

策展實踐作為跨學科的研究方法——以柏林世界文化中心為例

撰文/ 鄒婷

國藝會補助107年度第2期 調查與研究報告書

前言：寫在策展的「跨越」與「超越」之前	4
第一章：策展、跨域、HKW	7
一、兩種策展，各自表述	7
二、多種跨界：複合、跨越、內化，抑或超越？	10
三、HKW和它的藝術與科學	12
第二章：視覺化的知識與被展示的科學	15
一、「猿猴文化」的跨學科藝術生產	15
1. 靈長類視覺（Primate Visions）和它的虛構與事實	15
2. 跨學科的視野——觀看靈長類學的四種稜鏡	16
3. 從視覺重建到鏡像生產——《靈長類視覺》與「猿猴文化」	17
4. 科學的或是藝術的？「猿猴文化」的兩個展覽篇章	20
5. 「猿猴文化」——科學篇	22
6. 「猿猴文化」——藝術篇章	26
7. 展覽是一種沒有規律的知識形式	32
8. 策展實踐、跨學科研究，與不可見的疆界	33
二、另一種未被框架的知識形式：「波托西定理」和它的藝術研究	35
1. 波托西定理	35
2. 非常規的展覽	37
3. 面對殖民圖像的另類展示對策——公開缺席	38
4. 如何以藝術再現/ 回應缺席	40
5. 從個人委託製作到集體策展實踐	44
6. 藝術研究的幾種特質	45
三、政治活動的展示：「旁設政治：文化自由與冷戰」	48
1. 美國中情局與冷戰時期的藝術發展	48

2. 歷史文獻與當代創作	50
3. 另一種經典	51
4. 出版品作為歷史佐證	53
5. 歷史、政治、藝術、文化，自由與典範的質疑	54
四、為錯誤的歷史建立開放式的當代索引：當兩次世界大戰的戰間期成為「新石器時代的童年」	55
1. 三種新石器時代的童年	55
2. 個人文本與歷史開口	57
3. 前衛藝術家的跨學科對話	57
4. 名為藝術作品的考古展牆	58
5. 新石器時代的童年與索引式的策展實踐	63
小結	65
第三章：「此生：文獻與現實」	67
一、「此生：文獻與現實」專案簡介	67
1. 關於文獻	67
2. 關於AdA	68
3. 關於「此生：文獻與現實」	68
4. 關於「此生學院」	69
二、為期一週的「此生學院」	70
1. 前期資料與時程簡介	71
2. 研究主題與工作組別	72
3. 實際參與紀錄	73
三、下一步，「此生：文獻與現實」	82
參考書目	84

前言：寫在策展的「跨越」與「超越」之前

今日，當我們談論視覺藝術领域中「策展」的角色與功能性，它被希冀的是什麼？是作為知識的生產？藝術的展示？文化的中介？資訊的轉譯？亦或是歷史與文化的經驗反思？而當策展實踐被詮釋為因應「使藝術走向公眾的需求」而生成的群聚活動（constellation activities）¹，關於其內容的組構，實則反映著一組又一組從各式機構、專業領域與學科出發，透過展演暫時鏈接的「關係與脈絡集合」。換言之，當代情境下的策展實踐，就像是接待與容納藝術家、策展團隊、專家學者、機構從業者、教育人員與觀眾等各式思想與對話的交集場。這樣的實踐，在過去的三十年間也同時將「策展」的概念自西方的美術館中的展覽照料（cure/care）與製造（exhibition making）的功能拓延，逐步跨越原先固有的視覺藝術再現與展示功能，進而發展成透過展演活動，集結不同學科，以「策」為名的當代技術、形式，與美學。在此策展情境（curatorial situation）下，我們可以說，今日的策展不僅開始「跨越」學科的疆界，也企圖「超越」視覺藝術的範疇，進而扮演具有多重維度的展示與敘事角色。

依循上述的討論，我將策展的「當代功能」理解為一跨學科的實踐與研究方法，它自視覺藝術領域而生卻超越既有的展示與再現的功能，成為另一（多）種複式的、具有反映性的，對於知識與資訊的認識系統。而如何在各式學科的研究計畫中引入策展方法，並在相關實踐中操演此新賦予的策展功能，也不難在今日各式文化機構與美術館的研究與展演計畫中，窺見其持續實踐的軌跡。然而，回看台灣近年來的策展實踐，仍多以「視覺藝術作品的展示」或「跨領域的事件表演」為重，少見與他領域共同合作的「研究型」展演計畫。換言之，在發展策展作為跨領域的實踐與研究方法的面向上，我們似乎仍未真正的「跨越」學科間的疆界與「超越」視覺藝術的範疇。但另一方面，在國內舉凡公部門文化政策到藝術高等教育，其實並不乏以「跨」為名的各式學程、獎補

¹ 參見 Irit Rogoff and Beatrice von Bismarck, "Curating/Curatorial", in Beatrice von Bismarck, Jörn Scaaff, Thomas Weski, eds., *Cultures of the Curatorial*, Berlin: Sternberg Press, 2012, pp.21-38.

助案、研究計畫與機構營運方針。在此趨勢之下，我希望透過本次的調查與研究案，對於「策展中的跨界」進行研究書寫。以長年致力於跨領域藝術展演與當代藝術語境下的歷史文化脈絡研究的德國藝術機構：柏林世界文化中心

（Haus der Kulturen der Welt，或譯為世界文化之家、世界文化宮，以下簡稱HKW）為例，本案將以「跨學科的整合實踐」、「視覺藝術的展示政治」，與「文化機構主導的研究案例」三組軸線來討論：如何經由展覽實踐、藝術研究、與跨域合作來組織一種新型態的策展方法，同時保留其自視覺藝術脈絡中生成的特殊性，進而成為一種經由策展實踐來展示研究成果的跨學科的研究方法，並藉此拓展國內固有的展覽型態與研究方法的疆界。

在實際案例分析的部分，本文選以2010年到2018年間，HKW的四檔策展實踐為例，從展示策略、跨學科研究、文獻使用、敘事脈絡書寫等面向進行研究、分析與評論。此四檔展覽分別是：由藝術家與歷史學家作為策展人，以藝術研究（artistic research）結合田野調查研究西班牙殖民時期的玻利維亞藝術作品，並以策展實踐挑戰機構與展示政治的「波托西定理」（Das Potosí-Prinzip）

（2010）；從唐娜·哈洛威（Donna Haraway）的靈長類學研究與後殖民批判出發，將科學研究方法結合當代藝術語境，詰問人類世界的文明化與自然化的「猿猴文化」（Ape Culture / Kultur der Affen）（2015）；以批判角度重演歷史文獻，研究冷戰時期西方現當代藝術經典，並揭露全球藝文發展在冷戰期間接受美國中央情報局（Central Intelligence Agency）秘密資助的政治與文化策略的「旁設政治：文化自由與冷戰」（Parapolitik: Kulturelle Freiheit und Kalter Krieg）（2017）；以及將1930年代的西方藝術發展指向「錯誤的呈現」，試圖重新開啟現當代藝術史的認識缺口的「新石器時代童年：藝術在一個錯誤的當下，約莫1930年」（Neolithische Kindheit. Kunst in einer falschen Gegenwart, ca. 1930）（2018）。

在跨領域文化機構研究的面向上，本文將介紹我個人實際參與，仍在進行中的HKW長期研究計畫「此生：文獻與現實」（Das ganze Leben. Archive und Wirklichkeit）（2019-2021）。本案以柏林藏家埃吉迪奧·馬爾佐納（Egidio Marzona）捐獻給德勒斯登美術館收藏的大量私人收藏「前衛文獻」（Archiv der Avantgarden，簡稱AdA）的使用規劃，討論私人收藏的公眾化、文獻與檔案的跨學科研究，與文獻作為社會網絡的可能性。

藉由交叉分析上述四組策展案例的實踐與研究方法，與一組機構研究計畫的參訪，本文試圖脈絡化一套已被實行的跨學科策展與研究方法論，並從中梳理角色、功能、差異，與可能性。期許本案的研究成果，能夠應用於國內他領域的研究項目，如台灣自身歷史考察、社會議題分析等，並透過與國內文化機構的合作逐步付諸實踐。當這些議題從檔案歸整、觀點建立到展示傳播，皆經由策展方法的介入來進行研究與發表，它將從檔案櫃中走出，以「被展演」的知識型態進入大眾的生活之中，而因「被展演」所增生的多維感知向度，也增加了觀眾經驗與體驗的可能性。這種結合感官經驗與科學方法的知識中介模式，正是視覺藝術展覽所提供的特有傳播途徑，也是今日策展情境中，對於現有敘事體系進行「跨越」與「超越」的原力。

第一章：策展、跨域、HKW

一、兩種策展，各自表述

當我們將「策展實踐」設定為「跨學科的研究方法」，進而歸納與分析其不同於其他學科的內容生產與操作方法之前，或許應當先針對「策展」兩字所泛指的功能性與實踐方式來進行初步討論。作為英文動詞「curate」的相應譯詞，「策展」在中文語境的使用可回溯至1987年，陸蓉之在臺北市立美術館的展覽《美國南加州現代美術展》籌辦期間，首度將歐美博物館工作體系中的「curator」一職，翻譯為「策展人」（原先在臺灣的文論，多將「curator」翻譯為博物館的研究員或是館長）。²而「策展」一詞在臺灣視覺藝術圈的確立與延伸使用，則可見於90年代末期，由國立臺灣美術館主辦的「第一屆全球華人美術策展人會議」（the International Chinese Art Curator Conference 1998）及「發現亞洲藝術新航線——亞洲美術策展人會議」（Developing a New Network of Asian Art: An International Conference of Contemporary Asian Art Curatorship）。

然而，今日在視覺藝術範疇內慣用的「策展」，實則背負著不準確的翻譯之名。³若以中文逐字解釋，「策」在名詞上是「馬鞭、計謀，與用於從述政事計畫的文體」；動詞上則作「鞭打驅使、督促、扶、拄」。而常作為動詞使用的「展」，則具有「翻轉、擴張、省視、陳列、紀錄與濡染」等義。⁴倘若以此中文字義進行說文解字，我個人對於「策展」的釋義是：執行紀錄、陳列、檢閱、省視等動作的計畫，並且具有其特定的從述文體。換言之，「策展」一詞代表的可以是一種透過計畫與謀略，以展示來進行表述與省視的系統。然而，從

² 陸蓉之，〈《藝術工蜂：Viki Lulu》遇見未來〉，大藝出版，2012。

³ 關於「策展」一詞的翻譯討論，可參見呂佩怡，〈當代策展學如何可能？〉，《藝術觀點 ACT》64期，頁108，2015。以及呂岱如、林宏璋、徐文瑞的對談，收錄於劉安怡、劉紋豪、吳嘉瑄記錄整理，〈重回策展（上）：國際策展趨勢與觀察座談會—策展機制的形成與未來走向〉，《典藏·今藝術》第203期，2009。

⁴ 參照《教育部重編國語字典修訂本》，臺灣學術網路第五版，2015。

1990年代末期以降，中文語境所使用翻譯詞「策展」，多偏向作為「展覽策劃」的簡稱。是故，「策展」中的「展」，雖在字源上具有上述的動詞字義，但在今日的藝術語境下多解讀為「被策劃的展覽」，而非「展示的動作」。在此同時，也就是這般「展覽限定」的語意，讓中文的「策展」一詞時而背負著詞不達意的指控——因為今日的策展與其文化生產，早已非以「展覽」作為唯一實踐方式。

另一方面，當我們以西方的專業學科脈絡，探究「策展」一詞的字源發展，將同時窺見其衍義上的功能與差異。中文的「策展」，在作為英文動詞「curate」的翻譯之外，也可對應於不同詞性的「curating」與「the curatorial」。這些同源自拉丁文的「cura」（照顧、照料），看似僅為詞性變化的「策展」，實則乘載著當代藝術學界在「策展實踐」的論題中，相輔但也相異的兩組詮釋脈絡。依據瑪麗亞·琳德（Maria Lind）的觀點，「curating」是一種「讓藝術走向公眾的技術型態」，也是一門「使藝術超越機構以及教育藩籬的技藝[craft]」；然而「the curatorial」，則被詮釋為一組「超越角色定位與藝術領域的功能與方法、甚至說是方法論[methodology]」。⁵

關於此「兩種策展，各自表述」的討論，也在2012年成為倫敦大學金匠學院（Goldsmiths, University of London）的「策展 / 知識」（Curatorial / Knowledge）研究所教授伊雷特·羅戈夫（Irit Rogoff）和萊比錫藝術學院（Hochschule für Grafik und Buchkunst / Academy of Fine Arts Leipzig）的「策展文化研究所」（Kulturen des Kuratorischen / Cultures of the Curatorial）教授比阿特麗斯·馮·俾斯麥（Beatrice von Bismarck）的對談主題。⁶簡而言之，伊雷特將「curating」限定在博物館脈絡下，策展人實踐展覽製造（exhibition

⁵ 參見 Maria Lind, “Performing the Curatorial: An Introduction”, in *Performing the Curatorial: Within and Beyond Art*, Berlin: Sternberg Press, 2012, pp.9-20.

