

博物館與文化 第 27 期 頁 101~131 (2024 年 6 月)

Journal of Museum & Culture 27 : 101~131 (June, 2024)

博物館文化平權中的酷兒實踐：以登曼波「居家娛樂」展覽為例¹

彭康家²

Queer Practices in Museum Cultural Accessibility: A Case Study of the “Home Pleasure” Exhibition by Manbo Key at the Taipei Fine Arts Museum

Kang-Chia Peng

關鍵詞：LGBTQ+ 人權、文化平權、酷兒倫理、跨性別公共辯論、檔案

Keywords: LGBTQ+ rights, cultural accessibility, queer/ing ethics, transgender public discourse, archive

¹ 在此感謝兩位匿名審稿老師審查意見並按建議修正、調整。本論文初稿曾發表於 2023 臺灣女性學會年度研討會「臺灣女性主義：知識典範、社群形構與運動發展」，原發表題目為：〈情感檔案與酷兒修復式閱讀：以登曼波「居家娛樂」展覽為例〉，感謝林書怡老師的評論與建議。最後，感念陳香君老師（1969-2011）在指導我碩士論文期間，在性別研究領域上，對我的啟發與影響。

² 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博士候選人、藝術教育工作者。

Doctoral Candidate of Graduate School of Arts Management and Cultural Policy, National Taiwan University of Arts/Art teacher (投稿日期: 2024 年 1 月 15 日。接受刊登日期: 2024 年 6 月 2 日)。

摘要

2022 年 11 月 19 日到 2023 年 2 月 12 日臺北市立美術館登曼波「居家娛樂」展，展覽主題環繞臺灣酷兒的生存空間，影片圍繞著主題居家娛樂與親密關係，傳達出邊緣酷兒的性主體，展現酷兒群體的多元情慾、性實踐與非正典情慾實踐以及多元成家的生命故事；開展出酷兒多元群體之樣貌，及酷兒性別的非二元狀態所面對社會的壓力。藝術家處理的不只是年輕酷兒的生存處境，更關注中老年同志、遭受暴力者的生存境遇，甚至其他性保守國家離散酷兒之境遇，呈現出博物館對於酷兒群體的文化平權的實踐模式。

藝術家以自我拆解與自我揭露的方式，將私密的家族敘事、父親的情感生活，以直接尖銳的手法回應當代藝術現況與當下社會，展現出被主流父權文化所忽視、隱匿的「酷兒生命」歷史與檔案，藝術家運用各種創意與實踐，開啟兩代親情與家族的對話與理解。本研究擬以「性別差異」的角度，來看待藝術家如何實踐性別多樣性、處理社會衝突與社會共存等面向。

本研究援引英國博物館學者 Richard Sandell 將 LGBTQ+ 議題納入博物館的展覽策劃，考量到 LGBTQ+ 人權，他強調當今博物館亟需「跨性別公共辯論」；並援引澳洲博物館學者 Nikki Sullivan 與 Craig Middleton 提出的「酷兒倫理」觀點，博物館的思維與策展形式，使博物館成為社會正義一環，成為與社會溝通對話的公共領域。

Abstract

From November 19, 2022, to February 12, 2023, the Taipei Fine Arts Museum hosted the “Home Pleasure” exhibition by Manbo Key, which focused on the living space of queer individuals in Taiwan. Through videos centering on the themes of home entertainment and intimate relationships, the exhibition conveyed the sexual subjectivity of marginalized queers, showcasing the diverse desires, sexual practices, non-normative erotic practices, and varied life stories of the queer community. It portrayed the diverse facets of queer communities and the societal pressures faced by non-binary gender identities, highlighting not only the survival situations of young queers but also the living conditions of middle-aged and elderly LGBTQ+ individuals, survivors of violence, and LGBTQ+ individuals from other conservative societies. This demonstrates the museum's practice of cultural equity for the queer community.

The artist employed self-deconstruction and self-disclosure to respond sharply to contemporary art's status quo, revealing the hidden histories and archives of “queer lives” overlooked by mainstream patriarchal culture. Through various creative practices, the artist facilitated dialogues and brought about understanding between two generations of families. Thus, this study examines how artists practice gender diversity and address social conflicts and coexistence from the perspective of “gender differences.”

Drawing on the insights of British museum scholar Richard Sandell, who advocates for the integration of LGBTQ+ issues into museum exhibition planning and emphasizes the urgent need for “transgender public discourse” in museums, while also citing the “queer/ing ethics” perspective proposed by Australian museum scholars Nikki Sullivan and Craig Middleton, this research considers museums a part of social justice, making museums a public domain for communication and dialogue within society.

壹、前言：LGBTQ+人權與酷兒倫理

英國博物館學者 Richard Sandell，倡議將 LGBTQ+³納入博物館的展覽議題，並考量到 LGBTQ+人權與正義，Sandell 提醒，當今的博物館人權議題，更須考量到跨性別群體與愛滋疾病汗名的議題與能見度，尤其是非白人（non-white）的相關問題。他認為「酷兒」這個概念打破二元對立，從非二元性別（Non-binary gender）⁴的角度去探討邊緣的性弱勢群體，從性別多樣性與同性情慾的角度來探索博物館展覽，並倡議以人權的普世主義（universalism）與社會包容（social inclusion）角度，納入多元性別群體，擴大社會大眾對博物館的責任和社會平權，落實文化參與權；而博物館參與的觀眾可更加多元，關照身心障礙者、原住民、少數族裔、不同信仰者與階級身分，尤其是身障者與性少數雙重身分的交織性（intersectionality）壓迫，研究者以文化平權觀點，關注博物館議題的處理手法。

於研究原創性與重要性，過往對於 Sandell 理論的應用，都是在博物館身心障礙者層面，目前在臺灣尚未有人將 Sandell 對於 LGBTQ+人權架構，放進博物館機制討論；藉由澳洲博物館學者 Nikki Sullivan 與澳洲國家博物館（National Museum of Australia）研究員 Craig Middleton 於 2020 年《Queering the museum》一書，提出的「酷兒倫理」（Queer/ing ethics）觀點，來看待博物館的展示、性別與汗名議題；此外，學者曹洛以倫敦維多利亞與亞伯特博物館（Victoria and Albert Museum, V&A）歷史研究員 Matthew Storey⁵為例，Storey 拒絕將自己性向與策展作連結，曹洛則提醒，個人性別認同與真實生活經驗，並非研究 LGBTQ+議題的門檻，而研究者對酷兒歷史的重視、想像與專業，並帶入多元、同理與開放的心態，才是酷兒策展研究的重要態度（曹洛，2020：58）。亦即博物館研究人員拒絕以自我身分認同，作為策

³ 由於英國博物館學者 Richard Sandell 於專書是用“LGBTQ+”，而非“LGBTQIA2S”，故本文使用理論所保留“LGBTQ+”涵義。

⁴ 非二元性別（Non-binary）指的是「性別認同非男非女、亦男亦女，或者不完全是其中一種。有些非二元者覺得自己是跨性別，有些則沒有跨性別者的認同。」援引自臺北市政府民政局。跨性別，網址：<https://transgender.taipei/>認識跨性別/，瀏覽時間：2024/5/30。

⁵ Matthew Storey 亦是英國歷史皇家宮殿典藏（HRP）的策展人。

展或展覽研究的立場，不代表館方無法以 LGBTQ+ 立場，對於展覽形式的詮釋；而館方對 LGBTQ+ 博物館與遺產，並非以僵化的教條式再現，館方想方設法以真實呈現與充分研究，來改變弱勢社群與觀眾彼此生命、態度之可能性。

本研究除援引 Sandell 論點外，並參照 Nikki Sullivan 與 Craig Middleton 提出的「酷兒倫理」觀點，詮釋公眾展示設計，博物館如何藉由展覽設計，納入 LGBTQIA2S⁶ 社群觀點。因此，本研究擬以「LGBTQ+ 人權架構」與「酷兒倫理」兩組觀點，檢視登曼波展覽呈現之議題，博物館如何從性別與族群的角度，對於展覽規劃的詮釋與再現，來看待博物館對於邊緣身分政治與酷兒議題的再現，建立博物館不同族群、族裔的對話與連結，開啟博物館不同角度與立場之對話。

以 Sandell 的 LGBTQ+ 人權提供國內展覽之思考路徑，思考展覽所呈現的多元性別議題，賦權這些邊緣群體合法性，讓少數群體在公共領域被看見，鼓勵觀眾參與博物館展演，有助於少數性別群體的差異與社會議題之對話，來看待當代博物館的變革。

