

# 從台灣世代女性的生命經驗到策展實踐

## ——長椅小姐談「陳美玲」的形塑軌跡

採訪時間：2025 年 12 月 21 日

採訪、撰稿：林宜蓁、蒙子函、謝馥璟

### 台灣女性形象與世代觀點

**Q1：**我們想先簡單聊聊，編輯部前陣子看到李佳穎的《進烤箱的好日子》，書裡提到一段「臉蛋論」：「我對我的臉感情很複雜。身為生理女性，從很小的時候你就意識到你的臉不只是你的臉，而是比較類似人行道上做成音符形狀的長椅之類的公共藝術裝置，任何人都有兩三句話要說。」<sup>1</sup> 這讓編輯部聯想到「長椅小姐」這個策展的名字，不知道您有沒有看過這本書或聽過這段話？

**長椅小姐：**我沒看過這本書，但我覺得這應該是生理女性都會共感的感受。前陣子《La Vie》雜誌 12 月刊的採訪詢問我什麼時候開始意識到自己身為「女性」？是否有「開眼」的過程？我認為並不存在一瞬間的「開眼」，這是從小到大就會伴隨著我生活的東西。在穿著方面，可能會有人說「這樣太男生」或者「不夠女生」，或者有人評論食量「女生吃這樣會不會吃太多？」反正就是各種各樣，一出生就會感受到有很多標準在身上。

**Q2：**請問在入口處的第一件作品為何選擇放置席德進老師的《謝淑錦(謝藝庄)》【圖 1】？這個作品背後有一個聲音裝置【圖 2】，為謝淑錦的女兒對她的回憶，為何會選用牆前、牆後的形式來裝置這個作品呢？

**長椅小姐：**想把肖像作為入口其實很簡單，因為「陳美玲」是個很具象化的人名。像大家在讀小說時，本能的會開始想像那個人的形象，我希望可以創造出像是讀繪本或小說的感官體驗，讓大家都具有具象化的指涉，能在一開始就看到一個女人的形象。

---

<sup>1</sup> 李佳穎，《進烤箱的好日子》（臺北：自轉星球出版，2024）。



【圖 1】《謝淑錦（謝藝庄）》，1974。  
攝影：林宜蓁。



【圖 2】《謝淑錦（謝藝庄）》作品牆後  
裝置。攝影：林宜蓁。

至於背後的聲音裝置，如果仔細去聽音檔的話，會發現其實那畫中女子並不是陳美玲那一代的人，而是陳美玲的母親那一代人。聲音裝置的訪談裡面是謝淑錦的女兒在追思媽媽。謝淑錦一生遭遇坎坷，本以為嫁到軍官家能飛黃騰達，沒想到丈夫較早離世。她一個人要身兼多職養育三個孩子，謝淑錦一直告誡女兒：「女人無論嫁到哪個家庭，都要有經濟獨立的能力。」我想母女之間的某種教育是以身教的方式進行的，如同母系精神的傳承，或是一種生命力的傳承，所以才將它放在開頭。

那件聲音裝置對我來說其實是作品註腳，而不是作品本身。在整個展覽裡面有四處策展註腳，這四個註腳對我而言的意義是能夠不用文字的方式，讓觀眾明白這個展覽的前期研究中比較重要的素材，幫助他們理解作品。所以它算是小說與作品之間輔助理解的工具。

所有的策展註腳都呈現了「事實」，例如第一處是關於謝淑錦的口述檔案，第二處是關於公娼的報紙，第三處是關於加薩戰爭的短影音新聞，第四處則是關於李錦繡的家庭相簿。它們都是基於事實層面的訊息，在展覽裡，跟小說的虛構文本成為互相補充對照的關係。

將席德進的作品放在整個展覽的入口，其實是希望有首尾呼應的效果。如果你仔細讀小說文本，會發現主角的視角是個男同志，跟席德進的身分有些呼應；在展覽最後閱讀到李錦繡丈夫寫的追悼文時候，則會發現席德進跟李錦繡是師生關係。

或許席德進在整個展覽裡面作為唯一的男性藝術家是突兀的，希望在展覽尾聲給大家一個解答，創造揭秘的感覺。

**Q3:「陳美玲」這檔展覽討論的是現今約六十到七十歲的女性樣貌，其中又以「母親」為最顯著的形象，請問您如何看待當今母職樣態的轉變？**

**長椅小姐：**其實不是我主動去挑選某種母親形象。那時我取樣前期採訪了八位女性，裡面也包含未婚、沒有生育、沒有擔任母職的女性。並不是只有母親才會納入我的採樣標準，我採樣重點是將樣本的背景差異拉大一點點，將她們的社會階層、原生家庭的經濟狀況、受教育背景等放在第一位。

