

《策展學》暨《跨價值》特刊出版與論述行動

**Publication and Discursive Practice of Curatography and The Special Issue, Transvalue
2024-2025**

執行單位：台灣文化產業學會

執行時間：2024年9月16日 - 2025年9月30日

第13期《策展經濟與注意力資本 The Economy of Curation and the Capital of Attention》

- 發刊時間: 2025 年 1月18日
- 主編: 林宏璋
- 作者: 斐噠 (Freda Fiala)、李紫彤、楊硯奇
- 推廣活動:

場次名稱	時間	參與者	備註
Curatography #13 講座 (中)	2025年3月8日	講者陣容: 林宏璋 (《策展學》創辦編輯)、楊硯奇 (北藝大藝術跨域研究所助理教授)、朱峯誼 (獨立策展人暨研究者)	地點: 臺灣當代文化實驗場 C-LAB 102 共享吧
Curatography #13 發刊活動	2025年1月18日	發表人: 林宏璋Hongjohn Lin (《策展學》創辦編輯)、斐噠Freda Fiala (奧地利林茨藝術設計大學博士後研究員)、李紫彤 (藝術家兼策展人)、楊硯奇 (北藝大藝術跨域研究所助理教授) 主持人: 黃銘樂Danson Wong (Nñg Project 計劃策展)	線上直播活動
Curatography #13講座 (英) 策展方位論: 表演藝術中的文化網絡	2025年2月20日	主講人: 斐噠博士 (奧地利林茨藝術設計大學博士後研究員)	地點: 北藝大美術學院 F215視廳教室

第13期《策展經濟與注意力資本 The Economy of Curation and the Capital of Attention》

文章簡介：

〈策展經濟與注意力資本〉 / 林宏璋

文章網址：<https://curatography.org/zh/13-0-zh/#>

「製作展覽」無可避免地涉及到策展經濟，這對於專注實現策展願景的獨立策展人而言，著實是一項關鍵挑戰。這種經濟性涵蓋了廣泛的顧慮，從預算管理、爭取經費以決定展覽規模、監督安裝過程，以及掌握文化政策等層面。這些實務上的考量促使對現實的不斷反思，與策展經常被理想化的公眾形象形成鮮明對比。此外，策展經濟與「注意力資本」（attention capital）密切相關，展覽的能見度與觀眾的參與性往往決定了展覽在感知上的成敗。在社交媒體時代，虛擬空間的即時性日益主宰著文化論述，然而傳統展覽仍需依賴對實體空間與時間的掌控。（完整文章請見文章網址）

Curatography The Study of Curatorial Culture



EN

ISSUE 13 策展經濟與注意力資本

策展經濟與注意力資本

文 / 林宏璋
譯 / 鍾昱儀

「製作展覽」無可避免地涉及到策展經濟，這對於專注實現策展願景的獨立策展人而言，著實是一項關鍵挑戰。這種經濟性涵蓋了廣泛的顧慮，從預算管理、爭取經費以決定展覽規模、監督安裝過程，以及掌握文化政策等層面。這些實務上的考量促使對現實的不斷反思，與策展經常被理想化的公眾形象形成鮮明對比。此外，策展經濟與「注意力資本」（attention capital）密切相關，展覽的能見度與觀眾的參與性往往決定了展覽在感知上的成敗。在社交媒體時代，虛擬空間的即時性日益主宰著文化論述，然而傳統展覽仍需依賴對實體空間與時間的掌控。因此，藝術家、策展人與觀眾之間愈來愈緊密的相互介入，對於遨遊在全球展覽語境中變為至關重要，尤其是在雙年展、藝術博覽會和大型美術館展覽等日益成為全球展覽特色的系統中。安迪·沃荷（Andy Warhol）的名言：「未來，每個人將揚名世界15分鐘」¹，揭示了當代策展實踐背後的文化邏輯。沃荷的這番話強調了媒體化成名的短暫性，這種轉變不僅重塑了策展方法，也改變了某種支撐這些方法的經濟動能。自相矛盾的是，隨著注意力資本的不斷累積，大眾的興趣卻如同在各種社交媒體上反覆循環的內容般迅速消逝。這種現象反映了將使用者互動整合到溝通演算法中的經濟驅動力，然而，這樣做卻忽略了溝通的本質。透過固著於可度量的觀眾反應，它限制、規範並掌握虛幻主體的產生，將其侷限於量化的有限情感回應框架內。儘管策展經濟與注意力資本看似只涉及展覽製作的表層層面，本篇文章試圖探討在策展人、觀眾與展覽的多重動態中更深層次的潛在驅動力與論述實踐。在此過程中，本文提出經濟可以作為一種政治美學，並指出這些力量正積極塑造當代策展文化未來的軌跡。

¹雖然安迪·沃荷這句名言的由來仍有待商榷，但於1968年在斯德哥爾摩當代美術館（Moderna Museet）所舉辦的重要國際展覽的手冊上，就印有這句名言，並將之歸功於他。

²路易·阿圖塞（Louis Althusser）對馬克思主義的解讀認為，意識形態的運作就像無意識一樣，借用精神分析的意義來解釋個人如何被社會結構塑造並參與其中。Louis Althusser, *On the Reproduction of Capitalism: Ideology and Ideological State Apparatuses* (Verso,

political-aesthetic, pointing toward a trajectory in which these forces are actively shaping the future of contemporary curatorial culture.

Economy as the Infrastructure

The classic definition of economy, as found in Marxist theory, posits that the superstructure of ideology is overdetermined by the economic base, or the infrastructure. It is the economy, as the foundational base, that defines and mediates social relations among people, who are “hailed” through interpellation—a process produced and reproduced by social institutions.² In the context of curation, it is institutional factors—such as galleries, schools, canons, museums, exhibition mechanisms, and cultural policies—that operate within the art system. These factors shape the cultural economy, mediating transactions between symbolic and economic capital. Ultimately, they define the superstructure of exhibitions, determining themes, subjects, and styles. The economy, then, ensures that exhibitions uniformly produce and reproduce a specific ideology. Moreover, this relationship must also account for the tools of production, particularly the role of technology in managing and organizing the art system. As Neil Postman suggests, we are living in an era dominated by technopoly or technocracy, where technological systems dictate worldviews and operational frameworks, even within the realm of art.³

Economy defines the dynamics of credit and debt, loans and trust, grants and leases. At its core, economic relations are deeply rooted in power structures, determining who holds the upper hand and who remains on the weaker side, both in private and collective terms. Throughout history, the violence of power—the winners always prevailing—has justified itself through the relationship of debt. This dynamic enables the powerful to construct narratives that legitimize their dominance, while the seemingly neutral interplay between credit and

² Althusser's reading of Marxism suggests that ideology functions like the unconscious, drawing on psychoanalytic meanings to explain how individuals are shaped by and participate in social structures. Louis Althusser, *On the Reproduction of Capitalism: Ideology and Ideological State Apparatuses* (Verso, 2014), 53-55.

³ Neil Postman, *Technopoly: The Surrender of Culture to Technology* (Vintage Books, 1993)

⁴ There is no shortage of punishment for debtors, ranging from psychological to physical

〈策展經濟與注意力資本〉的中文（上）與英文（下）截圖。

〈臺北表演藝術中心與包浩斯——「前衛」的內感經濟〉／斐噠 (Freda Fiala)

文章網址: <https://curatography.org/zh/13-1-zh/>

斐噠 (Freda Fiala) 檢視了獨立策展人如林人中 (River Lin) 與鄧富權 (Tang Fu Kuen) 在塑造「臺北表演藝術中心」(TPAC) 文化軌跡上所扮演的文化「觸媒」的角色。TPAC由建築事務所OMA設計, 並由建築師雷姆·庫哈斯 (Rem Koolhaas) 與大衛·希艾萊特 (David Gianotten) 共同領導, 這座建築因其造型被當地人親切地稱作「皮蛋豆腐」。受邀的客座 (guest) 獨立策展人們, 透過這座主辦 (host) 機構, 以游牧式的策展方式展現了「鬼魅」(g-host) 存在, 這種流動性使演藝空間轉變為一個多層次的家庭, 啟動了一個以過程為導向的元文化經濟, 並由跨國觀眾和集體詩學經驗共同塑造。在此框架下, 前衛藝術需要在表演藝術、建築與文化政策的背景下重新組合, 並同時在全球與地方的尺度上取得平衡。(完整文章請見文章網址)

Curatography The Study of Curatorial Culture



ISSUE 13 策展經濟與注意力資本

臺北表演藝術中心與包浩斯——「前衛」的內感經濟

文 / 斐噠 (Freda Fiala)
譯 / 鄭翔宇 (Edwin CHENG, Hsiang-Yu)

何不巧妙地想像一下, 1927年包浩斯 (Bauhaus) 的創始人建築師瓦爾特·格羅皮烏斯 (Walter Gropius) 與戲劇導演歐文·皮斯卡托 (Erwin Piscator) 一起坐下來, 共同思考他們對「總體劇場」(Totaltheater) 的未來願景。他們希望創造一個劇場, 在一個動態的空間中結合不同的舞台模式, 同時突破傳統鏡式舞臺 (proscenium stage) 的剛性結構。格羅皮烏斯提出的方案, 有著能旋轉和移動的平台, 觀眾的視角會在演出中被改變。除了在機械結構的創新, 他還設想將燈光和電影的投影光結合, 好擴大劇場空間並強化觀賞體驗 (圖1)。作為戲劇與電影融合的先驅, 皮斯卡托將其視為「激活」觀眾的大好契機, 在此同時, 亦能將緊要的社會議題轉化到其中。¹縱然心懷著宏偉的願景, 當時的包浩斯前衛者們也未必能想像, 在近一世紀後, 台灣儼然實現了這一烏托邦式的舞台概念。

¹ 參見瓦爾特·格羅皮烏斯的文章 "Vom modernen Theaterneubau, unter Berücksichtigung des Piscatortheaterneubaus in Berlin [On Modern Theater Construction, with Consideration of the Piscator Theater Construction in Berlin]," in Knut Boeser and Renata Vatková (eds.), *Erwin Piscator. Eine Arbeitsbiographie in 2 Bänden, Bd. 1 (Berlin 1916-1931)* [Erwin Piscator: A Working Biography in 2 Volumes, Vol. 1 (Berlin 1916-1931)]. Berlin: Edition Hentrich, 1986, 148-149. See also



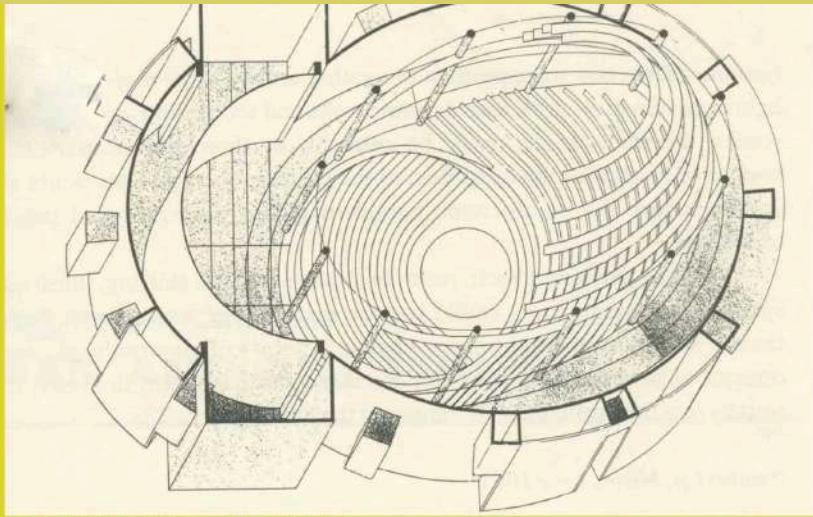


Fig. 1: The Totaltheater Model, drawing by Erwin Piscato

With the Taipei Performing Arts Center (臺北表演藝術中心, TPAC), a building has emerged combining both Gropius's and Piscator's "Totaltheater" model and Andor Weinger's "Spherical Theater" concept - the latter emerging at the Bauhaus during the same period. TPAC, which officially opened in August 2022, represents a significant step in Taiwan's broader vision to enhance its cultural infrastructure.² This contribution explores what has constituted TPAC's venue concept, from its nomadic years under a Preparatory Office, until

Berlin: Edition Hentrich, 1986, 148-149. See also Lichtenberg, Drew, *The Piscatorbühne Century: Politics and Aesthetics in the Modern Theater After 1927*. Milton Park, New York: Routledge, 2022.