過去臺灣博物館的領域，都是以 Sandell 身心障礙者的近用權（access）理論架構，納入博物館的研究；此外，本研究援引澳洲博物館學者 Nikki Sullivan 與 Craig Middleton 提出的「酷兒倫理」（Queer/ing ethics）觀點，來看待臺灣博物館展示空間規劃與展覽議題，及博物館的社群/族群之議題和社會運動之檔案文件。從「友善平權」（access & social inclusion）的層面來看，博物館對於性少數與邊緣族群的展示與討論，提供性少數群體參與公共活動平等的機會，並提供社會討論、對話與交流的平臺與能見度，使得社會大眾得以認識、瞭解與理解邊緣群體的次文化與情感。策展人凱琪亞（Amanda Cachia）提出的「創造性近用」（Creative Access）（詹話字，2021：24），Sandell 認為博物館有去汙名的責任（destigmatise difference）（陳佳

⁶ 「LGBTQIA2S」，即 lesbian, gay, bisexual, transgender, queer, questioning（one's sexual of gender identity），雙性戀（intersex）、無性戀（asexual）、aromantic、agender、雙靈（Two Spirit）的英文縮寫簡稱。

利，2015：203），他提醒，若博物館展覽與展示以刻板印象呈現少數、非主流群體的呈現，加深社會觀感對於邊緣、少數團體的文化偏見，因此展覽展示要如何呈現少數群體的議題，可以說是把雙面刃。如何讓非主流社群參與博物館之議題再現，是博物館、策展人與藝術家必須思考的課題，考量到弱勢群體的文化平權（cultural accessibility），使得博物館得以成為說服的場所（sites of persuasion），博物館應該以尊重平等差異、接納多元差異之場域，包含其階級、年齡、國籍、性向的交織性。

英國女性主義藝術史學者葛雷思達·波洛克（Griselda Pollock）強調「性差異的社會建構」（social construction of sexual difference），並將藝術視為一種社會實踐，她強調藝術史性別差異與文化實踐的再現與詮釋問題，在於觀看（looking）與視域（scopic field）（陳香君譯，2000：7-18）。波洛克引用女性主義藝術史學者琳達·諾克林（Linda Nochlin）的話：「迫切需要一種能夠穿越文化及意識形態限制的女性主義藝術史批判。」諾克林提醒，從性別差異的角度來看，這是一種典範（paradigm）的移轉；而波洛克則提醒，必須從性別、階級、種族等各種複雜的交織互賴關係，來看到藝術史再現的文化實踐與社會實踐的問題，並重新詮釋文化生產活動及其資源（陳香君譯，2000：2-7）。因此，博物館的展覽策劃、觀點詮釋、議題再現手法、策展政治及觀眾的觀看位置，性別的差異性的文化生產與社會實踐在於「視線」（vision）問題。策展人與藝術史學者陳香君（1969-2011）認為，過往一些女性主義學者已開始從女性與女性主義的角度，來思考國家與國族主義，她們大多同意國家與國族主義本身即是性別化結構（陳香君，2014：168）。並且試圖去思考父權家／國體制、殖民主義與資本主義三者相互結盟與互構關係之下的「他者們」（Others）（陳佩甄，2021：76；陳佩甄，2023，175）。因此本研究以「性別差異」的角度，來看待藝術家如何實踐性別多樣性與處理社會衝突，以及社會共存三個面向，來看待弱勢性別的差異性，如何體現於博物館空間、社會共存、社會包容與社會溝通。

近年來博物館擴大展覽主題的詮釋，試圖與社會議題作連結，如：英格蘭中部的諾丁漢市（Nottingham），長期有治安不佳、同性戀議題、青少年懷孕議題，舉辦過特展，讓社會大眾對於具爭議性的議題有更深入的理解、同理（陳佳利，2015：37）。若博物館只呈現主流社會的文化與觀點，便導致弱勢族群及性別的聲音消失不見；但以刻版的印象來再現邊緣群體的印象，便加深社會大眾對於弱勢社群的成見與歧視，因此博物館的展示規劃，呈現雙面刃的效果，怎麼呈現、以及要如何呈現，考驗著館方、策展人與藝術家的展覽詮釋和策展手法。如：1967年美國紐約現代美術館（Museum of Modern Art）「新檔案」（New Documents）其中展出攝影師 Diane Arbus 作品，雖然聚焦於身心障礙者，但是卻將弱勢群體建構為局外人（outsider）（陳佳利，2015：7），由此可知，社會歧視往往根植於文化語言中，且以社會各種形式、體制、論述共同形塑與交織而成的，從社會包容（social inclusion）、文化平權（cultural accessibility）的角度來看，博物館展示、詮釋與再現，如何處理弱勢群體的社會汙名，避免加深社會對於他們的偏見，是博物館與社會對話、社會溝通重要的一環。

邊緣少數弱勢群體的文化再現權，是近年來英國與美國博物館展示所探討的議題。Sandell 倡議將 LGBTQ+ 納入博物館的展覽議題，並考量到 LGBTQ+ 人權，以人權的普世主義與社會包容角度，建立參與式博物館（participatory museum）的觀念，如：英國格拉斯哥當代美術館（The Gallery of Modern in Art in Glasgow）（簡稱 GoMA）於 2001 年開始，策劃多元性別展覽，如：「吶喊展」（Sh [OUT]），含括女同性戀、男同性戀、雙性戀、跨性別和雙性人藝術和文化（Lesbian, Gay, Bisexual, transgender and Intersex art and culture）議題以及 2011 年底到 2012 年初美國國家肖像畫廊所舉辦的「捉迷藏」（Hide/Side）是美國華盛頓特區史密森尼學會（Simithsonian）歷史上第一個大型同性戀相關的展覽，作品展出一百多件，並跨越一個世紀的藝術家創作（Richard Sandell, 2014:1）。

臺灣的藝術展覽方面，如：導演鄭淑麗（1954-）於「2000 臺北雙年展：無法無天」⁷，其創作《嗑高潮》（Fluid）則是探討酷兒身體、愛滋疾病及藥物使用的議題；2017 年臺北當代藝術館的「光·合作用—亞洲當代同志議題展」⁸、2019 年年底臺北當代藝術館「瘟疫的慢性處方」⁹展，探討愛滋疾病與汙名；藝術家莊志維（1986-）於 2014 年臺北美術獎入選的《感染系列：標本與空間》、羅智信（1984-）於「瘟疫的慢性處方」展覽的《像是顆濾心，物質穿越過你便成為你的一部分（暮光之城）》作品，探討藥物與身體的物質共生關係，身體所產生的變化。莊志維 2019 年於國立臺灣美術館「世界不隨人類生滅」¹⁰展出，作品《感染系列：共棲》，探討疾病與身體共存的議題；羅智信 2021 年底於臺北市立美術館個展《像是一個夜店的小便斗》¹¹討論到酷兒的身體、情慾與性實踐。這些展覽充滿文化的象徵性意涵，呈現出邊緣群體之想像，展現被主流／父權文化所隱匿的「酷兒生命」歷史。2022 年於耿畫廊的「背陽—情慾伏流及其隱現」展¹²，探討不同於主流／異性戀社會的情慾與情感表達；¹³鄭淑麗新作《U.K.I.》於 2023 年的年底在臺北市立美術館首映，¹⁴影像集結當下酷兒身體之想像與病毒的議題，涉及奈及利亞電子垃圾掩埋場與跨性別（Transgender），¹⁵為酷兒議題打開多元、當下的視野，探究疫情社會與病毒世代的族裔與身體。

⁷ 「2000 臺北雙年展：無法無天」，臺北市立美術館展期為 2000 年 9 月 9 日到 2001 年 1 月 7 日。

⁸ 臺北當代藝術館「光·合作用—亞洲當代同志議題展」展期為 2017 年 9 月 9 日到 11 月 5 日。參閱彭康家（2017）。LGBTQ 的正典化危機—從「光·合作用—亞洲當代同志議題展」談起。《藝術家》（510），168-171。

⁹ 臺北當代藝術館「瘟疫的慢性處方」為 2019 年 10 月 5 日到 12 月 1 日。

¹⁰ 國立國家美術館「世界不隨人類生滅」展覽時間為 2021 年 10 月 23 日到 2022 年 1 月 9 日。

¹¹ 臺北市立美術館展期為 2021 年 9 月 4 日到 11 月 28 日。

¹² 策展人為莊偉慈，展期為 2022 年 6 月 4 日到 9 月 3 日。

¹³ 參考非池中藝術網「TKG+ Projects：【背陽—情慾伏流及其隱現】」，網址：<https://artemperor.tw/tidbits/12852>，瀏覽時間：2024/5/30。

