

引進這些理論的知識流通，並將它們組織起來，寫進他的策展抱負及其思想的議程當中。第二，縱使已成全球現象的藝術雙年展有其浮泛奇觀的負議，林宏璋爬梳它的崛起緣由、歷史沿革與運作其中的策展機制，談論文化地域性的歷史主體到全球化的共通課題，講述它們的來龍去脈並針貶之。對此，最終他是給予雙年展正面的視野，原因不外乎是基於它在文化政治上的建設性，例如，觀眾不再是被動的人，而是參與者，讓作品意義的預設得以完成，甚至增補或誘發探索，包括喚起批判意識，引導反思自身所忽視的在地歷史與覺知等等；例如，策展不是把作品擺置成靜態的集合物，而是藝術指涉現實的檔案物，並串聯社群各種力量，舉辦形形色色的論壇與工作坊，規劃藝術事件或活動，介入社會，結合藝術或教育機構開發課程。將策展轉化成上述各項話語實踐的場域，構成了當代策展的基本格式，幾乎是尋常慣例，我們在第三章「雙年展主義及其不滿」可讀到這些精采的考察與議論。第三，已故策展人史澤曼（Harald Szeemann）在 1969 年著名的「腦中現場：當態度成為形式（作品－概念－過程－情境－資訊）」得到關鍵議題的深入。對於這位開啟獨立策展人時代的人物，史澤曼是以「展覽作者」來定位自己的策展事業，林宏璋在此援用葛羅伊斯（Boris Groys）對靈光的辯證來拓展其所謂「策展自主性」的討論，強調策展的迷人之處在於：策展不是藝術作品的創作，所以沒有其所屬的靈光可能，但班雅明曾以「此時此地的獨特顯現」來定

義靈光，若依此緣由，策展的靈光便可說是作品的物件性被展演所吸納而顯現的。林宏璋如此說，策展是一種「必須透過作品、靈光、物件、接受等『有如缺席』之樣態而得以顯現的主體，並藉此自明在展演的創作性策略之中」。很顯然地，這種屬於策展的辯證式靈光並不平和，因其組成不顯穩固，有消失之虞；林宏璋就詳述了史澤曼的策展遭遇到參展藝術家們的抨擊、退展或以作品為武器的另類抵制等等，點出在策展人與藝術家之間關於作品詮釋權的爭奪。如今，這種僵固對立的二元論已被時代、創作思維的後繼發展給超克了，因為誠如林宏璋所說的，在策展裡，藝術作品作為美學對象已超越它自身被沉思的個別狀態，進入到一個架構在「觀眾、體制與社會之間的公共關係的組合，所以必須被視為意義綜合體」；於是，作為策展制的雙年展，被他肯定是「允許藝術對現狀（status quo）做出直接反應的特殊展演機制」。

第四，《策展詩學》藉由第四章「實現諸眾的策展詩學」的撰述，不妨說是他交代自己策展思維的總體報告書，這特別是指他於 2010 年台北雙年展跟提達·佐赫德（Tirdad Zolghadr）合策的展項，跟它的上屆議題形成對照性的翻轉：從政治藝術轉向藝術的政治性，理由在於前者最終免不了是「藝術的政工性」。為什麼要關注藝術，就像為什麼要關注政治；若把藝術視為政治的工具，這沒什麼不好，只要它反抗政治宰制，是站在諸眾這邊；然而，若把藝

術思維停滯在它的工具論，那就無視於藝術自身的政治性在於宰制符號與語言。無視藝術內部的政治性，若不是掉入政治人的語言霸權，便是她／他的天真無知，通通都是工具論的惡果，若不是蒙蔽他人，便是自我蒙蔽，算是文化行動者進入藝術體制的挑戰，否則便是最為弔詭的反諷。我們由此可設想他在雙年展提出「自我反觀 (self-reflexivity)」的緣由，把藝術展演的構成攤平成一套語言的政治經濟學來加以檢視，也就是他所謂的，將「展演構成」的內部予以外化，去思考「藝術生產狀態與關係」。要強調的是，反映在藝術論述上的思考不是主體內部的反思哲學，而是在主體外部，佈置一個觀察點（無論是人或某機器），使主客體並置，同時呈現，或轉換為一種互為主體的存在樣態，如他所說的：自我反觀的策展之美學操作，標示著「看待自身」與「如何使自身被看見」。這個操作也涉及他所謂的「第二代機制批判」，不同於西方70年代藝術對機構的局外批判，前者更是體認到藝術生產跟藝術機構的必然依存與社會關係；這是穿越於機構內外的批判，揭示藝術生產及流通受到機構與社會條件的支撐——關於林宏璋所謂的機制是英文「institution」，依照通行的翻譯是機構，意指社會組織的空間設置，以區分「mechanism」漢譯為機制，強調運作。

