

狂飆，從陪伴到焦慮的國際化迷思－王咏琳的爆炸年代與評策歷程



## 狂飆，從陪伴到焦慮的國際化迷思 －王咏琳的爆炸年代與評策歷程

從地方到地方－80 後世代的藝術之旅 5

高千惠 VS 王咏琳

### ■ 狂飆－那些年、那些人、那些事

高千惠（以下簡稱「高」）：雖然 2010 年代距今很近，但妳 2010 年代的台灣經驗，卻見証了那個年代的許多現象。在台灣 80 後世代當中，妳以淡江法文系，國立台北教育大學藝術學研究所的背景，在藝評書寫、策展參與與替代空間經營上，於 2010 年代陸續展現介入藝術生態的能力，成為極年輕的藝術評論、展覽策劃工作者。我想從妳的評論工作、策展工作、替代空間經營、影像美學與國際藝術觀看等參與角度，回溯妳所處的藝術生態，探討妳個人獨特的養成與實踐途徑。

2010 年，妳曾與王柏偉、江凌青成立評論工作者互助團體「WJW」。在藝評領域上，能否以妳的世代角度，談談 2010 年代所感受的藝評環境？是什麼原因，使你們選擇在台灣藝評學會之外，成立「WJW」？「WJW」的初衷、理念與目標是什麼？它對妳的階段意義是什麼？

王咏琳（以下簡稱「王」）：「WJW」就是一個互助團體。我 2008 年從法文系畢業，在音樂廠牌工作一段時間後，自學去考研究所。我跟江凌青緣份很深，會去唸國立台北教育大學的藝術研究所理論與評論組，正是凌青建議的。跟王柏偉則是因為數位藝術評論獎才認識。當年柏偉拿到首獎，我是入選。我跟柏偉本來都不是念藝術的，我們大概就是被江凌青這個太陽磁場吸過去。那時候，柏偉在德國柏林，凌青在英國萊斯特，我在台灣，三個人隔空互通有無。

WJW 很單純，就是很希望跟朋友一起做點好玩的事，翻譯國外很棒的書。這個團體給予我很多動力跟幫助，也都是我很景仰的同伴。我們主要就是看彼此的文章，談最近看的展覽，三個城市正在發生的事等等。我是一個很懶的人，不是那種會預想要完成什麼事的人，隨波逐流的成分比較大，充其量只是一個文藝少女。生產藝術文章，對我來說並不簡單。WJW 對我的意義是來精神支持的力量。我們同期的藝術界朋友還有蘇育賢、鄭安齊、劉玗、周育正、陳寬育、王聖閔、簡子傑、Zoe，以及在學院中一起成長的同伴等。前輩胡永芬、張晴文、吳達坤等人，也讓我在藝術界看到一些發展的可能性與安定感。

那個時候的台灣藝術界變動超級劇烈。當年的前衛藝術家，大約在 90 末進入學院後開始發酵。2005 年後，台北當代館展覽的目標越發明確，台北雙年展也是，加上替代空間整個大爆炸，藝術雜誌的發展也在勢頭上，畫廊一個接一個開，博覽會也同樣一個又一個舉辦。所有人都把「當代藝術」放在雷達內，加上那時候不少藝術學院也設立了藝評專業，創造一個對於年輕策展人與年輕藝評人很大的需求空間。

那個時候生產展覽的速度很快、很消耗。本來只是希望透過投稿介紹同儕作品，卻出現了藝評與策展雙重身份的「評策」角色。碩班畢業後，進了高美館，因為不適應公家體制才離開。之後的策展邀約與座談變得越來越多。我發現，生產展覽其實很需要時間，但這也說明一個現象，當時對於年輕策評工作者的需求，就是這麼高。

#### ■ 爆炸—世代的總體焦慮與國際化迷思

高：2010 年代的你，曾有趣地設定出一個書寫行動目標，要以「關注文字書寫對於藝術與群眾間的穿透動能」為方向。進入 2020 年代，這個穿透動能常被簡化「話語權」，或某種思想、文化觀點的影響實踐。從現在的視野回溯，妳認為這十年間，「當代的藝術文字書寫」有那些轉向？對藝壇的有那些影響？台灣是否有異於他方的期待與想像？

