

台灣當代女性藝術的性別覺醒與 創作蘊意

許如婷（玄奘大學大眾傳播學系）

本研究藉由台灣當代女性藝術，包括傳統藝術（雕刻、油畫、版畫、素描）與影像藝術（電影為主）等主題，探討台灣當代女性藝術創作者如何以創作展現自我的性別意識。

台灣當代女性藝術在七〇年代的婦女解放運動與女性主義思潮中醞釀而生；女性藝術家經過性別覺醒、解放歷程，開始積極參與個展／聯展等活動，試圖展現藝術創作，並企圖批判長期由男性霸權操控的藝術環境。

本研究運用文本分析與深度訪談法，探究台灣當代女性藝術創作中的性別意識，同時援引婦女解放運動、女性主義理論為基本觀點，分析當代女性透過藝術創作所展現的性別意涵。

研究發現，台灣當代女性藝術創作者，歷經婦女解放運動的賦權與性別意識覺醒的過程，開始藉由身體展演、扮裝等方式，企圖製造一種性別流動與非二元對立的觀看位置；同時也以肯定自我生命經驗的創作方式，透過「女性意象」來表達女性的情感、經驗與情慾。此外，更積極地，她們勇敢挑戰傳統藝術史對女性的漠視，試圖透過藝術創作，為女性的生命經驗書寫與編纂歷史。

關鍵詞：女性藝術、女性主義、婦女解放運動、性別意識

一、前言

藝術是一種建立「共通感」(common sense)的過程。如同學者 Hands-Georg Gadamer 的藝術觀點：「藝術經驗乃是欣賞者理解作品真理的過程，透過作品與欣賞者成見的對話，從而達成兩者的視域融合 (horizontverschmelzung)」(洪漢鼎，1993: 34-35)。基於類似觀點，俄國文學理論家 Mikhail Bakhtin 也對藝術提出詮釋。他在「對話」(dialogic)與眾生／聲喧嘩 (raznorechie heteroglossia) 概念中，強調藝術作品可以被視為一種溝通，一個呈現差異的意義、詮釋和觀點的場域 (Bakhtin, 1981: 3-40)。因此，每一項藝術創作即牽涉一種溝通與互動，並蘊含不同意義，皆是社會文化實踐的結果。

Pierre Bourdieu 也解釋了上述觀點。他以「場域」(field)概念，主張藝術創作是社會與文化實踐的結果，其中藝術生態裡的權力累積、轉移與運作構成了文化場域的基礎。因此，Bourdieu 強調藝術與社會、歷史與文化現象之間的互相聯繫。顯然，藝術並非單純只是創作者與作品之間的關係，或是作品的昇華與抽離性 (Alexander, 2003: 228-235)，它是社會、經濟及文化脈絡所編織的產物，為一個建構性的產物，並嵌入許多不同的蘊意。

透過探討 Bourdieu 的觀點，我們得以重新了解藝術的範疇。藝術不再只是藝術品、藝術工作者，同時也包含欣賞者、藝術空間 (畫廊、美術館)、文化政策、媒體、社會機制與藝術實踐等面向，儼然形成一套意義特殊的藝術系統。如同 Bakhtin 所堅持的「藝術再現」

致謝辭：非常感謝兩位匿名審查委員對本文的建議，致使本文內容臻於完善，謹此致上最深謝忱。並且，由衷感激本文所有的訪談先進，不吝提供寶貴意見與觀點，讓本文更具研究意義與價值性。

論調：藝術是再現的，存在許多象徵內涵。這些論點因而引發研究者思考，藝術領域真正應該關心的是藝術中的「再現」(representation) 問題。

以上討論說明藝術是社會建構的產物，其建構過程透過不同象徵意義而「再現」，這些是研究者關切的議題。研究者試圖提問：長期以來，藝術領域到底再現了什麼？藝術史、藝術理論與藝術批評被視為論述藝術正當性與權力的知識基礎，其中到底出現了哪些再現議題有待釐清？

研究者檢閱西方視覺藝術相關文獻，發現美國藝術批評學者 Linda Nochlin 首先提出經典的疑問：「為何歷史中沒有偉大的女藝術家？」(Why have there been no great woman artists?) (Nochlin, 1988) 她坦率地說明藝術領域長期再現的最大問題即是女性的缺席，並認為女性在藝術中缺席，乃因學院排斥、訓練過程的限制，以及女性從事藝術創作不受鼓勵。Nochlin 主張藝術創作並非出自天賦異稟的個人，而是由特定的社會機制操縱、決定，並且多半受到男人掌控。Nochlin 的觀點也引發了藝術界對於此議題的陸續討論。

英國女性藝術批評者 Griselda Pollock 於其著作《視線與差異》(*Vision and Difference*) 中呼應 Nochlin 的質疑：「曾經有過女性藝術家嗎？為什麼女性藝術家從來不曾偉大？」(Why have there been no great women artists?) Pollock 深入文藝復興以來女性藝術家的歷史研究，證明女性藝術家一直存在，但因某些歷史及文化原因，女性藝術家都被置於次要角色。因此，就 Pollock 來說，書寫偉大的女藝術家只不過是一種對男性父權意識型態的強化。而要挑戰藝術史對女性的貶抑，她主張透過「女性主義干預藝術行動」，這是對男性霸權的藝術史進行反動的一種策略 (Pollock, 1988: 23)。

此外，女性主義電影批判學者 Laura Mulvey 於〈視覺快感與敘事電影〉(Visual Pleasure and Narrative Cinema) 中，也提及好萊塢主流電影的觀看經驗，是建立在主動的男性觀眾與被動的女性影像客體之間的關係上。電影中的「男性凝視」(male gaze) 現象，最終也將導致女性永遠沒有任何發聲機會，而處在沉默、缺乏與邊緣的位置 (Mulvey, 1975)。

以上討論說明了「女性」在傳統藝術史、理論及學術領域知識生產中的缺席。然而，引發思考的是：「藝術就是藝術，不是應該沒有性別／超越性別和人性嗎？」為何西方傳統藝術史對於女性藝術總是沒有留下多少記載，同時完全忽略在藝術相關歷史規劃的尺度裡，總是由男性觀點、經驗來撰寫，而未考慮女性特質的事實？這一切激發了研究者探討女性藝術的動機。

藝術作為一種建立共通感的過程，是文化與意識型態再現的社會實踐。在鋪陳此研究問題意識之後，研究者又藉由檢視西方女性藝術發展的過程，興起研究的動機。本研究從「女性藝術家在社會、藝術領域缺席」提問開始，發現女性藝術家在藝術史、理論、學科甚至創作領域中，成為消失、受宰制與被忽略的「她者」。因此，基於「女性」研究者的使命感，我愈發期待探索台灣的女性藝術問題。

研究將以台灣當代女性視覺藝術，¹ 即傳統視覺藝術（雕刻、油畫、版畫、素描）、影像視覺藝術（電影為主）等面向為主題，探討台灣當代女性藝術家的創作，如何透過美術館、影展與藝術空間所再現的符號和象徵意義，展現其性別意識。研究問題可歸納如下：

1 本研究探討的女性藝術範圍乃以視覺藝術為主，特說明於此。後文則以「女性藝術」取代「女性視覺藝術」。

- (一) 探究台灣女性藝術伴隨著婦女解放運動、女性意識喚醒，其展現的「性別意識」究竟具有何種覺醒意涵？
- (二) 試圖透過對台灣女性藝術歷史發展的檢視，討論台灣當代女性藝術在「性別意識」覺醒的提倡下，展現性別意識的歷程。
- (三) 企圖解構台灣當代的女性藝術家，其藝術創作再現了什麼樣的「性別意識／蘊意」？

二、女性意識的先聲：台灣當代女性藝術的性別解放文獻探討

台灣女性藝術的性別覺醒乃在婦女解放運動中發酵，並且歷經不同階段的性別意識實踐歷程，此部分內容乃針對本文引用文獻作說明。首先，針對台灣社會女性的性別意識覺醒過程，討論台灣女性藝術與婦女解放運動的關聯。其次，說明台灣女性藝術的發展伴隨著婦女解放運動出現後，其實踐自我性別認同經歷了哪些發展歷程，因而界定本研究對台灣女性藝術的討論範圍。

