

行政院國家科學委員會專題研究計畫 成果報告

「性別」重整播種計畫(二)：女性播種者－「藝術家/研究者/教師三位一體」的生命、藝術與性別意識(第2年) 研究成果報告(完整版)

計畫類別：個別型
計畫編號：NSC 98-2629-H-003-117-MY2
執行期間：99年08月01日至100年07月31日
執行單位：國立臺灣師範大學美術學系(所)

計畫主持人：陳瓊花

計畫參與人員：碩士班研究生-兼任助理人員：劉惠華
碩士班研究生-兼任助理人員：江進興
碩士班研究生-兼任助理人員：劉俐伶
碩士班研究生-兼任助理人員：鄧又甄
碩士班研究生-兼任助理人員：賴孟庭
碩士班研究生-兼任助理人員：林怡君
碩士班研究生-兼任助理人員：張雅婷
碩士班研究生-兼任助理人員：李孟璇
碩士班研究生-兼任助理人員：彭義婷
碩士班研究生-兼任助理人員：林迎曦
碩士班研究生-兼任助理人員：許惠惠
碩士班研究生-兼任助理人員：葉乃菁
碩士班研究生-兼任助理人員：葉于璇
大專生-兼任助理人員：胡樸文
大專生-兼任助理人員：蔡沛容
大專生-兼任助理人員：徐堯琦
博士班研究生-兼任助理人員：吳冠嫻

報告附件：出席國際會議研究心得報告及發表論文

公 開 資 訊 ： 本計畫可公開查詢

中 華 民 國 100 年 11 月 06 日

中文摘要：女性長期在藝術與教育界是處於弱勢的族群，然而她們竟然能夠突破傳統父權的體制，成就其專業的藝術與教育地位，得以在高等教育從事藝術教職的工作。在同時具備藝術家/研究者/教師三位一體的角色時，她們的專業知識、所成就的藝術事業，以及在性別議題的思考，扮演性別重整教育播種者的角色，關係著臺灣性別平等教育在藝術領域所可能的著力點，是改變臺灣社會與藝術界性別秩序與體制的契機所在。本研究為瞭解這些女性播種者的生命圖像、創作特質與作品風格、性別意識，及成就其典範生命圖像的異同，乃立意取樣，以從事高等教育藝術師資培育相關機構教職、具創作經驗且有持續創作展出(無論是個展或聯展)為選定研究對象的原則，總共選取六位分別在不同大學任教的教師為研究對象，即李美蓉(1951-)、薛保瑕(1956-)、吳瑪悌(1957-)、王瓊麗(1959-)、林珮淳(1959-)、及謝鴻均(1961-)。以深度訪談、文獻探討、作品風格分析，探討其藝術生命故事。研究結果發現，對藝術的熱情與執著，專業能動性的持續累積，以及個體主體及反思性的特質是這六位女性成就藝術專業典範的共同性關鍵，而個體主體及反思性的特質與「性別意識」的形塑息息相關。她們各以不同的藝術表現方式，具體化其對於性別議題的思考，藝術作品代表著性別意識社會實踐的行動力。

個人成長的家庭環境是性別覺察及形塑意識的關鍵，教育及性別相關活動的體驗是性別意識發展的觸媒，而同儕互動的組織性行為與活動，是為結集性別意識產生集體能動性的必然。其次，「藝術特質與風格」是一種個人性的選擇，其中尚包括專業表現層面的熟悉、沿續及發展，具脈絡化的獨特屬性。「性別意識」影響藝術家創作的理念與形式，但並非是決定藝術特質與風格的唯一因素。本研究支持女性主義意識並非是性別意識發展的終點，性別意識沒有起點與終點，是永無休止的流動，但同時結合 Gerson 和 Peiss 的階段理論，提出修正的觀點：性別意識從性別覺察、到性別意識後發展為女性主義意識，會再發展為「超越性別的意識」，本研究的案例呈現二種樣態：（一）是 Gerson 和 Peiss 的發展路線，（二）是承續 Gerson 和 Peiss 的發展路線並擴展為「超越性別的意識」。至於「永無休止的流動概念」，本研究認為，性別意識一旦存有便不會消失，但不一定是如 Stanley 和 Wise 所提是循環或螺旋式的發展，「性別意識」具有固著及延展性，本研究的案例中，性別意識的發展有固著於女性主義意識及超越性別意識的現象。成長於較具女性意識的家庭環境，在性別意識的發展會有固著於女性主義意識的可能；至於成長於傳統性別意識及性別平等的家庭環

境，性別意識的發展可能由女性主義意識擴展為超越性別意識。這樣的發現，是立基於六位研究對象的言說及其藝術創作的表現。

本研究的對象來自藝術領域，所得的研究結果，希望能對當前有關性別議題的學術研究提供另一種視野。

中文關鍵詞：藝術家/研究者/教師-三位一體，藝術，性別意識，藝術教育，
藝術與性別

英文摘要：This two-years study using purposive sampling method investigate 6 A/R/T females, Lee, Mei-rong (1951-), Hsueh, Ava Pao-shia (1956-), Wu, Mali (1957-), Wang, Chiung-li(1959-), Lin, Pen-Chwen (1959-), and Shieh, Juin (1961-). Each of them has experiences of at least ten years teaching at high education level and art making. They teach in different universities. The purposes are to understand the stories of their life, education, artworks and gender consciousness.

The findings indicate that the passion and insists in art, continuing working, the subjectivity and reflexive personality are the keys that building up their careers. The subjectivity and reflexive personality form their gender conscious. All of them use different type of art expression to realize their thinking about gender. Their works represent the social agency of gender conscious.

On the other hand, family environment is a vital factor for individuals to learn gender concept and form their conscious. Education and related gender activities are the catalysts. Group activity is a way to develop collective gender conscious. As to the art style, it is a personal choice. It has to do with the professional skills, former training and new trials. Art style is contextualized.

Gender conscious influence artist' concept in making works of art, but not a decisive factor. This study supports the idea that there is no a 'start' and an 'end' point in gender conscious. It is an endless movement. This study also try to revise the stage theory of Gerson and Peiss (1985) that except three types of conscious movements, there is one, we might call it as 'trans-gender conscious' after

feminist/anti-feminist conscious. According to this study, only one case sticks in Feminist conscious. The others enlarge their gender-feminist conscious to gender-feminist-transgender conscious. The reason for the case who sticks in feminist stage is taking model from her mother. Gender conscious once perceived by an individual, then it exists forever.

英文關鍵詞： artist/researcher/teacher-three-in-one, art, gender consciousness, art education, art and gender

成果報告

「性別」重整播種計畫(二)：

女性播種者「藝術家/研究者/教師三位一體」的生命、藝術與性別意識

計畫類別：☐個別型計畫

計畫編號：NSC -98-2629-H-003-117-MY2

執行期間：98年 8 月 1 日 至 100年 7 月 31 日

計畫主持人：陳瓊花

共同主持人：無

計畫參與人員（兼任助理）： 許惠惠 葉于璇 葉乃菁 劉俐玲 劉惠華
江進興 胡櫨文 吳冠嫻 賴孟庭等

成果報告類型(依經費核定清單規定繳交)：*完整報告

本成果報告包括以下應繳交之附件：

☐赴國外出差或研習心得報告一份

☐赴大陸地區出差或研習心得報告一份

*出席國際學術會議心得報告及發表之論文各一份

☐國際合作研究計畫國外研究報告書一份

處理方式： 可立即公開查詢

執行單位：國立臺灣師範大學美術學系

中 華 民 國 100 年 10 月 31 日

「性別」重整播種計畫(二)：

女性播種者「藝術家/研究者/教師三位一體」的生命、藝術與性別意識

中文摘要

女性長期在藝術與教育界是處於弱勢的族群，然而她們如何能夠突破傳統父權的體制，成就其專業的藝術與教育地位，得以在高等教育從事藝術教職的工作。在同時具備藝術家/研究者/教師三位一體的角色時，她們的專業知識、所成就的藝術事業，以及在性別議題的思考，扮演性別重整教育播種者的角色，關係著臺灣性別平等教育在藝術領域所可能的著力點，是改變臺灣社會與藝術界性別秩序與體制的契機所在。本研究為瞭解這些女性播種者的生命圖像、創作特質與作品風格、性別意識，及成就其典範生命圖像的異同，乃立意取樣，以從事高等教育藝術師資培育相關機構教職、具創作經驗且有持續創作展出(無論是個展或聯展)為選定研究對象的原則，總共選取六位分別在不同大學任教的教師為研究對象，即李美蓉(1951-)、薛保瑕(1956-)、吳瑪悒(1957-)、王瓊麗(1959-)、林珮淳(1959-)、及謝鴻均(1961-)。以深度訪談、文獻探討、作品風格分析，探討其藝術生命故事。

研究結果發現，對藝術的熱情與執著，專業能動性的持續累積，以及個體主體及反思性的特質是這六位女性成就藝術專業典範的共同性關鍵，而個體主體及反思性的特質與「性別意識」的形塑息息相關。她們各以不同的藝術表現方式，具體化其對於性別議題的思考，藝術作品代表著性別意識社會實踐的行動力。

個人成長的家庭環境是性別覺察及形塑意識的關鍵，教育及性別相關活動的體驗是性別意識發展的觸媒，而同儕互動的組織性行為與活動，是為結集性別意識產生集體能動性的必然。其次，「藝術特質與風格」是一種個人性的選擇，其中尚包括專業表現層面的熟悉、沿續及發展，具脈絡化的獨特屬性。「性別意識」影響藝術家創作的理念與形式，但並非是決定藝術特質與風格的唯一因素。本研究支持女性主義意識並非是性別意識發展的終點，性別意識沒有起點與終點，是永無休止的流動，但同時結合Gerson和Peiss的階段理論，提出修正的觀點：性別意識從性別覺察、到性別意識後發展為女性主義意識，會再發展為「超越性別的意識」，本研究的案例呈現二種樣態：(一)是Gerson和Peiss的發展路線，(二)是承續Gerson和Peiss的發展路線並擴展為「超越性別的意識」。至於「永無休止的流動概念」，本研究認為，性別意識一旦存有便不會消失，但不一定是如Stanley和Wise所提是循環或螺旋式的發展，「性別意識」具有固著及延展性，本研究的案例中，性別意識的發展有固著於女性主義意識及超越性別意識的現象。成長於較具女性意識的家庭環境，在性別意識的發展會有固著於女性主義意識的可能；至於成長於傳統性別意識及性別平等的家庭環境，性別意識的發展可能由女性主義意識擴展為超越性別意識。這樣的發現，是立基於六位研究對象的言說及其藝術創作的表現。

本研究的對象來自藝術領域，所得的研究結果，希望能對當前有關性別議題的學術研究提供另一種視野。

關鍵詞(keywords)：藝術家/研究者/教師-三位一體，藝術，性別意識，藝術教育，藝術與性別

A Seeding Project for Reconstructing Gender Concept(II) :
The life, art and gender consciousness of three female a/r/t sowers

ABSTRACT

For a long time, female educators are a subgroup in art societies. Somehow some females are able to get teaching jobs in higher education, to break through the restriction of a patriarchy society to achieve their professionals. When they play a role of as artist/researcher/teacher all together, their knowledge, artworks, and thoughts about gender are giving to the members of the society. In fact, they play a key role for changing. They are the sowers to empower their students to breaking down the traditional political system. They provide a possibility to rearrange the order of art world in Taiwan. This two-years study using purposive sampling method investigate 6 A/R/T females, Lee, Mei-rong (1951-), Hsueh, Ava Pao-shia (1956-), Wu, Mali (1957-), Wang, Chiung-li(1959-), Lin, Pen-Chwen (1959-), and Shieh, Juin (1961-). Each of them has experiences of at least ten years teaching at high education level and art making. They teach in different universities. The purposes are to understand the stories of their life, education, artworks and gender consciousness.

The findings indicate that the passion and insists in art, continuing working, the subjectivity and reflexive personality are the keys that building up their careers. The subjectivity and reflexive personality form their gender conscious. All of them use different type of art expression to realize their thinking about gender. Their works represent the social agency of gender conscious.

On the other hand, family environment is a vital factor for individuals to learn gender concept and form their conscious. Education and related gender activities are the catalysts. Group activity is a way to develop collective gender conscious. As to the art style, it is a personal choice. It has to do with the professional skills, former training and new trials. Art style is contextualized.

Gender conscious influence artist' concept in making works of art, but not a decisive factor. This study supports the idea that there is no a "start" and an "end" point in gender conscious. It is an endless movement. This study also try to revise the stage theory of Gerson and Peiss (1985) that except three types of conscious movements, there is one, we might call it as "trans-gender conscious" after feminist/anti-feminist conscious. According to this study, only one case sticks in Feminist conscious. The others enlarge their gender-feminist conscious to gender-feminist-transgender conscious. The reason for the case who sticks in feminist stage is taking model from her mother. Gender conscious once perceive by an individual, then it exists forever.

The results of this study are based on 6 females' interviews, works of arts, and their publications. It offers an alternative possibility for understanding gender issues.

Keywords: artist/researcher/teacher-three-in-one, art, gender consciousness, art education, art and gender

目 錄

壹、報告內容.....	1
一、前言.....	1
二、研究目的.....	2
三、文獻探討.....	2
四、研究方法.....	7
五、結果與討論.....	10
貳、參考文獻.....	86
參、計畫成果自評.....	92

壹、報告內容

一、前言

目前在藝術教育領域所新興的研究理論a/r/tography¹ (artist-researcher-teacher)(Irwin (ed.), 2004)，即藝術家-研究者-教師三者一體的論述，其核心概念是以藝術為本位之研究形式，在本質上是一種活的行動探究，藝術表現如同其他的學術研究，是一探索與鑽研的嚴謹過程，藝術家本身便是一位研究者，而教師的整體教學表現本身即是一種藝術的表現，是充滿研究的特質，所以一位教師可以同時是研究者與藝術家，而研究者也同時可以是藝術家與教師，當然藝術家必然是兼具研究者與教師的特質。如此看來，a/r/tography理論的精神即在擁抱理論、實務、創作(theoria, praxis, and poesis)，藉由研究、教學、藝術創作(research, teaching, and art-making)三種類別之間複雜的互文性與內在互文性 (intertextuality and intratextuality)的衝突、對話、詮釋、與再認識的過程，擴大意義的創建。此理論呼應性別研究中所談的反身性-行動與說明的「辯證」。

因為自身性別意識的覺察，到接觸相關的知識與典範，落實在藝術創作研究與教育的經驗，研究者不免省思，作為女性，長期在藝術與教育界是處於弱勢的族群(譬如，常在藝術或教育等的會議可以發現，怎只有我一位女生的事實)，倘若得以在高等教育從事藝術教職的工作，在同時具備藝術家/研究者/教師三位一體的角色時，她們的專業知識、所成就的藝術事業，以及在性別議題的思考，應該是在知覺與不知覺之中，透過正式與潛在的方式，扮演性別重整教育播種者的角色，正關係著臺灣性別平等教育在藝術領域所可能的著力點，是改變臺灣社會與藝術界性別秩序與體制的契機所在。但是，她們是如何能突破傳統父權的體制而能成就其專業的藝術與教育地位，這些女性在哪裡？其成長、家庭、教育及藝術社會的參與為何？其藝術創作思維、歷程及作品的特色為何？其對性別相關知識的獲取與性別意識的形成過程為何？其對藝術社會性別議題的看法和參與的情形為何？其對藝術再現性別議題或思維的看法為何？其對性別平等教育的見解為何？這些範例之相關史料，應如何具體的建立，以作為教與學的參考？因此，乃興起了本研究：「性別」重整播種計畫(二)：女性播種者²—「藝術家/研究者/教師三位一體」的生命、藝術與性別意識。

¹ a/r/tography(artist-researcher-teacher)是一種兼具文本和影像的再現形式，是關於我們每個人生命的深層意義，透過感知(perceptual practices)而擴大，而這感知揭露那曾經被隱藏的、創作出人們從未知道的、想像那我們企求達成的。此理論的主要觀點是，每個人可能同時扮演不同的角色，藝術家/研究者/教師，此三者是相互依存的，而且在與外界互動的認知過程，透過記憶、認同、反省、默想、說故事、詮釋和再現，採用藝術表現的手法去探究與表現(Irwin (ed.), 2004)

² 「播種者」在本研究係指藝術教育通作者透過正式或潛在課程、藝術家的創作作品、身教或指導等，傳遞一些有關性別的知識或作為，如同播種的人，故以此詞彙以與計畫題目「播種計畫」相呼應。

本研究主要以從事10年以上高等教育藝術師資培育相關機構教職、具創作經驗且有持續創作展出(無論是個展或聯展)為選定研究對象的原則。在經研究對象的同意,挑選六位教師:李美蓉(市教大)、薛保瑕(南藝大)、吳瑪俐(高師大)、王瓊麗(臺師大)、林珮淳(臺藝大)及謝鴻均(竹教大)為研究對象,以深度訪談、文獻、創作歷程與作品風格分析,探討其藝術生命故事,一方面建立臺灣高等教育女性從事藝術與教育工作之相關史料,另一方面也希望藉此充實臺灣女性藝術史與女性創作者之相關研究。

二、研究目的

基於前述,本研究之目的,具體而言試圖:

(一)、建構女性播種者的生命圖像

1. 檢視女性播種者的成長、家庭、教育及藝術社會的參與
2. 建立女性播種者-藝術家/研究者/教師三位一體的生命圖像案例

(二)、詮釋女性播種者的創作特質與作品風格

1. 檢視女性播種者的藝術創作思維、創作歷程及作品特色
2. 建立女性播種者-藝術家/研究者/教師三位一體的創作特質與作品風格

(三)、瞭解女性播種者的性別意識

1. 對性別相關知識的獲取與性別意識的形成過程
2. 對藝術社會性別議題的看法和參與的情形
3. 對藝術再現性別議題或思維的看法
4. 對性別平等教育的見解

(四)、編織不同女性播種者(藝術家/研究者/教師三位一體)的圖像

(生命、藝術與性別意識)結構與內涵

三、文獻探討

本研究的問題,主要涉及女性藝術工作者的個案研究以及性別意識的探討。回顧與本研究較為相關的文獻,可以區分為如下二個方向:一、為女性藝術教育工作者的研究,二為有關性別意識的探討(性別意識應是涵蓋性別概念³)。性別意識的探討又可以包括,對不同年齡層所存有的性別概念、社會與學校環境中所存有之性別概念、以性別議題融入課程的設計與發展,以及性別意識的形成等部份。

首先,有關女性藝術教育工作者的研究,在量數上,可以發現以對早期前輩畫家陳進的研究最多(田麗卿,1994;石守謙,1992,1997;江文瑜,2001等)。但這些研究多以文獻的討論

³ 概念一詞,從心理學的觀點,是人們認識事物及分類事物的心理基礎,包括語言文字及其他有關人所製作的符號(張春興,1998,317-318)。換言之,從人所創作使用的語言及影像,必然顯示出其對某些事物的認知與思考。概念的形成與發展有關人主體的心智、外在客觀世界、人主體與客觀世界間的互動、以及不同文化背景中的社會與物質界脈動之間相互關聯的結果。因此,個體**性別概念**的形成是一種社會化過程的凝聚,也是歷史的建構。法國歷史學家Michel Foucault便認為觀念的形成(甚至語言的創造運用與定義)是由言論所建構,而這些言論是與各種社會的實踐與機制密切相連(Rabinow, 1984)。

與作品的分析為主，其中對於女性典範建立的思考上與本研究所關心的較為相似，但與本研究所關心的當代性及可以直接與還在工作者的接觸採集信息是有所落差，所以，僅能就資料整理的方法上作為參考。除此，在林佩淳(1998)所主編的女/藝/論一書，比較是從臺灣文化的脈絡來檢視臺灣女性藝術的發展現象，如其中陸蓉之談演變，賴瑛瑛論女性藝術的歷史面向，薛保瑕評臺灣當代女性抽象畫之創造性與關鍵性，林佩淳說女性藝術與社會，吳瑪俐從圖象材料與身體看女性作品等等的十二篇文章，是主題性的論述，與本研究所鑽研的問題雖非直接相關，但書中的篇章作者，有4位是本研究的研究對象，所以，其所論述者，是本研究所要收錄進一步探究的。Grosenick (2001) 編輯“Women artists”一書收集20至21世紀47位女性藝術家，針對藝術創作的特質予以析述，雖對女性藝術史料的建立有所幫助，但也僅限於浮光略影。至於陸蓉之(2002)的臺灣(當代)女性藝術史，配合史的發展，收錄一些女性藝術家及教育工作者的成長、教育及作品等的訊息，其中也包括本研究所要研究的個案，但都未能深入，且多僅止於文獻的討論或引用，與本研究所企圖挖掘的有所出入，但所勾畫的臺灣(當代)女性藝術史之大體架構，是絕對有基礎的參考價值。Chao(2003)的“External and internal approaches for empowering Taiwanese women art teachers. 在 Kit Grauer, Rita L. Irwin, Enid Zimmerman (Eds.), Women art educators V: Conversations across time.一書析述3位中學女老師的生命故事與性別經驗，但並未就創作經驗的性別表現策略與行動有所著墨，其研究結果特別指出女性師資的三種面向：一種是已注意到性別議題的存在，而有熱忱去探索；一種是未曾接觸，但一旦瞭解便想去教；另一種則是即使注意到此一議題的存在，但持保留的態度。因此，作者特別呼籲臺灣藝術教育應注意性別議題的重要性，其訪談的問題：諸如在藝術界的女性參與經驗，性別刻板印象等，可作為本研究之參酌。此外，Whitehead (2008) 對4位女性有色藝術家的研究(Theorizing experience: Four women artists of color)，透過敘說研究的方式，訪問這些藝術家的認同、教育、專業的活動和創作的經驗，對女性主義的定義等觀點，並將這些經驗予以理論化。作者強調在藝術教育以女性主義作為一種取徑的有效性，並建議教導文化的差異，可經由藝術家個人經驗的分享而予以強化。此研究的方法及結論將可作為本研究的參考與立論的基礎。

至於有關性別意識(gender consciousness)的研究，依據 Gurin 與 Townsend(1986)的看法，「意識」是指成員知覺到該群體在社會處境的意識型態，是一種多元複雜的現象。另張春興(1991)指出「意識(consciousness)」是一個包括多種概念的集合名詞，其涵意係指個人運用感覺、知覺、思考、記憶等心理活動，對自己的身心狀態(內在的)與環境中人、事、物變化(外在的)的綜合覺察與認識(p.173)。至於Sternberg表示「意識」是評估環境中的訊息並將之過濾的複雜過程，意識有監視與控制的功能，藉由意識，我們可以控制知覺、記憶與心智產生的訊息(陳億貞譯，2003，p.27)。有關性別意識，Gerson 與Peiss(1985)認為性別意識並非有或無的問題，而它是一個連續體，因連續體發展上的不同，分為三種型態，分別是性別覺察(gender awareness)、女性/男性意識(female/male consciousness) 與女性主義/反女性主義意識(feminist/anti-feminist)，其中性別覺察牽涉對既有性別關係系統不具批判性的描述，為其他二種發展所必須。Henderson-King和Stewart (1994)提出性別意識不同於女性主義意識的觀點，「性別意識」是「女性主義意識」的基礎，但不等同於「女性主義意識」；「性別意識」是瞭解性別是一種社會文化的建構和社會的角色，而非植根於生物的男女性別；「女性主義意識」較傾向於是種政治意識，有關於試圖改變在社會中對女人性別角色的歧視，以及在社會、政治及經濟方面，對女人不利之處。Wilcox(1997)則認為性別意識是指對於性別的認定，對權力的不滿、對體制的譴責與集體行動的認識，並不必然指涉某種特定的意

識型態。此外，畢恆達(2004)在其研究中界定為：只要是理解到女人並非是天生而是社會所建構、檢視女人作為集體所處的社會結構、相信應該採取集體行動來改變女性集體處境。

在探討不同年齡層所存有的性別概念方面，女性雜誌工作的作家Betty Friedan於1963年寫了一本「女性的神秘性(The Feminine Mystique)」，描述在以男人為主流的社會中，許多不快樂與挫折的女人心聲，以激發政治與社會的改革行動，來營造性別概念的改變。Williamson (1996)的研究也指出：女人意味著家庭、愛、和性，...女人一般而言並不意味著工作、階級，和政治(Williamson, 1996, 24)。當學者的研究指出女性的印象是被如此限制的同時，有些研究另呈現出男性的限制，所議論者認為在長期有關概念與習俗的規範與制約學習下，男性必須表現應有的男性氣概，必須要強壯、勇敢、提得起放的下..等等的行為舉措，Mosse (1993)的研究即提到：男孩被社會教化為必須是主動、激進、具競爭力、有男子氣概、以及是男性的。Pollack (2000)更進一步指出，許多的男孩並沒有得到他所須要情感上的關注、同情與支持，而這些是作為一個成人時所必要的。朱蘭慧(2002)透過三位男性生命史的研究發現，父母的教養造成性別刻板印象的形成，家裡濃厚的男性至上色彩，傳遞男主外、剛毅、英雄氣概及遠庖廚的刻板印象，而此刻刻板印象往往經由學校環境、教師與學校課程中被助長，再製性別刻板概念(p.216)。如此的主張，在畢恆達(2003)探討男性別意識之形成，有著更為明確具體的發現與理論建構，他為了解男性如何在父權體制下，形塑其性別意識，於是訪問19位男性，研究結果發現，男性性別意識的形成是來自於「傳統男性角色的束縛與壓迫」、「女性受歧視與壓迫的經驗」、及「重視平等價值的成長經驗」的根源，而女性主義論述的介入是重要的詮釋依據，男性追求性別意識是基於各種利害關係之權衡，其中包括「男性個人利益」、「關係利益」及「政治利益」。這樣的研究發現，是否適用於女性？是本研究可藉以深究或予以部份比較。

其次，從兒童與青少年所存有的性別概念情形著手者，Messner (1987)的研究指出，青少年時期，團體的認同是很重要的，大部份的中學男學生認為，運動能幫助其建立男子氣概且成功的建立人際關係與公共形象。Sadker和Sadker(1994)表示，對男孩而言，成為女孩是很駭人聽聞、令人厭惡、以及很羞辱的，而且是完全不能接受(p.83)。他們調查Michigan地區1100位兒童，學生被要求以作為另一性別的角色來撰寫短文，結果有42%的535位女生以積極正面的說詞來寫若作為另一性別的角色與思考，但是有95%的565位男生中卻認為作為女性是沒有好處的，只有28位的男孩寫出具正面性的事。雷同Messner的研究，蔡詩萍(1998)也認為，同儕間的認同是「同一國」建立的基礎，而同一國的男生要不同於女生，不可以娘娘腔、女性化。曾文鑑 (2001)進一步指出，當兒童從事跨性別的活動時，同儕較少給予正面的回應，而是給予較多的批評，尤其是男孩子，當他玩洋娃娃或家事工作等活動時，比女孩從事跨性別活動時，接受更多的批評與負面的回應。Keifer-boyd (2003)探討性別的概念如何形塑並影響觀者詮釋藝術作品，他以「自我論述檢核表」，檢視不同性別的觀者在標識24幅分別為不同男女藝術家的作品：哪一幅為男女性藝術家？哪一幅為女性藝術家所為的理由，來瞭解性別的刻板印象。其研究結果發現，在視覺的樣式上，男性的觀者通常以「粗大」、「強壯」、「暴力」、以及「激進」等的理由，來認定是男性藝術家所為的作品；而以「柔軟」、「精巧的」、「單純」、「曲線」、「輕巧」以及「敏感」等的理由，來認定是女性藝術家所為。至於女性的觀者類似的以「有力的」、「強壯」、「黑暗」、「3D」以及「真實的」等的理由，來認定是男性藝術家所為的作品；而以「明亮的顏色」、「輕巧」、「單純」以及「圓形」等的理由，認定是女性藝術家所為。其次，主題的部份，男性的觀者以畫面所呈現「女人」、「暴力」、以及「戶外」的主題，認定是男性藝術家所為；而以「女人的權力」、「服裝」和「身體的部份」的主題，認定是女性藝術家所為。

至於女性的觀者類似以「開發性」、「戶外」和「裸體」的主題，認定是男性藝術家所為；而以「家庭」、「女人的議題」、「憐憫」、「愉悅」和「感傷」的主題，認定是女性藝術家所為。從觀者的論述中，反映出性別的刻板印象 (Keifer-boyd, 2003, 327-329)。

陳瓊花(2004)從藝術表現的畫與話，探討臺灣兒童與青少年的性別概念，其研究結果指出，創作圖像顯示性別差異之「女生穿著裙子」的特徵上，男女學生的表現有顯著的差異，較多數的女學生傾向於認同「女生穿著裙子」的自我概念，是此一概念內化的具體展現。男女學生在表達「女孩圖像」及「男孩圖像」的個性的用語上，有顯著的差異，較多數的女學生使用正面積極性的用語；「男孩圖像」所得的負面消極的形容用語較多於「女孩圖像」。其次，較多的男學生使用「社會價值規範的行為」之用語表達女孩可以作的事，男女學生的表現有所不同，顯示男學生對於異性的行為舉止，有著較多的期待或要求。然而當思考「女孩圖像」與「男孩圖像」不能作的事時，男女學生卻都傾向於使用「社會價值規範的行為」之用語，男女學生之間的概念均沒有顯著的差異。從此結果可以發現，臺灣的兒童與青少年傾向於援用社會價值規範下之行為模式，作為自我界律與要求別人的準則，而社會價值規範下行為模式所依循的，則是多面向的價值信念網絡，其中有男、女差異的單面向價值觀、以及集體維護與認同的社會價值系統。除此，林雅琦(2005)研究國中學生對於女性影像的解讀傾向，結果發現男、女學生在解讀型態上有顯著差異，男學生對於「女性特質與外表」、「女性權力角色」、「女性職業角色」與「女性商品代言」之刻板印象較女學生為高，並且男學生解讀廣告女性角色觀點之刻板印象高於女學生。

對於分析社會與學校環境中所存有性別概念之研究，Pomerleau等人(1990)談到，一般父母在給小孩的玩具或色彩選擇上，傾向於刻板印象的安排，譬如，女生用粉紅，男孩以藍色等。Smith(1994)認為廣告是提供許多的性別適當性的行為範例(Smith, 1994, 324)。Smith (1994)研究82種不同的廣告，依據廣告中所使用的男孩以及產品所廣告的類型，發現許多的廣告多針對男孩而非女孩，其中只有 27 or 32.9%是針對女孩，而有55 or 67.1% 是針對男孩 (Smith, 1994, 331)。研究中同時指出，玩具的分類是依據傳統的性別角色來區分為男性或女性。在22個為女孩所作的廣告中，只有2個是以女性的聲音來講述，反之，那些為男孩所作的廣告，則全是使用男性的聲音。在場景的呈現上，女孩發音明顯比較多的時間是待在家裡，而男孩則遠離家庭；此外，在為男孩所作的廣告中，捏造的環境是極為普遍的，或是具有幻想性的場景，這些在為女孩所作的廣告中不但少見，而且是多侷限在普通與平常的情境(Smith, 1994, 333-334)。

雷同的見解，Kibroune表示，小女孩在廣告上常被刻劃為玩偶，使得女孩與女性給人的幼稚觀念、不安與脆弱的印象根深蒂固，男孩則被塑造成可靠、強壯，有主控權，準備迎向這個世界(陳美岑譯，2001，170-171)。此外，吳知賢(1999)舉出，卡通也不斷的傳遞男女角色差異的刻板印象，譬如，男性一般而言是智慧、能力高與能解決問題的，而女性則多半是等待救援的角色。王瑞琪(2002)則關心廣告中的男性角色，在「讓男人喘口氣別再叫他拚了」一文中，她表示在一則廣告中：「片中的男主角，就跟這個社會中不少家庭裡的男人一樣，是一個在工作上很『拚』的男人。拚到可以錯過孩子的生日、可以讓孩子在聯絡簿上寫著：『爸爸像一隻永遠在睡覺的大象。』、可以等到家中出現緊急事故（孩子和老父都失蹤了）才出現，其他時候，就讓太太絮絮不休地抱怨著，……(王瑞琪，2002)」。在我們的社會中不斷的營造「工作」是男人的全部，所以，因為失業而自殺、酗酒、毆妻、毆子女和狂賭等的新聞常有所聞。

另從分析學校教學場域的教材方面著手者，如美國學者Scott 和 Schan(1985)分析教材中的性別偏見現象，提出四種情形：(一).圖片作為主角的描述，女性遠低於男性；(二).男、女性

的描述以性別刻板化角色描述；(三).女性出現時較男性以貶抑的角色出現；4.以男性專屬語言出現。國內學者蘇芊玲(1996)也在「從教材看女性的教育處境」一文中，也剖析教材中所存有的性別問題為：1.女性出現的次數與頻率遠低於男性；2.傳遞強調刻板化的性別印象；3.省略歪曲女性各方面的歷史貢獻；4.充斥男主女從的性別意識形態(蘇芊玲，1996)。在粉紅色的剪刀一文，Check(2002)則議論：藉由檢視白人傳統男性為主導的教育學，有助於幫助教師瞭解「對女人厭惡(misogyny)」和「對同性戀的憎惡（或恐懼）(homophobia)」如何影響到男人和女人，男孩和女孩...。這一類的分析可以刺激我們發展有別於壓制性別現象的教學策略，以為我們的孩子及自己建構較為健全與平等的教育環境(Check, 2002, 51)。劉容伊(2004)檢視國民中小學九年一貫藝術與人文學習領域教科書中視覺藝術範疇之性別意識形態，發現有關兩性視覺藝術家出現的比例方面：國中、小教科書中男性視覺藝術家的人數以壓倒性的數量，勝過女性視覺藝術家的人數；兩性視覺藝術家作品出現的數量方面：國中、小教科書中男性視覺藝術家作品的件數亦以壓倒性的數量，勝過女性視覺藝術家作品的件數。

以性別議題融入課程的設計與發展方面，陳瓊花(2002)以性別藝術為主題，規劃設計大學通識教育之藝術鑑賞，企圖將女性藝術家的作為納入課程，以教導更多的人認識女性藝術家，同時藉以鼓勵女性藝術專業的發展。張素卿(2004)將性別議題融入高中藝術教育之課程，學習的內容置於學生的性別生活脈絡經驗中，引導學生對自我性別的生命經驗與生涯發展作深入省思。在其課程的實施中，學生透過藝術獨特的面貌與表現方式，思考不同時空與文化內涵下所呈現的性別意識形態，確實能提升其性別的自覺意識，建立兩性互動之正面思考，因此，其研究結果特別強調透過藝術教育帶動性別自覺意識的重要性。陳曉容(2005)研究者則透過行動研究設計一個融入「性別議題」的美術鑑賞課程，以所服務學校的高中生為研究對象，探討課程的設計、實施情形與教學成效，最後並提出改進教學與研究之建議。經由該課程的實施，學生除了「鑑賞能力」進步外，也提升了觀看藝術品的「性別敏感度」。

