

描繪時代女性肖像的飛地

Enclave: Unveiling Portraits of Women Artists Across Eras

文 / 王品驊 Pin-Hua Wang

國立彰化師範大學美術學系副教授

運用人文地理學概念「飛地」，比喻女性藝術家應有受到保護、可自由、自主表達的內心空間，是臺北市立美術館（以下簡稱北美館）館內策展人蕭琳蓁策劃女性藝術家典藏展的題旨。「飛地」，這個觀點呼應著二十世紀重要的女性主義文學家維吉尼亞·吳爾芙（Virginia Woolf）提出女性都應有「自己的房間」的理念。策展人以「飛地」作為戰後臺灣女性藝術家典藏展的核心概念，一個獨立、受到保護的內心空間與實質的「房間」，具有鼓勵與尊重女性意識發展的重要性。

展覽副標「一部自傳的誕生」，則是策展人在進行了美術館典藏品的臺灣女性作品研究之後，體會到女性藝術家生命歷程在線性時間推進中，可能遭遇許多時代限制、家庭遭遇、身份轉換、生涯規劃、異國遷徙等等變因，中斷創作；其後必須仰賴藝術家對於創作的熱愛，才有機會重新回歸藝術之路，這樣具有「自傳性」色彩的個人史軌跡，在臺灣女性藝術家身上屢屢印證。這種「自傳性」也在吳爾芙自傳小說《燈塔行》得到相應的比較研究和相互參照，讓此展得以對於戰後女性藝術家的現代性經驗從自身經驗、心流、社會關懷等面向開展，

也成為時代變遷下藝術題旨持續變化的跨世代研究，透過展覽體現藝術家的內在、主觀經驗、社會變遷、時代更迭、在地藝術史嬗遞等多重視點下的探究。

窗、歲月流逝、燈塔

策展人蕭琳蓁以吳爾芙《燈塔行》小說的三個篇章：〈窗〉、〈歲月流逝〉、〈燈塔〉，擬定展覽的三個子題，分別以三個房間意象的作品開啟三子題。展覽匯聚了二十四位臺灣戰後的跨世代女性藝術家，以及四位國際藝術家，其中三位曾受邀來臺為「台北雙年展」限地製作。參展臺灣女性藝術家的出生時間，從最年長 1931 年到最年輕的 1991 年，以北美館典藏資源為基礎，進行了橫跨戰後六十年不同世代迄今的女性藝術發展的體現與縮影。

選擇以《燈塔行》作為策展子題的架構，是因為策展人在研究典藏的女性藝術家時，發現了女性藝術家作品在整體典藏品中的占比遠低於預期，也在研究多位女性藝術家的生涯歷程時發現，臺灣最年長的藝術家鄭瓊娟（1931-2024）、李芳枝（1933-2020）都曾在大學畢業

時參加五月畫會的早期展覽，但是其後都因為家庭、環境、身分轉變等因素而改變創作途徑，甚至中斷創作，而幾位較年輕的資深世代藝術家李錦繡（1953-2003）、蕭麗虹（1946-2021）等也都是在家庭與創作中尋求平衡，直至孩子長大之後，才能有更多時間投入創作；策展人更從資料研究和繪畫分析中，看出鄭瓊娟、李芳枝、李錦繡等多位藝術家都渴望能有屬於自己的完整空間進行創作。李錦繡畫面中不僅常以室內的電風扇、桌椅入畫，更以小桌、椅凳作為「行動辦公室」，在畫面中體現著從眼前視角描繪著手、腳，讓觀者對於藝術家撿拾著碎片時間、運用家庭受限空間隨時創作有了極為生動的想像。

策展人透過展覽策劃階段的作品研究發現了上述基礎之後，產生了針對藝術家的女性經驗作為策展切入點的想法，因此針對臺灣女性藝術家渴望擁有自己的房間（工作室），以及生涯歷程的轉折等自傳性因素而決定了展覽的策劃方向。