那麼，到了回答先前提問的時刻，可進一步表述如下：在策展上，管理美學是如何跟自我反觀、諸眾、詩學關聯在一起，構成

理論及實踐的可能形貌 (configuration)？林宏璋在本書展現他對當代藝術策展的豐富理解與博覽，論證的組織宏大，其中羅列的諸多概念也頗能順理成章，但策展施加的管理，畢竟是某種力，如同權力，總會帶來行事的緊張之無所不在，如其張力的如影隨形。於是，詩學若不屬於浪漫主體或堅決意志的單行道，是如何彰顯它能兼容並蓄、含納複多語意的感知空間？對此，林宏璋是有所意識的，倡議一種名為零度的「策展零度」，值得摘記如下：

透過否定反向彰顯的自主性精神，正在於從「缺席」中顯現，或是以「退卻」作為前進方式，試圖實驗一種「策展零度」可能。然而，策展作為一種逾越，以及「把手弄髒」的自我實踐，意在為既有自由之外中去爭取更多自由（無論是人、藝術家或觀眾），這正是策展自主性的政治性論證之意義所在，是在不潔的文化物／策展物之外展開的象徵性行動與積極意涵。

首先，這讓我想到美國藝術家詹姆斯·特瑞爾 (James Turrell) 在亞利桑納州的地景設計案。相較於實體建物的計畫，讓人覺得意義非凡的反而是在錄像紀錄 *Passageways* (2006年) 裡的踏查事件，一種靈光乍現；特瑞爾搭機飛到羅登 (Roden) 火山口附近，跟一位受邀的印地安霍皮族的友人在此相會，畫面伴隨著印地安詩句的吟

唱，然後兩人雙雙躺在火山口的中央位置，凝視天空；不久，這橢圓狀的、有景深的天空在注視下宛如一個湛藍的平面，一如特瑞爾在其過去作品中善於把玩平面與景深的視覺幻象。顯然地，羅登火山口並沒有任何人為製作，是渾然天成的平面幻象，卻又是特瑞爾的經典作品的美學表現。火山口的平面視象是幻覺？顯然不是。那是自然現象？如果沒被引導，那是不會發生的！也就是說，羅登火山口的地景是一種「類自然」，猶如把自己的作品「當作是」它對大自然的擬態，但我們應該給予「去自然化」(denaturalize)。呼應林宏璋在 2010 年台北雙年展的策展說法，這不把藝術當作自然狀態來接受，而是要透過「自我反觀」來審視它的生產關係及其社會性等等，而這當然是淵源於羅蘭·巴特的記號學理論。

再回到羅登火山口，一個不妨被視為是作品零度 (degree zero) 的部署，而既然是有所部署 (如特瑞爾在錄像所顯示的)，也就必然有所作為 (act)，就像林宏璋所意指的「策展零度」，同樣不會是沒有作為的零度狀態，也就是說，不會沒有任何策展作為。這裡有幾個張力點，其一，屬於策展與藝術創作之間，特瑞爾的火山口在意義脈絡的建構上已是充足的，他可以是策展人了，但策展機制的語言組織就是可以不斷地自我增生，或自我吞食又從而自我衍生；因此，策展若不是後設語言的探勘，便是延伸義的連結，像是策

展中的策展，是策展人被另一位策展人納入其展覽中的策劃。其二，當策展被託付給管理美學，並被要求在詩學上的「策展零度」時，「管理零度」似乎是美學的，躍然浮現在他策展的必然議程上，還原到一種「去策展化」的藝術展演，不無弔詭的策展時機。其三，這個弔詭若能解除或予以超越，那似乎是召喚藝術家／藝術創作、一種從傅柯說法的「關切自我」升級而來的「自我管理」，由不得讓人想像在林宏璋那裡，有著一種創作者策展人與藝術家的奇特綜合體，彼此像是對方的附身或莫比斯環式 (Möbius band) 的腹語者，講述著以一種風格：形式上是管理美學的語言潔淨感，但內容上是進入社會爐鍋、「把手弄髒」的自我實踐。

