

臺灣女性主義的身體經驗與議題懸置

文／潘禧（佛光大學文化資產與創意學系副教授）

「臺灣女性畫家」與「臺灣女性主義畫家」，乍看之下似有相同，其實最大的不同在於「女性主義」的內容上，而非身為女性畫家的女性身分。臺灣美術史上最早從事藝術創作的畫家有陳進，戰後女性畫家逐漸增加，諸如孫多慈、吳詠香、李芳枝、鄭瓊娟、卓有瑞、吳瑪俐等人。女性主義意識的萌芽大多從1980年代晚期逐漸受到重視，1990年代中葉起茁壯成長，千禧年後，澎湃洶湧。她們透過自身的身體感覺、經驗表現或者操作身體議題，擴大女性的定義，受到社會強烈關注。因此，1990年代中葉開始出現的女性主義往往透過女性的身體經驗，表現出自身的存有概念。因為「女性」對於她們而言，是一個自身存有的起點，而非一種觀念或者語彙。女性主義那種單向凸顯自身受到壓抑情形，從畫廊、美術館的展演空間或許達到一定程度的凸顯。性別議題在臺灣這個具有男性威權的家長社會，在戰後快速地消解其權威，今日，對於性別過度強調反而成為一種弱勢或者貶抑的象徵。最近性別議題轉為「多元成家」的社會運動，女性主義議題看似被加以超克，

實際上是暫且「放入括弧」（bracketing），存而不論，留待時間軸心與社會議題的開展才能重新審視與定義。

生活經驗的身體

殖民地時期的臺灣女性畫家，在女性議題上最為突出的當屬於陳進。相對於當時女性畫家，



1|2

- 1 陳進 香蘭 動物膠、彩料、絹布 89×81cm 1968 高雄市立美術館典藏
- 2 吳詠香 山水 水墨 絹本 26.8×45.5cm 1955 高雄市立美術館典藏

諸如林阿琴、黃早早、張李德和等畫家在繪畫題材上局限於花鳥的傳統美感，陳進除了一些靜物或者風景作品之外，以女性影像為表現對象，將其女性角色、工作、生活場景一覽無遺地表現出來。如果女性主義是一種女性角色的自覺而非性別的解放，陳進的女性作品則是自己生活經驗的描寫。對於生活於當代女性意識時代下的畫家而言，陳進繪畫往往提出自己對於女性角色的正面詮釋以及肯定。這種肯定，並不須指控男性威權或者家長制度，或者對於自身在現實生活中所扮演角色的疑慮。在陳進的繪畫中，女性經歷青春、結婚、生子、針黹、育子、衰老等等活生生的女性經驗，扮演一場性別的生命史，平淡無奇卻靜謐溫馨。她的藝術表現手法古典而流麗，描寫的對象往往生活在靜謐的生命喜悅當中。「女性」在陳進眼中無須所謂積極地參與社會，批判既有的社會價值觀，而是努力地自我進行生命實踐。因此，陳進作為女性畫家表現自身的生命經驗，〈香蘭〉（1968）描繪一位身穿金黃色旗袍的女性神情端莊地坐在厚實的黑色鏤鈿靠椅上，

一旁則擺設茂密盛開的蘭花。我們絲毫看不出被壓抑的女性或者其身分的卑微，而是一位具有高貴氣質與洋溢著生命自信的女性昂然端坐在我們的眼前。

當代女性主義者以被隱藏在男性陰影底下或者男性英雄史詩的背後為抗爭起點，控訴女性遭受的異性壓抑與屈從的價值觀。然而，陳進的藝術表現則如實表現自己的生命經驗。陳進作品雖然表現出女性在近代社會中的上層社會女性的優雅與價值，却開啟了臺灣女性畫家創作的先河。¹

美的自覺的身體遁隱

女性主義的藝術家大多以是身為女性的身分進行自我書寫。就強調女性角色或者社會價值的批判主義而言，女性主義必然對於一個生活於現實生活中的個體，特別是以一個身為「單數」的個體，試圖表現「複數」的女性生活感受、社會位階、生命價值觀。只是，女性主義從女性藝術家的角色滑向女性主義的過程中，其價值觀往往被傳統的美感所覆蓋。五月與東方的女性藝術



李芳枝
入定神遊
油畫
油彩、畫布
60 × 60cm
1966
高雄市立美術館典藏

家，諸如李芳枝的〈入定神遊〉（1966）與抽象表現主義或者法國的存在主義的思想浪潮息息相關，藝術表現在於追求深沈內在的自我，表現形式依附於存在的審美自覺。這種審美自覺的追求最能對照出當代過度強調女性藝術的形式主義特色。