第一個子題「窗—日常的真實」，策展人以「窗，作為家屋與外界相遇的媒介」，家屋也如同「成長容器」影響著個人。並規劃以尹錫男

(1939-) 的《粉紅色的房間 III》作為此子題的起點¹，尹錫男被譽為韓國女性主義藝術先驅，此作參加「1998 台北雙年展」，以粉紅色表達女性的不安情緒，散落玻璃珠象徵汗水、淚水，椅子象徵著女性的被動位置，而仿巴洛克的沙發皆被長釘刺穿，木板畫婦人僅能蜷縮一角。

筆者發現透過各子題納入藝術家時，觀者不僅能從策展子題的視角去閱讀藝術家的內在世界，也同時透過風格各異的女性藝術家作品表現了一條觀看的軸線：「自畫像」。從藝術史的角度來說，藝術家「自畫像」通常不僅能從畫風體現藝術家自身的繪畫風格特色，也有機會透露更多藝術家的自我意識或創作的立基點。例如，鄭瓊娟 1954 年的《自畫像》，以寫實畫風描繪著當時二十三歲的自己，即是 1957 年參加第一屆東方畫會展覽前的創作；在這個時間點之後她即邁入了婚姻，直到六十歲之後重新發表個展時，畫風已經轉向抽象、宇宙圖像的表現方式。李芳枝繪於 1992



展覽子題「窗」；尹錫男，《粉紅色的房間 III》，1998，複合媒材裝置，尺寸依展場而定

年的《自畫像》，則是站在英國巨石陣前的自己，她也是在 1956 年與臺灣省立師範學院（今國立臺灣師範大學）同學一起成立了五月畫會之後出國，1962 年在歐洲結婚後移居瑞士，1991 年返臺陪伴母親，母親逝世之後有幾件感念母親之作。1992 的《自畫像》就透露出了家庭旅遊與「寄情於自然與人

文景觀中，尋求精神意念的表出與探索自我認同的寫照。」²

前文提及的李錦繡不僅呈現了 1985 年以水墨線描一揮而就的《自畫像》，她描繪著工作室的 2002 年《容合、相待、彩虹曲》更是一幅彰顯女性藝術家創作渴望的自畫像寫照。謝鴻均（1961-）2002 年

1. 前文提及「飛地：一部自傳的誕生」策展相關內容，出自策展人蕭琳蒹訪談，線上訪談時間：2024.10.31。
2. 摘自「飛地：一部自傳的誕生」展覽導覽手冊。



鄭瓊娟，《自畫像》，1954，油彩、木板，39×27.5 公分



李芳枝，《自畫像》，1992，油彩、畫布，68×77 公分



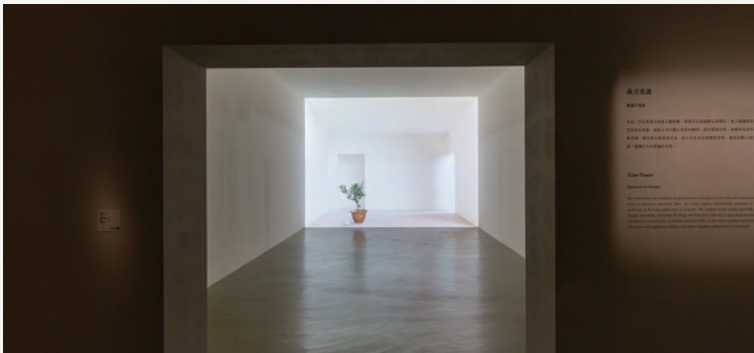
李錦繡，《自畫像》，1985，水墨、紙，35×27 公分



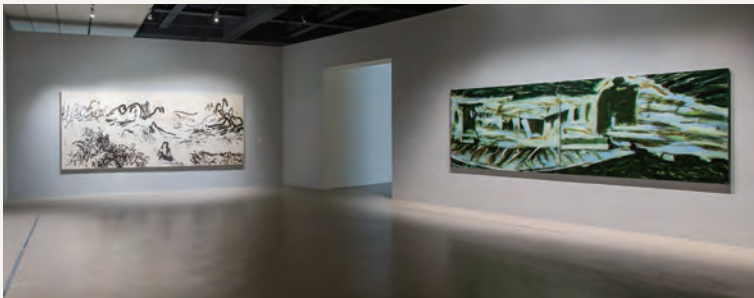
謝鴻均展區；（左）《游》，2002，油彩、畫布，172.5×173 公分；（右）《羈》，2001，油彩、畫布，173×173 公分



