

## 女王的新衣——初探郭慧禪、林欣怡的扮裝自拍攝影

國立中央大學藝術學研究所 梁云繡

### 前言

台灣當代藝術自 70、80 年代以來受西方思潮之影響始有女性主義的萌發，歷經三十多年來的拓荒與奠基，致使新生代的女性創作者能較無負擔地拓及性／別議題以外的關注。<sup>1</sup> 本文將探討二位常被並置討論的台灣新生代女性藝術家的數位攝影作品，分別是郭慧禪（1976-）的《無題》【組圖 1-圖 4】、《漂浮》【圖 5】、*Byniki*【圖 6-8】、《擬態》【組圖 9-10】四個系列；林欣怡（1974-）的《克隆夏娃》（*Cloning Eva*）【圖 11-13】和《再造伊甸園 I》【圖 14】。筆者將不在本文中詳述攝影藝術流派與當代台灣女性主義或女性藝術的進程發展，而是針對兩位藝術家作品中各異其趣的「扮裝自拍」策略來討論。例如，郭慧禪在《擬態》系列中，便穿上鐵捲門作為身處城市叢林的保護色；林欣怡穿上滑溜的生化人皮，還多了根陽具。但也正因新生代女性藝術家不同於前人的困難重重，六年級的郭慧禪、林欣怡在創作上更進一步的涵蓋了向內與自我、和向外與環境的對話，在兩造之間往返，且不約而同藉由作品再現自己的身體，以對人與自然／都市環境、人與所處科技世代進行討論、反思。

郭慧禪和林欣怡的作品目前尚未有深入討論的專書出現，本文參考的中文資料為謝鴻鈞所著《台灣當代美術大系——議題篇：陰性·酷語》<sup>2</sup>、胡永芬編撰《台灣當代美術大系——議題篇：慾望·禁忌》<sup>3</sup>、及姚瑞中的著述《台灣當代攝影新潮流》<sup>4</sup>，以及伊通公園（IT Park）網站<sup>5</sup>上提供的藝術家簡歷、創作自述與相關評論。除了由以上的著作瞭解郭慧禪和林欣怡在台灣當代藝術脈絡中的發展和定位，筆者在本文中將以扮裝展演、身體、新女性主義、及酷兒理論等，為藝術家的作品提供介紹與分析。

<sup>1</sup> 謝鴻鈞著，《台灣當代藝術大系——議題篇：陰性·酷語》（台北：藝術家，2003），頁 7-12。

<sup>2</sup> 謝鴻鈞著，《台灣當代藝術大系——議題篇：陰性·酷語》（台北：藝術家，2003）。

<sup>3</sup> 胡永芬著，《台灣當代美術大系——議題篇：慾望·禁忌》（台北：藝術家，2003）。

<sup>4</sup> 姚瑞中，〈虛擬烏托邦〉，《台灣當代攝影新潮流》（台北：遠流，2003）。

<sup>5</sup> 伊通公園：〈<http://www.itpark.com.tw/friends>〉（2009/12/31 瀏覽）

## 一、酷兒身·女王魂——以扮裝展演兌現

### (一) 扮裝自拍與數位攝影

數位攝影的出現改寫了攝影的產製方式，揮別其是否具有紀實與寫實性再現 (realistic representation) 的質疑，正式邁向充斥虛擬 (virtual) 或虛擬實境 (virtual reality) 的後攝影 (post-photography) 時代。數位攝影的發明雖被認為助長了影像的氾濫，然而藝術家卻也可以藉由數位技術提高圖像的可塑性，傳遞更為豐富的攝影形式與內容。扮裝作為一種藝術表現，在西方藝術史中有悠久的歷史，<sup>6</sup> 而「扮裝自拍」這個在攝影術發明 (1839) 後，便隨之誕生的表現手法，<sup>7</sup> 在數位攝影時代則是由藝術家操控科技媒材，恣意的為自己所扮演的人體模特兒造境、更衣。但是以兩位藝術家的「扮裝自拍」，有別於傳統自拍攝影藝術家先為自己穿上實體衣服，然後自拍的程序。

郭慧禪、林欣怡不約而同都先穿著「國王的新衣」，也就是拍攝裸身的自己，再輸入電腦使用軟體合成，為攝影圖檔中的自己添上新裝或是新妝，不一定是具體、有遮蔽性的衣物，也不若辛蒂·雪曼 (Cindy Sherman) 扮演 (impersonate) 既有的角色形象，而是自創角色由自己扮演。但確切的說，她們在作品中的化身 (personae)、替身之身份，既非國王也非皇后，因為在她們主掌的影像國度中，沒有國王，所以也不會有皇后，只有「女王」，並且有別於童話故事中被謊言蒙蔽的國王，女王們在有自覺意識的情況下，為自己真實的身體，添上虛擬的新衣裝。在兩位藝術家的創作中，扮裝不再只具有「包覆身體」的功能，卻仍可以「替身」置換自拍主體，或以「化身」、「分身」延伸之，使行使扮裝自拍的藝術家主體與其身體，和存在於影像中變異的、也或許是最接近理想的自我形象之間，有了更加貼近同時更加異化 (alienation) 的複雜關係。本文除了討論兩位藝術家如何運用扮裝策略發展不同的關注焦點外，亦比較她們如何藉由不同方式的自我再現，體現酷兒 (queer) 認同及感曝性 (camp sensibility)，並申述自身的性／別意識。