另外，從妳所處的 2010 年代到 2020 年代，藝術文字書寫極大的場域變化，是從紙本轉向網路平台。在藝術的穿透動能上，它轉向詮釋與推介；在觀眾的穿透動能上，它則轉向報導與傳播。而一直以來，最具穿透的動能多是有關事件與生態的批判內容。妳認為當年制定的評論方位，如妳寫的，「致力於修護當代藝術基因細胞、社會美白，以及創造環境自然分解之抗氧化有機評論。」這些關鍵詞，至今仍有其聯想空間。當時的個人書寫與狀態，妳覺得具有那些年代性的意義？

王：其實「修護當代藝術基因細胞」等這些描述，都是當年無聊亂寫的，只是想要搞笑，我一直都不是很嚴肅的人，自然也沒有很認真地思考過書寫會留下什麼，或是對台灣藝術會有什麼的影響。

那時候，只有對看展覽跟作品對話這件事，似乎比較能認真面對。每次寫藝術家個展，會跟藝術家聊比較久。除了想把作品背後的意圖搞清楚，也想明白藝術家在形式上的鑽研與內容

使用的問題。當時覺得藝評的一部分工作，就是將藝術品的內容轉譯給讀者，這也是持續書寫的動機。但是，我現在不認為轉譯藝術家作品是藝評家的任務；而是，藝評的書寫，在於怎麼紀錄時代在思考的事。

2010 年那陣子，國際畫廊紛紛到香港跟北京去駐點，一個又一個的雙語藝術雜誌出現在市面上，《Artforum》等國際雜誌也有了簡體中文版。台灣則除了《藝術家》、《今藝術》之外，後來有了《藝外》、《藝術觀點》，香港的雜誌《Art Plus》也到台灣發展。很多藝術家開始自己辦雜誌，比如說《Art Today》等，其他所謂生活藝文類的雜誌群也超級多。作為評論者，在供稿上，常常被交稿期限追著跑，生產速度永遠趕不上思考內容。

那時候，寫雜誌要看雜誌名聲，做展覽要看空間名聲。那個環境創造很多年輕策展人的空間，但很多台灣畫廊，並沒有真的追上思潮變化，僅僅就停留在「找個年輕人來策展」上。對於研究的厚度跟作品、媒材進展，甚至對於藝術家的興趣也不大。他們只是想要一年有一檔，似乎作了支持年輕藝術家這件事。當時畫廊有這麼大的需求，但年輕策評並不是真的能透過參與，而作到什麼。

人們會覺得台灣解嚴後，台灣藝術場景發展，經歷了類似宇宙大爆炸。但 2010 年前後，整個台灣藝術邁向專業化、產業化的更新跟衝擊，整體上是更加劇烈的。除了替代空間的勃發，一個一個藝術中心的開設，華山跟松菸設立的推波助瀾，越來越多補助案跟文化空間 BOT 也出現。好像做藝術，真的可以成就一個事業。當然，經營不善而消失的畫廊也不在少數。2013 年的「Art Basel」第一次在香港舉辦，所有畫廊都摩拳擦掌提案，所有人都要帶很厲害的作品去參加，促使這類藝術產業的工作增多。國內大大小小的博覽會、或是各式各樣的雙年展，因運而生。

幾個國際大展成功的案例，使年輕藝術家備受鼓舞。我們這個世代的藝術家，無一不夢想在國外美術館舉辦個展，無數人努力申請駐村，學習簡報技巧，申請出國補助。在這個氣氛下，藝評也瀰漫著要「國際化」的壓力。當時出國展覽，都好像大事一樣，要在藝術雜誌上發新聞稿。逐漸地，人們對於藝評的期待也跟藝術家一樣，也注意到國際化了。2010 年代，整個藝術世界還是非常以西方為中心，即便藝術世界當時正逐漸關注亞洲，但這個亞洲，應該只有中國。那時，所有台灣資源能觸及的，都是北京跟香港的國際市場訊息。這種企求持續了好長一段時間，直到紙本雜誌逐漸消失。

