

後殖民視野下的跨歷史展示與 轉型中的民族誌博物館

陽寶頤 *

摘要

荷蘭哈爾斯博物館 (Frans Hals Museum) 與比利時 M 博物館 (M Leuven) 於 2015 年合辦了一場名為「跨歷史博物館」(The Transhistorical Museum) 的研討會，會中跨歷史展示被寬泛地定義為結合生產背景、歷史時期不同的收藏以突破傳統博物館中常見的年代、類型與風格流派等分類框架的一種展示策略。並置不同時代收藏以「翻新」觀眾對既有館藏的解讀與觀看經驗實非當代創舉，除了強調特定藝術風格或主題連續性的跨歷史思考早見於藝術史學界悠久的圖像誌研究傳統，類似實踐亦可追溯至 1960 年代後博物館與當代藝術家的策展合作，並呼應當時博物館批評逐漸從展品轉向展示的視角變換。隨著後殖民理論自 1980 年代進入展覽批評領域，跨歷史策展亦成為博物館自我審視機構權力、殖民收藏起源與身分認同等議題的媒介。如今可見許多歐洲民族誌博物館透過購買、定製反思殖民歷史的當代藝術作品並將它們展示為既有殖民收藏的對話者，嘗試打破傳統民族誌展覽建構的文化刻板印象，從而維繫根植於殖民主義的機構在當代與未來的存在價值。本文以阿姆斯特丹熱帶博物館 2022 年開幕的常設展「我們的殖民遺產」(Our Colonial Inheritance) 為例，探詢展覽所見的一組跨歷史陳列如何傳達殖民歷史對當代社會的持續影響：19 世紀蘇里南麥爾維爾地區的糖種植園全景模型與海地藝術家 Fabiola Jean-Louis 的攝影作品《波伏娃夫人的繪畫》(Madame Beauvoir's Painting 2017)。為了說明後殖民視野下跨歷史展示的潛能，本文追溯種植園模型在 20 世紀熱帶博物館的展覽歷史，說明其意義如何從傳統殖民展覽的語境中脫離，在今日的展覽中成為被殖民者代際創傷的隱喻。該案例亦顯示，展品詮釋與展覽史研究的結合對深化跨歷史策展內涵的重要性。

關鍵詞

跨歷史展示、博物館解殖、當代藝術介入、展覽史、民族誌博物館。

投稿日期：2022 年 11 月 7 日；通過日期：2023 年 1 月 31 日。

* 荷蘭萊頓大學藝術社會研究中心博士。現於荷蘭世界文化博物館物質文化研究中心擔任文物出處研究員與策展助理。

Transhistorical Display from a Postcolonial Perspective and Ethnographic Museums in Transformation

Yang, Pao-yi*

Abstract

In 2015, Haarlem's Frans Hals Museum and Leuven's M Museum co-organized a conference titled The Transhistorical Museum. In this conference, transhistorical display was defined as a museum strategy to transcend conventional taxonomical and chronological categorization by juxtaposing objects made in different periods and from different cultural-geographical contexts to make specific curatorial statements and engage the audiences. Transhistorical presentations are in fashion in today's museum world, and yet bringing together historic and modern/contemporary (art) objects is nothing new. This display strategy can be traced back to cooperation between museums and contemporary artists in the twentieth century. At the same time, exhibition criticism turned from the objects on display towards the displays themselves. As postcolonial theory entered the field of museum studies in the 1980s, transhistorical curation also became a medium for museums to reflect on their exhibition mechanisms and to critically examine colonial collections. This article focuses on a particular transhistorical juxtaposition found in the semi-permanent exhibition *Our Colonial Inheritance* at Amsterdam's Tropenmuseum (opened 2022): a nineteenth-century diorama of sugar plantation in Suriname and the digitally modified photography, *Madame Beauvoir's Painting* (2017), by Haitian artist Fabiola Jean-Louis. It explores how the juxtaposition acts to visualize colonial continuity; that is, the ongoing impact of colonial history on present society. This case study also demonstrates how important it is for museums to study their exhibition histories in order to expand the critical dimension of their transhistorical displays.

Keywords

Transhistorical display, museum decolonization, contemporary art intervention, exhibition history, ethnographic museums.

* Ph.D. Leiden University Centre for the Arts in Society. Provenance Researcher and Curatorial Associate at the Research Center for Material Culture, National Museum of World Cultures.

壹、前言

荷蘭哈爾斯博物館 (Frans Hals Museum) 與比利時 M 博物館 (M Leuven) 於 2015 年發起一項名為「跨歷史博物館：物品、敘事與時間性」(The Transhistorical Museum: Objects, Narratives and Temporalities) 的研究計畫，除了舉辦數場國際研討會外亦出版專書。¹ 在這以藝術展覽為主要討論對象的計畫中，跨歷史展示被寬泛地定義為結合生產背景、歷史時期不同的收藏以突破傳統博物館中常見的年代、類型與風格流派等分類框架的一種展示策略。² 在藝術展覽脈絡中，跨歷史安排最常用來建構的策展論述之一，是藝術風格與技巧、審美品味或主題意象的跨時代連續性。2016 年時，紐約大都會藝術博物館 (Metropolitan Museum of Art) 在當時甫開幕的布魯爾現當代藝術館 (Met Breuer) 推出特展「未完成」(Unfinished)，³ 混合展示了近 2 百件文藝復興時期至 20 世紀藝術家刻意或無意之間留之未成的作品。兩年後布魯爾分館又推出另一檔特展「栩栩如生」(Like Life)，該展以主題式架構聚集超過百件 14 世紀至今的雕塑，探討原創與複製品之間的模糊邊界。「未完成」與「栩栩如生」均是透過跨歷史展示論證特定主題的跨時代性（藝術作品的完成性、寫實概念的界定）。哈爾斯博物館於 2018 年舉辦特展「哈爾斯與現代畫家」(Frans Hals and the Moderns)，亦著墨 17 世紀畫家哈爾斯的繪畫技巧（尤其是明顯的油畫筆觸）如何啟發包含馬奈 (Édouard Manet, 1832-1883) 與梵谷 (Vincent Van Gogh, 1853-1890) 在內等 19 世紀著名的印象派畫家。更近期的例子包括英國劍橋菲茨威廉博物館 (Fitzwilliam Museum) 於 2021 年推出的臨時陳列，將伊朗當代藝術家 Reza Aramesh 的穆斯林伊拉克戰俘雕像《行動 125》(Action 125) 置於西班牙文藝復興時期藝術家 Alonso Berruguete (1488-1561) 的殉道者聖巴斯弟盎 (St. Sebastian) 雕像的前方，透過結合這兩件相隔數百年、同樣刻畫人類痛苦神情的雕像，呈現虐待折磨與脆弱恐懼等意象跨越時代與文化的聯繫。⁴

1 Eva Wittocx et al., eds., *The Transhistorical Museum: Mapping the Field* (Amsterdam: Valiz; Leuven: M-Museum; Haarlem: Frans Hals Museum, 2018).

2 Wittocx et al., eds., *The Transhistorical Museum*, 14; Dan Karlholm and Keith Moxey, eds., *Time in the History of Art: Temporality, Chronology, and Anachrony* (London and New York: Routledge, 2018), 1-10.

3 大都會藝術博物館已於 2020 年關閉布魯爾分館。

4 詳見費茲威廉博物館網站介紹：*The Fitzwilliam Museum*, accessed November 6, 2022, <https://www.fitzmuseum.cam.ac.uk/visit-us/galleries/gallery-8>.

強調特定藝術風格或主題連續性的跨歷史思考並非當代獨創，而可聯繫至歐美藝術史學界悠久的圖像誌 (iconography) 研究傳統以及對藝術作品時間性的廣泛討論。早在 19 世紀末、20 世紀初時，Aby Warburg 與 Wilhelm Worringer 即透過關注不同歷史時期藝術之間形式與概念的多層聯繫，挑戰藝術史錨定作品意義與價值的時代風格標籤。⁵ 至晚近，Alexander Nagel 與 Christopher Wood 提出以「錯時」(anachronic) 一詞替代藝術史概念中的「時代錯誤」(anachronistic)。⁶ 不同於「時代錯誤」意味著每件藝術品都有一個給定而正確的時間與地點，他們以「錯時」概念分析文藝復興時期藝術多重共存的時間性，提醒研究者關注畫家如何在作品內部巧妙融合不同時代的視覺元素與審美品味，以及在 16 世紀晚期之前、歷史年表概念尚未確立時，物品的使用與觀賞脈絡所呈現的複雜、流動而無明確分期邊界的时间性。⁷ 跨歷史策展除了概念絕非新穎，實踐亦早有先例，瑞士藝術家與策展人哈洛·史澤曼 (Harald Szeemann) 於 1980 年代提倡的「非歷史展覽」(ahistorical exhibition) 旨在解構線性時序並打破經典大師 (Old Masters) 的典範建構，即是具代表性的例子。⁸

隨著後殖民主義自 1980 年代進入展覽批評領域，⁹ 博物館亦開始尋思

5 Hal Foster, "Preposterous Timing," *London Review of Books* 34, no. 21 (2012): 12-14.

6 Alexander Nagel and Christopher S. Wood, *Anachronic Renaissance* (New York: Zone Books, 2010), 14.

7 Alexander Nagel and Christopher S. Wood, "Toward a New Model of Renaissance Anachronism," *The Art Bulletin* 87, no. 3 (2005): 403-415. 關於錯時性與藝術史線性時間軸的討論，另參見 Hans Belting, *The End of the History of Art?*, trans. Christopher S. Wood (Chicago and London: The University of Chicago Press, 1987); Georges Didi-Huberman, "Before the Image, Before Time: The Sovereignty of Anachronism," in *Compelling Visuality: The Work of Art in and out of History*, eds. Claire Farago and Robert Zwijnenberg (Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 2003), 31-44.

