

博物館與文化 第 27 期 頁 37~67 (2024 年 6 月)  
Journal of Museum & Culture 27 : 37~67 (June, 2024)

# 陰性邏輯的場域解構：記史前館「我們／ WOMEN 的歷史之前與之後」的性別書寫與想像

簡瑛瑛<sup>1</sup>、陳淑娟<sup>2</sup>

Feminine Logics/ Space Deconstruction: On Gender Writing  
& Imagination of NMP's "WE/WOMEN: From Prehistory  
to HERstory"

Ying-Ying Chien & Shu-Chuan Chen

**關鍵詞：**女性藝術、大地母親、科技越界、女性空間、台灣史前文化博物館

**Keywords:** women's art, Mother Earth, technology crossing, women's space,  
National Museum of Prehistory in Taiwan

---

<sup>1</sup> 本文作者為國立臺灣師範大學華語文教學系所專任教授。Professor at the Department of Chinese Language and Literature, National Taiwan Normal University

<sup>2</sup> 本文作者為亞洲大學外國語文學系副教授暨主任（通訊作者）。Associate Professor at Department of Foreign Languages & Literature of Asia University

（投稿日期：2024 年 3 月 24 日。接受刊登日期：2024 年 5 月 22 日）

## 摘要

本論文發想源自 2022 年台灣女性藝術學會 (Taiwan Women's Art Association) 與國立臺灣史前文化博物館 (National Museum of Prehistory, 簡稱史前館) 共同策劃之「我們/WOMEN 的歷史之前與之後」(WE/WOMEN: From Prehistory to HERstory) 藝術展, 本文特別將參展的藝術家作品分門別類, 選取的作品則以「以母之名: 大地母親的編織想像」及「性別系譜學: 科技越界中的性別想像」做為章節之主軸, 分析此次參展之代表女性藝術家如何以獨特的素材加上創新手法, 最後以女性空間的重新界定與解構來探討上述藝術家及其作品如何在陰性邏輯與思考脈絡中意圖開創當代藝術的主體性與另一種風貌。即便科技已環繞我們生活週遭, 但人們反璞歸真的赤子之心仍未被取代, 科技 V.S. 人性是千古議題, 回歸大自然母親的懷抱亦是人類 DNA 的永恆渴望, 藝術家們在上述命題中尋求解答, 而女性藝術家更因為性別差異, 所探究的問題加入女性獨特的觀點, 在當代藝術中試圖重新定義性別/自然/科技/空間的諸多想像。

## **Abstract**

This article was inspired by the "WE/WOMEN: From Prehistory to HERstory" art exhibition jointly organized by the Taiwan Women's Art Association and the National Museum of Prehistory in 2022. The selected artworks are categorized into sections, with "In the Name of Mother: Imagining Weaving with Mother Earth" and "Gender Genealogy: Gender Imagination in the Crossing of Technology" as the main themes. The analysis focuses on how the represented female artists in this exhibition utilized unique materials and innovative techniques. In conclusion, the article explores how these artists and their works attempted to create a different appearance for contemporary art within the delicate context of female thinking, ultimately aiming to redefine the space for women. Even though technology surrounds our lives, a return to innocence is a basic desire of human beings which has not been replaced. The dichotomy between technology and humanity is an eternal topic, whereas returning to the embrace of Mother Nature is also a longing embedded in human DNA. Artists seek answers to these propositions, with female artists contributing unique perspectives shaped by their gender experiences as they attempt to redefine various concepts of gender, nature, technology, and space in contemporary art.

## 一、楔子：女藝會、史前館、陰性邏輯

2022 年台灣女性藝術學會 (Taiwan Women's Art Association) 與國立臺灣史前文化博物館 (National Museum of Prehistory) 共同策劃之「我們/WOMEN 的歷史之前與之後」(WE/WOMEN: From Prehistory to HERstory) 藝術展 (簡瑛瑛、賴瑛瑛教授共同策展)，如同彼時女藝會理事長賴純純提及：「即便活在當代的我們，比任何時代的人類都更認知到我們的歷史文化經驗其實來自各種價值體系徹徹底底的混合雜交……尤其是臺灣」(賴純純，2022：12)，為了展現當代藝術家如何解析臺灣島嶼在各種文化交融、歷史脈動、思潮湧流的衝擊下，因應而生的時代樣貌，女性藝術家以多元/流動/遷徙/串聯/合作/彈性等方式企圖突破固定空間的限制，也是後工業社會的多種型態樣貌之一。首先，選擇在臺東展出，可視為「邊陲即為中心」的話語權之宣示；而臺東除位於臺灣最遠的東半部外，又因面臨太平洋地理位置，在此參展更能呈現海洋島國的文化特色，是極具意義的展覽地點。而女性一直以來比男性更具社交能力也更注重群體生活的價值，因此，當時的展覽除匯集來自不同創作領域使用不同媒材的女性藝術家外，展覽場地更包括臺灣史前文化博物館、臺東美術館、臺東生活美學館，將臺東主要藝術展覽館納入此次展覽空間中，除了豐富因應各展館的特色而展出的藝術作品，也可讓觀眾在一次展覽中走遍三個展場；時任史前館王長華館長肯定此次跨域合作：「作為研究歷史文化與解析當代發展軌跡的博物館，史前館除致力於考古學、文化人類學及自然史的研究，也期待能結合當代藝術與性別等多元議題，藉由各專業領域之間的對話與相互觀看，引發民眾的關注與反思，也更普遍地與社會連結」(王長華，2022：9) (圖 1)。

而兩位藝術策展人簡瑛瑛教授及賴瑛瑛教授指出，「我們/WOMEN 的歷史之前與之後」以「藝術考古：性別神話與科技越界」的精神出發，希望重新回顧並書寫女性，「透過社群與生態跨域、媒體科技的跨界及雕塑裝置，呈現企圖跳脫父系二維思考的侷限」(簡瑛瑛、賴瑛瑛，2022：18)。由此可以看出，此次策展目的即是「期待由陰性邏輯推演未來，結合新興科技媒

體及考古歷史貫穿時空書寫『她的故事 HERstory』」（簡瑛瑛、賴瑛瑛，2022：18），以橫向面軸而言，此展覽跨越花東縱谷、太平洋沿岸及南迴景觀，完美地將台東的地理優勢與特色和三個展區串聯起來；以縱向面軸而言，此次主題包含了性別、族群、考古、科技等跨越時間洪流的議題，巧妙地以歷史敘述的面向加以檢視，整體而論，此次展覽對於臺灣女性藝術的發展層次開啟了嶄新的探討觀點（圖 2）。



圖 1：史前館展覽開幕，賴純純理事長(右 3)、王長華館長(左 2)、策展人簡瑛瑛(左 1)。2022。  
(圖片來源：<https://icloud.nmp.gov.tw/Library/EPaperContent?a=212&id=8&nid=19>)



圖 2：展場科技互動藝術，逗小花《女妖森林》(左)、林月霞《儂身之境》(右)。2022。  
(圖片來源：[https://www.viewsonic.com/tw/presscenter/content/2022viewsonic\\_5023](https://www.viewsonic.com/tw/presscenter/content/2022viewsonic_5023))