### (二) 扮裝自拍與身體

扮裝攝影曾有一段尷尬的歷史，80 年代以前，女性主義者批評扮裝攝影裡的角色是在強化、自然化性／別的二元分化。不過同時，基督教中的基本教義派

<sup>6</sup> 林心如，〈扮裝的技藝，擬仿的國度 (上)——序言〉，《藝術家雜誌》(台北：藝術家出版，2006 年 6 月)，頁 119。

<sup>7</sup> 參自劉瑞琪，《陰性顯影——女性攝影家的扮裝自拍像》(台北：遠流，2004)，頁 11-27。

也認為扮裝攝影有偶像化主體之嫌。<sup>8</sup> 扮裝攝影既不受保守主義者認可，在基進的女性主義活動中也吃不開。早期女性主義對扮裝的敵意源於 20 世紀早期，勞工階級中的女同志藉由女扮男裝（cross-dressing）來展現陽剛／陰柔（butch/femme）之區分，被認為是在強化「女同性戀者是男性化女人」這種性倒錯（inversion）的刻板印象。但是，在 19 世紀初法國的扮裝自拍女性主義者，同時也是女同志的克勞德·卡恩（Claude Cahun, 1894-1954）作品中，她的扮裝行為是忽男忽女、甚至是雌雄同體的，且「她在這些自拍相中展示了變化多端，甚至相互矛盾的種種形象，一方面呈現自我的消解、破碎與轉變，一方面突顯自我是不穩定的、流動的與多元的。」<sup>9</sup> 並且以偽裝來透露她的邊緣性自我認同，將認同看作扮裝，以感曝性（camp）嘲諷父權與異性戀社會中對女性的壓制，並且以諧擬（parody）手法解構對女同志、女性的刻板印象，體現了身為女性、女同志的差異認同。<sup>10</sup> 間隔將近半個世紀，西方女性主義才因為 1980 年代酷兒政治的興起，而重新看待跨性別扮裝（cross-dressing）或是扮裝，頌揚其鬆動性別角色的功能，更有女同志攝影者為了挑戰反色情的女性主義者，而故意拍攝女同志色情影像。而酷兒攝影師則主張以角色扮演（role-playing）、性別扮裝的方式，質疑性別的穩定性和自然性。<sup>11</sup>

筆者認為，林欣怡的作品中，亦有一種詭態的（the grotesque）色情意味，將稍後再作詳述。另外，相較於克勞德·卡恩的扮裝以及在某些作品中運用發明於 1919 年的攝影蒙太奇（photomontage）的技法，以拼貼自我／化身的影像；郭慧禪、林欣怡的扮裝也並非只是單純的跨性別扮裝（cross-dressing or drag），拜科技所賜，她們的衣裝往往由電腦軟體合成出去性別、或是雌雄同體的真人皮「衣」，為酷兒再添新貌。蘿斯勒（Martha Rosler）認為攝影蒙太奇的運用可以具有開放、拆解表象以陳述被掩藏之社會事實的功能。<sup>12</sup> 而布希洛（Benjamin Buchloh）亦認為「攝影蒙太奇具有天生的寓言（allegory）特質」，<sup>13</sup> 且如歐文斯（Craig Owens）所述：「寓言主要是從別的意象挪用元素，使這些元素的原始意義消失，並為它們增添其他的意義。」<sup>14</sup>

<sup>8</sup> Liz Wells, "Photography and the Human Body," *Photography: A Critical Introduction* (London: Routledge, 2004), p. 176.

<sup>9</sup> 劉瑞琪，〈克勞德·卡恩的扮裝自拍像〉，《陰性顯影——女性攝影家的扮裝自拍像》，頁 45。

<sup>10</sup> 劉瑞琪，〈克勞德·卡恩的扮裝自拍像〉，頁 89。

<sup>11</sup> 節錄自 Liz Wells, "Photography and the Human Body," *Photography: A Critical Introduction*, p. 177.

<sup>12</sup> Martha Rosler, "Image simulations, Computer Manipulations, Some Considerations," *Ten-82* (2), *Digital Dialogues* (1991), cited in Liz Wells, "Photography in the Age of Electronic Imaging," *Photography: A Critical Introduction*, p. 315.

<sup>13</sup> 轉引自 Benjamin Buchloh, "Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art," *Artforum* (Sep. 1982). 引用於劉瑞琪，〈克勞德·卡恩的扮裝自拍像〉，《陰性顯影——女性攝影家的扮裝自拍像》，頁 54。

<sup>14</sup> 轉引自 Craig Owens, "The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism," *Beyond Recognition: Representatopn, Power, and Culture* (1992). 引用於劉瑞琪，〈克勞德·卡恩的扮裝自拍像〉，《陰性顯影——女性攝影家的扮裝自拍像》，頁 54-55。

郭慧禪和林欣怡的作品透過修圖軟體將傳統中的攝影蒙太奇技巧發展到極致，建構並引領觀者進入她們虛擬程度不一而足的超真實世界（hyperreal）。既然都是假的，那為何還要使用攝影？為何不乾脆全使用電腦軟體繪圖？攝影本身再現實體（the corporeal）的功能仍是藝術家創造虛擬之「超真實」的依據，或以攝影自拍影像來佐證對「真實」（corporeal）指涉，以對比數位影像所呈現的「虛擬」進行辯證，同時揭露所謂「真實世界」裡以假當真（reality）的表象比虛擬來的更假，因為裝得太不著痕跡。另外一方面，正如巴沁（Geoffrey Batchen）所言，「所有攝影的歷史，本就是影像操弄的歷史」，<sup>15</sup> 既然操弄真實本就是攝影的特質之一，那麼在數位攝影中，去把玩操弄、解構（deconstruction）由男性理體中心（logocentrism）所建構之「真實」的理想，將理想的超真實幻化為數位影像烏托邦（Utopia）。

## 二、寓烏托邦於真假山水——郭慧禪作品中的身體意象、身體與物質環境的關係

郭慧禪畢業於國立台灣藝術學院美術系後，2001年取得倫敦藝術學院碩士。在她的《無題》系列中，以面無表情的光頭形象全裸入鏡，但是「三點」不露，除了將具有性別辨識功能與審美依據的頭髮與衣裝除卻，也把具有哺乳作用乳頭和生殖以及性交功用的陰部修掉，保留身上胸部和無毛陰部的圓潤隆起，宛若尚未出生、母體中甫發育的無性徵「胚胎」，<sup>16</sup> 這並非一種欲露還掩的羞恥感，而是在阻絕淫窺（voyeur）的機會，並且回應巴特勒（Judith Butler）所提出男女性別（male/female gender）、或女性化（femininity）是社會依差異所界定出的分化，且這種分化唯有在陽具中心（phallogentric）的二元劃分系統中才能成立，因此鼓勵女性藝術家在創作中以自己的身體作為主題。<sup>17</sup> 若依巴特勒的解構觀點，從卵子受精到嬰兒呱呱墜地到人世，開啟往後「展演（performativity）人生」的那一刻以前，尚未出生的嬰兒是不具有性別的。<sup>18</sup> 正如郭慧禪在創作自述中所提及，「在作品中傳達一種『純粹身體』的概念，有別於其他物種，人類的身體自古以來就被賦予一些特定的社會功能和意義，相較於男性的身體，女性的身體在不同的時代下都有著更嚴格的審視標準，它幾乎已成為一個女性個體被認識

<sup>15</sup> Geoffrey Batchen, "Ectoplasm," *Each Wild Idea: Writing: Photography: History* (Cambridge: 2001), cited in Liz Wells, "Photography in the Age of Electronic Imaging," *Photography: A Critical Introduction*, p. 311.

