

## 顧影自覺

——女性自覺文化的影像創作構思論述

### Feminine Self – Awareness and Creation of Imaging Art

呂靜修  
Lu, Ching-hsiu  
輔仁大學應用美術系兼任講師

國立台灣美術館  
National Taiwan Museum of Fine Arts

### 摘要

後現代文化思潮中最值得爭議的議題之一便是有關「女性主義」的問題，「女性主義」由1960年代之後崛起至今，在發展的過程中不斷引起爭議及排擠，時至今日，女性在人類社會歷經變遷及轉機之後，整個社會更懂得以溝通、傾聽、開放、分享的態度來正視這個議題，因此由女性自覺所帶來的「女性文化」便在此時注入，以改變人類心靈體質為目的，由女性自覺意識之下所產生的龐大文化資產，在藝術方面的表現尤其亮麗而豐富。

自影像科技化以來，長期存在人類生活的事件中所發生的事物，便經由科技影像的技術紀錄下來，這種真實呈現人類風貌的方式，在後現代藝術的風潮中成爲一種主流及形式，因爲它特有的寫實特性，而成爲80年代之後的藝術家所慣用的表現形式之一，科技化的本質與表現形式是多元化的，更因爲取材廣度更加的無所限制，使得近代影像藝術創作更趨多樣化、風格化及大眾化。

本論述由女性因自覺意識的覺醒而造成的文化產業爲指標，將其中有關影像創作的部分透過廣義的視覺影像藝術，探討過去及現代女性在藝術文化中所扮演的角色及定位，由視覺影像的角度探討與女性自覺文化相關的議題，並以當代國內女性攝影影像創作者的作品加以描述及探討。

### 壹、前言

在早先研究與設計發展相關的議題之時，常常思考一個問題：藝術存在的價值究竟爲何，透過文化的洗禮，它由早期爲功能而製作的目的，隨著歷史及人類所處的社會演化，昇華而成爲表現人類精神及各層次文化等多元的價值，「美」是因個人而異？還是人因價值而評定美感？其實無論藝術所言爲何，最重要的是透過視覺而感知的影像之美，除了是科學所追求的真理、精確度、本質性之外，還蘊含了內在所體認的創意性、概念性及精神性，影像的獨特來自於它的多樣化及無常性，隨著創作者與觀者之間的互動而成就了不同的影像解讀論點，及背後所隱含的個人及社會龐大的習慣與結構模式，在各藝術文化不同的發展時期中，不難發現當普遍認爲對該潮流習慣之時，正是它急於逃脫該窠臼的時刻，社會發展的結構亦如是，也是因爲如此，才能成就如此絢麗而多彩多姿的人類及影像的花花世界。

影像藝術與人類社會發展息息相關，基於此點，本論述以近世代以來發展迅速蓬勃，與女性相關的議題及藝術爲主題；由過去以女性的影像爲主體的藝術作品，說明在傳統思想社會中女性普遍的地位及社會觀念，對照在價值觀念逐漸開放的進程中，女性思考的改變與發展，並由國內女性藝術的發展及影像藝術創作者的作品思考方向及觀念概述，試圖以創作的角度探討在不同時空下，以過去從事影像創作的男性的角度及現代思想開放後女性創作者們的思想軌跡，在父權的體制女性由自覺的觀點找尋並觀照自己與他人、需求及感覺，透過影像表達的行動，改變社會及自身的觀點，期望能在女性

影像文化的創作思想及與視覺概念相關的理論中，陳述問題、分析問題、進而在女性自覺意識及影像創作過程中，使個人專業的學習精進為目標能有所進益。

## 貳、緒論

### 一、範圍與目的

本論述旨在以女性影像創作表現形式中，有關創作構思概念的議題為對象，藉由女性藝術發展過程及當代女性影像創作者的作品，以西方過去所呈現在圖像中，有關女性的形象在不同時代藝術潮流中所象徵的意義，探討傳統社會中與女性有關的影像，以及在創作思考方向中相關的問題、訊息及論點，而因視覺影像而引發的生理感覺及心理的知覺，正是將相關視覺影像以社會及心理的角度加以解釋的最佳驗證，創作論述部分則以女性藝術的表現形式中，有關影像在女性自覺思考中所呈現的效應及觀點為主題，以結合影像創作的形式、女性主義的發展經驗及藝術發展過程中有關女性文化的行為為內涵，探討影像在女性自覺觀點方面所涵蓋的心理、生理、科學的多元化及非單一性專業的概念。