² It is part of a new generation of "performing arts centers" (PACs), including the National Taichung Theater (臺中國家歌劇院), and the National Kaohsiung

〈臺北表演藝術中心與包浩斯——「前衛」的內感經濟〉的中文（上）與英文（下）截圖。

〈感染主權！分叉突變！〉／李紫彤

文章網址：<https://curatography.org/zh/13-2-zh/>

李紫彤在其高度觀念的創作與寫作所闡述的，這本質上是挑戰經濟的核心價值，如管理、量度、債務與家庭，試圖從內部撕裂這些結構，尋找通往解放的出路。擁有農業經濟背景的李紫彤，將經濟視為內在的政治，挑戰如交換、剩餘價值、債務、信貸、財產和所有權等基礎議題。透過她對全球物流的探索——從原民性到非同質化代幣（NFTs）、愛滋病與科技——她將資本的「物自身」（thing-in-itself）重新詮釋為「同眾之物」（thing-in-commons），創造了一個新的經濟體系，使傳統的貧窮、流通、生產和消費概念脫軌。（完整文章請見文章網址）

Curatography The Study of
Curatorial Culture

EN

ISSUE 13 策展經濟與注意力資本

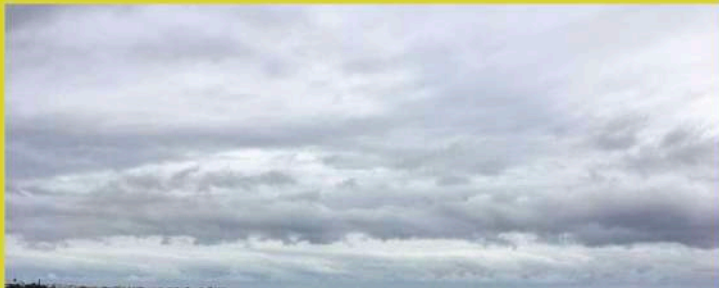
感染主權！分叉突變！

文 / 李紫彤

人和動物有什麼區別？

多年來，卡大地步的族人們一直為其傳統領域抗爭。1985年，台東縣政府將知本濕地，土地所有權收歸縣政府所有，並與捷地爾公司預闢「知本綜合遊樂區」，號稱建造「亞洲第一座迪士尼樂園」；後來因為投資糾紛、土地爭議，開發計畫一再拖延，2017年，隨著台灣政府積極轉向綠能政策，知本濕地又被挪用成太陽能電板鋪設的計畫土地。政府將卡大地步土地徵為國有，也使一代又一代的卡大地步孩子在長期土地爭議中成長，也使其其傳統領域而戰抗爭者。

Archive



In response to this history of appropriation, Hong Kong artist Winnie Soon and I decided to make a participatory art project titled Forkonomy() in 2020, queering our idea about the commons. We organized workshops to discuss “How to buy/own one milliliter of the South China Sea (Mandarin: 南海, Nan Hai)?” and gathered diverse participants—including policymakers, scholars, marine life conservators, cultural workers, artists, and Indigenous activists—to critique the ownership of that one milliliter of Nan Hai through discussions, auctions, contract drafting, and code certificate performances.

During the workshops, we explored various forms of ownership and eventually drafted a contract together based on the ownership model selected. For example, some participants viewed the South China Sea water as “private-owned.” Since the artist of the project was the one who went near the South China Sea and collected the water to bring to the exhibition site, the participants decided the artist should be the owner of that water, and the price the water was sold for equaled the price of the artwork or the price of the artist’s labor. On another day of the workshop with a different group of participants, they chose a “co-op” model, meaning that the seawater is owned by the community, and any transfer of ownership would have to be a joint decision.

South China Sea Ownership Options:

Co-op

- the seawater is owned by the community (TBD).
- the transition of ownership would have to be a joint decision.

Private-Owned

- the seawater is owned by the bidder/artist

State-Owned

the Periphery,” *On-Curating* (Issue 46, June 2020). <https://www.on-curating.org/issue-46-reader/the-globalization-of-art-and-the-biennials-of-resistance-a-history-of-the-biennials-from-the-periphery.html>

⁴ For an overview of this issue, see: Anushka Rajendran, “International Survey Shows of Contemporary Indian Art.”

⁵ While the artist-as-curator model should not be overly romanticized, art workers from a curatorial background might feel let down by the biennale’s apparent neglect in validating practicing curators, particularly due to their withdrawal of professional opportunities for very young curators since the 2016 edition of the

〈感染主權！分叉突變！〉的中文（上）與英文（下）截圖。

〈麻煩禮讚〉／楊硯奇

文章網址：<https://curatography.org/zh/13-3-zh/>

楊硯奇 (Luke Y.C. Yang) 的文章首先重審視喬治·阿甘本 (Giorgio Agamben) 對經濟在哲學與神學層面的研究。他描繪了一條介於共識與異識之間的道路，在這條道路上，敵對與診療的社會性實現真正的平等，這正是解放的基本原則。本期內容，探討了經濟轉變為美學的思路，為我們提供了對當代策展文化更廣泛而深刻的理解，儘管這只是一小部分，卻意義重大。(完整文章請見文章網址)

Curatography The Study of Curatorial Culture

EN

ISSUE 13 策展經濟與注意力資本

麻煩禮讚

文 / 楊硯奇

家政意味著「家務管理」。在亞里斯多德 (或半亞里斯多德) 經濟課題的意義上，如同「家」(oikia) 與城邦 (polis) 不同一般，我們因而可將家務技藝視為與政治不同的事務。這個區辨在《政治學》裡獲得了重申；在《政治學》裡，屬於城邦領域的政治和國王在特質上與屬於家庭領域的「家長」(oikonomos) 和「暴君」(despotēs)。

——喬吉歐·阿岡本，《王國與榮耀：論經濟與政府的神學系譜學》

社會歧義、社會肯認與社會診斷

打從第二次世界大戰起，德國法蘭克福學派哲學家阿多諾 (Theodore W. Adorno) 和霍克海默 (Max Horkheimer) 曾警示，為了讓這個世界更能讓人棲居，為了「讓詩繼續能被書寫和吟頌」，我們需要將啟蒙辯證法與否定辯證法加以結合。有鑑於此，哈伯瑪斯 (Jürgen Habermas)，在其《溝通行動理論》、《公共領域的結構轉型》與《新公共領域的結構轉型》中，延長了這個脈絡，並指出只有那些握有溝通理性的人才能進行社會論辯，也才能以數位的方式重構這個所謂的「新公共領域」。

從一個不同的角度，法國哲學家洪席耶 (Jacques Rancière) 也在他的《感性分享》(Le Partage du Sensible) 和《歧義》中，則認為存在於美學和政治核心的乃是某種讓「歧義」得以出現的感性運動。對反於此，法蘭克福學派哲學家阿克塞爾·何耐特 (Axel Honneth) 則直

¹ Agamben, Giorgio. *The Kingdom and the Glory: For A Theological Genealogy of Economy and Government* (Homo Sacer II, 2). Stanford: Stanford University Press, 64, 2011. <http://library.lol/main/3C8C5C05F1835A25BA6088E460F40A14>.

² 在《感性配享：美學與政治》裡，洪席耶陳述到：「它[政治]這麼做是為了更有效地使藝術成為與使所有思想癱瘓不可再現之物，以及因此對使『思想』成為『世界』的偉大美學—政治觀力之傲慢的處決之見證。」請參

directionally, higher than everybody's individuation. It is also in this sense that we can see how the etymological roots of the English word "cure" (*cura*),⁷ "care" (**karo*), "concern" (*concernere*, which means "sieve"), "trouble" (*turbidus*), even the word "turbid" (*turba*) all point to a downplay state.

The *Muddy Buddha* of Yao Jui-Chung

Such a downplay state also corresponds to the great Taiwanese contemporary artist Yao Jui-Chung's artwork project, the *Muddy Buddha*. The *Muddy Buddha* (Picture 1 & Picture 2) demonstrates that the power of the eccentric religious icons of Taiwanese temples suggest "concern"—which means "sieve"—the "Muddy Sand Puzzle" (微塵惑) and all the sentient beings in the world, or even in the universe.



configurations that are hostile to resonance, or an imbalance or lack of compatibility in the relation between a given subject and some segment of world. The sociology of our relationship to the world elaborated here thus seeks to overcome the problem of unwarranted essentializations. We need not indulge in any substantialist assumptions about the true essence of human nature in order to be able to make assertions about the success or failure of a given life, but rather can accept that said nature is just as historically and culturally mutable as are the social and cultural arrangements of the world itself." Rosa Hartmut, *Resonance: A Sociology of Our Relationship to the World*. Trans. James C.

Copyright © 2025 Curating Asia International. All rights reserved.

Archive

〈麻煩禮讚〉 的中文（上）與英文（下）截圖。

第13期《策展經濟與注意力資本》活動紀錄：

2025/01/18 #13 線上發刊活動現場：

The Solution: Eco-Aesthetics

Rethinking the Household
The household, traditionally seen as the center of reproduction and care, can be reimagined as a site of radical possibility. It offers a space to challenge traditional roles and rethink the management of resources, relationships, and labor.

Not Making Family but Making (Odd) Kin
Instead of adhering to biological or traditional definitions of family, we can imagine new forms of kinship based on shared values, care, and solidarity. These "odd" kinships expand the possibilities of connection beyond conventional boundaries.

Not Human-Subjects but Non-Human Objects
Shifting the focus from human subjects to non-human objects challenges anthropocentric perspectives. This allows us to explore alternative ways of relating to the world, emphasizing the agency of objects, ecosystems, and technologies in shaping our shared reality. This means, in essence, a reversal of Aristotelian politics, wherein the oikos, the domestic realm, returns as a locus of political reimagination, rendering the household as a site for contestation and emancipation of the eco-aesthetic order.

2025/03/8 #13 線下講座活動：

CURATORGRAPHY ISSUE 13
THE ECONOMY OF CURATION AND THE CAPITAL OF ATTENTION - LECTURE TALK
策展學第十三期《策展經濟與注意力資本》講座

YANG YEN-CHI 楊硯奇
ASSISTANT PROFESSOR,
INTERDISCIPLINARY ART RESEARCH INSTITUTE, TNUA
北藝大藝術跨域研究所助理教授

HONGJOHN LIN 林宏璋
FOUNDING EDITOR OF CURATORGRAPHY
《策展學》創辦編輯

CHU FENG-YI 朱峯誼
INDEPENDENT CURATOR & RESEARCHER
獨立策展人暨研究者

SAT
MAR 8
5PM
三月八日(六)下午五時

臺灣當代文化實驗場
C-LAB 102 共享吧

Curatorgraphy The Study of Curatorial Culture | Sponsorship 國藝會 WAF 文心藝術基金會 Wotung-kim Foundation | eebm Connecting Healthcare | Fotone 度金針資本

2025/05/20 #13 讀書會現場：



特刊《我們才是問題所在：第六屆曼徹斯特亞洲三年展策展筆記 It's Us, Not You: Curatorial Notes on the 6th Asia Triennial Manchester》

- 發刊時間:2025年5月5日
- 主編: 林宏璋
- 作者: 安娜·馬拉班德·伯格維斯特 (Anna Mallaband Bergqvist)、翰克·斯勞格 (Henk Slager)、林宏璋 (Hongjohn Lin)、今村有策 (Yusaku Imamura)、吉田美彌 (Miya Yoshida)、莎拉·詹姆斯 (Sarah James)、李泳麒 (Wing Ki Lee)、陳明惠 (Ming Turner)、陳泰松

特刊《我們才是問題所在：第六屆曼徹斯特亞洲三年展策展筆記 It's Us, Not You: Curatorial Notes on the 6th Asia Triennial Manchester》文章簡介：

〈我們才是問題所在：第六屆曼徹斯特亞洲三年展策展筆記〉／鍾昱儂和林宏璋

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

本特刊聚焦於第六屆曼徹斯特亞洲三年展 (ATM6) 的實現過程，呈現從最初策展概念的成形、展覽製作的實踐，以及至關重要地，到對策展責任的持續反思之間所展現的集體合作與策劃歷程。自2024年3月起，一群策展人與研究者——翰克·斯勞格 (Henk Slager)、林宏璋 (Hongjohn Lin)、今村有策 (Yusaku Imamura)、吉田美彌 (Miya Yoshida) 與李泳麒 (Wing Ki Lee) ——啟動了針對第六屆曼徹斯特亞洲三年展 (ATM6) 未來的策展方向如何另闢蹊徑展開初步討論。我們不約而同地導向「策展聯盟」的構想——這不僅是一種結構性的合作形式，更是一種民主實踐，意在體現展覽製作本身所蘊含的政治性。我們不自居於傳統意義上的「策展人」角色，而是採用了「召集人」這一代詞，此一稱謂更能體現我們在策展實踐中對民主議程的關注，以及對共享作者性所抱持的政治承諾。全年，召集人定期召開會議，包括線上與線下會議，也透過共享文件、記錄策展反饋，並逐步將其轉化為展覽實踐。此循序漸進的過程中的關鍵時刻為2024年11月28日於曼徹斯特舉行之策展大會，該活動由曼徹斯特都會大學主辦。此次會議匯聚了展覽召集人、學者研究員及當地藝術機構代表，參與者共同探討潛在之合作機會，並對策展框架的演變及三年展的歷史發展脈絡進行深入的批判性反思。(完整文章請見文章網址)



ISSUE 12 我們才是問題所在：第六屆曼徹斯特亞洲三年展策展筆記

我們才是問題所在：第六屆曼徹斯特亞洲三年展策展筆記

文 / 鍾昱儂和林宏璋

本特刊聚焦於第六屆曼徹斯特亞洲三年展（ATM6）的實現過程，呈現從最初策展概念的成形、展覽製作的實踐，以及至關重要地，到對策展責任的持續反思之間所展現的集體合作與策劃歷程。自2024年3月起，一群策展人與研究者——翰克·斯勞格（Henk Slager）、林宏璋（Hongjohn Lin）、今村有策（Yusaku Imamura）、吉田美彌（Miya Yoshida）與李泳麒（Wing Ki Lee）——啟動了針對第六屆曼徹斯特亞洲三年展（ATM6）未來的策展方向如何另闢蹊徑展開初步討論。我們不約而同地導向「策展聯盟」的構想——這不僅是一種結構性的合作形式，更是一種民主實踐，意在體現展覽製作本身所蘊含的政治性。我們不自居於傳統意義上的「策展人」角色，而是採用了「召集人」這一代詞，此一稱謂更能體現我們在策展實踐中對民主議程的關注，以及對共享作者性所抱持的政治承諾。全年，召集人定期召開會議，包括線上與線下會議，也透過共享文件、記錄策展反饋，並逐步將其轉化為展覽實踐。此循序漸進的過程中的關鍵時刻為2024年11月28日於曼徹斯特舉行之策展大會，該活動由曼徹斯特都會大學主辦。此次會議匯聚了展覽召集人、學者研究員及當地藝術機構代表，參與者共同探討潛在之合作機會，並對策展框架的演變及三年展的歷史發展脈絡進行深入的批判性反思。



Archive

Copyright © 2025 Curating Asia International. All rights reserved.

