

專案成果報告

《策展學》  
書寫平台與公眾論壇

Curatography  
Online Journal and Public Forum

姓名：台灣文化產業學會  
計畫期程：112年9月16至113年9月30

## 第 10 期《展覽健忘症 Exhibition Amnesia》

- 發刊時間:2023 年 10 月 15 日
- 主編: 林宏璋
- 作者: 林志明、吉田美彌 (Miya Yoshida)、陳泰松。
- 推廣活動:

場次名稱	時間	參與者	備註
Curatography #10 讀書會: 展覽健忘症, 或思辨策展的機制	2023 年 11 月 11 日	導讀人: 林宏璋	讀本: 喬治·阿甘本《何謂機制》
Curatography #10 發刊活動	2023 年 11 月 25 日	與談人: 林宏璋、林志明、吉田美彌、陳泰松 主持人: 鍾昱儂	線上直播活動
《策展學-展覽健忘症》論壇: 機制與思辨策展	2023 年 12 月 17 日	與談人: 林宏璋 (策展人)、林志明 (藝評人)、陳泰松 (藝評人) 主持人: 羅秀芝 (策展人)	地點: 臺灣當代文化實驗場 C-LAB

第 10 期《展覽健忘症》文章簡介:

〈介紹: 展覽健忘症, 或, 思辨策展的機制〉 / 林宏璋

文章網址: <https://curatography.org/zh/10-0-zh/>

本篇文章, 作者邀請讀者探索當代的展覽健忘症。在當今的策展文化中, 舉辦一場新的轟動性展覽的願望是如此強烈, 以至於過往展覽被忽視、遺忘。展覽健忘症可歸因於地緣政治和種族的邊緣性, 這也反映了主體認識論邊界的無法界定。健忘症透過權力機制 (apparatuses) 對主體位置的佈署而運行, 從而成為一種文化症狀。

由此深入而言, 「機制」始終與權力動態交織在一起, 同時也與知識的特定邊界、認識界 (episteme field) 相聯繫, 源於知識又約束知識。從本質上講, 機制可以被定義為一組管理由特定形式的知識所培養的力量關係的策略。(完整文章請見附件)

## 展覽健忘症，或思辨策展的機制

文 / 林宏瑞  
譯 / 陳聖安

在當今的策展文化中，舉辦一場新的轟動性展覽的願望是如此強烈，以至於過往展覽被忽視、遺忘。對於任何展覽，我們總是在尋找新穎、原創、甚至是前所未有的事物。大量的展覽以無數的展示型態來到我們面前：博物館、畫廊、藝博會、社區介入和雙年展，這不斷擴張的展覽場域早已從實體進軍到虛擬空間。觀眾和藝術界對於下一場展覽的熱切期盼正如社群媒體網路「十五分鐘」浮華名聲的狂熱編造一樣，過於迅速、容易遺忘。我們生活在記憶代謝亢進的時代，任何事物都需要狂熱傳播、大量點閱，現今衰落的速率比時尚潮流更為快速。展覽越多，能記住自己所看到的內容的觀眾就越少。隨著每次的展覽開幕都會將通往過去的大門闔上，展覽的意識形態本身正是「展覽健忘症」（exhibition amnesia）的推手：它喜新而厭舊。白立方有著如下的機制：它先將早前的記憶刷白，一筆勾銷，圍起石膏牆，再用室內展覽裝置取而代之。隨著觀眾只滿足於新鮮的、正在發生的、最當期的展覽，過季的展覽最多只能作為參考，很容易就被遺忘。然而，許多當代藝術實踐的邏輯，卻又與大多數觀眾所熟悉的展覽健忘症邏輯背道而馳。

展覽健忘症可歸因於地緣政治和種族的邊緣性，並且，正如《策展學》第九期專題《策反遺忘》所述，這也反映了主體認識論邊界的無法界定。健忘症透過權力機器對主體位置的佈署而運行，從而成為一種文化症狀。許多「全球南方」的區域之所以不斷對政治創傷、自然災害、軍事政變等創傷進行回憶和修補，就是源於其邊緣化的境況，使其歷史認知遭受認識論謀殺（epistemicide）。原民的社會文化地位也是如此，它標誌著主體的邊緣性，長期受壓迫、操縱、物化、挪用，導致文化失語症——無法用自己的語言進行自我表達，無法為自己正名。他者的認識論總是回頭指向藝術運行的機制（apparatus）：其主導力量決定了我們應如何了解藝術作品，又應如何展示其所定義的藝術作品。

土耳其藝術家強·奧戴（Can Altay）在2010年台北雙年展上展示了他的藝術計畫《正常化之一、二、三》。奧戴以2005年在伊斯坦堡的一場名為「正常化」的聯展為基礎，將這場聯展以及他在雙年展所用的展廳區域曾經懸掛的作品，總共兩批展覽的文獻全數安裝在半透明材質的壓克力板上，在模糊中依稀可見。奧戴以此將兩場展覽濃縮為一個裝置，從而建構了歷時展覽的記憶，並提醒我們展覽的意識形態通常會被正常化、隱藏在展廳空間中。奧戴的作品揭示了雙年展主體的邏輯：一件藝術品如旅人般從一個城市到另一個城市，與其他作品混合在一起，而不需要在展覽歷史脈絡上有所依據；作品計劃也提醒著人們：健忘是展覽生產「正常化」的一部分。透過提供過往展覽的蹤跡，疊加在當下，奧戴傳達了這樣的訊息：一場展覽的獨立呈現，有賴於忘卻同一空間內的藝術歷史。因此，展覽健忘症是任何策展機器的必要組成部分。

Turkish artist Can Altay presented the project, *Normalization Part 1, 2, and 3*, at the 2010 Taipei Biennial. Building on the 2005 group show titled "Normalization" in Istanbul, Altay's project accumulated documentation of all the works that participated in the Istanbul group show and of the previous works exhibited in the museum gallery in Taipei. These documentations were mounted on semi-translucent acrylic boards, allowing them to be seen vaguely. Therefore, Altay condensed these shows into a single installation through which he constructed the memory of the diachronic exhibitions, reminding us of the ideology of exhibitions that were usually naturalized and hidden within the gallery space. Altay's works revealed the logic of biennialism, wherein a work of art can travel from one city to another, to mix with other works without the pretext of the exhibiting history, serving as a reminder that amnesia is a part of the "normalization" of exhibition-making. By bringing forth the context of the previously exhibited work, Altay conveys that no exhibition can stand alone without forgetting the history of art installed in the same room. Therefore, exhibition amnesia is a necessary part of any curatorial apparatus.



〈介紹：展覽健忘症，或，思辨策展的機制〉的中文（上）與英文（下）截圖。

## 〈如何建立展覽檔案：一個由生成研究角度出發的初步提議〉 / 林志明

文章網址：<https://curatography.org/zh/10-1-zh/>

林志明的文章從文學生成理論的角度何以建立展覽檔案，提供初步構想，討論了檔案與策展知識的關係。他將包括展覽畫冊、策展論述、作品介紹及相關研究在內的種種展覽文本與實體展覽進行區辨。呼籲人們思考建構機構展覽檔案的複雜性和必要性，探索了策展過程中的治療和照護，並避免落入檔案拜物（archive fetishism）的情境。（完整文章請見附件）

ISSUE 10 展覽健忘症

### 如何建立展覽檔案：一個由生成研究角度出發的初步提議

文 / 林志明

我們生活在一個健忘或稱只有短暫記憶的年代，這一部份是由工業化以來即如此，而另一方面，也是因為文化工業對於文化生產有意的操弄；<sup>1</sup>展覽處於這樣的情境中，加上它越來越加劇的事件化傾向（後詳），更是容易陷入普遍淺薄文化的失憶症危機。

雖然檔案收藏常為人提出作為抵抗文化失憶的方法，但如何建構展覽的檔案收藏：收藏什麼？依什麼樣的架構？尤其當它不是或不只是策展人個人檔案的一部份時，<sup>2</sup>卻仍是一個需要好好地思考的問題：因它既缺乏理論，也少有良好的實例。由法國發動的生成研究學派（critique génétique），由於已經有了50年以上的良好理論和實例累積，將是本文的建構性提議的主要參照。雖然生成研究含括的領域已不只偏於文學文本，但這仍是其中的主幹。接下來我將以學派中領導性人物Pierre-Marc de Biasi所提出的架構作為主要參照，<sup>3</sup>並將其稱為「文本模型」，以期對照性地提出一套「展覽模型」生成研究，作為檔案構成的基礎。

這樣一套架構的提出，我希望它是實用的，但當然它也不應迴避更具批判性的理論問題，比如對於以檔案療愈文化失憶症時可能落入的，其錢幣背面的另一個極端，即檔案拜物主義。不過，這些問題一方面我曾於之前一篇討論檔案理論的專書論文中處理，<sup>4</sup>另一方面目前的網路刊物出版合適的篇幅也不允許再作深入；因而，請將以下的各點當作是一篇民國初年流行命名的「芻議」，它具有倡議性質，也呼喚更多的討論和實踐反省。

在進入這篇「芻議」之前，我還認為，提醒一個前提性的原理頗為重要，即為何要進行「文本的」生成研究？它有什麼樣的可能性和重要性？依本文主要參照學者Pierre-Marc de Biasi的說法，生成研究的基本假設建立於以下的信念：「作品在其最後完成階段，仍是其各階段變形的效果，並保有其自身生成的記憶。」<sup>5</sup>也就是說，即使沒有尋求保存其生成過程的物質痕跡，任何作品自身之內即保有其生成過程的記憶，但它必須透過生成「文件」的保存，才使得這些在生成過程中形成的多層次記憶，以其後續的詮釋及研究成為可被理解，或者可以認為如同弗洛德所提過的，這些記憶仍保留著，發揮著作用，但它不經過分析，卻是無法清晰地呈顯於意識之中。對於這次「展覽失憶症」專題，我想這個作品內在記憶問題是個有意義的面向，因而在進入「芻議」之前，先將其提出。

<sup>1</sup> Scott Mcquire, *Visions of Modernity: Representation, Memory, Time and Space in the Age of the Camera* (London: Sage Publications, 1998), 127-131.