8 史澤曼的非歷史展覽亦引發關於策展人權力的討論，參見 Debora J. Meijers, "The Museum and the 'Ahistorical' Exhibition," in *Thinking about Exhibitions*, eds. Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson, and Sandy Nairne (London and New York: Routledge, 1996), 5-14.

9 文化理論學界對「後殖民」(post-colonial) 一詞存在爭論，主要差異在於將其解讀為一段時期或一種視角。例如，Ella Shohat 認為「post-」意味著過去與終結 (past and terminated)，但由於這個詞未能清楚指涉這樣的分期究竟是根據認識論或是年表而界定，反而隱含了一種虛假的普世性，彷彿從某個時刻開始全世界就一致進入了「後」殖民時期。Stuart Hall 則主張，post-colonial 不應被狹隘地理解為時期階段 (epochal stages)，即殖民時期之後，而應理解成是對殖民主義所建構的權力關係的「超越」(go beyond)，尤其是指以去中心化 (decentered) 的角度解構早期以國家民族為中心所書寫的宏大敘事。本文使用「後殖民」一詞是按照 Hall 的主張，將其理解為一種視角而非一段時期。Ella Shohat, "Notes on the 'Post-Colonial'," *Social Text*, no. 31/32 (1992): 99-113; Stuart Hall, "When was 'The Post-Colonial'? Thinking at the Limit," in *The Postcolonial Question*, eds. Iain Chambers, Lidia Curti (London and New York: Routledge, 1995), 247-254.

「解殖」之道。博物館解殖旨在揭示殖民主義框架下、傳統展覽論述中不平等的權力關係與敘事視角隱含的歐洲中心主義，並藉由改革收藏政策與展示、詮釋策略，以及邀請不同群體（尤其是過往受壓迫的群體）參與展覽建構與論壇等方法，使機構觀點能更多元包容。對民族誌博物館研究者與策展人而言，解殖的核心在打破 19 世紀以降民族誌展覽範式中常見對種族與文化的本質化再現（essentialized representations）。¹⁰ 這種本質化再現與展覽敘事的時間性密不可分，1990 年代前已有部分民族誌博物館逐漸脫離歐洲對「他者」的浪漫迷戀與想像，同時仍有許多民族誌展示侷限在非西方民族於 15 世紀與歐洲接觸前時刻所製造的物品，這樣的展品選擇反映長期主導民族誌展示論述的歐洲中心史觀，及其所建構的文明與傳統、現代性與原始性（primitivity）等二元劃分。¹¹ 與此相對，1990 年代後有許多歐洲民族誌博物館透過購買、定製反思殖民歷史的當代藝術作品，並將它們展示為既有殖民收藏的對話者，嘗試打破由傳統民族誌展覽的時間性所建構的文化刻板印象，從而維繫根植於殖民主義的機構在當代與未來的存在價值。¹² 民族誌博物館的政治包袱並不會僅透過引進當代藝術而自動消失，除了博物館仍須正視其收藏的殖民根源並持續推動相關的產地研究（provenance research）與文化歸還計畫，如何深化民族誌展覽論述中跨歷史安排的批判性與教育性，以及個別博物館的當代藝術收藏政策如何反映該機構的轉型定位等問題亦值得更多論述。本文以阿姆斯特丹熱帶博物館（Tropenmuseum）2022 年 6 月開幕的常設展「我們的殖民遺產」（Our Colonial Inheritance）為例，探詢跨歷史策略如何傳達殖民歷史對當代社會的持續影響，並成為博物館審視自身歷史與機構權力的媒介。本文主要目標有二：一、將跨歷史策展與熱帶博物館的當代藝術收藏政策連結，藉由

10 Wayne Modest, Bonaventure Soh Bejeng Ndikung, and Margareta von Oswald, "Objects/Subjects in Exile. A conversation," *Subjects and Objects in Exile* (L'Internationale: eBook publication, 2017), accessed February 14, 2023, https://www.internationaleonline.org/research/decolonising_practices/89_objects_subjects_in_exile_a_conversation_between_wayne_modest_bonaventure_soh_bejeng_ndikung_and_margareta_von_oswald/.

11 Gerald McMaster, "Decolonizing the Ethnographic Museum," in *A Companion to Curation*, eds. Brad Buckley and John Conomos (Hoboken: John Wiley & Sons, 2020), 262-276.

12 Modest, Soh Bejeng Ndikung, and von Oswald "Objects/Subjects in Exile. A conversation;" Christoph Chwatal, "Decolonizing the Ethnographic Museum: Contemporary Art and the Weltmuseum Wien," *Art Papers* 42, no. 1 (2018): 13-18.

展覽實例分析跨歷史展示的潛能與挑戰；二、說明展品詮釋策略與展覽史研究對深化跨歷史策展內涵的重要性。

貳、熱帶博物館的轉型正義

在分析熱帶博物館展覽之前，有必要先簡述該機構的成立背景，這有助於釐清如今所見的跨歷史陳列方案與機構歷史、收藏政策發展之間的互動。熱帶博物館的歷史可以追溯至 1864 年，當時荷蘭工業促進會（Society for the Promotion of Industry）決議在哈倫市（Haarlem）成立東印度與西印度自然資源博物館（Museum of East and West Indies Natural Resources），專門收藏來自海外殖民地的自然標本與物品。該博物館最初棲身在這項決議的倡議者、荷蘭植物學家與工業促進會的秘書長 Frederik Willem van Eeden（1829-1901）的私宅閣樓。為尋求更大空間，博物館在 1871 年遷至哈倫另一棟建築裡，同時更名為殖民博物館（Colonial Museum）（圖 1- 圖 2）。殖民博物館的主要功能是殖民宣傳，讓更多荷蘭民眾相信殖民利益並參與相關貿易，其藏品多來自荷蘭殖民者與傳教士



圖 1 哈倫殖民博物館正門外觀，ca. 1900。阿姆斯特丹熱帶博物館藏，館藏編號：TM-60040404



圖 2 哈倫殖民博物館展廳一景，ca. 1912。阿姆斯特丹熱帶博物館藏，館藏編號：TM-60040407



圖 3 哈倫殖民博物館附設實驗室一景，ca. 1900-1909。阿姆斯特丹熱帶博物館藏，館藏編號：TM-60040424

從殖民地帶回的私人收藏，當時博物館亦附設一座實驗室研究熱帶產品（例如咖啡豆與石蠟）的生產與加工（圖 3）。¹³ 時至 20 世紀初，展覽空間不足再次成為問題，同時 1910 年於阿姆斯特丹成立的殖民研究院（Colonial Institute）亦打算成立一間殖民博物館，這促成了將位於哈倫的殖民收藏搬遷至阿姆斯特丹新博物館的討論。今日所見的熱帶博物館紅磚建築於 1926 年正式開放（圖 4），當時的展品包括一部分來自荷蘭阿提斯皇家動物園（Artis）的民族誌收藏（19 世紀時，動物與來自非歐洲地區的文物作為歐洲視角下的兩類「他者」，經常被合併收藏、展示在歐洲博物館裡）。¹⁴



圖 4 阿姆斯特丹熱帶博物館正門外觀，2019 年，熱帶博物館新聞稿

13 Daan van Dartel, *Tropenmuseum for a Change! Present Between Past and Future: A Symposium Report. Bulletin 391* (Amsterdam: Tropenmuseum, 2009), 29.

14 阿提斯皇家動物園於 1910 年代初將這批收藏移交給殖民博物館。Janneke Van Dijk and Susan Legêne, eds., *The Netherlands East Indies at the Tropenmuseum* (Amsterdam: KIT, 2011), 118; Christina Kreps, *Museums and Anthropology in the Age of Engagement* (London and New York: 2020), 10. 近代仍可見博物館將動物與非歐洲地區的物質文化展示在一起。巴爾 (Mieke Bal) 在一篇 1992 年的文章中指出，紐約自然史博物館二樓將亞洲／非洲人和亞洲／非洲哺乳動物兩間展廳相連，使動物和亞洲人與非洲人在某種程度上被等同起來 (equated)，成為西方視角下的兩個他者。Mieke Bal, “Telling, Showing, Showing Off,” *Critical Inquiry* 18, no. 3 (1992): 561-562.