在歐美十九世紀及二十世紀期間，各藝術潮流可說是百家爭鳴、各自綻放異彩的時期，本文以現代主義及後現代主義的結構之下，國內女性藝術影像創作為對象，以具有造成視覺強烈女性意象的影像風格，說明女性在早期傳統父權時代之下，即便是女性思考開放極早的西方，亦改變不了男性潛在意識的威權思想，並以國內女性在文化藝術發展的歷程，輔以近代女性意識漸趨成熟後，數位國內女性影像藝術家的創作作品，說明對女性自覺及所產生的與影像相關的訊息之個人感想及論述。

### 二、方法及限制

本文先以影像所涵蓋的意義為首，並由文獻探討、部分訪談以及綜合評述方式進行分析，藉由女性主義的角度，了解不同的視覺藝術發展背景意義，及國內近年來致力於女性視覺影像創作的工作者們，有關女性自覺的概念及影像創作的經驗之論述，以及女性與影像間的關係為討論範圍，探討及分析其對於社會、心理所產生的相對效應，有鑑於視覺影像範圍之廣泛，而女性主義本身便集社會學、科學、心理學等各種學理，育單一於多樣的多元化思想表現，而本論述主題之設定，源由於個人對女性自覺與影像的美感所產生的相互影響的感受與體認，期望能由多元認知的角度，將客觀事實呈現在相關的學理之中並能沒有偏頗，然而學海浩瀚而無邊際，礙於篇幅之限制以及個人能力之不及而無法面面俱到並深入探討，對於文獻的全面性及周全性，以及內容引證的精確之處往往失之周全，為本論述所受限之處，然而所不足的部分，正是筆者在教職及家庭工作繁忙之餘，仍應努力並不敢鬆懈之原動力，期冀他日能更深入探討而有所續紹。

## 參、影像的再現

### 一、影像的記憶與錄像

人類自古以來不斷的尋找一種能以快速而精確的方式，將活動的過程紀錄下來的方法，由早期的繪畫、印刷到攝影及電腦的發明之後，這個想法得以落實並呈現。攝影及電腦是其中利用圖像將人類的想法、記憶、知識及訊息傳遞的程序加以記號化的方法之一，它們改變了人類對「影像」(image)本身的看法，我們可以將工具——相機及電腦看作是媒材演進的過程，透過科技的錄像當作是一種記號(mark)的符號及語意，經由光學及數位的材料所取得的實物影像，並可以透過傳播(disseminate)及複製(copy)作為各種不同的用途，而媒材本身所能做的是將人類的記憶活化，並將外在所呈現的樣貌固定在發生的一瞬間，在科技發展快速的今日，數位科技使得影像的定義更為廣泛及實用，也使所應用的範圍更多元化，本章所要探討的是這種透過複合媒材所製造的「真實影像」觀點，所呈現在內在的美學及心理學上的觀照，複合影像徹底的滿足我們摒除人本身的概念，而呈現單靠機械的複製來製造想像的慾望。<sup>1</sup>

對於藝術的繪畫性而言，科技本身就是一種人類視覺的人工物，達文西曾對人類視覺及暗箱作了比較並認為：它們與視覺的感知與再現的條件原理是一致的。<sup>2</sup>十九世紀科技的初現對社會所造成的影響，以弗倫德(Gisele Freund)《攝影與社會》一書中提出的評論為註解：「科技影像的藝術價值，重要的不是在它所具有的潛力，主要是在於具有一種改變我們觀點、影響人類行動及社會釋疑的功能」，這個說法間接的點出科技化的藝術表現，與社會、個人及象徵人類影像系統之間交織錯離的關係。

自二十世紀以來，影像不但是文明的結構之一，更成為藝術表現中不可或缺表現形式之一，它與早期純粹影像再現的形式有所區隔，不但是一種「不在場證明」及「取證」，更是一種藝術與社會之間溝通的橋樑，「在社會經驗及個人的傳達上建立共識，並經由想像再現以反應時代。」<sup>3</sup>

### 二、影像的感知與性別

根據認知心理學家對於人類視覺的實驗分析顯示，許多有關二度空間及三度空間圖案或造型的獨特性及認同性是有區別的，視覺訊息的要素及傳達的描述都是基於既有的經驗，所以呈現在腦中與影像造型中有關的認知解釋，大多來自於過往及社會經驗的相關資料，在視覺造型的認知程序中，光源是主要的影響因素，因為有了光，眼睛和腦才能接收到主題造型與背景的相對關係，造型概念的部分發展性是透過結構與表面特性，如外表或外框色彩及明度選擇、位置、動態等因素組合而成的，若造型已全然被接收，則對其結構的認知便成為一種心智的影像，造型便快速的成為概念的一部分。