藝評是否也要國際化呢？到底什麼是國際化藝評？這似乎沒有答案也沒有定論。當時，好像只要出國發表，可以在國外獲獎就好。現在回頭看，當年這個群體的追求，似乎變得有點傻的，因為在地藝評在語言上，就是無法進入國際化的語境。我們這一代，所謂學院培養出來的年輕獨立藝評，最終留在場域持續書寫的也不多，很多因現實而轉向機構。這種焦慮，在時代的轉換下，終於逐漸消失。

我們這一代藝評的困境是，首先是稿費供應太低，大家一起燃燒了一陣子，生活還是無以為繼。我自己當年的稿費，是一字 1~1.5 塊錢，幫香港或是北京《藝術界》寫稿，則有一個字 4 塊的稿費，才有專業被回饋的感覺。大學兼課鐘點費是 575 元，展覽策展費是三萬塊，一年做兩個展已經極限了。這一代的策評，看起來好像被台灣藝術的場景發展推到浪頭上，但所獲得的經濟支援超級低。

至今日，能長時間貢獻藝評環境的書寫者，除了上一代長期有個人方向的耕作者之外，我們這一代的藝評，比如說林怡秀、簡子傑、王聖閔等，我們多半是書寫同輩創作者，形成一種責任感下的「陪伴」角色。這樣的責任感與陪伴，是透過不斷地談論、書寫、思考，看著他們創作，讓他們的作品跟思考，能夠在藝術生產過剩的時候，因自己的文字被留下來，被談論，被閱讀。如此，感覺自己也經歷了創作過程。在台灣書寫藝術，即便很窮苦，但還是會常常有一種驕傲，似乎自己跟著這些藝術家一起成長。

#### ■ 陪伴—從評策實踐到影錄領域的開啓

**高：**妳以年輕世代方位，能夠這麼劇烈加速度地談 2010 年代的台灣藝壇，說明妳真的是走過現場。妳談的藝評生態，我認為是跨世代現象，不是世代年齡的問題，而是在地文化價值的長期認知問題。

從 1990 年代走到 2020 年代，台灣官方與雜誌稿費並沒有什麼成長，學界更少，藝廊則較高，但也形成文字服務作品與業界行銷的非自主狀態。自主性的藝術書寫是一條很孤獨很超現實的路。知識，因為看不見，在台灣一直是廉價的。另外，社會沒有分辨與評鑑的標準，藝術書寫也出現語言等級與社會機構身份的差別，這現象背後有很大的總體社會問題，這裡，我們就暫時不討論。

不分世代，我們走過一些生態、一些時空，也許不會強烈感到有那些重要的內外意義。但如妳剛剛說的，有些參與的事項與過程，的確也成為生命的一部份。例如，我覺得妳們這個世代，有關策展工作與空間經營的介入，在 2010 年代還是一股重要的藝術社會擾動力量。能否談談妳在美術館機構期間，所參與的一些策劃？是什麼原因與條件，妳從官方機構生態走向民間機構生態，並從陪伴式書寫進入更有方向感的錄像藝術領域？

**王：**進入高雄市立美術館是非常幸運的事，當時只有三個公立美術館，公家機關單位有沒有開設職位，更是可遇不可求。高美館展覽組同事都很厲害，我從他們那邊學習很多。可能當時年紀尚輕，不習慣體制，離職後，館內同事還是很珍惜我，會找我去當高雄獎觀察員。

「台灣國際錄像藝術展」，是我跟謝館長提的方案。待過公家美術館的人都知道，美術館展覽組常常收到外部奇怪的提案，多半是揶揄跟真的很怪的組織，或是素人藝術家。我當時建議館長，把第一、二屆錄像雙年展引進館內。我跑去找胡朝聖跟陳永賢邀展，寫企劃書，一個人搞定空間，也跟鳳甲美術館的同事搞定器材、運輸，然後再去找高雄電影館合作。