¹⁴ 臺北市立美術館於 2023 年 10 月 18 日，19：30—21：30 首映。

¹⁵ 陳思宇。愛、病毒、生物駭客：孫松榮專訪鄭淑麗，打造科幻新酷兒電影《U.K.I.》。典藏 Artouch，網址：<https://artouch.com/art-views/content-120595.html>，瀏覽時間：2024/1/10。

本研究從學者 Lauren Berlant 與 Michael Warner 對於「公共性文化」(Sex in Public) 所提出的「酷兒主體性」的概念作為方法論，進而辯證酷兒情感、同志親密關係與公共領域之關聯；此外援引學者茱蒂斯·巴特勒 (Judith Butler) 提出的「操演性」(performativity) 的再現性 (representability)，亦即再現的任務，必須保障女性主義論述之下，各種性別範疇 (categories) 所產生的創造力 (productivity) (李淑君、林怡君，2012：147)。本研究以「酷兒主體性」(Queer Subjectivity) 作為方法論，來檢視策展手法不同於異性戀常規 (Heteronormative)，誠如酷兒理論學者 Eve Sedgwick 認為，單純以種族、階級、性別、性向等社會因素來歸類主體，是無法處理複雜的性別研究的交織性問題，而「酷兒」所要抵抗的，並非侷限於性向本身，而是要質疑、顛覆各種複雜的社會體制、醫療機構與日常的常識，並助長現代體制賦予性別定義知識論和權力關係的相互作為 (林玉珍譯，2023：48)。

貳、展覽 LGBTQ+ 議題與空間分析

從 2022 年 11 月 19 日展到 2023 年 2 月 12 日臺北市立美術館「居家娛樂」，從多元性別、酷兒主體的角度，怎麼來理解此展？主視覺的“Home Pleasure”英文字形設計，試圖用“Homo Pleasure”雙關諧音，試圖將「居家娛樂」與「同性娛樂」作為連結、思考，一入口暗室的鎖櫃裝置與兩組皮革與絨毛布料材質的沙發，象徵著八大行業的暗示，鎖櫃是藝術家跟男同志漢士三溫暖¹⁶拿來的裝置展示，聚焦於家、性兩組議題，展場空間光線安排，以私密、公眾與暗、明對立的概念，並藉由展品的象徵物，例如：沙發、隔間

¹⁶ 關於漢士三溫暖男同志的故事，可參考已故導演陳俊志 (1967-2018) 於 2005 年拍攝的《無偶之家 往事之城》紀錄片，是關於漢士三溫暖的老闆阿嬭收留了老年男同志的生命故事；及，臺灣同志諮詢熱線協會著 (2010)。彩虹熟年巴士：十二位老年同志的青春回憶。臺北：熱愛出版事業有限公司；以及鄧兆娟 (2012)。同志甘苦知多少——陳俊志「同志三部曲」所再現之當代同志生活樣貌研究，嘉義：國立中正大學臺灣文學研究所，碩士論文。另外，漢士男同志三溫暖有分「舊」漢士和「新」漢士，「新」漢士現位於萬華區西寧南路上的萬年大樓八樓；而「舊」漢士意指陳俊志所拍攝早期的萬華區隆昌街內的漢士，尤其是每年除夕，漢士經營者阿嬭邀請無法出櫃的中老年男同志與邊緣酷兒等等，一起吃年夜飯，象徵著社群的家人般連繫、情誼與網路。

格局、魚缸（圖 1）、吳郭魚（圖 2）與鎖櫃，以隱諱地手法表達出臺灣酷兒的生存空間，以鎖櫃暗示酷兒現身的櫃子，透過十三間三溫暖的暗房裝置，八組不同性身分的受訪者影像，藉由性與情慾議題，進而解構私密、公眾兩組對立概念，影片圍繞著主題居家娛樂與親密關係上，牆上亦有文字塗鴉創作；魚缸是性產業擺設的象徵，是情慾流動的暗示，魚缸玻璃上亦有「居家娛樂」影帶的投影畫面（圖 3、4）；展場的明室（圖 5）展間，展出酷兒多元性的性實踐（圖 6），如：BDSM¹⁷情慾、戀物癖（fetishism），其攝影構圖與西方藝術大師作致敬；攝影與床的裝置擺設，展現酷兒群體的多元情慾、性實踐與非正典情慾實踐的生命故事，展現出多元酷兒群體之樣貌。



圖 1 魚缸與沙發椅是八大行業擺設的象徵，有意將性產業汙名議題，於公共領域討論（照片由登曼波所提供）。



¹⁷ 即「綁縛與調教」（Bondage & Discipline）、「支配與臣服」（Dominance & Submission）與「施虐與受虐」（Sadism & Masochism）的英文縮寫。

圖 2 吳郭魚是溪流常見魚種，象徵著弱勢的邊緣人（照片由登曼波所提供）。



圖 3 魚缸玻璃上有父親所蒐集與自拍的「居家娛樂」錄影帶的投影畫面，影像呈現出破碎與不連續之感（照片由登曼波所提供）。

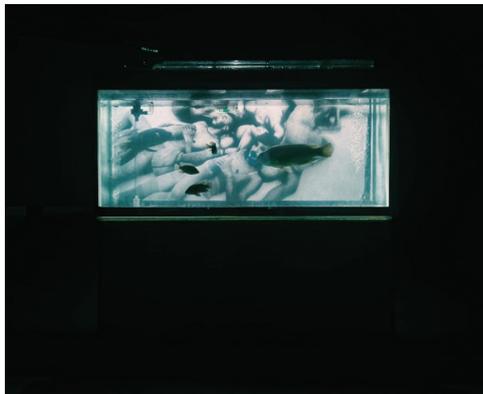


圖 4 魚缸玻璃上有「居家娛樂」同性間親密關係的影帶投影畫面（照片由登曼波所提供）。



圖 5 攝影的酷兒肖像、社會邊緣人與德國 BDSM 社群（照片由登曼波所提供）



圖 6 攝影的老年父親身體與各種不同邊緣酷兒社群的樣貌，展現多元情慾、身體的想像與另類性實踐（照片由登曼波所提供）。

暗房裝置是由藝術家羅智信所設計，藝術家參與展場空間的規劃與安排。即呼應博物館學者莉莉安·卡麥隆（Lilian Cameron）所提出「藝術家策展」（Artists' Takeover）的概念，藉由藝術家的「另類敘事」，帶來改變展覽形式的能量（高文萱譯，2023：27-28）。登曼波表示：「性對於家裡而言，就不是禁忌的事。」¹⁸整個展場，藝術家表達出臺灣忌性、恐性的社會氛圍，尤其是在疫情期間，對於社會對於性產業的汙名與忌口，避免與八大行業作為連結；在疫情期間，性產業成為社會的不良觀感；尤其是藝術家的父母親從事相關行業，對於社會輿論特別有感觸，因此魚缸的吳郭魚有其隱喻；暗室主題、錄像作品（圖 7）環繞著父親楊嘉銘交給他的五十多卷關於性的錄影帶，寫著「居家娛樂」用，這些錄影帶是父親過往與同性對象發生性行為的影像，以及，與母親一問一答式的訪談所探討父親同性情慾之影像，藝術家詢問母親說：「這些錄影帶妳有看過嗎？」母親回答說：「沒有。」藝術家回應說：「父親的這些錄影帶中有跟男生發生性行為。」反問母親說：

¹⁸ 研究者與登曼波於 2022 年 11 月 21 日通訊軟體之訪談。

「妳會感到訝異嗎？」母親對於其父親的同性情慾平常心視之，與父親對於同志婚姻看法的交流，傳達出兩個世代、家族的親情對話與相互理解；而影片右側，投影出舊漢士三溫暖場景，傳達出對中老年男同志的關懷—漢士三溫暖收容中老年同志、無法「出櫃」的已婚男同志，體現男同志社群間家庭般的情誼、扶持與人際網路。



