

# 玻璃櫥窗外 四名女性藝術家的卅年勞動史

## Outside of Display Cases Four Woman Artists, Thirty Years of Artistic Labor

文 | 陳韋臻 Chen Wei-Chen



▲ 賴純純於2009年「存在與變化」個展現場。(圖片提供：賴純純)

落下這個標題，我盯著「勞動史」三個字怔愣了一根菸的時間。這三個字同「藝術家」三個字相連，怎麼看都隱約不對勁，再並著「女性」二字，我頓時認為應是無路可走了。

一個月前，與編輯討論後，我認領了「女性藝術家」生存之道的採訪報導，找上賴純純、蕭麗虹、吳瑪悧、陳慧嶠等四位藝術家。四段採訪的開場，我總是先承認：「這個方向很危險」。Linda Nochlin 雷劈般的提問都已過了40年了；2012年，我們還想開口挖出點什麼呢？

這是第一層絕望，關於女性的。但還有些什麼，緊粘著提問當中的「不對勁」。菸燼末了，我想起曾經參與的女性勞工口述史，彼時，站在台上的勞工權益社運工作者，字句堅硬：「大歷史中從來不曾記載勞工的勞動史！」我這才清晰地感悟到，不對勁的沾附點，是整個專題規劃，放在勞動者歷史的紀錄版圖上，其機會來得太過輕易了。一將兩者並置，就可無謬誤地感知到，無論當今藝術工作者如何聲嘶力竭吶喊著勞動者身分，就勞動細節與結構被書寫的可能性，就懸著極度的落差。

這不是勞動身分問題，而是認定 / 認同差異，及其橫向牽連的結構使然。也因此，當我們再進一步聚焦於「女性藝術勞動身分」時，即涉入更複雜的結構，尤其要緊的是，在這個藝術的大命題下，



► 蕭麗虹，〈問號〉，複合媒材、裝置，1993。  
（圖片提供：蕭麗虹）

將「女性」視為弱勢身分的結果。拉出兩個不同層面思考：一，性 / 別運動行走迄今，「女性」早已不是非此即彼的唯一性 / 別弱勢；再者，落在屬文化、知識相對高位的藝術家身分中，當今的女性藝術家若是疾呼弱勢處境，可能掉入本質論的陷阱和訕笑的目光底。這是個在表面上「兩性」——至少非是性 / 別——平等的社會中，無論就自尊或倫理上都顯得尷尬的存在姿態。「女性藝術家」身分同時並存著文化、勞動與多元性 / 別階級的優勢位置——某種比上不足比下有餘的優勢，她們卡在中間尷尬得緊，緊到我幾乎以為，若要她們在我面前說出如「婚姻關係對我創作生涯來說是個困境」，就是不優秀、不堅強，更不夠進步的自損性宣告。

勞動史版圖中的藝術家身分，以及藝術界裡的女性工作者——就賴純純、蕭麗虹、吳瑪俐、陳慧嶠這四位，在勞動的空間與身分上如何轉換與抉擇，遂成為這篇採訪報導欲求的細節體現。

### 現代主義風潮中的女性藝術家

兩年前，在北美館舉辦莊普回顧展的機會下，身為 80 後出生的我，有幸與莊普進行了一場正式的採訪。訪談間回顧起 80 年代的台灣藝術環境，像是一種對待大歷史的執念，我們就著現代主義不過來台 10 年，隨即在 90 年代被後現代鋪天蓋地翻盤的藝術場域流替暢談。直到這回一口氣採訪這四位女性藝術家，我突然驚覺，這四位在 80 前後崛起的藝術家，面臨的是兩種正典的同時降臨，除了前述台灣藝術流派的汰換，更包括本土女性主義意識的高潮典範，及隨之而來的酷兒論述。

在文化脈動瞬候的前夕，賴純純（1953 —）帶著日本與西方的藝術教育訓練，回到台灣。彼時，低限抽象形式正開始衝撞台灣的舊藝術體制，與莊普同為 80 年代海歸派的賴純純，帶著全新的訓



