



邊陲，作為介入的路線－高森信男的策展方法與文化地圖

從地方到地方－80 後世代的藝術之旅 1

高千惠 VS 高森信男

■「奧賽德工廠」的「後態度」

高千惠（以下簡稱「高」）：我想以策展人的養成，做為你的藝術工作主軸。「奧賽德工廠」是你很重要的起步。2009 年，你在 24 至 25 歲之際，因為一檔墨西哥的大型展覽「後態度－臺灣年輕當代藝術家聯展」（2011），在當地國立當代藝術中心—Ex Teresa Arte Actual 展出，因此組織了任務型的年輕策展團體「奧賽德工廠」（Outsiders Factory），繼而有了邊陲與邊陲合作、交流其思維與方法。當時在台灣，也出現了以台藝大為主成員的許家維等人之組織—「打開·當代」。

此邊陲概念傾於一種位移的歷史與當代關係。在 2009-2011 年間，臺灣藝壇的主導世代是 1960 與 1970 年代出生世代，並且有了「80 後」頓挫藝術族群的論壇討論。在 2009 年前後，非三所藝術院校出身，你所感受的藝壇主流是什麼？想像的邊陲是什麼？你又以什麼機緣，有了參與「後態度」的策劃工作？參與 19 位藝術家，又如何透過作品提出當時所謂的那「後態度」？也就是，請你談談「後態度」的產生背景。

高森信男（以下簡稱「高森」）：高老師提到我不是從三個藝術學院畢業的。我想補充一下，我高中時是想考美術系的，但不是因為術科不好，我水彩也拿到全國第二高分，而是因為國文太差。當時，所有的美術系都要看國文成績，我是因為國文才進不了美術系。

回到「後態度」的部份，其實「後態度」對我來講是一個巧合的機緣。在「後態度」之前，我並沒有很明確的要從事策展工作，雖然那時候已接觸到一些與當代藝術相關的創作。我是

讀交通大學應用藝術研究所視覺傳達組，距離主流的當代藝術圈是有點距離的。交大畢業生的發展比較多元。有位學姊到墨西哥當臺商，她一直很想牽線藝術家或團體到那邊作一個正式展出。她問了很多人，很多人對於去墨西哥沒有很大的興趣。我個人有一個興趣，就是很喜歡旅行，特別是特別的國家。我當時抱持玩耍的心態去談談看，就算沒談成也可以去墨西哥，而墨西哥也是我想去的國家清單之一。我去了之後才發現，它不是我想像中的小型獨立空間，它的整個規模、預算、籌備時間都有一定的量體。在這樣的情境下，我就意識到沒辦法單打獨鬥完成這個任務。

那時候，我的朋友蔡濟民（後來在客家文化圈工作），與我決定組織策展團隊，當時的成員有林正尉、周意紋、李依佩。雖然每個時期變動不太一樣，但我們的概念是能以某種跨領域的協作與共同策展的方式，來發展相關的展覽或展演。做完墨西哥那檔展覽之後，我們就繼續用這個模式做越南交流等展。

墨西哥那檔展覽，我們的想法，有一點點回應了當時的頓挫藝術或是相關的概念。在跟墨西哥藝壇接觸的時候發現，在十年前，墨西哥已討論了非常多歷史、社會政治等脈絡。這些脈絡在臺灣當時的討論並不這麼興盛，大家反而比較在意藝術家個人職涯發展，作品跟私人情感關係。加上那時候很流行用「後」（Post-）作展覽題目，差不多同一時期的展覽有「後青春」、「後繪畫」、「後地方」等，所以就想說用「後態度」這個命名。我覺得態度也是一個比較難跟墨西哥解釋的狀態，對我來講，也是有一點在回應如高老師提到 2010 年前的那段時期年輕藝術家發展的現象。