在訪談過程中，你會發現對於那個年代的女性來說，不結婚是很奇怪的事情。有時當她們說身邊有些朋友沒有結婚，會用一些形容詞像是「她很奇怪，她沒有結婚」。那個年代未婚女性是比較邊緣化的角色，這很自然地就顯現在「陳美玲」的指涉關係中。在更大比例上，觀眾對她的想像會是一個母親的形象。

我覺得母職有點難去討論的原因是，我們這一代也有自身限制，像我現在 32 歲，我在看我媽媽時，還是會有下對上的母職要求。但面對我的同齡人也有許多人開始成為媽媽，我們彼此就比較能坦露心聲的聊她們現在的困境，我就能以一種較同理而非要求的角度，去理解她們的存在。

現在的女性隨著兩性平權的發展，在夫妻關係中比較不會像以前的女性一樣有那麼強烈和理所當然的分工不均。現在比較會主動要求另外一半承擔家務事或是接小孩等養育的工作。

不過每一個世代，不論是孩子或是媽媽，其實都有自己的困境和需要面對的課題。像我們這一代小時候還沒有手機，大概在高中大學的時候才開始接觸到觸屏手機跟網路。但是現在這一代的孩子一出生就有這些東西，他們所面對的是心理和精神方面的問題。例如展覽中的館校活動，讓國小的孩子用採訪的研究方法去了解媽媽，再為自己的媽媽畫一張肖像。大部分媽媽手上都拿著一隻手機，不是手機就是 iPad，二十五人中可能只有五人沒有拿。會發現這一代的孩子面對的家長是很少直視他們的，孩子們看到的家長是一直沉浸在自己的手機當中的。現在的孩子被診斷出有 ADHD 變成一件普遍的事情。我們那個年代比較少用這樣的診斷詞彙，但現在老師常會直接跟家長說孩子有這些狀況。再加上兒童性侵、網路資訊的暴露等問題，很多時候孩子的生活已經不在家長可控範圍之內。

上一代的母親面對的是社會對「好孩子」的標準，孩子成績好、考上好大學，接著就會有一份好工作，是一條相對清楚的路徑。但現在的媽媽反而要面對過度多元的發展，孩子不一定要讀書、不一定要成功；但同時又會被審視你作為母親教育方式是否「正確」。光是一個症狀，網路上就有成百上千種告訴你「應該怎麼做」的說法。於是這一代的媽媽要在一條非常模糊的路徑中，試圖尋找相對被認同的位置。她們所承受的壓力並不比上一代少，只是困境的型態非常不一樣。不同世代的孩子與母親，各自都有必須面對的課題。

**Q4：**呈上題，在這個研究時期的範疇中，除了母親之外，應該也還有許多未婚或未育的女性，甚至在展覽中，吳瑪俐老師的《寶島賓館》就直接指涉「公娼」這一群體，也可以理解為是作為對於時代背景或當時的人如何看待女性的眼光，但相較之下還是較多著墨於「母親」這一角色，您是如何看待五六零年代這些未婚未育的女性與「陳美玲」展的關係？

**長椅小姐：**關於公娼這一點，首先要釐清的是，所謂的「公娼」是指政府發放執照、合法勞動的身分，這一點和我們今天對性工作者的理解很不一樣。對現在而言，它幾乎是處於灰色地帶的工作，不同年代社會認知上有很大的落差。

在展期間放映的紀錄片《老查某》中，記錄了一位叫白蘭的公娼。由於公娼這份合法的工作在制度轉變後突然變成非法，她努力嘗試轉行，卻經歷一連串失敗，後來又染病。片中很清楚地呈現出，白蘭和許多公娼一樣，其實都有自己的家庭與長期伴侶，她們賺來的大部分收入，其實都是寄回家中作為家用。

這和我們現在對妓女的想像不太一樣。很多時候我們用二元對立的方式去理解性工作者，認為她們已經放棄了傳統的母職角色，但對那一代公娼來說，這樣的切分比較不存在，很多人是因為家境貧困被賣入公娼寮，在別無選擇的情況下從事這份工作。公娼在當時更多是社會階級的問題，而不是是否選擇母職的問題。