林昱貞(2000)以質性研究法，深度訪談和教室觀察兩位關心性別議題的國中女教師。每位教師至少接受六次訪談與十四次的教室觀察，在為期半年的過程中，探討個案的性別意識發展歷程、內涵與性別平等教育的理念、實踐經驗。觀察部份則包括正式與非正式的課程。研究結果發現兩位女教師雖同樣經歷過被「女性化」與「邊緣化」的社會壓迫，但是她們卻能跳脫複製傳統父權社會的思維模式，積極抗拒不合理的性別權力關係，這些積極的作為是來自於主體遭受歧視的經驗、高度的自省能力、論述或成長團體的啟蒙，以及實踐的觸發。同時，她們對性別平等所抱持的信念與實踐方式雖各有不同，但在教學上，卻都一樣重視性別敏感的啟發、民主化的師生關係、以及彰益學生的權能。畢恆達(2004)另以深度訪談的研究法，探討15位女性性別意識形成的歷程，其研究發現支持Stanley 和Wise(1993)、Griffin(1989)等人的主張：性別意識發展過程，並非是一個線性的、有預設終點的、由低往高的階段發展歷程，它沒有明確的起點，是一個永無休止的流動。作者認為性別意識的發展是漸進、來回的過程，一旦有了意識之後，會有所獲、有挫折，有啟發但也有疑惑。作者所沒有特別強調的是個體的主體性在性別意識發展的過程中，如何能扮演積極性的角色。此研究所關心的焦點問題，與本研究有部份的雷同，雖缺乏藝術的特質與策略，但此研究結果與林昱貞的發現一樣，將是本研究的立論基礎，與未來研究結果的檢測指標。

綜合前述，本研究認為，性別意識應是涵蓋性別概念，是某依性別作集體的一份子對於該群體在社會系統、結構與處境的知覺與理解，並對此一信息的見解與作為；性別意識是涵蓋Gerson和Peiss所提之「女性/男性意識(female/male consciousness)」，但不等同於「女性主義意

識」，「女性主義意識」是更強調女性的觀點、立場、價值及相關的作為。以上相關的案例研究，已具體指陳有關性別概念的刻板印象內涵，以及形成的影響因素，甚至於明確的發現可以透過適切有效的課程設計與實施，培育具性別意識的個體。然而並無法全然回答本研究的問題：在高等教育工作的女性，如何能突破傳統父權的體制而能成就其專業的藝術與教育地位？其成長、家庭、教育及藝術社會的參與為何？其藝術創作思維、歷程及作品的特色為何？其對性別相關知識的獲取與性別意識的形成過程為何？其對藝術社會性別議題的看法和參與的情形為何？其對藝術再現性別議題或思維的看法又如何？其對性別平等教育的見解為何？這些範例之相關史料，應如何具體的建立，以作為教與學的參考？這些等等的問題誠有待進一步的探尋，為此，乃進行此一研究。

四、研究方法

本研究所主要採取的研究法，是目前在藝術教育領域所新興的理論a/r/tography (artist-researcher-teacher)(Irwin (ed.), 2004)，即藝術家-研究者-教師三者一體的論述，其核心概念是以藝術為本位之研究形式，在本質上是一種活的行動探究，其精神在擁抱理論、實務、創作(theoria, praxis, and poesis)，藉由研究、教學、藝術創作(research, teaching, and art-making)三種類別之間複雜的互文性與內在互文性 (intertextuality and intratextuality)的衝突、對話、詮釋、與再認識的過程，擴大意義的創建。所以，在此研究方法的架構下，本研究涉及多重個案深度訪談、個案文獻、敘事文本及作品的分析。

(一)、研究對象選取原則

本研究對象的選取主要依據如下的原則：

1. 女性：為本研究所設定的主體對象。
2. 10年以上從事高等教育藝術師資培育相關機構教職：主要的考量是十年是一世代的計算單位，以社會學的角度而言，可觀察出時代發展的變遷及個體研究或經歷累積的量數。
3. 具創作經驗且有持續創作展出(無論是個展或聯展)：基於兼具藝術家-研究者-教師三者一體的持續性發展。

本研究之所以採取a/r/tography論述為研究方法的原因，是因為它不僅是一種行動研究法，而且是具有敘事文本與影像並置的探討。視覺影像透過媒體、大眾文化、儀式、傳統和文化活動包圍著我們，然而在教育和研究社群中，視覺影像比起敘事，比較少被用來做為認識世界的一種方式。因此，使用此研究方法更能彰顯藝術教育的特質，也更能提出一種新的探究可能。此外，利用多重個案的訪談，是將若干典型的個案列入研究對象進行資料蒐集，較單一個案的訪談，容易使研究者在瞭解資料時，分析出類目、屬性與相互關係 (Glaser & Strauss, 1967)。

(二)、研究結構

本研究依據研究目的與問題，擬定「研究對象」與「生命圖像」、「藝術特質與風格」、「性別意識」之雙相細目對照，如下的研究結構，作為資料蒐集、整理與詮釋的基礎架構。

表1 研究結構表

研究對象	生命圖像	藝術特質與風格	性別意識
李美蓉、薛保瑕、吳瑪俐、王瓊麗、林珮淳及謝鴻均	1.成長、家庭與教育情形	1.藝術創作思維	1.性別知識的獲取與性別意識的形成
	2.藝術社會的參與	2.創作歷程	2.對藝術社會性別議題的看法和參與
	3.對當前藝術社會或藝術界運作機制的看法	3.創作特質	3.對藝術再現性別議題的看法
	4.成就其藝術專業地位之道	4.作品特色與風格	4.對性別平等教育的見解
不同高等藝術教育作者	共識與差異		

(三)、訪談問題

依研究結構發展初步半結構訪談問題後，於20091109及20091110二次經性別及藝術史等二位專家諮詢檢核修正後使用。訪談問題分「生命圖像」、「創作特質與風格」及「性別意識」三大面向如下(紅色來自性別專家的意見，藍色來自藝術史學者的意見，綠色為研究者自行增補)：

1. 生命圖像

1-1可否請自陳-個人的成長、家庭(原生家庭或/及婚後，家庭與工作之間的平衡關係)與教育的情形各為何？

1-2可否請自陳-對於性別角色的認同情形？

1-3可否請自陳-在藝術社會或藝術界的參與情形為何？

1-4可否請自陳-對當前藝術社會或藝術界運作機制的看法為何？

1-5可否請自陳-是經過何種的歷程與努力，以成就目前工作(作為藝術知識生產者)的地位或角色？

1-6對於自我的期許為何？

2. 創作特質與作品風格

2-1可否請自陳-藝術創作思維為何？

--有關於創作主題(或議題)的興起、動機、對特定主題的興趣與關懷、對市場或觀眾的考量等

2-2可否請自陳-創作歷程為何？

--對媒材的選取、形式的規劃、是否作相關的研究？

2-3可否請自陳-個人的創作特質為何？

2-4可否請自陳-作品的特色與風格為何？

2-5對於臺灣其他女性藝術家的看法？

3. 性別意識

3-1對於自我性別意識的啟蒙過程(可能是某一事件或經驗)為何？

3-2對於性別相關知識的獲得與性別意識的形成過程為何？

3-3對藝術社會性別議題的看法和參與的情形為何？

3-4對藝術再現性別議題或思維的看法為何？

3-5您認為性別議題在藝壇被表現的情況為何？您的建議？

3-6對「性別平等教育」及「性別主流化」的見解為何？如何透過藝術與藝術教育來推動有關性別平等教育及性別主流化的政策？

3-7請您談談在教學的生涯中，對於學生的影響情形(在生活、創作及/或性別意識等方面)？
增列附註

註1.「性別平等教育」：在教育上能秉持提供學習者最大的相等自由機會、顧及社會及經濟的不平等差異，給予合理的資源分配，能達成社會最大的正義原則。

註2.「性別主流化」：根據聯合國經濟暨社會理事會(ECOSOC)的定義，「性別主流化」是強調在各領域各層面所擬訂的政策及計畫中，能融入性別觀點之重要性，以降低不平等現象，將性別觀點主流化，成為所有政治、經濟與社會層面各類的政策與方案，在設計、執行、監督與評估中不可或缺的部分，使男、女平等受益，其終極的目標是達成性別的實質平等。

(四)、資料整理與分析

1.對象訪談及逐字稿整理

分別於2009/11/26上午9:50-10:30、12/7下午20:30-22:30訪談林珮淳及3/27下午1:00-5:00(造訪林珮淳工作室)；2009/12/11上午11:20-13:40訪談薛保瑕；及2010/01/21下午2:505-4:11訪談吳瑪俐；2010/11/11上午10:30-12:10訪談王瓊麗；2010/12/045中午12:00-2:30訪談謝鴻均；2011/01/06下午2:00-4:30訪談李美蓉。訪談時間以一次2小時左右為原則，有不足則以二次。訪談後騰寫逐字稿，且不斷深入判讀研析；為免誤解，待引用時，再經研究對象確認文意的內涵。

2.研究對象年表的製作

年表是勾畫，可協助瞭解研究對象在研究結構下，時間軸所譜成的脈絡訊息，更是研究個人藝術發展及詮釋研究問題所必須，因此，本研究先建立個人年表，以作為探究基礎。

3. 研究對象作品圖錄建構

為能條剝縷析研究對象藝術作品特質與風格的掌握，必須以時間軸來序列，詢以成長及求學等相關背景線索，以尋求可能關鍵性的發展演變。

五、結果與討論

(一)、六位女性典範的生命圖像、創作特質與風格、性別意識

1.李美蓉（1951-）



圖1:李美蓉2011/01/06 於臺師大美術系大樓5樓研究者研究室

1-1生命圖像

1-1-1生長、家庭與教育

現任臺北市立教育大學視覺藝術學系教授，育有一女，先生同樣是市教大的教授。到市立教育大學任職之前，曾在臺北市立美術館擔任助理研究員、文化大學及中央大學短期任教過。

1951年生於臺南市，家中排行第四，上有二個哥哥一個姐姐，下有二位弟弟；父母作生意，受過日本教育，父親職校畢業。父母對於兒女的教養具傳統性別的價值信念，要求孩子要對自己的行為負責；雖然教導男女有別，但並未特別窄化機會的提供，反而是讓女兒感受到雙重的寵愛。也許受到嚴謹日本教育的影響，對於子女所看的小說會先進行內容的檢測，並以天、地、君、親、師的曾祖書法遺作，做為子女行為規範的準則，且對於女孩特別的嚴格，認為必須教好，因為未來是要嫁到別人的家裡。如此要求學會相關的行為規範，應是期許女兒們能符應社會文化的期待。在成長的過程中，兄長雖會以傳統性別的角色對其有所要求，但卻能得到父母的支持。誠如其所談母親對於性別教育的態度：..你們如果覺得哥哥所言不對，你要據理力爭，啊你不要用哭的。(2011/01/06 訪)

李美蓉從小行動力強，精力充沛，喜歡畫畫、看小說、漫畫、跨領域閱讀。1958年同時上二所小學—為成功國小，一為公園國小。初中讀市女中，高中讀省女中。從小所畫的作品，常被老師拿去佈置教室，對於其對藝術的喜愛應有正向的鼓勵作用。約在初中時，便想當藝術家，然而高中畢業後，因為同時喜愛哲學並未考美術系，而是選擇哲學。原自認為可以考上臺大哲學系，結果不然，只好去輔大哲學系。為此，還遭受教師的責難，認為她應以師大美術系為第一志願，但李美蓉非常自我瞭解與自我主張，毅然選擇哲學系就讀。一年之後，赫然發現自己並無法僅專注於頭腦的思索，必須有所客體性的呈現，於是轉考師大美術系。投考之前，猶如多數的學生，大多於校外畫室尋求訓練與學習，李美蓉也不例外，常在課餘，騎自行車，自行前往臺南一中老師的畫室習畫。於是如預期的，成為師大第六十四級的畢業生，其主要的創作興趣在雕塑。畢業後，先後到麻豆國中、仁德國中、以及仁德國中的文賢分部教書。第三年，即在朋友提供的工作室進行創作，一直到民國七十三年（1984年）出國進修。先在俄亥俄州Cincinnati 大學就讀，之後轉到紐約州立大學Albany分校（State University of New York at Albany, 簡稱SUNY; <http://www.albany.edu/about.php>）藝術研究所雕塑組研讀，期間獲有學校的全額獎學金，二年取得創作碩士學位。其1984年的二件作品「無法入眠（Don't Argue, Let's Sleep ）(mixed media)」與「被圍（Swallow ）(mixed media)」在畢業的當年(1985年)五月，與其他七位藝術家獲得該校的傑出校友作品收藏展獎，主辦單位對於李美蓉還在宣傳專區，特地報導她為前途無限的新秀，當時李美蓉年三十四歲。

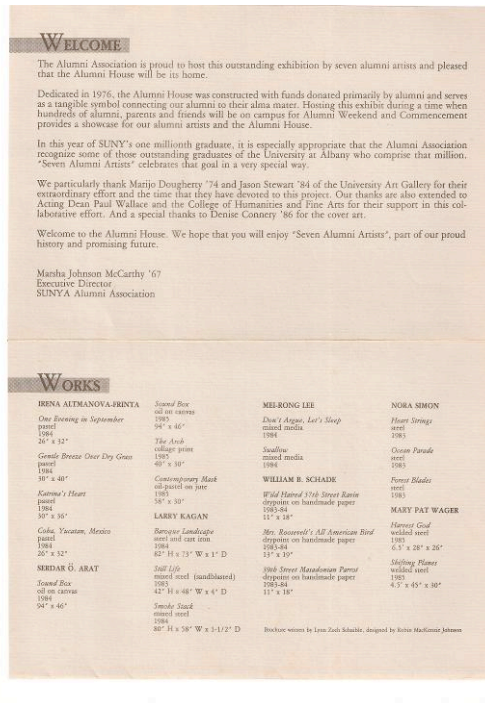


圖1-1：1985年5月紐約州立大學Albany分校月傑出校友作品展文宣品(李美蓉提供)



圖1-2：1985年5月紐約州立大學Albany分校月傑出校友作品展參展作品(李美蓉提供)

1960年末到1970到年初，傳統主流藝術在多處開始受到許多的質疑與挑戰，藝術家們鄙棄畫廊及美術館系統的主流，排除物體的美感、機械性及昂貴的工業材料，雕塑創作強調嘗試運用有別於男性主流的多元性新媒材，如未經處理的木材、橡膠、觸覺性的材質或是其他無內在價值的材料，藝術家觀念性的賦予媒材命題與想法，譬如當時已極具名聲的女性藝術家Eva Hesse (1936-70)在1966年發表的作品「懸掛 (Hang Up)」，以無一物在其中的四方邊框，外掛一彈性的繩索，並未提供畫框中的真實，而是以畫框來表現自我充足的

物體，至於線條則是象徵藝術家在空間作畫，而非是以表面的永久性來表達。此種以隱喻方式的處理，另可見於其1967年的「登基 (Accession II)」，以性別差異與交融的結構圖像，來指示身體，而非以具體的方式描述。1970年以後，藝術界則更關注政治、社會與文化議題的述說等，譬如正享名於藝術界的Judy Chicago (1939-)，便於1979年以象徵手法發表被歷史遺忘女性的經典作品「晚宴(The Dinner Party) (1974-1979)。

李美蓉在美留學期間，正值美國女性主義的昌盛期，創作的氛圍已進入後現代的多元與複數性(Chadwick, 1990, pp.316-466)，沈醞於如此學習的大環境，所接觸的藝術訊息及教授群的指導，必然是藝術界最前衛的。所以，不難理解，當完成學業回到臺灣，經數年持續創作與參與藝術團體展，在1992年的藝術博覽會，便被社會冠以前衛藝術家的頭銜，報紙大幅攝錄刊登其作品「讓未來懷念」，代表前衛的手法與觀念。



圖1-3: 在1992年的藝術博覽會剪報及作品攝影（李美蓉提供）

1-1-2 藝術社會的參與

1-1-2-1 非專職與專職的藝術教育投入－藝術家與藝術教育工作者的轉換

當師培法尚未實施，師培生享有公費，畢業後必須義務性的至國中教書。李美蓉自1975年大學畢業到1984年出國前，主要從事國中美術教育工作，且持續創作。逮美國學成歸國，先在臺北市立美術館進行教育推廣工作，並曾在文化大學建築系及中央大學兼任教學工作，直至市立教育大專任高等教育。這期間的變換，是不同藝術工作機會的輕重交錯與重疊，往往也是女性在社會參與扮演多重角色時，常因此必須面臨藝術生涯轉換的關鍵抉擇。就李美蓉而言，從兼職而專職，是從藝術家個人生涯的發展轉向肩擔社會責任，以培養藝術家為重之神聖教育使命。李美蓉如此表示：

我未進入大學教書之前，有較多的時間去參與展覽活動，或是寫或翻譯一些和藝術相關的書。因為這樣的身分，被訪問、或是受邀參

加一些討論會的機會也較多。其實蠻自由的。當我的小孩滿十歲時，突然有了從事教職的機會，那時還很掙扎是不是要投入教職？投入藝術專業還是藝術推廣的教育呢？請教了一位在從事藝術教育編輯工作的學姊劉敏敏，她很直接的說，眼看二十一世紀就要來到，在二十世紀末你也不可能成為世界有名的藝術家，就去培養未來的藝術家吧！（2011/01/06 訪）

從個人而社會，對藝術社會未來發展的考量，除專業人才的培育外，是有關更多普民大眾對藝術的瞭解。因此，如何藉由多管道來進行社會藝術教育的推動，是李美蓉的另項投入。

你知道，作為教育專業藝術家的教師，就意味著我必須拋棄曾經被肯定的藝術家身分，也必須放棄所謂的作家身分；你必須忠於職業道德地全力培育未來的藝術家。因此，當了老師以後，我的研究就偏向於雕塑媒材的運用，以及採取新的雕塑材料；此外就是進行雕塑推廣教育的論述。因為，我不但想要培育雕塑家，我也想要讓更多的人了解雕塑藝術的發展與演變。否則有了藝術家，沒有欣賞的觀眾，將是多麼的無奈。（2011/01/06 訪）

從首都早報、臺灣新生報、中國時報以至於自立早報；從1989年到1996年，間總計40篇的文章，琳琅佈滿李美蓉對藝術及藝術界的批判、關懷與分享。

1-1-2-2學術與展演發表—藝術家/研究者/教育者(A/R/Tography)三者一身的演出

李美蓉表示：

我的研究不脫離雕塑，即使我過去完成的「性別與藝術」研究，重點還是進行藝術創作時，尤其是立體的混合材料創作，性別對創作者的影響是你會去選擇熟悉的、可操控的材料與技法，去進行藝術思考的表達。（2011/01/06 訪）

服務於藝術界高等教育工作，所無法抗拒的情況是，必然面臨成為藝術家/研究者/及教育工作者三者無法分割的交融體。當選擇以教育為終身重要的職志時，創作便成為教育藝術專業知識研發的基礎。從1982年至2010年間，李美蓉發表25次的展出，總以詩意的主題藉複合性的媒材，表達其創作的思維及其中所創發的知識。除此，自1993年至2003年間總計發表15本專書、2本專輯及1本合著；1991到1995年間，翻譯3本西方藝術經典，分別為：地景藝術、浪漫主義藝術及女性藝術與社會。其間，另自1987年至2010年間，總計發表70篇的期刊論文，外加3個專案研究計畫。這些著力，主要在認知藝術的理論與相關知能、雕塑方面的藝術家及知識、性別與藝術方面的論述以及藝術評論等。不同於一般以學術研究及教學為主的高等教育學術界，「三頭六臂」用來描述高等教育的女性藝術教育工作者，是頗為傳神的形容語彙。

綜整而言，若以各類發表的量數，作為對藝術社會創造能量的評估，且以10年為切點，1991年至2000至年，即40歲至49歲年間，是李美蓉藝術教育生涯在藝術社會參與最可被觀察到的高峰。相較而言，學術性文字方面的產出又多於創作藝術品，所以，倪再沁在1995

年《藝術家》雜誌如此的書寫：

....。如今，活躍於當代美術界的女性學人有李明明、顏娟英、陸蓉之、李美蓉.....等，創作者有.....等，....(倪再沁，1995，pp.199-200)

當然，如此的分類不見得適切，僅能說是一般表象的界分，並無法表示某一身分地位在藝術社會投入的整體能量、力度及影響力。對於二號公寓創始者之一的李美蓉而言□，無論寫作或是雕塑，只是藉由不同媒介的思想表達。

1-1-2-3對當前藝術社會或藝術界運作機制的看法—機會、資源與政策的傾斜

自美返國後，臺灣從公私立美術館、縣市文化中心及民間畫廊的紛立，促進整體藝文的蓬勃發展。參與及觀察藝術教育動態約25年的歷史，近年來政府有關藝文教育與文化政策、資源分配與機會的提供，在李美蓉的眼中，是相關單位未能深入瞭解供需，因此，政策規劃未能掌握關鍵，機會與資源之提供呈現負成長。

李美蓉具體描述：

這個問題，我總覺得八○年代後半回到台灣的藝術工作者比現在的年輕藝術工作者幸運。那時的藝術社會給予藝術家展出的機會是不錯的，媒體有固定的版面報導藝術相關新聞。藝術團體的運作以及藝術展覽後的討論機會都不少。此外，企業界對藝術展出者的贊助也很熱誠。當然也許現代的人會說網路也很流通啊，美術館也愈來愈多；但是如果仔細瀏覽網路新聞，藝術類尤其視覺藝術類的報導是少之又少，除非是被認為是屬於新聞的議題。我記得直到九○年代初，我還曾固定時間在固定報紙的藝文版寫文章呢！而寫書、寫文章、翻譯書；也是當時許多藝術家借以謀生和提供自己創作經費的來源。(2011/01/06 訪)

對於藝術教育界，長年來有關競賽在人才培育的價值，及資源的合理分配，提出其建設性的見解：

我對當前的藝術界運作機制的看法，藝術科系的學生愈來愈多，但是政府提供的展出機會相對的變少，而有志成為藝術家的人數在比例上也變少了，這是浪費教育資源的。政府舉辦的是一些競賽、選取一些人參加國際性展出，事實上並不是真的想用政府的力量培養台灣的藝術家，只是象徵性的表示「我們有在做」。我們知道藝術家大多喜歡將創作的工作室設置在大都會，因為如此才能方便收藏家來參觀、看作品；可是以台灣目前的狀況，多少年輕的藝術家可以在大台北地區擁有工作室。政府提供的閒置空間的工作室，其工作環境條件調查，以及政府提供的支援等等，也許必需去進行研究才能凸顯問題所在。(2011/01/06 訪)

1-1-3成就其藝術專業地位之道—真誠、執著與永續的追求

無論教學、研究或是創作，對李美蓉是一種永無止境的生命旅程，在以愛為核心的底

層，真誠看待自己的生命，追求智慧的永續，以及其所創造相關他人的價值與意義。無可置疑的，無私的教育愛，是藝術教育專業地位永存之必然。李美蓉謙遜的說：

....我只是一直很真誠的表達我的情感和思想，一直認真的看待自己所做的每一件事，對包括教學生創作。我相信這是對生命的喜愛與肯定。因此，即使教書以後，個人創作量變少了，可是學生的作品變多了；藝術世界裡的作品仍然持續成長著。如果有甚麼讓我感到踏實的，那就是我的學生都能肯定自己，相信生活就是藝術，生命就若藝術被我們創造著。我對自己的期許..能有智慧的對待他人。(2011/01/06 訪)

1-2 藝術創作特質與作品風格

1-2-1 特質—拓疆者

李美蓉是藝術行動及表現媒材的拓疆者，有關藝術行動的拓疆，如同陳香君在《閱讀臺灣當代藝術裡的女性主義向度》一文所指出：

1989年以來的女性藝術家聯展，做為一種女性集結的方式，的確打開了一些空間，也逐漸讓原本無「性別意識」的台灣當代藝術環境，體認到「女性藝術家」、「女性藝術」或甚至「女性美學」這些集體身分，藝術經驗的存在，1990年代中期之前，這些女性藝術聯展，主要著重在集體的力量，宣示和肯定女性藝術加存在、創作能力及藝術經驗。(陳香君2000, p.446)

李美蓉便是其中之一的帶動力量，1988年，她與一些同好，如林珮淳、傅嘉琿、洪美玲、楊世芝等，共同創立有別於公私立美術館與畫廊之「二號公寓」，為展覽用之另類替代空間。

另類展示的替代空間，最早是在1969年與70年間出現在紐約的格林街，因為當時實驗性藝術蓬勃，新型藝術的創作多為錄影、表演及其他觀念性藝術型式的發表，而這些作品不為美術館、商業畫廊與數家經營的合作畫廊所接受，故由藝術家自行經營，是一種有別於主流，小型非營利性質的組織。因為這些獨立的組織，所以那個時代的多元主義乃得以蔚為氣候（黃麗絹，2000）。臺灣展覽的替代空間，興起於80年代，但蔚為風氣應到80年代末期，與台灣解嚴報禁解除、媒體爭鳴及社會運動如火如荼展開的大環境有關。繼二號公寓後，伊通公園、新樂園等相繼成立。

二號公寓到1994年結束，1994年謝金蓉在新新聞周刊如此報導：異於體制內立史立傳式大展，臺灣美術界近年來崛起「另類」團體，他們集結於一個自給式展覽場所，在美術史中心論述外從事邊緣戰鬥的創作。台灣美術界近年來最具代表性的「另類」團體，是「伊通公園」、「二號公寓」，還有「南北阿普」。他們各自擁有一個展覽場所作為基地，分別集結了一批新生代畫家，其中很高比例擁有國外的美術碩士。目睹著近來的美術界，無論官方美術館或民間商業畫廊所爭相主辦的立史立傳式大展，這批另類空間裡的另類畫

家們有著很多意見，……「二號公寓」的侯宜人也問道，「我們二十二個成員裡，十幾個都有留學國外的碩士學位，而且各國都有，這不是台灣的主流嗎」(謝金蓉，1994，取自：

http://www.itpark.com.tw/archive/article_list/20)

李宜修(2010)認為替代空間是畫廊的前哨(p.102)，倒不如說「替代空間展出的作品是主流藝術的前哨」。不受市場價值及傳統表現方式的拘束，追求藝術創作的理想，是替代空間參與者的共通特質。在首次二號公寓的開幕展，李美蓉展出素燒陶磚材質的作品《廢墟》，頗有呼應場地的非主流地位意涵；次年，李美蓉另提出以瓊麻及樹枝為媒介的《O與X》個展，在邀請函上的一行字由小而大字義內涵的不合邏輯及未完成性，充滿後現代的顛覆錯置與隱喻的延義特質。

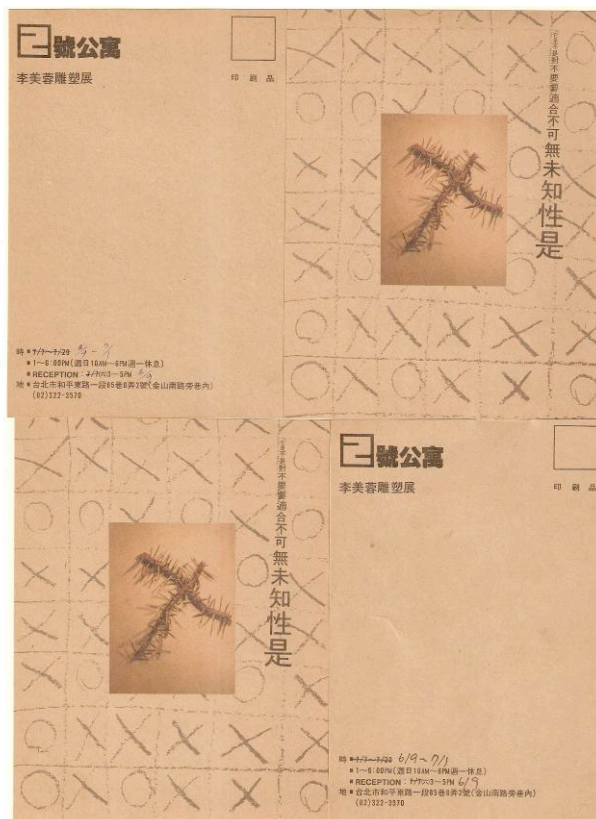


圖1-4:《O與X》個展 1990

表現媒材的拓疆□，是李美蓉藝術創作的另一特質。她說：

我一直很喜歡玩媒材，就好像我很喜歡煮飯是一樣的...以前我的物理化學很好，可以幫助我嘗試多方面的創作材料。

(2011/01/06 訪)

創作從生活經驗而來，尤其是對自己喜愛的家務工作，李美蓉從烹飪體悟創作的哲學：.....2009年的創作「我從未承諾給你一個玫瑰園」的創作動機源自一場地震，一地震，盤子就掉了下來，破了。盤子雖然破了，但仍覺得滿好看的，我便將破盤子收起來，等到哪天想通了再將破盤子拿出來做作品，因為沒有人會去說這盤子永遠都不會破，

但破掉的盤子若以另外一種形式呈現，那盤子便能以另一種樣貌活了過來。(2011/01/06 訪)



圖1-5: 《I Never Promise You A Rose Garden》

亮彩琉璃、鋁合金、壓克力板、石膏、陶瓷、金粉、銀粉、環氧樹脂 2009
教師美展 台北市立教育大學視覺藝術學系第一展覽室

創作時常常只會去想自己想要表達的事情，例如：有一陣子曾迷戀小說家在小說裡所提到的菜餚，然後又想到法國人用餐總是很投入，因此我想那應該是食物的神聖性，法國人將吃東西的行為當作一種很神聖的事情，因此我就做了「食物的神聖性」的創作。(2011/01/06 訪)



圖1-6: 《食物的靈性》玻璃、烹飪用具、烤漆、木板、壓克力板、聚光燈 2010
教師美展 台北市立教育大學視覺藝術學系第一展覽室

不同於以自己的身體作為主體性存在記號的表達，李美蓉說著；
女性在生活中常會碰到很多大大小小的問題，替代品的運用
使女性藝術家選擇材料的可能性擴大了。例如：做雕塑，使
用什麼媒材都有可能。(2011/01/06 訪)

誠如Lippard(1976)的看法，女人是比較開放的。多元開放，應是李美蓉表現媒材得以源源不斷拓疆的推力。

1-2-2風格—詩意與隱喻的交織

Efland (2002) 闡述藝術作品是隱喻的結構，藝術家運用觀念化的圖像基模，經由組合或重組，以隱喻結構表現觀念或想法。在認知語言學的研究中，隱喻的本質具認知的想像力，隱喻的投射往往是抽象思考的起始。依據 Lakoff (1987) 的見解，「隱喻」的結構有「初級隱喻」(primary metaphors) 和「複雜隱喻」(complex metaphors) 之分。「初級隱喻」和身體感官之直接經驗相關，是自動經由平常的程序獲得；「複雜隱喻」則是由多元的「初級隱喻」所構成，其間經由「初級隱喻」的聯結引發抽象觀念的思考，非立基於身體感官之直接經驗。

李美蓉頗愛在作品的題目，留些線索讓觀者可以隨之起舞。從其作品，我們不難感受到Lakoff所謂複雜隱喻結構的意涵，無論是1982年的《對話》、1985年的《無法入眠》、1990年的《一年360天外的五天》、1991年的《'49愛使我們在一起》、1992年的《讓未來懷念》、1996年的《上天下海》、2001年的《愛戀希臘》、2006年的《回憶的狀態》、2009年的《I Never Promise You A Garden》、2010年的《食物的靈性》等等，我們總能感受到藝術家所揮灑，洋溢在隱喻交錯裡的詩篇。

1-3 性別意識

1-3-1性別的認同、性別知識的獲取與性別意識的形成

若依Risman的見解，性別是社會所建構，其結構可分為三個階層：一、為個人，二、為互動，三、為機制，這三者應是互為連動的關係。此外，性別意識的形成，是不斷循環發展的過程。從相關的資料顯示，李美蓉從小便顯現相當的自我瞭解，對自己的喜好、是女生的瞭解；主體性強，常有突破傳統性別框架的舉措；具反思性，對他人所呈現的性別刻板期待，常有所反應與挑戰。這與其父母在家庭教育中，所強調的自我負責與要求、營造的性別教育環境，以及正面的良性互動有關。其性別知識的獲取，除從家庭中，父母、兄弟、姐妹與親友的互動中學習外，也在家庭以外的學校、教師、同事、朋友及學生等的互動經驗中不斷的建構。

我總覺得如果都不認同自己，不愛自己，無能愛人；....

性別角色的認同之前，應該是認同自己所擁有的特質，包括家庭文化、社會文化、種族文化等等在我們身上的影響。從我小時候知道我是女生、是女兒、是女學生到我是女人、女老師、是媽媽、是老女人；我都用不同的語詞洋洋得意得稱謂自己，是愛吃的女孩，是喜歡勞動服務的女學生，溫柔婉約的女人，是大姊頭、是歐巴桑、是阿嬤等等。這麼多的具有性別角色的

稱謂，並沒有影響到我在思考判斷時，是否要去區分如果是男性要如何如何，是女性要如何如何，而是事情是如何，解決的方法可以如何如何。.....

