

一般論文

各自表述的「性」？—探討台灣九〇年代兩性藝術家於「性」

題材之表現

張郁婕

新竹教育大學藝術與設計所研究生

摘要

「性」題材於當代已跳脫了禁忌的框架，一反過去的道德規範，轉為創作的重要題材。台灣的當代女性藝術家，從八〇年代試圖以「性」議題喚起當代藝術的「性別意識」，其表現手法是壓抑與隱喻的。而時空推演至九〇年代，不同於之前作為提高性別意識的革命武器，其轉而作為自我意識宣示利器。然而「性」的表述應不只存於女性的自我敘事或作為宣示之媒介，男性對於「性」題材亦有獨立面向的視野。但由於女性主義的發展，使得整體社會對「性」議題產生了女性藝術家對「兩性現況」控訴的串聯，導致此題材成為女性藝術的另類顯學。故本研究欲從兩性藝術家之創作理念與表現手法進行分析研究，探討其中社會建構與思維之殊異，進一步觀察雙方在「性」題材的不同詮釋現象。

關鍵字：性題材、身體意象、慾望、性別意識、女性藝術



壹、緒論

「性」題材乃人類生活歷久不衰的共同議題，然而在資本主義發展下的現代社會，雖使傳統倫理與規範逐漸瓦解，但新社會秩序的鞏固與城市生活空間的塑造，形成對「性」的壓抑與轉化，然而在解構與多元意識生成的後現代情境下，引發藝術家對「性」的詮釋，各自有了獨立的動機進而生產。故本研究欲探究男女兩性藝術家於「性題材」上，在社會對性別的認知與價值觀背景建構下，形成其創作表現之殊異。然而「性」題材所涉及的議題及範圍是分散又繁雜的，另一方面，「性」題材之藝術作品更可追溯至古今中外為數眾多的藝術家，因此本研究選定以台灣當代的中生代（1950年後出生）平面藝術家，其作品又以「身體圖像」為主要表現者，作為本研究之主軸進而深入探究並分析。

貳、「性」題材的發展—身體圖像

「性」題材意指藝術家在其創作主題上，選定以「性」的相關理念與現象，作為其作品表現的內在意義。而「性」涉指了人類在生/心理上的慾望及肉體的互動，牽動了整體社會及生態延續的運行。此外，在人類發展史中「性」演繹了對私領域的種種認知，使得兩性在關於「性」的議題上，呈現出五花八門的樣貌。然人類的世界中大抵一分為二種生理性別（sex），去逐漸建構出一套維繫社會價值及政治權力的結構，並延伸出多重並繁複的現象與關係。然在性別意識的發展下，對性別（gender）的理解已有別於過去二元對立的生理性別（sex），故當代多以「陰/陽性」（feminine/masculine）取代，說明突破生理上的發展侷限。但本研究主要以藝術家在面對一般社會對性別的養成結構，所產生的表現差異，故以生理性別進行劃分，其內在性徵則待日後更深入的討論。因此本文針對此二種生理性別所面對社會情境，對於該題材不同的詮釋手法，去進行藝術發展的回顧、整理與論述。

一、女性藝術家之創作表現

當代藝評家陸蓉之的《台灣（當代）女性藝術史》一書中，將女性藝術家從台灣不同的藝術浪潮世代裡獨立而出。九〇年代大批取經於西方國家，因而具現代背景的藝術家紛紛歸國，其中揭竿者嚴明慧的《男與女》及《乳化的番茄》中，大膽的畫出男女兩性的生殖器，是台灣第一位主張女性主義的藝術家，



她自述：「...我是以『人』性為主的畫家，『性』是『人性』的一部分，...」¹，希望藉由對性器官的描繪，去彰顯男女兩性被社會框架宰制的現象，以及在社會互動的過程中，人性的操作與角力關係。而透過攝影影像傳達社會對兩性身體的觀看與窺視的侯淑姿，批判了男性觀點架構對女性身體的侵略，如：《窺》系列。謝依婷的《如何向你解釋一個符號--U》系列，也直接隱喻了自陰戶「出」與「入」的意象，用影像詮釋了性主動與被動之處境。林欣怡則選擇了數位影像以合成的方式，營造出未來世界中改造或是複製自己身體的欲望，如《Cloningeva》系列，以及藉寫真圖像的設計—《花神》系列，雖移除了「性」引誘的元素，但仍舊探討了父權觀看的文化霸權。同樣將自己化身為影像主角的郭慧禪，在作品《Byniki》系列與《Untitled》亦使用影像輸出的技法，把所有物理欲念符號與性徵抹去將自我回歸到原始的樣貌。而醫護出身的劉世芬在後近期作品《穆勒式花園—重建術》，構圖了外生殖器試圖傳遞基因影響兩性的社會認知與衝突。

女性藝術家在詮釋「性」題材的發展過程中，直接面對了社會倫理道德的枷鎖，因而以女性主義作為發展的支持，於八〇年代西方藝術家露西·李帕（Lucy Lippard）便認為傳統的藝術價值結構不適合發展或處理女性主義藝術，因此提出「無系統批評」，去反向矛盾原有的藝術體系，接著並認為女性主義對藝術的深入影響²，而莫拉·羅絲（Moira Roth）則探討八〇年代的女性主義藝術分為兩種，其一為政治的意識形態，其次為女性間精神的聯繫。因此她分析八〇年代的女性主義藝術主要為三項：（一）發現及再現女性過去及現在的藝術；（二）發展一種新語言來寫這些藝術；（三）對這快速發展驚人產量的女性藝術形式及意義，創造歷史及理論³。以此印證了女性主義之於女性藝術，在於對過去父權結構下的藝術形式，產生了一個新的知覺與發展過程進而構成影響。因而受到女性主義的潛移默化，早在二十世紀初，墨西哥的芙烈達·卡羅（Frida Kahlo）便以超現實的手法，在畫布上詮釋出不同的自我，以及女性的不同角色與內在感知。而以巨大花朵著稱的喬治亞·歐姬芙（Georgia Totto O'Keeffe）則將花朵轉喻至女性的性器官來看待，雖然藝術家本人否認了這樣的說法，但在女性藝術創作史上，仍具有相當大的影響力度。而七〇年代關於女性自主認識與覺察並發揚，有朱蒂·芝加哥（Judy Chicago）的《Dinner Party》，她以一種大型的藝術裝置，擺放了三十九位歷史女性的象徵私密物件與她們的姓名及作為，並透過儀式的手法使女性得以回歸到原始自我突破傳統結構，去正視自己的身體與行動意義。而到八〇年代，辛蒂·雪曼（Cindy Sherman）更以妝扮自拍的攝影手法，表現出消費主義社會下，女性身體的商品化與消費化，

¹ 陸蓉之引嚴明惠在〈水月夢影〉一文中所言，《台灣（當代）女性藝術史》，台北：藝術家，2002，頁183。

² 露西·李帕認為有三個影響：（一）集體或公眾儀式；（二）透過視覺意象、環境及表演提高公眾知覺及互動；合作、聯盟及集體或不具名之藝術創作。傅嘉瑾，〈藝術史中女性主義之評論〉，《女藝論》，台北：女書文化，1998，頁280。