■ 從奧賽德到奧德賽的南向路線

高：2010 到 2014 之間，是你策展生涯一個很重要的轉變期。繼 2011 年之後，你們似乎決定把重心拉回以東南亞為主，南亞為輔的一些長期計畫。在當時，你們的團隊是否有分離的現象？還是有哪些合作模式繼續在進行？例如《漫遊島城—亞洲當代攝影交流展》不是由你策畫，但也已經連結到臺灣、印尼、菲律賓、日本等這幾個地區年輕攝影家，同年，你也策劃了「南國·國南：臺越藝術家交流計畫」，並在胡志明市 Zero Station、臺南駒空間分別展出。2013 年有「Sommerreise」（柏林 GlogauAIR），2014 年有「拾荒花園」（臺北，誠品畫廊）。這段時間，你跟「奧賽德工廠」的關係是如何互動呢？如何從集體性的組織慢慢朝向個體的發展？處在 2010 年代臺灣的藝壇，你認為在這段時期，策展的角色跟功能是什麼？有沒有哪個展覽，你認為特別具有代表性？

高森：我從「後態度」之後的策略有兩個面向。一個是我個人的策略，因為我覺得臺灣藝術領域對外的交流少了某些東西。而墨西哥那檔展覽對我來說是很震撼的，也讓我思考很多。我覺得臺灣當代藝術好像只跟歐美、日本、中國、韓國交流，所以我那時候設定自己專門作歐美、日、韓、中之外的交流活動。本來一開始是想延續墨西哥作拉美方面，但因為現實的考量，跟拉美交流，預算會非常高。我記得「後態度」做完之後，還欠了 20 幾萬。由於預算高的關係，發現再這樣做下去會破產。那時候就決定把戰線拉回到預算可以控制，實際上又可以符合的策略。

跟團隊討論之後，東南亞是最急迫要做，因為跟臺灣關係最密切，預算也可以在控制之內。在這樣的情境下，2012 年就做了幾檔展覽。當時「奧賽德工廠」是希望每個成員都能主動

作他們想作的展覽，像當時還是成員的李依佩就策劃了《漫遊島城—亞洲當代攝影交流展》。2015年，我們仍然用團體的方式，全團一起策了朱銘美術館的《2015 關鍵字：野生傳說》。對我自己來講，這段時間最重要的展覽是《南國·國南：臺越藝術家交流計畫》，是跟越南策展人阮如輝（Nguyen Nhu Huy）一起策畫，到現在還是很好的朋友。當時很敢衝，我很努力從國藝會、外交部和台南市文化局，湊一湊不到 25 萬的經費，跟他談好，臺灣找到多少越南就出多少的方式，這真的是以一個很拮据的方式進行駐村型的計畫，但我覺得效果非常好。這中間有非常多的文化議題衝擊，包括藝術家與藝術家合作的衝擊。這件事讓我意識到東南亞的交流效益更大，藝術家與藝術家之間交流的方式以及產生上的議題討論密度，遠高過墨西哥。

某方面來講，如果墨西哥那一檔是訓練我如何操控國際上比較制式博物館型的展覽，越南那檔則讓我學習到在有限資源的環境下，進行有彈性的、具有生產力的藝術計畫。2012 年那檔之後，我發現，「奧賽德工廠」的工作並不一定要作展覽。2014 年將黃博志、張恩滿等人送到北越駐村，大家也並不是很开心，但我們覺得沒關係，算是個可以討論的經驗。2016 年的探勘計畫，邀請了陳湘汶、林正尉、林書楷等不同的組成內容，到菲律賓南部民答那峨的達沃、東馬來西亞沙巴州的亞庇以及印尼蘇拉威西島的望加錫等這些二線、三線的地方，作了當地社區藝術的交流與研究。

到了晚期，「奧賽德工廠」比較偏向計畫型、駐村型等非展覽性的推動專案。我慢慢意識到我的興趣是在策展，策展對我來講，是一個很重要的表達工具跟表達方法。我也慢慢發展出一條自己作展的路線。2014 年那檔展覽（《拾荒花園》）就不是完全依附在「奧賽德工廠」下進行。我們的成員在 2017-2018 年有各自發展，所以「奧賽德工廠」的階段任務是在 2009-2016 年間。階段性任務過後，我也覺得差不多可以轉向。

■ 「幽靈徘徊學」的行動介入

高：「奧賽德」與「奧德賽」（奧德修斯）有語言上的連結性。「Odyssey」喻指旅行、漂流的狀態；「Outsider」則是邊陲、主流之外的方位。或許這也反射出你的某種藝術態度。雖然你們的共作活動在 2017 年後比較淡化，不過，2014 年你與龔卓軍共同策畫的鳳甲美術館 2014 年臺灣國際錄像藝術展「鬼魂的迴返」，這檔展覽應該對你也很重要。之後，臺灣有很多如《烏鬼》、與其他相繼靈異空間探討的展覽出現。論者多把地方創傷歷史、現代性中被排斥的非理性結構、以及亞洲式的泛靈論結合在一起，並整理成以民族志為方法、民俗信仰為核心的「幽靈徘徊學」。