而後工業社會是現代工業化之後所進入的社會狀況，美國知名社會學家貝爾(Daniel Bell)在其《後工業社會的來臨》(*The Coming of Post-Industrial Society*, 1976)一書中指出，20 世紀後所產生的社會及經濟變遷的結果，其社會樣貌及形態與之前的工業社會不同，因而稱為「後工業社會」。首先是人類渴望對資訊的取得，數位化和資訊技術的發展改變了文化的生產、傳播和消費方式；因此，網絡文化、社交媒體、線上平台等都成為後工業社會中文化表現和交流的重要場域。隨著這種「資訊暴走」現象而來的是我們對資訊的掌握度與運用，「在資訊社會中，資訊的交流重組與複製再生，便成了後工業社會的主要生活及生產方式」<sup>3</sup>；再者，人們發現在資訊的重組與再生之間，「內容與形式」之間的關係，亦可進行解構。在資訊可以被強大複製的概念下，重組再生以及無限制的交流都成為可能，不僅打破時間/空間的限制，也加速了各種理念的流轉及傳播。後工業時代見證了文化產業的興起，包括影視、音樂、遊戲、藝術等，這些產業在經濟中的表現增加，也對社會的價值觀和文化樣式產生了深遠影響，而性別議題自然不會在此後工業的型態中缺席，反而因後工業的多樣性而增加了女性表達想法的空間。尤其在後工業社會中，人們的性別/身份認同和文化認同可能更加多元化，全球化和通訊技術的進步使得不同文化之間的交流亦更加頻繁，也促進了文化的多元發展。當代女性運用後工業書寫/創作的特色，原住民女性藝術家可開發探討人類自然生態及心靈議題的作品，而其他女性藝術家亦能以先進科技展現數位藝術的無限想像。

## 二、本論

### (一) 以母之名：大地母親的編織想像

---

<sup>3</sup> 相關資訊參見〈後現代社會的特性與其現象〉，《台師大機構典藏系統》網址：<https://api.lib.ntnu.edu.tw:8443/server/api/core/bitstreams/62cbf68f-779d-4b7d-b6a9-8e5bf65e1947/content> (2024 年 1 月 25 日檢索)

談到原住民藝術，經常被視為手工技藝而不是藝術對待；藝術家也大多被認為是民間工匠，而非個人理念的創作者。臺灣原住民藝術能受到大眾認可，經歷幾次時代風潮的推動，才得以促成一種所謂原住民藝術風格的誕生。而「原住民女性藝術創作的發展，比臺灣『女性藝術』整整晚了十年」，學者許如婷指出：「……當臺灣女性藝術大張旗鼓捍衛女性立場時，女性藝術的意識揚升僅止於主流／漢人女性的意識覺醒與集結；即使原住民女性創作者同樣受到藝術結構的歧視，但她們在這波運動中是缺席、沉默的」（許如婷，2017：109），然自 90 年代後的各項藝術展覽，卻因原住民女性藝術家的積極參與而活絡起來，再加上多位藝評家、策展人、學者等為文評介其作品，得以讓大家一窺臺灣當代原住民女性藝術家豐沛的創作能量及其創作的內涵美學。

原住民的生活美學不啻與大自然緊密相關，大多數的取材及靈感來源也與大自然、土地、山海等自然意象和人類形成對話鏈結。首先我們從編織談起，如同參與 2022 年臺灣美術雙年展時，策展觀點的理念介紹：「泰雅族人認為，人的一生就是一件『上天在編織的作品』(T'minunnaUtux)」<sup>4</sup>（國立臺灣美術館，〈尤瑪·達陸〉），為我們牽引勾勒出藝術家的作品神髓。尤瑪·達陸（Yuma Taru1963-），漢名黃亞莉來自苗栗泰安，身為外省父親／原民母親的混血「湖南籍泰雅族」女性編織者（簡瑛瑛，2021：161），最著名的是她的 50 年長程計劃，始於 1991 年，以每 10 年為一週期，持續推進部落族群的織布工藝，藉以振興自己的族群意識。做為國家「重要傳統藝術保存者」（文化部），尤瑪與苧麻的情感是她與部落的連結，也是她對大地母親的回饋。泰雅族女性的一生均與織布緊密相連，從一出生外婆贈予的襁褓布，到出嫁時穿的嫁衣，直到要離開人世為自己準備的裹身布料，都由泰雅女性親手織造。織布的故事也等同泰雅族女性一生的故事，當尤瑪·達陸決定從都市回到部落，她開始向外婆重新學習泰雅女性織布從種植、採收、到製作：能夠拜訪耆老取得的便記錄下來；已經流失的，也重新拜師

<sup>4</sup> 上述粗體為本文作者所加。

學藝，熟練更多的織布技巧。重返母系部落的尤瑪不只成立野桐工坊、泰雅織物研究中（簡瑛瑛 2021, 161-62）；亦受邀為電影《賽德克巴萊》編織設計電影中的原住民傳統服飾，讓原住民的傳統織布服飾再現，甚至把已經流散至歐美各國的博物館、研究學者手中的服飾重新再編織回來（黃小黛，2013）。

裝置作品《生命的迴旋 VI-如布之舌》（2021）（圖 3）以圓形為創作之意象，透過好幾個圓的迴旋和互相交集產生的層次錯落與重疊，每個圓都產生缺口，亦即可容納更多的空間和可能。而此作的創作理念也可說是：「泰雅族人對耆老級長輩的期許，希望長者的舌頭能如同布一般柔軟，運用包容的力量去解決面臨的各種疑慮與困難，藉由其經驗和智慧為子孫解開疑惑、排解紛爭」（國立台灣美術館，〈尤瑪·達陸〉），《如布之舌》所開展的是一種原住民族的部落人倫秩序，由耆老口說故事／生命經驗傳遞給予後代，也無疑地呈現原民的生命觀／宇宙觀。

2021 年的裝置作品《串聯》（圖 4）則是尤瑪達陸在世界各地遍尋與台灣原住民/泰雅族相關連的文史資料與編織材料時有感而發的跨文化創作。在史前館引介作品的前言中，是一首原民詩人--沙力浪的詩句：千年的移動／千里的距離／千種的語言／灑落在萬座的島嶼上／從那一刻起／各自分居／海洋高山／展開不一樣的旅程。（王玉齡、李韻儀，2022：28-29）此件作品由考古坑出土的貝殼與博物館的貝珠，串連起台灣與南太平洋島嶼文化的特殊關係。在感言自述中藝術家感慨提及她至索羅門群島(Solomon Islands)進行與泰雅族留存百年的貝珠錢幣之田野調查：「這個百年前已從泰雅族群裡消失的工藝以及貝珠錢幣用於婚嫁、賠償、交易的系統，卻依然生氣勃勃的存在於這個距離台灣五千多海哩的蕞爾小間」<sup>5</sup>。

---

<sup>5</sup> 資料參見〈黃亞莉〉，《國立中興大學 2019 第 23 屆傑出校友得獎感言》，頁 32-35。網址：<https://secret.nchu.edu.tw/uploads/peri/716d137c-1ad5-41ec-946e-492ea5803957.pdf>（2024 年 1 月 25 日檢索）



尤瑪的近作《河·流·海·揚》(2023)(圖5)延伸以貝珠代表海洋生活文化的主題,作品結合了以天然材質織就的透明及金屬色紗,加上環保材質共同建構的開放式創作空間,同樣延續上述作品迴旋造型母題,呈現河流與海洋的潮浪動感,而捲在浪潮迴旋裡的海上之舟則是漂泊遠揚的意涵。藝術家作品介紹中提及,經過五年南島田野調查之旅,尤瑪「並沒有發現任何南島民族掌握了泰雅族所用的細小穿孔貝珠工藝,這促使了她以此作反思可能在主流史觀中『被』流失的族群文化」(伊誕·巴瓦瓦隆)。職是,此創作意圖從開放空間中呈現流動的歷史及族群生命記錄,藝術家尤瑪·達陸則彷彿如泰雅族人的女史官,希冀透過自己作品以編織之手書寫泰雅族群數千年翻山越嶺、經歷漂流遷移的生命智慧及族群記憶,我們可以說,此創作為泰雅族女性藝術家自許之「以藝術逆寫歷史」的里程碑。



