

# 「2011亞洲藝術雙年展」 學者專家座談會會議記錄

Minutes of the 2011 Asian Art Biennial Forum

時間：100年11月23日

地點：國立台灣美術館第一會議室

主持人：黃館長才郎

與談人：林平 東海大學美術系專任教授

徐文瑞 獨立策展人與藝評家

陳泰松 中原大學商業設計系兼任助理教授

龔卓軍 台南藝術大學藝術創作理論研究所副教授

記錄：葉人瑜



**黃才郎館長：**今天很高興可以邀請四位到館裡來分享各位對「亞洲藝術雙年展」的看法。由國立台灣美術館籌辦的「亞洲藝術雙年展」今年是第3屆，即將邁向第4

屆。我們做了一些因應的準備，例如安排館內的研究員到韓國國家美術館進行近半年的研究工作；最近也指派展覽組同仁至日本、印尼出差，拜訪當地的美術館等藝術單位，以增加館際間的瞭解。這些作法都是針對亞雙展的儲備工作。今天邀請大家來，是希望能採納多方的建議與指教。討論的主軸主要集中在「亞雙展」未來的發展與策略，其中的幾個議題可以交叉討論，希望大家不吝發表意見與給我們指導。第1屆的「食飽未」是一個招呼，喚醒大家的注意，讓大家知道「亞洲藝術雙年展」的開辦。第2屆「觀點與『觀』點」提供各種不同的看法，進一步接觸亞洲地區藝術家對當代藝術所提出的看法，以及作品所表現出來的不同觀點。本次第3屆開始籌辦時，提出五個主題，經過討論後選擇「M型思維」，其重要點在於，此議題映照出亞洲當代的現象。面對這些現象時，藝術家如何去調節、去因應？而這些成果反映在當代藝術作品當中，帶給觀眾一種反思與增進對亞洲文化的瞭解；對專業的藝術工作者來說，又能產生什麼樣的思考？很希望能聽到各方意見，對我們來說也是一種收穫，也讓我們下一屆的準備工作可以更充實。



**林平：**臺灣公立美術館進入國際雙年展體制由台北市立美術館在1995年參加威尼斯雙年展開始，至今已超過十年以上。「亞洲藝術雙年展」是在2007年開始在臺中辦理第1屆。歐洲有一個「雙年展基金會」，網站裡以A-Z的方式羅列了106個現階段世界各地雙、三年展。以國美館來說，總共有五個雙年展的活動，這樣內部的高密度，在外部是如

何被看見？其實臺灣只有「台北雙年展」被列在這個雙年展基金會的網站上。台北雙年展在1998年開辦，對臺灣來說是比較早開始建構所謂的主體，也就是「主辦」而非「參與」的雙年展。可能是因為運作時間較早的關係，具有國際視聽優勢，而進入西方的統計學。

亞洲這幾年有一種「波」，是跟國際間政治經濟情勢的變化有相當大的關係。我發現亞洲目前的雙年展，大概都是第4屆、第5屆，所以亞洲雙年展的出現和發展與政治經濟觀點的連結很密切，反映出政經情勢的「波」。最近的經濟風暴，是否也會影響雙年展的數量從波峰走到一個波的谷底？

大略從外部看完整個大樣貌之後，要回到一個問題上：「亞洲藝術雙年展」的主題為什麼要叫「亞洲」？我們是把「亞洲」視為地理上的範疇？還是一個複雜交錯的文化實體？當大量的雙年展都是以城市或地區為名稱的時候，我們的雙年展是以一個洲為大範圍的延伸。從第1屆開始，我看到一個很好的企圖，也就是去建構一個國際交流的關係，和一種打招呼的契機。我當時曾提問選件和思考，薛館長的回覆是「我們要選好的作品」，我當時思考的是：所謂的「好」是從誰的觀點來看呢？第2屆，開始透過藝術家的眼睛去呈現不同的觀點。第3屆，則是試圖從不同的觀點去找到某一種可能的議題，也就是看到了議題的嘗試性；這當然也是因為國際關係的累積以及館內研究人員的努力。

第三件事情，反過來看內部的狀態，也就是亞雙展本身的策展機制。第1屆我猜想是比較多集體性的努力，第2屆和第3屆或許策展人得到相對來說較完整的授權、較高的獨立性，這是我從外部觀察以及曾經身為美術館員的經驗來推論的。其實所有的展覽在部署時，都會牽涉到背後權力結構的問題。以一個國家美術館裡的雙年展策辦來說，從一個比較集體性的出發，漸漸發展到研究員為個人的研究和想法負責的階段，我覺得這是很好的現象。在一個公務機關裡面，公務策展有各式各樣的情況，我並不是說孰是孰非，而是在於我們要誠實去面對一個情境、要有好的配套措施、以及發展