◀ 賴純純，「心·之間—存在與變化」個展，2009。（圖片提供：賴純純）

練與視野，開始與莊普等同期藝術家就著百廢待舉的前衛藝術，進行漫長而大量的討論，並隨後在 1986 年成立了培育大量新人的 SOCA（現代藝術工作室，Studio of Contemporary Art）。

至今銳氣不減、頂著一頭帥氣銀白短髮的賴純純，同我坐在改為賴純純個人工作室的 SOCA 空間中，面對這個早已淪為老生常談的 80 年代藝術背景，我最大的疑問旋即脫口而出：究竟賴純純是如何開始立足台灣藝術界？

在 1982 回台之前，賴純純便已在日本和美國舉辦過個展，剛由美國普拉特學院回國，賴純純先是進入文化大學教授素描，並在 1983 年北美館成立的隔年，成為北美館基本設計課程講師。那是整個台灣現代美術的濫觴，賴純純的所學所思，都具備最充足的前衛與開創性，但也因此，抽象的、色塊的裝置，並沒有傳統藝廊或藏家支持。賴純純娓娓地談起藝術體制底裏的性別政治，包括曾經擔任學校講師，或者商業畫廊，在她感受中，皆可見父權結構的掌握，「學院本身的權威性就是比較屬於父權的……像畫廊等商業性導向，對女性藝術家的價值性等都有很多存疑」某種在兩性平等的表象社會下，無可量化卻實存於社會對待方式中的弱勢處境，對此，賴純純選擇刻意迴避，「所以妳說生存之道，我就只好去參加比賽。」

北美館象徵的新世界正蓄勢待發。賴純純描述，自己的身分在當時正具備了「女性、現代、新知識、新能量」的優勢，因此，除了國展及全省美展，80 年代由台北市立美術館主辦的「繪畫新展望展」或「現代雕塑展」，賴純純皆榜上有名。參賽成為賴純純在藝術界立足的支點，同時成就了自身創作的信心，更可獲得往後創作的資金。對比於現在臺北美術獎首獎 55 萬的金額，當時的獎金令人咋舌，「獎金當然是個誘人的因素，30 年前，雕塑大獎（現代雕塑展）首獎 60 萬，不過第一屆我只有優選而已，第二屆我再度參賽獲得首獎，就變成 30 萬，半價。」她坦率地說：「我是透過比賽才被肯定的。」

相較於賴純純在競賽中崛起，吳瑪俐（1957—）笑著說：「我剛回來有傻傻參與省美術館美展比賽，我作品用報紙揉，我想評審以為是幼稚園小孩做的……後來北美館新展望我有參與，但說來也好笑，我送蛋糕去比賽，覺得自己好聰明，好興奮，以為自己一定會拿到首獎，最後連入選也沒有。」

吳瑪俐坐在高師大跨藝所辦公室中，上半身前傾著聆聽與回覆，言談間誠懇姿態令人謙遜以對。在



▲ 陳慧嶠，〈樹上的雲〉，關渡美術館個展，2012。（圖片提供：陳慧嶠）

描述完「失敗的蛋糕之作」後，她向下談論，80年代的競賽體制在她身上產生極度的不適應，除了作品形式、尺寸的規定，還得要藝術家送件到美術館，計畫書送件模式也尚未出爐，「如果是空間裝置，也不知如何送。」1985 從德國杜塞道夫國立藝術學院回台的吳瑪俐，在當時帶著年輕的傲氣與尖銳的藝術觀念，對於「那系統」選出來的作品感到無所謂。

剔除了比賽的可能性，吳瑪俐觀念性的作品，同樣也大大降低了蒐藏及典藏的可能，再加上原先非台灣美術體系出身的背景，吳瑪俐唯一與藝術圈相關的接觸面，是替《藝術家雜誌》的寫稿經驗，另一方面，吳瑪俐回國後，接觸了成立於 1983 年的「新思潮藝術聯盟」中的張建富、鄭紹宗及李銘盛等人，然而叛逆的藝術性格，與當時現代主義當道的流派，讓吳瑪俐並未踏入特定的藝術圈，像是伊通公園成員等較強調形式美感的藝術取向，在當下也不見得青睞吳瑪俐的批判性作品，吳瑪俐回溯，「大概有個理解得靠自己去闖。」

