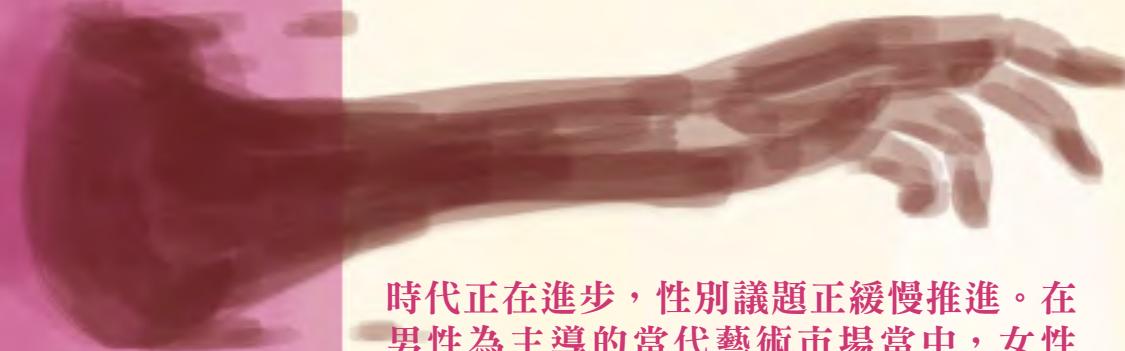


溫柔的力量



時代正在進步，性別議題正緩慢推進。在男性為主導的當代藝術市場當中，女性藝術家逐漸被接受。巴塞爾藝術展 (Art Basel) 及瑞銀集團聯合發布報告，指出高淨值人士 (HNW) 過去五年收藏女性藝術家的作品比例，由2018年的33%，升至2023年的39%。當代女性藝術家的際遇有否改善？她們的故事於3月28日在巴塞爾藝術展香港展會開始說起。

女性藝術家的失落與尋回	p32
黃亞紀：長期主義的實踐	p36
樂思洋：像母親般工作	p38
譚雪：以性別視角為工具	p40
豪瑟沃斯的女性聲音	p43
盧彩雲：藝術市場邁向性別平等	p44
陳家倫：接受缺陷 身體自愛	p46
媒體藝術家卡娜：偏要「打破陳規」	p47
高古軒畫廊香港總監游曉：「女性」並非藝術家的標籤	p50
基於社會政治背景的女性意識表達	p52

女性藝術家的失落與尋回



梁徐錦熹

2024年，當代女性藝術家的際遇有否改善？

撰文 黃舜煬 編輯 鄧詠筠

疫情以來四年，方由美術經歷了眾多變化，先是兩次搬遷，2020年由中環畫廊聚集地H QUEEN'S遷至SOHO 189，隨後遷至現址大館。這間原本由新水墨起家、被誤以為專營女性藝術家的畫廊，開始涉足科技，探索跨新媒體藝術、NFT，並簽約更多的男性藝術家。

與此同時，世界性的社會事件不斷發生，2020年佛洛伊德(George Floyd)之死，引發的「黑人的命也是命」(BlackLivesMatter)，隨後的墮胎權爭議、#MeToo運動等，種族、性別和權利的社會爭議蔓延全球。時代正在進步，性別議題正在緩慢推進。到底，當代女性藝術家的際遇有否改善？

方由美術創辦人梁徐錦熹提到LV基金會(Fondation Louis Vuitton)去年舉辦的「莫奈(Claude Monet)與米切爾(Joan Mitchell)」對話的回顧展，展覽將十八世紀法國畫家莫奈的代表作《睡蓮》系列作品與十九世紀美國畫家米切爾的作品擺放一室，形成跨越時空的對話。莫奈是享負盛名的印象派代表人物，而後者是二戰後美國「抽象表現主義」藝術領軍人物之一。

事實上，米切爾的知名度遠不及莫奈，作品的價格亦不及

同時期的男性畫家波洛克(Jackson Pollock)。根據Mutual Art的資料，波洛克的作品最高拍賣價為6116萬美元，而米切爾只有其一半，但她已是少數在世時獲得認可和公眾讚譽的女畫家。同屬「抽象表現主義」運動的哈蒂根(Grace Hartigan)、克拉斯納(Lee Krasner)等女性畫家，更是鮮為人知。

梁徐錦熹指出這場展覽背後，是學術界重新發掘女性藝術家在「抽象表現主義」的重要性，「這場展覽影響深遠。你會看到現在亦有越來越多的美術館、畫廊和藏家，在不同的藝術範疇裡尋找女性，如趙無極的前妻謝景蘭、徐雷的前妻喻慧等，先後被提起。人們才發現，原來藝術發展中是有女性藝術家的。」

這些社會事件及回顧趨勢，正帶動美術館、畫廊和藏家對這類藝術品的興趣。在此背景下，方由美術創辦人梁徐錦熹一改不以「女性」為展題的常態，在去年舉辦首場「全女班」聯展——「女力永恆」，展出彭薇、黃丹、章燕紫以及派瑞芬四位藝術家的作品。她寫道：「方由和我們的藝術家不約而同地有想要表達的訊息、有想要支持的力量；2023年，我們認為是一個合適的時機，讓這四位女性用自己獨特的聲音，向社會

呈現一幅由經歷、情感及觀點組成的豐富群像。」

「女力永恆」的展題摘自古羅馬詩人維吉爾在《艾尼亞斯紀》的《蒂朵(Dido)的悲劇》中，借「神的信使」墨丘利說出的「女人永遠無常與善變」。故事背景為，墨丘利在夢中警告特洛伊英雄艾尼亞斯馬上離開迦太基、離開相戀的迦太基女王蒂朵，因為蒂朵的愛慕之情已變為詛咒，企圖粉碎他前往意大利的船隊。最後，蒂朵心碎自殺，詛咒迦太基與羅馬人永遠為敵，為「布匿戰爭」埋下伏筆；艾尼亞斯一行人成功到達意大利，成為羅馬人的祖先。

「性別刻板印象」在故事中處處可見：女性是為情自殺、癡狂和善變；而男性是理性、是文明的創造者和貢獻者。梁徐錦熹回應指，展覽不只是鼓勵觀眾打破刻板印象，更希望觀眾思考「女性身份」，一直以來的演變和面對的限制。

其實，社會的傳統性別規範和性別分工，貫穿了女性的一生，從童年、成年、婚戀、生育到年老，要求女性順從、溫柔、照顧家庭，並在女性教育、事業和思想均有所限制。這種性別規範和社會對女性的想像，呈現在大量描繪女性的藝術作品中，對女性的「美」設立規範。

梁徐錦熹解釋男女藝術家的差異，體現在女性的藝術手法較為細膩；同一份藝術材料，男女的處理方法不一。而所謂的當代女性藝術家，即是不以男性理論基礎創作藝術，而是從女性的眼光看世事，「其中彭薇就會更為直接一些。」

內地藝術家彭薇的水墨動畫系列作品《六根》(2021至

2022)指的是六種驅動人類的感官：眼睛、耳朵、鼻子、舌頭、身體以及思想。傳統水墨畫中甚少出現女性，即使出現也只會以嫻靜的仕女形象出現。而《六根》一反以男性為主體的水墨傳統，畫有女性獨處的畫面，或裸體的畫面，或是女性主動挑動男性的場景。畫家以黑色幽默甚至令人不安的方式，帶出如女性賦權、懲罰、遭壓抑的暴力以及施加於女性的限制等一系列概念。

「女性到了某個年齡生理時鐘會有影響。相較於男性藝術家，女性藝術家會因為生育暫停創作數年，」梁徐錦熹說。母職亦是影響女性藝術家事業發展的潛在因素。女性因為生育和照顧家庭而犧牲事業和個人發展的時間。在本次的展覽中，兩名中國內地的藝術家黃丹和章燕紫均為母親，前者在創作的過程中兼顧母職，後者則隻身一人前往北京，進行藝術創作。

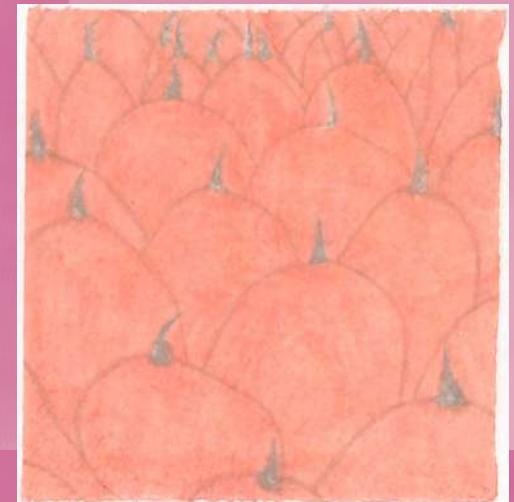
黃丹的新水墨作品《新賦》(2019年)，繪有龍舌蘭狀的植栽，刻意將活力滿滿的生命體簡化為橘灰雙色的樣式。展覽的介紹中寫道，這幅作品暗示過去千年以來，女性的聲音和敘事都被抹去，也表達出人類的苦難變得稀鬆平常之後，如何漸漸化為佈景板的一部分，遭到遺忘。據雅昌藝術網及芥墨藝術的報道，黃丹沒有工作室，平常在家裡鋪上墊子畫畫，畫紙太大就卷起來。女兒有時會在墨跡未乾的畫上奔跑。她說這是個人選擇，因女兒的學校附近沒有合適的工作室，而她想送女兒上課。這些細微的付出無疑是無償的。

展覽的另一位中國內地藝術家章燕紫，她展出的新水



彭薇《六根：眼》— 2021-2022

黃丹《新賦》— 2019



◀墨《掛號》(2009至2013)系列作品，創作從悲劇、短暫及對生命有限的焦慮之中找到美態與秩序。色彩繽紛的藥丸依序排列，像是形成了一場單人遊戲；每粒藥丸的顏色、深淺和形狀不一，代表個人以至集體層面的苦與樂。畫家從女兒、母親、藝術家及女性的個人經歷中觀察，並將其放大呈現。