<sup>2</sup> 比如著名的策展人Harald Szeemann (1933-2005)，現在整體個人檔案連同藏書收藏於洛杉磯Getty Center.

<sup>3</sup> Pierre-Marc de Biasi, *La génétique des textes* (Paris: Nathan, 2000).

<sup>4</sup> 林志明，「檔案潮—概念與批判 (Archival Turn: Concept and Critique)」，收錄於《美術館的文獻保存與再利用》(台北：台北市立美術館，2012)，128-143。

<sup>5</sup> Pierre-Marc de Biasi, *La génétique des textes*, 9.

<sup>6</sup> 參考，林志明，「檔案潮—概念與批判」。



Exhibition *Hold the Mirror up to His Gaze: the Early History of Photography in Taiwan (1869-1949)*, National Center of Photography and Images, Taipei, Taiwan, March 25 - April 18, 2021. Photograph by Hongjohn Lin

## The Wherefore and the Why: Exploring Ways of Exhibition Enhancement

When collecting exhibition archive documents, if there is no pre-set framework foundation, two difficulties and problems may arise. The first is that we do not know how to collect effective documents, which will result in the problem of collecting too many or too few - because we do not know how to think and arrange this material, all related documents and records are considered as worthy of being preserved, which violates the basic principle of archive constitution.<sup>8</sup> After selectively preserving them, although completely coding them in chronological order of document production is a possibility, this will result in the problem of documents of a similar nature but that are discontinuous in time being stored separately (for example, correspondence and meeting records related to the selection of works, although they are similar in nature and can be classified in the same category

<sup>8</sup> Lin Chi-Ming, "Archival Turn: Concept and Critique."

〈如何建立展覽檔案：一個由生成研究角度出發的初步提議〉的中文（上）與英文（下）截圖。

## 〈重新表述的展覽建構〉 / 吉田美彌 Miya Yoshida

文章網址: <https://curatography.org/zh/10-2-zh/>

本篇文章，吉田美彌以她近期的展覽計畫《聆聽石頭》為出發點，深入討論了在策展實踐中的「注意力經濟」（attention economy）。透過哲學家西蒙東作為本體存有的「個體化」概念，重新評估各種時間性的注意力形式，將思辨性策展視為展覽製作的工具和建築結構。為應對當下的展覽意義，吉田美彌運用「詩學」（Poiesis）來推動展覽體驗的演進。（完整文章請見附件）

ISSUE 10 展覽健忘症

Click to go back, hold to see history

### 重新表述的展覽建構

文 / 吉田美彌 (Miya Yoshida)

譯 / 鍾豈儀 (Joanna CHUNG, Yu-Nung)

因此，我試著再次提出這個問題，用新的方式提問，彷彿這問題在過去沒有被提問過

因為歷史學家的語言

並沒有告訴我什麼東西是我必須知道的...

—— 霍滕斯·史皮勒斯 (Hortense Spillers)

可能性被提出的越多，存在的可能性就越多。

想像力接受的可能性越多，

想像力的可能性就越明確，

越多可能性被辨別出來的可能性就越高。

更多可能的可能性通往想像力本身，也通往我，立即地。

—— 瑪德琳·金斯 (Madeline Gins)

如果你有過策展經驗，你可能會對在展覽領域中的某個時刻感到熟悉——即「展覽」超越了處於特定空間中的各別藝術作品之總和。展覽即是煉金術，是各種意識和本質的煉金術，這些意識和本質——策展人、藝術家、技術人員、安裝人員和觀眾所帶來的無形歷史、記憶、以及對未來的投射；有生命的和無生命的物質與物件；知識、空間和環境等等——都消解了它們之間的界限，並同步成為不可分割、不可分別的個體存在。從這個意義上說，展覽本身並非只是外化的記憶或經驗，也不僅僅是藝術作品及其語境化的集合，它更是一種特定的「關注」形式，將社會的、心理的、集體的和技術的（無）意識實例容納並融合其中。

在數位關係技術時代，「注意」已成為生產新經濟和新文化模式的資本和商品<sup>1</sup>。在資本主義和消費社會相互影響的技術模式下，每一個日常行為和體驗都被不斷重構、形式化，並作為一個「事件」呈現出來，由演算進行追蹤和重新分類——這就是生活的「事件化」。而展覽也不例外。數位平台上資訊的流通和「注意的數值」已經變得非常重要，現在的展覽製作也在努力採用這樣的技術語法，以優化和最大化其影響力。因此，所謂「可Instagram 的 (Instagramable)」，適合社群媒體平台的作品，被選中並放置在最顯眼的位置，以抓住觀者的注意。在製作、事件化和分享展覽的滲透過程中，展覽已成為一種科技物件，回應並呈現數位文化的慾望和需求。驅動展覽製作的，更多的則是能見度和技術區隔，卻較少為智力的投入。媒體理論家貝爾納·史蒂格勒 (Bernard Stiegler) 在描述所有技術的兩面性——促進和破壞——時寫道，這種由數位關係技術所塑造的超 (hyper-) 關注模式<sup>2</sup>，似乎是在「畸形」關

<sup>1</sup> 透過對注意力本質的分析，達文波特 (Davenport) 和貝克 (Beck) 明確指出，注意力是新經濟時代資本、勞動、資訊和知識之間的紐帶，並已成為一種貨幣。Davenport, T. H. & Beck, J. C. (2001). "The Attention Economy". In: Ubiquity, Vol. 2001. Issue May 2001.

## The Exhibition as Attentional Form and Interface

Any exhibition is constituted by a great amount of attention - attention as energy, care, patience, thoughtfulness, civility, and openness. Exhibition-making is an attention-forming technique - it directs, frames, listens to, and materializes attention. Attention is a specific mode of epistemology making a relation to the specific object or subject and thereby a relation to the world. Etymologically, the notion originates in the Latin word "attendere" - to pay attention (to stretch towards, to heed), in Old French, "atendre" (to attend and to listen), which turns to be "attend - attention" in Middle English (to listen, to look after, to accompany, to assist, to be present).<sup>5</sup> In Japanese, attention is written "注意" (in Chinese characters) which literally means to pour out what one has kept in mind - ideas, care, intention, and meaning. The act of "pouring" implies an action and a duration - attention in Japanese requires time and actions to form and reform relations. In this regard, the exhibition is an apparatus to call for attention in duration as well as an interface to generate attention towards a specific attentional form.

## Modes of Attention as Methodology

Positioning exhibitions as attention interfaces leads to the idea that the mode of attention plays a crucial role to frame the exhibition. In the fields of art and culture, several techniques to generate attention are cultivated and accumulated - many of them are essentially different from the ones of digital market-driven technologies. One is the Japanese "Mimi o sumasu", referring to a specific form of listening by centering the body. "Mimi o Sumasu" literally means to tune your ears to the phenomena in the environment and integrate the whole body in the act of listening in order to be attentive ubiquitously in all directions. While the English notion of "attention" describes focusing on a specific point, thing or direction, the Japanese notion implies a spatial time connotation in plural form, thereby fundamentally contradicting the western definition of attention.

One of my recent curatorial projects, the exhibition *Listening to the Stones*,<sup>6</sup> utilized the act of listening in the form of Mimi o Sumasu as the general framework. This exhibition and the accompanying publication represent 22 artists from ten countries in Europe and Southeast Asia dealing with the theme of general ecology. As implied in the title, the project took an aesthetic curatorial position to address the specific attentional form driven by the power of poetics. By doing so, it attempted to become an interface to generate the attentional

proletarianization of sensibility. Since it functions as a repetitive practice on a more individual level than education, she sees it as an importance means. This overlaps substantially with the means of art practice as well. In: De Preester, H. (2021). "Life is what you fill your attention with - the war for attention and the role of digital technology in the work of Bernard Stiegler". In: *Phenomenology and Mind*, 20, 2021. 102-116.

<sup>5</sup> Levinas, E. (1987) *Time and the Other*. Pittsburgh: Duquesne University Press, 39. Levinas continues: "It is not a matter of saying how time is chopped up and parcelled out thanks to the notions we derive from society, how society allows us to make a representation of time. It is not a matter of our Idea of time but of time, itself."

<sup>6</sup> Uchiyama states that time always needs another element to be encountered in order to exist as time. In this regard, he considers that time appears when we produce time. In other words, our existence is time. Uchiyama, T. (1993/1995). *Twelve Chapters on Time*. (title translated by Yoshida) Tokyo: Iwanami Shoten.