吳瑪俐開始尋找非典型展覽空間，創造展出機會，或甚至直接在自己的工作室舉辦展覽，生計方面，吳瑪俐或者翻譯或者演講，再加上兼課，「就可生活了。」然而，從「可生活」到「生活無虞」之間的差異，可能是話語的曖昧所難以傳達的，微觀地看，直到進入高師大跨藝所前的 20 年內，吳瑪俐從來不曾接到專任邀請，而講師費則從 80 年代的 300 多元，至今不過漲到 500 多元。吳瑪俐坦言，受到德國藝術教育的啟發，對她而言，「進入職場，在藝術世界證明自己」，是種對自己的信念，「我的概念就是要當個藝術家，只是當藝術家無法生存，不管在歐洲或台灣。」



▲ 圖為吳瑪俐「2008 台北雙年展」參展作品〈台北明天還是一個湖〉其中之一的子計畫「台北好好吃：美術館菜園地景行動」。邀請民眾一起在美術館戶外空間種菜，藉著美術菜園的地景行動，形成公共關注，引發跨領域及跨社群之間的深入對話與討論。（圖片提供：吳瑪俐）

吳瑪俐首先回顧，作為一名藝術家的生活，藝術作品的生產，始終是最大支出，特別是進入美術館展覽，花費更是可觀。身為威尼斯雙年展第一屆台灣館藝術家代表，吳瑪俐記得：「當時完全沒有創作費，只有比照公務人員提供出國差旅費，材料費也沒有承諾究竟多少，一邊申請一邊做，誠品畫廊還幫忙募款，但當時我們是不計代價地做，借錢也在做，而後美術館也沒有蒐藏……純粹靠創作維生，幾乎不可能，唯一支持創作的點，就是留下個聲名，其他好像也一無所有。」

在吳瑪俐口中，屬性為「職場」一角的「藝術家」，在蕭麗虹（1946—）的藝術生涯中，則似是「經濟職場」的對立面。比起前面兩位年紀都大的蕭麗虹，最初是由經濟系背景進入新加坡「國家發展銀行經濟發展策略研究室」工作。出生於香港，成長於美國嬉皮年代的蕭麗虹，在新加坡時，「每年寫國家發展策略，分析給官派董事長聽，說國家資源如何分配……經濟分析很多資料都不對外公開，民間不知道真相」。在她的理解上，僅只是服務政治的螺絲釘，為政治所利用。

1976年蕭麗虹嫁來台灣，她帶著一身上海的中國文化系統教育，撞上婆家的日本教育和傳統台灣大家庭，困於文化與環境差異，她開始學習日本插畫與陶藝。而後認識了賴純純與莊普，開始沉迷於現代的雕塑和裝置藝術創作。

家庭經濟支持無虞的蕭麗虹，在踏入藝術圈時，率先感受到的問題便是兩性的不平。蕭麗虹清晰無比地敘述：「起初做插花到陶藝，陶藝到陶塑，陶塑到雕塑，雕塑到裝置藝術，多媒體空間佈置，最大的轉折是，我當時開始發現，台灣當代藝術這條路真的很難走，真的重男輕女。」彼時，各種評審席位由男性把持，藝評家也極少女性，藝術學院中超過半數的女性學生，卻在畢業後迅速消聲匿跡，苦無穩定的創作機會，「當時很多女性藝術工作者，如果有繼續創作的機會，多半是家庭背景都比較好的。」向下，收藏家、經濟人、畫廊等，蕭麗虹一一點名，甚至分享了她的親身經歷，「因為我不是科班出身，會去請教不同老師，曾經某某教授就叫我以靈巧的工藝作品為素材，覺得女性擅長的是以實用為主的工藝。」