「章燕紫在2002年決心離開丈夫和女兒，隻身北漂，入讀北京中央美術學院，重投藝術，」梁徐錦熹補充，這關乎她的上進心和藝術理想的渴望，而家人給予支持，「男女藝術家都一樣，我認識很多內地藝術家和朋友，往往會因為經濟壓力，而將子女交給父母照顧，並未遇到太大家庭阻力。」問題是，對於無法「外判」家庭照顧責任的女性而言，她們要離開家庭、專注事業，似乎並不容易。

展覽的最後一位是香港藝術家派瑞芬，她以水墨及拼貼作品展現一幀又一幀的旅途風光，如《仙峰》(2022)及《錦上添花》(2021)。在兩幅作品當中，香港的城景剪影從半抽象、新古典主義風格的一片壯麗山水中窺探而出，清晰可見。這四位女性藝術家以自身的經驗、觀察和感受創作藝術，呈現出獨特的藝術視角和女性氣質。

近年當代藝術市場對女性藝術家的接受程度，亦有相應提高。巴塞爾藝術展及瑞銀集團聯合發布2023年《巴塞爾藝術展與瑞銀集團環球收藏調查報告》，其中指出高淨值人士(HNW)過去五年收藏女性藝術家的作品比例，由2018年的33%，升至去年的39%，2022年更一度升至42%。雖然高淨值人士仍然以收藏男性藝術家的作品為主，背後原因不在於他們的性別偏見，而是在於女性藝術家的作品在畫廊和拍賣會上的供應不足。這導致了隨著時間的推移，藏家可以買到的女性藝術家作品越來越少。

2018年至2023年高淨值人士(HNW)收藏女性藝術家的作品比例

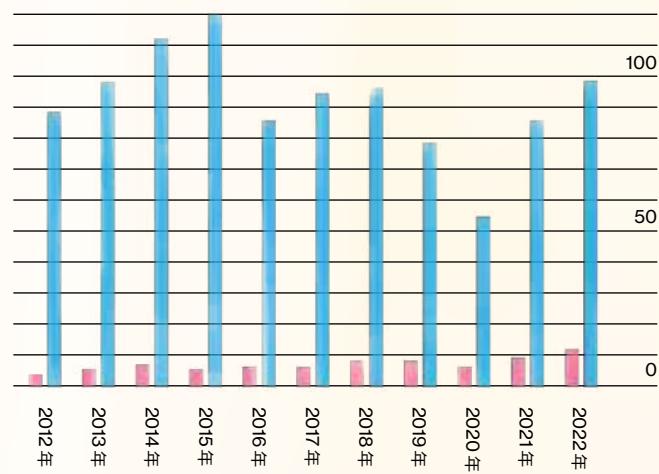
女性藝術家作品的佔比(單位：百分比)



資料來源：2023年《巴塞爾藝術展與瑞銀集團環球收藏調查報告》

2012年至2022年男女性藝術家的拍賣成交總額比較

■女性 ■男性(單位：億美元)



資料來源：2023年《巴塞爾藝術展與瑞銀集團環球收藏調查報告》

章燕紫《掛號(166)》— 2014



本地藏家歡迎，」梁徐錦熹說，「我們公司也有很多女性藝術家，例如香港藝術家張馨儀，但不是因為她是『女性』，而是她的『橡皮擦』很特別。」

然而，如果從整體男女性藝術品的總銷售額來看，性別不平等問題仍然相當嚴重。根據藝術網站Artsy的資料，在2012年至2022年期間，在拍賣會上出售的女藝術家作品總價上漲了194%，從3.5億美元上漲到10.3億美元，但與男性藝術家的作品總價相比仍是天淵之別。

方由美術未來的發展方向，一方面會專注於當代水墨藝術的維新和研究，另一方面會繼續發掘新媒體藝術和生成式人工智能(AI)藝術的可能性，梁徐錦熹表示，「我們在2021年推出首批NFT藝術品，去年畫廊與首個AI藝術家Genesis Kai簽約，探索科技創新如何融入其他藝術媒介，嘗試更多元發展。」

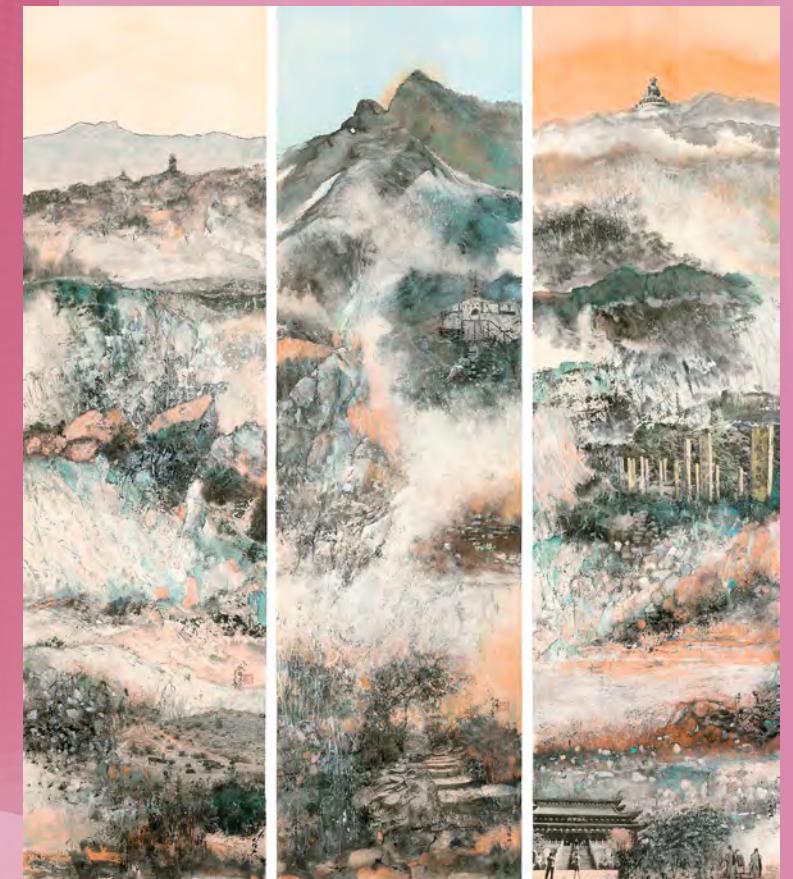


方由美術

梁徐錦熹續對此表示，這正反映了女性藝術家關注度不足的情況已大幅改善，現時豪瑟沃斯(Hauser & Wirth)、高古軒、季豐軒等國際畫廊都與不同女性藝術家簽約、舉行個展。「之前是男性主導的藝術市場。現在畫廊可能想重新開始，BlackLivesMatter後不談種族，就從女性說起。謝拉德(Amy Sherald)、辛普森(Lorna Simpson)等女性藝術家都受

圖片：由畫廊提供

派瑞芬《仙峰》— 2022



黃亞紀： 長期主義的實踐

她有自已的標準，也更傾向於慢慢來

撰文 楊滢瑋 編輯 鄧詠筠

畫廊 Galerie Nagle Draxler 上舉辦展覽，而亞紀畫廊也把德國當代藝術家海爾蓋特 (Hell Gette) 帶來了台灣，去年舉辦了藝術家在亞洲的首個個展。「只有這樣的對話，才是真的進入當地藝術圈的對話裡，深刻地留在那裡，」黃亞紀說，「而不會像是一個快閃店。」

今年，黃亞紀將會帶著台灣重要戰後藝術家陳庭詩的作品登陸巴塞爾香港「亞洲視野」展區，她相信這是一個尋找連接點的好機會。1916年生於福建書香世家的陳庭詩，在1940年代來到台灣。自幼失聰令他在藝術上更為專注投入，他活躍於多個美術團體、創作領域涉及版畫、雕塑和彩墨等，對台灣現代藝術影響深遠，作品被海內外美術機構購藏。

值得一提的是，陳庭詩的版畫大多在甘蔗板上創作。這是因為五六十年代台灣糖業繁盛，而甘蔗板是甘蔗渣製成的副產品，價廉易得。利用甘蔗板特有的不規則裂痕，陳庭詩革新了西方以木板、石板為主要媒介的版畫創作；以天地、日月、星宿為題，陳庭詩展現出了獨特的東方哲學。「以抽象的東方哲學與西方的宗教、表現主義連接，這是華人戰後藝術家的特色之一。」黃亞紀介紹到。

之所以選擇戰後藝術家作為主要經營方向之一，是因為黃亞紀看到了台灣藝術研究中缺少的這塊歷史拼圖。「這是拍賣上沒有缺席過的一個熱門區塊，但在美術館和商業畫廊裡沒有被充分地介紹。」黃亞紀說，「二戰後，台灣的藝術表達很前衛，受到國際關注。但因種種原因，現在台灣的戰後藝術家不被大家放在視野裡。」黃亞紀解釋，亞洲區內，日本的戰後藝術研究走得最前，韓國也有所開展。而中國內地因為歷史原

因而缺乏發展戰後藝術的條件，這令得台灣在華人戰後藝術區塊中更顯獨特，「可能是華語圈中唯一發展前衛思想藝術的區域。」

亞紀畫廊另一方向則是1980年代後的藝術家，「他們與剛提到的前輩藝術家相差了半個世紀。」但黃亞紀所期待和努力的，是讓年輕人不斷與前輩去對話：「年輕藝術家能透過畫廊，重新面對前輩的歷程，重新省思自己的歷史，這是畫廊這幾年來重要的成就之一。」

也因為不做快閃店，她在與年輕的女性當代藝術家合作時，會耐心地陪著她們走一段。例如，台灣攝影藝術家吳美琪曾在亞紀畫廊工作過兩年。「我也做過藝術家，一開始在生活和創作上會面臨很多問題，比如需要經費，需要空間，所以我們畫廊經常歡迎藝術家來工作。」黃亞紀續說，十分欣賞吳美琪的天分和眼光，雖後者已不在畫廊工作，但兩人成了重要的夥伴。