殖民博物館的成立旨在為國內民眾傳播殖民地知識，並透過囊括來自海外的物質資源彰顯國家擴及全球的統治權威、增進國家認同。¹⁵ 隨著 1920 年代後期印尼民族主義與獨立運動興起，這個宗旨顯得尷尬且不合時宜。印尼於 1945 年正式宣布獨立後，殖民博物館隨之更名為印尼博物館（Indies Museum），這不僅是時勢所趨（當時「殖民」一詞在東南亞新興國家與美國都已受到批評），亦反映當時荷蘭社會期望仍能跟前殖民地維繫良好關係。¹⁶ 這個名稱僅維持到 1950 年，在荷蘭政府終於承認印尼獨立並轉移主權後，博物館再次改名為熱帶博物館，而與殖民歷史有直接聯繫的收藏，包括殖民地的建築模型、充滿異國情調的殖民地繪畫與攝影，則多被封存在儲藏室或與其他博物館交換，此舉顯示出熱帶博物館在戰後現代化浪潮中有意迴避或淡化其殖民背景。¹⁷ 1960 年代後，博物館重省自身歷史並響應聯合國的援助計畫、派員至熱帶國家協助其衛生醫療與農業發展，隨後在 1970 年代新建一系列常設展以提升荷蘭社會對「第三世界」的援助意識與行動。¹⁸ 值得注意的是，由於這些常設展旨在突顯東南亞、南美洲與非洲的貧困生活，以及荷蘭人民如何協助拯救陷入困境的前殖民地，因此被批評仍落入舊殖民主義意識型態的窠臼。¹⁹

從戰後到當代，熱帶博物館的轉型是一趟從忽視逐漸走向正視其殖民根源的過程。這座曾服務於殖民宣傳的博物館，如何隨著不斷變遷的社會價值重塑其機構形象與視野？考慮到荷蘭社會如今由多元民族組成，其中包括許多被殖民者的後代，博物館該如何強化與地方社群的連結？²⁰ 圍繞

15 David van Duuren, *125 Jaar Verzamelen: Tropenmuseum, Amsterdam* (Amsterdam: Koninklijk Instituut voor de Tropen, 1990), 25.

16 Kreps, *Museums and Anthropology*, 126.

17 Kreps, *Museums and Anthropology*, 140.

18 Van Dijk and Legêne, *The Netherlands East Indies at the Tropenmuseum*, 11-12. 關於熱帶博物館 20 世紀下半葉的歷史與轉型策略更詳細的說明，參見 Mary Bouquet, "Reactivating the Colonial Collection: Exhibition-Making as Creative Process at the Tropenmuseum, Amsterdam," in *The International Handbook of Museum Studies: Museum Transformations*, eds. Annie E. Coombes and Ruth B. Phillips (Malden: John Wiley and Sons, Ltd, 2015), 133-155.

19 Roeland Muskens, *Colonial Past, Global Future: 100 Years of the Royal Tropical Institute* (Amsterdam: KIT, 2010), 118.

20 Patricia Erikson, *Voices of a Thousand People. The Makah Cultural and Research Center* (Lincoln and London: University of Nebraska Press, 2002), 30.

這些問題，博物館於 1990 年代以降組織數場與不同機構及社運團體交流的會議，探討民族誌博物館如何強化與多元地方社群的連結、正視生產展覽敘事的主體位置（而非試圖將自身定義為生產客觀知識的中性機構）以及反省書寫的權力（展廳與圖錄裡的文字反映的究竟是誰的觀點）。²¹ 其中，2015 年一場由熱帶博物館、萊登民族誌博物館（Museum of Ethnology in Leiden）與非洲博物館（Africa Museum in Berg en Dal）共同舉辦的研討會「博物館時間性：時間、歷史與（民族誌）博物館」（Museum Temporalities: Time, History and the (Ethnographic) Museum）即關注民族誌展示論述裡的時間性。²² 檢討主導傳統民族誌展示的線性時間軸與文明進化觀之餘，會中亦討論展覽論述如何著重過往受忽略的歷史與記憶，以及殖民歷史對當代社會的影響。

除了反思機構權力，熱帶博物館的轉型政策也包括將收藏範疇擴及當代藝術。²³ 相關討論可追溯至 1985 年一場研討會，主題是民族誌博物館如何與藝術博物館合作，收藏當時被稱為「發展中國家」（developing countries）的當代藝術。這場會議集合了當時荷蘭多間博物館館長與策展人，但並未促成積極的合作，主因是當時藝術博物館的代表們普遍質疑將來自非洲與亞洲的當代藝術作品視為「當代藝術」的正當性，並堅持這些作品屬於民族誌博物館而非（當代）藝術博物館的收藏範疇。阿納姆現代藝術博物館（Museum Arnhem）當時的館長 Liesbeth Brandt Corstius 直言：「未來 50 年內我都不想要在我的博物館裡展示這種藝術。」²⁴ 時任凡艾伯

21 Bouquet, "Reactivating the Colonial Collection," 135-143; Iris van Huis, "Contesting Cultural Heritage: Decolonizing the Tropenmuseum as an Intervention in the Dutch / European Memory Complex," in *Dissonant Heritages and Memories in Contemporary Europe*, eds. Tuuli Lähdesmäki et al. (New York: Palgrave Macmillan, 2019), 226-229.

22 會議大綱可線上獲得："Museum Temporalities: Time, History and the (Ethnographic) Museum," *Research Center for Material Culture*, accessed November 6, 2022, https://www.materialculture.nl/sites/default/files/2018-08/abstracts_and_biographies_museum_temporalities_0.pdf. 熱帶博物館、非洲博物館與萊登民族誌博物館於 2014 年起隸屬於荷蘭國立世界文化博物館 (National Museum of World Cultures)，共享館藏資源。

23 藝術家介入藝術博物館的歷史可追溯至 20 世紀初，1990 年代標誌的重要轉變是後殖民視野的加入，以及藝術家介入的展覽機構更多樣化，包括科學博物館、自然史博物館與民族誌博物館，參見 Claire Robins, *Curious Lessons in the Museum: The Pedagogic Potential of Artists' Interventions* (London: Routledge, 2013).

24 Mirjam Shatanawi, "Contemporary Art in Ethnographic Museums," in *The Global Art World: Audiences, Markets, and Museums*, eds. Hans Belting and Andrea Buddensieg (Ostfildern: Hatje Cantz, 2009), 368. 原文："within the next fifty years I don't want to show this kind of art in my museum."

當代美術館（Van Abbemuseum）館長的藝術史學者 Jan Debbaut 亦主張，當代藝術論述是「自我生成且鑲嵌在特定西方傳統裡。任何與該論述相關的內容都應該在『藝術』博物館中展出。藝術在哪裡創作並不重要，重要的是它是否是『西方』藝術話語中的一部分。」²⁵ 這番言論反而突顯了藝術在哪裡創作十分重要，一件作品的生產地區是當時決定它能否被（西方）當代藝術殿堂接納的關鍵。然而，類似主張很快便受到挑戰，1990 年代以降的全球化浪潮促使許多美術館反思既有收藏類別與政策的侷限性，並逐漸將非西方當代藝術納入館藏。²⁶ 同時，包括熱帶博物館在內的許多歐洲民族誌博物館亦積極收藏來自不同地區的當代藝術作品。²⁷

隨著收藏政策變革而來的是觀眾接受度的問題，即如何使觀眾理解在民族誌展廳中看見當代藝術的意義，而這也是熱帶博物館 1992 年研討會「如何展示」（How to Display It）的討論重點。時任非洲部門策展人的 Harrie Leyten 指出，無論是美術館或是民族誌博物館都有自己的固定觀眾群，他們對於什麼展品應該或不該出現在特定展覽場域裡有強烈的認知與期待，但無論是對美術館還是民族誌博物館常客而言，「非西方當代藝術」（contemporary non-Western art）一姑且不論這個概括性詞彙本身的問題——都與他們習以為常的參觀經驗格格不入。²⁸ 考慮到觀眾期待，熱帶博物館該收藏什麼樣的當代藝術，且使觀眾能夠認同當代藝術介入民族誌博物館的重要性？帶著這個問題，熱帶博物館於 1994 至 2008 年間進行大規模展廳整修，並在 2008 年出版收藏政策白皮書，強調新入藏的當代藝術除了要能體現藝術家特定的思想觀點或生命經驗，以個體故事解構傳統民族誌

25 同註 24。原文：“[Contemporary art discourse] is self-generating and embedded in a very specific Western tradition. Whatever is relevant within this discourse is exhibited in museums. It does not matter where art is made, but whether it is part of art discourse.”

26 Maruška Svašek, “Identity and Style in Ghanaian Artistic Discourse,” in *Contesting Art: Art, Politics and Identity in the Modern World*, ed. Jeremy MacClancy (Oxford: Berg, 1997), 27-62.

