

策展實踐與反思： 以臺南市美術館「SHERO： 臺灣當代女性藝術展」為例

Curatorial Practice and Reflection:
Tainan Art Museum "SHERO: Taiwan Contemporary
Women Artists" as an Example

余青勳 / 臺南市美術館研究典藏部主任

Yu, Ching-Shiun Rita/ Head of Research & Collection Department, Tainan Art Museum

摘要

展覽策劃透過「概念的傳達與詮釋」、「如何觀看」、「觀看什麼」，以及最終「在博物館空間展示什麼」、「想要帶給觀眾什麼感受」等概念所驅動。以女性藝術家為展覽主體時，首先會面臨在性別平等概念已經普及的今日，我們是否還需要強調「女性藝術」或創作者「女性」藝術家的身分？單獨選出女性是否有悖於平等的理想？本文將探討研究者如何嘗試通過《SHERO：臺灣當代女性藝術展》的策展實踐來反思女性藝術策展。研究者從策劃《SHERO：臺灣當代女性藝術展》的過程中，圍繞「女性藝術」與展示產生的一些關鍵問題出發，這些問題包括對女性意識的探討，女性藝術主體性與差異性之辯證等，省思關於「我們還需要『女性藝術』策展嗎？」的提問。女性意識與主體性論述作為策展或藝術作品分析的方法之一，為本展提供新的策展思維。有助於發掘隱藏在作品中的意義，並因此開拓藝術史的研究面向，促使美術館成為當代文化交流的場域、知識創造的空間，以及成為社會再生的推動者。

關鍵字：女性藝術策展、女性意識、主體性、臺灣當代女性藝術

收稿日期：112年1月9日；通過日期：112年3月3日。

Abstract

Curating is driven by concepts such as "communication and interpretation of concepts", "how to watch", "what to watch", and finally ", what to show in the museum space", and "what feelings do you want to bring to the audience". When female artists are the main body of the exhibition, we will first face the problem that the concept of gender equality has become popular today. Do we still need to emphasize the identity of "female art" or creators as "female" artists? Is it against the ideal of equality to single out women? This article will explore how researchers try to reflect on women's art curation through the curatorial practice of "SHERO: Taiwan Contemporary Women Artists". The researchers started from the process of planning "SHERO: Taiwan Contemporary Women Artists" some key issues surrounding "women's art" and the exhibition. As one of the methods of curating or analyzing works of art, the discourse of "feminism" and "female subjectivity" provide new curatorial thinking in this exhibition, which helps to discover the meaning hidden in the works, and thus broadens the research direction of art history, prompting the museum to Become a field of contemporary cultural exchange, a space for knowledge creation, and a promoter of social regeneration.

Keywords: Women's art curation, feminism, subjectivity, contemporary woman art in Taiwan

一、序言

英國藝術史學家及博物館館長麥克格雷格（Neil MacGregor）¹ 談到博物館的職責會問：展覽究竟為誰而做，又該奉行什麼宗旨？博物館對公眾和藝術家的義務是什麼？他認為即使描繪同一個主題（例如宗教繪畫），不同時代的藝術家的表現方法不同，觀眾的感受也會不一樣。

若美術館假定一幅作品只有一種解讀方式，那麼便是對觀眾的不負責任。我們這些受託管理藝術品的工作者們必須努力讓觀眾理

¹ Neil MacGregor 為英國藝術史學家與博物館館長，1981-1987 年為英國國家藝廊館長，2002-2015 年曾任大英博物館館長，現為德國柏林洪堡中心（Humboldt Forum in Berliner Schloss）館長。

解我們的不同解讀方式，展示偉大作品的豐富內涵，探索作品在歷史和當代語境中的含義。²

麥克格雷格主張博物館的任務不是去主導一個單一的思考，而是提供多元的詮釋觀點，讓觀眾進行自我探索，面對他們與藝術品之間歷史的、身體的與詩意的經驗。在規劃典藏常設展時，泰德現代美術館（Tate Modern）典藏主任莫里斯（Frances Morris）爲了因應「一個開放且流動的情況」，「詩歌與夢想」（*Poetry and Dream*）單元的藏品便提供所謂的「多重觀點」，使觀眾能夠對館藏進行「多元閱讀」。爲達此目的，莫里斯認爲泰德現代美術館的常設展覽以「觀賞藝術的不同方式」取代了以往藝術史的敘事。³

二十一世紀的美術館已從藝術的聖殿變成相互交流的場所，美術館成爲知識創造的空間、社會再生的推動者和廣泛的社會變革的載體。⁴臺灣資深藝術行政工作者黃光男教授在《樓外青山：文化·休閒·類博物館》一書中，認爲美術館應是一座有組織、常設的非營利機構，主要以教育或美學爲目的，設有專任館員，擁有、照顧和利用實物，並做常態展出以饗社會大眾。博物館的能量即在於觀眾、藏品、學術、活動與公益的關係。⁵ 2022 年 ICOM 對博物館定義有了自 1974 年來相當大幅度的修訂：

博物館是一個爲社會服務、非營利的常設性機構，對人類有形和無形遺產從事研究、收藏、保存、闡釋與展示。博物館向公眾開放、具易近性與包容性，促進多樣性和永續性。博物館以倫理、專業和社群參與的方式運作和交流，爲教育、娛樂、反思和知識共享提供各種體驗。⁶

2 Neil MacGregor, "A Pentecost in Trafalgar Square." *The Antioch Review* 61 (2003): 755.

3 Frances Morris, *The Tate Modern Handbook* (Tate, 2006), p.25.

4 1990 年代以來的新博物館學著作，學者主張博物館應發揮更積極的社會功能。這些著作例如：George E. Hein, *Learning in the Museum* (London: Routledge, 1998); Eilean Hooper-Greenhill, *The Educational Role of the Museum* (London: Routledge, 1999); Richard Sandell, "Museum as Agent of Social Inclusion," *Museum Management and Curatorship* 17 (1998): 401-418.

5 黃光男，《樓外青山：文化·休閒·類博物館》，（臺北：典藏藝術家庭，2012）。

6 林政伶，〈博物館新定義結果出爐：走向未來的起點〉，《中華民國博物館學會》，網址：<https://www.cam.org.tw/2022-news22/>（2023.1.8 瀏覽）。

新定義保留 2007 年版本的部分內容，並加入新的概念，包含蒐藏（collects）、闡釋（interprets）、易近性與包容性（accessible and inclusive）、多樣性和永續性（diversity and sustainability）、倫理（ethically）、專業（professionally）、社群參與（participation of communities）、各種體驗（varied experiences）、反思（reflection）、知識共享（knowledge sharing）等，新定義中出現的易近性、包容性、多樣性和永續性，嚴格來說並不「新」，卻使博物館的社會責任更受到重視。

藝術史學家、策展人和評論家寶拉·馬林科拉（Paula Marincola）在她的著作《什麼是一場偉大的展覽？》（*What Makes a Great Exhibition?*）中問道：「我們能否超越在傳統、專門的空間中展示藝術作品的基本對話？」⁷ 她的問題時時提醒著研究者，身爲機構中的策展人，莫忘展覽策劃能爲博物館帶來的積極作用。澳大利亞藝術史學家特里·史密斯（Terry Smith）的《思考當代策展》（*Thinking Contemporary Curating*）也表示，當代策展需要「一個靈活的平臺構建實踐」。他視策展人爲積極實踐者，並認爲平臺的構建需要不斷進行實驗，在機構所提供的資源範圍內，突破限制、找尋自由。⁸

翻開臺灣藝術史相關書籍出版或記載，女性藝術家所占比例相當低、甚至往往被忽略。藝術史記載的多半是「男人的」（his）「故事」（story），即關於男性大師／天才／巨匠的故事。⁹ 這個現象正呼應女性主義藝術批評學者諾克林（Linda Nochlin）所質疑：「爲什麼歷史上沒有偉大的女性藝術家？」（1970）以及布萊德與葛拉德（Norma Broude & Mary D. Garrard）認爲「1970 年代的女性主義藝術史旨在通過恢復女性歷史，揭示歷史上的性別偏向」¹⁰ 的立場。西方女性主義藝術學者派克（Rozsika Parker）與波洛克（Griselda Pollock）在《女大師：女人、藝術與意識型態》

7 Paula Marincola, "Introduction: Practice Makes Perfect," *What Makes a Great Exhibition?* (Philadelphia: Philadelphia Exhibitions Initiative, 2006), p. 9.