(一) 婦女解放運動中的女性藝術賦權

台灣的女性運動發展，呈現著不同時期的訴求策略，並深受西方女性研究影響，但其最終目標仍是營造一個女性意識、性別解放的環境。在婦女運動風起雲湧的抗衡過程中，台灣女性藝術作為婦女運動的一種對抗策略之展現，致使女性開始藉由藝術喚醒（awakening，consciousness-raising）「意識揚昇」、也透過藝術賦權（empowering）

女性之過程。

台灣社會的女性角色深受傳統文化影響。長期以來，台灣社會的發展以中國傳統文化為內涵。此傳統十分重視禮治秩序，人際關係主要以五倫為原則，對於男女兩性關係的建構有明確規範，並形成以父權社會為主的「重男輕女」價值觀。在此傳統社會中，女性自幼被教導學習家庭瑣細雜務，除了養兒育女之外，還包括日常的廚房事務、縫製女紅、奉侍公婆、灑掃洗滌、家庭手工等各種事務，家庭幾乎成為其主要的生活中心與活動空間（楊翠，1993: 46）。

台灣戒嚴之後，社會處於保衛釣魚台、政治高壓及思想箝制的氛圍中，一九七一年呂秀蓮留美回國，率先提出「新女性主義」及「先做人，再做男人和女人」的口號（呂秀蓮，1990: 1-10），揭開女性解放之序幕。台灣婦女運動發展一般可歸納為三階段：即一九八〇年代之前、一九八〇年代，及一九九〇年至今。本研究也將參考此分期來分析台灣婦運發展（王雅各，1999: 20-22）。

台灣婦女從傳統父權社會的規範掙脫，開始具有新女性的意識，可以追溯到清末西洋傳教士興辦女學、解放纏足與廢除溺斃女嬰惡習，因此西洋傳教士可說是解放台灣女性的先驅。然而，一八九五年台灣割讓給日本，殖民政府以同化兼現代化的政策進行婦女改造運動，致使各種女性解放的言論發表愈漸廣泛，強調「婚姻自主、教育平等、經濟獨立、參政權」（楊翠，1992）。

一九四五年台灣主權重回中國，伴隨著政治的自由，各種團體相應而生，台灣婦女也加入陣營。一九四六年台灣省婦女會成立，透過各縣市婦女分會傳播女權思想，喚醒女性自覺，鼓勵婦女行使參政權，為了提升女權更倡導廢除公娼。一九四九年國民黨政府遷台，之後的婦運發展設定了幾個推動方向，包括協助國策推動、達成政黨

目標、改進社會道德、家庭生活慰問，及救濟軍眷和貧民（許佩賢，1994: 38-43）。

然而，日據時期與國民黨遷台後的台灣婦女運動發展，均不見起色。一九七〇年呂秀蓮撰文批判父權的性別歧視，提出「新女性主義」觀點（呂秀蓮，1990: 20），點燃了台灣婦女運動的火焰，也激勵許多女人加入對抗陣營。繼呂秀蓮的婦運主張後，一九八二年台灣第一個婦女組織「婦女新知雜誌社」（簡稱新知）成立，企圖藉每月的刊物發行鼓吹兩性平權，是台灣解嚴之前婦女運動的關鍵幕後推手。

解嚴前後婦女運動發展所奠定的基礎，在八〇年代中期有了新面貌。一九八五年台灣第一個學院內的婦女運動團體「國立台灣大學人口研究中心婦女研究室」（簡稱「婦女研究室」）成立，開啟台灣「學院內／學院翼」的婦運論述。之後，國立清華大學人文社會學院「兩性與社會研究室」、高雄醫學院「兩性研究中心」、各大學院校中的女研社（女性主義研究社）、女性學學會、性／別研究室、性別與空間研究室，及性別與傳播研究室，也相繼加入台灣學院的婦女研究陣營，期盼以一種學院翼的婦女對話及理論建構方式來討論女性問題（王雅各，1999: 18-22）。

九〇年代的婦女運動，相較於八〇年代，呈現截然不同的論述風格（張輝潭，1995: 134-135）。九〇年代的女性運動多為年輕的婦運工作者，每個人都有自身成長的經驗與背景，同時有更強、更清晰可辨的主體性。其中，「女性學學會」（簡稱女學會）在一九九〇年代的台灣婦運發展過程中扮演了重要角色，它試圖消弭台灣婦女長期以來存在的「學院翼」與「運動翼」對立狀況，主張不論從理論建構或實踐行動等策略出發的女性動員，都應該相互合作，以兩性平等為共同

目標，爭取社會改革。

藉由以上分析，研究者發現在八〇年代女性主義思維啟發、婦女運動抗爭的影響下，台灣女性藝術於焉崛起。其中，女性主義藝術發現了女性主義影響的四大特色，分別是女性主義藝術起源／萌芽於男性在創作中忽視的面向、女性主義藝術強調／凸顯身為女性的生活經驗、女性主義藝術是女性用來喚醒「意識揚昇」的工具／手段，以及藝術賦權女性（王雅各，2003: 18）。

在台灣婦運的進展過程中，女性主義藝術透過影像、油畫、素描等方式紀錄了歷史，描繪人在其中的改變，刻劃社會的轉化和成長，並以符合女性主義理念／精神的方式再現台灣婦運的許多重要面向。而女性主義理念，諸如「個人的就是政治的」、藝術作為意識揚昇的運動策略、姊妹情誼的藝術集結和藝術賦權女性等，也充分呈現於藝壇。因此，台灣女性藝術本身除了紀錄婦運的某些片段之外，也符合女性主義理念的許多特色。最重要的是，它可以被視為台灣婦女運動的「再現」，更銘刻了台灣婦女解放運動、女性主義與女性主義藝術三者之間不可抹滅的關係。

同時，台灣的女性地位、意識及形象，歷經不同婦女解放運動的抗爭階段，其所呈現的轉變，尤其在八〇、九〇年代至今最為明顯。基於此，本研究以八〇年代至今的台灣當代女性藝術為分析範疇，期盼討論她們在女性意識的宣稱下，各自利用何種策略表現創作，並批判藝術體制對女性的歧視。

（二）台灣女性藝術的集結實踐歷程

以上論述說明女性藝術可以被視為台灣婦女解放運動的一部分，

甚至就是台灣婦運「再現」的基礎。在藝術領域中，藝術和女性始終是對立的。在藝術體制中，女性創作者所遭受的困境遠甚於男性。一般的女性藝術家被視為不適合從事藝術創作、能力不及男性藝術家，甚至只是玩票性質的業餘家。因此，藝術領域的性別歧視結構，表現在女性參與人數、學生、作品數量、展覽、大眾傳播媒介報導、藝術欣賞、評論及出版等層面，皆漠視了女性的存在。

台灣女性藝術首次被提出，並且與「女性主義」及「女性議題」一起被公開探討，是在八〇年代至九〇年代初期，其社會背景為婦女解放運動的女性意識覺醒。台灣婦運風潮席捲至藝術、文化領域之後，才有／由女性主義藝術工作者開始對圖畫和影像中的父權意識型態進行深刻／全面的批判（王雅各，2003: 18-20）。

在日本據台的整整五十年間，台灣藝術受到現代西方美術思潮、殖民教育體制的學校美術教育系統、及日籍美術教師的推動，此時期的藝術創作風格充滿殖民保守民俗色彩。同時，受制於日式教育的約束，當時只有極少數的女人、世家閨女及際遇特殊的才女，才得以進入藝術領域，活動於台灣人文創作場域中（陸蓉之，2002: 28）。