張婷雅展區；《吾游園》，2011，水印木刻、紙，40×51 公分（×10）



展覽子題「歲月流逝」；王雅慧，《日光下的靜物》，2005，錄像裝置，4 分 36 秒



楊世芝展區；（左）《墨山水》，2007，水墨、棉紙，180×150 公分（×3）；（右）《壓擠在整體與部分之間》，1998，壓克力顏料、畫布，145×360 公分

的《游》，描繪著懷孕期間胎兒在羊水中漂浮、游動著，「血液般的滴流是生命表徵也反應懷孕時常伴隨的痛楚與焦慮」，而「母親與孩子共處的身體空間是不安定且混沌不明的『陰性空間』」³。從筆者觀點，這件作品也像極了一幅母與子女性自畫像。

張婷雅（1983-）2011 年的《吾緣五景》、《吾游園》，取材自清朝小說《鏡花緣》，李汝珍以虛構神異海外國度的小說刻劃著人性百態，被視為是古典文學提倡女權意識的先驅。而張婷雅以水印版畫為手法，以帶有水墨皴法、暈染、疊印細緻表現的單刷版畫，透過《吾緣五景》之作者自身「無緣」踏入的幻想旅程，將帶入當代船舶、路燈、公路造型的奇幻圖像與旅行經驗化為五景作表達。而《吾游園》則仿古籍的書冊形式，以當代人的身心經驗重新詮釋《鏡花緣》中的君子品德與婦女權益問題。從評論觀點來看，兩個系列的構圖古今圖像雜揉，以今諷古產生許多巧妙的「當代小女子」的個人視點與表態，當然也是一種當代女權意識下，女性自我意識的表達。

第二個子題「歲月流逝—變遷中覺察」，則是以王雅慧（1973-2023）2005 年的《日光下的靜物》開啟。這件作品對藝術家來說，足以表徵她自 2002 年獲「臺北美術獎」、並參展「台北雙年展」開始的第一階段創作核心之一。⁴ 此作透過錄像傳達一個由現實滑移而出的非現實空間，策展人將此作呈現於一個具有透視深度的位置，像極了一個極具光線質感的真正房間，而此空間正處於時間持續的流變中，或許是藝術家創造出了人們內心期待的光照之域，此作予人一種溫暖召喚。藝術家的創作，往往轉置了人們在線性時間和空間交織中既有的感知，那是一種透過知覺觸視、感覺性配置，而達至的內在精神自畫像。此作成為轉入第二個子題的轉折之作。

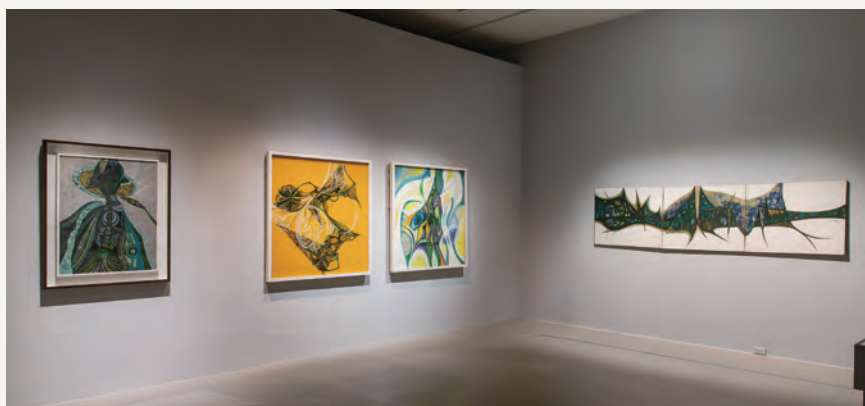
楊世芝（1949-）1998年《擠壓在整體和部分之間》是在留美繪畫訓練基礎下，也受美國抽象表現主義影響，以極粗獷和快速的筆觸描繪事物，既非寫實物象、亦非抽象的繪畫表現。而她創作觀中對於東方「整體觀」的重視，讓她在2000年之後開啟了水墨三階段的創作，2007年《墨山水》即是先透過直覺的紙上塗鴉，畫出了大量有感覺的筆觸之後，第二階段以剪刀將畫好的紙上筆觸，翻面後全部剪碎；第三階段再以拼貼的方式，一張張將破碎的筆觸重新拼合為大幅繪畫；完成的大幅繪畫包含著類山水的透視空間，卻以一種全新的筆墨構成方式，完成了對於「整體觀」的當代詮釋。成為一種「心靈山水」的樣貌。

