

探析男女攝影家視角下的性別觀點
—以台灣攝影博物館文化學會「又見『女展』」
聯展為例

姜麗華¹、呂筱渝²

Examining Gender Perspectives Through the Lenses of
Male and Female Photographers: A Case Study of the
“Women’s Exhibition – Revisited,” A Group Exhibition by
the Society of Photographic Museum and Culture of Taiwan

Chiang Li-Hua & Lu Hsiao-Yu

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

¹ 姜麗華 (法國巴黎第一大學造形藝術博士、國立臺灣藝術大學通識教育中心專任教授)
Chiang Li-Hua / Ph.D. in Plastic arts, University of Paris 1、Professor, General Education Center,
National Taiwan University of Arts

² 呂筱渝 (法國巴黎第八大學婦女與性別研究博士)
Lu Hsiao-Yu / Ph.D. in Women’s and Gender Studies, University of Paris 8
(投稿日期：2023 年 12 月 26 日。接受刊登日期：2024 年 5 月 24 日)

摘要

本文主要探析由研究者姜麗華和呂筱渝共同策劃的「又見『女展』」攝影聯展，不同男女攝影家視角下的性別觀點。本展覽緣起係為回應「V-10 視覺藝術群」於 1971 年舉辦的「女展」，其規定男性攝影家僅能拍攝女性，但卻未有女性攝影家參展的遺憾。本文首先回顧西方攝影術發明後，女性攝影家當時所處時代的攝影環境，以及女性主義興起前後的演變。其次以 2023 年「台灣攝影博物館文化學會」會員聯展「又見『女展』」參展男女攝影家的作品，分析女攝影家偏好的主題與特質，表現自我凝視或她的觀察，和男攝影家對女性的印象與觀看，呈他者對女性的凝視。透過檢視「又見『女展』」展覽相關事務的規劃，以及綜述分析 38+1 位參展男女性攝影家作品中的性別觀點，說明女性身分、性別角色的多樣性。期望藉由「又見『女展』」攝影聯展，探析在當今兩性平權的臺灣社會，兩性如何透過攝影映射各自的性別觀點，進而反思女性作為主體的現況。

Abstract

This paper mainly delves into the gender perspectives captured through the lenses of both male and female photographers in the “Women’s Exhibition - Revisited” photography group exhibition, co-curated by researchers Chiang Li-Hua and Lu Hsiao-Yu. This exhibition is a response to the “Women’s Exhibition” held in 1971 by the V-10 Visual Arts Collective, which, despite its rule allowing male photographers to photograph only women, regrettably lacked the inclusion of female photographers. The paper begins by reviewing the photographic environment of the era following the invention of Western photography and the changes that occurred with the rise of feminism, particularly focusing on the experiences of female photographers. It then analyzes the themes and characteristics preferred by female photographers in the “Women’s Exhibition - Revisited,” a members’ group exhibition held in 2023 by the Society of Photographic Museum and Culture of Taiwan. The exhibition showcases introspective “self-gazing” and external observations manifested by female photographers, contrasting with the impressions and “gazes” of male photographers towards women, who are presenting the “gaze” upon the female gender. By examining the planning of the “Women’s Exhibition - Revisited” and summarizing the gender perspectives in the works of the 38+1 participating male and female photographers, the paper illustrates the diversity in female identity and gender roles. Inspired by the insights from the exhibition, this paper aims to explore how gender perspectives are reflected and redefined in today’s gender-equal Taiwanese society, and to examine the current status of women as subjects in the photographic narrative.

一、前言：展覽緣起

「又見『女展』—台灣攝影博物館文化學會會員聯展」（以下簡稱「又見『女展』」）策展理念，主要回應 1971 年創立的團體「V-10 視覺藝術群」，一個標榜前衛（avant-garde）的現代主義精神的攝影藝術團體，以開創的實驗性為臺灣開闢出一條力抗唯美沙龍攝影主流的攝影藝術之路。當時「V-10 視覺藝術群」沒有任何書面宣言或成立儀式，成員來自各個不同領域，但多半與攝影相關的專職，例如電視攝影、電影公司、美術設計、報刊編輯、廣告業等。成立時隨即加入有：胡永、凌明聲、龍思良、莊靈、謝震基、張國雄、周棟國、張照堂、葉政良、郭英聲共十位，成立後陸續加入最多人數達 22 名成員。其中成員莊靈（1938-）在介紹這個團體誕生時表明：「基於對現代藝術、攝影傳達和視覺媒介的愛好與探討，嘗試多種媒體的融合（或衝突），做整體性的展出，來表達視覺藝術的魔力，是為宗旨，希望以攝影、繪畫、電影、設計甚至音樂作為傳達媒介，反映出社會變更及文化差異的影像」³，是一個「沒有儀式的自由組合」⁴。另一名成員張照堂（1943-）談到創立「V-10 視覺藝術群」時，也說明他們沒有強烈的使命感，只希望可以隨興自由地表達每個人擅長的東西，並實驗各種新的想法，在當時的沙龍畫意與寫實攝影之外，嘗試發展一種自由的影像，他說：「我們就是玩影像，把一些現代的感覺與觀點放進去……對抗一種比較美、觀念比較守舊的東西……比較多的個人性參與及感受。」⁵然此一特質也展現在該團體的聯展上，每位成員皆能隨興自由地表達各自新穎的想法，進行觀念性的攝影創作。

「V-10 視覺藝術群」在 1971 年成立後，隨即在臺北凌雲畫廊舉辦的首展「現代攝影—女展」（簡稱「女展」），據悉因受到當時西方女性主義挑

³ 莊靈（1973.7），〈介紹「視覺藝術群」——一個新攝影藝術團體的誕生〉，《雄獅美術》，第 29 期，頁 85。

⁴ 賴瑛瑛（1996），〈樸素的生活美學—訪莊靈從 60 年代《劇場》雜誌說起〉，出自《複合藝術：六〇年代臺灣複合藝術研究》，臺北：國泰文化，頁 334。

⁵ 周郁齡（2003.7），〈我們就是玩影像—訪張照堂談 V-10〉，《藝術觀點》，第 19 期，頁 33。

戰傳統父權價值觀的影響，因而策劃以女性為題材立意良好的專題展，每個人以四件自己手工放大正方形的巨幅作品參展，呈現形式手法不一，並運用各種視覺媒介，表現女性形象的各種觀點。例如凌明聲編導一名坐在家裡電視機後面的女子，手中抱著娃娃，電視螢幕上正上演的平劇字幕寫著「有孕在身」；或是胡永作品標題為〈2/262/90min〉，代表作品是從 90 分鐘裡拍 262 張照片後，從其中選出 2 張，再透過中途曝光技術，使得影像產生粗粒子的輪廓線。總之，此展覽不希望觀者將之當作一般的攝影展，嘗試以實驗的精神創造不同的視覺感知經驗。

鑑於創立於 2011 年的「台灣攝影博物館文化學會」首任理事長莊靈（現為名譽理事長），曾於 1971 年以作品〈三代〉參加「女展」，他以特寫鏡頭拍攝三位不同世代的女性，簡明扼要地點出其生命中最重要的一名女性：母親、妻子與女兒，象徵家庭對他的重要性。彼時的「V-10 視覺藝術群」十位創始成員皆為男性，即使「女展」展出作品呈現強烈的實驗與設計風格，但獨缺女性攝影家的視角與觀點。

為了彰顯「V-10 視覺藝術群」實驗與自由的精神，由姜麗華與呂筱渝共同策劃的「又見『女展』」邀請「V-10 視覺藝術群」成員莊靈、郭英聲與台灣攝影博物館文化學會會員共同參展，前兩位展出作品有當年（1971 年）參與「現代攝影——女展」的作品，也有近期（2000 年以後）的作品；參展會員的性別不拘，唯拍攝主題須與女性相關，或拍攝者為女性，創作媒材不限。策展宗旨期望藉由「又見『女展』」攝影聯展，探析在男女不同的視角下，如何透過鏡頭映射各自的性別觀點。