⁶ 參見 Irit Rogoff and Beatrice von Bismarck, “Curating/Curatorial”, in Beatrice von Bismarck, Jörn Scaaff, Thomas Weski eds., *Cultures of the Curatorial*, Berlin: Sternberg Press, 2012, pp.21-38.

making) 的專業技能，其功能是「將藝術品在展覽中進行主題式的再現 [representation]」；而「the curatorial」則跳脫再現的功能，讓展演成為一種「進行中的活動」。換言之，「the curatorial」所實踐出的是認知的結構 (epistemic structure)、知識的事件，以及著重公眾參與的平臺。同樣將「curating」定位為展演製造的專業技術，比阿特麗斯則提議把「curating」納入「the curatorial」的範疇，並將「the curatorial」的定義延伸為「趨使跨領域與跨學科連結發生的動力場 [dynamic field]」。在此論調下，「the curatorial」，被進一步詮釋成結合與反映當今社會、經濟、美學情境，強調公眾參與過程，以及致力於使藝術公眾化的群聚活動 (constellation activities)。

依循英文語境中關於策展的兩種意義開展，中文的「策展」所對應的「展覽策劃」，的確已無法符合今日策展研究的論述與發展，這也是我將「策展」從中文字義上詮釋為「一種透過計畫與謀略，以展示來表述與省視的系統」的西方脈絡參照。再借查爾斯·艾許 (Charles Esche) 論及當代策展與自身歷史的辯證關係時曾言的「策展作為一個行動 (curating as an act)」與「策展作為一個系統 (the curatorial as a system)」⁷，當策展的功能不再只是展覽規劃與技術執行，而是在公眾參與的前提下，以系統建構 (或說，改變系統) 為目標，建構出一個 (或多個) 集合知識生產 (collective knowledge production)⁸，那麼當代的策展情境 (curatorial situation) —— 結合上述從「curating」的展覽製造技術，到「the curatorial」的跨學科動力場 —— 實則將此名為策展的藝術實踐，逐步演繹為「集合的生產系統」 (無論是知識生產或是意義生產)、「群聚的活動」，以及互古至今的，關於展示與參與的「公眾時刻」 (public moment)。而在此新型態的功能框架下，這個始於博物館實踐的工作職掌，不斷被寄予跨越領域與學科藩籬的厚望的策展實踐，該如何超越現有的學科分

⁷ 參見 Charles Esche, “Coda: The Curatorial”, in Jean-Paul Martinon ed., *The Curatorial A Philosophy of Curating*, London: Bloomsbury, 2013, pp. 243-244.

⁸ 同上

野，經由藝術再現與系統建構的過程，發展成為一種「跨學科」的研究與實踐方法？

二、多種跨界：複合、跨越、內化，抑或超越？

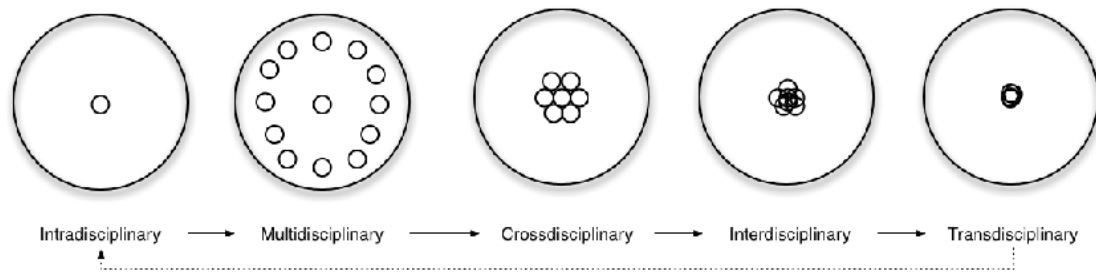
同樣地，在討論策展的跨學科性與其研究與實踐方法之前，我們也應當先行釐清「跨學科」（或譯「跨領域」）一詞在英文語境的多種可能。根據國家教育研究院建置的《雙語詞彙、學術名詞暨辭書資訊網》，「跨學科」或「跨領域」的英文詞彙有四個：「multidisciplinary」、「cross-disciplinary」、

「interdisciplinary」、「transdisciplinary」。⁹ 有趣的是，當我嘗試在《韋伯字典》及《牛津英語字典》搜尋這四個字首相異的字詞，得到的卻是幾乎完全相同的釋義：涉及或關聯於兩個以上的學科的形容詞。也就是說，雖然英文的「跨學科」字詞看似起碼有四種「跨法」，但是在廣義的解釋下，它們卻被定調為四組同義詞，關於這些不同的「跨」字首之前可能的差異，是沒有辦法從這兩本通用的英語字典尋得進一步解釋的。然而，若我們將這些「跨學科」對應到學術上的討論，這些字首相異的同義詞實則對應至不同的研究方法。

音樂家與跨學科研究學者亞歷山大·弗雷森·詹森斯（Alexander Refsum Jensenius）透過圖示，為這些「跨學科」給出了一組清楚的關係說明：¹⁰

⁹ 在「雙語詞彙、學術名詞暨辭書資訊網」中，上述四個英文單字皆做形容詞型，參見 <http://terms.naer.edu.tw/>。另外，「transdisciplinary」以及「transdisciplinarity」，也翻作「跨科際」；「interdisciplinary」以及「interdisciplinarity」也翻作「界領域」。但在當今國內的視覺藝術的範疇內，仍多翻譯為「跨領域」，例如國立臺北藝術大學與高雄師範大學的跨領域藝術研究所的英文所名，皆使用「transdisciplinary」一字。

¹⁰ 圖片來源：<https://www.arj.no/2012/03/12/disciplinarity-2/>。此圖是以厄爾·F·澤格勒（Earle F. Zeigler）於1990年繪製的圖示延伸，原圖僅包含「intradisciplinary」、「multidisciplinary」，和「interdisciplinary」，參見 Zeigler, E.F., "Professional Preparation and Discipline Specialization in Canadian PE and Kinesiology", in *Journal of Physical Education, Recreation & Dance*, Vol. 61, 1990, pp.40-44.



經由上圖，我們可以歸納出各個「跨學科」在涉及兩個以上的學科組合的前提下，相異的工作模式：¹¹

- Intradisciplinary：單一學科的內部工作。
- Multidisciplinary：不同學科的專業人士，以各自的學科專業共同工作。
- Crossdisciplinary：從其他學科的角度與觀點視察某一學科。
- **Interdisciplinary**：從不同學科間進行知識與方法的整合，並以此綜合的途徑共同工作。
- **Transdisciplinary**：建立（或統一）一個超越學科分野的知識框架。

此外，在工具書《The Oxford Handbook of Interdisciplinarity》中，也針對學術界最常使用與討論的兩種跨學科性——「interdisciplinarity」以及

「transdisciplinarity」——提出類似的解讀：這兩種跨學科性，皆具有邊界物件（boundary object）的功用，它們依照著不同情境與對象，產生不同的意義。在此前提下，以「inter-」（之間、相互等義）為字首的「interdisciplinarity」，多被應用於不同類型的學科與知識間內部整合的途徑；而以「trans-」（超越、穿越、轉化等義）為字首的「transdisciplinarity」，則通常指向經由不同學科的合作，共同生產的知識綜合體。¹²

¹¹ 參見 Alexander Refsum Jensenius, “Disciplinarity: intra, cross, multi, inter, trans”, <https://www.arj.no/2012/03/12/disciplinarity-2/>

¹² 參見 Robert Frodeman ed., *The Oxford Handbook of Interdisciplinarity* (2 ed.), Oxford : Oxford University Press, 2017, p.4.

在此脈絡下，關於「transdisciplinarity」的跨學科研究所生產出的（新型態的）知識綜合體，進一步延伸為邁克爾·吉本斯（Michael Gibbons）、卡米爾·里摩日（Camille Limoges）、海爾加·諾沃特尼（Helga·Nowotny）等人在《The new production of knowledge: The dynamics of science and research in contemporary societies》一書中所提出的「Mode 2 知識」的核心概念：「在應用的脈絡（the context of application）下被生產，具有跨學科性（transdisciplinarity）、異質性（heterogeneity），以及反身性（reflexivity）的知識生產。」¹³無獨有偶的，當我們回到策展實踐，並以跨學科的研究方法討論展覽中所操演的藝術再現（artistic representation）與藝術研究（artistic research）的特性及功能性之際，這些形成「Mode 2 知識」或是「新型態知識綜合體」的要件，同時也是策展情境中常論及的「集合知識生產」的主要特質。

綜合上述所論，從學科間多重的跨越關係到新型態的知識生產，今日我們所討論的「跨學科」實則可以被解讀為一種容納、穿越與反映多元，並以創建（或改變）知識系統為目的的當代工作與研究方法。回應比阿特麗斯對於策展作為「趨使跨領域與跨學科連結發生的動力場 [dynamic field]」的論調，策展情境，儼然成為讓科學與藝術相遇的場域。而本文的研究對象，位於德國柏林的HKW，正是長年致力以跨學科研究結合策展實踐，探究當代藝術展演的反身性與功能性的標竿機構。

三、HKW和它的藝術與科學

由建築師修·史塔賓斯（Hugh Stubbins）設計，比鄰德國總理府，座落在柏林市中心的蒂爾加滕公園（Tiergarten）¹⁴的HKW，是二戰後美國政府於1957年出

¹³ Michael Gibbons, Camille Limoges, Helga Nowotny, Simon Schwartzman, Peter Scott, Martin Trow, *The new production of knowledge: The dynamics of science and research in contemporary societies*, London: SAGE Publications, 1994, pp. 1-3.