脫離了日據時代的藝術創作侷限，戰後初期的五〇與六〇年代，由於台灣缺少美術與藝術專門學校的訓練與教育體制，此時期的女性藝術參與十分有限，創作題材也僅限於圍繞自身的生活經驗與體會，因此藝術創作幾乎只是一種個人抒情表意的管道。而這波以生活經驗為導向的女性藝術家創作，多數傾向獨立發展，通常又以家庭為重。

而從台灣五〇、六〇年代的電影藝術環境來看，美國支援、中影成立、開放民營電影公司發行影片、以及台語片興起等因素，在在刺激了台灣電影工業的發展。台灣第一位女導演陳文敏在此時代背景下出現了，她原是三重大明戲院的女老闆，藉由排片與選片的經驗熟悉

製片流程，因而開始投資拍片，最後自編自導參與電影製作（黃仁，1994: 369-372）。在五、六〇年代以師徒傳授制度為主的電影工業中，一般女性欲進入電影製作核心實屬困難，除非自己擔任製片籌錢獨立拍片，或擔任電影院老闆，才有機會接觸電影工業。

七〇年代可說是一個批判、反省與思辯的年代，西方掀起一股女性主義批判思潮，並結合婦女運動訴求，為西方藝壇締造了劃時代的貢獻。然而，台灣的女性藝術發展尚未受到西方女性主義及運動影響，自始自終仍呈現沉靜。同時，在一片寂靜中，台灣女性創作興起一股「崇尚寫實的鄉土運動」，其主要動力來自於懷舊、自我認同與突破，以台灣本土經驗與感情為創作議題。

八〇至九〇年代台灣面對政經結構轉變，許多女性藝術家學成歸國，導致女性在台灣藝術中形成一股活絡的新興研究領域。其中，歸國的女性創作者：顏娟英、林珮淳、侯宜人、陳幸婉、嚴明惠、謝鴻均與吳瑪俐等，不論在教育、展出、演出與寫作各方面，都造成相當明顯的影響，使得向來陽盛陰衰的台灣藝壇終於出現改變的契機。台灣八〇年代的電影製作環境，也受到女性導演學成歸國、女性意識自覺、中影製片公司開始扶持新導演、新電影興起等因素影響，致使許多女性電影藝術工作、評論者紛紛加入「女性電影」的討論陣營。其中黃玉珊、蔡秀女、游惠貞與簡偉斯等女性工作者，在台灣電影市場一片低迷、拍攝資金困難與女性工作者不受重視的窘境下，仍然積極提倡女性電影創作，期盼以女性意識、經驗、身體與情慾為訴求，顛覆主流傳統電影中對女性角色的長期漠視與歧視。

同時，八〇年至九〇年的女性藝術家更積極結合女性策展人，開始以「女性藝術」為名，舉辦一系列「女性藝術聯展」，試圖以「女性集結」的方式，增加女性藝術家的能見度。八〇年代至九〇年代的

女性電影工作者也不遑多讓，她們以「女性影展」為名，大張旗鼓地開始為女性的影像、歷史而書寫。並且，由女性影像工作者所集結的台灣女性影像展，乃密切結合台灣社會現狀，企圖以視覺再現的方式，揭露並批判父權（男尊女卑）的意識型態。

整體而論，八〇年代至今的台灣女性藝術發展具有特別意義。以上的討論，界定了本研究選擇以八〇年代至今台灣女性藝術發展為核心的研究範疇，並說明研究主軸——針對台灣整體藝術環境，包括女性展覽（集結聯展）／影展（台灣女性影展）機制的「再現」面向，檢視女性藝術的女性意識覺醒。

三、研究方法與研究範圍

本研究企圖探討台灣女性藝術伴隨著婦女解放運動，其性別意識覺醒的過程如何？其創作中展現的性別意識具有何種意涵？研究方法的運用乃以文本分析、深度訪談為主。

（一）再審視：女性藝術創作的文本分析

本研究將藉由文本分析法，分析台灣當代女性藝術作品，探討在影像、繪畫、素描、裝置、攝影等內容中，女性創作者利用藝術媒材來表現主題，透過創作內涵與再現策略，所欲傳達的性別蘊含。分析範疇集中在台灣當代女性透過公私立美術館、女性學會／協會、藝文中心、電影院、畫廊與藝術另類空間等機制，在展覽（聯展）與影展中呈現之藝術創作。原因在於，本研究將視覺藝術創作視為一種溝通、建立共通性的過程，它構成了我們日常生活互動的基礎。藝術是

一個重要媒介，其「再現」則涉及環環相扣的過程：從藝術家的構想理念，透過風格創作與書寫傳達給大眾（藝術欣賞者、鑑賞者與評論者）。

在本研究的分析中，文本取徑分為兩個面向，即：台灣當代女性藝術聯展²與台灣當代女性影像展；³兩者之詳細內容可參考附錄一、附錄二。

（二）傾聽「她」的聲音：與台灣女性藝術的對話

除了運用文本分析外，為了更深入探究台灣當代女性藝術的性別意識覺醒、創作再現過程，本研究亦希望透過與女性創作者的互動、對話，瞭解她們的藝術創作策略、性別意識與主體認同。因而採取深度訪談之研究方法，藉由親身訪問女性藝術創作者、藝術體／機制相關工作者（影展、學會、美術館）、藝術策展／劃人及學術研究者，詮釋台灣當代女性藝術所再現的意涵。

2 本研究透過文本分析方法探討台灣當代女性藝術的創作，其中以女性藝術「聯展」的作品為分析對象，非參與聯展的作品則不在本研究分析範圍。同時，本研究整理了1990年至2011年重要的女性聯展，作為文本分析範圍，並且以受到熱烈討論的聯展為主，並非所有女性聯展的作品都逐一分析，而是依據訪談對象在訪談過程中特別提及的女性藝術作品進行文本分析，詮釋作品中的性別意識內涵，特此說明。

3 本研究透過文本分析方法探討台灣當代女性藝術的創作，其中影像部分乃以台灣女性影展中的作品為分析對象。因此，非參與影展的作品不在本研究分析範圍。同時，本研究整理了從第一屆女性影展至2011年重要的女性影展，作為文本分析範圍，但並非所有女性影展的作品都逐一分析，而是依據訪談對象在訪談過程中特別提及的女性影展作品進行文本分析，詮釋作品中的性別意識內涵，特此說明。

本研究受訪者的資訊來源，乃先參考台灣女性藝術的相關著作（書籍、理論、期刊、論文）、藝術網站（台灣女性影像學會、台灣女性藝術學會）之「女性影像資料庫」資訊，以及公私立畫廊展覽資訊等，歸納整理出台灣從八〇年至今積極參與女性藝術創作、藝術評論、學術研究、藝術展覽策劃、學會籌備及講座等多面向的受訪者。同時，在受訪者的選擇上，也考慮了台灣當代女性藝術陣營中不同教育背景、年齡、資歷、婚姻狀況與學術專長的受訪者特質。甚至也考量了藝術體制、另類藝術空間與商業畫廊的工作者、管理者作為研究受訪者的選擇。本研究訪談對象相關資訊可參考附錄三之說明。

在訪談問題的設計上，為了深入檢視台灣當代女性藝術發展的全貌，本研究擬定兩種問題架構，作為與這些受訪者對話、討論的大綱。其中，針對傳統女性藝術創作者的訪談，在設計上含括兩部分，包括個人基本資料與主要問題項目，以討論台灣當代女性藝術的發展。然而，由於受訪者多半具有多元的身分角色，因此在問題大綱中會依照受訪者的身分不同而調整與修正問項。詳細問項可參考附錄四。

再者，針對女性影像領域受訪者的分析，在設計大綱上涵蓋兩個部分，包括個人基本資料與主要問題項目，以討論台灣當代女性影像藝術的發展。在影像創作環境中，某些受訪者的身分具有多重性，因而研究者在問題大綱的設計中也作了適度的調整。此問項亦可參考附錄五。

四、「我存在、我發聲」：台灣當代女性藝術如何展現性別意識？

以上討論說明本研究的相關研究過程——以台灣當代女性藝術為題，藉由深度訪談與文本分析等方法，探討台灣當代女性藝術家在性別意識覺醒的過程中，如何透過創作表達性別意識。研究的分析發現以下重點。