〈重新表述的展覽建構〉的中文（上）與英文（下）截圖。

## 〈口傳、元語言迷霧及其健忘症〉 / 陳泰松

文章網址：<https://curatography.org/zh/10-3-zh/>

陳泰松的文章提到自後現代以來，元敘事的藝術語言強化了傳統藝術語言，使得當代展覽在這樣的情境中，彷彿成為一種表徵再現的敘事內鏡 (mise en abyme)。這種自我遺忘，演變成謝德慶和蒂諾·塞加爾 (Tino Seghal) 等當代藝術家在創作過程中採用的藝術策略。然而，這種策略矛盾之處在於，它需要觀眾甚至藝術家本人遺忘藝術，從而改變藝術本身。這種雙重健忘導致了一種以消失為中心（而非在場）的藝術形式，其中，持續的缺席成為展覽的本質。（完整文章請見附件）

ISSUE 10 展覽健忘症

### 口傳、元語言迷霧及其健忘症

文 / 陳泰松

始初的口傳必得死去，人類才能繼續活下去，歷史的發展註定了讀寫體得要吞取它的前行者：古早的口語世界。<sup>1</sup>

若不獻出意義，藝術所為何來呢？諒必沒人會否認——況且，以抵制意義為名也會自相矛盾，使得這個抵制本身變得無關緊要 (insignificant)。這是說，就算沒人講話，捨棄文字，藝術必然是一套語言系統，意有所指的符號體系。此外，作為事件，藝術總是在某時某地發生，當中必然有作用者 (agent) 的操作，無論它是指人與否。例如，以無人劇場為名的《罪惡之城》<sup>2</sup>，觀眾看到的agent是動力機械裝置，但從展演性 (performativity) 的角度來說，這正是屬於人的作為，也就是說，它不是「無人的」操作。

#### 兩種語言

藝術，無論其組成元素有何複雜，正是語言，總是驅使受眾聚焦於它的修辭或感知素，且它同時等價於展示，包括名為展覽的展示，其機制通常是被自然化，乃至是被掩蔽或隔絕於外。如今，經過上世紀80年代「後現代」解構理論的洗禮下，沒人會否認，展示也是語言的一種，也就是後設語言 (meta-language)。換句話，這裡至少有兩種語言，是藝術語言及其作為展示的後設語言。既然後設語言是自明的，無法掩蔽，為何我們會忽略或時而忘卻它的存在？是因為藝術語言的修辭效應之大，讓我們忘了它？還是說，藝術語言是聚焦於陳述語句 (enonce)，是規範性的文化儀式，其後設語言不是觀看，不必過問，問了是不識相，也變得無關緊要？或許，是鑒於此般壓抑而帶來慣性的自我忘卻，像是說，忘掉後設語言，無須提它，故而藝術在催化自身效力之同時，總是招來一種無法治癒的、屬於它自身的失憶症 (amnesia)。據此，卡雷爾·賴茲 (Karel Reisz) 執導的電影《法國中尉的女人》<sup>3</sup>

(1981) 則被設想成一帖處方箋：在電影鏡頭裏，觀眾看到兩位男女主角詮釋劇本的情愛，但演員也在演戲的過程中——所謂「鏡頭外的場域」(hors-champ)——發生情遇。不過，這個情遇仍是鏡頭內的演出，全然是電影劇情的一部份，以至於這部被視為經典的後設電影，不無弔詭地契合了「後設」這個語意不太準確的中譯，也就是說，像是有個內幕始終無法終結，揭開後又發現有隱藏的某物，一種隨著揭露的動作會不斷有hors-champ的隨即出現；這是不斷遭到延後的hors-champ，或在揭露它之同時，即是等於把它推向域外 (dehors)，像是無法窮究，始終被逃脫；甚至，它根本就是一個無法被逮獲的設置，最後像是沒入消失的地平線。這是要使人們遺忘，本身又是一個不

<sup>1</sup> 這段引言受益於Walter J. Ong的文思，並改寫，參見註釋(25)，p.14。

<sup>2</sup> 2013年，國立臺北藝術大學藝術與科技中心製作，藝術家王俊傑與「豪華朗機工」團體共同創作，陸弈靜參與影像表演，於該年10月24日至27日，在臺北松山文創園區多功能展演廳演出。

<sup>3</sup> 劇作家哈洛品特 (Harold Pinter) 將John Fowles的小說原著(1969)改編成電影劇本。

form of visual documentation for the work, that is, there's no material documentation relative to the work entering the museum's archive.<sup>6</sup> However, what if someone else has written a description of his work? This poses no objection. Sehgal's rejection of the existence and visibility of documents or files for his work, along with a written record, is good enough to warrant his refusal to align with the institutionalized convention of a modern "discursive formation."<sup>6</sup> It is important to note that his work should not be classified as conceptual art because it lacks the documentation characteristic of the latter. On the contrary, Sehgal's written word is not intended to support the demonstrative function of archives, but rather to aggressively prohibit any visual archive, ensuring that performances can only circulate through word of mouth.<sup>7</sup>



<sup>6</sup> It is worth noting that Foster believes the artist as archivist follows that of the artist as curator, as they accept the museum's decline in the public sphere and explore alternative systems. Archival art is more about institutional reformation rather than destroying or transgressing established norms. Hal Foster, *Bad New Days: Art, Criticism, and Emergency* (London: Verso Books, 2015) 32-34.

<sup>7</sup> Lee Xiangyu's Chinese translation of the term "minor historical materials" as "the residue of historical material" is thought-provoking. Hal Foster 《來日非善：藝術、批評、緊急事件》(重慶：重慶大學出版社，2020) 38。

<sup>10</sup> Hal Foster, *Bad New Days: Art, Criticism, and Emergency*, 35.

<sup>11</sup> Hal Foster, *Bad New Days: Art, Criticism, and Emergency*.

〈口傳、元語言迷霧及其健忘症〉的中文（上）與英文（下）截圖。

第 10 期《展覽健忘症》活動紀錄：

2023/11/11「Curatography #10 讀書會：展覽健忘症，或思辨策展的機制」活動現場：





2023/12/17 「《策展學-展覽健忘症》論壇：機制與思辨策展」活動現場：



## 第 11 期《本體認識論的繁盛倫理 Ethics of Flourishing Onto-Epistemologies》

- 發刊時間:2023 年 3 月 1 日
- 主編: 羅秀芝
- 作者: 索拉育·艾姆·烏亞育特 (Sorayut Aiem-UeaYut) 、阿佑斯·波宛吉 (Ayos Purwoaji) 、潘·塞瑞培格納 (Pen Sereypagna) 、烏斯·里諾 (Vuth Lyno)
- 推廣活動:

場次名稱	時間	參與者	備註
Curatography #11 星叢結社 Constellation Assembly	2023 年 3 月 23 日	與談人: 羅秀芝(策展人)、林介文(藝術家)、李紫彤(藝術家)、Giada Olivotto(策展人)	地點: 立方計劃空間
Curatography #11 發刊活動	2023 年 4 月 27 日	與談人: 羅秀芝、索拉育·艾姆·烏亞育特、阿佑斯·波宛吉、潘·塞瑞培格納、烏斯·里諾	線上直播活動
Curatography #11 策展學實體座談: 藝術, 在當代的天空下, 原住民的土地上	2023 年 5 月 18 日	與談人: 尤瑪·達陸(藝術家)、徐文瑞(策展人)、羅秀芝(策展人)	地點: 鳳甲美術館

### 第 11 期《本體認識論的繁盛倫理》文章簡介:

〈介紹: 本體認識論的繁盛倫理〉 / 羅秀芝

文章網址: <https://curatography.org/zh/11-0-zh/>

本篇文章, 作者邀請讀者探索當代策展實踐的問題意識。策展被視為一種認識論的技術, 甚至可以說, 是爭辯本體論政治的舞台。在當代藝術中, 與本體知識論相關的研究已經成為策展人、藝術評論者和藝術家們討論的核心議題。相較於傳統藝術著重於美感、風格和流派, 當代藝術不僅與科學一樣能夠提供客觀的知識, 成為建構認識論的基礎; 並且, 藝術的認知方式也不同於理性主義的知識建構, 而是直面惰性思維, 開闢了以各種感官體驗為基礎的認知結構新視野。(完整文章請見附件)

## 本體認識論的繁盛倫理

文 / 羅秀芝

策展被視為一種認識論的技術，甚至可以說，是爭辯本體論政治的舞台。在當代藝術中，與本體知識論相關的研究已經成為策展人、藝術評論者和藝術家們討論的核心議題。相較於傳統藝術著重於美感、風格和流派，當代藝術不僅與科學一樣能夠提供客觀的知識，成為建構認識論的基礎；並且，藝術的認知方式也不同于理性主義的知識建構，而是直面慣性思維，開闢了以各種感官體驗為基礎的認知結構新視野。

博阿范圖拉·德·蘇薩·桑托斯 (Bonaventura de Sousa Santos) 使用「知識論屠殺」(epistemicide) 一詞，旨在強調在殖民主義、資本主義、父權制的霸權統治下，北方知識論對全球南方知識論的排斥、歧視等暴力行為<sup>1</sup>。因此，討論當代策展，首先必須面對本體論和認識論的基本問題。不僅因為策展是一種知識生產，更因為本體論和知識論都和經驗密切相關，理應發展出多元化繁榮發展的本體論和認識論。不同的本體論和認識論並不一定相互拮抗和矛盾，也可能共享相同的價值。不同的個體，也並非只能抱持單一的本體論和知識論，極可能認同多個本體論和認識論，而擁有多重宇宙的世界。生態女性主義哲學家克芮絲·寇默 (Chris Cuomo) 所提出的「繁盛倫理」(ethics of flourishing)<sup>2</sup>，旨在說明女性主義以謀求個體、物種和共同體的繁盛為出發點的倫理思考。本專輯借此指涉印尼、泰國和柬埔寨等地，藉由不同策展實踐所秉持的多樣而異質的知識論。

倘若「策展就是以一種言說和行動的方式，照料與他人共在的空間，開創一個無論是城邦或其他方式名之的地方」。那麼，印尼、泰國各地的雙年展和東、越的城市型展演，如何透過策展實踐建造「共在的空間」？在特定空間的知識脈絡和發言位置上，如何在實際的生活與文化背景中，進行知識論的論述、轉化或陳述，並積極扮演批判性思考者和有效的行動者。本期內容以各地實際發生的藝術展覽為案例，試圖探討本體認識論繁盛倫理的潛在可能性。

### 多重宇宙本體認識論

根據博阿范圖拉·德·蘇薩·桑托斯 (Boaventura de Sousa Santos) 的分析，我們處於一個由資本主義、殖民主義和父權制三種主要統治形式主導的現代世界。顯而易見的悲劇在於，這些統治形式以協調的整體運作，而對它們的抵抗則顯得支離破碎、零散無序<sup>3</sup>。更嚴重的是，這些統治模式不僅僅是一種經濟或政治模式，而是一種以歐洲為中心的文明範式。這種文明範式透過大量霸權知識——北方的認識論——為其維護其地位，並以此否定其他被殖民和被剝削

<sup>1</sup> Bonaventura de Sousa Santos, *Epistemologies of the South: Justice Against Epistemicide*, (London and New York: Routledge, 2014).