SPECIAL ISSUE
It's Us, Not You: Curatorial Notes on the 6th Asia Triennial Manchester

It's Us, Not You: Curatorial Notes on the 6th Asia Triennial Manchester

Joanna J. Chuang and Hongjohn Lin

This special issue presents the collective process behind the realization of the 6th Asia Triennial Manchester (ATM6)—from its initial curatorial conceptualization to exhibition-making, and, crucially, through a sustained reflection on curatorial responsibility. Beginning in March 2024, a group of curators and researchers—Henk Slager, Hongjohn Lin, Yusaku Imamura, Miya Yoshida, and Kalen Lee—initiated discussions on how ATM6 might be developed differently. We were collectively drawn to the idea of forming a curatorial assembly—not merely as a structural collaboration, but as a democratic process that could embody the politics of exhibition-making itself. Rather than assuming the conventional role of “curators,” we adopted the designation of convenors, a term that reflects both our democratic agenda and our political commitment to shared authorship. Throughout the year, the convenors met regularly—both online and in person—using shared documents to record curatorial reflections and gradually shape them into exhibitionary practice. A key moment in this unfolding process was the Curatorial Assembly held on 28 November 2024 in Manchester, hosted by Manchester Metropolitan University. The event brought together convenors, researchers, and representatives from local art institutions to explore potential partnerships and reflect

Archive

Copyright © 2025 Curating Asia International. All rights reserved.

〈我們才是問題所在：第六屆曼徹斯特亞洲三年展策展筆記〉的中文（上）與英文（下）截圖。

〈漂浮身體與焦土之境：步入後資本主義世界的邊界〉 / 莎拉·詹姆斯(Sarah James)

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

在過去幾年中，台灣藝術家許懿婷進行了一系列名為《漂浮身體》(Floating Bodies)的行為演出。在這些作品中，她常常坐著、盤腿或站立於一個臨時搭建的高架結構上，有時甚至處於一塊懸空的木板上，該木板形狀類似於海盜跳板。她的表演有時會在極為危險的情況下進行，例如在高樓外牆的凸邊上保持平衡。除了這些極具風險的行為外，許懿婷同時還進行一些日常且隨意的動作，例如搭配食用烤瓜子、花生或橘子，並將殼或皮丟棄在下方，將垃圾從高處散落到她所處的空間中，進而使該空間瀰漫著臭味。這種行為的進行，扭曲並破壞了這些空間與日常生活之間，通常由機構性所維繫的冷漠隔閡。這些看起來隨意或習慣性的耗費行為，以及從中隨之產生的廢物，和一些極具風險且需要良好平衡的行為結合在一起的時候，顯得格外奇特、陌生。例如，她赤腳在混凝土平台的邊緣側步行走，或在一塊細窄的木板上保持靜止。許懿婷在繁忙的台北市中心街道上方，長時間進行這些充滿危險的行為，挑戰著身體的極限。(完整文章請見文章網址)

Curatography The Study of Curatorial Culture

EN

ISSUE 12 我們才是問題所在：第六屆曼徹斯特亞洲三年展策展筆記

漂浮身體與焦土之境：步入後資本主義世界的邊界

文 / 莎拉·詹姆斯(Sarah James)
譯 / 林以寧 (Michelle Yi-Ning Lin)

在過去幾年中，台灣藝術家許懿婷進行了一系列名為《漂浮身體》(Floating Bodies)的行為演出。在這些作品中，她常常坐著、盤腿或站立於一個臨時搭建的高架結構上，有時甚至處於一塊懸空的木板上，該木板形狀類似於海盜跳板。她的表演有時會在極為危險的情況下進行，例如在高樓外牆的凸邊上保持平衡。除了這些極具風險的行為外，許懿婷同時還進行一些日常且隨意的動作，例如搭配食用烤瓜子、花生或橘子，並將殼或皮丟棄在下方，將垃圾從高處散落到她所處的空間中，進而使該空間瀰漫著臭味。這種行為的進行，扭曲並破壞了這些空間與日常生活之間，通常由機構性所維繫的冷漠隔閡。這些看起來隨意或習慣性的耗費行為，以及從中隨之產生的廢物，和一些極具風險且需要良好平衡的行為結合在一起的時候，顯得格外奇特、陌生。例如，她赤腳在混凝土平台的邊緣側步行走，或在一塊細窄的木板上保持靜止。許懿婷在繁忙的台北市中心街道上方，長時間進行這些充滿危險的行為，挑戰著身體的極限。

在藝術家的闡明下，這些行為探討了「在資本主義結構中個體的危機」，強調了資本主義結構中的生存困境，展現「物化、資訊過載、焦慮加速與透明監視所帶來的脆弱與無助。」¹同時，還探索了權力、階層以及不同主體位置所產生的多樣視角。因此，許懿婷的行為藝術觸及了去殖民化、生態女性主義以及一些低調但具有激進性的議題。這些行為與藝術在早期西方主流歷史中的類似姿態形成鮮明對比，例如1960年伊夫·克萊因 (Yves Klein) 從巴黎一棟建築的二樓窗戶所作的著名驚世之舉——那次新前衛又令人驚艷的《躍入虛空》的行為。相較於許懿婷

¹ 欲查閱此引文，請參見藝術家網站：
<https://hsuyiting.space/444/>

² 參見羅賓·凱爾西 (Robin Kelsey)，《攝影與機遇的藝術》(Photography and the Art of Chance) (劍橋，麻薩諸塞州：哈佛大學出版社，2015)，196。

³ 參見藝術家網站：
<https://hsuyiting.space/444/>

SPECIAL ISSUE
It's Us, Not You: Curatorial Notes on the 6th Asia Triennial Manchester

Floating Bodies & Scorched Earth: On the Threshold of a Post-Capitalist World

Sarah Edith James

Over the last few years, the Taiwanese artist Hsu Yi Ting has performed a series of works titled *Floating Body*. In all of these she sits, perches, or stands on a temporary elevated structure, sometimes a kind of piratical plank overhanging a void. Sometimes she balances precariously on the external ledge of a high-rise building. Often, she simultaneously performs a casual act, like consuming roasted watermelon seeds, peanuts, or tangerines, then discarding the shells or peels below, littering the spaces she inhabits, and also perfuming them - corrupting their often institutionally clinical disconnect with everyday life. These apparently casual or habitual behaviours of consumption and the inherent production of waste central to them, are rendered strange when combined with highly risky balancing acts, as she side-steps barefooted on a concrete ledge, or holds her stillness for over an hour on a thin wooden board, perilously high above ground level over a busy central Taipei street.

In the artist's words these acts explore individual crises "within capitalist structures," highlighting vulnerabilities "caused by commodification, overload, anxiety, and surveillance."¹ They also explore power, hierarchies, and the different perspectives varied subject-positions

¹"4440," Hsu Yi-Ting official website. <https://hsuyiting.space/4440/>.

² Robin Kelsey, *Photography and the Art of Chance* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2015), 196.

³"4440," Hsu Yi-Ting official website. <https://hsuyiting.space/4440/>.

⁴ Jenny Chan and Pun Ngai, "Suicide as Protest for the New Generation

Archive

Copyright © 2025 Curating Asia International All rights reserved.

〈漂浮身體與焦土之境：步入後資本主義世界的邊界〉的中文（上）與英文（下）截圖。

〈邁向跨價值的十二道宣言〉／漢克·斯勞格 (Henk Slager)

文章網址: <https://curatography.org/zh/sp-6-zh/>

1. 亙古以來，對價值 (value) 的思考通常侷限於哲學範疇。¹ 在價值論 (axiology) 的倫理中，對價值的假設攸關對「渴望的構想」 (conceptions of the desirable)：對人們來說，這些構想對做出何種 (道德) 選擇有明確的影響。價值主要是關於人們應該渴望什麼，以及想像人生應當用何種樣貌實現。因此，價值即使不直接與生命的意義相關，也至少是關於人們可以從中合理期望些什麼事物的構想。

2. 然而，近期一股由新自由主義所揚起對於本真性 (authenticity) 的自戀風潮，使得那些攸關於價值的思考陷於了象徵性的空洞之中：人渴望事物的視野變得狹窄，不再留給那些垂直和結盟的儀式任何迴廊；人們不再凝聚形成共同體，一同創造使我們理解生而為人的共鳴 (resonances) 迴響。其結果是，價值淪為個人消費的對象。當價值淪落為商品時，或多或少被市場思維給簡單化了。隨後，正義、人性和永續性等等價值，接連趨從於一種基於測量與量化的工具化思維，好用來追求利潤。² (完整文章請見文章網址)

Curatography The Study of Curatorial Culture

EN

ISSUE 12 我們才是問題所在：第六屆曼徹斯特亞洲三年展策展筆記

邁向跨價值的十二道宣言

文 / 漢克·斯勞格 (Henk Slager)
譯 / 鄭翔宇 (Edwin CHENG, Hsiang-Yu)

1. 亙古以來，對價值 (value) 的思考通常侷限於哲學範疇。¹ 在價值論 (axiology) 的倫理中，對價值的假設攸關對「渴望的構想」 (conceptions of the desirable)：對人們來說，這些構想對做出何種 (道德) 選擇有明確的影響。價值主要是關於人們應該渴望什麼，以及想像人生應當用何種樣貌實現。因此，價值即使不直接與生命的意義相關，也至少是關於人們可以從中合理期望些什麼事物的構想。

2. 然而，近期一股由新自由主義所揚起對於本真性 (authenticity) 的自戀風潮，使得那些攸關於價值的思考陷於了象徵性的空洞之中：人渴望事物的視野變得狹窄，不再留給那些垂直和結盟的儀式任何迴廊；人們不再凝聚形成共同體，一同創造使我們理解生而為人的共鳴

(resonances) 迴響。其結果是，價值淪為個人消費的對象。當價值淪落為商品時，或多或少被市場思維給簡單化了。隨後，正義、人性和永續性等等價值，接連趨從於一種基於測量與量化的工具化思維，好用來追求利潤。²

¹ 亞里士多德最早的倫理學著作《尼各馬可倫理學》(Nicomachean Ethics) 中，他使用實踐 (praxis) 來指「行動」，與思想 (theoria, 思考) 和創作 (poiesis, 製造) 並列。他對「實踐智慧」(phronesis, 實際智慧) 的概念，非常接近當前藝術研究領域中對實踐的理解：即對價值進行重新思考，並導向倫理行動。

² 這一觀點在韓炳哲的著作《儀式的消逝：當下的拓撲學》(The Disappearance of Rituals. A Topology of the Present, 倫敦, 2020



SPECIAL ISSUE
It's Us, Not You: Curatorial Notes on the 6th Asia Triennial Manchester

Twelve Theses towards A Transvaluation Manifesto

Henk Slager

1. Since time immemorial, thinking about value has been largely confined to the domain of philosophy.¹ The central assumption in this ethical field of axiology was that values are "conceptions of the desirable": conceptions which play a significant role in influencing the (moral) choices people make between different possible courses of action. Values are mainly ideas about what people ought to want and about imagining what life ought to be like. Values, then, are ideas if not necessarily about the meaning of life, then at least about what one could justifiably want from it.

2. However, the recent rise of the neo-liberal narcissism of authenticity has brought about considerable symbolic emptiness for this form of thinking: a limiting of the horizons to which we can aspire has led to the fact that there is no longer room for verticality and the associated rituals that bring people together and generate a community in which meaningful resonances come about over what being human means. As a result, values now serve mainly as things for individual consumption. They have become commodities, and thus value is more or less reduced to market worth. Values such as justice, humanity, and sustainability are

¹ In the very first ethical treatise, *Nicomachean Ethics*, Aristotle used *praxis* to indicate doing, alongside *theoria* (thinking) and *poiesis* (making). His concept *phronesis* (practical wisdom) comes close to the topical understanding of practice in the field of artistic research: a rethinking of values and an orientation to ethical action.