27 Clémentine Deliss, “Stored Code: Remediating Collections in a Post-Ethnographic Museum,” in *Agency, Ambivalence, Analysis. Approaching the Museum with Migration in Mind*, ed. Ruth Noack (Milan: Politecnico di Milano, 2013), 99-110; Haidy Geismar, “The Art of Anthropology: Questioning Contemporary Art in Ethnographic Display,” in *The International Handbooks of Museum Studies: Museum Theory*, eds. Andrea Witcomb and Kylie Message (Hoboken: John Wiley & Sons, 2015), 183-210.

28 Harrie Leyten and Bibi Damen, eds., *Art, Anthropology and the Modes of Re-presentation: Museums and Contemporary non-Western Art* (Amsterdam: Royal Tropical Institute, 1993), 8.

展覽對不同文化的概括性泛論，也應能有助於重新理解、詮釋博物館既有的民族誌收藏。²⁹ 與這個收藏政策相呼應，整修後的熱帶博物館在空間安排上以主題式策展取代往昔按照文化地理區域劃分常設展廳的策略，並在主題式展覽中結合當代藝術與原有殖民收藏，本文以下分析的常設展「我們的殖民遺產」（簡稱「遺產展」）即是一例。「遺產展」並非熱帶博物館首次探討奴隸制的展覽，但它是該館深入探索荷蘭殖民歷史如何影響當代社會的最新嘗試。³⁰

參、從殖民紀念品到創傷隱喻：蘇里南糖種植園模型與《波伏娃夫人的繪畫》

根植於殖民擴張的民族誌博物館該如何轉型、如何呈現殖民脈絡下不平等的權力關係？如何讓觀眾「看見」當今社會中的殖民遺產，包括殖民歷史如何塑造今日特定的政治結構、社會體制以及跨世代存在的殖民創傷？這些都是「遺產展」試圖回應的問題，如展覽網站所指出：「殖民主義不是過去的事情。它塑造了世界：我們的身體、精神和個人世界。殖民主義一直延續到今天。」³¹ 本文不擬回顧整場展覽的設計內容，而是細讀第三間展廳「蓄奴、抵抗與復原」（Slavery, Resistance, and Resilience）所見的一組跨歷史陳列：1829 年蘇里南糖種植園全景模型（diorama）與海地藝術家 Fabiola Jean-Louis 2017 年的攝影作品《波伏娃夫人的繪畫》（Madame Beauvoir's Painting, 以下簡稱《波伏娃》）（圖 5- 圖 7）。³² 須先說明的是，

29 Koos van Brakel and Susan Legêne, eds., *Collecting at Cultural Crossroads* (Amsterdam: KIT Publishers, 2008), 39.

30 Anne van den Dool, "Blik op onze Koloniale Erfenis," *MUZE* (2022): 39. 除了「遺產展」外，歐洲博物館近幾年有許多展覽探討殖民主義的當代影響，西班牙索菲婭王后國家藝術中心（Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía）2010 年特展「波托西規律」（The Potosi Principle）即是一例。這場展覽將當代資本主義的起源回溯至殖民時期（西班牙對玻利維亞的殖民），而非歐美論述中常見將之歸因於英國工業革命。藉由將描繪波托西—西班牙殖民時期下玻利維亞一座重要的礦鎮—的 17、18 世紀巴洛克繪畫與當代藝術家與社會運動者所創作、批判全球化與資本主義對移民的勞力剝削的作品聯合展示，展覽強調數世紀以來殖民意象的連續性。關於這場展覽更深入的討論，參考 Claire Bishop, *Radical Museology or What's "Contemporary" in Museums of Contemporary Art?* (London: Koenig Books, 2013), 41-42.

31 原文："Colonialism is not a thing of the past. It has shaped the world: our physical, mental and personal world. Colonialism lives on to this day." 「遺產展」網站："Our Colonial Inheritance," *Tropenmuseum*, accessed November 6, 2022, <https://www.tropenmuseum.nl/en/whats-on/exhibitions/our-colonial-inheritance>.

32 「遺產展」包括許多來自印尼與加勒比海等地藝術家富含殖民訊息的創作，《波伏娃》是其中之一。



圖5 「我們的殖民遺產」第三展廳「蓄奴、抵抗與復原」一景，左為《波伏娃夫人的繪畫》，右為舒騰製作的蘇里南麥爾維爾糖種植園全景模型，照片由筆者攝於2022年7月



圖6 Fabiola Jean-Louis,《波伏娃夫人的繪畫》(Madame Beauvoir's Painting), 2017年,彩色攝影,131.1×101.2公分,阿姆斯特丹熱帶博物館藏,館藏編號:7243-1



圖7 蘇里南麥爾維爾糖種植園模型(Gerrit Schouten, Diorama of Merveille Sugar Plantation), 1829年,木製模型與彩繪,77×134×41公分,阿姆斯特丹熱帶博物館藏,館藏編號:TM-3290-281

「遺產展」文字解說並未直接使用「跨歷史」這一術語，然而這不影響對展場中相關實踐的辨識與分析。

展出的全景模型再現荷蘭殖民者於蘇里南麥爾維爾地區建造的一座糖種植園，³³ 中央可見管理者與奴隸人偶，背景左側有綠色百葉窗的白色房子是種植園園主與監工的住所，其他建築包括儲藏室、烹飪室、酒廠以及奴隸房（圖 8- 圖 9）。該模型由格里特·舒騰（Gerrit Schouten, 1779-1839）製作，舒騰出生於蘇里南，父親是當地荷蘭殖民政府官員，母親是蘇里南人，他以製作蘇里南全景模型著稱，主題涵蓋馬龍人（Maroons）與印第安原住民營地生活、奴隸舞蹈、城市與種植園景觀等，荷蘭殖民者經常定製這些擁有精緻細節、經過「美化」而顯得氣氛和諧的殖民地景觀模型，並將它們當作紀念品帶回歐洲，「遺產展」中的全景模型即被認為應由種植園主人所定製。³⁴ 熱帶博物館目前藏有 8 件舒騰製作的全景模型，其中 6 件來自阿提斯皇家動物園，一件於 1997 年購買，而「遺產展」中的這件麥爾維爾糖種植園模型卻缺乏明確的入館紀錄，未能得知它原來的藏家以及它於何時、透過何種管道進入館藏。



圖 8 糖種植園模型細節，最右側為一艘覆蓋棕櫚葉的 pondo 船模型

33 蘇里南在 1667 年成為荷蘭殖民地，於 1975 年正式獨立。

34 Clazien Medendorp, *Kijkkasten uit Suriname: De diorama's van Gerrit Schouten* (Amsterdam: KIT Publishers, 2008), 56; Annette Scheersoi and Sue Dale Tunnicliffe, eds. *Natural History Dioramas-Traditional Exhibits for Current Educational Themes* (Cham: Springer, 2019), 117.

目前的檔案紀錄顯示，這件模型最遲在 1940 至 1960 年代間與其他幾件同樣由舒騰製作的全景模型一起展示在博物館常設展廳「西印度群島與蘇里南」（West-Indie/Suriname），陳列在此的還包括蘇里南自然標本與人工製品（圖 10）。糖種植園模型亦見於 1963 至 1964 年兩場以荷蘭人視角為主的特展：「拼貼—蘇里南展」（‘Mamio’ —Exhibition Presenting



圖 9 糖種植園模型細節，左側為種植園主的居所



圖 10 西印度群島與蘇里南展廳一景，右側白牆壁龕內的展品為麥爾維爾糖種植園模型，ca. 1945-1960，阿姆斯特丹熱帶博物館藏，館藏編號：TM-60059443

Suriname) 與「生活在廣闊的世界」(Living in the Wide World) (圖 11- 圖 12)。「拼貼」展一如其名，旨在為荷蘭觀眾提供關於蘇里南自然地理與種族文化的大拼貼式介紹。「生活在廣闊的世界」由 1961 年成立



圖 11 特展「拼貼—蘇里南展」展廳一景，中間左側為麥爾維爾糖種植園模型，c. 1963，阿姆斯特丹熱帶博物館藏，館藏編號：TM-60057848



圖 12 特展「生活在廣闊的世界」展廳一景，最左側為麥爾維爾糖種植園模型，ca. 1963-1964，阿姆斯特丹熱帶博物館藏，館藏編號：TM-60057885

的荷蘭海外文化史協會（Foundation for Cultural History of Dutchmen Overseas）策劃，目的是發揚荷蘭殖民時期的工藝發展，使觀眾了解「我們的祖先是如何生活和工作的」，並意識到保存國家海外殖民時代物質文化史的重要性。³⁵ 熱帶博物館於 1960 年代積極參與國際援助計畫，影響所及，1970 年代初期該館新建一系列常設展探討包括水資源管理、疾病控制和農業問題在內的社會議題，蘇里南種植園模型也出現在這時期的常設展中（圖 13）。³⁶ 歷史學者 Roeland Muskens 指出，熱帶博物館 1970 年代的常設展刻意突顯第三世界國家的貧困日常，以及荷蘭社會如何對這些國家施予援助，背後隱含的意識形態仍是對西化的讚揚，認為「這些國家應該變得跟我們『荷蘭』一樣」。³⁷ 上述舒騰