影像作為橋接與再顯的神鬼媒介，在 2014 至 2022 年間成為臺灣再顯的世界，甚至是官方認證的，有關「在地性」的一種文化認知實踐。作為八零後世代，也具備交通大學媒體傳播的理性與系統訓練，你看待錄像藝術與「幽靈徘徊學」的個人介入角度，與其他策展人有無不同？站在臺灣、東亞或島嶼的方位上，你的人文地理認同，是建構在那個基礎上？這個基礎，是指包括信仰、主義、血脈、物產、後殖民歷史經驗等範疇。

高森：我覺得鬼魂的問題可探討的面向會更多。從拉美到東南亞，談鬼這件事情在我所熟悉的文化裡面，是一件很平凡的事情。對華語文化圈來講並不奇怪。那時候我跟龔老師在講錄像藝術或當代藝術的時候，很像一直在西方的美學觀念裡面出不來。前一檔 2012 年，由鄭

慧華與郭昭蘭策畫的「憂鬱的進步」，展覽把現代性的困境講得非常清楚。但我們總覺得還可以多發展出什麼。忘記哪一次聊天，我們聊到鬼，發現這是很有潛力可以發揮的題目，它牽涉到民俗經驗，但很少與當代藝術連結在一起。

在影像論中，通常也會談到影像是某種鬼魂等說法。當時，我們對鬼魂的定義很寬鬆，可能是歷史鬼魂，民俗學的鬼魂，也可能是一種指涉或暗喻，如譬喻下的影像鬼魂。我們盡量去找很多的資料。我從龔老師那裡學到結構、蒐集資料的能力。例如，當時他很堅持要做一本讀本，跟著他一站一站訪談，做了很多文字工作。因利用展覽機會進行場域研究，便有機會拜訪到巫師、乩童或降鑿經驗的人，跟他們討教、瞭解這些事情的想法。我們也辦了講座，把原本彼此矛盾、衝突中，把不同的講者結構在一起，有了可以發聲的平台。

這樣的過程，我有點上癮了。當時我還在讀博班，相對於正統學術的討論與書寫，展覽有其包容性，甚至讓立場相對的藝術家或講者能一起發聲，這種包容性在學術研究是找不到的。這也是為什麼我後來即使拿到學位，對純學術的工作仍沒那麼起勁，有可能是我被展覽或策展工作的開放性所寵壞了。那次經驗，讓我的博論研究也開始寫鬼，作了蠻久的研究，甚至導致延誤畢業時程。我因此常提醒研究生，學位論文不要碰超自然這領域，因為很難被討論。回到地理跟地誌觀點的部份。從地理策略關係來看策展，其實如早期設定，不太去跟拉美、日、韓做交流，而是希望引進比較另類的觀點。因為當我們說臺灣是華語世界最具有言論自由的地方，其實，臺灣也可以說是越語言論自由的地方。因為臺灣也有以越語為母語的居民，臺灣也是東南亞的一部份。

我用此來提醒我的展覽對話者，社會的多元性並不是單一的，其可能性也包括地理、歷史的發展。除了作展覽，我也長期幫機構進行國際交流。臺灣文化生態沒有辦法像其他國家那樣，可以拿出很多錢，所以要說服別人跟你交流，就必須要想辦法跟對方稱兄道弟，讓他們覺得我們是同一個文化圈的。久而久之，這也影響我對這塊土地的看法。某方面，我比較沒辦法忍受社會是單元的。我一直覺得，多元化的社會才能保障藝術與文化的發展，這也會讓整個社會與國際之間的互動關係，能更自然、更自由。