8 Terry Smith, *Thinking Contemporary Curating* (New York: Independent Curators International, 2012).

9 王雅各，〈十年有成！台灣女性影像展〉，《2003 年第十屆女性影展國際論文集》（臺北：女性影展學會，2003），頁 18-20。

10 本書序言中曾經指出：“Originating in women’s political self-discovery, feminist art history in the 1970s aimed to correct historical gender inequities by recovering women’s history and revealing gender distortion in the canonical record.” Norma Broude and Mary D. Garrard. “Introduction,” *Reclaiming female agency: feminist art history after postmodernism* (University of California Press, 2005).

中也提到，當她們在分析女性之歷史及意識型態的處境與藝術，藝術生產與藝術觀念之關係時，她們完全質疑傳統的歷史結構之認定方式。她們指出：藝術史被研究及評價的方式並非是中性的、客觀的學術工作，而為意識型態的實踐。她們承認女性與藝術及社會結構的關係與男性藝術家不同，但是她們想做的不是置之不理。相對地，她們認為自己更重要的目的是去分析女性藝術創作者之事業、挖掘她們，進而建立她們自己的藝術特殊地位。¹¹

在這些質疑與批判討論中，臺灣當代女性藝術創作者開始對藝術史完全以男性角度記載的事實進行批判，透過積極的為文著作批判過去藝術史對女性的忽略，重新定義女性藝術創作者的地位。這方面的研究例如林珮淳在〈從文化差異探討臺灣女性藝術深層、表層的發表問題〉、〈女性、藝術與社會——解構父權文化和女性藝術語彙〉兩篇文章中，針對臺灣女性藝術工作者所面臨的「內外」障礙進行討論，她發現藝術界對女性藝術的討論甚少。¹² 陳香君也指出臺灣藝壇中對女性藝術創作者的忽略，不論是在藝術歷史或理論上，皆是以男性為中心而論述。¹³ 陸蓉之在 2002 年出版了《臺灣（當代）女性藝術史》，恰恰反映此議題的訴求，為女性藝術家著述，讓她們也能發聲、記載與被關注。

鑒於女性不是少數群體，她們佔有世界人口一半以上。然而，女性藝術家的發聲機會相對地少。展覽以女性藝術家為主體，有助於提高並聚焦於女性藝術家及其創作；博物館有義務糾正在長久歷史發展中，收集和展出女性藝術家作品遠遠少於男性藝術家的事實；¹⁴ 以南美館在典藏網中所揭露的典藏藝術家男女比例，女性只占約 10% 的比例，¹⁵ 如何

讓女性藝術家被看見，主題策劃展便是一種可能；回溯西方二十世紀以來女性主義的發展，自 1960 年代末期開始，藉著女性主義文學與論述的大量出版，女性藝術也同時蓬勃發展。女性主義所帶來的女性主體性、女性意識、身體自主權等的討論，使選件及作品詮釋上更為多元。

近年來，性別研究逐漸脫離以「女性」作為研究的唯一主體，轉而開發其中所涉生理性別的能動性、主體性與發聲權等跨學科與領域的新議題。簡言之，性別研究不再僅是書寫女性的歷史，而是一個以「性別」為範疇的提問與探究。在上述研究動機之下，本研究以「行動研究」（action research）為研究取徑，以臺南市美術館（以下簡稱南美館）為行動研究的場域。社會的行動研究應當是不斷循環的演進過程：由於人與社會的問題是不斷變化的，在行動研究的過程中，透過資料的取得，研究成員有了新的反省，對問題有了新的觀點，對於新的焦點也會有新的詮釋，進行採取了新的行動。如此螺旋式的盤旋前進，不斷地解決問題。本研究的目的有三：一是探討南美館策劃以女性藝術家為主之《SHERO：臺灣當代女性藝術展》¹⁶ 的意義；其次，分析本展中女性藝術家對主體性的思考，以及其作品所呈現的女性意識；最後，分析展覽如何實踐女性藝術主體性之辯證，試著回應「我們還需要『女性藝術』策展嗎？」的提問。性別分析不僅僅是為了瞭解女性，而是更全面瞭解社會或文化如何在性別框架下運作。而這特別的框架，不論是基於生理的差異，或是語言與文化經驗的不同，都可能造成為女性作品的特殊性。透過以上研究，期盼臺灣當代女性藝術能被重視與尊重，也讓藝術史研究更加多元，形塑一個更具包容性的藝術世界。

二、展覽的政治學

展覽策劃有許多不同的類型，每一個展覽策劃或多或少都有時間、觀眾、預算規模等不同的限制。以往策展多是由於館舍沒有館藏或由非機構內的獨立策展人進行，其目的是藉由策展可以攪動既有的思維。如今主題策展已經成為博物館常見的方式，能夠展現博物館在社會議題、文化傳統和時代脈動方面的積極性。南美館作為二十一世紀臺灣第一所

¹⁶ 展出日期為 2022 年 10 月 29 日至 2023 年 2 月 28 日。

¹¹ Rozsika Parker and Griselda Pollock. *Old mistresses: Women, art and ideology* (Pantheon Books, 1981).

¹² 林珮淳，〈從文化差異探討臺灣女性藝術深層、表層的發表問題〉，《現代美術》67 期（1996.08），頁 26-31；林珮淳，〈女性、藝術與社會——解構父權文化和女性藝術語彙〉，《藝術家》266 期（1997.07），頁 155-158。

¹³ 陳香君，〈閱讀台灣當代藝術裡的女性主義向度〉，《藝術家》303 期（2000.08），頁 443-455。

¹⁴ 琳達·諾克林（Linda Nochlin）具開創性的文章「為什麼沒有偉大的女性藝術家？」，明確指出藝術界壓倒性的男性存在與女性缺乏才華或對藝術的興趣無關，更多的是與社會條件有關，社會普遍不支持女性成為藝術家。參見 Linda Nochlin, "Why have there been no great women artists?" *ARTnews* (1971).

¹⁵ 2023 年 2 月 16 日檢索，269 位典藏的藝術家中有 28 位是女性。參見《臺南市美術館典藏網》，網址：<https://collections.moc.gov.tw/tnam_collections_new/Main/Main.aspx>。

嶄新成立的美術館，典藏的任務除了保存與研究藝術品之外，更強調要帶給觀眾各種感知的可能性。¹⁷

美術館蒐藏¹⁸「未來的過去」(the future's past)，藝術作品的展示與蒐藏，是為作為未來藝術發展與歷史的見證。¹⁹ 臺灣博物館學者張譽騰也提出類似的觀點，即美術館最大的特色是：

以展示與蒐藏具有獨創意義的藝術作品為主要宗旨，其價值不在自身，而是作為自然界與人類文化的樣本。²⁰

展覽策劃由「重要概念」、「如何觀看」、「觀看什麼」，以及最終「在博物館空間中遇到什麼」等概念所驅動。策展創造新的觀看方式，透過策展行為將不同的概念和文化聯繫起來，並以此省視人與社會的關係，最終希望透過策展實踐，形塑一個更具包容性的藝術世界。²¹

（一）女性意識與臺灣女性藝術發展

哲學家康德(Immanuel Kant, 1724-1804)主張藝術根植於社會，其進展與社會變遷和文化歷史息息相關，包括藝術家在內的任何人，都不可能脫離社會而獨立生存。意識是對客觀世界的認識活動，既包含對外在環境和事物的認識，也包含對自身主體內部的認識。在心理學定義中，意識是對客觀世界的認識活動，既包含對外在環境和事物的認識，也包含對自身主體內部的認識。²² 無論是在身體還是心理上，女性和男性之間都有差別，這是客觀存在的。女性意識指女性有別於男性的感受世界

17 余青勳，〈從博物館學觀點看「SHERO：臺灣當代女性藝術展」典藏主題策展的意義〉，《SHERO：臺灣當代女性藝術展》（臺南：臺南市美術館，2022），頁 30-35。

18 在博物館學的範疇中，英文 collections 是指博物館收存的文物（the collected objects of a museum），而 collection 則是指博物館蒐藏中的一個類項（Bureau, 1997）。collect 意指蒐集的行爲動作。中文則有收集、蒐集、收藏、蒐藏、典藏等詞語表示相似的意義，這些語詞有時代表名詞，有時在文中又變成動詞。「蒐」在《爾雅·釋詁》是指「聚」的意思，也就是聚集。「藏」在《說文》中所指為「匿」，即藏匿。因此，「蒐藏」相較於「收藏」之使用，更帶有種具目的性的採集與收存的概念，故本文在此使用「蒐藏」一詞來說明博物館的蒐集行為。

19 Philip Fisher, "Art and the Future's Past," in Bettina Messias Carbonell ed, *Museum Studies: An Anthology of Contexts* (Blackwell, 2004), pp. 436-454.

