議題有關的作品，援引相關社會政治因素及學術論述觀點，深入探討其歷史脈絡及文本內涵。以下針對吳瑪俐創作中女性主義意涵的轉變，將其藝術歷程分作「初期墾荒關道」、「邁向多元坦途」、「生態永續經營」三階段，首先對其作品形式內容加以描述，再深入分析作品牽涉的議題及女性主義論述，深入詮釋其文本所包括的訊息及意涵。

## 參、初期墾荒關道

吳瑪俐堪稱「跨界」的文化工作者，她作為一個女性藝術家挑戰一個男性主導的藝術機構，她選擇公共講述、藝術的本質，大膽攻擊權力的假設就像變革一樣。她透過作品，一針見血地提出女性在混亂

的政治環境、多元的社會關係裡，所受的宰制與壓迫，蘊含深刻的政治與性別上的批判性。本階段將針對吳瑪俐初期的作品分析探討「性別三連作」、〈比美賓館〉、〈寶島賓館〉、〈墓誌銘〉、〈新莊女人的故事〉五件創作。

## 一、性別三連作

吳瑪俐初期的創作多挪用、再現日常的現成物，其意義在嘲諷、反藝術體制、反省社會的思維取向（王品驊，無日期）。1990年創作的「性別三連作」是幾件和女性經驗有關的物體作品：〈女人〉（1990）一作乃為椅子上掛著胸罩，此因吳瑪俐從椅子的纖細造型聯想到女人的身體，並從座椅聯想到女性的居家性及其地位（洪琳茹，2008），此作暗喻女性的被動性格，為在男性霸權宰制下，不可妄動的固著狀態；另一件作品為以刀子和絨布、項鍊做的〈肖像〉（1990），除呈現出女性「所應是」的家務勞動及典雅妝扮，亦結合了陰柔和陽剛的氣質；而〈看〉（1990）這件作品則以胸罩海綿墊縫成大眼睛，在紅色襯底的金色畫框中瞪視著那些窺視它的人，顛覆傳統男性觀看、女性被看的二元對立。女性主義者視男性藝術家的女性裸體繪畫為一種看不見的專制統治，並試圖去挑戰由歷史所建構的意識形態之視覺再現。在西蘇（Helene Cixous, 1937-）看來，女性的身體是作為一種解構的策略而存在的，因為在父權制社會中，女性被賦予了他者的地位，她們若非處於缺席失語狀態，就是作為客體，按照男性的思維方式和審美標準而建構（轉引自郭乙瑤，2013）。吳瑪俐將她對父權的批判意識包裝在作品中，運用煽動性的現成物去處理性別身分下的體認與感受。這時期的吳瑪俐，作品流露出毫不遮掩的女

性意識批判，藉由柔美精緻的外表包裝，傳達強悍清晰的女性主義圖像（蕭淑文，無日期）。

## 二、比美賓館

1996年的臺北雙年展雖企圖重新打造臺灣認同和主體性，試圖展現解放、進步的色彩，但在性別結構和美學上，卻是完全的保守和落後。該展覽不但參展的女性藝術家非常少，在一個涉及臺灣女性／藝術發展的子題「情慾與權力」裡的參展作品，更充斥著性化和妖魔化的女性身體。該展覽全然展現出臺灣父權家／國體制下，一種狹隘的男性異性戀中心的情色觀念，一種無視女性感受、男性唯我獨尊的視角。吳瑪俐當時便在《中國時報》發表一篇措辭強烈的文章〈1996年臺北雙年展幕後沒有女人味〉，嚴正抗議該展覽中男女不平等的詮釋權和情色暴力美學，以揭露和反省更大、更深層的父權家／國體制和文化的問題（陳香君，無日期）。

〈比美賓館〉便是吳瑪俐對於當年臺北雙年展體現的「女人缺席」和「性化女人圖像」所做的諷刺控訴。她首先退出臺北雙年展，進而自行印製直接影射主辦單位臺北市立美術館的小廣告名片〈比美賓館〉，名片巧妙地運用廣告設計技巧，將文字與圖案作為標誌性參考的視覺元素，紅色字句在黃色背景襯托下視覺效果強烈，驚爆圖像與挑逗文字顯示出鮮明的圖文表徵，達到引人入勝的宣傳效果。吳瑪俐於展覽期間在賓館林立的南京東路、林森北路口等街頭發放那些「休息只要20元」的瑰麗名片，企圖透過此一行動對滿足性慾飢渴的「特種行業」及填充精神需求的「特殊場域」採取批判性的戲謔（洪琳茹，2008）。女性藝術每每受到男性審查體制的漠視，而在傳統藝術史上呈現為

「不存在」的缺席地位，抑或被污名為被虐式的陰性特質，吳瑪俐的作品回應了此一沉痛的課題。

### 三、寶島賓館

女性解放運動的政治議題包括勞動的性別分工、性控制和那凌駕於我們生活之上的權力。女權主義研究女性如何遭受壓制，以及這種情形如何為人所掩飾，並致力於打破這種歷史的封鎖，挖掘這段不斷叫人吃驚的過去（張南星譯，1989）。1998年臺北雙年展「慾望場域」中，吳瑪俐展出的〈寶島賓館〉，主要在探討臺灣性產業的政治經濟學。根據布希亞（Jean Baudrillard, 1929–2007）的「誘惑理論」，性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，是男性用來管理社會資本的一種類型（轉引自朱怡貞，無日期）。吳瑪俐將空間裝置成臺北中山北路／林森北路一帶常見的風月場所，走道兩旁是一間間不知名的暗室，在煽情氛圍的隔間門板上安裝小孔供人窺視，挑動著觀者蠢動的情色慾望。賓館入口處掛著「天下為公」和「為國捐軀」的匾額，盡頭一顆晶亮的豬頭迎面笑著，這是典型的吳瑪俐式揶揄嘲諷，乍看寫實的場景，卻都是意有所指的諷喻（陳香君，無日期）。「天下」代表「世界」，而「公」則意指「男性」，換句話說，世界並非由兩性共享，而是單單為了男人而存在，暗諷著沙文主義的男性霸權（洪琳茹，2008）。

〈寶島賓館〉和展覽場地的人、土地和歷史意涵有十分深刻的連結，乃因臺北市立美術館地處中山北路，是美國駐軍臺灣時臺北最有名的風化區，也是日本殖民者和觀光客流連的溫柔鄉，其情色繁榮與色情流竄的景象和臺灣政治經濟歷史