■ 展覽機制的穿行與出航

高：2014年以來，不管是個人觀點或是生存選擇，你都具有跟機構協調的經驗。除了任職北藝大的關渡美術館，也是國藝會網路平台的研究員，同時也有與民間藝廊共事的經驗。2015年的「我不屬於」（臺北，恆畫廊）、「野生傳說」（金山，朱銘美術館），2016年的「迷宮中的青鳥：從日本近代美術至亞洲當代藝術」（臺北，日動畫廊），2017年的「菸葉、地毯、便當、紡織機、穴居人：當代藝術中的工藝及技術敘事」（臺北，鳳甲美術館），2018年「Is/In Land：臺蒙當代藝術游牧計畫」（烏蘭巴托，976 Art Space；臺北，關渡美術館），及2019年「留洋四鏢客」（臺北，TKG+）等，都使你的活動力溢於同輩者。我相信個性與時代環境，是八零後世代崛起的策展人重要條件。能否談談你比較特殊或具備的一些條件與經驗？

高森：我有設定一個遊戲規則，我告訴自己一年要策一檔展覽，就算展覽很小也沒關係。因為這個遊戲規則，我會想辦法去生計畫，慢慢變成一個習慣。某方面，在與機構合作上，我

蠻容易妥協。這當然不是指藝術性的部份，而是我願意聆聽與理解行政機構的難處或是預算上的限制等問題。

展覽對我來說比較像是創作概念，它並不是我最重要的經濟來源。在我的經濟收入中，展覽不到 5%，我需要靠寫作、教書等，甚至與藝術性無關的工作來支撐生活。當然我後來也有檢討。之前跟 TKG+ 做的《留洋四鏢客》，這檔展覽有一定的預算，當預算爆表後，就得從策展費扣掉。因為自己沒有注意費用，就一直扣，所以，我記得後來只拿到幾千塊。雖然我覺得也沒關係，但從勞動條件來講，這是不好的示範。從某方面看，也可以說是我比較重視展覽的呈現。

再來就是，我很討厭吵架，所以會盡量用吵架以外的方法解決問題。也許是這個原因，不同機構的人跟我合作還蠻愉快。另外一個原因是，**每次在跟機構合作，都會覺得我可以讓機構推動或改變一些事情。雖然看起來我妥協很多，可是在生產內容部份，機構不會只是停留在原地。透過內容的特殊性，在選擇藝術家上的更大膽、更有實驗性上，我跟機構之間彼此會找到某種平衡。**對商業畫廊來說，我的策展就可能是票房毒藥，也就是說，展覽銷售率多慘不忍睹。所以，通常是一檔之後，就比較沒有長期的合作。

高：2020 年之後，你的研究方案開拓出更廣闊的地理聯結。在獲得國藝會補助下，你以策展人及研究者身份，進行了「國際非裔當代藝術聯結研究探勘計畫」，以西非、東非及加勒比海西印度群島作為研究之區域，探討該地之當代藝術生態系統，並藉此研究進一步理解泛非主義及後殖民主義等文化議題下的真實社會。

你曾自述，以展覽為媒介，試圖尋找歐美藝術機構及制度如何影響國際非裔當代藝術的建構，並以此理解當代全球藝術的發展中，非裔地區的國際當代藝術策略。換言之，你是以探訪藝術空間、美術館、畫廊、策展人、藝術家、各類理論家、畫商及藝術經理人、藝術家工作室、藝術村、基金會、雙年展等藝術機制為對象。

這些機制多是西方資本主義文化的域外延伸品，你的這些聯結，最大的抽象或實務意義是什麼？你在專案第二階段的策展實踐內容中提出「海洋與詮釋者」系列計畫，是否你的非洲是海岸線的非洲，航海時代的被殖民非洲？你的「國際、非裔、當代、藝術」是否已是全球化概念下的非洲文化？相對於中國的「一帶一路」，作為一名藝術走訪行旅者，你從黑暗大陸到海洋詮釋的進程，是否對臺灣當代文化與藝壇結構，有些改變的期待？

高森：我開始注意到非洲、加勒比的策展或當代藝術，其實已經有一陣子。大概從 2013 年，便就開始讀相關的文獻、文本，可是一直覺得這些材料好像少了一些身體感跟實際經驗有關的東西。