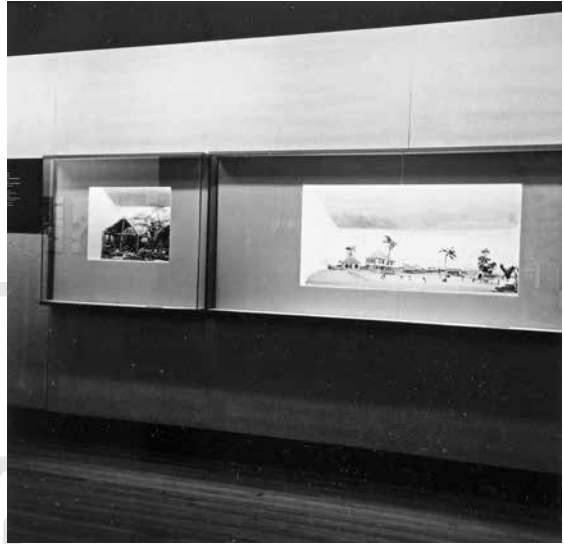


圖 13 蘇里南展廳一景，包含兩件舒騰製作的全景模型：蘇里南印地安人營地（左）與麥爾維爾糖種植園（右），1975 年，阿姆斯特丹熱帶博物館藏，館藏編號：TM-60058462

模型的展覽簡史顯示，該模型與熱帶博物館其他收藏在 20 世紀擔負傳統民族誌展覽論述中建構、概化西方視角下特定文化民族形象的功能。與此對比，在「遺產展」中，這件種植園模型的意義因為《波伏娃》的加入而有明顯改變。

如前所述，熱帶博物館自 1990 年代便積極思考如何透過收藏更多體現獨特個人故事、記憶與詮釋的當代藝術，組織敘事視角更多元的展覽，循此削弱或避免傳統民族誌展示中常見對特定文化平板僵化的概述，《波伏娃》即是在此脈絡下於 2020 年底由博物館購入。《波伏娃》是 Jean-Louis

35 Tropenmuseum, *Wonen in de Wijde Wereld* (Amsterdam: Tropenmuseum, 1963), 3. 原文：“hoe onze voorouders leefden, woonden en werkten.”

36 Van Huis, “Contesting Cultural Heritage,” 222.

37 Muskens, *Colonial Past, Global Future*, 118. 原文：“those countries should become just like us.”

2016 至 2020 年間創作的「重寫歷史」（Rewriting History）系列作品之一，該系列包括 12 張照片，所有照片裡人物的妝髮與紙袍設計、色調風格與場景布置都有意讓人聯想至 15 至 19 世紀的歐洲肖像畫。³⁸ Jean-Louis 在一次採訪中提到，她的「重寫歷史」系列旨在透過將肖像畫中的主體從常見的白人貴族置換成黑人，詰問歐洲古典藝術中所突顯的白人特權與「不可見」的黑人主體，以及奴隸貿易與種族暴力形成的代際創傷（intergenerational trauma），即殖民歷史所造成受壓迫種族與文化群體的跨時（世）代創傷。³⁹

《波伏娃》裡身穿紙製黃色禮服的黑人女性背對著觀眾，凝視著眼前一幅鑲框繪畫，畫中的黑人男子背對著她，順著她的視線，觀眾可以看見（展品的解說牌亦提醒觀眾注意）男子背上觸目清晰、跟女子華服上金色刺繡相呼應的鞭笞傷痕（圖 14）。解說牌提到，畫框中男子肖像再現的是 1863 年拍攝的奴隸戈登（Gordon，生卒不詳）的背影。戈登從美國路易斯安那州一座棉花與洋蔥種植園逃出，在他抵達駐紮在巴頓魯治（Baton Rouge）的聯邦軍第十九軍軍營時，營中攝影師將他背後滿布的鞭痕疙瘩拍下，這些傷疤體現奴隸制的殘酷剝削，亦是戈登決定出逃的動力。這張名為《被鞭打的背影》（Scourged Back）的照片於 1863 年 7 月登上美國內戰期間著名的政治



圖 14 《波伏娃夫人的繪畫》細節

38 「重寫歷史」全部作品見於：「Rewriting History,” *Fabiola Jean-Louis*, accessed November 6, 2022, <http://www.fabiolajeanlouis.com/rewriting-history-color-prints>. 有關「重寫歷史」系列更多資訊，包括藝術家以紙製作禮服的隱喻，參閱 Laura Engel, “The Archival Tourist Take Two: Looking at Legacies of Eighteenth-Century Portraiture through the Work of Elizabeth Colomba and Fabiola Jean-Louis,” *Eighteenth-Century Fiction* 33, no. 4 (2021): 557-576.

39 Mesel Tzegai, “Traveling Through Time: Pain and Trauma in Fabiola Jean-Louis’ Rewriting History,” *Femme Salée*, 2021, accessed November 6, 2022, <https://femmesalee.com/pws-traveling-through-time/>.

雜誌《哈潑週報》(Harper's Weekly)，成為支持廢奴運動最有力的視覺證據之一(圖15)。《波伏娃》的解說牌指出：

女子背上的刺繡重現了疤痕形成的圖案。乍看之下，這名女子很富有，然而她裙上的傷疤圖案表明，暴力殘酷對她來說亦不陌生。然而，黑人的身體並不僅是脆弱亦是堅強的；它依然屹立於此。⁴⁰

解說牌強調了女子禮服背上的刺繡花紋與框中男子赤裸背部的鞭笞傷痕之間的視覺聯繫，該聯繫不僅傳達出種族創傷跨世代的延續性，亦象徵著從創傷中復原的韌性。當觀眾的視線從《波伏娃》移向展示在側的蘇里南糖種植園模型時，後者潛在地轉化為代際創傷的隱喻：《波伏娃》裡的鞭笞疙瘩使觀眾能夠「看見」看似氛圍和諧的種植園模型內、無名奴隸人偶背部看不見的創傷。

全景模型在傳統民族誌展覽中的功能是為了為西方觀眾提供一幅陳規定型的異國形象，使被再現的種族文化彷彿被模型外框永恆地定格在西方對「他者」的凝視裡。舒騰的全景模型在20世紀熱帶博物館裡同樣負擔類似功能，其意義如今在「遺產展」中藉由與《波伏娃》的並置產生改變，催化了有關歷史創傷與復原韌性之間關係的思考。這個案例顯示出，跨歷史展示突出展覽生產的主體位置與過往殖民歷史中被邊緣化的敘事觀點的潛能。然而，該潛能是否確實能被觀眾注意？是否有其他策略可以強化展場中所見



圖 15 *The Scourged Back* (Gordon Under Medical Inspection) by McPherson & Oliver, c. 1863. Albumen silver print from glass negative, 9.2x5.6cm, collected in the Museum of Fine Arts, Houston, Museum purchase funded by the Buddy Taub Foundation, Dennis A. Roach and Jill Roach Directors, inv. no. 2021.66. Photograph © The Museum of Fine Arts, Houston; Albert Sanchez

40 展品標籤原文：“The pattern formed by the scars is repeated in the embroidery on the woman's back. Although the woman appears rich, the pattern of scars on her dress show that cruelty was no stranger to her either. Yet the black body is not just vulnerable, it's strong too; because it's still here.” 中譯出自筆者。

的跨歷史陳列的教育功能？若要使跨歷史展示成為分析展覽實踐的一個理論框架而非僅是博物館吸引觀眾的行銷策略，需先釐清該策略在展示實踐中可能存在的風險。

肆、跨歷史展示的風險與博物館自我批判

後殖民理論於 1980 年代在博物館批評領域蓬勃發展，⁴¹ 許多研究開始關注民族誌展覽如何建構特定的時間觀與他者性（otherness）。⁴² 人類學學者 Johannes Fabian 在其著名的《時間與他者：人類學如何製作其對象》（*Time and the Other: How Anthropology Makes Its Object*）一書中指出，人類學或民族學的書寫與展示往往拒絕「同時共代」（coevalness）的觀念，而傾向藉由進化論或類型學時間（typological time）形塑出一個異國空間裡、時間上落後而原始的「他者」。⁴³ 這類書寫的時間維度並不是中性的，而是用以建構特定社會文化價值判斷的框架。同樣地，民族誌博物館裡的收藏也非本然為民族誌物品，而是從其生產、流通與消費等脈絡中被剝離出來、經由民族學分類體系與詮釋視角重新框定而轉變為民族誌物品。⁴⁴ 這些批評引出對展覽技術的反思，尤其是歐美博物館將非歐洲文物「審美化」（aestheticization）的展示潮流。1984 年紐約現代藝術博物館的特展「原始主義」（Primitivism）所掀起的論戰是其中一個例子，該展將非洲、亞洲與美洲原住民的文物去脈絡化、與包括畢卡索（Pablo Picasso, 1881-1973）在內的當代藝術家畫作與雕塑擺在一起以建構某種視覺聯繫，將前者審美化成西方定義下的藝術品。⁴⁵ 這個引起廣泛批評的案例顯示出，缺

41 Claire Wintle, "Decolonising the Museum: The Case of the Imperial and Commonwealth Institutes," *Museum and Society* 11, no. 2 (2013): 185-201.