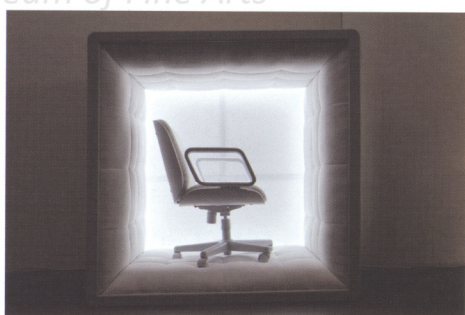
內在的延續性 (coherence)，我覺得這是比較重要的事情。例如說國美館內的另一個雙年展：「臺灣美術雙年展」，就是一個具名的策展團隊，2009年的「臺灣美術雙年展」由三位研究員潘顯仁、張正霖和施淑萍策展，顯現出團隊策展的思考結構和脈絡。這件事情反映美術館從早期沒有策展人代表、而是以館方集體意識去策辦的展覽，發展為有獨立研究員成為具名策展人、為自己研究觀點負責，到現在美術館承認集體策展的事實並且清楚地具名。我覺得這個分化現象在臺灣美術館的雙年展體制裡是一種很好的「反省」的現象，是一件很好的事情。

第四個問題，我們在策劃雙年展時，是兩年一個循環。我要問的是，為什麼是兩年？或者為什麼是三年？這當然相對跟資源挹注、還有藝術家生長的「pool」有多大有關，假設設定的不好，便會很快衰竭。從1995年最早設立的光州雙年展開始，在亞洲地理區域近年有將近20個大小規模不一、多以區域城市為名的雙、三年展。我參考其他僅以「亞洲」為名的雙年展，也就是福岡亞洲藝術三年展，來做個對照。福岡三年展從1980年以「亞洲藝術展」開辦以來，1999年正式轉為三年展，已舉辦四屆，很明確地提出範疇：以亞洲當代藝術為範疇。第1檔名稱跟我們有異曲同工之妙：「Communication」，也是一個打招呼的議題；副標題為「希望的通道」(Channels for Hope)，對現有的處境有一個前瞻性的思考。第2屆叫做「Imagined the workshop」，特別之處

在於以亞洲在地材料去強調「手作」藝術創作這樣類工匠體系的大集合，也就是開始去辨識亞洲和其他藝術生產系統裡非常不一樣的工匠系統。我覺得這是很重要的，不僅是辦一個三年展而是去辨識自己的一步。第3屆開始處理另外一個方向，也是一個通步，談的是亞洲的新世代。網路時代裡國家邊界模糊，取而代之的反而是網路世界裡年輕世代的關係。議題的節奏、縱橫交織，造成一種團塊性的力量而非線性的力量。第4屆，為了凸顯當代藝術裡從第10屆卡塞爾文件展 Catherine David 大量邀請亞洲藝術家，因此引出一個議題：過去十年間到底有多少亞洲藝術家有機會進入所謂國際藝術界（其實指的是西方藝術界）裡取得發言與曝光機會？福岡亞洲三年展某種程度可以做為國美館對照的 model。所以我們可以思考：名稱有需要加入「台中」嗎？加或不加的差別在哪裡？或是加「臺灣」甚至是「R.O.C.」？這是一個想像，我們要從何種角度出發？尤其我們又是一個國家美術館，我們要如何去看待自身和其他亞洲國家的關係？而政黨政治的體系裡兩個政黨對於自身主體的辨識和看法有很大的差異。這種情況之下，回到雙、三年展本身，它永遠都不是純藝術事件，它永遠都是政治經濟體制下的一個結構，不管是為了城市行銷、國家行銷等等，有非常重目的隱含其中。在臺灣，亞雙展有沒有比較強而有力的內部立場？內部立場不一定出現在名稱裡，而是經由數屆的累積與發生去釋放出來。



陳逸堅(臺灣) 診 2011 布料、木頭 作品尺寸依展出場地而異 藝術家自藏



另外一個比較小但是比較實質的問題。與北美館比較（當然我們撇開館長議題，或者其他操作的困難度等議題），北美館有一個雙年展辦公室只負責雙年展，有三個主要負責人。目前國美館的編制還是在展覽組裡面，策展人除了雙年展還有其他的展務或行政事務在身。以國美館展覽組事務的高密度來說，內部這樣的組織運作是否可以發揮雙年展的潛力？是否要考慮組織和資源上的一個可能性的因應？