本文將回溯自西方攝影術發明後，這一百多年來（十九世紀中葉起至今），無論是西方或臺灣，對於女性掌鏡者所處時代的攝影環境，與女權運動後有關性別議題的演變為何？綜觀今日落實性別主流化的臺灣社會，女性意識或性別議題已具有不一樣的影像視覺語彙，藉由不同性別的創作者自由地共同來詮釋「女性」，既符合「V-10」自由影像創作的精神，也平衡地補足兩性的女性觀點，是展覽「又見『女展』」期待再現「女展」的宗旨。而

本文經由檢視整個展覽空間與策展相關規劃，說明影像中女性角色的多樣性，並探討參展男、女性攝影者的視角，如何詮釋其攝影影像裡的性別觀點。

二、回溯以女性攝影家為主角的攝影演進

自從 1839 年達蓋爾 (Louis Daguerre, 1787-1851) 放棄專利權，公布其發明的銀版攝影 (Daguerreotype) 之後，由於被視為是項操作簡易的技術，早在 19 世紀中葉，攝影很快地成為女性作為藝術表現的工具，而且在藝術市場與藝壇上，可與男性攝影師較勁。⁶引用墨爾本大學文化與傳播學院教授安妮·麥斯維 (Anne Maxwell, 1949-) 在《太平洋世界的女性攝影師，1857-1930 年》(Women Photographers of the Pacific World, 1857-1930) 一書中表明，1850-1880 年間，首先登場的西方女性專業攝影家有伊麗莎白·威辛頓 (Elizabeth Withington, 1825-1877)、朱莉亞·魯道夫 (Julia Rudolph, 1829-1890) 和伊麗莎白·普爾曼 (Elizabeth Pulman, 1836-1900)，這三位具有雙重意義上的先驅者，不僅因為她們是第一代女性攝影工作者，也是暴力行為仍然存在於白人社會的時代裡爭取工作者，她們在當時競爭激烈且快速變化的環境卻能得以生存。⁷而近代女性專業攝影家，據波隆那 (Bologna) 大學藝術系攝影歷史與理論教授費代麗卡·穆札雷利 (Federica Muzzarelli) 指出：辛蒂·雪曼 (Cindy Sherman, 1954-)、南·戈爾丁 (Nan Goldin, 1953-)、森萬里子 (Mariko Mori, 1967-)、伊內茲·凡·拉姆斯韋爾德 (Inez Van Lamsweerde, 1963-)、薩姆·泰勒—伍德 (Sam Taylor-Wood, 1967-)、希林·內沙特 (Shirin Neshat, 1957-) 以及凡妮莎·比克羅夫特 (Vanessa Beecroft,

⁶ Federica Muzzarelli(2009), *Femmes photographes : Émancipation et performance (1850-1940)*, Paris : Hazan, 7. 此書主要以 Julia Margaret Cameron (1815-1879), Madame Yevonde (1893-1975), Lady Clementina Hawarden (1822-1865), Hannah Cullwick (1833-1909), Virginia Oldoini (1837-1899), Anne Brigman (1869-1950), Alice Austen (1866-1952), Claude Cahun (1894-1954), Gertrud Arndt (1903-2000), Hannah Höch (1889-1978), Tina Modotti (1896-1942), Leni Riefenstahl (1902-2003), 這十二女性攝影家為例，說明攝影作為女性藝術的各種表現形式。

⁷ 以上參閱 Anne Maxwell(2020), *Women Photographers of the Pacific World, 1857-1930*, New York: Routledge, pp. 23-27。筆者自譯。

1969-) 等人，至今皆已成為藝術評論家爭相討論的對象，贏得展覽與藝術市場的青睞。⁸

根據德國藝術史學家鮑里斯·弗里德瓦爾德 (Boris Friedewald, 1969-) 所著作的《女性攝影家：從茱莉亞·瑪格麗特·卡美崙到辛蒂·雪曼》(*Women Photographers: From Julia Margaret Cameron to Cindy Sherman*) 書中，介紹 55 位⁹名留攝影史較為重要的女性攝影家，其中年紀最長安娜·阿特金絲 (Anna Atkins, 1799-1871) 也是最早在 1843 年公布史上第一本應用氫版藍晒法 (Cyanotype)¹⁰ 完成植物印象的先驅者；最年輕伊朗籍的希拉娜·沙赫巴茲 (Shirana Shahbazi, 1974-) 出生於德黑蘭，接受過正式的攝影師培訓，善於拍攝肖像、靜物和風景，並經常將它們用作繪畫、廣告看板或手工地毯的素材，透過改變尺度並將圖像轉移到新的媒介或與另一種文化相關的混搭風格，顛覆觀眾的期望並探索身份認同的複雜性。書中還提及卡美崙 (Julia Margaret Cameron, 1815-1879) 於 48 歲 (1863 年) 獲贈照相機，開啟拍攝裝扮親友成為各種虛擬人物，並善於使用柔焦被歸為畫意主義者 (Pictorialist)，成為攝影黃金時代 (Golden Age) 的代表之一。另亦擅長扮裝的雪曼從 1970 年代開始親自粉墨登場，重構美國 1950-60 年代電影中的女性刻板形象，諧擬女性在當代社會中的身分印象。該書介紹這 55 位女性攝影家的創作，風格迥異，無論是紀錄寫實、人像人體、靜物花卉、風景幾何、自拍編導、觀念扮裝等，皆有各自關注的主題，也推進了攝影表現形式手法的多樣化，譬如：發揮想像力的畫意；呈現曖昧的身分認同；自戀與表演的扮裝；凸顯性別政治等，讓攝影技術不再僅是作為如實紀錄的工具而已。

⁸ 同註 4，序文無頁碼。

⁹ 以上參閱 Boris Friedewald(2014), *Women Photographers: From Julia Margaret Cameron to Cindy Shek4man*, Munich, Lodon, New York: Prestel Verlag. 這 55 位女性攝影家的姓名請參閱附錄一。

¹⁰ 史上第一本攝影集《英國海藻攝影：藍晒印象》(*Photographs of British Algae: Cyanotype Impressions*)。

若以女性主義歷史來談女性攝影家的觀點，引用曾是倫敦泰特現代美術館國際藝術助理策展人艾瑪·劉易斯（Emma Lewis）所著作的《攝影——一段女性主義歷史》（*Photography—A Feminist History*），書中探討從 19 世紀至今 21 世紀初，世界各地婦女的權利和社會對性別的態度，如何影響攝影家（有些人不願意強調她是女性攝影家）她們的創作類型，內容涉及時尚攝影、報導攝影、家庭攝影、社會運動、自拍等類型。該書作者依照時序的演進分成十個主題，介紹 75+2（包含合作搭檔）位具有代表性的藝術家¹¹，她們引領近 200 年來攝影風格重要發展的方向。其中一些人將自己描述為女性主義者並使用「feminism」（「女性主義」或譯「女權主義」）一詞，也有人拒絕該詞在那個時代下所代表的含義，同時也有人活躍於根本不使用該詞的社會環境中。此書並非採用單一女性主義的視角，而是採取較為廣闊的視角，該書作者認為女性主義者們內部的差異、分歧和盲目的運動，正是使得攝影作品如此有趣的原因，試著提出在錯綜複雜的想法中，觀者如何閱讀照片，以及如何將它們組織成引導這段女性主義歷史演進的原則。

從另一個角度來看，經過 1970 年代女性主義運動洗禮後，女性藝術家多運用自己的身體作為創作題材，而攝影家也往往透過自拍來探索純屬女性的生命經驗，伸張女性身體的自主權，或是自我存在本質等等議題的探討。根據姜麗華所寫的〈試論女性攝影家的私我寫真〉一文中指出，二十世紀以後，攝影慢慢脫離追求繪畫性的美感，漸漸形成以攝影的細膩描繪力和表現拍攝者的思維為主，當時以自拍像為主的女性攝影家也隨之增加，我們從這些自拍的照片中，讓人感受到直接反映出拍攝者的人生。她們以女性的視角（vision）發聲，以實驗或革新的精神，拓展攝影藝術更多的表現空間。¹²同