造型視覺的認知程序不只因為不同人類的過去經驗，還包含不同文化背景、教育程度、學習環境及性別而有所不同，因此不同概念或相關的論點可能因為不同的性別或不同的人，但相同的視覺訊息而有

不同的解讀方式，因為每個人的過去經驗及概念都會因為時間而產生變化，所以任何形式的藝術風格都會因為不同的人、事、地、物、時，即便有相同的認知及視覺訊息也會有不同的形式表現及認知。

就以上所提出的觀點表示：現今許多不同的學派認為，藝術或影像的風格不需要以性別來區分，也就是「女性藝術」一辭顯得刺耳而沒有其存在的必要性，但是，正因為視覺的感知的確存在不同的差異性，因此在影像的表現上才有其值得探討及分析研究的目的。

### 三、影像的自覺

藝術家無論透過什麼樣的媒材，所要表現的就是自己內在所想像的一種「內在的真實」，想像的內在構成包括作用 (function)、位置 (position) 及影像 (image)，只是透過真實的形象所表達出來的不存在對象，也可能是精神的轉移 (spirit transfer)，尤其在潛意識的概念部分，弗洛伊德曾說過：「每一個心理歷程必先存在潛意識中爾後再變成意識，就像正片與負片之間的關係一樣。」<sup>4</sup> 而影像本身透過藝術創作者的「現實製造」—「訊息轉化」—「解讀」的過程，具體的建立出作品影像所創建的地位及背後所蘊含的寓意，正如各種與人文相關的議題由二十世紀以來的現代主義、前衛藝術等將科技帶入視覺影像的新境界，尤其普普藝術的廣告及傳播形式的影響，而形成一股與社會及人類文化相互連帶且不可遏抑的趨勢。

影像本身或許只是一種符號或訊息，但它背後所呈現的藝術工作者的創作理念及構思，透過時代的進程在不同的風格及文化的調教之下自成一格，這才是影像本身的覺醒。今日女性影像的工作者透過記憶圖像的心理構成，將長期以來父權社會下對女性原本封閉的藝術創作，透過不同的媒材呈現出具體而有形的影像創作，其影響力是深遠而廣闊的，它們呈現出柔美、知性而深度氛圍的視覺美感，不正是影像覺醒的最佳寫照。

### 肆、女性文化的覺醒

#### 一、女性文化的發展

在早期西方女性主義尚未被彰顯的父權社會中，女性被作為男性權利及財產的地位象徵，有些甚至成為男性透過姦淫擄掠成為繁衍後代的替代品，在女性毫無自主權的時代中，此舉甚至直接成為婚姻的依據，在早期的繪畫中不難看到與之相關的象徵性圖像：由法國浪漫主義大師的弟子，著名的德拉克洛瓦 (Delacroix Eugene) 在 1827 年所畫的《薩但納帕路斯之死》(Death of Sardanapalus) (圖 1)，畫中女性衣不蔽體以及因為受制於男性強壯的體格而扭曲的身軀，神情中所呈現的無助感，正是兩性因生理所表現出強勢及弱勢的對應關係。雖然時代的進步間接強化女性自主意識的抬頭，但不可諱言的，在藝術自由意志的國度裡，同樣的情形似乎並未因此而真正改變：1930 年代的畢卡索所畫



圖1 德拉克洛瓦 (Delacroix Eugene)  
薩但納帕路斯之死 (Death of Sardanapalus)  
1827 395×495公分 巴黎羅浮宮  
(圖片出處：《西洋美術辭典》，雄獅圖書股份有限公司。)

圖2 畢卡索 (Picasso Pablo Ruiz)  
薩比那斯的劫掠 (The Rape of the Sabines) 1962  
97×130公分 畫布·油·彩  
巴黎國立現代藝術館  
(圖片出處：《西洋美術辭典》，雄獅圖書股份有限公司。)