或許，我們的藝術語言尚未臻至如此化境，策展與藝術創作仍處於彼此分離的異化狀態，所謂的策展零度仍在語言的烏托邦之中，或更為基進的——其實更為精準，也是羅蘭·巴特的——說法是：「書寫零度」致命地是語言的烏托邦。我們不妨為這第四個張力點勾勒一個欲望草圖。航空術語有一個名為「無返點」(point of no return) 的詞彙，意指一個不能用自帶燃料返航到起飛地的臨界點，飛越此點，探勘未知領域的飛機若不折返，就會有安全降落的危險；然而，在林宏璋訴求策展詩學的構想裡，他的「無返點」似乎既是落在藝術創作，也是策展的，也就是說，在這兩處基地來回巡弋，而烏托邦不是在此航線上；它無關於此線之外與內，

而是落在這兩點之外的任何點，語言絕跡的地平面上。

或許，我們不應把林宏璋的「策展零度」推向此等美學境地，因為它是從實務的操演來思考策展的應對進退，它的倫理策略，是對諸眾話語賦權，面向社會與藝術創作者的政治實踐。這個概念是他在 2011 年台北當代藝術館策畫的「活彈藥」首次提出，並讓人想到國際上由 Barnaby Drabble 與 Dorothee Richter 兩位學者策展人發起的研討會 Curating Degree Zero Archive（2003 年到 2008 年，簡稱 CDZA）並集結成冊的出版。總之，林宏璋的《策展詩學》是一本台灣近年來討論策展的重要著作，為我們表述策展的歷史發展與意涵，力陳它可以具有詩學的美學張力，而在策展的地平線上，此等張力當然不是自明性的，理所當然的力量展示，而是各項引發深思的課題之鋪展開來。

台新銀行文化藝術基金會藝術總監 陳泰松

2018/02/09

策展是實現諸眾的詩學

大約從兩千年左右，許多關於策展論述、寫作與知識開始產生，其中包括對於策展專業的反思檢視、結合批判理論及美學政治等展覽議題；或是國際大型雙年展實驗的展覽平台，經由作品以展演計劃定義觀眾與藝術的關聯性。而關於策展寫作及相關出版，多半是以回視策展實踐以及展覽歷史方式的一種歷史性的呈現，例如漢斯·烏爾里希·奧布里斯特 (Hans Ulrich Obrist) 的《策展簡史》(*Brief History of Curating*) 或者布魯斯·阿舒勒 (Bruce Altshuler) 的《前衛展覽》(*The Avant Garde in Exhibition*)。對於策展歷史的回顧說明其專業知識生產，一方面也促使了專業的策展教育，發展了與過去博物館學 (museum study)、藝術史及藝術管理完全不同的知識生產。對於這種國際情勢，台灣也有著平行發展，歷年台北雙年展以及許多在畫廊、替代空間、社區、都會展演等，皆超出過去展覽僅僅是「呈現作品」的傳統定義，許多新展演方式不斷在實驗著作品、藝術工作者與觀眾關係。台北藝術大學藝術跨域研究所成立也確立策展在台灣藝術教育的位置；許多藝文議題也與逐漸成形的策展專業息息相關，在二十一世紀開始的台灣文化場域，策展是一個重要的文化觸媒 (agent)。

從這裡開始思考到我自己的種種「文化勞動」，包含著寫作、作品、教學、策展等等面向，往往是在「實踐中學習」展演的可能性，或者以一種面對當下的「應危」(contingency) 不斷尋求對話與