我們這個世代喜歡錄像，是很自然的事。除了身邊的藝術家多半都在作錄像，對年輕的我來說，這也是比較沒有視覺語言障礙的媒材類別。我的影像或攝影領域的啓蒙，最重要的經驗是在研究所時，當過林志明教授的助理。當時他請電影學者多米尼克·帕伊尼 (Dominique Paini) 來台，由我伴隨他在台灣作專題講座。他很早就開始談電影遷移到美術館、美術館中的電影、錄像藝術作為電影的他者面向，等等有關今日電影的種種變種狀態。

在和帕伊尼共事的兩週內，我受益良多。現在唸電影博士班，才知道他真是世界級的大師。那兩週的洗禮，在我心中種下了種子，當然，花了很久時間才發芽。我的碩論，也是寫藝術家自傳電影。對於錄像的美學研究，則是念了電影系博士班後，才開始真的去思考影像質地的問題，不再限於往常那種討論錄像外部的描述。

**高：**我觀察到妳介入的藝壇現象，是官方與民間互動出的年代景觀。2010 年代，在文化政策與大環境趨勢下，文化部與國藝會也出現大量地方展覽空間、替代空間的補助方案。

在當時崛起的 80 後世代裡，妳以當時所謂的「評策」身分，極為活躍地替不同文化機制策劃展覽。在那個階段，妳對「策展人」的認知是什麼？有那些展覽對妳具有重要的意義？或者帶給妳特別的經驗？

王：如您提到，2010 年後大量的展覽空間、替代空間出現，有很多年輕策展人是真的帶著一股熱誠寫計畫、投展。我記得有朋友開過玩笑說：過去所有人都想要開空間；可是現在都想開公司。一切都因為補助。這讓我覺得，申請補助是主業，創作是副業了。

當時我們正邁入三十而立之年，對經濟有很大的焦慮。此外，大家對於台灣藝術國際化也有很深的焦慮感，誰參與國際雙年展，誰出國比賽，都是大新聞跟大榮耀。這樣的焦慮也影響到我。離開美術館後，胡朝聖找我去做那年的藝術家博覽會《生命是種隱喻，而你也是》，那是我面對如何處理影像的開始。當時在松菸展場，把陳萬仁的三頻道作品《無意識航行》在輸送帶上，覺得影像空間可以有很多有趣的思考。作索卡藝術中心的《Mental-logue/Monster-logue》時，對科技的媒材性則有更多的發現。那個展覽，邀請陳松志、郭奕臣、林冠名等人作新作，一起發想交流，非常好玩。

我從來沒有覺得策展是要放大個人理念，主要就是跟藝術家們一起做好玩的事。找到詮釋他們作品的方法，對我來說更重要。我的策展想法通常也很簡單，例如耿畫廊的《森森》展，我找了 80 位藝術家捐作品，只因為我想支持一個環保的基金會-「地球公民基金會」，也因為那個展，找了時尚雜誌跟金曲獎得主生祥合作。動機，只是他們的理念跟我對世界的理念很相近。北美館的 30 週年展中的《失重》，我只選台北雙年展委託製作或是收藏的作品，去談雙年展到底發生什麼事，雙年展是如何抱著「讓台灣進入國際的格局」的期盼在操作。對我而言，2015-2016 年有兩個重要展覽—台北藝術村的《我們都是時代的炮灰》，以及在一個場地很小的恆畫廊作的《影像的第三方認知》。前者，我虛構了一個藝術家「Benedict Wong」，說他在國外得過多少大獎，是很厲害的台灣藝術家，亂講他得了什麼科技獎，用洗衣機做電子音樂等瞎掰內容。但「Benedict Wong」是真有其人，他是好萊塢科幻電影中很次要的亞洲配角，常常一下就在電影中喪命。我用他隱晦地談台灣對於國際化的焦慮與壓力，以及這種常常處在炮灰的狀態。參與的藝術家中，王鼎曄、鄭博聰跟陳又（陳志建）等人，都用「Benedict Wong」的名稱作新作，偽裝成 Wong 的個展，直到展期結束才公布。當時真的很多觀眾慕名而來，要看國際大咖。這個展覽打中很多人的心聲，特別是我這個世代的藝術及文字創作者。在這麼虛幻的追求下，我們口語不清地大談國際化，卻沒有人能說得清楚是什麼。