陳幸婉（1951-2004）是一傑出的女性藝術家，然而並非當代主張女權的「女性主義者」。她從李仲生的抽象繪畫道路出發，1980年代以後，長期定居於巴黎。那時候的巴黎，女性主義早已是被超越的概念，過度強調女性的角色反而是一種鄙視或者觀念的混淆。藝術被回歸到藝術根源性的純粹表現以及作為表現內涵。藝術不再需要聲嘶力竭地控訴被壓迫的感受，或者如同耶穌一樣，以一人的肉體承受所有人類的苦難。我們在陳幸婉作品中解讀到根源生命的內在張力，那種並非是女性纖細

美感的柔性書寫，而是強而有力的張力與自我性別的對比。對於陳幸婉而言，藝術表現不在於性別標示，或者是一種封閉性的自我性別的眷念、回顧以及無奈的自哀自憐，或者是一種對於來自異性的鄙視或者社會壓抑。我們在陳幸婉作品中看到女性生命的無窮能量。

因此，我們在陳幸婉作品中看不到女性明顯的身體語彙，然而看到「存活的意義的結點」²。當代女性主義者大體集中於身體的表現。身為女性的陳幸婉的作品上面，我們則看到女性自身的美感自覺。她所表現的身體往往是個人的，同時也是複數的。活生生活的身體經驗被轉化為生命能量，作為一個藝術創作者，身體是被隱喻在物象當中或者作品構成的筆觸、線條、構成當中。戰後的許多女性畫家對於身為女性的元素，並非一種眷戀，而是透過深沈的審美自覺，跨越性別

陳幸婉
紅色風景
綜合媒材
宣紙、棉布、畫布、油彩、壓克力、墨汁
245 × 215cm
1993
高雄市立美術館典藏



的直覺與超越身體的執著。

女性主義者的身體跨越

臺灣女性主義的創作者大多以自己身體來表現自身對於心理、文化、家庭以及現實生活的觀念。她們大多採用最為原始的肉體性，藉此開展出抽象性的理念。1990年代中葉開始的女性主義運動，身體成為最直接的表現工具，然而，臺灣前輩女性畫家採用自身生活經驗或者以視覺性來呈現自己的身體經驗。同時，不似臺灣戰後五月畫會、東方繪畫時期的女性藝術家將自身隱遁於美感之內，1990年代晚中葉逐漸興起的女性主義者，採取直接影像、隱喻、反諷等手法對抗抽象性理念，似乎形式美感已經不再那麼重要。

目前臺灣女性主義藝術家大多活躍於2000年之後，但是值得注意的是，1980年代晚期開始，

臺灣女性主義藝術家們已然採取前衛裝置藝術的手法來表現女性觀點，但是其關心則是抽象與綜合性理念，其手法含蓄，表現更為細膩，緊密地與西方理念結合。³ 吳瑪俐作品中積極地表現女性意識出現於1990年代初期，當時臺灣正處於舊體制轉移到新體制的階段，然而，身為女性主義者，她將其觀點隱遁於社會變動的影像底下，以展現出身為女性對於激烈變動中的關注。即使如此，學者依然對此表現依然強烈批判，譬如其〈愛到最高點〉（1990）被視為「正如同中國大陸所重複出現的毛話語或是小紅書，過於靠近批判式宣言，而陷入了其所批判對象的邏輯，被侷限於簡單的意念陳述。」⁴ 這些符號或者流行口號，固然能使觀者莞爾一笑，容易於觀賞時與時事產生呼應關係，卻也使得自身陷入形式性的宣示效果，使得作品如同語彙一般流於口號。此後，吳



侯淑姿 窺(banana)(1-5) 攝影 銀鹽相紙 35 × 35cm × 5 1996 高雄市立美術館典藏

瑪俐以女性藝術家身分積極介入社會，探索課題更加深入，介入到「人、歷史與土地」三者關係，議題更為深入，〈愛墓誌銘〉（1997）試圖以女性經驗剖析女人與歷史的關係，〈新莊女人的故事〉（1997）則為回溯女性勞動者，說明女性的勞動與城鄉關係。〈寶島賓館〉（1997）雖是探到娼妓存廢的問題，實際上則是指出經濟發展、殖民文化中的女性角色的變遷。顯然，吳瑪俐的女性主義觀點受到德國藝術家波依斯影響，不斷深化人與社會的相互關係。她身為女性藝術家並未從龐大男性創作者的藝術行列中缺席，採取大視野積極回應社會議題。

2000年以後的女性藝術家的發展歷程，大體以1990年代中期開始的身體窺視為起點，諸如侯淑姿的〈窺I-V〉（1995）可以說最早以女性身體的變易，宣示角色差異，試圖由此消除男性觀賞者對於女性的既有觀點。蔡海如宣示的〈身分/姓名〉（1995）則採取拼貼手法，改變女性的臉龐，模糊女性的性別界限。