.....從小我父母就讓我知道我是女孩子，我是他們的孩子之一；但是他們總是認為每個人都有無限的可能，也有著自己的限制。記得讀初中的時候，我告訴我爸爸說：「爸，我將來要當雕塑家。」他的回答是，「這需要較多的體力喔！」。我的伯母當時聽到就說：「女孩子當畫家、當小說家比較不耗體力。」可是，我爸爸聽了也只是笑笑說，她想要做，就會想辦法解決問題。所以應該說，我從小就知道我是女孩子，但是我被教育的是：人要思考如何完成自己的希望，然後認真看待這個希望。

....讀初中的時候，我知道有的女生會愛女生，男生會愛男生；就像有某個男名作曲家是愛男性。我姊姊告訴我，那是同性戀。高中時，女同學好像也喜歡女同學，看她很困擾，使得我很想找出可以讓人理解並不是只有男生愛女生才正常想法，.....這些經歷，讓我後來的研究，可以從小說的閱讀、聖經解讀、心理學的認知；去幫助有困擾的學生或朋友。我的態度，可能可以說，在還沒有所謂第三性稱為的名詞出現前，我認同性別意識的存在，但不應該受限於生理的結構而已。

....師大就沒考，啊我老師也很不喜歡，我們老師還會罵我，說如果你讀師大美術系你還選第一志願，你是我小孩我真的會打你。我跟他講說，老師我不是你的小孩耶，所以你也打不到我。.....從小就會去做選擇，做多重的選擇，我會去嘗試跨過去我哥哥那一邊....我媽媽沒有特別強調男生或女生的問題，媽媽總是覺得，當我認為哥哥不對時，我就應該要據理力爭，而不是用哭來解決事情，因為只要一哭不就沒有機會去和哥哥據理力爭了

....80年代，有好幾個女性藝術家都走社會運動，她們都會講女性勞工的問題。而我也知道這個社會確實有很多地方對女性是很不公平的。例如：曾有學生說過，哥哥可以出國，弟弟也可以出國，但是我卻不能出國。這個社會確實存在著傳統的觀念，但我覺得自己雖然無法去改變父母親的想法，但卻可以先自我改變。... 有些家庭仍然會要求女生應該怎麼做，男生應該怎麼做，都會認為栽培兒子是理所當然的事情，女兒總是要嫁給別人家。可是事實上有能力做的人，她就可以去做她要做的事，不論父母親支持或不支持都應該要去做，但如果父母親明明可以支持女

生卻只去支持男生，如此，身為女兒的人心裡會很不舒服，可是如果女兒自己很在意這樣的事情，就表示自己也接受這種傳統上的不公平對待。(2011/01/06 訪)

從李美蓉的身上可以實證，性別意識的形成，是個人、互動及機制下的社會建構，認知不斷發展的過程產品。

1-3-2 藝術社會性別議題的看法和參與

性別對創作者的影響是你會去選擇熟悉的、可操控的材料與技法，去進行藝術思考的表達。(2011/01/06 訪)

因為性別議題的存在而有更大的自由，但也易於陷入更大的邊緣。李美蓉所堅持的是公平正義、人權取向的性別行動力。

我們可以很明顯知道現在是一個父權文化的世界，但如果藝術家刻意強調自己是女性藝術家，就會被孤立在這父權文化之中。...以原住民藝術家為例，我常認為原住民是可以走到國際路線的，但如果原住民只是一直用原住民自己的材料，那就只是個原住民藝術家，範圍不夠廣泛。而其實藝術家是可以被稱為國際藝術家，又被稱為女性藝術家或是原住民藝術家，總之你可以擁有不只一種藝術家的頭銜，如此，世界就會變的寬廣。倘若，藝術家將自己強調在女性，那反而世界會變得比較小....。(2011/01/06 訪)

我很少去討論社會性別議題，但參加過強調女性藝術家身分的「女我」展，也受邀參與性別歧視下女工工作權的討論會議。說老實話，我實在未曾體驗過因為我是女性而被歧視的生活，所以也無法激烈的陳述這類的經驗或議題。我並不是說，我無視於這些社會現象；但我總想拿出有力的證據來論述，才會讓人接受事實存在，以及必需真誠的解決問題。而我對西方藝術的相關議題研究，我發現女性藝術家的作品被報導的比例是成直線上升的，也就是說，如果討論女性藝術家是否被忽略，作品被收藏的件數是否較少；那會一直陷於悲情的漩渦。所以針對台灣的藝術社會性別議題，我們應該討論的是經由教育深植在人腦海的性別概念。要有所改變，就必須借助教育來引導學生能夠，尊重個別差異，以及認同自己。如此，才能改變社會。(2011/01/06 訪)

1-3-3 藝術再現性別議題的看法

讓藝術創作表現更加的多元化，李美蓉認為：

我承認生物論女性主義對後現代藝術的風格，有相當的影響力。

後現代女性主義也使得藝術表達更多元化，對藝術思潮的影響也深遠。我覺得這種大膽討論強調性別或是使藝術媒材與表現手法多元化的藝術作品，在台灣的藝術市場被收藏量並沒有明顯的影響。....藝術家如果對此題材有強烈的興趣，應該繼續他的藝術表達；畢竟它反映著時代思潮。(2011/01/06 訪)

1-3-4性別平等教育的見解

性別平等與思想、生命息息相關，必須透過教育以促進學生反思與內化。

李美蓉如此表明：

性別主流化這是非常好的思考。我想我今天能夠活得這麼有自信，這般地相信世界是可以更美，相信所有的學生只要認真看待自己的生命，一定能成就自己；完全是我的父母從小就讓我知道，人的生理結構差異；因此要懂得善用自己所擁有的能量，找到適合自己的方式、或是運用其他輔助的方法，去做自己想做的，而且能做的事。....如果性別平等教育只是課程之一，並不能改變那長久累積下來的制式概念；因為涉及到「平等」，就涉及到思想，涉及到哲學思考；它不是表象的、也不是形式的。我個人比較喜歡透過藝術創作教學，讓學生去探討他的思維，去發現他的思考模式，去發現自己；透過創作的進行來表達自己、肯定自己的生命價值。當然，透過共同討論，大家也會發現彼此之間的個別差異，而這種差異性的在並不是因為生理結構的不同，是家庭文化、所處環境文化造成的思考模式的不同。我們尊重別人的藝術作品，我們也必須尊重每一個個別體對自己性取向的選擇。..... 曾有個男學生，用縫紉的手法將橘子皮縫成一個人形，剛開始那位男同學因縫紉技巧不足，常縫得不好看，我便刻意笑他，說他如果是外科醫師，那你的病人一定會很生氣，刺激那位男同學從此發憤用心練習縫紉技術，後來那位男同學的作品便縫得很好看了。(2011/01/06 訪)

2. 薛保瑕 (1956-)



圖2: 薛保瑕 2010/12/11 (五) 於臺師大行政大樓1樓副校長室

2-1 生命圖像

2-1-1 生長、家庭與教育

現任臺南藝術大學造型研究所專任教授，未婚。到臺南藝術大學造形研究所擔任專職之前，曾在臺中東海大學美術系研究所專任教職，後轉為兼職。在臺南藝術大學兼任過造型研究所所長、籌備主任，國際藝術交流研究中心主任，教務長等職，並曾任財團法人國家文化基金會執行長，國立臺灣美術館館長等工作。

1956年生於臺中市，家中排行最小，上有二個姐姐一個哥哥；父母經營一心食品生意，母親在家協助商務，是一個開放、很喜歡接受很多新的事物的女性。父母親都是藝術的愛好者，尤其父親對書法有獨到的體悟與表現；父母親對於子女的教育及生活禮儀極為重視，從小家裡給與薛保瑕許多自由發揮的開放空間，選擇她自己想做的事情。

薛保瑕從小喜歡畫畫、運動等，興趣多元，初高中求學時期一直是學校田徑隊與籃球隊的隊員；在臺師大唸書時，是學校籃球校隊。薛保瑕自省認為在成長的過程中，因為運動的訓練，得以培養，其耐力、毅力、和韌性。從幼稚園、師專附小到曉明女中，雖然歷經重重的考試，但一路順暢。在高中階段，同時對數學及生物感興趣，但在學畫老師張淑美的影響下，仍以臺師大美術學系為第一志願。

隨著多元的興趣，在臺師大美術系求學期間，雖為西畫組，但每週自費到孫雲生老師畫室學國畫四年，接觸中國傳統墨技法，如四君子、人物到潑墨山水等，學習水墨繪畫的概念與表現方式。此外，大四時另在校外學習攝影。換言之，除學校所學外，薛保瑕已開拓自身專業更大的領域基礎。這些學習對於其後藝術創作的進展，藉不同媒材的轉換運用以求推進，有其關鍵性的影響。薛保瑕表示：藝術創作不只是一個媒材上技術性的問題，那她怎麼樣進展到一個，所謂藝術裡面，可以更容備發展的重要路徑（2010/12/11 訪）。

如同多數的畢業生，臺師大畢業以後，被分發到中和國中教書四年。在這段期間，薛保瑕所抱持的教育信念是，如何在專業藝術教育之外，使一般的學生對藝術感興趣，或對藝術不排斥，並常思考如何藉由藝術多種實驗來引發學生興趣，以建立未來較佳的藝術社會結構。在這教學的過程中，薛保瑕對藝術教育有了較為深層的理解與喜好。然而四年的教書生涯，有感於自身的成長有限，於是規劃出國進修。

完全迥異於國內的學習方式，徹底拓寬薛保瑕的專業學習視野。1983年到美國紐約 Prette Institute 研讀碩士學位：

最撞擊我的問題是我上的雕塑課教授曾提的一個問題，他說：我早期大學階段的這些作品大都屬於習作，不是創作。...那時我開始認真思考到底習作跟創作之間，它的差別在哪裡？.....

... 之後我幾乎兩個禮拜我就作一件作品，以不同的材質與表現方式提出討論，然後藝術理念以及創作方式逐漸地與師大求學時期有所不同，也再往前推進了一步。那個推進大概就是，對材質有做更多的嘗試，也以裝置的概念探索，也做跨領域的表現，是一種更擴大的探究.....

同時間我的指導老師Richard Bove也曾經給過一個很大的刺激，他當時跟我說：你來我的人體素描課畫一張圖，我去了。當時因並未修該堂課，因此我把畫架放在後頭，背對模特兒，

就是我是面對這個模特兒的背面，結果老師一來就說：好，
....Ava你開始畫，畫模特兒的正面。我們以前所受的人體素描的訓練，是根據我們眼睛看到的畫，結果老師說畫前面，是完全和以前所訴求的不同。我當時覺得很困難，但也讓我有一個機會深刻問自己，藝術之於我是什麼意義？什麼是藝術的本質？創作的動機、想像的核心，跟我們視覺的關係為何？之間以何作聯繫的？（2010/12/11 訪）

「想像」這件事，在薛保瑕往後的創作，扮演極為重要的角色。如何從所擁有的基本技巧，到訓練創作，以至開拓發展，常是薛保瑕抱持胸中的大哉問與思。雖然碩士求學期間在紐約，離不開學校的工作室、圖書館，以及校外SOHO地區六百多家的畫廊及有美術館等的展覽之間的來回，但處在文化極大差異的刺激，與絕然不同的社會大環境下，促使薛保瑕深入思考藝術創作現象與本質之間的關係。因此，當她開始使用抽象的藝術語言創作時，所試圖掌握的是一種永恆、價值、真知、或是真理。薛保瑕回憶著說：

.....所以那段時間，慢慢的就由表現主義轉到了抽象藝術的一個做法，.... 抽象藝術是我在師大的藝術教育中裡面比較少碰觸的一塊是那種，除了對藝術本質加以探索之外，也涉及你的潛意識下意識怎麼溝通的問題，因為我們當時受過很多基礎的專業的訓練，就是再現我們視覺所看到的對象，作為它表徵的一種，所謂表現的內容，可是如何把自己放空，然後進入到一種你陌生的境況，然後帶著一種距離來看這個世界，一種所謂的inner necessity，如果在抽象藝術1908Worringer談的，它是一種內在的需要的話，那個怎麼被激發？因問這些思維和提問，所以當時大概整個的創作方式就有了調整，..... 另外是我在水墨畫的學習過程對我幫助很大，我很快的能夠從油畫改成壓克力顏料，進入水性具流動性特質的表現。而自動性技巧的引用，不以特定主題開始，它在瞬間的爆發力其實是強的，能促使自己進入一種更自由不受先前已知的種種教育過後的知識拘束的狀態。（2010/12/11 訪）

帶著臺師大所給的基礎訓練在Pratte 兩年半，主修繪畫，副修雕塑，並修習陶藝相關的課程，於1986年畢業後，隨即申請到重視理論的NYU唸藝術創作的博士。NYU一年只收三位學生，雖然當年就錄取，惟在與教授談後，與薛保瑕的想法有所落差，所以並沒有馬上就讀，先在工作室獨立的創作，同時部份時間在紐約建築公司工作。在這段時間，充份紮實薛保瑕建築領域的知識與實務經驗，也成為其更進一步認識美國社會的基礎。工作期間，由於優秀的表現，獲上司的賞識要其獨立去經營管理一個部門，但薛保瑕考慮自身往後的長遠發展在藝術，所以，並未接受，而於1990年再度申請並順利返回NYU就讀。

NYU藝術創作博士的畢業條件是以論文而非展覽，理論的建構與論述是很核心的一環。1990到1995年期間，薛保瑕全職於課業，專研「抽象藝術在後現代主義的發展」，這樣的主題源於其碩士時期指導教授的提問：抽象藝術發展了一百年，.... 做為這樣子的創作

者，如果你用的是從抽象的語彙.....那你將怎麼樣面對你的未來等於說發展？（2010/12/11訪）。因此，在博士階段，薛保瑕所努力投入的，是如何掌握自我存在的狀態，在研究中探討藝術的本質性，有關本體論的思辯，抽象畫自身從創作的主體，轉而成為被研究的風格客體，：

..... 抽象藝術發展一百年可以如何，換句話講，是不是有一個典範在那裡，就是那個一百年的抽象藝術的發展史。相對而言典範自身就是一個被對照、被研究的對象。換句話講，如果十五六歲的年輕人、青少年他們到一個美術館，看到一張畫可以說那是一張抽象畫的話，抽象畫自己本身變成代名詞.....它轉向了一種知識體系，同時也和抽象藝術在20是寄出發展的立論有所不同。因此我自己對當代抽象藝術定義上的思辯，遂有一些不同的看法，也包括我自己的創作，就更走向了一種在觀念上來談怎麼樣認識她....是一種對特定的藝術理論，或是藝術史的代表風格的思辯...。（2010/12/11 訪）

早期創作從超現實表現，到下意識自動性技巧與觀念性的結組，以至於文字、現成物與雕塑物品的「現實」結合，抽象藝術的界定對薛保瑕而言，已是創作及理論探究的另一種「再現」的議題：

...到1990年的時候，我作品又開始有一系列用到釣魚的魚餌，...對我而言，魚餌自身就指向了一個代表性的意義，.....這個符碼，它能夠解讀，或是如何解讀，促使觀者在日常認知與轉換詮釋其象徵意識這兩種符碼之間的關係。即是我在90年以後的創作發展中，很注意的一件事情.....。（2010/12/11 訪）

薛保瑕在美留學期間，正值美國女性主義的昌盛期，創作的氛圍已進入後現代的多元與複數性(Chadwick, 1990, pp.316-466)，沈醞於如此學習的大環境，所接觸的藝術訊息及教授群的指導，必然是藝術界最前衛的。尤其NYU的學術訓練，強調理論與創作的緊密聯結，從方法學上建立創發知識的學養基礎，社會學及人文科學相關理論的耙梳，以及紐約整體藝術大環境的滋養，逐年累月的深厚了薛保瑕藝術專業長遠發展的磐石。在1992年時，倪再沁在評述薛保瑕感人的大畫後，如此寫著：正在攻讀藝術創作博士學位的薛保瑕不久就要回到臺灣了，返鄉之後必定有無數的冠冕要戴在她的身上...（倪再沁，1992，p.44）。確實，慧眼的評估，展現精準的期待。

2-1-2 藝術社會的參與

2-1-2-1 藝術家/研究者/教學者/行政者--四項全能的演出

展覽、研究、教學、行政，是薛保瑕專業生涯中四個重要交錯的主軸。畢業時，獲臺師大美術系年度雕塑展第二名，遠在擔任國中教師時期，便已積極參展。在國外求學期間，除在美國、義大利參展及比賽外，同時活躍於國內藝術界。在Pratte 研讀時，曾參加《Pratte 藝術學院代表展》；在NYU時，1990年曾獲得Islip美術館年度競賽展榮譽獎。至今總計辦過

13次個展，近百次的聯展發表。

自1983年到1995年，出國12年學成返臺，曾經做過一項有關為何女性的創作者會走向以抽象的語彙，來作為表現及其相關的問題。過程中，除建立女性藝術歷史的史料外，同時試著條理抽象藝術在臺灣發展的脈絡，之後於1998年以「臺灣當代女性抽象畫之創造性與關鍵性的研究」分別發表在「現代藝術」及「女藝論」。之後，更多的論述與展演，不斷豐富臺灣藝術界的內涵。薛保瑕在臺南藝術大學成功的創辦「創作理論研究所博士班」有關此國內唯一僅有的課程理念與培育的目標：

南藝博士班一次招收的學生最多七位，這是一個強調創作與理論相互推進的學程，我們希望收近來的學生具有創作的背景，畢業是以寫論文為主；或是有的理論背景者會專攻策展，我們也把它列成是一個創作的狀態。...我們希望從創作的實踐經驗中，去思考問題，.....因為涉及到藝術史跟美學的問題，這兩範疇是我們的主軸在理論領域.....。

(2010/12/11 訪)



圖5-1：無題-Untitled 140 x 170 cm 壓克力顏料、畫布Acrylic on canvas 1990
(Islip 美術館年度競賽展榮譽獎作品)

2000年借調到國家文化藝術基金會擔任執行長，處理國家每年60億左右的藝術獎補助相關經費。這段時間，薛保瑕以其藝術的專業及處理事物的能力，成為重要的國家資源分配者。基於長年的觀察與關懷，在這一年的期間，薛保瑕非常創造性的思考，如何有效處理臺灣藝術環境對創作者所欠缺的資源，尤其如何有效鼓勵年輕的藝術創作者，於是改變補助的額度，新興與臺灣社會運動有關的記錄片補助項目，同時也首次進行文化創意產業的研究：

....因為我自己在台灣那時候已經回來了有，七八年了。

對於台灣的藝術生態的挹注，的確有很多面向可以做的更積極一點。所以在，我在國家文化藝術基金會服務的時候，對我來講也是一個更全面的去理解臺灣藝術環境中欠缺的部份。也就是說，更能夠體認，尤其是年輕的藝術家，他們在面對資源比較匱乏的狀況下需要什麼協助，那基金會，可以以什麼樣，更好的推動的方案，來協助這些創作者。.....

主要的目標，則是如何以更有活力的方案活化我們的藝術生態。另外則是當時基金會的研究部門也做了文化創意產業的

第一個研究案，進一步了解文創產的推動對藝術生態的可能影響層面與效能。(2010/12/11 訪)

目前臺灣高等教育階段，女性在學校擔任行政主管的比例不高，尤其愈往一級行政主管職，則比例遞減。譬如，95學年度大專校院階段擔任一級行政主管之女性，僅占18.9%，全國163所大專校院中更只有12所校長為女性（7.4%），96學年更減為11位，其中大學校長僅有4位（公私立各2位），其餘7位為學院與專科技校長（取自：

http://tgeeay2002.xxking.com/07voice/f07_080307.htm）。因此，能在學校行政體系擔任主管，對於女性參與公共政策的制定及推動，能提供有別於男性不同的視野，是改變社會性別結構的最佳行動。李維菁(2002)曾以藝術家的本色，來形容薛保瑕優秀的教育行政作為。自1999年起，薛保瑕陸續在學校擔任所長、國際交流研究中心主任、教務長等工作。不容易的，薛保瑕除在學校行政積極參與之外，2002年至2003年期間，曾借調國藝會，且在教務長的期間，經當時文建會邱坤良主委的徵詢，借調到國立臺灣美術館擔任館長，對於社會藝術教育有著更大的參與與影響。

憑著藝術家的敏感與創造性的見解，薛保瑕對於美術館的經營，如同擔任學校的行政職，是充滿了抱負與旺盛的執行力。在接下此一職位時，薛保瑕即明確國立臺灣美術館的定位：「呈現臺灣美術脈絡的美術館」，對於未來發展的議題主要包括：「在臺灣藝術史的時空座標上，探討臺灣藝術的在地化脈絡與質地」、「將臺灣藝術置放全球化的情境之中，檢視在地化與全球化之間的辨證與轉譯關係」、「積極創造跨領域的對話」等（張晴文，2006）。薛保瑕回憶說：

....就在那個很關鍵的時間裡，我的角色就開始轉變為一個全職的藝術行政工作者。其實我對國立臺灣美術館，一個國家級的美術館的定位，以及國美館如何面對二十一世紀亞洲新藝術世界形成的情境十分關注，...我首先規畫館中3樓常態性的引介臺灣美術發展的典藏常設展;之後再規劃第一屆亞洲藝術雙年展與臺灣美術雙年展....也關注社會藝術教育扮演的機制，換句話說，美術館它應該怎麼樣去面對群眾，以創造出流動性的文化詮釋場域?如何將視覺藝術擴大至視覺文化的層面?都是我十分重視的面向。...同時，我也在美術館內規劃一間常態播放引介記錄片的場所，.....我覺得記錄片常觸及生活中非常多感人的故事，而這個故事是很多群眾都可以領會的，而其中所涉及的，不管是信仰，或倫理、或是道德、或是觀念，它都是藝術最根本的問題。

(2010/12/11 訪)

薛保瑕最關心的是如何藉由自己12年跨文化的經驗，讓臺灣在世界的藝術發展中，取得她應有的位置，關懷各個不同的年齡層、各個不同的社群、涵括女性、更年輕的創作者，他們怎麼樣在臺灣美術館的機制中，可以讓他們的創作的面貌，以及想說出的話，或是他們想的事情對藝術回饋的觀點，是有辦法被看到的。在其任期內，陸續開辦臺灣紀錄片美學系列、臺灣藝術雙年展、亞洲藝術雙年展等突破性的活動。有關於第一屆《亞洲藝術展》：

第一屆提出來是《食飽未?》(臺)，吃飽沒，是因為那是一個亞洲很重要的問候語，也是亞洲米食文化很特別的人與人之間的問候方式。當時第一屆命名叫《食飽未?》，其實是要傳遞一種分享的概念.....。(2010/12/11 訪)

2-1-3 成就其藝術專業地位之道——熱愛、執著與永續的追求

靈活成功的扮演這四種角色，來自於許多能力的整合表現，但其中的核心，在於薛保瑕對於藝術的衷心喜愛，「藝術」對薛保瑕而言，是一種具有能動性，永遠導向未知與可能的神秘流動體，是豐沛能量的來源。薛保瑕如是表達：

..可是，最主要是，我喜愛藝術什麼呢？就是因為我覺得，它是一個流動的狀態，..... 就像，我覺得作為一個創作者，我們肯定我們自己的創作，可是我們要有更大的力量來否定我們自己創作已知的部份，那我們才有機會再進步，就是突破自己的極限。.....所以它本身地一種前進力，就是在於一種肯定否定之間的那種過程中，相互拉鋸往前推進，那自己的韌性其實要夠的，因為我們很清楚就是說，群眾的回應，或是機制的認定那是第二個層次了。做為一個創作者，你也可以很純粹的去面對，因為那是你覺得你有必要做的一件事。那它會產生怎樣的撞擊呢？至少我覺得從藝術史中或從美學中學習到的，都會促使我自己在創作發展過中思考與探索下一個可能性的發展？.....我非常喜歡藝術的一個關鍵的原因是，它還不能在所有已經發生的事情中，給予一個明確的答案。因為藝術這個名詞，可以隨時的補充、填進更多的可能，那個是迷人的，那個是對我來講是作為一個闖作者與研究者最關心的。(2010/12/11 訪)

2-2 藝術創作特質與作品風格

2-2-1 特質——開拓抽象藝術的新視野

陸蓉之(1993)在「中國女性藝術的發展與啟蒙」一文提到：目前仍在紐約修習博士學位的薛保瑕，近期作品更接近於「新抽象」的風貌，以觀念主義的手法表現抽象的形式(p.275)。早於此觀點，王福東(1992)在「臺灣新生代美術巡禮-新抽象篇」即已深刻的指出：跟時下許多走「新抽象」的新生代朋友很不一樣的是，「新抽象」主義者不管試形式上或內容上，通常都不夾帶太多「社、政」或其他客體環境的「雜質」，是一種比較重視畫家個人潛意識的「情緒語言」。而薛保瑕的抽象世界，雖然她的形式也是「抽象」的，但其內容確有十分「社會性」的面，她的作品除了探討她本人潛意識與自然界的關聯之外，也很敏銳的反應出客觀環境的現實世界(p.104)。黃光男(1992)則以「風流致境」指稱：...與其說以一般廣義界定抽象繪畫不具形象而言，不如說她已經將宇宙界和人世界相結合，以個人的藝術語彙重新界定「抽象藝術」(p.540)。確實，薛保瑕的視野與抱負，就是企圖從藝術歷史發展的脈絡定位後賦予新意，在1992年的「探究八十年至今的抽象藝術」(薛保瑕，1992)便顯現出如此的思維。具體而言，開拓抽象藝術的新疆，是薛保瑕長期的努力。她說：當

代「抽象藝術」已經不再只是純粹簡化的過程；甚至，它已經成為一種廣泛地、自我知覺的、同時具有指示的溝通作用。當代「抽象藝術」以不同的方式和現世界結合(薛保瑕，1992，p.96)。循著如此的思維，薛保瑕的創作的歷程是環繞在觀念性的軸想之間：

創作過程中總會參雜著理性跟感性的成分。開始面對畫布時，我一直還很喜好以自動性的技法開始，也是一種由未知開始的狀態。至今我一直還保留這部份。我們也常會被問到，什麼是一件作品完成的時候？對我而言，那是一個非常奧妙也是不容易回答的一個問題，就是說，當你覺得不能再畫了，就這樣剛剛好，不多不少就是這樣，定案、完成了。我覺得這中間的過程，其實多少涉及到感性理性的百分比問題，也就是說，由不設限的開始到我靜觀作品的過程中，我覺得感性和理性的思維與觀念性的思維其實都會交互作用，就是說，我會去注意，視覺符碼的建構與產生……我會希望那個所謂的私領域的認定，它還是要能擴展到公領域範疇的帶動。在已知的條件裡，可以怎麼樣轉換符碼的意義是我關切的。所以在二零零四年的個展中，我又把所謂的幾何的抽象的元素，以木頭作成了立體方塊，結合在我的畫面中。就是以一種感性跟理性的，冷與熱兩種抽象藝術的綜合，探討混合性的現實，是我一直在創作中提出的一個命題。(2010/12/11 訪)

2-2-2風格—理性與感性之間永續的辯證

薛保瑕重新賦予抽象藝術當代的內涵，其作品是自我與外界現實互動下，浮動的自覺與省思，理性與感性之間未曾或歇的辯證。薛保瑕自述：

我個人在創作時將「抽象」作為一種訊息的轉化過程它經由綜合性的構圖，以隱喻性的手法轉換首要和次要的創作來源。我的畫以抽象生物的形體的體結構，暗示精神性的訴求層面。通常以以厚重的肌理繁複緊湊的構圖：以象徵性的方式和交錯的空間，指向渾沌紊亂的情境。有些作品加入了一種或多種的三度空間的雕塑及日常物（例如魚餌和漁網等）。它們多半是具有敘述性，象徵性的、隱喻性的和神秘性的訴求；與二度平面的繪畫間有著相關的視覺文化屬性，在兩者間彼此導引出多種的意義和訊息（薛保瑕，1992，96）。

透過薛保瑕的自述，從觀者的角度，我們可以體會且掌握到，在視覺抽象語彙的創造下，色彩、元素與物件的交織，透過上、下，或是左、右，或是主、虛，或是以上共組等的結構，牽引著一種「理性與感性之間永續辯證的狀態」。作者在畫題的佈局，藝術性的搭建不同材質的橋，引導著溝通的可能，從「無題」、與有題之「直指的敘述」或是「隱喻的敘述」可見如此的端倪，如1985年已自幾名字縮寫之《P.S的椅子-Chair of P.S/-》、1987年的無題-Untitled、1990年有關1945年美軍轟炸廣島事件及1989年12月1日紐約畫廊哀悼精英

死於愛滋病公休日的《擇一-Choose One》(阿咪, 1992, 58)、1992年的《二元論-Dualism》、1995年的《對立存在-Contradictory》、1996年的《核心與邊緣-Center & Edge》、1997年《三者間的原型II-Triparte Arcyetype II》、2010年的《移動-Moving》等。

近期, 有關創作自述, 薛保瑕有更深刻的表白, 有更有助於觀者與作品之間的連接:

對我而言, 符碼的多元多義, 是因其具有「互文性 (Intertextuality)」, 當不同的視覺元素之意義交互連結時, 同時也連結了文化經驗相對時空的意義。因此, 我們無須強制自己回到二十世紀初期觀賞了解抽象藝術的固定模式中, 去認知當今的抽象藝術作品; 反之, 我們當可試圖銜接身處之年代, 自由的發揮創造力的聯想, 以及自己對應於時代的現實體認基石上, 去經驗、感知與閱讀這些作品。然而, 任何文本可能都能以不同的方式被解讀, 亦如意識型態也有可能隨時被解構, 這自然和媒體文化的營建, 有著不可分離的關係, 其中「現實導向 (reality-oriented)」當為關鍵性之元素。因此, 我希望作品中的意象, 或多或少能引領觀者回應他們的經驗界, 也就是說作品中所使用的無論是有機性形體的抽象符號, 或是幾何性抽象符號, 一但它們併置共存時, 閱讀符碼的關係已然發生。只是這些看似與表象世界較無關連, 不易辨識的符號併置時, 閱讀又如何能引構它的意義呢? 我以為, 閱讀行為一旦發生, 思想行為也即刻發生。那是一種流動性的過程, 撞擊著我們的感官知覺, 也衝撞著我們對歷史文化認知的體系。符碼 (code) 常被視為一種規則與慣例, 能否被辨認, 也成為公領域與私領域文化視覺系統中相對的議題。「解碼」的動作事實上即觸及共通符碼引介的事實, 因此, 閱讀符碼的行為, 表徵了閱讀者意識型態建構之所在; 相對的也彰顯了他們擇選被拒絕建構的潛在或者可稱之為對立的事實面。一體兩面的現實是我個人有興趣探討的美學面向, 只是對立不是為了強化意義的單一面向而採取的姿態, 反之, 它是另一面真實的存在。此次展出的新作.....主要的是, 過往的創作經驗, 連接著我的歷史文化記憶, 也彰顯著我的意識型態。作為一位自然人與社會人, 我著實的經歷著建碼與解碼 (encoding and decoding) 的經驗, 在這些多元訊息導向的混合性現實 (hybrid reality) 中, 流動性的意義反映了視覺文化體系中, 符碼於共相與殊相、現實與非現實的對應關係, 而它們也在在顯現了一個創作者對藝術與外界銜繫著一種不確定的關係, 一如信念這件事。(取自:

<http://www.itpark.com.tw/artist/statement/73/68>)



圖5-2：《P.S的椅子-Chair of P.S/- 》 120 x120 cm 壓克力顏料，混合媒體，紙，珍珠板 壓克力顏料、木板 1985



圖5-3：《無題-Untitled》 140 x170 cm 壓克力顏料、混合媒體、畫布 1987



圖5-4：《擇一-Choose One 》 100 x 150 cm 壓克力顏料，混合媒體，紙，珍珠板 1990



圖5-5：《二元論-Dualism》 75 x 100 cm 混合媒體、紙 1992



圖5-6：《對立存在-Contradictory- boards 》 142.2 x 172.7 cm 壓克力顏料-漁網-魚餌-畫布板 1995



圖5-7:《核心與邊緣-Center & Edge 》172.7x228.6cm 壓克力顏料-漁網-畫布 1996



圖5-8:《三者間的原型II-Tripartite Arcyetype II 》50.8x122cm 壓克力顏料-噴漆-漁網-畫布 1997



圖5-9:《移動-Moving》173 x215 cm 壓克力顏料-畫布 2010

2-3-性別意識

2-3-1性別的認同、性別知識的獲取與性別意識的形成

薛保瑕從小生長在思想開放的家庭，家教嚴謹，然並未限制兒女們相關的喜好，或給與性別的不平等待遇，反倒是充分的支持。在如此的環境下，薛保瑕自然無特別感受到被壓迫，或是有任何必須要學習的性別關係，或是行為上的調適。因此，薛保瑕比較傾向於以超性別的方式來看待，並處理事情。所以當處在紐約精緻文化的樞紐學習時，薛保瑕並未從一位女性創作者的角度思考學問，而是超越性別的態度，關心一種更宏大普遍與核心性的藝術定位與發展的問題，因此她也認為在一個藝術的機制中，女性藝術家對於認同的議題，可以有不同的思維，這與其成長的背景應有直接的關聯。

可以觀察到，薛保瑕從小對藝術熱愛，是自我認同的起點，由自我多元性向的瞭解，建立其堅毅的主體性，具哲學的反思性，性情溫厚內斂，擅於處理人際關係。其性別知識的獲取，除從家庭中，父母兄姐的互動中學習外，也在家庭以外的學校、教師、同事、朋友及學生等的互動經驗中不斷的建構。

長年投入所深愛的藝術創作工作，目前未婚的情況下，對於婚姻，薛保瑕認為是一門高度學習的學問。因為婚姻所牽涉的不是只有個人，而是一個小型社會，隨緣且只有在不妨礙自己所追求的藝術之前提下，婚姻才可能發生。薛保瑕表白：

..對我自己來講，一個獨立的人格的養成要能夠面對孤獨，其實大概隨時都在學，不表示說你，旁邊有人或是沒有人，這

件事就解決了。.....我覺得婚姻是需要努力去經營的事，可是這中間充滿了所謂的人跟人之間要去如何溝通，因為它還可能更複雜，不會只是兩個人，還有家庭的事件，所以它有一種所謂從個人拓展到小型社會的一種縮影，所以，我倒不會覺得說應該有或沒有，我覺得當你碰到了，是該有了，你自己也沒有什麼一定要拒絕的，或是有特定的什麼情況，那就go ahead，就是去面對，可是擁有這件事情到你要怎麼樣要去讓它，有一個很好的關係，我只能從周邊的朋友的案例去思考，它不是一件容易的事情。

但對我而言，會希望那是在相互被尊重的一種狀態下進行...如果要去面對它，就要有這種心理準備，要去經營，.....它是一個複雜的議題，.....我覺得那是一個高度的學習。

(2010/12/11 訪)

最近，薛保瑕對生命有了更為深刻的體悟，一種自我與她/他者互為主體的依存關係，也是性別思考層次上更大的跨越，：

.....這次2007年腦膜瘤開刀後，更確定是，我們需要人家的幫助，才能夠延續生命。所以，我對自我的認定....今年對我來講也是有一個不太一樣的認識，.....自我的完成，不止是自己要努力，也要認知有些事是自己無法做到的。我們對生命的體認，都會在適時的時候，經歷關鍵性的開啟，我很珍惜。

(2010/12/11訪)

2-3-2藝術社會性別議題的看法和參與

2-3-2-1行政專業品質的提升與人力資源配置的未來

在美術館工作期間，因分工的情況，期待所有的工作同仁達到均等而良善的品質，是一大挑戰，而此挑戰，直接導向的是行政人員工作專業能力與品質的提升。薛保瑕所採取的管理策略，是走動式的進入各組各單位溝通指導，或藉由專案研究計畫的帶動，營造學習的機會與環境。

除此，人力資源的分配與運用，必須建立更為彈性的機制。因美術館的特色不同於一般機構的上下班時間，而美術館大部份為女性員工，例假日人力不足，無法適切的補充運作。這種情形是臺灣藝文機構，所普遍存在的問題，除女性自身須妥善調配工作與家庭之外，必須透過有關單位協助解決。薛保瑕說明：

....他們也有他們自己習慣的處理方法，所以它需要一點時間去溝通與調整...我是借調的，所以我常常把一年當兩年用，至少對我來講，我可能希望直接進入問題，面對問題之所在，然後直接去處理。(2010/12/11 訪)

台灣的藝文機構中，還有一種情況是，女性的工作者非常多，她們同時扮演了職業婦女的角色，在這種狀況之下，一方面需

要上班，有時候她又需要面對家庭的壓力。美術館禮拜六、禮拜天假日都開放，仍需要相當數量的工作者，因為館內女性工作者居多，所以需要有更好的人力結構，去做補充。即使美術館有近五百個志工分階的協助，但是還都不見得能夠完全補充這一部分，尤其是專業這一區塊的需求。所以女性在這樣比較特殊的藝文機構工作，常須要有更大的彈性去處理。...其實它會涉及到，整個機制如何思考女性工作者的處境問題.....。

(2010/12/11 訪)

2-3-2-2創新展覽的規劃及殊異化女性藝術作品的典藏方式與價值

薛保瑕在館長任內，在展覽的籌劃，策略上運用議題的專案研究結果，來帶動有意義的展覽；也試著建立較為完善的收藏制度，希望藉由女性藝術家創作關鍵轉折作品的收藏，來脈絡化女性思維與臺灣美術發展的關係：

..比方說，我們請學者，針對約一千五百件的攝影典藏作品作研究，結果研究完之後發現，國美館所謂的紀實攝影約佔百分之七十針對這些典藏的攝影作品，也可以再規劃近十個很好的展覽。....如果我們要由館內典藏作品去規劃引介臺灣的女性藝術，在收藏的重點上是不能忽略這支藝術發展的脈絡與系譜，也要注意臺灣美術史女性藝術發展史中，重要藝術家的重要代表作 (2010/12/11 訪)

2-3-2-3文創產業的經營、人才培育及評估的合理化

對於目前國家重點發展的文化創意產業，薛保瑕有著根本的思考與見解。她認為，文化創意產業應先有文化的研究，找出具代表性的文化元素，使其成為世代可以國際對話的語言。薛保瑕認為：

它是要先經過文化的研究，然後使它成為可以往下延展的一個文化元素。所以我們需要文化研究者，此外，我們也需要有創意的人，將這些元素，變成一種世代的語彙，擴大延續與交流的面向。所以創作者的要角，是負責視覺文化圖像的生產，並激發他人的文化想像與認知。

(2010/12/11 訪)

至於文創產業人才的評估，則應從教育的角度思考，可以推出什麼樣的人才來協助藝術產業。有關文創產業的產值，若是有關教育及藝術創造，其內在的價值是無法以量化的方式算計。薛保瑕提出如此的看法：

....因為藝術創意這種無形財，常會被問一個問題：就是產值的數據是什麼？從教育的宗旨，或是藝術層面談這個產、創值的部份，不宜只由單面的量化中數據衡量，....去評鑑成效...這樣的訴求雖可理解，只是在藝術教育上，或者是培養人才的過程中，有時候會有點使不上勁.....。(2010/12/11 訪)

2-3-3 藝術再現性別議題的看法

2-3-3-1 超越性別關懷的遠程觀點

薛保瑕思考問題的深入，充分展現其敏銳有洞見的藝術家本色，是前瞻性的宏觀視界。她認為性別議題所關懷的，應有時代性的內涵與變動，目前應以一種更具未來性的觀點思考，以求因應。薛保瑕的智慧觀點：

..談主流與所謂的邊緣關係，它其實涵括權力

結構的問題，我覺得是九零年代性別的議題討論中，非常關鍵也是希望突破的地方。可是到二十一世紀，.....我們的世界進入到一種互相有關聯的情境，相對而言，邊緣的族群會較有機會受到重視。我們不能再用單一的想法與標準，去界定與認知一個特定的族群界定。...如果說學術的目的是讓我們有更多認識世界的方法的話，那性別的研究就不應該不存在。但是值得我們注意的是，進入到二十一世紀，我們如何界定什麼是我們的世界的結構?什麼是我們的世界形成的文化語境?包括環保議題也好，社會運動也好，或是所謂的邊緣族群的種種的認同問題也好，在二十一世紀面臨全球化世界的形成過程中，重新了解與思考這些問題是有其一定的必要性。

....