《影像的第三方認知》，是我自己很想再看一遍的展覽。當時在鄭先喻的技術支援下，做到了我想要的展覽。在一個空間很限制的畫廊，我提出三件新的影像作品。一個是吳宜曄沒有攝影機運動的動態影像；一個是蘇匯宇《超級禁忌》（Super Taboo）的平行移動，像是捲軸翻開的雙螢幕影像；一個是王鼎曄運用透視法視點，在多個場景間往中心移動的錄像《若林純子》。三個影像透過程式控制，會在第一個作品結束後自動播放，第二個播完全暗，而他方的第三個錄像又開始播放。意即，觀者的身體和視角會跟著輪播的作品一直調動。

有這樣的想法，是因為錄像展覽的觀者注意力很容易被稀釋，多數人幾乎無法完整看完一個作品，就移動到下一個展間。我希望用策展方法，直接調動觀者的注意力跟身體，讓錄像的

材質、攝影機運動，都能被突顯出來。我希望觀眾在那三十幾分鐘內，也歷經了一個面對影像的有意義過程。

#### ■ 過渡—從藝術聚落空場到海外藝遊

**高：**繼獨立策展人的角色之後，妳在北投「空場」擔任執行總監的時期，也見證 2012 年至 2018 年間，一個 600 坪藝術聚落空間的起落。妳能否以「空場」的穿行經驗，談談這個首創獨立藝術書季、具藝術介入社會能量、擁有藝術駐村功能，以及曾經是許多北部藝術家難得的工作空間之運行？它在 2010 年代中期所具有的生態影響是什麼？有那些藝術工作者因而受益？是什麼原因被迫結束？

**王：**一開始，是朱駿騰帶著滿滿的動力，串連很多藝術家創立了這個聚落。草創時最複雜，我進去的時候，「空場」已經是個完善的空間。當總監時，我有個很棒的夥伴黃偉倫，「草率祭」就是出自他之手。那時候，有國外策展人或是學者來台，都會參訪「空場」。這種「studio visit」的機制，我們建立的很不錯。吳季璫跟郭奕臣，因出國展覽機會比較多，也會帶國外單位來觀看其他藝術家的創作。

「空場」一直以來都面臨非常大的營運壓力。我比較按照自己的方法做事，不要讓「空場」因為經濟壓力走歪，從組織規劃到空間安全上的考慮，培養新人，讓空場體質可以好到拿到文化部補助，得以順利營運等。除了「草率祭」，我們也去參與「白晝之夜」、參與台北雙年展回顧展，以及很多論壇。也跟駁二合作「聖鬥士策展人」計畫，培養了兩位目前成績都很好的藝術工作者，黃郁捷與林裕軒。

我很愛計畫，不喜歡意外，對事物有一些既定看法，底線常常踩得很硬。那時候對空場只有一個期待，藝術家可以好好使用工作室，我們可以作有趣的事。當時「空場」的房東是「正大紡織」，因為第三代接手，也想參與文創，但給的條件極度苛刻，除了在「空場」坪數上大作文章，還曾經想設立藝術家競賽資金，以便獲得作品收藏權，後來又說要投資一百萬共同經營。我當時不願意拿那點資金犧牲「空場」的自由度，所以也接了不少小案子去維持營運與開銷。回頭看，我還是認為當年的方針是對的。

我後來因為去阿根廷跟肯亞而離職。空場原可以自給自足的，因為房東想要用他們的方式變成藝術工作坊，最終結束了「空場」。

**高：**繼「空場」之後，妳在 2017 年獲「海外藝遊計畫」補助，前往荷蘭阿姆斯特、阿根廷布宜諾艾利和肯亞，進行將近二月的當代藝術創作與藝術組織發展的查訪。妳從這些南轅北轍的前衛藝術生態中，看到那些差異？它們能否提供台灣當代藝術與機構發展的一些經驗值？或是，因地方歷史經驗而不可復刻？