¹⁴ 「Tiergarten」的德文直譯為動物花園，昔日是皇家狩獵花園。

資興建，送給柏林的「禮物」。這棟因為其特殊外型，常被柏林人戲稱為「懷孕的牡蠣」的橘色半橢圓型建築，在冷戰時期不定期舉辦各式國際交流會議，稱職的扮演著西柏林作為「島嶼城市的自由象徵」（Freiheit der Inselstadt Berlin）。直至1989年，柏林圍牆倒塌，原先充滿冷戰時期政治色彩的國際會議廳（Kongresshalle）正式更名為Haus der Kulturen der Welt（簡稱HKW），自此從柏林出發，與「世界」為伍，致力於透過各式文化活動與國際交流，向大眾拓展對於「非西方世界」的觀看與理解視野。



Haus der Kulturen der Welt（柏林世界文化中心）外觀 © HKW

在機構組織上，HKW共有四個研究部門：「文學、社會、科學」（Literatur, Gesellschaft, Wissenschaft）、「視覺藝術與電影」（Bildende Kunst und Film）、「音樂與表演藝術」（Musik und Performing Arts）以及「傳播與文化教育」（Kommunikation und Kulturelle Bildung），部門間採取各自獨立運作，同時保持橫向合作關係的工作模式。此外，HKW也獨立設有一個「技術部門」（Technik），關於機構自2010年至今的各式計畫的展演內容，皆透過詳盡的影音紀錄，在官網的媒體庫免費開放給大眾瀏覽與收聽。¹⁵

¹⁵ HKW媒體庫網址：<https://www.hkw.de/en/app/mediathek/index>

近年來，HKW開始以長期計畫的模式，結合展覽、講座、論壇、工作坊與表演等帶狀活動，發展主題式的跨學科研究項目。例如自2013年執行至今，聚焦於人類世與氣候變遷等議題，以人類學、地誌學、認識論等面向結合當代藝術的批判語境的「HKW的人類世」（Das Anthropozän am HKW）；為期四年（2016-19），以七檔展覽開展複式的研究與敘事方法，質疑現代主義與西方中心思想生產出的文化、藝術與歷史的「經典」，並針對其背後的殖民歷史、權力部署、知識生產、文化壟斷、資源分配等面向提出批判「典範質疑」（Kanon-Fragen）；和預計為期三年（2019-2021），以文獻的前世、今生與來生為題，探討私人收藏的公眾化、文獻與檔案的跨學科研究，與文獻作為社會網絡的可能性的研究計畫「此生：文獻與現實」（Das ganze Leben. Archive und Wirklichkeit）。

而這些囊括自然、科學、歷史與文化的長期跨學科研究項目，在HKW的機構思維下有一個明確的研究前提：「將歷史理解為另類敘事的資源」。¹⁶ 換言之，HKW生產文化內容的首要條件，是對於現今不對等世界歷史的重述與傳頌的拒絕，這些由機構主導的主題式研究計畫，正共同協力重置、修編與新建出一種複式的全球歷史與文化脈絡——為當代藝術和批判性思辨創造一「論壇場」（Forum），藉此在全球化和時代變革的過程與當下，重新探索與鏈結每一場當代情境下的藝術定位、科學概念和政治活動。

「我們如何緊扣當下與不斷遽變的科技震盪？」「明日的多元與移民社會會是什麼樣貌？」「而藝術和科學在這個過程的作用又是什麼？」¹⁷——在這三個問題意識下，作為一個實踐展覽、表演、研究、教育與出版的國家級文化研究機構，HKW的機構實踐一方面聚焦於現今（西方）歷史的反思過程；另一方面則致力於創建新型態的（知識）參照框架（new frames of reference）。而關於

¹⁶ 德文原文：Dabei begreift das HKW Geschichte als Ressource für alternative Erzählungen.

¹⁷ 參見HKW官網，https://www.hkw.de/de/hkw/ueberuns/Ueber_uns.php

這些以歷史為鏡，結合文化、藝術與科學的研究計畫，由「視覺藝術與電影部門」主導的各式策展提案，無疑扮演著將研究成果推向公眾的關鍵角色。

第二章：視覺化的知識與被展示的科學

一、「猿猴文化」的跨學科藝術生產

關於HKW如何透過策展實踐它的藝術與科學，在本章節我將以2015年由安森·法蘭克（Anselm Franke）和希拉·法勒（Hila Peleg）策劃的「猿猴文化」（Ape Culture / Kultur der Affen）一展進行分析與開展。¹⁸

1. 靈長類視覺（Primate Visions）和它的虛構與事實

生物學從根本上是講歷史的，其話語形式從根本上是講敘事的。生物學作為一種理解世界的方式，在其有關有機形式和功能的話語方面是和浪漫文學相類似的。生物學是以所謂的生物為專有對象的虛構；生物學創造了從有機生物當中「發現」出來的事實。生物展現為生物學家眼中的生物，生物學家對生物的狀態進行轉譯，將其轉譯為受其學科化經驗所確證的一種真理；也就是說，轉譯為事實，這事實是科學家和生物聯手創造的行動和行為展現。¹⁹

唐娜·哈洛威（Donna J. Haraway）

當人類以自然作為科學研究對象，並將研究成果向大眾傳頌之際，所使用的話語與敘事，是如何被選擇與建構的？關於科學事實，有沒有專門的講述技巧？如果有，它的功能與目的又是什麼？當科學家們將生物學的研究——尤其是靈

¹⁸ 安森·法蘭克（Anselm Franke）自2011年開始擔任HKW的視覺藝術與電影部門的總監。

¹⁹ 唐娜·哈洛威（Donna J. Haraway）著，趙文譯，《靈長類視覺》，鄭州：河南大學出版社，2016，頁10。原文參見：Donna Haraway, *Primate Visions: Gender, Race, and Nature in the World of Modern Science*, New York: Routledge, 1989, pp.4-5.

長類學——作為一種理解人類社會的途徑與視角，那些被「自然化的人類行為」與「文明化的猿猴社會」的研究案例，又是如何左手以事實為證，右手以虛構行文，將這從科學研究出發的故事敘說（story-telling）疊映至現行的社會秩序（social order）？而今日我們常聽聞的「科學發現」，是否正是一連串由現行的「社會秩序」介入與編修的「科學故事」？奠基於對現代科學敘事的各種質疑，唐娜·哈洛威於1989年出版《靈長類視覺：現代科學世界中的性別、種族和自然》（*Primate Visions: Gender, Race, and Nature in the World of Modern Science*），並以「由許多故事組成的靈長類學」作為研究與論述對象，開展其探討科學的虛構與事實的敘事反思。

2. 跨學科的視野——觀看靈長類學的四種稜鏡

唐娜的《靈長類視覺》透過多種當代理論——文化生產、科學與技術歷史、社會研究、女性主義與反種族主義的運動與理論——解析出靈長類學講述故事的跨學科方法。而在分析這些科學敘事之前，唐娜先行提出了四種「立場/誘惑」（temptations）作為此書橫跨與超越現有學科分野，理解「靈長類現實」（primate reality）的途徑。以下為經過整理歸納的四種途徑概要：

(1) 自然科技與社會研究的當代思潮：例如布魯諾·拉圖（Bruno Latour）將科學實踐理解為徹底地社會實踐和建構實踐、反對任何認識論的現實主論，與進一步將科學實踐指涉為一精煉後的「銘寫技巧」（inscription devices）的論調。

(2) 主導研究的特殊優先性：傳統馬克思主義提及的，關於某些群體在受結構制約的特定立場下與其認識社會世界（或許也包含「自然世界」）的過程中，所具有的「特殊優先性」。例如幾乎皆由白人（甚至是在經濟上屬於特權階級的白人男性）從事與主導的科學研究——靈長類學。

(3) 科學家和其身為科學家的危險誘惑 (siren call) 。作為第一線的動物觀察者，將「觀察的對象」轉譯為「被認識的對象」是科學家的主要工作之一。然而，面對這個故事講述與建構的過程，我們不能忽略科學家本身對於「對象」的各種詮釋與轉譯。也就是說，在社會結構下的科學敘事，總伴隨著科學家的作者論 (authorship) 。

(4) 永遠別忘了透過性別、種族，與其複雜歷史的「透鏡」，來觀看全球的現代科學發展。而這個由種族、性別和科學組成的三層濾鏡，正是檢驗特定歷史的有力工具。²⁰

綜觀而論，在上述的四種「立場/ 誘惑」組成的閱讀結構下，唐娜將20世紀以來的靈長類學研究與發展套入一組跨學科的敘事架構。這樣的書寫方式，一方面將靈長類學從生物科學轉譯成一門「講故事」的學科；另一方面則藉由與其他學科的橫向連結，點出靈長類學作為科學知識背後的社會建構與敘事問題。就我個人的理解，這四種「立場/ 誘惑」鋪設出一套重新理解靈長類學的過程，我們必須：了解科學實踐同時是一種銘寫技巧；認清此學科專家學者所具有的普遍背景與優越性；注意這些看似普世的科學事實（故事）在敘述上的作者詮釋；以及最後，不時從性別與種族等視角重新檢視與反思現有的歷史敘事，藉此重新建構與追尋所謂的「靈長類視覺」。

3. 從視覺重建到鏡像生產——《靈長類視覺》與「猿猴文化」

以《靈長類視覺》作為核心文本，安森和希拉在2015年於HKW策畫的研究型策展「猿猴文化」，透過當代藝術創作的詮釋與再現，為唐娜的「視覺」(visions) 新增上多組「類人猿的鏡像」 (Simian Mirrors) 。

²⁰ 參見 Donna Haraway, *Primate Visions: Gender, Race, and Nature in the World of Modern Science*, New York: Routledge, 1989, pp.6-8.

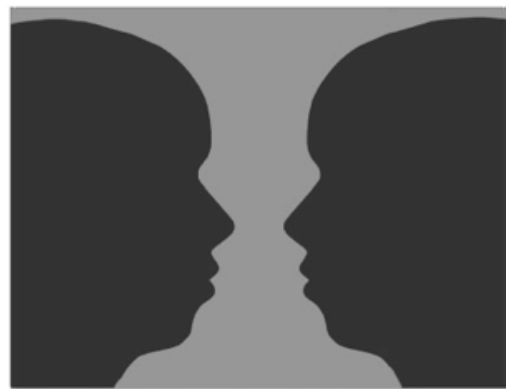
若我們將《靈長類視覺》的研究方法解讀為以猿猴的科學研究來建構視野，科學敘事的事實與虛構生成視角，並進一步將靈長類學的研究與敘事對應至現代科學發展下所涉及的性別、種族、社會與自然等議題；那麼安森和希拉的「猿猴文化」則是將靈長類研究視為多重反射的鏡像，藉此以猿猴、人類、自然與文明的再現/使用/與誤用來反映與反思當代社會中對於靈長類科學研究的既定觀點。簡而言之，《靈長類視覺》的書寫是以諸多靈長類研究的科學案例分析展開三個主要論題：靈長類學的歷史書寫、靈長類學在敘事與詮釋上的分析，與就性別（女性主義）的角度對於科學知識與實踐的批判。而「猿猴文化」的策展操作則是透過搜集和羅列以猿猴作為對象（subject）的科學實踐與藝術生產，並將其劃分成兩個展覽篇章——科學篇章與藝術篇章——平行展出。換言之，「猿猴文化」可說是以展覽的形式，增列視覺藝術的敘事與再現的維度，對《靈長類視覺》進行了一場「視覺化的實踐」。

從書籍到展覽，從紙本到空間，在安森的策展論述中，關於「猿猴文化」如何以視覺化的手段中介《靈長類視覺》的過程，被輕巧地譬喻成「多譯圖像/傾翻圖像」（Kippbild）的觀看方式——一種在過程中因為觀看的起始點與關注點的不同，在視覺上被解讀為完全不同的具象內容的圖像經驗。



多譯圖像/傾翻圖像：年輕或是老年女子？

（網路圖片）



多譯圖像/傾翻圖像：臉或是燭台？

（網路圖片）

It is only at the line's meridian that such a point of prior mediality becomes thinkable, forming a vantage point from which to observe first the performative character of narratives; second, how they operate and create division; and third, how that division crafts a particular field or mediality.²¹

依循安森對「多譯圖像/ 傾翻圖像」的分析，這類型圖像的觀看經驗，在觀者選擇起始點的當下，便通盤決定與影響了即將被認知的圖像內容。換言之，觀看的路徑基本上直接驅動（決定）了這類型圖像的中介途徑和結果。是故，「多譯圖像/ 傾翻圖像」的操作策略在於「中介的方法」，而如何在既有的圖像材料外（畫面中的具象圖像），結合內容與空間，轉換成區分不同圖像的中介區塊（誘導訊息），與建立代表不同內容的圖像（敘事）路徑，造就了「多譯圖像/ 傾翻圖像」多重的視覺敘事。然而，雖然在認知過程中同一張圖像會導致個別觀者不同的內容解讀，但回到圖像自身，它自始至終從未變異，或說，它本身就被設計為一個內容共生的多義體。

而這套從同一張圖像發展為多義詮釋的「中介技巧」，無論是在既有結構下描定觀者的觀看位置、由不同途徑檢視觀看對象所獲得截然不同的結果，或是以先行的敘事訊息操縱著解讀（圖像）內容的中介方法，皆相對應於《靈長類視覺》中以四種立場/ 誘惑所鋪設的，對於靈長類學的另類觀看途徑。在此脈絡下，我將「視覺的中介」作為唐娜、安森和希拉在詮釋靈長類學的共同路徑：唐娜藉由書寫與論述，在當代情境下喚起大眾以「靈長類視覺」對現代科學敘事進行質疑；而安森和希拉則將這個「靈長類視覺」，以藝術與科學為引，導入策展研究與藝術實踐，並在HKW的展示空間向大眾進行「視覺再現」。

²¹ Anselm Franke and Hila Peleg (Ed.), *Ape Culture*, Leipzig: Spector Books, 2015, p.15.