的裸女大多象徵著婢女的身分，女性次等社會地位的形象展現無疑，爾後在 1962 年所繪製的《薩比那斯的劫掠》(The Rape of the Sabines) (圖 2)，圖中所呈現出形式扭曲、意象恐怖的色彩及陰暗的氣氛，姑且不論創作者的動機為何，在畫中女性因遭致奪掠而呈現的弱質與無助的形象，更令人感到不安與恐懼，則是影像所呈現的事實。女性文化發展到了 70 年代的西方，透過女性對自身特質及社會地位的探討、教育、評論、展覽到純粹思考的改造，更因為大戰的因素而導致女性工作意識的抬頭，她們先天的細密、耐性及專注的特質成為職場中使社會向前推進的動力之一，也造成西方戰後消費型態及結構的改變，雖然如此，由 70 年代的普普藝術部分作品中顯示，原本認定是舊時代才有的舊觀念仍然存在，女性的形象似乎仍難脫窠臼，甚至在廣告及商業化的推波助瀾之下，將女性身體物化的影像形式表現更加嚴重，如常以女性的身體性徵及胸罩、吊襪帶等象徵性感的物體作為表現題材的英國普普藝術家瓊斯 (Jones Allen)，在 1969 年以複合素材的方式所製作的立體作品《帽架、桌子、椅子》(Headstand, Table, Chair) (圖 3) 中，可以看出將女性身體奴化、商品化的思考似乎仍存在男性觀點之中，並未因為時代的進化而改變，此點正說明了女性文化發展過程的艱辛與困難點所在。



圖3 瓊斯 亞倫 (Jones Allen)  
帽架、桌子、椅子  
(Headstand, Table, Chair)  
1969 184、76、62公分  
合成樹脂、玻璃、合成皮革、玻璃纖維  
亞球國立現代藝術館  
(圖片出處：《西洋美術辭典》，雄獅圖書股份有限公司。)

上述的圖例說明了部分與女性不平權相關的問題，並不會因時代的改變就能輕易抹去，但不可諱言的是，隨著社會思想的進步，女性藝術工作者透過自身故事矯正不正確的歷史並紀錄現實，以展覽、出版品來肯定女性自身的價值及定位，重拾被物化的身體自主權，早期女性主義所強調的：「用藝術及文化的闡訴，成為女人的狀況及經驗」，並開始為女人的自主概念建權，而使得後期的女性主義活動逐漸進入肯定的階段，得以在男性的系統中檢視女性本身的再現與自主意識結構的強化。<sup>15</sup>

## 二、女性的解構與結構

十九世紀「女性化」藝術的畫家多出自中產階級以上的家庭，她們以閨秀和業餘的心態來繪畫，表現形式大多以家居記錄以及簿冊勞作為主，相片、水彩、鉛筆和簡單的油畫顏料為材質。這些「女性化」但「非專業」的藝術家們後來雖然受到商業的青睞，但也僅只是被利用吸收為服裝和家庭雜誌繪製插畫，作者是誰、個人表現如何或是繪畫風格比較沒有人會在乎。到了二十世紀，女性藝術家的表現則明顯的不同，作品中大部分以花朵的描繪為圖像，並以其做為女性性器官的表徵，因為她們認為女性的強烈感覺大都來自子宮，而所要表現的「女性的感情」並不需要經由自身來傳達，因此那些花朵就像是創作者的代言人一般，雖然此舉受到許多不同性別及意見者的質疑，但是將花朵的圖像作為女性性器官的象徵，似乎更為根深蒂固地成為藝術評論的象徵語彙之一。

直到朱蒂·芝加哥時期，在加州州立大學佛雷斯諾分校教授女性藝術課程中，為女性提供了表達自我抒發、自我認知、自我探索的機會，從中女性得以自我反省，並為女性藝術拓展了新的紀元，我們今日都認知到：男性藝術家的價值觀點不能用在女性藝術家身上，便來自於此時期。傅柯(Michel Foucault)以知識結構來分析權力的角色以及權力的運作中曾提及：「女性如何在這樣的觀點中定位？女性勢必要建立一套屬於自己的美學典範，但在建立這套典範之前，我們所要對兩千多年來美術史對於女性以及女性藝術的誤解和濫用，作一全方位的認識」，女性主義思潮隨著後現代思想，深刻地影響了80年代以後的藝術發展是不爭的事實。

女性主義者在所謂的「後現代性」中的位置，凸顯了「現代主義」與「後現代主義」間以「人」為建構的爭論，此一爭論造成了自由的「現代主義」的女性主義跟激進的「後現代」的女性主義之區隔，從理論層面來說：女性主義者的中心思考議題偏向於發展多元性及差異性，一些未被傳統一元化價值觀所掩飾的觀念，與榮格的理論講究「對立面的統一」概念，未必與近代的女性主義概念一致。就實踐層面上說：女性藝術家們包含「女性的藝術生產者」以及「以女性主義作為生產理念或依據的藝術家」，她們所要面對和表現的藝術課題，本就具有極其多樣而豐富的性格，如何與自己身體裡的男性意象相容——獨裁、冰冷、沙文等共存，恐怕也是女性藝術家的重要課題，這些問題就像人如何與多面向的自己共處一樣的平常而通俗，正如榮格思想所提到的：要與自身的邪惡共存，是一種解放，也是一種責任，發覺/發掘自己內在的異性本質，絕對會豐富並強壯自己的生命。如果我們把教育視作為一種全人化的生活藝術實踐，那麼女性作為教育藝術的實踐者，其追求的教育之美必有其獨到之處，此點也是近代女性文化不斷被強化的原因之一。