徐文瑞：我好奇想問的是，作為一個「亞洲藝術雙年展」來說，每一屆的定位，或是說整體的定位，是用什麼方式？實際雙年展的數字絕對超過雙年展基金會所列的

106個。雙年展可以說是一種展覽的模式，但是雙年展要處理的面向很多，不同於一般展覽處理議題的方式和媒體的關係，雙年展面對區域性、在地性和國際性議題的操作上也是不同於一般的大展覽。定期性展覽，不管是幾年一期，有一個很重要的要務，這兩年或每三年來需要針對設定的方向去進行再次的反省，不管是對當代藝術圈或是對美術館來說，是面對藝術史的另一種方式，這是以前沒有的。最早1895年威尼斯雙年展創設以來，一直是國際博覽會的型態去策辦的展覽，以「國家館」開啟一種國際文化競爭的方式。我們現在講的新型態雙年展和威尼斯雙年展型態上不一樣，沒有強調國家之間的競爭，所以目前還是只有威尼斯雙年展維持在國家館的格局進行。聖保羅雙年展1952年成立，也設置國家館，它的特色是囊括了許多二戰後出現、從殖民地脫離的獨立國家。

聖保羅到九〇年代開始想要排除這種古典的雙年展模式，迎向一種新的模式：每兩年要重新進行普查、一種蒐集和議題性的調整。這些調整和研究都是在面對最新的態勢、世界局勢和文化現象，不僅僅是去定義新的文化政治現象，也是一種回顧歷史的方式。例如1998年聖保羅雙年展是一個

很重要的全球性歷史回顧展，還有2008年雪梨雙年展也是這種型態，所以雙年展還是可以處理藝術史的問題。事實上週期性的展覽就是一種回顧與回應。這種回應在某種程度上呈現自現代藝術以來，藝術本身對於所有藝術內部的革新、藝術內部如何去回應現實世界與社會的演變，而所創造出來的一種展演模式。新型態雙年展不斷追問的文化課題：當代藝術發生什麼事情？而這些事情如何跟隨著社會現實的演變？例如亞雙展今年的主題設定，就是很明確地指出一個當代社會的樣子，藝術裡頭發生什麼事情？如何從藝術裡頭去看到藝術並沒有脫離現實，而社會現實也影響藝術內部的演變？新型態雙年展的出現，例如1982年古巴雙年展、1987年伊斯坦堡雙年展以及九〇年代的亞洲雙年展一直到現在為止，都是朝這個方向去設定主題的。

我要問一個問題：為什麼要做雙年展？下一個問題是：為什麼要做一個「亞洲」雙年展？以地理名詞為名稱的，除了福岡的「亞洲三年展」，還有布里斯本的「亞太三年展」。「亞太三年展」的研究區塊是整個亞洲太平洋地區，主題設定跟澳洲七〇年代末期重新調整一個國家民族世界觀有關。六、七〇年代之前，澳洲被認為是文化屬於歐洲的一部分，經濟上是美國的一部份。七〇年代後，亞洲經濟情勢起飛、政治轉型後，澳洲開始發現其實在商業和經濟上和各方面來說是比較接近亞洲的，所以在經濟和文化策略上作了很大的調整。



石晉華(臺灣) X 棟菩提樹 2011 行為、裝置 玄武岩、畫布、菩提樹、祈願文 作品尺寸依展出場地而異 藝術家自藏



回到我的問題，我們必須先問自己為什麼要在臺灣選擇「亞洲」這個議題？在亞洲來說最關心亞洲議題的國家，並非中國或印度，而是日本，第二是亞洲四小龍之一的新加坡。日本人討論亞洲有其帝國主義背景，其亞洲論述形成於二戰時期的「大東亞」主義，有其軍事、政治力量背景；之後則是因為經濟的佈局，被視為亞洲重要的經濟中心。所以日本在政治設定上對「亞洲」議題特別感興趣。日本到底把什麼算是「亞洲」？什麼不算？事實上「亞洲」在世界的地理概念形成於歐洲各國興起至世界各地殖民時期。由於歐洲人向外拓展，才有所謂的「歐洲」和「亞洲」的界定，而在十七、八世紀以烏拉爾山決定地理上歐亞板塊的劃分。這是一種以歐洲文化為自我核心的界定，以世界地圖角度來看，「亞洲」是被歐洲排除在外的、一種負面的界定。所以在亞洲本身，沒有辦法找到一個統一的「亞洲」文化界定，加上地理範圍的廣大，從宗教、語言、文化、經濟的角度來看，都沒有歐洲那麼強勢的統一性，即使目前南美洲內部的經濟統一都要比亞洲強勢。所以在事實上「亞洲」的界定，可以說是「非歐洲」、或是「非中心主義」的出發點。今天我們選定「亞洲」這個主題的時候，就會面臨一些難題，例如說：地理上要包含哪些國家？當然這是策略背後的文化視野的問題，但這也是一個很艱難的任務。這種亞洲內部形成的「亞洲」論述，可以用陳光興在一篇文章中討論的「文明主義」來解釋，而非東方主義或後殖民主義。