圖3：尤瑪·達陸。《生命的迴旋 VI-如布之舌》。2021。  
(圖片來源：<https://2022taiwanbiennial.ntmofa.gov.tw/artist-01.html>)

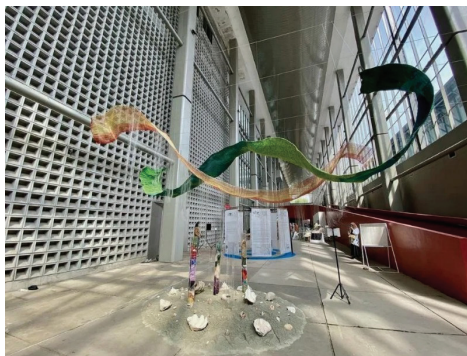


圖4：尤瑪·達陸。《串聯》。2021。  
(圖片來源：<https://waa.org.tw/members/yuma-taru/>)



圖 5：尤瑪·達陸。《河·流·海·揚》。2023。  
(圖片來源：<https://tiaat.tacp.gov.tw/yuma-taru/>)

相較於來自北部泰雅族的尤瑪，原民女性藝術家峨冷·魯魯安（ElangLuluan 1968-），漢名安聖惠，來自屏東好茶部落的魯凱族；除編織工藝外，峨冷擅長花藝創作結合各種複合媒材，如軟體雕塑、漂流木、植物纖維等跨領域的藝術裝置。而她自 2001 年於台東都蘭與藝術家們共創的「意識部落」，成為原住民藝術家的創作實驗基地。去除學院訓練的束縛，峨冷秉持親近自然生態的創作理念，作品經常藉以寓意強烈的自我追尋與大地母親的關係。此外藝術家以自身傳奇際遇，走過人生婚姻、家庭、天災等各種考驗，正如其展覽報導所述：「儘管顛沛流離、困頓交挫，她終能在遍體鱗傷中，繳出一件件令人匪夷所思的作品，一次次的獲獎、獲邀駐村、赴國外參展...」<sup>6</sup>，峨冷的作品充滿強大的張力及爆發力，宛如蘊藏在她身體的創作靈感有源源不斷的故事需要被述說。

<sup>6</sup> 參見〈峨冷·魯魯安 ElangLuluan 安聖惠【遠行者的 ABAY 行動計劃/花蓮壽豐】展覽開幕〉，《文化部》(2023.10.10.) 網址：[https://www.moc.gov.tw/News\\_Content.aspx?n=105&sms=10550&=182515](https://www.moc.gov.tw/News_Content.aspx?n=105&sms=10550&=182515) (2024 年 1 月 26 日檢索)

《夢與夢之間》(2012)(圖6)為峨冷·魯魯安於2019年參加加拿大國家藝廊「全球原住民當代藝術五年展」(International Indigenous Contemporary Art 2019)中的裝置作品。她以在原民部落最常見的保麗龍水果套袋、包裝紙等回收材料編織成一個巨大立體裝置,如母體般的雪白網狀作品有著來自夢境般的回憶,特異的造型也似乎牽扯著對母族原鄉的愛恨糾葛,其作品「透過部落女性擅長的編織文化,交織而成一場穿梭部落早期與當代社會的夢境」(蕭紫菡,2021)。此創作的來源可說開啟了藝術家認識部落族群的旅程:白網狀水果套袋在臺灣平地人眼裡只是保護水果免受碰撞的便宜小物,用過即丟;但在原住民眼中,這些網狀套袋是跟著高級水果一起被送至買家,它們的存在可是「高級的」,「魯凱族人因而覺得它很貴重,所以總是將蔬果網當作創作素材與自然植物結合製作成頭飾」(彼勇·依斯瑪哈單,2019)。然而在收集水果套袋過程中,這些工業塑料卻引發藝術家的身體不適,峨冷才驚覺到以種植蔬果為生的原民部落其實正遭受著文明的汙染,如夢境般撲面而來的巨型網狀物,既夢幻又真實,可以說族人的純真相像其實可能才是部落惡夢的開始。

另一件作品《消失前的最後嘆息》(2016)(圖7)則是藝術家紀念自己部落和母親。峨冷使用打包帶、彈性繩、藉由軟雕塑、編織手法,敘述歷經莫拉克風災的家鄉霧台及其族人如何從顛沛流離到重建家園,如何與原鄉母體文化由斷裂到重新連結的歷程。藝術家「從掃描、編織與形構當中,將族群文化悵然失落的心情,訴諸猶如模擬巫術般的企圖,讓凋零的文化藉由藝術而轉化、重生」(曾媚珍,2016);作品中高聳仰天、冒著初芽新角的蔓生植物,黑銅色的有機體仿如一場原民祭典儀式,穿越時空與魯凱祖靈上天的對話,意圖使在人間已然傷痕累累的族人獲得療癒。

峨冷近作《Gibaili-生命的傳承》(2021)(圖8)以棉繩、尼龍繩、毛線、石頭等天然素材,運用垂墜的線條分別開展兩個並列成為一組的裝置作品。Gibaili在魯凱語視做珍寶,上天的禮物,此作是個關於母親/女

兒/孫女的故事透過生命的洗禮（王玉齡、李韻儀，2022：50-51）。其吊掛理念來自魯凱族傳統服飾的啟發，右方圓型環狀垂墜著好幾條猶如血絲的紅色繩條，其中一條蔓延至地上而一路拖引到左邊的編織長繩，象徵著母子之間最初連結的臍帶，恰好與右邊如女性子宮般造型的吊籃相呼應。此作亦是對女性勞動的反思，目睹女性親人生產過程，重新內省原住民女性為家務操勞的辛苦及傳承後代的使命，「有感於新生命與自己血脈相連的悸動，她以魯凱族頭飾和子宮表達出世代的傳承」（呂憶君 2022）。峨冷獨有的編織手法是勾織，如藝術家所言：「勾織過程的那種身體感就很像從平地一路返回家鄉（舊好茶部落）的感覺；在往上攀爬的過程裡身體不斷移動，猶如手在支撐身體的同時一路往前勾織，只要掌握定點就能找到前行的路」（2022）。可以說此作以魯凱原住民女性雙手編織的水滴狀線條與物件展示出女性的包容及身體內涵，同時也連結原民女性如何孕育、滋養新生命，教養後代並探尋生命/世界的神祕源頭。



圖 6：峨冷·魯魯安。《夢與夢之間》。2012。  
（圖片來源：<https://www.rti.org.tw/news/view/id/2038713>）



圖 7：峨冷·魯魯安。《消失前的最後嘆息》。2016。  
(圖片來源：<https://www.facebook.com/photo/?fbid=1195837150469721&set=a.186851688034944>)



圖 8：峨冷·魯魯安。《Gibaili-生命的傳承》。2021。  
(圖片來源：<https://waa.org.tw/members/eleng-luluan/>)