<sup>16</sup> 姚瑞中描述有如迴回嬰兒的狀態，謝鴻鈞則以櫥窗裡的假人模特兒來形容之，但筆者認為假人模特兒來比喻有失貼切，假人模特兒的作用是穿上流行新裝，成為商品推銷的一部分，並且不具選擇要穿什麼的意念。

<sup>17</sup> "Bodily Inscriptions, Performative Subversions (1990)," in *The Butler Reader*, Sara Salih with Judith Butler eds. (Oxford: Blackwell, 2004), pp. 91-118.

<sup>18</sup> 同前註。

時的第一印象。」<sup>19</sup> 郭慧禪的扮裝於此同時指涉了性別也是一種扮裝，她的扮裝不是再披上一層穿上具有男／女性化的外衣扮裝（drag），反而是將外衣同具有性慾涵義、生殖機能、性別指涉的性徵剝除，利用數位攝影技術，為自己量身定作真實世界中買不到的新衣，她穿著這件看不到的新衣「重塑心中的人體美典型，並讓它出現在不同功能的場域內，思索人與環境的交互／相對關係。」<sup>20</sup> 但郭慧禪的「胚胎裝」又同時保留成熟女體的胸部隆起（有的作品中甚至塗上口紅），卻將陰部的皺摺與洞穴封口、填平，拒絕佛洛伊德（Sigmund Freud, 1856-1939）主張女性是以匱乏的（lack）身體定義自我的說法。<sup>21</sup> 雖然，有女性主義者提出以陰核（clitoris）的再現來與陽具中心抗衡，但是 B. J. Wray 在論述中批評這又會使問題回到中心二元論裡，身體是為純粹本質的泥沼中，忽略身體是認同在建構過程中所共謀出的場域，更使得陰核再現成為一種奇觀的形式且可供消費。因而，重點不在於女性陰部是否被看見，郭慧禪將陰部掩蓋的作法可視為一種「匱乏的美學（aesthetic of lack）」之重述（rearticulation），欲蓋「陰核」而彌彰「認同的複雜性」。<sup>22</sup>

巴特勒亦強調性別認同是一種扮演或合作出的幻想，認同是性別分化的結果而不是原因，<sup>23</sup> 如同一世紀前的扮裝自拍先驅克勞德·卡恩將認同視為扮裝，而以扮裝諧擬（parody）之，<sup>24</sup> 郭慧禪則以一個既非雌雄同體亦非女性的身體展現自我認同，不是依從陽具中心的規則，而是依據自己的理想，在作品中生產一個超越性別、有著另類酷兒身的「超我」（Superego）。<sup>25</sup> 在《無題》【圖 2】中的郭慧禪戴上眼鏡、擦上大紅口紅（提示胚胎人是愛美女性，或是諧擬「出門要化妝，至少擦點口紅」的告誡？），與另外一個一模一樣的胚胎人在台北的捷運車中，擺出相同姿勢，與觀者對望並突破公共場所的禁忌吞雲吐霧起來。另外一件作品裡【圖 3】，一個郭慧禪胚胎人趴在另外一個郭慧禪胚胎人的身上打盹，但是窗戶中映照出靠窗的胚胎人倒影，卻是一個身著衣服的郭慧禪。郭慧禪現實生活中的自我形像成了窗上倒影，如同照妖鏡般，使裸身光滑的胚胎人現形。而在另外一件作品【圖 4】，則是胚胎人和穿著中性化日常外出服的郭慧禪，在捷運的雙人座位上如一對戀人般地依偎凝視，一旁的乘客貌似若無其事地看著自己的手機，將捷運上常發生的真實情境轉化為帶有冷調幽默的超現實攝影，也討論

<sup>19</sup> 節錄自郭慧禪創作自述，伊通公園網站：

<[http://www.itpark.com.tw/artist/essays\\_data/533/396/-1](http://www.itpark.com.tw/artist/essays_data/533/396/-1)>（2010/01/05 瀏覽）

<sup>20</sup> 同前註。

<sup>21</sup> “A-Z of Key Themes and Major Figures,” *The Routledge Companion to Feminism and Postfeminism*, Sarah Gamble ed. (NY: Routledge, 2001), p. 254.

<sup>22</sup> B. J. Wray, “Performing Clits and Other Lesbian Tricks: Speculations on an aesthetics of lack,” *Performing the Body-Performing the Text*, Amelia Jones and Andrew Stephenson eds. (New York: Routledge, 1999), pp. 186-197.

<sup>23</sup> “Bodily Inscriptions, Performative Subversions (1990),” in *The Butler Reader*, Sara Salih with Judith Butler eds. (Oxford: Blackwell, 2004), p. 91.