袁廣鳴(臺灣) 在記憶之前II 2011 錄像裝置 作品尺寸依展出場地而異 藝術家自藏



**陳泰松**：首先我想先表達對這個展覽的欣賞，展覽慢慢呈現了其精緻度和成熟度，我想這是有目共睹的。我想分三點來談。第一點，國美館亞雙展在地理空間的定位問題。與其他兩個館比較，北美館雙年展鎖定在全球城市的概念，國美館以「亞洲」為調性，高美館似乎比較偏南島語系；這好像是有點競爭性的自我定位的策展方式。而在策展制度上，以館內研究員為策展機制有其好處，也有其侷限性。第二個觀察，如同前面兩位老師提到的，「亞洲」這個概念本身適切性以及背後文化的或是理念上的理解與定位，為什麼要用「亞洲」？我想更深入發問：究竟臺灣在亞洲扮演什麼樣的角色？「亞洲」雙年展可以當成一個學術研究的對象，但是似乎沒有研究到自身與亞洲的關係。第三點是，我們是否可以進一步去思考臺灣身為一個島嶼的問題，也就是區域化和區位化「亞洲藝術雙年展」的議題設想。區位化的結果可以讓這個議題更具體、更加有效與增加操作的可能性。而操作的可能性就是在當代藝術展覽裡一個很重要的概念。我們可以說這個展覽裡的作品非常的好，讓人很 enjoy 在其中，或說這個展覽很不錯。但是策展成功與否並不是好作品或是好的展覽來評估，而是概念的操作模式、各種跨界、集結政治、經濟、社會、藝術領域的集體運作，在當代雙年展裡可以看出這種趨勢。亞雙展給我的感覺是辦了一個不錯的展覽和研究，但是在規模上缺乏把展覽當成一種「事件」去運作。這個問題可能造成在媒體效應上比較疲弱一點，或說比較不引起關注的缺憾，亞雙展有可能陷入研究展、但又不完全是一種比較曖昧的狀態之中。我比較擔心的考驗是如果變成靜態展，就會變成過去既有的、靜態的館內展。展覽是一個行動、一個事件的創造，不是一個辦「好展覽」的過去博物館學的操作概念。

回到第二點，亞雙展應該去思考臺灣和大陸、也就是島嶼和陸地的問題，或是島和島的問題。在三屆累積下來的成



會田誠(AIDA Makoto)(日本) 心 2011 複合媒材 515×325公分 藝術家及三瀨畫廊收藏



林鈺居(臺灣) 持地基金會 2011 行為·裝置 藝術家自藏

果的背景之下，我們可以就這個議題去討論，然後進一步去構思亞洲一些細部的問題。如同徐文瑞所說的概念，「亞洲」是一個很龐大的問題，是一個被想像的疆域性界線，無法被操作。但是我想當代藝術創作和策展並不能從中取樣和分類，不然就變成博物館學了。另外一個問題，談亞洲為什麼不談美國？因為美國在亞洲扮演的角色非常地重要，而且在軍事、經濟、文化上具有深厚的歷史性。另外一點，政治問題和藝術問題並不是一個分裂的問題，在當代文化裡是一體兩面的，甚至本來就是一件事，只是脈絡不同。藝術家可以碰政治議題，但他不是政治人物，他的價值產生在藝術空間裡，反之亦然。我們不應該迴避政治性的議題，如果硬切開來的話，就回到現代主義或是古典主義那種靜態的、脫離當下現實與文化趨勢的一種設定。



**龔卓軍**：我想討論知識生產的問題。舉一個例子，今年五月時我去中國美院拜訪，看到高士明（跨媒體藝術學院常務副院長）具體操作與思考上海雙年展延續的方式。

這個方式回應泰松說的，是思考怎麼樣讓展覽進入一個行動，或是說動態的雙年展策展概念。另外，文瑞也提到澳洲「布里司本亞太三年展」的思考模式為世界觀的調整。所以，一定程度上，「亞洲藝術雙年展」的命名是否也可以讓我們思考知識生產的問題？