20 張譽騰，〈如何解讀博物館〉（臺北：行政院文化建設委員會，2000），頁 73。

21 Terry Smith, *Thinking Contemporary Curating*.

22 參考 <https://www.merriam-webster.com/dictionary/consciousness>（2023.2.16 瀏覽）。

和了解世界的獨特方式和情感體驗。它從女性的角度出發，以女性的眼光感受世間萬物，以及不斷地認識感知自己心理狀態的過程。女性的思維、觀點和情感都是女性意識的重要組成部分。

英國藝術史學家麗莎·提克納(Lisa Tickner)在《身體政治：1970 年以來的女性性意識及女性藝術家》(*The Body Politics: Female Sexuality and Women Artists since 1970*)著作中指出：父權意識主導之下的藝術作品雖然時常以女性形象為主題，但卻未出現真正的女性，「它並不是女性經驗的表現，而是男性傳達的符號」。因此，她認為西方藝術傳統中的女性經常是看起來「現身」(present)在藝術的每個地方，但事實上卻是「缺席」的(absent)。²³

長期從事女性藝術策展與研究的陳明惠認為，臺灣女性意識的崛起，深受西方文化的影響，尤其是女性主義思潮的引進：

臺灣女性藝術的興起受兩個因素影響，第一個是政治解嚴後帶來的自由思想風氣，另一個因素是女性主義思潮的引進。²⁴

西方女性主義思潮引進臺灣，又與西方女性主義經典的中文翻譯有密切的關係，例如美國重要的女性主義作家貝蒂·費萊登(Betty Friedan, 1921-2006)的《女性主義第二章》(*The Second Stage*)、維吉尼亞·伍爾芙(Virginia Woolf, 1882-1941)的《自己的房間》(*A Room of One's Own*)，以及法國存在主義哲學家和政治運動者西蒙·波娃(Simone de Beauvoir, 1908-1986)的《第二性》(*The Second Sex*)等重要女性主義著作，分別於 1987、1990、1992 年在臺灣翻譯出版。1990 年代吳瑪悌主編的遠流出版社「藝術館」系列，更有系統地將多位女性藝術思想家的著作翻譯成中文出版，對於促進女性主義思潮在臺灣的傳播，有莫大的助益。

受到西方女性主義思潮的啟發，臺灣藝術家女性意識逐漸抬頭，大約是在 1990 年代以後。陸蓉之在《臺灣（當代）女性藝術史》中，將臺灣的女性藝術發展分為三個階段：第一階段為戰後到 1980 年代，臺灣藝

23 Lisa Tickner, "The body politic: Female sexuality & women artists since 1970." *Art History* 1.2 (1978): 238.

24 陳明惠，〈臺灣當代女性藝術初探：以抽象藝術家為例〉，《SHERO：臺灣當代女性藝術展》（臺南：臺南市美術館，2022），頁 13。

壇受到 1950 年代現代主義及 1970 年代鄉土寫實主義的影響，但此時的臺灣女性藝術家仍是邊緣的、沈默的；第二階段是 1980 年代，可以說是臺灣女性藝術的成長期，許多留學海外的藝術家紛紛返臺，他們的創作偏屬抽象繪畫，較少參與此時臺灣藝壇出現的政治諷刺、內省反思的創作風潮；第三階段 1990 年代是女性意識崛起時期，女性藝術家進行許多展覽、論述與發表，女性藝術思潮在臺灣漸漸形成一股風潮。²⁵

回顧臺灣藝術界裡關於女性藝術的展覽，可以發現性別平等概念的普及、女性意識抬頭與女性藝術展覽的成長，三者之間有相輔相成的關係。1990 年伴隨許多女性藝術家陸續在西方完成學業後返臺後，以及政治解嚴後的臺灣政治環境更為開放，突顯女性藝術家可見度的展覽因而大為增加。從 1990 年代至今，關於女性藝術展覽的規模、參展藝術家的人數與作品質量皆已相當可觀。²⁶ 1990 年代以後，重要的女性藝術展例如：《1996 年台北雙年展》中由謝東山策劃的「情慾與權力」子題；黃海鳴 1997 年於臺北市立美術館策劃的《悲情昇華—一二二八紀念展》；1997 年張元茜於新莊文化藝術中心與臺北漢雅軒策劃《盆邊女人·自在自為—女性藝術家裝置藝術展》；1998 年由賴瑛瑛在臺北市立美術館策劃《意象與美學—臺灣女性藝術展》，是臺灣首次大規模地邀請臺灣女性藝術家在美術館展出；簡瑛瑛在 2001 年於高雄市立美術館策劃《臺灣女性當代藝術展——心靈再現》；2003 年陳香君策劃《網指之間——生活在科技年代：第一屆臺灣國際女性藝術節》於高雄市立美術館展出；2009 年施淑萍於國立臺灣美術館策劃《雙凝——台灣女性藝術的鏡觀視角》；2013 年臺北市立美術館以典藏品為主所展出的《臺灣現當代女性藝術五部曲 1930-1983》，以及 2014 年高雄市立美術館二十周年推出的《女人一家：以亞洲女性藝術之名》，2022 年 6 月整修後重新開放的國立臺灣史前博物館，舉辦《我們／Women 的歷史之前與之後》展覽，以「藝術考古：性別、神話與科技越界」主旨，重新回顧並詮釋「女」性。

25 陸蓉之，《臺灣（當代）女性藝術史》（臺北：藝術家出版社，2002）。關於臺灣女性藝術的歷史發展與文化現象亦請參考林珮淳主編，《女藝論——臺灣女性藝術文化現象》（臺北：女書，1998）。

26 陳明惠，〈女潮：女性主體與藝術創作展〉，《女潮：女性主體與藝術創作展》（南投縣草屯鎮：臺灣工藝研發中心，2019），頁 5-9。

展覽呈現社群與生態跨域、媒體科技的跨界及雕塑裝置等作品，企圖跳脫父系二維思考的侷限。²⁷

藝術是與社會相伴而生的產物，所有的藝術品都在特定的社會與歷史中產生。豪瑟（Arnold Hauser, 1892-1978）在他知名的《藝術社會學》（*The Sociology of Art*）便主張「藝術不僅反映社會，而且也與社會相互影響。」²⁸ 1990 年代這波西方思潮的引進，讓女性主義批判父權體制以爭取女性身體自主權的行動與論述逐漸在臺灣社會發酵，傳統男尊女卑的思想桎梏也漸漸鬆綁，更進一步落實到法律層面。自 1990 年代後期到 2005 年，一連串性別平等法案的修訂與建制在臺灣出現。之所以有如此重大的「性別平等革命」，其背後的力量來自婦女運動的倡議與民間熱烈的響應。奠基在這些法令上，臺灣政府於 2005 年開始推動聯合國的「性別主流化（gender mainstreaming）」政策，讓臺灣各層級的政府組織也開始重視性別平等的重要性。

在學院中，許多大學設立研究室並廣開性別課程，帶動年輕男女投入婦女運動。社會上也因為發生了幾件悲劇，促使民間與政府對性別平等的重視。例如 1996 年民進黨婦女部主任彭婉如夜間搭計程車身中 35 刀慘死，警方卻無法尋獲兇手。1997 年演藝名人白冰冰之女白曉燕被綁架遇害事件，造成民怨沸騰，質疑政府保障婦女生命財產安全的能力，進而促成行政院於 1997 年成立「婦女權益促進委員會」，以宣示政府保障婦女權益的決心。

婦女團體多年修法的第一份成果是 1996 年《民法親屬篇》的修訂。從此以後，父權法制的堤防開始決堤，性別平等的修法如洪流般湧進。1997 年通過《性侵害犯罪防治法》；1998 年通過《家庭暴力防治法》，打破「法不入家門」的錯誤觀念；1999 年增訂刑法中「妨害性自主」罪章，確立法律條文中加入「性侵害」與「性自主」之概念；2002 年通過《兩性平等工作法》（2008 年改為《性別平等工作法》）；2004 年頒行《性別平等教育法》，這是全世界第一個這樣類型的法律；2005 年通過