吳美琪的天分來自於「收集癖好」，而癖好來自母親的影響。在當地媒體的專訪中有幾張吳美琪房間的剪影：卡通公仔、照片、塑膠匙扣和彩色包裝紙無序卻具美感地填滿了房間四壁。童年最愛的水晶貼紙，在她手中成為藝術創作的材料——她喜愛一切反光質感的物件。

吳美琪性格像個沒有長大的孩子，創作時保有天真卻不幼稚，是一種女性特有的、溫柔的尖銳。在《野餐PICNIC》展覽中，吳美琪通過野餐用具和身體相片碎片的擺放，展示了幻想的約會及親密關係中的情緒變化。這些身體影像來自吳美琪曾經的拍攝對象，當關係結束，她不再擁有這個身體，便以複印、剪貼、擺放來掌權。藉助野餐墊的「領地」隱喻，吳美琪把親密關係中無法言說的權力結構變得可視、可觸：「看似支(肢)解的過程，我重新建構了我跟他的關係，在某種程度上，我也重新面對這段關係，又能再次掌控他的身體了。」

當拜物教與身體政治碰撞，吳美琪表達的「身體物化」不拘泥於商業社會對身體的消費，也不同於女性主義批評者眼中的基於「性價值」的身體交易，而是一種去價值化、去性別化的權力論述。這種重構身體的獨特敘述，來自於她頻繁求醫的經

歷。黃亞紀解釋，因患長期病，吳美琪面對醫生治癒病人身體的眼光，也形成了把每人身體平等化的視角。

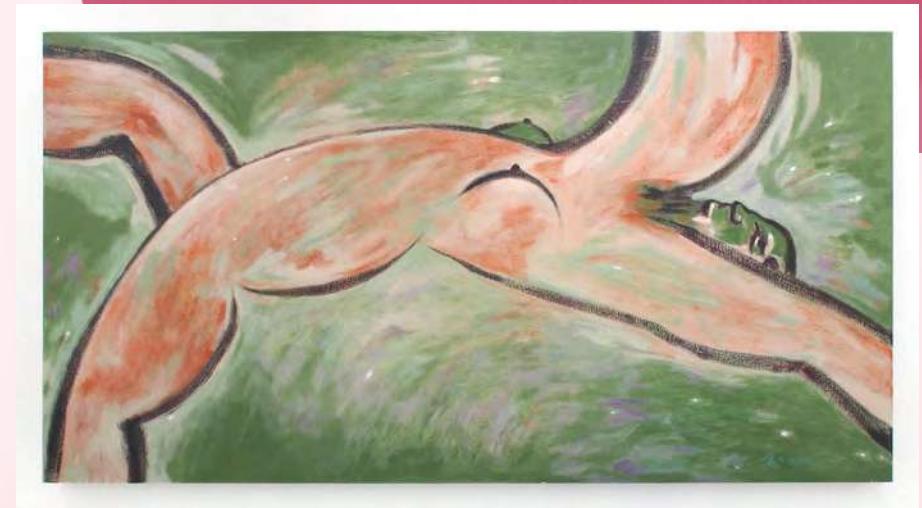
這段彷彿如歐姬芙 (Georgia O'Keeffe) 扶持草間彌生的女性藝術從業者交往故事，在亞紀畫廊中時常發生著。2017年，在亞紀畫廊還名叫亦安畫廊台北空間的時候，黃亞紀為年輕繪畫藝術家令詠舉辦了首個個展。而兩年前，令詠才剛從台灣實踐大學服裝設計學系畢業。雖然令詠非科班出身，黃亞紀在她的作品集裡看到一種原始的表達，那是一種溫柔而包容的力量。

在大學的服裝打板課堂上，令詠開始了解到不同的身體形狀，男女老少、高矮胖瘦、圓肩駝背、骨盆前傾，原來都能被畫成理性的數據，「像人體密碼」。也這個經歷讓令詠發現自己志在身體而不在服飾。但令詠並沒有止步於身體，而是融

入了印度教、東方瑜伽等身心靈的哲思，達到對生命的探索。

在2021年疫情期間，亞紀畫廊為令詠舉辦了線上個展《素顏的女人》。令詠呈現了多幅女性裸露乳房的畫作，但人物只是靜靜地站著，自然被觀看著，表情平淡。「有趣的是，成年人卻總是無法如實地面對身體，因而發明更多裝飾來美化它。唯恐它顯得醜陋，我們總想在其上增添情感。」令詠希望用裸體表達出生命本真的

吳美琪《野餐》#1 — 2021年，數位輸出，208 x 138.5 厘米



令詠《東方延展》— 2023年，油畫棒、油彩畫布，90 x 170 厘米



黃亞紀

亞紀畫廊 (Each Modern) 主理人黃亞紀幾乎每年都會來香港觀看巴塞爾藝術展香港展會 (下稱「巴塞爾香港」) —— 早至香港年度藝術展會還名為 Art HK 的年代。但亞紀畫廊在台北成立的五年以來，黃亞紀為旗下代理畫家尋找合作的地點名單裡近至上海及北京，遠至日本和德國，卻一直沒有被視為亞洲藝術樞紐的香港。

主因是，重點經營亞洲戰後藝術和當代藝術的亞紀畫廊，一直沒能在這座城市找到切入點和連接點。香港的拍賣不會缺席，展會也是每場必到，但要黃亞紀踏出合作的一步，她有自已的標準，也更傾向於慢慢來，「合作是互相的，我很在乎對話性。」

例如，亞紀畫廊代理的趙剛、許炯與林亦軒都曾在德國

◀「素顏」狀態。

黃亞紀說，雖然描繪身體和身心靈的女性藝術家很多，但大多繪畫與自身經歷相關、畫自己的身體。而令詠的特別之處在於，「她逐漸演變出一種無性別主義(unisex)的表達，甚至把人、動物和植物都融合在一起，這是我認為她作為一個女性藝術家，又超越了女性性別局限的地方。」

「吳美琪是身體的切割，而令詠是身體的全部，但二者的共同點是，都很誠實地對待自己的人生過程和創作。」黃亞紀說，「女性對於自身內在及情緒的誠懇，可能在天性上是遠高於男性的。」

「女性主義在21世紀，到底還需不需要『主義』兩個字？我覺得未必。」黃亞紀說，「大家在想女性主義的作品應該是怎麼樣的時候，把『主義』拿起來，回歸到女性本身的生命豐富性，會展開更多種可能。」

除了創作者對女性主義有了新的理解和詮釋之外，藏家群體也因為女性主義的思潮而建立了新的視角。黃亞紀舉例，當代超寫實畫派藝術家陳昭宏曾經是被前輩畫廊主視為「超難賣」的創作者，因為陳昭宏一舉成名的《海灘》系列，以極為真實的筆觸描繪了身著比基尼的女性或裸體，「沒有一位藏家的太太，願意把穿比基尼的女性放在自己的家裡。」

但作為1980年代在美國所創作的作品，其實作者志在回應歐美當時的性解放思潮。「儘管此時的畫作可以被視為對性幻想的表達，但也能看成一種更為開放、穩定、與輕鬆的社會文化轉變。與當時台灣所實施的戒嚴相比，陳昭宏所表現的更多是對社會解放的慾望，而非性慾。」高博修在《陳昭宏：觀看的慾望》一文中寫道。

即便曾被抨擊「情色」，但來到新世紀，陳昭宏筆下的身體獲得了新的認識。「八九十年代的年輕女性會覺得，這就是我的生活呀，身體是可以代表生命力和健康的狀態。」黃亞紀說，「她們會說，『我和我丈夫都喜歡這幅作品，願意擺在家中。』這種女性對自己身體的觀看，氛圍已經有了很大的改變。」

黃亞紀表示，隨著台灣藏家市場進入世代更迭的狀態，女性主義相關的作品在這幾年越來越受到歡迎，但只有「誠懇」的作品才能在女性主義創作歷史裡留下：「我們很害怕看到，利用女性主義議題，為了創作而創作的作品。」

在議題之外，她補充，資深藏家仍然希望看到藝術家在繪畫或裝置的表達上呈現別於以往的創新強度，足以在藝術市場和藝術史上佇立。「某種程度上，女性主義的興起是帶給了女性重新被肯定的機會。」黃亞紀說，「但同時也需要我們女性更自主、堅強地站在跟男性相同的地位，去跟他們做一個比較。」**B**



樂思洋

巴塞爾藝術展香港展會(下稱「香港展會」)總監樂思洋永遠笑意盈盈，似乎從不把自己所遇到的困難當成一回事。

自幼喜歡藝術的她抵抗不過父母之命，大學選擇了「更易搵工」的城市規劃學系。畢業在她口中成了「重獲自由」，不久後進入佳士得美術學院修讀碩士，她又回歸心之所向。後來，工作機會把樂思洋帶到中東。杜拜彼時仍未建立藝術生態，當地只有三間畫廊，她加入其中之一。她說幸而那時年紀尚輕，阿聯酋的藏家和畫廊主們願意傾囊相授，為她建立起對中東藝術的認識，同時年紀更讓她輕易地融入本地當代藝術家的圈子。身為當地少見的亞裔女性面孔，她則笑稱「好處是容易被別人記住」，後來被杜拜私人收藏機構The Farook Collection相中，協助管理館藏和代理藝術家，直至2012年加入巴塞爾

LEUNG SI-YANG

樂思洋： 像母親般 工作

這位兩個孩子的媽媽，也把母性帶入了
展會策劃之中

撰文 楊澄瑋 編輯 鄧詠筠

藝術展。

或者說，無畏和專注成就了她。樂思洋回憶起，15年前剛剛加入行業時，確實面對男性主導的世界，許多機構高層都是男性，「但我沒有特別思考過自己的性別，我只是兢兢業業地在追求。」隨著女性主義的聲浪越來越大，行業也在改變。樂思洋不無自豪地介紹道，現在巴塞爾藝術展的全球高層裡，女性面孔已與男性持平。