發展的命脈緊緊相連。早年的職場並未給予女性足夠的職務可供選擇，更遑論兩性平等的薪資待遇，女性往往在生存餬口的壓力下，被迫從事性工作。然而，該地區的性工作者，以她們的身體和勞動參與了臺灣的政治經濟發展，卻也淪為父權家／國的犧牲者。弗賽特（Millicent Garret Fawcett, 1847–1929）把妓女制度形容為「為男人的金錢利益，強迫女人當奴隸的制度。」（轉引自張南星譯，1989）在情色經濟的層面上，男人享受了性工作者的身體和服務，但卻不認可這種工作／者的社會權利（陳香君，無日期）。〈寶島賓館〉藉當年熱門的公娼存廢議題，檢視女人在國家、經濟發展裡所扮演的角色，以及與殖民文化的關聯（朱怡貞，無日期），作品除了檢視二次世界大戰臺灣慰安婦的沉痛歷史，亦反省當時臺灣色情產業的問題（洪琳茹，2008），引領觀者思考社會病態的兩性互動模式。

### 四、墓誌銘

新一代的「婦女解放運動」與前世紀的婦女運動所關切的公共問題性質明顯不同（南方朔，1988）。女性主義不再侷限於社會、政治層面的認同，而將注意力轉移到主體內在的文化、心理層面。1980年代以來，傳統女性主義的性政治主張面對後現代主義對宏大敘述的消解，逐漸被身分政治所取代，以適應當代社會複雜多變的文化環境（黃華，2005）。吳瑪俐1997年的作品〈墓誌銘〉旨在關心二二八事件中女性受害者和遺族的苦難被歷史所遺忘的窘境，她在作品中寫道：「男人的歷史改寫了——暴民可以變成英雄——女人的故事呢？」吳瑪俐應用阮美姝《幽暗角落的泣聲》所節錄的證言與自己的書寫，為二二八女性受害者發聲。作

品中，海浪的潮汐聲是她們輾轉難眠的無盡啜泣，代表著無數於國族衝突下黯啞啞聲的女性受害者，在歷史裡潮起潮落，無論正史或翻修過的新史中，「她們」皆不具歷史角色與位置（江足滿，2004）。莫漢蒂（Manoranjan Mohanty, 1942-）認為在這個所謂的文明世界，婦女事實上為男人施暴的犧牲者，在社會、文化各個領域中，她們都處於附屬地位。「話語」不僅是施展權力的工具，而且也是掌握權力的關鍵，社會將婦女置於相對於男性的「他者」位置，因而，女性話語一直處於相對於主流話語的邊緣位置或被壓制的地位。女性在歷史上遭排斥、忽略，被視為黑暗而沉默的大陸。西蘇指出，陰性詞語總逃脫不掉被扼殺、被抹去的命運，男人是「自我」，女人是「他者」或者根本不存在（轉引自黃華，2005）。吳瑪俐的〈墓誌銘〉嘗試分散父權秩序中的語言，揭發在父權文化裡被視為他者的女性位置。

〈墓誌銘〉口字形的半封閉空間創造出深刻的冥想氛圍，從微觀的生命經驗呈現二二八受害遺族的集體記憶，投射出大環境裡的性別和政治處境。基隆海邊的驚濤駭浪，一方面隱喻女人的憤怒，激發身歷其境者內心對女人歷史的共鳴；另一方面又撫拭著遺族內心的創傷，企盼悲痛不再復返。在此，文字、影像、記憶、場景都成為見證與重建歷史的工具（朱紀蓉、蔡雅純，2004）。作品創造出一個女性受害遺族經歷二二八的嚴肅傷痛空間，以文字的形式抽象呈現，創造出一種歷史的想像距離，透過作品女性受害遺族的創傷經驗被傾聽、被經歷、也被反思了。〈墓誌銘〉避開了對於暴力事件的重現，以海浪重複拍打的畫面和聲音一次次迴旋沖刷著二二八受害遺族以及參觀群眾（陳香君，無日期），不但撫慰刻骨傷痛、紓解銘

心記憶，亦強力侵擾觀者的思緒，令其覺醒，重新思考自身的歷史定位。〈墓誌銘〉儼然是一種拯救生命的藝術創作，在作品中首先得到拯救的是創作者自己的生命，其中詩意的湧現、召喚的情感以及撫慰的魔力，觸動、嘉惠具有相似經驗的人們。

## 五、新莊女人的故事

由於女性主義者注意到一味強調女性的生物本質，只是被限制在社會文化的表象打轉，所以作品轉而關切文化中的女性身影（黃心怡，2006），其提出「個人的就是政治的」口號，體現政治應包括所有涉及權力運作領域的思考，從個人的私生活經歷出發，以揭示性別歧視在社會文化的根源（黃華，2005）。吳瑪俐轉變其藝術創作的思考脈絡，從個人表現性思維轉而朝向強調藝術的社會性，一種從集體創作中反映關懷社會議題的行為模式已然成為吳瑪俐主要的創作形式。藝術創作的主體，從藝術家自身慢慢擴及至社會各個層面與社群，並思考藝術家與社會的關係，甚至轉化為積極的社會／文化行動，主張經由實踐「對話」的過程，建構出一個公共關係與社群結構（呂佩怡，2012）。而此與臺灣婦運理念中著重女性勞工就業的實踐有所關聯，吳瑪俐藉由訪談實察，讓社會瞭解、關注婦女職場的困境。

1997年底，吳瑪俐因張元茜所策劃「盆邊主人」展覽的機緣，藉此訪問、瞭解到新莊從事紡織業的女性在承接家庭以及紡織業榮枯時的生命經驗，女性在父權社會與資本主義的雙重剝削下，肩負持家與養家的重擔，針線勞動中淚水與汗水如縫布機的聲響持續迴盪交織著（洪琳茹，2008）。誠如里奇（Adrienne Rich, 1929-2012）認為，只有透過分享私人、甚至痛苦的經驗，女人的聲音才能獲得權威，只



有那種被排除在對世界的集體描述之外的痛苦經驗方能暗示女人經驗的特殊性（轉引自 Clough, 1994）。吳瑪俐的〈新莊女人的故事〉運用口述歷史的方法，將那些女性的生命奮鬥過程以及父權家／國體制的現實，以文字的形式繡在紫色的布上，變成細緻的布花。這些布花貼滿一個黑暗沉靜的半封閉空間牆壁，形成一個充滿紡織女工生命史的場域。空間裡設置一塊白色的布幕，螢幕中不斷重覆的投射縫衣針車縫製衣服時移動的影像，偶爾出現幾句訪談的內容及深沉的縫車聲，讓觀者籠罩於縫衣廠紛擾雜亂的氛圍中。吳瑪俐用隱約、間接的藝術手法，企圖喚起人們對沒有歷史發言權族群的重視（朱紀蓉、蔡雅純，2004），希望去表達女性主體性乃是目前女性主義實踐「做為女性而發言」的政治工具，強調具有共同壓迫形式的特定女性團體的發言，讓我們認識到女性經驗並非固有，而是由權力關係所決定。