27 展覽日期 2022 年 6 月 25 日至 9 月 21 日，展覽訊息請見國立臺灣史前文化博物館網站，網址：<https://vent.culture.tw/NMP/portal/Registration/C0103MAction?actId=20029>（2023.1.8 瀏覽）。

28 Arnold Hauser and Kenneth J. Northcott, *The sociology of art* (Routledge, 2012).

《性騷擾防治法》，引入「性騷擾」概念。性別平等相關的法令制訂後，大幅提升了女性以及部份男性的生活質量。

豪瑟特別強調藝術應當描繪人生、反映現實。展覽主標題「SHERO」是策展團隊在拜訪多位藝術家之後逐漸浮現的。²⁹「SHERO」原是 2010 年收錄於臺灣女子團體 S.H.E《SHERO》專輯中的同名主打歌，由五月天阿信和八三夭阿璞為 S.H.E 所量身訂作。「SHERO」這首歌和專輯的主要音樂概念，以女性的「理性自省」和「感性抒發」為出發點，鼓勵女性經過人生淬煉，成長為智慧、能力、成熟的女人，並且鼓舞每個人讓個人的人生體悟與心得可以與眾人分享。策展人將南美館首次的女性藝術家聯展命名為「SHERO」，是策展團隊向臺灣當代女性藝術家致敬，並期許透過這個展覽，分享她們多元又獨特的藝術創作與人生智慧。

《SHERO：臺灣當代女性藝術展》是南美館自 2019 年 1 月開館以來，首次以女性藝術家為主體策劃的典藏主題展。參與展出的 18 位藝術家當中，有 12 位是自籌備處以來陸續入藏作品的女性藝術家。展覽策劃單位研究典藏部為了增加展示的多樣性，除了邀請已入藏的藝術家提供新近的作品之外，另再邀請徐玫瑩、曾永玲、洪瓊華、高實珩、高瑗、汪曉青等藝術家共同展出，為展覽增添金屬工藝、雕塑、數位版畫、紀錄片及攝影計畫等展示內容，讓原來多為平面畫作的典藏展示，增添展示的多樣性及空間的變化性。³⁰

自 2021 年秋天籌備開始，策展團隊在多次討論後，將本展定位為以「呈現女性創作者的主體性與創造力」為主旨。為使藝術家的創作思維與脈絡得以在聯展中被看見，策展團隊安排為藝術家錄製訪談影片，由創作者本人現身說法，談他們對藝術的觀點以及本次展出作品的創作動機。上述影片可以在南美館 2 館 H 展間外的公共空間、社群媒體及 YouTube 平臺免費觀看，是觀眾除了作品、說明文字之外，在有限時間內了解藝術家的最佳途徑。為「彌補」展出作品僅是藝術家鳳毛麟角的「缺憾」，展期間，共計 8 個週六的專題講座及藝術家座談，是主辦單位實

29 余青勳，〈從博物館學觀點看「SHERO：臺灣當代女性藝術展」典藏主題策展的意義〉，頁 30。

30 余青勳，〈從博物館學觀點看「SHERO：臺灣當代女性藝術展」典藏主題策展的意義〉，頁 30。

踐藝術家「在場」的延伸活動。³¹ 透過與藝術家面對面，以及藝術家介紹個人經歷與創作背景的分享，觀眾能夠更深刻地瞭解藝術家個人與創作作品的關係。

《SHERO：臺灣當代女性藝術展》參展藝術家的出生年代約從 1940 至 1970 年代，多位藝術家認為女性相較於男性，背負著更多照顧家庭、處理家務的責任。比較年長的藝術家談論創作時，經常感嘆既要兼顧家庭、又要從事創作的不易。

女性藝術家出來展覽是不容易的，你想要展覽你也要有後盾支持，但我沒有，我只有先生支持我，還有我沒有放棄，如果我放棄就沒有了。所以問我對女性藝術家的看法怎樣，我只能說我很幸運，我很堅持，這個堅持不是我把婚姻放掉，而是我兼顧它……像我的話，前半生都是為了工作、為了照顧小孩，甚至妳要照顧自己的父母或者是公公婆婆。到了人生的下半場之後妳才發現，什麼事情才是真正為了自己？平常我在作畫，其實白天是沒有時間的，因為小孩子要帶然後自己有兼個課，所以我就利用晚上起來的時間，然後每一天做一點，所以一張畫幾乎差不多要半年到一年的時間才能完成。對我來說，我給自己設立的目標就是：充實我的人生就是能夠持續地去做我的創作。³²

每一個人一生裡面都有多重的角色，對女性藝術家來說，從年輕到結婚、生小孩、當媽媽，一生的過程，她其實扮演很多不同的角色，她可能是母親、妻子，甚至職業婦女。所以她的時間非常緊湊，角色也非常多變，女性藝術家要如何來完成自我，在這多重角色，還有傳統社會裡的眼光、制約底下，女性藝術家要創作，其實是很艱難的，她可能要抽身，在環境許可下要不斷的去挖掘自我、表達自我達到自我完滿的這部分，所以女性藝術家我覺得走藝術創作是一條滿艱辛的道路。³³

31 相關活動說明參閱南美館網站，網址：〈<https://www.tnam.museum/exhibition/detail/368>〉（2023.1.8 瀏覽）。

32 林淑女訪談影片：〈<https://www.youtube.com/watch?v=ILLS8YFUO9c>〉。

33 林雪卿訪談影片：〈<https://www.facebook.com/watch/?v=839252374020481>〉。

我們當時的環境非常非常保守的，連看妳的圖一眼他們都不願意，而且他們會把妳的圖講得很多，跟妳所要表達的方向不一樣的，或者說妳的圖含有很多的色情……其實它沒有（色情），我說沒有他們說有也就算了，在很長時間我是沒有辦法展出的。³⁴

隨著時代的演進，性別平等觀念普及以及女性意識抬頭，受訪藝術家表示，今日她們多數也受到家人及另一半的支持，使得創作之路雖然艱辛，但是依然可堅持做自己喜歡的事。

在早期所謂的父權時代，女性藝術家會有很多外在的壓力跟自身無法突破的困境。但是我覺得現在這個年代應該比較沒有那些問題了……因為現在女性思想、學歷都夠，然後經濟可以獨立。因為女性意識抬頭嘛，所以很勇於做自己……在這些因素之下，其實現在的女性藝術家已經比早期幸福太多了，只要自己意志堅定、願意去做，我覺得都可以做得到。³⁵

（二）主體性與差異性

以女性藝術家為展覽主體時，首先會面臨在性別平等概念已經普及的今日，我們是否還需要強調女性藝術／女性藝術家的詰問。策展是項具挑戰性的工作，在策展實踐中，機構的意義、權力結構和參與方式都可以被辯論和重塑。然而，一個展覽策劃完全建立在女性藝術家的創作上，單獨選出女性是否有悖於平等的理想？

主體性一詞儘管習見於日常生活中，究其來源可以發現它是一個西方外來詞。先是從日文「主体性」轉譯，後來才成為中文用語。但日本人在使用「主体性」一詞時，用法相當浮動，不僅是翻譯自「subjectivity」而已，通常也可對應於「autonomy」（自律性）、「independence」（獨立性），甚至是「identity」（同一性／身份）。總的來看，主體性可以涵括許多子概念（同一性、獨立性、自律性和主觀性），各子概念彼此

之間雖有差異，但是仍然具備維根斯坦（Ludwig Josef Johann Wittgenstein）所言的家族相似性。

當代女性主義藝術家、藝評家與藝術史學者對女性主體性的論述可謂眾聲喧譁，學者們傾向於將 1970 年代至 1980 年代以後紛陳的女性主體的再現與探討的演變，歸納成從注重「本質」（essence）到注重「差異」（difference）的過程，也就是說，1970 年代的藝術家與學者一反 1970 年代認為所有女性有共同的本質性認同的想法，而主張女性由於種族、階級與性傾向等等認同範疇的不同而有多種不同的主體位置。³⁶ 要研究女性藝術家作品中再現的女性主體，1980 和 1990 年代影響歐美學界甚鉅的米歇·傅柯（Michel Foucault）和茱蒂思·巴特勒（Judith Butler）兩人的主體論述，提供女性主義藝術史學者一套以記號學方法從事理論的基礎。