圖 7 影像《居家娛樂》主題圍繞著父親的私密情慾與兩代對話的紀錄（照片由登曼波所提供）。

由於從小家庭的養成與父母親的工作職業，「性」對於登曼波而言，從來不是難以啟齒的事情，其創作反而以自我揭露的方式，作為一種家族情感療癒與身分認同，而避免產生一種大眾窺視之感。此外，其父親於 1990 年代有著「中國夢」，長期在中國經商工作，父親透過信件與孩子的親情問候與溝通；藝術家主動展現父親的檔案、個人私密蒐集物件於大眾面前，暗室的入口牆壁與亮室的出口亦有父親的親筆書信，產生兩代之間的私密對話與情感交流，進而相互理解與同理，同時分享彼此的生命故事。

其父親流動的情慾與酷兒的訪談，即呼應了古巴裔北美酷兒學者穆諾茲（José Esteban Muñoz）所說的「抵認同」（Disidentification）。少數群體所使用的游擊戰術／策略，以抵抗主流文化，所找到的生存方式與空間（鄭芳婷，2016）。影像訪談、三溫暖鎖櫃、沙發椅擺設與牆面酷兒塗鴉，展現酷兒群體面對社會壓力的日常境遇與應對方式。Sedgwick 於《衣櫃認識論》（Epistemology of the Closet）中，反對異性戀／同性戀這樣的劃分，她認為

這樣便落入二元對立，同性戀與異性戀的區隔，只是人類社會文明的建構，並沒有所謂的「自然」存在之本質（賴俊雄，2020：454）。Sedgwick 認為與其要解構男／女的二元對立，不如解構異性戀／同性戀二元對立的劃分，更可以帶來更多元的意義，此外，她倡議男同志與女同志聯合的社會運動（如：女性主義學者參與愛滋平權運動與階級、種族運動等等），提供社會變革力量，可以帶來身分與性別認同更多元的想像（林玉珍譯，2023：73、77）。

透過三溫暖暗房裝置的影像訪談、床裝置與攝影，扣合父親情慾，亦傳達出邊緣酷兒族群的性主體，如：戀物癖與酷兒性別的非二元性別狀態，所面對社會的壓力，藝術家處理的不只是年輕酷兒的生存處境，更關注到中老年同志、遭受暴力者與性工作者的生存境遇，甚至關注到其他性保守國家的流亡酷兒或離散酷兒之境遇，開啟酷兒群體身分認同各種交織性的壓迫，展現出酷兒族群面對社會的不同處境與狀態以及應對方式；於暗室空間的設計，隱喻著酷兒生存的不適與不易，賤斥邊緣社群、另類性實踐者交織著國籍、社會歧視的問題，同時也是異性戀霸權社會與新自由主義、資本主義所交織複雜社會結構性底層的縮影；訪談者是登曼波於德國時所認識到的酷兒社群。藉由訪談對象與內容，圍繞著性、情慾與另類性實踐，試圖要回應自身「家」生命經驗與私密情感及八大行業的議題。

由於藝術家的父母親從事的是性工作產業，對於藝術家本身而言，從小在家裡談起「性」，從來不是避諱的事，尤其是經歷 2022 年臺灣第二波疫情，新聞所報導「萬華茶室」成為疫情破口，讓藝術家思考性產業與社會觀感以及弱勢邊緣群體關連性的探索。在《父親的錄影帶》錄像與母親的問答，解答對父親性向的疑問以及家族對於父親的理解；影片的前半段是藝術家從母親的對話，也試圖嘗試理解、同理父親所扮演的角色。影像（圖 8）試圖自我對話、自我療癒，以及對於父親的理解。母親表示自己從事酒店產業，對於各種情慾都抱持著開放態度，因此對父親的影像和性傾向，並未感到一絲訝異；影片後面是與父親一問一答的對話，如：同志婚姻通過之後，藝術

家以方言客家話詢問父親說：「臺灣現在男生和男生可以結婚了，你知道嗎？」父親說：「我不知道啦。」藝術家則回答：「現在臺灣男生可以和男生結婚了。」從以上的一問一答對話，可以發現其父親在同性戀忌諱的成長年代，父親對於同性戀與同志婚姻並沒有概念，對於他的性生活而言，只有存在著同性間性行為的概念；父親對於外在社會的婚姻平權的爭論，也從不在乎，他只在乎個人情慾生活與私密的情感連結，其父親無法被定義的酷兒身分，既不屬於主流同志，也不被傳統社會所理解的情感生活與伴侶狀態。



圖 8 影像《父親的錄影帶》是藝術家與父親、母親的對話，藉由作品自我拆解與自我揭露自身的種種私密，以及兩代與家族之間的相互理解與認識（照片由登曼波所提供）。

在展場入口與出口擺放父親的信件，展現出父子之間的親情與日常對話，裝置手法是父親情感的表達與自我揭露。藝術家的成長童年主要由父親的大家族親戚所撫養，以及與母親的離異和疏離，在暗室與母親的對話影片，以兩代親情對話、相互理解及自我袒露；其父親長年於中國經商，對於長年父親角色的缺席，影像對於父親的理解，開啟了父子親情之間的相互溝通。

參、酷兒文化與情感檔案

在明室展場的中央擺放一張床與地毯（圖 9），有意將床作為情慾的暗示，影像之中父親的床與情趣用品，象徵著父親壓抑的私密情感。將父親所蒐集

的影像，輸出成棉被與地毯圖案，暗示著父親的日常的親密行為與紀錄，有意地將父親的私密情感的揭露與袒露，於另外一個層面上，是父子之間的情感袒露與日常對話。



圖 9 「床」是私密象徵，象徵著父親壓抑的同性情慾，以及父親私密情感、人際關係的連結（照片由登曼波所提供）。

酷兒理論學者海澀愛（Heather Love）批判西方同志運動的正典敘事，認為唯有揭露酷兒歷史創傷，將被牽連的、汙名社群串聯起來，朝向一種酷兒想像（劉人鵬，2011：329）。她主張社會汙名與被壓抑的歷史遺跡，不容輕易抹去；酷兒文化研究學者安·克維特科維奇（Ann Cvetkovich）所強調的「保存酷兒檔案，刻不容緩」（Ann Cvetkovich, 2003）。她強調酷兒的個人物件，如：信件、日記與照片都是重要的檔案，記錄著酷兒們的日常草根文化與社會政治行動，將酷兒檔案理解為情緒、創傷和情感檔案，有助於解釋他們的特質，強調情感生活滲透到公共生活之中。

在入口的兩個魚缸玻璃上，投影著父親錄影帶中的影像，而在中央大投影幕的兩旁，播放著中國六四天安門鎮壓的影像，作為極權統治下壓抑酷兒的象徵。研究者認為，藝術家有意將中國的民主議題、酷兒與性產業，以及臺灣過去的同性間情慾與性產業議題，作為「酷兒」概念的呼應，其主體的再現被視為禁忌和汙名。在入口暗室兩側是沙發椅與魚缸，展覽呈現出酷兒

符碼的藝術詮釋。「水」於藝術史之意涵，有流動情慾的象徵，藝術家認為，沙發椅是八大行業的象徵；而兩個魚缸內是臺灣溪流常見的吳郭魚，他認為社會輿論和觀感，對於八大行業的從事人員，如同又臭又髒的吳郭魚，在惡臭的水溝都能夠生存；而魚缸上投影的是父親所自拍與蒐藏的錄影帶影像，觀眾可以看到其父親與其他男人親密性愛的影像；魚缸的兩側是藝術家向舊漢士三溫暖要來的鎖櫃，象徵著漢士三溫暖的老闆「阿嬤」收留邊緣男同志的生命故事，漢士視這些中老年男同志如大家庭一般。此裝置創作手法，藝術家有意要回應過去多元成家的公投歷史，鎖櫃除了象徵著其父親這一世代中老年男同志所面對的社會壓力與壓抑；於另一方面，藝術家欲表達我們無法遺忘身處周圍的弱勢老年男同志；再往展場裡面走，仿造三溫暖暗房（圖 10），牆面有男同志的情慾性塗鴉與留言，模擬過去舊漢士三溫暖的記憶、瑣碎式的同志生命史，安置不同酷兒的錄像訪談影片，暗房影像記錄著中國同性戀者於德國生活的伴侶日常、因吸食禁品而遭到通緝逃亡的韓國離散酷兒、中國的性工作者遭到受騙的心路歷程，以及異性戀男性變性的生命經驗及其對身體想像與情慾的思考等等。