對應的對象。對我而言，策展總是以 curating 的「動態」方式去呈現，而非一種狀態 (curation)。這本書很多寫作是我在展覽「做中學」所進行思考的集結：策展是種實踐的智慧，這也許是史澤曼回應「策展人是展覽製作者 (ausstellungsmacher)」的另一種閱讀。另一方面，本書的標題挪引了亞里斯多德 (Aristotle) 的《詩學》(*Poetics*) 正是強調策展之實踐創造性，如同詩學作為一種「從無到有」的「生成」(poiesis)；《詩學》是一個「如何」創作戲劇的創造方法與認知，也因此，「即興／創新」(improvisation) 是重要的創造技巧。在這個意義下，本書所集結的文章在於強調策展本身創作論，同時也是進行對「策展技術」的思考，包含策展中會發生的寫作、形式、空間拓樸、主體性等思辨面向。因此，我也嘗試從策展實踐及展覽歷史進行對其「當代性」的探討，往往這些路徑在過去有許多討論與呈現，包含在「策展人」本身角色的改變及其歷史系譜沿革，我希望能從既定議論脈絡推進其被隱蓋的邏輯及「之外」的衍繹。這種聯繫是將「展演」放到最廣義脈絡下透過藝術所進行「成為公眾 (making public)」實踐；換言之，策展面臨的「藝術政治」最終必須回應現今社會現實的前線，因而在目前種種涵蓋在「教育轉向」的展演概念，不但是一種民主政治之藝術所進行的軌跡 (trajectory)，也是一種將其所形塑之公共空間作為一種容許「諸眾單異性」(multitudinous singularities) 發生的解放場域。

第一章「策展主體性」主要是針對系譜考察當代策展的問題意識開展，從 curator 發展與演變一直到從羅浮宮沙龍、美術館、獨立策展不同展演技術與藝術系統的改變，對應展覽歷史以及策展專業性的轉變，從其美學沿革反應具形式語言及空間運用思辨的「策展意識」；另一方面，在 60 年代末獨立策展與觀念藝術的歷史平行性，並非是個時間偶然性，包含在「策展」與「藝術創作」協作，共同回應資本主義「管理社會」時代癥候，這牽涉獨立策展是藝術系統的應變實踐，也是一個主體性所進行的「反思」(self-reflexive)行動。

然而，當代藝術策展實踐在於開放公眾關係其中的民主價值，晚近提出「教育轉向」的策展的自我技術，是將藝術展演本身作為啟發智性之公共行動。尤其當代策展迎向公眾，特別是各式各樣關於參與性及主動性的藝術計劃，有著將教育「策展化」與策展「教育化」的雙重面向，催生平等與差異共存的知性表現。洪席耶(Jacques Rancière)有關十八世紀實驗教育家賈寇托特(Joseph Jacotot)的「普遍方法(universal method)」研究提出「民主」自身的「元政治」(meta politics)，是當代展演中公眾開發解放知性的未竟行動。因而，在目前展覽中透過實驗展演，如聚會、書籍發表、影片放映、寫作論述、研討會、演講、表演、理論實踐或對話性交換，著重於藝術集體行動與溝通能力。在這部分，我同時進行對

於展演「場域」及「非場域」思考，企圖將展覽「公共空間」作為具體物理空間的描述，同時也是其所蘊含公共論述及美學配置的可能性分析。而「策展論述」與過去有關藝術的寫作區分，乃是作為策展本身「言說行動(speech act)」以及其語言政治面向差異。「操演性策展」以事件或情境干預方式實現展覽，區分出協作參與者與旁觀觀眾，在目前策展往往以實踐性構想與實驗方法本身作為自我反省的公開機制，同時也將藝術展演作為一個象徵及實質意義下的公共領域，讓美學平權與知識解放性的談話與討論得以展開。

不能免俗的，在本書中我也試著將討論藝術系統中國際展演平台之改變。90 年代在全球衍生的雙年展機制，不但可以追溯到重商主義貿易商展以及十九世紀中葉開始的世博，其在 70 年代改變跟獨立策展實踐亦有所關聯。在這討論雙年展的章節中，除了史料及資料蒐集，個人在台灣及國外看展的經驗與閱讀佔了絕大部分；在 2013 年重製的「當態度成為形式」展覽，讓我對於未能經歷的展覽有了一些現實感的掌握。也許，雙年展相對於美術館及藝術博覽會的展覽，仍保有一定的藝術活力與烏托邦理想之可能，其所展演樣態，往往朝向文化政治面向之轉向，在這類型的展演中，由於策展介入對於展演本身有著反思性靈活展演部署以及持續實踐擴展，一方面是對於展演主體性在現實的藝術系統的