## 伍、女性影像創作檔案

### 一、國內女性影像發展概述

西方女性的藝術運動所強調的是較具批判性的思考活動，尤其在以科技及科學為基礎的數據資料建構之下，女性運動成爲一種抗衡拉鋸在兩性之間微妙的危險關係，反觀國內的女性運動，在近二十

年來由導入、萌芽、成形到蛻變的過程，在美術方面由早期繪畫性的表現直到科技發展的今日，由於媒材的多樣化及網路的便利性，使得表現形式更爲多樣及具體化，也因爲「人」爲主要構成體制，所以有更多的人文空間與延展性，因爲西方女性主義崛起甚早，相關研究也多如江鯉，因此本文中與女性主義發展及影像創作相關的論述便以國內創作者爲主，並提出個人的分析與觀點綜合論述之。

東方早期的「男尊女卑」觀念對於女性的思考無疑是最大的鉗制，而少數能受到高等教育（在當時以中學教育爲主）而藝術天份得以發揮的女畫家，也在因婚姻而走入家庭之後便形同放棄，能真正走出桎梏的只有陳進一人，她持續而成爲國內畫壇第一位女畫家，而她個人強烈的主張：女性不走入婚姻，才能堅持自我發展的觀念，成爲女性在當時社會所處的弱勢地位最佳的說明與寫照。雖然爾後部分中原女性畫家（1945年國民黨遷台）、抽象藝術女畫家在藝壇的發光發熱，但是畢竟爲少數也大多以個人的畫家身分，並未將女性思考的觀念納入繪畫風格與思考中，雖然如此，我們仍須爲這些勇於挑戰改變當時以男性爲主要藝術風氣的女性們喝采；薛保瑕在〈台灣當代女性抽象化之創造性與關鍵性〉一文中曾提出：「她們已充分的解放主題的創造力，尋求高度的自主性；她們以自發性的創作模式、體驗內在的未知事物、同時排除慣例的思考模式等的訴求；皆呈現出70年代國內的女性抽象畫家們，以進入自我主體確定的一個重要時期」。<sup>6</sup>

國內女性藝術運動真正具體的行動是在80年代末、90年代初，在早期的少數優異而傑出的女性的思想及作品的催化，及人人皆須受教育的政策兩相激盪之下，使得歸國女性學人及國內自行培育的人才倍增，因此國內的女性主義活動，在各行各業傑出的女性號召，及一連串挫折及崎嶇的奮鬥之後，社會思想的進化以及各方條件的簇擁之下，才得以有今日的穩定與掌聲，在藝術的表現上尤其特殊，此點促成了國內女性藝術文化活動在今日仍持續而熱絡發展的主要原因。

在近代國內的藝術文化表現中，因爲社會思想的開放及女性自主權的發展，使得女性有更多參與的機會並能運用本身的聰明才智，展現不同的專業能力及更多元活動的面向，以影像藝術工作而言，女性主義的思考模式其實就像另一種藝術訴求方式，提供給藝術工作者更多的醒思與創意，本論述從女性的角度作為研究的主軸，在作品創意構思的部分由國內女性影像創作者的作品爲主要論述的對象。

許多從事女性藝術創作的工作者在一開始，可能並未將所創作的作品與任何性別主義劃上等號，因爲傳統藝術工作及教育者大多爲男性，因此不可避免的在教育指導或傳授引導的過程中，所強調的也絕非與性別概念架構有關的議題，在今日有許多從事婦女運動的先驅及中生代的女性創作者，便是在這樣的環境下強烈的感受到：在不能涉及創作形式背後與性別相關的經驗，以及有關性別意識形態的探討，此點對女性而言是一種壓抑也是一種障礙。「性別與藝術並不是一種流行的觀念，雖然時代會改變問題的性質，但是兩性的問題不會過去。」（陳香君），<sup>7</sup>所以女性所面臨的問題不會結束也不會消失，應該說女性文化的主题所強調的是「共同的經驗與認同」，而非一種「抗爭或對立」。

### 二、女性創作觀

所謂女性藝術萌芽的時期應該是屬於影像的「呈現」階段，透過不斷的「訴說」及「強調」把女性藝術的影像推銷出來，處於傳統文化壓抑與經過西方「兩性平權」觀念洗禮中成長的世代，在困惑