如果先就媒體效應來看，高士明採取了反向操作手法來引起國際媒體的注目。他聯合藝術家、學者，從曼谷、東京、京都到德黑蘭、伊斯坦堡進行一個踏查的計畫，成為上海雙年展的主題「巡迴排演」裡的項目之一。另外高士明找了陳光興和張頌仁幫上海雙年展做一個很大的論壇名為《從西天到中土》，這個四年的計畫至今仍持續發酵與延續。論壇邀請的八位印度學者到上海進行演講只是一個表象，重心在於後面的交流、翻譯、踏查的計畫，才是引起國際注意的地方。



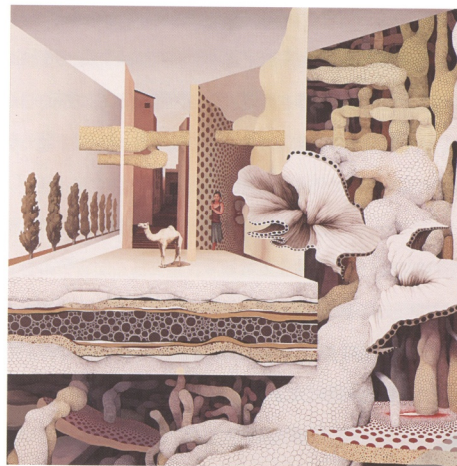
所以如何去劃定亞洲的界線？他們是以行動的策略，在過程中去做連結。一方面往東連結日本，一方面往南亞、西亞連結印度德黑蘭、伊斯坦堡。這其中的概念是：我們自己沒辦法體驗亞洲，只能在這種跨國經驗中去討論和發現。跨國經驗如何在展覽當中形成？以亞雙展來說，作品選得很好，但是在劃界上還不是很清楚。我覺得最清楚的方式倒不一定以地理範圍劃分，而是是否可以如泰松所說的以某種「行動」來標示？但是這又牽扯到最關鍵的技術問題。高士明在中國美院的操作手法是，每隔幾個月便邀請幾位臺灣的專家學者去演講和「拷問」、做即席問答，例如：陳光興、張頌仁、黃建宏、陳界仁等等。這部分形成一個討論圈，而高士明把所有人講的精華集合統整起來，成為一個類似智庫的運作。

回到上海雙年展來看，即使作品或展場部分並不是那麼優秀，但是雙年展論壇計畫的效益一直在發酵。這個持續發

酵的意義一方面是開始產生國際影響力，而國際影響力的核心在哪裡？在於透過行動去重劃「亞洲」的概念圖，而且可以藉由每次的行動不斷重劃。另一方面最核心的部分在於，雙年展進一步延伸出來的發想是：是否有可能以及如何留下、延續知識生產？這個知識生產必須是長時間的行動，長時間的行動在展覽的過程中還可以發展更具體的行動，例如透過地理上踏查的行動，透過這樣方式累積出來的知識生產才可以產生影響。舉例來說，印度目前的情況還是靠一群人對底層社會的研究，例如 Geeta Kapur、Sarat Maharaj、Dipesh Chakrabarty 等，他們把印度底層社會的研究區別於歐美的現代經驗，把歷史的耙梳做到既不排斥歐美影響又置入了印度自己的歷史脈絡。Kapur 曾寫過一篇文章為〈印度藝術中的現代主義是何時？〉，我很驚訝地在文章中發現很多部分跟臺灣情況很像：從被殖民到不合作運動、到不結盟運動、到民族主義發展。唯一跟臺灣不同的地方是，他們的左派沒有



曾建華（中國大陸）多重再現客家／臺灣／東方／林明弘的圖像 2011 白色卡點西德 作品尺寸依展出場地而異 藝術家自藏



閔靖蕪 (MIN Jung Yeon) (韓國) 天人交戰 2009 壓克力顏料、畫布 97x130公分 Galerie Kasha Hiidebrand收藏

很早便被殲滅，所以他們社會寫實主義的傳統很強，因此她認為具有現代世界意識的寫實主義，是印度藝術現代主義的開端。相對來說，他們對美國形式主義美學的抗拒相當強，這點跟臺灣形成很清楚的對比。

有了一個脈絡出來後，當地的知識生產可以獨立，所以才能回到先前所討論：亞洲如何區別於歐美或第一世界國家當代藝術史的生產機制？也就是說有產生差異，而非附著他們設定的「現代性」和「當代性」的藝術議題。台灣可以借重印度模式，從我們自己的歷史發展中去建立自己的知識生產體系與連結。Sarat MAHARAJ 在幾年前威尼斯雙年展時有一篇文章提到「群島思維」，有別於大陸思維與第一世界國家的思維。「群島思維」是說我們本來就處於文化差異、帝國主義、殖民所交錯的狀況下去與其他國家地區產生連結，我們要調整語言、文化，去適應、去連結與我們同樣處於弱勢的族群或者國家。Maharaj 指出，亞洲的優勢就在於很早就發展出這種「群島思維」，而亞洲人也很懂得在不同的國家去調整成為不同的語言或思維方式。因此，在這樣的知識