傅柯曾提出「作者機能」（author function）的概念。他認為主體不應該完全被拋棄，而應該被重新考慮，並非要復興創造性的主體這個主題，而是要把握它的機能、它對論述的介入以及它所依賴的系統。³⁷ 換句話說，「作者機能」指的是作者占據的多重主體位置，這些位置由作者所處當下的諸多文化論述所建構，而作者同時也介入改變這些文化論述。因此，《SHERO：臺灣當代女性藝術展》以女性藝術家為主體，藉此呈現女性作為創作者的主體位置。本研究訪談的結果發現，藝術家對於女性主體的再現與探討，不約而同地提出對性別本質論的質疑，認為藝術創作更重要的是個別的差異性：

不管男生跟女生，你只要做相同的事情，應該就沒有所謂的性別上的差異，我想唯一的差異就是個別差異。³⁸

我覺得對於「女性」這個身份，除了在填寫表格或者有什麼調查要你勾選性別的時候，那個時候我覺得好像有被提醒到我是個女

36 Griselda Pollock, "The Politics of Theory: Generations and Geographies Feminist Theory and the Histories of Art Histories," *Genders* 17 (1993): 97-120; Lynda Nead, *The female nude: art, obscenity and sexuality* (Routledge, 2002).

37 Michel Foucault, "Authorship: What is an Author?" *Screen* 20 (1979): 13-34.

38 高寶珩訪談影片：<<https://www.youtube.com/watch?v=VygZKgfUZE>>。

34 賴美華訪談影片：<<https://www.facebook.com/watch/?v=1325532541350150>>。

35 高春英訪談影片：<<https://www.youtube.com/watch?v=SpxGgyb1Q4>>。

性……除了這個以外，其實大部分時候我很少察覺，尤其作為一個藝術家，我是一個女性，所謂女性的藝術家。對我來講，不管是我的創作的理念，或我創作的態度或內容，我覺得我比較是以一個「人」的角度出發。³⁹

我覺得不管身為一個女性或者一個男性，你的心裡面一定還有另外一個性別的特質……女性的藝術家裡面可能有一些線性的特質，或者是陰柔的特質，我覺得男性也有啊……如果說你把一群女性藝術家歸納起來做一些分類風格的研究，可能你會歸類出一些東西來，但是如果你也把男性藝術家做這樣的一樣的分類的時候，你會發現好像女性有的特質男性也會有，男性有的特質女性也會有。⁴⁰

三、《SHERO：臺灣當代女性藝術展》的作品特色

藝術家選擇某種題材或者對某些材質的重複性使用，都不能等同於一種風格，更不能等同於某種典型的女性風格。琳達·諾克林（Linda Nochlin, 1931-2017）曾明確指出，人們無法在所有藝術中觀察到女性氣質的標誌，相反地，在男性創作的藝術中也可以發現所謂的女性氣質特徵。這使得女性美學的概念變得穩定，並且是基於對女性創作品質和主題的刻板理解，而不是經驗證據。⁴¹ 以下歸納整理本展所見的共通特色，藉此反映藝術家在其藝術實踐中的經驗證據。

（一）作品呈現均勻的密度或整體紋理，通常具有感官觸覺和重複性：

陳秋瑾〈饗宴〉的九件作品如九宮格的構圖，以正中間為視點，向外輻射的俯視，每個青花盤裝著以臺灣傳統拜拜常見的「紅圓」為原形發想的食物。創作的意義於陳秋瑾而言，是一個追尋自我認同的歷程，作品的產生多是由內在的思維藉視覺圖像作具體呈現，較少以實物、實景寫生，大多來自想像和記憶。「食色性也」系列作品，是藝術家利用

39 徐玟瑩訪談影片：<https://www.youtube.com/watch?v=H8z_tLT1NUA>。

40 2022 年 4 月 14 日廖美蘭訪談紀錄。

41 Linda Nochlin, "Why have there been no great women artists?"

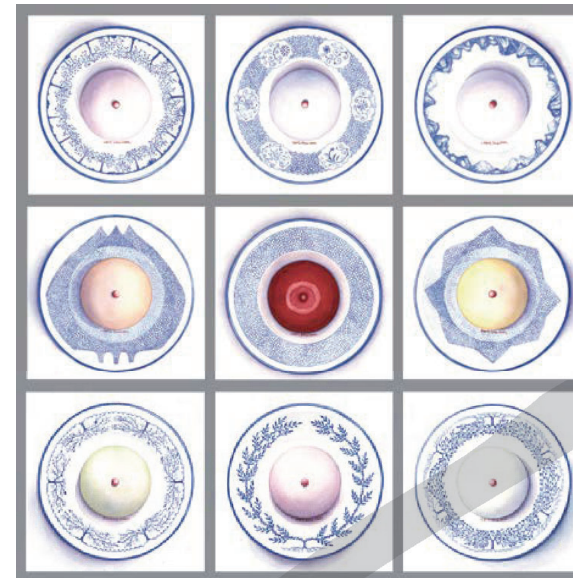


圖1 陳秋瑾，〈饗宴〉，2017，水彩、紙，28 × 28 cm × 9，圖片來源：《SHERO：臺灣當代女性藝術展》（臺南：臺南市美術館，2022），頁178-179。

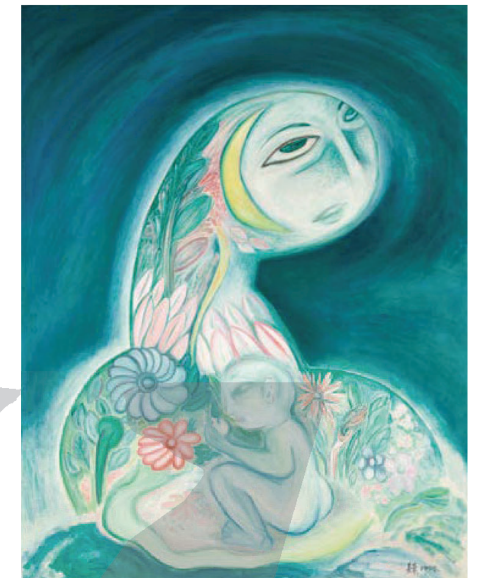


圖2 賴美華，〈母與子〉，1998，油彩、畫布，116.5 × 91 cm，圖片來源：《SHERO：臺灣當代女性藝術展》（臺南：臺南市美術館，2022），頁216。

視覺的曖昧性，看似畫食物，卻帶有人情慾造形，在觀看和被觀看之間產生遐想。讓觀者產生看到的和感受到的有落差，也就是：「你看到的不是你感受到的，你感受到的不是你看到的」。畫面具象的物件經常是隱喻，而不是物像自身的意義。誠如作者創作自述中所言，她的目的是藉由創作不斷探索自我的意識與自我認同：我是誰？我與自己、我與他人、我與社會、我與環境、我與物質等的關係。⁴²

（二）發現女性的身體，探索有關母性的、女性性慾的題材：

一般認為，只有意圖是女性主義（feminism）的藝術家，才是女性主義藝術家（feminist artist）。然而，觀察作品時，仍可以發現女權運動帶來的女性自覺與主體意識，已經潛移默化地融入了當代創作者的概念之中，並等待適當的時機得以展現。

賴美華窮盡內心的形象與符號來表現生活、生命、家庭的體悟，他的畫作呈現女性創作者所見和所感知的女性處境，有掙扎、有衝突，也有自我和解的一面。1998 年創作的〈母與子〉，是一件充滿愛跟溫暖的作品。畫家在男性性器官的輪廓中畫了女人與小孩，因為小孩是由男性