呈現，也是對藝術現實做出最直接反應，開放於常態之外的展現。

最後，我回到思考「機制批判(institutional critiques)」¹的策展方式，原本不清楚的簡稱名詞是對於藝術實踐的指稱，現在策展的機制批判以及「新機制主義」，是採取機構內／外部調動部署姿態，成為展演本身錯置、添加與移置。這種「藝術政治」(politics of art)展現是策展作為轉換生成公眾的詩學策略同時也是當代展演美學政治「真實次序」(real order)，經此取代我們傳統政治、經濟、社會及文化面向的既有區分，回到身分、性別之生命政治所包含種種不同情感勞動(affective labor)所伴生的主體單異性，是不可分類及「不可計量」(immeasurability)的藝術諸眾。這是一個具有策展意識的瞬間，讓一種觀眾平權得以解放的展開，同時也是藝術生產在目前「後民主」(post-demoncracy)時代中，企圖脫離「代議／再現」(representational)民主方式以及「倫理轄域」(ethic regime)之政治正確路徑。這是透過藝術展演「共同」想像不可想像的未來；與此同時，也是一種政治與藝術在遙遠烏托邦的交會時刻，作為一個創造實現個別具有差異性的對象，並使之具有主動與自主性——換言之，從藝術開始的諸眾解放運動，這也是策展實踐，不同於藝術家的實踐，必須回應到公領域的政治美學經驗。從「策展主體」延伸到「諸眾解放」的路徑是將策展作為一種「政治化」(polticized)行動，我當然非常清楚目前許多策展試圖以「非政治」(apolitical)

的方式進行「另一種」美學政治的言說。但我相信目前所呈現的寫作，是有如「維根斯坦之梯」，僅僅橋接藝術與政治的其中一種方式，連結方式不僅僅是如此而已，畢竟策展往往是過程中實現自我與他人的照料的「互主體」(intersubjectivity)。

目前所呈現的寫作之所以成形，我感謝一路上陪伴我的家人以及照顧的學校同事與朋友、還有跟我一起在美術館、畫廊、威尼斯、城市與社區中「做」展覽的工作夥伴及藝術家們。我要特別感謝吳樹安對這本書的投入與付出，封面的圖是樹安在台東開始發展「雲」系列作品。就我個人而言，以及許多愛著樹安的人，這本書出版代表著對樹安的「紀念」，如同其英語「commemorate」字源所呈現意義：「com(一起)」與「memorate(記憶)」所召喚「在一起的記憶」。這本書最終是獻給「在一起」的點點滴滴，存在字裡行間穿梭「人」的蹤影。

1 中文另翻譯為「體制批判」或「機構批判」，考慮到其與「社會機制(social institutions)」的社會學概念的關聯，更因為廣義 institution 不僅僅是治理性的機構，更有可能無形的意識型態的箝制與召喚。



Chapter 1

策展主體性 The Subjectivity of Curating

策展作為作品與工作

策展系譜

機構與獨立策展的分水嶺

策展的語言作用

與觀念藝術的管理美學

策展作為作品與工作

「策展」(curate)在我們當下生活早已是日常用語的一部分，各行各業總有「策展人」(curator)的蹤跡，從服飾、飲食、電影、書籍、設計到展演等活動中，經常看到「策展」專業包含的某種特定形象、任務，以及特殊語言與行動。儘管其工作複雜且具晦澀性，卻也使得「策展」不僅僅是一種行政(administration)頭銜、舉止及工作處境；甚至不光是製作展演、生產藝術專業，更不是單純安裝作品、佈置展覽；在這之外，策展往往還擔負募款、召集、公關、教育者等工作面向。更重要的是，今日「策展」被視為一種「創作力」的呈現，在作為一種專業考量外，也不斷地組織創造性的機會，並重組最適當的行動。另一方面，從十七世紀法國「沙龍」(salon)出現，到現今當代藝術展演生產，策展總是藝術家作品之外的另外的工作(work)，也被視為一種創作性的「作品」(work)。何以策展人作品能夠獨立在藝術家作品之外？作為一種創造性的表徵，又如何呈現本身專業性？這正是策展在專業及業餘意義之間的日常生活表現。當代展演呈現的「策展主體」(curating subject)，回應著從 60 年代末出現的藝術實踐之美學樣態與互相對話的藝術文化，且涵蓋對於如何觀看藝術及展覽的方式之改變。在此，突顯了展演主題及策展主體性的聯繫與辨證，也包含藝術家與策展人作品／工作之差異。