² This perspective is further articulated in

〈邁向跨價值的十二道宣言〉的中文（上）與英文（下）截圖。

〈擴張場域中的跨價值與策展〉／安娜·伯格奎斯特（Anna Bergqvist）

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

由展覽所建構的特定情境與框架，得以讓觀者經歷有別於日常面對世界的方式。第六屆曼徹斯特亞洲三年展（Asia Triennial Manchester 6；下文簡稱ATM6）作為一場以論述為核心的策展實踐，展現了其「跨價值」（transvaluational）的特性，與策展實踐中的參與式轉向（participatory turn）。該三年展的顯著之處在於它不僅回應展覽作為策展實踐的框架侷限，還進一步拓展界線並探索新的互動方法，並在公共空間中與觀眾相遇。新科技與地緣政治社會環境中的轉變，使個人得以在這個看似無遠弗屆的溝通時代，以新的方式接觸世界，並投射其個人視角。儘管人們仍然強烈地需要透過藝術來向外連結、確認自我，許多人仍感受到一種矛盾的疏離感，彷彿在虛無中漂浮——擔憂世界不再回應，擔憂透過藝術對話以超越狹隘視野本身只是一種幻想。我認為，ATM6的論述性質提供了一種理解策展價值的獨特模式，成為觀眾重新審視並強化自身立場的場域。（完整文章請見文章網址）



ISSUE 12 我們才是問題所在：第六屆曼徹斯特亞洲三年展策展筆記

擴張場域中的跨價值與策展

文 / 安娜·伯格奎斯特 (Anna Bergqvist)
譯 / 曾哲偉 (Tseng Che-Wei)、黃羿瑄 (Huang Yi-Hsuan)

由展覽所建構的特定情境與框架，得以讓觀者經歷有別於日常面對世界的方式。第六屆曼徹斯特亞洲三年展 (Asia Triennial Manchester 6; 下文簡稱ATM6) 作為一場以論述為核心的策展實踐，展現了其「跨價值」(transvaluational) 的特性，與策展實踐中的參與式轉向 (participatory turn)。該三年展的顯著之處在於它不僅回應展覽作為策展實踐的框架侷限，還進一步拓展界線並探索新的互動方法，並在公共空間中與觀眾相遇。新科技與地緣政治社會環境中的轉變，使個人得以在這個看似無遠弗屆的溝通時代，以新的方式接觸世界，並投射其個人視角。儘管人們仍然強烈地需要透過藝術來向外連結、確認自我，許多人仍感受到一種矛盾的疏離感，彷彿在虛無中漂浮——擔憂世界不再回應，擔憂透過藝術對話以超越狹隘視野本身只是一種幻想。我認為，ATM6的論述性質提供了一種理解策展價值的獨特模式，成為觀眾重新審視並強化自身立場的場域。

ATM6作為擴張價值的策展實踐：瑪麗亞·琳德與《靜默大學》

美學與藝術哲學領域中對「參與性轉向」的重視，源自希爾德·海因 (Hilde Hein) ¹於博物館學中的開創性研究，並在瑪麗亞·琳德 (Maria Lind) ²所倡導的「策展轉向」(the curatorial turn) 之後尤為突出。其核心概念在於動態的連結和共同決策——這種關係存在於藝術作品與策展選件之間、展覽空間與美學事件所處的特定歷史語境之間，亦存在於藝術家與觀眾所互動的文化機構之中。我認為展覽具備敘事性的傳達功能，已成為當今的普遍共識，無需贅言³。而展

¹ 參見 Hilde Hein, *The Museum in Transition: A Philosophical Perspective*. Smithsonian, 2000 和 Hilde Hein, *Public Art: Thinking museums differently*. Lanham, MD: Rowman & Littlefield, 2006; 另見 Bergqvist, A., "Framing Effects in Museum Narratives: Objectivity in Interpretation Revisited," *Royal Institute of Philosophy Supplement* 79 (2026): 295-318.

² 參見 Lind, M., *Seven years: The Rematerialization of Art*

Archive

Copyright © 2025 Curating Asia International. All rights reserved.

SPECIAL ISSUE
It's Us, Not You: Curatorial Notes on the 6th Asia Triennial Manchester

Transvaluation and Curating in the Expanded Field

Anna Bergqvist

Exhibitions establish specific contexts, framings, which distinguish them from viewing the world face-to-face. One striking aspect of the participatory turn in curating, and the transvaluational dimension of ATM6 as a discursive curatorial event, is that it echoes and transforms the limits of its own frame as a curatorial practice in meeting with its audiences in public space. New technologies and shifts within geopolitical social environments have given individuals new ways by which to access the world and project their pieces of it in an age of seemingly unbounded communication. While the need to direct oneself outwards to anchor the self in engaging with the arts is as strong as ever, there still exists for many a paradoxical sense of dislocation, a frictionless spinning in the void: a shady fear that the world does not answer; that transcending the parochial in dialogue with art is itself a fiction. I argue that the discursive nature of ATM6 instantiates a particular model of comparison in understanding value in curating, which can act as a site for reinforcement and re-examination of the stances of its viewers.

ATM6 as Curatorial Expansion of Value: Maria Lind

¹ See, for instance, Hilde Hein, *The Museum in Transition: A Philosophical Perspective* (Washington, DC: Smithsonian Institution Press, 2000). Hilde Hein, *Public Art: Thinking Museums Differently* (Lanham, MD: Rowman & Littlefield, 2006). Anna Bergqvist, "Framing Effects in Museum Narratives: Objectivity in Interpretation Revisited," *Royal Institute of Philosophy Supplement* 79 (2026): 295-318.

Archive

Copyright © 2025 Curating Asia International. All rights reserved.

〈擴張場域中的跨價值與策展〉的中文(上)與英文(下)截圖。

〈愛的實踐〉／李泳麒(Kalen Wing Ki LEE)

文章網址：<https://curatography.org/zh/sp-4-zh/>

我將愛定義為：為滋養自己或他人的心靈成長，而願意延展自我的意志。——M. Scott Peck, 《少有人走的路：心智成熟的旅程》（1978）

本文基於個人反思，探討「愛」（LOVE）的概念及其在策展中的應用。

序言引述出自美國精神科醫師與作家摩根·斯科特·派克（Morgan Scott Peck,

1936-2005）。此段引述為知名黑人女性主義者貝爾·胡克斯（Bell Hooks, 1952-2021）

之著作《關於愛的一切》（All About Love, 1999）中進一步發展的「愛」之工作定義奠定了基礎。這些定義不僅為我持續進行的策展理念與工作提供了論述依據，也成為我在籌備第六屆曼徹斯特亞洲三年展（Asia Triennial Manchester 6；下文簡稱ATM6）時的重要參考框架。（完整文章請見文章網址）

Curatography The Study of
Curatorial Culture



EN

ISSUE 12 我們才是問題所在：第六屆曼徹斯特亞洲三年展策展筆記

愛的實踐

文 / 李泳麒(Kalen Wing Ki LEE)
譯 / 曾哲偉 (Tseng Che-Wei)、黃羿瑾 (Huang Yi-Hsuan)

我將愛定義為：為滋養自己或他人的心靈成長，而願意延展自我的意志。——M. Scott Peck, 《少有人走的路：心智成熟的旅程》（1978）

本文基於個人反思，探討「愛」（LOVE）的概念及其在策展中的應用。

序言引述出自美國精神科醫師與作家摩根·斯科特·派克（Morgan Scott Peck, 1936-2005）。此段引述為知名黑人女性主義者貝爾·胡克斯（Bell Hooks, 1952-2021）之著作《關於愛的一切》（All About Love, 1999）中進一步發展的「愛」之工作定義奠定了基礎。這些定義不僅為我持續進行的策展理念與工作提供了論述依據，也成為我在籌備第六屆曼徹斯特亞洲三年展（Asia Triennial Manchester 6；下文簡稱ATM6）時的重要參考框架。

2021年冬天，在亞洲文化協會利希慎獎學金（Lee Hysan Foundation - Asia Cultural Council Fellowship）的資助下，我通過一項文化沈浸計畫，在美國舊金山進行媒體藝術與數位人文（現在通常稱為藝術與科技）的研究。在為期八個月的訪問期間，適逢疫情高峰，以及多元、平等與包容（Diversity, Equity and Inclusion；下文簡稱DEI）倡議日益受到關注的時期。身為來自香港——這個極度資本主義、成果導向並以經濟成功至上的城市——的人，我深受DEI倡議中「愛」的實踐所感動，進而受到影響。在文化沈浸計劃期間所相遇的人、計畫和場所，激發我為自己的社群服務並關心周遭人群的渴望，這恰巧與「策展」（curare）一詞的起源相符。

Archive

Copyright © 2025 Curating Asia International All rights reserved.

SPECIAL ISSUE
It's Us, Not You: Curatorial Notes on the 6th Asia Triennial Manchester

The Practices of LOVE

Kalen Wing Ki LEE

I define love thus: The will to extend one's self for the purpose of nurturing one's own or another's spiritual growth.

— M. Scott Peck, *The Road Less Traveled: A New Psychology of Love, Traditional Values and Spiritual Growth* (1978)

This essay explores the concept of LOVE and its curatorial application, based on accounts of personal reflection.

The opening quote is written by Morgan Scott Peck (1936-2005), an American psychiatrist and author. It serves as a foundation for the working definition of "love" further developed by renowned Black feminist bell hooks (1952-2021) in her book *All About Love* (1999). These definitions authorize perspective to the curatorial philosophy and works that I have been doing, which I will discuss in the context and preparation of the Asia Triennial Manchester 6.

Archive

Copyright © 2025 Curating Asia International All rights reserved.

〈愛的實踐〉的中文（上）與英文（下）截圖。

〈身分、多樣性與世界主義的政治：曼徹斯特亞洲三年展〉 / 陳明惠 (Ming Turner)

文章網址: <https://curatography.org/zh/sp-7-zh/>

2006年光州雙年展藝術總監，及現任首爾市立美術館館長的金弘姬 (Kim Hong-hee) 表示，「國際雙年展的興起，是為了在第三世界的話語和後殖民主義的觀念背景中提供新的動力。」² 展示身分主題的大型展覽經常在西方和非西方國家的大城市舉行。世界主義和全球化的影響已經促使世界各地許多大城市舉辦大型藝術雙年展和三年展。在本文中，我將具體探討曼徹斯特亞洲藝術三年展 (ATM，始自2008年) 如何及是否能夠顯現當代亞洲文化，以及在亞洲、歐洲連同其他地區之存在的混雜性甚至衝突本質。(完整文章請見文章網址)

ISSUE 12 我們才是問題所在：第六屆曼徹斯特亞洲三年展策展筆記

身分、多樣性與世界主義的政治：曼徹斯特亞洲三年展

文/ 陳明惠 (Ming Turner)
譯/ 黃珮琪 (Huang Pei Chi)

自1980年代末受後殖民性概念批判思考的影響，藝術和策展的實踐也以身分政治為中心，尤其那些來自於非西方文化和種族背景的藝術家所創作的作品。於1989年，在龐畢度中心其具影響力的展覽「大地魔術師」(Magiciens de la Terre) 明顯標誌著對「全球藝術」(global art) 重要的認可。儘管大型展覽像「大地魔術師」及其他一次性或定期舉行的藝術活動(如文獻展、威尼斯雙年展)，都是在「以西方自由民主背景為平台」及「與西方極端現代主義的歐美中心主義相悖」下舉辦，但它們確實匯集了來自各種國家的藝術家所創作的藝術作品。¹

2006年光州雙年展藝術總監，及現任首爾市立美術館館長的金弘姬(Kim Hong-hee)表示，「國際雙年展的興起，是為了在第三世界的話語和後殖民主義的觀念背景中提供新的動力。」² 展示身分主題的大型展覽經常在西方和非西方國家的大城市舉行。世界主義和全球化的影響已經促使世界各地許多大城市舉辦大型藝術雙年展和三年展。在本文中，我將具體探討曼徹斯特亞洲藝術三年展(ATM，始自2008年)如何及是否能夠顯現當代亞洲文化，以及在亞洲、歐洲連同其他地區之存在的混雜性甚至衝突本質。

ATM是由阿努爾·米沙(Alnoor Mitha，現任曼徹斯特城市大學資深研究員)於2008年發起，于時亦擔任Shisha的創始藝術總監(Shisha為當代南亞工藝和視覺藝術的國際機構，2001-2011年)。貝茜·甘迺迪(Beccy Kennedy)、阿努爾·米沙(Alnoor Mitha)和里昂·溫賴特(Leon Wainwright)表示，「自2008年首次舉辦以來，曼徹斯特亞洲藝術三年展相繼激發人

¹ Paul Gladston, "International curatorial practice and the problematic de-territorialisation of the 'identity' show: A comparative analysis," *Triennial City: Localising Asian Art*, in Kennedy, Beccy, Alnoor Mitha and Leon Wainwright, eds., (Manchester: Cornerhouse Publications, 2014), 21.

² Kim Hong-hee, *The 6th Gwangju Biennale 2006 from the Perspectives of 'Shift of Centre*, Conference paper for the College Art Association

SPECIAL ISSUE
It's Us, Not You: Curatorial Notes on the 6th Asia Triennial Manchester

The Politics of identity, diversity, and cosmopolitanism: Asia Triennial Manchester

Ming Turner

Given the impact of critical thinking about the concept of postcoloniality since the late 1980s, artistic and curatorial practices have also been centred on the politics of identity, especially those works produced by artists from non-Western cultural and ethnic backgrounds. The powerful exhibition, *Magiciens de la Terre* at the Centre Pompidou in 1989, marked a significant acknowledgement of 'global art'. Even though large-scale exhibitions, such as *Magiciens de la Terre* and other one-off or recurring art events (e.g. Documenta, and the Venice Biennale) are organised within 'Westernised liberal democratic contexts as a platform' and are 'at odds with the Euro-American centrism of Western high modernism', they do bring together artworks created by artists from a diverse range of countries.¹

Kim Hong-hee, the Artistic Director of the Gwangju Biennale 2006, and currently director of the Seoul Museum of Art, states that 'international biennials arose in order to serve as a new impetus from the conceptual background of third world discourses and post-colonialism'.² Large-scale exhibitions which demonstrate themes of identity are often staged in major cities, both in the West and in non-Western states. The effects of cosmopolitanism and globalisation

¹ Paul Gladston, "International Curatorial Practice and the Problematic De-Territorialisation of the 'Identity' Show: A Comparative Analysis." *In Triennial City: Localising Asian Art*, edited by Beccy Kennedy, Alnoor Mitha, and Leon Wainwright. Manchester: Cornerhouse Publications, 2014, p. 21.