4. 科學的或是藝術的？「猿猴文化」的兩個展覽篇章

科學、藝術、文化，與展示——「猿猴文化」的展場明確地劃分成兩個篇章：集結各式以猿猴為題的創作的「藝術篇章」；依照特定主題進行章節編寫，結合各式猿猴研究的科學與歷史資料文本的「科學篇章」。

不同於博物館常見的白盒子空間，HKW的主展場是由寬幅度的全玻璃牆面和均勻分布的水泥圓柱組成的大型無隔間展示空間。在「猿猴文化」的空間規劃上，這片水泥色的空曠展區，被低於天花板の木格座分隔成兩個展區與一條過道。從展場的主要入口走入，兩座十字形的大型木作，像掀開的書本般直立於場中央。米白色的木作牆面上，皆標有個別的編號與主題，展示著混雜文字、影音、圖像與圖表的敘事內容。越過這十六面「書頁」往展場另一頭望去，看得到從天花板垂降的枯枝，一些看似人型的、有機狀的物件或雕塑，與地面上陳列的數十座猿猴雕像。連接兩個展區的唯一通道，吊掛著一面投影幕，播放數隻獼猴（macaques）佔據樹梢嚎叫的影片——這是我參觀「猿猴文化」的第一印象，而它的訊息十分清楚：藝術實踐與科學研究是分開的。



「猿猴文化」現場展出照片，科學篇章的展示方式，2015 © Laura Fiorio / HKW



「猿猴文化」現場展出照片，藝術篇章的展示方式，2015 © Laura Fiorio / HKW



「猿猴文化」現場展出照片，科學篇章到藝術篇章的過道，2015 © Laura Fiorio / HKW

5. 「猿猴文化」——科學篇

在以十字型木作作為主要展示平台的科學篇章，「猿猴文化」將其研究成果區分為16個子題：1. *ORIGIN I*、2. *ORIGIN II*、3. *A DIFFERENT KIND OF RESEARCH*、4. *THE TRIMATES*、5. *APE CULTURE I*、6. *APE CULTURE II*、7. *WILD SEMIOSIS*、8. *PRIMATE VISIONS*、9. *CIVILIZING APES*、10. *APES AND OTHERS*、11. *THE ORIGINS OF SOCIALITY*、12. *MODELING SOCIETY*、13. *THE CIRCLE OF EMPATHY*、14. *LEARNING TO LOVE*、15. *SOCIAL LOFE IN THE ENCLOSURE*、16. *APE AS SUBJECTS*。根據個別的敘事內容，我將這些子題再區分為兩大主題：「18世紀以來的靈長類研究簡史」，與「當代社會對靈長類學的應用與詮釋」。

在橫跨子題1到子題7的簡史章節，策展團隊以靈長類學對猿猴的兩種研究起源展開他們的研究成果：1. *ORIGIN I* 從卡爾·林奈（Carl Linnaeus, 1707-1778）的分類學（Taxonomy）以及達爾文的演化論等學說，定調猿猴在生物學中被解釋為人類物種的起源。2. *ORIGIN II* 則列舉一系列由心理學與靈長類學者羅伯特·耶克斯（Robert M. Yerkes）主持，以猿猴作為智力和感知分析對象的科學實驗，和沃爾夫岡·苛勒（Wolfgang Köhler）實驗黑猩猩認知系統的研究方法等科學紀錄與出版品²²，指證非人類的靈長類動物在科學研究上被作為實驗對象與研究材料的起源。

而在子題 3. *A DIFFERENT KIND OF RESEARCH* 與 4. *THE TRIMATES*，策展團隊著力於另外三組關於西方、東方，與女性的靈長類學田野調查實例：

（1）發生於實驗室的西方靈長類研究項目：由美國心理學家和人類學家克拉倫斯·瑞伊·卡本特（Clarence Ray Carpenter, 1905-1975）主導的研究計畫，以靈長類學的行為調查為樣本，並將其作為現代人類社會的治療和管理的借鏡。

²² 例如《Almost Human》、《A Laboratory Colony》、《Intelligenzprüfungen an Menschenaffen》等書。

(2) 在自然田野中發展出的東方靈長類學研究觀點：由日本靈長類學家今西錦司 (Kinji Imanishi, 1902-1992) 和其團隊透過對靈長類社會的長期觀察，將「文化傳播」和「文化」這兩個人類社會發展出的觀念，定調為靈長類動物同樣會在其「社會」中習得的行為。

(3) 向大眾傳播的女性研究員實境秀：由古生物學家路易斯·利基 (Louis Leakey, 1903-1972) 發起，挑選女性研究人員從事靈長類行為研究的田野計畫「Trimate」。這項計畫最終挑選珍·古德 (Jane Goodall) ——於1960年開始在東非坦桑尼亞進行黑猩猩 (chimpanzee) 的行為研究；迪安·佛西 (Dian Fossey) ——於1967年開始在盧旺達當地研究山地大猩猩 (mountain gorillas)；以及比魯特·嘉蒂卡斯 (Birutė Galdikas) ——於1971年在婆羅洲開始的紅毛猩猩 (orangutans) 野外研究。

在前四組子題從18世紀至20世紀的靈長類科學研究案例基礎介紹之後，與展名「猿猴文化」同名的子題 5. *APE CULTURE I* 和 6. *APE CULTURE II* 聚焦於「文化」如何誕生。引述靈長類學家克里斯托夫·博施 (Christophe Boesch) 主導的大型計畫，5. *APE CULTURE I* 試圖解釋由人類所創建的「靈長類文化」是如何經由人類學的研究途徑被建構與實證。以「文化是從團體成員間習得的」(culture is learned from group members)、
「文化是一獨特的集體實踐」(culture is a distinctive collective practice)，和「人類學家將文化視為一象徵系統」(anthropologists refer to culture as a symbolic system)²³ 作為核心概念，克里斯托夫與其研究團隊透過各式田野調查與資料分析，記錄與歸類出黑猩猩的「文化世界」。另一方面，關於猿猴文化世界的建造，6. *APE CULTURE II* 同場展示出一系列的記錄影像，作為這份文化研究的有力證詞。而當猿猴的「文化」出現，隨之而來的「差異」論題，成為下一子題 7. *WILD SEMIOSIS* 的敘事主軸。在介紹數組以「溝通能力」作為研究主題的案例之後，7. *WILD*

²³ 參見 Anselm Franke and Hila Peleg (Ed.), *Ape Culture*, Leipzig: Spector Books, 2015, p.129.

SEMIOSIS 點出猿猴與人類在物種間無法跨越的差異性——語言系統與語言學習能力的缺乏。

論述至此，策展團隊對於「現代科學的猿猴文化」與「靈長類學的歷史進程」的簡述已告一段落。從與唐娜著作同名的子題 8. *PRIMATE VISIONS* 開始，我將其定位為現今社會對於靈長類學各種「當代應用與詮釋」。

在 8. *PRIMATE VISIONS* 的展牆上，播放著唐娜1987年出品的電視節目《Donna Haraway reads “The National Geographic” on Primates》。從性別、社會學、文化研究等面向出發，唐娜在節目中對國家地理雜誌一系列以猿猴與女性作為封面的圖像進行另類解讀，而這些封面的來源，正是子題 4. *THE TRIMATES* 提及的女性研究員田野實境計畫。以靈長類學的科學與性別敘事為濫觴，這段28分鐘的影像叩問著「what gets to count as nature, for whom and when, and how much it costs to produce nature at a particular moment in history for a particular group of people.」²⁴

在此，讓我們稍加回顧子題 2. *ORIGIN II* 的敘事內容：由於猿猴與人類擁有高度相似的基因，靈長類學的研究成果扮演著解讀人類社會與行為的關鍵報告。有鑑於此，這些現代科學中關於猿猴的「社會觀察成果」，順勢成為解釋人類社會中的階級制度、殖民主義與種族主義的最佳參照，而其敘事上的可信度與流行度，從猿猴故事成為大眾文化與科幻小說的當紅題材的現象上可見一般。關於這樣的現象觀察，從子題 9. *CIVILIZING APES*、子題 10. *APES AND OTHERS*，到子題 11. *THE ORIGINS OF SOCIALITY*，策展團隊搜集與羅列出諸多以猿猴為題，反應人類行為的「非科學」小說、電影，與音樂等流行文化的相關資料與文獻。

²⁴ Anselm Franke and Hila Peleg (Ed.), *Ape Culture*, Leipzig: Spector Books, 2015, p.152.

另一方面，關於靈長類研究在生物學科之外的實際（跨際）應用，子題 12. *MODELING SOCIETY* 則指向這些研究成果如何在二戰後被大量應用於解決「人類的問題」。為了有效觀測非人的靈長類動物，並藉其行為模式與社會發展進程對照人類現代社會的各式問題，靈長類學家克拉倫斯直接在日本替猿猴們「模造」（或說，殖民）了一個社會。這是靈長類學首次在完全「受控」的靈長類社會中使用社交測量法（sociometric techniques）的研究案，更替日後以控制論調控靈長類社會的研究型態鋪上第一條道路。

再來聊聊同理心與愛，這兩項人類引以為傲的心理特質。它們是子題 13. *THE CIRCLE OF EMPATHY* 和 14. *LEARNING TO LOVE* 用以發展科學家對於靈長類動物之間的情感鏈結（emotional bonds）研究的起點。此處列舉的案例包含比較心理學家山本真也（Shinya Yamamoto）對黑猩猩間合作與協助的行為研究，和心理學家哈里·哈洛（Harry F. Harlow）以「愛」為名（Learning to Love），用「絨布母親」和「鐵絲母親」來實驗恆河幼猴對母親的依戀關係的爭議實驗。然而，直至1980年代末期，以靈長類社會作為人類社會的鏡像的想法終被駁斥，「任何非人類的靈長類動物社會，都不能作為人類社會的明確典型」。²⁵ 回應這樣的論調，在同一子題 14. *LEARNING TO LOVE*，策展團隊特別提及在各式以黑猩猩（Chimpanzee）作為研究對象的實驗晚期才被發現的靈長類物種——號稱象徵愛與和平，母系社會，以性愛代替暴力的倭黑猩猩（Bonobo），並以其作為長期由父系社會的黑猩猩研究成果所主導的靈長類學研究的悖論。最後，在子題 15. *SOCIAL LIFE IN THE ENCLOSURE* 和子題 16. *APE AS SUBJECT*，「猿猴文化」的科學篇章放上了荷蘭導演伯特·漢斯特拉（Bert Haanstra）在荷蘭阿納姆動物園拍攝的紀錄片《黑猩猩家族》（The Family of Chimps）；以及紐約州最高法院關於靈長類動物「基本權利」的辯論文件，以此作為靈長類動物在人類社會的現實映像與結語。

²⁵ Anselm Franke and Hila Peleg (Ed.), *Ape Culture*, Leipzig: Spector Books, 2015, p.184.