³ 傅嘉瑾，〈藝術史中女性主義之評論〉，頁280。



將自我情慾的揭露帶出當代視覺現象的嘲弄。另外，芭芭拉·克魯格（Barbara Kruger）則以人體局部形象配合大型輸出的廣告文字標語，去突顯出媒體資訊文化霸權下，女性身體與自主意識的政治操作，企圖引發觀者進行原有視覺慣性的逆向觀感。而回視至台灣女性主義藝術的發展，陸蓉之認為九〇年代早期普遍為性別意識醒覺，中期對性別差異的討論略為衰退，但九〇年代之末比較關注自身存在的環境，以一種自我中心的角度看待身份認同的問題，使他們對基本的個人心靈的追求，更多了表現個人的私密象徵符號⁴，因而添增了不同的媒材與述說方式，同時受到西方女性注意藝術家的豐富創作形式，如上述的隱喻、儀式化、攝影自拍、裝扮、商品化形象等，皆可在九〇年代女性藝術家的作品裡看見⁵，除了挑戰既定的視覺觀感或是美學架構，前衛的作風也如其筆觸的強烈又鮮明。而九〇年代末在藝術媒材的大舉革新後，女性藝術家除去了一貫以抽象的模式，調和出一種回歸陰性的口吻去描述私密又不安的「性」感官方式，而在改以數位方式去轉換了對於「性」觸碰的真實衝擊感，更使得對於主題的處理多了一層觀看的距離，除了去除客觀的視覺刺點—性徵外，更企圖透過這樣「純粹」的身體去彰顯女性自我本身的內在慾望，讓觀者站在更客觀與不同的角度，去反思女性在「性」觀念上的種種社會面向及境遇。這種藝術現象也呈現出女性在「性」題材的處理手法上，如藝評家張正霖所分析的，他認為從八〇年代至今，台灣女性藝術的三個主軸為：「女性觀看自己、描寫自己、表現自己」，使從描繪水果到酷兒式的身體展演，女性藝術家們多處理自我與其生命經驗的關係，多帶有直觀的色彩。⁶因此不僅僅有了獨立又超越既有的美學風貌，也結合了社會整體的解構思維，進行女權或女體的聲張與認定，期望去移轉再內化觀者的一般價值認定，並再現於整體社會的運作。

二、男性藝術家之創作表現

在台灣當代藝術關於「性」題材的發展過程中，從七〇年代男性藝術家謝孝德的《禮品》即在當時引起軒然大波，官方美展認定該創作為傷風敗俗之作品，將其自官方場域驅逐，頗有當年馬內（Édouard Manet）的《草地上的午餐》之際遇。接著八〇、九〇年代台灣藝術思潮在大批留洋學者及本土化浪潮的大張旗鼓對峙下，意外開啓了台灣藝術新思維的里程，此時藝術家對「性」題材的發揮，在官方場域及學院中，形成了「前衛」的議題，於此同時也解放了早先的禁忌，使得藝術家有較大的空間進行自我意識的伸展。回顧本土化浪潮於七〇和八〇年代，延續自早先年代對中國文化大革命與國民政府的文化復興運動，此時因政治上的孤立加上寫實主義影響下形成的「鄉土運動」，是為本土

⁴ 陸蓉之，《台灣（當代）女性藝術史》，頁 267-268。

⁵ 如嚴明惠用花朵與水果來隱喻性器官或性徵，而林欣怡與郭慧禪的身體或性徵操演的自拍方式，也類似美國女性藝術家曼·雷（Man Ray）或伍德曼（Francesca Woodman）的創作形式。

⁶ 張正霖，〈性別政治—對台灣當代女性藝術發展的反思〉，台中：《台灣美術》，第 67 期，2007，頁 49。



意識第一階段的發展時期。此階段的美術運動關心的主題轉為本地的工農階級，以席德進為先驅，同時民俗、素人畫家也在此時受到重視（如吳昊及洪通）。而九〇年代延續了七〇年代的鄉土運動路線，但在一片「後現代」及「後殖民」主義的浪潮反應中，參雜著對都會文明的批判，對社會結構變遷的無奈，此時出現了對性別意識、文化認同以及環保議題的討論。這個時期被認為是「第二階段鄉土運動時期」，只是這一階段的創作主題、材質的選用、意象的敘述方式明顯的多元化，各個創作者之間不再顯見有共同風格（如日據時期的泛印象派風格），或某種相似表達的技巧（如五〇、六〇年代的抽象表現方式），而是具有多元的表現方式及創作議題⁷。謝東山也指出九〇年代以來，創作者不再探討風格創新的問題。相反的，大多數的藝術家只是在利用歷史風格。他們把歷史風格當作表現的工具。⁸謝東山解析了自解嚴後及整個九〇年代，台灣當代藝術的創作，受到西方藝術發展的涉入，因而依此作為另一個發展主軸，將原本的藝術表現形式回歸到現世的在地生活觀看，但相同的也漸趨往一種將萬般事物破解或更彰顯，以及回歸到自我個體審視的路途。

因此于彭、吳天章、林鉅等，便在這個時期拓展了台灣前所未有藝術風貌，于彭在其《慾望山水之海上風華》中，以東方水墨的風格，但卻以如「亂」筆般的描繪出「既沉溺現世又超越世俗，既單純無邪又錯縱複雜、拋濤洶湧的世界」⁹。擅長對肖像開刀的吳天章在《親蜜家庭》系列與《春宵夢》系列中，亦有對於隱諱凝視及壓抑性慾的象徵語彙。而林鉅的《秘義九境—大道船》或《聖家族》揉雜了人獸神像，體現出性器官與現世生命出入口的矛盾觀感。接著郭維國同樣也端出怪誕又富超現實意境的作品，《芭蕉樹下》、《後花園的秘密》或《紅棉被》等都清楚可見一近中年的裸男子欲隱匿又宣洩情慾的內在張力。侯俊明更進一步的以曼陀羅圖形紀錄並檢視自己對於慾望的抒發，另外也藉民間藝術手法陳述了當代社會情感慾望流轉的現象，如《搜神記》系列、《侯氏八傳》系列或《鏡之介》系列。搭乘同一列車的還有以墨筆技法的筆觸，構成人形體態肌理與內臟紋路的黃致陽，他在《拜根黨 1 號》及《戀人絮語》巨幅單一完整的呈現出生命體的真實內在結構，使觀者感受到凡人修煉與情慾縱橫的靈魂狀態。另外，以膠彩畫為主的王怡然，則細膩的刻劃出男性深層私（思）空間的自然姿態與生殖器的共存，如《思綺春》及《鬼怒潮》。