我覺得不論是否成為母親，女性都在承受來自社會框架的壓力。比如在展覽中有兩位藝術家屬於陳美玲世代，一位是吳瑪俐，一位是李錦繡。李錦繡在展覽裡幾乎是陳美玲的化身，無論她的母職經驗、婚姻狀況，都與小說中的陳美玲高度重疊，像是她在孩子五歲時去巴黎留學，在兒子成長過程中的某種缺席；在婚姻中經歷許多妥協與犧牲，最後不到五十歲便因癌症離世，這些都與小說情節相互呼應。

相對地，吳瑪俐在創作中更關照的是與她同輩、處於社會邊緣的女性，兩人的視角跟呈現的觀點非常不同。她們的共同點在於都必須面對既有的社會框架。李錦

繡面對傳統婚姻中，如何在家庭主婦角色之下維持創作的獨立性。公娼所面對的則是更大的社會結構問題——社會總是貶低女性勞動的價值，但兩者都是在爭取被尊重的路。在《寶島賓館》入口處的年表從娼妓角度以帶有諷刺的口吻重新書寫台灣的政經史，指出她們在台灣經濟發展中所做出的貢獻始終未被看見。

家庭主婦也面臨這個問題，家庭主婦從來都不支薪，資本主義社會對於價值的計算方式就是貨幣系統，當女性的勞動無法進入到價值計算的體系裡面，就會被蒸發消失。看似是未婚跟已婚的問題，一個是主流、一個是邊緣，但她們都展現社會框架下女性嘗試突破跟反抗的姿態。

## 策展方法與操作策略

**Q5：**從 2023 年「陳美玲的房間」文件展到 2025 年在有章博物館中展出的「陳美玲」我們可以看到截然不同的兩種策展形式，前者可以看到家具擺設，有點像一個生活空間的感覺，而後者則是有錄像或者繪畫、裝置的不同作品並陳在空間中，想請問您除了我們觀察到的這兩種形式，您在這兩檔展覽中是否有事先的設想或構想呢？

**長椅小姐：**2023 年「陳美玲的房間」展覽定位很明確，作為一個正式展覽的前導研究型展覽，我將前期研究採訪過程中所採集到的資料，整理成文件檔案，並以房間的形式去呈現這些材料。而這個時候，也還沒有藝術家介入。所以在裡頭看到很多復古的物件，其實都是採訪過程中，那些受訪女性有提及、或者是從對方家中直接搬過來的東西，比如黑膠唱片、縫紉機等。

而之所以產生這樣展呈形式的想法，首先是希望建立世代差異之間的對話。那麼，如果想讓我們這一代的人去理解「陳美玲」的話，最重要的先決條件便是把觀眾引渡到她（陳美玲）所處的時空，才能夠理解是什麼樣的經歷讓她成為現在的樣子。因此，「陳美玲的房間」是以她剛出社會工作、尚未步入婚姻前的居住環境進行模擬。房間這樣的形式，首要目的是以相對「可口」的形式展呈檔案。

再者，我先做展前研究展另一個很重要的原因，是小說作為策展論述仍然對大眾來說是個相對陌生的嘗試。而我需要透過這個展覽，來讓觀眾理解，在展覽中策展人跟小說家是怎麼合作的，以及小說是怎麼生成的。當時，我將八位受訪女性各別的生活片段剪輯成為「陳美玲」虛構角色的一生，以此資料包作為角色定位的基礎交給作家高博倫創作小說。高博倫寫的小說《黑麻雀》，原文有一萬多字，我再重新編輯成目前大家所見、四千多字的策展論述。

若將展覽視之為一個完整的身體，可以說，2023 年「陳美玲的房間」展前研究是大腦，隨著小說文本拓展、延伸之後，在 2025 年「陳美玲」展覽中，隨著各世代的藝術家與作品，最終形成了身體與軀幹，在此，形塑了世代交融與對話的展覽空間。

**Q6：**此次陳美玲這檔展覽的策展論述是由台灣作家高博倫參考了田調的資料所撰寫的虛構短篇小說，這樣型態的展覽論述的確是破除了難以接近的理論框架，但敘事作為展覽論述仍是非常新穎的做法，甚至會讓人思考這是否可以稱之為策展論述，抑或是展件之一，有看到您曾經提及小說是更為貼近生活的筆法，因此更易親近，您是如何想到以小說為策展論述呢？