**王：**我們是先去荷蘭，當年有很大的荷蘭藝術祭，阿姆斯特丹美術館也在重新談論歐洲 6,70 年代的前衛運動「Zero Movement」。這件事讓我對所謂的「另類前衛」有興趣，畢竟我們知道的前衛都是紐約前衛。而前衛運動，似乎都長得非常的像，都有燒東西、影像檔案之類的表達方法。

到了阿根廷，我去尋找布宜諾斯艾利斯 70 年代的前衛運動「Ti Della」。運氣非常好，找到了還存在的兩個藝術家，年紀都已經很大了，做了訪談，也拿到了很多第一手的資料。阿根廷歐洲移民很多，跟歐美前衛運動關係也很深。「Ti Della 的資料，在阿根廷很著名的第三

電影《Hours of Furnace》中有相當著墨。在那邊一個月，遇到了很多中南美的藝術家，理解各自面對政治與經濟變遷的狀況。

後來去肯亞，目睹了很多正在發生的前衛運動。那邊的藝術家，連攝影機都是不容易取得的資源，多半畫廊也都是在白人移民家族掌握中。肯亞是資本差距非常大的社會，藝術家也有藝術村，但空間沒有那麼多，所以他們會在高速公路上做快閃的展覽。因為交通都被貨車塞爆，車速都是時速 20 公里，還真的可以看展覽。我在的時候，他們正好總統選舉，有很多抗爭事件。我覺得某部分的前衛跟抗爭經驗，跟台灣一樣，都是獨一無二的，也應該在歐美去中心化的脈絡下，被好好看待。

#### ■ 眺望－從山海能量到五湖平原

**高：**你的空間地圖實在跳走得又快又大。是什麼原因，促使妳在 2018 年，又前往加拿大多倫多，並進入了電影學系的博士班課程？移居多倫多之後，妳在中文書寫上是否想扮演文化橋樑的工作？妳認為目前台灣藝壇的最需要的國際藝術訊息是什麼？在全球化與地方性上，妳看到的台灣藝壇最需要那些資訊的刺激？或是，國際思潮這個概念，根本就是一個假議題？

**王：**我決定離開台灣的原因，是身心靈消耗到極點。從 2010 年到 2018 年間，生活與工作不斷地消耗，收入不穩定，也不太知道未來在哪裡。

來多倫多的時候，我先在「Pleasure Dome」實驗影像組織工作，讓我感受到過去的台灣工作節奏太快。出國後，也發現台灣藝術真的很棒，台灣做自己的事就滿好的。國際化是很虛幻的概念，因為各個國家都在處理他們的在地化、國際化的困境。整個「去歐美中心化」的思潮，加上台灣的冷戰位置，已經幫台灣打開一些空間。我在加拿大，其實也受惠這個思潮的轉變，我的研究突然很受關注。我進入多倫多大學那年，多大電影系從很白的系統慢慢轉向，納入更多東南亞跟南亞的學者教授，在種族跟性別上也逐漸多元。作為多大電影系博士生的第一人，也滿像吉祥物的。

台灣現在的困境是，台灣政府一直想扶植當代場景跟文化產出，但沒有在文字傳播上下功夫。幾個很重要的英語系學術資料庫或是論文平台，都看不到台灣的產出，話語滲透力相當低。文字的產出，對於國外研究者研究台灣才是最大的資源。所有人要研究台灣，都要回溯這些文字或是論文、英文專書的產出，不是展期一個月的視覺效應。台灣也需要長年經營正規的研討會，廣納國外學者。台灣的思潮跟進很快，但消失的速度也很快，可能這又回到台灣是沒有國家的狀態，需要持續思考我們的特殊性在哪。