生產下，對當前的中國而言，是必須要面對的問題。有鑑於臺灣在歷史上於日本的殖民經驗以及與美國的政治關係，我們更有優勢及條件去生產對於當代藝術的重新認知與提出新命題。

相較於北美館或高美館，國美館因為長期嘗試去蒐集、建立臺灣藝術史發展的脈絡，更有潛力去做這個議題。或許國美館將來可以找一個可以進行知識生產、具有論述能力以及國際網絡關係的人（或是團隊），以外部資源去結合館內的策展人力，建立長期對話的能力和關係。國際上競爭看的是命題，還有過程中對當代藝術是否產生新的詮釋觀點？這是我們艱難的挑戰。就像前面談到高士明的作法，邀請各地的專家學者聚在一起密集的討論，提供多方的意見並且集結大家的精華。如同上海雙年展中，中國和印度藉由舉辦藝術文化論壇產生的連結，要把展覽推到國際上，需要更多這樣的連結去打下基礎。

籌辦「亞洲藝術雙年展」的必要性是什麼？因為我們要生產對自身當代藝術的認識。地理上要從知識生產的連結去做鋪陳；行動上要有魄力去發展長程計畫，結合策展人、藝術家、專家學者、評論者去履行，使展覽變成一個可以跨越亞洲的「行動」。

黃才郎館長：我們先前有個計畫，叫做「亞洲美術館經典藏品展」，但發現有其不可行之處，同時有鑑於舉辦「亞洲藝術雙年展」後發現專業人力的有限，因此我們在想是否結合亞洲幾個友善的友館，針對亞洲部份近代藝術發展史做一個理解。當初以亞洲作為展覽命題，除了避免和台北的國際雙年展重複，另外是因為過去曾談過希望是「南進」，而非「西進」，或許也是促生亞雙的原因。而目前針對這個計畫，除了開始透過館內專業人員的參訪洽詢，主要也希望能打破並貼近現行的年度預算機制，來做長期的規劃。

林平：如同泰松說，博物館學式的最佳取樣整合不一定



是最佳範本，而是探詢背後的脈絡。我們必須把亞雙展看成一個知識的方式。我們可以去創造一個底層的脈絡，並連結兩岸和國際間的學者去打造。在這裡我想提出的是，我們一直都在往前看、辨識方向，重新定位再出發，每次都劃出不同的版圖，這也許必要的，但是也需要回頭檢視。我看了三屆以來的網站，網站是展覽資訊再次被檢索與公開化瀏覽的方式，而資訊的整合、存檔及檢索在實體實踐上需要大量時間的累積，因此我們要從現在開始累積並思索是否在未來的若干屆後，能有一個反省思考的可能性。當代這種持續進行後設性質的思維方式，是一種建構歷史意義的重要能力。

台灣的美術館常因人員的離職，只留下有限的公文資料可供參考，由此體認到不只是知識的生產及方式重要，其累積也是很重要的事情。加上最近在讀的書，讓我更加感覺到 archiving 的重要性。這本書是因為史哲曼 (Herald Szeemann) 在2005年過世，歐洲整理了一些相關的文獻與資料回顧。在這樣的回顧中，有人發現史哲曼在1969年舉辦觀念藝術展「當態度變成形式」，竟然發現同時規模很接近的阿姆斯特丹美術館裡舉辦了一個非常類似的展覽，但是這個展覽卻消失在藝術史的鴻溝裡。但是因為館方檔案的機制，所以即使當時展覽策劃的研究人員已經有變動，策展人的日誌、展覽空間部署時的草稿、平面圖和筆記等卻因為館內系統性的保留建構，所以之後的研究工作便可以透過這些資料而瞭解過去和現在，甚至是未來可能的發展。這個例子也是提醒我去思考建立美術館內的檔案機制。亞雙今年第3屆，還有機會建立這樣的檔案機制。

剛剛大家提到的知識分子的連結、思考的行動，去辯論、辨識、形成可能性的新的論述的發生。福岡三年展今年有擴大，跟都市市政單位作連結。國立美術館或許可以和都市建立議題的連結的可能性。除了機構的連結，還有學者知識生產的連結、社會結構的連結。身為學院的教授，有一種焦心的期待：希望臺灣可以提供新世代的策展人舞台，不僅是語言上，還有經驗上的打國際仗的機會。我們要順便思考