<sup>24</sup> 劉瑞琪，《陰性顯影——女性攝影家的扮裝自拍像》（台北：遠流，2004），頁 45。

<sup>25</sup> 超我的概念參自姚瑞中，〈虛擬烏托邦〉，《台灣當代攝影新潮流》（台北：遠流，2003），頁 124。

同性戀者在公共場合的處境，以親密行為的表演和唐突的抽菸舉動（除了在捷運上，台灣社會對女性抽菸經常有比對男性抽菸負面的觀感、刻板印象），企圖於作品被觀看時，攪擾人們對公共場所的習以為常，為男性建構的時空秩序（the order）製造一點亂流（參自 B. J. Wray）。<sup>26</sup> 此外，依希嘉黑（Luce Irigaray）主張「成年女性若要執行『陰性女性』（非陽具女性），須投入『女同性戀』及『自體性慾』，這兩種方式讓女性全面探索『女體』，並顛覆象徵態中的陽性符號」，<sup>27</sup> 郭慧禪的作品中也透露同性戀傾向與無性生殖的意涵，《無題》系列中的另外幾件作品【組圖 1】中，綠色泡泡中的胚胎人，以單獨或兩兩成對的組合增生出數個郭慧禪，除了精神上自我分裂和生理上自體繁衍的意象之外，也隱含了人際關係中半透明的隔閡狀態。《無題》系列中成雙成對的郭慧禪胚胎人，以親密而非肉慾示現「自體性慾」，以及跨越生理限制因自體性慾既而有之的同性生殖，同時也宣示酷兒女同志的藝術表現不一定要以暴露性器、展現性慾為取徑，體現了酷兒不求單一常態但求個體差異的變動精神。<sup>28</sup> 此外，在體現敢曝（camp）的層面上，郭慧禪作品中的敢曝性（camp sensibility）是一種較不三八張狂，將敢曝的輕佻特性稀釋於具有「禪」味的圖像風格中，卻又不失慧黠與詼諧（wittiness）。<sup>29</sup> 至於依希嘉黑和巴特勒顛覆生理性別的理論，常受到若男女之分不再存在「女性」主義將無所適從的質問。但在此可見文字理論於現實實踐上的窒礙，在郭慧禪的創作意念、行動、作品中同影像烏托邦實現成真。<sup>30</sup>

至於《漂浮》【圖 5】、*Byniki*【圖 6-8】中的胚胎人則分別出現在大自然與人造花堆中，形成真假烏托邦的有趣對比。《漂浮》裡的郭慧禪胚胎人躺臥在寒山林裡的低淺水面上，胚胎人以及她的倒影則出現在山水全景的中央位置，實體的身軀與水漾的倒影都在安詳的睡覺，摒除了俗念與攬水自照的水仙故事，回到萬物起源之所在，也是藝術家的心之嚮往。而 *Byniki* 裡的郭慧禪置身人造花店倉庫，在人工化的現實中營造超現實氛圍，雖然花美蝴蝶飛，置身其中的郭慧禪卻不若在大自然中的自在安詳，以僵化姿態或是蜷縮在角落的身體表演，拆穿人造

<sup>26</sup> B. J. Wray, "Performing Clits and Other Lesbian Tricks: Speculations on an aesthetics of lack," *Performing the Body-Performing the Text*, Amelia Jones and Andrew Stephenson eds. (New York: Routledge, 1999), p. 194.

<sup>27</sup> 引用自謝鴻鈞著，《台灣當代藝術大系——議題篇：陰性·酷語》（台北：藝術家，2003），頁 128。

<sup>28</sup> Buseje Bailey, "I Don't Have to Expose My Genitalia (1993)," *Feminism-Art-Theory: An Anthology 1986-2000*, Hilary Robinson ed. (Oxford; Malden, Mass.: Blackwell Publishers, 2001), pp. 584-587.

<sup>29</sup> Susan Sontag, "Notes on Camp (1964)," *Come out Fighting: a century of essential writing on gay and lesbian liberation*, Chris Bull ed. (New York: Thunder's Mouth Press, 2001), pp. 52-66.

<sup>30</sup> 節錄自郭慧禪自述：「希望藉由影像合成所建構出來的虛擬世界，來實現一些我在現實生活中無法達成的妄念。」取自伊通公園網站：<[http://www.itpark.com.tw/artist/essays\\_data/533/396/-1](http://www.itpark.com.tw/artist/essays_data/533/396/-1)>（2010/01/05 瀏覽）

烏托邦以及商品烏托邦的虛假，<sup>31</sup> 這種華美詭譎的人造自然在宋姐（Susan Sontag, 1933-2004）的〈敢曝筆記〉（Note on “Camp”）第七點裡提到：「沒有自然的敢曝，即使是田園的（rural）敢曝也必含人工成份。不過田園式的敢曝往往有種寧靜、天真的鄉村風光（pastoral）氛圍，多數的敢曝較接近『都會田園風』（urban pastoral）。」且「我們越是去探討藝術，對自然的關注便越少。」<sup>32</sup> 但在《漂浮》中，郭慧禪卻很明確地傳達了人身體在自然中得到的解放，雖然是平日城市生活短暫的例外，但藝術創作亦能喚起與分享人對自然之母的懷念，儘管無可避免的使用人工器材，且需回到電腦前完成創作。而 2005 年的《擬態》系列，郭慧禪延續了大自然和人為的對比，在田野和樹林裡褪下衣物，與大自然融為一體【組圖 9】；而非自然環境中，卻在著衣的自己身上，又穿上第二層都市面貌的切片【組圖 10】。相較於《無題》系列暗示公共空間中的人際關係，郭慧禪《擬態》【組圖 10】中只剩相機、拍照過程中藝術家的移動身體、與無機建築，共築城市熱鬧表象下的真實虛空感，被賦予操縱科技技術的藝術家主體，與後現代世界繁盛背後空無一物的氛圍一致。郭慧禪的數位合成攝影中，人類主體被覆蓋上了城市實景，成為隱身其中的客體，卻又透露照片的造假，連帶照片中的城市實景也是假的。透過數位攝影技術，身體和城市緊密地融合，情感上卻是無比的疏離，體現藝術家對於所處環境的複雜認同。<sup>33</sup> 另外，《擬態》荒蕪的城市空景片段裡，觀者於原先熟悉的台灣城市<sup>34</sup> 空間中被隔絕於畫面之外，但藝術家又留下鬼魅般的線索——郭慧禪獨自佇立在鐵窗鋁門之外、變色龍般隱身在城市中的影像，引領觀者在（觀看照片時的）感官經驗疏離之同時，又能藉由藝術家遺留的線索、縫隙，贖回共鳴感。而郭慧禪在城市空間中以拍照和拍攝自己的一種表演（performance）方式介入了城市，成為城市經驗的一部分，並以數位攝影作為界面，再現了一個共感的後現代經驗。<sup>35</sup>