波娃（Simone de Beauvoir, 1908–1986）說：「女人被剝削——她們讓自己被剝削——名義上是為了愛」（轉引自婦女新知編譯組譯，2001）。米列（Kate Millet, 1934–2017）更表示，性革命所要完成的任務是掀開籠罩在家庭之上「犧牲奉獻」的障幕，暴露出家庭其實只是父權體制下一個歷史特定的制度而已（轉引自 Clough, 1994）。吳瑪俐在〈新莊女人的故事〉訪談中發覺，新莊每一個女人的生活經歷都有一些相似的情節，即因配偶的失業而擔負起養家活口的重任，終其一身都在織布工廠從事縫製衣服的工作。她們各自的家庭問題及內心的苦楚似乎存在著類似的情形，儼然為一個生命相似體。〈新莊女人的故事〉在創作中最大的突破，在於書寫移民臺北的勞工階級女性生命經驗上的嘗試，其注意到從屬階級能夠

發聲的可能性（陳香君，無日期）。女性主義者視家庭為囚縛、壓迫女性的場所，伴隨法律、經濟、意識形態的結構，女性不斷屈從於男性和子女的意願和利益，由「無自我性」的規範所接管（Weedon, 1987）。吳瑪俐認為「女人生活中的小故事其實是聯繫著外在環境的大歷史」，她從一個微觀的角度去閱讀到宏觀視野的東西，不但貼近我們的生命經驗，後座力亦強，且最終將會撞擊到社會結構層面的問題（轉引自朱紀蓉、蔡雅純，2004）。

## 肆、邁向多元坦途

「什麼是『身為一個女人』？我們的女性與性慾是如何被定義的？而女性與性慾又該如何重新定義？」是當代女性主義所關注的問題。女性在父權體制的社會結構下成長，接受既有的性別秩序，並且按照社會對女性的規範來扮演女性的角色。換言之，女性形象是一種父權文化的虛構，女性特質乃來自社會化的結果，它誕生在男性想像的世界觀中（Weedon, 1987），女性的身體不僅是一種社會建構，更是確實主動促成社會中可以被想像和實踐的事務（Beasley, 2005）。傅柯（Michel Foucault, 1926–1984）在《認知的意識》（*La volonté de savoir*）中點明：「如果我們想通過一種不同的性經驗機制的策略性翻轉，利用身體、快感、知識的多樣性及其反抗的可能性來反對權力的控制，那麼……反對性經驗機制的支點不應該是性慾，而是各種身體的快感。」他從揭示一個能夠繁殖話語的被慾望化的虛構身體，轉移到一個充滿快感的、實在的身體（轉引自黃華，2005）。吳瑪俐在2004年進行的「從你的皮膚甦醒」計畫，從字面上顯然鼓勵女性從身體各部分的性

慾快感探索自我的獨特性，促使社會正視主體的多樣性，顛覆父權社會想像虛構下的女性定義。

吳瑪俐關切女性生命歷程與藝術創作，她與臺北市婦女新知協會玩布工作坊合作進行「從你的皮膚甦醒」計畫，採用布料、針織、毛線等與女性密切相關的媒材創作以突顯女性特質，嘗試走入社區藝術策展與草根社群進行對話。（陳小凌，無日期）。她希望藉由創作過程引導工作坊成員各種可能的私密對話，並體現出女人文化的多元面貌，引領大家共同探索自我的存在與生命的內涵（陳香君，無日期）。吳瑪俐把布做為一個身體皮膚的隱喻，希望婦女透過布這層皮膚，去反省自己的處境、生命的狀態，藉由群體的互動發展出自己獨特的作品。對吳瑪俐而言，整個歷程創造出互為主體關係的作品（吳瑪俐，無日期 a），鼓勵女性視自己為人，具有發展一切潛能的權利，拒絕傳統上男人強加在自己身上的種種限制，此為女權運動對女性尊嚴的貢獻，這種觀念對女性而言無疑是具有革命性的（張南星譯，1989）。本階段將針對吳瑪俐「從你的皮膚甦醒」計畫中的〈心靈被單〉（2004）、〈裙子底下的劇場〉（2004）、〈皇后的新衣〉（2004）三件社群作品加以探討。

### 一、心靈被單

吳瑪俐的〈心靈被單〉想法主要來自「愛滋被單」的啟發，經過巧思與設計，布料轉化為思緒的投射素材，訴說著自己的生活經歷與心境體驗，每條被單都是一個生命的故事。在〈心靈被單〉覺察與分享的過程中，幫助許多成員看到自己當下內在的深層渴望，經由自我反省，將自身意義觀點轉化，重新建構自己（吳瑪俐，2004），感受藝術那不可思議的力量。自

個人生活／生命經驗出發的創作歷程，滿溢強大包容力的集體合作模式體現了「個人的即政治的」美學（陳香君，無日期）。吳瑪俐藉由儀式化的藝術集體治療方式，將成員久遭禁錮的心靈與創傷經驗解放出來，透過創作傳達生命經驗的內心思緒，喚醒紮根於潛意識中的深層信念（洪琳茹，2008）。〈心靈被單〉最後呈現出來的是一件大家共同付出心力和勞力縫製的火紅心形床／被，它散播出愛的能量，有著安撫人心的魔力。毛茸茸的火紅心形床／被，表面的圖像似乎是一顆破碎的心，但開展後卻是一對翱翔的翅膀或提供遮蔽的羽翼。在此，〈心靈被單〉並無同性戀者遭社會歧視所背負的憤怒和沉重，而是受創心靈修復後的舒爽與溫暖。