黃潤色（1937-2013），曾師事藝術家楊啟東，學習寫實技法。1960年代拜李仲生為師，受到前衛藝術觀點引導，開展以想像力、直覺為基調，畫風從具象轉為抽象。透過「自動性技法，她能在畫布或紙張上恣意地表達個人的經驗意識與情緒」，藝術家認為這是她「生平首次感到真正的自由」。1962年加入東方畫會，展出的兩件帶有尖銳銳角的1960年代創作，呈現著透過繪畫釋放潛意識的探索，也同時

表達著現實生活受到環境制約的處境；1982年她參與中部的現代眼畫會，並赴日學習染織創作。因此展出的1980年代兩件作品，則呈現著她充滿生命動能，向外擴展、充滿活力的高彩度繪畫表現。帶有釋放潛意識的直覺性繪畫方向，彰顯了繪畫有如描繪心靈畫布一般。

薛保瑕（1956-）以自身抽象繪畫的創作對於西方抽象藝術史、時代性、東西方文化脈絡、當代性、性別意識等均有所回應，也同時保有著藝術直觀的力量。1995年《核

心與邊緣》，以漁網入畫強調個體如何保有不被社會主流價值所網羅的獨立性，亦藉由紅稠色調、強烈筆觸、肌理等彰顯女性經驗。2010年的《起始》，以必須專注而靜定的徒手畫圓方式，將九個圓覆蓋在已完成的流動筆觸上，產生了一種捨去後的新生與新意。2018年《游移之光》以激越黑白線條，縱橫交錯構成畫面節奏，畫面內裡透出紅、綠、藍、橘等微光般的色彩。三件作品以不同的切入點體現了藝術家藉由抽象繪畫體現內在世界的多重緯度。

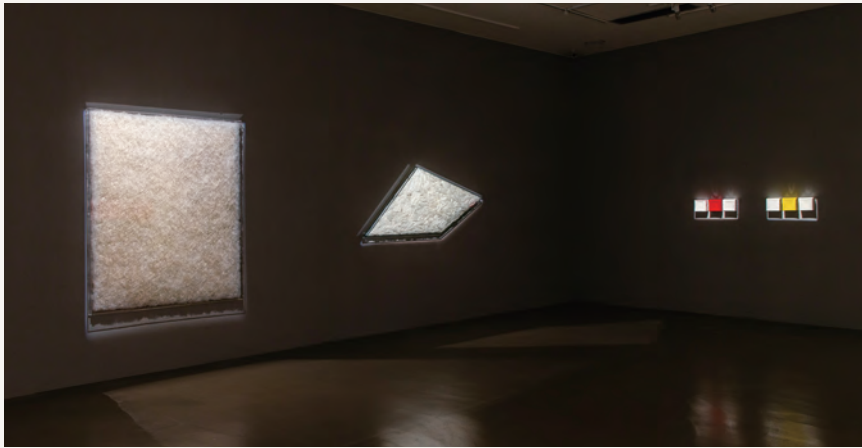


黃潤色展區：（左至右）《作品 66》，1966，油彩、畫布，94×74 公分；《作品 Y》，1985，油彩、畫布，124×124 公分；《作品 87-M》，1987，油彩、畫布，124×124 公分；《作品 64-A》，1964，油彩、畫布，74×94 公分（x3）