Feature: Imaging Art  
Feminine Self-Awareness and Creation of  
Imaging Art

與矛盾及根深蒂固的家庭觀念夾縫下，以樂觀隨喜的人生觀、不妥協於環境及妥當的時間管理概念之下，能突破自我創作的窠臼，更能在影像及藝術創作的歷程中發光發熱，成為國內女性藝術運動規劃推展的先驅，在面臨家庭、社會輿論或是經濟等多重的壓力之下，反而尋求到事業及人生的轉捩點，並能維持家庭的和諧與相互成長更是不容易，中生代的女性藝術創作者用自己的生命歷練來關懷現階段女性生命圖像的胸襟與經驗，正是在開創女性藝術創作的另一個樂章，本段中以五位當代的中生代及新生代的女性影像藝術家，以它們創作的經驗為主體，因為創作者本身對女性藝術活動的參與及歷練，而成為「女性文化覺醒的啟蒙者」，如林珮淳、簡扶育及陸蓉之；以及由自身的關照與現存社會的體認所呈現的「新女性、新認同」觀點，如郭慧禪與林欣怡。無論是由心理歷程或是自體觀照為創作構思，它們都具體而親身的參與整個國內女性影像的活動，並實踐女性由歷史文化差異之下所投射在藝術中更為宏觀而廣博的具體行動。

(一) 心理的投射

此時期女性藝術創作者大多已經歷家庭、學業、事業成就的洗禮，因此作品也由早期的自我敘訴，蛻變為內在的自省成長，跨越傳統對於性別的想像，而跳脫成為較具宏觀的自然以及社會關懷者，以社會、生態或族群的立場作為創作的架構，呈現出跨越性別的議題，如林珮淳於1998年所展出的「經典之作(二)——古今西施」系列中，

以中國古代女德經典對照當今女性的作品《女史箴》(圖4)；以「檳榔西施」與古代仕女圖的影像，以及古代有關女性品德中的箴言刻畫在透明壓克力板上，以傳統與現代的對比衝突性作為基礎，突顯出現代社會亂象及存在新舊交替的女性思想中的矛盾性。而另一作品「回歸大自然系列——花非花」(Back to Nature - Flower isn't Flower)



圖4 林珮淳 女史箴 1998  
60×60公分 複合媒材 / 裝置台中珠品藝術中心 / 台北新光三月展覽中心  
(圖片出處：《lin pay chwen林珮淳作品集》，1999。)

圖5 林珮淳 回歸大自然系列——花非花(Back to Nature - Flower isn't Flower)  
2004 60×180×30公分 壓克力燈箱+數位圖像輸出 國立台灣藝術大學  
(圖片出處：林珮淳2004展出)

(圖5)：所表現的情境：「慾望像包裹糖衣的毒藥，吸引人一步一步的墮落，可是它又是如此的美好，使人情不自禁的靠近」(江淑玲，藝術家評介，《林珮淳的花花世界——虛擬實境的人間失落》，p.514)，圖中所展現的是以經過馬賽克處理的格式化的玫瑰花，表現出顏色艷麗的人工化自然效果，背景如叢叢般的綠色，實際上是一張張包含世界各國鈔票、名牌標籤、高樓大廈、色情裸體圖片、網路遊戲角色、報紙圖像等的現成物，以拼貼的方式展現出社會五光十色的亂象，及過度包裝的消費文化之下所帶來對人類環境的副作用及反價值感，是一種透過現實物質的製造進而轉化成反諷式的圖像訊息，以達到使觀者產生不同解讀意識的概念。而簡扶育的《女史之史在史外》(圖6)，以擔任記者期間，



圖6 簡扶育 女史之史在史外  
(History of Women is Beyond History) 1983-96  
藝術家自藏  
(圖片出處：《悲情昇華——二二八美展》，台北市立美術館。)

針對各種當時期與女性相關的社會新聞現象所作的報導攝影為主，拼貼組合為象徵女性發展的紀錄圖像。陸蓉之與陳文祺於2003年製作的「女童玉女」系列(圖7)中，以Perfect couple為主題，由精神層面及文化觀點而「非身體力行」的方式，討論女性與社會各形各色、各行各業的另一性之間的互動關係，思考東方傳統從一而終的觀念，以兩性互動的創作形式表現其趣味性。這幾件作品的特色在影像方面提出個人的觀點是：