「強迫性的異性戀」是女同性戀反對的主要目標，乃因「異性戀」獨霸兩性間的關係，並形成對女性從生理到意識上的箝制，而要打破「強迫性的異性戀」就必須加強女性之間的團結和交流。維蒂（Monique Wittig, 1935–2003）認為，由於女同性戀社群的存在，將摧毀把女人視為「自然群體」這一人為製造的社會事實。女同性戀社群實際上揭示出，將女人作為客體與男人區分開來是一種政治的產物，並表明我們是被意識形態重新建構為一個「自然群體」。維蒂表明，「女人」是一個被定義的概念，不僅不存在「女人」這樣一種自然群體（女同性戀者就是活的證據），而且作為個人，我們對「女人」提出質疑，對我們來說，「它僅僅是一個神話」。從歷史上對女同性戀的忽視和歪曲看來，里奇認為建構女同性戀的歷史，將其作為婦女獲取知識和力量的一種源泉，將使每一個女人從中受益（轉引自黃華，2005）。

## 二、裙子底下的劇場

「女人話」奠基於女性身體和性慾基礎，伊瑞格瑞（Luce Irigaray, 1930-）將觸覺的多元性作為「女人話」的風格，抗拒所有牢固的形式、形象、思想和概念，是種能夠摧毀「真理」的聲音，以打破菲勒斯（phallus）中心話語的統治。身體話語之所以被視為具有強大號召力的動員工具，乃因它一方面說出了婦女渴望性快感的慾望，另一方面它亦說出婦女含混不清的恐懼。伊瑞格瑞首先使歷史中被遮蔽的女性身體、性器官現形，讓它進入再現的場景。她說：「女人的快感主要來自觸摸而不是觀看，但當她進入一種支配性的觀看機制，卻再次表明她是被動的：她將是一種美的對象。她的身體因而被色情化和妓女化，在展覽和羞澀之間進行雙重運動，以激發「主體」的本能；但她的性器官再現了無可觀賭所帶來的恐怖（轉引自黃華，2005）。傳統的婦女角色造成了女性在身體上，或至少在心理上受到相當限制。為了貞操，女性「必須裝笨並且裝得對性不感興趣」（Posner, 1992）。我們的教育命令我們壓抑，自我中個體化與社會強制性之間的衝突，產生許多自我的基本焦慮（朱侃如譯，1999），疑懼與焦慮則在意識下潛伏。

巴特（Roland Barthes, 1915-1980）在研究前衛派作品文本中的革命性潛力時，發現一種絕佳的表達方式——「文本實體」即我們的「情慾身體」（轉引自Isaak, 1996）。吳瑪俐所帶領的〈裙子底下的劇場〉以上野千鶴子所寫的同名書為閱讀範本，透過製作內衣褲，探討女性的身體、親密關係。在許多對於保守婦女而言算是逾舉的狂野行動中，帶來許多的歡樂，開啟對於女人身體情慾的探討和想像，屬於一種充滿愉悅、狂放不羈、性慾旺盛的女

性主義。在重新主張女性價值的鬥爭中，那取自潛意識的女性書寫乃是產生改變的主要場域。個人的主體性在每次說話時便在語言中被構成，是潛意識的材料——被壓抑意義的場域，是由女性解放運動發展起來的意識覺醒之實踐。「那些被經驗為個人失敗的一切以及和社會的衝突、矛盾，乃是在類似的社會位置上的許多女性所共有。」這個發現導致個人經驗的重寫（Weedon, 1987），女性將突破傳統禁慾的窠臼，不再羞於表達強烈的慾求，勇於展現內心的情慾渴望，活出自在恣意的愉悅人生。

## 三、皇后的新衣

由於身分政治能夠更好地解決女性主義內部的「差異性」問題，故而逐漸取代女性主義傳統的性政治主張。隨著種族、階級、國家等因素的加入，女性主義理論不僅彌補了先前的理論盲點，而且能夠向著差異性、多元化的方向繼續發展。身體寫作的發展超越了性別的界線印證了這一點，成為一種帶有濃厚個人色彩的寫作形式（黃華，2005）。吳瑪俐所帶領的〈皇后的新衣〉踩街活動以《國王的新衣》故事為藍本，從衣服的製作創造展現自我身分認同的可能。里奇說：「改變自己，去男性敘述，言說著不同的聲音、語言、姿態、行動的運動，我們自身必須改變」（轉引自Kaplan, 1994）。吳瑪俐認為，藝術不應只侷限在所謂的作品或展覽上，其可成為一種日常生活的態度，重新思索未來的可能性（賴佳翎，2013）。〈皇后的新衣〉製作過程中，姊妹們在無數的對話、交流中，彼此的生命經驗差異自然顯現，且因為瞭解彼此的生命狀態，漸漸學習設身處地為他人著想、關懷彼此、建立互信（吳瑪俐，2004），不但感動著參與者，

也感染了創作者。吳瑪俐藉由群體的互動幫助女性建立自尊心，強調個人的價值、處理壓力、扮演不同的角色……，成功協助婦女的反抗並重獲自尊。在過程中，女性用自己的眼睛去檢視，拒絕被男性眼光所定義；嘗試說出兒時被性侵害，抑藏記憶深處的可恥秘密；為被視為不成問題的事件，如同性戀厭憎症、被毆婦女等發聲。透過分享與同理的過程，成員與經驗類似者結盟，爭取權力與自治，並在獨立自主與協同互助間取得平衡（羅勒譯，1992），在此社群藝術已然成為吳瑪俐藝術實踐的主軸。

巴特和克莉絲提娃（Julia Kristeva, 1941-）認為笑聲是一種性慾的放縱、多樣化的歡愉、享受性高潮的身體；佛洛伊德（Sigmund Freud, 1856-1939）則分析了因俏皮話和語言戲作而起的笑聲所具有的解放潛力，真理權威的自我幻滅使女人的舞臺平等化，得以在無權威控制的新領域中表演。女性藉由戲劇、笑聲享受歡愉，解除「語言的牢籠」，如同巴特斬釘截鐵地說過：「當一種定律無法被打破時，就只好被嘲弄」。當女人致力於以笑做為一種解放的策略後，佛洛伊德預期許多當代的理論都可以和女性主義有關享樂的樂觀主義連結在一起，特別是身體感官或情慾的歡愉（轉引自 Isaak, 1996）。笑聲或歡愉也許可作為一種催化劑，瓦解或顛覆既有的再現或社會結構。歡笑可以讓人自保守獨斷、宗教狂熱、學問賣弄、恐懼脅迫、教條主義、天真幻覺、單一意義、單一層次及感傷中淨化。嘉年華更提供了從規範的現實中既定秩序的暫時解放，它標示著一切身分、階級、特權、常規、約束和禁令都暫時無效（Bakhtin, 1968）。〈皇后的新衣〉以戲作的幽默反抗不友善的環境，嘲弄過往的男性獨大傳統，反串《國