**長椅小姐：**最初設定採訪的目的便是為了後續的小說創作，以及了解媽媽們究竟在想些什麼。既然我在展覽中希望建立對話，那麼我認為對話首先需要聆聽對方。因此，我的研究方法便是以採訪為基礎，以此建立「陳美玲」的背景框架，讓此角色並非全然虛構。對我而言，真實與虛構之間並非對立，虛構需建立在事實的基礎上才可能成立。

如果了解我過去的展覽，會發現其實我一直沒有制式的策展論述。甚至做過完全沒有策展論述文字的展覽實驗，在策「O//O」展覽時我僅口頭跟八位委託製作藝術家說明策展想法，不留文字記錄、不給策展論述，讓藝術家自由抓取聽到的重點去發揮。所以，對我來說，如何去語言化或者說找到其他方式替代語言，一直是我策展思考核心。

之所以產生這麼明確的抵抗想法，來自於 2018 年底我剛回台灣的時候，當時看的展覽，論述多以大的哲學觀點作為引述，再來解釋所有作品，最後有個完整的結尾進行收束。我認為這樣的論述具有限制性，書寫過程已經預設了觀展對象需具有一定背景知識，而觀眾對作品的解讀也在某種程度上被綁架了。

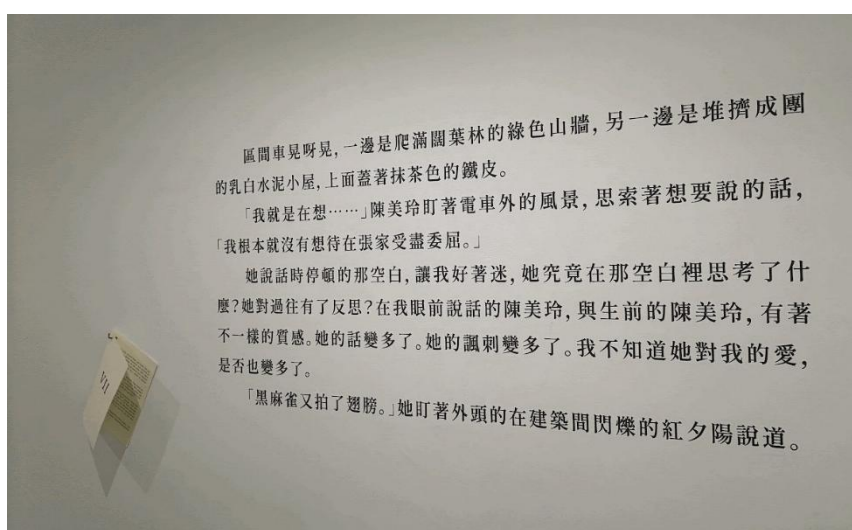
而對我來說，策展論述最重要的，首先是需要闡明主題，接著能夠開啟作品不同的解讀面向，因此，我並不喜歡在論述中直接解釋作品。而我認為小說能做到上述兩者，加上我希望能挑選一個語言親近性較高的文體，因此就想說以可讀性高且有明確敘事框架的小說作為策展論述。

**Q7：**接續著上題，依照您的說法，我們理解了為何要以小說作為策展論述，但為何是選擇虛構小說而非真人故事呢？

**長椅小姐**：或許我們應該反思為什麼我們總是要求故事要是真的，且真實性的意義為何。在這個文本以及展覽中，之所以選擇虛構，是因為它融合了兩代的人，需要以虛構的想像空間進行對話。透過小說文本，一方面我們可以看見主角如何回憶母親實際上做過的事情，另一方面，也看見他如何想像那些母親從未說出口，但或許想做的事、想說的話，所以文本有雙重虛構性在裡面。

舉例而言，小說中有一段話，我放在展覽的最後、李錦繡那一展區，那段話描述了陳美玲坐在火車上，看著窗外的風景，幽幽地講了一句，「我根本就沒有想待在張家受盡委屈」【圖 3】。當我們看見這句話，就會馬上意識到這是虛構文本，因為那個年代的陳美玲不會講出這種話，如此直白地表達婚姻的不滿。而這樣直接的表述，是來自於我們年輕世代期待自己的媽媽能夠做到的，而唯有藉由虛構的方法，才能抵達這樣的想像。

而另一個選擇虛構小說很重要的原因，是我不希望它是單一的指涉，變成關於我媽媽的展覽，希望它能產生集體性的共鳴，所以會用剪輯拼貼的方式去處理採訪內容，形成一個社會集體性的群像。



