

台灣女性藝術發展與創作面貌觀察

文／張金玉（崑山科技大學視覺傳達設計系助理教授）

探索台灣的女性藝術發展，以時間面向來觀察，諸多研究者皆以第一位女畫家陳進¹的背景年代，也就是1895年代日治時期開始(賴明珠，1998；陸蓉之，2002)，超過一百年的台灣女性藝術發展，跨越過數個政治治理的變遷，以及西方女性主義的潮流影響，形成本土女性藝術發展的樣貌。一百多年來的女性藝術在台灣的發展，因著政治、社會的變遷，女性藝術發展的時空背景，賴瑛瑛(1998)指稱台灣女性藝術發展的三個階段，第一

階段為古典傳統的日治時期(1985-1945)，第二階段為東西美學辯證的戰後重整期(1945~1980)，第三階段是國際多元、文化自主的八〇、九〇年代(1980~1998)。陸蓉之(2002)則將之區分為日治時期的殖民文化影響下的閨秀藝術家、戰後移台的中國閨秀藝術家、戰後第一代現代藝術運動的女性藝術家、1980年代女性藝術的成長期、1990年代女性意識崛起和女性化的美學品味階段。從兩者的分期來看，不難看出台灣女性藝術發展中文化背景脈絡的



1|2

- 1 李錦繡 任遨遊 壓克力、墨條、畫布 200x260cm 1993 臺北市立美術館典藏
- 2 袁旂 我70歲了 重彩、絹本 190x90cm 2011

變遷，早期(1895-1980)受限於國家主義的影響，中期(1990-2002)² 則在解嚴後與全球化的發展下，西方現代主義精神、女性主義的衝擊與啟發，創作型態漸形多樣，而此階段就女性藝術發展而言，重要的是女性自覺意識成為女性藝術家主體創作內容。2002年後的台灣女性藝術發展，在文化後殖民與透過網際與媒體資訊全球化全面性進行中的當代，女性藝術面貌逐漸呈現更為多元，而創作型態逐漸轉變另種輕盈樣貌呈現，所謂輕盈樣貌，實是相對於前期著重女性與權力的重策略型態而提出的形容。從時間面向理解，自然難以逃脫政治與文化框架下的區辨，在這一百多年的時空中，若以女性在藝術創作狀態的性別處境來鋪陳，更可以看出一個女性意識覺醒³的脈絡。基本上1895-2002年早、中期是一個女性藝術從壓迫到解放的過程。經過1990年代女性藝術集結式議題串連，以及訴諸發聲權力取得的策略創作與行動，女性藝術的能見性大為提升。2002年以降性別意識解放之後的女性藝術則走向多元、自由化的面貌，年輕一代藝術創作者在性別處境上的考慮似乎已經不再那麼明顯，台灣女性藝術發展顯見集體的性別意識從自覺、批判到轉化的歷程，只是自覺與批判歷程集中壓縮在1980-2000這短短20年間，而轉化階段則持續到今日仍處於困惑發展的階段(許如婷，2008)。本文分別從時間、性別意識面向上發展台灣女性藝術面貌的說明，旨在鋪陳一個時間與性別意識脈絡，主因背景脈絡易於瞭解，在這個瞭解的基礎上，將女性藝術創作的元素與創作特質進行分析，以此呈現筆者對於台灣女性藝術創作面貌的觀察。

我在故我創作，「在」是一種在場經驗，具有近身性，對於女性藝術創作者而言，確實的在場是創作能動性的來源，因此創作表達才有了內容上的



意義。在場的經驗構成所謂藝術表現的題材。對於女性藝術創作者而言，在場經驗先於創作表達，更先於題材。因之，那些不在場的表達，之於女性創作者顯然不構成藝術的真誠性。這些在場的經驗因緣於時間與性別意識的文化性，提供了絕然不同藝術形態的展現，形成女性藝術展演的形態。

日常生活在此的形態移轉

日常生活是真實在場的確據，藉由女性在社會性角色的體驗，日常生活成為女性藝術形態生產的第一現場。從傳統古典的前期繪畫中，陳進的閨秀仕女與其生活風情的描繪，呈現居家日常生活在場的觀察模寫。同樣的在場觀察模寫，創作於1990年代的中生代藝術家李錦繡作品「任遨遊」則以居家生活空間中之器物：電風扇、掛衣架、腳踏車…