42 Henrietta Lidchi, "The Poetics and the Politics of Exhibiting Other Cultures," in *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, ed. Stuart Hall (London: Sage, 1997), 151-222; James Clifford, *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art* (Cambridge: Harvard University Press, 1988), 215-251.

43 Johannes Fabian, *Time and the Other: How Anthropology Makes Its Object* (New York: Columbia University Press, 1983), 23-31.

44 Barbara Kirshenblatt-Gimblett, *Destination Culture: Tourism, Museums, and Heritage* (Berkeley, Los Angeles, and London: University of California Press, 1998), 1-3, 17-34.

45 Ivan Karp, "How Museums Define Other Cultures," *American Art* 5, no. 1/2 (1991): 10-15.

乏展示機構自省或具批判性的視角，而任意將來自不同時期、不同文化脈絡的收藏並列而陳，這樣的策展方式很可能強化既有權力結構，甚或淪為舊殖民主義意識形態的附庸。

並置收藏以突顯展品之間某種視覺或意義聯繫，是展覽建構特定的觀看方式與策展詮釋最直接的方式之一。然而，並置策略是否真能有效地反映策展意圖、是否確實能讓觀眾注意到展覽欲強調的訊息而避免誤讀，都是需要深思的議題。在哈爾斯博物館與 M 博物館共同舉辦的「跨歷史博物館」研討會中，即有許多學者與策展人指出，「對話式」（dialogic）的展示模式容易限縮作品原有的豐富涵義，使其淪為衡量彼此藝術品質的工具，從而產生膚淺的視覺比較，甚而有迷惑觀眾的風險。⁴⁶ 一個著名案例是倫敦國家藝廊（National Gallery）1977 至 1990 年間著名的系列特展「藝術家之眼」（The Artist's Eye），該系列邀請多位英國當代藝術家擔任策展人，將其創作與博物館常設收藏（多半是 13 世紀中期至 20 世紀早期的西歐繪畫）並置展出，因而也被認為是歐洲美術館內跨歷史策展的早期實踐之一。⁴⁷ 1977 年第一場「藝術家之眼」的策展人是以創作抽象金屬雕塑聞名的 Anthony Caro（1924-2013），他將橘色金屬雕塑《橘園》（Orangerie, 1969-1970）擺在刷白的展廳中央，四周圍繞提香（Titian, 1487-1576）、林布蘭（Rembrandt, 1606-1669）、馬奈與塞尚（Paul Cézanne, 1839-1906）的歷史畫、靜物畫、肖像畫與風景畫。Caro 與時任國家藝廊館長的 Michael Levey 主張，這些並置打亂主導該館的年表、畫派與風格發展等分類，並在古典繪畫與當代藝術之間建立可見的風格聯繫。⁴⁸ 然而，當時有

46 Mieke Bal, "Towards a Relational Inter-Temporality," *The Transhistorical Museum*, 58-62; Penelope Curtis, "in & Out of Time," in *The Transhistorical Museum: Mapping the Field*, eds. Eva Wittocx et al., 96-107 (Amsterdam: Valiz; Leuven: M-Museum; Haarlem: Frans Hals Museum, 2018), 98-107.

47 Natalie Musteata, "The Origins of the Transhistorical Museum: The Artist as Curator," *Essays on the Transhistorical*, 1-22, accessed November 6, 2022, <https://www.franshalsmuseum.nl/en/research/essays-transhistorical-museum/>. 19 世紀末、20 世紀初時，國家藝廊委員會許多成員並不承認包含印象派繪畫在內的現代藝術的價值，認為真正的藝術典範僅限於文藝復興、荷蘭黃金年代與佛蘭芒巴洛克等時期的繪畫。然而，1960 至 1970 年代後，歐美許多美術館與藝廊開始轉型，將收藏範疇擴及當代藝術並籌辦越來越多主題特展以期吸引更多觀眾。James M. Bradburne, "A New Strategic Approach to the Museum and Its Relationship to Society," *Museum Management and Curatorship* 19, no. 1 (2001): 75-84; Jonathan Conlin, *The Nation's Mantelpiece: A History of the National Gallery* (London: Pallas Athene, 2006), 128-131.

48 Musteata, "The Origins of the Transhistorical Museum," 5.

許多批評者認為該展覽並沒有清楚地呈現展品之間具體的關係，展品的選擇標準（為何是這些畫家的這些繪畫而非其他）也被認為隱晦難解。⁴⁹ 由於展覽提供的脈絡資訊並不足以支撐展覽概念的複雜性，導致展場內的跨歷史陳列流於脫離語境、輕巧的視覺對比，反而限縮了作品內涵。不僅是企圖論證特定藝術風格連續性、塑造跨時代審美品味的藝術展覽可能遇到上述問題，若博物館希望藉由跨歷史策展探詢殖民主義如何持續影響、形塑當代社會關係等複雜問題，勢必需要提供足夠的背景訊息，方能使觀眾理解並置特定物件的具體緣由。

展覽機構如何運用跨歷史展示方案，使其不止於視覺比較層次，而能建構深刻且能被觀眾理解的策展論述？回到熱帶博物館的展覽案例，筆者認為重點之一是博物館必須帶著自我批判的角度策畫跨歷史展示，並能夠在展覽中透過視覺材料與文字資訊的輔助使其批判性能清楚為觀眾所見。以上述《波伏娃》與蘇里南種植園模型的並置為例，透過博物館所保存的展廳照片與文字資料，要重現該模型自 20 世紀中葉至今在展覽論述中的意義變化並非難事。但殊為可惜的是，「遺產展」並未著墨這個與博物館定位轉型相呼應的意義變化，而僅聚焦其視覺內容：

麥爾維爾位於蘇里南河和包路斯河之間。除了奴隸房、帶磨坊的工廠、釀酒廠和病房外，還有種植園主與監工的家。停泊在「種植園」前方的有一艘 pondo 船、一艘有遮篷的船與一艘小船。在磨坊裡，甘蔗被壓製成糖漿，再被蒸餾成酒精。⁵⁰

49 同註 48，5-6，19。強調典範傳承的策展論述無形中也強化「傳統／古典」對「現代」垂直、單向的影響，呼應了藝術史對「影響」概念的廣泛批評，Michael Baxandall, *Patterns of Intention: On the Historical Explanation of Pictures* (New Haven and London: Yale University, 1985), 58-59.

50 Pondo 船是一種頂端覆蓋棕櫚葉的貨船。原文：“Merveille lay between the Suriname river and Paulus creek. Beside the cottages for the enslaved workers, a factory with a mill, a distillery and sick ward, there are the homes of the director and the overseers. Moored in front is a pondo boat, a vessel with an awning and a small boat. In the mill, the sugarcane was pressed to produce molasses which was distilled into alcohol.” 中譯出自筆者。

該模型在 2001 年至 2016 年的常設展廳「拉丁美洲與加勒比海地區」（Latin America and the Caribbean）內的展品解說，同樣重於說明模型內容：

麥爾維爾種植園是蘇里南河附近的一座甘蔗種植園。這件模型連同展示在旁邊的種植園地圖，展示了種植園中的關係和利益。位於前排的房子是種植園主與監工的家，提供他們及其情婦、僕人一個舒適的白人居所。房子後方可見壓製甘蔗莖的儲藏室與帶磨坊的工廠、烹飪室。位於棕櫚樹後面的是奴隸病房。比鄰甘蔗田的則是住了 150 名奴隸的小屋。⁵¹

比較上述兩段解說內容可知，博物館對這件種植園模型的文字詮釋在過去 20 多年至今並無明顯變化（對模型內容解說的詳細度略有不同）。解釋模型的視覺細節確實有其必要，因有助於觀眾理解殖民時代糖種植園的工作型態，但這無法反映這件藏品的意涵如何隨著機構歷史與社會變遷所產生的變化，以及該變化所隱含展覽論述中的主體位置逐漸從殖民者向被殖民者移動的過程，然而後者顯然更能反映博物館自 1990 年代以降對民族誌收藏與展示體制的反思。前面提到，博物館的檔案照片記錄了這件糖種植園模型曾出現在博物館 1945 至 1970 年代的常設展與特展，這些照片也揭示了當時民族誌展覽的時間性：將「他者」凍結在永恆的過去裡（19 世紀初由荷蘭殖民者定製的蘇里南模型直到一百多年後仍用於再現蘇里南文化）。若「遺產展」在這件種植園模型旁附上相關檔案資料作為博物館展示技術與詮釋角度轉型的視覺證據（例如前述 1945 至 1970 年代的展廳照片），或是補充說明種植園模型的製造與入藏歷史所隱含的殖民訊息，使展品解說的層次能更豐富，則該模型與《波伏娃》的並置應能產生更強的批判效果。