**高：**妳目前進入西方學院體系，在專業教育上，發現有那些差異？妳的所學與未來，會不會是一種橋樑的角色？從遠距看島嶼，是否有一些生活與工作的感觸與願景？

**王：**台灣藝術學院在學科教學與分類上的僵化現象，無助於藝術動態影像的發展，放入當今電影的重新塑造中談論，也無助於藝術學科脈絡的擴延。雖然大學也有設立電影科系。我認為，影像的數位化打破了錄像藝術與擴延電影當初針對場所、媒體種類的文化批判脈絡。台灣動態影像的發展行至今日，將影像視為「去穩定化」的行動，將會是關鍵點。不要再抓住「錄像」這個詞，而是「錄像」在國際間的發展，還有藝術家影像在電影的角色，以及動態影像的過去跟未來。影展無法取代藝術家個展，但藝術家電影具有的彈性遠比想像的更大。關於自我定位，我很驕傲我是一個島民。島民的精神能量跟延展性，讓我覺得很驕傲，也比大陸型人口更有趣。北美現在有更多的研究在講群島研究，亞太研究，過去在西方定義的東

亞研究或是區域研究，已經是冷戰的產物。我認為如果我不是來自台灣，我不可能做到這麼多事，不會用很多生活體驗來想事情。這種山與海所創造的文化距離與能量，直到現在，我才理解對我有多麼深刻的影響。

我認為台灣教育需要有很多的變革。台灣有個特別的地方，我記得台灣藝術學院評圖，學生都會被罵到哭，我不明白台灣為何有這樣的風氣。北美講話，比較有修養。我認為整個台灣教育現場要改變，溝通要多一點尊重。因為學生的學習方式跟理解世界的方式已經不一樣了。在北美，在學院力求種族多元化或是性別多元化的場景中，研討會非常多元。加拿大一級學院，甚至表明不會再僱用男性白人，因為真的已經太多了，整個一級學院都像殖民機構，百分之 80 都是男性白人在主管跟教授知識。在這個時勢轉變下，我獲得很多優勢或是力量。很多台灣人會跟著美國右派說這種政治正確太過頭，但如果沒有這樣的倡議，我們到現在都還在研究好萊塢電影或是法國新浪潮。加拿大這樣一個多元社會，如何地致力族群平等這件事，我覺得可以給台灣的未來很大的啟發。

**高：**的確，現在年輕亞裔女性學術研究者，在北美都成為系所的吉祥物。妳 2022 年有一篇重要文章－《從「錄像藝術」的不適切框架看台灣當代藝術影像的解讀危機與論述方法的更新》，是屬於影像發展美學與在地評論的書寫。這篇文章，是妳站在北美大平原遠眺山海之鄉，才能夠寫出來的。或許，山海能量加上高遠與平遠的視野，是一種很好的方位。



王咏琳

1983 年出生，天秤座，藝術評論、展覽策劃工作者。淡江大學法國語文系學士、臺北教育大學藝術與造型設計學系理論與評論組碩士。曾任高雄美術館展覽組策展人，後以獨立策展人的身分，在 2010 年代策劃許多展覽。評論多關注錄像藝術、藝術與科學發展、另類前衛運動。2016 年為空場藝術聚落藝術總監與台灣大學藝術系兼任講師。現為多倫多大學電影系博士候選人。

