

博物館與文化 第 27 期 頁 3~35 (2024 年 6 月)
Journal of Museum & Culture 27 : 3~35 (June, 2024)

博物館展示與性別研究議題初探

殷寶寧¹

Preliminary Research on Museum and Gender Studies

Pao-Ning Yin

關鍵詞：游擊女孩、博物館的女性主義視角、策展實踐、展示與性別再現、社群策展

Keywords: Guerrilla Girls, a feminist perspective on museum, curatorial practice, gender representation in exhibition, community curation

¹ 本文作者為國立臺灣藝術大學藝術管理與文化政策研究所教授。Professor of Graduate School of Arts Management and Cultural Policy, National Taiwan University of Arts (投稿日期：2024 年 3 月 1 日。接受刊登日期：2024 年 5 月 22 日)

摘要

「性別」(gender)如何在博物館裡再現日漸成為博物館研究的重要課題。相較於女性主義理論及性別研究在各學門領域之理論與實踐層面的拓展、滲透，所持續發展出來的知識地景，博物館專業領域的研究腳步正積極追趕著，博物館實踐場域經驗研究(empirical studies)亦有待開展。

觀察性別研究在博物館知識場域相關研究，約從 2010 年以降逐漸增加，且持續進展中，本文以臺灣既有研究材料為基礎，搭配相關展覽案例討論，以紐約游擊女孩行動現場的歷史情境線索中，其倡議之主張與行動策略，分析出具有實踐意涵的研究議題出發。以臺灣經驗之研究與文獻，從理論與經驗研究整合出博物館作為帶動社會改變機構的行動主義觀點；文末以個案的觀察分析與討論，建構博物館與性別研究後續議題，以期共同參與在這個知識路徑推展的旅途中。

Abstract

How "gender" is represented in museums has become an increasingly important issue in museum studies. Compared with the expansion of feminist theory and gender studies in the theoretical and practical dimensions, and the continuous development of the knowledge landscape in various fields, research in the professional field of museum studies is actively catching up. Empirical studies into the practical field of museums also need to be carried out.

Considering that gender studies are still under development in the field of museum studies, this article is based on existing research materials from within Taiwan, coupled with relevant exhibition case discussions, and the use of clues from recent historical situations. Specifically, the New York Guerrilla Girls Action will be used to illustrate the propositions and action strategies of the group's initiative, starting from analyzing research issues with practical implications. Based on Taiwan's empirical research and literature, theoretical and empirical research is used to integrate the activist perspective of the museum as an institution that promotes social change. That is, under the initiative of human rights culture, we actively move towards viewing the museum as an institution that induces social change, enhances human rights, and respects the multicultural nature of the public sphere. Finally, through some case studies, analyses, and discussions, follow-up issues of museums and gender studies are constructed with an aim to jointly participate in the journey of advancing this knowledge pathway.

一、前言

博物館的重要溝通形式，甚至可以說，其關鍵性的知識傳達工具即是「展示」。在此過程中，牽動著組織展示端所欲呈現與傳達的意念，透過「物件」，經由一個視覺化的轉譯過程，將所承載的知識、歷史、故事或價值，以「展示」為中介，傳達到觀眾端。這個看似簡化的過程，有著來自發送與接收者兩端，彼此在知識與資訊上如何溝通與認知的動態關係，在一定期間與特定的美術館與博物館空間場域中進行，而這個文化機構本身的組織特性，亦相當程度地影響著這些知識的生產與傳輸。

「展示」本質為溝通。「展覽」的構成與出現，即意味著行動者主觀的溝通意圖與主張。展示現場的「物件」、文字、符號與空間本身，為推展這個資訊溝通與傳達過程的載體與媒介。策展者／策展單位或機制，展覽與觀眾三者之間，構成了動態的關係。換言之，當代博物館的展示研究已經從展品的研究，轉向為將展示視為一項整體的研究。而一向以觀眾為主要的研究，也開始朝向「訊息」的另一端，即策展者的研究（張婉真，2005：59）。

立基於傳統博物館／美術館的專業實踐，乃是以藏品為基礎，經研究過程為中介，所轉化或物質化為展覽的實質呈現。然而，數位科技催動展示技術與工具的多元化，非藏品中心的展示溝通取徑等因素，使得既往的藏品中心，逐漸讓位給「展示」為核心。亦即，經由展示所傳達的知識與概念，成為研究關注與討論的焦點所在。「展示」與「典藏」之於博物館的定義、定位與意涵，經歷著時代轉變與社會變遷等作用，高度說明何以國際上對於博物館的定義，產生了不得不重新討論及調整的必要性。2022 年，國際博物館學會提出的新定義，原本以「典藏保存、研究、展示、教育、寓教於樂」等五大功能的核心任務，轉向更強調博物館的社會角色，及其帶動社會改變的行動主義價值。當邀請社區與社群參與時，原本與藏品高度掛鉤的「策展」，面對走出博物館圍牆與界線的挑戰，以及積極以「展示」作為對應社會變遷的回應之一。事實上，我們甚至可以主張，從策展與展示內容，正是

揭示了在這個展示的知識建構過程中，如何在複雜的權力關係運作中，呈現出不同社會群體的記憶與認同。

「性別」(gender)在博物館裡的再現，已經日漸成為博物館研究的重要課題(Kwon, 2020: 567)。相較於女性主義理論／性別研究在理論與實踐層面的戰力拓展、滲透於各個領域所持續發展出來的知識地景，博物館專業領域的研究腳步正積極追趕著，博物館實踐場域經驗研究(empirical studies)亦有待開展。

本文以臺灣既有研究材料為基礎，搭配相關展覽案例討論，在游擊女孩行動現場遺留的歷史情境線索中，就其倡議之主張與行動策略，分析出具實踐意涵的研究議題。回到臺灣的經驗研究與文獻中，以期從理論、經驗研究，整合起博物館作為帶動社會改變機構的行動主義觀點；引用鄭邦彥以策展作為媒介的公共領域觀點，期許以策展作為孵化性別平等觀點為論述基礎（鄭邦彥，2016、2022）。最後，以個案的觀察分析與討論，建構博物館與性別研究後續議題，以期共同參與在這個知識路徑推展的旅途中。

二、游擊女孩(Guerrilla Girls)與藝術行動芭比(Art Activist Barbie)博物館批判之旅

1985年，七名女性藝術家發起了「游擊女孩」的行動，意圖揭露與批判藝術圈的性別及種族歧視問題。這個行動的近因源起於1984年，對紐約現代藝術博物館(Museum of Modern Art, MoMA)舉辦之《近期畫作與雕塑的國際調查展》(An International Survey of Recent Painting and Sculpture)的強烈回應。這檔展覽是為了慶祝MoMA增建建築的開幕。該策展宣稱調查了17個國家的重要畫家與雕塑家，但不僅女性所佔比例低，169²名參展藝術家中，只有13名女性，非白人藝術家更少，而一位非白人女性藝術家也沒有。

² 這個數字有些資料顯示為165，有些為169，或許為資料引用時誤植所致，正確數字無法確認。本文採取游擊女孩官網的數字169。

游擊隊女孩的倡議行動即是想讓藝術圈及廣大社會關注性別與族裔失衡的嚴重現象(Withers,198)。

行動一開始即採取了嘲諷、搞笑、惡搞、幽默等反諷的路線，除了進行社會學式的實證調查情境描述，歷史上重要藝術品及其意象也成了展現其批判策略的有力工具。像是調查紐約大都會美術館裡的作品樣態後指出，根據 1989 年的數據，偌大的大都會美術館中，僅有不到百分之五的作品來自於女性藝術家，但相較來看，卻有 85% 的裸體畫藝術品是以女性的身體為主題。

游擊女孩採取文化干擾(culture jamming)的行動策略，透過實體與線上出版、街頭海報、大字報、演講、影片、訪談、講座等等方式，試圖引發社會關切，揭露且批判這些歧視、不公平、差別待遇，甚至可能涉及了博物館內部的利益衝突與腐化等問題；游擊女孩將她們的憤怒瞄準了藝術界生態——也就是意圖引起博物館和畫廊工作者的關注，爭取與其對話(Callihan, E., & Feldman, K., 2018: 179)。

「游擊女孩」崛起於紐約，隨著時間推進，持續深化對相關議題的發展與批判，拓展其影響力到全世界。藉由展覽，以博物館機構為對話對象，揭露藝術圈所得的不平等，有錢人對藝術品的掠奪等等，均獲得相當程度的認可。其將 1985 年至 2000 年間，舉辦過的展覽與藝術行動整理出書，在 2020 年獲得美國《紐約時報》與《洛杉磯時報》，評為年度最佳藝術出版書籍之一；走出紐約及美國，從倫敦的泰德美術館(Tate Modern)、巴西聖保羅美術館(Museu de Arte de São Paulo)、阿姆斯特丹的梵谷美術館(Van Gogh Museum)、德勒斯登軍事歷史博物館(Militärhistorisches Museum der Bundeswehr)、香港巴塞爾(Art Basel HK)，以及威尼斯雙年展(La Biennale di Venezia)等等³，均有相關的展出。