圖 10 仿造三溫暖的暗房裝置，安置酷兒訪談影像電視機，牆上有情慾塗鴉與留言（照片由登曼波所提供）。

跨性別、非白人與國族的交織性問題，是當今酷兒理論研究的重要面向。展覽有意突顯出非主流的邊緣酷兒的生命處境與生存境遇，展現不同酷兒群體的多元情慾、性向（Sexuality）¹⁹與性實踐及多元非正典情慾實踐²⁰之生命故事，以及和羅智信合作的暗室展覽空間，展現出多元面向的酷兒想像與豐富的生命敘事。因此，藝術家所關注的「酷兒」是社會底層（subalterns）與賤斥（abjection）的邊緣人與國族主義相互交織的問題，藉由藝術創作打開更多面向的討論，豐富博物館議題與策展形式所關懷層面的視野。

藉由文件展示與空間設計，檔案呈現出多元的詮釋與建構的涵義，試圖去思考、挑戰、批判父權家／國體制、殖民主義、異性戀體制與新自由主義以及醫療機構體制間的相互結盟與共構的關係。藝術家以自我賦權、自我創造的方式，再現酷兒身體、情感與檔案，進而去抵抗主流異性戀社會的規範與再現手法，並且產生博物館的酷兒化空間，讓酷兒情感、邊緣社群與另類的性實踐者，得以與博物館展示空間對話；空間展示與策展思維顛覆了主流的展覽形式與情慾實踐方式，產生出多元、異質與豐富的酷兒實踐與另類的文化實踐。

藝術家父親私密的床，回應著三溫暖「床」的概念；藝術家自身「家」的課題，回應著三溫暖「家」的概念，模糊公眾與私密的分野，開展出公共性的辯論；同時，隱含對於異性戀生殖主義式國族主義的批判。研究者認為，藝術家在議題與創作手法上，擴大了酷兒身分與性主體的想像，藝術家更細膩地處理、傳達酷兒群體各種不同的情感面向，關注到社會邊緣酷兒群體多元的性實踐，團結各種性弱勢者的身分，拓展了策展概念的多元思維，及修

¹⁹ 英文的“Sexuality”一詞，研究者認同學者紀大偉的觀點與立場，故“Sexuality”翻譯成「性向」。參閱紀大偉、甘濟維（2014）。「如何翻譯 Sexuality」演講紀實文。婦研縱橫，（101），84-89。

²⁰ 美國文化人類學者魯賓（Gayle S. Rubin）在「性價值階層」（Sex Hierarchy）理論所說的「壞的」性（“Bad”sex）。關於魯賓的論點，參閱甯應斌（1997）。獨特性癖與社會建構—邁向一個性解放的新理論。何春蕤編，性/別研究的新視野—第一屆四性研討會論文集（下），109-189。臺北：元尊文化；以及顧燕翎、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：女書文化。

復父子間的情感，父親、母親、家族之間的情感關係，影片除了對於父親私密情感的追問、探詢，同時自我拆解對於酷兒身分的探索。

從當下酷兒倫理多面向的開展，來看待社會運動的趨勢與性別議題的討論，博物館運用各種創意與實踐，讓博物館得以達到可近性的目標與邊緣弱勢性別的文化參與權。展覽試圖以空間性化（sexing）與酷兒實踐的策略，開展出多樣的展演形式，表現出博物館展演的異質性與多樣性以及對於邊緣群體的關注，以達到文化平權與社會溝通之效果，並展現出博物館展示與教育活動的「創造性近用」；從展示教育、座談會與扮裝展演，都強調博物館的社會功能以及實踐弱勢群體的文化參與權。

肆、文化平權中的酷兒檔案

學者卡維波（甯應斌）從社會運動的視角，提出「同性戀／性工作的生命共同體」的思考（卡維波，1998：281-282）；文化研究學者陳佩甄於〈Queer That Matters in Taiwan—以翻譯造就臺灣酷兒〉一文，提及研究者羅敬堯的論點，所謂的酷兒應該囊括「性異議異質空間」和少數性弱勢的身分，其異質分子包含扮裝皇后和娘娘腔同志（Sissy Gay），這些性別異議分子在同志運動的共生關係（陳佩甄，2005：8-9）；酷兒研究學者 Med-John Barker 認為，酷兒理論是要去質疑認同，藉由「酷兒」一詞來作為認同政治，酷兒社群應廣納遭受暴力者、自殺者、貧窮者與無家可歸者等等的邊緣性身分主體（Med-John Barker & Julia Scheele, 2016:11、13）。除了擴大性別光譜（Spectrum）之外，如：跨性別者／扮裝者／異服者，對於「性」的本質定義的質疑。陳氏提出在現代性治理、殖民主義與國族建構交織的結構之下酷兒「他者們」的存在（陳佩甄，2023，175），被視為「不被想像的共同體」（unimagined communities）（陳佩甄，2023，15、185）。關於歐美理論與臺灣本土脈絡的思考，北美酷兒研究學者麗莎·杜根（Lisa Duggan）對酷兒理論「學術菁英化」的批判，她認為酷兒理論需要回歸在地運動的接軌（Lisa Duggan, 1995:179、181、188）。臺灣文學研究學者紀大偉認為「酷兒」一

詞是解嚴後臺灣本土運動化的特質，尤其是進入 2010 年後，臺灣經驗未必能參照西方或其他國家，東亞／東南亞各自發展出不同酷兒的定義（紀大偉，2019：317-318、325）。

藝術史學者戴維斯(Whitney Davis)提出以「酷兒理論」(Queer theory)、酷兒政治(Queer politics)，來介入藝術歷史的方法(Whitney Davis, 1998)。他認為以酷兒的多元的酷異性，來抵抗同志的同質性概念，尊重各種性實踐活動，強調酷兒的邊緣性特質。哈伯斯坦認為新的酷兒次文化理論必須顧及到非男性、非白人和非青少年次文化，我們需要對檔案的概念進行理論化，酷兒記憶和酷兒歷史記錄的新典範與追蹤地下組織場景，即是瞬息萬變的蜉蝣(ephemera)，於社群所形成另類的生活敘事(Judith Halberstam, 2005)。酷兒理論學者哈伯斯坦(Judith Halberstam)批評過去的酷兒檔案文件，過度關注於年輕世代酷兒、都會同志的史料，反而忽略的中老年酷兒、非都市、偏鄉酷兒的歷史資料，她強調各種物質(雜誌、海報、紙本資料)與非物質(臨時性的活動)以及游擊式行為都是酷兒檔案，不僅僅是資料庫，其超越了實際的物質性意涵，包含酷兒複雜的生活與活動紀錄、文化軌跡以及集體記憶，甚至是文化理論涵義，她強調酷兒次文化與酷兒時間的意義。如同錄像裝置《父親的錄影帶》(Father's Videotapes)，記錄著臺中東勢、壓抑的酷兒年代與記憶，其父親的情趣用品展現邊緣的性身分主體，從哈伯斯坦的論點來看，其裝置藝術與父親的蒐集物，為臺灣中老年酷兒、鄉村酷兒與邊緣弱勢的檔案留下歷史見證與回顧。

哈伯斯坦對於酷兒檔案與文化，如此說道：

「檔案不僅僅是一個儲藏庫；它還是一種文化相關性的理論、集體記憶的構建，以及酷兒活動的複雜記錄。為了使檔案發揮作用，需要使用者、解釋者和文化歷史學家深入材料，拼湊酷兒歷史形成中的拼圖。」(Judith Halberstam, 2005：170)

她認為我們進而需探討西方以外的另類政治文化，即另類歷史及其歷史挖掘與連結，對於這些另類酷兒生存檔案進行盤查與考察，尋找新自由主

義、資本主義之下，酷兒們的生存方式，呼籲對於酷兒的生存方式進行多面向的考察，尤其是非主流青年、青年以外的酷兒歷史（Judith Halberstam, 2005）。

對於檔案的蒐集、再現與詮釋，檔案賦予雙面刃意義。哲學家德希達（Jacques Derrida）於《檔案熱：佛洛伊德學派印象》（*Archive Fever: A Freudian Impression*）²¹，檔案並非原封不動的再現過往歷史，而是經由時代的詮釋、當下意識形態的回應。檔案並非只是「歷史」或單純文件、史料的蒐集，檔案是對當下的意識形態與文化制度、時代性、社會機制與文化體制現象的回應與反映。美國藝術評論與歷史學者賀爾·佛斯特（Hal Foster）於〈檔案衝動〉（*An Archival Impulse*）一文中指出，「反檔案衝動」（*anarchival impulse*），反對將檔案庫單純化約為史料的惰性收藏容器，並且反對檔案僅是過往歷史的證據（李立鈞，2023：34）；佛斯特認為藝術家運用檔案進行藝術創作與實踐，即對檔案的存有進行辯證（沈克諭，2023：100）。藝術家透過檔案的詮釋與再現，不同於原初檔案的資料庫。「而是其中曖昧的痕跡」（陳佩甄，2021，97）。