不過性別議題，...可能更年輕的世代，在面對上一代曾覺得是一個問題，他們未必如此視之，它其實越趨複雜。我覺得性別意識的探討，它會涉及到自我定位與認同的問題，也涉及到人與人之間相互認知與溝通的方式。(2010/12/11 訪)

2-3-3-2 藝術創造是再現性別認同與自覺的提問

薛保瑕認為女性藝術的發展，因藝術家的特質差異已具多元的樣態，透過藝術表現展現性別的思考，可以是有關於自身專業的提問，自覺在大的藝術發展脈絡中的角色與位置：

...但是我覺得在台灣，或是在國際上，這種性別的議題，以展覽作為討論主題，自九零年代後非常多..... 女性藝術中，的確是有一些女性藝術家以女性主義的視野切入藝術創作，像Frida Kahlo，自己的境遇其實就已經有她身為女性所面臨的困境，因此她的作品也直接指向這個命題，也發人深省.....身為一個藝術工作者，如果我們的思維是來自於我們對藝術的認知與感知，同時也是我們對藝術的提問，那，做為一個女性的藝術工作者，我希望我們的論點與思維受到尊重，也有她一定的定位。

(2010/12/11 訪)

2-3-4 性別平等教育的見解

2-3-4-1 宜深化藝術領域的性別平等教育的相關研究、課程與教學

有關性別平等在藝術領域的耕耘，是有待深化。尤其在高等教育的教學上，宜促進學生的主體性、自我的期待及其未來的生涯發展。薛保瑕如此表示對性別教育的期待：

.....我想我大概都會隨時提醒學生，也就是作為一個主體，以一種自信去面對社會中她的角色，並在學習的過程中，以更開放的態度學習成長.....。（2010/12/11 訪）

2-3-4-2藝術領域的性別結構有待改變

無論是高等教育的教師結構，或是藝術行政單位的性別人力結構，都呈現傾斜的狀態，譬如，高等教育階段，女學生多而女教師少，藝文機構女性工作人數多而女性主管少等等，這些問題，都有待透過性別平等教育的實施，來進行改革。

薛保瑕說明：

.....以美術系來講，女性的教師其實還是偏低的，可是我們可以看到女性的學生，從大學、碩士到博士.....女性學生幾乎占到七十到八十的比率，所以，我可能會放在一個所謂機制的結構面去看這個現象，由此自然可以看出它可以改進的空間很大。.....它的確需要更多的關注，學校的藝術教育也是一樣，這個機制裡面，其實需要有更多的女性藝術老師投入，就現狀而言，它的比例真的很低。.....（2010/12/11 訪）

3.吳瑪悒（1957-）



圖3：吳瑪悒2010/1/21（四）於臺師大行政大樓1樓副校長室

3-1 生命圖像

3-1-2生長、家庭與教育

現任為國立高雄師範大學跨領域藝術研究所的專任教授，已婚。2006年到高師大擔任專職之前，曾在國立臺北藝術大學美術學系及藝術與行政管理研究所、國立政治大學廣電系、國立臺北教育大學美術學系、淡江大學建築系、國立臺灣藝術大學美術學系、及國立臺南藝術大學造型研究所等校兼過課；且擔任過遠流出版社藝術館叢書主編。

吳瑪悒出生於臺北市大龍峒，家中總共有五個小孩，三男二女；排行第二，上有哥哥，

下有二位弟弟及妹妹。父親受日本教育，為公務人員，服務於自來水廠；母親為協助家計，在家設立糖果雜貨攤位，經營小本生意，後來開了書店、文具店。從小生長於傳統男主外女主內性別分工的家庭。

1979年畢業於淡江大學德文系，1980年考入奧地利維也納應用藝術學院雕塑系研讀，於1982年轉學德國杜塞道夫國立藝術學院，於1985年取得大師生學位。吳瑪悒描述到：

在70年代末，我去維也納唸書的時候，視覺藝術非常盛行偶發藝術或表演藝術，那個表演藝術比較沒有劇本，可能是一個偶發、即興，只是為了傳達一個概念。當我有這樣的接觸後，我就覺得唸什麼系都無所謂了，所以我就進了雕塑系。

.....

後來因緣際會，轉學到一個非常前衛、帶領世界方向的藝術學校－德國杜塞道夫藝術學院，學校中最知名的老師是藝術家波伊斯，他非常強調社會雕塑，認為藝術作品只是生產出來最後的結果，重要的是塑造的過程，藝術品只是藝術家理念最後的境界，所以藝術家的理念才是更重要的，這些給我很大的啟發。此外，學校嚴謹細緻的造形訓練，讓我們對形式、材料非常敏感，那是訓練過程中必須學習的，可是當能掌握那些後，就可以開始學習如何把它丟掉.....

(吳瑪悒，2009，5，28)。

在國外的學習方式，應是奠定吳瑪悒往後藝術發展，以跨領域的方式走入社群藝術的關鍵之一。

3-1-2 藝術社會的參與

3-1-2-1 臺灣女性藝術展及團體組織的導航

吳瑪悒是臺灣女性藝術展及團體組織的導航，她回憶著：

...差不多在九0年代初臺灣的婦運就愈來愈蓬勃，我也因為參與在裡面的關係，所以知道發生在台灣社會有很多的事情，是因為性別差異對待而發生的問題，我們就會透過很多不同的運動形式，去幫女性爭取更多的權益.....雖然我自己早期沒有加入婦女新知基金會，不過那些成員基本上都是我的朋友們，所以就還算參與蠻多她們的活動。.....早期臺灣的婦運團體基本上都是大學教授...我們都認識，就會一起做；她們也關心到在文學藝術上面的表現，臺灣有關女性主義的理論，基本上都是這一批英美文學人帶進來的批判思考。.... 他們就是最先開始在文學系所，開女性主義的文本閱讀這樣的課程.....。(2010/01/21 訪)

慢慢的他們也開始去思考藝術這一塊，所以臺灣就有幾

個女性藝術家覺得說，那我們應該也要來做個女性藝術展。所以早期會跟這一些婦運團體一起結合，做女性藝術的展覽，因為那時候我們也不太知道說，到底要怎麼去閱讀作品，例如說我們創作的人想到什麼就做什麼，我沒有去思考我的性別觀點是什麼，可是她們這些分析者、研究者，就可以去閱讀你的符號、你的結構，可以做很多的分析，然後去看到它跟性別的關聯。甚至於你表達的主題等等，都會跟性別有關。性別不是單純的只跟我們個人的經驗、遭遇有關，它有時候是整個結構面的問題.....。(2010/01/21 訪)

依據陸蓉之(2002)的觀察與陳述，在1990年代以前，女藝術家的活動比較是個人化的，即使有結社或組成團體多半是聯誼或是聯展的方式，少有女性意識的公開討論，由於社運和婦女團體的外來刺激，1990年在婦女新知基金會李元貞、吳瑪悒等人的促動下，陸蓉之才在臺北誠品的藝文空間，策劃一項具女性意識覺醒意義的展出及座談會(p.177)。可以說，吳瑪悒幫忙推動民間的團展與論述的開始；此外，她並催生女性藝術協會，使公立美術館開始籌劃女性展：

...可是後來慢慢從事創作的女性也愈來愈多，所以我們就覺得，我們應該成立一個組織，因為有個組織之後，要辦活動、找經費會比較方便，同時我們也覺得應該要建立有關女性藝術的論述，所以台灣女性藝術協會在2000年由我籌備成立，第一屆的理事長是賴純純，.....我那時候很積極想把這個東西籌備起來，想法跟賴純純有一點不太一樣。賴純純是純粹做創作的人，她覺得女性協會的目的就是要讓女性藝術家有比較多的發表機會，所以她想像協會的功能比較屬於辦理展覽活動，我想像的比較是推動研究。我會覺得活動別人去辦就可以了，我們比較應該要做有關組織和理論研究，因為台灣在理論這方面非常缺乏。所以我是覺得透過團體的力量，怎麼把這個東西建立起來，例如透過座談啦，或者是研討會等等去建立論述。當時學院基本上也大都不關心性別與藝術，因為學院大部分都是男老師比較多，所以他們都會講藝術跟性別無關，所以不太可能透過學院去建立這個知識系統，所以我去籌備其實是希望做這一塊。後來當然在現實上面就沒有辦法，因為一方面缺乏有能力做研究的人來引導，然後再來就是因為要辦活動，所以很多力氣就用在籌辦展覽上面。不過也還不錯，因為後來女藝會去找台北市立美術館，所以北美館就做了臺灣第一個女性藝術家的展覽..(2010/01/21 訪)

從無到有，從不解到瞭解，從催生到實存，吳瑪悒始終扮演著積極拓荒者的角色。

3-1-2-2 展演與學術發表的積極與豐富

除前述，吳瑪悒在藝術社會的積極投入及其豐富性，還可以透過一些數據的紀錄來作些微的掌握。截至目前，她辦過16次的個展及72次的聯展，發表過14篇以上的期刊論文，6本的專書，16本的譯著，以及協助遠流出版社主編63冊系列藝術類叢書等。

3-1-3 成就其藝術專業地位之道——熱情、執著與永續的追求

陸蓉之(2002)如此評述：吳瑪悒長年持續為女性團體和女性運動默默付出，她的執著，不僅對臺灣當代藝術教育推廣很有貢獻，而且常以自身的創作，或撰文來提倡女性意識的藝術，她在當代藝術領域中所成就的多項里程碑，不但為女性藝術家之冠，而且是眾多男性藝術家也未能項背的(p.190)。誠是言，也相信是藝術界的共識。吳瑪悒可以達成如此的成就，成為大家心目中的典範，究其原因，主要來自於本身具反思的能動性，在嚴謹而前衛的藝術學術訓練下，本著對人及社會的熱情，經年累月、有視野、有觀點、無私性且具實踐力的耕耘，我們可以預見藝術的社會實踐，在其執著的努力，必將永續性的發展。

3-2 藝術創作特質與作品風格

3-2-1 特質——由單元而復次元，跨界拓展藝術新體系

藝術是什麼？吳瑪悒精確而肯定地說明：

藝術作為一種媒介、工具，不在創造一個光鮮亮麗的畫面，而是透過簡單的語言，重新找到自我的認同，以及跟土地的關係，也不是到處搞奇觀的嘉年華。藝術作為一個語言工具，我透過它反思我們今天的整個生活狀態，不管是做藝術與社群，或者教學，或是在不同的藝術計畫，我都是透過藝術這個媒介，去反思我們在生命裡面、生活裡頭所碰觸到的不同課題（吳瑪悒，2009，5，28）。

對吳瑪悒而言，藝術的核心是過程，製作或觀看的過程均屬之，而且不一定要自己去製作，它是一個動詞，一種對話的過程與再思，激發他人創意的同時，讓自己及別人思索生命的議題。回顧自己二十餘年的創作歷程，她如此表白：

當我們在做所謂女性藝術展時，其實是比較個人型態的創作，偏重對性別角色的反省，或者尋找何謂女性，那樣是局限的，因為今天藝術實踐的方式非常多元。因此，我現在比較少參與展覽，一方面覺得只談女性主義有其局限，一方面也重新思考藝術跟生活的關係：女性主義運動之後，除了性別的自我認同外，到底還開展了何種文化實踐面向？所以2000年之後，我都做跟社區有關的藝術，離開了過去以精英為主的藝術表現方式，也就是以個人創作為主，美術館或畫廊作為展示的場域，而進入公共領域的探索（吳瑪悒，2009，5，28）。

顯然的，這種從單元到復次元，超越性別二元對立的提問，到投入社群與生態的對話與溝通，是企圖創造不同於主流意識的生命意義與社會價值，如此的概念，是賦予藝術以

新的理論與能動性，雷同Freire (1970/2000)的主張：人的活動包括行動和省思，是實踐的，所以造成世界的轉變(.human activity consists of action and reflection: it is praxis; it is transformation of the world) (Freire, 2000, p.125)。吳瑪悒的藝術論述是充滿著教育與社會學的意旨，在跨界開拓新視野之際，期待建立社會與藝術界另一種可能的體系。

3-2-2風格—開拓性別視界，永續生命意義的社會實踐

「創作以觀念取向為重，先有想法，再思媒材與形式」如此的思維，從單一物件到著重互動關係與意識的社群參與，貫穿吳瑪悒的藝術版圖，在觀念主題的演變，吳瑪悒說明著：

90年代因為臺灣的婦運開始比較積極活躍去爭取很多的權利，那時候我也開始從生活裡頭去做一些反思，反思到性別在社會裡面的角色位置，所以我自己的作品在整個90年代幾乎都在處理性別議題，有非常多不同的作品從不同的角度去看。一開始我作的大概就是幾個小物件，例如說，我有一件作品就是改造一把刀子，題目就是叫《肖像》……。(2010/01/21 訪)



圖3-1:《亞洲（迷宮）》 圖3-2:《Female》 胸罩 椅子 1990

1100×1300×200 cm

木板、漆 1989

從1989「亞」字交織代表女性「十」字的形式，隱喻「亞洲(迷宮)」的抽象思維，到1990年在斑駁的傳統舊椅上，高懸女性胸罩，昭告當代藝術界給與女性一個位置的「Female」，開拓女性意識的系列發展後，開始更為宏觀的女性與社會的關懷：

97年之後就談比較大的議題，到98年總結，做了一個個展叫做《寶島物語》。《寶島物語》就是在講臺灣的故事，例如說97年《墓誌銘》這件作品是從女性角度來反省二二八，談女人跟歷史的關係；然後另外一件作品就是《新莊女人的故事》，講女人跟城市發展；然後後來還有一件《寶島賓館》是在98年的臺北雙年展，講女人跟經濟的關聯。....(2010/01/21 訪)



圖3-3:《墓誌銘EPITAPH》400×350cm 噴砂玻璃、錄影帶 1997

有關《墓誌銘》的創作理念，吳瑪悒詮釋：

《墓誌銘》是一件從女性角度看二二八，我參考阮美姝女士的兩本書，把女人的故事一句一句寫在兩片噴砂玻璃上，中間是在和平島拍攝海浪衝擊岩石的影像，單純的幾秒鐘，不斷重覆地播放，我創造一個想像的空間，在那裡聽著海浪的聲音看著海浪，它是在製造一個氣氛，當你去閱讀文字的時候，海浪的狀態，好像淚水在洗我們的心（吳瑪悒，2009，5，28）。



圖3-4:《新莊女人的故事》500×550×300cm 織有文字和花紋的布、錄影帶 1997

至於，女人與城市發展的《新莊女人的故事》：

牆壁上就是每個女人的故事，那一面大意是說：當男人的歷史被改寫時，原來的那些叛徒都變成英雄，可是女人呢？女人的故事沒有被改寫，因為她本來就沒有被寫入歷史。

（吳瑪悒，2009，5，28）



圖3-5:《寶島賓館》700×1250cm 木板、粉紅色泡棉、紅燈泡等 1998



圖3-6:《天空無事，有鳥飛過》400x300 cm 照片、文字、大冠鷲聲音 1998

此外，從女性角度觀察他者-男人的卑微面：

對我其實另外有一件作品叫做「天空無事有鳥飛過」，這一個倒不是從女性的角度，而是思考男人的處境，覺得說，臺灣的男人也是很悲哀，這個有一點是龍應台去年出的《大江大海》在談的議題，例如說外省老兵到臺灣，或像我爸爸這一種的臺灣少年兵可是到日本去造飛機。因為解嚴之後有很多不斷重新去閱讀歷史的一些史料在探討，那些東西都豐富了我再重新去看人，男人女人。....(2010/01/21 訪)

2000年底，吳瑪悒開創其社群藝術，帶領婦女新知協會「玩布工作坊」的姊妹創作《心靈被單》、《裙子底下的劇場》及《皇后的新衣》等作品。「玩布工作坊」的成員大都是已婚的中年主婦，她們的「玩布」不同於坊間沿襲日本拼布中規中矩的美學，多是利用布商過期不要的布來創作，可以自由不受拘束的與布玩耍。在玩布的活動課程中，吳瑪悒引導社員媽媽們整理自己的生命，完成了《心靈被單》的作品，《裙子底下的劇場》則是透過製作內衣褲，探討女性的身體、情慾或親密關係，至於《皇后的新衣》是從衣服的創製，去探討女性的自我認同。

簡偉新(2004)記載著：

我應邀紀錄整個過程，紀錄片也成為裝置作品展出的一部分。配合裝置藝術的影片不同於一般的紀錄片，影片製作預算也非常微薄，但整個過程讓我經歷一次次內在心靈的翻攪，有一些刺痛感傷，也有更多的成長和感動（2004, 10, 11）。

學員們無奈及不愉快生活回憶的發表與分享，感動著參與者，也感染了創作者。之後，社群藝術已然成為吳瑪悒藝術實踐的主軸。吳瑪悒說：

90年起，我開始思考藝術與不同社群的關連，我跟這群非常素樸、沒有受過真正美術訓練的媽媽們一起工作時，簡單的一根線都充滿了語言，對我來說那是一種重新學習，再去看視覺符號的一個很重要的經驗。....藝術媒材對我們學藝術的人來說，因為習慣會變得很形式主義，可能不太思考意義面向。而從她們身上，我重新看到，原來一條線就可以講整個生命故事，這是很大的啟發，我看到造形本身無限的力量，能夠開啟生命的力量。（吳瑪悒，2009，5，28）

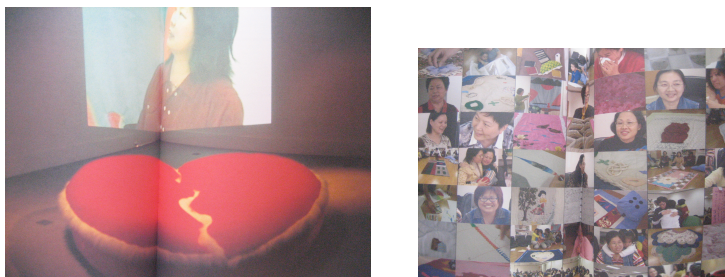


圖3-7:《心靈被單》 床尺寸：200×200cm 布、泡棉、錄影帶 2001

於是，在2004年進行「從你的皮膚甦醒」計劃，透過布與織縫來探討女性的生命歷程，而在2006年的「人在江湖—淡水河溯河行動」，吳瑪悒與幾所社區大學合作，溯行臺北周遭的四條河流，讓參與者體驗環境的真實處境。同時，吳瑪悒於2005-2007年在嘉義縣策劃「北回歸線環境藝術行動」，邀請超過30位藝術家居住在20個村子裡，透過藝術來建立學習社群。這個計劃開啟政府文化政策以及社區營造工作另一種創新的可能。在如此社群藝術的實踐行動中，藝術家進入社區，不是為了教大家藝術技藝的學習，也不是為所謂的美化環境，而是希望從「人」的相遇過程中的相互激發與學習，整個方案不是以藝術家為中心，而是營造多層次的互動與交流。藝術家從認識並體驗當地的環境開始，另一方面社區居民透過藝術，發現環境中的漂流木或是石頭都可能創造新的功能與意義。其中的「來北回歸線種樹」方案，以嘉義縣民雄表演藝術中心為工作站，推動結合駐地創作、藝術與環境的理念。吳瑪悒當時提出「種樹」的理念是：「23.5來北回歸線種樹，我們其實帶著一個想像，如果這條在地理上虛擬的線，變成具體可見的綠色地景，除了彰顯我們位於海洋西岸，因此可以擁有森林、沼澤的特殊景觀外，我們與環境的關係會不會因此也發生改變？我們的行為舉止，又會因而有什麼不同？」（陳小凌，2009，11，4）。此方案的概念，後續發展為2008年臺北雙年展的方案「臺北明天還是一個湖」，在台北市立美術館外搭起了人工菜園，吳瑪悒和參與者在豔陽下整地種菜，讓大家體會「人」與「土地」之間的密切聯結，同時彰顯環境與糧食短缺等相關的問題。



圖3-8:《臺北明天還是一個湖》2008



圖3-9: 吳瑪悒在成大自強校區化工系館，進行《綠計劃》。2009（陳小凌/攝影）

對我來說，過往對話性創作或社群藝術作品與這次作品都是相同的東西，只是命題不一樣，還有參與的對象不一樣。若從所謂的對話性創作來說的話，它有一個特質，就是會先有一個公共議題，針對這個議題一群人去對話，所以它也是一個過程性的東西。《臺北明天還是一個湖》作品基本上就是在操作這件事。只是在這一次的台北雙年展裡面，我們要一起對話的參與者相當多元，造成在策略發展上面比較複雜。.....我的課題裡，沒有直接去處理那個東西，相反我在想的是「糧食」的問題阿.....因為氣候異變，其實第一個你碰到的問題就是糧食阿。你看我們之前碰到的問題，不就是糧食漲價嗎？有一些地方像澳洲它已經沒辦法生產糧食，穀類就開始上漲。再如現在金融危機，台灣每天有兩百多家公司關門，一個月是七千多家，這個數字很嚇人。一天兩百多家這代表什麼？我們週邊至少都有兩百多個人失業嘛，這可是嚴重的社會問題阿！現在雖然有就業及失業補助方案，但只是在把當下的危機掩蓋過去。所以我覺得生活在都市的人，問題比較大，鄉村的人問題比較小，因為反正他失業還是可以活，在地上隨便種個東西.....說實在菜還滿容易長，對不對？所以我也是在討論，如何把營生的能力再學回來？.....

(吳瑪悒，6，23)

這些方案再接續的成為2009年成大「綠計劃」的先導。成大2009環境藝術節，吳瑪悒在應邀，參與下邀請成大師生來共同「參與」和「帶來改變」，期望藉著豐盈的綠意來改善學院建築的視覺景觀。她希望能藉助這項計畫的延伸，能讓人深刻的感受到：植物能量對人及空間所帶來的化學變化，間而能讓人覺知到一人際網絡、學習成效，都能發生正向的改變（陳小凌，2009，11，4）。

經由女性獨特經驗的闡釋與伸張，到更為寬闊的社會互動與關懷，以致藝術家與社群交互主體意識共創的社群藝術，吳瑪悒是如此的走過，締造了其個人的風格。更重要的是，吳瑪悒的藝術田野工作，創造著臺灣藝術界的「心」價值與作為當代「藝術人」的意義。她所帶動的是全民的藝術通識，讓社會中的每一個人，都有可能透過「藝術」的思慮，來創造改變。

3-3 性別意識

3-3-1性別的認同、性別知識的獲取與性別意識的形成

如同當時許多傳統性別分工的家庭，父母親對於男孩有較高的期待，讀書求學是重要的事，所以，賦予較多的關注；相對的，對於女孩便不太要求，也因此，吳瑪悒反而享有較為自由的發展空間。在成長的過程中，雖非家中老大，但因哥哥必須補習，到外縣市讀中學，所以，吳瑪悒必須分擔比較多的家務工作。在大學之前，對於性別意識並無太多的想像，不過因為較為自由，曾看了許多的文學作品，也發現極多是女性的作家，多少給吳瑪悒一些嚮往。

大學時，就讀當時極具政治批判力的淡江大學，因為有許多的教授自國外留學回來，帶來一些新的思潮，再加上常有機會參與學校所辦的相關活動，開啟吳瑪悒有關性別意識的門扉：

因為我們有幾個老師是從國外留學回來，他們都帶來很多新的觀念，給我們很多的啟發。那個啟發其實是還蠻多面向的，就是對於政治的一些關心、對社會的關心，然後性別是其中的一環。.... 我覺得在文學裡面也會得到很多的啟發....我們會看到很作家是女生。.....我們的老師們常常也會邀請一些作家來學校演講，所以跟他們都有一些接觸。

.....

我大三左右吧，李元貞跟呂秀蓮那時候成立了「婦女新知」雜誌社，起先是一份雜誌，後來就變成一個基金會等等。

.....在求學的過程因為我跟李元貞老師接觸蠻多的，因為我有修她的課，所以就因此得到很多這方面的啟發，所以對我來說關於女性主義的思想，是大學時就接觸到，但對我來說那時候並沒有強烈的女性主義觀點，而是比較有一點覺得理所當然，女人本來就是要為自己爭取權利，覺得這是很天經地義。我沒有去思考到社會裡面的一些狀態，.....

所以雖然接觸很多，也知道很多相關的論點，但是我沒有真正很意識到裡面在討論的事情是怎麼樣的。.....(2010/01/21 訪)

對於性別議題有較為深入的觀察與省思，是到國外求學，接觸到許多年輕的大學生很會伸張自己的權力，同時關心整個世界中，有關公平正義等的事務，性別的議題與權力有關，自然也在其列。

等回到臺灣結婚之後，從婚姻的生活中，切身體驗到許多傳統文化的價值、社會的想像與分工等，就更強烈的意識到性別的問題，於是開始研讀女性主義方面的論述，愈發覺得性別議題的複雜與困難。從婚姻生活中的體驗與反思，瞭解婦女們普遍所面臨及傳統社會分工下，性別結構以及相關人權等所造成的種種困境，促成吳瑪悒的積極參與，投入相關的婦運及社會文化行動，如何撼動偏頗而內化的社會文化信念，更是其目前創作實踐的核心關懷。吳瑪悒如此的回溯：

但是我一開始參與那些活動，並不是基於覺得自己有受到不公平待遇，而是說，才開始發現原來這個社會本身，那個性別的區隔、還有區分，是那麼的內化到整個結構裡面，那個問題就不是一個單一。..... 女性主義理論很棒，因為它幫助我去看到很多我們覺得理所當然，可是經過分析閱讀才知道，原來事情不應該是那個樣子，而是背後其實有一個性別權力的操作。所以她們幫助我一方面回頭重新去看自己生命的過程，然後也看到這整個社會的發展是多麼的性別差異對待。.....(2010/01/21 訪)

誠如 Gerson 與Peiss(1985)的主張，性別意識並非有或無的問題，它是一個連續體，因連續體發展上的不同，分為三種型態，分別是性別覺察(gender awareness)、女性/男性意識(female/male consciousness) 與女性主義/反女性主義意識(feminist/anti- feminist)，其中性別覺察牽涉對既有性別關係系統不具批判性的描述，為其他二種發展所必須。Gurin 與 Townsend(1986)的看法，「意識」是指成員知覺到該群體在社會處境的意識型態，是一種多元複雜的現象。Wilcox(1997)則認為性別意識是指對於性別的認定，對權力的不滿、對體制的譴責與集體行動的認識，並不必然指涉某種特定的意識型態。吳瑪悒從參與相關活動及研讀的過程中，從性別覺察到性別意識的擴展，豐富其藝術創作的內涵與動能，更為藝術界帶來嶄新的視野與能動力，賦予藝術複元性的價值。

3-3-2藝術社會性別議題的看法和參與

當前也有很多女性藝術家，藝術才華與創作不是著重在展現自我的成就，或個人財富的累積，而是投入更多的社群工作裡，成為一個媒介，去協助更多的人，也透過這樣一個媒介，去表達她們自己（吳瑪悒，2009，5，28）。

歷經多年在不同地方與社群的藝術實踐經驗，吳瑪悒不斷的自我省思，藝術的價值與意義，在人類社會文化的大脈絡，她應該可以扮演更為積極的角色，如果藝術的過程重於結果，她應該是一種可以全民參與的活動，藝術應是一種通識。透過藝術的實踐，探索並解決當代人類社會所面臨的各種現實問題，藝術可以是有效的人際溝通與相互瞭解的媒介。

3-3-3藝術再現性別議題的看法

有關藝術再現性別議題，吳瑪悒如此看：當我們在做所謂女性藝術展時，其實是比較個人型態的創作，偏重作品對性別角色的反省，或者尋找何謂女性的議題，那樣是局限的，因為今天藝術實踐的方式非常多元（吳瑪悒，2009，5，28）。所以，在性別議題的創作和研究上，吳瑪悒呼籲不僅聚焦性別認同本身，其核心的思考是認為：

其實，女性主義的核心價值就是兩性平權，也就是平等、互為主體的概念，如果拉開性別的角度，它也是族群的、階級的、人跟大自然關係的全面性的觀照，也就是我們如何安身立命？一個很基本、很核心的課題（吳瑪悒，2009，5，28）。

明確的，在吳瑪悒的胸襟，藝術的社會實踐是更具改變的行動力。

3-3-4性別平等教育的見解

吳瑪悒從性別的權力關係，強勢與弱勢的角度，思考既存的教學典範，傳統以來藝術教育的問題。她很宏觀的指出，藝術學習的方式有很多可能，宜先理解它與我們生活及感知的關聯。依此觀點，藝術教育課程要大翻修。藝術創作不應是看畫後、作畫，如此的單一模式，而應引導觀看的多元性，讓感官更為敏銳，而非只是視覺的主導。如此的跨界觀點，應是針對長久以來專業藝術教育教學模式之侷限，所提之砒砒建言。

然而，在跨領域研究所任教，所收的學生來自各個不同的領域，在教學上，由於學生缺乏藝術基本的素養，也面臨跨領域教導的困難。吳瑪悒發現美術系生表現方式強，但內容弱；而非美術系的學生內容厚，但表現弱。吳瑪悒認為這也是有待進一步克服之處，但基本上，她認為藝術很多的東西是在操作過程中，與材料間的互動後獲得想法；藝術的學習，必須從創作過程多學習，內化成自己的部份，東西便會出來。

除此，臺灣性別教育應可加強女性典範，以讓學生有所學習並想像，因此教師群應有性別比例上的考量。吳瑪悒積極倡導一種非以商品為依歸的主流價值，創造另一種價值，且讓它成為顯學，而一種價值如何可以成為具體付諸實踐落實的教育行動或方案，是藝術教育從性別平等教育的觀點，可努力強化的部份。

...其實女學生還是需要有一些典範，她必須面對一個生命的經驗或者是她怎麼去想她的未來，....所以我覺得有女老師還蠻重要的。而且我覺得我們在談性別，其實性別權力是一個很隱藏的東西，因為男生跟男生的互動方式，跟女生跟女生的互動方式是不一樣，.....男生跟男生通常會交換權力，女生幾乎沒有辦法參與那個遊戲....男生很容易找到他的典範因為太多男性的出色例子，他們很容易找到，可是女生不容易找到，那無形中就會影響到女學生她在思考她的未來的時候，缺乏典範，然後她就因此沒有辦法想像她的未來的可能性.....我們現在講生態、講環保，那它如何跟藝術的課程去結合進來，變成一個可操作的，.....
即便在講這個性別主流化，它又如何轉化變成是一個基礎教育裡面的內容。.....(2010/01/21 訪)

此外，性別平等教育有關「永續」與「公平正義」等議題，針對當前新生代的孩童，可能多數來自不同的文化背景，藝術教育都必須面對，處理不同差異的文化內涵、信念與符碼等的相關問題。

4.王瓊麗（1959-）



圖4：王瓊麗2010/11/11 於臺師大美術系大樓301教室

4-1生命圖像

4-1-1 生長、家庭與教育

現任國立臺灣師範大學美術學系教授，育有二子，先生從事公職。到國立臺灣師範大學任職之前，曾在新北市福和國中任教過。

1959年生於南投縣草屯鎮，家中排行老大，下有弟妹各二位；父親作生意，開設算盤工廠，母親在家幫忙，父親國小畢業。父母對於兒女的教養對兒女非常的支持與期待，具平等的價值信念，王瓊麗國中畢業同時考上彰化女中及臺中商專，父親堅持她離鄉去讀女中，以期未來可以上大學，無論在經濟及精神上都給予充分的鼓勵與支持；雖然，在王瓊麗高二時，曾有一度父親希望她去讀在其眼中社會地位較高的法律，但王瓊麗自覺興趣在美術，經與父親討論後，仍能獲得父親的支持。

王瓊麗從小喜歡畫畫、運動，展現堅毅而積極的主動性。小學就讀新庄國小，國中讀日新國中，高中讀彰化女中。從小所畫的作品，常被老師拿去佈置教室，從國小開始，並經常被指派參加校內外美術比賽，獲得不少獎項及美術用具，對於其對藝術的喜愛應有正向的鼓勵作用。除繪畫外，王瓊麗的跑步運動表現也極為突出，國中時曾獲得400公尺的鎮運冠軍，體育老師原鼓勵其往運動專業發展，惟王瓊麗在權衡之下，仍以美術的興趣為重。從小喜愛看歌仔戲，常隨祖母前往賞戲，賞戲後，便自主性的模倣繪畫戲中不同角色的人物，這些經驗形塑為其後來主要的創作主題之一。為投考大學美術系在高二時，除學校李仲生老師外，並拜藝專畢業的蘇能雄老師學習素描及水彩；此外，又向吳澄錫老師學習國畫。這習畫的過程，並非由父母安排，而是王瓊麗在自我動機的需求下，主動向不同的同學探求，尋找最能符合其所期望的學畫可能。王瓊麗說道：

....我跟李仲生老師是學素描跟水彩，.....後來，因為覺得李仲生老師，他自己畫得很好，可能是他表達的方式較深奧，對我們初學者，我們有時候聽不懂..啊，其實老師功力真的是很好，很準，那個造型真的很準，可是他都會跟你話家常...你問他，他都會稍微點到，我那時聽不懂，所以我才後來我又跟蘇能雄老師從基礎開始。另又找了一位吳老師學習國畫對，都是我自己去問，問同學，因為我爸爸不懂，他對這個領域不懂。（2010/11/11 訪）

然而高中畢業後，差些微的分數未能順利考上臺師大，所以暫保留文化大學美術系的學籍，補習學術科以進行重考，結果第二年便如願。這樣的堅持作為家中排行老大，除自我期許外，也扮演著弟妹楷模及權力者的角色，是大姐也是家中教育的導航者。

啊，因為我又是老大.....對，所以覺得有這個責任.....出來是看了這個世界....看了臺北.....發現以前是井底之蛙.....就是說，你看到的世界太小了，知道外面的天地，出來才.....本來我弟弟妹妹都不大讀書，我就一直曉以大義的規勸，所以我們五個都讀大學...在鄉下地方是不容易...。（2010/11/11 訪）