³ 相關資料參考自游擊隊女孩官網。<https://www.guerrillagirls.com/our-story>。

從游擊女孩在紐約出擊的歷史時刻起，這些倡議持續將屆四十年的行動，仍然在藝術界中積極尋求對話。一開始的行動主軸在於，積極凸顯女性與少數族裔在藝術圈遭遇的歧視與邊緣化困境。進一步地，這樣的批判牽動了整個藝術圈的生態體系的價值與意識形態：這個生態系包含藝術教育體系、博物館與畫廊、藝術市場，及大眾媒體等等。當年這些藝術行動者的訴求，是否已經帶動階段性的改變呢？

事實上，另一個類似的批判藝術行動—「藝術行動芭比」(Art Activist Barbie)也在 2018 年登入美術館場域(Williamson, 2020)，藉由全球知名的芭比娃娃帶著各種批判性的標語，突擊於英國的美術館場域，加上社群媒體的共作，不僅從藝術品揭露西方藝術史的性別盲目與歧視之歷史性樣貌，言明了美術館和博物館面臨著時代性的挑戰。而這個略帶詼諧與嘲弄的文化突襲，固然可以感受到清晰的女性主義批判立場，但讓人略感無奈的是，從 1985 年的游擊女孩，到 2018 年的藝術行動芭比，美術館裡的性別革命，迄今經歷了將近四十年，仍然未有太多的改變。甚至，相較於 1985 年的游擊女孩藝術革命，積極揭露女性藝術家和有色人種面臨系統性排除的困境。從英國出發的藝術行動芭比，多是以西方（主要為英國）藝術史為批判對象，討論命題主要仍侷限在盎格魯薩克遜的白人主義中心視角。

回望著將近四十年前游擊女孩的性別批判藝術行動，我們應該如何理解與詮釋這樣的藝術團體？她們的行動是否引發什麼更值得探討的議題？特別是博物館與美術館為藝術生態體系中，系統性運作機制之重要環節，對於反思女性主義理論與諸多性別議題，是否提供任何具教育意涵的價值與啟發？

游擊女孩的行動過程中，這群以行動闡述主張的藝術家，強調不願落入以個人名器為訴求，行動時總是戴著黑猩猩的面具，以已經過世的女性藝術家為身份代號，這裡隱含著幾個原因。首先，她們清楚知道，隱匿身份乃是

因為議題比個人身份重要。她們在許多出版或受訪時曾經指出：「我們想要讓行動聚焦在議題上，而不是在我們個人的人格，或是我們的工作。」⁴

從藝術史的論述架構來看，這裏對照出幾件事情：在藝術創作「作者論」(auteur theory)的前提下，意指任何偉大的藝術作品，必然都有個「名字」。這群刻意隱匿自己「作者身份」(authorship)的女性藝術家，乃是從最根本上，意圖顛覆藝術創作中，以單一創作者身份為依歸的價值，忽略了许多作品的生成，乃是集體共同產製的事實，這個藝術生產的真實，不論男性或女性藝術創作者皆然。另一方面，這個作者論與單一作者的潛在命題，則是支撐「大師」身份的另一個絕對假設：從文藝復興時期以降，將大師視為不世出的天才，訴求於這些天縱英明、擁有上帝祝福的「大師」。這正是呼應了諾其琳(Linda Nochlin, 1971/1988)經典的時代性提問標題：「為什麼沒有偉大的女性藝術家？」在諾其琳的批判與剖析中，直指這實在是問錯了問題。因為這個問題乃是架構在藝術與藝術家的頭銜偽裝之下，男性藝術家及其社會優勢卻從未被質疑過。諾其琳提醒我們，嘗試找出女的米開蘭基羅是沒有意義的，形同是參加一場完全沒有勝算的遊戲。因為，所謂的「偉大」早已經是男性（父權社會）所定義（Griselda, 1988／陳香君中譯，2000：2）。

「游擊女孩」這群女性藝術家不願意揭露真實身份，即是將此行動策略視為凸顯議題本身在歷史與社會結構性的現況，避免將行動的論述層次，降低至只是特定藝術家個人的、個別問題。這也是第二波女性主義論述中重要的行動策略之一：「個人即政治」(the personal is the political)。

游擊女孩對整個藝術生態系統性的觀察與批判，為女性主義藝術史與藝術理論的重要洞見之一。其中，對傳統藝術史意象與符號的顛覆，應是最具啟發性的。

⁴ 資料來源：<http://www.guerrillagirls.com/interview/index.shtml>。

1989年，游擊女孩製作了一張名為「Do Women have to be naked to get into the Met. Museum?」（女人要裸體才能進大都會博物館？）的海報，視覺元素乃是挪用了安格爾(Jean Auguste Dominique Ingres)的《大宮女》(La Grande Odalisque)。這幅被歸類為法國古典主義風格名作，典藏於羅浮宮。藝術史上對這幅畫有許多討論，但討論主題多半以畫作整體嚴整構圖如何師法古典繪畫、色彩的配置運用突破創新、油畫的塗布技法，裸女本身沈靜的美仿如古希臘雕塑一般等等，承襲西方藝術史傳統思維架構為核心。旁及一些創作外的主題，則提到這是一位土耳其的宮女，具強烈「東方情調」，以傳達於法國當時於奧圖曼帝國戰爭失利，失去對土耳其控制權的失落與補償心態。當然，也包含從解剖學的角度，論爭為達成畫家所欲建構的完美構圖，這位女性軀體過於拉長的批評，透露了當時西方科學與醫學逐漸發展的知識體系，對藝術創作的詮釋視角。然而，在女性主義藝術史與理論發展之前，似乎沒有人提問過，為何是以（土耳其）「宮女」為入畫主題？雖然有資料指出，以土耳其女性入畫，「畫土耳其女性裸體形象，是當時法國上層流行的審美趣味。」⁵而這位女士在畫中所裝飾的形象，例如孔雀羽毛扇、頭巾，是為了滿足法國人的東方主義之眼？換言之，這幅畫作於今讀來有著濃重的殖民主義況味，遑論裸體女性盯著觀眾（男性畫家）背後所對應的性別凝視(gaze)意涵等課題，這幅呼應藝術史諸多裸女畫作母題，複製觀眾熟稔的視覺經驗外，其他議題的確均不在討論與理解的知識範疇。

游擊女孩對於藝術世界持續的強力批判，特別是對博物館專業，從典藏到展示實踐中，不自覺所隱含的性別盲目與歧視，具有提振意識的價值；雖然，也有論者認為，長時間觀察下來，這個行動受限於白人女性主義策略，而顯得略過時，也喪失其獨特性(Callihan, E., & Feldman, K., 2018: 179)。但不可諱言地，仍具有其時代性意涵。

⁵ 中文百科，<https://www.newton.com.tw/wiki/%E5%A4%A7%E5%AE%AE%E5%A5%B3/779867>。

有研究者指出，性別議題之於博物館的重要性，可以從二十世紀初的許多抗議活動來觀察，這些衝突活動來自於對「女性意象如何在博物館內被展示」⁶有關(Levin, 2010: 2)。Levine 以英國婦女運動的經驗舉例說明。

英國爭取婦女投票權的「婦女社會政治聯盟」(Women Social Political Union, WSPU)於 1903 年創立。為積極爭取婦女的權利，這些女性先鋒經常出現激烈的抗爭行為，例如擊破建築物的玻璃、點火焚燒、或砸毀公共房舍等等，甚至不惜與警察發生肢體衝突、為爭取基本權利被捕下獄。創設該組織的靈魂人物潘柯絲特(Emmeline Pankhurst)在她的自傳中提到，「當他們打破曼徹斯特美術館的玻璃時，政府所能做的事情，就只是暫時性地關閉大英博物館、國家畫廊、溫莎堡和其他的觀光景點。」這些博物館與美術館遭到爭取權利的婦女組織攻擊，其中，英國國家畫廊裡，西班牙黃金時期畫家維拉斯奎茲(Diego Rodríguez de Silva y Velázquez)的《鏡前維納斯》(La Venus del Espejo)，以及知名畫家薩金格(John Singer Sargent)所繪製的《亨利詹姆斯畫像》均遭到波及。對潘柯絲特來說，這是公立博物館蘊含的企業家精神與物質性面向，這些公共機構的權威，乃是來自於其有效地控制了被展示的圖像(images)。這些爭取女性參政權的婦運組織，強力地抗拒公共博物館／美術館中再現的女性形象，她們認為，這些公立美術館與博物館所展示的女性形象，不僅投射為男性慾望的赤裸女體，這些圖像中所展現的富裕貴族、上層社會家庭的生活樣態，也揭露了社會階級的緊張，破壞這些作品，揭露了這些女性想要為自身爭取權利，更要為自己發聲(Levin, 2010:2-3)。