（一）反凝視：敢曝、歇斯底里與雌雄同體的身體現身

受到婦女解放運動的影響，台灣當代女性藝術家憑藉高漲的女性意識，強而有力地打破長久以來的沉默，以一種女性所欲、跨性別（gender crossing）、政治性實踐的策略，開始藉由自我身體的展演、現身（acting/outing），而對男性的觀看進行反凝視的、對抗式的回禮。其中，又以一九九〇年代中期崛起的侯淑姿最受矚目。

侯淑姿在《窺》系列作品中，以攝影結合行為表演的藝術創作風格，共呈現五張黑白照片，並以分鏡的敘述方式呈現。照片中的模特兒是侯淑姿本人，刻意隱去頭部，只看到她的女性象徵——裙子與上半身。第一張照片內容看似正常，但第二張照片中，她刻意掀起裙襬，試圖喚起觀者的慾望。第三張至第四張照片中，她被掀起的裙子下方露出一毛茸茸的白色物（狀似大菊花），刻意製造與凸顯視覺效果。第五張照片則看到裙子下方毫不遮掩地開了類似「花朵」般的白色物。侯淑姿作品中若隱若現的「形似遮掩物」，似乎刻意挑逗觀者的「性趣」，也試圖滿足觀者的偷窺慾望（侯淑姿，1995: 16）。透過此安排，使主動、被動的位置互相交換；被窺者窺人，窺人者其實被

窺（鄭乃銘，1997）。然而，透過類似策略以表現創作，侯淑姿認為她的企圖是：

男性觀看與描述女性的方式、角度，自古以來反映著視覺政治學權力結構的兩極化。在探討女性／自我影像的內化過程中，我以自己的身體為創作主題，沿用男性建立的視覺模式，導引觀看者的視覺好奇心，提供觀者未預期的視覺報償，同時也抒發個人的女性觀感。（侯淑姿，1995）

侯淑姿選擇了一個較溫和且有限度的自我暴露方式：在創作中巧妙加上象徵女性性徵的一朵花、男性性器官的香蕉，使其女性身分成為一種無法辨識性別的場域。這種作法，如同 Pollock 所言，塑造了一種「去身分辨認的實踐」策略效果，即將觀者帶離認同藝術所提供的虛構幻象關係，也阻斷了那些替階級、性歧視、異性戀及種族歧視分類與定位制度代言的「意識型態舞弄」（Pollock, 1988: 310-311）。因此，它可以被視為當代女性藝術創作反擊男性觀看的一種策略，除了抗議父權中女性身體的被動位置，更積極主動地顛倒主、客體的關係，試圖達成一種忽男忽女之性別意象。

除了侯淑姿以自己的身體作為創作題材表現女性意識之外，許惠晴的《去你的，來我的》作品，也將自己身體視為實驗對象，進行一週七天的節食計畫。創作中，她穿著比基尼泳裝，展現身材，並且在電腦彩色輸出的圖片中，在身體左右兩側刻意擺設精緻典雅的餐具，其中盛著她吃下去及吐出來的三餐，試圖藉由餐具與嘔吐物形成強烈對比。此作品乃揭露女性身體並不單純屬於個人，而是被複雜的政治、社會與文化所建構與監控。許惠晴對於女人身處媒體流行文化所

背負資本主義美學包袱的憤怒，使她以自己的身體展演、現身，期盼透過女性身體、符號象徵與體制對話，進而重新幫助女性尋找、認同及探索自己。

類似批判大眾媒體的女性物化現象，林欣怡在《Cloning Eva》創作中，也以影像複製自己的身體，在乳頭、手臂等部位接上金屬管線，並在陰部拼上陽具，呈現如科幻小說般的迷魅情景。同時，作品中，她把自己裝扮成寫真集中的女星形象，有著細眉、厚重的睫毛膏、艷麗的口紅，及順滑的頭髮，試圖諷刺情色寫真集中女星身體長期被男性觀看，及物化的劣勢。此作法如同她在自述中表示：「當我壓抑弄著角色扮演寫真女郎之姿，實則是對物化凝視作以眼還眼之態」（林欣怡，2003: 32）。因此，仔細探究林欣怡的創作策略，目標就是要解構媒體、傳播中對女性刻板印象的一貫技倆。

同樣以自我身體展演而創作的李詩儀，在《大家都要乖乖的喔》作品中，她以扮裝遊戲為創作策略，於雙眼四周塗上黑色與紅色顏料，讓自己以魔鬼臉譜呈現。作品中她歇斯底里（hysteria）的扮演不同角色。首先，刻意將自己描繪為受害者，頭戴鳳冠被迫性交並張開大腿露出陰部；但忽而又將自己描繪為加害者，身著浴衣並露出大腿刺青以王者的角色自居，而對受害者施以暴行。李詩儀以如此「粗野」的方式，故意將自己醜化的裝扮方式，想展現的是一種歇斯底里、瘋狂、多重、片段和分散的身體，並希望透過怪異狀態的女性身體形象以拒絕男性觀看，試圖剝奪、顛覆與瓦解男性幻想中一般物化的理想女性面貌。

此外，九〇年代女性藝術家曲家瑞於一九九八年的《自畫像》作品，也以自己的身體為主角，企圖顛覆傳統二元對立的性別結構。畫作中她利用碳筆素描自己裸露的上半身，將自己的女性身體下半

部，刻意以黑影的方式遮住，並且一改女性傳統形象：長髮、溫柔、細緻及和善，取而代之的是呈現她自己留著鬍鬚，並以垂下的長鬚遮掩部分乳房，以及猶如男人的帥氣豪邁圖像。此作法完全顛覆傳統對「大家閨秀」的期待，並挑釁自己對女性身分的種種認同（陸蓉之，2002: 210）。

曲家瑞在《自畫像》中描述自己身體忽男忽女性徵的方式，與 Susan Sontag 在 *Notes on Camp* 中提及的「雌雄同體」（androgyny）概念不謀而合，它是「敢曝」（camp）最為突出的形象，象徵著一種混合性別得來的完美與誘惑力；無論是陰性男人或是陽剛女子，通過性別的跨演與誇飾，都可補足單一或單向性別的缺陷（Sontag, 1983: 103-119）。而這種雌雄同體的形態，就如同曲家瑞的《自畫像》，強調跨性主體，凸顯「酷兒」（queer）政治的實踐性。

以自己裸露身體為創作題材的郭慧禪，其系列作品《無題》、《Float》及《BYNIKI》，也蘊含了「跨越二元」的性別觀點。郭慧禪的這一系列創作，藉由影像合成建構了一個虛擬世界，作品所欲傳達的是一種「純粹身體」的概念，企圖由生命最初的原型來重新定義身體，她以一個既非雌雄同體亦非女性的身體出現，在作品中生產一個超越性別、有著另類酷兒身的「超我」（superego）（姚瑞中，2003: 124）。於是，郭慧禪自己以一個類似嬰兒般、或是中性人的肉身呈現，企圖以一種「自我分裂」的基因複製創作方式，促使社會重新審視女性身體的視覺迷失，讓社會中的每個自體皆能進行數位繁衍，從此沒有人性的妄念、慾望，是一個烏托邦的極樂世界。

對郭慧禪來說，這一系列的作品企圖營造一種「反璞歸真」的本然純淨狀態，而以純粹的概念與感知，重新檢視社會對女性的「標籤化」過程。因為，她認為社會期望女孩都能當芭比娃娃，期盼她們有

標準的身材和美麗的衣裳。但不是每一個女人都願意遵從社會的遊戲規則。於是，在這樣複雜的心情下，她認為完美的身體原型應該是跨越性別的，而此性別是開放認知的。郭慧禪在訪談中自述：