薛保瑕展區：《起始》，2010，壓克力顏料、畫布，174×286 公分

3. 摘自「飛地：一部自傳的誕生」展覽導覽手冊。
4. 筆者曾於2022年訪談王雅慧，她認為從開始創作發表的2002年，一直到2016年發表《返影入深林》系列，這之間的十四年是她創作的第一階段。從《返影入深林》2016年，一直到2022年的《一一》，是第二階段。



陳慧嶠展區；（左）《默照》，1992，針、銀蔥線、樹脂棉，148×179×7公分；（中）《似停非停》，1997，玻璃、白羽毛，120×210×5.8公分；右為洪藝真作品《無題（紅）》（2011）與《無題（黃）》（2011）

陳慧嶠（1964-）1992年以針、銀蔥線、樹脂棉呈現的《默照》，與1997年以白色羽毛體現的《似停非停》，當兩件透出純白光芒的作品，近看時發現有著密織的線性針腳、或是象徵著自由飛翔的羽毛被擠壓於四邊形的密閉空間中時，都會產生一種關於女性身體處境的刺痛感；極簡形式視覺語彙和材質運用的精準性，深刻透露著鮮明的女性意識意涵。

第三個子題「燈塔一象徵與追尋」，是以吳瑪俐1997年的《墓誌銘》來開啟。吳瑪俐從1990年代開始透過翻譯、出版和藝術實踐，成為臺灣女性意識和女性藝術的重要推手，《墓誌銘》藉由二二八事件的國族創傷，男性受害者從「暴民」變成了「烈士」，但女性受害者和遺族的苦難卻被遺忘。這件作品如同一件找尋被歷史遺忘的女性肖像的藝術行動，開啟了深具多種社會關懷意涵的第三個子題。



吳瑪俐展區；《墓誌銘》，1997，錄像、噴砂玻璃，尺寸依場地而定

侯淑姿（1962-2023）1997年參與張元茜「盆邊主人」的《青春編織曲》，拍攝新莊紡織廠女工。工廠勞工曾是創造臺灣經濟奇蹟的幕後功臣，但在產業外移後勞工們紛紛中年失業，攝影紀錄這些女性勞工在生產線上分工、重複單調動作的身影，也記錄下每人不同的年資與產能。藉此傳達「人力與機械的對抗合作，以及基層紡織女性勞工的聲音」⁵，猶如一種全球資本主義生產鏈下，女性勞工的集體肖像。

侯怡亭（1979-）2015年「歷史刺繡人」系列，挪用了日治時期基督長老教會在淡水創立的女子學校之歷史照片，並於展覽期間邀請數名刺繡工於展場打卡上工，以現場的集體勞動形象，對應歷史影像中女子學校的群體肖像。而當時課程內容的刺繡、插花、琴藝、園藝等等，像是一種對於女性的規訓和培育女性成為家庭勞動力的養成過程。反覆疊加、色彩鮮豔、成為圖像裝飾的繡線，強化了傳統對女性觀看所形塑出的集體肖像。

黃海欣（1984-），2012年的《婚姻危機》、《新娘和她的西樂隊》，著火的婚禮蛋糕、掩著臉的新郎新娘與桌下避難的賓客、或是光腳的新娘、穿著制服的西樂隊，究竟是婚禮或是喪禮的伴奏樂隊？藝術家刻意以高對比色彩、塗鴉般的繪畫感、以及常見於網路社群媒體的影像即景構圖，帶給觀者許多荒誕的

5. 摘自「飛地：一部自傳的誕生」展覽導覽手冊。



侯淑姿作品裝置局部；《青春編織曲 (三)》，1997，溴化銀照片 17.7×12.7 公分 (×29)