2019 年我才去申請國藝會補助。透過這個補助案，我有經費實際去找巫師，看一些當代藝術圈，甚至與當地的薩滿宗教、如傳統廟宇的降師者等事物接觸。我一直有興趣於臺灣跟亞洲藝術，是如何與西方主流藝術互動。這涉及全球化、現代性、殖民的問題。**我覺得，如果我們一直在講亞洲或東方、西方的關係，在處理議題上可能會扁平化。所以，我以討論加勒比海或非洲藝術為例證，認為這個泛非區域跟西方主流文化之間的關係，比我們跟西方的關係更密切。特別是歷史、殖民的從屬關係更明顯。**亞洲是在十九世紀的西方強權影響下成為一個被殖民對象。但早在十五、十六世紀，非洲已經跟西方有深刻的互動。在這樣情境下，今天真要理解什麼是西方，理解現代性結構，必須也要理解非洲或是非裔，包括加勒比海。

第一次探勘非洲是 2017 年，那時我在關渡美術館，館方非常支持我。另外，我本身對於推動臺灣國際交流與連結一直很有興趣。所以我能很本能、很直覺地去聯繫當地的藝術村、機構或策展人等，其中，巫師、民俗藝術家，比較是我個人的興趣，不單只是藝術行旅的連結目的。我參與過加勒比海的當代藝術論壇（Symposium），我發現加勒比海跟季風亞洲非常接近，它的語言複雜、也有殖民問題，以至作品都長得很像。那場論壇去聽的人都是歐裔、非裔，反而只有我一個人是亞裔。我覺得該地相關機構在各方面已非常完整。包括他們的報告用詞，基本上也幾乎跟我們一樣，只是作品、人名或地點被置換。

我一直想追尋殖民結構這件事，並不是要了解歷史或過去，而是覺得它是現在進行式，這讓我瞭解到現代性並沒有消失，包括其從屬結構，這在加勒比海是更加赤裸的。去加勒比海之後，我發現他們是真的處在殖民狀態。以程度來講，亞洲經歷的殖民都還沒有他們來的深刻。這讓我想到，怎麼繞過西方的中心論來陳述這個現象。這檔展覽會在臺北展出，之後也會再去非洲展出。展覽會著重在亞非的交流，與海洋的貿易關係也有關，自然也跟我去的非洲城市有關。

我認為我們應該要回過來想，「一帶一路」的策略或是美國「全球基礎建設與投資夥伴關係」，是否只限於美國與中國所講的策略。如果人們只強調這條路線服務政權，就會發展出其相對應的政策。我個人對於「一帶一路」沒有太大的興趣，藉這次的探勘之旅，我發現它並沒有大家想像的巨大影響力，甚至其影響力也不在於表層上。

■ 從地方到國際連結的實踐

高：2020 年至 2021 年，你在臺北、臺中、臺南三大美術館分別客座策展了「島嶼生活與地景：檳榔、香蕉、甘蔗、椰子樹」（臺南市美術館，與莊東橋共同策劃，2020）、「祕密南方」（台北市立美術館，美術館典藏，2020）、「亞洲藝術雙年展「Phantasmapolis 未至之城」（國立臺灣美術館，2021）。這三大美術館級的展覽規模均須很大，不僅透露出你的歷史文化研究方向與展示模式，也展示你對協同策劃的合作態度。在美術館機制常被藝壇檢視的年代，你的客座經驗是什麼？

高森：雖然都叫美術館，但是每個美術館的方向相差非常遠。台南的「島嶼生活與地景：檳榔、香蕉、甘蔗、椰子樹」展，原提案構想來自館內策展人莊東橋。我是用輕鬆、沒有嚴肅理論的方式去做，花很多心思進行週邊的推廣，甚至吸引到旗山的蕉農前來看展，我個人覺得這個展覽的目的是有達成。**不是每個展覽都是要服務策展人或藝術家，而是有其他目標。**北美館的「祕密南方」對我很重要。它以館內典藏為主，但在 2013 年，我有一篇文章即在處理相關問題，盼望能在臺灣哪一間美術館實踐。這檔展覽等於是我把五、六年的研究展覽化。除了「後態度」、「南國·國南：臺越藝術家交流計畫」，「祕密南方」這檔展覽是我目前的個人的重要標的之一。

高：你如何看你的前世代們？你對前後世代在「把臺灣當代藝壇變成今日這個模樣」上，在國際交流上，有那些觀察、期待或革新的看法？

高森：我覺得我比較像是夾心餅，是夾在中間的世代。**2010-2016 年間，比較艱困，幾乎是以 10 幾萬元的預算，就要做國際計畫。**因很難做大規模製作或比較主流格局的展，便開始往越南、印尼或是新的區域駐村。資源的限制，的確影響了工作的方式。**現在 90 年代出**