¹¹ Emma Lewis(2021), *Photography—A Feminist History*, London: Octopus. 書中介紹十個主題如下：
（一）攝影棚內與外：早期專業與業餘；（二）前衛：現代與新女性；（三）在街頭：在黃金年代及其後的紀錄與報導攝影；（四）社區：私人和社交生活的肖像；（五）表演陰性特質：身體、相機與凝視；（六）行動主義：提高意識並推動變革；（七）被看見：（不）可見性和代表性；（八）變化中的景觀：神話、記憶和氣候變遷；（九）她的歷史／故事：家庭相簿與攝影檔案；（十）身體網絡：社交媒體照片和網路空間。代表藝術家姓名請參閱附錄二。

¹² 姜麗華（2019.6），〈試論女性攝影家的私我寫真〉，《藝術學報》，第 15 卷第 1 期，頁 82-83。

時，該文也觀察到在女性主義思潮的衝擊下，使得女性正視自我身體，以主動的凝視（gaze）反制被物化，開啟女性藝術家著重質疑一元主流的社會價值觀，轉向宣揚一個重視多元、豐富性的社會價值觀，甚至在全球化的世界觀下，肯定女性的角色不再是天生的，也不須作為家庭附屬或被犧牲的客體，而是與社會及世界脈動共同形成的主體。¹³因此，本文研究者（亦是策展人姜麗華與呂筱渝，以下簡稱研究者）探析「又見『女展』」呈展的性別觀點，藉由對女性攝影家不限制拍攝對象與主題，僅對男性限制其拍攝對象一定是女性的前提下，觀看女性如何選擇表現主動的自我凝視？男性又如何呈現他者的凝視？

三、展覽空間與策展相關規劃

「又見『女展』」原初選擇位於新北市國立臺灣藝術大學國際展覽廳（教學研究大樓一樓）為展場，刻意挑選 2023 年 3 月 8 日（婦女節）開幕，獲得總共 38+1 位（已故攝影家李鳴鵬並非會員）攝影家¹⁴踴躍參與，女性參展人數（13 名）僅占總人數三分之一比例，共徵得 128 件展作，展覽空間也因此拓展至大漢藝廊（教學研究大樓地下一樓）。此展的布展規劃有別於一般的會員聯展，文宣的設計頗具巧思，展覽講座也引起相當有意涵的迴響。

（一）展覽空間規劃

此展的空間與布置主要由台灣攝影博物館文化學會前理事長洪世聰負責（兩位策展人提供方向性的原則），展間規劃分成上下兩層樓，不依照展

¹³ 同上註，頁 99。

¹⁴ 展出者有：李鳴鵬、莊靈、郭英聲、王婷、王鼎元、包德納、田瑩、吳丹陽、吳宇凡、李美儀、周仲芳、周國璽、林語晨、涂淑娥、姜麗華、洪世聰、孫維瑄、徐欽敏、袁梅芳、高志尊、張仲良、張哲榕、張國治、張國權、莊希聖、許哲維、許曉薇、郭秀莉、陳漢元、陳錡暉、曾一修、游淑如、黃追日、黃華安、楊大本、楊鎮豪、鄧博仁、顏明邦、鐘永和，總共 38+1 人，其中女性占 13 名，男性 26 名。

出者的年齡、姓名排序，而是依照作品風格的特性歸類。換言之，如果一個人提交的作品有不同風格類型，將依照分類分區展出。同時，依照攝影風格的發展史安排參觀動線，例如一樓從 A 區至 G 區及海報牆主要類型有寫實（A、B 區）、人像（C、E、F、G 區）、紀實（D 區）攝影三大類型（另含三件張國治的捐贈收藏品）；地下一樓從 G 牆、H 區到 L 區以及柱區則有靜物（H、I 區）、人體（J、K 區）、觀念（L、柱區）攝影等。在一樓入口處即可看見海報牆正面安排莊靈〈三代〉與郭英聲〈Amy 在迪化街陳宅〉（圖 1）兩位 1971 年參與「女展」時的其一作品，背面除策展文之外，還有莊靈近代作品〈影像修護工作室中的安娜·布烈松〉（圖 2）。另在 E 區內側底牆角落安置一件不是平面攝影而是袁梅芳〈瑞寶（Reborn）〉有聲音的錄像作品（圖 7），與 E 區內部安排許哲維的〈女孩 2〉裝置作品（圖 8），這兩件作品主題雷同，皆涉及母與子的關係。其他展品規劃請參照國際展廳空間分區示意圖（圖 1-13）。



圖 1 國際展廳空間示意圖-1，海報牆正面，洪世聰繪圖。



圖 2 國際展廳空間示意圖-2，海報牆背面，洪世聰繪圖。



圖 3 國際展廳空間示意圖-3，A 區，洪世聰繪圖。



圖 4 國際展廳空間示意圖-4，B 區，洪世聰繪圖。



圖 5 國際展廳空間示意圖-5，C 區，洪世聰繪圖。



圖 6 國際展廳空間示意圖-6，D 區，洪世聰繪圖。



圖 7 國際展廳空間示意圖-7，E 區底，洪世聰繪圖。



圖 8 國際展廳空間示意圖-8，E 區內，洪世聰繪圖。



圖 9 國際展廳空間示意圖-9，E 區外，洪世聰繪圖。



圖 10 國際展廳空間示意圖-10，F 區，洪世聰繪圖。



圖 11 國際展廳空間示意圖-11，G 區內，洪世聰繪圖。
 圖 12 國際展廳空間示意圖-12，G 區底，洪世聰繪圖。
 圖 13 國際展廳空間示意圖-13，G 區外，洪世聰繪圖。

樓下入口處最先映入眼簾是掛在由三片展板組成 G 牆郭英聲最新作品〈Where is the pool? (泳池在哪裡?)〉(圖 14)，帶出此層樓將以人體攝影為主，以及植物、花卉、水紋或觀念性攝影的分類規劃。G 牆特以展版當隔牆，引導觀眾先走向 H 區李美儀閒逛一日後的作品〈臺北慢活〉(圖 19)，接著進入女性特有陰性視角，關注身邊的樹林植物、花朵水波等事物。最後安排以孫維瑄〈迎風〉和涂淑娥〈人生之旅〉談論人類生命的生老病死與宗教(圖 22)為終點，轉角處(也是出入口)的柱子上則是林語晨〈野餐〉(象徵母體)代表人生從食開始(圖 22)，作為生死交換的轉折點。其他展品的空間規劃請參照大漢展廳空間分區示意圖(圖 14-23)，這樣的布展空間安排，從觀察他人的寫實或紀實攝影，表現人像人體攝影，面對周遭無生命之物，到象徵人類生存或生命本質的探問，像是我們對自己人生與世界理解過程的循環。



圖 14 大漢展廳空間示意圖-14，G 牆正，洪世聰繪圖。
 圖 15 大漢展廳空間示意圖-14，G 牆背，洪世聰繪圖。
 圖 16 大漢展廳空間示意圖-16，柱區 2，洪世聰繪圖。