42 《SHERO：臺灣當代女性藝術展》，頁 170。

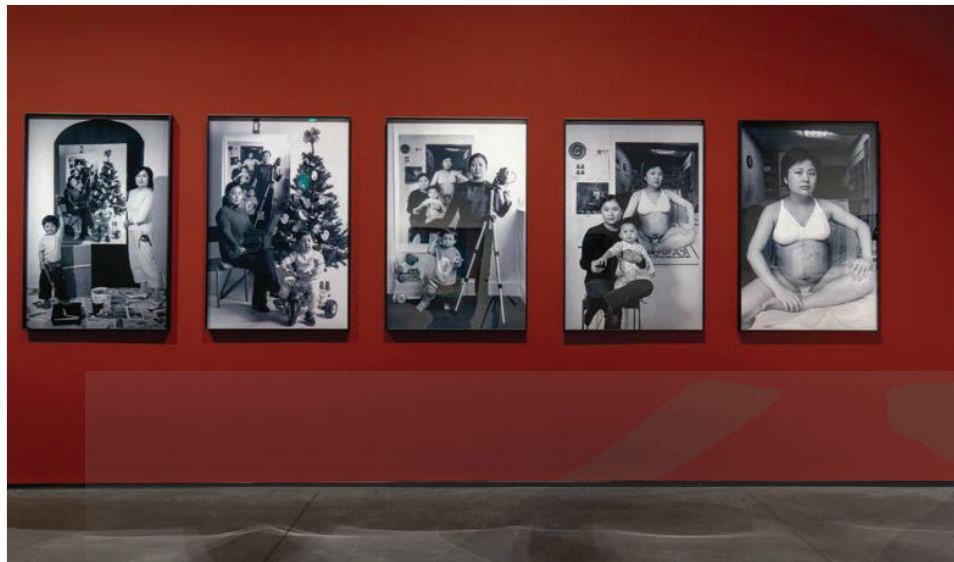


圖3 汪曉青，〈母親如同創造者〉系列作品展場照（攝影：鄭易欣）。

跟女性共同結合而產生。母親用她充滿著愛跟所有的能力，為她的孩子營造一個美好的空間，讓小孩在美麗的空間裡面長大，這是母親最大的心願。畫中母親以充滿愛的眼神凝望未來，希望能給孩子安全美好的生活；另一件〈螳螂與種子〉則以母螳螂為了下一代會把公螳螂吃掉為題，討論衝突、存在與犧牲的關係，生命的沃土因而生生不息。

汪曉青持續進行中的〈母親如同創造者〉與〈我的兒子跟我一樣高〉攝影計畫，充分展現母親如同藝術家般的創造力。在〈母親如同創造者〉的創作中，藝術家運用連環嵌套的攝影術、自傳體寫史的手法和創造理念，層層疊疊、連綿不斷地創作至今 22 年，希望在歲月累積下與自身母職的再現中，翻轉母親必需犧牲自我的刻板印象並重新定義母職。美國《紐約客》雜誌 2018 年專文報導，認為汪曉青的作品〈母親如同創造者〉是世界首次將母職重新塑造為一項宏偉的事業，而英國「BBC」也在 2019 年讚譽它改變並超越母職的陳腔濫調。⁴³

林雪卿以女體／母體，象徵故鄉福爾摩沙臺灣。此次展出的作品〈凝視〉及〈仰望〉，屬於《默照系列》。此系列援用的符號包括蝴蝶、木紋、女體乳房、日月星辰與臺灣原生植物等。林雪卿的作品中，經常可見以蝴蝶作為追求自由的象徵，藉此客觀凝視著蝴蝶生命的蛻變，也揭示了創作者內心渴望的自在與自主，而木紋則是象徵傳統的源遠流長與社會制約，原生植物則意味著在本土扎根生長茁壯。人體

43 《SHERO：臺灣當代女性藝術展》，頁 72。



圖4 林雪卿，〈仰望〉，2014，複合媒材、畫布，130 × 162 cm，圖片來源：《SHERO：臺灣當代女性藝術展》（臺南：臺南市美術館，2022），頁103。



圖5 高媛，〈Woman with Cloud〉，2015，藝術微噴於畫布，78 × 120 cm，圖片來源：《SHERO：臺灣當代女性藝術展》（臺南：臺南市美術館，2022），頁153。

是女體，是母體，是自己，是母親，更是藝術家土生土長的福爾摩沙臺灣。有趣的是，林雪卿身為十青版畫會創始會員中唯一的女性，這次展出的〈仰望〉與〈凝視〉（皆創作於 2014 年），是她鮮少提供在充滿男性藝術家的十青版畫會展覽活動的作品。

女性裸體是西方藝術史中非常重要的題材。自文藝復興以來，女性軀體被動地被展現、被觀看、描繪與紀錄在許多著名的畫作中。當代攝影以男性攝影家為主，女性攝影家相對較少。女性攝影家以女性角度拍攝女性裸體的例子更是寥寥可數，高媛是箇中翹楚。她擅長將在地環境特色融入藝術語言，揉合東西方文化，將東方女性的優雅恬適結合現代攝影表現技法，呈現猶如西方古典繪畫般的靜謐氛圍，突顯女性柔軟、纖細的身體質感，以及神祕夢幻的空靈氣質。這些作品同時也是女性宣示身體自主與自然美感的精彩肖像之作。

（三）喜好並擅長描繪花卉、植物、動物等題材，並藉由物象的描繪，傳達對生命本質的探問。

林淑女長期以來對花與自然環境的關懷極深，喜歡觀察禽鳥水邊群聚遊玩的場景，也讓她憶及童年時在家鄉臺南生活的時光。「白鷺鷥，車糞箕，車到溪仔墘，跌一倒，拾到一仙錢。一仙撿起來，好過年；一仙買餅，送大姨。白鷺鷥，車糞箕，車到溪仔墘，跌一倒，拾到一仙錢，拾到一仙錢……」曾經記憶裡的兒歌「白鷺絲」成為他繪畫的題材，讓人感受萬物靜觀皆自得的喜悅。



圖6 林淑女，〈白鷺鷥〉，2017，水墨、絹本，136 × 87cm，圖片來源：《SHERO：臺灣當代女性藝術展》（臺南：臺南市美術館，2022），頁92。



圖7 孫翼華，〈花羽II〉，2014，水墨、壓克力、絹本、羽毛，34 × 47cm，圖片來源：《SHERO：臺灣當代女性藝術展》（臺南：臺南市美術館，2022），頁128-129。

白鷺絲自在遊走，連結在共生的土地上，有一種熟悉與親切感，筆者從傳統工筆繪畫的情境裡，展現一種隱約與朦朧的深度，將所見所感，以水墨流動的反復記憶，讓時間流淌過的足跡，深深的印記在生命情境中。

孫翼華藉由藉由海浪、繁花、水母、羽毛等輕柔的元素，或繁衍或簡化抑或再製出的詩性空間，從而映現出一種屬於自己風格的陰性表述。女性生命體驗的轉譯，多重性的指涉符號，既是藝術家自我心象的獨白，亦是生命本義的詰問。不論是浮花或是浪蕊，孫翼華透過東方美學中傾向於陰柔、虛靜意蘊的特質，以暗示、隱喻的象徵手法，探討生命中最深層的奧秘及其幻化無常的本質。近年來藝術家與北科大木藝研發中心合作，藉由臺灣在地碳化後的木質材料為基底，與水墨、壓克力及天然礦物質岩彩融於一爐，呈現出如同岩層顯現時間般的作品質感。

黃淑卿致力於藝術教育與生態藝術的耕耘，多以鳥類為創作之核心元素，並結合臺灣人文景觀、民俗文化及原住民傳統藝術的內涵，強調臺灣特有生物的原生意象及原住民族群的原生地位。媒材上黃淑卿嘗試讓版畫走進容易渲染又柔軟的手工宣紙中，讓油性、水性顏料交互作用



圖8 黃淑卿，〈枯荷〉，2007，彩墨、紙、木板，68 × 43 cm，圖片來源：《SHERO：臺灣當代女性藝術展》（臺南：臺南市美術館，2022），頁200。

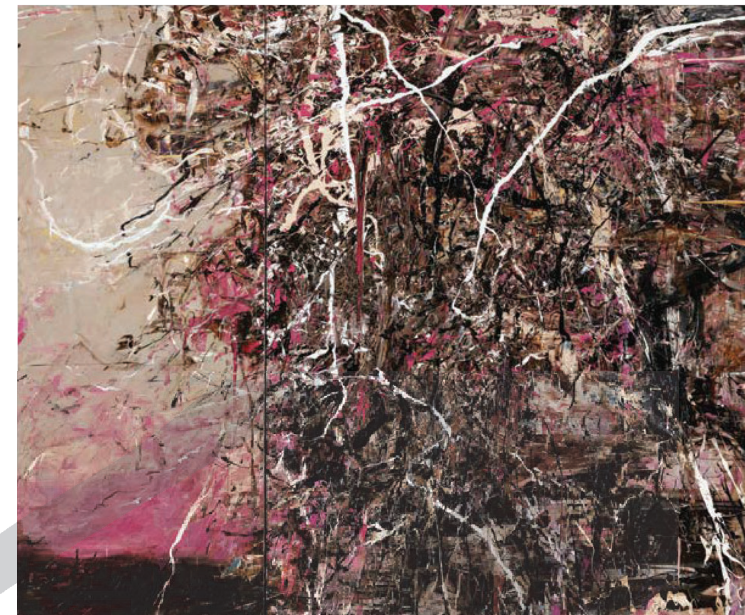


圖9 薛保瑕，〈嫁接之間〉，2018，壓克力顏料、畫布，162 × 195 cm，圖片來源：《SHERO：臺灣當代女性藝術展》（臺南：臺南市美術館，2022），頁226-227。