【圖 3】展場牆面的《黑麻雀》部分段落。攝影：蒙子函。

**Q8**：我曾在您之前的採訪中看到您對於現今當代藝術中「臺灣偉大而難以接近」的展覽論述有一種牴觸感，也是「長椅小姐」這個名字作為一種「陰性敘事」策展方法出現的主因，您認為「陰性敘事」的觀點如何影響您在策展上的決策？<sup>2</sup>

<sup>2</sup> 本題敘述參考：李京樺，〈夠了，稍微收起你的陽具崇拜吧：「長椅小姐」杜依玲的陰性策展途徑〉，《典藏》（2024.12.16），網址，〈<https://artouch.com/art-views/issue/tuning-in-to-90-0-the-growing-feminine-art-scene/content-163684.html>〉（2025 年 12 月 20 日檢索）

**長椅小姐：**首先，策展對我來講不是菁英化的工作，這是為什麼我常強調「平民策展人」的概念，我覺得自己的展覽應該是能讓普羅大眾親近的。這也是我取名為「長椅小姐」的原因，長椅作為公園裡面的公共財，任何人都可以坐上去，所以來自不同階級與背景的人們可以坐在上面產生對話。

對我來講，我理想中的展覽便須具有對話的功能，能夠作為溝通橋樑連結起差異的存在。因此，展覽成功有一個重要的前提，就是能讓所有的觀眾毫無壓力的覺得自己可以講幾句評論、表達幾句看法。因此，在策展選擇上，我都會站在觀眾的角度，去想像對方能否接收、以及會怎麼接收這些訊息。

另外一個觀點，在於我覺得策展不需用論述去綁架作品，而是怎麼在展覽框架下去打開與以往不同的解讀空間。策展人並非處在一個具有垂直階級的中心點去下放權力，而更像是聚起了一個火堆，大家環繞著火堆彼此平等地互動談話。

而陰性觀點對我而言是一個相對的概念，是相對於所謂陽性是什麼而存在的概念，而並非自成一格、具有固定含義。如果說陽性價值觀透過金字塔的階層形式，去構造了一個具有社會階級的架構的話，那麼我們要如何以不同的方法去瓦解和拆解這個架構，這樣拆解的動作，對我而言就是某種陰性敘事的策展方法。

## 作品觀點與空間配置

**Q9：**展場中有一個非常特別的元素，就是位於一樓及二樓樓梯間的 **Live art 互動裝置**，由明日和合製造所製作的《母親凝視過你》，想請問您這個我們所看到的展呈形式是如何與藝術家討論出來的呢？這個作品位於樓梯間，一走上去就可以看到玻璃櫃中的母親，這個作品的位置是如何決定的？

**長椅小姐：**這個問題首先須回到場地的選擇，最一開始我選的是北師美術館，單純是因宣傳效益的考量。再者，我希望這個展覽可以接觸到更多的「媽媽」觀眾，因此沒有選擇以高度專業觀眾為主的鳳甲美術館，最後就來到有章藝術博物館。當我第一次去場勘時，我發現這個建築的結構是左右對稱的，中間有一個中央大樓梯，像是一個子宮的結構，從中間的樓梯往上走時，對稱結構會產生一點神聖感，建築的外觀保留了木窗及紅磚，帶來家屋的感受，這就是我想要的。

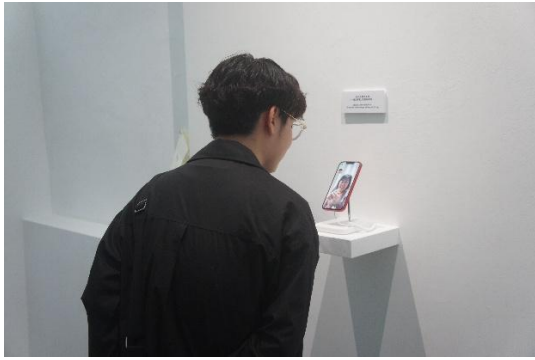
當時我的構想是，一樓的展間以視覺為主要的接收感官，展陳一些較好理解或較具象的作品，讓觀眾先了解陳美玲的外在世界，也就是陳美玲所面對的社會與家庭文本。二樓則是想討論陳美玲的內在層面，所以會看到有更多趨向於意識流、抽象的作品。一、二樓之間的階梯廊道成為承接兩個不同表現方法的過渡區域，