<sup>2</sup> Chris J. Cuomo, *Feminism and Ecological Communities: An Ethic of Flourishing* (London: Routledge, 1998).

<sup>3</sup> B. Boaventura de Sousa Santos, "Toward an Aesthetics of the Epistemologies of the South: Manifesto in Twenty-two Theses", in *Knowledge Born in the Struggle: Constructing the*

Jogja), the 10th East Java Biennale (Biennale Jatim), and the 5th Makassar Biennale. Through a meticulous scrutiny of the Makassar Biennale, Purwoaji underscores the biennale's function as a conduit for social choreography, underscored by a commitment to decolonizing knowledge and an elevation of indigenous epistemologies. By elucidating the biennale's role as a vehicle for aesthetic experiences intertwined with the forging of novel social structures and relations, Purwoaji illuminates the transformative potential inherent within such artistic endeavors. Finally, the collaborative endeavor of Sereypagna and Lino revolves around "Currents: Phnom Penh Arts and Urban Festival 2019," employing a curatorial approach dispersing performance venues across 14 discrete locations within the city. Their methodology conceptualizes the urban milieu not merely as a physical construct but as a dynamic tapestry interwoven with thoughts, dialogues, tensions, and aspirations. By framing the entire performance as a dialogue with the urban landscape, the authors illustrate how art can catalyze the reconfiguration of spatial order and perception, thereby transmuting urbanization into fluid conduits for observing, comprehending, recollecting, and reimagining, thereby laying the groundwork for social praxis and reform.

While delineating distinct focal points, this trio of articles collectively emphasizes the potential for diverse individuals to collaboratively shape a paradigm of "sharing-the-world-with-others" through various curatorial initiatives. These deliberations illuminate the curatorial domain's capacity to cultivate a realm of "revelation" and underscore the avenues through which curatorial practices can facilitate ethical onto-epistemological flourishing.



Yuma Taru/Lihan Studio, *The Age of Dreams*, Ramie fiber, wool, linen, natural dyed, wood, 5800 x 350 cm, 2017, work in progress, Permanent installation at Kaohsiung MRT Kaisyuan Station, Kaohsiung, Taiwan. Photo by Baunay Watan, Courtesy of the artist and Lihan Studio.

〈介紹：本體認識論的繁盛倫理〉的中文（上）與英文（下）截圖。

## 〈一篇關於 2023 年清萊雙年展「開放世界」的紀事〉 / 索拉育·艾姆·烏亞育特 (Sorayut Aiem-UeaYut)

文章網址: <https://curatography.org/zh/11-1-zh/>

索拉育·艾姆·烏亞育特 (Sorayut Aiem-UeaYut) 的文章從雙年展形式在泰國的發展脈絡，探討該國政治與美學的關係，並以清邁舉行的 2023 年泰國雙年展為例，分析泰國當代藝術如何在民族主義意識形態、全球現代化思潮、抵抗威權的思維和促進藝術民主化的行動之間掙扎，並以期待一個以美學平等為基礎的民主的藝術想像的未來作結。

ISSUE II 本體認識論的繁盛倫理

### 一篇關於2023年清萊雙年展「開放世界」的紀事

文 / 索拉育·艾姆·烏亞育特 (Sorayut Aiem-UeaYut)  
譯 / 羅亞儀 (Joanna CHUNG, Yu-Nung)

#### 引言

在一個寒冷的傍晚，在參觀了清萊府的國際當代藝術節，即眾所周知的「2023清萊雙年展 (泰國雙年展 Thailand Biennale, Chiang Rai 2023)」之後，我便開始在湄公河畔撰寫這篇藝術紀事。這次藝術節得到了各類組織和藝術家的支持與合作，包含政府機構、私部門、國際知名和當地著名的藝術家和策展人等，他們都懷抱著將清萊推動成為「藝術之城」的目標。「雙年展」一詞在泰國被理解為「藝術界每兩年舉辦一次的國際藝術展」。泰國經歷的第一場雙年展是 1895 年的威尼斯雙年展，然而，在眾多歷史背景的調查下，倘若細細來看那屆雙年展的輝煌盛況，許多爭議便會被揭示，包括美學維度下殖民權力的展示、帝國主義的藝術力量，還有來自工業革命後西方世界面臨的結構性變化。

從這個角度來看，藝術節不僅僅是展示美和促進觀光，事實上它也涉及了「政治的美學化」，擁有掩蓋事物的政治特質，並在美學框架下創造一種新的感知模式。政治與美學之間的關係關鍵性地形塑了我們對現實的理解，以及我們在社會中的定位，這也就是所謂的美學政治。

因此，泰國對於「雙年展」模式的採用顯得特別有趣，當然，這並非是藝術界的古老傳統，更重要的是去探討「將藝術建立成為泰國國家文化基石的過程」有何意義？尤其是當以空間、歷史和政治背景等多重向度，考慮在此範圍出現的當代藝術之意涵時，我們會發現所有的因子都緊密地交織且相互牽動。

#### 泰國藝術與威權主義

有關泰國威權主義的研究已經發展了數十年，並有廣泛開展，尤其對政治結構的變遷以及政治領袖的作用之政治和歷史學研究。<sup>1</sup>相較之下，與這類議題相關的藝術史研究卻顯少在學術界被提及。然而這類藝術研究的關注其實是非常深入且有趣的，尤其是關乎泰國藝術家的社會角色，探究他們如何透過創作過程誘發大眾向體制提問。新加坡國立大學學者鄭大衛 (David Teh) 和清邁大學學者塔斯奈·塞塔瑟里 (Thasnai Sethaseree) 有趣地提出，泰國藝術界在 90 年代經歷了一場「本土」與「全球」之間的巨大張力。泰國藝術家開始將文化和傳統思想融入他們的創作理念，顯示了他們對全球化和現代化趨勢的意識和質疑。鄭大衛認為，這類作品表層是本土與全球之間的對立，然而，在更深層次上，則標示著泰國藝術家已與全球藝術有著緊密聯繫，同時又以民族主義為核心反對全球化。在那

<sup>1</sup> Thak Chaloemtiarana, *Thailand: The Politics of despotic paternalism* (SEAP Publication, 2007); Soren Ivarsson and Lotte Isager, "Saying the Unsayable: Monarchy and Democracy in Thailand," in *NIAS Studies in Asian Topics* (NIAS Press, 2010); Nattapoll Chaiching, "The Monarchy and the Royalist Movement in Modern Thai Politics, 1932 - 1957," in *Saying the Unsayable: Monarchy and Democracy in Thailand*, ed. Soren Ivarsson and Lotte Isager, (NIAS Studies in Asian Topics, NIAS Press, 2010).

<sup>2</sup> David Teh, *Thai Art: Currents of the Contemporary* (The MIT Press, 2017); David Teh and other authors, *Artist-to-Artist: Independent Art Festivals in Chiang Mai 1992-98* (Afterall Books 與亞洲藝術檔案館 (Asia Art Archive) 和巴德學院策展研究中心 (the Center for Curatorial Studies, Bard



Hsu Chia-Wei, *Hua Mo Village*. Courtesy of the artist.

What is the politics of hope? This question comes up often amid political turmoil in Thailand. Hope has always been a question of whether ordinary people can truly create hope. In a situation where activists and art activists are still being prosecuted and put into interrogation rooms the artworks displayed at the Chiang Rai Biennale are a testimony to the preservation of hope through the process of questioning and undermining the legitimacy that state power uses to control and dominate the people.

Art is a vital message of hope.