上述16個圖文並茂，條理清晰，以線性閱讀為預設的章節，一路敘述著18世紀至今的靈長類學源起、分歧、詮釋、應用、悖論到現實情況。在這名為科學的篇章中，「猿猴文化」先行提供了一套關於猿猴的、精細的、看似中立的，從科學研究與實證發展出的策展敘事。

6. 「猿猴文化」——藝術篇章

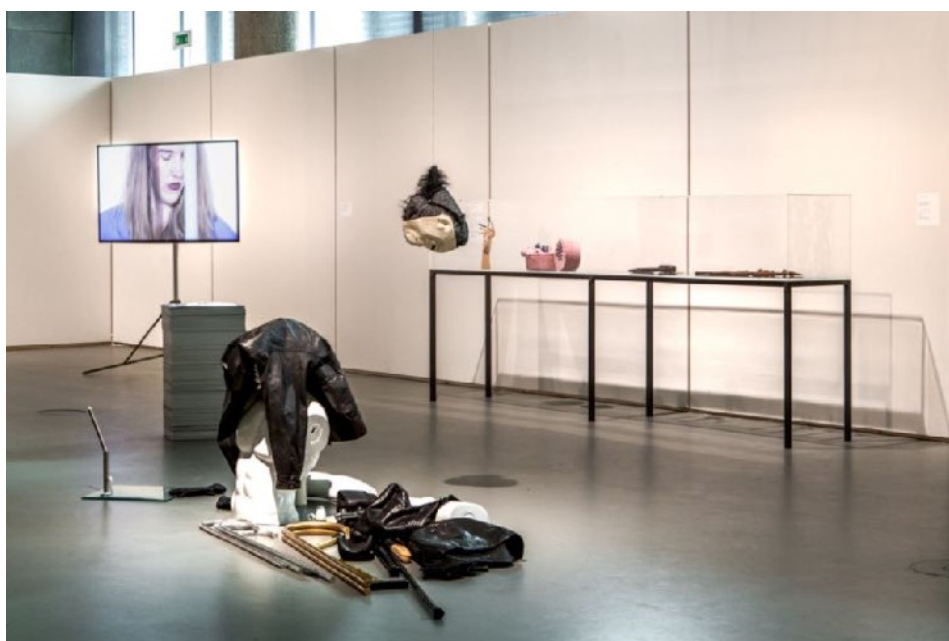
有別於科學篇章井然有序的知識與資訊中介，「猿猴文化」的藝術篇章以一種去中心的、均質的方式在展場中陳列各式以猿猴為題的藝術創作。除了因光線情況需另外隔間的投影作品，大部分的作品皆直接放在無隔間的展場內，而這樣的空間語言，提供了一種和科學篇章相反的觀看方式——一個沒有次序的藝術場景。

「物件化」、「虛構」、「紀錄」，「反思與延展」，是我對此區展品在實踐與操作方法的分類。同以靈長類動物為題，「猿猴文化」的藝術篇章，展示著經由多重再現、指涉，與反映的各式猿猴鏡像。

物件化

論及「猿猴文化」中以藝術手法將猿猴形象轉譯為物件型態的創作類型，埃里克·斯坦布雷施爾（Erik Steinbrecher）的雕塑裝置《Affe》無疑是一個直白的案例：一個類猿猴的，由橡膠、毛髮與織物等複合媒材製成的軟面具倒吊於空中；面具下方，是一座披掛著黑色皮衣的白色男性模特兒軀幹，和散落在一旁分離的四肢；同樣在地上，橫放著數根用以協助人類「行走」的拐杖，和整形外科使用的手術工具。以面具（猿猴皮囊）、身體、輔具與衣物形成的複合裝置，《Affe》影射出靈長類科學敘事中「發明工具的神話」（tool-invested mythos）：一則將發明與使用工具視為人類特有技能，但實則在珍古德對黑猩猩的行為研究報告中被推翻的神話。而在《Affe》旁，豎立著一柱可供索取的紙柱，這是埃里克的另一件作品《She Ape/ Ape Man》，並列在紙上的是一張人

物攝影與一張猿猴攝影：一個頭部被刻意留白，配戴手飾、穿著高跟鞋、拉下內褲，露出豐腴體態的白人女子，在自然場景中挑逗的擺拍；與一個黝黑、多毛，非人類的靈長類上半裸身。關於猿猴形象的物化操作，埃里克這兩件並置的創作以工具、疲軟的面具、切除的頭部、具有性別象徵的衣物、白男性身體、被攝的女性身體，和被攝的野生非人身體等各具象徵意義的物件和視覺圖像，直白地架構出屬於猿類和人類之間的慾望，性別和功能的三角關係。



埃里克·斯坦布雷施爾 (Erik Steinbrecher) ，《Affe》，現場展出照片，2015

© Laura Fiorio / HKW



埃里克·斯坦布雷施爾 (Erik Steinbrecher) ，《She Ape/ Ape Man》

克勞斯·韋伯（Klaus Weber）的《Shape of the ape》是展場中另一件以現成物件詮釋猿猴形象的創作。26組放置於玻璃展座上，極似奧古斯特·羅丹（Auguste Rodin）的沈思者（The Thinker）的雕塑，刻畫著一隻隻坐在書本上，凝視著手中的人類頭骨的猿猴——這是克勞斯的個人收藏，也是在歷史上出現於列寧的書桌與納粹的飛機中的猿猴雕塑。根據記載，這尊翻轉猿猴與人類身份的雕塑是雨果·萊因霍爾德（Hugo Rheinhold）在1892年創作，複製權早已出售的作品。而這些在展場中群聚著，看著人類頭骨沈思，頗具諷刺寓意的複製品，不禁令人聯想到法蘭茲·卡夫卡的短篇小說《致學院的報告》（A Report to an Academy）：一篇關於一隻猿猴在大學講堂中，侃侃而談著自己如何在非洲叢林被捕獲，學習人類行為與放棄原生血統，讓早期的生命記憶在進化為人的過程中一點一滴的消失，而後不負眾望的完全成為「人類」的自白。



克勞斯·韋伯（Klaus Weber），《Shape of the ape》，現場展出照片，2015 © Laura Fiorio / HKW

同樣帶有濃厚的嘲諷意味，路易斯·勞勒（Louise Lawler）的作品《Michael》以攝影再現出傑夫·昆斯（Jeff Koons）的著名陶瓷雕塑《Michael Jackson and Bubbles》在藝術拍賣會場的一景。在傑夫以麥可傑克森與和他從動物實驗所購

買的黑猩猩兒子（Bubble）為主角，刻意用「白色」陶瓷製作，塗上「金髮」的媚俗雕塑前，路易斯捕捉到兩名藝術拍賣會會場工作人員模糊的工作身影。而當這幅攝影成為展示作品之際，藝術家在一旁加註上一行來自藝術市場的註解：「在路易斯·勞勒拍攝這張照片的同一天，這座雕塑在蘇富比拍場上以560萬美元的創紀錄價格售出。」²⁶



路易斯·勞勒（Louise Lawler），《Michael》

虛構

關於流行文化對於靈長類動物的想像與投射，在「猿猴文化」的科學篇章與藝術篇章皆佔有一席之地。以虛構的故事討論人類與動物、野蠻與文明、男性與女性等各式二元式論題，在展場暗室中播放的大島渚（Nagisa Ōshima）在1986年執導的電影《Max Mon Amour》（馬克思吾愛），上演著一齣現代社會的《美女與野獸》。男女主角馬克思和瑪格麗特——被豢養的猩猩與婚姻不美滿的布爾喬亞階級白人女性——在劇本設定的「外遇」情境中，不斷以「人獸相處」和「文明與野蠻」的各式衝突橋段，反映與嘲諷上流社會的階層文化與生活方式。而電影的結局：猩猩馬克思免除被人類殺害的命運，並獲得回歸自然的機會，卻仍自我選擇離開曠野，再次步入人類社會。儘管在科學研究中，非人的靈長類動物被認定為缺乏「語言系統的溝通能力」，但在《Max Mon Amour》的虛構情節中，牠被人類家庭完全接受、共同生活，甚至成為挽回破碎家庭的溝通橋樑。

²⁶ Anselm Franke and Hila Peleg (Ed.), *Ape Culture*, Leipzig: Spector Books, 2015, p.87.

不同於《Max Mon Amour》以虛構敘事編寫出猿猴如何進入人類社會的故事，皮耶·雨格（Pierre Huyghe）的錄像作品《Untitled (Human Mask)》操作的是「人」與「猴」在外在形象上的現實與虛構。《Untitled (Human Mask)》的主角是一隻長髮及肩、身著洋裝，帶著的年輕女性的人形面具的日本獼猴，同時是也是受過嚴格演出訓練的「演員」。而這段由無人機拍攝的「非人」（nonhuman）影像，記錄著唯一主角在福島核災後的廢棄家屋與破損街道中，看似無目的的遊走路程。跟隨著牠/她的腳步，當影像不斷在日常與廢墟的場景轉換，關於人物與場景在虛構與現實間的矛盾，同步交替與反映在「猴子演員」介於類人與類猴的動作與表演之間。一如藝術家所言，牠是一隻「演繹出人類情狀的動物」，反之亦然。



皮耶·雨格（Pierre Huyghe），《Untitled (Human Mask)》，影像擷取畫面

紀錄

在流行文化與藝術手法形塑的虛構與現實之外，倘若我們將科學實驗對於猿猴行為的描述，視為另一種虛構敘事，這樣的故事，在編寫之初便伴隨著由人類記錄與設定的猿猴生活現實情境。在藝術篇章的另一暗室，播映著弗雷德里克·懷斯曼（Frederick Wiseman）極具爭議的紀錄片《靈長類》（Primate，1974）。拍攝於美國著名的靈長類研究機構耶基斯國家靈長類研究中心

（Yerkes National Primate Research Center in Atlanta），弗雷德里克以鏡頭記錄著此機構的再日常不過的各式活動。這部以科學家、猿猴實驗，與機構日常為

題的紀錄片，不但揭露出科學實驗的殘酷行徑，更在影像紀錄的過程中，開闢了一個對科學家的「真實實驗室生活」進行「虛構式觀察」的主觀視角。換言之，在科學家觀察與記錄著靈長類動物的行為之際，弗雷德里克也在此研究機構中觀察著這群科學家，並創造出他紀錄片中特有的「reality fictions」（真實虛構）²⁷。

反思與延展

在藝術篇章中，除了以「物化」、「紀錄」與「虛構」等藝術手法轉譯猿猴形象的創作，有幾件乍看與「猿猴」沒有直接關係的作品，而這些看似略為「離題」的藝術創作，扮演著另一種檢視當代社會中猿猴形象的敘事軸線。一如萊娜·貝格（Lena Berg）著眼於SM（性虐戀）勞工的錄像《Kopfkino (Mindfuck)》，八位工作於BDSM產業，著裝（角色扮演）完整的女性，圍坐在長桌上講述著她們獵奇的工作史²⁸；又或是站立於展場中央，克勞斯借鏡西方歷史上首座被發現的希臘直立男性人像「Kouros」，在柏林夜店的性愛派對中同步創作出同名雕塑作品《Kouros》；以及達米安·奧爾特加（Damián Ortega）以賽伯格紀念碑（cyborg monument）為題，將瑞士刀的金屬刀片融合到機械複製的木製手部模型的《Transición Del Mono Al Hombre》（從猿猴到人類的過渡）——這些沒有直接再現猿猴形象的創作，就像是一篇篇關於人類與猿猴故事的「番外篇」。同樣著重在性別、文化、類人與非人等議題，這些延伸敘事為展覽內容鋪設出更為多變的敘事節點。

從以上的概述，我們可以看出「猿猴文化」的藝術篇章所詮釋的猿猴形象，基本上重複著科學篇章的各式實驗敘事的模板，然而，從以文字書寫為主體的

²⁷ 參見 Chuck Kraemer, *Fred Wisetnan's 'Primate' Makes Monkeys of Scientists*, The New York Times, DEC. 1, 1974.

²⁸ BDSM包括綁縛與調教（Bondage & Disciplin），支配與臣服（Dominance & Submission），以及施虐與受虐（Sadism & Masochism）。

「科學型」敘事，到以視覺圖像和空間裝置主導的「藝術化」形象，這篇名為藝術的篇章，以多樣的形象再現與視覺操作的內容鋪成，在展場開啟了一場跳脫單一線性與資訊閱讀的思辯領域。

7. 展覽是一種沒有規律的知識形式

在一次訪談中，安森將他近年來的策展實踐稱為「論文/ 散文式展覽」(essay exhibition)²⁹。以「猿猴文化」的策展方法為例，在科學方法上，策展團隊以各式文獻與資料的整合，編寫出一套看似客觀中性的靈長類學發展的簡史與猿猴形象被故事化的當代詮釋彙整，並藉此回應著《靈長類視覺》一書所揭露的：對於現代科學發展的敘事中介 (mediation) 的質疑；科學事實在不同條件、情境與目的下的媒介性 (mediality) 操作；與觀者/觀察者在社會秩序下對科學實驗的詮釋過程等論題。另一方面，在藝術方法上，「猿猴文化」則借力於藝術創作的詮釋與再現——無論主觀、客觀、諷刺、甚至誤用的，展示出今日社會中以猿猴形象指涉的種族、性別、自然與文明等相互鏈結的敘事內容。這些具有個別性 (individuality) 與反身性 (reflectivity) 的創作視野，使此以藝術為名的篇章在展場中以一種「沒有規律的知識形式」(undisciplined form of knowledge) 進行陳述、轉化，與反映科學篇章所提及的，關於猿猴在當代社會中的(被)符號化、物件化、與意義化等交替於「類猿」與「類人」之間的敘事形象。

回歸「論文/ 散文式展覽」一詞，安森將這類型策展實踐的功能性解釋為「在展覽、主題，與對象之間引發出一個『definitional crisis』(暫譯為：定義的危機/轉折點)」。³⁰ 而這個「定義的危機/轉折點」的產生與啟動，在「猿猴文化」的案例中，我將其對應到由「藝術創作」注入的各式「個人觀點」。不同於《靈

²⁹ 參見 An “Undisciplined” Form of Knowledge: Anselm Franke (Anselm Franke and Juan Canela in conversation), Mousse Magazine, <http://moussomagazine.it/>.