王的新衣》的故事橋段，揭穿父系霸權的虛假話語，以女性狂放歡笑的姿態站上歷史舞臺，它不僅意味自我確認的榮耀，同時也意味享樂原則的勝利，是極具革命性的有效手段。

「從你的皮膚甦醒」計畫成果展不僅使婦女在社會上的能見度增加，跟社會也開始有了不同的互動關係，她們不再只是一群默默無名的家庭主婦，在觀眾的讚嘆聲中，玩布姊妹們獲得更多的自信，她們活得愈來愈精彩、愈來愈美麗，而這種自我價值感的建立，間接也改善了個人的家庭關係。玩布這軟性媒介將兩性平權的理念，不著痕跡的帶給基層的女性，參與者在織縫中微細的反思和改變落實女性主義的精神，讓臺灣婦運發展看到新的可能性。吳瑪俐的社群藝術讓藝術與公眾生活密切連結，形成新的美學觀，拓展我們對於藝術既定的狹窄認知。簡偉斯後續完成的《玩布的姊妹》影片，更將藝術幫助個人成長的理念帶到各地，讓原本與藝術關係遙遠的個體生命，因為藝術而連結，進而得到鼓勵，開展新的生命旅程（吳瑪俐，2004）。

## 伍、生態永續經營

依照時序而來的定位失效，相當程度反映出女性主義發展的困境，吳瑪俐思考著社會批判性的藝術究竟存在著什麼侷限性？她察覺近年臺灣社會結構已逐漸轉變，若僅一味攻訐而無積極的實踐，到最後只會變成一種自我虛無化的嘲弄，且這裡面包含著很微妙的資本主義操作模式，藝術創作在某種程度上只是把這個議題消費一下而已。而當主流觀念受到質疑，其實暗示一種多樣化思維的來臨（黃心怡，2006）。在這樣的起點上，吳瑪俐開始從

一個藝術家，朝向社會環境行動者滑移。這幾年與不同社群、在不同地方、不同實踐經驗裡，吳瑪俐不斷反思：藝術到底可以把大家帶到哪裡去？近年來，她不太以藝術家形象現身，更像是個公共知識分子，一個運動與事件的推動者，但這並未意味著她放棄了藝術，而是將藝術加以延伸。吳瑪俐邀請大家一起來想像、論辯臺灣未來的可能性，並提出具省思性與社會實踐性的方案（陳小凌，無日期）。本階段將針對吳瑪俐的〈秘密花園〉、〈樹梅坑溪環境藝術行動〉進行作品分析。

## 一、秘密花園

女性主義除了肯定自身的女性特質外，在面對父權社會的架構逐漸生成另一種語言（黃心怡，2006），例如女性藝術作品當中常出現有如洞口造型的「心核」意象，就被認定與女性的身體構造有關（吳瑪俐，1998），其意謂著對生命原初的渴望。自從精神分析學派把陰莖發展成具有象徵意義的陽具，陽具之可見與陰道不可見的差異，致使女性的欠缺成了定局。艾瑞格瑞發現通過精神分析所呈現的世界是男性的世界，女人只是男性眼中「被閹割」的男人。伊底帕斯情節（Oedipus complex）充滿了男性一廂情願的投射，女人被描述成「匱乏」，在陰莖羨慕的心理作用下，女兒從與母親的緊密關係中被割裂放逐。精神分析建立在男性中心的「陽具敘述」上，是一種單一性別的文化，女人作為「他者」，只能依照男性中心的差異位置被定義，甚至有時得出的是否定式的定義（轉引自黃華，2005）。然而「匱乏」透過反轉正負定義，在哲學與政治之外，加上藝術，便能改造兩性關係轉化現實（Agacinski, 2001）。吳瑪俐 1999 年的作品〈秘密花園〉洞穴

造型及陰性孔道的意象可視為非常典型陰性思維的一個作品（吳瑪俐，無日期 a），女性藝術家以大自然的萬象為儀式場域，將自身置於自然界的儀式化現場，轉化大自然的能源為個人藝術創作的觸媒（吳瑪俐，2000）。在一片荒煙蔓草中，乍見地下潛藏著一個充滿生機的花園，讓人感到十分驚喜。吳瑪俐並沒有大力開墾／破壞那片土地，只是順著地勢挖出一個地道，便創造出一個沁涼的空間，讓人立即感受到自然的舒爽和奇妙。

自柏拉圖（Plato, 429–347BC）以來，西方思想和哲學建構男女性別二元制的傳統觀念，男人被定位為文化，女性被歸類於自然的社會處境（張蕊君，2010），普勒姆伍德（Val Plumwood, 1939–2008）批評此一連結隱含女性是次等、低下的貶損，因諸多壓制性結構支持並強化了彼此的壓迫關係，生態女性主義聚焦於對自然與女性同被壓迫的現狀，主張關懷自然生態以及非人類物種等被壓迫的議題（轉引自紀駿傑，2003），以達到自然與人類的共同解放。在臺灣這片土地上，到處都是父權家／國濫墾濫伐的痕跡，相形之下，〈秘密花園〉創造了一種奇蹟，一種不一樣的空間、感受和力量。對於吳瑪俐而言，這種隱藏的「祕境」，便是她作為一個女人所打造的臺灣父權家／國價值之外的異世界（陳香君，無日期）。整件作品回應當地環境自然的材質，表述著人跟環境之間相互尊重、互為主體的概念，即陰性思維不主張競爭，而是強調夥伴關係的和平共處，在此，吳瑪俐找到一個屬於女性的敘述方式（吳瑪俐，無日期 a）。吳瑪俐的藝術自此不再以悲憤、受欺壓的角色出發，亦非傳統女性主義的兩性對立，而是積極肯定自我的能力，為周遭環境付出心力，關心自然生態的維護，即生態女