### Aesthetic governance and liberation aesthetics

The artworks mentioned above are just some of the works exhibited in the Chiang Rai Biennale. Chiang Rai Biennale is a diverse collection of artists and creative processes, and it cannot be generally concluded that this

<sup>7</sup> Jacques Rancière, *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible* (New York/London: Continuum, 2004)

〈一篇關於 2023 年清萊雙年展「開放世界」的紀事〉的中文（上）與英文（下）截圖。

## 〈超越展覽：印尼藝術雙年展的演變趨勢〉 / 阿佑斯·波宛吉 (Ayos Purwoaji)

文章網址：<https://curatography.org/zh/11-2-zh/>

阿佑斯·波宛吉 (Ayos Purwoaji) 以 2023 年裡，印尼同時發生的三場藝術雙年展，包括第 17 屆日惹雙年展 (Biennale Jogja)、第 10 屆東爪哇雙年展 (Biennale Jatim) 和第 5 屆望加錫雙年展 (Biennale Makassar) 為例，以知識生產的解殖化並強調在地知識為基礎，將藝術雙年展視為社會編舞 (social choreography)，亦即透過藝術展演提供美學經驗，同時建立新的社會結構與社會關係。(完整文章請見附件)

ISSUE 11 本體認識論的繁盛倫理

### 超越展覽：印尼藝術雙年展的演變趨勢

文 / 阿佑斯·波宛吉 (Ayos Purwoaji)

譯 / 鍾昱儂 (Joanna CHUNG, Yu-Nung)

在整個 2023 年中，印尼同時發生了三場藝術雙年展，即第 17 屆日惹雙年展 (Biennale Jogja)、第 10 屆東爪哇雙年展 (Biennale Jatim) 和第 5 屆望加錫雙年展 (Biennale Makassar)。除了這三個雙年展之外，雅加達雙年展是印尼歷史最悠久的雙年展，其起源可追溯到 1974 年，在當時，該展覽由雅加達藝術委員會主辦，至今仍以「印尼繪畫大展 (Great Indonesian Painting Exhibition)」之名為人所知。

令人欣慰的是，儘管印尼政府的支持有限，扶持大型藝術活動的資源也很匱乏，但藝術雙年展在印尼的存在依舊經久不衰。這種資源短缺的情況並非印尼獨有，全球南方國家的其他藝術雙年展組織者似乎也面臨同樣的挑戰，都在社會、政治和經濟不穩定的環境中艱難前進。

到 2000 年代末期，雅加達雙年展和日惹雙年展雙雙透過邀請來自其他國家的藝術家、策展人和藝術團隊，為其鋪上了一條國際化的道路。阿塞普·托班 (Asep Topan) 指出，這種將雙年展發展成為國際知名平台的姿態，反映了印尼當代藝術實踐者為參與超越自身脈絡的全球對話機會所做的努力<sup>1</sup>。

然而，隨著進入國際的軌道，印尼的藝術雙年展似乎逐漸與當地藝術家和觀眾產生了距離。羅伊·沃拉根 (Roy Voragen) 就對這種趨勢提出了批評，認為印尼雙年展的首要目標應為更多地吸引當地觀眾，他認為，追求國際認可不僅可能導致對當地社群的忽視，還可能導致雙年展的合法性偏離當地利益相關者<sup>2</sup>。

近來，「在地性 (locality)」這一概念在解殖民化 (decolonization)、原民性 (indigeneity) 和跨地性 (translocality) 等思維的推動下重新受到了重視。除了向外看，印尼藝術雙年展也積極尋求重建自身環境中被遺忘的諸多連結。這種演變呈現了一個耐人尋味的主题，需要對其進行更深入的探索，以了解其可能性和深層背景。

#### 藝術雙年展作為社會「編舞」

在過去的五年裡，我注意到印尼藝術雙年展的模式發生了轉變。首先，它們開始嘗試「地域」概念，也就是分散化地配置展館。「中心」的概念不斷演變，著重以分佈更加均勻的方式展示藝術日益重要，這種作法似乎受到中心概念演變的影響。其次，這些雙年展變得更具計劃性，並向社區參與開放。過去的雙年展強調當代藝術作品的展示，而現在的走向則更加凸顯包括表演和公眾參與等的操作模式。

<sup>1</sup> 財政撥款是由印尼共和國文化總局或地方政府提供，但這些資金只佔舉辦大型藝術活動所需資源的一小部分。

<sup>2</sup> Asep Topan, "Dimensi Kelembagaan dalam Seni Rupa Kita: Pembacaan terhadap Jakarta Biennale dan Museum MACAN," in *Spektrum 2021: Enam Perspektif Seni Rupa Kontemporer Indonesia* (2021), p. 57.

<sup>3</sup> Roy Voragen, "Biennale fever in Indonesia, Temporary sites for contemporary art," *Art Monthly Australia* 265/November (2013), p.9-13.



A collaborative work by contemporary artist Anang Saptoto, involving Sadir Sudirman, with a group of young farmers, and architecture students. Photo courtesy of Biennale Jogja.

The existence of a series of public programs in a biennial becomes significant as it acts as an effective bridge between artworks and artists with the general public. Without these public programs, art pieces showcased amidst communities might only remain as static and distant objects of observation. People unaccustomed to visual arts may perceive them as peculiar objects suddenly appearing in their living spaces. Therefore, activation programs to bridge the gap between residents and art pieces are highly necessary and should not be considered as mere additions. In the 17th Biennale Jogja, public programs and performances became independent art presentations on par with the exhibited artworks.<sup>5</sup>

The trend towards decentralized and programmatic biennials is also evident in the Biennale Jatim or East Java Biennale. This model started evolving in 2019 when the Biennale Jatim presented more than 65 programs spread across 16 cities. Two years later, the numbers doubled to 126 programs across all 38 cities in East Java province. This decentralized form of biennials, like an archipelago, aligns with the extensive geographical scope

ments.php

only made possible through the support of dozens of art collectives that have emerged in the past decade

<sup>5</sup>Personal interview with Shohifur Ridho'i on December 18, 2023. Shohifur Ridho'i is one of the Curatorial Researchers and Coordinator of Activation Programs for Biennale Jogja 17<sup>th</sup>, working as an art curator, writer, and show director.

<sup>6</sup>Personal interview with Lucky Childa Pratama on December 18, 2023. Lucky Childa Pratama is one of the co-curators of Biennale Jatim 10th, researcher and a lecturer.

〈超越展覽：印尼藝術雙年展的演變趨勢〉的中文（上）與英文（下）截圖。

〈流動的論述：以金邊為對話的流體〉 / 潘·塞瑞培格納 (Pen Sereypagna) 和 烏斯·里諾 (Vuth Lyno)

文章網址: <https://curatography.org/zh/11-3-zh/>

潘·塞瑞培格納 (Pen Sereypagna) 和 烏斯·里諾 (Vuth Lyno) 則是以《流體：金邊藝術與城市節 2019》(Currents: Phnom Penh Arts and Urban Festival 2019) 為例，視城市為一個不單只是物理上的流體，甚至是思想、對話、懸念、還有慾望的流動主體，並將整個展演視為與城市的對話。運用藝術重建空間秩序與感知，並將城市化為觀看、認識、記憶和再現的流體，以作為社會實踐和改革的基礎。(完整文章請見附件)

ISSUE 11 本體認識論的繁盛倫理

## 流動的論述：以金邊為對話的流體

文 / 潘·塞瑞培格納 (Pen Sereypagna) 和 烏斯·里諾 (Vuth Lyno)  
譯 / 鄭翔宇 (Edwin CHENG, Hsiang-Yu)

十多年前，我們在紐約的柬埔寨藝術節《柬埔寨季節 (Season of Cambodia)》中偶然相遇。這場活動不僅為新時代的柬埔寨藝術家提供國際舞台，更匯聚來自各領域的藝術專業人士，包括建築師、設計師、城市規劃師和學者等等。我們的訓練背景雖然迥異；潘·塞瑞培格納 (Pen Sereypagna) 是一位建築師和城市研究員，而烏斯·里諾 (Vuth Lyno) 則是一位藝術家和策展人；但我們心中始終懷抱著相同的目標：創造一個給一般民眾、新興藝術家和年輕建築師的平臺，讓他們可以針對自己的生活環境、城市、以及涵蓋不同社會層面的議題發聲。與此同時，我們也思索著如何為這些目標生產更多反饋。另外，我們更期待打造一個讓東南亞藝術家、建築師、城市學者和研究人員交流的空間，讓他們和金邊居民以及柬埔寨的創意工作者建立連結、創造對話、帶動共同創作的可能，還有探討他們如何處理金邊及周邊地區所面臨的生活挑戰。《Currents》<sup>1</sup>便是這樣一個寬廣目標的實踐，其藝術與哲學觀點以及各項計畫，都彰顯了這個抱負。

本文考察了《流體：金邊藝術與城市節2019 (Currents: Phnom Penh Arts and Urban Festival 2019)》<sup>2</sup>，期盼針對金邊提出一種另類的展覽模式。我們逐步探討了藝術節的實現過程，並詳述挑選展場的過程與當地如何相互響應。另外我們也將目光投向資助那些當地的活動事件，使展演和事件分散在城市的各個空間，進而展開亞洲或柬埔寨的藝術家、創意工作者以及一般民眾之間的對話。同時，我們觀察到《Currents》藉由平易近人的姿態，尋找回饋當地社區、生態環境以及公共基礎的契機。

2019年的《Currents》是策展人羅芝芝所策劃的《鏡城地誌學(Topography of Mirror Cities)》<sup>3</sup>大型計畫中的一部分，除了獲得台灣財團法人國家文化藝術基金會的贊助外，還有當地和國際個人以及團體的贊助。這個在金邊舉辦的城市藝術節，有著各種大型計畫、對話、行動，而參與者包括藝術家、建築師、城市規劃師、研究人員、贊助商和學生等等。其中，Currents的靈感源自金邊的地理環境，由於這座城市位於四面河 (Chaktomuk River, 指金邊為一座河流匯集的城市，地處湄公河、巴薩河和洞里薩河以X形交會處) 匯合之處，我們的生活和城市結構在此建立，而社會關係、知識、主體性以及城市的意義也在此相互交織。

作為柬埔寨的首都，金邊歷經無數社會、政治和文化的變遷，見證了城市不斷的變革與轉型。從昔日的王室之都、到殖民地城市、現代化的城鎮、再到內戰現場，今日的金邊已是座全球化的城市。獨特的城市與社群樣貌，深深受到歷史斷裂的影響。儘管金邊受特定的法律和行政規範限制，但城市內的空間卻展現了自由和隨意的特性。這一特

<sup>1</sup> 譯註：儘管文章標題將Currents譯為「流體」，但為呈現Currents該字在英文意義裡的流動、水流、思潮、當前的、洋流等多重字義，故本文翻譯以原文呈現該計畫名稱。讀者能在後續的文中注意到塞瑞培格納和里諾使用此名稱的意義。

<sup>2</sup> 策展地誌學 (Topography of Mirror Cities) 官方網站：  
<http://www.topographyofmirrorcities.org/>



Artist Sao Sreymao and her soundscape mapping drawing at the "Imaging Cityscape" workshop, *Currents* 2019. Photo by Miguel Jerónimo.