51 博物館檔案庫所記錄的荷蘭文原文解說：“De Plantage Merveille was een suikerrietplantage aan de Suriname rivier. Dit diorama toont samen met oude plattegronden van plantages de verhoudingen en belangen op een plantage. Vooraan staan de huizen van de planter en de opzichter, een comfortabele omgeving voor een blanke wereld van drie of vier mensen met hun huispersoneel en hun minnaressen. Daarachter liggen de opslagloods voor uitgeperste rietstengels, de suikerrietpers met getijdenmolen en het kookhuis. Achter de palm staat een ziekenboeg voor de slaven. Daarachter, grenzend aan de suikerrietvelden, liggen de slavenhutten. Dat is de wereld van zo'n 150 slaven.” 中譯出自筆者。

許多展覽史與策展學研究者已注意到，研究展覽史的目的遠非僅是補充藝術史內容，亦是揭露反映在策展視角歷時變化中的機構權力與政策發展。⁵² Lucy Steeds 指出，美術館與其他藝文機構在研究與重現過去展覽的內容時，必須更具批判性而非單純頌揚過往某些里程碑式的策展功績。⁵³ 呂佩怡在一篇討論展覽史研究價值的文章中，亦強調研究、書寫與重建展覽歷史有助於揭示展覽機制權力。⁵⁴ 事實上，「遺產展」確實有納入數張展廳舊照片以呈現該機構展示政策的轉變。例如，第四展廳「存在的是種族主義而非種族」（Racism Exists, not Race）的一側牆上展示了一系列 20 世紀上半的展廳照片，並搭配文字說明博物館當時如何將等身大的人體模型（mannequins）用作化約種族文化、生產刻板印象的工具（圖 16）。筆

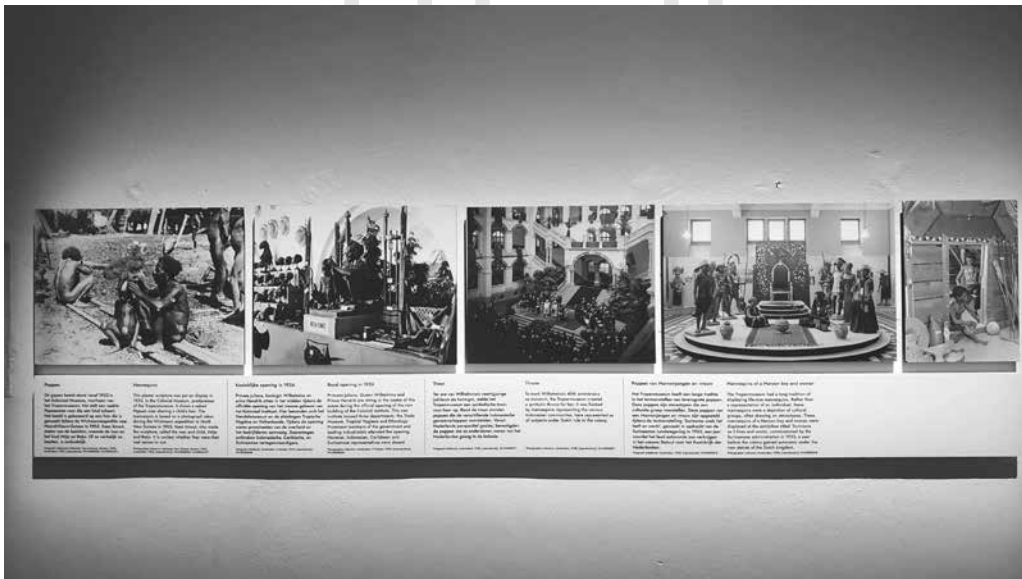


圖 16 「我們的殖民遺產」第四展廳「存在的是種族主義而非種族」內展示的熱帶博物館 20 世紀上半舊展廳照片，照片由筆者攝於 2022 年 7 月

52 Stefano Collicelli Cagol, "Exhibition History and the Institution as a Medium: De Vitaliteit in de Kunst (1959–1960) and Van Natuur tot Kunst (1960) at the Stedelijk Museum, Amsterdam," *Stedelijk Museum 2* (2015), accessed February 14, 2023, <https://stedelijkstudies.com/journal/exhibition-history-and-the-institution-as-a-medium/>.

53 露西·史迪茲 (Lucy Steeds)，王聖智譯，〈當代藝術，策展與展覽史〉，《藝術觀點》64 期 (2015.10)，頁 129。

54 呂佩怡，〈複數歷史之必要：邁向全球藝術視角下的「臺灣展覽史」〉，收入莊子薇執行編輯，《共再生的記憶—重建臺灣藝術史學術研討會論文集》（臺中：國立臺灣美術館，2018），頁 168。

者想指出的是，如果「遺產展」可以結合對特定收藏的展覽史研究、將展品的收藏歷史與記錄其過往陳列安排的展廳照片合併展示，應能強化展覽所見的跨歷史安排的教育功能，亦能使跨歷史策展成為博物館自我審視機構歷史、收藏政策與展覽論述主體性等議題的有效媒介，從而擴充跨歷史展示中「跨」的涵義：不僅是一種跨越年表、風格流派等分類框架的陳列方案，亦是博物館超越其再現文化與歷史的傳統功能，進一步自省其再現歷史的意識形態、進而實踐轉型正義的策略。深化跨歷史展示內涵、使其更具批判性的重要方式之一，是博物館持續地研究並對公眾呈現自身展覽歷史、呈現支撐特定展示技術的意識形態如何隨著機構政策與社會脈絡的變遷而不斷重塑。

伍、小結

跨歷史展示無論在學界或展覽實踐層面而言均非新穎概念，而可連結至 20 世紀以降對物品「再語境化」(re-contextualization)、挑戰靜態而同質的文化理解與展示模式的廣泛嘗試。跨歷史展示的多樣性顯示出，應就個別機構的成立、展覽歷史以及使命展望討論這些實踐的功能與挑戰。1980 至 1990 年代後殖民浪潮下，有越來越多民族誌博物館收藏納入具殖民批判含意、隱含被殖民者視角的當代藝術作品（創作者或來自曾受壓迫的群體），並將之與原有的民族誌收藏結合展出。本文聚焦熱帶博物館常設展「我們的殖民遺產」中的一組跨歷史並置：19 世紀蘇里南糖種植園全景模型與海地當代藝術家 Fabiola Jean-Louis 2017 年的攝影作品《波伏娃夫人的繪畫》。為了呈現跨歷史策展的解殖潛能，本文追溯了種植園模型在 20 世紀熱帶博物館的展覽歷史，說明其意義如何從傳統民族誌展覽的語境中脫離，在今日的展覽中轉變成被殖民者代際創傷的隱喻。本文亦指出，跨歷史展示的其中一個風險在於展覽提供的脈絡資訊不足，使陳列僅能鼓勵單純的視覺比較。將展品詮釋與展覽史研究結合，使觀眾能明確理解策展意圖與機構歷史之間的關係，是深化跨歷史策展的方式之一。

參考書目

一、專書

呂佩怡，〈複數歷史之必要：邁向全球藝術視角下的「臺灣展覽史」〉，收入莊子薇執行編輯，《共再生的記憶—重建臺灣藝術史學術研討會論文集》，臺中：國立臺灣美術館，2018年，頁161-173。

Bal, Mieke. "Towards a Relational Inter-Temporality." In *The Transhistorical Museum: Mapping the Field*, edited by Eva Wittocx et al., 48-63. Amsterdam: Valiz; Leuven: M-Museum; Haarlem: Frans Hals Museum, 2018.

Baxandall, Michael. *Patterns of Intention: On the Historical Explanation of Pictures*. New Haven and London: Yale University, 1985.

Belting, Hans. *The End of the History of Art?*. trans. Christopher S. Wood. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1987.

Bishop, Claire. *Radical Museology or What's "Contemporary" in Museums of Contemporary Art?*. London: Koenig Books, 2013.

Bouquet, Mary. "Reactivating the Colonial Collection: Exhibition-Making as Creative Process at the Tropenmuseum, Amsterdam." In *The International Handbook of Museum Studies: Museum Transformations*, edited by Annie E. Coombes and Ruth B. Phillips, 133-155. Malden: John Wiley and Sons, Ltd, 2015.

Clifford, James. *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*. Cambridge: Harvard University Press, 1988.

Conlin, Jonathan. *The Nation's Mantelpiece: A History of the National Gallery*. London: Pallas Athene, 2006.

Curtis, Penelope. "In & Out of Time," in *The Transhistorical Museum: Mapping the Field*, edited by Eva Wittocx et al., 96-107. Amsterdam: Valiz; Leuven: M-Museum; Haarlem: Frans Hals Museum, 2018.

Deliss, Clémentine. "Stored Code: Remediating Collections in a Post-Ethnographic Museum." In *Agency, Ambivalence, Analysis. Approaching the Museum with Migration in Mind*, edited by Ruth Noack, 99-110. Milan: Politecnico di Milano, 2013.