我在創作這些大家所稱的一系列「光頭女體」作品的過程中，自己是有女性意識的思考。我的作品絕不是那種單純的以裸露、情色，或是暴露為策略而創作，也不是那種要挑釁或是挑逗情慾的創作。我純粹想表達的是，我對現實生活中的某些無力感，以及身為女性的一點壓抑。同時，我也希望以一個完全宛如初生嬰兒的形體，表達我想要掙脫所有社會外在價值與規範的迫切。(郭慧禪，2007/07/05)⁴

研究者發現，台灣當代女性藝術家於創作中，透過自己的身體展演，改變了傳統價值中女性被動的觀看位置，並且以一種「自我再現」(self-representation)、「自我展演／演出」的方式揭露自己的故事和情感，甚至以仲介者的角色，提供了另一種異質／多元性別的觀看角度。這些使女性從過去的私領域空間進入公領域。她們不再是被動的、被觀看的，而具有了主動性、反凝視、發言權與控制權。因此，台灣當代女性藝術家的女性意識覺醒，使她們採取一種跨越二元對立、多元、流動、曖昧，甚至雌雄同體的身體再現策略，進而以差異、敢曝、暗喻與嘲諷取代傳統男性的視覺觀看和凝視。

4 研究者於2007年7月5日訪談台灣當代女性藝術創作者郭慧禪，她對自己創作所表達的觀點。

(二) 娓娓道來：女人心事、經驗與情慾的抒發

透過以上討論，我們看到台灣當代女性藝術家在以自己身體從事創作的過程中，讓女性身體不再被漠視。除此，另一種女性藝術的創作也開始關注女人主體、女性意識及生活經驗，即如 Lucy Lippard 所提出的「女性意象」(female imagery) 概念。她認為女性意識的興起，使女性藝術創作者開始關注女性經驗的意象描繪 (1976: 81)。這股「女性意象」創作的蔓延、發酵，促使女人傾向描繪瑣碎的、個人語彙、私密性的女性心靈，並且關注女性在家庭、身體情慾、婚姻、情感等層面的現實狀況與經驗。

在台灣藝壇中，當代女性藝術家嚴明惠受到女性主義思潮的影響，她的作品被認為是女性意象創作之代表。八〇與九〇年代之交，嚴明惠以水果和女性裸體為主題從事系列創作，在作品《三個蘋果》裡，她運用「特寫視點」(the close-up vision) 策略——貼近、切入，檢視細節與片段的渴望，⁵ 將蘋果剖成一半，正對觀者視線的核心，呈現「陰戶圖象」(vaginal iconology)，是一種政治宣告，企圖挑戰女性劣勢與「陽具欽羨」的觀念，進而重建女性力量。

另一作品《乳化的番茄》中，嚴明惠採取一種愛戀、情慾的策略，以描繪女性身體、性慾與感性的意象。她將女性的乳房和帶籽多汁的番茄聯結起來，試圖挑逗觀者的情慾與視覺。嚴明惠的作法，是從肯定女性身體經驗、解放女性情慾出發，希望女性能思索，如何使自己的身體與生殖器官不要成為人類或男性中心社會的附屬物、被觀看者，而傳達女性長期以來不被重視的心情感受與批判實踐。正如藝

5 研究者於 2007 年 05 月 15 日與 2007 年 06 月 06 日訪談台灣女性藝術家嚴明惠，她提及自己一系列強烈女性意識認同與實踐的創作內涵。

評者主張：「嚴明惠在創作中的繪畫構圖充滿了水果圖像，是因為她喜歡以女性主義為主幹，個人生活經驗為根，架起一個嚴謹並以女性角度出發的繪畫系統，是對男性霸權的一種反動」（侯宜人，1990: 23）。

台灣當代女性藝術家的陰性書寫，如上述的嚴明惠，採取了一種強烈而明顯的女性性徵意象，作為創作策略來訴說女人。除了嚴明惠，台灣當代亦有許多女性藝術家的創作，藉由諷喻、批判的立場展現女性意識。其中，類似運用女性身體（胸部、乳房、身材曲線）意象再現女性意識的作法，在下述作品中亦可見。

林珮淳即是透過女性身體意象的敘事方式，表達了自己的性別認同與女性意識。在《相對說畫》作品中，她以一種含蓄婉約、細膩深刻，但又批判的策略進行創作：以六十幅尺寸大小相同的平面圖像方式呈現，包括古今中外美女典型、三寸金蓮及高跟鞋等主題畫面。在構圖色彩上，她選擇以紅、藍、紫三個顏色為主，並在一格格的絲綢畫面上，以金色刺繡出傳統社會與現代社會對「女人」的標準定義之對照，例如：「三寸金蓮」對照「現代金蓮」、「瘦小尖彎」對照「挺胸細腰」等字句。

林珮淳的創作企圖諷刺女性在社會中被制約的形象，即暗喻男性情慾對女人身體的建構與操縱。林珮淳在接受研究者訪問時，抒發自己創作此作品的心情：

我在還沒創作《相對說畫》作品之前，其實很茫然也沒有什麼女性意識。但是，在《相對說畫》創作中，我開始試著從我的女性

角色出發，也從自己的生活經驗去創作。而且我開始有女性意識的去思考文化中很多對女性不平等的問題。所以，我的《相對說畫》系列作品有明顯的女性意識，並且企圖批判男性的意識型態，所以你看到我的作品中，很多傳統「女性化意象」的表現，這是想挑戰男性總是觀看女性的一種策略。⁶（林珮淳，2007/07/02）

前文討論台灣當代女性藝術家為了實踐女性意識與性別認同，乃以自己的女性身體經驗和陰性特質從事創作的策略。然而，除此之外，她們還運用了哪些方式再現女性意識呢？研究者發現，在這些藝術家中，也存在著一股以身為女性、母親的獨特「女人經驗」（懷孕、生產、月經）為創作策略的風潮——她們開始在創作中訴說身為女人的故事和經驗。謝鴻均即是一例。

謝鴻均深受法國女性主義者 Simone de Beauvoir 影響，對於「女人不是天生而就，而是後天造成的」之觀點表示贊同。因此，她在一系列《出走》與《母性神漾》創作中，傳達出自己渴望成為母親、及成為母親歷程的種種心情。在創作中，她仔細紀錄自己成為母親的心路歷程，而且以原始的媒材炭筆、水泥漆和壓克力顏料，透過繪畫撰寫日記，記錄小胎盤成長的過程，並且描繪待產的子宮、肥厚的臀部，以及前凸的腹部（謝鴻鈞，2006: 30-40）。謝鴻均的創作中充滿著「母性回歸」，即一種女性主義者對「母職」角色的重新詮釋，強

6 研究者於 2007 年 06 月 04 日訪談台灣女藝術家林珮淳，她談起自己的作品《相對說畫》中的女性意識，以及企圖批判男性霸權的意識型態宰制。研究者並於 2009 年 07 月 02 日再度與受訪者見面，她補充先前訪談內容，再說明此部分的觀點。

調母親經驗的主動性、愉悅與積極，肯定女性體質是一種資源，而非一種宿命，藉此反思女性長期被視為傳宗接代、生產工具的母職桎梏，並賦予女性身體神聖的社會地位。

除了敘述懷孕女人獨有的經驗外，當代女性藝術家亦呈現以月經、子宮為題，再現自己女性意識的作品。其中最具代表性的即是簡偉斯的《等待月事的女人》，以女人的月經經驗為題材。針對此部電影的創作靈感，簡偉斯娓娓道出：

其實影片中所有關於月經的討論都是自己的想法。因為對於台灣的女性來說，等待月事就等於解放自己，面對月經總是姍姍來遲，等待變成一種負擔。而月經的意義除了可能是上天對女人的懲罰、每個月固定的麻煩，更可能是女人的心理表徵。月經之於女人有一個極大的意義就是：男人沒有，這就是女人之所以為女人的獨特所在。（胡幸琦，1997）

簡偉斯的影像創作，希望以女人獨有的月經經驗為題材，其原因在於過去傳統父權社會中，一般將女人的月事視為一種骯髒、污穢與排泄的象徵。因此，簡偉斯在深刻體會女人月經受到社會歧視的心情下，期盼以女性主義的觀點，及對女性獨有經驗的關懷立場，藉由影片的書寫，來頌讚月經之於（代表）女人的象徵。