前述英國婦女運動團體以博物館的女性形象作為抗議對象，說明了這個社會禁止婦女取得受教育、投票，參與公眾事務，擁有財產等基本權利時，且不讓女性的形象／意象在公共博物館中再現，或是僅能以某種被認可的、父權社會體制所接受的女性形象被展示，事實上正說明了公共博物館／美術館如何被納入社會既有權力結構中，也就是傅柯所指稱的「體制」(regime)。

⁶ 加強語氣為本文作者所加。

英國婦女運動對美術館裡再現女性形象的抗爭過程，搭配著前述游擊女孩的行動戰略，共同凝結出兩個重要課題：第一，博物館為公共場域與文化機構，其如何再現女性，意味著既有社會性別意識形態的價值內涵，亦為思辨社會性別議題的重要場域之一。第二，博物館並非一個脫離於社會運作或價值真空的機構，當參與特定社會性別議題思辨之際，同時須面對博物館本身的性別與文化政治現況，以及性別如何透過展示與教育活動再現等不同層次。舉例來說，除了前述提及的，博物館內部的性別工作狀態外，國內藝術界邇來發生藝術家性騷擾與性侵疑雲之際，美術館機構本身所抱持的價值與態度，及其所面臨的各方交鋒、對話與辯證，正是整體社會面對性別文化政治之真實場景與縮影。

於此同時，綜上幾條軸線來看，批判藝術理論中隱含的「大師」主流敘事，將藝術創作寄寓於單一的、個別化的「天才」的迷思，這個隱含了大師均為男性的意識形態中，女性創作者一方面無法取得相對應的發展資源，另一方面，也無法讓自己進入這個已經被高度匡限界定的藝術體系中，遑論成為偉大的女性藝術家；直指出藝術創作有其完整的生態系統，任何創作者均無法脫離於這個系統性的生產條件，及其相對應的機制操控與權力關係。無庸置疑地，這個具父權體系意識形態的藝術生產體系，自然對於女性是相對不利、不友善的。挪用既有藝術史與藝術理論框架中的知識系統，特別是視覺文化符號，成為一種以子之矛，攻子之盾的，既詼諧、又具有批判力的戰略。這些思維框架成為我們進一步討論性別與博物館議題的論述基礎。亦即，必須跳脫只是將議題帶上檯面的模式，要能更進一步地，從權力結構模式改變，讓女性不只是在博物館與美術館「在場」／「被看見」，更應該擁有改變現況的權力(Callihan, E., & Feldman, K., 2018)；也就是說，不應該只是從博物館與美術館外部提出批評與質疑的聲音，或倡議的行動，而是必須回到博物館與美術館的機構內部，從內部開始制定系統性的、具性別平權意涵的策略 (Trivedi, N., & Wittman, 2018)，這成為女性主義與博物館研究新的發展方向與課題，而其中，「展示」自然成為首要戰場，以期同時挑戰／改變既有的性別歧視困境，創造出更具平權與開放思維的性別觀點與知識。

沿著這些國際上的博物館論述與經驗個案，進入博物館、展示與性別議題討論之前，先回頭來檢視臺灣博物館與性別研究的推展現況。

三、臺灣的博物館展示與性別研究地景

臺灣最初在博物館學專業領域對性別議題的回應與反思，可以 2005 年《博物館學季刊》的專題為代表。在該期專題中，主編王嵩山的介紹短文（王嵩山，2005）外，共策劃與收錄了四篇專文。這四篇專文從不同的面向，試圖對臺灣當時的博物館專業領域，勾劃出性別議題與博物館專業多元的聯結性。包含從觀眾經驗入手，探討男女兩性觀眾對展示主題關注程度之差異，發現女性觀眾較重視展示中介紹的科學事實，男性觀眾較為關切抽象科學概念之介紹，作者並試圖以社會角色與認知兩個層面來分析其研究發現（劉德祥，2005）；立基於蒐藏原理之本質與特性出發，分析兩性在蒐藏模式與偏好物件等層面之性別差異（劉憶諄，2005）；具有文化政治反思性地，借鏡於國外經驗與發展歷程，探討博物館對促進性別平權的可能性（林慧嫻，2005）；以及實際走訪德國的柏林同志博物館，立基於對情慾特質議題的關切，觀察博物館實務發展軌跡，從該館如何歷經艱辛地創建、基金募款，建立公眾形象，招募志工，一直到推動其研究發展的經驗，提供臺灣博物館專業與學術研究領域參考（劉家蓁，2005）。其中，林慧嫻（2005）的研究初步地歸納整理，且擘劃出博物館如何推動性別平權的可能藍圖。除了提出博物館正向展望以有助於改善女性社會處境，對博物館展示層面的反思與批判，亦為重要的論述競逐場域。

王志弘、沈孟穎（2006）分析臺灣博物館特展研究的知識地景，指出其大致呈現出三種探究的方向：最為大宗應屬以管理導向，聚焦於策展的行政管理方法與成效為焦點。其次，是以展示物件的再現分析為核心，強調展覽物件所形塑出來的特殊氛圍和訊息，並分析其展示效果，延伸討論展示物件再現方式之詮釋和效果，但尚未能及於對展示論述的探討。第三種，則是關注到了博物館朝向象徵經濟的發展趨勢，聚焦於博物館與展示，如何在不同

中介者之間，塑造了展示活動。其中，後兩者的分析取向，受西方學界新博物館學的概念影響，採取了較具批判的觀點來檢視博物館和展示的定位。亦即，主張博物館不再只是單純蒐集、典藏和展示奇珍異寶之所，或學術研究的重鎮，也不只是培養民眾文化與知識素養的公共教育機構而已。在新興文化研究取向對意義生產、再現或敘事建構、認同塑造等議題的關切，以及在傅柯有關知識／權力、論述形構、監控、體制(regime)及統理(governmentality)等概念引導下，博物館的展覽，在選題、內容、物件、分類架構、展示形式與技術、空間配置，乃至於整個機構體制，都不是中立的知識、客體和過程，而是充斥知識建構和權力關係的社會規訓與文化政治場域（王志弘、沈孟穎，2006：2-4）。

面對臺灣多元文化的發展路徑上，國內博物館的展示與策展論述，如何訴說與再現這些新移民女性，一方面避免不自覺的族群、階級與性別歧視出現，另一方面，如何以再現新移民女性為起點，既突破性別框架，也提供重新詮釋少數群體社會處境及其文化經驗的視角，實為具性別化角度的新移民展示政治無法忽略的課題（王俊凱等，2011）。

展示之外，「教育」更是博物館運作的核心關切所在，而展示與教育兩者如何並舉，批判地反思於再現的文化政治，達到博物館教育的價值。鄭邦彥為國內研究博物館、性別與展示的重要研究者之一。最初於 2009 年即試著提出從策展出發，在美術館的展覽中，試著納入性別平權教育的可能性。

鄭邦彥（2009）立基於「多元文化」教育的理論，反對過去將教育視為「教師主導，學生接收」的被動模式，而是將課程視為一個動態的過程，由師生在互動中共作，共同發展出有意義的經驗過程，得以朝向知識的詮釋—理解與轉化的主動學習過程。因此，如何將此教育主張貫徹於美術館的觀展經驗與過程，成為一個可以再協商與全新詮釋性別議題及其意涵的過程。研究者以 2003-2005 年間，分別以性別為主題的美術館與博物館展覽為討論範疇，經由從分析其策展如何詮釋展覽主題，到如何以導覽與觀眾溝通，加上座談等動態教育活動，探討策展團隊如何形塑其策展意識，導覽員如何轉化

為行動策略，觀展後的觀眾回應，是否能掌握與理解其策展意識，帶動自我性別解放與意識覺醒，進而達到該文所假設的研究問題：「在美術館實踐性別平權教育的可能性。」（鄭邦彥，2009：131）

鄭邦彥的方法論，在於將「展覽」等同於教育現場的「課程」，挪用教育理論關切的「再概念化」過程，以檢視課程實施後，是否能有助於學習者，經由「再概念化」的過程，重新習得新的知識，或是不同的理解與詮釋觀點。相對應地來說，對於參觀博物館的觀眾，經由觀展的體驗與學習過程，得以有機會重新概念化自身對相關事物與知識的建構、認識與理解；但這同時歷經了策展端的「再概念化」歷程。亦即，策展端必須清楚引導性別再現與研究意識的再問題化(re- problematization)。