三、小結

在九〇年代的藝術家們，在同時接續著本土化與西方的後現代思維，使得

⁷ 陳玉燕，《台灣美術本土化批評意識美術研究：1990-1999》，台南：成功大學藝術研究所碩士論文，2000，頁 21-22。

⁸ 謝東山，《殖民與獨立之間：世紀末的台灣美術》，台北：台北市立美術館出版，1996，頁 166。

⁹ 胡永芬，《台灣當代美術大系—慾望 禁忌》，台北：行政院文化建設委員會，2003，頁 112。



在創作上有了不同於過去的傳統媒材與形式的敘事口吻，就心靈精神層面而言，對於自我存在空間與心靈層面，藝術家們都順應了這樣的浪潮進一步的去創作與發想。然而男性藝術家與女性藝術家不同的是，女性藝術家接收自歐美國家的性別意識思想，使其作品除了有對自我個體（慾望）的詮釋外，另一方面也導向為性別發聲的宣示性質。其乃自藝評家陸蓉之分析西方七〇年代女性藝術家避開原有的傳統藝術領域，而從新的媒材以及跨領域中尋找出路，做為一種女性藝術發展的積極策略，因此進一步推展至台灣解嚴後的女性藝術家主要從「觀念」及「媒材處理」兩方面發展，她們漸偏離了當時台灣的地方性的本土主義，不但從歷史中重新挖掘並建構新的詮釋與立場，訴諸她們的自己的當代生活經驗。¹⁰如此亦同伊蓮·修華特（Elaine Showalter）所提出的「雙重聲音的論述」，認為女性創作以兩種聲音敘事，分別為「優勢群體」所產的支配社會結構的言語，以及那些「沉默」或從屬的群體。¹¹因此在九〇年代的女性藝術家，除了在普遍性的藝術潮流內進行創作形式的突破，也同時發展出一條獨立的創作意識路徑，使得與男性藝術家的創作形式有著不同的景象，但就回歸到「本土化」的核心價值而言，女性藝術家的自覺醒覺，不也同時是一種在地自我認同的具體表現。而對比女性藝術家，台灣當代男性藝術家則持續在本土意識裡進行發揚，並順應且回應了後現代主義的思維，故多以俗民生活形式與具象手法，取用過去結構裡的物件，再轉化為自我內在的咀嚼與表達。因而在爬梳台灣當代男性藝術家時，不難發現這些中生代的作品中，不乏是以水墨、膠彩或是東方傳統藝術，甚至民間藝術的手法呈現，體現出一種不同於西方透視法的浮世繪意味，如：于彭、黃致揚、侯俊明、林鉅等。而男性藝術家在對該題材的角度也將自我意識或慾望的紀錄與挖掘，試圖在順應政治局勢上的紓解後，踰越現代化社會中人與人之間的疏離，並刻意強調當代社會對自然情慾無法直率所欲的深層意志，欲以原始或樸實的藝術風格，去體現人類對自然生理慾望追求的本能，進而震盪整個被政治或社會教化的「規矩」藝術視野格局。

參、兩性藝術家之殊異

男性藝術家與女性藝術家對於「性」題材的詮釋，除了源於創作者本身的生活經歷進而影響其作品的表現外，社會層面的薰染也是作品構成的主要元件。在回溯兩性藝術家敘事方式的同時，可歸納出三種面向之殊異：

一、身體的意象及凝視；二、慾望的壓抑與解放；三、性別意識的宣示。

因此本研究將從這三種面向進行探討，欲分析出作品自不同背景下的表現模式。

¹⁰ 陸蓉之，《台灣（當代）女性藝術史》，頁 182、238。

¹¹ 傅嘉瑾，《藝術史中女性主義之評論》，頁 270。



一、身體的意象及凝視

自「身體」出發可回歸到藝術家對「性」的具象認知，梅洛龐帝（Maurice Merleau-Ponty）亦有其詮釋，他認為由身體所能複寫物件之特性，同樣也反映在藝術創作（如：繪畫）之中，身體的對照性亦能作為影像的呈顯，而這些物件的呈顯最後將形塑思考與想像，進而提供人們的再驗機會與空間¹²。在《身體的意象》一書中，唐皇珍更言：「每一次觀視皆先於形貌之始，每一次觀視皆如刀劃開，因為『看』的慾望而肢解了身體。一次又一次的『看』，加速身體與另一身體、甚至就是它自己結合又脫開的瘋狂」¹³。故身體意象可觀察到藝術家在經過社會的儀式化過程，或視覺文化的沖刷，或自我意識流的翻騰後，所呈現無不可能的身體形式與凝視。

女性藝術家在描繪「身體意象」時，研究者張儷嫻認為大抵分為三種類型：「第一類是援引傳統文化中的陰性符號，藉以自我肯定激發女性意識；第二類是反抗社會中將女體物化與色情化的趨勢，以各種藝術手法揭發、嘲諷、抗議此圖謀；第三類的身體意象則是超越兩性傳統的語彙，尋求女性身體在當代社會中與當代藝術中的重新定位，並探討女性身體所面臨的存在焦慮」¹⁴。依據張儷嫻的分類模式，本研究認為嚴明惠、侯淑姿等的作品便可歸類為第二類，謝依婷、郭慧禪、林欣怡等則類屬於第三，至於第一類乃為台灣早期的閨閣派畫家，如陳靜、林阿琴等。在嚴明惠作品中可看見，她對於身體的描述串連了許多具有客觀符碼的現代生活物件，如黃色的蝴蝶結、墨鏡、玫瑰花、貓、蘋果或蝴蝶等，試圖強調社會將女性身體物化及性慾化之現象。同樣的在其《死亡的美學》亦突破古典對女體觀看的角度（水平斜躺），改由上方往下看倒躺的女體，但在觀者凝視的同時，女體的臉部卻是一隻貓睜大眼「反看」著觀者，直接反訴社會一貫觀看女體的被動性轉為主動出擊。侯淑姿的影像作品《窺》也挑戰了社會以往對女性體態的測量與凝視，除了以花朵代替窺視女體私密空間的內在世界，藝術家更以行動藝術的方式測量影像中的香蕉，言下之意即謂控訴大眾文化下對女性的數據化與塑造的審美價值。劉世芬的《穆勒式花園—重建術》更如達文西解剖人體般的細微刻劃出人體的性器官，同樣突顯了生理性別所造成視線形塑的社會認知差異。而郭慧禪與林欣怡則進入了第三類的創作模式，郭慧禪的《Byniki》系列與《Untitled》改以敘述去性別化的人體於公眾場所的情境，對於身體的凝視提供更真實的現世模擬與意指，另一方面兩人也將身體置身在如超現實的場域中，試圖更真空化社會感官的營造，並將女性身體的樣態給予一個真實的還原，進一步與觀者完成一種獨立與超越性價值的

¹² Maurice Merleau-Ponty 著，龔卓軍譯，《眼與心》，台北：典藏出版社，2007，頁 84-85。

¹³ 唐皇珍，《身體的意象》，台北：遠流，1996，頁 3。

¹⁴ 張儷嫻，《台灣當代女性藝術中的女性身體意象研究》，彰化師範大學藝術教育研究所碩士論文，2005，頁 67。



對話。女性藝術家對「性」之於「身體凝視」的發揮，呈現出自我期待與整體社會認知的交錯，套用傅科（Michel Foucault）《規訓與懲罰》中的援引邊沁（Jeremy Bentham）的全景式監獄概念，探討了權力對身體的控制、介入及產出，傅科認為身體的概念是在具體文化和體制的話語中來建構，因而身體也直接涉入於政治場域¹⁵。整體社會建構下對女性的全景式觀看，也覆蓋了主體與客體間權力的內在運作，因此「身體凝視」成為女性藝術家直接的自身出發，作為作品產出的最主要生命情境。

另一面，台灣男性藝術家在「身體意象」的手法，因順應本土化而反璞歸真的大致落於傳統技法與東方水墨之風格。王嘉驥在其策展專文曾提到：「于彭畫中的世界，通常帶著某種程度的自傳性或自我意淫式的浪漫遐思，甚至也不乏許多暗示色慾情挑的自慰式情節。」¹⁶因此我們可以在于彭的作品中看到，一反古典山水的結構，畫面中充斥著大量的裸露女體，藝術家除了以此作為反叛傳統技法的聲稱，並移轉到現代性的藝術思維。而于彭這種利用雷同黑白素描的手法，也鋪設了一種身體原慾乃原始無掛的意境，即如唐皇珍在書中亦言：「...，素描已經在其中註記最初的暗喻。...，藝術最初的暗喻：是註記著痕跡的表面相類似於身體的可感肌膚，...，以致於素描中意象的可感表面，也就同樣撩起赤身裸體的感覺了」¹⁷。藝術家王怡然亦有同樣的創作跡痕，在其《思綺春》及《鬼怒潮》中，謝鴻均便提到了王怡然在畫面不斷重複著單一的獨立男體，而這些男體有著完美的體態及仕女般的眉清目秀，雖然孤立於畫面卻無孤獨感，乃因其主角是自體滿足的¹⁸。所以在于彭及王怡然的看似輕描淡寫的創作中，觀者卻可以體會到藝術家自我的情慾流動，並可能再一次的意淫與圖像進行交合。