性主義所強調，拆解所有的宰制關係，追求人類與自然的永續共存（林素華、翁榮欽，2004）。

女性由於長期以來受到父權體制的壓迫，在社會制度性安排與性別社會化的影響下，相較於男性與自然更為緊密的連結，為翻轉人類社會視自然為低下，及改變父權社會對女性陰柔氣質的壓迫，去除那些合理化性別、族群、階級的支配邏輯，有利於去除所有形式的宰制意識（紀駿傑，2003）。走過婦運漫漫長路，吳瑪俐20年來經歷了漫長而不間斷的思考和學習，在其生命沉澱之中，從〈秘密花園〉開始，便確立了她的方向。她想要提供的是一種超越兩極對立的思考，相信生命在單純的信念上，經由良性的互動，可為彼此創造一個舒適的空間。後續的創作中，吳瑪俐都嘗試在陽性社會帶入「陰性思維」，「陰性」承認他者的差異，進而容許不同的表達，西蘇更將這種開放的文本性質發展成「文本的歡愉」，建立在兩性對等的互動關係之中。吳瑪俐的「陰性思維」具有強烈的延展性和發展潛力，得以散發更多的能量，刺激更多人去實現他們的夢想（陳香君，無日期），觀者在與她的藝術互動中，改變、翻轉了看待世界的方式。整體而言，以哲學來為婦女解放尋覓論據，目的在於促進婦運，將身體看作是差異問題更具普遍哲學意義上的隱喻，然而，對女性主義而言，強調特殊性是重要的，因為將女性身體作為差異代表的喻指，允許後結構主義思想家繞過性別差異問題（黃華，2005）。文化取向的女性主義哲學欲解放的，不單是生理學意義上的「女性」，透過婦女解放，他們所希求的是開發人類久被壓抑漠視的陰柔氣質，以導正人類文化的偏差病變，建構一個完全滿足人類愉悅需求的新世界，以達成全體人類的總解放（蔡美麗，1988）。

## 二、樹梅坑溪環境藝術行動

由於人類與大自然的拉鋸愈來愈緊張，吳瑪俐反思在快速的空間發展歷程中，土地破碎化、人與環境切割的生活對於城市化所伴隨的問題，她認為應透過藝術行動讓社會實踐推動改變（環境藝術，無日期），所以她建立學習社群邀請民眾以人為思考中心，致力於以藝術探討環境、社區、社會等議題，建立藝術家與在地互為主體的創造關係。吳瑪俐提出「以水連結破碎的土地」之想像，藉生命不可或缺的「水」元素，跨越邊界、連結彼此，召喚民眾關注我們生活的土地，從而建構具生態觀的都市村落（臺新銀行文化藝術基金會，無日期），希冀透過環境藝術行動突破現實尋求改變，成為生態永續發展的對話、實驗和行動平臺（吳瑪俐及竹圍工作室 | 樹梅坑溪環境藝術行動，2013）。吳瑪俐的環境藝術行動可說是生態女性主義的回應與轉化，都市發展的氣候變遷所帶來的挑戰促使她思考，面對巨大的生態環境問題，如何紮實的回到日常個人生活的實踐。〈人在江湖——淡水河溯河行動〉（2006）及〈樹梅坑溪環境藝術行動〉把人帶近河川，讓人面對環境的真實處境，透過身體感知，重新認識河流以及我們生活的所在。

樹梅坑溪源自大屯山系，早年因溪畔長滿樹梅樹而得名，但隨著樹梅樹大量遭到砍伐，樹梅坑溪遂而遭受居民忽視，成為一條不知名的排水溝。樹梅坑溪時而像一條臭水溝隱沒於柏油或水泥路下，時而又以遭受污染的野溪樣貌浮現（王若璇，2012），它雖串聯人與空間，人們卻不太意識到它的存在。樹梅坑溪的地景變化隱喻著城市的變遷，它被生活在這塊土地上的居民活動所書寫，成了檢視生活最好的象徵和隱喻。在此，正如吳瑪俐所言：「所

有環境問題背後其實是文化問題。」短短十公里的樹梅坑溪正是臺灣以經濟發展為主軸的前提下，人們對待自然的縮影。吳瑪俐在積累過去對溪流的互動經驗與想像後，透過〈樹梅坑溪環境藝術行動〉的實地踏查，揭示河川在上中下游所面臨的問題根源，乃因人類慾望的貪婪、地方不當的開發，導致自然環境及生活品質逐漸下降，一種人與自然之間不適、不合與不堪之關係，透過環境藝術行動被看見與被指認（呂佩怡，2012）。

〈樹梅坑溪環境藝術行動〉透過聚會形式，以竹圍當地所摘種的時令蔬果為食材分享在地食物，建立人與人、人與大自然之關係，成為改善在地環境的新契機。吳瑪俐透過聚會對話的方式建構共同的歸屬感，將藝術作為介入社會、改造現狀的手段，提出具省思性與社會實踐性的方案，進而形塑社區居民共通的感知經驗與文化生活（賴佳翎，2013），它不僅是時間軸上的縱向延長，更是地理範圍上的橫向擴大。吳瑪俐以藝術擾動、提升居民的環境意識，串連專家、居民與土地的情感，共同合作建立一種創意的環境美學，引發對於周遭生活環境更多的關注（環境藝術，無日期）。此乃修復性生態藝術的實踐，在此環境藝術行動做為一個開放的平臺，聯結不同領域者腦力激盪，共同齊心戮力對應環境議題。藝術所開拓的自由、自然與開放的氛圍，讓對話交流成為可能，進而帶來改變的契機（呂佩怡，2012），透過眼前美好社區環境的想像和描述，探討營造未來生態城市之可能。

生態女性主義主張人類宰制自然如同男性宰制女性（林素華、翁榮欽，2004），吳瑪俐透過藝術學習和行動實踐，讓人類親身體驗自然的寶貴，轉換思維以行動開啟人們對於文化自然共榮與多元性別共好的想像，與多樣化的參與者一

起重新勾勒理想的生活藍圖（環境藝術，無日期），以達到人類與自然和諧共融的理想。此即布希歐（Nicolas Bourriaud, 1965-）所提出的「關係美學」，鼓勵「藝術造福社會，人人都是藝術家，藝術存在日常生活中」，不僅強調「社區即共生」之歸屬感，也藉由不安與不適感產生的關係「問題化」使議題敏感化。吳瑪俐藉由藝術的進駐，為社會帶來活潑的能量，她做為一個脈絡的提供者，將藝術作品視為論述交流與協商過程之所在，並視藝術具溝通本質，以聆聽、對話做為藝術核心，將藝術作為反思和觀想的媒介，成為改變生活的實質工具。吳瑪俐以生態環境問題做為公共議題，以藝術行動創造對話的平臺，帶動重新思考現狀與變革之可能，在行動實踐中悄悄引燃思考現狀與產生質變之契機，實為結合「關係」、「參與」、「對話」之社會藝術實踐（轉引自呂佩怡，2012）。