除上述魯凱藝術家哦冷，臺東長濱出生的阿美族藝術家魯碧·司瓦（(Ruby Swana 綽號豆豆 1959-)）同樣也是「意識部落」的發起者之一；原本是百貨界知名櫥窗設計師，自投入藝術創作後，「擅長使用各種複合媒材探索人的靈性與自然神性的神祕關係」（台灣女性藝術協會，〈魯碧·司瓦那〉）。從金樽海灘受到創作啟發開始，魯碧的創作除大量漂流木元素外，更加入石頭、貝殼、葛藤、竹子等天然素材，再混搭上海邊撿拾的玻璃碎片、以及帆布等人工元素，結合成如夢似幻、虛實同構的奇異世界：如裝置作品《電器螢火蟲》就是在漂流木中加入玻璃纖維及燈光，形成一種詭譎卻又溫暖的蟲體空間，營造出獨特視覺美感（簡瑛琪，2021：169-70）。《夢巢》（2002）（圖 9）則是由多個漂流木所構築成的大型作品，像是一個建築物，卻又不是一間可以居住的房子，「如同是一座孵化夢想的秘密小巢」（洪于雯，2010：34）。

作品《蝶蛻·編織生命的彩翼》（圖 10）則是嘗試把海邊的漂流木寄生於活體樹木，再用麻繩葛藤以纏繞、粘貼、捆綁的方式塑造出一個微光透亮的蝶蛹，暗喻正在生長的生命；近作《花露初：絮》（2022）（圖 11）題名由阿美族語而來，意即「心」之意，可見魯碧·司瓦那的創作靈感多來自海洋山林之間，除了運用她擅長的漂流木主題外，再加上樹蔓、花瓣、毛線，最後加上深海的藍，整個作品可說像極：「從心組構當代藝術脈絡的亭台樓閣，一味嚮往野放之地的日月星辰」（台灣女性藝術協會，〈魯碧·司瓦那〉）。

有學者認為魯碧·司瓦那的創作帶著敘事手法，例如其作品的命名-「這些帶有詩意的命名、將物件擬人化的主動想像，讓個人的感知與經驗帶入物質材料中，不僅僅只是創作的手法，亦是透過創作過程來進行生命史的書寫」（黃瀟瑩，2021）。從上述作品似乎可看出魯碧創作的軌跡，除以自然生態素材為主，她也大膽嘗試其他可能材質，將性質各異的材料組合起來，以漂流木為基底，讓各個作品探索著不同的質感與美學呈現：軟/硬、動/靜、明/暗、虛/實，巧妙地串聯起各種物體在大自然中的生命靈動現象，正如同藝術家受訪時的回覆：「在『意識部落』簡單的生活中，有更多時間跟自己相處，勞動靜心，靜心勞動，與自我的對話似乎讓自己進入似夢

的世界，不真實卻又如此清晰」，阿美族藝術家魯碧·司瓦那承繼意識部落的遊牧精神，也將其落實在創作及生命中：「因整日在大自然的懷抱中，安於大地母親的生息流動，順勢而為，傾聽內在的聲音，安於每個當下，隨心流動。不管生活或創作，皆順著心之所向」（蔣伯欣、吳尚育，2022）。



圖 9：魯碧·司瓦那。《夢巢》。2002。

(圖片來源：<https://www.tacp.gov.tw/CulturalArt/ArtistInfo?ID=deff4f5d-7c4e-4ada-9066-2a1549374285&Types=&Indigenous=&Name=#gallery-6>)



圖 10：魯碧·司瓦那。《蝶蛻·編織生命的彩翼》。2006。

(圖片來源：<https://www.tacp.gov.tw/CulturalArt/ArtistInfo?ID=deff4f5d-7c4e-4ada-9066-2a1549374285&Types=&Indigenous=&Name=#gallery-8>)



圖 11：魯碧·司瓦那。《花露初：絮》。2022。  
(圖片來源：<https://waa.org.tw/members/ruby-swana/>)

## (二) 性別系譜學：科技越界中的性別想像

除了上述幾位生態女性主義<sup>7</sup>原住民藝術代表，在性別系譜的另一端，台灣女性數位藝術工作者在西方科技藝術的潮流之中，亦提出女性做為生命個體，如何與科技產生思考連結的想法。為不落人只呈現西方經典的影響，台灣女性數位工作者更希望藉由突顯在地意識，一來可傳達生命軸線上女性精神的能動性與人工生命的藝術創作，環繞性別、族群、歷史的主體性覺察與再現；二來以虛/實為題，在父權體制下孕育的神話與科技，透過不停解構、重組與轉載，闡述在女性藝術視角下個體、群體乃至文明發展的另一種可能性。

<sup>7</sup> 參見顧燕翎,《女性主義理論與流派》2000,頁 269-96。



學者伊哈布·哈桑(Ihab Hassan)1977年〈普羅米修斯作為後人類文化裡的表演者?〉(“Prometheus as Performer Toward a Posthuman Culture?”)一文，提出科技已潛入人們的文化生活，人類五百年來的人本主義(humanism)已經到盡頭，我們已進入所謂後人類時代(post-humanism)。而身處後人類時期的女性結合女性主義思潮探索性別與科技的結合；著名數位女性主義(Cyberfeminist)學者唐娜·哈洛葳(Donna Haraway)1985年的〈賽伯格宣言〉(“A Cyborg Manifesto”)提出所謂「賽伯格」(Cyborg)概念，試圖以「賽伯格」此一混種雜交的「生物」取代一些女性主義純粹、源初、伊甸園式的想像；哈洛葳定義「賽伯格」：「即是自動控制有機體，是機器與有機體的混種，是存在於社會的真實生物，亦是虛構的生物」(1991,149)。其後海爾斯(N. Katherine Hayles)在其著作《後時代人類：虛擬身體的多重想像與建構》(*How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*, 1999)以科技、文化研究、文學批評闡述，在資訊暴走的時代，人們的身體及生活周遭的實體物質如何走向解構及虛擬，並探討人類該何去何從。隨著此波後人類論述影響，臺灣女性數位藝術家似乎也不約而同的以聖經及西洋典故作為其作品之發想。

林珮淳(1959-)是亞洲首位榮獲2019年義大利佛羅倫斯雙年展「新媒體藝術類」全球首獎的女性藝術家，並獲頒「羅倫佐獎章」榮譽；其作品被列為《台灣當代美術通鑑—藝術家雜誌40年版》2012年焦點作品、美國Ignite全球女性博物館專欄報導、國際數位藝術資料庫ADA專訪。林珮淳挪用了達文西名作再現科技試圖創造完美人類，指涉「夏娃克隆 Eve Clone」即為人類科技挑戰創造主慾望下產物，此系列創作以「3D動態全像攝影」(Hologram)企圖展現夏娃各種角度的姿態與眼神，並利用壓克力透明材質將她封存於如「標本」般的框架中，當觀者左右移動身體之時，會發現夏娃的眼神也同時跟隨著觀者的眼神被操控。<sup>8</sup>

<sup>8</sup> 參見簡瑛瑛、柯沛吟，〈性別與科技：台灣女性數位藝術家論壇〉，《婦研縱橫》，2017，106.4: 89-90.