---

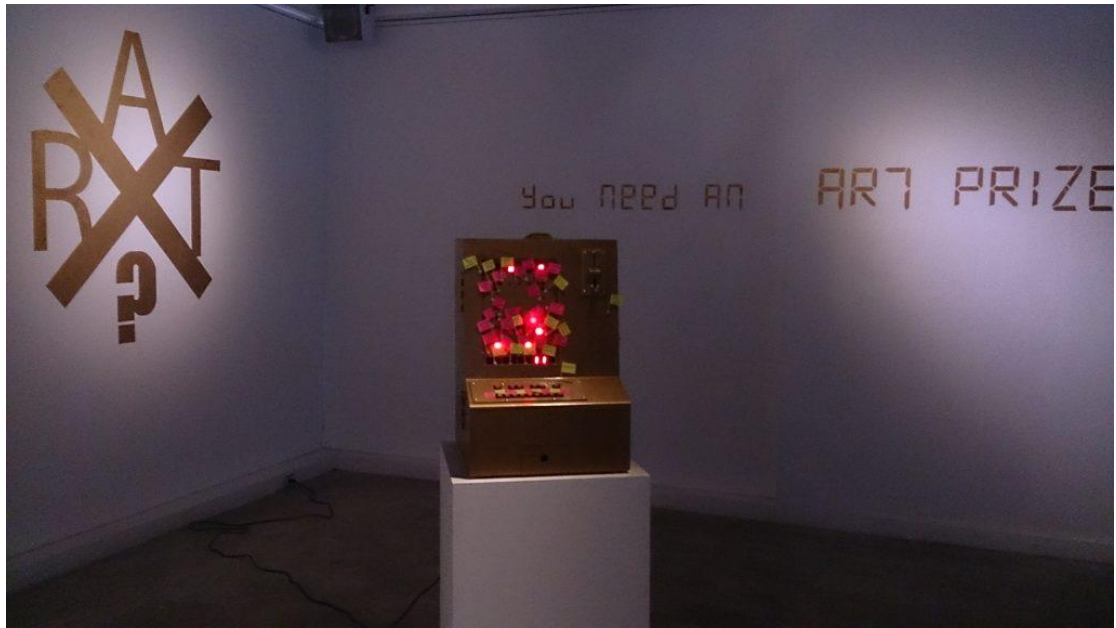




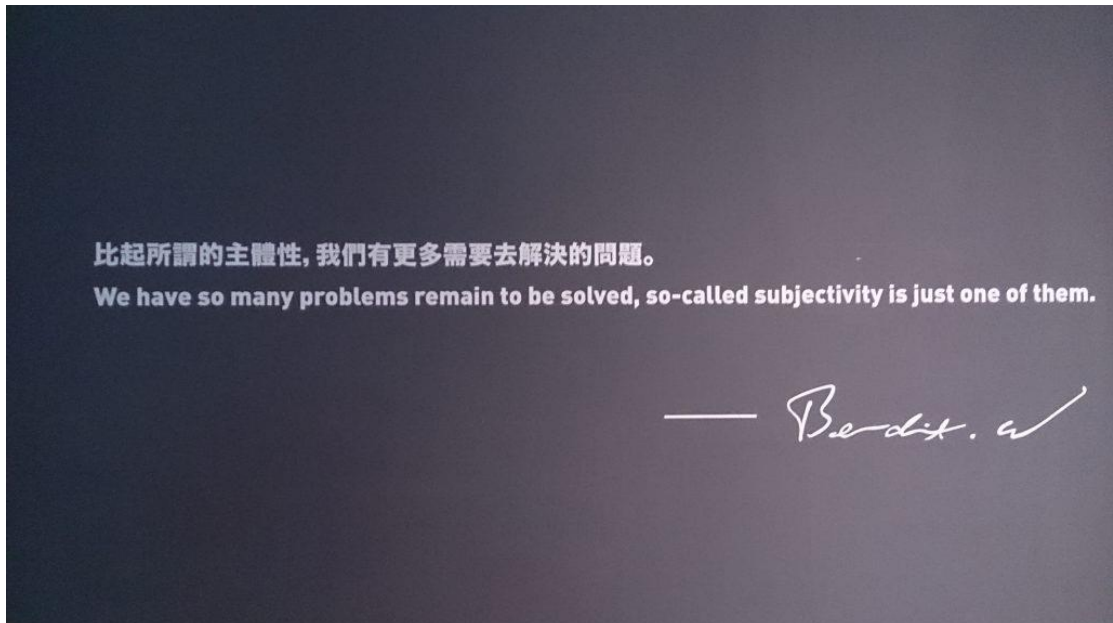
201310\_2F-北美館失重 入侵北美館



201310\_2F 北美館失重-蔡明亮是夢



我們都是時代的炮灰展 2015 王鼎曄 Get aPrize



我們都是時代的炮灰展覽文字



空場 2016 草率季 1



空場 2016 草率季 2



我抬起我的老花眼鏡  
貼近那已經磨損失色的照片  
私は老眼鏡をかけてあの古びた  
写真に近づきました

影像的第三方認知\_展出現場\_王鼎曄 若林純子



影像的第三方認知\_展出現場\_2 蘇匯宇超級禁忌

本文感謝國家文化藝術基金會、文心藝術基金會、現象書寫-視覺藝評專案。感謝藝術家王咏琳提供圖片資料，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胡育榕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  
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