- 呈現當代女性生活的經驗與思維。
- 是女性心理與意識的投射。
- 提出質疑但非反省。
- 強調和諧平等的氛圍，而非對立。

(二) 自體的觀照

女性藝術的影像創作近幾年來的發展蓬勃且熱烈，在國內女性藝術前導者不斷的催生、討論、展演等推波助瀾之下，今日新生代的女性創作者十分清楚本身所處的藝術範圍及定位究竟為何，是全民性的、跨越性別的還是女性所專有的，如果說藝術本來就是創作者自身及詮釋者間以不同的角度及觀點為最終定義，則性別與藝術之間所傳遞的價值認同及性別差異，似乎便成了關鍵性的變數之一。多數新世代的女性創作者由女性自己身體的觀照作為表現主體，以強調性徵為特色的作品也逐漸成為新世代慣用的手法，此點在新舊交替的女性藝術中似乎產生了一些不同的看法及論調，但在科技的發展與媒體的強勢催化之下，的確改變了許多原本不被認同的觀念養成，在四通八達的網路世界裡，即便是性別的認同都可以被隱藏，其中所牽涉到的便是「自由度」的問題，在資訊媒體快速演進的今日時代，「時間」成了新世代藝術創作者最常思考的問題；無論是社會的變遷、文明的流動、政治的刺激，更重要是對自己身體及生理的變化，如青春稍縱即逝

## Feature: Imaging Art

Feminine Self-Awareness and Creation of Imaging Art



圖7 陸蓉之 金童玉女 (Perfect Couple: Wedding in the Air)  
2003 168 × 110公分 (單)  
數位影像輸出於像紙  
(圖片出處：《出神入畫——華人攝影新視界》，台北當代藝術館。)



圖8 郭慧禪 人造花園2003-03 (Byniki 2003-03)  
2002-2003 150 × 118公分  
8/1板，數位影像輸出於透明片上  
(圖片出處：《出神入畫——華人攝影新視界》，台北當代藝術館。)

的焦慮、身體自主權及社會觀念的開放等，因此將身體作為藝術表現的手法在二十一世紀的今日，成為女性藝術創作者主要的表現形式之一，如郭慧禪在作品《人造花園2003-03》(圖8)中，以包圍在身體四週的人造物對照於潔淨而柔軟的肉體，「企圖摒除性別、慾念與機能，由生命最初的原型重新定義身體，有別於傳統認知下的身體，……。」(郭慧禪，2004)。以及林欣怡的《女媧》(圖9)；以數位影像所呈現似虛似實的女媧，「無以為繼的拉扯，使我察覺自身自由穿越某些涇渭分明界線的慾望，……將目光投射到生物科學、動漫畫領域，即是對權

利/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。」(林欣怡，2004)。

不可諱言的，在數位化的今天，影像技術的定位已經由純粹的手工、傳統與科技的結合成為全面的數位化，創作者主要的課題已經由對外在事物的觀照，轉化為客觀事實的忠實的再現，綜觀新世代的創作呈現出下述特質：

- 是炫迷的感官意識與自體的思維。
- 虛擬且失落的真實影像，就是想像影像的再造。
- 自我形象的解放，滿足消費式的觀看者慾望。

其實無論是以關注生活為主的內在自醒表現，或是以關注市場為主的外在感官思維，在不同時代之下必有不同的社會指標及美學標準，無論如何，兩者間真正的思考重心皆不約而同的放置在有關「身分」的關係上，這個身分隨著年齡、智慧、經驗及社會的改變，表現方式雖然不同，思考的本質卻不會改變，昨日、今日如是，明日更是如此；例如：以花及女媧作為女性藝術的影像形式今昨皆然，但是應該將它們看待為不同原型傾向的敘述與詮釋，而不是單以結構為分析的主體。

在全球化時代的未來應該推動女性更開放的思考模式，鼓勵女性之間交互的創意激盪，在容許更多的思想自由國度裡，讓身、心、靈都能不自我局限的拓展，並邁向更為寬廣的藝術未來，期許女性造力的母體，無論寄生在其上的意識結構如何改變，生命本質的真實絕對是亙古不變的，而影像的力



圖9 林欣怡 女媧 (Nukua) 2004 400 × 500公分  
數位影像輸出  
(圖片出處：《出神入畫——華人攝影新視界》，台北當代藝術館。)

量透過藝術創作者的「現實製造」、「訊息轉化」及「解讀」的過程，具體的建立出作品影像所創建的地位及背後所蘊含的寓意，大多數作品的影像所呈現的是「反影像」的詮釋，就是以「反諷」及「隱喻」的方式為訴求重點，如圖9的作品所呈現的概念：「在數位化時代之下，人不可避免的被〈符碼化〉以利重組出各種可能的面目」，<sup>8</sup>當我們不可避免的在強勢媒體的推動之下大量吸收外來資訊，以及更為進化開發的異國文化的同時，應該如何強化具有自體區域文化的特性再融合外來文化，是吸取養分而不是盲目的追求，以折衷的方式「交流」而非「雜交」，此觀點不僅是女性文化所應追求的目標，更應該是國內現存的各種文化現象所應該實踐醒思的重點。