此外，林鉅的《秘義九境—大道船》或《聖家族》，以及郭維國的《芭蕉樹下》、《後花園的秘密》或《紅棉被》，也有關於視覺文化認知與自身肉體凝視的探討。兩位藝術家雖風格自成一格，但都帶有一點超現實或怪誕之意味。林鉅將其畫作命名為「聖家族」但其內主角卻非一般認知的「聖母子圖」，而是將人物的部分身體去除，改以他物代替或連接在一塊，形成迥異的畫面情境，而《秘義九境—大道船》則畫出不合常理人體，其下體竄出不知名的長直管狀物，並置身於水流中。作品整體表現出看似宗教禪學之意味，但卻又雜揉了中西方的視角與構圖形式，並寫實呈現了藝術家對身體形式與慾望的辯證。郭維國在其作中則以自己為主角，讓自己穿戴上各式各樣的飾品、衣物或是道具，在處於暗夜陰鬱的背景下，擺弄出有點諧趣也有點怪異的肢體動作，營造出似

¹⁵ 高榮禧，《西方藝術中的女體呈現—傅科的啟示》，台北：唐山出版社，2007，頁13。

¹⁶ 王嘉驥，〈在傳統邊緣—拓展當代水墨藝術的視界：策展專文〉，

http://www.itpark.com.tw/artist/critical_data/82/49/-1，（2013年3月瀏覽）。

¹⁷ 唐皇珍，《身體的意象》，頁68。

¹⁸ 謝鴻鈞，《台灣當代美術大系—陰性 酷語》，台北：行政院文化建設委員會，2003，頁144-145。



真卻也不真實的夢境般氛圍。此二位都挑戰了既有社會對於身體附帶意義的結構，進行身體意像搭建的逆襲及回擊，試圖傳達自我生命經驗的情境，以及對於人體的各種面向及其開放性。

男女兩性藝術家對「身體意象」的產出，除了回歸自我個體的存在與情感探究。在關於集體情感的表達上卻站在不同的視角，一方看見自己經歷的社會過程，所以藉由作品再次陳述，並企圖衝擊大眾的價值認知，去建立新的觀點與視覺空間；而另一方則是探究人體的生理本能，在撫慰自己的內在情感後，期望更可以呈現出對於人體概念的不同觀感，破解以往對立於身體的既有認知，創造出現世真實體貌與主體內部迴盪的渴求。因此，兩性藝術家在此展現出獨特的形式，更加說明了藝術家生命歷程的情境對於其作品的影響性。

二、慾望的壓抑與解放

從原始生理的反動中，人們便不斷的閱讀並試圖理解。相同的，「慾望」的探究可深掘出藝術家對「性」的抽象觀感。故「慾望」在藝術的表現裡，成為詮釋藝術家對自我的咀嚼或對社會閱讀的物件，但無論是自我亦或社會，皆可能體現出一種價值觀的認定，而此時便生成了不同的官能感受。

男性藝術家在此面向的創作表現，呈現一片源於自我原欲與社會現象的省思。吳天章以「設定式攝影」(set-up photography)的技法¹⁹，進行計畫性完全到位的影像捕捉，以復古懷舊又詭譎衰敗的氛圍，營造了似真似假的人物與場景。作品《春宵夢》系列、《再會吧！春秋閣》與《甜蜜家庭》系列中，仍是吳天章一貫的老時代的古典風格背景，接著以肖像的手法呈現出主角人物貌似規矩卻暗自騷動的影像話語，以視覺文化的俗豔感塑造出人們對自我原欲與社會觀感的拉扯。這些作品裡主角都以蝴蝶結、華麗眼罩或以太陽眼鏡遮蓋眼睛，試圖表達出他們的行為舉止是不可告人又私密的；但另一面用肢體動作去觸碰「性」的敏感地帶，如招住乳頭、按住乳房或是衣物下的凸出物，甚至是直接裸露，去強調自我慾望的不可抑止。說明了慾望禁忌的苦無出口，並利用許多讓人覺得廉價又富含裝飾意味的物品陳列其中，如：吉他、絲綢、孔雀羽毛扇或魚缸，接著又以華麗卻附帶陪葬感加裝於作品的外框，讓整體作品黑色幽默了社會結構。對於「慾望」的打壓與私自承擔，創作者透過對客體或他者（非自拍或自畫像）的身體形式，充分陳述了對社會觀察與自我體驗的過程，吳天章以一種整體的他者共同視覺經驗，去反轉出自我原慾的表達。

相較於吳天章的隱喻象徵手法，侯俊明更是「開宗明義」的將其創作生命

¹⁹ 胡永芬，《台灣當代美術大系—慾望 禁忌》，頁 102。



歷程大抵視為一個對「慾望」的檢視、宣洩及修練。從始至今就以主體的角度去引爆作品的意涵，將其創作當作一種生命的載體，承載了藝術家本身縱橫流溢的情慾。在其作品中可發現大量充斥著生殖器取代現世人體的圖像，以及交歡或是生靈受難的景象，帶著民間宗教醒世圖意味的軀體去傾洩他挑釁倫理道德的觀念。藝術家透過將民間神話故事的角色挪用，發展出新物象的主題，也將其角色設定為「原罪」或「神性」的意向，表現出人們在現世常倫與性慾流轉間的矛盾及拉扯。此外，侯俊明更搭配了文字去強化圖像的內在旨意，如：《搜神記》或《1996新樂園》等。在審視侯俊明的作品時，可發現侯俊明以一種多角色扮演的的方式，實現主體內在被遏止的衝動，從這樣的立場去陳述自主範疇的省思與印證。學者描述：「當初釋放自我原慾的性題材和控訴顛預禁制系統如（刑天）的作品意象，正吻合、痛觸了台灣經歷政治解嚴、社會脫序激變中的禁忌，侯俊明儼然成為美術界狂飆時代的預言者和對社會壓抑、政治權力公然迭瀆的青年叛逆旗手。」²⁰，而另有研究者也探討了：「《搜神記》文字上整體的曖昧與異質意義的建立，乃因創作者欲以戲耍的方式一方面呈現現代社會慾望奔流所顯現的離奇、怪誕，另一方面也要觀者脫離傳統的道德制約，正視那被舊社會壓抑的情慾」²¹。如此皆說明了藝術家將自我深刻的經驗揉雜了社會結構轉變的歷程，同時順應了當代藝術思維浪潮，開放至進行對於生命私密慾念的公開探討，並驗證了中生代藝術家身處於價值觀動盪的時代下，自我慾念的淬鍊與生成。