且撞且轉，蕭麗虹跟著賴純純與莊普，開始參加諸多具實驗性的聯展，像賴純純一樣親自申請個展空間，同樣被擋在藝廊門外，同樣送件比賽，獲得大量獎項，終究被藝文界肯定。

就在眾人紛紛在公領域展開奮戰的同時，陳慧嶠（1964 —）以一身的青澀和無所畏懼，闖入了現代藝術在台的版圖。和蕭麗虹差距將近 20 歲的陳慧嶠，1982 年祐德美術實驗班畢業後，在對考試制度的恐懼中，放棄了老師強力推薦的「國立藝術學院」（北藝大前身）入學考，進入動畫公司開始「著色」。1986 年，她同友人踏入春之畫廊，開啟了她與莊普之間的連結，並在莊普的建議下，進入賴純純的 SOCA 上課，並在 1988 年與 SOCA 同班友人共同創立了「伊通公園」，在園內生了根。

端著咖啡與煙灰缸走到我面前，與我分坐在伊通公園的大木桌兩端，陳慧嶠一頭短髮，具有讓人乍看之下誤會是個 T 的率性。一聽見來訪主題，邊皺著眉頭邊一一講述起另外三位受訪者的經歷，然後大笑著說：「妳問到的裡面只有我一個人沒辦法過活！」頓了一下，又翻轉著思緒，重新說道：「沒有一個人是真正靠自己作品過活的。」她拉拉雜雜地繼續說：「我沒有收入，但也不至於活不下去，我也還沒餓死……」面對著陳慧嶠，我知道，這是一名在「還沒餓死」與「可以生活」之間擺蕩的「藝術家」。

沒有教職，沒有策展人身分，連工作室都沒有，陳慧嶠坦率無比：「我全部的生活都在伊通。」出生於淡水農村的她，家庭經濟並非優渥，父親從事柏油瀝青工程，母親在家中，偶爾接些 60 年代興盛的家庭手工補貼家用，陳慧嶠則由阿嬤帶大。比照起前文蕭麗虹說的，當時得以持續創作的女性，泰半仰賴家庭背景支持，陳慧嶠顯然是少數的自力者，但絕對稱不上自足。伊通公園的非營利性質，導致同為創辦人的陳慧嶠，幾乎沒有收入可言，更無餘裕租借工作室。回顧起以往的創作經費，陳慧嶠笑著說，總是得向藝廊借支，而後延長藝廊的作品銷售權，倘若作品販售不及借支金額，則讓售作品抵銷借貸。

從「伊通」成立以來，就擔任企劃總監迄今的陳慧嶠，體認了台灣現代藝術空間超過 20 年的歷史，也同時目睹了藝術商業體系對蒐藏女性藝術家戒慎恐懼的態度。個性孤僻又不喜推銷藝術家的陳慧嶠，對於部分蒐藏者以「支持」為名的買賣，大感不滿，她以為，其中帶有施恩之意。向下，當我們提到藝術蒐藏體制對待女性藝術家的態度，在她的觀察中，「市場對女性作品不利」，藝術品買賣的信心基礎，仰賴藝術家持續創作的歷史，除了累積藝術家名聲，還有作品價格的上漲空間，無論女性藝術家的才能或志向，「收藏家會疑慮藝術家是否能終身從事創作。」

在陳慧嶠的理解中，這種市場態度始終如一。似乎從這裡，我們隱約窺見了，這幾位長期從事藝術創作的藝術家身上，分別長出不同的角色，長期下來，拼出每個人「藝術家之職」的平衡版圖。

### 藝術旋轉門之啟

坐鎮伊通一整個藝術生涯，期間僅有 1990 年左右一個月數千元的補貼，2007 年因為新竹貨運老闆大手筆贊助而意外領有的薪水，陳慧嶠細數：「我們除了『展演空間補助』一年 60 萬之外，沒有申請任何政府補助，展出這些東西也沒什麼藏家，房租一個月 6 萬 8 仟元，加上工讀的薪水合起來一個月 10 萬元開銷差不多，自己就是發起人，怎麼還會去領錢？！都是有錢出錢、有力出力、沒錢就去借錢！」每夜她就在此，處理展覽規劃、聯繫，到一般行政等事務，非營利導向的單位，在自我對待上，讓人想起許多自我剝削的社運團體，靠著理想自我平衡，不出所料，陳慧嶠脫口而出：「信念帶來堅持，堅持是基本條件。」