在一素紙裡，以版為骨、筆為肉，並陳融合的水印木板肌理為其創作主要的形式與骨架，來呈現當代水墨畫創作中多元視野的藝術觀，並實踐文化融合的理想。

（四）作品的抽象性

作品風格遊走於具象及抽象之間，李錦繡畫作中色面與線條相互交錯融合，將二度平面形構出三度空間之效果。她從生活周遭的事物取材，解析、變位或重疊局部，將畫面抽象化來呈現心靈意象。以〈風雲際會（一）〉為例，藝術家描繪收藏各種椅子的室內一隅，有凳子、辦公椅、竹編椅等，背景的桌上置放著檯燈、神像、香爐和某種祥瑞形象的擺飾品。整個畫面的前後景，以畫面中心的檯燈下半部做為連接，畫作中的所有物件讓大家得知李錦繡的收藏極為多樣，紛雜線條與單調的色塊呈現出作者的閒適從容。

當代臺灣抽象藝術家，薛保瑕無疑是其中佼佼者。她以抽象語彙回應當今的現實，她認為創作者經由歷史中學習，並在當下接應現實，更在想像中望向未來。因此，創作者的時間流不是單向的，總是往返於



圖10 高實珩，〈偶然·迴旋1603〉，2007，彩墨、紙、木板，68 × 43cm，圖片來源：《SHERO：臺灣當代女性藝術展》（臺南：臺南市美術館，2022），頁200。

多個嫁接的節點。以南美館典藏的〈嫁接之間〉為例，藝術家意圖將「時間」與「空間」這兩項繪畫中重要的美學元素，以二聯屏的創作方式呈現，即是創作者先完成一件作品後，經過「解讀」的步驟，再接續創作另一件作品結合完成；另一件新作〈應對 - 太魯閣族〉，則是藝術家希望藉由抽象的符號，表現出特定原住民族群 - 太魯閣族的文化特性，將抽象繪畫發展出研究型系列創作的代表作品之一。

高實珩的作品透過不鏽鋼板鏡面反射的效果，形成一種在形色中觀看，同時被觀看的特質。在形象與形象「之間」漫遊，類似於對抗日常理性的一切價值體系，回到天馬行空的感性世界。2016年創作的〈偶然·迴旋1603〉併用版畫作品，藉由植物的意象不斷綿延在空間當中，纏繞的線性形成無限的擴張，重疊的形象表達物質層面和精神層面的交融。藝術家透過身體與手的勞動進入超然的創作狀態，擺脫家庭與社會關係等俗務，去除主體的掌控。創作之於高實珩而言，是自我在現實生活狀態中的掙扎，自我與生命對話的某種探索。

洪藝真的創作深受抽象主義和極簡主義的影響，琢磨於材料質感及表現形式，獨具個人風格，對繪畫及創作的本質不斷地進行辯證和重新



圖11 廖美蘭，〈我跟你說〉，2016，水墨、胚布，77 × 80 cm，圖片來源：《SHERO：臺灣當代女性藝術展》（臺南：臺南市美術館，2022），頁210。

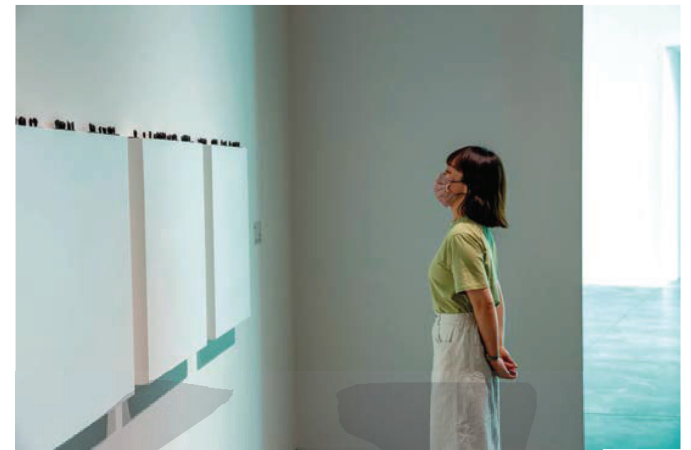


圖12 徐玟瑩，〈複格·雲端〉展場照（攝影：湛文甫）。

定義。在架上繪畫的基礎上，解構繪畫既有的物理框架，並製造出作品的三維空間感，顛覆觀者以往對繪畫平面性的認知；版畫家高春英認為完整的人生是眾多片段的組合，如同〈拼貼風情〉中的切片或剖面。創作是生活的紀錄，也是對於生活的反思，表現出自己生命片段受到環境與遭逢的事件的心緒反應。不論以水墨、油畫、壓克力、水彩或複合媒材為創作媒材，上述這些抽象藝術家從東方美學中取經，或以女性自身生命經驗為題材，或是以瀟灑抒發內心澎湃的情感與思緒，在在表現出當代抽象藝術的多元性與異質性。

（五）靈活地處理題材，從中發展出創作的哲思與對生命的體悟

廖美蘭精通書畫、擅長詩文，經常將其所思所想，流瀉於字裡行間，進而形成圖文之間的互文性。〈我跟你說〉以淡墨落款：「甲子歲月共甘苦，逝水年華不能還，如塵往事說不盡，聽我絮叨惟老伴」，以婦人的角度來敘事，說明老夫老妻相互扶持、攜手偕老，是何等幸福的事。

擅長將蠟模翻鑄成金屬物件的藝術家徐玟瑩，將高溫燒結後蠟身轉換為金身的過程，視為生命輪迴的隱喻，也是生命與時間相生相依的註解。藝術家將蠟模置換成日常周遭和行旅途中所撿拾、採集的植物種子、落果、果殼、枝幹等，加以鑄造，猶如木身轉世為金身。這些金屬部件

經過修整、裁剪、拼貼、再焊接，於是建構成一幅幅浮世風景。看似和諧完好的景觀，其實是許多異時異地碎片的因緣際會。

數年來參與各項工藝培訓與策劃的曾永玲，從教學中體悟「天生我才必有用」，堅信每個人都有他特殊的才能，世界因此才會豐富多彩。透過教育與學習能完美生命，然而，「完美」並無標準的定義，而是因人而異，逐漸透過修煉與行動達到自己所期許的完美，這便是「蒔時」作品的主要概念。她把「鉢」當作「修行的個體」，每個鉢的色澤不同，心上開出來的花也大相逕庭。

上述這些作品特色的歸納，雖然有其特殊性，但仔細觀察可以發現，這些特色並不專屬於女性藝術家所獨有，經驗證據同時也是藝術家個人生活歷練的印記。從另一個角度來說，女性藝術家所專長的並非傳統上在描述女性藝術作品時，相對刻板的、受限的女性特質。臺灣當代女性藝術家無論在作品題材、創作者的主體性、媒材的創新與開發、美學思維和社會議題的連結等各方面，相當多元且深刻。因為身為女子而產生對女性身體的觀察、抒發與象徵性的挪用，自然有別於男性對於女性的凝視。林雪卿的〈仰望〉將母親與故土（motherland）做視覺和概念上的連結，陳秋謹的〈食色性也〉系列作品，賦予觀者「秀色可餐」的幽默解讀之外，也藉此傳達自我意識的探索和自我認同的追求。兩位不同世代，但分別以「母與子」為創作題材的賴美華和汪曉青，用他們的生命和時間表達對子女的愛，同時思索如何在母親和創作者的身分中取得平衡。受教於臺南資深畫家沈哲哉等前輩並自學而成的賴美華，與留學英國取得創作博士的汪曉青，從自身的經歷出發，發自肺腑的吶喊，令人動容。筆者有機會在現場與汪曉青共同欣賞賴美華的創作，汪曉青表示當年她創作〈母親如同創造者〉時，曾遍尋是否也有類似的創作，直到《SHERO：臺灣當代女性藝術展》見到賴美華的作品，才如獲至寶般發現，原來在臺灣的另一端，有人與她「志同道合」，雖然表達方式與創作媒材迥異，以身為母親為職志、以藝術創作為生命的堅持，卻是相當雷同。以上觀察也回應本文最開始的提問：「我們還需要『女性藝術』策展嗎？」答案是肯定的。透過女性藝術策展，對女性藝術進行反思，引領我們走向更互為尊重的未來。誠如汪曉青和曾永玲兩位藝術家在訪談影片中所述：