<sup>31</sup> 節錄自郭慧禪創作自述：「生活在都市裡的人對自然的原始渴望和需求無法抑止，面對無從改變的現實和生活空間，如何在周遭的環境內發掘一絲零星的光點，似乎成為一種自我救贖的方式。」取自伊通公園網站：〈[http://www.itpark.com.tw/artist/essays\\_data/533/396/-1](http://www.itpark.com.tw/artist/essays_data/533/396/-1)〉（2010/01/05 瀏覽）

<sup>32</sup> “The more we study Art, the less we care for Nature.” cited from Oscar Wilde, *The Decay of Lying*, in Susan Sontag, “Notes on Camp (1964),” *Come out Fighting: A Century of Essential Writing on Gay and Lesbian Liberation*, Chris Bull ed. (New York: Thunder’s Mouth Press, 2001), p. 55.

<sup>33</sup> 節錄自郭慧禪創作自述：「2005 年的作品重心逐漸轉向於自我價值和環境的衝突，藉由生物自衛本能所衍生出的擬態行為，試圖反映人與環境的交互關係以及環境對人的影響」、「消極而不帶侵略性的適應空間所賦予的樣貌，探討個人在群體認同、社會環境及自我意識之間的妥協或調適。」取自伊通公園網站：〈[http://www.itpark.com.tw/artist/essays\\_data/533/396/-1](http://www.itpark.com.tw/artist/essays_data/533/396/-1)〉（2010/01/05 瀏覽）

<sup>34</sup> 在此城市不一定是「都市」，而是包括非都會地區相對於大自然的城鎮，也就是多數人身處的人為空間。

<sup>35</sup> 參自 Amelia Jones, “(Post)Urban Self Image (The City),” in *Self/Image: Technology, Representation and the Contemporary Subject* (Oxon, NY, Canada: Routledge, 2006), pp. 87-110.

### 三、寓烏托邦於電子溫室

#### ——林欣怡作品中的身體與網際、解構及重構

再造伊甸園：因為失敗，所以重造。<sup>36</sup>

相較於郭慧禪以超現實身體結合真實場景，且較不具侵略性的冷調諷喻；畢業於南藝大造形研究所、目前就讀交大應用藝術研究所博士班的林欣怡，則是在電腦中開創新世界，<sup>37</sup> 並將之製成可互動式的動畫影片置於網路空間中，<sup>38</sup> 其作品中的扮裝和顛覆擬仿（a mimicry of subversion）手法更是直接、潑辣許多，其影像中的色情基調，乍看會聯想到線上電玩遊戲中的女性角色：姣好面容、光滑皮膚、裸露的穿著、乳溝和大腿，但作品中女性主義的批判力度又將這種色情情感給衝突化，扭轉女性身體在凝視（gaze）之下的被動關係，反將網路空間中男性的觀視習慣一軍，以類似電玩漫畫的次文化形式，突顯敢曝的高度風格化、人工化。<sup>39</sup> 在林欣怡 2003 年的《再造伊甸園 I》【圖 14】中，林欣怡化身變種生化人，將生物的背鰭和突起物與自己的身體合成，透過數位技術營造一個「混合式的虛擬情境」。<sup>40</sup> 其中一件作品中裸身的林欣怡，長髮披垂地坐在一個植物溫室中央的培養試管內，儘管是自拍入鏡，卻不像是個真實的人類，她／他以聖像般的挑釁之姿俯視觀者，雙眼不見瞳孔仿若覆蓋上鳥類的瞬膜，張開的雙腿縫隙間，伸出了一根垂下的陰莖（penis），這根長在電子溫室創造出的新品種人類身上的陰莖一點也不「屌」，諧擬（parody）陽具之餘，傳達對上帝、男性的不滿，索性自己造一個新世界，繁殖陰莖不具生殖作用、乳房停止哺育功能的雌雄「夏娃」（若依聖經典故）。但林欣怡的企圖不只於此，她也挑明，藉由科技可以自我生成、甚至複製後代，除了顛覆男性與陽具（phallus）中心，在這個未來主義的想像世界也可說是存在當下的新伊甸園裡，男性不再有存在之必要。與郭慧禪類似的是，林欣怡張開的雙腿間展現的同樣不是細部女陰構造，但不同的是陰部的開口多了一根陰莖。姚瑞中對此的敘述是：「性別成為聲化義之般的電子生化體，挑釁我們對性別的認知，它們擺盪在『雜種』（hybrid）與『變態』（Metamorphosis）」

<sup>36</sup> 林欣怡創作自述，網路資源：

<[http://art.tnua.edu.tw/plastic/fantastic/previews/folio/Artvirus\\_text.htm](http://art.tnua.edu.tw/plastic/fantastic/previews/folio/Artvirus_text.htm)>（2010/01/07 瀏覽）

<sup>37</sup> 林欣怡《再造伊甸園》系列的其他作品中，創造了新人種以外的許多混種生物，但不列入本文討論範圍。作品可參考網路資源：

<[http://art.tnua.edu.tw/plastic/fantastic/previews/folio/Artvirus\\_text.htm](http://art.tnua.edu.tw/plastic/fantastic/previews/folio/Artvirus_text.htm)>（2010/01/07 瀏覽）

<sup>38</sup> 目前林欣怡網站上有的是《第八天計畫》系列，尚未找到《第二創世紀》的動畫作品。

<sup>39</sup> Susan Sontag, "Notes on Camp(1964)," *Come out Fighting: a century of essential writing on gay and lesbian liberation*, Chris Bull ed. (New York: Thunder's Mouth Press, 2001), pp. 52-66.