1 | 2 1 陳豔淑 玫瑰花屋 複合媒材 120×75×75cm 2008 藝術家自藏 2 嚴明惠 愛人的耳朵 油彩、畫布 105×131cm 1992 國立臺灣美術館典藏

等。借第一人視點，呈现在居家生活中，「心」片刻成永恒的在场风情。女性艺术创作者的日常生活现场，常与家居生活扣连，从生活风情，到藉居家生活传递「心」的在场风情，在此看出文化流变中创作者角色处境的觉察，日常生活的切身性形成女性艺术创作的一种面向。

生命经验在场的形态移转

相较于日常生活性，生命经验的切身性与创作者更为紧密。女性艺术创作者表现生命经验存在必然性，因为这种在场的鲜活性往往是生命铭刻的关键。「家」对于女性创作者而言，充满著生命的重量，袁旻与赖纯纯、陈豔淑的「家」呈现几种女性生命经验的深刻铭记，袁旻

的「家」是一个纪念碑式的家，在这个家的意象中，有两性，有新生；赖纯纯的「家」是身体空间的延伸，围绕在以创作者为核心的流动中延展，在这里没有性别，只有身体和空间。而陈豔淑的「家」则是具有主体感重量之轻盈，对她而言，「家」是女性精神的绝对。而女性生命经验中「爱」又是另一个重要议题，严明惠「爱人的耳朵」以象征的语法，藉由花与感官呈现情感经验上的自觉。另一位新生代艺术家陈云作品「我们永远都会陪在你身边」将生命经验知觉化，以手捏纸构黏成纸人，手写描述事件，以此纪念生命中消逝的知觉。生命经验的在场是最为真实的印记，在自我表达的需求上，也最能触发同体感，这是女性艺术创作呈现真诚性的作用。



1|2

- 1 陳云 好久不見之系列一 複合媒材 2012 高雄市立美術館典藏
- 2 王德瑜 No.72-3 布料、鼓風機 250×300×300cm 2013 藝術家自藏 特別感謝真善美畫廊

知覺性的觸發與形態移轉：

另一種在場是身體經驗的觸發，身體所裝載的各項知覺引動，意識或無意識性地藉知覺創造真實的內在場景，在這個場景中，具現所有的生命可能。這些知覺大部份以觸覺作為啟動，並在行動的持續當中成為形態，而作品成為形態殘留的確據。古典的女性知覺表現大都以女紅相關觸感作為符號進行創作表達，例如編結（織）、拼布、縫製…等，黃文英、尤瑪·達陸有意識性的以編織及編結表現生命經驗，在作品中呈現編織、編結過程中的細密情感，並形成作品所載入的密碼。王德瑜的觸覺密碼則放在充氣式的薄膜互動中，大型的充氣體，由外到內充滿著誘人的ㄅㄨㄅㄨ觸覺性，而內部的體驗則充滿著療癒性的氛圍，從觸覺到身體感充溢在當下的放鬆知覺。相較於中生代藝術家，新生代藝術家林介文則以大編結手法，連結生命經驗中與友人的互動，一件件友人所交換的衣物藉由編結而成的躺椅，似乎招喚著屬於他們的溫度。手作或身體感所引動的歷程性專注，藉感知使知覺有了存在性，專注與存在性是創作者確認主體的關鍵，從傳統古典的女紅，到表現自我與人的連結，女性創作者在手作、手感的表現中，最能自我安

頓，也藉這樣的觸覺性療癒他人。

邊緣意識的覺察與形態

邊緣相對核心，邊緣意識指稱介面之間，在黑與白之間、在正與反之間、在生和死之間、在真實與夢境之間，或稱 in between，女性的意識面細膩、綿密與複雜，類如生態系，一環扣著另一

環，並不指稱任一環為本位。邊緣為充滿生機之境，如潮間帶、日月交換之際。抽象性的藝術創作相映的邊緣會是甚麼樣的意含，當筆墨彩畫畫入空間切出形態之時，實現虛則顯，而虛實之間充滿著無形之力場，相互牽引相互支撐，形成抽象之力。陳幸婉、薛保瑕將抽象精神導入材質性之張力，延伸抽象的空間感，在抽象與實體物象之間創造傳統抽象的批判性。另種邊緣和身體經驗有關，許淑真指稱身體是內在延伸的邊界⁴，在過去就是世界，在這個邊緣屬性的身體交會著內在和外在的交互影響，因此導引出豐富的內容。順著自身的身體，經過創作與更大的身體連結，那個更大的身體是具有公共性的同體感，是原民聚落文化的邊緣性理解，是新移民媳婦處境的深層同理。從視覺性的力之邊緣表現，到身體邊緣介面的同體感延伸，女性藝術創作者從角色處境的邊緣到創造邊緣力量的爆發，促使藝術美學存在更開放性的想像。