圖 17 大漢展廳空間示意圖-17，柱區 3 右邊，洪世聰繪圖。



圖 18 大漢展廳空間示意圖-18，柱區 3 左邊，洪世聰繪圖。

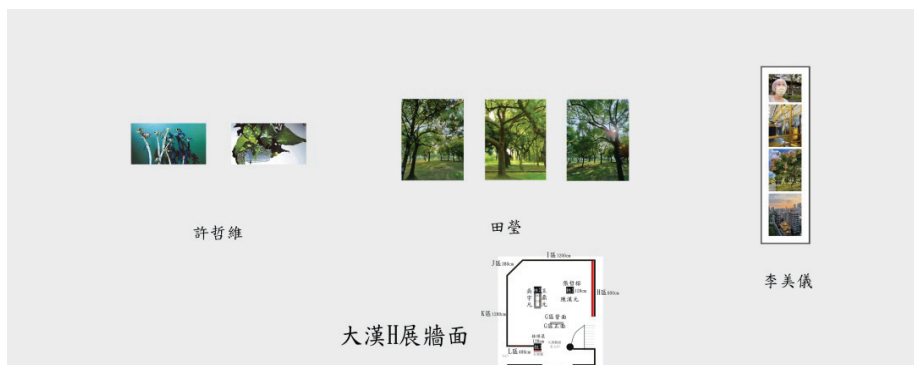


圖 19 大漢展廳空間示意圖-19，H 區，洪世聰繪圖。



圖 20 大漢展廳空間示意圖-20，I 區，洪世聰繪圖。

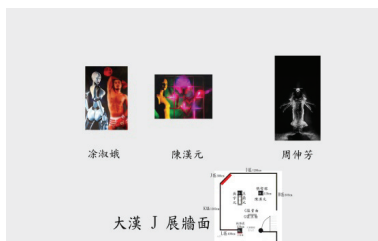


圖 21 大漢展廳空間示意圖-21，J 區，洪世聰繪圖。



圖 22 大漢展廳空間示意圖-22，L 區，洪世聰繪圖。



圖 23 大漢展廳空間示意圖-23，K 區，洪世聰繪圖。

「又見『女展』」針對徵件作品的內容屬性分區安排展品，一樓主要傳達不同的女性意象，從戰後摩登女性、樸實原住民、現代新女性、異國女子刻版印象、年輕世代角色扮演、凝視自我與關注家人、勞動女力、母職再現到舞台前後的性別反串，凸顯女性角色的多樣性。樓下的作品更是多元，藉由女性身體意象猶如夢境般或潛意識的幻象、超越時間記憶的印象、呈現當今社會議題，或是象徵陰性特質的植物花形或水波等造形，以及探討宗教信仰與生死議題等。可以說，這是一檔策展緣起以女性作為主角，卻能展現性別各個面向的展覽。

(二) 相關文宣設計概念

「又見『女展』」的文宣設計主要係由洪世聰擔任設計顧問與執行者，他針對每位攝影家的代表作品影像畫面的結構，挑選搭配不同的歷代名書法家字體中的「女」字，作為設計的基調，內有楷、行、草、隸與篆體等五種書體，作為導覽手冊與海報設計的主視覺基礎，39 個不同女字的字體挑選原則，除了莊靈的作品是以他父親莊嚴（1899-1980）生前擅長書寫的瘦金體（趙佶）來表現之外，最主要考量是在該字體女字型筆劃之中（鏤空），可以看見影像畫面的重要區域，例如眼或臉等處，試圖讓影像在「女」字型中相互襯托與對話，同時呈現每件作品裡的女性形象，刻意將影像結合女書的創意，讓觀者一目了然此展覽的主要訴求。這 38+1 位攝影家的代表作品與書法字體¹⁵參照如下表（表 1）：

¹⁵ 書法字體參照「女行書法字典」網址：https://www.cidianwang.com/shufa/nv5813_xs.htm 與「女草書法字典」https://www.cidianwang.com/shufa/nv5813_cs.htm，呂筱渝協助提供書法網站。

表 1 攝影家代表作品與書法字體參照表

 李鳴鵬+王寵	 莊靈+趙佶	 郭英聲+文徵明	 張仲良+文徵明	 周國聖+文徵明	 楊鎮豪+王鐸
 鐘永和+來楚生	 曾一修+王獻之	 顏明邦+司馬咽妻	 許哲維+康熙	 陳鐘暉+龍藏寺	 李美儀+司馬岳
 莊希聖+韓道亨	 郭秀莉+曹全碑	 楊大本+趙孟頫	 黃追日+趙孟頫	 孫維瑄+王寵	 游淑如+王寵
 吳宇凡+褚遂良	 林語晨+黃庭堅	 陳漢元+馬王堆	 田瑩+何紹基	 徐欽敏+董其昌	 張國治+任政
 周仲芳+歐陽詢	 張國權+王羲之	 許曉薇+李剛田	 王婷+米芾	 吳丹陽+王羲之	 洪世聰+懷素
 王鼎元+張黑女碑	 姜麗華+于右任	 高志尊+說文解字	 包德納+曾紀澤	 鄧博仁+鄧石如	 涂淑娥+鄧石如
 黃華安+顏真卿	 張哲榕+柳公權	 袁梅芳+黃葆戉			

由洪世聰設計的海報與電子邀請卡 EDM，特選以具有神祕感黑色為背景，標題字使用鮮黃色凸顯展覽主題，以及在標示展期、開幕與座談的日期，特意選陰柔的粉紅色（圖 24-25）。總而言之，不僅帶有莊嚴肅穆的盛重感，畫龍點睛的粉紅色帶入亮眼的溫柔感。無論是海報或是手冊封面的畫面，已

非傳統單一化的圖像設計，卻能體現此展覽的策展宗旨及企圖傳達多元的性別觀點。



圖 24 又見「女展」海報，洪世聰設計。 圖 25 又見「女展」邀請卡，洪世聰設計。

（三）相關座談概況分析

2023 年 3 月 11 日下午舉行「又見『女展』」展覽座談，主題為：誰的《女展》？——從「V-10」到「台灣攝影博物館文化學會」的性別觀點，邀集該學會從成立至今歷屆以來的三位男性理事長：名譽理事長莊靈、前理事長兼常務理事洪世聰及現任理事長張國治，同時也邀請女性攝影評論家王雅倫與兩位女性策展人姜麗華與呂筱渝共同與談。座談以主持人姜麗華播放回顧「V-10 視覺藝術群」於 1971 年當時聯展「女展」的紀錄影片¹⁶開啟，在為時近 2 小時的談話過程，從莊靈、洪世聰、張國治、王雅倫至呂筱渝依序發表其個人對此展的見解與感想，最後觀眾的提問與策展人的回覆，讓此展進入一場永遠的話題：至今女性是否具有真正的主體性？

¹⁶ 台視新聞 (1971.05.15), 「V-10 視覺藝術群《女》展」, 網址: https://www.youtube.com/watch?v=XBrjgQxMXzY&ab_channel=FuIvQHBueb, 2023/10/8 瀏覽。

六位與談人在該場座談中，提及與性別觀點相關的內容，節錄重點整理簡述如下¹⁷：首先，莊靈回憶「V-10」成立當時 10 位男性展出者皆對女性有一定的尊重，對於取名「女展」一致無異議，主題決定後才開始進行拍攝，無論拍攝對象是家人、長輩、後輩或朋友等女性，自由地發揮表現女性這個主題。對照來看，在最高的藝術學府（臺灣藝術大學）裡，他們當初的想法加上現今對於性別概念的思考，由各位攝影界朋友還包括女性攝影的朋友，一起展出他們所願意表現女性影像的自由創作，這是令人特別感動的地方。

洪世聰主要回應設計導覽手冊時，發現「女」字雖然僅有三個筆劃，卻可以形塑女性的特質，故利用女字的筆劃，襯托影像中的細節，例如臉龐、眼睛、嘴巴等。其中孫維瑄作品裡面的身體很小，很難選字，恰有明代書法家王寵（1494-1533）的「女」字可把前景的恐龍蛋與她的身體都包含。張國治表示此展覽引發思考女性影像與女性攝影師的聯想，指出從展出作品看到女性對生命的自我探索與裸露，並以他個人生命經驗出發，分享他所知道有關女性創作者的點點滴滴，例如台灣女性影像學會主編的《女性·影像·書：從女性影展看女性影像之再現》觸及女性導演的議題，或是知名女星張艾嘉等人形構的女性形象，並列舉知名女攝影家安妮·萊柏維茲（Annie Leibovitz, 1949-）拍攝小野洋子（Yoko Ono, 1933-）與藍儂（John Lennon, 1940-1980）最後的經典合影。至於女性藝術家特別冠上「女性」兩字，他覺得這樣的強調沒有太大意義，自詡因其內心存有陰陽氣質皆具的跨性別者，由性別去區分作品，對他而言是沒有差異。

王雅倫表示這次的展覽有個特色，不管攝影家男性或女性，現場所拍攝大部分的作品中，除莊靈拍攝三個人之外，通常人物只有一個人，表現出在這個時代下女性變孤獨，也變獨立了，而她的主體性更強了，也許有機會將女性攝影家以專題來研究她們的拍攝風格，包括喬治亞·歐姬芙（Georgia O'Keeffe, 1887-1986）並非受到丈夫斯蒂格利茲（Alfred Stieglitz, 1864-1946）