採取這樣的研究策略，鄭邦彥的觀點乃著眼於博物館場域中，傳統建構策展意識，多半以「大敘事」(great narratives 為主，重視「同一」(unity)，勝於「差異」(difference)，因展覽選件過於歧異之際，有別於主流敘事的不同詮釋往往會遭到排除。此外，博物館展示不同文化時，兩種主要的詮釋策略，其一為透過差異或對立，讓觀眾產生異化及隔閡的觀感與經驗，其二則是在觀眾與選件之間，找到類似或同一的宣稱。然而，不論採取哪一種取徑，似乎都難以面臨多元文化社會與多元歧異觀眾的需求。作者也採取胡珀-格林希爾的研究案例說明，遠在 1856 年即成立的英國國家肖像藝廊(National Portrait Gallery)，因其策展主軸乃著力於再現英國貴族的品味與教養，但當時的典藏品中，女性肖像畫只有 22 件，其餘 203 件均為男性(Hooper-Greenhill, 2000:31-38，轉引自鄭邦彥，2009:：151)，這個懸殊比例固然自證了當時女性的身影與生命經驗是被隱匿與忽略的，但博物館專業者策展之際，勢必需經過「策展意識的再概念化」的歷程，以支持博物館作為符合當代社會多元價值需求，以博物館帶動社會改變的知識能量機構。

沿著這個「策展的再概念化」論述主軸，鄭邦彥另外三篇相關的研究，持續地往「(博物館) 策展如何作為一個公共領域」的知識路徑邁進（鄭邦彥，2012、2016、2022）。如同前述提及，傳統的博物館／美術館的策展過

程，乃是以博物館為主體，典藏品為核心。加上研究員觀點及其研究成果為基礎，並建構策展概念、撰寫策展腳本，接續推進線性的辦展覽活動。其中，在「策展概念發想」階段有核心訊息、構思主題、整合概念，以及確定主題等歷程，這些都是以博物館藏品為核心。在撰寫策展腳本階段，才納入觀眾的訴求，研究者為此種策展路徑加上了「殿堂取向的策展活動」，但透過同志策展提案的過程，來反思既有策展路徑的局限性：同志生命無法化約、切割為不同主題，而這正是反映出，在既有策展歷程下養成的博物館員，會一直強化幾個觀念而習於不察：以物件與藏品為中心，以藝術史、考古與人類學等知識與學科本位，意欲呈現過去歷史／永恆／真理，而觀眾則為被動等待且接受展覽觀點（鄭邦彥，2012：48-49）。

鄭邦彥以 Lavine 對博物館多元主義的反思及批判觀點為例，說明博物館不應該只是從殿堂般地俯瞰世界，無視於多元社會各種衝突與壓迫的真實，而這些權力關係的不均等，必然導向資源分配的壟斷與爭奪，「策展」無庸置疑地，成為論述權力的必爭之地。Lavine 以「殿堂」和「論壇」兩者為比擬指出，博物館若為殿堂，扮演著永恆與普遍性的功能，之於個人認知，是客觀的典範。若將博物館作為「論壇」，則成為產生對抗、試驗和爭論的地界(a contested terrain)，然而，若博物館持續探究多元文化和跨文化的地界，或許博物館在反映、協調多元群體時可以扮演重要的角色。鄭邦彥且基於此，提出了論壇取向的策展行動（鄭邦彥，2012：50）。

這些具有爭議性主題的策展，本質上乃是一個不斷反映、批判、解放與重構的循環詮釋。透過策展，在觀眾、策展者與參與者之間，創造出得以看見彼此差異的平台，也構築出一個對於臺灣博物館體制，從殿堂走向論壇的可能性想像。作者最後的提問在於，體制的改變並不容易，但博物館與社會的共振必須以安全和包容為前提。當面對多元且差異的社會議題，策展意識、策展設計、即納入社群觀點所必然產生的張力時，既保障包容的差異發生，又要守護展示物件和觀眾的安全，兩者乃是缺一不可的（鄭邦彥，2012：54-55）。

江濡因、陳佳利（2011）以桃園龜山眷村故事館性別展演的研究中，分析性別如何在此被展示（*exhibiting gender*），並試著從文獻中，歸納出博物館性別研究議題的四種不同取徑。包含如何從博物館環境來探索與觀眾經驗之間的關聯；以社會體制與政治經濟的視角，反思女性參與博物館的經驗，及其歷史發展軌跡之特殊性；分析博物館展示之敘事觀點及其手法，以及檢視博物館的權力結構等等（江濡因、陳佳利，2011：62）。

簡要地整理國內對博物館與性別議題相關研究，特別是聚焦於展示層面，本研究梳理出幾個值得持續拓展之研究線索。

首先，以展示為分析場域，思辨女性形象如何被再現固然為博物館文化政治的重要論述場域；然而，「展示」作為一種與公眾溝通的平台，已經不僅限於博物館空間，而是被許多活動與事件所活用，演繹出更多的展示型態。特別是相較於博物館場域內，相對較為安靜與靜態的展示活動，許多結合多媒體聲光效果的動態展示，以及，這類活動因其強調特定時間內舉辦，往往媒體效應更為聚焦與速效，對於透過展示活動來再現女性形象，或性別議題的公眾溝通過程，與博物館內的展示活動同樣值得關注。

其次，相較於博物館掌握策展的主導權，如何鼓勵更多元的參與機會，甚至是邀請特定社群策展，從展覽構成本質的權力分派與論述生產的起點，賦予可能的論述視角翻轉的機會。亦即，原本始終被再現的女性形象或角色意象，是否可以轉換為策展的主體，進行擁有決定自身如何被再現，如何詮釋自身經驗的策展主體。

第三，重新反思過往博物館的殿堂形象，轉而從行動主義出發，思考博物館作為「論壇」的可能性。換言之，博物館如何以其展示活動，倡議特定議題，進而關注社會變遷與需求，從女性主義的視角來重新詮釋博物館的策展，得以更為貼近博物館的嶄新定義：「它向公眾開放，具有近用和包容的特質，促進多元性及永續發展。博物館本於倫理、專業及社群參與的方式運作和溝通，提供教育、愉悅、省思及知識共享之多樣性體驗。」

循著前述三個重新反思性別與展示論述發展的軸線，下一節以三個個案討論切入，試著推衍出更多討論的面向。這三個案例分別為：「2023 年國慶光雕展」：致未來的她、她的藝術時尚—臺北時裝週，以及香港大館當代美術館的特展「青蛇：女性中心的生態學」。挑選這三個個案的考量分別包括，從更為廣泛的展示平台來看女性意象如何被再現與詮釋；女性（藝術家）如何成為展現自身的主體，以及博物館如何從理論到議題的轉譯，展現於當代的藝術展示中。

四、個案分析

（一）「2023 年國慶光雕展」：致未來的她

2023 年國慶，總統府前在 10/7-10/10 晚上，規劃「國慶光雕秀展演」命名為「致未來的她：臺灣」（中華民國 112 年國慶總統府建築光雕展演）⁷，以臺灣女性生命故事作為展演內容主軸，並以此來編導多媒體影像內容。相較於以往較為八股僵化的國家慶典儀式，近年來對國慶紀念活動的設想，積極朝向年輕化、親民，並高度訴諸創意表現。自 2017 年起，持續七年，每年均設定特定的主題，作為光雕秀的展示核心概念。

2023 年為蔡英文總統任內最後一次國慶紀念活動，文化總會舉辦了過去六年的主題回顧展，歷年主題包含：祈求吉慶（2016）、Taiwan 共好（2018）、世界同行·臺灣耀飛（2019）、自信島嶼·迎向曙光（2020）、百年追求·世界臺灣（2021）、寶島有光·土地之愛（2022）等。為了搭配 2023 年的主題，將過去六年展示主題，以「她的容顏」、「她的生命力」、「她的步伐」、「她的力量」、「她的勇氣」等五大子題來聚焦歷屆經典；整體內容涵蓋了臺灣藝術、人文、歷史、科技、運動、生態自然等多個層面。

⁷ 中文完整全名與英文為：「致未來的她：臺灣」中華民國 112 年國慶總統府建築光雕展演。影片可以參考：A Blessing to The Future of Hers - Taiwan-2023 Projection Mapping Show Featuring The Presidential Office Building. <https://www.youtube.com/watch?v=CyU5eX4dRHE>。

從前述對歷年影像內容主題的重新命名，不難想像策展單位意圖以女性形象與生命故事，接合於臺灣國族國家的大敘事：「臺灣」一方面被擬人化為「女性」，「致未來的她」傳遞女性從過往的艱難挑戰，透過自身努力，得以走向更光明未來的樂觀與正面價值，以此比擬臺灣的前景，亦將如臺灣女性的堅毅勇敢，有著更好的未來。