反觀女性藝術家以相同的題材，在操作自我慾念的發揮上，更多了一層訴求性質的意味。就藝評家陸蓉之的論點，女性藝術家延續了女性主義的情境，因此其主要目標為「爭取身體的自主權」，她提到「從身體的解放到自主，就不可能不碰觸到女性情慾的解放」²²。故無論是針對「情慾」的直接寫實或是借用、搭載，女性藝術家大抵接收了性別意識的自覺影響，進而解放了其對於「性」或「慾望」的紙筆揮灑。而在台灣當代女性藝術家中，仍是無法遺漏嚴明惠的足跡，其作品除了身體意向的探討外，情慾的宣稱也是藝術家創作的驅力。同樣在她的《男與女》當中，研究者賴幸琴認為：「圖中女性妖邪、陰暗又自主的性格，是生命孕育大地，也是文明爭議的性別戰場。相對的，男性則是在血肉身軀上道貌岸然的紳士，也是自限於世俗制約的威權表象者。」²³。其作品中，男性如教士般的裝扮，意指被文明又虛偽的體制給制約；女性則是直接的透過肢體動作，去顯示在性別場域中總是被看作放蕩又強烈的形象。嚴明惠以此擺明的向傳統閨閣式畫風的女性藝術家進行挑戰與翻轉，力圖從過去

²⁰ 曾雅蘭，〈樂園罪人—侯俊明個展〉，http://www.itpark.com.tw/artist/critical_data/71/253/159，（2013年3月瀏覽）。

²¹ 關秀惠《跨越社會體制的身體意象：侯俊明的《搜神記》與陳界仁的《魂魄暴亂》研究》，成功大學藝術研究所碩士論文，2004，頁30。

²² 陸蓉之，《台灣（當代）女性藝術史》，頁181。

²³ 賴幸琴，《一九九〇年代台灣女性藝術研究》，中正大學歷史研究所碩士論文，2003，頁66。



隱匿又被綑綁的情慾，能夠藉由藝術的形式被鬆解開來，進而彰顯女性對自我慾望的聲稱與表述。而謝依婷的《如何向你解釋一個符號--U》系列，則跳脫了過往以生殖器來表現情慾的意向手法，改以嘴巴與物件「進出」間的互動，跳躍且移轉了女性以自我真實「肉身」去衝撞社會觀念的現象，因此也巧妙避開了女性主義者在「情慾解放」與「情色文化」間交錯的質疑態度。然而以「性慾」作為自我閱讀的題材，於九〇年代後期反而躍升為「前衛」的藝術籌碼，許多女性藝術家更進一步的以不同的媒材，再次「複製」或是「強調」自己的內在真實浮動。一如女藝術家林欣怡便明白的自述道：「在電腦數位影像中，我毫無顧忌地滿足改造自己身體的慾望。可以說我滿足的不只是改造身體的慾望而已，我同樣毫無顧忌地複製自身形象來挑釁造物者的權威」²⁴。

兩性在此一面向的發展，可以歸結出許多不同的向度，去說明單一議題在不同社會身份上，有著不同的解讀與立場。男性藝術家本持著對於政治社會現象的觀察，進而回應在自我深層情緒的感受上，除了不斷記錄自己的生命歷程，也向既有社會認知發出一波波的逆襲；女性藝術家則由自身情境出發，經由直接大膽的寫實影像去解釋並陳述社會所強行灌食的多重壓迫。男性藝術家源於對本土化與後現代思維的發展，選擇以東方傳統及民間文化趣味向社會拋出定錨，如吳天章的懷舊肖像形式，于彭、林鉅、侯俊明與黃致陽的墨彩，王怡然的膠彩，使觀者得以在突破社會對此題材的固有保守框架，也對作品情境有更親近的距離，同上段身體形式的論述，言說了一種普遍性的情感。女性藝術家採用古典技法或新媒體，如嚴明惠與劉世芬的油彩與素描、侯淑姿或謝依婷的攝影、郭慧禪與林欣怡的數位影像，延續了西方思維的物件，大聲疾呼性慾的自主歡愉與解放其真實意識。兩者源於不同的視野訴說了不同的故事，男性藝術家可能提供了普世人類運行模式的反思；女性藝術家則拉出另一端點的視角，對原始慾望有更真實的陳述，進而補足多元的「性」生態論點。

三、性別意識的宣示

關於性別意識的宣示，多屬女性藝術家的獨立特有舞台，因來自於過去社會父權體制對女性的壓迫，使得女性藝術家無法在藝術疆域去開闢領土。而在傳統整體的社會建構下，女性若不是創作風格依附在男性審美的結構中，就是成為男性藝術家筆下的「維納斯」。於是在政治灌注女權思潮的引領下，台灣女性藝術家也在八〇年代漸漸的擺脫傳統的框架，除了私人畫室的開放外，公部門的藝術人才增長，留洋的藝術家也大舉反攻回台，以抽象畫的隱晦模式去深耕女性藝術家自我意識的表達態度，如：陳幸婉、薛保瑕、李錦繡等，為百花齊放的九〇年代鋪了穩健的先路。

²⁴ 胡永芬，《台灣當代美術大系—慾望 禁忌》，頁 63。



然關於性別意識的宣示，對比男性藝術家的差異在於，女性藝術家背負了長久以來歷史的宿命，因此開路先鋒型的女性藝術家選擇以直接衝撞的方式詮釋了兩性的社會關係。其中在當時猶如足球場上單箭頭的嚴明惠，透過作品對「性」的詮釋，作為對抗「父權文化暴力」去爭取婦權的基點。如嚴明惠所說：「我畫的是男性中心的社會的『人性』被『性別』的框框宰制，以至於男女的生命都得不到真實的發展。」²⁵嚴明惠對於性別意識自覺具有很大程度上的聲張，如此也對台灣當代女性主義藝術發展，有了開啓的意義。接著跳脫傳統技法的影像藝術，如侯淑姿也以性別意識為基準點，直言不諱的宣傳女性生命經歷的獨特之處，謝依婷、郭慧禪及林欣怡更進而使作品跨越到自我更真實的回歸。故陸蓉之也為此下了定論，她認為：「女性意識覺醒初期的女性藝術家以『性』為抗爭的武器，向男性徵求平權，『性』是壓抑的、痛苦的、矛盾的。然而到了20世紀末女性意識已經十分普及的年代，『性』成為女性藝術家宣傳自我的最佳利器或成名捷徑，『性』是自主的、歡愉的、放肆的。」²⁶她更進一步的談論到，以傳統媒材而言，歷史性的評量標準對女性藝術家是不公平的，因為傳統媒材乃立基於男性的美學體系之中，然所支配的結構必然使女性藝術家相形為弱勢。故新世代數位媒體藝術的開發及運用，為兩性藝術家提供了一個全新的起跑點，以更多元的媒材技法去發揮跨領域的內涵。由此一論調做延伸，套用傅嘉琿所分析的，有很大一部分的傳統女性創作傳達了女性經驗，卻因美學階級的「高」與「低」藝術之區分，而被區劃為「工藝」，成為無價值的藝術。²⁷更說明了對非學院科班出身的藝術家而言，新媒體的素材可能提供了一個較為貼近跨領域者可利用的工具，因若回視至社會傳統結構對藝術家培育的認知，則將退回並同樣又落入了過去父權霸渠的規範，於是根據傳統的歷史藝術評論標準而言，女性對於新媒材的選擇，便跳脫出原有的價值體系，將自我拉至一個全新的空間，進行較為平等的審視與發展，因此更進一步的驗證陸蓉之對新媒體藝術風潮的論點。