¹⁷座談詳細內容可參閱展覽座談影片，吳尚任（2023），又見女展_展覽座談，網址：https://drive.google.com/file/d/1zWhiTJadK836vX1_mZLNl5aorYQRK9K/view

的近攝鏡頭影響，才畫微觀的花朵，或是戴安·阿勃絲（Diane Arbus, 1923-1971）她用不同款相機拍攝不正常的人，或是蘇珊·桑塔格（Susan Sontag, 1933-2001）大量的肖像中有哪些是由情人安妮·萊柏維茲所拍攝，也許可以成為一門研究的美學。同時，她觀察到這時代男性或女性攝影家在畫面中表現的女性位置有點疏離，營造的氣氛溫潤，以及女性特有的溫度感，尤其是拍攝卑南族少女與之前拍攝原住民有所不同，總之，每張都呈現現代、當代、當下，女性的孤獨與獨立性。

共同策展人呂筱渝表明觀察到 39 位參展藝術家的年齡從 20 至 80 歲以上，女性占三分之一比，展名為「女展」，參展女性攝影家的比例卻未達一半。雖然此展刻意規劃僅限制男性攝影家必須拍攝女性，女性攝影家可以自由選題，仍無法讓更多女性會員參與展出，說明至今參與公領域事務的男女生人數比例，仍存有「男多女少」這樣的現象。而 26 位男性攝影家拍攝對象主要是自己家人親屬只有莊靈、洪世聰與張仲良三位，其他人以街拍或擺拍居多，比較屬紀錄性。在 13 名女性攝影家拍攝的主題分別有人像，如郭秀莉、游淑如、周仲芳、李美儀與吳丹陽（亦有其他主題），是以自身生命經驗出發或記錄生活的自拍像；以母女或母子為主題有許哲維和袁梅芳兩人；風景為題則有田瑩和王婷；植物為題有許曉薇和涂淑娥（亦有其他主題）；屬於觀念攝影則有孫維瑄和姜麗華。她強調以自己生命經驗出發的作品勝過街拍或擺拍，尤其是郭秀莉拍攝大姊、妹妹和自己的肖像之外，還加入文字書寫說明屬於各自的生命功課，例如姊姊是信徒，所以是希望、信仰、感恩，而妹妹則是旅遊、生活、逃避，這些文字呈現每個人的現況與無法解決的問題，猶如黑夜裡閃亮的星光，讓她的作品已不是攝影而已，而是視覺藝術的表現，從文本裡找到更多的意義。

在開放觀眾提問時，男性觀眾某甲（代稱）表示，此展覽透過作品談及有關女性藝術家對此議題的思考，以及有關性別歧視與性別上的差異，反觀西方社會因已經經過許多時間的運動與抗爭，這樣的矛盾比較少了，也許在

臺灣這些矛盾並沒有被具體化，所以到目前為止還有很多不同的論述。其實男性在不同時空背景下，社會地位與自主意識也產生差異，若今日有個「男展」對比「女展」，因男女立場不一，是不是表現方式會有所不同，角色互換以後，我們又可以怎樣來看待？他覺得不需要透過這次的「女展」呈展出女性有大聲疾呼的迫切性，應該要跨越性別，無論身為哪一種性別，各種不同想像力的呈現，不用針對不同的性別意識過於尖銳化。另一位男性觀眾乙也附和觀眾甲，表示不用強調「男展」或「女展」，況且現今世界已不分東方或西方的區別。

座談最終由共同策展人姜麗華回應觀眾與總結此展的展望，提及「V-10」當時舉辦「女展」的時代背景，正是西方第二波女性主義興起之際，「V-10」那群走在時代尖端的成員，因受到斯時西潮存在主義風行與西蒙·波娃（Simone de Beauvoir, 1908-1986）的思想影響，反映女性需要被關注的時代。若如觀眾所言，未來能有「男展」，代表男性需要被關注的時代來臨，這也是可以被期待的。距離「女展」至今已超過 52 年有餘，台灣攝影博物館文化學會開放全體會員自由表現，38+1 位參展人，女性占 1/3，就數字來看，男女參與比例還是有一點點懸殊。「又見『女展』」不是為了追求兩性平權，就目前狀況來看還不可能來臨，因為人類歷史兩性之間的權力總是互相消長。此展僅期待透過這些影像，讓無論男女都能觀察身邊的女性是如何被看待。

綜合而論，這次「又見『女展』」攝影聯展特意在有限的主題下，讓男性攝影家詮釋在他鏡頭前的女性，女性攝影家得以自由表現何謂女性特質，二比一男女參展者的比例，相較 1971 年的「女展」補足僅有男性觀點的女性形象。經由一比一男女比的 6 位座談人，從展出的影像之中，指出他們看見女性形象的多樣性、孤獨與獨立性等面向，以及經由現場聽眾的回饋，檢視當今在臺灣現實社會裡的女性，是否已經具備真實的主體性，社會地位是否已達到性別平等的狀態，這也是一個永遠沒有停止的話題。

四、攝影影像裡的性別觀點

(一) 參展女性攝影家的視角

依照這次參展 13 位女性攝影家的拍攝主題，有些人展出數件作品分屬不同的類型，如許哲維、涂淑娥、吳丹陽等人，本文僅就導覽手冊¹⁸代表的作品為例，茲分為以下四種類型：

1. 母職再現：以袁梅芳〈瑞寶 (Reborn)〉、許哲維〈女孩 2〉為代表。本展中袁梅芳的作品〈瑞寶 (Reborn)〉，嚴格而言較無關性別意識，而是就創作者自身的經驗進行純粹的抒發與昇華。〈瑞寶 (Reborn)〉的創作動機原是為了紀念流產的胎兒，在「家」的室內空間，袁枚芳摟抱塑膠娃娃並與之互動，以它代替未能出世的孩子和未能實現的母愛，一償成為人母的宿願，來轉化內心的絕望和失落。她的表現手法與凌明聲編導 1 名手抱娃娃的女子，透過電視字幕「有孕在身」暗喻她的想望來得深刻。另一位實際育有一女一子，同時也是室內設計師的許哲維，由於平時工作忙碌，無暇陪伴小孩，於是透過相機記錄她與兒女相處的時光。〈女孩 2〉拍攝她的一雙兒女手牽手無憂無慮地向前奔跑，草地上的微光、純白的天空，綠色與白色的畫面安排在傾斜對角線構圖裡，極簡的風格帶來視覺的穩定感，孩子的步伐又何其自由，此刻的母親便是在他們身後的守護者，含蓄地傳達母親對子女濃烈的愛。這 2 位的作品並不涉及性別批判，僅以母親的身分表達親子之間的情感。
2. 自我凝視：包括李美儀〈臺北慢活〉、郭秀莉《她確實知道》系列、孫維瑄《命運~蛋的試煉》之〈迎風〉、周伸芳〈自我肖像_X〉、游淑如〈自

¹⁸ 因圖像所有權的關係，本文僅提供導覽手冊裡的圖像供參閱，內文不另附完整的圖像，導覽手冊內容請參閱「台灣攝影博物館文化學會」網站：<https://www.facebook.com/profile.php?id=100071176003951>，可下載導覽手冊 PDF 檔：https://drive.google.com/file/d/1YQ_BZTZPik70g91QQZtsqi2bLtEdGMJRA/view?fbclid=IwAR3hxbtJUWDLBOLhTuBbYdQ8xBc7MfsPjDk1Pd4FHsHMJ8VW-NZb83pYYg