² Hong-Hee Kim, "The 6th Gwangju Biennale

〈身分、多樣性與世界主義的政治：曼徹斯特亞洲三年展〉的中文(上)與英文(下)截圖。

〈擴張場域中的跨價值與策展〉／陳泰松

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

一根香蕉值多少？資本主義市場決定它的價格，但這得探訪藝術家卡特蘭(Maurizio Cattelan)的《喜劇演員》(Comedian)，因為其反諷又不無弔詭的姿態印證了這個商品邏輯；一根香蕉被銀色膠帶貼在牆上，2019年在邁阿密的巴塞爾藝術展 (Art Basel) 首次亮相，有三件，共12萬美元，其中一件在今年11月20日於紐約蘇富比拍賣會以520萬美元賣出——至於香蕉本身的價格，理所當然是浮動的，此次是以美元34分購得。Cattelan對此作給了兩個註解，口吻戲謔，一是「就我們所重視的，給予真誠的評論」(sincere commentary on what we value)，也就是說，作品價格之高，等同於它的藝術價值之高度受肯定，是value被轉義為「看重」或值得擁有(consider something as important and worth having)的動作。另是，「我可待在系統內，但得依照我的遊戲規則」(I could play within the system, but with my rules)。²(完整文章請見文章網址)

Curatography The Study of Curatorial Culture

EN

ISSUE 12 我們才是問題所在：第六屆曼徹斯特亞洲三年展策展筆記

擴張場域中的跨價值與策展

文 / 陳泰松

是感素，造就了價值——Frederic Lordon¹

一根香蕉值多少？資本主義市場決定它的價格，但這得探訪藝術家卡特蘭(Maurizio Cattelan)的《喜劇演員》(Comedian)，因為其反諷又不無弔詭的姿態印證了這個商品邏輯；一根香蕉被銀色膠帶貼在牆上，2019年在邁阿密的巴塞爾藝術展 (Art Basel) 首次亮相，有三件，共12萬美元，其中一件在今年11月20日於紐約蘇富比拍賣會以520萬美元賣出——至於香蕉本身的價格，理所當然是浮動的，此次是以美元34分購得。Cattelan對此作給了兩個註解，口吻戲謔，一是「就我們所重視的，給予真誠的評論」(sincere commentary on what we value)，也就是說，作品價格之高，等同於它的藝術價值之高度受肯定，是value被轉義為「看重」或值得擁有(consider something as important and worth having)的動作。另是，「我可待在系統內，但得依照我的遊戲規則」(I could play within the system, but with my rules)。²

從香蕉到它晉身為藝術作品，兩者的價格有巨大反差，這表明什麼——金錢遊戲、投機或炒作，或Cattelan是卓越的藝術家，聞名，作品值得這般價位？這些指控或鑑別不足以切中問題的要害，因為使交易成為可行須要認證，如藝術家附上、關於香蕉的一份真品鑒定書，以及一份安裝與更換香蕉的說明書。換句話，香蕉，與其說是食物，還不如說是展示品，是由商業文件所支撐、賦予價值的象徵物。那麼，看著價格不成比例的驚人增值，若說交換價值在資本經濟裏最具症狀性的就是藝術品，那也不為過，就像《喜劇演員》的賣價之戲劇性。真是慧詭的作品

¹ *La condition anarchique*, Frédéric Lordon, Ed. Editions du Seuil, 2018, Paris, p.21.

² 參見 <https://www.theguardian.com/artanddesign/2024/nov/21/maurizio-cattelans-duct-taped-banana-artwork-fetches-us52m-at-new-york-auction>

³ Dalia Judovitz, *Unpacking Duchamp: Art in Transit*, ed. UNIVERSITY OF CALIFORNIA PRESS, Berkeley · Los Angeles · Oxford, 1995, p.237.



SPECIAL ISSUE
It's Us, Not You: Curatorial Notes on the 6th Asia Triennial Manchester

The Serpent of Value : Duchamp's Wandering Ghost

Tai-Sung Chen
Translated by Aymeí Wang

It is affect, that creates value
—Frederic Lordon¹

How much is a banana worth? The capitalist market sets its price, yet this question should lead us to consider Maurizio Cattelan's *Comedian*, an artwork not lacking in paradox, whose assumed irony warrants proof of this commodity logic.

A banana, is attached with silver duct tape to the wall. First introduced at the 2019 Art Basel in Miami, it was presented in three editions, amounting for a total of \$120,000 USD, with one of the variants sold November 20th of last year, for \$5.2 million at a New York Sotheby's auction. As for the price of the banana itself, subject to natural fluctuations, it was purchased for 34 cents on this occasion. Cattelan offered two comments on this work, both tongue-in-cheek. The first, that it was "a sincere commentary on what we value," meaning that the high price of the artwork is equivalent to the recognition of its high artistic value, with "value" being reinterpreted as the act of "considering something as important and worth having". The

¹ Frédéric Lordon, *La Condition Anarchique* (Paris: Éditions du Seuil, 2018), 21.

² "Maurizio Cattelan's Duct-Taped Banana Artwork Fetches \$5.2M at New York Auction," *The Guardian*, November 21, 2024. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2024/nov/21/maurizio-cattelan-s-duct-taped-banana-artwork-fetches-us52m-at-new-york-auction>.

〈擴張場域中的跨價值與策展〉 的中文（上）與英文（下）截圖。

〈跨價值與家務美學〉 / 林宏璋

文章網址: <https://curatography.org/zh/sp-5-zh/>

關於人與物的價值之謎反應著貫穿歷史上漫長的智性鬥爭。Brian Massumi主張：「價值太過珍貴，而無法留存於那雙手中」，則為濃密的價值理論網絡寫下一席註腳¹。以西方哲學開端，亞里斯多德為代表，價值，是用於區分使用價值與交換價值間的不同——而這樣的分類，反過來決定了社會關係的內嵌方式，和構築任何特地社會的結構成因。使用價值與交換價值間的分裂，也標誌了不同價值理論框架間的系譜性分歧。就如亞里斯多的名言所述，「在我們所擁有的一切事物中，都只有兩種功能。比如，鞋子，可以拿來穿，也可以拿來交換。²」在這樣的前提下，財產（物權），所有權，價值和社會的秩序便就此建立。（完整文章請見文章網址）

ISSUE 12 我們才是問題所在：第六屆曼徹斯特亞洲三年展策展筆記

跨價值與家務美學

文 / 林宏璋
譯 / 林怡君 (Esther Lin, Yi-Chun)

價值之謎

關於人與物的價值之謎反應著貫穿歷史上漫長的智性鬥爭。Brian Massumi主張：「價值太過珍貴，而無法留存於那隻手中」，則為濃密的價值理論網絡寫下一席註腳。以西方哲學開端，亞里斯多德為代表，價值，是用於區分使用價值與交換價值間的不同——而這樣的分類，反過來決定了社會關係的內嵌方式，和構築任何特地社會的結構成因。使用價值與交換價值間的分裂，也標誌了不同價值理論框架間的系譜性分歧。就如亞里斯多的名言所述，「在我們所擁有的一切事物中，都只有兩種功能。比如，鞋子，可以拿來穿，也可以拿來交換。」¹ 在這樣的前提下，財產（物權），所有權，價值和社會的秩序便就此建立。

卡爾·馬克思口中剩餘價值概念繼承這條思路，藉由強調從交換價值中扣除使用價值的「受詛咒的擴張 (accursed excess)」，去檢視資本社會的結構狀態。他在「木桌之舞」的寓言中，特別提到中國太平天國的狀況，可被視作是運作橫跨晚期資本主義機器的預兆。亞里斯多德的政治學 (Politics) 始於經濟學 (economics) ——或者拼做oikonomia——意思是對於家事 (oikos) 的管理，並非偶然，正如國家與社會，在概念上，都是一種「內部組織」的延伸：從耕作、清潔、烹飪到蓄奴、財富積累、與資產保護 (property defense)。² 亞里斯多德的政治經濟觀，框架出經濟是作為「主人的規則」，並確立「主高奴低」秩序的從屬位階，也等同是「統御」妻子與小孩的「父親」。這些觀念在今天聽起來很粗糙，但他已辨識出「這些手」是如何使進行

¹ Brian Massumi, 99 *Theses on the Revaluation of Value* (University of Minnesota Press, 2018), 3.

² Aristotle, *Politics*, Trans., Benjamin Jowett (Batoche Books, 1999), 41.

³ Aristotle, *Politics*, 14.

Archive

Copyright © 2025 Curating Asia International. All rights reserved.

SPECIAL ISSUE
It's Us, Not You: Curatorial Notes on the 6th Asia Triennial Manchester

Transvaluation and Eco-Aesthetics

Hongjohn Lin

The Riddle of Values

The riddle of values—concerning both humans and things—reflects a long intellectual struggle throughout history. Brian Massumi's assertion that "value is too valuable to be left in those hands" serves as a footnote in the dense web of value theories.¹ From the very outset of Western philosophy, exemplified by Aristotle, value has been understood through the separation of use value and exchange value—categories that, in turn, determine embedded social relations and the structural causes underpinning any given society. This split between use and exchange value marks a genealogical divergence across value theory frameworks. Aristotle famously stated, "Of everything which we possess, there are two uses; for example, a shoe is used for wearing and is also used for exchange."² From this premise, property, ownership, value, and society are ordered.

Karl Marx's concept of surplus value continues this line of thought, examining the structural conditions of capitalist society by highlighting the accursed excess that emerges from subtracting use value from exchange value. His allegory of the "dance of a wooden table," particularly in connection with China's *Taiping Tianguo*, can be read as an early omen of the

¹ Brian Massumi, 99 *Theses on the Revaluation of Value*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2018, 3.

² Aristotle, *Politics*, Translated by Benjamin Jowett. Kitchener, ON: Batoche Books, 1999, 41.

³ Marx brings these two events together: the rise of capitalism and China's quasi proto-communism, in "One may recall that China and the tables began to dance when the

Archive

Copyright © 2025 Curating Asia International. All rights reserved.

〈跨價值與家務美學〉 的中文 (上) 與英文 (下) 截圖。

〈替代場域新潛力〉 / 今村有策 (Yusaku Imamura)

文章網址: <https://curatography.org/zh/sp-8-zh/>

這篇論文探討「替代 (alternative)」一詞在藝術上如何被，舉例來說「替代空間」的「替代」，代表著什麼？它不只探討著著這個詞彙喚起何種可能，同時也探討強化為機構性與保守權威，或被邊緣化為非主流的雙重內在風險。

「替代」意指「另一種可能或選擇；某種不同的事物」。在藝術中使用「替代空間」，則有相對立的、或排除於具有權威與特定價值的機構，如美術館，之外的「另一個」空間的意味。歷史上，最早的替代空間，據說可追溯自1969至1970年，開始於紐約營運的藝術空間。¹(完整文章請見文章網址)

Curatography The Study of Curatorial Culture



EN

ISSUE 12 我們才是問題所在：第六屆曼徹斯特亞洲三年展策展筆記

替代場域新潛力

文 / 今村有策 (Yusaku Imamura)
譯 / 林怡君 (Esther Lin, Yi-Chun)

什麼是「替代」？

這篇論文探討「替代 (alternative)」一詞在藝術上如何被，舉例來說「替代空間」的「替代」，代表著什麼？它不只探討著著這個詞彙喚起何種可能，同時也探討強化為機構性與保守權威，或被邊緣化為非主流的雙重內在風險。

「替代」意指「另一種可能或選擇；某種不同的事物」。在藝術中使用「替代空間」，則有相對立的、或排除於具有權威與特定價值的機構，如美術館，之外的「另一個」空間的意味。歷史上，最早的替代空間，據說可追溯自1969至1970年，開始於紐約營運的藝術空間。¹

然而，我的觀點是以我曾經參與設立及運作的替代空間為基礎，以及其與世界上不同的替代空間合作。並且，考量到他們的角色與重要性，我相信「替代」並非僅是「另一個或不同的」選擇而爾，而是因應自社會與時代的需要而生，只是當下難以描述，且尚未被命名的事物。

「替代活動」根源於當代社會的需求，針對現有機構難以認知與因應的空缺加以應對。這種感覺是，他們不是從主流的政治敘事中創造，而是由拯救那些微小到得以被忽略的故事的迫切性中產生。也就是說，我們好像不該是延續著將「替代」等同於「另一種、其他」的傳統概念使用。我的提議是，「替代空間」應該以，比如：自發的 (spontaneous)、萌芽階段的 (embryonic)、難以命名的 (unnamable) 等詞彙描述才更為貼切。我們已經沒有必要持續

¹ Terroni, Cristelle, 7 October 2011, "The Rise and Fall of Alternative Spaces", <https://booksandideas.net/The-Rise-and-Fall-of-Alternative>

² Yamaguchi, Masao, "Center and Periphery", (Tokyo: Iwanami Shoten, 1975)

SPECIAL ISSUE
It's Us, Not You: Curatorial Notes on the 6th Asia Triennial Manchester

New Alternatives-site for Potentiality

Yusaku Imamura

What is “alternative”

This essay considers the possibilities of what the word “alternative” as used in art, for example “alternative space,” can represent. It considers not only the possibilities this term evokes but also the inherent risks of reinforcing institutional and conventional authority or being relegated to the periphery as a non-mainstream

The word “alternative” means “another possibility or choice; something different.” In the case of art, the term “alternative space” is also used to mean a place that is “another place” in opposition to, or outside of, an authoritative institutional place with established values, such as a museum. Historically, the earliest examples are said to be spaces that started their activities in New York from 1969 to 1970.¹

However, from my perspective grounded in involvement with establishing and operating alternative spaces, collaborations with alternative spaces around the world, and consideration of their roles and significance, I believe that it is appropriate to understand “alternative” not as something that is “another or different,” but rather something that is “hard to describe and has no name yet.” born from the demands of society and the times.