另外，當女性主義發展至相當程度時，便形成了自我質疑與反思的論戰。女性主義者一開始所倡的論調，乃針對父權主義進行抨擊，但漸漸的女性主義發現樹立自己言語的方式並非建立在「否定」他人身上，故於後近發展出一套「陰性美學」、「酷兒」(queer, LGBT) 以及「去性別化」等論述風格。因此，我們可以從嚴明惠的《男與女》中窺見，早期藝術家將女性的形象及概念塑造成對立於男性的角色，即言當描述女性時也會同時描述男性，侯淑姿亦仍進行對比與兩性生殖器之慾的探究基點上。但如張正霖所分析的，關於在身體策略上的，九〇年代末期呈現出更活潑、開放自由的傾向，手法策略也更為精明多

²⁵ 陸蓉之引嚴明惠在〈水月夢影〉一文中所言，《台灣（當代）女性藝術史》，頁183。

²⁶ 陸蓉之，《台灣（當代）女性藝術史》，頁210。

²⁷ 傅嘉琿，〈藝術史中女性主義之評論〉，頁265。另外，然而關於「女性手工藝」在後近發展論述中，被認為是隱含了政治意義與個體情感的創作形式，故當代陰性美學論述中，認為女性的手工藝同時是具有女性自主意識的藝術表現。



元，所受的社會阻力也較小，使得她們對性別意識的思索更為複雜，對性別身份的咀嚼可能更為曲折²⁸。因而待較後的謝依婷、郭慧禪作品中，便可看見去除性別化意向的表現方式，而林欣怡則是不假思索的使用「陰性」的形象，堆疊在自己的作品裡，使得作品裡的角色，不再只是一位標語者，而是提供多元角度感知的主角。另外，值得一提的也可見男性藝術家王怡然利用與傳統閨閣仕女強烈連結的膠彩，畫出屬於自我的性別意識或經驗的獨立價值，以新的角度表現出屬於自我對性別結構的反向陳述，也另一面的體現出兩性藝術之間的複雜歧異發展，使性別意識下的藝術表現，不單單只能是女性的「私領域」。

然而因人類過去的歷史進程是建築在父權的思維線條之中，故性別意識的宣揚多不假「他」人之手的多由女性藝術家操刀。在這裡我們可以循著時間軸去找出，不同時空的氛圍裡，女性藝術家的性別意識宣示雖有其內在定律，但卻能從自我意識覺醒的反撲，到直接的性象徵詮釋，最後至今日的多元發展的藝術樣貌。因此，當女性藝術家在進行對新概念的想像和產出時，也同時跳脫了前人的創作困境及視覺經驗，使得女性藝術家更多了走向下一個里程碑的可能性。

肆、結語：各自表述的「性」

在簡瑛瑛對作家李昂的訪談錄裡，提及關於女性（作家）寫「性」議題的困境。李昂指出在一般認知中，女性作家寫關於「性」的題材就會讓人受不了，但反觀男性寫「性」（如：王文興《背海的人》、李喬《藍彩霞的春天》、張系國的系列小說）就不太會引起爭議。李昂認為這與作家的性別在題材（性與暴力）上的選擇，以及媒體對整體社會的塑造有很大的關係²⁹。在文學的領域裡作家指出了不平等的現象，而平面藝術的世界裡也同樣存有類似的問題，我們往往著眼於男性藝術家創作內涵中的人類共同意識與經歷；卻將女性藝術家的創作視為特殊的生命境遇。男性是被賦予自然生物性的探討；女性則被視為是私密又情色篇章。而回到本研究探討藝術家們的創作內涵中，以身體形式作為主軸，男性藝術家大抵選用了不同性別的身體（有男體亦有女體），而女性藝術家則多以女體進行敘事。這些身體除了多以「自我」為畫中的對象或指涉，但男體多發展出創作者個體的生命意味，或屬於「人」普遍性的一般社會感知。女體在男性藝術家的詮釋下，則多為指涉出不同（非單一）意含的對象物；而於女性藝術家的詮釋下，除了是創作者本身的主體，亦試圖以一種「是妳(你)，也是我」的方式，雙面指涉了自我的共同生命經驗。因此，針對男體與女體的關注，兩者同樣具有自我與集體的情感陳述，乃不同之處在於，集體情感內涵

²⁸ 張正霖，〈性別政治—對台灣當代女性藝術發展的反思〉，頁 54。

²⁹ 簡瑛瑛，《何處是女兒家》，台北：聯合文學，1998，頁 213-214。



之間的殊異，男性所言的是建立在原有社會體系下的人性思維，這個人性思維是立足在既有的男性主體社會結構中，因此即便創作者所言的屬於「男性」的特有情感，也易被置於一種整體普遍性的認定；女性藝術家表達的則是這個原有社會體系下，更多了一層著眼於女性與男性間互動關係與角色支配的描繪，進而去帶出性別意識的探討的可能性。而在本研究蒐集資料過程中，對男性藝術家的研究往往是獨立又多面向的；但反觀女性卻是不脫與「性別意識」、「女性主義」產生連結，且常是多數藝術家被歸納為一種風格或理念論調。本研究認為除去了當時時局氛圍對社會現象的產出外，亦可能是整體學術研究或藝術創作生態中，其特有創作現象的陳述模式，但也可能同樣被社會架構的性別認知所限制或影響，因此形成如此特殊的發展趨向，待日後進行更深入的探討。

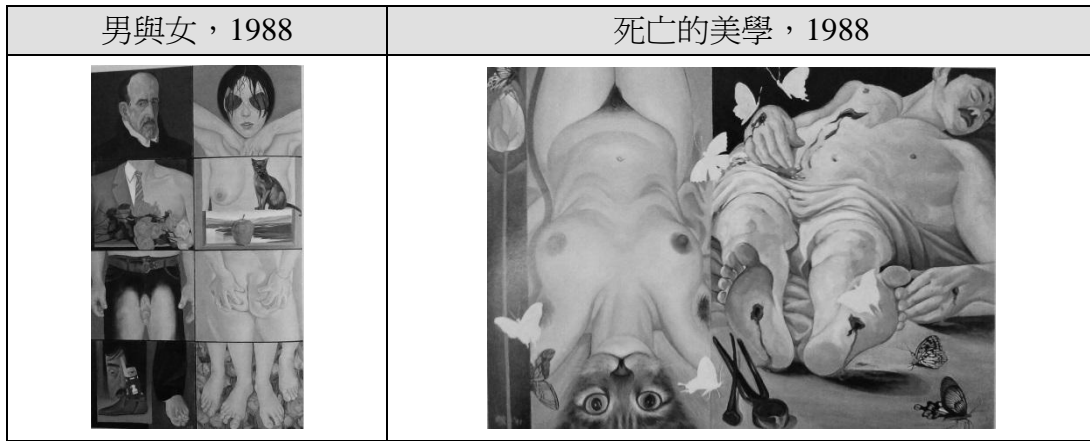
然而兩性藝術家在對「性」題材進行創作時，也套用了拉岡（Jacques Marie-Emile Lacan）鏡像理論的「自我就是他者」，而藝術家也就是靠著「他者」進行對社會的想像與意識生成。兩性藝術家在創作上建築了不同的「鏡像」，故呈現出不同的內在意涵，男性藝術家將自我回歸到原始的生命，討論了生命體內外在意識運乘，再進一步的撞擊到社會層面的元件；女性藝術家則是反思了人生經歷與整體社會的衝突，故藉由「性」來轉乘新意識形態的聲稱，再進而解開對真實自我「性」的宣洩與表達。不同角度所生成的藝術作品來自於不同人文背景與社會情境，都同樣應驗了生理性別（sex）身處大環境中的各種可能之困境與產出。