在成長的過程中，雖曾受到不平等的待遇，但王瓊麗所採取的因應，是順應大人的規則與期待：...我小學有得林洋港縣長獎，那國中的時候，照理講哪個獎是我的，可是老師告訴我，校長的兒子在你們班，對你會比較，哪個我就說老師你沒關係..後來我們那個校長

其實對我不錯... (2010/11/11 訪)。如此的因應與調適，處於當時學生的弱勢位置，必然是不易抗拒的協商結果，是關係利益的權衡。

一直是賽會的常勝者，1982年大學畢業時，囊括油畫第一名、水彩第二名及雕塑第二名。後來從事國中教職8年，1990年考上臺師大研究所，以留職停薪專研課程，在撰寫碩論的過程中，為收集Degas的資料，還遠赴法國；到1993年以「艾德嘉·得加斯(Edger Degas 1834~1917)芭蕾系列之研究」，取得碩士學位。多重角色的扮演是多數女性在其生涯發展的過程，幾乎是無法豁免的，但也展現其多方處理事務的能力：...我那段時間，要整理很多資料，準備考研究所，都是靠半夜整理，可是那段時間，真的小孩子小，都在吵，我只好把他，抱到書桌上，我自己做筆記，拿一點玩具給他玩，結果玩到不耐煩，..書都撕掉了，撕了好幾本，我都將他貼起來... (2010/11/11 訪)。在階段性完成碩士學位後，專業的學術追求並未片刻稍歇，依循國內規格化的講師、副教授到教授的學術升等路線，以至於目前，王瓊麗是樂在其中且不斷的自我要求更新：....我現在在發展別的...我還在思考..怎麼去轉變，我最近也在學一個陳顯棟老師，他是抽象的，用在水中薄膜作畫....我禮拜四下午都會去他哪邊...他80歲... (2010/11/11 訪)。

在其想法中，是沒有做不到的事，而且深知在性別化的社會，女性要能出頭且在藝術界被看到，必須額外加倍付出心力：...我個人是覺得說，我們女性要站在這個職場，要跟男人同一個地位，你要比男性付出，至少10倍以上，你才有辦法被肯定..所以你覺得很不公平，需要做一些改變... (2010/11/11 訪)。雖然意識到女性藝術家在臺灣的侷限與困境，但在成長、婚姻、事業與生涯發展的過程，曾有的困難與擠壓，對王瓊麗而言，就好像走路前進時，碰到擋路的石頭，妳所要做的，就是彎下身，想盡辦法把石頭搬移就是。

4-1-2 藝術社會的參與

4-1-2-1專職藝術教育投入—藝術作品建構世界、以專業實力改變社會結構

不同於以研究為主軸的高等藝術教育工作者，必須在教學外有學術研究的發表□，以藝術家為主軸的高等藝術教育工作者，藝術創作的發表便代表藝術知識的創發。從國中到大學藝術教育的從事，王瓊麗以藝術創作為終身的職志，在教學外，總計辦過20次的個展，參與過國內外200次以上的聯展；並出版二本畫冊：2001王瓊麗作品及創作理念(1997—2001)畫集，大地圖騰 2004王瓊麗作品及創作理念；6份大眾共享的影音課程：1.傳統西方繪畫技法研究與應用（

<http://ocw.lib.ntnu.edu.tw/course/view.php?id=116>）、2. 油畫進階IV（

<http://ocw.lib.ntnu.edu.tw/course/view.php?id=170>）、3. 油畫進階I（

<http://ocw.lib.ntnu.edu.tw/course/view.php?id=80>）、4. 綜合媒材創作研究（

<http://ocw.lib.ntnu.edu.tw/course/view.php?id=92>）、5. 王瓊麗教授油畫展現場導覽

（<http://ocw.lib.ntnu.edu.tw/mod/resource/view.php?inpopup=true&id=1534>）。如此積極的投入，是所喜愛工作的自由表現，是用專業實力來建構女性所能掌控的世界，是改變藝術世界多為男性主導的實際策略。王瓊麗回憶說：

這次展覽，主任那時候也去開幕，他就跟我講一句說，你做了都是男孩子沒辦法做到的事，....不瞞你說...很多男的藝術家.....看不起我，很多機會不可能給我，那我覺得我用行動表現，我

也不是要爭什麼，可是我就用我的生命，我的創作，我的作品，你看我要一直展下去，因為這是我努力而來的，沒有靠任何人，像有人看到我的努力，給我機會，我很感激...可是我不會去強求，就是說，我不會為了要做甚麼而去...用不正當的理由去爭取，我覺得我是腳踏實地，一步一腳印.....（2010/11/11 訪）。

除自身以作品積極投入藝術社會外，參與組織團體，譬如，中華民國油畫學會、大地學會、五月畫會、台日美術家聯誼會、中華國際藝術協會、臺灣國際女性藝術家協會、臺灣國際水彩畫協會、及新人文畫會。參與專業社群力量的集結，是產生改變的另一動能。在這專業發展的過程中，還當過臺北市西畫女畫家畫會第五屆理事長，引領女性藝術家往前行。她是如此的思考：

我覺得社會對藝術家的肯定，大部分要闖出一片天，才會去承認妳，可是在努力的過程中，大部分都被淹沒掉，其實不瞞你說，我曾經當過臺北市西畫女畫家畫會的理事長，陸續介紹我們一些碩士班的學生去加入，.... 因有女畫家的機會，它每年都有固定展出，....我覺得還是要讓它茁壯起來...付出很多心力，把它制度化....上軌道，每年都會辦很大型展覽...女性畫家在這個社會，團體競爭沒那麼容易，因為男性可以專業當一切，女性時間被切割得很瑣碎....我們女性要站在這個職場，要跟男人同一個地位，你要比男性付出，至少10倍以上，你才有辦法被肯定..所以你覺得很不公平，需要做一些改變...

（2010/11/11 訪）。

1984年在臺師大美術系主任袁樞真的號召下，所成立的臺北市西畫女畫家畫會，成員陣容龐大，依陸蓉之的描述：

縱覽「臺北市西畫女畫家畫會」近二十年的展出成果，她們多數以風景、花卉、靜物為創作題材，大致上也是為此一時期比較活躍的女性藝術家，而且是女性藝術家聚合的最大團體，其中不乏市場反應良好的專業畫家，甚至可以賣畫維持家計。從此一團體的人數、展出記錄和影響力（多數在各級學校任教）而言，其實她們才是臺灣當代女性藝術的西畫主流，但是在藝評家和策展人的眼中，卻往往將她們視為業餘或類似水墨、膠彩畫的閨秀藝術家一般，並未認真看待(陸蓉之，2002，p.231)。

能擔任如此畫會的理事長，在藝術社會的女性位置開拓上，必然有不應忽視的重要性及其貢獻。惟誠如陸蓉之的觀察，如此的貢獻是未能被認真看待。我們不難理解，在以男性為主導的藝評與策展，所傾向的是將藝術界孤立、單一價值的維護與塑造，忽略藝術界的多元性內涵與功能，及其與生活的密切關係。

4-1-2-2 對當前藝術社會或藝術界運作機制的看法——面對難題、相互合作

以男性主流藝術社會價值與標準，作為對自我的要求的標準，並延伸對畫壇的期待，是一種反思性的性別超越。從王瓊麗的創作觀點，許多油畫創作者避重就輕，市場導向，不畫較具難度的群像，就創作的深度發展而言，是會有所局限：

群像在臺灣很少人去做，我很感謝劉文煒老師，其實他開導我很多觀念，而且你到大型美術館，像龐畢度、羅浮宮、奧塞那些..看那些大師的作品你會覺驚訝，它們在群像努力上，著墨的很多，可是在台灣大部分的人都是大家挑著軟柿子吃，都是畫一個人，兩個人，或作什麼，其實我覺得群像是有挑戰性，因為你那麼多要組合，其實那個能力要夠，而且要整合要面面俱到，你要思考的那個氛圍，要兼顧很多，才能將畫面處理好（2010/11/11 訪）。

在專業成長的辛苦過程，王瓊麗特別體悟女性集體力量的重要性，必須相互合作才能創造新境。如此以關懷為核心，關切責任，與他人的關聯(connection)和關係(relationship)，分享權力而非行使權力的作為，是Gilligan(1982)在談女性發展理論時，以「關懷」為核心概念說明女性特質之關懷倫理態度。王瓊麗表示：

女性畫家在這個社會，團體競爭沒那麼容易...我都會常常講，女孩子要互相體會...希望能一起去水漲船高...所以有時候需要去幫忙...我都會給她們機會，或拉一把，畢竟我走過，知道這個辛苦.....（2010/11/11 訪）。

4-1-3 成就其藝術專業地位之道—溝通、協商、脫困與自我挑戰

在性別化的分工社會，溝通與協商是擺脫傳統性別制約的有效途徑，在婚姻生活中，王瓊麗採取如此的行動：

我覺得...因為在這個社會還是以父親為主的社會，你自己沒有去把持住的話，你就会被你主要的東西 Cover 掉，所以你原有的特質就不見了...其實我在家裡我不是很強勢跟我先生爭權，可是我會把我的堅持讓我先生知道..所以早期，我先生也不太喜歡我出來闖天下...他會覺得說我把小孩子照顧好就好了，那可是我覺得人生不是只有唯一的這兩個而已...應該還有其他的，因為你畢竟還有很多的體力，還有時間，你可以再去做很多有意義的事，所以當時其實我參與很多畫會，參與了畫會你會覺得有些力不從心，可是我都會跟我先生講，我先生還會有時候Complain說你幹嘛參加那麼多畫會，有時請假沒有辦法去參與，偶爾我就會說，我什麼時候要出去，你要照顧小孩，我先生就會變習慣了，那甚至我其實有一段時間...半夜我先生睡著，我都會起來畫畫，畫到天亮，我先生快起來了才去睡覺，他也不知道，我是有段時間這樣做，可是，點滴在心頭...（2010/11/11 訪）。

...其實，我2008在港區，我自己也是在挑戰自己，在人生意

義上，有一點，自己挑戰自己，那個展場569坪可以展100張100號的畫，那一場我去展，台中港區藝術中心A廳，哪個是通常去那邊展的都是老畫家..，都60-80歲的，也是如此才能累積那麼多作品...（2010/11/11 訪）。

對畫壇有所期待，對自己更是真實而嚴謹的反思，太制式、受規範及傳統美感的束縛是必須突破的：因為我的作品裡面，因為我是學院出生的，我是覺得我現在還是太制式化，畫面的美感或是一些想法，都用一些傳統的美感在要求，自己來做做到一個階段後，好像差不多了，就是要有一些新的想法，就是要如何去努力，突破.....（2010/11/11 訪）。

鏗而不捨，無止境的追求，是王瓊麗能累積如此豐沛創作成就的主因，也可以預期，其影響力仍會持續：....其實我最近也在玩一些水墨的東西，水墨畫，不一定畫在畫紙，是畫在畫布，不知有什麼效果，我還在嘗試，最後我會用東方的精神去詮釋西方的媒材，找出一條路，這是我的願景.....（2010/11/11 訪）。

4-2 藝術創作特質與作品風格

4-2-1 特質—本土藝術的紮根

臺灣女性意識的覺醒，起於1980年代的婦女運動，最早從人權，然後逐漸及於於法制、社會等的改革。從1980年代末開始，臺灣女性意識在藝壇漸佔席位，不少激進的女性藝術家創作取材自我的經驗與身體，以申張女性主權及主體，試圖有別於男性「視野」，此外，有一些藝術家則選擇在長期大主流藝術脈絡下，編織其所希望擁有的天、地、人、事物，與其所追求的美感與意義，王瓊麗便是屬於此一發展的路線。

生長於臺灣，在專業藝術教育成長的過程，有關國外藝術訊息最深入的接觸，應是透過指導教授王哲雄老師。王哲雄對歐陸藝術長期發展的瞭若指掌，在臺師大所開設的藝術史課程，傳遞的是以西方男性研究者所建構的大論述藝術史體系，學習者並未能有機會接觸到新興的女性藝術表現方式與思潮。此外，臺師大無論中西繪畫組的教學，均強調寫生的傳統。因為如此，王瓊麗便在師承的框架下，建構其所思所慮：

.....本來我想去研究大陸，可是大陸原住民太多，我怕我沒有辦法handle 那麼多，我現在繼續把台灣原住民在做深入一點，因為這是代表台灣的东西，以後我真的願景是希望能夠上國際舞台....讓台灣這個特色，還有歌仔戲也可以發展，還有我也拍蠻多廟會系列，一些民俗系列也可以發展，像七爺八爺，八家將，其實我陸續收集很多.....

國外風景，坦白講，畫了一段時間，還是走馬看花，我覺得感受當地的民情，你還是有很大的落差，所以我....因為我土生土長

在這邊....我現在在發展別的，我要用現在的眼光來發展我的東西，這是我還在思考，怎麼去轉變.....（2010/11/11 訪）。

4-2-2 風格—色彩絢爛的在地敘事

作品風格的形成與創作理念息息相關，王瓊麗如此認為：

柏拉圖的美學原則：「適度與均衡常常是真的」。菲希那說：

「美即是在於複雜中的秩序之上」。古希臘人說：「美是由變化之中，統一的表現」。綜合觀之：「美即是在均衡的原則下，做適當的變化，也是均衡與適度變化的最高表現。」由於美是生活，生活是美術的全部，一切「秩序」成為美化人生的首要條件。而氣韻生動乃是中西畫家鑑賞藝術作品的最高準則，如此才能達到「至真」「至善」「至美」之境界。（王瓊麗創作理念，

取自：<http://tony750915.myweb.hinet.net/2008/associator/8/main8.html>）

基於在地的創作思維與個人對於繪畫元素、媒材特性的獨特運用，王瓊麗的作品呈現出色彩絢爛的在地敘事。雖然2011年5月，王瓊麗在臺北市內湖的金寶龍藝廊展出「臺灣之美」，然在2008年7月26日至2008年8月24日，在臺中縣立港區藝術中心展覽室A所展出「2008百畫齊揚」作品展，應是截至目前最具其個人代表性風格的集錦。大體上，其作品有三個系列：

「原鄉風情-大地之美系列」

誠如其創作理念所陳述的，以大自然為師，探索創作原理，表現秩序和諧是其理念之落實，在縝密觀察之後，重新做美感的詮釋。



圖4-1:《花開時節》20 F 油畫 2003



圖4-2:《金色年代》8F 油畫 2010

「歌仔戲人生系列」

如此的取材，來自小時候愛看戲的經驗，這樣的經驗在研究所時和所研究的藝術家作品，有具體的聯結與轉換：

我早期都是畫後台我繪畫後台其實是因為Degas的芭蕾舞系列給我的靈感.. 因為Degas是個貴族，他可以自由出入歌劇院，可是我是平民我沒有那麼特權，所以我不能天天去看歌劇院，或大型的表演，可是我們早期在我們哪個年紀的時候，

我們常常有那個野臺戲，廟會啊，很多歌仔戲表演，那我就很喜歡，其實包括後台那些點點滴滴，在Degas那個，其實情境很像，後來我研究Degas後，我就決定我要先發展這個區塊……對，我祖母常對我去看戲，所以我國小國中會自己畫歌仔戲草圖，陸續拍很多歌仔戲後台的資料，我小孩在上才藝班時，其實我都利用很零碎的時間，在那畫草圖之後再完成油畫作品（2010/11/11 訪）。

前後戲臺姿態各異群像結構與色彩繽紛的人物造型、戲服與配飾等，散發出等待上場者神態自若的從容神情，畫面聚散的安排與主賓的配置，注重變化統一的效果，是王瓊麗作品在亮麗表象下，所獨具的內斂與渾厚。



圖4-3: 《後台》 200F 油畫 2008（王瓊麗與作品於臺中展場）

「臺灣原住民系列」

王瓊麗曾多年數度走訪原住民部落，探尋臺灣原住民族的生命力，詮釋原住民的生活、習俗、祭典、圖騰等，展現其原住民族的感情與關懷。畫此一主題遠從大學時期開始：

臺灣原住民是我大三的時候，大概同學有5，6個，我們邀一邀就去蘭嶼去住一個禮拜，給我很大的感觸，而且那時候，蘭嶼還沒有開發，真的好像是人間天堂，可是哪時候你要拍照不容易，因為他們的觀念認為你被拍，魂就被拍走，只好假裝拍同學，我大四畫那張歲月，就哪一張，大四就得到全國油畫金牌獎，就那一張就畫蘭嶼，就從那一張開始，我就陸續開始，有機會就去收集資料，後來到升等的時候，我為什麼會繼續發展原住民，其實也要謝謝陳景容老師的寶貴意見（2010/11/11 訪）。



圖4-4:《豐收(鄒族)》60F 油畫 1997



圖4-5:《婚禮(阿美族)》100F 油畫 2001



圖4-6:《船說》100F 油畫 2001



圖4-7:《晨曦》100F 油畫 2003



圖4-8:《王者象徵》15F 壓克力 2003



圖4-9:《舞動魯凱》50F 壓克力 2004

4-3 性別意識

4-3-1 性別的認同、性別知識的獲取與性別意識的形成

延續前述的討論，王瓊麗從小便顯現相當的自我瞭解喜好與長處、自我約束與管理、

主體性強、不妥協且鍥而不捨、常有突破傳統性別框架的思維與行動；具反思性，對自己對他人均呈現跨越性別的多元期待。這與其父母在家庭教育中，所營造的性別平等教育環境，以及正面而良性的溝通互動有關。其性別知識的獲取，除從家庭中，父母、先生、兄弟、姐妹與親友的互動中學習外，也在家庭以外的學校、教師、同事、朋友及學生等的互動經驗中不斷的建構。

4-3-2 藝術社會性別議題的看法和參與

性別反動者，常未必是走上街頭的激進者。王瓊麗表面上看，似乎是位靜默或是無顯明性別意識的女性，但其在藝術上超越性別所表現的堅毅行動力，是透徹而有強烈意圖的女性意識表白。誠如其所言：

....我個人是覺得真的需要，因為畢竟我們臺灣幾十年從日制到現在，有在轉變，....可是落實其實還是很大的落差，那文化背景各方面，我們一直都是父權社會，那在這種環境下，其實有很多女性的聲音或是他的往往被忽略的很嚴重，很嚴重的狀況，你想我們說，如果夠成熟，那這些保護就不用了，如過不夠成熟，在某一個階段是需要做.....（2010/11/11 訪）。

4-3-3 藝術再現性別議題的看法

藝術表現的手法，是藝術家的一種選擇，選擇的本身代表看法及行動力；它的影響，來自公諸大眾後所帶動的感染力；藝術家或許不是社會改革者，但會是引發社會改革者。王瓊麗對於以藝術作為改革的行動力，希望掌握的是普遍與本質性重要的部份：

.....我個人的想法，因為女性的訴求，其實看你從哪個角度著眼，像有些用女性的一些，像胸部過程來展現，來批判，或作甚麼，那我個人是覺得有時候，你要讓人看到不見得要那麼直接，當時我也有創作一件，類似這樣的作品就是-生命的吶喊，...當時我展的時候我就稍微做一個對照，...這個區塊是可以發展一系列，畢竟我個人是覺得說，有些展現出來你要跟男孩子一較高下的時候，其實你不必真槍實彈跟他對決，就是說你表現出來的力量，像原住民，我不瞞你說，現在除了顏水龍(你在畫這個本身，已經在做....)就已經在作詮釋了一些東西，看裡面你就有這個意涵，像他有些是母性社會的，其實展現出來的東西，他會有一些另外的想法...一些感想，我個人是不會那麼直接批判.. 當然那些是可以用軟性方式展現理念與創作一樣可以達到訴求（2010/11/11 訪）。

4-3-4 性別平等教育的見解

王瓊麗認為在父權的社會，必須從體制上作改變，女性參與相關政策的擬訂，有助政策的周延與妥適。她表示：

...雖已有改變，但仍不夠，決策錯誤影響深遠，權利的保護，

我覺得是必要的，因為這樣畢竟有一些聲音出來的時候，我們才能夠去看到事情.....整個社會發展上，你多管齊下，兼顧各種聲音，其實是正面的，其實是好的，因為我覺得女性的特質，他比較能夠沉著而且細膩，思考敏銳度，其實有時候更強，在作決策時，.....如果你決策錯誤，以後衍生出來問題，可能要10倍力量，才能去收拾，你如果在這個地方提升，保障女性的名額，他所做出來的貢獻比你以後要去收拾，那種後續的效益，是可以應該去做對比的，所以應該值得推廣。(2010/11/11 訪)。

5.林珮淳（1959-）



圖5: 林珮淳2009/11/26（四）& 2009/12/07（一）於臺師大行政大樓1樓副校長室

5-1 生命圖像

5-1-1 生長、家庭與教育

現任國立臺灣藝術大學多媒體動畫藝術學系專任教授，主持該校數位藝術實驗室至今。已婚，育有一子；先生為電腦科學專業，具碩士學位，服務電腦公司。到國立臺灣藝術大學多媒體動畫藝術學系擔任專職之前，曾分別在銘傳大學及中原大學專任教職。期間並曾擔任過中原大學的商設系主任兼所長，在國立臺灣藝術大學亦曾兼任過多媒體動畫藝術學系暨研究所所長職。

1959年生於屏東縣潮州鎮，家中排行最大，下有三個妹妹。父親為公務人員，受傳統式教育，施以舊式的家庭教育。母親原為潮州國小幼稚園教師，在林珮淳上國中時，全家北上定居三重，改經營幼稚園，為幼稚園園長，如同多數父權社會下典型性別不平等教育之接受者，所承受偏頗的社會文化期待及壓力，不知覺的複製父權體制的價值與信念，影響家庭中孩子的成長。

林珮淳自小喜愛藝術，小學讀潮州國小，中學讀潮州國中，後轉到三重的明志國中。因母親經營幼稚園，在國中時便協助家裡相關的園務工作。國中畢業，考上銘傳大學五專部的商業設計科。畢業工作三年後，等先生服兵役及準備托福考試，再與先生一起赴美深

造。因無雙方家裡的金錢支助，過程中林珮淳主動到學校相關單位尋求海報設計及畫肖像畫等相關的工作，以增加經濟收入。1984年取得中央密蘇里州立大學藝術學士學位，1985年取得該校的碩士學位。畢業後並未立即返國，而是在紐約的彼得士公司擔任藝術指導三年之後，即到美國七年才回到臺灣。林珮淳比較臺灣教學與美國藝術教學之差異：

早期的素描老師都是一直幫學生改圖，改完之後學生也不敢動筆了；可是在美國老師對學生作品是完全不碰的，你要自己畫，然後老師就在旁邊講說"嗯...這樣很...改一改..."建議學生而已，所以教法完全不一樣。另外，班級人數又少，你必須一直要到講台上發表作品，或者是輪到別人發表時，你還是要評論她的作品。所以當時這種critic的方式評圖，讓我很緊張，可是我也因此學會了如何準備上台發表，談論自己作品時，不能說喜不喜歡而已，我必須談論說我為什麼這樣做，之後就更加了解整個創作的過程與本質。他們也都一直鼓勵學生在創作上可以作整系列的作品，碩士畢業時還舉行個展！所以那個是我的第一次個展，他們都很支持，全校大部分師生也都來，你會覺得每個人都在談論你的作品，就覺得這件事好像是藝術事業的開始，在台灣是沒有這個感覺的。(2009/11/26 訪)

1989年回臺回到母校銘傳任教四年，1994年獲得澳洲政府傑出研究生全額獎學金赴國立沃隆岡大學研讀創作博士Doctor of Creative Arts Program簡稱DCA。1996年以“The Position of Women in Taiwan’s Social Structure Reflected in Contemporary Art Practice”取得博士學位後返臺，1997年到中原大學商設系任職並兼所長及主任，2001年後轉任教國立臺灣藝術大學多媒體動畫藝術學系暨研究所及學系至今。

5-1-2 藝術社會的參與

5-1-2-1 展演與學術發表的積極與豐富

除了是高等教育的工作者外，林珮淳是臺灣藝術界極具能動性的女性主義藝術創作者，至目前辦有23次的個展⁴，63次左右的聯展。在學術著作方面，1998年主編《女藝論——臺灣女性藝術文化現象》，1999年出版《林珮淳創作論述——從女性創作觀解構臺灣歷史、文化與社會現象》，2004年出版《走出文明，回歸伊甸，林珮淳「回歸大自然系列創作」與論述》，2011年出版《林珮淳「夏娃克隆系列」》；此外，並發表期刊論文40篇以及其他研討會等的發表。近年來開始參與公共藝術創作計畫，從北到南計有9件的作品：2005年「蛹之生」臺北市第二屆公共藝術節及「科技靈光」臺灣燈會（文建會及臺北縣文化局）；2006「晨露」屏東半島國際藝術季及「雨林」臺北燈會（臺北市新聞局）；2007「寶貝」臺灣燈會（文建會）；2008「寶貝3」、「風林」、「標本4」、「桂冠之光」、「玫瑰之舞」、「觀天」新竹國家公共藝術園區；「高雄捷運公司公共藝術」邀請比件藝術家並獲設置權；「數位景觀」臺中國網中心、「藍天之子」師大附中公共藝術。

⁴ 此處個展的算計，包括同一年不同地點的次數，如1996年「相對說畫」在澳大利亞的當代藝術空間及「真實與虛假」在新竹師範學院的藝術中心，便屬2次，餘此類推。

5-1-2-2 女性藝術展及團體組織的導航

林珮淳所辦理的個展及參與的聯展，主要以女性議題為主，她是臺灣女性藝術許多展覽及議題的創造者，是二號公寓⁵及臺灣女性藝術協會（Taiwan Women's Art Association，WAA）⁶的創始者之一。

因為以前是專科商設畢業，1989年林珮淳自美國返回，自覺原非藝術圈人士，回臺不知在何處辦展覽，申請美國文化中心的場地。經審查通過後，在回國第二年辦理首次個展，在林書堯老師及友人的引介下，認識臺灣藝術界，此乃進入臺灣藝術圈的開始。當時展出的作品是抽象畫系列，獲得許多年輕藝術家們的迴響，並邀其參與共組「二號公寓」的展覽：

我那個時候還是展抽象畫，有很多藝術家就來跟我聊天，剛好他們那個時候要成立一個二號公寓的組織，因為那個時候臺灣很保守，大部分作品要寫實或印象派才能進到畫廊；然而很多從國外回來的藝術家，大部分都做一些複合媒材或裝置藝術，一批比較像我們這個年齡層的，也都從國外回來，如連德誠、黃位政等人...後來加入有嚴明惠、侯宜人等人，空間就在師大附近的巷子內，是蕭建興的個人公寓，他也是剛從國外回來，認為台灣的當代藝術都沒有地方可以發表，一般年輕藝術家很難進入美術館展覽，那畫廊也不可能展年輕人的作品；所以那個時候蕭老師就說我們成立一個組織，將之命名為二號，因為他的公寓住址是二號。其實當年很多人已經注意到二號公寓，包含新聞媒體都一直報導我們的展覽，我們那個時候，對台灣藝術生態有很大的批評，如美術館只展那些成名的，但又不夠當代性。.....(2009/11/26 訪)。

「二號公寓」在當時代表的就是比較開放性的創作的模式，還有新的觀念，後現代主義的思想。一場展覽開啟了一片天，這裡面給與林珮淳盡興揮灑的可能，更為臺灣藝術界注入一股新機。對臺灣當代藝術的辯證，無形中成為林珮淳專業生涯發展上的軸心。林珮淳說著：

我們做的最好的一件事就是，因為我們一直在批評與辯證臺灣的當代藝術後，黃光男館長後來在臺北市立美術館B1的最後一間（可是現在那一間已經又把它關閉了），把它開闢為「實驗空間」，第一檔就是由我們進去展。所以那個時候我們創了一個很棒的先例，年輕且具實驗性的，甚至觀眾看不

⁵ 成立於1988年至1994年結束，是有別於美術館與畫廊的替代展示空間。請參閱：

http://www.itpark.com.tw/archive/article_list/20

⁶ 為推動及協助女性在藝術產業中的發展與研究，該會成立於2000年，簡稱女藝會，最初假華山藝文特區舉行成立大會，會址附設於帝門藝術基金會，2005遷址高雄。請參閱：

<http://taiwanpedia.culture.tw/web/content?ID=24523>

太懂的東西，也可以在美術館展出，我們是第一個團體進入臺北市立美術館，之後該實驗空間就一直有很多實驗的作品發表。所以我覺得二號公寓的一個貢獻，就是對臺灣當代藝術的催生，後來我們就很忙碌，四處被邀請展出；那個時候最清楚的議題就是"本土性"，甚至我們在展覽的作品就有幾堆泥土...。記得我們在北美館展出的開幕，就把那個牛肉場的秀搬到美術館；我們真的去找到牛肉場的小姐，每個藝術家都要幫她們設計衣服，我就用塑膠線把她們身體的重點綁住...，滿有趣的有！(2009/11/26 訪)。

有關女性藝術協會，林珮淳回憶著：

我是95年從澳洲回國後，和幾個女性藝術家成立了臺灣女性藝術協會，協會的目的也就是想幫助一些年輕的女性創作者，畢業之後仍能持續創作，因為多數的女學生畢業後就慢慢不再做作品...凸顯姐妹情誼相互鼓勵的精神，我們也希望，可以作一些策展，女性創作者有更多發表的機會，所以我們主辦了幾次的展覽...我自己也受邀參與了兩次由臺北市立美術館主辦的二二八展覽，第一次的展覽，策展人居然要把女性議題放進來：「被遺忘的女性」；後來賴瑛瑛又辦了另一個女性藝術展..我覺得這是臺灣女性藝術協會成立後的效果.....。(2009/12/07 訪)

5-1-3成就其藝術專業地位之道—熱愛、執著與永續的追求

從專科、到大學、研究所碩士以至於博士，且在藝術教育及創作界享譽聲名。由於引領當代藝術前進的意識，與積極投入藝術家、教書、母親與家庭等多重角色的不易駕馭，身為母職的忽略，先生不若以往的支持，以及女性藝術家的聲音被忽視，讓林珮淳自覺如蛹一般無法舒展，明顯的在其作品中展現如此的困擾。

...一直等兒子楷聞三歲後，我就把他帶回來(自母親處)，當時生活更是亂糟糟，也就是說我要把孩子帶到保姆那邊才能夠去銘傳授課，又加上我時常要參加二號公寓的展覽開幕與座談，而沒有太多時間在家中；又因為家裡很小，所以我就跟我先生說，要在附近租一間畫室，因為我們二號公寓常聯展，...下完課我晚上要回來畫畫，那我就沒辦法煮飯啦！我的兒子也陪著我在畫室，他自己就在我旁邊亂畫，我也專心畫我的...；所以我覺得我的孩子會沒有感受到媽媽的愛，他總覺得媽媽很忙，不是要把他送到保姆家，就是要陪媽媽畫畫，也不煮飯給他吃...。我先生就開始反彈了，.....他覺得說我受藝術圈影響太大了；甚至覺得我們藝術圈的人...就是..有點悖逆的、或是奇奇怪怪的，因為那一次在北美館聯展的時候，我也叫他來看，他都看不懂；像那個時候李美蓉的作

品就有很多"金紙".....我先生覺得我們這些人都很奇怪！所以他很反對我在二號公寓....也很不認同我做藝術；所以我面臨的壓力就又多了一層，就是說我先生不再支持我，而我的孩子也覺得媽媽沒有全心照顧他。當時在學校教書的環境中也不允許我身為一個女老師同時又是一個藝術家，甚至一些我開創的創意的課程，都很難受到肯定。同時我在二號公寓也面臨另一個問題：大部分是男性藝術家的作品都受到很多的重視與肯定.....但我卻感覺自己較為弱勢，感覺我像是個“蛹”，.....被束縛在一個框框裡面.....。(2009/11/26 訪)

當1992年在銘傳教書正處低落，學校催促提升等論文，當時尚無以創作展覽升等制度，一律必須以論文的方式，對未曾受過研究訓練的林珮淳而言，是一項痛苦的差事。適巧，沃隆岡大學的副院長Peter Shepherd到市立美術館與黃光男館長洽談台澳交流展相關事宜，林珮淳有機會接觸他，當時她在國美館舉辦完個展「女性詮釋系列」，於是拿著畫冊見Peter Shepherd，討論其創作的理念。Peter Shepherd即刻表示：妳可以來我們學校唸博士，而且我們還會提供妳一個畫室，妳創作只需要每年有展覽以及畢業的時候有個展，妳就可以畢業（林珮淳，2009/12/07 訪）。如此正符合林珮淳的興趣與升等的須求，但是，因為經濟與現有工作的考量、兒子的問題、先生的態度等，林珮淳都堅毅的一一設法解決與排除，尤其先生的態度始終不支持，林珮淳花了幾乎一年的時間進行溝通。但在還是無解的狀況下，林珮淳毅然決定跨出人生中，自己決定的第一步，將先生長年以來傳統大男人的思想，所加諸於其身上的桎梏，置之度外（2009/11/26 訪）。

事實上，一路走來，無論是環境與心靈，林珮淳是不斷的批荊斬棘，克服萬難，若非是對藝術有著無盡的熱情與愛，是無法成就這些。

5-2 藝術創作特質與作品風格

5-2-1特質—女性主義藝術的詮釋者

閱讀林珮淳的作品，就像是一部女性意識的藝術行動發展記錄，來自於生活也回歸於生活。女性意識不斷自我論辯與詮釋，是林珮淳女性主義藝術作品的主軸。

「女性詮釋系列」就是滿膠著的半抽象畫，畫中裡面有一些傳統中國女人的包鞋和現代的高跟鞋...放這種符號則代表現代女性仍承受著傳統的文化束縛，因我雖然身為一個現代女性，但是我卻一直被要求扮演傳統的角色，尤其我先生會抱怨我沒有盡到賢妻良母的角色。而我自己也覺得有點內疚，就覺得說那我是不是錯了....。(2009/12/07 訪)

林珮淳到澳洲求學以前，對女性主義藝術其實並不很瞭解，雖然接觸一些女性藝術家，如嚴明惠等的引介，但在創作上，最主要還是在陳述自己的感受，心靈上的膠著：

..因著嚴明惠她在講述女性主義藝術時，我就覺得西方女性怎麼那麼的自信與自主，而且能突破了許多男性的觀點，大膽宣佈女人能做什麼...。後來侯宜人應帝門藝術中心邀請策

一個展，叫做「女我展」，她的概念就是說—女性要有自我，也像個「蛾」一般可以蛻變。其實以前我一直覺得我是一個「蛹」沒有錯，那我也覺得很想掙脫那個蛹，就是想蛻變而出；所以她那個「女我展」的時候，的確又把很多的女性全部聚在一起。那個時候我也聽到吳瑪俐的論述，大部分是在談女性藝術或女性主義藝術；我那個時候其實有沾到一點邊，參展的作品是畫自我的一種女性形象……(2009/12/07 訪)。

在澳洲時，其指導教授即Peter Shepherd介紹一位女性藝術家給林珮淳，這位女教授一看林珮淳的作品就肯定其為女性主義：you are the feminist! 如此的稱呼，對林珮淳而言，是一項極大肯定的同時，也讓林珮淳深刻的體會到所謂女性主義者的精神：

女性的議題是我在澳洲受很大的影響...她（Diana老師）翻翻我的創作之後，她馬上說：妳就是一個女性主義藝術家，“you are the feminist”。我說不會吧！什麼叫女性主義者，我不知道的。可是我發現他們的女老師，認為女性主義藝術家或是她把你稱呼“feminist”，這是一個尊稱。因為在大學的任教老師，她們就是一個非常自主、很有自信的女性主義者，因為她們認為這個是很驕傲的……(2009/12/07 訪)。