此外，針對女性獨有的「女人經驗」進行描繪，在台灣當代女性藝術中，最具批判性、探索性、解放性與顛覆性的類型，則是「女性情慾」的藝術展現，亦即透過女性情慾的經驗來再現女性意識。

黃玉珊導演的電影《雙鋤》，被視為女性情慾解放的重要創作之一。《雙鋤》取材自大陸作者陸召環的同名小說，其影像則企圖探索

女性命運及同性情慾。黃玉珊娓娓道出拍攝過程中的心情：

我一直很喜歡《雙蠟》作品，尤其是故事情節中惠花的角色更讓我感動。我把惠花看成一個平常的女性，對愛情有憧憬、對異性有浪漫的情懷，其實把她的角色放到台灣，類似這樣受苦的女性到處都存在，她們由父母決定婚姻，或是經濟問題而淪為童養媳等。我們的電影一直沒有正視女性受壓抑的層面，另外片商也認為即使有這類電影出現，觀眾也不會去看。所以我很希望透過電影的拍攝，讓女性的感情、情慾可以解放，而不再隱藏並且壓抑。（游婷敬，2004: 50-53）

如上述，黃玉珊有感於傳統社會對於女性的種種規範與道德約束，導致女性於成長歷程中需要承受身為「女性」的情感、情慾壓抑。於是，她在《雙蠟》作品中，以一種婉約而細膩的刻劃與抒發方式，試圖傳達女性纖細的同性情感，以及溫柔的身體情慾。黃玉珊對女性情慾的描繪，乃藉由內視、反思、而又隱晦的形式，揭露女性情慾的探索過程。

綜觀以上，本研究發現當代女性藝術家，以女性身體符號和意象傳達女人心情，並試圖從女性經驗出發，透過女性獨有的懷孕、孕育生命、生產、情慾、月經等經驗來創作，讚揚女人經驗的獨特性，於是開啟了一系列描述、抒發、觀照與省思自我情感的創作風潮。

（三）編纂女性藝術史：歌頌女性生命歷程與故事

以上分析說明了台灣當代女性藝術創作所蘊含的性別意識。然

而，另外有一群女性藝術創作者，在積極提升女性社會地位、喚起女性意識之過程中，還有更迫切積極的目標，就是希望為歷史上偉大的女性作傳、歌頌，進而為她們編纂「歷史」。

台灣當代女性藝術家試圖為女性作傳之原因，在於她們發現藝術體制中，不論是傳統的素描、油畫或電影，都在訴說男性於公共領域的經驗，致使女性的經驗無法受到關注。也因為如此，藝術史的記載，多半讚揚「男人的」(his)「故事」(story) (王雅各，2003: 18)。此外，她們深刻認同 Broude and Garrard 宣稱「藝術歷史與藝術研究長期普遍存在性別偏向」之立場。多數女性主義藝術批判者開始企圖從藝術批評、藝術史等層面，重新為女性書寫 (1992: 14-15)。女性藝術家該如何發聲甚或寫出「女史」，戲(模)擬正典藝術史？她們又如何才能橫著進(包括裸躺或快逝世後才躺進)美術館，而與男性一樣被眾人歌功頌德？台灣女性藝術創作者蓄勢待發，刻劃屬於女性獨有的歷史。

為了編纂女性藝術史，女性影像創作中不乏有為女人書寫歷史的創作，而且她們討論的議題範圍觸及：社會運動、法律修訂、政治選舉與婦女兩性平權的爭取等。然而，為何要積極為女性書寫歷史？如此做的策略性為何？在訪談游婷婷時，她表示：

我覺得在台灣女性電影創作中，除了以女人經驗、意象、自我展演、身體呈現，甚至社會、政治現象為創作題材之外，有一個我覺得非常重要的現象，就是台灣女導演為偉大的女性或是歷史人物寫史，藉由紀錄片的方式，敘述她們的生命歷程。透過她們一生的歷史書寫、紀錄，讓我們對她們更瞭解，也更認識她們。我想女導演會以描繪，傳記方式來呈現一個女人的原因是，歷史

上，或是藝術史中多半不重視女性的經驗。在這樣的情況下，我覺得女導演在創作中，才會希望以影像來再現女人的一生。（游婷敬，2008/04/01）

其中，台灣女性歷史傳記的記錄作品，又以公共電視慶祝二十一世紀來臨，委託蔡秀女、簡偉斯、郭珍弟等女導演製作的《世紀女性·台灣第一》系列紀錄片最具代表性。這些紀錄片主要記載台灣歷史上較具代表性的女性，諸如台灣第一位女畫家——陳進；台灣第一位女醫師——蔡阿信等人物。影片回顧這些獨特的女性故事，描寫她們如何突破傳統社會的規範，成就自己的生命價值，並對台灣社會造成影響力。回想起《世紀女性·台灣第一》的製作理念，導演蔡秀女在訪談中表示：⁷

我們一直想把女人當作一個主體看待。因為作為一個主體，女人有她本身的特質和處境，我們應該要把她放在一個「人」的位置去看待和處理它，而不是總是忽視它、漠視它，甚至歧視它。因此，我以這樣的理念，開始了這部紀錄片的製作。剛開始籌備這個紀錄片的時候，我就在思考應該用什麼方式來呈現？而當初的想法就是要以完整的、紀錄式的、記載的與歷史性的等方式來呈現一位女人的才華和生命歷程。因為我覺得這樣可以藉由紀錄片對這些台灣代表性的女性完整的影像呈現，讓社會大眾更認識她們，因為女人從來就不是矚目的主角。（蔡秀女，2008/02/19）

7 研究者於2008年2月19日訪談蔡秀女導演，她表達自己創作電影的想法。

於是，我們看到蔡秀女在《世紀女性·台灣第一》影片中，企圖從歷史的角度完整再現台灣具有代表性的女性。此拍攝手法亦引來不同的討論聲浪。如同蔡秀女自己表示：

曾經有人問我，如果以這樣的方式和策略來拍攝這部影片，會不會太狹隘了？我是覺得如果一個女人呈現的是她在宇宙間的生存狀態，這樣的領域就是無限的，不會被題材框住。因為，我覺得我們對一個女性的小生命、小觀照，就反映對大宇宙與大社會的縮圖。而我要做的，不是去凸顯女性的社會地位歷史價值，而是從一個女人的生命出發，找到那種很「個人」的內在主體。（蔡秀女，2008/02/19）

蔡秀女認為，從一個女性電影的女性製片者角色出發，需要思考的是：「身為一個女人，妳了解女人的故事嗎？妳的素材是否能和現代的女人作思想與感情上的溝通？台灣女性的故事在哪裡？」透過如此深刻的自省、反思過程，蔡秀女開始統籌製作《世紀女性·台灣第一》與《世紀女性·台灣風華》系列作品。在研究者訪談蔡秀女的過程中，她談及為何一定要以「台灣第一」女性為創作理念：

我自己生長在很傳統的社會，那時候的女性很壓抑、很不被重視，同時多半被歧視。所以我們希望能製作一個紀錄片，讓台灣很多被人遺忘但是卻具有重要影響性的女性，可以受到重視。因為，我覺得女人想要獨立自主，就需要抗爭。所以女性題材是不能被一個架構框住。所以我覺得「台灣第一」，對女性歷史的書寫是非常重要的，因為女人的聲音被公開化，在女人用影像書寫

女性的過程中，一定要有具代表性的女性人物作為傳記主角，這樣才可以讓女性更有尊嚴。(蔡秀女，2008/02/19)

在不同觀點的討論過程中，這些以台灣具代表性的女性人物為題的作品，也陸續完成。一九九九年，以《世紀女性·台灣第一》為主題，為台灣女性寫史的紀錄片中，不同的女導演分別從不同角度切入詮釋。包括陳麗貴的《台灣第一女醫師：蔡阿信》、周旭薇的《台灣第一女指揮家：郭美貞》、黃玉珊的《台灣第一女省轄市長：許世賢》、蔡秀女的《台灣第一女革命家：謝雪紅》、簡偉斯的《台灣第一女詩人：陳秀喜》與郭珍弟的《台灣第一女地質學家：王執明》等作品，皆記載了台灣社會中具代表性的女性人物歷史。