回到藝術家的身分，陳慧嶠認為自己的創作與其言「勞動」，充其量僅是「手工」，慣用的針線等物，曾被石瑞仁冠稱為「女流材料」，她也不以為意。提起生活與創作，陳慧嶠雙手一攤：曾在 1997 年花了 90 萬準備個展，往後再也不敢任性，除非邀展否則沒有創作。但陳慧嶠認為，她總是有料想不到的「好運」，每每落入困乏之底，天啟般的典藏或贊助就會現身，讓陳慧嶠「始終沒有餓死」。就在我聽見她因沒有工作室，而將作品全部銷毀，「拿去廢鐵工廠，換了 1,000 多元」，令我捶胸頓足時，她反倒澹然回應：「創作很多是可有可無的……如果活得沒有功能性，不被社會需要，根本不需要存在。」

這其實相當符合普遍社會認知的「藝術家個性」，某種率性、不羈和無所謂的藝術勞動狀態。但，我忍不住以為，這與陳慧嶠不婚的狀態有關，或者應該說，藝術勞動狀態與親密關係的選擇，互為因果。曾經有過兩次婚姻的賴純純，在訪問最開頭直接說道：「男性藝術家通常較多支持者。」無論是社會上、家庭中，或者經濟層面，甚至通常是三者相互混雜支援的，「妳也看過很多先生是藝術家，太太就努力賺錢，不管是做公關、經紀人，或者是財務上都會努力支持。」

相對的，婚姻放在賴純純身上，則成為「選擇上分心的考量」。賴純純帶著強悍的女權意識，雙眼笑彎著說，在離開婚姻關係後，她現在親密關係的對象，就是工作上的助手，「這樣我就不用考量到底要以誰為生活分配的重心，反正就是以我的工作為重心。」她在親密關係與藝術家身分的關聯中，疊合出一種男性慣常「理所當然」擁有的優先權分配位置。

賴純純將這個優先權，讓給她一路以來最擅長的「比賽」，從美術獎選拔，轉換到公共藝術案徵選的競賽跑道。對「一般對藝術的想像」嗤之以鼻，工作裡不存在「藝術家的委屈」，賴純純說，公共藝術就是創作而非設計，是「可以悶著頭努力」、「可以賺錢獲得人生主導權」的領域，更是了解台灣各個小角落的創作管道。

堪稱「公共藝術家」的賴純純，從文建會的十大文化中心公共藝術示範實驗開始，就參與其中。她笑著說，商業性的畫廊體制她進不去，學院體制也非歸屬，公共藝術「是我唯一可以努力的地方」。從 1990 年代開始，賴純純從一名單純的藝術創作者，跨入這個必須與公家單位、企業體制和工廠生產等對象打交道的競投角色，從零開始學習，結構、預算、建築、統合，每個案子從無到有歷經至少三、四年，而丟出去的計畫書厚厚一疊，再加個動畫、模型等呈現，獲選的機率卻只有 20%，「撐下去是唯一的機會」，緊接著認真的口吻繼續說：「除了努力創作，就只能多到恩主宮去拜拜了。」

仰賴公共藝術生活、創作，甚至是唯一一位將公共藝術作品集結到北美館展覽的藝術家，賴純純歷經了將近 20 年的「競賽」，作品遍佈全台離島，感慨地說：「台灣人對自己的藝術家沒信心。」她解釋道，迄今公共藝術案子，仍舊沒有勇氣以邀請製作的方式生產公共藝術，「唯一邀請我製作公共藝術的單位，是香港人（香港捷運青衣站〈海洋大觀園〉），他們不過問、不介入，甚至是我有史以來製作公共藝術金額最高的案子。」