現場的展演以「像天空一樣」的 MV 短片暖場。這部短片由軍聞社於 2022 年婦女節製作發行，呈現陸海空女性飛官捍衛國家的精神，並以此短片向這些專業女性致敬。

光雕展演的影像內容除了大量剪輯臺灣過去多部電影、電視劇中⁸，多位經典女性角色的畫面之外，畫家陳進的作品更是重要取材元素。主要的配樂為鄭宜農主唱的《新世紀的女兒》⁹。外號國民阿嬤的演員陳淑芳擔任旁白，以其六十五年來演戲生涯為回顧起點，訴說當年女性要投入戲劇專業時遭遇的阻難。扮演過許多媽媽與阿嬤角色的她強調：「每一個阿嬤，媽媽，都是獨一無二的。」在台詞中訴說，像是女畫家陳進，第一位女性導演陳文敏，客籍現代女詩人杜潘芳格、第一位女記者楊千鶴、第一位哲學家林素琴，女詩人陳秀喜等等，都是突破性別框架的時代女性，勇於挑戰現實的羈絆，活出不一樣的姿態。透過影像，看見她們如何面對生活的矛盾與掙扎，展現出千般萬般的色彩。陳秀喜的詩裏也說：用母親來比喻人對土地的感情。陳淑芳的旁白說出：不論妳是否為女孩：「只有妳自己可以定義妳自己。只有妳是自己的主人。」影片到此，以鄭宜農的《新世紀的女兒》音樂為背景，畫面持續投影出多幅陳進以女性為主題，與花卉畫作之拼貼；當畫面停格在陳進畫作「持花少女」一作，投影出字幕，引用陳進的話：「我住臺灣，看見臺灣，也看見臺灣人的生命。」臺灣國民阿嬤最後的結語：「所以，你問

⁸ 根據官方發佈的資料，這個投影共使用 31 部電視電影作品、34 幅影視海報，以及 31 幅畫家陳進的畫作等，共計近百件作品。

⁹ 該曲為鄭宜農作詞，鄭宜農與何俊著作曲，獲文化部影視及流行音樂產業局補助。該曲的 MV 內容，即是展現女性一人分飾多角，匆忙轉換間的高度轉速與無奈。

我是誰，我就是我。」畫面播出陳進以女性為主題畫作中，各個女性的形象拼貼，鄭宜農的歌聲最後唱出歌詞：「新世紀的女兒，各有各的夢。」¹⁰

這個總統府前的多媒體影音燈光演出，除了在技術上成功整合不同創作介面，在國家慶典上，締造出耳目一新的聲光影音效果，讓人高度肯定與認同製作團隊的投入與用心，及數位影音技術層次的優異演出。作為一種街道上的公共展示，許多透過光影表現出來的訊息，值得進一步地深入闡述。

首先，這個影片的敘事內容，以女性身影作為論述主軸，一方面承認過往臺灣女性生存的艱難與歧視境遇，另一方面，倡議女性可以隨意做自己，女性不限於只能是媽媽、阿嬤、女兒等形象，也可以各自依其意願，在現代社會展現長才，選擇自己生命的樣貌。這些話語看似賦予女性自由選擇的權利，但不可諱言地，影片中提及的特定女性，仍是強調其如何憑藉自身努力，得以展現不同領域的傑出表現，交出個人生命亮眼的成績單。這樣的論述方式，容易陷入以個別優異表現的菁英女性，暫時性地模糊了廣大女性真實生活樣態，僅是將難以根除的歧視困境擱置不論。

在此，與諾其琳的歷史性提問一致：為何沒有偉大的女性藝術家？如果都以父權社會的標準來論斷何謂「優秀」，其生命歷程結構性框架的限制被存而不論。但以仍有許多女性得以勇敢突破重圍，展現生命精彩，一方面是落入既有窠臼與判準的價值論斷，以能夠與男性並駕齊驅，作為女性是否優秀的論證，以及「女性大師」的確存在的陳述，實則忽略女性生命經驗的真實樣貌。另一方面，則是再次讓這些女性，陷入被主流價值凝視(gaze)的對象，即使女性可以自由選擇，可以是開怪手開捷運的司機，也可以執行長、董事長、校長、院長、秘書長、護理長，這看似刻意避開性別刻板印象的職業想像的影片描繪，訴諸於個別女性，以其自身努力不放棄，勇敢面對與拼搏，成就為精彩人生，規避了促成這些社會不平等的結構與系統之惡，最終

¹⁰ 整部影片的音樂與旁白配音，均採普通話與閩南語相互交錯的運用，也有部分歌詞和影片台詞為客家語。考量文字書寫，在此以普通話的文字表現。

以一種，女性可以不論限制、無懼他人眼光，自己定義自己，「你問我是誰，我就是我。」如此去政治性的主張，讓人們以為，一切可以自然水到渠成，性別差異未曾造成任何困擾與阻礙。

這個影片在國慶大典播出，可以理解欲創造某種正向歡愉、社會進步的圖像與論述之意圖。在播放前的官方陳述指出：「回望與世界同步脈動的臺灣百年歷史，代代臺灣人總是踏著虔誠的步伐，攜手翻山越嶺，不畏艱困的朝向自由、平等與民主的光亮邁進。每一滴可貴的汗水，皆是點亮路途的溫暖火光，為心中種下未來的希望。『致未來的她·臺灣__中華民國 112 年國慶總統府建築光雕展演』，將從我們歷史中不斷蛻變的女性身影，堆疊出臺灣社會跨越性別、階級、身份、族群的進步力量，讓我們也成為彼此溫柔而堅定的身影，在過去、現在，與未來世界中持續前進。」

這段話相當清晰地闡述影片論述主軸精神，值得注意的是，在此，悄悄地將臺灣女性歷史身影逐漸蛻變，與「臺灣」國家與土地畫上等號，並置論述。也就是一種將土地／國家形象「女性化」的論述工程。

這個影片的標題，已經隱約透露將女性與臺灣畫上等號的企圖：「致未來的她·臺灣」，在此，同位修飾語「她=臺灣」。影片內容諸多言語，將「女性」代換為「臺灣」應該也適用：「臺灣的歷史上，有一段時間，查某人誠艱難」，但這些阿嬤、媽媽都沒有放棄，還身懷絕技。奮力拼搏；沿著這個女性持續為「被觀看對象」的論述主軸來看，影片最後，陳進畫作拼貼了大量的女性形象，包含陳進的自畫像「思」（1965）、抱著小孩的山地門之女與身旁的原住民小女孩（1936）；陳進畫她的母親「萱堂」（1947），描繪 1945 年來臺灣的外省籍女性的「婦女圖」（1945），畫自己兒子娶親的「新娘」（1983）與「佳日」（1983）兩幅畫，兒媳撫育孫子的「母愛」（1984），彈吉他的女性「吉他」（1989），描繪原住民搗小米的「杵歌」（1932），以及第七屆台展作品「含笑花」（1933）裏仰望的小女孩。

影片中大量運用陳進的畫作，其畫家專業身份的傑出表現，透過影片多幅畫作投射被高度認可。但仔細觀察這些畫面，除了穿著日式服裝的符號被隱匿，畫面中女性身影與角色的多樣性，囊括了不同年齡層、各種生命樣態，且兼顧了本省、外省與原住民等多元族裔。換言之，以此畫面將「女性」代換為「臺灣」，顯然也是讓人容易產生聯想與連結的。那麼，應該如何詮釋這個將國家形象女性化／她者化的符號再現？

(二) 她的藝術時尚—臺北時裝周(Woman in Arts & Fashion)

「臺北時裝周」為臺灣近年來推動時尚與文創產業的重要舞台。臺北市政府主導，文化部與經濟部協力，結合臺灣在時尚設計、文化藝術等領域專業社群，以期經由產業的垂直、水平整合，跨界合作，帶動時尚品牌與設計和文創產業的發展。自 2018 年 12 月起，前三年只在第四季舉辦春夏系列發表。2021 年正式邁入春夏、秋冬兩季的時裝週規格，與國際時裝週日程接軌。

2023 年 10 月的 2024 春秋展(SS24)，在開幕秀、品牌秀之外，新增「會外展 off-calendar」單元，納入不在官方秀展的精彩時尚活動；其中，「臺灣女性藝術協會」受文化部之邀，集結 30 位協會成員與外部藝術家，協力創作 28 件作品，以「獨立自由」、「自然環保」及「社會關懷」三大子題，讓參與的女性藝術家，跨域創作呈現時裝和藝術多元風貌，藉由藝術家親自走秀的形式，讓社會大眾見證女性藝術家如何將身體經驗，轉化為藝術時尚作品。¹¹

女藝會的共同價值，不僅為倡議與改善藝術專業領域的性別差異環境，成為支持女性藝術工作者的組織動能。協會成員涵括藝術創作、藝術行政、策展與評論、研究及教育，及藝術產業等工作人員。這場以「她的藝術時尚」