研究者發現，編纂女性歷史的實踐，不只來自作品中的女性聲音，最重要的是女性藝術家誠摯又體貼地從女性的角度詮釋拼貼出「她們」：這一段差點被淹沒於時間洪流裡的歷史。女人在藝術史中長期缺席，而且主流藝術史的記載以一種沉默的、隱姓埋名的方式討論女性藝術創作者的角色，這種狀況迫使許多女性藝術創作者試圖書寫屬於「女人」的藝術史。因而在台灣，女性影像工作者希望以一種歷史性的、再現的與銘刻的方式，傳記女人不被重視的一生，及其一路走來的生命歷程與故事。她們希望藉由影像的呈現，喚起大家對這些台灣代表性女性人物的記憶。因此，在這些女性影像創作者積極透過影像而為女人寫史的過程中，我們看到了她們實踐性、顛覆性的女性意識覺醒過程。

五、女性藝術的未來：研究結論與建議

本研究以台灣當代女性藝術為主題，深入探討女性藝術與婦女運動的覺醒、賦權過程，並分析其藝術創作透過美術館、影展與藝術空間機制展出所再現的性別蘊意。研究發現台灣當代女性藝術家的性別意識與實踐認同可以從三個面向說明。其一，女性藉由自己的身體現身、展演與扮裝，製造一種性別意義的去中心、流動與非二元對立的觀看位置。其二，女性從自我生命經驗出發，並藉由「女性意象」來表達屬於自己細膩情感的女性經驗。其三，女性以積極主動的女性意識立場，試圖挑戰傳統藝術史對女性的歧視，進而為女性的生命經驗書寫、傳記。

此外，伴隨婦女解放運動思潮的影響，研究者發現台灣當代女性藝術家透過創作，讓我們深刻體會到她們的覺醒歷程，如同喬·Jo Anna Isaak, 1996 在 *Feminism and Contemporary Art: The Revolutionary Power of Women's Laughter* 中所提及：「女性主義藝術的實踐並非意指一群同質團體或在固定立場的一群團體的集結，而是一種介入的媒體，一種持續使中心化論述多元化、弱化或消音的活動。」因此我們可以說，台灣當代女性藝術的覺醒，伴隨婦女解放運動喚醒過程，檢視與批判了社會藝術體制的性別歧視，並以一種積極的女性集結、多元發聲方式，真的做到了「發笑／發酵」之革命力量。

在未來研究建議上，由於目前在藝術、傳播與性別研究等學術領域裡，以台灣女性藝術為題的相關文獻資料、學術著作，較缺乏系統性、整體性的脈絡論述，因此，本研究建議，未來欲以台灣女性藝術為題的相關研究者，可以試著從藝術史的角度出發，檢視台灣女性藝術的發展歷程，進而再塑、建構台灣女性藝術發展的歷史，作為觀看

女性藝術的史觀敘事基礎。

同時，由於研究者在檢視台灣當代女性藝術發展的過程中，發現台灣當代女性藝術創作者的陣營裡，由於年齡（前輩、新生代）、族群（原住民、新住民、客家人）、教育背景（出國留學、本土教育體制）等差異，導致她們在創作風格上展現極大的差異，建議未來研究可以試圖從以上面向切入關注台灣女性藝術。此外，礙於時間限制，本研究無法將近期台灣女性藝術發展作一完整討論，建議未來研究者可以延續。

至此，本研究以為台灣女性藝術的歷史，仍是一個有待開發、並身處途中或遠方的故事，需要持續被論述、書寫、記載與研究。因此，希望本研究開啟了台灣女性藝術討論與分析的另一個想像、渴望出現之契機。

附錄一：台灣當代女性藝術展

年代	主題、策展人
1990年	陸蓉之策劃，以《台灣女性藝術週聯展》為主題
1991年	陳艾妮策劃，以《女人·女人畫展》為主題； 張金玉策劃，以《女我展——女性與當代藝術對話》為主題
1991年	陸蓉之策劃，以《台灣當代女性藝術家特展》為主題
1993年	陸蓉之策劃，以《女性藝術風采》為主題
1995年	張元茜策劃，以《盆邊主人——自在自為》為主題
1996年	《1996台北雙年展——台灣藝術主體性》
1997年	《二二八美展：被遺忘的女人》
1998年	賴瑛瑛策劃，以《意象與美學》為主題
1998年	陸蓉之策劃，以《女味一甲子》為主題
2000年	簡瑛瑛策劃，以《心靈再現：台灣女性當代藝術》為主題
2001年	張惠蘭策劃，以《酸甜酵母菌——烏梅酒廠與橋頭糖廠的 甜蜜對話》為主題
2001年	以《絕對身體——台灣當代女性藝術知覺》為主題
2003年	清華大學人社院策劃，以《女藝、女憶》為主題； 陳香君策劃，以《第一屆國際台灣女性藝術節：網指之間- 生活在科技年代》為主題
2005年	鄭淑文策劃，以《女人的世界聯展——寶島深情錄》為主題
2008年	萬一一策劃，以《當代女藝：身分／環保》為主題
2009年	陳君竹策劃，以《2009非限制級——藝術何以灌溉》為主題
2011年	以《Day & Night原創女性藝術展》為主題

（資料來源：本研究整理）

附錄二：台灣當代女性影像展覽

年代	主題、策展人
1994年（第一屆）	黃玉珊策劃，以《新世界開創》為主題
1995年	游惠貞策劃，以《女性主義鼓譟發聲的浪頭》為主題
1996年	陳儒修策劃，以《女性情慾與身體》為主題
1997年	蔡秀女籌劃，以《飛彈沒來，女性影展成功》為主題
1998年	葉姿麟、林書怡策劃，以《理想與現實的衝突：感恩最多》為主題
1999年	林書怡策劃，以《搖滾寶貝，女人恰恰》為主題
2000年	陳明秀策劃
2001年	陳明秀策劃，以《走過八年，女性影展加油！》為主題
2002年	游惠貞策劃，以《2002年女性影展全國巡迴》為主題
2003年	游惠貞策劃，以《2003年女性影展》為主題
2004年	陳明秀策劃，以《女性與政治》為主題
2005年	以《女性影展雙城記》為主題
2006年	黃翠華策劃，以《女性與藝術》為主題
2007年	林書怡策備，以《游擊女孩，全球任務》為主題
2008年	以《玫瑰新浪潮》為主題
2009年	以《女人啟程-家無國界》主題
2010年	以《玩酷影像.搖滾女孩》為主題
2011年	以《身體女人 展演性別》為主題

（資料來源：本研究整理）

附錄三：本研究受訪者資訊（依照姓氏筆劃排列）

受訪者	性別	教育背景	資歷／經驗	專長領域
王雅各	男	美國羅耀拉大學社會學博士	現任台北大學社會學系教授。	學術研究，研究專長於社會學／理論、兩性平等教育、藝術社會學、社會／婦女運動。
林珮淳	女	澳大利亞國立沃隆岡大學藝術創作博士	現任國立台灣藝術大學多媒體動畫藝術學系(所)專任教授。	學術教學、著作、策展及藝術個展／聯展之藝術創作。
黃玉珊	女	美國紐約大學電影碩士 國立政治大學西洋語文系畢業	曾任台灣女性影像學會理事長。 現任國立台南藝術學院音像藝術管理研究所教授。	學術教學、影像導演、編劇。
郭慧禪	女	倫敦藝術學院藝術碩士	任新樂園藝術成員、曾任大趨勢畫廊行政助理。	從事藝術創作與策展。並且擅長數位藝術創作。
游婷敬	女	輔仁大學比較文學研究所博士班進修中	現任台灣女性影像學會辦公室主任。	女性電影研究、講座、影展策劃。
嚴明惠	女	美國紐約州立大學藝術研究所碩士	現任萬能科技大學化妝品應用與管理系副教授。	藝術教學、女性藝術作品創作、策展。