最後，關於研究限制與建議的部份，由於本研究將範圍限定於生理性別（sex）進行劃分，並以具像平面作品中的「身體圖像」為主幹，因而只能有於這樣的範圍內進行探究。但在裝置藝術、行動藝術與抽象畫等其他範疇上，亦有多重的議題與面向值得去加以研究挖掘，他們以不同於平面藝術的形式，創造更多元的隱喻及象徵，來表達對「性」的認知歷程與記憶，並對於「性別」有更多重的詮釋及展現，故在未來期待能拓展此領域的研究範圍，相信可以發現更豐富的藝術內涵。

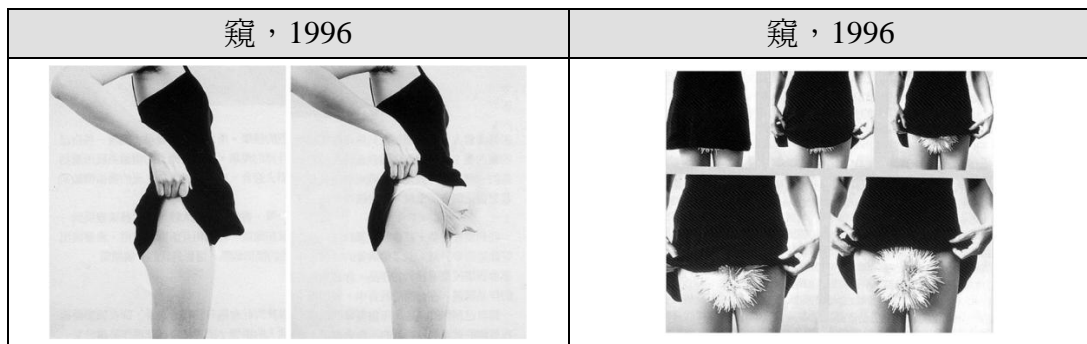


附錄

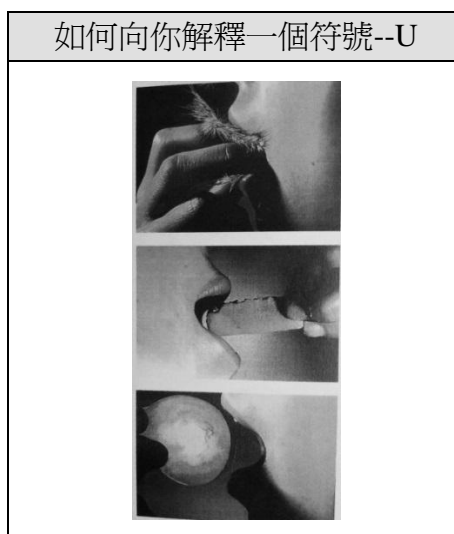
嚴明惠作品







侯淑姿作品



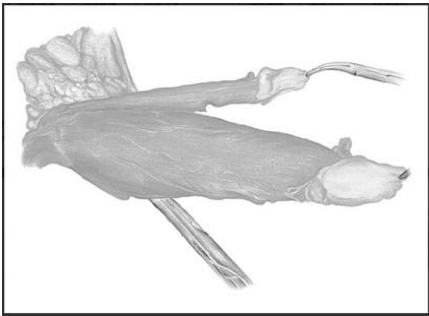

謝依婷作品



郭慧禪作品

Byniki 2002-01, 2002	Byniki 2002-02, 2002
	
Untitled, 2001	Untitled, 2001
	

劉世芬作品

穆勒氏花園—重建術, 2009	穆勒氏花園—重建術, 2009
	



林欣怡作品

花神，2000



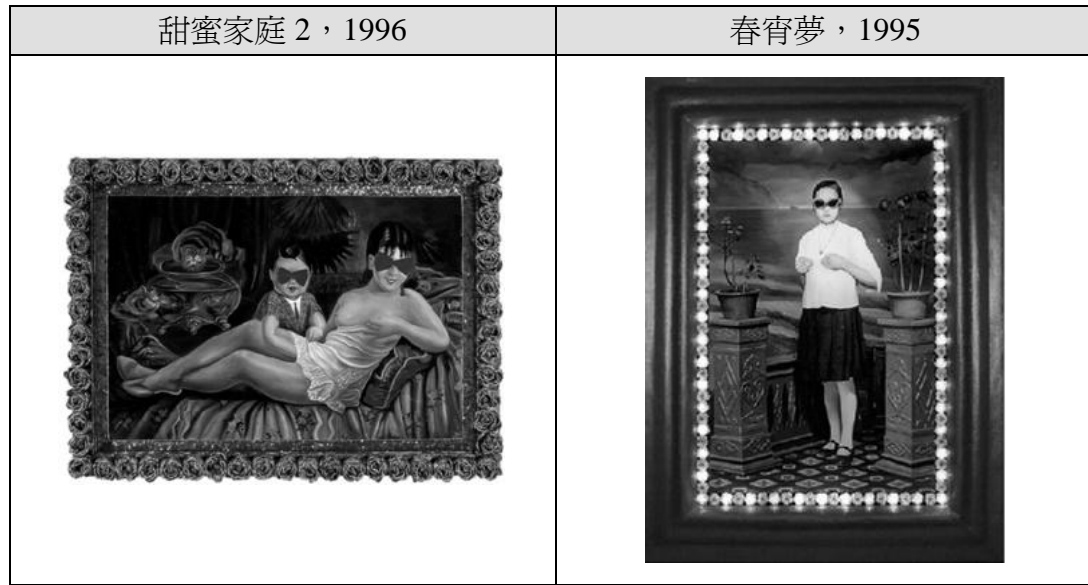
Cloningeva，2002



Cloningeva，2002



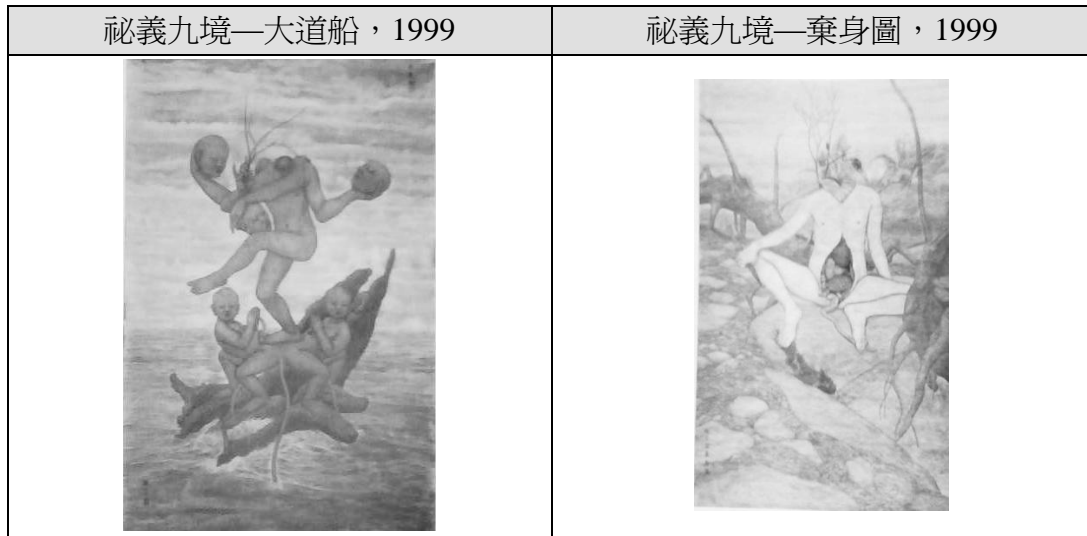
吳天章作品



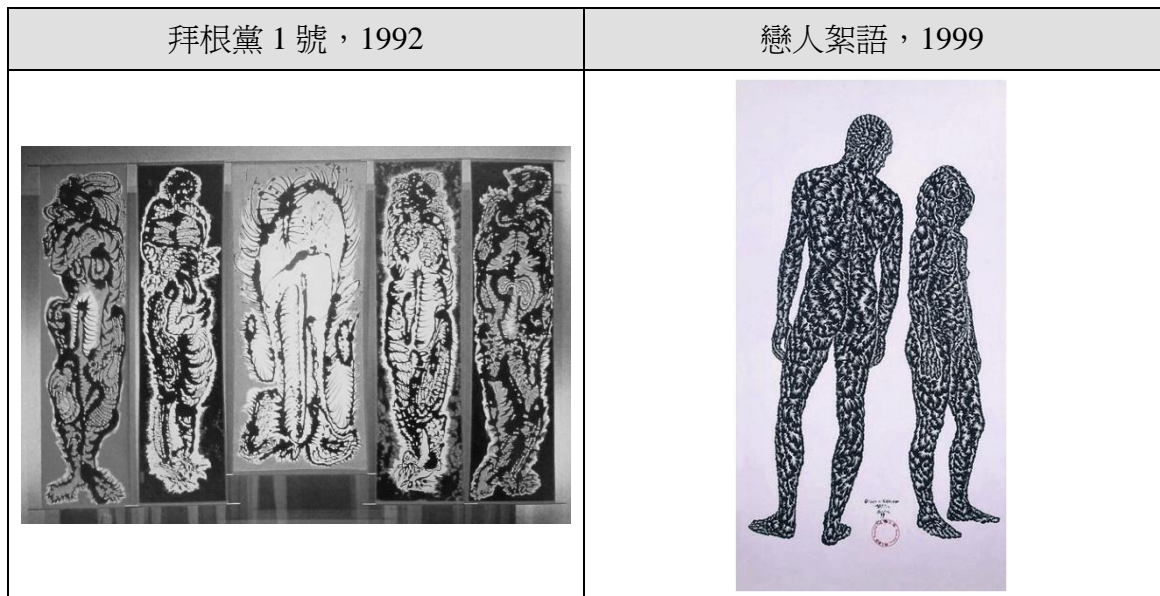
侯俊明作品



林鉅作品



黃致陽作品



于彭作品

慾望山水之海上風華，2000

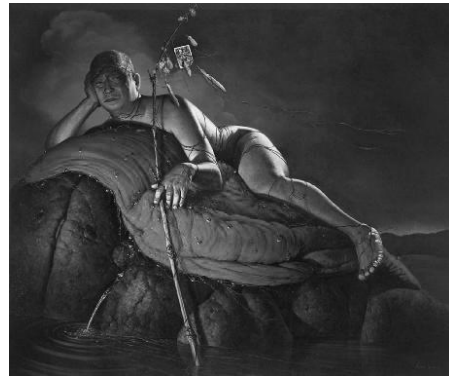


郭維國作品


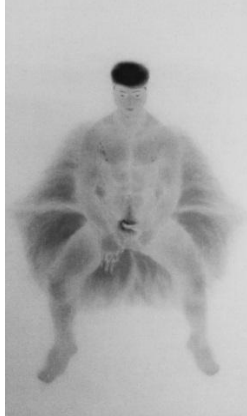
芭蕉樹下，2002



紅棉被，2001-2003



王怡然作品

思綺春，2003	鬼怒潮，2003
	



參考文獻

一、專書：

Maurice Merleau-Ponty 著，龔卓軍譯，2007，《眼與心》，台北：典藏出版社。

林珮淳主編，1998，《女藝論：台灣女性藝術文化現象》，台北：女書文化。

吳美純，2000，《性、色情、藝術：臺灣當代情色藝術展》，台中：台中市文化局。

胡永芬，2003，《台灣當代美術大系—慾望 禁忌》，台北：行政院文化建設委員會。

施淑萍主編，2009，《雙凝—台灣女性藝術的鏡觀視角》，台中：國立台灣美術館。

唐皇珍，1996，《身體的意象》，台北：遠流。

高榮禧，2007，《西方藝術中的女體呈現—傅科的啓示》，台北：唐山。

陸蓉之，2002，《台灣（當代）女性藝術史》，台北：藝術家。

陸蓉之，1990，《後現代的藝術現象》，台北：藝術家。

陸蓉之，2003，《「破」後現代藝術》，台北：藝術家。

黃文叡，2002，《現代藝術啓示錄》，台北：藝術家。

黃寶萍，2003，《台灣當代美術大系—身體與行爲藝術》，台北：行政院文化建設委員會。

簡瑛瑛，1998，《何處是女兒家》，台北：聯合文學。

謝東山，1996，《殖民與獨立之間：世紀末的台灣美術》，台北：台北市立美術館出版。



謝鴻均，2003，《台灣當代美術大系—陰性 酷語》，台北：行政院文化建設委員會。

二、期刊、論文：

陳玉燕，2000，《台灣美術本土化批評意識美術研究：1990-1999》，成功大學藝術研究所碩士論文。

劉昌漢，2001年6月，〈女性情慾煉獄的牆裡牆外—由男性角度剖析女性藝術〉，藝術家，第313期，頁440-445。

張儷嫻，2005，《台灣當代女性藝術中的女性身體意象研究》，彰化師範大學藝術教育研究所碩士論文。