所以讓我想到明日和合製作所，他們的作品一直以來都是透過與觀眾互動，將觀眾直接拉入一個文本情境中。我很喜歡他們曾展於北美館的作品《等待果陀》，他們在美術館中架設了一個馬戲棚，並設置了一個小丑，一邊發號碼牌，一邊安撫觀眾，觀眾則在馬戲棚外取號排隊。當觀眾進入棚內後，會看到一個倒數計時的時間表在跳動，當倒數結束後即為作品結束，而後走出棚外。觀眾花了很多時間排隊卻只能看到時間倒數，我認為這是一個非常巧妙的互動方式。當時邀請明日和合時，我告訴他們作品的位置會位於樓梯的廊道空間，並在整體展覽中有一個重要的作用，當觀眾在一樓觀展時，都以視覺為主要感官，我希望這個作品透過真人互動的方式去擾亂觀眾的觀展慣性，當視覺感官被中斷時，才有機會調度觀眾其他的敏銳感官去感受較抽象、意識流的作品，如莊馨怡的花粉；或如何不單純以繪畫的角度去觀看李錦繡的作品，若觀眾沒有經過感官擾動，李錦繡的作品可能就只是全然的繪畫，而非情境與生命紀錄。整個委託的過程也曾經過很多次調整，一開始想要放一個會噴水的乳房，也曾想要找一個真人演員觸摸觀眾等等，調整到最後便是大家看到的，先以手機視訊對話，隨後看到真人的互動形式。

**Q10：在體驗這個作品時，我們從與「母親」隔著螢幕面對面談話【圖 4】，到我們觀察到這個素人「母親」被放在一個玻璃櫃中【圖 5】，有點博物館展示，也有點像櫥窗的感覺，除去視訊通話中的互動，裡面的「母親」不會回應外界的聲音，也不會有視線交流，請問您從策展人的角度來看，是如何理解從手機中的雙向凝視轉為觀眾單方面凝視的互動機制呢？**

長椅小姐：一開始會選用手機作為互動媒介，很大的層面是取決於當日常中與媽媽的對話方式，較少面對面說話，所以這個作品其實是在模擬現代人的親子關係情境。而後面無互動的轉折，使媽媽純粹擔任被觀看的對象，而非一個互動的對象。這個設計我認為與我及明日和合成員的年齡層相關。我們目前是三十幾歲的年齡，在這個人生階段，我們面臨的問題是與媽媽的親子關係有所轉向，從純粹的被照顧者，逐漸轉向照顧者的角色。在曾經單純被照顧的狀態時，你的視角可能只容得下自己，或是沉浸在自己的宇宙中，只覺得媽媽要給你什麼，或你希望她支援什麼。但當角色轉換，你成為一個照顧者時，你就要去看媽媽需要什麼，和她的日常如何進行。這個視角轉換是我們這一代人蠻強烈的共鳴，希望可以讓觀眾在作品中體驗到這個轉折。

媽媽在櫥窗中，我們從外部觀看，會有一個距離感，強化純粹的觀看，將「母親」放置在「他者」的位置，在熟悉與陌生的曖昧中，因此「距離」的感受在這個作品中是重要的。



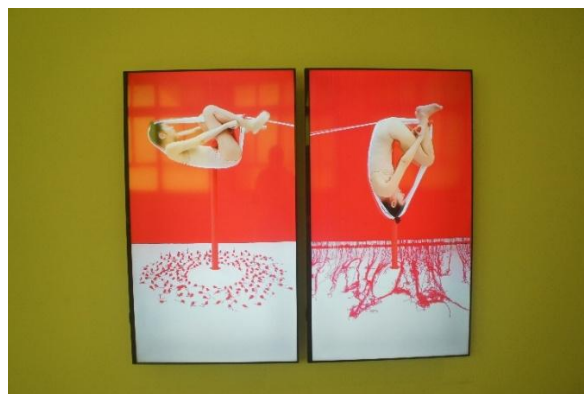
【圖 4】明日和合製作所，《母親凝視過你》，2025，互動式展演。攝影：林宜蓁。



【圖 5】明日和合製作所，《母親凝視過你》，2025，互動式展演。攝影：ANPIS FOTO 王世邦。圖片由長椅小姐提供。

**Q11：**在此次的展覽中，可以看到泰國藝術家卡蕙塔·瓦卡娜嬌恩（**Kawita Vatanajyankur**）及巴勒斯坦藝術家米爾納·巴米耶（**Mirna Bamieh**）的錄像作品，想請問您選件的想法為何？這兩位藝術家的作品在展場中的位置與其他作品的關係您如何理解呢？