## 陸、結論

吳瑪俐初期的作品旨在探索女性與家國關係，反諷傳統社會女性所應是的角色及姿態，亦反映著女人集體的歷史。她挪用現成物突顯女性於父權社會傳統教條下的刻板印象與受控物化的處境，其突兀鮮明、簡潔直白的創作風格，常於瞬間攫獲觀者的目光，令觀者反思女性在父權社會下的困窘地位，以女性主義藝術開拓社會意識的覺醒。隨著時代變遷，1980年代女性藝術轉而關切文化中女性的意象，因女性主義雖已被廣泛接受，但一味強調女性的生物本質，論述將侷限於社會文化表象。吳瑪俐意識到自身藝術的關注為一種精緻的語言，意識囿於性別、社會批判的二元對立，她一方面想要推翻藝術史中的強大聖像，另一方面又要重塑久遭扭曲的

女性形象，於是她將藝術的焦點放在「過程」，讓社群成員在互為主體的對話關係中成為「發言主體」，而此乃源自女性主義的啟發，因婦女的改變本身就是藝術的實踐過程（吳瑪俐，無日期 b）。

千禧年吳瑪俐開始投入社群藝術，與婦運團體合作進行「從你的皮膚甦醒」計畫，透過布與織縫來探討女性的生命歷程。在社群藝術中，成員敞開心胸、卸下心房分享私密生活經驗，在彼此同理、包容、關懷的互動中，凝聚群體共識，共同製作超越個人的集體創作，其間滋長的姊妹情誼，所帶來的力量足以反抗壓迫、支配與剝削，改寫慾望、權力與論述之間的關係（Clough, 1994）。吳瑪俐走向以社群為主體的創作模式，扮演一個提供創造因子和容器的參與者，讓各種可能性因而孕育、生成。每個參與者都在交流、激盪的過程中，被重塑成一個嶄新的、省思的、獨創的主體（吳瑪俐，無日期 b），大家有如蛻除老皮般，獲得滋潤和新生，積累出西蘇所謂「付出但不犧牲」的「陰性經濟」，閱讀／傾聽／書寫「她者」，而非只顧到「自我同一」的邏輯（轉引自江足滿，2004）。〈心靈被單〉、〈裙子底下的劇場〉、〈皇后的新衣〉用女性的身體和獨特的性體驗創造出一種新的創作形式，以一種主動積極、張揚自身的叛逆形象，打破了傳統女性氣質，使女性擁有了自己的聲音和表達方式，尋求圓滿驅力的藝術創作得以實踐，讓女性藉由藝術邁向多元發展。

1999 年的作品〈秘密花園〉對吳瑪俐創作路徑的開拓是一個重要的轉捩點，她打造一個人們不僅可以避開酷暑日曬，還能置身颯爽花園的藝術場域，參與者在共享空間中可自在交流，讓彼此生命共通連結，感受怡然自得的愜意。〈秘密花園〉不但減緩了政治層面的張力，也進入了在

地文化，讓人們體驗到「藝術」成為「禮物」的可能性，其創作在不著痕跡的批判中，改變了人事物間的關係（王品驊，無日期）。〈樹梅坑溪環境藝術行動〉則透過居民身體參與的親身感知，讓「人與河川關係」被看見，繼而透過不同個體間的對話與跨領域合作，讓「河川問題」現形，基於「環境的背後其實是文化問題」的理念展現「樹梅坑溪正是臺灣社會的縮影」，揭露「臺灣社會文化裡的問題」，並鼓勵民眾一起合作動手改變現狀。〈樹梅坑溪環境藝術行動〉以水連結破碎的土地，以生態女性主義藝術之開放性聯結專業人士及在地居民，讓環境藝術行動成為改變的力量。吳瑪俐整合藝術介入、文化行動、跨領域對話及研究、生態城市、想像力量、社區再造等議題的關注，讓「關係」、「參與」、「對話」等與社會結合之藝術實踐持續至今（呂佩怡，2012），此為新型態公共藝術理念的實踐，更是生態女性主義回歸自然的永續經營。

吳瑪俐的藝術受社會歷史所驅動，持續不斷的使命感使她從社會的變遷中脫穎而出，她的女性主義藝術不但包含了藝術上的策略，也涵蓋了政治性的反思和介入行動，社群計畫更讓吳瑪俐看到藝術雕塑、改造社會的可能性（吳瑪俐，無日期 a）。值得注意的是，「女性主義」這個術語在歷史上已經逐漸擔負起了很多原本不應該有的內涵，甚至是否定和負面的印象，彷彿女性主義的責任就是推翻男性統治，故而其提出的學說自然也是偏激的，人們還沒有閱讀或接觸就形成一種先入為主的錯覺。因此，被稱作「女性主義者」容易引起不必要的誤會，更容易激發男性的偏見和誤解，所以人們自然會迴避這一稱呼發生聯繫（劉岩，2010）。然而眾所周知，社會運動若採取溫和理性的形式，其所招致的反應回饋絕對沒有激烈抗爭來得立



竿見影，亦無法獲得政府當局的重視。激烈令人不快的手法往往成為博得新聞版面及社會重視必要又無奈的階段性手段。尤以婦女運動一路走來，為爭取兩性平權、引發大眾關注，常採取強烈偏激的手段進行抗爭，甚而激起享有既得利益男性的反感。其面對父系霸權隨之而來的反擊及打壓可想而知，此亦無怪乎泰半女性藝術家面對女性主義的地位界定採取否認或不予苟同的姿態。然而，此乃弱勢族群爭取權力必經的歷史過程，無須刻意迴避或加以排斥，且今日藝術所涉及範疇已呈現跨領域的多元局面，只要與社會關注議題有所聯結的創作，其界線早已模糊難辨。吳瑪俐將藝術創作帶入社群及社區，結合群體生活經驗跨階層的連結生態環境保護，使公共行動藝術散播於社會生活之中，更讓人們體悟性別與自然的剝削並無二致，若人們能同理關懷、尊重每一個個體及環境，改變傳統的對立及階級思維模式，則將可營造更加和諧共榮的世界。