同志歷史研究者黑普林（David Halperin）強調，同志／酷兒的歷史並非理所當然地存在於歷史之中，亦非被動地等著人挖掘全貌，同志的歷史是被「做出來」的，又被一代又一代的學者、讀者們以後見之明所「發明」，並且「補綴」而成（紀大偉，2017：28）。關於臺灣酷兒檔案蒐集相關資料，由臺灣同志諮詢熱線協會所出版《彩虹熟年巴士：十二位老年同志的青春記

²¹ 德希達於1994年演講後，1995年首次出版《檔案熱：佛洛伊德學派印象》（*Mal d'archive: Une impression freudienne*），英文版於1996年發行，《檔案熱》法文原文書名為“*Mal d' archive*”，法文中 *mal*，不僅涵意著「熱」（*fever*），具有渴望、勞苦、不幸、邪惡等等意涵；「*archive*」的字源為希臘文「*Arkhē*」，具有起源（*commencement*）之意，並非單純指涉事務的自然規則與歷史的起初之處，也是權威者的施令、制定社會秩序的原初場域，更重要的是，同時具有命令、率法與誠律（*commandment*）之雙重涵義。參考李立鈞（2023）。導言：檔案的當代反思。載於李立鈞（編），當代文本：檔案，30、32。臺北：臺北市立美術館。

憶》²²與《阿媽的女朋友：彩虹熟女的多彩青春》²³，分別收錄十二位、十七位中老年男同志與女同志的生命故事與訪談資料，添補過往受壓抑與不被重視的中老年酷兒的生命檔案。其中經營男同志三溫暖的阿嬤，便呈現出草根性與地方性中老年酷兒與周圍酷兒的生命故事、人際網路與另類敘事。²⁴文化部主導「國家文化記憶庫」的「女同志文化記憶庫」網路檔案資料（陳佩甄，2021：85）。由婦女新知基金會與臺灣伴侶權益推動聯盟所出版的《我的違章家庭—28 個多元成家故事》²⁵，收錄不同於主流／異性戀社會的成家故事。」

哈伯斯坦提出「酷兒時間」（Queer time）和公共文化生產的面向，關注到非主流酷兒的日常文化生產，一反過去主流同志的歷史，對於成年、青少年歷史的關注（Judith Halberstam, 2005）。克維特科維奇認為關注於酷兒的負面情感（negative affects）視為一種典範轉移（paradigm shift），她不再關注酷兒的正面性、愉悅性與享樂方面，而是關注於酷兒情感（Queer affects）的焦慮、憂鬱和絕望的「另類文化」。「另類文化」隱含著酷兒的非物質與短暫的行為活動，甚至是一般檔案所拒絕「性」的涵納；她認為酷兒創傷視

²² 可參閱彩臺灣同志諮詢熱線協會（2010）。虹熟年巴士：12 位老年同志的青春記憶，臺北：基本書坊。

²³ 可參閱臺灣同志諮詢熱線協會（2020）。阿媽的女朋友：彩虹熟女的多彩青春，臺北：大塊文化。此外，中老年女同志之訪談專書，比起中老年男同志之訪談專書，晚了十年才完成，可見女同志和女同性戀社群於社會體制與異性戀婚姻結構之中，「現身」與「現聲」更加困難與不容易。

²⁴ 在本文所提及的「另類」概念，並非負面或汗名的意涵，而是指不同於主流／異性戀父權體制的文化。陳香君認為，東亞／東南亞此種既非歐美西方風格也非東方傳統風格的創作，具有多元的流動性，稱之為「另類藝術精神」，將這種另類的實踐帶入公立美術館場域與商業體制，並且創造出新的「藝術溝通模式」，模糊了藝術空間與日常生活的界線。參閱陳香君（2002）。反思「另類」—FT2 研討會「亞洲藝術家與藝術家空間：成長、互動與創造」，今藝術（117），140-142。另外，策展人暨臺灣藝術史學者王品驊從臺北市立美術館 2019 年「她的抽象」展覽「出走」（Stepped Out）的議題，來看待臺灣 1980 年代的女性創作者，並提出了「另類現代性」的文化場域。參考王品驊（2019）。出走：臺灣女性抽象繪畫的多樣路徑。載於余思穎（編），她的抽象（頁 180-212）。臺北：臺北市立美術館。此外，「另類檔案」的概念，由東亞酷兒文化研究者 Chris Berry 與 Lisa Rofe 所提出，參閱陳佩甄，〈我們需要新的歷史敘事與檔案技術：朝向「不適者生存」史觀〉，《芭樂人類學》，網站：<https://guavanthropology.tw/article/6912>（2024 年 1 月 15 日瀏覽）。

²⁵ 婦女新知基金會與臺灣伴侶權益推動聯盟（2011）。我的違章家庭—28 個多元成家故事。臺北：女書文化。

為跨國性的共同感，而非單純的國家文化，就不會有我們／他們的二分法，情感檔案包含酷兒的物質，不論是個人、公眾檔案所涵納酷兒的性向與休閒文化以及非物質的事件、短暫的活動以及地方性政治行動主義（political activism）。

Berlant 與 Warner 肯認「公共性文化」（public sex），認為必須肯認酷兒所發展的親密關係的類型（李佳霖，2012：109、125）；Warner 反對將酷兒與弱勢群體的性公共化視為負面、羞恥的，開啟弱勢群體性議題之討論，並將弱勢群體的性納入公共化、公共領域（李佳霖，2012）。酷兒的文化實踐所呈現的「性」文化，都不是從家居的、家庭的親密關係中、私人場域發展出來，而是藉由公共空間與資源，而發展出來的次文化（Lauren Berlant & Michael Warner, 1998）。因此，酷兒情感與酷兒政治的運動策略，進而去擁抱羞恥與負面意涵，讓酷兒更具有運動的凝聚力，關注到更邊緣的酷兒群體、性活動實踐與文化生產面向。從展覽議題來看，藝術家有意將性產業與邊緣弱勢群體的「性」，納入性公共空間（sex public）來思考，並回應臺灣早期同志三溫暖、公園與次文化的討論，進而去討論影像中酷兒所呈現的各種情感面向，如：憂鬱、羞恥、各種另類與邊緣的性實踐，得以在博物館場域對話與討論。

巴特勒提出「不穩定生活」（Precarious Life）與「受弱性」（vulnerability）²⁶的觀點，來看待酷兒生命史（申昫晏譯，2023）。鎖櫃的裝置牆面，試圖呼應著漢士同志三溫暖的所收容的中老年男同志的生存處境，在異性戀、性向、年齡歧視的社會結構中，暗示著中老年男同志無法啟齒、出櫃的生命境遇，被主流文化所忽視的弱勢底層、邊緣的人際網路與親密關係，以隱喻手法再現了中老年酷兒的生命困境與困頓。

²⁶ 關於「vulnerability」一詞，國內有兩派翻譯方式，一派是翻成「受弱性」；另一派是翻成「脆弱性」，本研究根據理論、內容的研究脈絡及書寫，採納國立臺灣大學臺灣文學研究所鄭芳婷老師的翻譯為「受弱性」，而不採用譯者申昫晏的「脆弱性」翻譯法，參閱講座「《性／別惑亂之後：當代的酷兒文化發展與轉型》」，時間為2023年11月18日下午14：00-16：00。

從人權、底層與社會溝通，博物館可以從什麼角度詮釋呢？對「非白人」之外酷兒歷史的探究？Sandell 倡議博物館朝向社會正義、人權、包容性，強調差異、平等與多樣性的福祉，尤其是多元性別、跨性別酷兒與非白人愛滋感染者的歷史，強調當今博物館亟需「跨性別公共辯論」，並認為藉由跨性別的展示，可以消除社會大眾對於跨性別者的暴力與汙名，以英國「吶喊展」為例子，展出了三分之一的是跨性別、雙性人的藝術創作。