拍像〉，主要是以自拍的手法表現各種不同的主題。年屆七十的李美儀自小生長於臺北，曾住過交通方便、繁華熱鬧的中山區，後遷至幽靜的內湖區，新的環境和日漸增長的年歲，使得生活經驗不同於以往，不論是 902 公車的銘黃內裝、秋天的臺灣欒樹，對她而言都是嶄新的經驗。這件作品看盡臺北的變遷對照著自己一生的風景，遂以四件影像呈現自我與外境的美好，映襯內心新的景象。郭秀莉的作品時常融合殘骸遺物、文字符號和層疊影像，以修辭學的隱喻表現濃厚的詩意。她的《她確實知道》系列係由三組影像六件式的影像組成，即一幀人像（分別為郭秀莉、妹妹、大姊）皆搭配一幅文字記錄和手繪符號的圖像。《她確實知道》的特別之處在於它既是郭秀莉的自拍照，也是她的同性手足的肖像照，藉由每個人對自己性格的看法和對生活的想望，補足了肖像照所無法提供的訊息，亦如郭秀莉所言，藉由「融合女性肖像、書寫文字以及繪圖符號，探究個體在沉寂與浮現的交錯歷程中所體認到的荒蕪與豐渥。」¹⁹另一件結合文字、符號、繪畫的數位影像作品，是孫維瑄《命運~蛋的試煉》（*Destin, test-tan*）系列的〈迎風〉一作。以法文發音的“Destin”和“test-tan”諧音，“test”有測試、試驗之意，而“tan”又與中文發音的「蛋」諧音，因此“test-tan”（試煉—蛋）遂延伸出「命運即是一場蛋的試煉」的寓意。這是為什麼孫維瑄在《命運~蛋的試煉》系列裡的每張影像都會出現一顆蛋的原因，即是以蛋作為命運在場之象徵。〈迎風〉裡的蛋以相當大的比例占據畫面前景，而海邊的孫維瑄顯得小而模糊，強風吹襲的裙襬、刻意傾斜的海平面、遙遠而朦朧的龜山島，以及毫無色彩可言的蒼白景象……，似乎暗示著在命運之前，每個人都必須經受各式各樣的試煉。同樣運用物件在自拍照上，周仲芳的〈自我肖像_X〉將多種物件拼貼成為遮住臉部的面具，以黑白負片的色調營造影像的侘寂美學。游淑如〈自拍照〉則裝扮成被家暴婦女的模樣，控訴走進職場的女性仍須承受家庭與社會的壓力，令人感到窒息與不安，可說是參展的女性藝術家中唯一明確具有性別意識的作品。前 4 位自我凝

¹⁹ 取自郭秀莉，《她確實知道》創作自述。

視個人的生活、性格、特質與存在本質，後 1 位是以假設的角色傳達職場婦女的處境，工作辛勞宛如遭受虐待。

3. 觀察她者：包括姜麗華〈跨記憶——1997-2022〉與吳丹陽〈笑看人生 3〉。
〈跨記憶——1997-2022〉如同副標所示，1997 標示的是拍攝年份，而 2022 則為創作年份。然而姜麗華於二十五年前拍攝幾位法國臺灣留學生，不單只是以黑白底片留下她們當時的模樣，還記錄她們在法國所學的專業科目（音樂、刺繡、美妝等）。而在二十五年後，姜麗華將這系列以數位修圖並改以彩色輸出，讓這些記憶中的留學生更為栩栩如生。而吳丹陽的〈笑看人生 3〉以某種後設觀察者的立場，拍攝廣報看板人物，也記錄正在拍攝女模特兒的攝影愛好者們。拍與被拍之間，看似主動與被動的對立關係，於吳丹陽而言不啻是一體兩面，都是人生路上的諸多修行之一。
4. 將植物、風景等自然景物納入第四類（四）陰性特質：田瑩的《森活》系列與涂淑娥的〈雨中楓情〉，都是日常生活所見之景，而王婷的《水之舞系列》拍攝植物於水面的扭曲倒影，藉以抒發所感。許曉薇的《吟花》系列，極具巧思地先將植物從根部吸收防腐性的顏料，摘下後再脫水，製作成押花。乾燥後的植物如同標本，紋理細緻、線條優美、色澤鮮明，然輕薄如紙的不凋花依然脆弱易逝。這 4 位所表現的自然景物具有感性意涵，而非指涉自然／女性 vs. 文化／男性等的二元對立概念。

（二）參展男性攝影家的視角

依照這次參展 25+1 位男性攝影家的拍攝手法與主題，研究者分成兩種手法四大類型來分析他們的視角。第一種以街頭「抓拍」的寫實手法，記錄女性的刻板印象或是勞動形象；第二種則是以安排「擺拍」或編導的手法，表現女性家人或她人的肖像以及作為欲望投射對象，有些人展出數件作品分屬不同的類型，如莊靈、郭英聲、洪世聰等人，本文僅就導覽手冊代表的作品為例。其中第一種裡最常見在街頭抓拍的類型（一）刻板印象：有鐘永和

〈小站風情〉、莊希聖〈窺見〉、周國璽〈好冷喔〉、黃追日〈眾生群像 3：馬來少女〉、楊大本〈葉門少女〉、包德納〈口渴·印度〉以及張國權〈藝術散散步〉，前四位攝影家皆捕捉一名孤身女子映射女性在當下的處境。後三位的畫面雖出現兩名以上的女子，然彼此之間卻沒有熱絡的互動。引用王雅倫對此展的觀察，這些影像表現出在這個時代下的女性變孤獨了，換個角度看，也變獨立了。

另一個也是女性常常被記錄凸顯的類型（二）勞動形象：顏明邦記錄農漁業社會裡女性勞動群像《向臺灣女性勞動者致敬》系列或是陳錡暉記錄傳統產業裡一群婦女刻苦耐勞的身形《女力時代》系列，這兩位著重表現婦女們辛勤的模樣，可能是為了強調該名人物，故大多數系列影像畫面裡獨有一人的身影，顯得更為孤立無助。而曾一修〈當她放下相機那一刻〉也是捕捉工作中的片刻裡，獨自一人在角落裡的孤寂感。另楊鎮豪《qbsuyankneril（姊姊）》（泰雅語）在南澳部落拍攝 1 名年紀輕輕尚未成年的姊姊，揹著另 1 名幼童，背景另有 1 名女族人（不清楚她們的關係）坐在一旁冷眼觀看，畫面人數雖然增加成 3 名，不但沒有熱鬧的過節氣氛，戴著白雪公主面具的姊姊，內心的期盼，給人不捨的感受。

第二種擺拍手法主要拍攝對象為認識的親友或經過編導被攝者的服裝、背景與姿勢表情等，甚至特意安排模特兒表演各種造形的裸體等。其中無論是請親友或她人作為模特兒，攝影者或多或少加入主觀的意識，構成第三類型（三）為人塑像：莊靈〈三代〉、張仲良《永別了，人工血管》以及洪世聰〈魅影〉拍攝對象為家人，這 3 位以肖像形式表現家人在其心目中的地位：她們宛如堅韌傳承的柱石（母親、妻子、女兒共三人）、脆弱與堅忍並存的抗癌鬥士（妻子）、如幻影般的記憶與回想（女兒）。另一種不是替家人塑像的類型之中，包含民國初期攝影師李鳴鵬的〈臺北社子島〉，畫面中該名穿著旗袍的摩登女子其實是名模特兒，特地至社子島拍攝她在破舊簡陋木屋前邁步，裝束與場景不協調的對比下，讓人猜想女子真正的身分為

何？高志尊《愛麗絲夢遊仙境》為當今青少年流行的 Cosplay 角色扮演，留下青春卻是虛擬人物的容顏，讓人分不清楚她真實的人生。王鼎元〈重力場-5〉請攝影創作者兼模特兒假裝是一位網紅明星，傳達在現今數位時代裡 AI 創建的虛擬假面明星。張哲榕《片羽·即光》讓主角的人生時光倒轉，在現實場域中與過往面貌結合，擾動模糊記憶的意識流。徐欽敏〈硃娘〉是先以拍立得分格拍攝後，再拼合而成傳統戲曲的旦角，被攝者生理性別其實是男性（「乾旦」黃兆欣），扮裝成女性角色硃娘，體現戲曲寫意與虛擬的特徵。同樣地，黃華安〈遠山含笑——黃梅調歌后凌波〉則是拍攝「坤生」凌波女扮男裝，扮演男性角色梁山伯，兩者皆呈現維妙維肖的反串性別。有別於肖像形式的林語晨拍攝用餐中友人的手（宛如動勢）與礁岩岩體，象徵包覆我們的母體。陳漢元〈新娘夢碎〉拍攝有女性特徵的人形模特兒，搭配著假身體、假手腳、假牛骨等組合，象徵外籍新娘所嫁非人的哀歌。整體而言，以其現實生活中的真實身分面對鏡頭，這 8 位攝影者之中僅有吳宇凡和張哲榕表現主角的真正身分，並詮釋主角所代表的文化和記憶；高志尊、王鼎元、徐欽敏和黃華安擺拍的被攝者，是特意或職業上的因素裝扮成為某個角色；而李鳴鵬與林語晨擺布模特兒的演出，陳漢元模擬外配的可能遭遇。在真真假假之間，我們觀察到女性在身分認同上交織著主動性與被動性。