樂思洋也觀察到，藝術行業的女性高層中有許多與她一樣的在職媽媽。不過，她很少談及作為在職媽媽的挑戰，更多著墨於母親角色為她帶來的職業啟發和幫助。「當媽媽後，我思考的範圍擴大了。」樂思洋表示，展會策劃時常需要跟人打交道，「與人合作時，我開始經常關心對方身邊的人對他所帶來的影響。」

正如男性高層很容易在煙酒和運動上找到共同話題，孩子和母職也成為女性高層們建立聯繫的談資。「無論是煩惱還是喜悅，大家都很快能找到共鳴，很快能理解對方。」這位每個工作日都會在早晨六點半起床送孩子上學的媽媽說道，「無論是對著團隊、客源或是藝術家，身為母親的自己會更關注別的母親在這個領域中的需要。」

樂思洋也把「母親的視角」帶入展會策劃之中。「我們會從培育(nurture)的角度出發，關注對地區的影響，」樂思洋說，「也更注重整個藝術生態，包括對年輕一代的培養。」例如，為

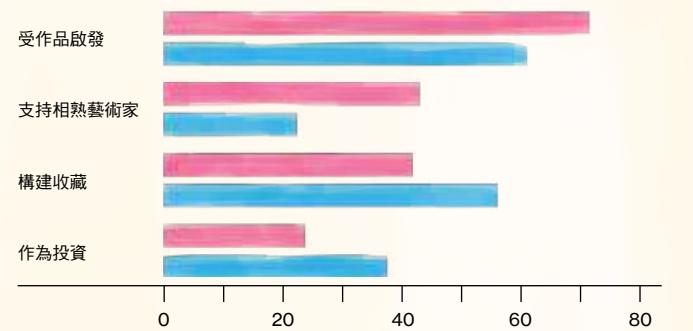
了讓商業展會更具公共美育的價值，今年的香港展會首次跟大館合作舉辦「藝術家之夜」，邀請亞洲地區的新晉實驗音樂人和視覺藝術家為市民帶來現場表演、裝置藝術和音樂演出。

又如「亞洲視野」展區，讓這個全球性的藝術展會品牌足以回應身處香港的在地性。「我在巴塞爾藝術展工作了11年，『亞洲視野』演變很大，」樂思洋說，「現在畫廊主都對展區有了定位，認為這裡是展現亞洲早期當代美術的地方。」

例如，來自日本的√K Contemporary將在是次展會帶來上世紀前衛書法藝術大師比田井南谷的作品。「我與日本藏家聊到這個藝術家，大家都很驚訝香港展會居然有這種具影響力的早期書法人物。」樂思洋說。台北畫廊PTT Space也會帶來已故藝術家席德進的作品，他是在台灣戒嚴時期少數公開性向的藝術家，也是探索東亞酷兒文化的先驅，以筆觸細膩、情緒滿溢的肖像畫聞名。

男女買家在購藏藝術品上的動機差別

■ 女性 ■ 男性(單位：百分比)



資料來源：Artsy《2019年在線藝術藏家調查》

在女性藏家的購藏動機中，也反映出這種「母性」。根據網絡藝術交易平台Artsy《2019年在線藝術藏家調查》，女性藝術買家的首要購買動機是受作品啟發，其次則是為了支持熟悉的藝術家，反倒是作為收藏或投資的購藏需求排得較後。

今年的香港展會是亞洲疫情復常後的第二屆，將會呈現來自40個國家及地區的242間畫廊，畫廊數目較去年增長37%。樂思洋表示，這標誌著展會回復疫情前規模：「對於2023年的亞洲來講，主題是『重新開放』，那麼2024年的主題就應該是『重新連結』。」

這種重連也將會發生在樂思洋的身上。杜拜畫廊Lawrie Shabibi將會在今年展會上帶來阿聯酋雕塑藝術家Shaikha Al Mazrou的個展。「沒想到她也來了，我在杜拜曾經跟她一起工作過，」樂思洋既驚喜又感動地說，「她現在成為一位成功的藝術家——而且跟我一樣，是位媽媽了！」**B**

譚雪： 以性別視角為 工具



譚雪

這個時代的女性主義是「酷兒」的。她關乎每一個人，甚至是物種的平等

撰文 楊澄璋 編輯 鄧詠筠

大館近期展出的《青蛇：女性中心的生態學》（下稱《青蛇》）想回應一個切身的議題。「可能過了四五十年，我們都沒有雪山、沒有海灘了。我們在當下可以給年輕一代怎麼樣的工具來調解處理即近的危機呢？」大館當代美術館資深策展人譚雪談及策展初衷，「我不想用『世界末日』的方式來討論環境危機，所以選用了生態女性主義。」

生態女性主義，這詞初聽十分拗口，但其實很易理解——試想將香港社會調轉。「我們生活於圍繞生產力的社會，要利潤，要增長，」譚雪解釋，這種父權式的資本主義經濟模式，追求效率的「榨取式」生產，其實是導致環境危機的主因。因此，策展團隊希望能帶領觀眾探索非資本主義的知識體系，作為回應現狀的工具。

例如，展覽中囊括了種種先於資本主義出現的女性主義敘事。來自20個國家的逾60件作品，創作靈感涉及性別流動的民間故事、圍繞女神的古代神話及母氏社會的原住民文化等。「以關懷為本，重視人與人，及與自然的關係，這正是『生態女性主義』的核心概念。」展覽前言寫道。

這不是大館當代美術館第一次在香港的藝術月裡呈現「性

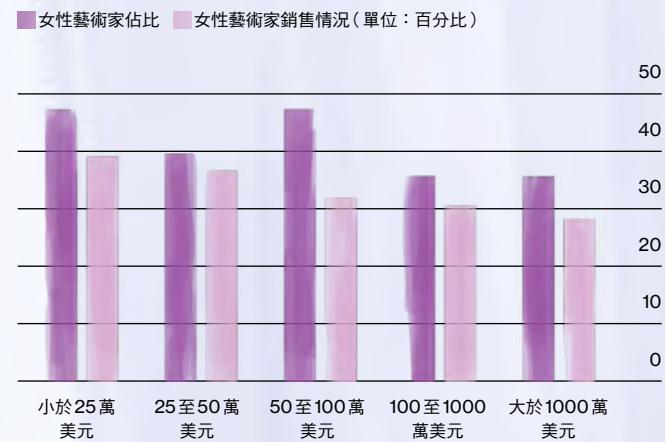
圖下：由受訪者提供

別」視角的展覽了：從2019年的《表演社會：性別的暴力》（下稱《性別的暴力》），到去年聚焦亞洲酷兒文化的《神話製造者——光·合作用 III》（下稱《神話製造者》）。譚雪解釋，過往，每年三月份，館方都會呈現一個有地域研究的國際性議題群展，而性別問題在各個國家和地區廣泛地存在。

「我們生活在一個父權的結構中，無論是工作、社會還是傳統家庭生活。」譚雪說。以藝術行業為例，譚雪引用《Plos One》在2019年的研究數字指出，包括紐約現代藝術博物館（MoMA）在內的18間美術機構裡，87%藏品出自男性藝術家之手，「難道是女性藝術家的作品不夠好嗎？當然不是，這和體系相關。」

女性藝術家要打破行業內的玻璃天花板，路阻且長。根據2024年《巴塞爾藝術展與瑞銀集團環球藝術市場報告》，年銷售額少於25萬美元的畫廊所代理的女性藝術家佔比為47%，佔總體39%，然而在年銷售額高於1000萬美元的大型畫廊，女性藝術家佔比則僅為35%，佔總體銷售28%。「這可能表明，女性藝術家作品定價並不低於男性，而是更少的女性藝術家能夠晉升到被大型畫廊代理之列，儘管女性佔比在降低，但這些藝術家往往非常成功的。」報告寫道。

女性藝術家於不同年銷售額畫廊的佔比及銷售表現



資料來源：2024年《巴塞爾藝術展與瑞銀集團環球藝術市場報告》

二級市場的表現更加不容樂觀，根據上述報告，在拍賣價格排名全球前兩百的藝術家家中，只有11%是女性，作品價值合計佔9%。在當代藝術拍賣市場的女性藝術家表現最好，但佔比也僅到24%，作品價值合計17%。

「我們開始看到許多非常棒的女性藝術家巡展，例如布爾喬亞（Louise Bourgeois），喬納斯（Joan Jonas）。但這些優秀藝術家都要等到七八十歲才會作為大型回顧展被呈現出來。」譚雪言語中流露出作為一間當代藝術機構的責任感，「我

們需要做得更好，不要等那麼久，才去做這些重要藝術家的展覽。」

不過，大館想呈現的，不只是以「女性藝術家」為題的展覽，仿佛將女性置於弱勢地位。譚雪強調，團隊有著預設的工作倫理，在每一場展覽中，會有意地平衡選取來自男性和女性藝術家的作品。

而展覽的話題總是從女性主義出發，但超越女性主義的。《性別的暴力》所探討的是社會系統性的暴力如何傷害男性和女性，「其實是在討論平等」。而《神話製造者》則是基於第三波女性主義思想，講述所有性別個體如何爭取平等的權力。至於最新的《青蛇》，顯然更著墨於人類與其他物種的相處模式。

「到今天，女性主義發展已經經歷了許多議題，從基本的社會公民權利到身體的平等自由。」譚雪說，「更重要的是，它也是關於酷兒的，關乎每一個人，甚至是物種的平等的，這就是這個時代的女性主義。」