Any place in the city is an image of memories: an image recording a palimpsest of recollections of triumph and sorrow, boom and bust, the heroic and the mundane. As part of the city, we walk through it observing its present landscape and reflecting on the past, until these images are boldly printed into our memories. Noted by the eye of vision and by the soul of memory, a city's streets, structures, and buildings contain great discourses on history. These discourses set up a spatial order, the images that capture the manner in which the transitory present is perceived. A city's decomposed images become a way of seeing, knowing, remembering, and representing the city. Representational forms of the city become aestheticised commodities representing a livable city, turning urban artifacts into events that people remember, and reflecting different stages of social

〈流動的論述：以金邊為對話的流體〉的中文（上）與英文（下）截圖。

第 11 期《本體認識論的繁盛倫理》活動紀錄：

2024/03/12「星叢結社 Constellation Assembly」活動現場：



Curatography

Esther Lin Sandy Hsiueh Lin Pen Sereypagna Lino Vuth Sorayut Aiem-Ueayut



## Thai Art and Authoritarianism

- For me, it is sad but true that the progress of Thai art in the 1990s has become a reminder of the glory of nationalist ideology, while at the same time, it has fallen short of its potential and can not continue to exist in the contemporary era. Its status is an artistic ruin waiting to be bolstered by an authoritarian regime. It therefore exists as an aesthetic and political contradiction in relation to the freedom of artistic expression in Thailand.

< 3/12 ...

hongjohn lin Sandy Hsiueh Lin Sorayut Aiem-Ueayut Curatography Esther Lin Lino Vuth



Ayos Punwojai

2024/05/18「策展學實體座談: 藝術, 在當代的天空下, 原住民的土地上」活動現場:



## 第 12 期《亞洲的草根展覽份子 Grassroots Curating in Asia》

- 發刊時間:2024 年 6 月 15 日
- 主編: 陳璽安
- 作者: 吳思鋒、楊紫、安努舒卡·拉堅德蘭 (Anushka Rajendran)
- 推廣活動:

場次名稱	時間	參與者	備註
Curatography #12 發刊活動	2024 年 8 月 17 日	與談人: 陳璽安(策展人)、Anushka Rajendran (策展人)、林宏璋 (策展人)	線上直播活動
Curatography #12 中文論壇	2024 年 8 月 16 日	與談人: 吳思鋒 (藝評人)、楊紫 (藝評人)、陳璽安(策展人)、林宏璋 (策展人)	線上直播活動
Curatography #12 讀書會	2024 年 9 月 1 日	導讀人: 羅秀芝 (策展人)	地點: 不存在劇場

〈介紹: 亞洲的草根展覽份子〉 / 陳璽安

文章網址: <https://curatography.org/zh/12-zh/>

「草根展覽」乍聽之下，將草根與展覽相提並論，似乎並不自然——特別是當我們將展覽性的理解固定在西方的現代創制之內。

然而某些案例的激進主義都根植於本社區特定的地緣歷史，在吸引廣泛年齡層的本地觀眾同時，也保持著激進的議程。雖然他們的模式確實巧妙地平衡了展覽實踐與激進政治，作為一種策展方法或許難以複製，不過，我們還是偶爾能看到大型雙年展上嘗試對這些草根展覽館的吸納。這種吸納並非是直接挪用草根展覽館的模式，而是通過雙年展的藝術家在特定項目上與社區博物館的合作來實現這一點。本期《策展學》邀請作者探討有關亞洲草根展覽實踐的案例。

## 亞洲的草根展覽份子

文 / 陳豐安

近期在一篇關於德拉伊耶雙年展的評論中，新加坡藝術家何銳安就大型國際展覽的普遍困境展開分析。他對比歐洲的雙年展存在危機以及這一展覽形式在全球南方國家得到的歡迎，只不過，後者偏好延續其展示主義的經典製作模式，而非趁此契機對雙年展進行批判性的調整。這一近期策展趨勢的雙重變奏，其交叉點正好是2022年的第十五屆文件展，隨著印尼藝術團體ruangrupa以草根的反展覽模式展開工作，也因此與雙年展的大展樣式形成鮮明的緊張關係<sup>1</sup>。雖然在當年關於文件展的評論主要聚焦在錯位的反指指控，但在一些希望超越全球北方的評論語彙和知識範疇而思考此一展覽的論者而言，仍有人注意到了關於ruangrupa的草根 / 展覽未竟的探索，並對其進行批判性的檢驗。其中，旅居卡塞爾的策展人由必便評論道，從文件展的生產後端展開的反展覽實驗，並沒有克服其結構性困境，從而讓最終的展示淪為「一系列微型舉措的拼湊集合」。由必進一步說明了社區藝術在印尼的悠久歷史，強調了ruangrupa這一代工作者如何在其歷史背景中將民粹的手法交織在他們的行動主義之中。她也強調了另一個經常被忽視的尖銳問題：全球北方常常忽略的是，從全球北方基金會對全年南方挹注的資金支持——例如福特基金會——往往導致本地的草根藝術團體被等同於社工組織，而沒有任何批判性的鑑別。<sup>2</sup>何銳安的文章同樣嘗試超越全球北方分析的架構，他選擇從文件展的重要策展手勢切入——ruangrupa以五個迷你立法機構（mini-majelis）定期進行線上會議，從而決定自身的資源分配。而比起文件展上將「majilis」翻譯成「聚會、見面」，作者也指出，這個阿拉伯語詞彙實際上指的是立法機構，並且，儘管初衷在於發展非展覽性的策展方法，但由於迷你立法機構進行資源分配的庶務繁重，比起任何展覽模式都更要求藝術家的投入，策展人實質上扮演了「國家」的角色，全未能全盤重新想像國家建設的本質。

本期《策展學》邀請作者探討有關亞洲草根展覽實踐的案例。乍聽之下，將草根與展覽相提並論，似乎並不自然——特別是當我們將展覽性的理解固定在西方的現代創制之內。例如班奈特（Tony Bennett）的「展覽複合體」，將公共展示視為與專司懲罰的機構一體兩面，同時興起的治理形式，旨在建構起國家的中產階級，並讓觀看展品的習慣深入人心。而在策展史研究中，草根與展覽的問題更是被框定為兩個對立而相互遠離的概念：一邊是英語語系的抗爭文化的改變，導致行動主義者的「策展轉向」，另一邊則是學術策展實踐中的「社會轉向」，兩者原本分離，從而試圖走近彼此。<sup>3</sup>相對於上述趨勢的研究汗牛充棟，我發現我在亞洲城市中參觀的若干小型草根展覽往往放不

<sup>1</sup> 何銳安，〈全球南方的雙年展與展覽主義：來自德拉伊耶的筆記〉，《藝術界》2024年春季刊。

<sup>2</sup> Mi You, "What Politics? What Aesthetics? Reflections on documenta fifteen," e-flux, Issue #131 November 2022. <https://www.e-flux.com/journal/131/501112/what-politics-what-aesthetics-reflections-on-documenta-fifteen>

<sup>3</sup> Gavin Grindon, "Curating with Counterpowers: Activist Curating, Museum Protest, and Institutional Liberation," *Social Text* Vol. 41, No. 2, June 2023, p.19-44. See also: Laura Raicovich, *Culture Strike: Art and Museums in an Age of Protest*, London: Verso, 2021.

<sup>4</sup> 我未曾造訪這個博物館，而是在本此專題撰稿者安勞舒卡·拉暨德蘭的另一篇文章中讀到這個案例：Anushka Ralendran.

provide a vibrant understanding of the village festival ritual, illustrating the complex inter-experiences. This vivid insight has been the most characteristic part of his exploration.

However, given the overall framework of this issue that seeks a complementary synthesis between the grassroots and the exhibitionary, it's intriguing to explore how Yang's later curatorial career decisively diverges from his early grassroots exhibition practices—or at least how this critical synthesis might have appeared otherwise. To contemplate this, one may trace from the extension lines of *Difference-Gender*. One of the participating artists with whom Yang has developed a long-term relationship, Xiyadie, is currently showcasing his personal recollections of the Beijing gay scene through *Kaiyang* (2021), a papercutting epic currently on view at the major theme show of the 2024 Venice Biennale. Titled after a legendary gay sauna at the heart of Beijing, the papercut infuses the yin-yang cosmology from his rural northern Shaanxi upbringing, depicting the abundance of queer desire rampantly flourishing beneath the ultimate symbol of control and surveillance, Tiananmen Square, in the proximity of this underworld haven.