學者陳明惠指出林珮淳《夏娃克隆系列》所創造的夏娃「是一種自然與人工結合之賽伯格。完美無瑕且毫無體毛之夏娃，是藝術家創造出一種烏托邦式的女體：似真似假、介於有機與無機之間的身體」（2024：409-12），認為夏娃克隆「呈現一種交雜在人類與非人類之間的焦慮感及不確定性」，這種交雜生物性與科技性的混合體根據上述哈洛蕙的觀點，可說是一種「機械有機體」<sup>9</sup>，而人類在其人形美貌下暗示被誘惑的危機，提醒人類是否要繼續發展可能會帶給人類災難的文明科技，反思了人類極致發展人工科技的結果。

其作品《夏娃克隆啟示錄 III》（2013）（圖 12）則以大型曲面寬景投影和程式運算之互動影像，聖詩般的背景音樂，和沉浸式的空間氛圍，呈現具有權柄意義與自我複製能力的科技人種—「夏娃克隆」（Eve Clone），夏娃形象可以啟動/激活其肉身型態的展示和內心慾望的披露。此作品透過六種語文版本傳達聖經《啟示錄》的警訊話語，一方面企圖營造出「夏娃克隆」超級偶像式的魅力和性格，一方面則暗示科技雖具有無限發展能力，但也因日漸操控人類的慾望，可能導致人類的淪落，甚至走向西方聖經所預言的末日浩劫。

林珮淳 2019 年的《夏娃克隆肖像創造計劃 IAR》（圖 13）延續了《夏娃克隆肖像》與《夏娃克隆創造計劃 II》，此系列挪用達文西的女人肖像草圖，藝術家挑選 6 張較具女性美妙神態的肖像，再將此 6 張肖像的臉部做網格對位，經過臉部的五官到姿態的一一比對。令人驚訝的是，當夏娃克隆網格置入達文西的美女肖像草圖後，兩者尺寸居然一致，因此再現夏娃克隆的完美比例與達文西美女肖像草圖兩個作品的關係。更有趣的是，林珮淳在作品上刻意保留了夏娃克隆網格的骨架與電腦 icon 及攝影機符號等，再以金色線條與數字繪製於上，如 114>666、721>666 等符號，可說是藝術家以聖經數字符碼來暗示夏娃克隆此科技產物的本質。<sup>10</sup>

<sup>9</sup> 陳明惠，〈身體宣言：林珮淳個展〉，《大象藝術空間館》網址：<https://daxiang.com.tw/exhib/detail/213>（2024 年 2 月 24 日檢索）

<sup>10</sup> 相關資訊參見林珮淳，《道與技之間：林珮淳藝術的啟示與警示》，2018，頁 198-241。

而其近作《夏娃克隆巴別塔 I》(2023) (圖 14) 是以 3D 模型、古圖、google map 系列截取的 3D 建築物、數位聲響、動作捕捉系統的舞者肢體表演等媒材所完成的數位影音創作。影片一開始是夏娃克隆站立在高塔上，仿如達文西「維持魯威人」的形體，背景是一座古代的巴別塔圖中，當夏娃克隆逐漸轉變成藍色網格的身體時，她彷彿穿越歷史進入當今數位時代；之後夏娃克隆開始舞動肢體展現她的魅力，背景音樂隨著夏娃克隆的肢體語言不斷推進與堆疊，噪音特效建構出緊張與詭譎的氛圍。緊接著，夏娃克隆跳躍於各個知名建築物之上，包括象徵現代巴別塔的紐約帝國大廈 (Empire State Building)、臺北 101 大樓、中正紀念堂、巴黎鐵塔、聯合國、歐盟大樓等等。夏娃克隆在操縱整個城市後，最後一躍而下進入不同巴別塔內部且到處穿梭尋覓，最後再回到巴別塔的高處原點。整件作品可說再現了人類挑戰神的慾望，企圖從《創世記》的巴別塔到今日以政治、文化、科技建構更龐大的巴比倫與巴別塔。此外，《夏娃克隆巴別塔 I》與作曲家蔣榮宗跨界合作《蔣榮宗 Zong 跨界科技原創音樂台北 101 演奏會》於 2024 年榮獲美國 Muse Award 獎。音樂家將媒體藝術融入音樂的另類展現，使人們看到藝術語言的國際化，藝術內容的解讀不只可以跨界，更是可以跨越語言。



圖 12：林珮淳。《夏娃克隆啟示錄 III》。大型投影互動裝置、數位影音、3D 動畫，2013。  
 (圖片來源：<https://linpeychwen.com/%E5%A4%8F%E5%A8%83%E5%85%8B%E9%9A%86%E5%95%9F%E7%A4%BA%E9%8C%84-iii/>)



圖 13：林珮淳。《夏娃克隆肖像創造計劃 IAR》。數位版畫、手繪、3D 數位動畫、AR 擴充實境裝置，84 x 65 cm（單件），2019。  
（圖片來源：<https://waa.org.tw/members/pey-chwen-lin/>）



圖 14：林珮淳。《夏娃克隆巴別塔 I》。數位影音創作，3D 動畫、數位聲響、古圖、舞者與動作捕捉系統，2023。  
（圖片來源：藝術家提供。）

另一位數位藝術家代表陳珠（1962-）早期在臺灣受到中國現代繪畫先驅--李仲生的啟蒙，使她的創作靈感來自潛意識的自發性自動繪畫，透過自動繪畫素描表達內在的心象世界。1987 年留法進入巴黎高等藝術學院，多次參展巴黎藝壇新秀；1993 年投入方興未艾的數位藝術創作，鑽研 Artificial Life 演算法與開發自主系統，創作 3D 電腦動畫及一系列「生命互動磁場作

品」。<sup>11</sup>其獨創性的研究橫跨自然科學、生命科學、電腦科技、心智與腦神經科學、心靈哲學等等多重領域。2011年，陳珠櫻榮獲法國國家高等教育與研究創新部門頒予在科技藝術領域之博導教授榮銜，印證她的學術成就與肯定。2016年台灣公共電視推出《藝數狂潮》介紹台灣海外新媒體藝術家之紀錄片，陳珠櫻即為其中唯一之女性（台灣女性藝術協會，〈陳珠櫻〉）。

陳珠櫻進入巴黎國立高等藝術學院後，因為接觸到超寫實主義風格的早期繪畫「精神裡的自動性繪畫素描」（*Initiation to Automatic Drawing*，1980-1987）系列作品，她發現畫中的變形型態與她後來人工生命動畫/互動作品中的圖像十分相似，「就像是由她的畫面中的變形蟲有了生命，游出畫面與人們互動」（謝慧青，2022）。她的第一部動畫《灰》（1995）（圖15）就在她嘗試早期電腦編程中產出，作品中沒有任何敘事成份，是一部探索動作、顏色、質感的電腦程式運算作品，畫面上的類水母虛擬生物經歷了出生、成長、到延續下一代，而後衰老、死亡的過程。除了類水母有最早的變形蟲形象外，此作無疑地象徵生命的循環，「生命中的各種色彩混合之後就是灰色，同時也象徵著『來自塵土，復歸於塵土』的生命循環」（謝慧青，2022）。

與電腦結上不解緣後，陳珠櫻開始以生物繁衍原理創作並探討人工生命，作品《新伊甸園—太陽能昆蟲生態箱》（2015-2018）（圖16）是由電子元件組成的仿生昆蟲，透過翅膀上的太陽能板驅動能源，透過手電筒的切換照明或雙手的光影變化，這些小翅膀一接收到光源，仿生昆蟲就可鳴聲唱歌並發出閃光，以人工生命仿自然現象的一系列「新伊甸園」作品，讓身處數位時代的人類不得不起身面對文明與科技對生活/生命帶來的重大變革。藝術家此系列作品意旨「探索生物的運作與其背後隱藏的生命機制，在電腦虛擬的世界中，或在實際的機械領域裡模擬、建造仿生物，藉以研究生命的奧妙變化，促成了『人工生命』科學的研究」<sup>12</sup>，藝術家似乎希冀人類體悟：

<sup>11</sup> 參見簡瑛瑛、陳淑娟等，〈性別與科技越界：台灣女性新媒體對話〉，《美育》2019.228,61-63.