平等不是說我跟男性一樣就叫平等，真正的平等是要整個全體的女性或全體的男性都覺得我們在性別上沒有不舒服的問題，所以我們才不談這件事情。⁴⁴（汪曉青）

宇宙中本來就是陰中有陽、陽中有陰，男生也有女性的特質，女生也有男生的特質。我覺得男生有男生的特質是好的，女生有女生的特質也是好的，如果你兩種特質都有也很好。希望臺灣的社會更多元一點點，如果以前我們因為重男輕女所受的那種苦，希望未來的一代他們不要有這種被忽略的那種歷史再發生。⁴⁵（曾永玲）

四、結論：策展作為博物館催化劑

催化劑（catalysts）是使惰性反應的化學品，它們透過打破和重新排列組合來創造新產品以實現變革。展覽策劃透過「概念的傳達與詮釋」、「如何觀看」、「觀看什麼」，以及最終「在博物館空間展示什麼」、「想要帶給觀眾什麼感受」等概念所驅動。本文所探討的女性藝術策展，便是以女性主義觀點所強調的女性主體性、關於本質與差異的討論，以及女性意識等論點出發，作為策展之選件、論述、展場佈置規劃，以及在動線上提供觀眾不斷省思與對照的參觀經驗。

本文從策劃《SHERO：臺灣當代女性藝術展》的過程中，圍繞「女性藝術」與展示產生的一些關鍵問題出發，這些問題包括對女性藝術的反思、女性角色與主體性發展的議題，到臺灣女性藝術家創作的困境與挑戰，將藝術家訪問作為一種創造性的方法，保持以女性藝術家為展覽主體的初衷。分析藝術家創作的背景與作品所傳達的意涵可以發現，1990年代許多臺灣女性藝術家陸續在西方完成學業後返臺，解嚴後的臺灣政治環境更為開放，突顯女性藝術家可見度的展覽因而大為增加。透過藝術家訪談，《SHERO：臺灣當代女性藝術展》的參展藝術家，分享女性藝術家的多元角色——女兒、妻子、母親或作為藝術創作者，如何在傳統價值下，歷經艱辛努力拼博出自己的一片天地。

44 藝術家的觀點，參見 <<https://www.youtube.com/watch?v=MalaLbray3A>>。

45 藝術家的觀點，參見 <<https://www.youtube.com/watch?v=MalaLbray3A>>。

作品分析回應了琳達·諾克林 (Linda Nochlin) 的開創性文章〈為什麼沒有偉大的女性藝術家？〉所提出的論點，藝術界壓倒性的男性存在與女性缺乏才華或對藝術的興趣無關，更多的是與社會條件有關，即當時的社會條件沒有鼓勵女性成為藝術家，因此在過去的藝術史上沒有偉大的女性藝術家。反應在策展的省思，當代的美術館中「性別」不再是一種新穎的鏡頭，女性主義觀點應用在策展理論中，證明了策展人的理論「工具包」更為多元，美術館更能包容地接受各種性別、性取向、種族、民族等接受與差異問題相關的批判性方法，為博物館策展開拓更包容的視野。美術館的任務是提供多元的詮釋觀點，讓觀眾進行自我探索，面對他們與藝術品之間歷史的、身體的與詩意的經驗。不要泛化和延續刻板印象或假設，這樣才能形成對女性藝術家的全面概念，如此一來，方是實踐性別平等及催化開放社會相互了解與相互尊重的真義。

「女性主義」論述作為觸發策展或藝術作品分析的方法之一，以「觀賞藝術的不同方式」取代了以往藝術史的敘事，在本展中提供了策展新思維，有助於發掘隱藏在作品中的意義，並因此開拓藝術史的研究面向，促使美術館成為當代文化交流的場域、知識創造的空間，以及成為社會再生的推動者。同時，透過展覽梳理本館的女性藝術家典藏狀況，有助於反饋到未來的典藏發展計畫之中。展覽同時也讓我們省思，南美館在女性藝術家作品典藏的數量與類型，仍有大幅成長的空間。✍

參考書目

- Broude, N. and Garrard, M. D. "Introduction," *Reclaiming female agency: feminist art history after postmodernism*. University of California Press, 2005.
- Fisher, Philip. "Art and the Future's Past". In *Museum Studies: An Anthology of Contexts*, edited by Bettina Messias Carbonell. Blackwell, 2004, pp. 436-454.
- Hauser, Arnold, and Kenneth J. Northcott. *The sociology of art*. Routledge, 2012.
- MacGregor, Neil. "A Pentecost in Trafalgar Square," *The Antioch Review*, vol.61, no.4 (2003):752-766. *JSTOR*, website:<<https://doi.org/10.2307/4614571>> (Accessed 2023.1.7).
- Nochlin, Linda. "Why have there been no great women artists?" *ARTnews*, 1971.
- Marincola, Paula. "Introduction: Practice Makes Perfect," *What Makes a Great Exhibition? Questions of Practice*. Philadelphia: Philadelphia Exhibitions Initiative, The Pew Center for Arts & Heritage, 2006.

Morris, Frances. *The Tate Modern Handbook*. Tate, 2006.

Parker, R. and Pollock, G. *Old mistresses: Women, art and ideology*. Pantheon Books, 1981.

Sandell, Richard. "Museum as Agent of Social Inclusion," *Museum Management and Curatorship* 17, no. 4 (1998): 401-418.

Smith, Terry. *Thinking Contemporary Curating*. New York: Independent Curators International, 2012.

王雅各，〈十年有成！台灣女性影像展〉，《2003 年第十屆女性影展國際論文集》，臺北：女性影展學會，2003，頁 18-20。

余青勳，〈聆聽「她」的聲音：論洪素珍〈世間女子（高雄篇）〉作品中的女性主體性〉，《視覺藝術論壇》第 15 期（2020.12），頁 84-99。

余青勳，〈從博物館學觀點看「SHERO：臺灣當代女性藝術展」典藏主題策展的意義〉，《SHERO：臺灣當代女性藝術展》，臺南：臺南市美術館，2022。

林珮淳，〈從文化差異探討臺灣女性藝術深層、表層的發表問題〉，《現代美術》67 期（1996.08），頁 26-31。

林珮淳，〈女性、藝術與社會——解構父權文化和女性藝術語彙〉，《藝術家》266 期（1997.07），頁 155-158。

陸蓉之，〈臺灣（當代）女性藝術史〉，臺北：藝術家出版社，2002。

林珮淳主編，〈女藝論——臺灣女性藝術文化現象〉，臺北：女書，1998。

陳明惠，〈女潮：女性主體與藝術創作展〉，《女潮：女性主體與藝術創作展》，南投縣草屯鎮：臺灣工藝研發中心，2019。

陳明惠，〈臺灣當代女性藝術初探：以抽象藝術家為例〉，《SHERO：臺灣當代女性藝術展》，臺南：臺南市美術館，2022。

陳香君，〈閱讀台灣當代藝術裡的女性主義向度〉，《藝術家》303 期（2000.08），頁 443-455。

張譽騰，〈如何解讀博物館〉，臺北：行政院文化建設委員會，2000。

黃光男，〈樓外青山：文化·休閒·類博物館〉，臺北：典藏藝術家庭，2012。

網站

林玟伶，〈博物館新定義結果出爐：走向未來的起點〉，《中華民國博物館學會》，網址：<<https://www.cam.org.tw/2022-news22/>>（2023.1.8 瀏覽）。