所以，林珮淳在教授的引導下，閱讀有關女性主義的書，及上女性主義藝術和Women Study等的課程。當時所修課者全為女同學，大家幾乎都是信心滿滿，侃侃而談。所接觸到的4，5位女老師，都是女性主義者，學校每年帶領學生參與在新南威爾斯洲幾所大學輪流辦理的女性藝術年會。林珮淳描述著：

那個Diana就是我的副指導老師，除了叫我去上課，我也參與了這個每年的一度的盛會之外；我進入圖書館，我就問那個館員說..我要找“feminist arts”或是“women's arts”，結果他帶我去...哇！一堆有四五列，而且都“滿滿”的書...全部都是在談相關的，整個西方出版的女性藝術的書，我盡量去看……慢慢對於我過去為什麼那麼地受壓抑，覺得好像是自己的問題...；然後慢慢就豁然開朗，原來大家都一樣……(2009/12/07 訪)。

後來，林珮淳以「女書」內容發表者的身分，參與女性藝術年會，贏得滿堂喝彩，明確其從事創作的發展方向以及作為女性藝術創作專業者的自信。

5-2-2風格—永續蛻變的女性藝術

林珮淳的作品風格猶如不斷在更新中的當代生活，隨者環境與思緒的變換，其內涵與形式處在「永續蛻變」的無限發展性。林珮淳如此表達：

過去關懷的性別議題到近年作品「回歸大自然」的創作主題，其實對我來講是很自然發展，但我並非不再關懷女性議題，

或說我的風格又再轉換了，其實我一直持續同一個脈絡在發展，如我創作理念所述：我的創作主題與內容乃源自於對生命的體認、感動與信仰，從1990年加入二號公寓團體的抽象系列到《蛹》與《女性詮釋系列》；1993-1996因留學澳洲深受西方女性主義的衝擊，而創作了一系列對性別、文化、歷史及社會的批判，作品如《相對說畫》、《經典之作》、《窗裡與窗外》、《向造成228事件的當局者致意》與《美麗人生》等之系列。又因1999年的921大地震以及蒙列國先知洪以利亞的開啟，而開始展開全新的「回歸大自然」系列，企圖以「非自然」的壓克力媒材與數位圖像創造人造自然，以再現「都會文明」的艷麗、生硬與不自然，如《生生不息、源源不斷》、《景觀、觀景》、《寶貝》、《蛹之生》與《城市母體》等；又在《溫室培育》、《捕捉》、《標本》、《創造的虛擬》、《夏娃克隆NO.2》、《夏娃克隆肖像》、《夏娃克隆手》、《夏娃克隆手指》、《夏娃克隆NO.3》、《量產夏娃克隆》、《透視夏娃克隆》、《夏娃克隆啟示錄》、《夏娃克隆啟示錄文件》、等系列中，以科技的符號、數位影像與電腦互動程式，再現「科技文明」的冷漠與「人工生物」的虛幻，藉以反諷人類所創造的自然與生命是虛擬且永遠無取代創造主的。

(2009/12/07 訪)

誠然，從性別意識的「自我」、「互動」、以至於大範圍的「機制」面考量，作品的本身展現創作者性別意識的發展歷程，用獨特的藝術手法展現另類改變世界的行動力，拓寬藝術學科領域的視野，更是創造人類的文化資產，永續性別議題的關照。具體而言，截至目前，林珮淳的作品可觀察到，在形式上，講究佈局的細膩與主題意涵的緊密性，普遍上，善用較為明亮鮮艷的色彩；其探討的主題內涵約可分為三大主軸：自我意識、社會文化互動、及生態機制。如1994年以前的「文明與蛹」系列、1995-1998年的「相對」系列、以及1999年以後的「生態」系列。



圖5-1: 《生命圖像系列-The Image of Life 》91 x 117 cm 油畫 1992



圖5-2: 《蛹系列-The Chrysalis Series》91 x 117 cm 油畫 1993

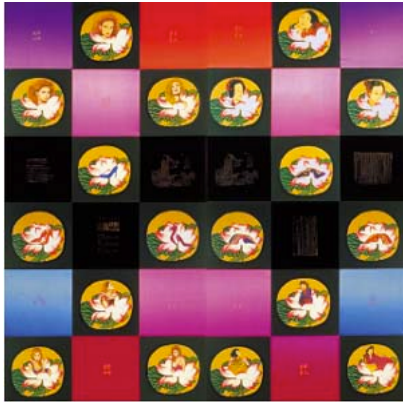


圖5-3 《相對說畫系列（一）-Antithesis and Intertext□》270 x 400 x 10 cm
〈複合媒材/裝置〉絹印、油料、畫布、人造絲 1995

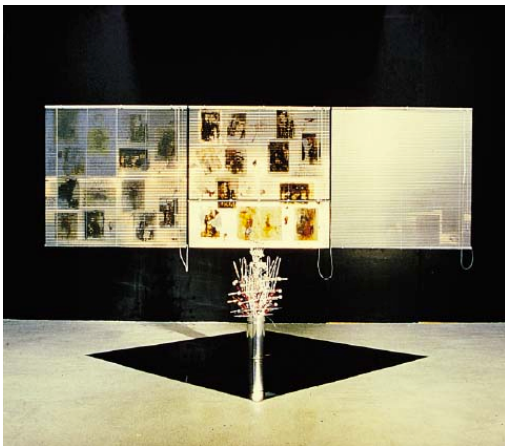


圖5-4: 《黑牆、窗裡與窗外-Black Wall, Inside and Outside of Windows》
450 x 300 x 250 cm 〈複合媒材/裝置〉人造花、百葉窗現成物、絹印、化學腐蝕劑、鉛板 1997



圖5-5: 《「經典之作」系列-Classic Works 60 x 60 cm》 〈複合媒材/裝置〉
壓克板、位刻字、 位輸出、畫布 1998



圖5-6: 《「生生不息，源源不斷」-Substantial Life》 123 x 80 x 80 cm (each) x 20 1999



圖5-7: 《「『非自然』—《花柱》」-"Artificial Nature"—"Flower Pillars"》

紫、紅、黃、橘花柱：250 x 50 x 50 cm(each) x 4蝶柱：80 x 80 x 85 cm(each) x 1 數位圖像
輸出、壓克力燈箱、3D動畫、雷射 2004

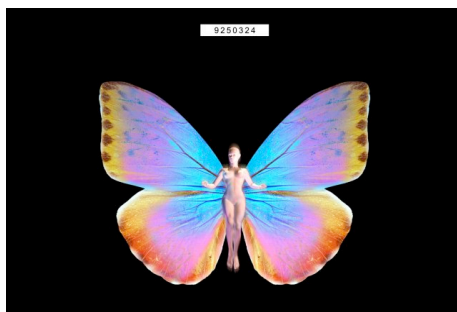


圖5-8: 《「夏娃clone標本」 Eve Clone Specimen》 60 x 85 x 2 cm 〈數位圖像〉壓克力版、
光柵片、3D圖像 2009

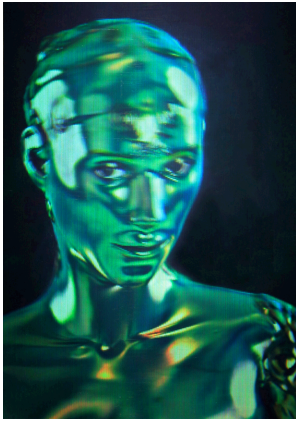


圖5-9:《「夏娃克隆肖像」The Portrait of Eve Clone》46cm x 57.5cm x 4cm x 16 pieces 〈3D動態全像〉壓克力框、聚光燈 2011



圖5-10:《「夏娃克隆啟示錄」Revelation of Eve Clone》依裝置場地而定〈大型投影互動裝置〉大型投影互動裝置、動態影像、3D動畫、互動系統、網路攝影機、電腦、投影機 2011

5-3 性別意識

5-3-1 性別的認同、性別知識的獲取與性別意識的形成

我最不快樂就是我的成長的過程；我爸媽給我很大的壓力..
我在小學的時候，都跟我媽媽一起去學校，同學們都知道，
我是吳老師的孩子...由於我母親是很好面子的老師，因沒

有生男孩，而我又是老大，所以她對我的期待特別高；所以我小學就有很多壓力，媽媽也常給我灌輸一個觀念，"我們家沒男孩，所以妳要表現得更好"，當我表現不好時，就會受到他嚴厲的責備，那我媽又很忙，後來我國二時全家搬遷到了臺北，我轉學到三重的明志國中；我媽在三重辦幼稚園，因為生活很艱辛，她辦幼稚園比較可以賺錢，可是因為辦幼稚園母親就變的更加的忙碌，我有時候還須幫忙幼稚園打掃、跟車...看過孩子下課，那個時候我還只是個國中生，就必須負擔這樣的工作。媽媽也常常說"搬到臺北市要穩上北一女了唷！"意思就是說，我為了你搬到臺北，就是希望你們能考上好學校。可是我卻讓我媽媽失望，那個時候我是考到復興高中，我媽就覺得很丟臉，因為沒考上北一女，同時我也考上銘傳的五專，我媽說"好啦！銘傳也不錯..."我就進了銘傳，可是在我的感覺，我讓我的母親抬不起頭，因為她總覺得.....(2009/11/26 訪)

在林珮淳成長的經驗裡，父親比較少與孩子們聊天溝通；至於母親，因為經營幼稚園，所以，也不常與孩子們互動，聊天便是管教。所以，當林珮淳出國八年，在美國感受到自我存在的愉悅與滿足，是從未感受過的。

母親受到傳統性別不平等教育的束縛，影響其對待及教育子女的方式。好勝心使然，承受著沒有兒子的壓力。傳統性別不平等的觀念中，有無兒子代表著在社會中的價值與地位，當然也象徵著能力。所以，無形中，林珮淳的表現，被母親寄予高度的要求與期待。在母親的想法中，要好才能抵過沒有兒子的缺失，也才能搏回她的能力與價值。因此，在這種情形之下，母親所承載的壓力，不知覺的轉嫁到女兒身上，尤其是作為老大的林珮淳。記得小時候和母親到學校，同事們便都知道吳老師的老大是女兒，對林珮淳的影響，除必須承受所謂最優秀的表現外，無形也在告訴林珮淳，女孩不如男孩的謬誤，並造成其在成長的過程中，長期缺乏自信。

...是因為整個成長過程..一直覺得被灌輸「妳身為女的是一個很丟臉的、抬不起頭...」媽媽為了要生男孩，一直生到第四個還是女兒。記得小時候我們四個姊妹到阿公家過年，我印象很深刻就是，我的阿姨她生了很多男孩，我的阿公拿紅包給他們，卻沒有給我們...我小小心靈就有很多的問題：到底身為女性有什麼不對？我媽媽常灌輸我們就是說「我們家沒男孩，妳要好好的表現，不能丟臉唷！妳要好，還要更好，人家才不會瞧不起我們」，身為老大的我，壓力很大，就是說書要讀的好，才能抬的起頭.....(2009/11/26 訪)。

「我先生....，他雖然不懂藝術，可是他很支持我的藝術」林珮淳說著在美國求學時的情景(2009/11/26)。但在生活中，因為金錢管控的問題，不免讓林珮淳反思女性在婚姻生活中的地位與角色，是否應有其獨立的經濟自主權。惟因從小被教育男性的優質與重要性的

影響下，林珮淳在家庭中與先生的相處，自覺不夠自信，仍扮演聽從的角色。但是，相關因性別議題而起的困惑與反思，在進行藝術創作時，獲得到最大的補償與解脫。

5-3-2 藝術社會性別議題的看法和參與

在美國紐約的公司擔任art director工作及整體社會的大環境影響，讓林珮淳愈來愈有自信，也愈會想到自己的存在。因此，主導家庭所有金錢及事情決定權的先生，也感覺到她的「改變」。本想留在美國發展，但因先生的專業，適逢臺灣新興的產業發展，所以舉家返臺。當林珮淳自美返臺期間，具藝術碩士仍很好找工作，再加上她有工作經驗，許多學校都要她去任教，最後她選擇回饋母校銘傳。但往日因為嚴謹的校規所造成不快的陰影，重回她的思緒與生活，尤其是校友的關係，學校相對的對林珮淳有著更多的學校相關規範的期待。學校校規很嚴格，因為是女校對學生有許多的規範。

當學校相關單位及師長，對其指導學生發揮創意所作的展覽，卻做出如：...林老師你的課程怎麼會教一些奇怪的內容？的反應時，學校的封閉與對藝術的不解以及對女性同事意見的不尊重，讓林珮淳在執教四年後選擇離去：

我在國外是很受重視，因為後來三年的工作狀態，我們那些老闆都很尊重我！我做的東西他們不會改且都一直誇獎。後來我回到台灣任教，教授創意包中的課程，就被一些資深的老教授質疑我沒有教包裝結構，也沒有成本的考量。開系務會議時，我所提的意見都不太受重視...我就覺得以前的那種壓抑又來了，之後在抽象表現主義的創作中尋求自我的釋放。我二十三歲去美國，之前我一直覺得五專就是高不成、低不就，懸在中間；又加上我們家沒有男孩.....所以到了美國讀書時，正是抽象表現主義蓬勃發展的時候，我也在抽象畫中得到很大的自由與釋放，我們老師很尊重每位學生，很鼓勵我們，也不會特別用老師的權威來管制學生的創意。然而回到銘傳任教時，因著校長的治校理念以及傳統的教學制度，讓我覺得好壓抑...(2009/11/26 訪)。

到美國求學深刻，感受到所謂自由與平等教育的意涵，教師與學生之間的關係，以名字互為稱呼讓林珮淳極為訝異。以前在銘傳求學常常一班都是五六十位同學，教師也無法照顧到每一位學生，在學習的過程，主要是要準時交作業，被打分數。林珮淳雖然自覺表現不錯，但都不太有自信，且無法與教師有較為接近的機會，得到適當的鼓勵。當時，多數的教師是年齡蠻大的長者，總覺得教師是很權威的。教師與學生之間，存在著相當的距離。

所以到美國，我就覺得抽象表現主義蠻能釋放我的壓抑情感，我也沒有感受到身為女同學有什麼不好...；可是在銘傳總覺得一直受到學校制度的管制，因為校長很害怕我們受傷，也不准我們去跳舞，裙子也不能穿太短...，在學校與在家中都一直被約束。印象很深刻的是，曾於梁丹丰老師的插畫課程中受到他的鼓勵：「珮淳，妳好好畫畫，妳可以畫的很好...」，所以她鼓勵我從事fine arts，我是聽進去的，

但是我不會特別有自信，等到我到了美國求學後，老師一直很肯定我的創作，我終於從抽象畫中找到自信，那種很自動式的情感表達，透過揮灑的筆觸來自我詮釋，令我很快樂，也建立了我的自信。(2009/11/26 訪)

這些際遇，其實都和現在所談的性別議題有關，可是當時林珮淳並不知。在美國求學三年是一段愉快的經驗，林珮淳深切體會到自由平等而開放，所上的課程多數要上台展現自己的作品及創作理念，同學互評，逐漸強化林珮淳的自我認同，自覺與自信。此外，尋找工作的過程中，發現專業是很重要，在美國的工作環境沒感受到性別的不平等且主管女性居多。後來，到澳洲求學，更是林珮淳女性意識的脫胎與發展，奠定之後藝術專業動能的基礎。林珮淳熱情洋溢的回溯：

女性藝術課程就是為了學生們每年在新南威爾斯洲有超過五六所大學聯合舉辦的展覽與學術研討會，第一次我也參加了新南威爾斯大學的座談，我看到在場的師生都自信滿滿的高談闊論，記得上課時，同學們熱烈討論都為了準備每年一次的盛會，甚至討論到本課程的展覽是否開放男性同學參與，我心裡想—如果問我，我會覺得OK！結果其他女同學都持反對意見！我們不要讓他進來，每個都很絕對，她說這好不容易是我們自己的展，為什麼要讓「男人」進來我們這個展覽...在研討會中，每個學生都是在在講述自己作品的重要性，然後我們要怎麼做、我們的作品是什麼，我們發表的論文就是專門提出對父權文化的批判性。當時我從一個學生的角度來參與，的確受到很大的震撼。以前在美國求學時是以抽象表現主義的創作為主，中央密蘇里大學沒有講授女性主義議題的課程，一直到了澳洲沃隆岡大學，我才知道在澳洲在整個文化與教育體制裡，女性議題是非常受重視的，如每年由幾個大學輪流主辦研討會及展覽等，到最後出版了名為「dissonance」的書籍，就是代表「女人的聲音」...

學院有很多的programs，學生可到處橫跨每一個領域去選修你喜歡的課程。他們一年會有幾次全部研究生都召回來開seminar的時候，全部的同學都坐在一起，每個都講自己的作品包含有：文學的、有舞蹈的、戲劇的、視覺藝術的、音樂的、舞蹈的，我覺得是非常好的跨領域交流！

(2009/12/07 訪)

撰寫博士論文收集有關纏足歷史的過程中，在臺北市世貿大樓無意接觸到纏足史料的收藏展，認識西醫婦產科的收藏家。在其熱心協助下，觀看許多的影帶文獻，對於女性在歷史過程的悲慘及卑微，有了更深的體悟。林珮淳說明：

在澳洲攻讀博士時，由於早期抽象時期作品就曾出現過

「包鞋」的符號，後來發現與中國纏足的「三寸金蓮鞋」有相關，所以我就一頭栽下去開始研究纏足的歷史。我越研究它就更成為我創作上更越來越清晰的圖像。「纏足」其實是很能代表一個根深蒂固的父權文化，它一直延展影響到臺灣。千年的纏足一直到了五四運動及西化運動，纏足從一種優良的文化轉成一個陋習，於是纏足成為一件丟臉、受人瞧不起的落後符號，有段歷史記載纏一半的女人就開始穿比較大的鞋，可是因為她的腳很小，她就塞棉花穿起高跟鞋來掩飾我不是小腳。我發現「原來」女人生存的標準、美的標準，還有是不是落伍或是現代的標準，完全掌握在整個父權文化或是男人的標準中，或者是說這種制度裡面女人完全無法掌握自己的身體、連自己的生存能力都沒有。所以當我開始研究，我的作品就出現纏足與高跟鞋的對照，以及小腳與美容塑身的對照.....
.....因此受到女性主義論述的開啟，我越來越可以解構父權文化的底層問題；而且我也不必陷在身為女人的自責中，因整個男人的歷史、中國的父權文化原來是這樣對待女人的。但是呢！現在有比較好嗎？現在還不是換湯不換藥又來個美容塑身風潮...因此我的作品不再出現蛹的符號，我也不再認為我必須如此的受壓抑，因我已經透視了父權文化的結構，也能夠跳出來做一個第三者的角度，透過藝術創作來批判對女性壓抑的父權文化。在我博士論文以及「相對說畫」系列創作中，我不但釋放了自己，也能夠自信的在作品中解構父權文化的問題...（2009/12/07 訪）

5-3-3 藝術再現性別議題的看法

從林珮淳的作品中，可以發現「藉物說話」是其表達思維的慣用策略，當然也代表著其對藝術的信念。有關女性藝術家直接以自身的身體作為主體表現的作法，林珮淳有著另類的見解：

西方女性主義的作品，有很多是「用身體」來展現女性身體的解放，其實我是覺得是非常地西方性的表現語言；但我的作品只用符號表達，我覺得我們東方人對於女性議題或是說表現女性自主不見得用自己的身體，因為我覺得文字或圖像也同要具有很大的力量，譬如說我以「纏足」這個符號來創作，也同樣具有犀利的批判力.....(2009/12/07 訪)

對於女性藝術的當代性議題，除女性意識外，可以更為宏觀的視野來處理，並呼籲有關生態學的女性關照。林珮淳認為：

1999年的921大地震以及列國先知洪以利亞蒙神開啟帶出的「回歸伊甸」真理，改變了我對人生的價值觀念，明

白我過去所批判的父權文化、性別歧視、政治強權等問題，其實皆是因為人類不敬天愛人、不與大自然和平共處的結果。因九二一大地震，讓我目睹大自然的反撲力量，在震撼之餘，我發現人與人的權力問題，是源自於人跟大自然的關係上，當這個關係出了問題，人類自私的掠奪大自然或相互殘殺，自然衍生出人與人、強勢與弱勢、男性與女性等等不公平現象，若人的心無法相互尊重，討論性別問題似乎只是個末端，無法解決根本的結構。於是我的創作就往更高的層次思考，而開始了展開一系列的「回歸大自然系列」創作，以人造、人工、複製、數位、虛擬等科技議題與媒材，反思科技文明與大自然的對立關係。如1999年的《生生不息、源源不斷》、《景觀、觀景》、《寶貝》等系列，呈現人造花卉與景觀，藉此提醒真正大自然的生機是無法被炫麗的人工造景所替代的。後來我發現一些關於「生態女性主義」的論述，其實也很能傳達我如何透過作品從關懷性別議題到關懷人與大自然的議題，從一個在解構性別的公平或是資源的平等分配這件事，一直延伸到我在反思人類對待大自然、人類對待彼此，或者是說人類與創造主的關係等，其實是有延續性的創作主題與脈絡... (2009/12/07 訪)。

當創作的思維有所轉變，相關的表現方式便隨之因應而生，林珮淳對於藝術再現性別的議題，不僅從思維來展現其能動性，更具體的，是透過新媒材的探究來提出創新的當代可能：

從2004年起在「回歸大自然系列-人工生命」系列則以3D影像批判虛擬的假生命如《夏娃克隆No.1》與《捕捉》等，並以「標本」的形式表現人工生命可以任意被存檔、編碼、變造或刪除。2007年，我更以互動裝置如《創造的虛擬》與《夏娃克隆No.2》作品建構虛擬蝴蝶、人與蛹、人與蝶合體的影像，直批人類以克隆科技所創造的虛幻生命。之後我的創作脈絡更會將「夏娃克隆」的頭部與手部烙印上〈啟示錄〉所記載的666獸印，直接以人獸同體之呈“惡”之意象，反諷科技文明帶給人類之危害。就是探討夏娃她從一個蛹，其實又回歸到我過去我認為我是個蛹的概念，而且我用夏娃的概念就是說，神創造夏娃！那現在人正在創造所謂的「基因複製人」，我以作品批判人類驕傲想扮演創造主的心態，因此我把它命名「夏娃克隆」。(2009/12/07 訪)

5-3-4性別平等教育的見解

林珮淳表示：

.....因為我覺得現在大學是有在開授性別相關的課程，可是大部分都放在通識教育，而且都偏重在性侵害或女性護理，比較沒有談論性別平等或資源不公及女性的特質這一部分，也比較不涉及藝術專業的討論.....。(2009/12/07 訪)

明確的，針對性別平等教育，林珮淳覺得在大學階段缺乏藝術與性別議題的專業課程，許多具性平意識的師長，因為受限於專業授課時數，未能開設，或多開設於通識課程，專業課程相對的貧乏。因此，這是有待未來妥適運用校際資源予以強化補充。

6.謝鴻均（1961-）



圖6：謝鴻均2010/12/04 於臺師大綜合大樓1樓福華沙龍

6-1 生命圖像

6-1-1生長、家庭與教育

現任國立新竹教育大學藝術與設計學系專任教授，育有一女，先生從事航太機械專業。除新竹教育大學外，並曾在臺北市立教育大學、國立臺北藝術大學、國立臺南藝術大學、東海大學及國立交通大學等校兼課。

1961年出生於苗栗市，家中排行第二，姐姐約較大二歲，主修音樂，畢業於臺師大音樂系；父親也畢業於臺師大地理系，原任教於省立苗中，1966年轉任教臺北市北一女中，1971年謝鴻均10歲時辭世；母親畢業於臺北女師專（現為臺北教育大學），原為國中及高中音樂教師，後因對房地產感興趣，轉行作房地產買賣仲介，當時轉行追求其更大興趣的職業時，曾引起其家族極大的震撼與擔憂。父親在世時，給謝鴻均的印象是內向的學者；相對的，母親是外向、積極、主動且充滿活力，掌理家中大小事，是家中的掌舵者，即使現在約70餘歲的高齡，仍從事房地產相關工作。

謝鴻均從小便因母親的關係而學畫與鋼琴，然而自己對於動物及哲學非常感興趣。小學就讀國語實小，中學為古亭國中及中山女中，大學原擬考獸醫，因母親認為獸醫看到的是動物的生老病死，心靈會受到傷害而勸阻，從而轉考在當時認知中較具有視覺愉悅的美術系。在臺師大美術學系二年級求學期間，曾因當時的學習環境，未能滿足其對人文學習的渴求，而有轉考當時首次招生之北藝大的意圖，然為其母親以畢業後出國深造的計畫所勸阻。1984年自師大美術系畢業後，實習一年即刻出國，在美國紐約Pratt Institute

(<http://www.pratt.edu/>) 學習4年，於1989年畢業取得創作碩士後，繼續在New York University (簡稱NYU, <http://www.nyu.edu/>)進修，1995年取得藝術創作博士學位，取得學位為Doctor of Arts，目前該學位已與該校原有的Master of Arts學位合併為Master of Fine Arts, 簡稱MFA。為國內僅有二位於該校取得藝術創作博士之一（另一位是薛保暇）。

在美國文化刺激最具代表性的紐約留學總計十（1985-1995）年餘，當時正是美國現代史上自1970年女性藝術家和評論家集結於紐約之後的15年，檢討現代美術館及紐約的其他美術館，不合理地排除女性藝術家的作品，提出所有的展覽應有50%女性作品等訴求。在這段時間，Judy Chicago（1939-）於1970年在Fresno State College首開女性藝術課程，之後再與Miriam Schapiro（1939-）於The California Institute of the Arts另開設女性藝術課程，在學界的帶動與呼籲，藝術家們的積極參與，女性藝術已蔚為風潮，女性議題與作品的發表已廣受注目與討論。譬如，Chicago於1973年以花朵造型延義所發表的《Dinner Party》，May Stevens（1924-）檢視在父權體制下特殊女性的生活，於1977年發表編織其個人的傳記和她母親以及Rosa Luxemburg政治改革家的系列作品《Ordinary/Extraordinary》。女性主義藝術家強調探索女人的生活，質疑Simone de Beauvoir的「The Second Sex」的主張。評論家John Berger 也提出：女人必須持續關注其自身，女人的身體也順勢成為女性視野的主要探究場域（Chadwich, 2002, p.361）。這樣的表現脈絡，在謝鴻均的作品發展中，可見強烈的影響力。謝鴻均的博士論文為「當代繪畫中的寓言式矯飾主義」，是從矯飾主義的寓言式策略找尋當代繪畫的圖像研究，在NYU強調理論研究與創作思辨的訓練過程，奠定謝鴻均從博士論文的研究延續往後專業發展的堅實基礎，並在女性藝術領域開展研究平台。她回憶著：

....理論與創作是一體兩面，我有時候畫畫，畫一畫，會忘記，
嗯，我是不是在寫論文，還是說，寫一寫的時候，覺得好像
在畫畫一樣的愉悅，...這個這部分的習慣，我蠻感謝NYU
給我種蠻嚴格的訓練，非常的艱難的訓練，但經過了這段訓練，
思考常常就會在這兩個平台當中，尋找當下的平衡點，並有能力
持續尋找下一個平衡點....。(2010/12/04 訪)

能在當代前衛資訊充斥的大都市學習藝術而無後顧之憂，不是一件容易之事，生活主要的經濟支援來自家裡。當時，謝鴻均在正常課程之餘，繼續跟茱利亞音樂院的博班研究生學習小提琴，偶爾打工，但是為看表演或聽音樂會，如馬友友的音樂演出是不能錯過的。當其父親過世，家裡經濟是其母親一人獨挑的情況下，謝鴻均畢業未去國中任教，而是以賠公費的方式即刻出國，在紐約就讀的是私立學校，可以瞭解其中花費是相當的，但這都靠者母親對房地產的敏感度，有極成功的事業成績。母親在謝鴻均成長的過程中，扮演極為重要的角色，從與男友的交往到在美國相親結婚，都參與其中，幾乎主導著其人生的發展。不難想像的，母親非傳統典型的自信與強勢作為，在某些方面來說也是謝鴻均學習與檢討的對象，更是其女性意識的啟蒙與形塑者。

6-1-2 藝術社會的參與

6-1-2-1 專職的藝術教育投入－藝術創作專業知識的研發與引領

在美國求學期間，謝鴻均即非常活躍於美國藝術界的相關活動，積極的提出其藝術的思維與作法。1987年在美國 Pratt Institute 的碩士階段，即參加《特殊與特例者：普拉特

的女性藝術家》聯展；1989年碩士畢業那年，在美國參加《六四天安門》聯展；1990年參加美國紐約長島艾斯利普美術館年度比賽繪畫類獲得首獎，同年並參加Bronx Museum《第十屆藝術市場駐村計畫》、《第四十一屆美國東北部藝術聯展》、《美國新人展及年度美展》等；1991年回臺辦理個展—《現代寓言》；1992年參加紐約大學與威尼斯(義大利、美國)聯展；1993年返臺結婚並在臺北福華沙龍辦理《誘惑與背離》個展，臺中黃河畫廊辦理《矯飾情節》個展；1994年參與臺北帝門畫廊小品聯展；2005年於國立台灣美術館與美國紐約蘇荷區四五六畫廊舉行《寓言式的溝通：不聽、不看、不說，台灣省立美術館》個展；1998於東海藝術中心舉行《2000解剖圖》個展；2001於台北新樂園藝術空間舉行《純種》個展；2002於台中靜宜大學藝術中心舉行《出走》個展；2003再於台北新樂園藝術空間舉行《紐帶》個展；2005於新竹國立交通大學藝文中心舉行《陰性空間》個展；2006於台北伊通公園舉行《原好——混混乃陰性空間，瀝瀝如母性系譜》個展；2009於台北布查當代藝術空間舉行《混混瀝瀝》個展；2010於新竹李澤藩美術館與台北夏可喜當代藝術沙龍舉行《圍》個展等。

1995年自美國回國，在臺灣藝術圈，代表著新典範與新思維，也負載著多數人對於女性藝術創發的期待。如同當時其他前衛藝術家集結力量，參與另類替代空間的展出，謝鴻均成為「新樂園藝術空間」的一員。之後，個展與聯展的不斷，對謝鴻均來說有如呼吸般的自然，如遊戲般的愉悅。陸蓉之(2002)對於謝鴻均曾有如此的一段描述：謝鴻均的繪畫放在女性藝術家的族群中，她具有革命性的爆發力，以作品挑戰傳統的觀念，但是放在不分性別的臺灣當代藝壇中，她更是罕見同時兼具人文涵養態度及卓越技巧的一位劃時代的藝術家(p.201)。確實，謝鴻均似乎有開發不盡的創意，2005年，謝鴻均應邀臺中國立臺灣美術館展出《有影無影》裝置作品，她說：

國美館邀我去做了一個裝置展覽，長久以來我對裝置使用的材質一直持有疑慮，為了能夠在展後有不增加資源回收的負擔，決定使用光源，因而有了關於影子的「有影無影」議題，並為它撰寫了一篇論文。我將希臘神話裡人面獸身史芬克斯的影像投影到牆壁上，在國美館展場將其人變獸的過程圖像，環繞一圈。人經過圖像光源中，自己的影子也投映在神話故事——

希臘神話，亦是希臘悲劇，因人生的所有，都已經被預言到的任何的可能性，所以你的影子投影在那個希臘神話的人面獸身人像時，亦成為回歸到神話的一個經驗....。(2010/12/04 訪)

所以，藝術家藉由參展的過程，提出新的可能與思維，是促進領域發展的有效作為。截至目前，謝鴻均總共舉辦過17次的個展及50餘次的聯展。當然，藝術領域的永續發展必須有後繼者，教育是最為關鍵的手段，謝鴻均對於教育的投入除開設「素描創作與應用」、「油畫」、「研究方法」、「當代藝術」與「女性藝術研究」，對於研究方法的課程，尤其獨到發展的內涵，這內涵沿自於NYU的訓練，她從「心靈寫作」、「分析自己的創作脈絡」、「發展形式與內容」的軸線進行；在「發展形式與內容」的階段，特別要求學生從跨領域的心理學，女性研究，或社會等方面思考所要表現的概念，然後探索在視覺上要如何的建構與表達。此外，對於學校的學術發展計畫，也積極的參與執行：

我帶了三年的卓越計畫，帶學生去威尼斯雙年展、德國文件展、新加坡雙年展、也到美國紐約參訪許多的美術館與畫廊，的確為學生帶來很多

開放性的視野.....。(2010/12/04 訪)

除教學、展覽與策展，引領藝術領域向前邁進外，另發表24篇的期刊論文，3本的專書著作「義大利這玩藝」，東大出版；「原好——混混如陰性空間，歷歷乃母性系譜」，商務出版社；「陰性酷語」，藝術家出版社。以及2本有關女性議題的專書翻譯：合譯1998年出版的 Norma Broude, Mary D. Garrard 所編《女性主義與藝術歷史：擴充論述》，和 翻譯2000年出版的 The Guerrilla Girls 所著的《游擊女孩床頭版西洋藝術史》。此二本譯著對於臺灣有關女性主義藝術及其相關的學理與歷史發展，具有關鍵性的引導地位。

6-1-2-2藝術家/母親/教育者(A/M/Tography)三者一身的交融演出

在本研究案進行訪問時所用的題綱，以A/R/T標示，即代表藝術家/研究者/教學者三者一身的概念，結果謝鴻均更正說：

但是對我來講，我是藝術家、家庭主婦，與老師。家庭主婦擺在正中間，那個是我的重心與母體，是引發著我去教學與創作的趨力，尤其是有了孩子以後更為強烈，...

family這個是我抓緊緊的那個部分.....。(2010/12/04 訪)

謝鴻均在41歲生下女兒「原好」，就是「原來這麼好」的意涵。原好、先生、狗兒子、自己以及生活中的點滴，都是謝鴻均作品中元素與符號的化身。創作從生活而來，創作就是生命，是治療，讓自己更瞭解自己，因此，生命的詮釋在作品之中。謝鴻均欣然且熱情滿懷的指著畫作詮釋著：

....隔著我的肚皮，這是我，這我女兒，有一些抽象的裝飾圖像，我的畫裡面從很早以前就出現了裝飾，因女性總是被做為是男性的一個副屬的裝飾，像是一個家庭的家具，或甚至是壁紙窗簾之類的，所以有時候作品會出現裝飾圖騰，但是我要讓它變成一個很有生命力的，即使是一個裝飾品。（指著另一件作品）這是我的一個夢靨，就是從肚臍跑出一根很長很長的線，我發現很多超現實主義的藝術家，都有這種傾向，不過這的確是我做的夢，或許是我古早以前看的許多超現實主義思想留存在我心裡的集體潛意識裡頭，後來才讓我做夢，還是我是很單純的心靈，就是直接夢到的....（指著另一件作品）這個，也都是...螺絲...螺絲跟螺絲帽的關係，因為螺絲像是..呃..男性生殖器官，螺絲帽是女人的陰部，所以這樣 三個螺絲帽組合在一 像一個張大著..呃..吶喊....然後這個也是我自己....然後後面長個尾巴，我一直相信，就像榮格所說的，我身體裡面，其實有陰性有陽性，陰陽兩個都在，只是環境會把我的陰性或者是陽性特質給呼喚出來，凸顯出來.....（指著另一件作品）這張是我女兒出生了以後所畫的，就是她的外型，那抓吉娃娃是中國的維納斯的一個象徵...所以，像這一張其實是在記錄著我的生產，.....我的畫裡面有許多的肌肉的那個結構....那這個也是紀錄生產，就是兩個身體要分開，這些都是水水性壓克力，碳精筆這些材料，這張記載著...這是我，這是她....然後下面是我的兒子，呵..狗兒子，她「哥哥」.....。(2010/12/04 訪)

謝鴻均並試圖將西方女性主義者的形上論述透過藝術的策略來轉化落實：

...醫學書刊，都像是男性寫給女性看的。他為什麼沒有在問孕婦自己真正的感覺？身體與外來的受精卵，兩者之間有什麼些微的關係，並沒有被重視或敘述，因此我開始用繪畫記錄這部分。然而僅以圖像作紀錄是太過主觀了，我還需要一些客觀知性的資料，故這段時間我將以前所閱讀的，如Kristiva的「陰性空間」、Helene Cixous的「陰性書寫」，以及伊麗格瑞(Luce Irigaray)關於內視鏡的一個概念作為養份。她們是法國女性研究，雖說她們的女性研究常常受到杯葛，因她們是屬金字塔尖端的形而上的論述，似乎跟現實生活是脫節的，不切實際的幻想者。但是我試著把她們的概念，拿來跟我的肉身經驗結合在一起，形而上的思維得以與我的身體一起做對談，然後在對談之下所產生一系列作品，即「陰性空間」系列。.....(2010/12/04 訪)

6-1-3 成就其藝術專業地位之道—效率、執著與永續的追求

凡事嚴謹規劃、講求效率、對藝術專業的執著，依生命秉持的追求，是謝鴻均之所以能在五十而知天命的古訓中，卓然有成。她述說著：

懷孕那一年我的時間比較充裕，我是在一面閱讀的當中，然後一面的創作，畫了滿工作室的作品，應該有四、五十件的作品吧，我生產的前一個晚上還在畫。....之後我像老人家一樣清晨四點多起來，有時候甚至三點多就起床，便就開始讀書寫作，.....六、七點孩子起床後，打點早餐衣著，送上學....我一點時間都不能浪費，所以就算是我課與課中間只有一個半小時，我也會騎著機車衝回家，把我今天該做的、該在畫室處理的部分給做完，之後再衝回學校，所以我的生活其實是蠻滿的。.....