生的朋友，在補助、學院機制上已完整很多，我們當時是在連策展是什麼都還不清楚的年代，慢慢建構自己學習的知識系統。現在有很多資源、資料，以及補助機制幫助年輕一輩的策展人，而他們的能力，包括外語能力以及跟國際關係，均很優秀。我認為繼起的新世代，其文化自信度更是高過我們這個世代與上一個世代。

我一直也有一個觀點，認為臺灣藝壇對於國際的看法過於扁平與單一。後來跟不同世代共事，才慢慢理解，戒嚴時代是不太能出國的，又因為臺灣跟國外經濟的落差巨大，在那種情況下能出國，就會對所留學國家產生比較好的印象。我以前比較不滿這個現象，後來才理解這是歷史共業下的一種視野。臺灣繼承了這種歷史現實，以致臺灣的國際交流生態會有扁平與單一的實踐角度。我後來從事很多國際交流、交流策略或論壇計劃，背後的動力即源於這個不滿。

這個不滿，也很難用展覽去解決，所以我後來比較偏向用文化行政、文化交流的介入來解決。我現在在國立台北教育大學的 CCSCA（當代藝術批判與策展研究碩士/MA in Critical and Curatorial Studies of Contemporary Art）教很多在台留學生。但畢業之後，他們都沒有辦法在臺灣找到工作，所以我就致力於鼓勵、推廣，希望讓這些學生有機會。這裡出現一個問題，因為外國人不講中文，就會影響到他在台的工作機會。我覺得這種國際交流是有點弔詭。臺灣的這個門檻，是心態的問題，而不是政策。因為政策是鼓勵外國人來台工作。雖然現在臺灣是國際化的環境，但實際上有很多的恐懼或其他考量（譬如擔心同事語言不同、行政系統只用中文等跟藝術生產無關的事情）。我私下也在推動鼓勵、支持補助系統的轉型。我們比較沒有屬地主義的傳統，但台灣藝壇，很多獎項還是屬人主義。屬人主義指以國籍或戶籍為主，屬地主義則是不問國籍、戶籍，讓補助也可支持以台灣為居住基地的工作者。我認為台灣藝壇目前還在一個轉換期的階段。過去台灣常焦慮國際化不足，如今轉型的機會就在眼前我們卻害怕跨出下一步。