欲了解女性主義的藝術，必須先進入我們的主觀中，即基本的歷史經驗與認知；另一方面則以外圍的客觀概念思考，使我們能夠超越二元對立偏狹的觀點，尋找一個既非在外也非超越，卻是同等重要的裡外觀點為思考主軸，如此能使思考的方向在二者之間充滿著互動性，並將二者的相對性轉化為互補性，以免造成衝突對立的偏狹觀念。我們可以從後現代的語境中瞭解到一點，作為女性主義要批判重建的美術發展史；也就是性別權力架構之下的美術史，應該用一種更開放、更多元性且兩相並存的寬容態度(語境、氛圍)來看待，不論在何種態度下，女性主義的美學觀點確實豐富了我們的藝術發展過程中相關的論述。

近年來越來越多女性拿起攝影機捕捉身邊的人、事、物，手執滑鼠將幻化轉變為真實，不論激情吶喊、抒情感懷或是理性批判，都是女性以生命歷練所換來的創作舞台。女性的自我觀照，由內而外可從最根本的個人身體、情慾，到性別認同，無論女性是站在身分自覺認同上或是以行動改革性別問題的觀點著手，值得欣慰的是到二十一世紀的今天，二十年來國內的女性思考得以實踐發揚，而女性創作的影像也從初試啼聲，到如今的瑰麗集結，女人的特質就是能站在更人性化的關懷立場，傳達開放包容的文化美學型態，也欣然能親身體驗並見證現代多數的男性，以寬容、積極的態度支持女性走向更自主開放的坦途，我始終相信，所有女人都是最可親近的姐妹，並期盼一個更自由而平等的地球村世代真正來臨，建立性別平權及無國界的大公民世界，應該是女性藝術及文化真正的覺醒及實踐的大未來。

## 註解

- 註1: Bazin Andre: *Ontologie de L'Image Photographique*. "Qu'est-ce que le cinema", ed. ducert 1975 Paris. p.14.  
註2: 《達文西論繪畫》，台北，雄獅圖書，頁22。  
註3: 王玉節等譯，《藝術解讀》，台北，遠流出版社，1996，頁47。  
註4: 弗洛伊德著，志文出版社譯，《精神分析引論·精神分析新論》，志文出版社，1973。  
註5: 林瓊淳，《女性、藝術與社會》，〈從瑪莉·凱的〈出生後文件〉探討解構父權文化的女性藝術〉。  
註6: 林瓊淳主編，《女藝論——台灣女性藝術文化現象》，台北市，女書文化，1998年，頁11。  
註7: 「e世紀e思維——前瞻回顧台灣女性面對觀」，二十世紀女性文化創作系列座談會第二場，2001。  
註8: 姚瑞中，《出神入畫——華人攝影新視界》展出專文〈再次迎向靈光消逝的年代〉，台北當代藝術館2004年。

## 參考文獻

- 王雅倫著，《光與電——影像在視覺藝術中的角色與實踐1880-2001》，台北市，美學書房，2000年。  
林瓊淳主編，《女藝論——台灣女性藝術文化現象》，台北市，女書文化，1998年。  
陳素君著，《藝術檔案、藝術閱讀》，台北市，典藏藝術家家庭，2004年。  
廖慶著，《不再有好女孩了——美國女性藝術家訪談錄》，台北市，藝術家出版社，民國90年。  
《西洋美術辭典》，台北市，雄獅圖書股份有限公司，1982年。  
王素峰總編，《悲情昇華——二二八美展》，台北市，台北市立美術館，民國86年。  
《心靈再現——台灣女性當代藝術展》，高雄市，高雄市立美術館，民國90年。  
謝素貞總編，《出神入畫——華人攝影新視界》，台北市，台北當代藝術館，2004年。  
林瓊淳，《Lin pey chwen 林瓊淳作品集》，桃園市，桃縣文化，民國88年。  
Robert Atkins 著、黃麗娟譯，《藝術開講——當代意念、運動與詞彙引導》(Art speak)，台北市，藝術家出版社，民國85年。  
Shere Hite 著，林淑真譯，《海帶性坦言報告》(Woman and Love: A Culture Revolution in Progress)，台北市，張老師文化，民國83年。