¹¹ 相關資訊可參見臺灣女性藝術協會官網資訊。
<https://waa.org.tw/past-exhibitions/woman-in-arts-and-fashion/>。

為題的服裝秀，現任理事長王玉齡擔任策展人，藝術家各自發揮創意，對服裝、身體、環境、材料與生命等命題，提出許多有趣的概念。

在第一個主題「獨立自由」，藝術家有許多大膽，充滿想像的表現。藝術家曾玉冰突破服裝的呈現形式，以影像結合作品，提出「閱讀一座城市」的構想，手中拿著城市影像，也將城市景觀披掛在身上。藝術家徐乙白以「我親愛的獸」命名，彷彿森林中的綠精靈，被粉紅色的小獸包圍，張著嘴的怪獸呈現童趣與奇想。「自然環保」主題中，具阿美族血統的藝術家林戎依，自 2011 年及接觸樹皮布，致力於臺灣原住民樹皮布文化與當代之物美學的創新結合；其作品「兩林城市的筆觸」，運用婆羅洲樹皮布，以樹皮具韌性材質做成的禮服，展現自然與文化相遇的感受。藝術家王怡美邀請台大戲劇系姚吉慧，以「永續時尚」的概念，提出為「葉透紀實」的作品構想：以羊蹄甲心型葉片及盛開花蕊，透著陽光在微風吹裡輕輕搖曳，經電腦繪圖設計，以數位印花的環保工序，列印在環保再生棉設計的禮服，呼應延續大自然循環永續的律動美學與恆常希望。藝術家馮孝英的作品相當詩意地定名為：「等閒識得春風面，萬紫千紅總是春」，希望有大量春天美麗的三色堇。以畫家繪製、色彩鮮豔的各色花卉，搭配縫製上立體的花朵與帽子，呈現出繽紛的花園景緻。藝術家林純如提出「奇岩與野草」，則是以材料體驗的角度，簡化於抽象形式的表現。

第三個主題「社會關懷」，意圖從藝術創作的個人思維，傳達出對社會議題的反思。舉例來說，藝術家劉秀貞的「初衣工作室」，擅長以改造舊牛仔褲促進布料的循環再造。本次作品「時光·歲痕」，在創作與製作過程，一方面刻意保留牛仔褲材質上原有元素，打破牛仔褲剛性線條與材質厚實感，另一方面，以女性身體特質曲線創作為基調，在輪廓線上加以柔化，創作出反差視覺效果，作品媒材的運用有感於回收廢棄牛仔褲獨特魅力，經過不斷穿用後、洗滌摩擦過後逐漸產生舊化，顯現出自然色落效果。投射出穿者殘留生活記憶的軌跡，在衣物承載的記憶中，服裝不僅僅只是衣著功能，更期許反思「快時尚」等議題。此外，藉由衣著反思社會議題，在牛仔褲看

似中性陽剛的特質，以柔性線條反映出陰柔特質，在材質與作品的對照中，投射出生活的軌跡，映射自我的性別、身分認同。

藝術家跨域交流本即為創作生命的常態，邀請女性藝術家參與時裝週的共創，雖然某個程度仍是隱含了將服裝／時尚／打扮，與女性特質劃上等號，並且將女性再次視為被窺看／凝視的對象；特別是邀請藝術家自己上場走秀，是從作品到創作者本人，均設定為被觀看的對象／客體。然而，女性藝術家以其主體位置出發，女藝會成員經由議題設定，藉由藝術創作介入服裝設計的反思，凸顯了這個活動本質在於藝術性價值的思維表達，藝術家得以經由其創作產出，握有主體性的論述與權勢地位，而非只是工具性地，以設計出服裝為目標，而讓自身成為被觀看的客體。例如藝術家馮孝英在她的部落格中記錄這段過程，提及女藝會成員召開籌備會議時，一再地強調，「這是藝術品走秀，強調藝術性多過時尚性，」¹²。換言之，不只是邀請藝術家跨行當服裝設計師，而是期待女性藝術家以其作品，展示於社會大眾前，女性藝術家的主體性得以清楚彰顯。

此外，最重要的是，這些得以展示在眾人面前的創作，傳遞出何種情緒、感受、知覺或價值，經由臺北時裝周的舞台，取得與公眾積極溝通的機會。而非只是在博物館與美術館內的靜默存在。以女性藝術家為創作及發言主體，以女性主體經驗與觀點出發，讓藝術創作積極尋覓主動與社會溝通的機會和場域，此藝術傳播模式說明，「展示」已成為當代社會中的文化實踐的日常，攸關女性經驗如何被再現之外，其本身無所不在的潛在能量，為形塑文化經驗與性別論述時，無法忽略的動能所在。

(三) 香港大館當代美術館「青蛇：女性中心的生態學」展 (2023.12-2024.4)

¹² 資料來源：<https://blog.udn.com/ceci1220/180033433>。

「香港大館」為香港特別行政區政府和香港賽馬會共同合作，將原本的舊建築群改造活用的文化藝術場域。位於中環的「大館」，原本為中央警署，最初始建於 1864 年，原址另包含監獄，以及中央裁判司署等機構。幾經變遷，2005 年，這些機構均先後遷離，行政長官於 2007 年發布，接受香港賽馬會提出的活化計畫，為該區域進行文化保育／文化資產活化再生，具體內容包含舊建築整修再生，並新增興建當代藝術館。歷經長時間的整修工程，2018 年 5 月正式開放。該活化計畫曾於 2019 年獲得聯合國教科文組織「亞太區文化遺產保護獎卓越獎項」，為近年來香港積極拓建各項文化藝術設施中，以舊建築保育再生成果受到關注的案例。

為促進公眾認識與體驗當代藝術，大館特別設置了聚焦於視覺藝術的「大館當代美術館」。該館並沒有自己的主題典藏，而是以每年舉辦五至八個特展為主的營運模式。由於以策展為主要運作策略，可以有機地邀請香港，或來自其他各地區的策展人與藝術家，籌劃各類型計畫，並收藏來自亞洲的藝術家書籍圖書館，以美術館藝術教育為使命，推動公眾得以學習及實驗的藝術平台。該館經常與其他機構和組織密切合作，在賽馬會的支持下，得以不受商業營運的壓力，有機會推動香港成為領先亞洲的國際藝術中心¹³。

2023 年底，大館當代美術館推出了籌備多年的精心策展：《青蛇：女性中心的生態學》。在全球氣候變遷，極端氣候問題嚴峻，全球各地面對不同環境難題之際，選擇以環境倫理／生態主義為策展主題，反映出美術館對於回應當代議題的積極性。

這次的特展由凱薩琳維爾(Kathryn Weir) 與譚雪(Xue Tan)出任策展人。譚雪為大館的內部策展人，邀請的外部策展者維爾，出生於澳洲，以巴黎為主要的發展基地，曾任職於龐畢度中心，目前為納普勒斯(Naples)當代藝術博物館藝術總監(Madre Museum of Contemporary Art Donnaregina in Naples)。

¹³ 部分資料參考自該館官網文字：https://www.taikwun.hk/zh/taikwun/programmes/contemporary_art。

這次展覽共邀集來自於 20 個國家，30 多位藝術家，超過 60 件作品。作品取材自以女性為核心的各種神話和世界觀，藉此探索衍生其他生態關係的可能性。參展藝術家中，一位是香港藝術家林嵐，三位來自中國。五分之一為這次展覽的委託創作，策展準備期間超過三年，是大館當代美術館開館以來，花費相當多心思籌備規劃的成果。

依照譚雪接受雜誌專訪時表達，自 1960-70 年代以降，女性主義已經對社會產生一定程度的影響與改變。雖然因時代變遷，加上身份認同的複雜性，很多議題持續產生；即使藝術界仍有許多性別不平等的課題，但以性別差異為標籤，將女性設定為弱勢或特殊群體，或者只是另一種歧視，任何人都應該被公平看待，要評價的是作品本身，而非藝術家的性別。這個論述角度與前述紐約的游擊女孩所面臨的說詞是如出一轍的。

然而，以女性主義理論的思維出發則又是另一回事了。不僅女性主義理論一直有其演變與流派的差異。其中，「生態女性主義」(eco-feminism)自 1980 年代起，即開始備受關注，其結合女性主義與生態學的思想，將既往女性主義批判，關切基於性別差異而構成被支配的、受權力壓迫的「他者」(the other)；生態女性主義則在此批判架構下，關注人們對女性或他者的壓迫，以及對自然環境的操控。以此觀之，在這次命名為《青蛇：女性中心生態學》展覽中，可以觀察到大量作品來自於前殖民地的第三世界國家與藝術家，這些受到過度剝削的土地上，作品裡蘊含著許多來自於性別、種族、階級、土地倫理的壓迫與傷害。