在擺拍手法中人體攝影最具挑戰性的是，如何區別色情與情色，以及在熟悉的人體結構中解構出異於常人認知的身體語彙。「又見『女展』」沒有女性攝影家展出人體攝影作品，只有 3 位男性攝影家邀請朋友或學生，展演她們的身體，形成第四類型（四）欲望投射對象：郭英聲〈Where is the pool?〉以超現實幽默手法，讓腰際戴著游泳圈的女體出現在樹林而非水池的不合理的場景；張國治《舞者》請劇場或舞蹈工作者擔任模特兒，在不同採光與音樂中釋放身體線條，鄧博仁《再見·狐狸》系列則是請學生擔任模特兒扮演某種角色並舞動身體，捕捉瞬間的動感與肢體的造形美。這 3 位皆讓畫面中的該名女子，在設定的劇碼中獨自演出，鏡頭裡看不見她們的眼神，不是戴著面具，就是閉眼或望向未知的方向。

(三) 綜合分析

研究者綜合分析這次展覽值得探討的面向有三點：第一點、就人體攝影的觀察，自 1850 年代西方就出現拍攝全裸的女性身體，當時裸照主要功能「即讓男性觀者在藝術的掩飾下接近女性不著衣物的身體，以滿足其性幻想。」²⁰因而女性身體缺乏主體性。隨著追求攝影成為一門藝術的前提下，表現人體有更多元的形式，「人體不再是取悅視覺的單純物體，或是天真無邪的官能宴饗，人體現在是激烈辯論的焦點所在。……視覺藝術呈現人體的方式不僅是性行為規範，更是普遍的權力關係。」²¹譬如愛德華·威斯頓 (Edward Weston, 1886-1958) 特寫鏡頭下的人體曲線，表現出幾何造形的簡約美；曼·雷 (Man Ray, 1890-1976) 的超現實女體，探問理性與感性的潛意識；羅伯·梅波碩普 (Robert Mapplethorpe, 1946-1989) 舞動身體產生力與美結合的造形。此展中被呈現的女性裸體，究竟是打造父權結構，還是塑造美感的象徵意義？

第二點、參展女性視角的凝視下，體現西蒙·波娃在《第二性》 (*Le Deuxième Sexe*) 的觀察，女性「內囿性」 (immanence) 的本質仍多於「超越性」 (transcendence) 的自我要求，同時母職角色是千古以來必定討論的主題。就心理學與性別研究的範疇而言，母職作為一種性別的社會分工，主要反映心理角色的需求與情感關係²²，據蘭西·雀朵洛 (Nancy J. Chodorow, 1944-) 在《母職的再生產》的研究指出，即使是「未分娩的女性和一般男性都可以對嬰幼兒表現出充滿母愛的照顧行為，只要情況需要」²³，未必只有女性能擔任母親或實踐母職。換句話說，女性不會因為無法生育或照顧，以及男性也不會因為生理差異，就無法擔起照顧孩童的責任，母職僅是一種親職的角色實踐，既非天性，更非關性別差異。

²⁰ John Pultz 著，李文吉譯 (1997)，《攝影與人體 (Photography and the Body)》，臺北：遠流，頁 38。

²¹ 同上註，頁 7。

²² Nancy J. Chodorow 著，張君攻譯 (2003)，《母職的再生產：心理分析與性別社會學》，臺北：群學，頁 41。

²³ 同上註，頁 34。

第三點、有鑑於當今臺灣社會民風開放，2020 年代後產生「LGBTQ+」多元性別認同，而「又見『女展』」與「女展」事隔半世紀之久，至今 2023 年參展男性視角的凝視下，當代女性的角色除了孤獨、優雅、勞動、堅毅、夢幻等常見的女性性別特徵之外，多了反串性別與去性別的觀點。

五、結語

研究者曾於 2016 年出版《過程中的女性主體：臺灣女性藝術家的陰性特質調查研究》發現，雖然當前二十一世紀藝術教育環境似乎男女已達到平權狀態，但現今在父權體制下學術或官方的運轉系統，多數仍操控在男性手中；許多女性也習於男性制約的模式生活，等等因素讓即使當今學院裡女性學員的人數比例往往超過男性學員許多，然而一旦步出學院，無論是藝術品拍賣市場上的成績，或是展覽機制中偉大成就的藝術家仍是以男性居多數，²⁴一如「又見『女展』」願意參展者仍以男性居多數。

此外，有關性別議題的攝影聯展，國家攝影文化中心曾於 2022 年初舉辦「婉風流轉時：影像靈光與文學的跨域閱讀」，主要以跨時性展出影像書寫觀點下的摩登女性，然眾多男性觀點的女性形象，獨缺女性攝影家的視點，陳佳琦針對此展提出：「身處現在的我們，一旦需要回望超過半世紀前的歷史，根本毫無必要遮掩這些性別議題，反而應將其視為正視過去攝影文化、並且重省的機會。」²⁵因此，研究者期盼臺灣將來若有性別展演的相關展覽時，提醒女性必須想像與男性是平等的主體，並以高度的感性和知性看清楚她們的處境，同時期待策展的宗旨，不僅要創造一個不僅容許性別平等，還積極鼓勵平等成就的世界。

²⁴ 姜麗華、呂筱渝（2016），《過程中的女性主體：臺灣女性藝術家的陰性特質調查研究》，臺北：姜麗華，頁 129-130。

²⁵ 陳佳琦（2022），〈是時候討論一下「國家攝影文化中心」了〉，《攝影之聲》，網址 <https://vopmagazine.com/nc/>，2023/11/21 瀏覽。

回顧本展除了專家學者的座談與現場觀眾提問的迴響以外，2024 年初也受到「現代婦女基金會」以防治性暴力為主題的攝影展策展邀請，在開會討論後計畫要透過「台灣攝影博物館文化學會」的專業攝影師，對願意出面的幾名受害者進行拍攝。由此可見，性別議題需要多種角度的倡議行動，攝影作為當今最為流通的影像類型之一，應當成為社會介入的有效利器。

參考文獻

- Beauvoir, Simone de 著，陶鐵柱譯（1999），《第二性》，臺北：貓頭鷹、城邦。
- Chodorow, Nancy J. 著，張君玫譯（2003），《母職的再生產：心理分析與性別社會學》，臺北：群學。
- Pultz, John 著，李文吉譯（1997），《攝影與人體（Photography and the Body）》，臺北：遠流。

- Schwarzer, Alice 著，婦女新知編譯（2001），《拒絕作第二性的女人：西蒙·波娃訪問錄》，臺北：女書。
- 台灣女性影像學會主編（2006），《女性·影像·書：從女性影展看女性影像之再現》，臺北：書林。
- 林珮淳編（1998），《女藝論：臺灣女性藝術文化現象》，臺北：女書。
- 林芳玫等著（2000），《女性主義理論與流派：本土撰寫最完整女性主義入門讀本》，臺北：女書。
- 侯宜人（1995），《女性創作的力量》，新北市：探索文化。
- 周郁齡（2003.7），〈我們就是玩影像—訪張照堂談 V-10〉，《藝術觀點》，第 19 期，頁 32-39。
- 姜麗華（2019.6），〈試論女性攝影家的私我寫真〉，《藝術學報》，第 15 卷第 1 期，頁 81-102。
- 莊靈（1973.7），〈介紹「視覺藝術群」——一個新攝影藝術團體的誕生〉，《雄獅美術》，第 29 期，頁 85-88。
- 郭愛妹（2006），《女性主義心理學》，上海：教育。
- 陳佳琦（2022），〈是時候討論一下「國家攝影文化中心」了〉，《攝影之聲》，網址 <https://vopmagazine.com/nc/>
- 賴瑛瑛（1996），〈樸素的生活美學—訪莊靈從 60 年代《劇場》雜誌說起〉，《複合藝術：六〇年代臺灣複合藝術研究》，臺北：國泰文化。
- 簡瑛瑛主編（2003），《女性心／靈之旅：女族傷痕與邊界書寫》，臺北：女書文化。
- 簡瑛瑛主編（2022），《從生命書寫到藝術越界：性別族群認同，視覺文化再現》，臺北：典藏文創。
- 顧燕翎、鄭至慧主編（1999），《女性主義經典——十八世紀歐洲啟蒙·二十世紀本土反思》，臺北：女書。
- Friedewald, Boris(2014), Women Photographers: From Julia Margaret Cameron to Cindy She5k4man, Munich, Lodon, New York: Prestel Verlag.
- Lewis, Emma(2021), Photography—A Feminist History, London: Octopus.
- Lorenz, Richard(1993). Imogen Cunningham: ideas without end: a life in photographs, New York: Chronicle Books.