¹ Cristelle Terroni, “The Rise and Fall of Alternative Spaces,” *Books and Ideas*, October 7, 2011. <https://booksandideas.net/The-Rise-and-Fall-of-Alternative>.

Archive

Copyright © 2025 Curating Asia International All rights reserved.

〈替代場域新潛力〉的中文（上）與英文（下）截圖。

〈重拾時間：如何生活，如何死亡 一場關於跨價值的策展提案〉 / 吉田美彌 (Miya Yoshida)

文章網址：<https://curatography.org/zh/sp-9-zh/>

在如今數位與真實世界密不可分的環境下，
每次點擊、輕觸或滑動都打開了一個資訊的宇宙，
我們該如何持續保有想像的時間？
故而能想像及重塑一個嶄新的世界

「時間」意味著什麼？

綜觀歷史的長河，我們對於時間的認識歷經過深刻的轉變。在鐘錶被發明之前，時間和自然的節奏纏繞在一塊，日常的活動、各個地點的背景也與之息息相關。在彼得·加利森 (Peter Galison) 的著作《愛因斯坦的鐘，龐加萊的地圖——時間的帝國》中，他寫道，早在1880年，即便是相距僅數百里的地方，所使用的時間也各不盡相同——日內瓦的時間顯示10:30，而巴黎的鐘錶是10:15，在伯恩，人們則認為是10:35。¹ 這個時間差貌似不大，但其延伸的結論卻不言而喻，加利森便以此從科學史的角度指出，時間從來不是單一的，也未曾被完全標準化。(完整文章請見文章網址)



ISSUE 12 我們才是問題所在：第六屆曼徹斯特亞洲三年展策展筆記

重拾時間：如何生活，如何死亡 一場關於跨價值的策展提案

文 / 吉田美彌 (Miya Yoshida)
譯 / 鍾昱儂 (Joanna CHUNG, Yu-Nung)、鄭翔宇 (Edwin CHENG, Hsiang-Yu)

在如今數位與真實世界密不可分的環境下，
每次點擊、輕觸或滑動都打開了一個資訊的宇宙，
我們該如何持續保有想像的時間？
故而能想像及重塑一個嶄新的世界

「時間」意味著什麼？

綜觀歷史的長河，我們對於時間的認識歷經過深刻的轉變。

在鐘錶被發明之前，時間和自然的節奏纏繞在一塊，日常的活動、各個地點的背景也與之息息相關。在彼得·加利森 (Peter Galison) 的著作《愛因斯坦的鐘，龐加萊的地圖——時間的帝國》中，他寫道，早在1880年，即便是相距僅數百里的地方，所使用的時間也各不盡相同——日內瓦的時間顯示10:30，而巴黎的鐘錶是10:15，在伯恩，人們則認為是10:35。¹ 這個時間差貌似不大，但其延伸的結論卻不言而喻，加利森便以此從科學史的角度指出，時間從來不是單一的，也未曾被完全標準化。

隨著科學的進步、電磁學的發現、以及電子計時技術的廣泛應用，過往各地時間上所呈現的差異逐漸被消除了。當鐵道廣設和軍事行動需要在遼闊的幅度中，針對出發和集合的時間作出協調，時間的統一成為了優先要務，現代主義理想中的「全球時間」(universal time) 在此被強

¹ 彼得·加里森在其著作《愛因斯坦的鐘，龐加萊的地圖——時間的帝國》(Einstein's Clocks, Poincaré's Maps - Empires of Time, New York: W.W. Norton, 2003.) 裡，描述了在工業革命期間人們對時間的認知如何發生了變化。而他更明確指出，全球時間的發明標誌著世界數學化的開始

² 詳見Miya Yoshida, "Can You See the Butterfly?" Den Steinen zuhören, Dresden: Kunsthaus Dresden, 2023; "Reformulating the Architectures of

Archive

Copyright © 2025 Curating Asia International. All rights reserved.



SPECIAL ISSUE
It's Us, Not You: Curatorial Notes on the 6th Asia Triennial Manchester

Time Reclaimed: How We Live, How We Die A Curatorial Proposition for Transvaluation

Miya Yoshida

*In a world where the digital and physical reality intermingle seamlessly,
where every click, tap, and swipe unveils a universe of information,
how can we keep the time of imagination?
Imagine and reimagine the world anew*

What is to be understood by 'time'

Throughout history, our understanding of time has undergone profound transformations.

Before the invention of the clock, time was intertwined with the rhythms of nature, everyday activities, and localities. In his book, *Einstein's Clocks, Poincaré's Maps - Empires of Time*, Peter Galison writes that back in 1880, even in locations a few hundred kilometres apart, time was not the same - Geneva time would be 10:30, while the clocks in Paris indicated 10:15, and the people of Bern believed it to be 10:35¹. The differences were relatively small, but still recognisable, and from the perspective of the history of science, Galison states that time was neither singular nor standardized.

¹ Peter Galison describes how perception of time changed during the industrial revolution in his book *Einstein's Clocks, Poincaré's Maps - Empires of Time*, New York: W.W. Norton, 2003. He frames how the invention of universal time is the beginning of the mathematisation of the world.

² Miya Yoshida, "Can You See the Butterfly?" in *Den Steinen zuhören*, Dresden: Kunsthaus Dresden, 2023.

Archive

Copyright © 2025 Curating Asia International. All rights reserved.

〈重拾時間：如何生活，如何死亡 一場關於跨價值的策展提案〉的中文（上）與英文（下）截圖。

特刊相關論壇：Curatorial assembly and theme of sixth Asia Triennial Manchester: Transvaluation (下圖) e-flux截圖。

Curatorial assembly and theme of sixth Asia Triennial Manchester: Transvaluation

Manchester School of Art at Manchester Metropolitan University



First Curatorial Assembly of the Asia Triennial
Manchester School of Art, Manchester Metropolitan University. Photo: Lisa Reynolds-King



第14期《策展與再公/眾 Curating and Re-public / Re-commons》

- 發刊時間: 2025 年 6月20日
- 主編: 羅秀芝
- 作者: 貝托·圖坎 (Berto Tukan)、耿一偉、沙米姆·艾哈邁德·喬杜里 (Shamim Ahmed Chowdhury)
- 推廣活動:

場次名稱	時間	參與者	備註
Curatography #14 講座 (中)	2025年8月 10日	講者陣容: 羅秀芝 (《策展學》創辦編輯)、吳瑪俐 (藝術家)、耿一偉 (台北藝術大學助理教授)	地點: 鳳甲美術館
Curatography #14 發刊互 動影片	2025年9月3 日	發表人: 羅秀芝 (《策展學》創辦編輯)、貝托·圖坎 (策展人)、艾哈邁德·喬杜里 (策展人)、耿一偉 (台北藝術大學助理教授)	線上發表
Curatography #14讀書會	2025年9月 23日	主講人: 耿一偉 (台北藝術大學助理教授)	地點: 岸畔咖啡

第14期《策展與再公/眾 Curating and Re-public / Re-commons》

文章簡介：

〈策展與再公/眾 Curating and Re-public / Re-commons〉 / 羅秀芝

文章網址：<https://curatography.org/zh/14-0-zh/>

《策展學》第14期，題為《策展與再公/眾》，由羅秀芝主編，企圖釐清策展如何穿越單一知識體制，構築關係性、多物種與跨文化的認識論生態系，藉此回應現有策展理論對非西方實踐的忽視。(完整文章請見文章網址)

ARCHIVE SPECIAL ISSUE

Curatography The Study of Curatorial Culture EN

ISSUE 14 2025
策展與再公/眾

策展與再公/眾

羅秀芝

在當代社會結構與知識體系劇烈轉變的當下，藝術策展作為文化實踐，正面臨前所未有的挑戰與契機。全球資本主義的擴張、殖民體制的殘餘結構、地緣政治與新殖民主義的交織結構以及氣候危機與社會失衡所引發的深層焦慮，使得原本以西方現代性為核心建構的藝術制度與展示邏輯，已難以回應多元文化、族群與知識型態所構成的複雜世界。如今，策展不再僅是展覽的組織與作品的陳列，而是一種關係性、政治性兼具的知識生產方式，其實踐潛力不僅在於呈現藝術，更在於重塑公共性，協商多元主體或諸眾的共在可能。

本專輯以「策展與再公/眾」(Curating and the Re-Public / Re-Commons) 作為論述核心，企圖釐清策展如何穿越單一知識體制，構築關係性、多物種與跨文化的認識論生態系。透過對賈克·洪席耶 (Jacques Rancière) 的審美政治、尼可拉·布西歐 (Nicolas Bourriaud) 的關係美學、格蘭·凱斯特 (Grant H. Kester) 的對話式美學、以及克萊兒·畢莎普 (Claire Bishop) 對參與藝術的批判等理論的對話，嘗試以博納文圖拉·德·索薩·桑托斯 (Boaventura de Sousa Santos) 與瓦爾特·米尼奧羅 (Walter D. Mignolo) 等全球南方學者的認識論視角，以回應現有策展理論對非西方實踐的忽略。

本專輯聚焦當代策展在重構「公/眾」過程中的知識論、倫理與政治潛能。所謂「再公/眾」，不只是語義上的再定義，而是針對當前公共空間、集體身份與知識權力分配的政治提問：在文化資本與國族治理日益集中之際，策展如

historical and theoretical trajectories outlined above provide essential insights for understanding the relationship between curating and the "re-public/re-commons."

II. Epistemic Ecologies in a Global Perspective

Within the global contemporary art field, the museum continues to occupy a central position. These spaces are often structured around the triangular relationship among artists, artworks, and audiences, thereby producing an aesthetic logic grounded in "gaze" and "representation." The result is an abstract spatiality detached from everyday experience and specific sociocultural contexts. Whether manifested as the purified environment of the "white cube," the enclosed theatricality of the "black box," or the liminal "gray zone" in between, the museum frequently positions art as a bearer of universal truths and cross-cultural validity, emphasizing canonical works by artists deemed to be of exceptional value.

Yet, such exhibition models—rooted in assumptions of epistemic universality—are increasingly subject to critique and contestation from multicultural and decolonial perspectives. These critiques question not only the hegemonic status of Western aesthetic paradigms, but also the structural exclusions they perpetuate within the global art system.



ARCHIVE SPECIAL ISSUE

〈策展與再公/眾〉的中文(上)與英文(下)截圖。

〈在「成爲」的過程中：2024雅加達雙年展的自身反思〉／貝托·圖坎 (Berto Tukan)

文章網址：<https://curatography.org/zh/14-1-zh/>

〈在「成爲」的過程中：2024雅加達雙年展的自身反思〉一文，描述策展與公/眾的關係在雅加達雙年展 (JB 2024) 中展現出新的可能性。作為一場慶祝藝術自主與地方文化的盛會，JB 2024不僅是展覽，更是一種以lumbung概念為核心，進行社群共治的公共實踐。策展過程透過「雅加達議會」組織多個藝術團體，以去中心化和「gotong royong」共同協作精神，推動展覽策劃與資源整合。這種「元集體」模式強調彈性、公平與多元對話，挑戰傳統權威式策展，讓公眾成為策展過程的積極參與者與共創者。面對資源匱乏與制度不穩，這樣的集體行動不僅維繫了藝術自主，也開啟了策展與公共領域深度連結的新範式，反映當代藝術生態中公/眾的多樣性與共識建構的可能性。(完整文章請見文章網址)

Curatography The Study of Curatorial Culture EN

ISSUE 14 2025
策展與再公眾

在「成爲」的過程中：2024雅加達雙年展的自身反思

文 / 貝托·圖坎 (Berto Tukan)
譯 / 陳思儀

「雅加達雙年展 2024」(Jakarta Biennale 2024，簡稱 JB 2024) 是為慶祝此雙年展 50 週年 (1974 - 2024) 而舉辦，距離 2024 年 11 月 15 日展覽落幕已超過半年，展期歷時四十六天。本屆展覽的主要場地集中於雅加達的伊斯邁瑪爾祖基公園 (Taman Ismail Marzuki)，而數個在雅加達的分享空間也同步展開慶祝活動。除了在 Galeri Emiria Soennasa、Galeri Sudjojono、Galeri Oesmar Effendi 三大展覽空間舉辦展覽外，JB 2024 也在 Komunitas Salihara 藝術中心、比那斯大學 (Universitas Binus)、Paseban Paseban、Gudskul Ekosistem、Setali Indonesia 和 Atelir Ceremai 等場域舉行了七十場公共活動。不含其他場地的人數在內，單在伊斯邁瑪爾祖基公園的參觀人數就達到 35,479 人。Gudskul Ekosistem 是「雅加達議會」(Majelis Jakarta) 的成員團體之一，作為團體的其中一員，我也參與了本屆雙年展的實踐。

我與幾位朋友最初是在雅加達藝術委員會 (Dewan Kesenian Jakarta, DKJ) 的邀請下，出席了一場會議。可以說，從 JB 2024 的準備工作一直到實際執行，我自始便參與其中，這讓這段歷程對我而言極具意義。如今事隔超過半年，或許現在正是回顧這段經驗的最好時機。引用根據艾沙·泰加·普特拉 (Esha Teqar Putra) 為 JB 2024 檔案單元所下的標題來說，那種「被藝術折磨後」的疲憊感已經消退，現在與展覽當時已有足夠的時間距離可以回望這場事件。因此，這篇文章更像是基於我參與經驗的內在反思，基於我身處於集體與超級體 (meta-collective) 之中。就其本質而言，這篇反思可被視為「從內部」對 JB 2024 觀看的嘗試。如果我們把 JB 2024 想像成一個有機體，那麼這篇文章所揭示的並非它的外部表象，而是內部的脈絡與構造。正因身在其中，這種內與外的界線本身也

example, Lily Kent states that, "...the exhibition organisers have adopted one of the methodological approaches embedded in ruangrupa's direction of documentals, the majelis, which can loosely be translated as a committee or council. The Jakarta Biennale's majelis is in turn made up of 18 artists associations and collectives, largely from Java."¹

The meaning or essence of a majelis (assembly) is not who is present but the dynamics of conversation and collective decision-making. This means that we need to see 'majelis' as first of all a verb and not a noun. Thus, what matters next, secondly, is the dynamics of conversation and the dynamics of joint decision making, not what entities are part of or members of the assembly, as if it was a noun. Of course, again, the process, and who is in the process, cannot be separated. What I mean is that the concentration of our discussion of this "majelis" needs to be placed first in the process. My suspicion is that by seeing "majelis" as a verb, we are slowly refining it as a 'method'; by seeing it as a noun, we are slowly reducing it to a commodity.