展名「青蛇」對華文地區來說，清楚理解這個來自於白蛇傳典故的命名。但實際上，這個命名同時也指涉不同文明與文化系統裡，均有著與蛇有關的神話與傳說，這些故事往往傳遞出人們對大地的敬畏，對宇宙洪荒充滿未知的恐懼與謙卑；另一方面，挪用徐克改編的電影《青蛇》裡，顛覆傳統女性被視為妖魔，必將被剷除消滅的結局，而是將青蛇與白蛇通力合作，改變自身命運的情節，視為對女性主義運動中，強調姐妹情誼(sisterhood)高度能动性與自主性的致意。

展覽由此出發，邀請約 30 位來自尼泊爾、印度、阿根廷等地的藝術家，以不同媒介探索性別、環境、文化之間的複雜關係。譚雪強調：「Ecofeminism 不把人類視作中心，因為人類、自然、動物緊密相連，環環相扣，大家都是平等的。」女性主義在不同世代、不同人的心目中各有定義，然而它已不僅關乎性別平等，更涉及身分認同、社會變革以至物種共存等廣泛議題，為大家帶來更寬廣的思考空間。¹⁴

另一位策展人凱薩琳維爾受訪時表示：「展覽活現了神話中的人物，通過藝術家的視野重新開發了以女性為導向的敘事，這些敘事立足於指向未來可能性的其他價值，而非仰賴今天那些已將整個地球推向毒性污染和氣候災難的價值。從今天的香港出發，去思考生態關係，以及現代化和帝國主義下對生態的破壞，看看還有哪些另類辦法會重新肯定關懷他人和彼此連結的價值，就是從歷史變革之處切入、直探核心，面對世上最迫切的問題。過去十年來，我和多位藝術家深入探討政治生態學議題，他們的實踐旨在重新為價值定位，使人類不再處於中心。」¹⁵

大館當代藝術策展挪用了生態女性主義的理論概念，一方面避免落入男性／女性，強勢／弱勢的簡單二分邏輯，而是從女性主義的概念與價值裡，透過藝術家的視野，重新開發以女性導向的敘事與分析，以另類辦法，重新肯定「關懷他人和彼此連結的價值」，這也正是女性主義理論的核心關切所在（殷寶寧，2015）。

前述三個個案限於篇幅，無法更為深入地解析，僅能以經驗現象作為持續討論本文關切之核心議題之基礎。加以這些個案的特殊性，例如，國慶日光雕秀第一次大量採用陳進的畫作為發展主題，臺北時裝週第一次邀請女性藝術家跨域參與，以及香港大館的展覽於寫作期間，仍在展出中。凡此種種

¹⁴ 大館資深策展人譚雪接受雜誌訪問的報導，資料來源：<https://www.marieclaire.com.hk/women-and-art-taikwun-xue-tan>。

¹⁵ 資料來源，<https://www.wenweipo.com/a/202401/10/AP659e572fe4b0df1fef3597a.html>。

因素，均限制了現有討論素材的累積速度。期待本研究提出這幾個個案，可以做為後續關注（博物館／美術館）展示與性別議題討論的基礎。

五、結語：本文未竟與可持續追趕之處

展示的本質為溝通，使其具有高度的社會性。而展覽所承載的知識與資訊，賦予帶動社會行動的潛力與動能。在本文前述分析的三個個案中，女性從原本被凝視的客體，翻轉為創造意義的主體，是辯證歷史書寫的主要作用者；女性思維與大地之間的生命能量串連，女性生命經驗成為重新定義世界的視角。

於此同時，另一個重要的發展趨勢則以，原本位於美術館與博物館空間的展覽／展示活動，被大量地活用於各種積極的社會溝通場域，成為主動創造差異議題對話空間的有效策略。甚且，具爭議性、多元差異，或歧異性的議題，透過展示，得以有效地延伸其開創對話的機會與能量。像是前述提及的國慶光雕展，將國家發展與女性生命經驗相連結，創造重新審視性別價值的機會。而香港大館的青蛇特展，則是透過跨國家／跨區域的女性身體與生命經驗，深刻反省人類世界對於環境生態的破壞，以及大地面臨的危機。女性及性別議題已不再僅限於生理女性範疇，女性也不再只是被動被檢視與記憶的客體對象。而是可以激發更強大、帶動社會改變的能量。

承續本研究關切之主題，博物館與性別研究領域，從前述幾個個案的觀察與解析中，有哪些議題可以持續發展，及本文所未竟且可持續追趕之處。以下提出四個面向的反思，作為本文階段性的紀錄。

首先，是關於藝術史論述路徑的斷裂與持續前行的思辨。本文前述多次提及，在當代美術館中，展出女性創作者作品的比例低；以藏品為核心的策展路徑，的確可能因藏品資源現況，影響策展論述，例如前述英國國家肖像博物館，女性肖像畫比例低，即使有心展現當時的女性身影，也會面臨挑戰。然而，是否可以從既有的典藏中，賦予新的觀點及詮釋？

訴諸於前述創作主題，當藝術史缺乏以女性為主題之素材，致使策展論述必然的傾斜，如何從既有材料，找到可以重新跟歷史對話之處，也就是前述鄭邦彥（2009）所稱「策展端的再概念化歷程」，亦為本研究認為，可以從歷史的斷裂之處，重新尋找建構新觀點的縫隙所在。

將陳進的畫作投射於總統府建築物，對外宣稱這 31 幅畫作，有許多畫作都是第一次面世，其具有藝術史研究上的重要意涵。但旁白的陳述，多以「臺灣第一女畫家」一語帶過，並未對陳進畫作有更多討論。事實上，我們多停留在以女性藝術家的優異表現為討論陳進的核心，忽略了如何去理解，她為時代所留下來的，對女性形象的再現，以及對時代變遷的觀察。例如，她從繪製穿和服的女性、傳統漢服的閨秀、原住民女性、一直到戰後穿著旗袍的、身材較為高壯的外省籍女性、農村婦女、居家的母親、新嫁娘與祖母，甚至包含到訪歐美等地的白人女性形象等等。其實這些軌跡正是呼應了時代的改變，但主流觀點僅是片斷而簡化地，將陳進視為傑出的女性前輩畫家。這也是 Porter(1996)刻意提及，從一個後結構主義的觀點來看，對歷史的詮釋必然是斷裂的，對藝術史的詮釋必須從穩固地結構找尋顛覆的路徑，也就是放在一個策展再概念化的視角，我們才可能找到持續邁進的新動力。

其次，以女性為創作及論述主體，以重新問題化性別議題。在《她的藝術時尚》時裝設計展示中，以女性藝術家作為邀請對象，這固然隱含著將服飾時尚等同於女性化的迷思。但從探討的個案來觀察，這些藝術家致力於提出自身對藝術與時尚的詮釋，且具象化為可以展示的物件。換言之，在創作的路徑上，女性取得可以提出概念構想與作品的主體，不是一個被再現的客體而已；另一方面，女性創作者自身從僅為創作者的身份，擁有了上台展現自身的機會和選項。這個案例有意思之處，在於女性同時取得了策展論述、創作、再現、以及展示自身的權力、角色與機會。這也讓女性的自身形象如何被再現，構成另一個可以持續討論、開放的論述循環。這也可能為下一階段的社群策展開啟可能。

第三，女性主義理論的推展與實踐之於博物館反身性的思考。

本文一開始引用紐約游擊女孩與藝術行動芭比的案例，也提到了英國爭取投票權的激烈抗爭。事實上，正是這些持續奮鬥不懈，積極爭取權利／力的過程，女性主義理論且戰且行，不斷地在實踐與抗爭中，豐富理論的價值與意涵，持續給予抗爭奮戰的薪柴。在十九世紀伊始的自由主義女性主義論述，引發了英國爭取女性平等投票權的社會運動，連結上當時嚴重的勞動與階級議題，讓我們看到英國女性進攻博物館的勇氣。

1960-70 年代的第二波女性主義論辯的龐大力道，催生出游擊女孩的延續四十年的革命戰力。後結構主義以降，以論述為武器，在實質與象徵層次的持續抗爭。在體制內觸動美國史密斯森學會(Smithsonian Institution)先後在 1986 年，舉辦了一場為期四天，主題為「博物館中女性角色變遷」(Women's Changing Roles in Museums)的研討會(Robinson, 2018)，以及 1990 年再次舉辦針對女性博物館員工作處境的研討會，名為：「性別視角：博物館女性的衝擊」(Gender Perspectives: The Impact of Women on Museums)(Glaser, 1991)。後續則發表於期刊，將論文集結成冊，並在聯合國的相關組織中，持續發展相關論述。