2000年以後活躍於畫壇的女性藝術家們，身為女性主義者以自己身體作為演繹手段，李詩儀、許惠晴、郭慧禪、林欣怡、蘇佩文、宇中怡、何孟娟等人最為明顯。她們暴露、扭曲、戲謔女性身體、角色、價值觀以及傳統美感。

這些女性藝術家們大多屬於年輕世代，相較

於前一世代的女性主義者們，她們的手段無疑地更為直接，共通點都是訴諸具體影像，手法活潑而多元，以自身的身體直接介入藝術，所謂身體經驗並非必須深刻或者別具意義，而是直接以身體的媒材性跨越當下被限定女性價值觀。從古典古代開始的藝術家喜歡以自畫像呈現出自己的性格、身分以及自身所處的時代關係。這些女性藝術家們自信地面對觀賞者，以身為藝術家為榮，採取自己身體作為操作起點，直接訴諸強烈的視覺效果，控訴自己身上若有若無的束縛。所謂束縛不一定是自己切身經驗，而是瞬間的感受或者訴諸觀賞時的效果。女性主義者有時出於即興，有時則是自我與意識底層的對話，獲得技術的解放與自我意識的深刻理解。⁵這些自我理解，或如梅洛龐蒂所說的「觸摸」（toucher），使得自我得以形成，自己獲得完整的存在。李詩儀〈下面濕濕的女性主義教母〉（2001）、〈純情女叫濕〉（2001）或者〈濕濕小可愛的一天〉（2001）結合漫畫、塗鴉的手法，以俗豔裝扮顛覆男性對女性的窺視與想像。這些作品反轉了傳統價值，揭露了隱藏於傳統禮教底下的壓抑。然而，這種女性肆無忌憚的主動反擊，藉由自我戲謔、醜化，使得男性尊嚴、品味被加以切斷，解放自我的觀念。她們對於將語彙加以置換，以身體來感受語彙的存有性。⁶這種語彙的存在性成為

一種令人感受到性衝動的同時，卻在眺望其影像後，一切的內心湧動如同被澆了一盆冷水一般，女性的傳統價值因此消失。

林欣怡則是藉由暴食的飲食過剩，使得平時喜悅的飲食行為，變成一種被迫卻又無法停止的動作。在強調節食以保持身體苗條來取悅男性的美感價值體系中，林欣怡藉由暴食切斷美感價值與對象制約。相對於此，許惠晴的〈去你的，來我的！〉（2001）藉由不斷地催吐、嘔吐，諷刺減肥對於身體的壓抑與迷思。他以「去你的」控訴社會對女性的制約，藉由「來我的！我要重新檢討社會對女性的美學觀出了什麼問題。」⁷扮裝同時也進入了女性主義者的反諷手法中，何孟娟的白雪公主系列最為明顯。她透過白雪公主的她者，完成了女性自我的夢想，使得自我獲得解放於幼年那既真實的夢想卻又於現在的虛幻存有當中。在美術表現手法上，何孟娟的手法更具有美感經驗的延續而非斷裂。辛蒂·雪曼（Cindy Sherman）的扮裝在於角色的轉譯中達到社會影像的喚起，使得觀賞者的感受連接社會性。何孟娟的扮裝則是使扮裝者本身與被扮裝人物之間的性格、角色等差距得以減少，獲得自我生命的滿足與喜悅，穿越了身體的時代、角色之隔閡。何孟娟近期作品〈童話：阿梅〉（2010）採取仰角視點，拍攝坐於透明玻璃板上的女性軀體，服飾華麗，身軀動人。窺視、自我角色完成的引逗與

視覺穿透後的身體美感，作者自有自在地穿梭於自我設定的古今角色之間，只是背景那看似熟悉卻又現實的臺灣建築，拉回我們對於畫中女性些許想像，陷入某種現實生活卻又穿越角色的矛盾當中。

小結

臺灣的女性主義主要透過女性藝術家的藝術創作，隨著時代，呼應著時代意識，關心課題自然不同。早期的女性藝術家們，譬如陳進的作品看似保守，如同波那爾的「親密主義」一般，表現自己周遭的事物。她以自身的生命經驗包裹身體感，包括青春、結婚或者戀愛的渴望之投射、生子、為人母親，身體經驗經歷漫長的歲月風霜，依然保有女性的堅忍特質，充滿著含蓄美感。置身於前衛創作的陳幸婉或者五月、東方畫會世代等人的作品，透過作品表現的強烈張力，超越女性界限，她們的身體經驗無寧說是隱遁於身體美感當中。值得注意的是，最符合當代所謂女性主義觀念的藝術表現出自於1990年代初期，吳瑪俐最是典型代表，接著一批新世代的女性藝術家們以各種手法顛覆，特別是直接以自我身體介入，透過身體經驗，顛覆傳統父權社會中的女性審美觀點與價值觀，其核心為一種「美」與「自然身體」之間的辯證。新世代女性主義者們透過自己的身體操作，控制其操作行為，撕裂了