...我一定得做研究我才能創作，我也一定得創作我的研究才做得起來，這是我的訓練 這也是NYU給我的影響。我大概三年左右會發展一個議題，然後這個議題會在創作還有論述上面會有一些的成果，有些成果不見得出得來啦，但這是我給自己的一個期許，就是理論創作的兩者共生。但是基本上三年大概是我自己抓的一個時間點...譬如說第一年會在研究的方向先大概嗅覺到，然後在創作上面會有一些初探，然後到第二年會有比較確切的視覺表現，也開始理解如何樣將它們寫下來，然後到第三年的時候就可以把論文、把整體的創作把它整理出來。既然當一個藝術家，我想當一個有自覺的，當下去.....

...我試著在自己的研究 教學 以及創作尋找一個平衡點，在達到這個這種生活方式之前，可能還是要事前要付出一些，譬如在學業上面...就是學位上面的取得，就是要成就專業這件事，還有在自己要讀的基本配備的很多的書籍的上面，要有一定的一個質與量，才知道在發射哪一顆子彈的時候是有效的，就是有判斷力就不會浪費時間.....。(2010/12/04 訪)

6-2 藝術創作特質與作品風格

6-2-1 特質—女性意識視化的墾荒者

生活的感受、生命的體悟、理論的閱讀與研究、透視自省、視覺化策略的試探與研發，是謝鴻均來來回回，自我不斷開拓其女性意識與經驗的創作方式與歷程。誠如徐洵蔚(1998)在「剖解後的凝思：謝鴻均」一文中的評述：

解剖圖的系列作品，是有感於女性在大環境生存空間的壓力，藝術家觀之而後自省思考，從內心的認知出發，創造了一些觀念的化身及符號，由此展開了一觸目驚心軀體的再現圖解。畫面上扭曲的群體或是單一的個體，大都有一共同特徵：皆為去首的女體，雖然被剝取自主性，卻依然散發著頑強的生命力。這是近年來鴻均畫中特有的主要表徵。除此之外，最明顯的是螺絲幅及螺絲釘等機械用材的出現及「介入」，似是隱喻父權體制的專橫與男性強勢的霸權。譬如畫裡無臂縷空的女體中插入銳利的螺絲釘，意象上的攻擊性，傳達出沈澱後的痛楚，視覺上的聳動，源於戲劇性的抗訴，解開的是歷史掩蓋的傷口，剖析的是文化的殘象（取自：

http://www.itpark.com.tw/artist/critical_data/55/879/41）。



圖6-1:《天生我材》35x24cm
壓克力、紙 1998



圖6-2:《宿命》150 x150 cm 油畫 1999

此外，黃海鳴在《女性「絕對身體」的閱讀》如此解讀謝鴻均的《羈》：猛一看像一些血紅的紅玫瑰花，藍灰的背景像襯托的葉子，某種慣常被觀看的女性身體的「明喻」，但是這不如說是剝了皮的破碎身體所構成的拼圖，鮮血淋漓並且還被捆綁。當然這不是政治迫害中被捆綁及宰割的肉塊，而是因為這些肉體永遠只有局部進入活現狀態，才能在主觀意識中被清晰且明確地照見，從黑暗中顯現，但為何只有捆綁、衝突、掙扎以及劇烈疼痛的狀態？這具藏在皮層後的被作者所體驗的「身體意象」，充滿爆發能量、慾望、野性、歇斯底里與挫折

（取自：<http://www.itpark.com.tw/columnist/curator/125/87>）。

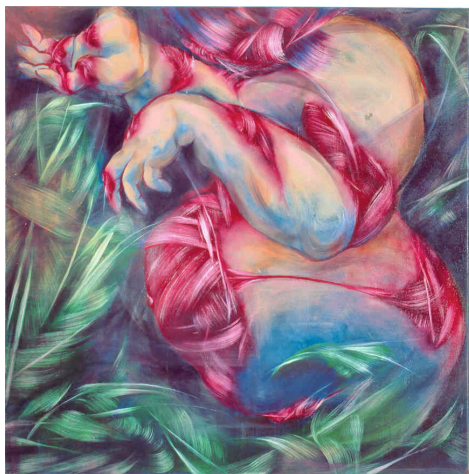


圖 6-3: 《問》 83 x 83 cm 油畫 2001

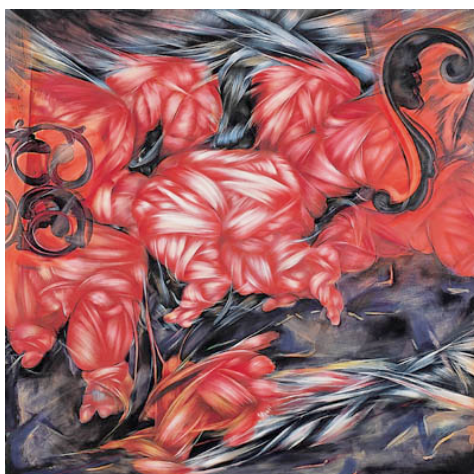


圖 6-4: 《羈》 173 x 173 cm 油畫 2001

約從2001年開始探討「陰性空間」，2003年的「母性系譜」，到2009年的「內囿性」，是一條綿延不斷的自我探索。謝鴻均自述《囿：貼地塵埃，匍匐前進》的創作理念：

一個框口裡能有什麼？我的繪畫總是治理著一個框口裡的世界，一個投影著個人階段性生命面貌的平台。從上個世紀走來未曾停歇，在有如走馬燈的2010年裡，續以「囿」為定格，拘羈我展足縱騰的慣性，細品宿命系譜的籟音，在矛盾但無法不妥協的文脈顫動裡，藉著炭筆的運行與擦除，影像的清晰與游離，以及思緒與肉身的對語，耙梳且分解西蒙波娃對女性身為「第二性」所承載的「內囿性」姿態及其延異 (differance) 的張力。(2010/04/05 謝鴻均提供)



圖 6-5: 《層層內囿間》 78x108cm 複合媒材 2009



圖 6-6: 《層層內囿間之二》 78x108cm 複合媒材 2010

創作思考的落實往往有賴於視覺性的策略，謝鴻均的發展軌道之一：

...我常常是素描跟油畫一同進展。但是我試著在素描的當中，達到一種繪畫性，所以這時候，我女兒又出來助我一臂之力了！有一次她回家的時候，寫功課啊，從這邊寫寫寫，寫到那邊，

咦~發現，第一行是空的，所以她就驚慌，就問我說怎麼辦，我說，妳就把他寫在這，拉一個箭頭拉過去，她就不肯。她不聽我的話，她就拿著橡皮擦，非常得激動的，咻！她就擦了兩道，我說，停！因為就是這個感覺，我看到了，鉛筆產生的繪畫性，然後我就開始用橡皮擦來畫，這一系列的東西，於是出現了。炭精筆畫下去了之後，再擦掉的那種感覺，就是技巧上頭，但是這個時候，我開始了另外一個議題；也就是說，從女性系譜，就是從陰性空間，就再走出到了一個母性系譜走到了一個「囿」的概念，因此在這時候我著手開始研究一個議題，叫「內囿性」。.....(2010/12/04 訪)

6-2-2 風格—意識與情感的繽紛糾葛

藝術作品是隱喻的結構，藝術家運用觀念化的圖像基模，經由組合或重組，以隱喻結構表現觀念或想法 (Efland, 2002)。隱喻的本質具認知的想像力，隱喻的投射往往是抽象思考的起始。Lakoff (1987) 認為「隱喻」的結構有「初級隱喻」(primary metaphors) 和「複雜隱喻」(complex metaphors) 之區隔；「初級隱喻」和身體感官之直接經驗相關，是自動經由平常的程序獲得；「複雜隱喻」則是由多元的「初級隱喻」所構成，其間經由「初級隱喻」的聯結引發抽象觀念的思考，非立基於身體感官之直接經驗。從謝鴻均的作品，我們可以覺察多元複雜象徵性符碼的交疊編織，細密而深層的訴說著女性意識與情感的神秘語意，是作者的生命故事，觀者必須以心靈，從色彩、從可觸及的符徵感受、延義，方能與作者的智慧與情感連繫。

若依謝鴻均自述每三年左右會發展一新的議題再加以從形式上觀察其作品可以分為1994年以前的探索期，1994-1996年溝通系列，1997-1999年的剖解系列，2001-2002年的陰性空間系列一，2003-2007年的陰性空間系列二及母性系譜 2008-2010的內囿性系列。無論哪一系列，神密性的寓言總能，透過繽紛的彩織，直指處觀者的心靈深處。

6-3 性別意識

6-3-1 性別的認同、性別知識的獲取與性別意識的形成

謝鴻均的母親從小被收養，在收養的家庭備受喜愛與照顧，極不同於婚後夫家重男輕女的傳統家庭。母親在謝鴻均5歲時，毅然舉家遷北發展，讓謝鴻均有更多元都會學習機會的同時，減低性別不平等的成長經驗。謝鴻均回憶說：

我從小就被我奶奶罵笨，罵到我沒有半點自信心，當她說拿「那個」過來時，沒有指明清楚，拿錯了便指我笨。只因我是女生，如果是男生的話，她絕對不會這麼說。過年的時候 那男生都收到紅包，女生沒有是正常的。(20101204 訪)

母親的獨立與能幹，自主追求興趣發展，充分展現有別於傳統女性的角色與能力，是謝鴻均成長過程中女性的典範與女性主義的啟蒙。謝鴻均很明確的表白其濃烈的女性意識：我穿了耳洞表示我下輩子還是要當女生。我覺得當女生非常的好，而且有趣多了，選擇性現在比較多，身為男性其實壓力好大，選擇性也不多耶。他們無形當中所背負的，就是要做為一個man就必須要符

合多麼多的條件；可是21世紀的女性，人家不會說，你要做一個女人，你必須要什麼的條件，因條件還在建構開發中。現在慢慢的在開發，我們的努力，讓它在開放，最重要的是 我們有選擇權。譬 如說：我們可以選擇要結婚、不要結婚，要孩子、不要孩子，還是要結婚不要孩子，還是不要結婚要孩子，這些都可以搭配的，都可以選擇的。....女人有一樣東西是男人永遠沒辦法有——是生育，有能力的話你一定要生，然後沒有男人不要緊，女人自己可以養，真的耶~女人自己就可以把孩子養起來.....。(2010/12/04 訪)

除了在家族中曾感受到性別不平等的壓迫經驗，母親所營造的平等教育環境，以及學校教育相關師長同學間的互動，自身的反省等，都是形塑謝鴻均女性意識不斷深化的關鍵：

我還在師大唸書的時候，嗯，因我畫的畫比較豪放一點，所以老師會用誇獎的口氣跟我說，妳畫得像男生畫的。在學校聽很樂，可是回到家，在我自己的房間裡面想一想，總覺得怪怪的。這些答案都是在紐約的時候得到養分，我修的一些課程和整個學習氛圍，讓我在閱讀與生活中解惑。.....如我到紐約去學藝術，大家都告訴我說：妳要當專業藝術家？妳可以交男朋友不要緊，一個換一個都不要緊，可是最好不要有婚姻約束，然後最好不要有孩子。呵呵，但是我這個人天生反骨嘛，我就想試試看這樣能不能延續，我發現生活經驗與生命延續便是藝術的延伸嘛，好像怎樣都可以延續，這個社會確是被意識型態給洗腦了....。

(2010/12/04 訪)

6-3-2藝術社會的偏狹待拓—女性藝術家刻板印象思維之導正

因為傳統對女性的認知與期待，影響女性藝術家的生涯發展，謝鴻均表示：其實臺灣的女性藝術家，發展的空間並不多，有一位常幫我運畫的徐先生也說，臺灣的收藏界都不喜歡女性藝術家，就是說，女性藝術家，好像不是那麼的受歡迎，在收藏界來講，不是那麼受到肯定，因為女性的創作容易被中斷，由於家庭的關係與孩子的關係會被中斷。其實女性一直被告知的是，這的確也是事實，有了孩子，孩子就是重心。沒有錯，可是，重心這東西它發光啊！他的靈光會轉移到創作。卻沒有人告知她們這個可能性，世俗的肉體凡胎這種生命經驗，如何轉移到創作的這個層面，這也是我在學院裡面教書的目的，因為面對的多是女學生，我試圖要做的，就是這個重新定義的工作。....(2010/12/04 訪)

6-3-3藝術再現性別議題的看法

對謝鴻均而言，藝術創作本來就在作自我的療育，女性經驗的投射，她以自身的創作為例，具體的說明：

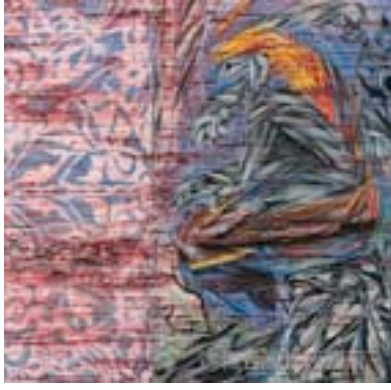


圖6-7:《傷痕累累》173 x 173 cm 油畫 2005

《傷痕累累》這張畫其實也是奠定著我後來在最近期發展的那一系列——就是immanence就是內囿性的一個起點。也就是說這後面有許多蕾絲邊，但是身為一個女性，成長其時有許多的傷痛，那種傷痛往往結疤了再摳掉又是一層的結痂、又是一層流血，流完血又是結痂。會有這樣的視覺呈現乃來自小時候常態性的摔跤，我的膝蓋永遠有傷，這是生命的一個經驗。.....

《傷痕累累》就是一個剪花的造型，但是我把它用肌肉的方式組合起來，變成說~你即使是要蕾絲，沒有問題，但是你要讓它很堅強的一個蕾絲，像攀藤類一樣無止盡延長的一個蕾絲。像我曾經看過波提且利畫的雅典娜女神，她的身上穿著女人味的薄絲，但薄絲上有許多攀藤類在裡頭，因為雅典娜是宙斯的頭上生出來，她一生出來就身上有穿著盔甲，她已經像是木蘭一樣的一個角色，波提且利用薄紗讓她具有女人味，但也以攀藤強調她的生命力與護衛能力。攀藤類所代表的也就是古老的城牆上的攀爬性植物，雅典娜是古堡的看守者，因此穿著了攀藤。即使是很優柔的一個狀態，也可以很堅強。這也就是我從Julia Kristeva那邊讀到的：腳踩兩條船，一條是陽剛的 一條是陰柔的，唯有你在兩條船上面保持balance，那個才是真正的一個訴求，所以我其實也常常在我的畫裡面在做這方面的一個執行。.....因為內囿性的工作其實我自己也滿喜歡.....我真的也蠻喜歡家務，蠻喜歡煮菜，所以我就決定要來開發女性內囿性裡面的創造性。.....(2010/12/04 訪)

6-3-4性別平等教育的見解

從教學中培養學生的性別意識，找到屬於女性的敏感度，不要受限於既定的文化價值框架，是謝鴻均的體悟：

..即使是畫靜物也是一樣，畫一個水果、一顆橘子，那橘子剝開，在一瓣一瓣剝的時候，剝開跟一整顆它就有一種性別上的一個意涵了。光是一顆水果它所帶有的意涵：包括性、包括生育，這已經非常的強烈，我們不能夠純粹得只是當西瓜來畫，當橘子來畫，或者是當，榴槤來畫。那個敏感度要拉到那個人文的情境裡頭去。即使是拿一塊抹布，我們也應該要去聯想到譬如說：...張愛玲所講到"我的生命就像一塊抹布，怎麼洗都洗

不乾淨"，好悲哀！這就是抹布，所以我們不能夠只畫抹布而是抹布背後所帶有的任何的人文意涵，這些都是要靠讀書、靠生命經驗、還有電影等等來去充實的.....。(2010/12/04 訪)

至於相關性別政策的制定，謝鴻均不以為然的認為法律明文有其限制力量，因為制度會降低人性的溫度，身體力行，透過反思的步履，方能有落實的可能。

(二)、共同與差異性分析

本研究之六位女性典範年齡層橫跨1951-1961間的10年，在其成長的歷程中，家庭環境及親人等的態度，無論是家教要求的嚴謹或是開放，基本上，都屬於是有助於個體自主性的發展。目前分別執教於不同的大學，有專業藝術類科、綜合及教育類。有五位有國外的專業學習經驗，一位則是短暫的到法國收集研究資料；三位具藝術創作博士學位，二位碩士，一位德國學制系統的大師生學位。國外學習的經驗，無論是在生活、專業養成、視野以及性別意識的形塑，如前述，都扮演極為正面關鍵性的角色。其中，只有一位未婚，其餘均已婚，顯然婚姻並非一定是成就女性藝術事業的絆腳石，甚至其中有一位還認為「家」是其創作的泉源。不過從研究中也發現已婚的對象，在處理家事、教學、研究及創作發表等諸多的工作時，很難不是處在「分身緊繃」的狀況；即使未婚者，因長年身兼藝術行政職，也都是同樣的情形。

這六位女性典範具有共同的特質，那就是從小就喜愛藝術，對藝術充滿熱情；其中有四位的興趣還橫跨哲學、文學、運動或科學。除此，她們都具有強烈的主體性及反思性，堅毅、執著、具備協商與溝通的能力。藝術表現有如社會實踐的行動力，是藝術家對於主題及媒介的獨特選擇，是專業學習的延續與發展，更是其性別意識的具體化。其中，一位習以立體裝置的隱喻性策略表達生活的經驗；二位執著於運用抽象表現形式，其中一位強調形式的再詮釋及意涵的社會性，超越性別意識的主題；一位強調女性獨特的生活經驗與意義。此外，一位以具象而超越性別意識的方式，表現原民族群的文化與生活的敘事性；另一位涉及平面抽象、立體裝置及新媒體的開拓，早期作品以女性的議題為主，近年作品強調政治正義、社會及自然環境的關懷；還有一位除以立體裝置外，近年跨及社群參與的社群新藝術，同樣的，早期作品以女性的議題為主，近年作品強調政治正義、社會及自然環境的關懷。

具體而言，在個人作品風格的呈現，李美蓉致力於媒材的拓疆，作品在詩意與隱喻策略的交織下，呈現生活的實在。薛保瑕的作法誠如其在研究論文：臺灣當代女性抽象繪畫之創造性與關鍵性，所指從「啟蒙」、「個體化」、「主體再現」以至「多元化」發展的寫照，無論其從早期的抽離具體形象的方式，進而再現現象界中的生命本質之內在自動性精神性訴求，以至於具象徵性與外界互動的主客交辯的凝化等，基本上，是抽象的形式與內涵再現。王瓊麗則以類印象派的手法，敘寫原民族群或本土獨特的布袋演藝文化與生活，以及對大自然的詮釋，展現關懷弱勢主題的母性視野。林珮淳的特色在於藝術專業的專注與開拓，尤其是新媒材的體嘗與運用，潛藏著的是內在不斷渴求演化的主體，也因此呈現當代數位科技語彙重構的後現代性。至於謝鴻均所洋溢意識與情感繽紛糾葛的創作風格，來自生活的感受、生命的體悟、理論的閱讀與研究，並經由透視自省、視覺化策略的試探與研

發，不斷開拓其女性意識與經驗。吳瑪俐的作品是研究對象中最強化突顯女性與社會議題的一位，尤其所採取具體的藝術行動，更是充滿社會關懷與變造的能量。不同於薛保瑕以身居藝術行政決策權力的角色，建構女性在藝術界的能動與機會，吳瑪俐是透過宏觀的藝術社會參與計畫，實踐其人人可為藝術家的核心理念，喚醒女性的尊嚴與行動力。大體而言，六位女性典範均專注藝術疆界的開拓，以豐沛的創作表現，說明女性在藝術領域的份量與不可忽視性。茲將六位女性播種者(藝術家/研究者/教師三位一體)的圖像(生命、藝術與性別意識)結構與內涵，繪製簡表如下：

表2 六位女性播種者(藝術家/研究者/教師三位一體)的圖像(生命、藝術與性別意識)結構與內涵簡表

項目	生命圖像			創作特質及風格		性別意識	
	婚姻	愛好涉獵	教育/服務	個人性或/及社群性	表現方式	成長環境傾向	性別/女性主義/超越性別意識
李美蓉 (1951-)	已	藝術/哲學	美國碩士/市教大	個人性	立體裝置	傳統性別意識	性別/女性主義/超越性別意識
薛保瑕 (1956-)	未	藝術/運動/哲學	美國博士/南藝大	個人性	平面抽象	性別平等意識	性別/女性主義/超越性別意識
吳瑪俐 (1957-)	已	藝術/文學	德國大師生學位/高師大	個人性及社群性	立體裝置/社群參與	傳統性別意識	性別/女性主義/超越性別意識
王瓊麗 (1959-)	已	藝術/運動	臺灣碩士/臺師大	個人性	平面具象	性別平等意識	性別/女性主義/超越性別意識
林珮淳 (1959-)	已	藝術	澳洲博士/臺藝大	個人性及社群性	平面抽象/立體裝置/科技媒體	傳統性別意識	性別/女性主義/超越性別意識
謝鴻均 (1961-)	已	藝術/哲學	美國博士/竹教大	個人性	平面抽象	女性主義意識	性別/女性主義

註：「創作特質及風格」、「性別/女性主義/超性別意識」的個殊性，以本研究各個研究對象訪談時間截止點的發展為據。

若以藝術表現時以藝術家為主與否，及她/他者參與的程度為區隔，可以發現社群藝術是一種極具社會性的藝術創作形式，在本研究有一位女性典範的創作，以超越性別意識的方式發展，藝術領域的社會實踐，逐漸在形成另類的藝術體系，創造能動性的藝術通識。

依Gerson 與Peiss (1985)的觀點，性別意識是一個連續體，因發展上的不同，分為三種型態，分別是性別覺察、女性/男性意識、與女性主義意識/反女性主義意識，而其中性別覺察是後二者發展所必須。如前所探討，本研究認為性別意識是某一性別作集體的一份子對於該群體在社會系統、結構與處境的知覺與理解，並對此一信息的見解與作為；性別意識是涵蓋Gerson和Peiss所提之「女性/男性意識(female/male consciousness)」，但不等同於「女性主義意識」，「女性主義意識」是更強調女性的觀點、經驗、立場、權力與價值，及其在藝術社會參與及創作表現上的作為。本研究所探討的六位女性典範，各自成長在不同

的家庭，有從小在充滿極為傳統性別意識的環境中成長，深刻體會到父權體制下性別不平等的差別待遇；有在具女性意識的母親呵護下成長；也有在傳統性別意識的家庭教育下，能享有性別平等的成長經驗；或是成長在較具性別平等意識的環境，能獲得支持充分發展興趣。這六位女性典範都具有性別的意識，但有發展為女性主義意識再前進為「超越性別意識」，亦有執著於女性主義意識。「超越性別意識」是指超越二元對立或差異，或超越性別，較考量人類的本質性或當代性議題的意識。本研究部份支持 Stanley 和 Wise(1993)、Griffin(1989)和畢恆達(2004)等人的主張：性別意識發展過程，是一個永無休止的流動。但本研究更認為，性別意識的發展是具有固著與延展性。性別意識是人類對環境認知的一種思維能力，一旦形成，便不會消失，但隨著個體成長的脈絡，擴展其內涵。茲依本研究對象性別意識發展的現象，予以歸納後結構性別意識發展的內涵如下：

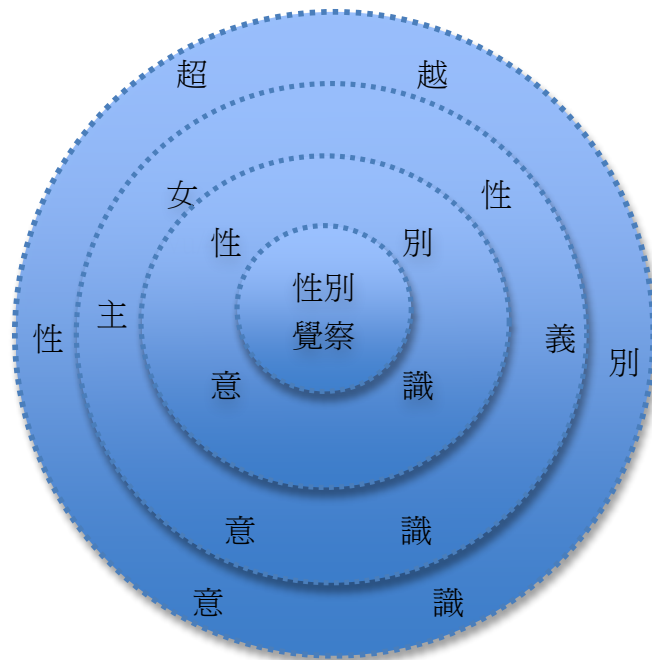


圖7：性別意識發展結構圖

(三)、結論與建議

本研究在於瞭解「性別意識」與藝術的關係，以及「性別意識」這件事與高教女性藝術師資，在成就其專業發展的過程中所扮演的角色及意涵。經研究結果主要發現：

對藝術的熱情與執著，以及個體主體及反思性的特質，是這六位女性成就藝術專業典範的共同性關鍵，而個體主體及反思性的特質與性別意識的形塑，息息相關。個人成長的家庭環境，是性別覺察及形塑意識的關鍵，教育及性別相關活動的體驗，是性別意識發展的觸媒，而同儕互動的組織性行為與活動，是為結集性別意識產生集體能動性的必然。「性別意識」激發人的意識在生命及其意義的領悟，促進自我實現的可能及生命力永續性的發展。藝術典範的樹立，來自專業能動性的持續累積，而專業能動性的藝術相關表現，是女性性別意識具體化的社會實踐。

「藝術特質與風格」是一種個人性的選擇，其中尚包括專業表現層面的熟悉、沿續及發展，具脈絡化的獨特屬性。藝術創作（或行政管理）、研究與教學是高教女性藝術師資「性別意識」能動性的具體表現。「性別意識」影響藝術家創作的理念與形式，但並非是決定藝術特質與風格的唯一因素。

「性別意識」是人類意識的一環，「性別意識」是「女性主義意識」的基礎，但不等同於「女性主義意識」；「性別意識」是瞭解性別是一種社會文化的建構和社會的角色，而非植根於生物的男女性別；「女性主義意識」較傾向於是種政治意識，有關於試圖改變在社會中對女人性別角色的歧視，以及在社會、政治及經濟方面，對女人不利之處。依Gerson 與Peiss (1985)認為性別意識是一個連續體，因發展上的不同，分為三種型態，分別是性別覺察、女性/男性意識、與女性主義/反女性主義意識，而其中性別覺察是後二者發展所必須。Griffin(1989)、Stanley 和Wise (1993) 提出相關的駁斥，認為這是預設女性主義從是「虛假意識」、「意識喚醒」、到「女性主義意識」的序列發展，暗示性別意識有高低及終止，而提出女性主義意識並非是終點，也並非只有一種，性別意識沒有起點與終點，是永無休止的流動。本研究支持此一觀點，但同時結合Gerson和Peiss的階段理論，提出修正的觀點：性別意識從性別覺察、性別意識，發展為女性主義意識後，可能會再擴展為「超越性別的意識」。「超越性別意識」是指超越二元對立或差異，或超越性別性的考量人類之本質性或當代性議題的意識。性別意識是人類對環境認知的一種思維能力，一旦形成，便不會消失，但隨著個體成長的脈絡，拓展其內涵。本研究的案例呈現二種樣態：（一）是Gerson和Peiss的發展路線，（二）是承續Gerson和Peiss的發展路線後發展為「超越性別的意識」。至於「永無休止的流動概念」，本研究認為，性別意識一旦存有便不會消失，但不一定是如 Stanley 和Wise所提是循環或螺旋式的發展，「性別意識」具有固著及延展性。本研究的案例中，性別意識的發展有固著於「女性主義意識」及「超越性別意識」的現象。成長於女性主義意識的家庭環境，在性別意識的發展會有固著於「女性主義意識」的可能；至於成長於傳統性別或是性別平等的家庭環境，性別意識的發展可能由「女性主義意識」擴展為「超越性別意識」。這樣的發現，是立基於六位研究對象的言說及其藝術創作表現。

依據Risman(1998)的研究，成長在性別不平等的家庭，孩童將複製性別的差異與不平等；反之，成長在平等家庭的孩童，因為父母傳遞新的認知圖像 (cognitive images)或性別的規則，孩童比較能對環境的刺激採取行動，而非只是反應。成長在平等家庭的孩童是比較快樂健康且對反傳統性別之平等意識適應較佳 (pp.128-150)。因此，可以預期的，這些具有以性別意識為核心，並涵女性主義意識或超越性別意識的女性藝術典範，在其生活、教學及參與藝術社會的過程中，必然傳遞者新的認知圖像及性別平等的概念或規則，影響其家人、學生及相關的人士。誠如Risman(1998)所建言的，有效的社會改變，必須集體的行動及家庭、學校、朋友網絡的聯盟合作。社會改變不可能只停留在認同的階段便能有效，必須同時藉由認同、互動及機制層面的著力，才能發生(..but effective social change requires collective action and coalitions across families, schools, and friendship networks. Social change cannot be effective at the level of identities only; it must occur simultaneously at the level of identities, interactions, and institutions (p.150).