侯怡亭，《歷史刺繡人 No. 2》，2015-2016，畫布、數位輸出、刺繡，41×62 公分

想像、對於現實充滿諷刺卻真實的寫照。兩件作品也彷如透過通常女性最期待的婚禮場景，刻意誇大了某種讓人驚恐的女性肖像。

薄茵萍 (1943-) 1978 年赴美後，為養育子女於車衣廠、木框廠打工，但仍抽空到紐約普拉特版畫中心研習版畫。1989 年《希聲之四》以電影分鏡畫面，呈現了怒吼般的群體肖像，2002 年《出土》在木刻版上拼貼報紙，再透過木刻、刮除手法等，將具有社會不合理現象隱喻的報紙處理成斷簡殘篇。作品有著身為母親、女性藝術家仍毅然決然地入世參與，以批判回應社會的力道。

蕭麗虹也曾因照顧小孩、回歸家庭而辭去工作，學習陶藝。後因一場

大病才驚覺需為生命找尋出口，因此除了創作之外，更於 1995 年成立竹圍工作室，推動了許多國際藝術交流、關懷環境的倡議行動。1986 年《無題》、1987 年《雲》呈現出早期作品手捏塑、骨瓷、閃

光釉燒製的雲影飄動的形象；1991 年《老梯子》、1992 年《天賜？(#2)》都有著沙上人群倉惶向上攀爬、找尋著什麼的群體肖像，藉由找尋的視線引導觀者往上觀看，上方以釉燒呈現豐富色階變化、向



黃海欣展區；(左)《婚姻危機》，2012，油彩、畫布，202×162 公分；(右)《新娘和她的西樂隊》，2012，油彩、畫布，202×162 公分



薄茵萍，《希聲之四》，1989，油彩、木刻，51×223.5 公分



蕭麗虹展區；（左）《天賜？（#2）》，1992，骨瓷、陶、沙，尺寸依場地而定；（右）《老梯子》，1991，木頭、陶土、沙，尺寸依場地而定，後方為蕭麗虹作品《動物火山》（2015）與《人間樂園》（2022-2023）

天際飛揚的雲朵，彷彿意味著在社會關懷的眼光之後，仍有反思著人與自然之間關係的更多空間。

展覽中的「書房計畫」，是策展人邀請藝術家郭俞平（1986-）為此展書寫的小說《珍藏盒》的房間，立燈旁的沙發和鋪上了溫暖地毯的階梯，成為觀眾能坐下來閱讀小說的安靜場所。郭俞平以展覽中幾位女性藝術家的生命故事為藍本，透過她自己的想像和重組，書寫出具有對應展覽三子題或《燈塔行》的三個段落：〈京子〉、〈珍藏盒〉、〈河〉。小說書寫手法充滿內心獨白和意識流動的複數女子群像，像是對於吳爾芙的意識流書寫的一種回應。

感知、認知、對於世界的回應

筆者認為「女性藝術家的創作正如

能自由表露情感與觀點的『飛地』」⁶，也是一個藉由臺灣女性藝術家研究為基礎，試圖跟意識流小說家吳爾芙對話的展覽。而此對話，可以從三個層面來分析，首先是從小說單元衍生的三個子題的劃分，不僅具有對於女性生命經驗歷程的對應關係，也具有將藝術家創作跟社會關係的切入點，做了三種類型的劃分：運用寫實圖像對於生命容器的影射、直接表達心流、感知、情感的抽象性畫風、透過女性視點提出的女性意識與社會關懷，即使三種類型難以清楚界分，但也具體體現了女性藝術家創作意識跟藝術的根本關係。第二個層面，展覽中跨世代的女性藝術家們，透過創作描繪自畫像、帶有社會意涵的女性肖像、或是歷史、社會邊緣地帶中的女性群像，甚至是被遺忘的女性身影。無論是直接的自畫像或是間接表現的女性肖像，也都刻畫

著女性內心與時代的關係。第三個層面，則是藉著有如文學意識流般的感知、認知、對世界的回應等層面，展覽提供了讓女性為自己發聲的空間，能透過最彰顯女性內心空間的視角，讓女性的時代形象與聲音傳達出來，以她們創作中鮮明的感知、認知和她們對於世界的回應，註記著時代不停流逝的刻痕。