³⁰ 同上。

長類視覺》強調的現代科學言說技巧——理應為真，可能虛構，但仍（看似）中立；藝術創作的主觀敘事——與其保持主觀的原生合理性——在展場中直接解放了這些表面平衡的科學觀點。是故，當「猿猴文化」將科學與藝術的敘事並列，它的策展實踐創造出一個新型態的，自我反身的「文化敘事」。這種以跨學科視點觀看單一學科（在此是靈長類學）的新型態對話，正作用著安森所謂的「沒有規律的知識形式」，而此知識生產，也持續將展覽中對於對象物的主題式言說，在固有的定義、真實性與感知性的關係間，推入不斷輪迴的「定義的危機/轉折點」。

然而，在「沒有規律的知識形式」的框架下，倘若「猿猴文化」確實以藝術篇章的展呈導入了跨學科觀點、解放了科學敘事，甚至創造出主題式策展的新型敘事，那麼科學篇章所提供的靈長類研究簡史與當代社會對靈長類學的應用與詮釋，扮演的是什麼樣的角色？又或者說，在觀看藝術篇章百家齊放的「猿猴文化」之前，我們為何需要這樣教科書般的敘事內容？

8. 策展實踐、跨學科研究，與不可見的疆界

關於「猿猴文化」的科學篇章在展覽中所扮演的角色，我認為它本質上和「沒有規律的知識形式」是衝突的。首先，在展呈的形式上，科學篇章在展覽空間中放置的書本造型木作加上線性閱讀的設定，實在難以和一個章法完整的知識樣貌脫鉤。其次，這個由策展團隊長期研究編寫而成的研究成果，基本上難以避免的展現出一個被主導與選擇的知識內容的編輯與操作。最後，在觀展情境中，這個科學篇章在展覽敘事上扮演的角色，怎麼看都像是一個主導展覽的「知識部門」，無論在展場動線的設計上，或是對於另一藝術篇章的作品理解上，觀眾似乎都必須要先行閱讀此篇章的「科學內容」，以「裝備」好下一步進入「藝術部門」時所需的理解能力與背景知識。

是故，在討論「猿猴文化」的策展實踐是否架構出一個「跨學科的知識生產」或是「沒有規律的知識形式」之前，我們不能忽視身為觀眾該如何參與它的前提：接納與閱讀策展團隊提供的「先行知識架構」——一個組織良好的，關於「猿猴文化」的敘事內容——而這或許正是科學篇章在此展覽的主要功能。就我個人的觀展經驗而言，依循展覽動線行進，「猿猴文化」的科學與藝術篇章各自展現出精準、完整且清晰的敘事內容，而兩者間在針對靈長類學研究的跨學科面向的觀點，也透過不同的創作與敘事主題相互呼應著彼此的脈絡與論題，然而，這般「藝術歸藝術，科學歸科學」的觀展動線，似乎仍強調著藝術與科學之間難以跨越，或說，難以消弭的界線。

既然界線仍在，那麼當我們將「猿猴文化」視為以策展實踐跨學科研究的案例，它到底跨了什麼？其策展實踐又操作了什麼？讓我們暫時跳脫這兩個被命名為藝術與科學的篇章名稱，轉向「猿猴文化」處理展覽內容時在「展示性」上的操作。在此，我認為它跨越出以展示作為科學與藝術共同言說的方法，操作著策展實踐與藝術創作的模糊邊界。以科學篇章為例，雖說此篇章的研究內容被設定為觀眾應該具備的背景知識，然而，這樣的線性與資訊型的敘事為何需要在展覽空間中被視覺化呈現？策展團隊又何不選擇以一本展覽手冊的編列處理這份知識，如同我們在其他主題式策展所經驗的那般？

充滿視覺語言，精緻且細膩的展場設計與空間規劃，可說是安森在HKW的策展實踐的必要元素，而「猿猴文化」展場設計，就像在實驗一組如何將科學敘事與文獻資料在空間中重新「視覺化」甚至「藝術化」的展示方法，或說，實驗著如何讓觀眾更順暢且自然的獲取其應具有的背景知識——儘管其中關於靈長類研究的資訊內容是如此的龐大，儘管並非每位觀眾都願意停下腳步一章一節的閱讀。試想：當觀眾步入展區，直視兩座由裝置木作搭建的牆面式展示平台，我們可以清楚的認知到一個被設計的觀展指標——設法讀完這些牆面資料，在進入另一展區之前。而在「猿猴文化」的科學篇章和與藝術篇章幾乎是

「平衡且平等」的展場設計下，我們能否大膽的假設：這個科學篇章的視覺化結果，其實是策展團隊對於如何將跨學科的資訊與知識視覺化的「藝術創作」（或說策展團隊如何將其放入藝術創作的框架與形式語法之中的藝術實踐）？在此脈絡下，所謂在科學篇章中由策展研究所生產的主觀知識敘事，將經由「藝術化」的手段，從提供背景知識的功能設定，轉身成為和其他藝術創作具有「平等的觀看位置」的藝術實踐，並在展場中造就出另一種「個人詮釋」的可能。在這個理想化的平等狀態之下，科學篇章的言說內容，也同步進入了安森所主張的，展覽作為「定義的危機/轉折點」的敘事迴圈，並在展場內形塑出一場跨越學科的知識生產模式。然而，我們可以如此直白地轉換策展人與藝術家的身份關係嗎？或說，關於於機構、策展方與參展者之間的權力關係，是否仍在這般以策展作為研究方法的跨學科實踐，劃出了另一道看不見的疆界？

二、另一種未被框架的知識形式：「波托西定理」和它的藝術研究

當策展人成為藝術家；藝術家成為策展人，關於策展與藝術實踐作為研究方法的論題，在HKW的另一個展覽案例「波托西定理」，操作著與「猿猴文化」截然不同的策展途徑。

1. 波托西定理

語源自西班牙文的「波托西定理」（Principio Potosí）有兩個意涵：一是指某種在時間上的起源或開始；另一則是以技術層面來描述一種遵循重複原則的機械式功能。³¹ 除此之外，「波托西定理」也是一檔由藝術家愛麗絲·克萊肖爾（Alice Creischer）、安德烈亞斯·希克曼（Andreas Siekmann）和理論學者馬克斯·喬格·辛德勒（Max Jorge Hinderer）共同研究策劃，在2010年於HKW展

³¹ 參見 Principio Potosí / Das Potosí-Prinzip / The Potosí Principle Process Blog, “about: How can we sing the song of the Lord in an alien land? / The Potosí Principle”, <https://potosiprincipleprocess.wordpress.com/>

出的策展計畫。而這個在藝術世界中發生的「波托西定理」，或說，企圖以「藝術研究（artist research）的技術」在展覽中操作某種文化生產下的「遵循重複原則的機械式功能」的策展實踐，有一個比較長，也比較有故事感的名字：「波托西定理：我們如何在陌生的土地上吟唱主的歌？」（Das Potosí-Prinzip. Wie können wir das Lied des Herrn im fremden Land singen，以下簡稱「波托西定理」）。

在討論「波托西定理」一展前，我先將時間拉回2002年，略為介紹由愛麗絲和安德烈亞斯主導的另一項藝術研究計畫「ExArgentina」。聚焦於2001年後因新自由經濟政策導致的阿根廷經濟危機，與同一時期在街頭發生的新型社會運動與藝術行動，「ExArgentina」以田野調查、研討會與展覽等形式，在布宜諾斯艾利斯（Buenos Aires）展開一系列的調查與研究。而當這些由藝術家主導的研究成果以展覽的形式進入博物館之際，愛麗絲和安德烈亞斯一方面提出藝術創作（artistic work）作為激進研究（militant research）的可能性，另一方面討論著發生在街頭的行動主義該如何進入博物館的論題。而後在2006年，

「ExArgentina」以回到布宜諾斯艾利斯展出的《La Normalidad》（常態）一展，作為一系列田野研究的階段性總結。同年間，延續「ExArgentina」對於新自由主義在當代生活的政治與經濟影響的討論，愛麗絲和安德烈亞斯著手進行以玻利維亞政經情勢與殖民歷史為主題的另一藝術研究計畫「波托西定理」。以銀礦城波托西（Potosí）的殖民圖像作為研究對象，愛麗絲、安德烈亞斯，與新加入策展團隊的馬克斯，試圖以藝術研究協同當代藝術創作與策展實踐，映照出今日的波托西在昨日的殖民歷史與新自由體制的強行介入下所發展出與被遺忘的平行世界。

「波托西定理」的計畫起緣於愛麗絲和安德烈亞斯在波托西偶然參見的一批介於17、18世紀，由當地畫師於西班牙統治下所繪製的繪畫作品。面對這些繪製於殖民時期，直至2006年從未踏上歐洲大陸的藝術創作，這兩位藝術家決定對

它們的「前世與今生」進行更進一步的考察——鎖定（但不僅限於）美洲境內的博物館館藏，尋找更多同一時期在波托西生產的畫作。在後續的調查與研究中，兩位藝術家與馬克斯共同合作，以歐洲在拉丁美洲的殖民所帶來的圖像移轉作為切入點，波托西礦業的發展史作為研究軸線，從視覺藝術的視角對兩地自古至今的殖民歷史展開調查。在2010年，「波托西定理」以展覽的形式進行研究成果的實踐。從藝術家轉為策展人的愛麗絲、安德烈亞斯，和馬克斯在HKW的策展計畫中邀請了數十位當代藝術家進行委託製作，企圖藉由這些「遵循重複的波托西定理」的當代藝術創作來「回應」（response）生產於殖民時期的波托西畫作與歷史，並以批判的角度——從過往的白銀城波托西，殖民的圖像歷史，到今日的文化樣貌——檢視歐洲與南美洲兩地在殖民時期伴隨貿易而生的，經由經濟、意識形態、圖像，與政治發展等脈絡所建構出的世界秩序。

2. 非常規的展覽

在「藝術家作為策展人」與「藝術研究作為策展內容」的操作下，「波托西定理」展示出一個「非常規的展覽」（unconventional exhibition）。關於它的不尋常之處，從導覽手冊便可窺見：首先，這個展覽現場沒有任何一張標記出藝術家姓名或作品名稱的「作品卡」，在展場的地上或牆面上，觀眾只找得到以數字（流水號）來代表每一件展品的「編號」。再者，此編號系統有兩種型態——正寫的數字符號（代表展品是殖民時期的文物或繪畫）和倒置的數字符號（代表展品是擔任「回應」的當代藝術創作）。最後，在閱讀展場提供的導覽手冊時，務必參照上述的編號系統，這本手冊編寫著一個主觀且完整的線性敘事，觀眾必須依循手冊內的觀展順序（也就是照著上述在展場的作品編號，進行順序移動），透過以下四個章節來參觀展覽：*1. There is a primitive accumulation that is merely so called*、*2. There are human rights to have rights over*

humans、3. *How can we sing the alien song in the land of the Lord?*，以及 4. *The world upside down*。³²

是故，觀眾參與「波托西定理」的途徑基本上是被限定的：要不遵循策展團隊的「敘事體驗」，要不選擇只有作品，沒有任何說明資訊的「視覺體驗」。而面對這樣兩極化的觀展路徑，手握著處方箋般的導覽手冊，觀者對於展覽敘事的接收與否，頓時成為一個關鍵的抉擇。當然，這般「讀與不讀」的心路歷程也常見於其他的展覽實踐，而這種取決於自己的「敘事選擇」也可被視為視覺藝術展覽中，觀者在物理狀態與心理狀態的某種自由度的展現——你永遠可以自主決定參與的方式甚至是停留在展場的時間。然而，面對「波托西定理」直白地將展覽敘事套入一個兩極化的敘事系統的策展操作，我將其意圖解讀為「在展示政治下，建立一個藝術（式）的知識與資訊生產系統」，這個系統包含四個層次：第一層是殖民時期的繪畫展出、第二層是當代藝術作品的回應、第三層是作品在展場空間中產生的敘事與視覺解構，與第四層則是經由導覽手冊導入的「小說式」敘事形式。而這個系統所挑戰的，就我看來，是那展覽敘事中最常見的「客觀與中立立場」。換言之，在具有暫時性的展覽實踐中，「波托西定理」將整個展覽先行套以藝術創作本身的主觀性質，並藉此形成另一展場限定的「事物的秩序」³³，甚至替代歷史。

3. 面對殖民圖像的另類展示對策——公開缺席

除了以導覽手冊和空間規劃操作出的非常規敘事系統，「波托西定理」的展示策略，也十分不尋常地致力於「揭露」策展團隊與多個藝術機構借展失敗的協商過程。對於這些在展場中「遺失的/未出現的」文物與繪畫，愛麗絲、安德烈

³² 參見 Alice Creischer, Max Jorge Hinderer, and Andreas Siekmann, *The Potosí Principle — How Can We Sing the Song of the Lord in an Alien Land?*, exhibition guide, 2011, p.2.