（資料來源：本研究整理）

附錄四：台灣當代女性藝術（傳統視覺藝術）訪談大綱

訪問項目	題目
受訪者個人基本資料	<ol style="list-style-type: none"> 1. 姓名 2. 性別 3. 年齡 4. 學經歷背景 5. 職業 6. 創作經（個人參展、聯展經驗） 7. 學術著作
主要問題項目	<ol style="list-style-type: none"> 1. 您覺得何謂女性藝術？ 2. 台灣為何出現女性藝術的創作與討論？它受到何種社會文化因素的影響？ 3. 台灣當代女性藝術的創作特質為何？和男性藝術家創作有何差異？ 4. 你可否說明台灣當代女性藝術的發展有何階段性？ 5. 您覺得台灣女性藝術家的發展面臨考驗的面向為何？ 6. 您開始接觸藝術創作的原因為何？家庭、成長與教育背景的影響為何？ 7. 談談您自己的創作，從早期至今的創作核心理念為何？是否有階段性的轉變？轉變的原因為何？ 8. 您覺得自己的創作中，是否具有女性意識之意涵討論？如果有，能否藉由您的藝術創作舉例說明？ 9. 您是否與特定的畫廊或是商業的展覽有特定的經紀約？藝術團體？ 10. 您覺得台灣當代女性藝術發展的未來如何？可否提出您的具體看法？ 13. 您覺得台灣當代女性藝術發展中最重要女性藝術家是誰？

附錄五：台灣當代女性藝術（電影 / 影像）訪談大綱

訪問項目	題目
受訪者個人基本資料	<ol style="list-style-type: none"> 1. 姓名 2. 性別 3. 年齡 4. 學經歷背景 5. 職業 6. 創作經歷(個人參展、聯展經驗) 7. 學術著作
主要問題項目	<ol style="list-style-type: none"> 1. 您覺得何謂女性電影？ 2. 台灣為何出現女性影像的創作與討論？它受到何種社會文化因素的影響？ 3. 台灣當代女性影像的創作特質為何？和男性影像創作有何差異？ 4. 你可否說明台灣當代女性影像的發展有何階段性？這些不同階段中，她們創作的特性及代表性的女性影像創作者為何？ 5. 您覺得台灣女性影像環境的發展面臨哪些困境？ 6. 您接觸影像創作的原因為何？家庭、成長與教育背景的影響為何？ 7. 談談您自己的影像創作，從早期至今的創作核心理念為何？是否有階段性的轉變？轉變的原因為何？ 8. 您覺得自己的創作中，是否具有女性意識之意涵討論？如果有，能否藉由您的藝術創作舉例說明？ 9. 您是否與特定的製片公司或是電視台簽定商業的合作經紀約？ 10. 您是否有參加特定的藝術團體？ 11. 您覺得台灣當代女性影像發展中最重要女性影像創作者是誰？

參考文獻

- 王雅各 (1999) 《台灣婦女解放運動史》。台北：巨流。
- 王雅各 (2003) 〈十年有成！台灣女性影像展〉，《2003 年第十屆女性影展國際論壇論文集》，10: 18-20。
- 呂秀蓮 (1990) 《新女性主義》。台北：前衛。
- 林欣怡 (2003) 《造物弄人：林欣怡創作自述》，國立台南藝術學院造型藝術研究所碩士論文。
- 侯宜人 (1990) 〈形象與觀念——女性藝術非象徵性與非類比性解析〉，《嚴明惠》，23-25。台北：輝煌時代。
- 侯淑姿 (1995) 〈女攝影家鏡頭下的女體〉，《誠品閱讀》，20: 16-18。
- 姚瑞中 (2003) 《台灣當代攝影新潮流》。台北：遠流。
- 洪漢鼎 (1993) 《詮釋學真理與方法》。台北：時報。
- 胡幸琦 (1997) 〈女人與政治，回首來時路——她們參政的足跡〉，《電影欣賞》，88: 70。
- 陸蓉之 (2002) 《台灣（當代）女性藝術史》。台北：藝術家。
- 黃仁 (1994) 《悲情台語片》。台北：萬象。
- 許佩賢 (1994) 《造殖民地少國民——日據時期台灣公學校教科書之分析》，台灣大學歷史研究所碩士論文。
- 游婷敬 (2004) 《凝視與對望——端睨九十年代台灣女性電影原貌》，台南藝術學院音像管理所碩士論文。
- 張輝潭 (1995) 《台灣當代婦女運動與女性主義實踐初探——一個歷史的觀點》，清華大學社會人類研究所碩士論文。
- 楊翠 (1992) 〈為台灣婦運撐開第一片天空——日據時期的台灣新女性〉，《台灣史田野研究通訊》，236: 19。

- 楊翠 (1993) 《日據時代台灣婦女解放運動：以《台灣民報》為分析場域 (1920-1932)》。台北：時報文化。
- 鄭乃銘 (1997年4月21日) 〈誰虧誰？評侯淑姿個展〉，《自由時報》，第35版。
- 謝鴻均 (2006) 《原好：混混乃陰性空間，瀝瀝如母性系譜》。台北：台灣商務。
- Alexander, V. D. (2003) Art and social boundaries. In V. D. Alexander (Ed.), *Sociology of the arts: Exploring fine and popular forms* (pp. 228-235). MA: Blackwell Publishing.
- Bakhtin, M. (1981) Epic and novel. In M. Holquist (Ed.), *The dialogic imagination: Four essays* (pp. 3-40). Austin: University of Texas Press.
- Broude, N. and Garrard, M. (1992) *Discourse: Feminism and art history*. New York: Harper Collins Publishers Inc.
- Isaak, J. (1996) *Feminism and contemporary art: The revolutionary power of women's laughter*. New York: Routledge.
- Lippard, L. (1976) What is female imagery. In L. Lippard (Ed.), *From the center: Feminist essays on women's art* (p. 81). New York: E. P. Dutton.
- Mulvey, L. (1975) Visual pleasure and narrative cinema. *Screen*, 16(3): 6-18.
- Nochlin, L. (1988) *Women, art and power*. New York: Harper and Row.
- Pollock, G. (1988) *Vision and difference: Femininity, feminism and the histories of art*. London: Routledge.
- Sontag, S. (1983) *A Susan Sontag reader*. New York: Vintage Books.

Gender Consciousness and Its Implications for Contemporary Women's art in Taiwan

Ju-Ting Hsu

Mass Communication Department

Hsuan Chuang Univeristy

This paper attempts to discover how female Taiwanese artists present their gender consciousness through their work. We examine contemporary women's visual art in Taiwan, including carvings, canvases, prints, sketches, and films.

The women's liberation movement and feminism in the 1970s gave birth to contemporary women's art in Taiwan; female artists began to progressively hold exhibitions after undergoing the process of actualizing their gender equality. They attempted to critique the artistic field, which had been manipulated by men or had been under the influence of patriarchal hegemony.

To obtain a better understanding of gender consciousness and its implications for these artists and their works, we first reviewed the literature on feminism and critiques of the women's liberation movement, and then used documentary analysis and in-depth interviews as our research method.

The results show that through 3 major forms, these artists attempted to effectuate a particular method of feminist seeing. The first form of feminism is women's manner of displaying their bodies to subvert a series of binary oppositions formed by the patriarchal unconsciousness. In

addition, by recognizing their own life experiences, women used “female images” to express female emotions, experiences, and desires. Finally, women challenged the absence of female artists in canonical art history with their creations and writings, and they constructed their own art history.

Keywords: visual art, women’s art, feminist, women’s liberation movement, gender consciousness

◎作者簡介

許如婷，玄奘大學大眾傳播學系助理教授。主要教授課程：傳播理論、媒體批判、傳播文化研究。

〈聯絡方式〉

Email: luting1975@yahoo.com.tw