Sullivan 與 Middleton 認為，過往博物館的酷兒展覽，主要都過度關注於白人、順性別，並且隱含著對於健全主義嚮往的問題，過去博物館對於性向的隱藏，當今博物館亟需納入性向、性別認同、種族主義、健全主義（Ableist）、族裔、年齡的複雜交織性議題，他們強調對於「同志公民」以外的酷兒群體的關注，將酷兒的性身分、故事、自傳、生活與歷史及議題納入展示，他們援引杜根的論點，強調博物館的策展思維，必須突破「同性戀正典化」（homonormativity）範式，他們認為倫敦泰德英國美術館（Tate Britain）的「英國酷兒藝術 1861-1961」（Queer British Art: 1861-1967）與美國國家肖像畫廊「捉迷藏：美國肖像畫中的差異與慾望」，都是在鞏固白人、順性別、健全主義的「同性戀正典化」的範式，檢視展覽對於性別與族群間的探討，探究白人與中產階級之外的酷兒族群的歷史，尤其是性少數於種族與身心障礙者間的交織性，以及非白人愛滋感染者的議題。

從博物館學與藝術史的角度來看，展現出多元的酷兒生命故事，突破「同性戀正典化」的危機，其創作手法呼應著全球博物館對於性別展示的趨勢與性別運動的思潮，藝術類展覽得以適切地涵納社會運動的思維。

伍、酷兒策展與酷兒另類實踐

其裝置影像的空間行為（spatial act）迥異於主流的異性戀常規性空間（Heteronormative Space）（蔡牧容，2019：18、93），如：三溫暖鎖櫃、八大行業的沙發與非連貫性的父親影像都酷兒化空間（Queering Space），

讓酷兒情慾、情感、性向與生命史與社會對話、溝通。在父親錄影帶的影像中，其父親扮裝行為、與同性伴侶以及多重伴侶的性活動，一方面，可以看到「性向的空間表演性」(spatially performative of sexuality) (蔡牧容, 2019: 19)，另一方面，在異性戀常規性空間中，扮演好一位異性戀伴侶關係與異性戀的性向；而在個人私密領域中，可以坦然地面對自身性向與情慾關係，性向的空間表演性的呈現，讓酷兒身體、行為展演、情慾與性向，得以與博物館空間進行對話，不論是鎖櫃、三溫暖空間裝置，還是父親錄影帶的影像，都帶著酷兒情慾、酷兒身體、酷兒實踐、博物館情慾化與空間的性化 (sexualised)，私密性身體空間性的隱喻 (euphemism)，包含著兩個世代、家族、都市與鄉村、中老年與年輕酷兒的生命歷史。

酷兒策展 (queer curatorship) 挑戰異性戀常規性與異性戀的情感面向，以拒絕性別與性向常規的形式 (gender and sexuality norms)，策劃與安排展覽的物件形式，於展場中設計出酷兒的次文化物件，其展覽空間、牆面具有身體性的符號 (semiotics)，挑戰了異性戀常規性空間 (蔡牧容, 2019)。將三溫暖的瑣櫃、塗鴉與空間安置於公共場域，博物館的空間性別展演，皆帶有酷兒次文化與歷史記憶、歷史遺產的情感，翻轉了過往以異性戀為主的博物館空間呈現；同時呼應著克維特科維奇所謂的「酷兒檔案」，涵納懷舊、個人記憶、奇想與創傷的物質與短暫的物件 (Ann Cvetkovich, 2003: 243)；藝術家運用創造性記憶 (Creative Memories) (陳佳利, 2015: 63)。因此，策展空間設計以性化 (sexualised) 的空間呈現，爬梳過往酷兒所留下的紀錄、痕跡與歷史活動，對時代、意識形態的詮釋，將酷兒生命史安置於公共史的實踐，產生對話的空間與可能性。

無論是父親的情慾、情感或日常的展演性，其行為儀式具有「性向的空間表演性」(spatially performative of sexuality) (蔡牧容, 2019: 19)。海澀愛指出酷兒情感與政治行動的彼此關聯，這視為動員與形塑凝聚力的基礎，尤其是陰鬱 (melancholy) 與羞恥 (shame) 這兩方面 (李佳霖, 2012: 110)。利用「床」的裝置設計、情趣用品的擺置，將「空間酷兒化」，研

究者認為藝術家試圖要回應臺灣「忌性」(sex-negative)的時空背景，²⁷尤其是 2022 年第二波疫情與性產業的連結；「床」(圖 11)亦是私人性生活的領域，傳達其年邁父親壓抑的情慾與人際關係，將錄影帶影像輸出成棉被與地毯的質感圖像，過往歷史被賤斥的影像，形成公眾展示的個人回憶與踐踏賤斥的雙重衝突之意涵，形成一種儀式性的時代象徵，床上所發生的私密行為，形成年邁父親生命重要的回憶，隱含著其父親無法啟齒的人際關係。床的裝置擺設，讓研究者聯想到英國翠西·艾敏(Tracey Emin, 1963-)《和我同床共枕的人》(Everyone I Have Ever Slept With 1963-1995, 1995)與《我的床》(My Bed, 1998)，關於個人生活、記憶、內在精神與非物質的連結(陳永賢, 2014)，文化生產與藝術實踐在於視線、視域(horizon)²⁸、公共領域開展。



²⁷ 關於「忌性」時空背景，參閱黃道明(2012)。《酷兒政治與臺灣現代「性」》。臺北：遠流。

²⁸ 在此「視域」一詞，指的是 H.Gadamer (1900-2002) 所稱為「視域融合」(fusion of horizons) 觀點。參閱 Gadamer, H. 著，洪漢鼎譯(1993)。《真理與方法》(頁 147-148)。臺北：中時出版。

圖 11 將父親的錄影帶，輸出成棉被與地毯圖飾，形成一種儀式性的時代象徵，賦予酷兒情感和複數的檔案涵義（照片由登曼波所提供）。

從文化霸權與文化價值生產面向，對於男同志性行為，巴特勒認為由於男同志之間性行為之間的危險、污染性，形成對於男同志社群的污名（林春蘭、劉淑蕙、段愛娟，2012：86）。於美國 1980 年代因愛滋流行所導致的失落、拒絕、憤怒、多疑、悲觀主義、偏執情感（paranoid affect）與陰謀思維，以 Sedgwick 於 1980 年代提出「修復式閱讀」（reparative reading）來回應與延續，愛滋病流行的偏執情感的歷史，她認為正面、負面的情感，不應該視為二元對立的看法，並肯認各種酷兒情感（affect）表達，以及異質、多元的扮裝與性實踐活動，所帶來的羞恥意識及羞辱創意，她認為酷兒展演（queer performativity）是關於羞恥情感的意義與存在（Eve Kosofsky Sedgwick, 1993: 11）。

以「修復式閱讀」來看待登曼波의 影像，他突破情感二元對立，藝術的情感表達不同於過往的文學、藝術，如此悲情與負面，而是打開更多面向的情感；從博物館學的角度來看，而是開啟更多想像空間、延伸的思考，來看待非二元的酷兒生命史與情感，修復酷兒歷史與生命，涵納更多元、更多面向的酷兒生命史的想像、觀察與思考及相互對話。如：三溫暖鎖櫃、暗室裝置、訪談影像與酷兒牆面塗鴉以及魚缸、沙發的象徵，回應著受弱性的酷兒生命；魚缸上不連續、破碎的影像，呼應著克維特科維奇所說：蜉蝣式的酷兒文化。

展覽以尖銳、直接的方式，來回應當代議題與社會現況，視為「典範移轉」的案例之一。這些被主流同志所忽視的酷兒，象徵著在全球新自由主義底層的「不穩定狀態」（precarious status）與「不穩階級」（precarariat）的主體（陳佩甄，2024）。此外，Sullivan 與 Middleton 提出博物館以多元聲音與社群（communities）的兩個面向（Sullivan & Middleton, 2020: 18-19），來思考展覽的呈現，將「酷兒倫理」觀點納入博物館範疇的思考。

陸、代結論：文化平權與建構「下層的反公共領域」

最後，以女性主義政治學者弗雷澤（Nancy Fraser）所提出的建構「下層的反公共領域」（subaltern counterpublics）的概念（戴雪紅，2022：287）。來看待弱勢性別群體，如何從公共空間找到自己的發聲位置與實踐方式及性公共空間（sex public），提出對主流文化的質疑？