³³ 參見 Michel Foucault, *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*, New York: Vintage Books, 1994, Print, p.70.

亞斯和馬克斯在一次訪談中直白地陳述出兩種情境：「『波托西定理』在HKW的展覽，有五件沒有出現的繪畫作品是由（波托西的）當地社群所持有的，在他們的經驗中，出借的繪畫常被盜取。相反的，關於另外兩張我們無法從歐洲博物館商借的波托西繪畫，則是因為這些機構擔心他們的繪畫在玻利維亞的拉巴斯展出後，可能不會再回來。」³⁴

有趣的是，這些幕後的過程，皆被收錄在展場與展覽手冊當中。例如：一方面以保存疑慮為由，另一方面宣稱殖民時期玻利維亞的藝術作品必然是西班牙文化遺產的馬德里美洲博物館（Museo de América in Madrid）；擔憂波托西的繪畫藏品在國際展出會招來關於作品所有權的潛在威脅，並且認為在歐洲的展出沒有任何助益的玻利維亞卡拉馬卡教堂（Church of Calamarca）；以及同意將典藏品中來自玻利維亞的奇普（Quipus）³⁵在歐洲展出，卻拒絕在玻利維亞的拉巴斯展出的柏林民族學博物館（the Ethnological Museum in Berlin）等等案例。這些機構間的政治與現實考量，都被直接編寫在「波托西定理」的展覽敘事之中，而這個自行揭露展覽缺失的手勢，也巧妙地點出直至今日，無論在當地的文化機構或是歐洲的博物館，對於殖民時期的文物與藝術品在價值衡量、文化歸屬，與權力結構間的矛盾與衝突。

另外值得一提的是，在「波托西定理」中，那些成功從玻利維亞借出，踏上歐洲大陸的畫作與文物，策展團隊也特別謹慎的處理：它們，絕不掛上歐洲展館的展牆。

³⁴ 參見 Alice Creischer, Max Jorge Hinderer, Andreas Siekmann, *1000 Words on Principio Potosí*, Artforum 49, no. 1 (September 2010): 300-303. 原文：“We disclose that there are five pictures that haven’t come – they are held by indigenous communities whose experience is that their possessions get stolen. Conversely, there are two pictures we cannot get from the European museums because these institutions fear that their art may not return from the exhibition’s stop in La Paz.”

³⁵ 奇普是古代印加人的一種結繩記事的方法，用來計數或者記錄歷史。它是由許多顏色的繩結編成的，不同的繩結有不同的含義。



「波托西定理」現場展出照片，2010 © HKW, Photo: Sebastian Bolesch
可以看到畫面中的畫作都不是掛在展場既有的牆面上，而是裝置在另外搭建的支架或牆面上。

4. 如何以藝術再現/ 回應缺席

關於「波托西定理」針對「缺席」的「再現」，策展團隊選擇以文字敘述和藝術創作在展覽中進行同步詮釋：在導覽手冊中陳述各式缺席的原因、在展覽現場展示協商過程的記錄資料，以及委託多組當代藝術家，對無法出席的展品進行「再製」。

案例一：以圖像重描歷史——《Infierno》（地獄，1739）與《El Infierno de Caquiaviri》（卡基亞維里的地獄，2010）

收藏於卡基亞維里教堂，由當地畫師於1739年繪製的《Infierno》（地獄），在畫面上分為兩個部分：上方閒適散步於田園間的群像與下方在地獄受盡折磨的群像。根據導覽手冊的說明，這張畫作的內容一方面描繪著酷刑的合法性與無階級之分的罪罰，另一方面則象徵著某種能夠將任何人類拖入地獄的極大權力的存在。

而擔任當代藝術的回應的《El Infierno de Caquiaviri》（卡基亞維里的地獄），從作品名稱上可見藝術家刻意新增的「卡基亞維里」：在殖民時期，卡基亞維里是白銀和銅礦貿易的交通樞紐，這個地點也和美洲原住民由自己的領袖脅迫成為礦場勞工的殖民史息息相關。透過圖像、音訊，與文字的組成，《El Infierno de Caquiaviri》以象徵銀礦的銀點繪製《Infierno》的圖像內容，畫作旁掛上播放卡基亞維里五百年慶典的錄音紀錄（錄製於2010年1月17日）的耳機裝置，與吊掛著為何卡基亞維里教堂拒絕出借《Infierno》的敘述文件。



《Infierno》，卡基亞維里畫師繪制，1739，卡基亞維里教堂（La Paz）



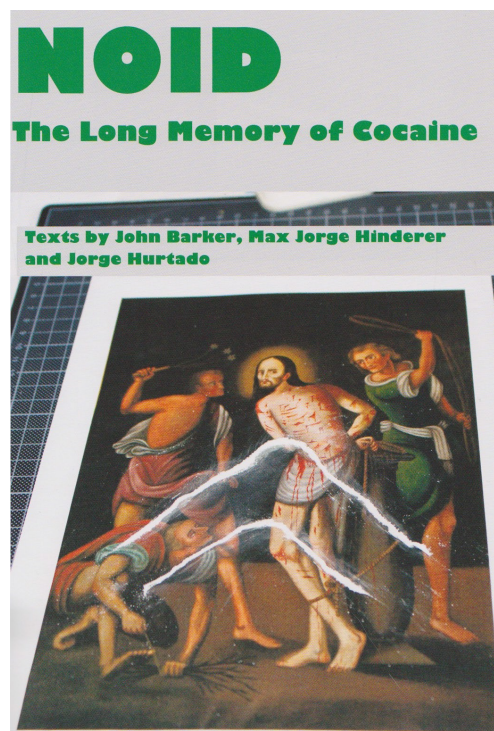
「波托西定理」展場一景，照片中的作品為《El Infierno de Caquiaviri》，Quirin Bäumlér 繪，2010
© HKW, Photo: Sebastian Bolesch

案例二：圖像的挪用與隱喻——《La flagelación de Jesús》（鞭打之柱上的耶穌基督，約18世紀）與《NOID: The Long Memory of Cocaine》（NOID：古柯鹼的悠久記憶，2009-2011）

繪製於18世紀，描繪耶穌基督被鞭打的圖像《La flagelación de Jesús》，同樣無緣在HKW展出。然而，這張受難的形象被策展團隊直接挪用成「波多西原則」研究出版的雜誌《NOID: The Long Memory of Cocaine》的封面圖片，並且加上兩道象徵卡洛因的山形白色粉末。從耶穌受難的形象，到古柯鹼與全球經濟的歷史論題；關於新自由主義下的勞動與價值移轉，以及波托西在殖民歷史下的銀礦開發與勞動歷史，《NOID》雜誌收錄了2009年舉行的展覽研討會《古柯鹼的悠久記憶——現代性與價值和勞動的轉變》（The Long Memory of Cocaine—Modernity and the transformations of value and labor, Steirischer Herbst, Graz 2009）的相關影像紀錄與文集，以及一篇關於波托西的聖佩德羅教區（parish community of San Pedro）無論如何都拒絕出借《La flagelación de Jesús》的文章。



《La flagelación de Jesús》，作者不詳，18世紀，
（San Pedro, Potosí）



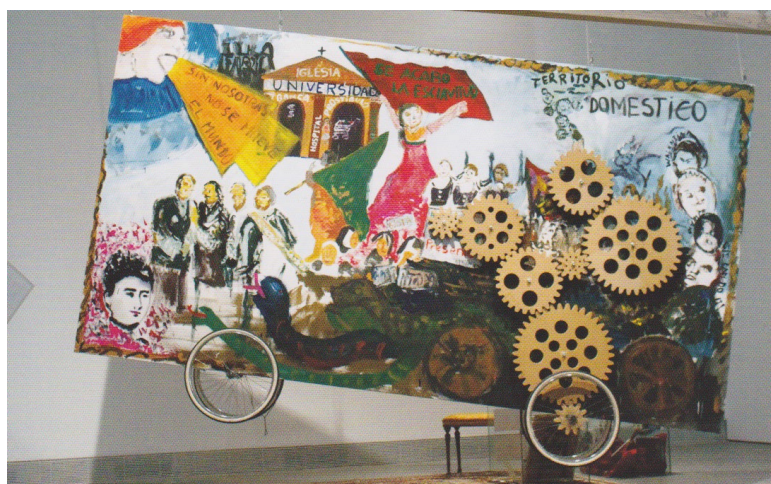
NOID: The Long Memory of Cocaine，收錄文字：
John Baker, Max Jorge Hinderer, Jorge Hurtado
Gumucio et al.，圖像製作：Max Jorge Hinderer，
2009-11（La Paz/ London/ Berlin）

案例三：物換星移的當代對照——《Triunfo del Nombre de Jesús》（行耶穌基督之名的勝利，約1700年）（ca.1700）、《Triunfo de las domesticas actives》（家務行動的勝利，2010）

《Triunfo del Nombre de Jesús》以及《Triunfo de las domesticas actives》這兩件構圖相似的平面作品，描繪著截然不同的敘事內容——18世紀的宗教權貴遊行，與21世紀的家務勞工的抗爭活動。佔據《Triunfo del Nombre de Jesús》將近三分之二畫面的「戰車」（Chariots），是文藝復興以後歐洲繪畫中常見的描繪對象，而畫面中的集會形象在教會主導的圖像敘事脈絡中，象徵著各種階級與權力關係。然而，於2010年繪製的《Triunfo de las domesticas actives》畫面中的戰車，則被轉譯為街頭抗議的象徵圖像，這輛由人民主宰的戰車，驅動著街頭上由家庭（家務）勞工組織的示威遊行，他們正爭取著家庭勞動工作以及婦女的平等權利。此外，《Triunfo de las domesticas actives》的畫布背面，記載著《Triunfo del Nombre de Jesús》無法現身在展場的協商過程。



《Triunfo del Nombre de Jesús (Triunfo de la Eucaristia)》，Juan Ramos 繪，約1700年繪製，作品所屬權為 the parish of Jesús de Machaca (La Paz)



「波托西定理」展場一景，照片中作品為《Triunfo de las domesticas actives》，Konstanze Schmitt、Stephan Dilleuth、Territorio Deméstico 繪，2010 (Madrid)

5. 從個人委託製作到集體策展實踐

從上述的案例中，我們可以約略歸結出愛麗絲、安德烈亞斯和馬克斯如何在展覽中呼應「波托西定理」語義上「遵循重複」的概念，並以當代藝術實踐來「回應」這些源於殖民時期的畫作的策展方法：以藝術創作處理藝術創作、從當代情境找尋對應的內容，以及以圖像的再製作為敘事上的連結點。