縱然議題具國際視野，但大館的展覽仍強調在地性。在《青蛇》入口的第一件展品，是奧拉（Yusef Agbo-Ola）和雷賽爾（Tabita Rezaire）受大館委託製作的《MIKA：八根廟》，被放置於大館監獄操場，歡迎市民在此漫步冥想。這座具有療癒功能的寺廟，靈感來自人類肺部的形狀和植物解剖學，用以讚頌泥土這一生命之源。「藝術家研究世界各地寺廟的建築，也留意到香港城市空間的一個特色現象——本地居民會在意想不到的地方裡創造拜神的空間，例如高樓背後的神廟，街角裡的神爐。」譚雪介紹道，「藝術家的作品在回應這種在密集空間裡尋找一絲與神明和靈性的關係，以及大館作為新舊建築交錯的空間。」

又如，在《神話製造者》中呈現了鄭淑麗的作品《10



奧拉，雷賽爾《MIKA：八根廟》

◀ cases 10 films 3×3×6》，作品模擬一個探監室，每個座位前播放著影像，關於十位因為非常規性別認同或性偏好而被驅逐或監禁的人。因為大館建築群前身是包括中區警署，中央裁判司署及域多利監獄等懲戒機構，而作品自然地與展覽空間「F倉」互相呼應——F倉曾設有還押牢房和探監室。

藝術品與空間的緊密互動，得益於大館的運作模式。「我們是沒有館藏的，這是很重要的一個因素，找展品只能通過借展或委託製作的方式。」譚雪說，「向大型美術機構借展要求的時間需提前至少一年，同時我們亦希望能支持藝術家新創作，所以我們策展很注重原創性，也十分大膽。可以說，我們是直接參與到當下的創作之中的。」

輕資產的營運也帶來了新的挑戰。「策劃《青蛇》的時候，我們想要最大程度的減碳。」譚雪介紹，除了使用環保、可回收物料以外，是次展覽傾向於「本地製作」，即藝術家在香港製作一個展覽的副本，不再依靠遠程運輸。例如，布斯托斯(Adriana Bustos)所製作的《魚女》。一座按照歐洲殖民者編年史記載所製造的美人魚泥雕平靜地躺在了關於阿根廷奇米雷河的錄像前，目睹著河水遭到破壞，作品旨在批判歐洲殖民主義對美洲自然及文化的入侵。而這個雕塑就是由藝術家本人親身來到香港製作，當展覽結束，這座雕塑又會化作春泥，滋養自然。

「我們在展廳中沒有建任何的牆，也第一次沒有印刷展覽導冊，都用數碼呈現。」譚雪介紹，展籤附有二維碼，若觀眾感興趣可通過手機瀏覽更詳細的創作背景。她深知這場跨學科、跨文化的展覽有著一定的理解門檻，但她期待觀眾能夠像「剝洋蔥」一樣探索。

最外面的一層，是關於人與自然的關係。譚雪舉例，展覽裡有許多關於河流的作品，觀眾可思考「社區、文化的產生，與河流如何息息相關」。再深一層，是不同地區的掙扎和實踐。「展覽裡囊括的許多藝術家都不是Studio-based（工作室創作），而是Practice-based（實踐創作）的，他們會跟社區去合作創作。」例如，曹明浩和陳建軍就走入了青藏高原，與當地牧民和藝術家共同創作了一個涵蓋錄像、聲音、文字和由牦牛毛製成的紡織裝置《動物悲歌》，展示牧民與土地的深厚聯結，以作為一種抵抗諸如全球氣候變化、草原現代化及遊牧民族定居等外部不穩定因素的工具。

最後，核心的一層，則是關於「政治生態學」(Political Ecology) 的理念，這是整場展覽策劃的理論來源。政治生態學旨在探索對環境更友好的經濟及政治模式，在氣候變化日益加劇的當下，這些理論或會成為年輕人行動的指南。譚雪說：「這就是我們前面所說的，make a difference for real（對現實有所作為）。」

豪瑟沃斯的 女性聲音

郭心怡



國際畫廊豪瑟沃斯(Hauser & Wirth)自2018年在香港設立分畫廊，進駐中環的畫廊聚集地H QUEEN'S，今年遷至皇后大道中地舖。面對不斷變化的亞洲藝術市場，以及藝術市場日益關注女性藝術家的趨勢，豪瑟沃斯如何適應變化，持續發展？《彭博商業周刊/中文版》採訪豪瑟沃斯亞洲區管理合夥人郭心怡，了解其香港畫廊的發展定位，以及香港市場對女性藝術家的接受程度

撰文 黃舜煬 編輯 鄧詠筠

請問豪瑟沃斯香港畫廊在亞洲藝術市場的定位是什麼？

豪瑟沃斯在香港設立首間畫廊以前已經在亞洲活躍十多年，我們在2006年與張恩利(Zhang Enli)簽約，是畫廊首個簽約的亞洲藝術家。雖然我們的定位是商業畫廊，但我們不只關注市場，更會關注藝術家的職業發展，甚至藝術資產安排；亦會尋找願意長期合作的藏家，共同發掘經得起時間考驗的藝術品。我們用行動實踐社會責任，畫廊是對公眾開放，展覽同期亦會舉辦各種免費的活動，包括講座、導覽、表演等，令廣泛的觀眾都能夠參與其中。在巴塞爾藝術展香港展會期間，豪瑟沃斯香港空間將會呈現美國觀念藝術家格蘭·里根(Glenn Ligon)個展(展期為2024年3月25日至5月11日)，他透過對美國歷史、社會和文學的持續研究，對種族與認同議題提出質問。

亞洲的藝術市場近年有何變化？

亞洲的國際當代藝術市場，最初是由市場主導的。香港在2013年開始舉辦巴塞爾藝術展，大量的國際畫廊在2010年

進駐香港，令香港成為國際當代藝術市場的焦點。過去幾年，香港藝術館在閉館翻新後於2019年重新開放、M+博物館與故宮文化博物館的相繼落成，而大館亦有舉辦多個重要展覽，我們合作的兩位藝術家米卡·羅滕貝格(Mika Rottenberg)、皮皮樂迪·里思特(Pipilotti Rist)亦有參與其中，可見，香港當代藝術的敘事正在發生變化，不只由市場主導。

過去幾年，許多城市的藝術市場崛起，亞洲出現了多中心的局面，韓國首爾冒起成為當代藝術市場的重要「玩家」，有很多重要的私人收藏家、國際和本地畫廊進駐當地；而新加坡近年亦急速冒起成為東南亞的藝術中心。但香港在亞洲藝術市場憑藉低稅制、自由港、核心的地理位置和語言能力，仍佔據重要地位。

豪瑟沃斯自2018年在香港設立畫廊以來，舉辦了20場藝術家個展，其中僅有四位女性藝術家，包括羅尼·霍恩(Roni Horn)、路易絲·布爾喬亞(Louise Bourgeois)、安妮·萊博維茨(Annie Leibovitz)和勞娜·辛普森(Lorna Simpson)，為什麼會選擇她們？女性藝術家在香港的接受程度高嗎？

其實，我們總共有104位藝術家，當中有46位女性和58男性。與其他當代畫廊相比，我們代理的女性藝術家是最多的。這種對女性藝術家的關注，源於兩位女性創辦人Ursula ▶



《青蛇：女性中心的生態學》展覽場景

圖片：由受訪者提供

圖片：由受訪者提供



艾美瑞·辛格《Poppers》— 2024年，在鋁板上拉伸的布面丙烯，241.3 x 215.9厘米（95 x 85英寸）。©艾美瑞·辛格

畫廊空間之外，豪瑟沃斯的女性藝術家近年來在亞洲不少美術館與機構中參展。香港藏家大體上對女性故事和女性藝術家的作品很感興趣。當代藝術品的藏家整體而言對不同藝術風格、主題、媒介的作品接受度都很高。當然我們很期待之後帶來更多女性藝術家，但同時我們也希望大家在看待藝術家的時候更關注他們的作品本身，而不是將他們簡單標籤化為「女性藝術家」。

在這些展覽當中，有哪位女性藝術家的作品讓您印象深刻？

布爾喬亞 (Louise Bourgeois) 是一位令我感同身受的藝術家。她的作品展示了人類關係的複雜性。例如在她看來，母親的形象是可以讚頌的，同時又令人恐懼。我相信她的子女為她的生活來歡樂，但同時令她充滿挫敗感。而我作為一個母親，我與媽媽、丈夫和子女的關係同樣複雜。這些人類共情的關係和複雜的情感都被她表達得如此真實和精確。另一位藝術家是烏爾塔多 (Luchita Hurtado)，她一人撫養兩名孩子，只有在他們睡覺的時候，才有空練習畫畫，這些經歷成為她創作風格的一部分，她的作品經常出現一位母親俯視自己身體的視角，可能是正在分娩的形態，抑或是她孩子的形象，這些畫面都在她感知的另一條線上。📍

攝影：LANCE BREWER，由藝術家提供 (上)；圖片：由藝術家提供 (下)

◀ Hauser and Manuela Wirth，其中 Ursula Hauser 的個人收藏也專注於女性藝術家的作品。

畫廊的展覽日程安排很大程度是一個大型的協調「拼圖」過程。在什麼時候展出哪一位藝術家，一方面需要考慮藝術家同期在其他畫廊、美術館等的展覽行程，另一方面亦要考慮藝術家的個人發展階段與重心等其他因素。

盧彩雲： 藝術市場邁向性別平等

亞太區的億萬富豪人數是全球最多，去年的總體人數更升至1019人，其中不乏女性富豪。她們擁有巨大的財富，對藝術展覽及收藏亦有濃厚的興趣，帶動女性藝術家的掘起。瑞銀財富管理亞洲區主席兼瑞銀香港區主管及行政總裁盧彩雲接受《彭博商業周刊/中文版》採訪，分享市場對女性藝術家的關注情況，以及集團贊助的藝術活動

撰文 黃舜揚 編輯 鄧詠筠

盧彩雲



瑞銀去年發布的《億萬富豪報告》，其中發現下一代億萬富豪透過繼承所累積的財富首次超過由創業所得的。去年53位繼承者合共繼承了1,508億美元，超過了84位白手興家的新億萬富豪合共的1,407億美元。請問您所接觸的繼承者們對藝術品的需求普遍與上一代有何不同？