策展人培訓的體制和可能性。包括例如青年策展人觀摩團的產生，組成替代型小團隊去支應美術館的知識生產。另外也可以考慮和臺灣各藝術大學以及美術館機構去產生連結。我的想法是，觸角應該深入社會不同的層次裡，以另一種形式去擴大亞雙展在台灣內部的規模和可能性。

徐文瑞：知識生產指的是知識行動主義。在思考亞洲的命題如何去回答的過程，應該是把它變成一個動態的過程。不僅是籌辦前期，還有展覽期間、展覽結束後到下一檔展覽之間，以動態的模式去介入，以一個加入學者、策展人與各國專家動態組織的持續性討論，並加入新的田野經驗。田野經驗就是讓館員、研究員、策展人等等去到其他地區進行田



莎拉·拉芭 (Sara RAHBAR) (伊朗) 43號旗幟：讓我遺忘你的轉變，只記得曾經的你 2010 紡織、複合媒材 226 X 125 公分 藝術家和Carbon12 畫廊收藏

野研究，不單只是研究美術館作為，而是去獲得當代藝術圈新的重要議題與新的創作方向。田野經驗是獲取知識背後一個很重要的動力。用知識行動主義，讓雙年展進行的本身就是一個知識行動的過程。

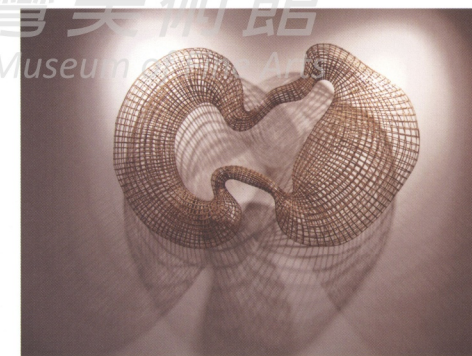
至於檔案的建立，在去殖民化國家中，我們對自己的歷史建構存在一種焦慮，以致於不是很重視檔案。一個地方、單位如何對待自己的歷史，是很重要，也涉及自信心的建立。例如我們的城市常常更新，沒有考慮到過去的重要性、生活變遷的軌跡和生活經驗為重心、為基礎去發展未來的遠見。同樣涉及歷史，我們欠缺對臺灣當代藝術史的建立。這幾年在學校教書，我才發現現在的年輕學生，不知道五年前、十年前臺灣有哪些重要的展覽，所以就更不用說九〇年代或更早有重要的作品。對過去沒有瞭解、沒有信心，也沒有建立檔案，影響的是對未來的對藝術史的建構。中國當代藝術的特徵，儘管可以說他們很商業化等等之類的，他們卻對於過去藝術脈絡很關心，常有歷史回顧展，例如廣東三年展第1屆就是一個回顧，回顧九〇年代到二〇〇〇年這十年的社會變化和當代藝術脈絡。

事實上，如果我們要進行知識行動，我們恐怕會發現我們對過去的歷史知識瞭解得並不够。國美館以其對臺灣藝術的研究和瞭解以及典藏計畫，很適合針對這個議題嘗試去回顧。雙年展是每兩年要面對一次新的挑戰，瞭解新的社會現實和新的藝術生態，所以議題上本身便可以包含藝術史，也去回顧並嘗試回答：為什麼我們走到今天這裡？透過一系列當代藝術史的建構、展覽、討論會，還有口述歷史的建立，去發問並回答辦理「臺灣美術雙年」或是「亞洲藝術雙年展」的議題。這個背後的策略還是知識行動的執行。

陳泰松：藝術史作為一個廣泛的文化史，以為台灣的特色，應該把歷史活化成一個事件，將這個歷史事件跟當代事件去做一個辯證，以區別為中國式的思維方式。亞洲雙年展應該把臺灣當成一個問題，去思考亞洲藝術雙年展命題的規

劃；從自身文化的徵狀去發想，從泛亞洲回到臺灣這個小國家的問題。第二點我們強調知識生產，一個面向是文化累積，另一個面向是感知的考掘。因為考掘會隨時間歷史消失，或不被重視，或被特有或固有知識展示方式抹除，所以這兩個面向應同時運作。也就是說展覽作為一種策略的發明，不應只是單純選件、找作品，還需要各方人士知識的累積和萃煉。其實可以建立類似一個常設性的行動小組或辦公室，維持這個機制長期且持續的運作，不是兩年才一次，而是隨時都在挖掘和舉辦討論會，所以應該不是雙年展，而是一個文件展的概念。展覽本身不應該只是一個展期開始與結束的概念，應該是當代藝術的一個切面。