Maxwell, Anne(2020), *Women Photographers of the Pacific World, 1857-1930*, New York: Routledge.

Muzzarelli, Federica(2009), *Femmes photographes : Émancipation et performance (1850-1940)*, Paris : Hazan.

附錄

附錄一：Boris Friedewald, *Women Photographers: From Julia Margaret Cameron to Cindy She5k4man*, Munich, Lodon, New York: Prestel Verlag, 2014. 書中介紹 55 位女性攝影家按照姓氏排序如下：Bernice Abbott, 1898-1991、Eve Arnold, 1912-2012、Anne Atkins, 1799-1871、Ellen Auerbach, 1906-2004、Jessica Backhaus, 1970-、Tina Barney, 1945-、Lillian Bassman, 1917-2012、SibylleBergemann, 1941-2010、Margaret Bourke-White, 1904-1971、Claude Cahun, 1894-1954、Julia Margaret Cameron, 1815-1879、Imogen Cunningham, 1883-1976、Rineke Dijkstra, 1959-、Trude

Fleischmann, 1895-1990、Martine Franck, 1938-2012、Gisèle Freund, 1908-2000、Nan Goldin, 1953-、Jitka Hanzlová, 1958-、Lady Clementina Hawarden, 1822-1865、Florence Henri, 1893-1982、Candida Höfer, 1944-、Evelyn Hofer, 1922-2009、Graciela Iturbide, 1942-、Lotte Jacobi, 1896-1990、Gertrude Käsebier, 1852-1934、Rinko Kawauchi, 1972-、Herlinde Koelbl, 1939-、Germaine Krull, 1897-1985、Dorothea Lange, 1895-1965、An-My Lê, 1960-、Helen Levitt, 1913-2009、Vera Lutter, 1960-、Vivian Maier, 1929-2009、Sally Mann, 1951-、Hellen Van Meene, 1972-、Susan Meiselas, 1948-、Lee Miller, 1907-1977、Lisette Model, 1901-1983、Tina Modotti, 1896-1942、Sarah Moon, 1941-、Inge Morath, 1923-2002、Zanele Muholi, 1972-、Madame d’Ora, 1881-1963、Bettina Rheims, 1952-、Viviane Sassen, 1972-、Shirana Shahbazi, 1974-、Cindy Sherman, 1954-、Dayanita Singh, 1961-、Rosalind Solomon, 1930-、Grete Stern, 1904-1999、Ellen von Unwerth, 1954-、Joann Verburg, 1950-、Carrie Mae Weems, 1953-、Francesca Woodman, 1958-1981、Madame Yevonde, 1893-1975。

附錄二： Emma Lewis, *Photography—A Feminist History*, London: Octopus, 2021. 書中介紹 75+2(包含合作搭檔)位女性攝影家按照主題如下：(一) In and Out of the Studio: Early Professionals and Amateurs (攝影棚內與外：早期專業與業餘) 以 Bolette Berg, 1872-1944 和 Marie Høeg, 1866-1949、Julia Margaret Cameron, 1815-1879、Florestine Collins, 1895-1988、Frances Benjamin Johnston, 1864-1952、Certrude Käsebier, 1852-1934、Hannah Maynard, 1834-1918、Maryam Şahinyan, 1911-1996 等人為代表；(二) Avant-gardes: Modernity and the ‘New Woman’ (前衛：現代與新女性) 以 Aenne Biermann, 1898-1933、Imogen Cunningham, 1883-1976、Hannah Höch, 1889-1978、Dora Maar, 1907-1997、Tina Modotti, 1896-1942、Lucia Moholy, 1894-1989、Varvara Stepanova, 1894-1958、Wanda Wulz, 1903-1984 等人為代表；(三) On the Street: Documentary and Reportage in the ‘Golden Age’ and Beyond (在街頭：在黃金年代及其後的紀錄與報導攝影)：Margaret Bourke-White, 1904-1971、Kati Horna, 1912-2000、Dorothea Lange, 1895-1965、Lee Miller, 1907-1977、Gerda Taro, 1910-1937、Homai Vyarawalla, 1913-2012、Elizabeth ‘Tex’ Williams, 1924- 等人為代表；(四) Communities: Portraits of Private and Social Lives (社區：私人和社交生活的肖像)：Paz Errázuriz, 1944-、Graciela Iturbide, 1942-、Susan Meiselas, 1948-、Tish Murtha, 1956-2013、Zofia Rydet, 1911-1997、Ketaki Sheth, 1957-、Tokiwz Toyoko, 1930-2019、Zubeida Vallie, 1963- 等人為代表；(五) Performing Femininity: The Body, the Camera and the Gaze (表演陰性特質：身體、相機與凝視)：Renee Cox, 1960-、Valie Export, 1940-、Rosy Martin, 1946- 和 Kay Goodridge, 1954-、Shirin Neshat, 1957-、Ewa Partum, 1945-、Martha Rosler, 1943-、Cindy Sherman, 1954-、Carrie Mae Weems, 1953- 等人為代表；(六) Activism: Consciousness-Raising and Agitating for Change (行動主義：提高意識並推動變革)：Laia Abril, 1986-、Poulomi Basu, 1983-、

Sheila Pree Bright, 1967-、Sheba Chhachhi, 1958-、Doris Derby, 1939-、Donna Ferrato, 1949-、Zanele Muholi, 1972-、Sue Williamson, 1941- 等人為代表；(七) Being Seen:(In)Visibility and Representation (被看見：(不)可見性和代表性)：Laura Aguilar, 1959-2018、JEB (Joan E. Biren), 1944-、Nydia Blas, 1981-、Elina Brotherus, 1972-、Rineke Dijkstra, 1959-、Nan Goldin, 1953-、Elle Pérez, 1989-、Jo Spence, 1934-1992、等人為代表；(八) Changing Landscapes: Myth, Memory and the Climate Emergency (變化中的景觀：神話、記憶和氣候變遷)：Felicity Hammond, 1988-、Mame-Diarra Niang, 1982-、Sophie Ristelhueber, 1949-、Ursula Schulz-Dornburg, 1938-、Lieko Shiga, 1980-、Sim Chi Yin, 1978-、Catherine Wagner, 1953- 等人為代表；(九) Herstories: The family Album and the Photographic Archive (她的歷史／故事：家庭相簿與攝影檔案)：Maria Kapajeva, 1976-、LebohangKganye, 1990-、AmakMahmoodian, 1980-、Pushpamala N., 1956-、Lorna Simpson, 1960-、Maud Sulter, 1960-2008、Carmen Winant, 1983- 等人為代表；(十) Networked Bodies: Social Photos and Online Spaces (身體網絡：社交媒體照片和網路空間)：Arvida Byström, 1991-、Sara Cwynar, 1985-、Mari Katayama, 1987-、Haley Morris-Cafiero, 1976-、TabitaRezaire, 1989-、Sheida Soleimani, 1990-、Amalia Ulman, 1989- 等人為代表。