**長椅小姐：**卡蕙塔的作品其實許多沒有藝術背景的媽媽看完之後會蠻想哭的，她們彷彿看到了自身的處境，但從未用他者的角度去觀看，當她們回想自己的人生，會覺得彷彿就像作品中的輪子一樣，被迫架在輪子上不斷地轉動【圖 6】，這也讓我好奇是否是亞洲女性的共同記憶，後續也想挖掘這一點。



【圖 6】卡蕙塔·瓦卡娜嬌恩，《紡車》，2018，單頻道錄像。攝影：林宜蓁。

米爾納的作品對我來說是整個展覽中立場最宏觀的作品，當時我非常猶豫要把這一件還是李錦繡的作品放在展覽的尾端，猶豫了很久之後還是決定放在中間。米

爾納其實是用一個微觀的方法去觀看一個宏觀世界，這個錄像作品在正值疫情時委託製作，因此她被迫在家中構想作品。一直以來，米爾納都是以烹飪的角度去思考創作，這次以「發酵」為母題，她發現發酵需要符合兩個條件：首先，必須要有酵母菌；再者，必須要在封閉的無氧罐中。滿足這兩個條件後，發酵就可以無限制的繁衍，如同女性孕育所蘊含的無限生命力。當全世界正值疫情處於封控之中時，她嘗試透過這樣「陰性」的視角去提出一個逃逸路徑，以媽媽日常烹飪的微觀及普遍性經驗中，嘗試構想這個宏觀問題的解決方案。

**Q12：在巴勒斯坦藝術家米爾納·巴米耶的錄像作品旁邊有兩個小的直立螢幕，裡面播放的是與戰爭及母親相關的短影片，當時為何會想要做這樣的設計呢？等於是多點出了一個戰爭的議題，或者您認為這個短影片的設計可以回或補充展覽的哪一部分呢？**

**長椅小姐：**這個戰爭影片集的設計其實是意外的出現，但其中有三個不同層面的考量。

首先，我和米爾納聯絡是在 2023 年的四月之前，到了十月就開始發生以色列侵略巴勒斯坦的事件，她在信件中有跟我提到這件事。藝術家本人並不在巴勒斯坦，而是在紐約，於是我們兩個透過 Instagram 持續的關注這場戰爭，這也是我理解她的作品非常重要的元素。我們這一代是沒有經歷過戰爭的，是和平年代出生的孩子，就會很難想像在那個國度出生的人的感官。在巴勒斯坦，許多經濟條件好的人會提早將孩子送到國外，便是憂心戰爭的發生，所以米爾納自身其實是在移居的狀態下成長的，但她其實很想要留在巴勒斯坦。在米爾納此次的作品中，我們可以看到很細微的惆悵，還有對於戰爭的敏銳，被很詩意的表述出來。這個戰爭影片集的策展註腳其實跟如何理解藝術家、作品、她的國際背景有很重要的關係。

再者，也可以將這個戰爭影片集視為一種行動，讓世界用觀看的方式去關注這場戰爭，讓台灣觀眾可以直接看到戰爭中很殘酷、現實的一面。這也關係到這些戰爭畫面是否有辦法以正常的渠道去觀看。以公視為例，公視一直到 2025 年才開始播報以巴戰爭相關的新聞。所以這也跟短影音作為這個時代接收資訊的方式與內容有關，究竟什麼樣的內容才能進入主流媒體？巴勒斯坦當地確實都是斷水斷電的狀態，因此當地記者都以手機拍攝。當今可以說是一種「新聞自由」，任何人都可能成為記者去傳播一些東西，但其中的真偽也是待考察的狀態。

最後，我認為這些短影片並非完全著重於戰爭議題，也展現了戰爭的日常，以及作為一個母親該如何維持以及維護家庭的日常生活。在《黑麻雀》的文本中有一段「戰後的世界更加殘酷，和平時代的日常即是細節的折磨：債務、人情、爭執、錢、愛恨、孩子、逐漸老化、逐漸死去。突然死去。」我認為每一代人會有各自不一樣的課題，我們父母的上一代是經歷過二戰的人，所以他們的父母常常對他們說：「你們的日子很好過，沒有經歷過戰爭。」而對父母那一代而言，戰後嬰兒潮物資匱乏，他們需要非常努力地賺錢，所以又會對我們說：「你們的日子很好過，都不需要擔心溫飽的問題。」那我們可能也會對我們的下一代有些話要說，每個世代有自己的課題。