<sup>12</sup> 參見台灣女性藝術協會，〈陳珠櫻〉，《台灣女性藝術協會》網址：<https://waa.org.tw/members/chu-yin-chen/> (2024年2月24日檢索)

如果這些高科技生產的電子昆蟲將取代原有的有機生命體，那麼是否也寓示著人類最終浩劫的來臨？而透過藝術美學與科技的結合或許人們可以進一步了解「再先進的科技也比不上生物體視覺神經元的精微與敏銳」...人們「能利用類神經網路在機器視覺與語音辨識上有所應用，但是無法挽救已然發生的物種滅絕與環境浩劫」（簡宗奇，2019）。

陳珠櫻從過去自動性繪畫素描的經驗，到開發具有自主性的人工生命藝術互動作品，藝術家企圖回到創作的本能與生命的原始動源。陳珠櫻的數位體感互動裝置，透過人體感應進行有機連結和自然生殖/繁衍影像，從左腦型的「我思故我在」進展至右腦型「我畫故我在」的預言與實踐。而其在 2022 年史前館展出之作品《畫非畫》（2019）（圖 17）的互動性經由觀眾的好奇心和參與行動來完成，藉由參與者「軀體的自發性」，拓展自動性繪畫的想像空間，觀眾進入「互動區」則可自由的去發覺、去探索他們的肢體與空間、與浮現的畫面之間的關係，進而沉浸在一個縹緲的、不斷組合的擴增性繪畫場域中。（王玉齡、李韻儀，2022：60-61）觀眾的千姿百態納入人工生命演算系統中，並與之進行有機的連結，產生一種自然生殖/繁衍/消滅的影像生成，從而說明了生命潮起潮落、瞬間即是永恆的真理。

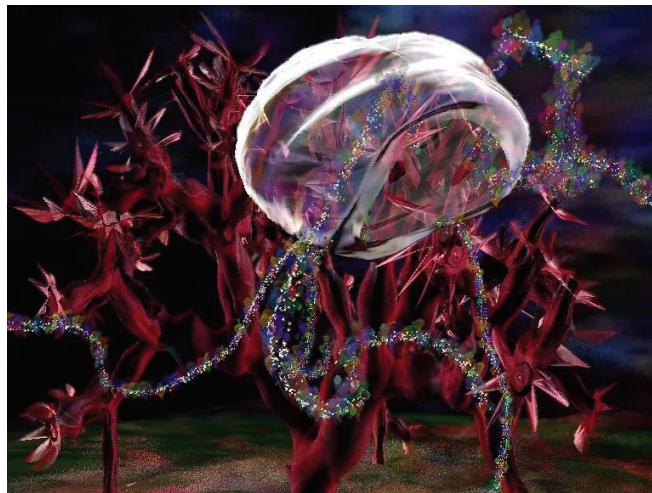


圖 15：陳珠櫻。《灰》。電腦編程人工生命，1995。  
（圖片來源：[https://www.sohu.com/a/224078563\\_348223](https://www.sohu.com/a/224078563_348223)）



圖 16：陳珠櫻。《新伊甸園—太陽能昆蟲生態箱》。聲光互動裝置，160×80×45 公分，2015–2018。

(圖片來源：<https://www.taipeibiennial.org/2018/information/46>)

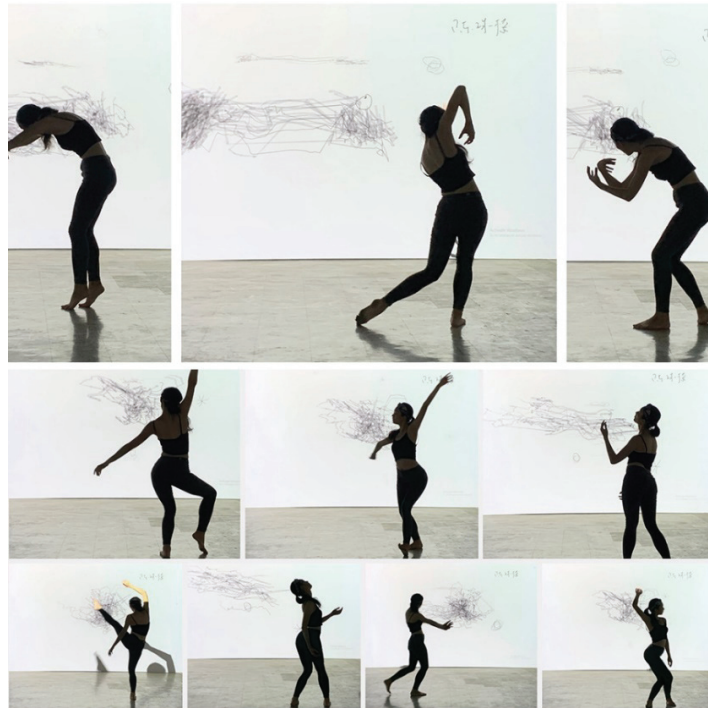


圖 17：陳珠櫻。《畫非畫》。3D 即時互動影像(10 分 43 秒)，2019。

(圖片來源：<https://waa.org.tw/members/chu-yin-chen/>)

第三位數位藝術工作者代表陳依純（1980-）雖然自學院派修習油畫，之後以錄像藝術、實驗動畫影像、互動藝術、複合媒材、繪畫等為主要創作，並長期關注中下階層、工業區、邊緣人士等重要社會議題及民間故事題材。<sup>13</sup>陳依純目前的創作目的是為了編織一個巨大工業和農村歷史地圖，去承載其個人真實與虛幻間的經驗，並嘗試與真實/現實社會做持續對話。

在代表作《罔市的往事》（2018）（圖 18）中藝術家試圖運用科技影像，以拼貼重組帶著詩意的影像方式呈現此部「偽記錄片」，模擬日據時代罔市阿嬤的模糊生命記憶與錯置歷史時空的生命規跡。誠如藝術家在自述中表示：「這次使用的是空白場景，當罔市她提到自己生命歷程的時候，她其實不記得任何事情，所謂的不記得是因為她是個文盲，所以沒辦法書寫，她沒有辦法記錄下自己家裡住在那裡，以及她父親的名字，所以對她來講她的一輩子就是一個完全是空白的狀態」（ViewSonic, 2022），藝術家在 Google Map 上試圖去尋找主角罔市阿嬤家鄉附近的風景，哪些是她曾經走過的路？也在網路上找尋相關的古老照片，那些符合罔市曾經口述她的生活片刻和衣著品味，尤其在日據時代裡，罔市還居住在權貴家族中的記憶影像。維基百科上有罔市年輕時家族中的記載和許多家人的歷史資料，也藉由罔市生前喃喃自語的口述自白，藝術家重新詮釋那些模糊的記憶，試圖從網路上家族照片線索，模擬她年輕時的樣貌和生活日常。這些可能都是錯誤的風景、荒謬的家族合成人物、錯置的衣著搭配，罔市模糊的記憶死無對證，這些一連串似乎是對，也似乎是錯的拼貼，成為一種說不出口的荒謬，也成為罔市一生的遺憾。在真實生活中直到罔市死後多年，陳依純藉由網路找到罔市生前常掛念的名字，期待協助她找到家人的關鍵，當然維基百科說明了這些名人早已不在人世，而其後人考量家族世代的顯赫身分位階，決定只能懦弱選擇放棄真實。這是一個位高權重的家族拋棄一名女子的故事，而動態影像中述說的就是主角罔市，她如同謊言般的真實人生。