張正霖，2007，〈性別政治—對台灣當代女性藝術發展的反思〉，台中：《台灣美術》，第67期。

賴幸琴，2003，《一九九〇年代台灣女性藝術研究》，中正大學歷史研究所碩士論文。

關秀惠，2003，《踰越社會體制的身體意象：侯俊明的《搜神記》與陳界仁的《魂魄暴亂》研究》，成功大學藝術研究所碩士論文。

三、網路資料：

王嘉驥，〈在傳統邊緣—拓展當代水墨藝術的視界：策展專文〉，
http://www.itpark.com.tw/artist/critical_data/82/49/-1，(2013年3月瀏覽)

曾雅蘭，〈樂園罪人—侯俊明個展〉，
http://www.itpark.com.tw/artist/critical_data/71/253/159，(2013年3月瀏覽)



Respective “Sex” ? :

Different Treatment of Sexual Motif as Expressed by Male and Female Artists in 90’s of Taiwan

Yu-Chieh Chang

Department of Arts and Design The Master Program of Education and Creation,
National Hsinchu University

Abstract

Sexual motif has been no more a taboo and expressed without restrictions by contemporary artists, which usually subverts the traditional moralities in an important way. From 80’s on Taiwanese female artists try to arise “gender consciousness” of contemporary art while treating such motif under oppression and by metaphorical means. After the 90’s, the emphasis from enhancing gender consciousness to emphasizing self-consciousness makes it necessary that the expression of sexual motif should not only include female’s angles, but mean masculine viewpoint as well. For the rising of feminism, our society meets with conscious association of women artists against sexual inequalities, which in turn making sexual motif aesthetic prevalent in women artists’ hands. This article attempts to analyze both male and female artists’ concepts and expressive means, probing into their different social constructions and as to see next step, how they interpret sexual motif with different perspectives .

Key words: sexual motif, body image, desire, gender consciousness, feminist art