就這樣，美麗與寂靜統治著，並且一起形成美麗的形狀，一個生命已離開的形狀；孤單如一黃昏中遙遠的池塘，從火車窗中望見的池塘，它消失的如此之快……

——維吉尼亞·吳爾芙《燈塔行》⁷

這段引自吳爾芙《燈塔行》的話語，是作者在寫到小說中象徵著她母親的雷姆塞夫人「前一天晚上突然死了」之後，所寫下的一段描寫。對於吳爾芙內心世界有著無比重要性

的母親的驟逝，吳爾芙僅以輕描淡寫的「生命已離開的形狀」來暗喻。並以小說中象徵著她父親的雷姆塞先生，在母親過世的晚上之後、黑暗的清晨伸出手臂，「他什麼也沒有抓到。」而事實上吳爾芙母親的逝世，帶給了當時仍是青少年、天性敏感的吳爾芙，陷入了精神崩潰的體驗。⁸而身為小說家的她，雖然以親身經驗、生命養分書寫，卻在小說寫作中保持著一種有距離的表達方式。

我們從吳爾芙使用美麗語詞、對比極強的文學表達手法，能夠理解到她以幾近非線性的敘事手法，快速描寫主觀的視覺、聽覺、感知、思緒、回憶、記憶奔流而出的意識流小說寫作手法的獨特性，她藉此表達現代人越來越快、虛實交疊、時空倒錯的心理世界。這個心理世界是吳爾芙認為真正能描繪現代世界真實的一個「房間」。

記憶中曾經存在的某個身影、生命的痕跡，快速在腦海中閃現的瞬間，也即刻帶來了某種傷逝之隱隱作痛，如果我們能以這樣簡短的語句描述吳爾芙小說，所揭示的現代人的精神特質，那麼以去人稱的意識流、主觀敘事，直接拋出「感知、認知與人物對於世界的回應」，並藉著這三種內在活動給讀者帶來自身經驗的共鳴，這可能正是吳爾芙透過描繪人物內心世界，帶給後世的精神性禮物。

筆者即如前文嘗試從「感知、認知與人物對於世界的回應」這樣的角



維吉尼亞·吳爾芙小說《燈塔行》由〈窗〉、〈歲月流逝〉及〈燈塔〉三個篇章構成

品中的內容有如藝術家想表達什麼的層次。我們還能夠透過與《燈塔行》的小說手法對照，觀察到藝術家表現手法的特徵。正如吳爾芙透過小說透露了許多父母對於子女造成的影響，但小說仍舊採取特殊的時間結構設置和有距離的書寫位置，亦即吳爾芙藉著小說寫出了她期待的家庭關係，透過書寫讓苦澀現實被重新安置。這也是「飛地」藝術家藉由有距離的藝術手法，讓藝術的媒介性發揮了將經驗從現實抽離，重整為新的解讀世界的架構；透過有意識的藝術媒介力量，藝術能夠安頓人心渴望的「真實」。

展覽雖然是從北美館女性典藏作品出發，但在跨世代的女性藝術家表現中，仍具體而微地呈現出臺灣女

性藝術發展史的縮影。其中包含兩種面向的作品，一種是具有女性意識的推動者或藝術家，例如吳瑪悌、薛保瑕、謝鴻鈞、侯淑姿、陳慧嶠、侯怡亭等；另外一種則是展覽中其他以女性經驗為出發的藝術家們。展覽中的兩種類型，反映著臺灣的女性藝術家發展歷程的比例。於此，「飛地」讓我們以直面藝術的方式，見證著女性藝術家風格語彙的多樣性，並有機會體會臺灣女性藝術家如何在奔騰的時代洪流中，以一己之力，體現著對於女性處境、女性身分、女性經驗、女性意識的種種思索，並為世界描畫出了精彩的樣貌。

* 本文圖片所示之作品皆為臺北市立美術館典藏

6. 摘自「飛地：一部自傳的誕生」展覽導覽手冊。

7. 維吉尼亞·吳爾芙 (Virginia Woolf)，宋德明譯，《燈塔行》，新北市：聯經，2018。頁152。

8. 維吉尼亞·吳爾芙 (Virginia Woolf)，宋德明譯，《燈塔行》，新北市：聯經，2018。頁5-6。