---

<sup>13</sup> 有關藝術家創作背景自述，參見簡瑛琪，《從生命書寫到藝術越界》，2021，頁 264-67。



其近作《山鬼日傘》(2022)(圖 19)以詩卷般的畫面呈現四段故事，分別為：「山中的迷霧裡」、「遇鬼」、「日光下將鬼請下山」、「在傘裡的鬼」，故事的創作來源來自藝術家周圍人物。因陳依純的外公是一位風水師，而藝術家本身特殊體質可感應異次元的靈體，加上小學同學好友因血癌過世，使得她因緣際會將三個人的故事巧妙地串聯成《山鬼日傘》的創作元素(陳明惠，2024：422)。與其將此作品理解為一個鬼故事的敘事創作，不如說此作如藝術家所言：「我們歷經很多真實的社會事件或者是一些國際事件，在這個歷史的洪流，在這百年之中，我們要怎麼面對跟生存下來，所以這件作品主要討論的是人的生死狀態和心理狀態」(國立臺灣美術館，〈藝術家說作品〉2022)。為了呈現作品中動畫技術與幻影之間的關係，捕捉肉眼及機器之眼所看見的影像，讓觀者體驗視覺殘像及錯覺/幻覺交錯的異次元時空，陳依純運用 1896 年梅里愛(Georges Méliès)的停抽格技術，藉以製造出這些魑魅魍魎穿梭時空的奇觀。陳依純承襲自己善長的田野調查、口述歷史、史學解謎、夢境解析等方法學，加上動畫替身、演算法及換臉技術等科技，企圖使現代人的身體在古典/科技的影像敘事中，穿越歷史的洪流，重新認知自我的存在。



圖 18：陳依純。《岡市的往事》。動態影像(10 分 43 秒)，2018。(\*黑框由本文作者加上)  
(圖片來源：<https://waa.org.tw/members/i-chun-chen/>)



圖 19：陳依純。《山鬼日傘》。動態影像(15 分鐘)，2022。  
(圖片來源：<https://www.ichunchen.net/projects/2023-mountain%2C-ghost%2C-sunlight%2C-umbrella%E2%80%9494unreal-images-flow-in-time-and-space-for-hundreds-of-years?fbclid=IwAR1aP-ZplR8UC8cbJ4siik7dpDuTy3r3Y0o5fVrruE52r6HH2S75Ks48bnc>)

### 三、結論：女性空間的重新界定

從灣原住民到數位女性主義藝術，當女性開始在不同層面領域探討自我時，對於身份認同也有更多的想像；尤其在數位科技的年代中，女性如何在自然/科技之間取得平衡，並進一步善用科技陳述議題，確實是藝術家們當前的課題。而從這次台東史前文化博物館參展的藝術家們也可看出，展出的議題及作品中空間的運用及想像必須納入考量：首先是實體空間的建構與運用，多位藝術家的作品可依展示空間而調整作品的尺寸或呈現方式；有的作品適合大型空間的展演，其中包括互動、演出、體驗等各種形式的參與，使展覽空間有更動態的流動，同時也活化美術館空間的使用面向。

由此可見當代女性藝術家試圖走出平面創作的侷限，以創造女性空間的可能性；從廚房或客廳等較私密居家空間，拓展至更多公眾聲音進入參與的空間：「女性空間便是透過女性與女性之間的差異、誤用、空缺，所產生的

縫隙，經藝術家察覺後將這細微的縫隙撐開，藉由再敘事或將性別事件化，開闢獨一無二的敘事空間」。<sup>14</sup>此外，上述作品中虛擬的影像空間也提供女性藝術家探索主體的機會，尤其與後工業中之後現代性相呼應，此時主體已被消解，「主體、自我、人，都成了被解釋的、被消蝕的和被曝光的對象」（〈後現代〉），影像作品中產生的主體介於虛/實之間，也提供觀者重新審視身為現代（女）人的困境與挑戰。

誠如以台東史前文化博物館做為此次女藝會展覽核心基地，將跨文化及跨領域的創意交織於台灣最純淨自然的東台灣仙境之地，18 位女性藝術家演繹了「女性、女神、大地之母的生命衍生與創新能量」（簡瑛瑛、賴瑛瑛，2022：18），促使台灣島嶼與當代思潮的碰撞激起千層波浪，女性做為「我們」(WE/WOMEN)的主體性、主格，在歷史文化的裂縫中層層交疊出個體或群體的換位與對話。在 2022 年新冠疫情/後疫情時代，台灣女性藝術協會與史前館共同舉辦此次世紀女性展覽，結合性別研究、考古歷史、與新興科技媒體，涵蓋性別藝術展、女性影展、女書展、女藝匯流、舞蹈展演、學術論壇，同時串聯臺東美術館、臺東生活美學館及諸多遍地開花藝術祭等之年度綜合大展，期盼在療癒重生之際亦能在歷史文化罅隙中重新建構女藝神力的彩虹橋。

---

<sup>14</sup> 耿畫廊，〈彭薇女性空間〉，《帝國科技文化》網址：<<https://artemperor.tw/tidbits/10664>> (2024 年 2 月 26 日檢索)

## 參考文獻

- 王玉齡、李韻儀編，2022。《愛與希望：2022 世界女藝匯流藝術祭》，臺東縣：台灣女性藝術協會。
- 王長華，2022。〈序：2022「愛與希望」世界女藝匯流藝術祭〉，國立臺灣史前文化博物館，2022.6.25-9.21。王玉齡、李韻儀編，《愛與希望：2022 世界女藝匯流藝術祭》，臺東縣：台灣女性藝術協會，頁 9。
- 伊誕·巴瓦瓦隆，〈Yuma Taru 尤瑪·達陸-作品說明〉，《第一屆 TIAAT 台灣國際南島藝術三年展》網址：<<https://tiaat.tacp.gov.tw/yuma-taru/>>（2024 年 1 月 25 日檢索）
- 呂憶君，2022。〈物、儀式、花朵的氣味：「我們/Women 的歷史之前與之後」特展側記〉，《史前館電子報》，476 期（2022. 10.01）網址：<[https://beta.nmp.gov.tw/enews/no476/page\\_01.html](https://beta.nmp.gov.tw/enews/no476/page_01.html)>（2024 年 1 月 28 日檢索）
- 彼勇·依斯瑪哈單，2019。〈藝術的活化性—加拿大國家藝廊 Abadakone 合作策展〉，《原住民族文化事業基金會》（2019.12.19.）網址：[http://www.pulima.com.tw/Pulima/0308\\_19121818193566085.aspx](http://www.pulima.com.tw/Pulima/0308_19121818193566085.aspx)（2024 年 2 月 26 日檢索）
- 林宗弘，2009。〈臺灣的後工業化：階級結構的轉型與社會不平等，1992-2007〉，《臺灣社會學刊》，頁 93-158。
- 林珮淳，2018。《道與技之間：林珮淳藝術的啟示與警示》，台北市：藝術家出版。
- 洪于雯，2010。《魯碧·司瓦那：做為「陰性書寫」的藝術創作歷程》，台北：台北市立教育大學視覺藝術學系碩士論文。
- 許如婷，2017。〈臺灣原住民女性藝術創作：生命故事與族群意識的再現〉，《女學學誌：婦女與性別研究》，頁 105-146。
- 陳明惠，2024。《無窮的瞬間：台灣當代女性藝術》，臺北市：五南出版，2024。
- 陳明惠，〈身體宣言：林珮淳個展〉，《大象藝術空間館》網址：<https://daxiang.com.tw/exhib/detail/213>（2024 年 2 月 24 日檢索）
- 陳珠櫻，〈陳珠櫻+太陽能昆蟲生態箱工作坊，法國第八大學〉，《台北市立美術館》網址：<https://www.taipeiennial.org/2018/information/46>（2024 年 2 月 24 日檢索）
- 黃小黛，〈尤瑪·達陸為傳統生命織圓〉，《原住民文獻》（8 期）2013. 04。網址：<https://ihc.cip.gov.tw/EJournal/EJournalCat/101>（2024 年 1 月 25 日檢索）