<sup>40</sup> 林欣怡自述，引用於王嘉驥，美麗新世界：策展專文，伊通公園：

<[http://www.itpark.com.tw/artist/critical\\_data/16/40/20](http://www.itpark.com.tw/artist/critical_data/16/40/20)>（2010/01/07 瀏覽）



之間，成為一種曖昧戲耍於性別和無性之間的異態生物。」<sup>41</sup>

而在女性主義論述中這種變態曖昧、雜種戲耍卻能發展呈高度的政治性，在瓊絲（Amelia Jones）在〈後女性主義、女性主義愉悅、和藝術的理論體現〉（*Postfeminism, Feminist Pleasures, and Embodied Theories of Art*）中，<sup>42</sup> 讚揚藝術家 Lynda Benglis 在她 1974 年的廣告作品中【圖 15】<sup>43</sup>，在全裸女體上揚起巨大勃起陰莖的作法，不但藉挪用的動作強化了女性的權力，亦宣揚女性的身體本身就是慾望的場域，可以創造自我（self-producer）。這種表演中之自我建構會引起男性的恐懼，且由女人翻轉了男性凝視，同時塑造女人的認同與慾望。瓊絲高度認同 Benglis 將慾望的主體與客體合併，由身體表現慾望和性感的身體，因為這個身體已不是男性化凝視（masculine gaze）下的男人／女人、異性戀／同性戀客體。但林欣怡的作品中，她報復般地挪用並穿上的是形同義肢的垂軟小屨，引人遐想地暗示了一段閹割移植的情節，明示在這個數位新伊甸園裡，不需藉由陰莖（penis）繁衍，所以陰莖是退化的器官，陽具（phallus）亦隨之瓦解。另外，在巴特勒之〈女同性戀陽具與形態學的想像態〉（*The Lesbian Phallus and the Morphological Imaginary*）中，<sup>44</sup> 提出女人因可以擁有（have）也可以當（be）陽具之觀點，並藉由循環重工（recirculate）陽具來決定其象徵指涉，如果正如拉岡（Jacques-Marie-Émile Lacan, 1901-1981）所言，陰莖和陽具之間沒有直接的指涉關聯，那陽具便可以象徵身體的任何部分，但女同性戀必須承擔的風險是：同時體驗到閹割焦慮（castration anxiety）和陰莖羨妒（penis envy）。不過如前述，在林欣怡的伊甸園裡，性別取向已不是問題，科技與藝術家的意志結合成新的造物主，而陰莖是原始功能退化的器官，陽具再也不復存。若細看畫面會發現陰莖由陰部開口伸出，實踐了依希嘉黑所說的女性「自體性慾」，因為若單純地只是移植陰莖，為何還保留女性陰部的開口？暗示這位女王除了不仰賴男性的繁衍功能，更可藉由這根陰莖獲得性快感與性滿足，翻轉長久以來女性身體只是生育的工具、女體是與主體異化（alienation）的肉塊。除此之外，林欣怡的創作也與巴特勒所倡導的「激進的重新畛域化」（aggressive reterritorialization）接榫，因為若二元的性別認同是經由反複的引述（citationality）練習和操演（performativity）所形成之結果，女同性戀便可參照這個方式將陽具之意涵重新修訂，陽具可以被女人剝奪沒收（expropriability），指涉身體的任何部份。並且，在溫室試管中生成的林欣怡並非來自母體，所以將不會重蹈拉岡所說新生命由想

<sup>41</sup> 姚瑞中，〈虛擬烏托邦〉，《台灣當代攝影新潮流》（台北：遠流，2003），頁 123。

<sup>42</sup> Amelia Jones, "Postfeminism, Feminist Pleasures, and Embodied Theories of Art," *New Feminist Criticism: Art, Identity, Action*, Joanna Frueh, Cassandra L. Langer, Arlene Raven eds., (New York: IconEditions, 1994), pp. 29-37.

<sup>43</sup> 原是為 *Artforum* 雜誌所作的廣告：Nov., 1974, Iris print, h: 12 x w: 22 in/h: 30.48 x w: 55.88。圖片來源：

<[http://www.artnet.com/usernet/awc/awc\\_workdetail.asp?aid=424383056&gid=424383056&cid=97654&wid=424456175&page=2](http://www.artnet.com/usernet/awc/awc_workdetail.asp?aid=424383056&gid=424383056&cid=97654&wid=424456175&page=2)> (2010/01/07 瀏覽)

<sup>44</sup> "The Lesbian Phallus and the Morphological Imaginary (1993)," *The Butler Reader*, Sara Salih with Judith Butler eds. (Oxford: Blackwell, 2004), pp. 138-179.

像態 (the imaginary) 進入象徵態 (the symbolic) 時與母體分離的憂傷，所以在面對鏡子時，生化人可以認同自己的身體，並以此為狂喜 (delirium) 泉源。此外，林欣怡也沒有放棄自己原本的身體，而是在新世界中改造它，在這個新世界中，有一個與男性所建構霸權截然不同的想像態 (alternative imaginary)，更會衍生出另一套系統的象徵態，實踐「激進的重新畛域化」。<sup>45</sup> 筆者亦認為，「激進的重新畛域化」作為一種反動策略，不一定僅供女同性戀使用，異性戀女人、相對性／別弱勢者皆能循此抵制中心霸權。另外，若回到既有的男性建構中可以發現一個疏漏，即珍·蓋洛普 (Jane Gallop) 所言之：「男性對陽具的無法掌握和無能為力，在拉岡所說的象徵態中不言自明。」<sup>46</sup> 而林欣怡對「男性無能為力介入」的回應行動，便是 (相對而言) 輕易地以科技創建新時空，自己當主宰上帝女王，並挪用陰莖、摧毀陽具，甚至持續繁衍具有陰莖的女體。這個「超真實」中，將沒有生物性別的分野，或許直至「夏娃」嚐了禁果，揭發這座以假亂真的「伊甸園」。