在瑞銀，我們視藝術品收藏為一種帶來情感紅利的追求。因為藝術收藏是我們與客戶的共同熱誠，我們設有一支藝術顧問團隊，專門幫助客戶收藏藝術品，以建立有意義的藝術資產，在家族世代間傳承。

今年，我們還將在巴塞爾藝術展香港展會上推出專為瑞銀年輕一代客戶設計的第二個貴賓廳——UBS One。藝術是一種充滿活力的追求，其中很重要的一部分是用戶在活動期間的體驗和發現，以及通過擴大社交網絡與擁有同樣興趣的人建立聯繫，獲得嶄新的藝術視角。

在2019年的採訪裡，您曾說過：「女性富豪在觀賞藝術品時，往往對女性藝術家的創意及思考過程更有興趣及共鳴，找到與自身的聯繫，這個需求令女性藝術家不斷增加。」就您個人而言，您較欣賞哪幾位女性藝術家？有哪些特質吸引你？

每個人都能在自己的生活經歷中找到與藝術產生的不同共鳴點。UBS One是我們在巴塞爾藝術展香港展會的第二個貴賓廳，我們將展出特別委約霓虹燈藝術家陳家倫製作的藝術品。她的作品是對青花瓷圖案的現代詮釋，用電和光重新演繹了捲軸和扇子等中國傳統藝術，為空間注入了現代光感，捕捉香港的「獅子山精神」。

她用創意和創新磨練了自己的技藝，這與瑞銀所珍視的

精湛技藝和卓越品質不謀而合。在傳統上以男性為主導的行業中，陳家倫是本港其中一位最活躍的女性霓虹燈藝術家，她試圖重新定義霓虹燈藝術，在創新的藝術品中注入深刻的信息，通常與女性賦權有關。

她的熱誠和奉獻精神令人欽佩，她不斷挑戰霓虹燈製作領域的創意極限，確保這一獨特的文化遺產能夠流傳後世，成為香港城市景觀的一部分。霓虹燈是香港視覺文化的標誌，我們很高興能夠在藝術展上向觀眾展示陳家倫最新的作品，讓霓虹燈工藝重獲新生。

2023年的《巴塞爾藝術展與瑞銀集團環球收藏調查報告》指出，高淨值(HNW)人士仍然以收藏男性藝術家的作品為主，背後原因不在於他們的性別偏見，而是在於女性藝術家的作品在畫廊和拍賣會上的供應不足。這導致了隨著時間的推移，收藏者可以買到的女性藝術家作品越來越少。請問這是否意味著畫廊、展覽、拍賣行、經銷商對女性藝術家的關注度不足，亦沒有發掘更多女性藝術家作品？

2024年《巴塞爾藝術展與瑞銀集團環球藝術市場報告》顯示，2023年，高淨值人士收藏的藝術品中，男性藝術家的作品仍佔主導地位，男女比例分別為61%和39%。與前一年相比，女性代表性也出現了上升趨勢。

在一二級市場的所有經銷商中，女性藝術家的作品佔比以每年1個百分點的速度，升至2023年40%。如果與2018年35%的數據比較，會有較大的升幅。

儘管代表性別失衡的情況仍然存在，但這些數據對女性藝術家仍然是值得鼓舞，因為它預示著藝術市場正朝著性別平等的方向發展。

瑞銀集團年復一年地成為巴塞爾藝術展香港展會的合作夥伴。對瑞銀而言，今年意味著什麼？

瑞銀集團在贊助當代藝術上有悠久的歷史。今年是我們成為巴塞爾藝術展香港展會全球首席合作夥伴的第十年。巴塞爾藝術展設有瑞士巴塞爾展會和美國邁阿密海灘展會，我們致力與頂級藝術展覽建立穩固的合作夥伴關係，讓客戶和觀眾能夠參與到全球藝術市場的對話，讓他們感受到展覽的獨特性及其意義。

除此之外，我們還與亞洲其他頂級的藝術展合作，如新加坡藝術博覽會、上海西岸藝術與設計博覽會和台北當代藝術博覽會。此外，我們還與瑞士貝耶勒基金會 (Fondation Beyeler) 和澳洲新南威爾斯美術館 (Art Gallery New South Wales) 建立合作夥伴關係。瑞銀堅信，藝術家是這個時代的代言人，藝術可以為建設美好世界作出貢獻。📍

陳家倫： 接受缺陷 身體自愛

霓虹燈工藝漸成本港的夕陽行業，工藝師傅剩下不到十人，從事霓虹創作的女性藝術家更只有一人。霓虹燈製作者需要長期處於高溫的工作環境，亦會吸入煤氣，仍然不斷練習、摸索技巧。本港女性霓虹燈藝術家陳家倫接受《彭博商業周刊/中文版》專訪，分享學習工藝的過程，以及作品傳達的信息

撰文 黃舜揚 編輯 鄧詠筠

就您所知，霓虹燈的整體產業鏈，存在怎樣的性別失衡狀況？

最早的霓虹燈廣告牌可以追溯至1910年法國電氣工程師克勞德(Georges Claude)的發明，其後傳播至世界各地。霓虹燈是由氣體、玻璃和電力組成。如果你回顧整個產業發展歷史，遠至文藝復興時期，近至1910年，整個行業都是由男性主導，這是常見的，正如世界上幾乎所有行業都是男性主導。霓虹燈對他們而言，是一門養家糊口的手藝。但這種情況經已逐漸轉變，我正在法國一間職業學校學習霓虹燈工藝，它已成為了一門學科和手藝，沒有所謂的單一性別優勢。

您曾向來自荷蘭、美國、香港、法國、台灣和日本的六位師傅學習霓虹燈工藝，在您學習的過程中，有沒有發現一些性別門檻？例如製作的技巧、詞彙和製作設備上？

我並沒有感受到性別麻煩，反而感受到自身的限制。我跟很多師傅學習過霓虹燈工藝，他們都相信自己的工具和技術是最好的，要我模仿他們彎曲、切割光管的做法。例如在火槍上轉動玻璃管的技巧，他們普遍都有一雙較為修長的手，每次燒管不需要轉動太久，但我的拇指較短，沒有辦法輕易模仿他們的技巧，只能夠自行摸索適合自己的方法。在這過程中，我慢慢接受自己的缺陷，開始欣賞自己的身體。而在製作霓虹燈時，你會長期吸入煤氣，亦需要吹製燒熱的光管，雖然工作室有抽氣扇，但我本身有哮喘，呼吸並不是很好。這都與身體有關。

可以分享一下，《Every Body Is A Beach Body》和《You Are Your Petals of Strength》這兩件作品的創作理念和創



陳家倫



Every Body Is A Beach Body

作過程嗎？兩件作品都有提到身體自愛和女性賦權，為什麼想表達這樣的信息？

這兩件藝術品都屬於《剪影》(Silhouette)系列的作品，旨在提倡身體自愛。我認為比起單純接受自己的身體缺陷，更需要愛自己的身體，而我亦在學習當中。這對年輕女性尤為重要，她們被社交媒體上大量的資訊和同齡人的「點讚」影響，告訴她們的身體應該怎樣才對。如果我能夠在數碼時代，傳播關於身體自愛和身體形象的積極信息，是非常重要的。有些人可能會覺得我是女權人士。我覺得我可能是，也有可能不是。我就是我，是一名藝術家，同時是一名女性，我不能控制其他人的想法。

可以請您介紹一下，這次在瑞銀藝術空間及「UBS One」貴賓廳展出的作品嗎？

其實廣告牌和當舖招牌等霓虹燈標誌，本身就有其象徵符號和視角意義。最初我嘗試抽離這些媒介符號，創作與霓虹燈標誌及地貌風格無關的作品。後來，我轉而在香港精神中尋找靈感，然後我聽到羅文先生的《獅子山下》，它象徵著香港人幾十年來的決心和精神。我認為用霓虹燈與獅子山進行對比或建立聯繫，並對其進行現代詮釋，將會非常有趣。我使用藍白雙色的原因是想向中國的陶瓷藝術致敬，這也是我做過且非常喜歡的風格。我也在嘗試將這種傳統的中國藝術現代化，比如我試圖將它做成捲軸，而另一件作品我則試圖做成扇形，並嘗試賦予它全新的外觀，體現我對霓虹燈的創新。B

圖下：在瑞銀藝術空間

媒體藝術家 卡娜：偏要 「打破陳規」

從選擇媒體藝術、摒棄性別框架到直視藝術背後的商業性，卡娜一路打破陳規

撰文 尹琛 編輯 鄧詠筠



卡娜

作為英文名，Carla的含義是女性的力量，象徵著自信、強勁。這與卡娜(Carla Chan)給人的第一印象不謀而合。

身著堅挺的淺色西裝、廓形長褲，走起路來瀟灑「帶風」——即使在人群中，也很難不注意到她的身影。如果與她對話，更容易被她吸引：時而暢談創作，如何將不可控的天氣變化，透過遊戲引擎渲染為一幅壯麗的媒體影像；同時，也毫不避諱談及光鮮藝術作品背後的商業性。

卡娜戲稱，自己是「被騙」走上媒體藝術這條路。她從小學習畫畫，在就讀香港城市大學創意媒體學院之前，對媒體藝術完全不了解。然而正是因為不懂，才激發了她想要一探究竟的決心。「突然之間覺得畫畫很limited(受限)」，卡娜憶述，「傳統藝術已經有很長的(發展)時間，不同的畫風、畫法以及在哪裡畫，其實都有很多人做過了。但媒體藝術需要你去發掘、去探索究竟有什麼是新的。」

2015年起，憑藉著《Black Moves》系列作品，卡娜在國際藝術界嶄露頭角。這一沉浸式影片裝置由三個不同版本組成，模擬了無定形黑色物質的形成和變化。影片中，不同飽和