**Q13：在《絮語 8》、《絮語 9》的作品裡，室內無風，繡上窗簾的文字像是絮語般在柔軟布料間彎曲重疊。有人因無法看到外界與無法被打開的窗簾而感到一種看似明亮的滯悶，也有人認為這是輕盈的呢喃。請問您是如何看待這件作品呢？**

**長椅小姐：**我認為這也是馨怡的作品厲害的地方，她可以精準地抓住「思念」這件事情。這個作品其實是關於她如何追悼外婆，她的外婆以前在宜蘭種田，休耕的季節會種油菜花，所以她每次想起外婆，就會先想起油菜花的味道，因此選用油菜花的花粉進行創作。當我們思念一個親密的故人，這本身就是一個滯悶的狀態，但同時腦海中會有許多自言自語的辯證。所以我認為無論是沉重的滯悶還是輕盈的呢喃，兩種狀態在作品中都成立。

當時在思考馨怡的作品要放在哪個位置，有兩個考量，首先是須放在有自然光的地方，再者是需要一個室內沒有自然風的位置，因為花粉的展呈須完全靜止，所以最後展於走道的位置【圖 7】【圖 8】。我認為馨怡的作品一直可以很好的抓到矛盾的臨界點，例如花粉的狀態，會讓人感受到既聚合，又可能隨時離散。並且作品幽微的捕捉到敏銳的感官，一開始我邀請馨怡的作品，純粹是覺得她的作品很像是「女書」的存在，觀看時的狀態要很細緻、敏銳。像走道底部有一張板凳，上面用花粉填滿縫隙，當你面對已故的家人曾每天都使用的家具，祂存在的狀態就會如同花粉一般，你可以想像祂曾在此處，祂的氣味、記憶不斷浮現。但遠看時卻是看不到花粉的，因為回過神想起對方已經不在了。馨怡的作品以一種物質性的方式去回應幽微的情緒和記憶，就如同半透明紗簾上的字，我們總是無法完整的記起一段既發生的所有細節，但是我們會抓取一些我們認為重要的、顯露的字句、片段，始終沒有完整的篇幅。



【圖 7】《絮語 8》、《絮語 9》展呈空間。  
攝影：林宜蓁。



【圖 8】莊馨怡，《絮語 9》，2025，花  
粉、布、白色繡線、棉，尺寸依場  
地而定。攝影：林宜蓁。

## 未來計畫

**Q14：**最後，想請問若您回顧「陳美玲」展，是否有發現還可挖掘或延續的議題呢？未來是否有新的策展計畫呢？

**長椅小姐：**關於「陳美玲」的延續性，我覺得第一個可能是酷兒的視角，也就當兩性平權我們講完後，接續的多元狀態我們該如何討論。第二個我有點好奇的是，若以「亞洲四小龍」為例，這四個國家共同經歷了產業轉型，自農業社會轉向工業社會，以亞洲的維度來看，會不會經歷這個年代的女性都有共同性的共鳴。這兩點是我想繼續探索的。

關於新計畫，我認為跟我的父親有比較大的關係，「陳美玲」也蠻大層面上與之關聯。我父母之間的關係非常傳統，是那一年代經典的夫妻關係，例如我父親是絕對不可能會洗任何一個碗的。在長期觀看父母之間的相處中，我們這一代人會為母親忿忿不平，這個憤怒的感受是「陳美玲」誕生的源頭。我父親上個月去世，我們在整理他的遺物時，我發現自己對父親可能有一些誤解，又或者說有許多過去沒有看到的地方，在如今他進入失聲、全然沉默的狀態下才顯露出來。我認為他並非是無能，而是失能。他也在承受那個年代社會給與的框架，努力地扮演那個角色，而產生的情感表達失能。這部分也讓我繼續挖掘，因為這和我們如何追悼他及普遍老年照護息息相關，也是我認為接下來我不得不去處理的課題。回想起楊德昌的一些電影畫面，其實就是在講我父親那一代人所面臨的社會處境，台灣站在「亞洲四小龍」那樣高度經濟運轉的情況下，人們是如何應對或如何被物質化的？

無論是「陳美玲」還是我父親，我常覺得在歷史或者社會情境下，我們彷彿在許多命運的節點做出選擇，我們想要改變命運，但其實是處於全然被動的狀態下，其實我們不太有空間做決定，它是在社會框架下必然發生和推進的。當然也會在其中產生許多抵抗的姿態，但很大程度上，架構已經被形構，如同一隻無形的手在編導所有階級的人的人生走向。