藝術家與策展人之間專業性及創造性的差別在於，一方面，展

演構成需要藝術家的作品；另一方面，策展人挪用了藝術家的作品，作為另外一個「作品」。也在這個意義上，藝術史學者與藝評人葛羅伊斯(Boris Groys)區分出，策展人，相對於藝術家並沒有藝術作品的靈光(aura)¹；換言之，葛羅伊斯認為，策展人是「無靈光的創作者」。這種定義，他自承是哲學家與文化評論家班雅明(Walter Benjamin)對於靈光拓樸(topological)關係的推演。與其如此，毋寧放在藝術家創作作品的經驗是一種「詩學」(poetics)的表達，是一個「生成」(poesis)及轉化物件成為藝術品的創作過程；相對於此，策展人處於詩學及「美學」(aesthetics)的綜合過程，美學在這裡的定義在於作為藝術的接受者(reception)；詩學是一個轉換生成的創作經驗。而策展人必須是藝術家作品的讀者，同時也是將其「再創作」為展演的生成。這明顯地牽涉到策展人與藝術家兩者在作品形式上的最大差別，同時回應了藝術家具有轉換物件作為藝術的權力，而策展人的藝術品材料正是藝術家的藝術。策展作為一種「工作」，同時還是一個「作品」²。展演過程的策展作用無所不在；也就是說，策展呈現不但與作品同時出現，發展在作品之前，作為一件作品的「前文」(pretext)，或者更「回溯性」地定義作品意義。而這個意義不但有著展演藝術作品及意義生產的雙重面向，同時也是一個美學面向的生成機制。也因此在這兩者之間，策展人與藝術家的「作品」如何演繹、外延、辨證生成關係，是一種策展技術的表現方式。

策展美學性表現

策展在晚近開始發展專業性，藝術性展現存在於展演與觀眾的關係中，尤其當代策展與美術館機制關係漸行漸遠之際，雖然美術館路線並沒有被全部放棄，但展演不再作為一種收藏或歷史的回顧檢查；即便策展作為「展覽製作」(exhibition-making)，也不再是藝術史觀念的發想，或一種風格式展成的藝術家聯展。在當代，策展有如一種半自主性的展演生成機制，並在藝術系統間重新創造新的空間。然而，在這樣的策展策略中，其作品與工作的關係為何？其中公共／私人空間如何被重新界定？藝術如何呈現？如何被觀眾／讀者接受？在這個定義下藝術家／展覽的生產者角色為何？對應在這些問題所指向的策展美學性表現，也許回應了所有當代藝術相關策展工作的複雜性，其不但在整個藝術場域的分工中包含了最多面向，也因發展晚進而成為最難定義的專業。無論是實質的展演空間規畫，或是其藝術語言的語意脈絡，皆包含著當今對藝術的認知與接受的方式。尤其在強調「教育轉向」(educational turn)³及「操演性」(performativity)等強調批判性與反身性的策展中，不再僅僅是藝術家作品的呈現，而是在於作為重新形成的公共空間展演的策動。策展的技術及策略之藝術呈現，相較於展演的其他工作／作品，是一個重要的察覺與感知對象，而從這裡透過展演所開放的公共空間，是一個屬於個人及世界的開放性美學經驗。

在這個前提下，我們開始思考所謂的策展如何形成其創造性及「自主性」(autonomy)，而具有自主性的策展主體性與獨立性如何區分與關連？在與藝術機構之間的合謀及滲透關係為何？更進一步，在思考全球藝術系統的操作方式下，從 60 年代開始成為重要展演平台的雙年展形式，甚至是肯定其工具性的「雙年展主義」(biennialism)中，策展如何扮演一個重要的美學及詩學性觸媒？而其在文化場域所扮演的文化象徵權力為何？這些問題涉及了策展作為創作性行為的藝術樣態，一方面，也反映著策展在機構、權力及藝術系統中所發展的策略及軌跡之藝術生產。種種這些面向更需對應於當下的雙年展盛行，策展人角色與其固定機制間的互動和關聯，以及策展技術與藝術的可能開創性，乃至其在當代成為專業與學院訓練的知識經濟現象。