圖上：在瑞銀藝術空間

度的黑色翻覆流動，似水、似雲、似空氣又似岩石。這些看似隨機又有序的變動，映射出整個神秘的未知宇宙，牽動著觀者的感知。今年3月初，該作品剛於柏林Fotografiska博物館完成了一個半月的展出。在這一作品的創作過程中，卡娜先是將於自然世界發現的有機形態如岩石、雲層通過攝影記錄下來，再以此為素材，在遊戲引擎Unity中編寫相應的劇本與指令，讓數碼化的動態影像可以基於實時數據，隨著天氣變化而演變。並使用一組噪音編碼生成環繞聲，來模擬自然界的隨機性。而這些不可複製的視頻，既有別於真實世界，又與之有著千絲萬縷的關係，同時蘊含了電腦運算本身帶來的特殊視角。《Black Moves》的創作靈感來源於卡娜曾短暫居住過的瑞典，這是她離開香港後去的第一個國家。作品所展現出的視覺衝擊性，其實源於卡娜自己在瑞典所受到的「衝擊」——在瑞典北部地區，她見到了廣闊、奇幻的自然世界，深受觸動。

不止自然世界，文化衝擊同樣反映在她早期的作品中。「那時候，我真正認識到gender equality(性別平等)」，這方面瑞典走得很前，卡娜回憶說，「連紅綠燈(的訊號標誌)都不能有裙子。走在路上，你也不可以幫女生拿行李，因為這 ▶

◀ 意味著你將女生視為弱者——這些對我來說是很大的文化衝擊。」她補充道，「那時候的作品，很多都有一些anxious（焦慮），或者想講一些不舒服、不自在的感覺。」而這的確是她經歷第一次轉變（從香港到瑞典）的內心感受。

大學畢業後，卡娜通過藝術家駐留計劃遠赴德國柏林，在那裡度過了八年創作時光。影像、裝置、攝影……卡娜在選擇媒介時從不設限；創作手法上，則備受計算思維的影響，善於捕捉並重構她所觀察到的自然。在卡娜的最新作品《Fading Light in Space》中，她依然利用Unity 將某一空間的天氣變化記錄、渲染出來。「畫畫可以喝醉了去畫，但是做媒體藝術，就要制定計劃，始終隔了一層電腦屏幕，（創作）沒那麼強的即時性，」卡娜形容道。的確，若頭腦不清醒，可能很難做好物理運算、模型渲染和編程這類聽起來就讓人望而卻步的工作。因此不同於畫家總是拿著畫筆或坐或立於畫板前，卡娜的工作中往往都是電腦、鍵盤與她相伴。

刻板印象中，一提到科技、研發，總會覺得那是男性的專長——就連卡娜大學就讀的媒體藝術專業，女性也少之又少。在諸多展覽中，卡娜往往是唯一一位女性媒體藝術家。「很少女生做這件事，會令我更加喜歡做這件事，」卡娜說，「我想打破這種刻板印象。其實女生都可以做編程，都可以玩轉高科技。」而相比於眾多男性媒體藝術家喜歡展現強烈的科技感，卡娜則更注重「machine in poetic form（將科技以詩意表達）」。「當然我也要懂得所有技術的東西，但強大的計算能力並不是我想展現的主角，」她說，「科技能帶給你的magical moment（驚鴻一瞥）並非因為它是一台電腦。」

從事媒體藝術這些年，卡娜自認為「很幸運」。因技術門檻，做媒體藝術的同行少，女性更少，因此她更容易受到關注。但她也坦言，真正踏上藝術道路，所思所想便不能只是純粹的藝術。

「做藝術很貴，做媒體藝術更貴，」卡娜直言不諱，「當你想做一個更加大規模的項目，想的東西未必只是藝術部分，還要想怎樣面對你的團隊、控制你的budget（預算）。」《Fading Light in Space》首次展出於恒基兆業地產的The Henderson「聚光：傳承到未來」展覽，也是這場展覽的三幅委託作品之一。整幅作品以巨大的LED屏幕為載體，卡娜購入這些屏幕花費二十餘萬港元，安裝又額外花費數萬元。

而她做藝術的資金來源則主要為受委託或賣出作品。「尋找、管理資金也都是做藝術家的範疇。不同的公司為什麼要支持你做（藝術），可能你還要寫一下post（帖子），」卡娜說，「我想藝術家最大的struggle（掙扎）就是，你不想失去原始、本身的東西；但同時你也需要有商業的支持。」

有時，卡娜會發現，藝術和商業的界線似乎越來越模糊，



HART 創作空間



卡娜與她的作品

比如時裝品牌也會與藝術家合作，或像前述展覽，則是由地產發展商支持。但她覺得，這或許並非壞事。「任何對藝術和文化的支持，都是好事。」不過，在獲取展覽資源或資金時，卡娜也感受到女性這一性別身分在當下的局限。「在0到70這一階段，女性身分或許是有幫助的；但70去到100，那是由男性主導的，」她緊接著說，「去到70已經很好了，因為現在大家可能連30的資源都沒有。」卡娜續以兩年前在威尼斯的經歷舉例，「大家都說要支持女性藝術家，但你看到的所有major exhibition（主要展覽），沒有一個不是男人。所以你知道，我們其實還有很長的一條路要走。」



李敬恩



林鈴

包括生意、金錢流動等方面，可能以往都由男性主導，」恒基租務（一）部總經理李敬恩解釋，「但現在，時代開始改變……越來越多的人注意到並支持女性及她們的創作。」她以香港為例，談及本土女性藝術家尤其需要兩方面的支持，一即創作空間，因香港租金昂貴；另一方面則是如何在藝術圈子或整個社會，給予女性藝術家好的平台，讓更多人認識她們。

這樣的平台不多，李敬恩創辦的非牟利藝術機構HART或許算是其中一。該機構的總監林鈴同時也是前述展覽的策展人。HART為香港本地年輕藝術家提供工作空間，也定期舉行一些展覽。巧合的是，HART的24位駐場藝術家中，20位

都是女性。林鈴將之歸因於偶然，「我們沒有特別篩選性別。」但這也許恰好說明，藝術新秀中，越來越多的女性身影被注意到。

在林鈴眼中，卡娜的作品「走得更快一點。」根據委託，以建築The Henderson為靈感，卡娜在一個月內創作出了《Fading Light in Space》——也一如既往地體現了她喜歡打破陳規的視角。在觀察這座建築時，她既不是去看大廈本身，即「positive space」（正面）；也不是去看大廈周圍的世界，即「negative space」（反面），而是選擇大廈外外牆的曲面，觀察其映射出來的光影變化。

從選擇媒體藝術、摒棄性別框架到直視藝術背後的商業性，卡娜一路打破陳規，在這條路上走得坦然。不過，她也有少許無奈。

有一次，她和代理人說，「I have a news for you。」（我有個消息告訴你）對方頓時大驚失色，反問道，「你不是有小朋友了吧？」卡娜笑著解釋，「代理人的意思是，我即將有個show（展覽），（暫時）最好不要有小孩。」她也道出現實，對女性藝術家而言，「能不能從70去到100，真的看你生不生小孩。」她從不認為男性與女性在能力上有差別，唯一不同的就是生育這件事。「如果男性可以生小孩，我想一定有很多女性可以去到那個位置。」

事實上，卡娜在藝術領域已算是碩果纍纍。從2016年至今，個展就舉行了十餘場；多個作品被視覺文化博物館M+、國泰航空及Burger Collection（香港／瑞士）收藏；也曾在國際斬獲獎項無數——「如果現在你叫我去生（小孩），我都會因為我的career（職業生涯）選擇不生。」

在接受訪問前幾天，卡娜剛飛回香港。在香港土生土長的她，如今回到這座城市的時間不算多。一方面是與創作空間、資金有關。卡娜解釋，「也許香港更適合較成熟的藝術家去保持職業生涯的發展，而非emerging artist（新興藝術家）。」

此外，儘管香港已算得上擁有亞洲地區對女性較友好的職場環境，但在她的經歷中，這裡的氛圍仍充滿世俗眼光。「有時候很怕回來，大家會說『你還沒生孩子』、『你還沒結婚』。我很明白那種心態，所以擔心回來太久自己也會墮入那樣的想法。」她回想起在柏林的日子，那裡「過於」平等，以至於男是女對於個人的身分認同來說，幾乎毫無意義。「大家已經在說no gender（無性別）。我很多朋友也是跨性別者，但在香港，可能還不能被廣泛接受，始終文化背景不同。」

柏林的工作室完約之後，卡娜最近遷居巴黎。在那裡，濃厚的古典藝術氛圍對新媒體藝術來說，不完全是好事。但她選擇接受新的挑戰。●

高古軒畫廊香港總監 游驍：「女性」並非 藝術家的標籤

女性在藝術行業的成就，
並非因為她們帶有「女性」這一標籤

撰文 尹琛 編輯 鄧詠筠



游驍

游驍對藝術的興趣由來已久，於美國維思大學（Wesleyan University）攻讀經濟與藝術雙學位期間，畫畫、雕塑、各種各樣的藝術課程都被她上了個遍。「最後總結下來，我不是當藝術家的料，」游驍笑言，「既然我成為不了藝術家，那就成為一個服務於藝術家的人。」於是，從哥倫比亞大學的藝術管理專業碩士畢業後，她便如願踏入了藝術行業。

加入高古軒（Gagosian）是近兩三年的故事。作為國際藍籌級畫廊，高古軒在全球有19個實體空間，其中，香港是唯一一個設於亞洲的空間。去年夏天，游驍正式從北京搬來香港。在這裡，她也接觸到了整個亞洲地區乃至全球的藝術從業者。

在當代藝術領域，游驍認為，亞洲藏家在過去十年的學習和進步速度顯著，「收藏當代藝術對於西方藏家來說，可能

已經是幾十年、跨代際的事，」她說，「但以中國內地為代表的亞洲藏家，更多人還是第一代收藏。」藝術市場資料庫Larry's List與雅昌藝術市場監測中心聯合發布的一份報告也顯示，在中國，一半以上的私人美術館皆為2011年後創辦（2016年數據），其中包括著名的上海龍美術館、余德耀美術館等。