## 參考文獻

- 王若璇（2012）。照見日常的藝術體驗：樹梅坑溪環境藝術行動。取自 [https://mag.ncafrog.org.tw/article\\_detail.html?id=297ef722723767c201723adcba30004](https://mag.ncafrog.org.tw/article_detail.html?id=297ef722723767c201723adcba30004)
- 王品驊（無日期）。誰是發言主體？吳瑪俐訪談紀要。取自 <https://www.kmfa.gov.tw/FileDownload/Journals/20170721181904891541418.pdf>
- 王雅各（1999）。臺灣婦女解放運動史。臺北市：巨流。
- 江足滿（2004）。「陰性書寫／圖像」之比較文學論述：西蘇與臺灣女性文學、藝術家的對話（未出版之博士論文）。輔仁大學，新北市。
- 朱侃如（譯）（1999）。榮格心靈地圖（原作者：M. Stein）。臺北縣：立緒文化。（原著出版年：1998）
- 朱怡貞（無日期）。陰柔美學——淺介 90 年代臺灣女性裝置藝術。取自 [http://www.itpark.com.tw/artist/critical\\_data/310/978/204](http://www.itpark.com.tw/artist/critical_data/310/978/204)
- 朱紀蓉、蔡雅純（2004）。正言時代：臺灣當代視覺文化。臺北市：臺北市立美術館。
- 呂佩怡（2012）。讓不可見可見——《樹梅坑溪環境藝術行動》之力量所在。典藏今藝術，237，126-129。
- 吳瑪俐（無日期 a）。以藝術之名：藝術家訪談吳瑪俐。取自 [http://www.itpark.com.tw/artist/essays\\_data/13/670/42](http://www.itpark.com.tw/artist/essays_data/13/670/42)
- 吳瑪俐（無日期 b）。解放藝術，催生新美學。取自 [http://www.itpark.com.tw/artist/essays\\_data/13/369/42](http://www.itpark.com.tw/artist/essays_data/13/369/42)
- 吳瑪俐（1998）。洞裡玄機——從圖象、材料與身體看女性作品。載於林珮淳（主編），女／藝／論——臺灣女性藝術文化現象（197-210 頁）。臺北市：女書文化。
- 吳瑪俐（2000）。因為天空。藝術家，304，144。
- 吳瑪俐（2004）。玩布啟示錄。典藏今藝術，146，146-149。
- 吳瑪俐及竹圍工作室 | 樹梅坑溪環境藝術行動（2013）。取自 <http://bambooculture.com/media/3012>
- 林素華、翁榮欽（2004 年 10 月）。生態女性主義對臺灣推動環保運動之影響。2004 臺灣環境資源永續發展研討會——人文與科技之融合，朝陽科技大學，臺北市。
- 南方朔（1988）。從「第二性」到「性的結束」——「後女性主義」思想論。載於子宛玉（主編），風起雲湧的女性主義批評〔臺灣篇〕（3-29 頁）。臺北市：谷風。
- 洪琳茹（2008）。論吳瑪俐藝術作品——從一九八五年至二〇〇二年（未出版之碩士論文）。國立臺灣藝術大學，新北市。
- 紀駿傑（2003）。生態女性主義：連結性別壓迫與物種壓迫的女性主義觀點。女學

- 學誌：婦女與性別研究，16，295-321。  
doi:10.6255/JWGS.2003.16.295
- 郭乙瑤（2013）。性別差異的詩意書寫：埃萊娜·西蘇理論研究。北京：北京師範大學出版社。
- 陳小凌（無日期）。吳瑪俐犀利藝術 臺北明天是個湖？取自 [http://www.itpark.com.tw/artist/critical\\_data/13/371/42](http://www.itpark.com.tw/artist/critical_data/13/371/42)
- 陳香君（無日期）。吳瑪俐：我的皮膚就是我的家／國。取自 [http://www.itpark.com.tw/people/essays\\_data/168/188](http://www.itpark.com.tw/people/essays_data/168/188)
- 陳瓊花（2012）。藝術、性別與教育：六位女性播種者的生命圖像。臺北市：三民。
- 婦女新知編譯組（譯）（2001）。拒絕做第二性的女人：西蒙·波娃訪問錄（原作者：A. Schwarzer）。臺北市：女書文化。（原著出版年：1983）
- 張南星（譯）（1989）。女權主義（原作者：A. Michel）。臺北市：遠流。（原著出版年：1979）
- 張輝潭（2006）。臺灣當代婦女運動與女性主義實踐初探：一個歷史的觀點。臺中市：印書小舖。
- 張蕊君（2010）。芭芭拉·克魯格作品中的父權地圖（未出版之碩士論文）。大葉大學，彰化縣。
- 黃心怡（2006）。轉換的可能：芭芭拉·克魯格的圖文作品，1980-1999（未出版之碩士論文）。國立臺北教育大學，臺北市。
- 黃華（2005）。權力，身體與自我：福柯與女性主義文學批評。北京：北京大學出版社。
- 臺新銀行文化藝術基金會（無日期）。樹梅坑溪環境藝術行動。取自 <http://artsawardarchive.taishinart.org.tw/work/id/186>
- 劉岩（2010）。差異之美：伊里加蕾的女性主義理論研究。北京：北京大學出版社。
- 蔡美麗（1988）。女性主義與哲學。載於子宛玉（主編），風起雲湧的女性主義批評〔臺灣篇〕（30-41頁）。臺北市：谷風。
- 賴佳翎（2013）。樹梅坑溪的前世今生：從《秘密花園》談起。取自 <http://bambooculture.com/article/2323>
- 蕭淑文（無日期）。寶島物語——吳瑪俐個展。取自 [http://www.itpark.com.tw/artist/critical\\_data/13/185/42](http://www.itpark.com.tw/artist/critical_data/13/185/42)
- 戴月芳（2014）。臺灣的姊姊妹妹——臺灣婦女運動進行式。臺北市：五南。
- 環境藝術（無日期）。取自 <http://bambooculture.com/project/1859>
- 羅勒（譯）（1992）。內在革命：一本關於自尊的書（原作者：G. Steinem）。臺北市：正中書局。（原著出版年：1991）
- Agacinski, S. (2001). *Parity of the sexes*. New York, NY: Columbia University Press.
- Bakhtin, M. M. (1968). *Rabelais and his world*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Beasley, C. (2005). *Gender & sexuality: Critical theories, critical thinkers*. London, UK: Sage. doi:10.4135/9781446220498
- Clough, P. T. (1994). *Feminist thought: Desire, power, and academic discourse*. Oxford, UK: Blackwell.
- Isaak, J. A. (1996). *Feminism and contemporary art: The revolutionary power of women's laughter*. London, UK: Routledge.
- Kaplan, C. (1994). The politics of location as transnational feminist practice. In I. Grewal & C. Kaplan (Eds.), *Scattered hegemonies: Postmodernity and transnational feminist practices* (pp. 137-152). Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.
- Posner, R. A. (1992). *Sex and reason*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Weedon, C. (1987). *Feminist practice and poststructuralist theory*. Oxford, UK: Blackwell.