當代藝術的「當代性」

當代策展，理所當然的必須策動當代藝術的公眾以及對當代藝術的認知。統稱在「當代性」(contemporaneity)下，強調實驗及批判的展演特別呼應著嶄新的詩學關係，重新思考美術館以及雙年展等框架下所改變的展覽格式與形式，將展覽作為「教育轉向」的一種實踐；在美術館及展覽之外，或甚至在藝術系統之外的社會場域中的開放展演，更呼應著「當代策展」針對藝術、觀眾與

時代對應中的封閉與開放之複雜面向，並成為我們所知曉的「當代」的一個部分；經此，所開放的未來性，如何去批判的面對觀眾以及觀看權、將策展作為自我反思的實踐，以及策展「當代藝術」作為開放時代性的開顯，作為從現在、過去與未來總體呈現。

當代是在後現代 (postmodern) 之後的藝術表稱，同時也是目前藝術的現存狀態。雖然，對於當代藝術的「當代性」，永遠是一個爭議不休的議題，而當代藝術在全球各地區之適切性與否，也是一個有關「差異現代性」的討論。或許我們無法切割當代、現代與後現代之間的分野，但我們毋寧將「當代性」的字面定義視為一種美學經驗的陳述：其字根意義為「當下一共在」(con-temporality) 的時間性美學表述，也就是一種「與時間在一起 (with-time)」，而非「在時間中 (in-time)」，因此作為當代的時間性是在連續物理性時間中，脫離出來成為一種被推遲 (suspend) 的個體特殊事件，作為「後—當代」(post-contemporary) 時間性表述。⁴ 如果「當代策展」是一種關照弔詭「後當代」時間性，那麼，換言之，將「當下」作為與過去及未來脫離的單獨事件，這種從個人經驗出發的「與時共在」的存有立場 (ontological stance)，是建立在主體獨特經驗的身體性。

這也許是「當代策展」提出的重大「意義問題」——如何藉由

藝術的展陳，讓集體的空間性以及這個時代中個人生活的撕裂、拉扯與疏離，得以被統合、疊合與交錯在藝術表現上，而不是回歸最大公約數時代意義的集體社會。換言之，對於藝術經驗，不僅僅是一種如何個人地思維藝術的方式，更是屬於經驗領域的「親歷」之身體感；其是一種行動感的召喚，在美學經驗的過程中，藝術作品以展演形式作為被思維感知的對象。展演正是作為呈現藝術實踐的互主體 (inter-subjectivity) 美學經驗，以社會性集體論述在公共空間的建構與感性生產。相較於其他的藝術類型如文學及戲劇等，經常是回到個人經驗的沉浸與思維；而視覺藝術則往往是在展演的媒介下，讓觀眾／讀者總會將觀看、接受、思維、參與甚至評論等後設經驗與其反應在展演中發生。這恰恰指出了藝術作為一種公共空間的成立，其必須通過非正式的「社會間隙」(social interstice) 之文化經濟活動，一如馬克思 (Karl Marx) 所定義的社會間隙是採取以物易物與共享等分享社會經濟對抗資本集結、利益至上的價值取向⁵。因而，在當代藝術的展演中，不光是展演賦予脈絡所呈現的主題需要予以重視、並且需要指出其論述行動所形成的公共空間，以及其時代性作為一種與「時間—共在」的集體存在感。這種多重指涉下的當代策展永遠是個如萬花筒般的複雜視野，包含著殊異的策展主體／主題 (subject) 更迭位置；在這種情境下，展演本身再現的整體性攸關藝術意義生產的改變，由策展行為啟動而呈現的展演語境，在傳統的美術館策展



邵樂人，《騷莎課程》，表演，台北，2010。

人中「再生」為獨立策展。其發展、演變與藝術系統的運作方式，作為當代的美感經驗提供者，影響著藝術本身的生產、製造、分享、消費與流通等管道。這是藉由對當代展覽及策展的思考，回應著獨立策展以來所發展之藝術樣態的時代美學意義，以及目前盛行的展演機制（如雙年展）在當代的改變，將策展作為一種積極開創新的共享社會空間之可能所在。