綜言之，這些從理論到實踐的論述發展，乃是一棒接一棒，仔細深究其間，則是環環相扣，緊密連結。影響力持續至今，逐漸累積相關的出版品。有助於我們持續地透過博物館實作，更進一步地反思與前行。如何讓這些議題在地性的深化與推展，無疑將是在地專業者的任務了。

最後，也是本研究幾乎未能論及的，關於同志議題及展覽的討論。如前所陳，這些論述的發展是持續接力的工程。關於同志、情慾認同與博物館的理論進展，英語世界已有相當多個別案例研究產出，有助於議題的推進(Kletchka, D. C. 2021; Lymn, J., & Leah, S. 2017; Mills, 2016; Ritchie, N. A. 2015; Steorn, P., 2010; Sullivan, N., & Middleton, C., 2019)。臺灣也已經舉辦過多項相關展覽，如驕陽基金會在 2017 年與臺北當代藝術館合作舉辦的「光合作用—亞洲當代藝術同志議題展」，得到高度的關注，也在泰國曼谷巡展。2022 年 10 月，為紀念臺灣同志遊行 20 週年，在松山菸廠舉辦「為改變而

走—臺灣同志遊行 20 週年回顧展」；緊接著 2022 年 11 月，北美館的「居家娛樂—楊登棋（登曼波）個展」。此外，臺北當代藝術館也曾於 2022 年 10 月，與歌德學院(Goethe-Institut)、柏林同志博物館和德國聯邦政治教育中心(Bundeszentrale für politische Bildung)共同策劃舉辦「德國酷兒發展史」特展。

光合作用策展人胡朝聖接受訪問時說：「上個世紀 90 年代以前，我們還有女性主義，同志運動、酷兒論述 (Queer theory) 叫得震天價響，各種性別上的行動表現。唯獨視覺藝術幾乎是氣若游絲。」：「我誠實說，我不知為何這麼少……美術館真的開始碰（同志藝術）是 1990 年代末期了，官方美術館第一次展覽是 2015 年國立臺灣美術館（數位藝術策展案「你雙眼闔上我滅亡」）。當代藝術在強調多元、回應當代社會議題時，包括臺北雙年展等，彷彿什麼都可以談，那為何在當代藝術 30 多年的歷史中，唯獨同志聲音是失語的？」¹⁶

胡朝聖這段話，呼應 Porter 所言，何以英美世界的女性主義批評已在各個領域及媒體蔓延，不論是歷史、電視、電影、雜誌，但為何獨缺了博物館(Porter, 1996: 106)。但也如同本研究主張的，權力乃是不斷抗爭、折衝與協商而來，博物館的實作則是承著這些折衝的能量，具體表現在策展與教育計畫中。或許因為臺灣前一階段的婦女運動發展，支撐向前推進同志平權運動，顯得論述同志平權的展覽獲得較多能量與關注。反而是以生理女性為策展論述主軸的博物館實作，顯得稀缺。

當「展示」已成日常，女性如何被再現，或性別議題如何被再現，的確考驗著我們。如同本文一開始提及，臺灣的博物館實踐，對於性別議題的討論仍處於積極追趕中，討論的材料也待持續累積。受限於篇幅，本文僅能以現有研究材料，作為相當初步的嘗試，期許邀請更多同行者，加入對話共思行列。

¹⁶ 資料來源：<https://www.fountain.org.tw/tag/gender/article/asian-lgbtq-issues-and-art>。

參考文獻

- 王志弘、沈孟穎，2006。誰的“福爾摩沙”？展示政治、國族工程與象徵經濟。東吳社會學報，（20），1-58。
- 王俊凱、張翰璧、張維安、王宏仁，2011。性別化的新移民展示政治：關於國內策展的反思，王嵩山主編，博物館展示的景觀，pp.333-352，臺北：國立臺灣博物館。
- 王嵩山，2005。博物館舞臺與性別的角色，博物館學季刊，19（2）：5-6。
- 江濡因、陳佳利，2011。眷村，博物館與性別：論龜山眷村故事館之性別展演。博物館與文化 2, 53-88。
- 林慧嫻，2005。尋找她的聲音：性別平權的博物館時代，博物館學季刊，19（2）：23-32。
- 殷寶寧，2015。性別與設計：建築與女性主義的邂逅，臺北：典藏家庭。
- 張婉真，2005。論博物館學，臺北：典藏家庭。
- 劉德祥，2005。博物館觀眾中兩性對展示主題不同的關注程度，博物館學季刊，19（2）：7-14。
- 劉憶諄，2005。博物館蒐藏與性別，博物館學季刊，19（2）：15-21。
- 劉家綦，2005。焚燬性別對立的博物館事業：以柏林同志博物館為例，博物館學季刊，19（2）：33-39。
- 鄭邦彥，2009。從策展「再概念化」出發—試論在美術館實踐性別平權教育之可能性。文資學報，（5），129-166。
- 鄭邦彥，2012。穿越污名的同志策展——一位基層博物館員的書寫與反思。博物館學季刊，26（3），37-57+。
- 鄭邦彥，2016。以策展作為媒介的公共領域芻議，文化研究季刊，（156），1-23。
- 鄭邦彥，2022。以策展孵化性平權芻議：以 AIDS 與 LGBTQ 為討論核心，收錄於林詠能主編，當我們同在一起：博物館友善平權實踐心法，pp.86-103，台北：藝術家出版社。
- Callihan, E., & Feldman, K. 2018. Presence and power: Beyond feminism in museums. *Journal of Museum Education*, 43(3), 179-192.

- Editorial. 2018. From the Editor-in-Chief. *Journal of Museum Education*, 43(3), 171-173.
- Glaser, J. R. 1991. "The Impact of Women on Museums – An American Seminar." *Museum*, 171.3, 180–182. <http://unesdoc.unesco.org/images/0008/000893/089301eo.pdf>.
- Hooper-Greenhill, E. 2000. *Museums and the interpretation of visual culture*. Routledge.
- Kletchka, D. C. 2021. The epistemology of the basement: a queer theoretical reading of the institutional positionality of art museum educators. *Museum Management and Curatorship*, 36(2), 125-135.
- Kwon, C. L. 2020. Gender perspectives in Korean museums. *Museum Management and Curatorship*, 35(5), 567-583.
- Lynn, J., & Leah, S. 2017. What makes an object queer? Collecting and exhibiting LGBT stories in regional museums and archives. *Information Research*, 22(4), 1-9.
- Levin, K. Amy. 2010, Introduction, in Levin ed. *Gender, Sexuality and Museums*. pp.1-12. London: Routledge.
- Lussenhop, A. 2018. Beyond the male/female binary: Gender equity and inclusion in evaluation surveys. *Journal of Museum Education*, 43(3), 194-207.
- Middleton, M., & Morgan-Hubbard, S. 2018. Woman/trans/femme in the museum. *Journal of Museum Education*, 43(3), 174-178.
- Mills, R. 2016. Theorizing the queer museum. In *Where is Queer?* pp. 41-52. Routledge.
- Nochlin, L. 1971/1988, *Why Have There Been No Great Women Artists?* in *Women, art, and power: and other essays*, pp.145-193, New York : Harper & Row.
- Pollock, G. 1988. *Vision and difference: Feminism, femininity and histories of art*. Routledge. 陳香君中譯, 2000, *視線與差異：陰柔氣質、女性主義與藝術歷史*, 台北：遠流。
- Porter, G. 1996. Seeing through solidity. *Museum Studies: a feminist perspective on museums*, in Macdonald, S., & Fyfe, G. *Theorizing museums: representing identity and diversity in a changing world*. pp.105-126. Blackwell Publishing.
- Ritchie, N. A. 2015. *Queering museums: Questions of space, affect, and the (non) normative*. University of Toronto (Canada).

- Robbins H. A. and Parezo, N., J. 1996. Book Review (Gender Perspectives: Essays on Women in Museums: Gender Perspectives: Essays on Women in Museums), in *Museum Anthology*, vol.20, Number 1, pp.74-75.
- Robinson, C. 2018. From the Editor-in-Chief. *Journal of Museum Education*, 43(3), 171–173. <https://doi.org/10.1080/10598650.2018.1489451>
- Steorn, P. 2010. Queer in the museum: Methodological reflections on doing queer in museum collections. *lambda Nordica*, 15(3-4), 119-122.
- Sullivan, N., & Middleton, C. 2019. *Queering the museum*. Routledge.
- Trivedi, N., & Wittman, A. 2018. Facing Sexual Harassment and Abuse in the Feminizing Museum. *Journal of Museum Education*, 43(3), 209-218.
- Williamson, S. 2020. 'ArtActivistBarbie': The A/r/tographic Re-Deployment of Barbie in Museums and Galleries as a Feminist Activist and Pedagogue. In *Feminist Critique and the Museum* (pp. 229-249). Brill.
- Withers, J. 1988. The Guerrilla Girls. *Feminist Studies*, 14(2), 285-300.