Didi-Huberman, Georges. "Before the Image, Before Time: The Sovereignty of Anachronism." In *Compelling Visuality: The Work of Art in and out of History*, edited by Claire Farago and Robert Zwijnenberg, 31-44. Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 2003.

Erikson, Patricia. *Voices of a Thousand People. The Makah Cultural and Research Center*. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 2002.

- Fabian, Johannes. *Time and the Other: How Anthropology Makes Its Object*. New York: Columbia University Press, 1983.
- Geismar, Haidy. "The Art of Anthropology: Questioning Contemporary Art in Ethnographic Display." In *The International Handbooks of Museum Studies: Museum Theory*, edited by Andrea Witcomb and Kylie Message, 183-210. Hoboken: John Wiley & Sons, 2015.
- Hall, Stuart. "When was 'The Post-Colonial' ? Thinking at the Limit." In *The Postcolonial Question*, edited by Iain Chambers, Lidia Curti, 242-260. London and New York: Routledge, 1995.
- Karlholm, Dan and Keith Moxey eds. *Time in the History of Art: Temporality, Chronology, and Anachrony*. London and New York: Routledge, 2018.
- Kirshenblatt-Gimblett, Barbara. *Destination Culture: Tourism, Museums, and Heritage*. Berkeley, Los Angeles, and London: University of California Press, 1998.
- Kreps, Christina. *Museums and Anthropology in the Age of Engagement*. London and New York: 2020.
- Leyten, Harrie and Bibi Damen eds. *Art, Anthropology and the Modes of Re-presentation: Museums and Contemporary non-Western Art*. Amsterdam: Royal Tropical Institute, 1993.
- Lidchi, Henrietta. "The Poetics and the Politics of Exhibiting Other Cultures." In *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, edited by Stuart Hall, 151-222. London: Sage, 1997.
- McMaster, Gerald. "Decolonizing the Ethnographic Museum." In *A Companion to Curation*, edited by Brad Buckley and John Conomos, 262-276. Hoboken: John Wiley & Sons, 2020.
- Medendorp, Clazien. *Kijkkasten uit Suriname: De diorama's van Gerrit Schouten*. Amsterdam: KIT Publishers, 2008.
- Meijers, Debora J. "The Museum and the 'Ahistorical' Exhibition." In *Thinking about Exhibitions*, edited by Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson, and Sandy Nairne, 5-14. London and New York: Routledge, 1996.
- Muskens, Roeland. *Colonial Past, Global Future: 100 Years of the Royal Tropical Institute*. Amsterdam: KIT, 2010.
- Nagel, Alexander and Christopher S. Wood. *Anachronic Renaissance*. New York: Zone Books, 2010.
- Noack, Ruth. "'Migration of Form' at Documenta 12." In *The Transhistorical Museum: Mapping the Field*, edited by Eva Wittocx et al., 172-179. Amsterdam: Valiz; Leuven: M-Museum; Haarlem: Frans Hals Museum, 2018.

- Robins, Claire. *Curious Lessons in the Museum: The Pedagogic Potential of Artists' Interventions*. London: Routledge, 2013.
- Scheersoi, Annette and Sue Dale Tunnicliffe eds. *Natural History Dioramas-Traditional Exhibits for Current Educational Themes*. Cham: Springer, 2019.
- Shatanawi, Mirjam. "Contemporary Art in Ethnographic Museums." In *The Global Art World: Audiences, Markets, and Museums*, edited by Hans Belting and Andrea Buddensieg, 368-384. Ostfildern: Hatje Cantz, 2009.
- Svašek, Maruška. "Identity and Style in Ghanaian Artistic Discourse." In *Contesting Art: Art, Politics and Identity in the Modern World*, edited by Jeremy MacClancy, 27-62. Oxford: Berg, 1997.
- Tropenmuseum. *Wonen in de Wijde Wereld*. Amsterdam: Tropenmuseum, 1963.
- Van Brakel, Koos and Susan Legêne, eds., *Collecting at Cultural Crossroads*. Amsterdam: KIT Publishers, 2008.
- Van Dartel, Daan. *Tropenmuseum for a Change! Present Between Past and Future: A Symposium Report. Bulletin 391*. Amsterdam: Tropenmuseum, 2009.
- Van Dijk, Janneke and Susan Legêne eds. *The Netherlands East Indies at the Tropenmuseum*. Amsterdam: KIT, 2011.
- Van Duuren, David. *125 Jaar Verzamelen: Tropenmuseum, Amsterdam*. Amsterdam: Koninklijk Instituut voor de Tropen, 1990.
- Van Huis, Iris. "Contesting Cultural Heritage: Decolonizing the Tropenmuseum as an Intervention in the Dutch/European Memory Complex." In *Dissonant Heritages and Memories in Contemporary Europe*, edited by Tuuli Lähdesmäki et al., 215-245. New York: Palgrave Macmillan, 2019.
- Wittocx, Eva et al., eds. *The Transhistorical Museum: Mapping the Field*. Amsterdam: Valiz; Leuven: M-Museum; Haarlem: Frans Hals Museum, 2018.

二、論文

- 露西·史迪茲 (Lucy Steeds)，王聖智譯，〈當代藝術，策展與展覽史〉，《藝術觀點》，64期，2015年10月，頁124-130。
- Bal, Mieke. "Telling, Showing, Showing Off." *Critical Inquiry* 18, no. 3 (1992): 556-594.
- Bradburne, James M. "A New Strategic Approach to the Museum and Its Relationship to Society." *Museum Management and Curatorship* 19, no. 1 (2001): 75-84.
- Chwatal, Christoph. "Decolonizing the Ethnographic Museum: Contemporary Art and the Weltmuseum Wien." *Art Papers* 42, no. 1 (2018): 13-18.

- Engel, Laura. "The Archival Tourist Take Two: Looking at Legacies of Eighteenth-Century Portraiture through the Work of Elizabeth Colomba and Fabiola Jean-Louis." *Eighteenth-Century Fiction* 33, no. 4 (2021): 557-576.
- Foster, Hal. "Preposterous Timing," *London Review of Books* 34, no. 21 (2012): 12-14.
- Karp, Ivan. "How Museums Define Other Cultures." *American Art* 5, no. 1/2 (1991): 10-15.
- Nagel, Alexander and Christopher S. Wood. "Toward a New Model of Renaissance Anachronism." *The Art Bulletin* 87, no. 3 (2005): 403-415.
- Shohat, Ella. "Notes on the 'Post-Colonial' ," *Social Text*, no. 31/32 (1992): 99-113.
- Van den Dool, Anne. "Blik op onze Koloniale Erfenis." *MUZE* (2022): 39.
- Wintle, Claire. "Decolonising the Museum: The Case of the Imperial and Commonwealth Institutes." *Museum and Society* 11, no. 2 (2013): 185-201.

三、網路資料

- Cagol, Stefano Collicelli. "Exhibition History and the Institution as a Medium: De Vitaliteit in de Kunst (1959-1960) and Van Natuur tot Kunst (1960) at the Stedelijk Museum, Amsterdam." *Stedelijk Museum* 2 (2015). Accessed February 14, 2023. <https://stedelijkstudies.com/journal/exhibition-history-and-the-institution-as-a-medium/>.
- Modest, Wayne, Bonaventure Soh Bejeng Ndikung, and Margareta von Oswald. "Objects/Subjects in Exile. A conversation." *Subjects and Objects in Exile* (L'Internationale: eBook publication, 2017). Accessed February 14, 2023. https://www.internationaleonline.org/research/decolonising_practices/89_objects_subjects_in_exile_a_conversation_between_wayne_modest_bonaventure_soh_bejeng_ndikung_and_margareta_von_oswald/.
- Musteata, Natalie. "The Origins of the Transhistorical Museum: The Artist as Curator." *Essays on the Transhistorical*. Accessed February 14, 2023. <https://www.franshalsmuseum.nl/en/research/essays-transhistorical-museum/>.
- Tzegai, Mesel. "Traveling Through Time: Pain and Trauma in Fabiola Jean-Louis' Rewriting History." *Femme Salée*, 2021. Accessed February 14, 2023. <https://femmesalee.com/pws-traveling-through-time/>.
- The Fitzwilliam Museum*. Accessed November 6, 2022. <https://www.fitzmuseum.cam.ac.uk/visit-us/galleries/gallery-8>.
- "Museum Temporalities: Time, History and the (Ethnographic) Museum." *Research Center for Material Culture*. Accessed November 6, 2022. <https://www.>

materialculture.nl/sites/default/files/2018-08/abstracts_and_biographies_museum_temporalities_0.pdf.

“Our Colonial Inheritance.” *Tropenmuseum*. Accessed November 6, 2022. <https://www.tropenmuseum.nl/en/whats-on/exhibitions/our-colonial-inheritance>.

“Rewriting History.” *Fabiola Jean-Louis*. accessed November 6, 2022. <http://www.fabiolajeanolouis.com/rewriting-history-color-prints>.