Jakarta Council meeting atmosphere. Photo courtesy of Jakarta Arts Council Documentation.

Jakarta Council meeting atmosphere. Photo courtesy of Jakarta Arts Council Documentation.

〈在「成爲」的過程中：2024雅加達雙年展的自身反思〉的中文 (上) 與英文 (下) 截圖。

〈策展公共性—以2024台南藝術節為例〉 / 耿一偉

文章網址: <https://curatorship.org/zh/14-2-zh/>

〈策展公共性—以2024台南藝術節為例〉以2024年台南藝術節為例，探討表演藝術策展的公共性，主張策展應採歸納法，從藝術現場與細節中發掘主題，避免預設概念，保留「玩耍」空間以激發創意。借鑒布萊希特的排練方式，強調策展需具反思判斷力與開放想像，面對偶然與多元可能。文中以製作唱片比喻策展，主題隨創作階段演變，限制反而激發創意。最後，強調藝術節作為公共平台，公共性體現於多樣議題對話和積極介入、公共論壇、自由集會與獨立思考等四種參與機制，促進深度公共討論與共識。

The screenshot shows the article's title page and the beginning of the text. The website header includes 'Curatorship The Study of Curatorial Culture' and 'EN'. The issue is identified as 'ISSUE 14 2025 策展與再公/眾'. The title is '策展公共性—以2024台南藝術節為例' by '耿一偉'. A quote from Yi-Lin Ku is featured: '「凡只能被顯示的，不能被說清楚。」 —維根斯坦'. The text discusses the concept of 'play' in curation, referencing Meg Stuart and Bertolt Brecht. A vertical sidebar on the left reads 'ARCHIVE SPECIAL ISSUE'. A photograph of an audience participating in a reading group in Tainan Park is shown, with a caption: 'Audience participation in a reading group held in Tainan Park as part of *Asobi: Absence Space Nomadic Project*. Photo courtesy of 周泰全.'

〈策展公共性—以2024台南藝術節為例〉的中文（上）與英文（下）截圖。

〈在光與詩性寂靜之間〉／沙米姆·艾哈邁德·喬杜里 (Shamim Ahmed Chowdhury)

文章網址：<https://curatography.org/zh/14-3-zh/>

〈在光與詩性寂靜之間〉以孟加拉藝術計畫《Shohornama》為核心，透過視覺藝術、裝置與行為藝術，探索如何在都市化與歷史遺忘的背景下，重建邊緣空間的記憶地景。策展以身體作為記憶與抵抗的媒介，回應流離失所與土地變遷帶來的創傷。計畫中的帳篷式空間《大帳篷》不僅是庇護所，更是行為藝術與社群記憶共構的移動劇場，強調家園的流動性與脆弱性。《Shohornama》成為「詩性的寂靜」，在沈默中敘述被剝奪的生存經驗，並在藝術微光中顯現希望，以「大帳篷」、「Neer」（家）計畫、和「Pakghor」（社區廚房）和行為藝術，召喚記憶、療癒創傷和滋養身心。此策展視角將「再公／眾」理解為一個多聲、流動且非中心化的共享空間，促進跨領域、跨身份的對話與共構，挑戰傳統的單一敘事，重新想像身體、記憶與集體想像中的家園與認同。(完整文章請見文章網址)



〈在光與詩性寂靜之間〉的中文（上）與英文（下）截圖。

第14期《策展與再公/眾》活動紀錄：

2025/8/10 線下活動現場：



2025/9/3 #14 發刊互動影片：



2025/9/23 #14 讀書會現場：



第15期《策展還能做什麼? What Is To Be Done in Curating》

- 發刊時間: 2025 年 9月6日
- 主編: 楊硯奇
- 作者: 尚-保羅·馬提儂 (Jean-Paul Martinon)、李泳麒 (Kalen Wing Ki Lee)、呂岱如
- 推廣活動:

場次名稱	時間	參與者	備註
Curatography #15讀書會	2025年9月 13日	主講人: 楊硯奇 (北藝大藝術跨域研究所助理教授)	地點: 岸 畔咖啡
Curatography #15 講座 (中)	2025年9月 21日	講者陣容: 高森信男 (策展人)、陳斌華 (策展人 / 藝術家)、楊硯奇 (策展人 / 研究者)	地點: 岸 畔咖啡
Curatography #15 發刊影片	2025年9月 30日	發表人: 尚-保羅·馬提儂 (倫敦金匠大學教授)、李泳麒 (策展人)、呂岱如 (策展人)	線上發表

第15期《策展還能做什麼？ What Is To Be Done in Curating》

文章簡介：

〈策展還能做什麼？〉 / 楊硯奇

文章網址：<https://curatorship.org/zh/15-0-zh/>

與其積極且帶有創造力地診斷我們的全球社會的基本結構，並試圖尋找模控或逐漸改變現狀所需的藝術作品和展覽，現在處理當代藝術於「人工智慧、人類世或地緣政治衝突」中的角色的書的最後幾頁只敢提及藝術的「想像」（imaginative）功能。面對「AI的過度進化、人類世和地緣政治衝突」所帶來的危機，我們今日見證的是當代藝術世界的貧乏、保守甚至退縮的論證。（完整文章請見文章網址）

Curatorship The Study of Curatorial Culture EN

ISSUE 15 2025
策展還能做什麼？

策展還能做什麼？
文 / 楊硯奇

一天早上，我讀到了東京森美術館「機器之愛：電玩、人工智慧與當代藝術」（Machine Love: Video Game, AI and Contemporary Art）展覽的展訊。這個展覽的展名使我立即想到了格諾斯可（Gary Genosko）和黑崔克（Jay Hetrick）十年前所編的瓜達希的日本書寫的論文集《機械愛慾：日本書寫》（*Machinic Eros: Writings on Japan*）。無創造力掌控著一切。與其積極且帶有創造力地診斷我們的全球社會的基本結構，並試圖尋找模控或逐漸改變現狀所需的藝術作品和展覽，現在處理當代藝術於「人工智慧、人類世或地緣政治衝突」中的角色的書的最後幾頁只敢提及藝術的「想像」（imaginative）功能。面對「AI的過度進化、人類世和地緣政治衝突」所帶來的危機，我們今日見證的是當代藝術世界的貧乏、保守甚至退縮的論證。

AI、人類世和地緣政治衝突時代的藝術

事實上，當代藝術世界大部分的書都僅處理上述的其中一個危機。很少有當代藝術世界中的書籍處理上述的其中兩個危機，而令人遺憾地，根本沒有書籍以當代藝術的方式同時處理上述三項危機。¹舉例來說，黑瑟·戴維斯（Heather Davis）和艾提安內·特呼（Etienne Turpin）在他們所編的《人類世中的藝術：美學、政治、環境和認識論的連貫》一書中，在進行「超越地質學的外推」、討論「感性」和「知覺」、標示「受爭議的領地」，並「沉思世界的倖存」後，將他們的導論的最後一部份命名為「值得想像的未來」。²吉歐萬尼·阿羅伊（Giovanni Aloï），在其《思辨式的動物標本製術：自然史、動物表面與人類世中的藝術》中，在探索「動物標本製術的表面」、「自然史全景監視監獄」、「動物可見性」，而忽略了人與動物間互連的現實複雜性與科學/資本主義光學的多面向性

¹我們看到許裡，以一種非當代藝術的方式，特例地在《機器與主權：為了一種行星思維》（*Machine and Sovereignty: For A Planetary Thinking*）一書中嘗試去處理上述的三個危機，雖然以一種「已知」（given），也因此是「無意義」（meaningless）的方式。

² Heather Davis & Etienne Turpin, *Art in the Anthropocene: Encounters Among Aesthetics, Politics, Environments and Epistemologies* (London: Open Humanities Press, 2015), p. 20.

³ Jan Jógódzinski, *The Anthropocene: Ecology, Theory, Art, and Politics for the Anthropocene* (Stanford: Stanford University Press, 2022), p. 1-14.

"The Multiple Relativity of the Phantom Thing. Normal and Abnormal Functioning Bodies."¹⁴

The Miss of True Individuation Nowadays

However, no theoretician, philosopher, or curator has mentioned this digital technical individuation, let alone make any pictures of the structures of it. It seems like the digital technical individuation does not exist, and what we have is only successful or failed subjectivation and/or subjectification. We see this in the now famous Byung-Chul Han's writings, which signify the forgetting of individuation. We read this in the monographs of Bernard Stiegler, which gave us the monotone of individuation. We read this in the works of Yuk Hui, which represent the confusion of individuation. We sense this in the pieces by Franco "Bifo" Berardi, which symbolize the mis-location of individuation. Finally, we also read this in the books of Benjamin H. Bratton, which manifests the misrecognition as well as the rigidity of individuation. Even the smart and brilliant Hito Steyerl, in her latest book, *Medium Hot: Images in the Age of Heat*, missed the "whatever Weberian iron cage" that we include, such as the engineers, CEOs, and shareholders, who have all been trapped therein.

¹⁴ Please see Bernard Stiegler, *Symbolic Misery, Volume 1: The Hyper-Industrial Epoch* (London: Polity, 2014), p. 2; Yuk Hui, *Machine and Sovereignty: For A Planetary Thinking* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2024), p. 186.

¹⁵ Edmund Husserl, *Manuskripte zur Konstitution von Raumdingen - Aus den D-Manuskripten* (Leuven: Springer, 2024), p. 35-70.

2025

〈策展還能做什麼？〉的中文（上）與英文（下）截圖。

〈「無政府策展」之初探札記〉／尚-保羅·馬提儂 (Jean-Paul Martinon)

文章網址: <https://curatorship.org/zh/15-1-zh/>

透過對巴斯卡、普魯東、史賓諾莎和其餘哲學家論述的運用，尚-保羅·馬提儂 (Jean-Paul Martinon) 在他的文章中鑄造了「策展無政府狀態」(curatorial anarchy) 這個概念，並指出唯有透過這種水平、無領袖、平由 (equaliberal) 式的方法，我們才能以一種有意義的方式，回應「策展還能做什麼？」的問題，以及面對上述的危機。(完整文章請見文章網址)

Curatorship The Study of Curatorial Culture EN

ISSUE 15 2025
策展還能做什麼？

「無政府策展」之初探札記

文 / 尚-保羅·馬提儂 (Jean-Paul Martinon)
譯 / 林宏瑋

策展一向或信為特定的專業實踐，需具備理性、直覺和情感的特別能力，而不是簡單地被歸類為單一學門。雖然策展涉及藝術、藝術史、人類學、社會學、媒體與文化研究等領域知識，但「策展」的發展其實早已超越了傳統學科框架。近年來，隨著各種不同「策展內容」(content curating) 的出現，策展課題不再侷限於藝術，而是延伸到流行文化、香水、檔案、音樂、食物、廣告、商品、形象，甚至還包含各樣的社會現象。策展早已經是跨領域的文化實踐，而非原本的學術分類。整體來說，策展的功能就是把「過剩象徵文化」(symbolic cultural excesses) 進行配置與次序化。正如邁克·巴斯卡 (Michael Bhaskar) 所說：「策展之所以存在，是因為這種『過剩』需要被言說、被接受。」舉例而言，傳統美術館的展示方式體現了這種秩序配置：重要的作品通常擺在觀眾平視的位置，次要的則放在上方或下方。而到了今日的盛行「線上策展」，展示邏輯也從「水平」轉為「垂直」：重要作品配置在網頁上方，不重要的內容在下方，須滑動才能被看見。

不管是水平或垂直 (或任何非視覺的次序)，「啟蒙時期」是第一個顯現大規模文化過度的歷史時期，策展是將這個世界次序化的規劃之一：在工業革命、殖民主義發展中，顯示過剩以及異國情調的物件，並將商品在金錢價值之外所需要的脈絡敘事，以誇飾資本主義意識形態的方式，進行劣化。人類對於「次序化」所產生的執念之最好證據，正是在270年前開始許多的個人、機構、及商業的線上/實體策展；但此「次序化」不僅是策展人將過剩物件價值化的過程，例如在金錢、美學、社會、文化或歷史等等各個層面，更是遠遠超過地，言說了生命的任意性，編織成表面為自明的故事。然而，實際上卻強制在連貫的標題與次標題之下的不連續情節；創造了斷裂、不連續的文化實踐

perfect, it is an open path where a multiplicity of strategies and equal voices fulfill *all* of its members' conatuses. As such, there is no methodological blueprint to follow or an orthodoxy to reproduce. An anarchic curating is simply constituted by the research problem a group seeks to explore together for its own good; a "hub of curly lines"⁴⁴ as Yang says, but without a jet-setting über-curator telling everyone what these lines mean for the group.