Xiyadie, *Kaiyang*, 2021, papercut with water-based dye and Chinese pigments on Xuan paper, 140 × 300 cm (work). Photo: Daniel Terna. Courtesy the artist and Blindspot Gallery, Hong Kong

〈介紹：亞洲的草根展覽份子〉的中文（上）與英文（下）截圖。

## 〈步行，城市與劇場：論澳門藝術團體「足跡」的行街演出〉 / 吳思峰

文章網址：<https://curatography.org/zh/12-1-zh/>

常駐花蓮的劇評人吳思鋒探索了在高速發展、集體記憶消失的城市中，自 2001 年成立的澳門表演藝術團體足跡長達 20 年的行街演出實踐。這些特定場地的作品，透過活化檔案和口述史，甚至結合展覽元素，將城市歷史變遷製作為一種感官體驗，從而挑戰傳統劇場設置，並促使觀眾重新評估城市空間。

ISSUE 12 亞洲的草根展覽份子

### 步行，城市與劇場：論澳門藝術團體「足跡」的行街演出

文 / 吳思鋒

今天，當我們已經習慣於坐在戲院看戲，有時不免忘了這樣的文化消費行為實際上隱含著由現代劇場引入的特定空間秩序。隨著許多強調體驗、公眾參與甚至鼓勵觀眾走動的劇場創作湧現，劇場乍似向劇院以外諸空間開放。問題在於，這是否就代表著一種逆反現代劇場空間秩序的新型感知經驗，抑或僅僅是重複了現有的消費性審美機制？在閱讀澳門藝術團體足跡（2001-）幾部以步行啟動感知的劇場創作時，我意識到，劇場的步行是為了讓我們將身邊的空間重新陌生化，進而解放劇場的敘事。

除了團體的名稱「足跡」本身便有行走的指涉之外，足跡駐團導演莫兆忠在2013年為澳門的環境劇場史的文件展策展上便以標題「行街睇戲：澳門環境劇場二十年文件展」側面講述了行街演出或許來自對環境劇場的探索。在相關的出版中，莫兆忠追溯了澳門的環境劇場實踐在1998年中葡聯合聲明前夕，曉角話劇研進社（1975-）及石頭公社（1996-）等團體頻繁推出環境劇場實踐。澳門回歸後則改以在澳門藝穗節上推出環境劇場。2000年初的後過渡期，包括博奕業自由化、開放陸客自由行、澳門歷史建築群申辦世界文化遺產，皆劇烈影響澳門的空間生產。擺著後過渡期的不安，澳門人受到壓縮現代性的加速度，推往當下與未來。





Step Out Art Group, *Lin Kai With No River*, 2009. Performance walks at the front court of Lin Kai Temple. Courtesy of the artist.

Speaking of studio spaces like Poor Space, it is these privately run small theaters, along with site-specific theater plays, that sustained Macau's cultural manifestation during the long interval between the opening of the Macau Cultural Center in 1999 and the inauguration of the Black Box Theater in the Old Court Building in 2014. Mok once characterized these privately run small theaters, typically located in old districts outside tourist destinations, as distinct from the Cultural Center or large casinos in reclaimed areas. He further noted, "These old neighborhoods feature narrow streets, a close-knit community, a much slower pace, and vibrant local life."

Mok first truly sensed the political aspect of collective walking during a performance of *The Rise and Fall of Long Tin Troupe* (2010). On that day, over fifty audience members participated, but they encountered roadblocks and detours due to a traffic jam. Following a large puppet, a flag, and a portable sound system, the group wandered through several streets. Some scenes were silent, evoking a ritualistic feeling of collective

<sup>1</sup> Hiu Kok Theater, Theater Farmers, Comuna de Pedra, Theater Horizon, and Audio-Visual CUT Association also managed their own spaces. Mok Sio-chong, *New Century Chinese Theater in Macau* (Revised Edition), Macau: Cultural Affairs Bureau, 2019, p. 22.

<sup>2</sup> Mok Sio-chong and Jane Lei, "The Politics of Vision and Navigation: Site-specific

〈步行，城市與劇場：論澳門藝術團體「足跡」的行街演出〉的中文（上）與英文（下）截圖。

〈北京的同志與藝術：NGO 場景與個人策展實踐的反思〉 / 楊紫

文章網址：<https://curatography.org/zh/12-2-zh/>

北京策展人楊紫回顧了他最初在同志 NGO 基層工作時策展「別·性：中國首屆多元性別藝術展」的經歷，也是 2009 年的一次社會工作與策展方法的交匯。在這則批判性的自我剖析中，楊紫深受其年長的草根同志社群的啟發，這批友人從生活經驗中摸索出真正非教條式的見解，發展出有韌性的知識批判實踐，從而成為這則思想探索最有魅力的部分。

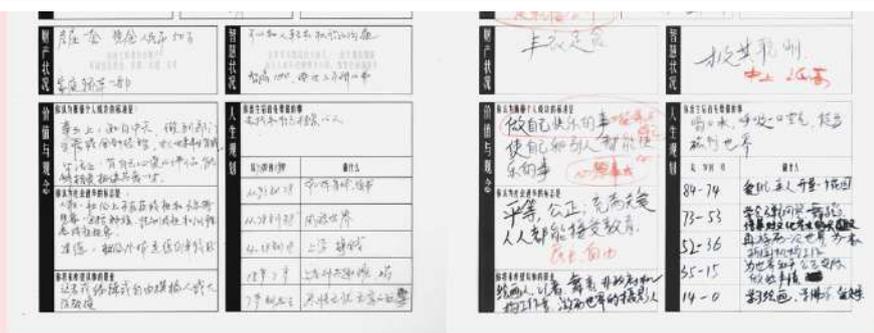
## 北京的同志與藝術：NGO場景與個人策展實踐的反思

文 / 楊紫

2007年，我加入籌備中的北京同志中心那會兒，當時還是南京大學哲學系的在校生。說起來，人生第一份正式工作和藝術有些淵源。2007年夏天，我參加了一場在北京的青年同志藝術夏令營。活動的資訊是從南大的BBS板塊「同一片天空」上看到的。我去過一次「同一片天空」的線下聚會。一堆師兄師弟，擠在一個咖啡館裡，除了組織者，誰也不說話。同志夏令營的朋友們活潑開朗多了。很多人本來就在北京上學，大學期間參加過不少文藝相關工作。所以我對北京的第一印象是自己大學社團的擴張版：舞台更大，對同志更友好，還集中著令人興奮的藝術。時過境遷，我只記得幾個關於夏令營的片段。當時籌辦方請來藝術家石頭和明明來做評審。在一個空曠類似市集的地方，我們每位學員都用考前班素描用的希臘雕像做一件作品。我用稀釋的紅色顏料塗抹雕像的一隻眼睛，顏料掉落下來，像一滴淚。還有一同參加夏令營的男孩，在結業的時候做了這樣一件作品：他將自己渾身用衛生紙包裹起來，像個無法呼吸的白色木乃伊。現在想起來，雖然大家看著青春洋溢，但都對未來不確定，心裡積攢很多苦悶。大家都有敏感的靈魂。

回到學校，踏入大四，開始煩惱工作和生計的問題。剛進大一的時候，專業課老師鼓勵我們去多參加實習，無論如何都不會讓我們掛科。到了大四，我才明白他這番表白的意思——學習哲學的學生不好就業。經歷幾次面試失敗，我接到了北京同志中心成立的訊息，發起人和運營者就是同志夏令營的組織方，「愛知行」、「愛白網」和北京同語小組，以及當年夏天認識的《點》雜誌和《Les+》雜誌，分別關注男、女同社群。履歷提交，不久便得到了肯定的回應。時隔多年後，《點》雜誌的主編趙珂回憶這段事，說道，他們之所以選擇我，是覺得我有藝術氣質，至少，能在籌備期把中心的空間弄得漂漂亮亮的。

同志中心一做就是三、四年，中間經歷了許多波折，包括審查、募款與方向定位的不明朗，不在話下。位於當時中盛大廈的空間是人權律師李方平提供的。我們便和關注脆骨症等罕病的瓷娃娃基金會以及關注B肝人群權益的益仁平基金會共用辦公室。在那，我結識了一些真正的草根理想主義者，想透過自己的努力改變社會。當時跟他們工作生活在一起，聽他們的傾訴與抱負，但很多事現在的年紀才能理解。同志中心的工作很雜，誰有個點子便發到網上徵集參與者。多數是自發的活動，例如同志電影的聚會，也有像是我們和愛滋預防工作者凌雨共同發起的三棧減一



Zheng Bo, *Karibu Islands III (Birth Certificate)*, paper, size variable, 2008. Courtesy the artist.

### “Difference-Gender”

I deeply reminisce about the vibrant energy that permeated the air before and after 2010, a period marked by the privilege of curating *Difference-Gender: The First Chinese Art Exhibit on Gender Diversity* in Beijing during the summer of 2009.<sup>2</sup> As I recall, the venue at Citizen Film Studio, a gray brick studio in Songzhuang, was graciously lent to our organizing team free of charge through an introduction by Xiaogang Wei, founder of the online program *Queer Comrades*. At that time, contemporary art had gone through its initial flourishing, yet the voices of the Chinese queer community remained largely unheard in the art world. The exhibition featured artists who were friends from the community and others recruited online, many of whom have since fallen out of touch. Although the exhibition faced censorship, the atmosphere was relatively permissive compared to earlier times, when gender-themed art exhibitions were often shut down before opening. I can only recall one of Ren Hang's works was removed—a provocative piece depicting the lower half of a person soaking in a bathtub, with their private parts obscured by a fish that appeared to be performing oral sex.

<sup>2</sup> The year 2009 is named as “the Year of Gay” by *China Daily*, December 28, 2009. [http://www.china.org.cn/china/2009-12/28/content\\_19142822\\_2.htm](http://www.china.org.cn/china/2009-12/28/content_19142822_2.htm). Accessed June, 4, 2024.