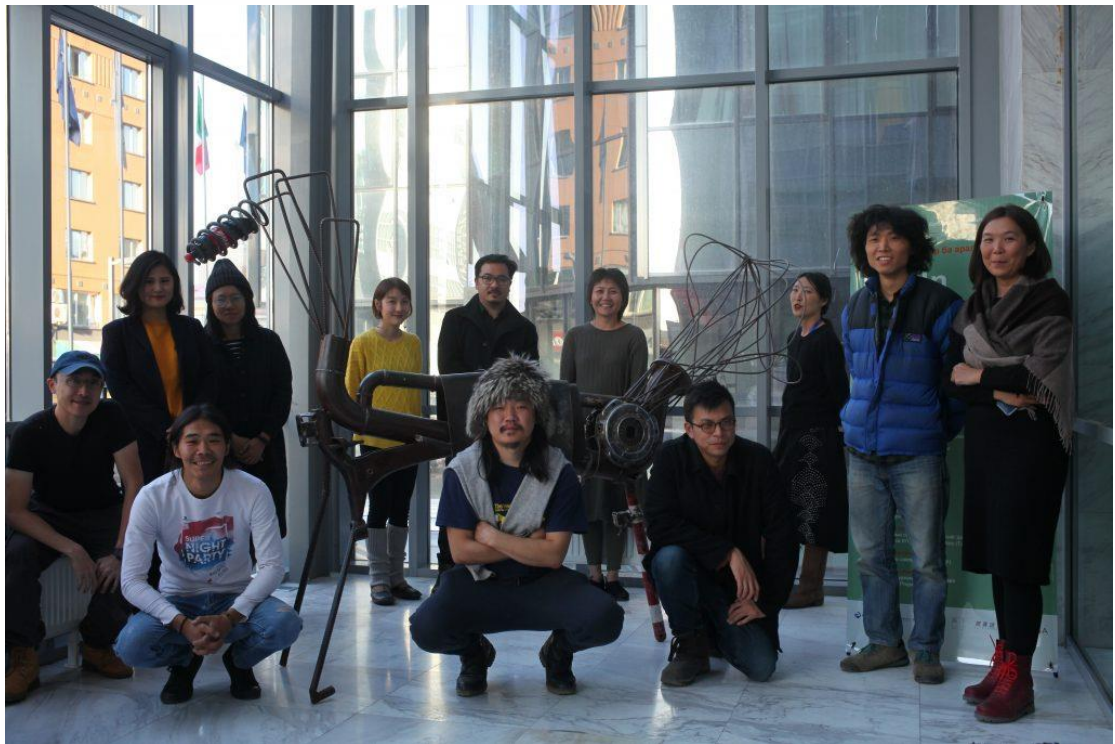


高森信男

獨立策展人、策展團體「奧賽德工廠」廠長；近年重要策畫展覽包括 2011 年「後態度：台灣年輕當代藝術家聯展」（墨西哥城 Ex Teresa Arte Actual）、2012 年「南國·國南：台越藝術家交流計畫」（胡志明市 Zero Station、台南駒空間）、2014 年臺灣國際錄影藝術展「鬼魂的迴返」（臺北鳳甲美術館）、2018 年「Is/In Land：台蒙當代藝術游牧計畫」（烏蘭巴托 976 Art Space 及臺北關渡美術館）及 2020 年「秘密南方：典藏作品中的冷戰視角及全球南方」（台北市立美術館）等、2021 第八屆「亞洲藝術雙年展」共同策展。



2016年「奧賽德工廠」策展團體於東南亞的考察研究現場。圖片提供：高森信男。



2018年《Is/In Land：臺蒙當代藝術游牧計畫》展覽現場合影。圖片提供：高森信男。



2011年《後態度—臺灣年輕當代藝術家聯展》展覽現場。圖片提供：高森信男。



2012年「南國·國南：臺越藝術家交流計畫」策畫臺越交換駐村的藝術計畫。圖為臺南在地藝術家林書楷和越南藝術家裴公慶於駐村期間的每日工作狀態。圖片提供：高森信男。



2018 年「國際非裔當代藝術聯結研究探勘計畫」旅程紀錄。圖片提供：高森信男。



2020 年策畫臺南市美術館《島嶼生活與地景：檳榔、香蕉、甘蔗、椰子樹》一展，圖為展覽現場。圖片提供：高森信男。



2021 年亞洲藝術雙年展邀請臺灣、菲律賓、印度及泰國策展人，組成多國跨域的策展團隊，以「未至之城」（Phantasmapolis）探討亞洲未來主義。圖片提供：高森信男。



2021 年擔任臺北市立美術館《祕密南方：典藏作品中的冷戰視角及全球南方》客座策展人，圖片為展覽現場。圖片提供：高森信男。

本文為國家文化藝術基金會、文心藝術基金會贊助「現象書寫-視覺藝評專案」。感謝策展人高森信男提供圖片資料，以及本專案執行團隊：李寅彰執行文字工作與聯繫、在地實驗影音檔案庫葉杏柔執行資料處理與編輯。

現象書寫 - 視覺藝評專案

贊助  國|藝|會  | 文心藝術基金會
WAF | Winsing Arts Foundation

作者 Author



高千惠 Kao Chien-Hui

高千惠，藝術文化書寫者。研究領域為現代藝術史、藝術社會學、文化批評、創作理論與實踐、藝術評論與思潮、東亞現(當)代藝術、水墨發展、視覺文化與物質文化研究。著有《出界—水墨空間的人間詩學，2020》、《當代藝術生產線—創作實踐與社會介入的案例，典藏藝術家庭，2019》、《不沉默的字—藝評書寫與其生產語境，2018》、《詮釋之外—藝評社會與近當代前衛運動，2017》、《第三翅膀—藝術觀念及其不滿，2014》、《風火林泉—當代亞洲藝術專題研究，2013》、《發燒的雙年展—政治/美學/機制的代言，2011》、《藝術—以XX之名，2009》、《移動的地平線—文藝烏托邦簡史，2009》等書。