「一方面是因為財富累積到一定程度，大家可能就更關注精神、文化層面。」游驍又以早前在內地美術館工作的舉例，很多大型、跨國際的展覽，都圍繞入中法、中美文化交流這類主題展開。「所以過去十幾年間，中國變成全球化語境下的重要一員，藝術市場的活動也會跟隨經濟而動。」

加入高古軒前，游驍供職於UCCA尤倫斯當代藝術中心。這一非牟利性質的私人美術館創立於2007年，游驍2015年加入時先是擔任館長助理，後轉向發展於戰略創意部門，負責贊

助及籌款活動。幾年內，她見證了藝術中心由一個較集中和精英化的贊助人團體，發展成為幾百人的國際化贊助人體系。「為什麼我要拿自己的錢去贊助一個美術館？這並不能帶給我實體的回報或商品。」這是游驍在拓展贊助時常被問及的問題。「過去十年間，國內前線的藝術工作者可能還有一部分教育職責在，」她回憶道，「首先贊助是一個慈善類行為，當然也有回報，比如可以參加各類美術館的活動，並借這個平台結識更多志同道合的朋友。」

無論是美術館，還是如今的商業畫廊，游驍發現行業中的女性從業者非常活躍。「包括我們畫廊在香港的辦公室，其實90%的工作人員都是女性，」她續指，「亞洲的藝術機構，很多館長級別的人物也都是女性。」

在她看來，女性在藝術行業的成就不可小覷，但這並非

因為她們有「女性」這一標籤。「對於所有人來說，藝術都是一樣的。這個行業並不會base off of gender（基於性別）去篩選人才。」

同樣，游驍也不喜歡給藝術家慣之以「女性」前綴。「藝術家就是藝術家，可能她是抽象藝術家，或雕塑藝術家，但我們不會將『女性藝術家』作為一個標籤，」她說，「就像我不會說他是一位男性藝術家。」

但事實是，無論是長久以來的藝術史中，能夠留名的女性藝術家明顯較男性同行更少；還是從交易市場來看，更多藝術作品交易額通常由男性締造。比如最新的2024年《巴塞爾藝術展與瑞銀集團環球藝術市場報告》顯示，2023年女性藝術家的銷售份額佔比30%（一級與二級市場合計），按年持平。該報告還指出，高淨值人士的收藏仍以男性藝術家的作品為主。而儘管性別在購買決策的作用可能很小，但通過經銷商或其他渠道獲得藝術家作品的情況，最終可能會影響收藏的構成。一個例證是，2023年年營業額超過1000萬美元的畫廊中，女性藝術家的比例為35%（銷售額佔28%）；而在營業額不足25萬美元的小型畫廊中，女性藝術家比例則高達47%（銷售額佔39%）。

游驍對此的感受是，改變已在發生。「我們今天能坐下來討論這個話題，就說明大家已經開始思考了，」游驍說道，「也許20年前，坐在我這個位置的是一位男性，來採訪的你也會是男性。」而近年來，高古軒新代理的藝術家中也出現了越來越多女性身影，比如該機構在去年新代理了博維（Carol Bove）、戈爾丁（Nan Goldin）、哈爾西（Lauren Halsey）、勞森（Deanna Lawson）和伍德曼（Francesca Woodman）。

就在3月，高古軒於紐約首次舉行了伍德曼的個展。這位攝影藝術家在1981年去世時年僅22歲，她的所有作品幾乎都在展現女性身體。然而，伍德曼的作品少了傳統意義上對女性身體的「凝視感」，而是希望藉此探索女性自我，以及身體與環境的關係。她常常將自己、其他人置於破舊的室內環境或古老的建築中來完成構圖，並使用建築本身的元素與人物的表演性相互呼應，將身體本身呈現為「雕塑」。女性藝術家們對女性及自我意識的表達正受到更廣泛的關注，「她們不僅以女性為主題，甚至以女性身體為創作的媒介，」游驍說。

3月接下來的時間，游驍將繼續為巴塞爾藝術展香港展會忙碌。前述市場報告指出，在經歷了連續兩年的增長後，全球藝術市場在2023年的銷售額略為下降4%（按年）。談到宏觀環境，游驍說作為畫廊並沒有什麼通用的策略，「除了更多的嘗試、溝通，去認識、轉化更多的藏家之外，沒有別的辦法。」她補充，「最難的就是讓客戶在畫廊有第一次收藏。」**3**

基於社會政治背景的女性意識表達



金宣廷

40年前，金宣廷(Sunjung Kim)入讀韓國梨花女子大學。這裡被視為韓國女性主義的搖籃。幾乎在每一場社會民主運動中，都能見到梨花女子大學生衝鋒陷陣的身影。受此期間經歷的影響，對社會政治議題的關注也深深植入金宣廷的策展生涯。從李咄(Lee Bul)、鄭栖英(Chung Seoyoung)到梁慧圭(Yang Haegue)、李美來(Miree Lee)……位於首爾的藝術中心Art Sonje Center為諸多女性藝術家舉行了個展，且多數是在她們藝術生涯的早期就已「慧眼識珠」——作為Art Sonje Center藝術監督的金宣廷對此「功不可沒」

撰文 尹琛 編輯 鄧詠筠

你參與的項目中，很多都和政治社會議題相關，你對這一領域的關注源於何時？比如著名的「真實非軍事區計劃」(Real DMZ Project)，策劃這一展覽時有怎樣的目標？

1984至1988年我就讀於梨花女子大學，當時正值學生民主化運動的高峰期。我目睹了身邊的朋友參與鬥爭甚至入獄。這期間的社會政治環境，讓我認識到藝術作為社會轉型催化劑的重要作用。我從1990年代開始策展人生涯，並在2000年代中期，開始思考那些撼動韓國社會環境的各種問題，比如不斷變化的社會狀況、被遺忘的地方性等，並策劃了一些反映政治與社會背景的展覽。

事實上，韓國很多藝術項目通常都由文化部、市或道(韓國行政區劃)以政治背景設計，並給予短期資助。但2011年開始的「真實非軍事區計劃」則以較小規模獨立啟動，且具有長期性。我們在陽智里(Yangji-ri)建立了一個基地——這裡曾是平民控制綫(Civilian Control Line)內的小村莊——讓藝術

家、研究人員、學者乃至舞蹈家、建築師和當地居民能開展合作。長期的研究和構思也累積了越來越多有關邊界、分裂以及分裂導致的社會問題的知識。作為策展人，我們的想法和觀點也會隨時間推移而不斷變化。比如該項目目前關注的是這片因分裂而無人居住的空地，如何在自然因素的影響下發生變化。

許多女性藝術家在藝術生涯的早期，其作品都曾於Art Sonje Center展出。你作為策展人或整個藝術中心，如何幫助女性藝術家的作品走向更廣闊的市場？

自成立以來，Art Sonje Center已為李咄、鄭栖英、梁慧圭、咸京我(Ham Kyungah)和李美來等諸多韓國女性藝術家舉行了個展。從我的職業生涯初始，我就對韓國參與女權運動的藝術家產生了濃厚的興趣，經常與她們見面交流。我在1990年代認識了李咄，1998年我們在Art Sonje Center舉辦了她的首次個展。1995年，我與藝術家Yong Soon Min一起參加了在北京舉行的世界婦女大會，這些會議和活動讓我得以關注那些被主流機構忽視的邊緣聲音。

在Art Sonje Center的一次展覽中，我又結識了梁慧圭，並邀請她於2008年舉辦個展。不過，由於她要參加威尼斯雙年展的韓國館，考慮到藝術家的日程安排緊張，我們最終於2010年舉行了她在韓國的首次機構個展《Voice Over Three》。個展分為三個部分：圖書、展覽和受杜拉斯(Marguerite Duras)啟發的表演項目，探討了由主體、他者和他人(subject, other and another)所組成的最小群體之間的相互關係。梁始終對他者性和親密性(otherness as well as intimacy)著迷，並視其為反義詞，將它們納入自己的抽象語言中。

根據你的觀察，強烈的女性意識是個別藝術家的特點，還是韓國女性藝術家的共性？以李咄為例，她的部分作品在批判性別歧視、對抗女性受到的壓迫等方面令人印象深刻。在策展她的作品時，你會否有意識地加入女性視角？

韓國經歷著快速而深刻的變化，這似乎總是為藝術家的創作提供了肥沃的土壤。比如1980年代，人們開始關注民主化相關的作品；1990年代，則出現了探索發展和生活變遷的作品。而2010年起，(藝術家)開始關注女性主義和性別問題。

我相信，韓國女性藝術家中存在著從生態女性主義(ecofeminism)到更具社會意識的女性主義(socially conscious feminism)等不同光譜。比如李咄早期的創作實踐中，對女性主義的探索通過表演來實現，身體是其作品的核心。隨後，這演變為與技術相關的半機械人(cyborg)或怪物(monster)形象。這裡值得注意的是，她的藝術作品與雕塑材料的融合——

位於首爾的Art Sonje Center



在她的紡織藝術(quilting)作品中，軟質材料和珠子等裝飾物的使用也體現了她一貫的女性主義視角——這始終是她作品的起源。

從我的角度來看，體現女性觀點並不是為了倡導某種議程，相反，是源於我作為女性在特定的社會政治背景下的經歷。這些經歷自然地影響著我的決策和實踐，並使其有別於男性同事。

從#MeToo到6B4T，再到反女權主義，韓國的女性議題經歷了多重浪潮，近年來，韓國藝術家在作品中關於女性問題的討論和表達發生了怎樣的變化？

的確，藝術家對社會政治環境作出回應，也從社會問題中汲取靈感，並通過作品表達自己的觀點。然而，至關重要的是要認識到，藝術不應被當成特定政治目標的武器。在我看來，藝術是一個平台，可以傾聽不同的聲音和觀點，促進對話與理解。而韓國最近的女權運動也體現了新一代人的反抗模式。👊