何孟娟
童話·阿梅
攝影
影像輸出於鋁塑版
115×90cm
2010
高雄市立美術館典藏

女性身體在漫長歲月中的美感圖式。這種身體經驗並非是自身的日常性，而是「人為」的「偶發性」，身體成為道具，藉由自我戲謔、醜化、惡整、迫害使得女性身體陷入孤立於線性發展的嚴重危機當中，成為孤絕的邊緣。女性藝術家在自我所設定的價值觀中甦醒，獲得解放。在消費主義的大洪流底下，她們的控訴看似微弱或者是在畫廊、美術館的有限空間中的一種行為，卻紀錄下女性身體經驗的不可能的超日常事件。

吳瑪俐關懷人與土地、歷史的時代史詩，紀錄了被男性所隱蔽的女性生命實態，構成一部部個體卻又折射出全體的壯烈、陰暗、無奈的時代史詩。新世代的女性主義以一己身體對抗漫長價值觀，以個人經驗反擊龐大社會的微弱感，然而卻留下難以抹滅的生命冒險。她們觸摸到自我身體的深層經驗，在反覆的操作中完成自我的存在。走過這樣轟轟烈烈的女性身體實驗後，女性議題似乎已經沈寂下來。或許，目前留下的性別課題並非是女性主義者那種片面被壓抑的感受，而是2012年「多元成家立法草案」所引起的波瀾。女性不再因為男性的窺視與性別差異而受到異性價值觀的壓制，她們自有另一種反傳統的當代選擇。矛盾地是在臺灣的女性主義者的女性創作者們，作為性別的身體成為最基本媒材，跨越身體依然是基本命題。女性主義今天還是女性創作者的重大議題之一，然而似乎作為「性別」的反省與衝撞，在今日性別趨向模糊或者既有觀念逐漸解體的女性議題發展進程中，或許應採取胡塞爾所說的「懸置」（epoch）措施，讓議題姑且中止！✎

註釋：

- 1 關於1930-1983年之間的臺灣女性畫家的論述，請參閱雷逸婷〈臺灣現代女性藝術五部曲，1930-1983〉，收錄於《臺灣現代女性藝術五部曲，1930-1983》（臺北：台北市立美術館，2013）。
- 2 「一篇小說、一首詩歌、一幅繪畫、一首音樂都是不可分割的個體，除了在那裡具有無法區別表現與被表現的存在、直接的接觸之外，也無法離開無法獲得其意義般的存在、現存所存在的時間的、空間的位置；那是放射其意味般的存在。我們的身體之所以得以比較為藝術作品，正是那樣的意味。我們的身體是存活的意義的結點，並非幾種共變項的法則。」M.Merleau Ponty, *Phénoménologie de la Perception*, Paris, Gallimard, 1999, 177.
- 3 參閱陸蓉之〈台灣當代女性藝術家創作風格分析〉，2007年12月26日。瀏覽於2014年4月19日：http://www.hellotw.com/zt1/ztfl/jlzt/twhlzbj/twzjjd/200712/t20071226_317753.htm。
- 4 劉紀蕙 (2007) 〈藝術—政治—主體：誰的聲音？——論後解嚴與後八九兩岸當代美術的政治發言〉，《台灣美術期刊》第70期（2007年10月），頁4-21。瀏覽日期2014年4月19日：<http://www.srcs.nctu.edu.tw/joyceliu/mworks/subject2007-1.htm>。
- 5 「觸摸與自我觸摸（自我自摸＝持續觸摸＝被觸摸）。這兩種觸摸在身上並不一致。觸摸，嚴格地說，絕非被觸摸。即使如此，那些所一致的並非意味著在『精神上』或者『意識』層次。那是相互生成，所以身體以外的某種東西是必要的。總之，那種相互生成是在觸摸中生成的。」M.Merleau Ponty, *le visible et l' invisible*, Paris, Gallimard, 1999, p.302.
- 6 「因此，我們對於椅子的概念有幾層。其最上層的表面是『椅子』這種言語層次。其下一層是椅子的一些表象，總知是我們想起椅子的意識對象。」尼崎彬《言葉と身体》（東京、勁草書房，1990），151頁。臺灣女性主義藝術家們所採用的表現手法與題目不少採用語彙的自由聯想，引發觀賞者對於性的衝動。
- 7 謝鴻鈞《臺灣當代女性大系：陰性酷語》（臺北：行政院文化建設委員會，2004），頁63。