But what does this mean for our current world where everything obeys hierarchies and authorities and is dominated by competition and conflict? As already stated, anarchy is an invitation to live on a par with nature, i.e., sociality. This means first refusing to take part in hierarchies and authorities, repeating, for example, *Bartleby's* famous words: "I'd prefer not to."⁴⁵ As the anarchist Jeff Shantz says, "In order to bring their ideas to life, anarchists create... experiments in living, popularly referred to as 'DIY' (Do-It-Yourself), which are the means by which contemporary anarchists *withdraw their consent* and begin 'contracting' other relationships."⁴⁶ For curating, the idea could then be to start with this withdrawal of consent. For example, asking questions such as: Does the show need to use cloud-capital corporations to succeed? I'd prefer not to. What decentralised mode of communication or consumption is there that does no trade freedom for convenience? Persisting in that mulish course is one way to slowly disempower (oligarchic) authorities.

1 「過剩」(excess)，帶有「剩餘」，也指超越已知之物。參照社會學家的觀點，「象徵文化」(symbolic culture) 應理解為那些經由大眾媒體的操演、成為集體信仰的事物。

2 See Michael Bhaskar, *Curating: The Power of Selection in a World of Excess* (London: Platkus, 2017), 7-8. 譯釋：雙括號內為譯者強調。

3 譯註：order 有次序、戒令、管理、命令等意涵。在本文中這個字出現時，利用雙關語方式「次序/命令」呈現。

4 關於列寧所提出的問題「遺囑怎麼辦」也暗示著思想的結縵，可參閱 Althusser, Badiou。

Entre machos y fachos

〈「無政府策展」之初探札記〉的中文 (上) 與英文 (下) 截圖。

〈後知後覺：「瓷相在香港：流動博物館」 (2017)〉／李泳麒

文章網址：<https://curatography.org/zh/15-2-zh/>

李泳麒，透過敘述他在將「瓷相」(porcelain photos) 或「相瓷」(photoceramics) 視為「行動美術館」(mobile museum) 的藝術計畫的路上的遭逢過程，追索了香港的「瓷相」或「相瓷」，並點出了與日常攝影、相片人造物，以及與「策展還能做什麼？」這個問題有關的攝影實踐上的平等的重要性。在面對上述的危機時，策展者專業也將變成某種水平和平等，且我們每人都必須專注於其上的「自我技術」(technics of the self)。而這也許將是對「策展在今天還能做什麼？」這個我們，作為當代藝術的從業者，永遠應該問的問題所進行的最好回答。

Curatography The Study of Curatorial Culture

ISSUE 15 2025
策展還能做什麼？

後知後覺：「瓷相在香港：流動博物館」 (2017)

文 / 李泳麒

1822年，法國攝影師尼塞福爾·涅普斯(Nicéphore Niépce)成就攝影的誕生，影響隨後兩世紀全球的每一個角落，影像成為人類及科技記錄不同生活面向的重要儀式。照片和影像被視為記憶藏庫，是保存記憶的重要視覺媒介。二十世紀文化研究和比較文學的語境中，攝影的指示性(Indexicality of photography) 進一步鞏固我們的信念：影像為現實的證據；甚至乎有理由相信人類的生命比相紙還要脆弱。

然而，隨著我研究「瓷相」從十九到二十世紀文化歷史的旅程，這種以實證科學主導的人類中心主義傳統思維，已受到反駁。在照片保存及復修學術領域，一般普遍相信沒有影像和照片會永恆存在。隨著時間的推移及各種環境的條件影響，照片會褪色、變舊泛黃、影像消色、最後物理分解。影像感光材料的物理性一直是我的研究興趣，它讓我從物理、化學、科學、歷史、政治、文化和人類學領域中對攝影、影像和照片作多重體悟，更打破傳統思維與桎梏。

My late grandmother, my sibling, and myself in front of the ancestral shrine © Kalen Wing Ki Lee

ARCHIVE SPECIAL ISSUE

I never had the chance to know my paternal grandfather, a young father of four, since he had passed away over 60 years ago in a car accident in Hong Kong, long before I was conceived. My beloved late grandmother devoted her entire life to caring for the household. I like to imagine their relationship was always loving and mutually respectful. The small ancestral shrine housing my late grandfather in my grandparents' social housing apartment was always meticulously kept, adorned with blossoming flowers, seasonal fruits, and delicacies. As the eldest grandson in a patriarchal family, I had the privilege of offering burning incense at the ancestral shrine: three sticks at a time, twice a day. Like most families of Canton origin in Hong Kong, the ancestral shrine is a red box resembling a proscenium stage, illuminated by red light, with one or more ancestral portraits at its center, and offerings like incense or food placed at the "apron." Ancestral portraits are commonly made from a handheld porcelain photo, a framed photograph, or a framed or mounted *gongbi* photogenic drawing of the ancestor. I always worshipped my late grandfather's porcelain photo, as it was through this object that I registered the idea of ancestry, family, and patriarchy. This photo object was my first and only impression of my late grandfather, and my first encounter with what a common household porcelain photo looked like.

〈後知後覺：「瓷相在香港：流動博物館」 (2017)〉的中文(上)與英文(下)截圖。

〈深時思維的酷兒練習〉／呂岱如

文章網址：<https://curatography.org/zh/15-3-zh/>

透過反思性地回溯其先前的駐村經驗，呂岱如 (Esther Lu Dai-Ru) 細細地透過她是如何被緩慢、平和與平等的非人物種、非人類中心，且從「呼吸」和「演化」匍匐而出的「深時思維」的「共成」和「酷兒曲線」所打動的方式啟發了我們。(完整文章請見文章網址)

Curatography The Study of Curatorial Culture

EN

ISSUE 15 2025
策展還能做什麼？

深時思維的酷兒練習

文 / 呂岱如

「未來是否能停止成為某種異性生殖繁衍的幻想？」¹
荷西·埃斯特班·穆尼奧斯 (José Esteban Muñoz)

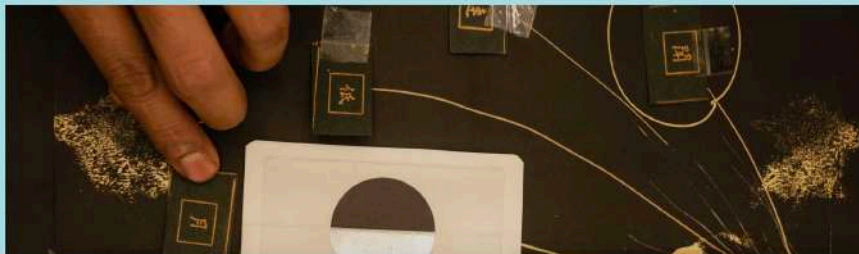
現代工業社會的時間觀將人們的生產力扣在錶面上打轉，壓扁了想像空間，也削弱了我們與地球上其他生命建立在消費、生產關係以外的連結能力。我們是否可能解構這種時間觀，將時間視為環繞身旁的潮水，而非單一線性進程？或，未來能否從我們身後而來，而非候於前方？²我們又能否試著像山一樣思考，在一口吐納間容下百萬年的記憶？「深時思維」(deep time thinking) 作為概念框架，可否為我們帶來新的啟發，得以從人類中心視角中抽離，並轉向行星尺度的思考？今日，我們僅用會議桌上的二氧化碳數據討論人類世的解方，卻忘記了我們實際上面對的是被資本主義掠奪和由人類貪婪塑造的地質世代——這遠比碳經濟複雜龐大。顯然，我們既無法有效地講述這個故事，也無法提供任何解決之道，因為地球時間的尺度幾乎難以理解——尤其是我們依舊情願以倒數計時的姿態繼續等待災難來臨。另一方面，我們才剛開始認識到，「生態政治」意味著人類必須學習與不僅是人類的存有 (more-than-humans) 共同進行互惠且有意義的行動。我們如何讓超越人類的力量納入決策考量，並在日常實踐中減少人類中心的模式？如果我們嘗試從「酷兒生態女性主義」(queer ecofeminism) 視角切入，或能取得更多創造性的工具，挑戰線性、以進步史觀為驅動的時空觀，並引導我們以深時思維、氣候危機和跨物種共融為軸，來重新審視這些問題。此刻，我們是該正視如何解構那些規範在物種、身體與生產關係上的權力結構，開始以酷兒視角、全球視野來斜線思考，同時嘗試放緩並溫柔地展開行動。

¹ Muñoz, José Esteban. 《Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity》10週年紀念版。紐約與倫敦：紐約大學出版社，2019年，第49頁。艾馬拉 (Aymara) 人，位於現今的玻利維亞、祕魯和智利，其時間觀與典型的西方時間應屬相反。這裡提及的 Anna Lowenhaupt Tsing 是《The Mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins》的作者；Robin Wall Kimmerer 是《Gathering Moss: A Natural & Cultural History of Mosses》的作者。Valley of Possible 於 2022年5月29日組織了一場特別活動，我們隨車前往拜訪一位馬普切族 (Mapuche) 的巫師 (machí)，並與他對話的車子這一奇妙的邀請。

來的。將這些概念付諸實踐或許看似抽象，但實際上並非如此。我仍記得在另一趟智利之旅中，蕈菇博物館館長璜·斐勒 (Juan Ferrer) 所說的一句話，是怎樣瞬間在我臉上綻開笑容：「拿出性感的一面！準備好和真菌做愛！」¹⁰

向其他生命學習是一項充滿挑戰的任務，因為我們的多重世界總是從不對稱的感知中建構而來。在過去幾年裡，我深受我身邊的另類親緣——那些與我緊密合作的藝術家們——的祝福。他們在我們的合作中創造了許多酷兒練習，像是：為外星混種胚胎算命、像動物一樣進入冬眠、從內在觸覺感知世界、像緩步動物 (tardigrades) 一樣進入隱生狀態、與藻類建立經濟聯盟、模仿電子產品作為新身體姿勢，等等。¹¹我們很認真地玩出這些替代性的敘事，擾亂現存的人類世生存模式，激發新的政治想像，並創造暫停及反思的空間。在今日的藝術教育中，這項任務變得更加迫切——我們必須將這些酷兒練習視為推論性、關係性、轉化性，甚至如亞歷克西斯所言，是進化性的演練，尤其感知的再分配已不僅關乎政治實踐，而同時也是美學實踐。作為策展人，我所能竭誠為世界建構付出心力之處，可能就在為創造「社會-自然」的交疊空間做出貢獻，讓不同的觸碰和療癒發生。如果我能稍微歪轉調整 curandera (女巫醫者) 這個詞來描述我的策展實踐，那麼我希望我正在與各種他者共同創造一些應對恐懼、失敗與痛苦的民間療法。

¹¹ 呂岱如於 2021年創辦藝術組織緩步動物，專注於未來生態與身體政治主題相關的另類藝術教育與展演計畫。文中提及的工作坊練習由以下藝術家提出並共創：吳梓安 (Wu Tzu-An)、陳棠亮 (Henry Tan)、黃鼎云 (Huang Ding-Yun)、王永安 (Wang Yung-An)、陳子豪 (Tan Zi Hao)、Rice Brewing Sisters Club、lofolo!



〈深時思維的酷兒練習〉的中文 (上) 與英文 (下) 截圖。

第15期《策展還能做什麼？》活動紀錄：

2025/9/13 讀書會現場：



2025/9/21 #15 講座現場：



Curatography

The Study of Curatorial Culture

Climate in Crisis: Environmental Change in the Indigenous Americas, curated by Nancy Rosoff & Andrew W. Mellon, Brooklyn Museum, Feb. 2020 - July 2022.

Nature's Nation: American Art and Environment, curated by Karl Kusterow and Alan C. Braddock, Princeton University Museum, Oct. 2018 - Jan. 2019.

Andropogone, curated by Edward Burginby, Jennifer Schreier and Nicholas de Purpur, Museo Museum, Feb - Sept. 2020.

Andropogone On Hold curated by Hans Ulrich Christ, Nadim Sawman, Selina Nweke, PCAI, Greece, Dec. 2019 - Feb. 2021.

Art & Climate Change, curated by Sergei Aronin, Liverpool Biennial 2006, Hamburg 2007, Madrid 2008, Tokyo 2009, Michigan, USA, 2010.

Perpetual Uncertainty, curated by Elie Sambarino, 233 House for Contemporary Art, Oct. 2017 - May 2018.

Are History, Curatorial Culture, and the Echo of the Past, Oct. 2021 - Feb. 2022.

Art & Climate Change: New From Our Backyard, curated by Erik H. Peak, Lucas Museum, May 2022.

So can there be, and this is the big question really,