- 黃亞莉，〈國立中興大學 2019 第 23 屆傑出校友得獎感言〉，頁 32-35。網址：<https://secret.nchu.edu.tw/uploads/peri/716d137c-1ad5-41ec-946e-492ea5803957.pdf>（2024 年 1 月 25 日檢索）
- 黃瀟瑩，〈「意識部落」裡的漂流人--魯碧·司瓦那 Ruby Swana〉，《藝術認證》（2021.03.29）網址：<https://www.kmfa.gov.tw/ArtAccrediting/ArtArticle/Detail.aspx?Cond=3065245d-8a53-44f1-b8b3-082041acd54c>（2024 年 2 月 26 日檢索）
- 曾媚珍，〈2016 年【第三屆 Pulima 藝術獎】展覽概說〉，《原住民族文化事業基金會》網址：<https://www.ipcf.org.tw/zh-TW/Article/Content/21061610465656330>（2024 年 2 月 25 日檢索）
- 蔡佩桂，2020。〈文創時代的藝術生產：陳界仁、曹斐與安迪·沃荷〉，《藝術學研究》，頁 143-217。
- 蔣伯欣、吳尚育，2022。〈魯碧·司瓦那（豆豆）訪談〉，《另一個故事：臺東美術再探》，臺東市：臺東縣政府，頁 204-213。
- 賴純純，2022。〈來自海洋的能量：2022「愛與希望」世界女藝匯流藝術祭〉，國立臺灣史前文化博物館，2022.6.25-9.21。王玉齡、李韻儀編，《愛與希望：2022 世界女藝匯流藝術祭》，臺東縣：台灣女性藝術協會，頁 12-13。
- 賴瑛瑛，2022。《藝術行旅：當代、歷史、書寫及策展》，台北市：藝術家出版。
- 謝慧青，〈女性新媒體藝術家的性別困境（2）陳珠櫻：人工生命的響樂〉，《藝訊》(2022.05.29) 網址：[https://www.digiarts.org.tw/DigiArts/DataBasePage/4\\_235260167041111/Chi](https://www.digiarts.org.tw/DigiArts/DataBasePage/4_235260167041111/Chi)（2024 年 2 月 24 日檢索）
- 謝慧青、彭佳慧、賴孟君，2009。〈漂流生態與臺灣原住民女性藝術--邊緣文化／影像再現系列座談〉，《婦研縱橫》，頁 72-92。
- 簡宗奇，2019。〈理性與感性的對話--從北美館展覽走出一段科藝記事〉，《科學月刊》。網址：<https://www.scimonth.com.tw/archives/2038>（2024 年 2 月 24 日檢索）
- 簡瑛瑛，2021。《從生命書寫到藝術越界：性別族群認同·視覺文化再現》，臺北市：典藏文創。
- 簡瑛瑛、柯沛吟，2017。〈性別與科技：台灣女性數位藝術家論壇〉，《婦研縱橫》，頁 88-95。

- 簡瑛瑛、陳淑娟等，2019。〈性別與科技越界：台灣女性新媒體對話〉，《美育》，頁 61-70。
- 簡瑛瑛、賴瑛瑛策展，〈我們/Women 的歷史之前與之後〉，國立臺灣史前文化博物館，2022.6.25-9.21。王玉齡、李韻儀編，《愛與希望：2022 世界女藝匯流藝術祭》，臺東縣：台灣女性藝術協會，2022，頁 17-81。
- 蕭紫茵，2021。〈在山與海、夢與夢之間，重新編織失落的根——專訪魯凱族藝術家安聖惠〉，《台灣新聞》(2021.10.27) 網址：<https://e-info.org.tw/node/232401> (2024 年 1 月 26 日檢索)
- 顧燕翎，《女性主義理論與流派》，臺北市：女書出版，2000。
- Bell, Daniel. 1976. *The Coming of Post-Industrial Society: A Venture in Social Forecasting*. Basic Books,.
- Gordijn, Bert, and Ruth Chadwick (eds). 2008. *Medical Enhancement and Posthumanity*. Berlin: Springer Science + Business Media B.V.
- Haraway, Donna J.. 1991. *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*. New York: Routledge.
- Hassan, Ihab. 1977. "Prometheus as Performer: Toward a Posthumanist Culture?" *The Georgia Review*, vol. 31, no. 4, 1977, pp. 830-50. *JSTOR*, <http://www.jstor.org/stable/41397536>. Accessed 10 Mar. 2024.
- Hayles, N. Katherine. 1999. *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*. Chicago: U of Chicago P.
- ViewSonic，〈Artist Interview\_ I-Chun Chen "Wang-Shih's Memories-陳依純《岡市的往事》〉，YouTube 影片，上傳時間 2022.07. 28。 <https://www.youtube.com/watch?v=TOCDviV7j7M>

## 其他網路資源

- 文化部，〈峨冷·魯魯安 ElengLuluan 安聖惠【遠行者的 ABAY 行動計劃/花蓮壽豐】展覽開幕〉，《文化部》(2023.10.10.) 網址：[https://www.moc.gov.tw/News\\_Content.aspx?n=105&sms=10550&s=182515](https://www.moc.gov.tw/News_Content.aspx?n=105&sms=10550&s=182515)> (2024 年 1 月 26 日檢索)
- 台灣女性藝術協會，〈魯碧·司瓦那〉，《台灣女性藝術協會》網址：<https://waa.org.tw/members/ruby-swana/> (2024 年 1 月 26 日檢索)

台灣女性藝術協會，〈陳珠櫻〉，《台灣女性藝術協會》網址：  
<https://waa.org.tw/members/chu-yin-chen/>（2024年2月24日檢索）

後現代社會的特性與其現象，《台師大機構典藏系統》網址：  
<https://api.lib.ntnu.edu.tw:8443/server/api/core/bitstreams/62cbf68f-779d-4b7d-b6a9-8e5bf65e1947/content>（2024年1月25日檢索）

原住民族文化事業基金會，〈2016年【第三屆 Pulima 藝術獎】作品介紹首獎—安聖惠 ElengLuluan /魯凱族 Rukai《消失前的最後嘆息 The Last Sigh before Gone》〉，《原住民族文化事業基金會》網址：<https://www.ipcf.org.tw/zhTW/Article/Content/21080917423889747>（2024年1月26日檢索）

原住民族委員會原住民族文化發展中心，〈安聖惠〉，《原住民族委員會原住民族文化發展中心》網址：<https://www.tacp.gov.tw/CulturalArt/ArtistInfo?ID=08578f57-3df5-4f6d-befe-c1f44bc5ceb7&Types=&Indigenous=&Name=>（2024年3月11日檢索）

國立臺灣美術館，〈藝術家說作品-山鬼日傘—幻影時空的百年流轉〉，YouTube 影片，上傳時間 2022.08.17。 <https://www.youtube.com/watch?v=TfVKW1x3Veo&t=6s>

國立臺灣美術館，〈尤瑪·達陸〉，《臺灣美術雙年展》網址：  
<https://2022taiwanbiennial.ntmofa.gov.tw/artist-01.html>（2024年1月26日檢索）

耿畫廊〈彭薇女性空間〉，《帝國科技文化》，網址：<https://artemperor.tw/tidbits/10664>（2024年2月26日檢索）