如同她的海洋美學，賴純純是水域構成的世界，親密關係、創作身分與成就來源，都在深淺層裏同起作用。而吳瑪俐則如巍峨之山，疊嶂成響，推轉至今，往環境、社區的策展之道行。

與賴純純相同，吳瑪俐選擇離開婚姻關係，在她看來，「共同生活中，總是有許多必須妥協，才能維繫婚姻狀態……然而創作是個專斷，事業與家庭很難兼顧」，因此「不爽就分開」，簡單明瞭。

從早年關切女性角色的藝術創作，吳瑪俐切身體會女性的本質論陷阱，也目睹了酷兒理論的知識精英位置，帶著女性主義提供的「平權」與「弱勢主體發聲」兩股力量，吳瑪俐選擇了與草根社群對話的可能性，由創作的關切走入社區藝術策展。

而今，作為一名社區藝術策展人，吳瑪俐並不以為脫離了藝術創作者的身分，而是將作品的結構和層次複雜化，並拉入場域的在地特性和未來，「從小學生，一層一層，到我計畫主持人，每個人都

可宣稱這是他的作品……每個團隊都會有自己要談的議題，我的角色是創作一個大家可以發聲的平台。」政治與社會面向的議題策劃展覽，成為吳瑪俐今日投身的工作領域；創作一個平台，創造出人與人溝通的管道，是吳瑪俐踏出展場後的身分使命。

隱約地，像是種藝術旋轉門的輪替，蕭麗虹在整個訪問的最末對著我說：「我的左腦聽到我的右腦，我想要回去創作。」

自我認同為文化工作者（而非藝術家）的蕭麗虹，描述自己與前兩人在起點的差異，表示儘管先生與婆婆支持她創作，但直到孩子高中出國後，40幾歲的蕭麗虹「才真的出道，過程大概10年左右」。在經過了家庭中的妥協、時間切割和家族責任後，蕭麗虹在2000年與吳瑪俐推出「台灣女性藝術協會」，關心女性藝術家如何在「選擇結婚生子又保護機會持續創作」兩端的平衡。

在家庭與經濟的支持下，蕭麗虹努力創作、展覽、比賽、駐村，並開始學習使用中文撰寫藝評、文章，介紹國外藝術村，參與藝術界的討論，1990年代中後期，蕭麗虹形容自己「年紀一大把，講話比較不怕有後遺症，可以大聲，慢慢變得不只是一個創作者，而是藝術發展的倡導者。」往後，藝術相關的修法、都市計畫的審議、基金會理事、監事、策展人等身分交替，更長期推動國際藝文交流等會議，蕭麗虹拒絕做個清高的不沾鍋藝術家，經常對外妙稱自己是「搬石頭」的人：「從我發現藝術，喜歡上創作後，發現這條路不好走，看到路上很多石頭，我有能力、有機會，就把石頭搬走，後面的人路也會比較好走，最後忘記了我走路的原因。」

搬到現在，60幾歲的蕭麗虹，在其他藝術家眼中是個精力旺盛的人，在她心中，則默默想著退休，回到藝術創作的初衷，甚至退出竹圍工作室的經營管理者角色，以視覺藝術創作對社會提問，而不再僅是在會議桌上。

行文最末，我想起陳慧嶠說的：「藝術家需要的是經紀人。」但看著這扇連接著藝術創作環境的門，人們來來去去奔往不同所在，包括守著藝廊歷史的陳慧嶠自己，以及前往教育、策展、公共藝術和倡議姿態的她者，賴純純將公共藝術灑落在土地上；吳瑪俐在各種藝術出版書籍中現身、深入藝術教育，並進入社區藝術策展；蕭麗虹踏上藝術規章設置的倡導之路，與吳瑪俐同在竹圍工作室，在自己的居住地與草根對話。倘若說 Linda Nochlin 的提問到底迄今意義何在，大概就存在這群女人的藝術工作實踐裏。

本文作者現為自由接案工作者