龔卓軍：我想做一個小註腳，討論一個想像的可能。我先前看了一些關於陳澄波和李梅樹的展覽影像，他們兩位經歷日本殖民時代的教育，也對中國文化有一定瞭解，然後在臺灣生活。如果我們是用高士明的作法，找人一起去走他們當年走過的路徑、讀過的學校、在中國待過的地方，以行動的田野方式去感知這種文化差異的複雜性還有當時的歷史處境，這樣來辦一個展覽，相較於單純的視覺呈現，格局會十分不同。我們需要一個不同的美術史方法學，這方法學可以實踐在展覽的過程中，使這個展覽變成一個有趣的過程。



索菲普·皮切 (Sophie PICH) (柬埔寨) 循環2 2008 藤條、金屬線 203 X 135 X 30公分 泰勳羅林斯畫廊收藏



另外一個小的例子，十一月初我們辦了一個「亞洲藝術學術論壇」，其中有位在韓國攻讀博士的日本籍學生，針對我們的主題「Delta」提出一個概念：把沖繩、韓國、台灣連起來成為三角洲。這三個地方都曾經被日本殖民，擁有某些共同記憶，這些共同的記憶在各自的當地美術史不會被強調，但是這些共通點是應該藉由彼此的交流被延續下去的，以建立知識的交換平台，來重新構造對亞洲、對自身當下處境、對當代亞洲藝術史的思考方法。

校園的學者要介入美術史有一定的困難，困難點在於學校強調論文發表，學者卻很難在研究過程進入一個展示的過程，或是發現新的檔案，或是有新的感知經驗；即便有，也只是個人的狀況，沒有辦法形成一個集體，也很難成為一個完整的過程。相較之下美術館有相當的資源與條件，比較能組織一個異質性的團體，例如策展人、跨領域的專家學者等，進行踏

查與發掘的過程，以一個事件去組織和去發想新的感知。

林平：補充一下，我在網站上看到針對雙年展，國美館規劃很多教育活動，我覺得這是很重要的事情。或許相較形塑我們的想像的過程裡，這是屬於瑣碎性的事情，但是這個瑣碎性卻使亞雙展在台灣內部，比較能以知識的形式延續至下一代。尤其是資料中心配合展覽規劃「展覽看我——圖書專區」，列出相關參考書籍。我想館員的努力是需要肯定的。

陳泰松：藝術家的創作也是知識生產的要件。例如有一位法國藝術家去尋找一個沒有記憶的、沒有歷史的無人島，然後在上面進行基礎建設，這就是他的創作與知識生產的能力。所以知識生產不僅僅是體現在展覽中，知識和藝術也不是分裂的模式。展覽一定要發生，卻不只是限制於制度之內。



奧佛雷多和依莎貝爾 (Alfredo & Isabel AQUILIZAN) (菲律賓) 旅程III 2011 回收材料 作品尺寸依展出場地而異 藝術家自藏



座談會議實況



徐文瑞：提到策展教育的事情。臺灣面臨一個情況：年輕策展人到底要怎麼樣出現？以我為例，我也沒有上過策展學校，是一路實作、犯錯、挨罵而學習出來的。策展本身的訓練是可以結合到美術館雙年展的機制裡頭，因為籌辦展覽的形成過程和一般的研究方式是不同的。如同之前強調的，雙年展不只是一般展覽而已，著重新文化觀點的提出；而比較對象也不是一般展覽，而是其他雙年展，所以也必須考慮和社會現實的直接關連性。這種操作方式是很適合培養策展人的。例如韓國「光州雙年展」試過策展人的培養計畫，北美館的台北雙年展也有類似的計畫。台北當代藝術中心先前透過邀請國際策展人來台，直接利用現有資源進行青年策展人培育計畫。策展人的培養計畫必須是田野化的，也就是實際操作的。當然這必須考慮到內部的生產機制、流通的方式等等，但絕對是重要的過程。

另外補充一個新的當代策展趨勢：策展的教育轉向。策展不再是一個 Mediate 的手法，也就是說不再只是把作品研究好、拿來做展覽。我們可以擺脫古典的策展方式，也就是直接找藝術家來討論這個策展的方式與概念的形成應該如何進行。古典策展的 Mediation 方式已經變成去思考要給觀眾的東西是什麼？尤其是公立美術館和觀眾之間的關連性，教

育推廣要在展覽開始前便開始介入。例如拉丁美洲知名策展人 Jose Ignacio Roca，他也是今年第8屆 Mercosul Biennial 策展人。他找專門做教育推廣的藝術家一起來策劃展覽，所以展覽的教育機制和展覽是一起形成的。他們針對教育推廣發展出了很多課本，例如網路上即可下載教材，讓學校的老師可以使用這些教材，而不僅限於展覽當中。所以這是藝術家可以介入策展過程的一種模式。

黃才郎館長：感謝各位今天給我們的指教。☞