影像提供了更多以邊緣性、交織性主體與酷兒文化實踐之想像：藝術家非二元性別認同、兩代之間的情感對話與理解，以及各種酷兒身體的認同，如：所訪談的異性戀男性跨性別者，對於自己的隆胸身體的探索、自我情慾的揭露，以及攝影作品，看到不同邊緣性主體的思考；或是對於父親壓抑的同性情感的追索，亦是藝術家對於臺灣過去歷史的爬梳、追問與世代的情感修復；展覽連結、結盟各種弱勢的性主體與邊緣性主體以及性實踐者，重新看待多元的酷兒情感與其想像，以及看到不同版本、複數的酷兒生命史。誠如學者 Josh Gabert-Doyon 所言，以「修復閱讀」方式會讓我們看到新形式的團結（Josh Gabert-Doyon, 2020）。即呼應了巴特勒所言：「建立充滿活力的『跨國聯盟』（transnational alliance）所需的想像方式」（Judith Butler, 2024）。

因此，研究者援引 Sandell、Sullivan 與 Middleton 對於多元性別的論點，並以 Sedgwick 之論點，跳脫出單純以「性身分」為主體的位置。其策展手法將酷兒生命史置於公共史學的視野與博物館公共領域，來看待多元的酷兒生命、性向展演與實踐，促使社會不同群體的分享與交流，如：社團法人臺灣露德協會、臺灣同志諮詢熱線協會、開幕與閉幕的扮裝表演，以 LGBTQ+ 的視角來看待弱勢酷兒、檔案與公共史交織的議題，並探究更加受到邊緣化、賤斥、排擠性主體的次文化與其生存方式。將性產業與茶室議題，讓酷兒議題、性向得以在公共領域再現，並且納入博物館策展的新形式，議題所帶來社會溝通的可能性，提供了非二元性別、跨性別主體的思考，以及，為弱勢群體在社會結構下所帶來的困境、父權社會所壓抑的羞恥情感，得以發聲與再現。

以另類策展實踐、教育模式，拓充社會參與模式（陳佳利，2015：283）。登曼波在展場設計與羅智信合作的策展策略，拓大了文化觀點、視域的呈現，在公眾教育活動層面上，座談會邀請社運團體對談與關懷面向，打開議題的辯論；以另類策展模式，挑戰博物館傳統策展形式，酷兒策展賦予各種創意，顛覆過往主流異性戀文化空間的再現形式，再現邊緣生命史，開啟與社會溝通的模式，達到多元性別的文化參與權，改變過往博物館對主流異性戀父權社會、族裔、順性別的展示詮釋。從另類博物館實踐來看，展現出多元酷兒生命史（如：非二元性別、跨性別、異服者與戀物癖）、多元性別實踐、另類性實踐，以關懷弱勢的新途徑，展現主流／父權文化所隱匿、壓抑的酷兒生命歷史與民間運動之能量。

參考文獻

- 申昀晏，2023。Butler, J. 著。危脆生命。香港：手民出版社。
- 卡維波（1998）。同性戀／性工作的生命共同體。載於楊淑慧（編），性工作：妓權觀點（期刊版）（頁 281-325）。臺北：元尊文化／遠流出版。
- 李立鈞，2023。導言：檔案的當代反思。載於李立鈞（編），當代文本：檔案（頁 21-38）。臺北：臺北市立美術館。
- 沈克諭，2023。反檔案／無檔案。載於李立鈞（編），當代文本：檔案（頁 98-103）。臺北：臺北市立美術館。
- 李佳霖，2012。擁護羞恥：愛滋防治的公共性羞恥問題。應用倫理評論。51，頁 109-129。
- 何春蕤，1998。簡介 Eve Kosofsky Sedgwick。載於何春蕤（編），性別研究：酷兒理論與政治（頁 26-31）。中壢：中央大學性／別研究社。
- 林玉珍（譯），2023。Sedgwick, E. K. 著。閹櫃知識論。臺北：書林。
- 林怡君、李淑君，2012。幻想的力量：女性主義、梅波索普與論述超越。載於劉開鈴、游素玲（編），Judith Butler 的性別操演理論導論（頁 127-151）。臺北：五南。

- 林春蘭、劉淑蕙、段愛娟，2012。顛覆的身體行為。載於劉開鈴、游素玲（編），Judith Butler 的性別操演理論導論（頁 51-93）。臺北：五南。
- 紀大偉，2017。同志文學史：臺灣的發明。臺北：聯經出版。
- 紀大偉，2019。酷兒（Queer）。載於臺灣理論關鍵詞（頁 317-326）。臺北：聯經出版。
- 洪漢鼎譯（1993）。Gadamer, H. 著。真理與方法。臺北：中時出版。
- 高文萱（譯），2023。Cameron, L. 著。策展時代。臺北：典藏藝術家庭股份有限公司。
- 陳永賢（2014）。英國當代藝術。臺北：藝術家。
- 陳佳利，2015。邊緣與再現—博物館與文化參與權。臺北：國立臺灣大學出版社。
- 曹洛，2020。歷史解封，酷兒現身—英國歷史博物館如何開展當代酷兒對話？。藝術認證，95，52-59。
- 陳佩甄，2005。Queer That Matters in Taiwan—以翻譯造就的臺灣酷兒。文化研究月報—三角公園第 45 期，網址：URL=http://www.cc.ncu.edu.tw/~csa/oldjournal/45/journal_park347.htm，瀏覽時間：2022/9/28。
- 陳佩甄，2021。酷兒化「檔案」：臺韓酷兒檔案庫與創作轉譯。臺灣文學研究彙刊，（23），71-100。
- 陳佩甄，2023。愛的文化政治：臺韓現代親密關係的殖民系譜，臺北：國立政治大學政大出版社。
- 陳佩甄，2024。冷戰的感覺結構：臺韓文學與文化中的性別與情感政治(1950-1980)。臺北：國立政治大學政大出版社。
- 陳香君（譯），2000。Pollock, G., 著。視線與差異：陰性氣質、女性主義與藝術歷史。臺北：遠流。
- 陳香君，2014。紀念之外：二二八事件·創傷與性別差異的美學。臺北：典藏藝術家庭股份有限公司。
- 詹話字，2021。策展典範的轉移？文化平權趨勢下當代藝術的策展思維與實踐。國立臺灣藝術大學藝術管理與文化政策研究所博士論文（未出版）。
- 劉人鵬，2011。打造一個夠落後的烏托邦：海澀愛的污名連線政治與罔兩問景〉。文化研究，（13），266-280。

蔡牧容，2019。身體地理：酷兒認同與性向在展覽空間中的體現。輔仁大學博物館學研究所碩士論文（未出版）。

鄭芳婷，2016。數位離散與酷兒想像：以拉版、彩虹山莊及 Queerology 為例。考古人類學刊，（85），51-82。

盧梅芬，2021。博物館作為接觸地帶：音樂、記憶與情感。載於黃貞燕、謝仕淵（編），博物館歷史學 II（頁 26-48）。臺北：國立臺北藝術大學。

戴雪紅，2022。性別、正義與解放：弗雷澤女性主義批判理論研究。南京：江蘇人民出版社。

Berlant, B. & Warner, M. (1998), Sex in Public, Critical Inquiry, 24(2), pp. 547- 566.

Barker, M.-J. & Scheele, J.(2016).Queer: A Graphic History(Graphic Guides). London: Icon Books.

Butler, J. (2024).Who's Afraid of Gender?.New York: Farrar, Straus and Giroux.

Cvetkovich, A.(2003) . An Archive of Feelings: Trauma, Sexuality, and Lesbian Public Cultures. Durham. NC: Duke UP.

Davis, W.(1998),“Homosexuality,” Gay and Lesbian Studies, and Queer Theory in Art History , The Subjects of Art History, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 115-142.

Duggan, L.(1995), The Discipline Problem: Queer theory meets lesbian and gay history, GLQ, Vol. 2, pp. 179-191.

Gabert-Doyon, J. (2020.03.17).Paranoia and the coronavirus: how Eve Sedgwick's affect theorypersists through quarantine and self-isolation., 網址：<https://www.versobooks.com/blogs/news/4597-paranoia-and-the-coronavirus-how-Eve-Sedgwick-s-affect-theory-persists-through-quarantine-and-self-isolation>，瀏覽時間：2023/8/6。

Halberstam, J.(2005).In a queer time and place : transgender bodies, subcultural lives. New York: New York University Press.

Sandell, R.(2014). Museums, Moralities and Human Rights, New York: Routledge.

Sedgwick, E. K.(1993), Queer Performativity: Henry James's the art of the novel, GLQ, Vol. 1, pp. 1-16.

Sullivan, N.and Middleton, C.(2020). Queering the Museum, New York: Routledge.