本研究的對象來自藝術領域，所得的研究結果，希望能對當前有關性別議題的學術研究提供另一種視野。

貳、參考文獻

中文

- 王文科(1990)。教育研究法。臺北：五南。
- 王瑞琪(2002)。讓男人喘口氣別再叫他拚了。中國時報，2002，2，8。
- 王福東(1992)。臺灣新生代美術巡禮-新抽象篇。雄獅美術，252，104-144。
- 王瓊麗（2010，11，11）。訪談逐字稿。江進興/陳瓊花。「性別」重整播種計畫(二)/NSC-98-2629-H-003-117-MY2。國立臺灣師範大學美術學系。
- 田麗卿(1994)。家庭美術館—閨秀·時代·陳進。臺北：雄獅圖書公司。
- 石守謙(1992)。人世美的記錄者—陳進畫業研究。臺灣美術全集2—陳進。臺北：藝術家出版社。
- 石守謙(1997)。悠閒靜思：論陳進藝術文集。臺北：國立歷史博物館。
- 江文瑜(2001)。山地門之女—台第一位女畫家及其弟子。臺北：聯合文學。
- 朱蘭慧(2002)。男性性別角色刻板印象形成與鬆動之研究。未出版碩士論文，國立臺灣師範大學家政教育研究所，臺北。
- 向育茹(2005)。髮禁時代的壞學生。2005/9/9/聯合報/E5版/家庭與婦女。
- 亦芳(2009)。運動領域中性別框架之再製與鬆動。身體文化學報，8，71-98。
- 李宜修(2010)。1980—2000 年代臺灣藝術（美術）環境與藝術經濟發展之關係探析。屏東教育大學學報人文社會類，35，81-122。
- 李美蓉(2011,1,6)。訪談逐字稿。劉俐伶/陳瓊花。「性別」重整播種計畫(二)/NSC-98-2629-H-003-117-MY2。國立臺灣師範大學美術學系。
- 李維菁(2002)。薛保瑕-教育行政者的藝術家本色。藝術家雜誌，37，338-343。
- 吳知賢（1999）。電視卡通影片中兩性知識的內容分析。刊載於高雄醫學院邁向二十一世紀兩性平等教育國內學術研討會(頁431-442)。高雄：高雄醫學院。
- 吳瑪悒(2009, 5, 28)。地方想像與認同-女性藝術的覺知和創作。女書文化夜沙龍精彩記錄。記錄撰稿：池麗菁。取自：
<http://blog.roodo.com/fembooks/archives/13248109.html>
- 吳瑪悒(2009, 6, 23)。個城市未來的發展可以是怎麼樣？——訪《臺北明天還是一個湖》策劃人吳瑪悒。吳瑪悒口述，詹季宜、黃文琳整理。取自：
<http://www.ncafro.org.tw/abc/community.asp?nowPage=7>
- 吳瑪悒(2010, 1, 21)。訪談逐字稿。葉于璇/陳瓊花。「性別」重整播種計畫(二)/NSC-98-2629-H-003-117-MY2。國立臺灣師範大學美術學系。
- 阿 咪（1992）。起於意識·終於意識-薛保瑕個展。雄獅美術，259，58。
- 林昱貞(2000)。性別平等教育的實踐：兩位國中女教師的性別意識與實踐經驗。未出版碩士論文，國立臺灣師範大學教育學系，台北。
- 林珮淳(2009, 11, 26)。訪談逐字稿。許惠惠/陳瓊花。「性別」重整播種計畫(二)/NSC-98-2629-H-003-117-MY2。國立臺灣師範大學美術學系。
- 林珮淳(2009, 12, 9)。訪談逐字稿。許惠惠/陳瓊花。「性別」重整播種計畫(二)/NSC-98-2629-H-003-117-MY2。國立臺灣師範大學美術學系。
- 林珮淳主編(1998)。女/藝/論。臺北：女書文化。

- 林雅琦(2005)。**國中學生對女性影像解讀傾向之研究**。未出版碩士論文，國立臺灣師範大學美術研究所，臺北。
- 倪再沁(1992)。臺灣當代藝術初探(下)-臺灣新生代美術的再檢驗-繪畫篇。**雄獅美術**，257，43-44。
- 倪再沁(1995)。藝術家—臺灣美術：細說重從頭二十年。**藝術家**，199-200。
- 高紹君(2004)。意義的能動性與人的生命力。**湖南師範大學社會科學學報**，33(4)，18-23。
- 陸蓉之(1993)。中國女性藝術的發展與啟蒙。**藝術家**，202，267-276。
- 陸蓉之(2002)。**臺灣(當代)女性藝術史**。臺北：藝術家。
- 許美華(2004)。從「結構行動理論」看教學中師生的能動性。**教育理論與實踐學刊**，12，91-103。
- 黃壬來主編(2003)。**藝術與人文教育**。臺北：桂冠圖書。
- 黃光男(1992)。風流致境-薛保瑕。**藝術家**，210，540。
- 黃麗絹(譯)(2000)。**藝術開講**(原作者：R. Atkins)。臺北：藝術家。
- 畢恆達(2003)。男性性別意識之形成(1)。應用心理研究，17，51-84。
- 畢恆達(2004)。女性性別意識形成歷程。**通識教育季刊**，11(1/2)，111-138。
- 陳小凌(2009, 11,4)。**《世代對話》吳瑪「綠計劃」活化成大**。取自：
<http://n.yam.com/msnews/mkarticle.php?article=20091104009380>
- 陳香君(2000)。閱讀臺灣當代藝術裡的女性主義向度。**藝術家**，303，446。
- 陳美岑譯(2001)。**致命的說服力**。Jean Kilbourne原著，Deadly persuasion: why women and girls must fight the addictive power of advertising。臺北：貓頭鷹出版社。(原作出版日期1999)
- 陳曉容(2005)。**從「陌生」到「熟悉」-性別議題融入高中美術鑑賞課程之教學行動研究**。未出版碩士論文，國立臺灣師範大學美術研究所，臺北。
- 陳億貞譯(2003)。鄭昭明校訂。**普通心理學**。Robert J. Sternberg原著，Pathways to psychology。臺北：雙葉書廊。(原作出版日期2000)
- 陳瓊花(2002)。大學通識教育之藝術鑑賞課程設計--以「性別與藝術」為主題之課程設計模式與案例。**視覺藝術**，5，27-70。
- 陳瓊花(2003)。**成人審美思考在生活實踐之多重個案研究**。國科會，NSC 92-2411-H-003-051
- 陳瓊花(2004)。從畫與話，探討台灣兒童與青少年的性別概念，**藝術教育研究**，8，1-27。
- 陳瓊花(2004a)。視覺文化的品鑑，在戴維揚主編「人文研究與語文教育：哲學、人文、藝術」(頁229-262)，地方教育輔導叢書39。臺北：國立台灣師範大學。
- 陳瓊花(2004b)。**兒童與青少年審美思考在生活實踐之研究—大頭貼文化的建構與解構**。2nd Asia-Pacific Art Education Conference, Proceedings of 2nd Asia-Pacific Art Education Conference (pp.177-189), Hong Kong Institute of Education, 2004/12/28-30. (NSC 92-2411-H-003-051)。
- 陳瓊花、黃祺惠、王晶瑩(2005a)。當前視覺藝術教育研究的趨勢，「**藝術教育研究的回顧與展望**」研討會論文集(pp.1-22)，國科會人文處藝術學門，國立屏東師範學院視覺藝術教育學系。

- 陳瓊花(2005b)。髮禁解除 = 藝術 + 教育 + 未來。後現代思潮與教育發展學術研討會會議手冊(pp.147-158)，國立臺灣師範大學教育政策研究小組。
- 張春興(1998)。現代心理學。臺北：東華書局。
- 張素卿(2004)。性別議題融入高中藝術教育之課程研究。未出版碩士論文，國立台灣師範大學美術研究所，臺北。
- 張晴文(2006)。薛保瑕談國立臺灣美術館未來發展。藝術家，8，112。
- 張偉勝(2004)。自由與人的本質。浙江社會科學，5，141-145。
- 曾文鑑(2001)。國小學生家庭因素、學校因素對其性別角色影響之研究。未出版碩士論文，國立新竹師範學院國民教育研究所，新竹。
- 臺灣女性學學會、婦女救援基金會、婦女新知基金會、台灣性別平等教育協會(2008, 3, 7)。三八婦女節—台灣女性還當不了大學校長？婦女團體聯合記者會。取自：
http://tgeeay2002.xxking.com/07voice/f07_080307.htm
- 劉容伊(2004)。國民中小學九年一貫藝術與人文學習領域教科書性別意識形態之研究。未出版碩士論文，國立臺灣師範大學美術研究所，臺北。
- 蔡詩萍(1998)。男回歸線。臺北市：聯合文學。
- 謝金蓉(1994)。臺灣新生代畫家的創作理念及其生存困境——「公園」裡有個烏托邦「公寓」內熱力十足。新新聞周刊。取自 http://www.itpark.com.tw/archive/article_list/20
- 謝鴻均(2010, 12,4)。訪談逐字稿。劉惠華/陳瓊花。「性別」重整播種計畫(二)/NSC-98-2629-H-003-117-MY2。國立臺灣師範大學美術學系。
- 薛保瑕(1992)。自序。雄獅美術，259，96。
- 薛保瑕(1992)。探究八十年至今的抽象藝術。臺灣美術，18，6-12。
- 薛保瑕(1998)。臺灣當代女性抽象畫之創造性與關鍵性的研究。現代美術，78，12-31。
- 薛保瑕(2010, 12,11)。訪談逐字稿。葉乃菁/陳瓊花。「性別」重整播種計畫(二)/NSC-98-2629-H-003-117-MY2。國立臺灣師範大學美術學系。
- 簡偉新(2004, 10,11)。《玩布姊妹》的心靈被單。取自：
<http://www.frontier.org.tw/bongchhi/?p=4236>
- 蘇芊玲(1996)。從教材看女性的教育處境。刊載於第二屆全國婦女國是會議論文集（頁18-23）高雄：高雄縣政府社會科婦幼青少年館。

外文

- Chao, Huei-Ling(2003). External and internal approaches for empowering Taiwanese women art teachers. In Kit Grauer, Rita L. Irwin, Enid Zimmerman(Eds.), *Women art educators V: Conversations across time*. Reston, VA: The national Art Education Association.
- Check, E. (2002). Pink scissors. *Art Education*, 55(5), 46-52.
- Clark, G. A., Day, M. & Greer, D. (1987). Discipline-based art education: Becoming students of art. *The Journal of Aesthetic Education*, 21(2), 129-93.
- Day, M. (2003). Art education in the United States of America A brief status report. In National Taiwan Arts Education Institute (Ed.). *A reference book of arts education integrated curricula in the elementary and secondary schools of the important nations*(pp.87-93). Taipei: National Taiwan Arts Education Institute.
- Duncum, P. (2002). Clarifying visual culture art education. *Art Education*, 55(3), 6-11.
- Efland, A., Freeman, K. & Stuhr, P. (1996). *Postmodern art education*. Reston, VA: The

- national Art Education Association.
- Efland, A. (2002). *Art and cognition: Integrating the visual arts in the curriculum*. New York: Teachers College Press.
- Feldman, D. H. (1996). *Philosophy of art education*. Upper Saddle River, NJ: Prentice Hall.
- Freire, P. (1970/2000). *Pedagogy of the oppressed*. New York: Continuum International Publishing Group.
- Garoian, C. R. & Gaudelius, Y. (2004). The spectacle of visual culture. *Studies of Art Education*, 45(4), 298-312.
- Gerson, I. M., & Peiss, K. (1985). Boundaries, negotiation, consciousness: Reconceptualizing genderrelations. *Social Problems*, 32(4), 317-331.
- Gilligan, C.(1982). *In a different Voice:Psychological theory and women's development*. Cambridge:Harvard University Press.
- Glaser, B. G. & Strauss, A. L. (1967). *The discovery of grounded theory*. Chicago: Mifflin.
- Griffin, C. (1989). I am not a women's libber, but...: Feminism, consciousness and identity. In S. Skevington & D. Baker (Eds.), *The social identity of women* (pp.173-193). London: Sage.
- Grosenick, U. (Ed.)(2001). *Women artists*. Tokyo: TASCHEN.
- Gurin, P. & Townsend, A.(1986). Properties of gender identity and their implications for gender consciousness. *British Journal of Social Psychology*, 25,139-148.
- Henderson-King, D. H., & Stewart, A. J. (1994). Women or feminist? Assessing women's group consciousness. *Sex Roles*, 31, 505-16.
- Hicks, L. E. (2004). Infinite and finite games: Play and visual culture. *Studies of Art Education*, 45(4), 285-297.
- Irwin, R. L. & de Cosson, A.(2004). *a/r/t/ography-Rendering self through arts-based living inquiry*. Vancouver, Canada: Pacific Educational Press.
- Keifer-Boyd, K.(2003). A pedagogy to expose and critique gendered cultural stereotypes embedded in art interpretations. *Studies in Art Education*, 44(4), 315-334.
- Keyes, C. F. (2002).“Presidential Address: ‘The Peoples of Asia’ — Science and politics in the classification of ethnic groups in Thailand, China, and Vietnam” .*The Journal of Asian Studies*, 61(4), 1163-1203.
- Lakoff, G. (1987). *Women, fire and dangerous things: What categories about mind*. Chicago: University of Chicago Press.
- Lippard, L.(1976). *From the center: Feminist essays on women's art*. NY: E.P. Dutton & Co.
- Messner, M. (1987). The Life of a Man's Seasons : Male identity in the life course of the Jock. In M. S. Kimmel(Ed.), *Changing men : New directions in research on men and masculinity* (53-68). Newbury Park, CA : Sage.
- Mosse, G. (1993, October). *The social construction of masculinity*. Paper presented as part of the Wisconsin center Emeritus Series, Madison, Wisconsin.
- Pollack, W. (2000). *Real boys voices*. New York: Random House.
- Pomerleau, A., Bolduc, D., Malcuit, G., & Cossette, L. (1990). Pink or Blue : Environmental

- gender stereotypes in the first two years of life. *Sex Role*, 22, 359-367.
- Rabinow, P. (1984). *The Foucault reader*. New York: Pantheon Books.
- Sadker, M. & Sadker, D. (1994). *Failing at fairness: How American's schools cheat girls*. New York: Charles Scribner's Sons.
- Smith, L. J. (1994). A content analysis of gender differences in children's advertising. *Journal of Broadcasting and Electronic Media*, 38(3), 323-37.
- Stanley, L. & Wise, S. (1993). *Breaking out again: Feminist ontology and epistemology* (new ed.). New York: Routledge.
- Taylor, P. G. (2004). Hyperaesthetics: Making sense of our technomediate world. *Studies of Art Education*, 45(4), 328-342.
- Whitehead, J. L. (2008). Theorizing experience: Four women artists of color. *Studies of Art Education*, 50(1), 22-35.
- Wilcox, C.(1997). Racial and gender consciousness among African-American women: Sources and consequences. *Women and Politics*, 17(1),73-94.
- Williamson, J. (1996). Identity in feminist television criticism. In Baetr, Heleen & Gray, Ann (Eds.). *Turning it on: A reader women and media* (pp.24-32). New York: St. Martin's Press Inc.
- Willis, P. (1997). Symbolic creativity. In Ann Gray & Jim McGuigan (Eds.), *Studying culture: An introductory reader* (pp.206-216)(Second edition). New York: Oxford University Press Inc.

其他

薛保瑕參考資料：

- 國立臺灣美術館<http://www.tmoa.gov.tw/>，2009年九月瀏覽
- 伊通公園ITPARK <http://www.itpark.com.tw/artist/index/73>
- 南藝大創所博士班http://203.71.54.95/teacher/teacher_hsuehps.htm
- 國家圖書館數位多元資源查詢系統
http://issr.ncl.edu.tw/nclloiFront/search/search_result_present.jsp
- 政府出版資料回應網
http://open.nat.gov.tw/OpenFront/gpnet/newbook_view.jsp?gpn=1009701705
- 博客來書籍館 <http://www.books.com.tw/exep/prod/booksfile.php?item=0010363240>
- 清華大學藝術中心
http://arts.nthu.edu.tw/programs_show.php?fdkind2=8&&my_pro=2&&time=2&&fdsn=74
- 伊通公園 <http://www.itpark.com.tw/artist/index/73>
- 高雄市立美術館
<http://collection.kmfa.gov.tw/kmfa/artsdisplay.asp?systemno=0000000389&source=catalog&catalogcode=0000000006&color1=C89FBE&color2=D4B4CC>
- 國家文化資料庫 <http://nrch.cca.gov.tw/ccahome/index.jsp>
- 薛保瑕1993~1997(畫冊)。臺中：黃河藝術中心
- 薛保瑕1983~1992(畫冊)。臺中：臻品藝術中心

吳瑪悒參考資料：

- 臺灣當代藝術特展-巨視/微觀∟多重鏡反<http://www1.ntmofa.gov.tw/nowweb/>

林珮淳參考資料：

國立臺灣藝術大學數位藝術實驗室

<http://ma.ntua.edu.tw/labs/dalab/director-cv>

<http://ma.ntua.edu.tw/labs/dalab//directors-works>

謝鴻均參考資料：

出走

<http://art.lib.pu.edu.tw/2002-04-03/racindex.htm>

囿

<http://www.tzefan.org.tw/php/genInvCoverC.php?exbId=713>

陰性空間---謝鴻均個展

http://gallery.nctu.edu.tw/0507_shieh/page/2.htm

參、計畫成果自評

一、研究內容與原計畫相符程度

本計畫依計畫目的進行：（一）建構女性播種者的生命圖像、（二）詮釋女性播種者的創作特質與作品風格、（三）瞭解女性播種者的性別意識、（四）編織不同女性播種者(藝術家/研究者/教師三位一體)的圖像，研究內容也以此為主軸呈現出研究的發現與結果，已達到並符合預期的研究目的。

二、達成預期目標情況

本研究最重要的目標有三：（一）建立藝術領域之女性典範及史料、（二）研發相關之課程教材、（三）學術發表與分享。經二年的研究，已得豐碩的成果，有關（一）的目標，已建立六位藝術家的「生命圖像、創作特質及風格、性別意識」、年表及作品表之典範內涵，目標（二），研究所建構的資料都是可供有關「藝術與性別」相關課程教學使用之教材，目標（三）的部份，初步的研究結果已於2010年的IAEA（International Association of Empirical Aesthetics）在德國Dresden的會議中發表，並將分別整理發表於學術性期刊，或以專書的形式發表。

三、研究成果之學術或應用價值

如前述，將分別整理發表於相關的學術性期刊，或以專書的形式發表（此一部份必須再請參與者-六位教師整書看過，取得擬引用作品的授權後方才能出版）。

四、主要發現或其他有關價值

本研究在於瞭解「性別意識」與藝術的關係，以及「性別意識」這件事與高教女性藝術師資，在成就其專業發展的過程中所扮演的角色及意涵。

經研究結果主要發現：

對藝術的熱情與執著，以及個體主體及反思性的特質，是這六位女性成就藝術專業典

範的共同性關鍵，而個體主體及反思性的特質與性別意識的形塑，息息相關。個人成長的家庭環境，是性別覺察及形塑意識的關鍵，教育及性別相關活動的體驗，是性別意識發展的觸媒，而同儕互動的組織性行為與活動，是為結集性別意識產生集體能動性的必然。「性別意識」激發人的意識在生命及其意義的領悟，促進自我實現的可能及生命力永續性的發展。藝術典範的樹立，來自專業能動性的持續累積，而專業能動性的藝術相關表現，是女性性別意識具體化的社會實踐。

「藝術特質與風格」是一種個人性的選擇，其中尚包括專業表現層面的熟悉、沿續及發展，具脈絡化的獨特屬性。藝術創作（或行政管理）、研究與教學是高教女性藝術師資「性別意識」能動性的具體表現。「性別意識」影響藝術家創作的理念與形式，但並非是決定藝術特質與風格的唯一因素。

「性別意識」是人類意識的一環，「性別意識」是「女性主義意識」的基礎，但不等同於「女性主義意識」；「性別意識」是瞭解性別是一種社會文化的建構和社會的角色，而非植根於生物的男女性別；「女性主義意識」較傾向於是種政治意識，有關於試圖改變在社會中對女人性別角色的歧視，以及在社會、政治及經濟方面，對女人不利之處。依Gerson 與Peiss (1985)，認為性別意識是一個連續體，因發展上的不同，分為三種型態，分別是性別覺察、女性/男性意識、與女性主義/反女性主義意識，而其中性別覺察是後二者發展所必須。Stanley 和Wise (1993) 提出相關的駁斥，認為這是預設女性主義從是「虛假意識」、「意識喚醒」、到「女性主義意識」的序列發展，暗示性別意識有高低及終止，而提出女性主義意識並非是終點也並非只有一種，性別意識沒有起點與終點，是永無休止的流動。本研究支持此一觀點，但同時結合Gerson和Peiss的階段理論，提出修正的觀點：性別意識從性別覺察、到性別意識後發展為女性主義意識，可能會發展為「超越性別的意識」。「超越性別意識」是指超越二元對立或差異，或超越性別，考量人類的本質性或當代性議題的意識。性別意識是人類對環境認知的一種思維能力，一旦形成，便不會消失，但隨著個體成長的脈絡，拓展其內涵。本研究的案例呈現二種樣態：（一）是Gerson和Peiss的發展路線，（二）是承續Gerson和Peiss的發展路線後發展為「超越性別的意識」。至於「永無休止的流動概念」，本研究認為，性別意識一旦存有便不會消失，但不一定是如 Stanley 和Wise所提是循環或螺旋式的發展，「性別意識」具有固著及延展性。本研究的案例中，性別意識的發展有固著於「女性主義意識」及擴展為「超越性別意識」的現象。成長於女性意識的家庭環境，在性別意識的發展會有固著於「女性主義意識」的可能；至於成長於傳統性別及性別平等的家庭環境，性別意識的發展均可能由「女性主義意識」拓展為「超越性別意識」。這樣的發現，是立基於六位研究對象的言說及其藝術創作表現。

本研究的對象來自藝術領域，所得的研究結果，希望能對當前有關性別議題的學術研究提供另一種視野。

出席會議心得完整報告的聯結

<http://db.tt/NTRzsaEc>

國科會補助專題研究計畫項下出席國際學術會議心得報告

2010__年__10__月__日

計畫 編號	NSC 98 — 2629 —H—003 —117 —MY2		
計畫 名稱	「性別」重整播種計畫(二)：女性播種者「藝術家/研究者/教師三位一體」的生命、藝術與性別意識		
出國 人員 姓名	陳瓊花	服務 機構 及職 稱	國立臺灣師範大學
會議 時間	2010,08/25-28	會議 地點	Dresden, Gernmany
會議 名稱	(中文)2010年實徵美學雙年會議 (英文) 2010 –IAEA-Biennial Conference: Aesthetics +Design		
發表 論文 題目	(中文)編織藝術專業：臺灣三位女性藝術家的故事 (英文) Weaving the art professionals: The stories of three female artists in Taiwan		

一、參加會議經過

(一) 前言

國際實徵美學學會(International Association of Empirical Aesthetics, 簡稱

IAEA(<http://www.science-of-aesthetics.org/history.html>)

是一國際性的學術性組織，已有近46年的歷史，近年來是每二年辦一次研討會。最早1965年在巴黎舉辦，由 Daniel Berlyne (University of Toronto, Canada)，Robert Franc (University de Paris, France)，Carmelo Genovese (University di Bologna, Italy)，及 Albert Wellek (Johann - Gutenberg - University Mainz, Germany)所共同籌辦。此學會的傳統可以回溯到奠基者Gustav Theodor Fechner (1801-1887)，他不只是心理學家，同時是實徵美學家。他引進實徵的方法來調查美學的現象（他最著名的作品就是黃金比率的論述），事實上，實徵美學是歷史第二悠久的科學心理學。

目前的主席是University of Oldenburg的心理學學者Holger Hoegge 教授，前任主席Paul John Locher，是Montclair State University 的心理學教授，同時是APA (American Psychological Association)Division 10 - Society for the Psychology of Aesthetics, Creativity and the Arts 2004年的主席，2000-2003年間擔Division 10 Journal Bulletin of Psychology and the Arts的編輯顧問。當他在任主席期間，2005年時，本人當時服務學校藝術學院，便曾主動爭取辦理過亞洲地區性的會議(2005年的網頁<http://www.ntnu.edu.tw/art/congress/>)，當時有十餘國家的學者前來與會，並出版研討會論文集。

(二) 論文發表

此次論文發表時間安排在八月二十六日上午10:45到12:15，與其他國家的學者多所交流，同時參加IAEA地區性Director的會議，洽商未來國際學術合作的可能，收獲良多。

二、與會心得

因持續與該學會有所聯繫，歷年來均積極參與會議，發表論文。去年並應允受聘出任該學會亞洲中華地區的負責人，在今年(2010)德國Dresden的大會中提出籌辦2012大會的計畫，希望能增強臺灣藝術學術界的國際參與即能見度，並行推廣臺灣的國際地位。經會員大會的一致同意通過承辦案。此學會的成員較具多元性，不同於以藝術教育工作者為主的InSEA及美國的NAEA學會，因為該學會的會員多為來自歐洲各國，而非以美國為主，多數的學者從心理學的層面探討藝術與審美方面的問題，所發表的論文極具學術性，且例行性出版研討會論文集及學

術性期刊。

因此，2012年8月22-25日到臺北國立台灣師範大學辦理的雙年研討會主要目的如下：

- 一、促進藝術教育國際學術交流與互動
- 二、提升臺灣藝術與教育的學術研究視野與品質
- 三、提供跨領域學術互動的機會
- 四、增強臺灣學術研究的能見度

三、建議

希望藉由學術研討會的辦理，凝聚學術研究的社群並強化國際學術合作，以提高台端學術的能見度。

四、發表之論文（如後附）

五、攜回資料名稱及內容

- （一）研討會議程
- （二）論文CD

行政院國家科學委員會出席國際會議報告

計畫編號：NSC 98-2629-H-003 -117-MY2

執行期限：自98年08月01日至100年07月31日

主持人：陳瓊花 國立台灣師範大學美術學系(所)

t81005@cc.ntnu.edu.tw

會議名稱: 2010 NAEA

會議地點: Baltimore, MD, USA

會議時間: 2010,4/13-4/19 (發表函如附件)

一、參加會議經過

(一) 前言

NAEA(National Art Education Association, 簡稱NAEA)是全美最具規模的藝術教育學會組織，每年超過3500人員出席。會議地點循往例為便利參加者不是在旅店便是在文化中心，今年在Baltimore的Convention Center舉行。旅程是搭華航接UA，先飛洛城再飛Baltimore。

(二) NAEA會議歷年來的Proceeding，只涵蓋精簡的摘要及場次時間表，並不包括原文，它主要的用意在於各研究或教學成果在正式發表前的討論，之後希望學者們另發表在各有關的期刊，在美國藝術教育領域一重要的期刊，也是NAEA學會所出版的Studies in Art Education.

(三) 議程的安排從早上八時起至下午七時五十分止進行，是非常忙碌的行程。所提供者主要環繞理論、實務、與實驗三項主題，與會者可以有多重的選擇。與會者多為美國的學者及大中小學等各教育階段的教師，教育工作者等，亦有來自不同國家的學者。

(四) 本人此次有一篇論文發表，是國科會所贊助的「藝術與性別課程」研究成果的累積性報告，以口頭的形式發表，演講為二十五分鐘，與會者有來自UBC的副校長Anna Kindler教授等，對此一主題多數表示極大的興趣，也特別指出此一議題當代的重要性與價值，提出目前在性別多元化的研究與學者們思考的現況，並互勉未來研究的持續與相互合作分享的可行性。

二、與會心得

(一)豐富的場次，結合美術館參觀及當代與地區性藝術家的現身說法等活動，提供美教工作者互相研討交流的機會。

此會議是全美極具規模之國際性教育年會，會議提供各項不同教育階段與主題之研討場次，研討會論文發表的形式，主要口頭發表、圓桌會議、壁報與工作坊之形式，圓桌會議、壁報與工作坊之形式，有助於與會者對某一特殊主題有興趣，可以有更多的時間與作者作更為深入的溝通與討論，以互換心得，或共同探索教育方面目前重要之議題。除一般性的場次外，藝術用品社的展示也是年度重點，並且結合美術館參觀及當代與地區性藝術家的現身說法等活動，讓會議充滿自由及豐富性。

這次二場藝術家的主題演說都非常的精彩，一為素人年輕當地藝術家Loring Cornish，另一為Carrie Mae Weems當代著名的攝影家，演講時座無虛席，顯現藝術教育與藝術創作的不可分離性，也充份顯現藝術教育工作者對於藝術家創作的興趣。此一部份，與國內藝術教育的發展不太相同，在臺灣傾向於藝術學科不同領域是各自發展，彼此之間不太有交集，在高等教育的階段，教導藝術創作者多為藝術家導向，而藝術教育在近年來因特別強調視覺文化與鑑賞的理論與研究，相對的較為輕忽藝術創作的意義，這是有待藝術教育界人士們的省思。

(二)大會會議的組織運作周全，美育融入會議。

有關會議的訊息，大約在會議舉行前的一年便已開始透過網路發佈。今年擬發表的論文計畫截止日為去年的6月30日，10月底前大會委員會即回函是否接受論文發表計畫，接受後，大會另詢發表者擬使用之視聽設備。近年來，各會場都提供有免費使用的projector，讓發表者非常的方便。

(三)多元面向的議題研討，帶動藝術教育的發展方向。

議題所涵蓋的層面極廣，其中包括教師之培訓，創造力的思考，教學評量，學生學習與教師的互動，審美教育，學生之審美思考，社區教育，以學校為本位之藝術教學，科技與美術教育之結合，跨文化之比較研究，原住民之研究，女性議題之專案研究，視覺文化的議題，教育之研究方法等，提供與會者探索美術教育範疇中不同研究的方向或深入思考其所關心的主題，並由

此促進藝術教育的發展。

(四)大師言說，將有效帶動藝術教育之典範轉移

此行最大的收穫應是參與一場由美國藝術教育大師北伊利諾大學的Dr. Kerry Freedman, 伊利諾大學的Paul Duncum及俄亥俄大學的Dr. Kevin Tavin 談A Decade of Visual Culture in Art Education: What's Next? 交談之中可以瞭解，近年美國所力推的視覺文化議題，大致會朝認知、心理分析學、媒體研究及後現代藝術創作的研究等方向邁進，更可以看出將會是另一波藝術教育典範的轉移與發展。

三、建議

(一)國內學者應定期積極參與國際性的藝術教育學術研討會，以強化藝術教育學術研究的國際化，並透過學術組織來凝聚學術社群。

這次國內藝術教育界人士只有4人參與會議，人數不多，國內學者應定期積極參與，以提昇學術的國際參與，並促進國外人士對臺灣藝文教育實施之理解，間接行銷臺灣及藝文教育的特質。

美國NAEA舉辦此種類型的會議已有50年以上的歷史，經驗豐富，並促成美國藝術國家標準的成形與法規的制定，帶動美國教育的改革。目前國內有美術教育的團體名為“中華民國藝術教育發展學會(Taiwan Art Education Association，簡稱TAEA)，自1995年起已先後開辦三次國際性之學術性研討會，其中有兩次是InSEA之地區會議，教育部可運用此種民間學術團體協助推動師資之研習，政策的推動或宣導，或學術社群之凝聚。此外，近年來，國科會已開始辦理研究成果發表會，但在形式上較為單向，國科會每年所補助之專題研究近五六十件，可取捨多面向的研究成果學術分享研習活動，使與會者有較多的選擇，以促進國內藝術教育學術研究的氛圍與水準。

國內相關之學術研討會宜定期、長期性的辦理，使不同主題之學術研討會能以具制度性的機制予以有效的運作，使參與研究之學者或相關從事人員能預作安排；並建立論文發表之審查制度，公布評審之指標要項，使擬參與者能有所參考，俾建立學術性，提昇國內學術研究之水準，並鼓勵透過網際網路的分享，來促進學術研究的國際化。

(二)由政府主導或補助民間學術團體開辦較大規模，場次多元之藝術教育學術研討會，提供美教工作者互相研討交流的機會。

國內開辦美術相關議題之學術研討會場次可說不少，但尚未見識有如此大規模之會議，可以把國際間從事教育與美術教育工作者交集在一起，共同研討當代重要的議題，以及切身所遭遇的教學或研究上的問題，是非常實際，也是終身教育理念的落實。

(三)政府單位宜持續提供全額經費補助，鼓勵藝術學人士赴國外發表學術研究。

目前政府及學校均有不少的經費補助管道，鼓勵國內藝術學者與教育工作者多參與國內或國際學術研討會議，論文發表者，教育部及國科會，或就業單位或就讀機構宜能持續提供全額經費補助，以促進國內藝術學之學術研究人口。

四、發表之論文摘要

Empower myself by encoding and decoding my gender concept:
Ways to making meaningful works of art

How is “my” gender concept re-presented myself experience in the map of cultural and social context? To elaborate the idea of “gender concept as method”, the teacher with her graduate students begin by raising the problematic of “my gender concept” to ponder over the relations between “myself and the other”. Power, right, space and identity are the keys to re-examine their thinking about gender. During 18 weeks course work, the teacher and her students use different kind of media to portrait their gender reflection. Meanings and strategies of the artworks will be analyzed and discussed. The study indicates that the productions of artworks and creation statements highlight the meaning of encoding and decoding both in art making and appreciation. Making works of art is a strong way to empower art professionals.

五、發表之精簡摘要簡報檔

國科會補助計畫衍生研發成果推廣資料表

日期:2011/10/30

國科會補助計畫	計畫名稱：「性別」重整播種計畫(二)：女性播種者－「藝術家/研究者/教師三位一體」的生命、藝術與性別意識	
	計畫主持人：陳瓊花	
	計畫編號：98-2629-H-003-117-MY2	學門領域：藝術教育
無研發成果推廣資料		

98 年度專題研究計畫研究成果彙整表

計畫主持人：陳瓊花			計畫編號：98-2629-H-003-117-MY2				
計畫名稱：「性別」重整播種計畫(二)：女性播種者－「藝術家/研究者/教師三位一體」的生命、藝術與性別意識							
成果項目			量化			單位	備註（質化說明：如數個計畫共同成果、成果列為該期刊之封面故事...等）
			實際已達成數（被接受或已發表）	預期總達成數(含實際已達成數)	本計畫實際貢獻百分比		
國內	論文著作	期刊論文	0	0	100%	篇	
		研究報告/技術報告	0	1	100%		
		研討會論文	0	0	100%		
		專書	0	0	100%		
	專利	申請中件數	0	0	100%	件	
		已獲得件數	0	0	100%		
	技術移轉	件數	0	0	100%	件	
		權利金	0	0	100%	千元	
	參與計畫人力（本國籍）	碩士生	0	12	100%	人次	
		博士生	0	1	100%		
		博士後研究員	0	0	100%		
		專任助理	0	0	100%		
國外	論文著作	期刊論文	0	0	100%	篇	
		研究報告/技術報告	0	0	100%		
		研討會論文	0	1	100%		
		專書	0	0	100%	章/本	
	專利	申請中件數	0	0	100%	件	
		已獲得件數	0	0	100%		
	技術移轉	件數	0	0	100%	件	
		權利金	0	0	100%	千元	
	參與計畫人力（外國籍）	碩士生	0	0	100%	人次	
		博士生	0	0	100%		
		博士後研究員	0	0	100%		
		專任助理	0	0	100%		

其他成果 (無法以量化表達之成果如辦理學術活動、獲得獎項、重要國際合作、研究成果國際影響力及其他協助產業技術發展之具體效益事項等，請以文字敘述填列。)	參與 2010 IAEA conference 爭取 2012 在臺主辦權，即將於 20120822-25 在臺師大辦理，強化臺灣學術研究的國際視野
--	--

	成果項目	量化	名稱或內容性質簡述
科教處計畫加填項目	測驗工具(含質性與量性)	0	
	課程/模組	0	
	電腦及網路系統或工具	0	
	教材	0	
	舉辦之活動/競賽	0	
	研討會/工作坊	0	
	電子報、網站	0	
	計畫成果推廣之參與（閱聽）人數	0	

國科會補助專題研究計畫成果報告自評表

請就研究內容與原計畫相符程度、達成預期目標情況、研究成果之學術或應用價值（簡要敘述成果所代表之意義、價值、影響或進一步發展之可能性）、是否適合在學術期刊發表或申請專利、主要發現或其他有關價值等，作一綜合評估。

1. 請就研究內容與原計畫相符程度、達成預期目標情況作一綜合評估

☒ 達成目標

☐ 未達成目標（請說明，以 100 字為限）

☐ 實驗失敗

☐ 因故實驗中斷

☐ 其他原因

說明：

2. 研究成果在學術期刊發表或申請專利等情形：

論文：☐ 已發表 ☒ 未發表之文稿 ☐ 撰寫中 ☐ 無

專利：☐ 已獲得 ☐ 申請中 ☒ 無

技轉：☐ 已技轉 ☐ 洽談中 ☒ 無

其他：（以 100 字為限）

已發表於 2010-IAEA conference

3. 請依學術成就、技術創新、社會影響等方面，評估研究成果之學術或應用價值（簡要敘述成果所代表之意義、價值、影響或進一步發展之可能性）（以 500 字為限）

女性能夠突破傳統父權的體制，成就其專業的藝術與教育地位，其專業知識、所成就的藝術事業，以及在性別議題的思考，扮演性別重整教育播種者的角色，關係著臺灣性別平等教育在藝術領域所可能的著力點，是改變藝術界性別秩序與體制的契機所在。本研究為瞭解這些女性播種者的生命圖像、創作特質與作品風格、性別意識，及成就其典範生命圖像的異同，乃立意取樣，以從事高等教育藝術師資培育相關機構教職、具創作經驗且有持續創作展出（無論是個展或聯展）為選定研究對象的原則，總共選取六位分別在不同大學任教的教師為研究對象，以深度訪談、文獻探討、作品風格分析，探討其藝術生命故事。

研究結果發現，對藝術的熱情與執著，專業能動性的持續累積，以及個體主體及反思性的特質是這六位女性成就藝術專業典範的共同性關鍵，而個體主體及反思性的特質與「性別意識」的形塑息息相關。她們各以不同的藝術表現方式，具體化其對於性別議題的思考，藝術作品代表著性別意識社會實踐的行動力。

個人成長的家庭環境是性別覺察及形塑意識的關鍵，教育及性別相關活動的體驗是性別意識發展的觸媒，而同儕互動的組織性行為與活動，是為結集性別意識產生集體能動性的必然。其次，「藝術特質與風格」是一種個人性的選擇，其中尚包括專業表現層面的熟悉、沿續及發展，具脈絡化的獨特屬性。「性別意識」影響藝術家創作的理念與形式，但並非是決定藝術特質與風格的唯一因素。本研究支持女性主義意識並非是性別意識發展的終點，性別意識沒有起點與終點，是永無休止的流動，但同時結合 Gerson 和 Peiss 的階段

理論，提出修正的觀點：性別意識從性別覺察、到性別意識後發展為女性主義意識，會再發展為「超越性別的意識」，本研究的案例呈現二種樣態：（一）是 Gerson 和 Peiss 的發展路線，（二）是承續 Gerson 和 Peiss 的發展路線並擴展為「超越性別的意識」。至於「永無休止的流動概念」，本研究認為，性別意識一旦存有便不會消失，但不一定是如 Stanley 和 Wise 所提是循環或螺旋式的發展，「性別意識」具有固著及延展性，本研究的案例中，性別意識的發展有固著於女性主義意識及超越性別意識的現象。成長於較具女性意識的家庭環境，在性別意識的發展會有固著於女性主義意識的可能；至於成長於傳統性別意識及性別平等的家庭環境，性別意識的發展可能由女性主義意識擴展為超越性別意識。

本研究的對象來自藝術領域，所得的研究結果，希望能對當前有關性別議題的學術研究提供另一種視野。