姚瑞中對《再造伊甸園 I》的另外一種解讀是：「去肉身化的機械複合體，暗示了『主體』(人類)的混雜與消融，更顯現主體在數位化電波傳輸下，所沉溺的一處電子虛幻境域。」在評析林欣怡 2002 年的《克隆夏娃》(Cloning Eva) 中也提及「在電腦網路的匿名世界中，沒有階級之分，每個『分身』都有『再分身』；沒有恆久的人際關係、道德規範，行為模式與真實世界的關係是分裂的，但我們也需要解此『分裂』，作為逃避現實的藉口與托詞。我們在這個無性繁殖的網路國度裡，以多重分身來確認自我，在電波快速傳送中建構自己的王國。」<sup>47</sup> 姚瑞中陳述了當下不分性別主體所面對的重要課題，但林欣怡不但採用高度數位化的創作方式，亦自述：「當我於影像中殘酷地切割改造肉身，其實是在對現實身體作無聲的抗議……當我更瘋狂地想取代上帝，將目光投射到生物科學、動漫畫領域，及是對權力／地盤任意烹煮成一盤雜燴來攪亂，纏繞著慾望主體，下場以幻象來支撐。」並且「藉由不斷反抗，來認同我自己。」<sup>48</sup> 與姚瑞中所言「以多重身分確認自我」有所出入，林欣怡認同自我的方式是透過一種排除法 (如果不行我就偏要) 而發展出來的多態性 (Polymorphous)<sup>49</sup> (在現實中不能，在電腦網路上可以認同擁有陰莖與複製潛能的主體)，而非藉網路交友活動認識自己的多重面貌性格，或迷失其中。循此脈絡則尤其可見其作品中電腦女性主義

<sup>45</sup> 巴特勒保留男性建構中的象徵態與想像態用意在於：以此和女同性戀所重構可擁有情慾自由、愉悅而非憂鬱匱乏的另一種想像態與象徵態作對比，將原先的象徵態、想像態置換。

<sup>46</sup> Jane Gallop, "Beyond the Phallus," cited in Amelia Jones, *The Butler Reader*, Sara Salih with Judith Butler eds. (Oxford: Blackwell, 2004), p. 143.

<sup>47</sup> 姚瑞中，〈虛擬烏托邦〉，《台灣當代攝影新潮流》(台北：遠流，2003)，頁 122。

<sup>48</sup> 節錄自林欣怡自述，謝素貞總編，《出神入畫——華人攝影新視界》(台北：台北藝術當代館，2004)，頁 94。

<sup>49</sup> 謝鴻鈞著，〈酷兒理論：彩虹橋畔的眾生原型〉，《台灣當代藝術大系——議題篇：陰性·酷語》，頁 125。

(cyberfeminism)<sup>50</sup> 歡慶虛擬的主張，憑藉數位世界中的亦真亦假，解構既有的物質世界、語言建構。《克隆夏娃》(Cloning Eva)【圖 11-13】中以地下停車場或溫室為背景的林欣怡克隆複製人，<sup>51</sup> 電腦龐克式 (Cyberpunk)<sup>52</sup> 的對原有身體進行裁切重組：將下半身、乳頭修除，身體則是呈現介於液態和固態間的液晶狀，並插著管線，有的望向遠方，有的伸舌互吻——虛實共組視覺上晦暗鹹濕，卻沒有男性的賽博格 (Cyborg) 世界。<sup>53</sup> 在名為奔放信念 (Faith Wilding) 的作者所寫的〈電腦女性主義中的女性主義在哪裡？〉(Where is the Feminism in Cyberfeminism?) 描述由莎蒂·普蘭特 (Sadie Plant) 所發起的電腦女性主義是一種後人類的起義，就像機器人的無法完全掌握。女人也可以利用科技、知識奪取男性的操控權，成就反客為主的終極烏托邦，逆反女人或機器是文明中「他者」的頹勢，電腦網路不只是現實的蔽所，而可是女性主義戰場的再延伸。然而，電腦網路仍是在社會框架內運作的場域，作品該如何與外界（無論是在網域內外）對話？林欣怡的作品網站似乎仍是個隱密角落裡的超文本 (hypertext)，即使作品被觀賞，是否僅止於令人覺得聳動的階段？文中亦期許除了性別，電腦女性主義的理想也包括消弭政治正確、種族主義、階級與經濟能力差異；作為一種手段，電腦女性主義可以透過駭客入侵的行動或形成團體，並隨生活與社會的複雜化提供更新與討論，且不一定要有相同主張，因其目的是促進意義的流動。<sup>54</sup> 不過事實似乎與這個理想相去甚遠，「電腦烏托邦理想是民主化和去權力中心，但現實卻是一個網絡化的市場，被賦予公權的是那些在電腦科技化中掌握最新最快資源者。」<sup>55</sup> 女性主義和藝術提出批判省思與概念策略，但與現實仍存在落差。就電腦網路而言，目前擁權的核心仍屬於菁英男性和資本商機，女性主義和藝術也還有很大的挑戰空間。

#### 四、結語

郭慧禪和林欣怡的數位攝影作品為扮裝自拍的藝術表現提供了穿以外的策

<sup>50</sup> “A-Z of Key Themes and Major Figures,” *The Routledge Companion to Feminism and Postfeminism*, Sarah Gamble ed. (NY: Routledge, 2001), p. 211.

<sup>51</sup> “Cloning in biology is the process of producing populations of genetically-identical individuals that occurs in nature when organisms such as bacteria, insects or plants reproduce asexually.” Cited in Wikipedia: <<http://en.wikipedia.org/wiki/Cloning>> (2010/01/13 瀏覽)

<sup>52</sup> “A-Z of Key Themes and Major Figures,” *The Routledge Companion to Feminism and Postfeminism*, Sarah Gamble ed. (NY: Routledge, 2001), p. 211.

<sup>53</sup> 「在賽博格的世界裡，人工和自然的差別是很含糊不明的。」引自“A-Z of Key Themes and Major Figures,” *The Routledge Companion to Feminism and Postfeminism*, Sarah Gamble ed. (NY: Routledge, 2001), p. 212.

<sup>54</sup> Faith Wilding, “Where is the Feminism in Cyberfeminism?,” *Feminism-Art-Theory: An Anthology 1986-2000*, Hilary Robinson ed. (Oxford; Malden, Mass: Blackwell Publishers, 2001), pp. 396-404.