反思性的修練與形態移轉

反思與批判是一對連體詞，批判若缺乏反思則不具啟蒙性，易流於盲動。而藝術所形成的批判性，出於反思的基礎，借用藝術的想像，成為震撼人心的力量，其批判的力道有如軟刀，看似不具威脅，卻常具劃入人心之效。女性藝術創作者在這部

份的表現自成一格，有別於男性藝術家的嚴肅與銳利，女性創作者常見貼近生活感的調性出發。吳瑪悌的「小甜心」、何孟娟的「梅蘭竹菊」、杜珮詩「邁向幸福的11步驟」，充滿著上述生活感的語調運用。作品內涵雖然指向意識型態、資本消費宰制等龐大意識脈絡的批判，但卻以生活感且具逗趣的手法，試圖呈現背後巨構式的批判性論述。女性藝術表現反思及批判性題材向來不多，這樣的手法在九〇年代為表諸女性權力取得，大都落於被壓迫者的訴求，藉身體、情欲進行性別處境的批判，但這樣的批判在相對性的脈絡中，仍無法跳脫男性表事觀點。作為女性，涉入公共議題的批判，其起始動機常出於同體感，從自身經驗的延伸，到共生同理進而積極行動(顧燕翎，1997)，與男性基於意識、權力與策略行動是不同的。女性藝術在這部份的表達存在特色，其可發展之空間很大，在新世代的女性藝術家作品中，應可提供新美學的探討。

在場的近身性，從日常生活、生命經驗、知覺覺察、處境同體感、反思基礎的批判，女性藝術家的創作顯見近身性的特質，近身具有共感性，能引動作品的傳達性，在理解中創造力量。近身之事相對於巨構或典範，顯得微小與無足輕重，但微敘事的發展卻也能形成大論述，因為在近身之處存在著人類共有的情感、知覺性與公共性。

台灣女性藝術發展至今雖有百餘年，但具有女性意識基礎上的女性藝術發展，還只是近三十年的事，除了訴求性別差異戰況激烈的前十五年，女性意識（或主義）在藝術創作還有極為明顯的表現，2000年以後關於女性意識自覺的女性藝術討論逐漸消退，女性藝術家們也不再談關於女性身分在藝術創作中的形態，因為過度標榜會有弱化或邊緣化自身

創作的危機(許如婷，2008)。新世代的女性藝術家對於創作狀態中的性別更是不太考慮(謝鴻均，2003)，甚至女性藝術的美學的建構，過去在本質面向上有許多討論，例如陰性美學、心靈性等，但也因前項因素，亦逐漸隱沒在時間之流中。但不討論並不表示女性藝術的創作特質不重要，能夠理解自身意識之處境，就有能力看出邊緣，並在邊緣中創造活潑生機。性別因此可以是操作此項活潑生機的槓桿，本文在台灣女性藝術發展基礎上，統觀女性藝術創作面貌，以在場的近身性整理女性藝術創作元素及其特質，期望能以另種觀點豐富化女性藝術美學的內涵。✎

參考資料：

許如婷(2008)，台灣當代女性主義視覺藝術的再現與傳播方式，世新大學傳播研究所博士論文。

陸蓉之(2002)，台灣(當代)女性藝術史，台北：藝術家

賴明珠(1998)，於林珮淳編，女藝論，pp41-72，台北：女書文化

賴瑛瑛(1998)，於林珮淳編，女藝論，pp73-86，台北：女書文化

顧燕翎(1996)，於顧燕翎編，女性主義及其流派，pp261-282，台北：文秀

謝鴻均(2003)，台灣當代美術大系：陰性·酷語，台北：藝術家

注釋：

- 1 公共電視，2000年製播「世紀女性。台灣第一」，將陳進列為台灣第一位女性畫家。
- 2 此期界定至2002，乃依據所參考文獻：陸蓉之〈台灣(當代)女性藝術史〉一書之出版年。
- 3 意識覺醒(conscientisation)一詞，參考弗雷勒(paulo Freire)受壓迫者教育學中對於意識覺醒的說法。
- 4 引自許淑真紀念展展覽導言，高美館，103.03.15- 103.06.08。