〈北京的同志與藝術：NGO 場景與個人策展實踐的反思〉的中文（上）與英文（下）截圖。

## 〈思索藝術煉金術：對科欽 - 穆吉里斯雙年展藝術家策展模式的反思〉 / 安努舒卡·拉堅德蘭 (Anushka Rajendran)

文章網址：<https://curatography.org/zh/12-3-zh/>

文章聚焦在分析科欽 - 穆吉里斯雙年展這個自 2012 年起已有十多年歷史的藝術家運營的展覽平台，並將這個獨特的機構特質置於更廣泛的南亞策展史當中。作者強調了雙年展所選擇的一條非正統的藝術家 - 策展人模式。文章追溯了創辦人之一，同樣也是本地藝術家的博斯·克里希納馬查里 (Bose Krishnamachari) 在 2000 年代初的展覽製作上採取的反精英手勢。拉堅德蘭指出，他組織聯展時的「廣泛邀請」好客模式，對常規化的作者 - 策展人風格形成明顯的反差和對比。這點同時也部分預示了雙年展如何果斷從流行在上代之間的印度當代藝術大展逃逸出來。

ISSUE 12 亞洲的草根展覽份子

### 思索藝術煉金術：對科欽-穆吉里斯雙年展藝術家策展模式的反思

文 / 安努舒卡·拉堅德蘭 (Anushka Rajendran)

當代藝術策展人的角色在南亞語境中的發展相對較晚，無論是對自詡為策展人的工作者，或是對以收藏和銷售為主的機構、畫廊而言，對於策展的範疇以及其可能的工作型態也往往語焉不詳。又因為藝術環境圍繞著商業畫廊而發展，對畫廊而言，策展無非就是對這些例行展出進行一番無傷大雅妝點的內容供應方，在此投入批判性策展研究的研究或大學課程的短缺現狀，也就不難想像了。正因如此，印度的科欽-穆吉里斯雙年展如此全面推行由藝術家擔任策展人的模式，並不令人意外。畢竟，這個雙年展一直以來都是藝術家作為教育者或機構建立者的培養皿，為此地區的同儕和同代人創造批判性對話的環境。當我在 2024 年撰寫此文時，上述的策展狀況依舊。從中也可以看到科欽-穆吉里斯雙年展在創立的 2012 年之前幾年便構想這一模式，實在有其藝術史的連續性。早在 2000 年代初期，一批藝術家開始頻繁參加大型國際展而快速積累國際資歷，從而比當時多數重要的策展人更能代表印度社會多樣性。在科欽堡這樣複雜的社會環境裡，當時還沒有一個現有的藝術機制來滿足此雙年展創辦人——同時也是首屆策展人——的想像，最適合承擔迂迴曲折、多面向策展工作的便莫過於這些藝術家了。

本世紀初的策展論述，主要著重於後殖民主義框架中，促進知識和教育的轉向，並將知識和教育的進步置於基礎建設、組織或機構改革的實施之上。這段時期的著名策展人包括了以其獨到的眼光備受推崇的藝術評論家吉塔·卡普爾 (Geeta Kapur)，以及蓋特麗·辛哈 (Gayatri Sinha) 等後一批策展人，都在藝術史上留下了不可磨滅的名字，在缺乏變革性貢獻的時代裡更顯珍貴。<sup>1</sup>雖然有可能以偏概全，但值得注意的是，那個時代的專業策展人傾向於支持現有的空間，而不是在既有場所之外或替代性的機構場所開展工作。

在這樣的情況下，多數專業策展人在藝術家的要求和機構的限制之間發展出了細膩的外交手腕，為的是保證不自傷羽毛，而從未以工作方法遊說機構改革，從而兌現自己的意識形態立場。在這十年中，我們也見證了一波西方機構對印度當代藝術的研究型展覽，其中不乏由印度策展人自主策劃的展覽——這些呈現印度當代性的展覽，往往在後殖民理論影響下，將反殖民的民主視為迥異於「西方」的「他者」，從而擺脫殖民論述下的過時東方主義視角。<sup>2</sup>

正是這種受印度藝術市場影響並維繫了對於這個市場之想像的國際大展趨勢，催生了遊歷各地的一批有影響力的藝術家，其中一些人則投入了前幾屆雙年展的策劃。就顛覆這些地區研究展以國家為界的架構而言，科欽-穆吉里斯雙年展扮演了重要的角色，從而融入了藝術圈的全球南方共同體。<sup>3</sup>在印度當代藝術的國際聯展向西方觀眾演示「印度性」的同時，這些展覽中的藝術家之創作則對民族主義持批判態度。在這矛盾之外，直到今天，印度的大多數展覽都是關於印度藝術家的，且多數商業畫廊也只代理和展示印度藝術家的作品。少數的例外則要屬 2000 年代廣泛國

<sup>1</sup> 參見：Natasha Ginwala, "Geeta Kapur: On the Curatorial in India (Part 1)," *Afterall*, 12th July (2011). <https://www.afterall.org/article/geeta-kapur-part1>

<sup>2</sup> 我另有文章分析印度當代藝術的調查展，見："International Survey Shows of Contemporary Indian Art," in *20th Century Indian Art, Modern, Post-Independence, Contemporary* (Thames and Hudson, 2022).

<sup>3</sup> 又或者說，科欽-穆吉里斯雙年展恰是在地區研究展式微之際應運而生。見：Olive Marchart, "The Globalization of Art and



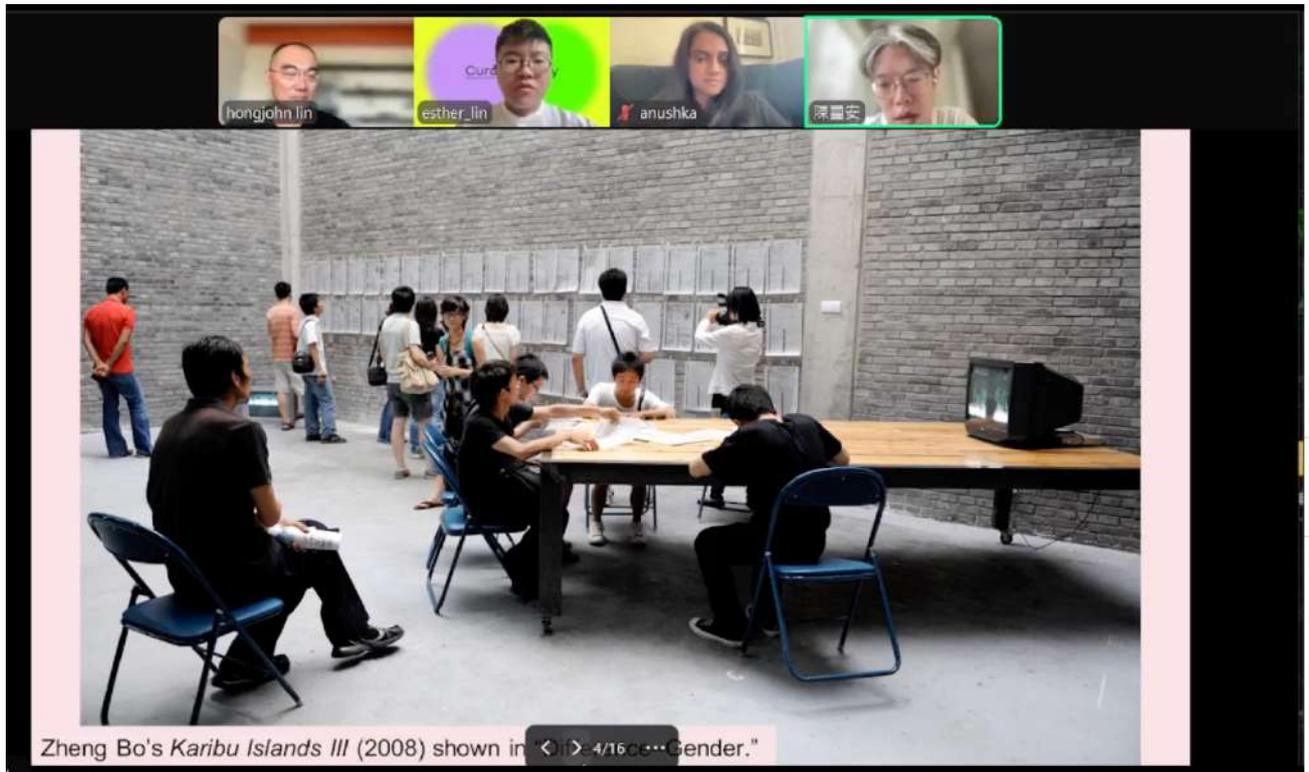
Brook Andrew, *The Space Between*, 2018. This work emerges from archives of dispossession and colonization, featuring a series of suspended banners with archival photographs, along with giant inflatable orbs inscribed with texts in Malayalam and the artist's Indigenous mother tongue, Wiradjuri. Installation view at TKM Warehouse, Possibilities for a Non-Alienated Life, Kochi-Muziris Biennale 2018. Courtesy of the artist. Photograph by Jamie Powell.

Bose Krishnamachari, the founder of the Kochi-Muziris Biennale, attributes the impulse behind institutionalizing the artist-curator to his own experience as an artist. He understands how artists are committed to both artistic processes and site-specificity, making them perhaps the best-suited candidates to envision and realize an international biennial for Fort Kochi, a locale with no prior precedent for such an event. From his early years as an art student and later as an educator in Bombay, he gleaned from the experiences and encounters made possible by the city, which was his classroom and studio, shaping his understanding of his artistic and subsequent curatorial practices. He therefore was interested in similar approaches from artists dedicated to situating such transformative encounters in Fort Kochi. Upon further reflection on the concept of the artist-curator within the specific context of Kochi, one can potentially trace its roots back to

〈思索藝術煉金術：對科欽 - 穆吉里斯雙年展藝術家策展模式的反思〉的中文（上）與英文（下）截圖。

第 11 期《本體認識論的繁盛倫理》活動紀錄：

2024/08/17「Curatography #12 發刊活動」直播現場：





2024/09/01「Curatography #12 讀書會」活動現場：