<sup>55</sup> 節錄自金有燕，〈監控的認同：21世紀個體性危機〉，收錄於《速度的政治經濟學：亞洲當代藝術論壇》，林志明、陳泰松計畫主持（台北：文化總會臺灣前衛文件展推行委員會，2006），頁 41。

略——「脫」，穿／脫之間有著曖昧模糊又虛實參半的身體、衣裝、場景，她們的作品述說了身體縱使赤裸也未必能脫下文化與社會的形塑，而認同在現實中又何嘗能被輕易穿脫。在創作過程中，兩位藝術家使用純熟的電腦技術改變自己的容貌、身體，讓身體具有能動性（agency）；並由藝術家的思維操控電腦如同衍生的新器官，但這種因科技而產生的層疊關係，並不會導致真實肉身的廢棄，也並不會因此而變成乾涸、沒有血肉，因為這並非單純笛卡兒（René Descartes, 1596-1650）式的身體／心智二分，身體確實無法擁有電子數位的不死狀態，反之科技器材也並不具有超越身體的力量，電腦充其量也只能是身體的義肢。<sup>56</sup> 且如姚瑞中所言：「將文化精神內化於科技當中而非服膺科技，是一種文化反省上的努力。」<sup>57</sup> 藉由扮裝自拍與數位的虛擬實境可實現自我解放，即便只是烏托邦式的幻想。藝術家藉此展現欲為人所見的自我形象，以相似的創作手法展現多樣的女王風貌——郭慧禪的作品空靈憂鬱卻帶有玩笑嘲諷；林欣怡動漫式的圖像藏不住怒女的威脅。兩人的作品中皆明示男性的被排除（除了陰莖），而這究竟是一種消極退避的排外？或如同學的提問：兩位創作者皆是女同志嗎？或是以全然的女性存在吸引聚焦引起討論與再思考？筆者認為作品之呈現未必和創作者本身的性取向有直接關係，而是藝術家以種既迂迴又很直接的方式，將自己的身體再現作為性別、性慾流動的場域。不過，終究得回歸到最實際的現實層面中，面對性／別中的許多矛盾現況與不解難題，郭慧禪和林欣怡的創作也揭示了女性拆解父權中心的意圖與行動仍須持續進行，且革命尚未成功，女王仍不退位。

<sup>56</sup> 參自 Amelia Jones, "The Body is Not Obsolete (Robotics)," in *Self/Image: Technology, Representation and the Contemporary Subject* (Oxon, NY, Canada: Routledge, 2006), pp. 168-201.

<sup>57</sup> 姚瑞中，〈虛擬烏托邦〉，《台灣當代攝影新潮流》（台北：遠流，2003），頁 84。

## 參考資料

### 專書

1. 謝鴻鈞,《台灣當代藝術大系——議題篇:陰性·酷語》,台北:藝術家,2003。
2. 胡永芬,《台灣當代美術大系——議題篇:慾望·禁忌》,台北:藝術家,2003。
3. 姚瑞中,《台灣當代攝影新潮流》,台北:遠流,2003。
4. 劉瑞琪,《陰性顯影——女性攝影家的扮裝自拍像》,台北:遠流,2004。
5. 林志明、陳泰松計畫主持,《速度的政治經濟學:亞洲當代藝術論壇》,台北:文化總會台灣前衛文件推行委員會,2006。
6. 樊婉貞編,《非關真相——九零年代至今華人觀念攝影》,台北:典藏藝術家家庭,2008。
7. *New Feminist Criticism: Art, Identity, Action*, edited by Joanna Frueh, Cassandra L. Langer, Arlene Raven, New York: IconEditions, 1994.
8. *Performing the Body-Performing the Text*, edited by Amelia Jones, Andrew Stephenson, New York: Routledge, 1999.
9. *Feminism-Art-Theory: An Anthology 1986-2000*, edited by Hilary Robinson, Oxford; Malden, Mass.: Blackwell Publishers, 2001.
10. *Come out Fighting: a century of essential writing on gay and lesbian liberation*, edited by Chris Bull, New York: Thunder's Mouth Press, 2001.
11. *The Routledge Companion to Feminism and Postfeminism*, edited by Sarah Gamble, NY: Routledge, 2001.
12. Salih, Sara; Butler, Judith, *The Butler Reader*, Oxford: Blackwell, 2004.
13. Wells, Liz, *Photography: A Critical Introduction*, London: Routledge, 2004.
14. Jones, Amelia, *Self/Image: Technology, Representation and the Contemporary Subject*, Oxon, NY, Canada: Routledge, 2006.

### 期刊

1. 林心如,〈扮裝的技藝,擬仿的國度(上)〉,《典藏今藝術》,2006年6月,頁112-127。
2. 游歲,〈扮裝的技藝,擬仿的國度(下)〉,《典藏今藝術》,2006年8月,頁134-141。
3. 陳佩甄,〈跨越性別藩籬的多重思考〉,《典藏今藝術》,2006年8月,頁142-145。

### 網站

1. 郭慧禪創作自述、簡歷年表、相關專文,伊通公園網站:(2009/12/31 瀏覽)  
<<http://www.itpark.com.tw/artist/index/533>>

2. 郭慧禪影像創作集，數位島嶼：(2010/01/05 瀏覽)  
<<http://cyberisland.teldap.tw/graphyer-item-view.php?album=965&id=119984902321>>
3. 林欣怡創作自述、簡歷年表、相關專文，伊通公園網站：(2010/01/07 瀏覽)  
<<http://www.itpark.com.tw/artist/index/16>>
4. 林欣怡作品網站（含創作自述）：(2010/01/07 瀏覽)  
<[http://art.tnnua.edu.tw/plastic/fantastic/previews/folio/Artvirus\\_text.htm](http://art.tnnua.edu.tw/plastic/fantastic/previews/folio/Artvirus_text.htm)>
5. Lynda Benglis website: (2010/01/07 瀏覽)  
<[http://www.artnet.com/usernet/awc/awc\\_workdetail.asp?aid=424383056&gid=424383056&cid=97654&wid=42445617](http://www.artnet.com/usernet/awc/awc_workdetail.asp?aid=424383056&gid=424383056&cid=97654&wid=42445617)>