面對這些遵循「波托西定理」的「波托西定理」委託製作，倘若我們以藝術實踐的當代手法來討論：以具歷史背景的物件作為起始點，透過藝術創作的過程來進行相關採集、重製、甚至改製，再套上小說式敘事、加入當代觀點來連結各項材料，進而轉化為帶有研究性質的藝術創作，這樣的手法在今日的藝術家的個別創作中並不少見。然而，當這種幾乎已經形式化的創作路徑，在「波多西原則」一展中成為一種「群聚」的藝術實踐，它是否將伴隨著某種經由策展聚集成生的敘事差異？又或說，當展場中數十件藝術創作，都以委託製作的方式同步處理相同的「材料」，那原本屬於藝術家的個人創作，能否經由「波托西定理」的策展實踐，拓展為一種藝術的集體創作（artistic collective）？

回到上述的三組案例，以缺席的殖民時期畫作為敘事對象，策展團隊先行以文件紀錄與文字描述來解釋畫作的各種缺席，並點出不同的出借機構之間矛盾的政治考量，而後交由當代藝術家對這些缺席進行重製的操作。經由這樣的製程，這些「缺席而後再現的」畫作某種程度上被解放與新生出一個當代性的藝術樣貌——就像是圖像的來世（afterlife）。另一方面，因應不同的缺席故事，藝術家的重製意圖並非將其複製，而是在過程中生產出多種個人的、創作的，奠基於藝術家或策展人主觀詮釋的「回應」。然而，當這些以主觀觀點介入生產的藝術實踐，回歸策展情境之際，卻在展場中被刻意消除個別資訊，成為一種複合製作的集體「視覺場景」。當然，關於以文字敘述作品內容的這件事，在展覽中並沒有真的消失，它們最後經由導覽手冊的文字編整，成為一組關於「波托西定理」的統一描述，像是說書般的被編寫成一組單一敘事脈絡。

事實上，這樣由策展主導的藝術生產過程，實則是體現出今日發生在展覽與藝術實踐的各式政治面向（無論是展示的、機構的，或策展實踐中的權力分配）。關於「波托西定理」的藝術家與策展人的合作關係，愛麗絲、安德烈亞斯和馬克斯曾言：

“From our experience in projects gained prior to The Potosi Principle, we came to recognize that for us “curating” is not a profession, but a form of interrogating how it is possible to continue to work artistically under the present political conditions. It’s a collective process in which we, the curators, do not simply select and exhibit the newly produced works, but rather develop them in collaboration with the artist.”³⁶

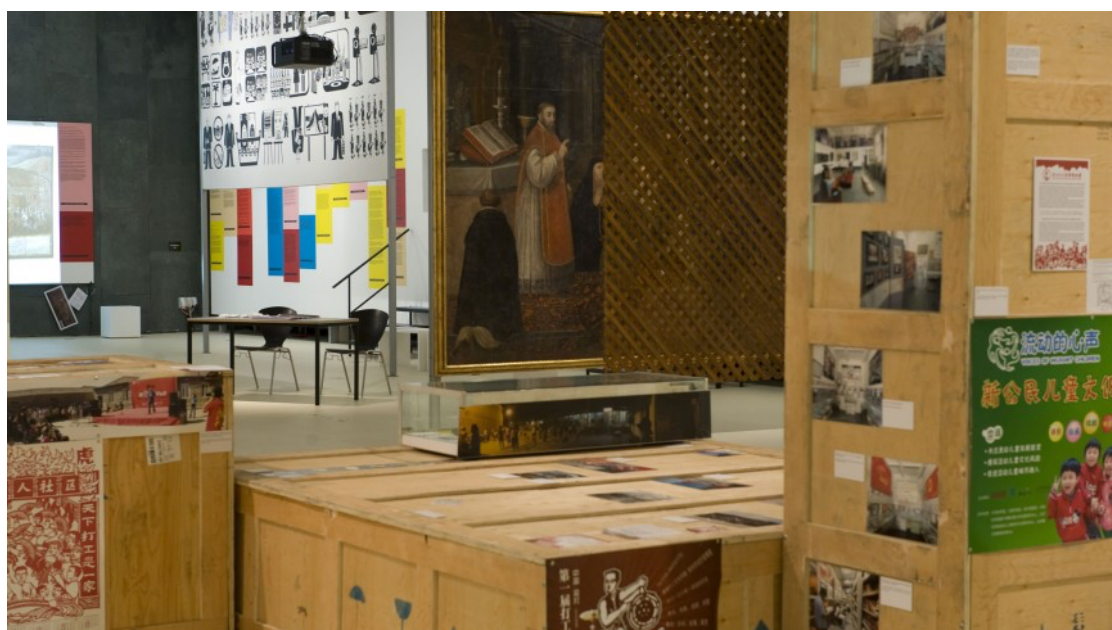
在此脈絡下，策展人透過與藝術家的密切合作，針對單一主題（波托西定理與當地的殖民圖像）進行創作與展覽的實踐，而「策展」本身，某種程度上也對整個展覽進行著「全面重整」——小說式的線性敘事、隱藏作者資料的展示方式，與單向的參展動線規劃。換言之，「波托西定理」的策展實踐方法，是在同樣的研究主題與題材下，以一種藝術性的結構（再白話一點說：一組由策展人創造的大型創作）來囊括數十種（委託式的）藝術創作。關於這樣的策展方式，我們是否可以說，「波托西定理」其實是一個致力於實踐與展示藝術研究（artistic research）的計畫？

6. 藝術研究的幾種特質

若將「波托西定理」一展視為藝術研究的產物，它的確展現出一種以策展實踐研究成果的可能樣貌。從計畫初期的田野調查與藝術機構參訪，中期和機構間斡旋的藏品歸屬議題，到後期展覽時與藝術家合作當代藝術作品作為對研究對象（殖民時期繪畫）回應的策略，「波托西定理」不斷透過各式與藝術創作、

³⁶ Alice Creischer, Max Jorge Hinderer, and Andreas Siekmann, *The Potosí Principle — How Can We Sing the Song of the Lord in an Alien Land?*, exhibition guide, 2011, p. 12.

機構運作、與策展實踐的相關工作，在今日的政治情境下實驗著「藝術研究」的方法。除此之外，我認為「波托西定理」更引人注目的，是它在HKW正式展出並向大眾言說的「藝術研究成果」：在視覺經驗上反其道而行，屏棄研究型策展固有的知識建構方式，呈現出一場集結各式（來自不同時空背景的）藝術創作的混亂場景，並進一步在敘事上（霸道的）僅提供一部小說式的導覽手冊，規定著你我參觀的動線——跟著數字走，手冊會告訴你你看到的是什麼。



「波托西定理」展出現場紀錄，2010 © HKW, Photo: Sebastian Bolesch

而如此這般（看似）沒有核心問題、文獻分析、客觀論述、有力舉證，視正規的學術研究為無物卻被稱為一種研究方法的「藝術研究」，它的特殊之處是什麼？又有何值得被討論與應用的價值？長期致力於「藝術研究」的相關書寫與實踐的研究學者湯姆·霍雷特（Tom Holert），為「藝術研究」立下了一個清晰的功能：「artistic research can respond to the hegemonic economies and politics of knowledge within and outside the academy」³⁷。

以「波托西定理」為例，這種帶有個人主觀創作性質的藝術研究成果，它通常難以服應於某種經濟生產或政治需求的目的，甚至是難以被應用到其他科學研究，然而，也因為這般以藝術作為方法在詮釋上的「自由度」，讓藝術研究在某種程度上解放了現有的知識生產與論述方法。對應於「波托西定理」非常規的策展實踐與敘事方式，我們可以替藝術研究歸納出三種不同層面的特質：一是對應於其他科學知識生產，藝術研究所生產的是相對片段/隨機/採集式的，且帶有個人主觀介入的知識樣態。另一方面，基於基本上不服務於特定機構、組織或經濟目的現實，這種被生產出的知識樣態，在應用上尚未被框架化。最後，論其研究成果的發表（在「波托西定理」的案例中，我們可以將展覽視為其發表平台，同時也是研究的一部分），它是致力於走向大眾的，甚至需要大眾的參與。而這些藝術研究與其他學科的學術研究的根本差異，或許正是湯姆將其視為一種能夠在學院內外回應政治與經濟霸權的知識型態的主要特質。

換言之，藝術研究無疑是一種另類的研究方法，它能夠自我反映與自我批判，成為重新組構各式學科內容的可能，更能夠透過固有的藝術發表的形式，向大眾進行研究成果的展示。而這個跨越學科既有的研究方法的特性，在「波托西定理」中經由策展被實踐。就研究結果而論，我們或許難以斷定「波托西定理」是否創建了一個典範式的策展實踐與藝術研究案例，然而，愛麗絲、安德

³⁷ Tom Holert, *Artistic Research: Anatomy of an Ascent*, Texte zur Kunst, issue No. 82, Artistic Research, 2011, Berlin, p.58.

烈亞斯，和馬克斯，確實為視覺藝術的參與者，在美學政治與知識中介的實踐途徑中，創造出一種新型態的觀看情境。

三、政治活動的展示：「旁設政治：文化自由與冷戰」

關於「藝術家作為策展人」的情境題，「波托西定理」的策展實踐可說是以一種「集體合作的個人創作式」的取徑在HKW進行了一場完整詮釋，並致力於在展場中同步揭露出各式機構與展示政治的現實情境，藉此反思今日西方當代藝術系統（機構）的合法性、進行藝術創作與歷史關係的再詮釋、檢驗殖民時期繪畫與當代藝術創作的功能性，以及闡述工業、經濟與政治發展如何影響藝術行動等論題。

在討論完「波托西定理」如何以「藝術研究」挑戰機構與展示政治的策展實踐之後，下一個同樣發生於HKW的展覽案例「旁設政治：文化自由與冷戰」

（Parapolitik: Kulturelle Freiheit und Kalter Krieg），則向我們展示出當代藝術展覽如何展示政治活動，以及昨日的政治操作又是如何改變了今日的藝術世界。

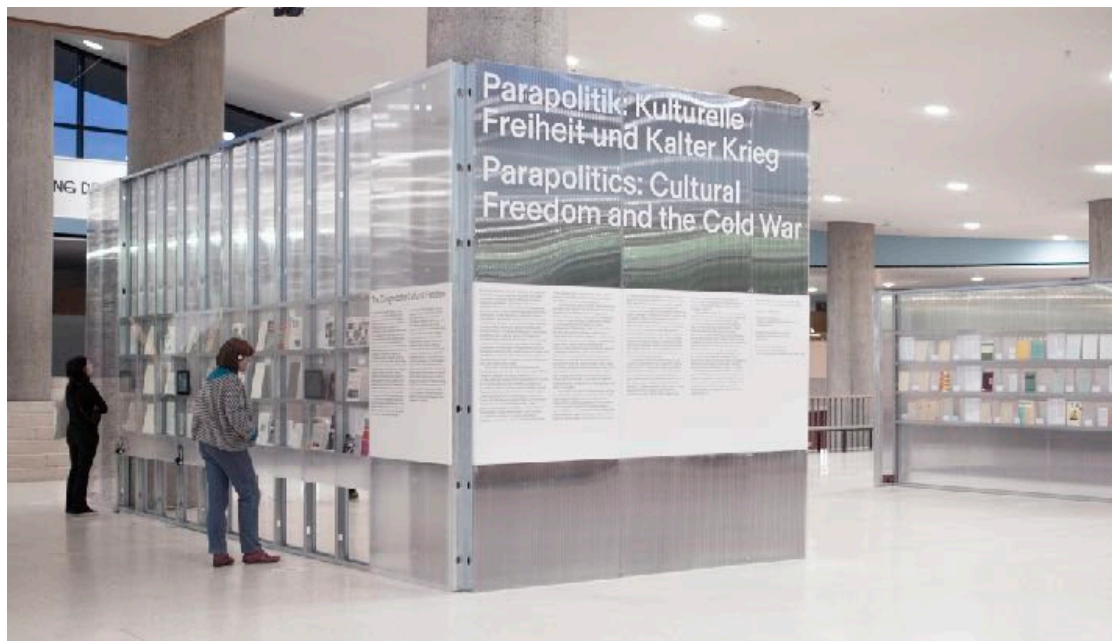
1. 美國中情局與冷戰時期的藝術發展

「政治歸政治，藝術歸藝術」這樣的論調聽來或許並不陌生，但當我們回看近代全球藝術的發展歷史，倒是完全背道而馳。在冷戰期間，美國中央情報局

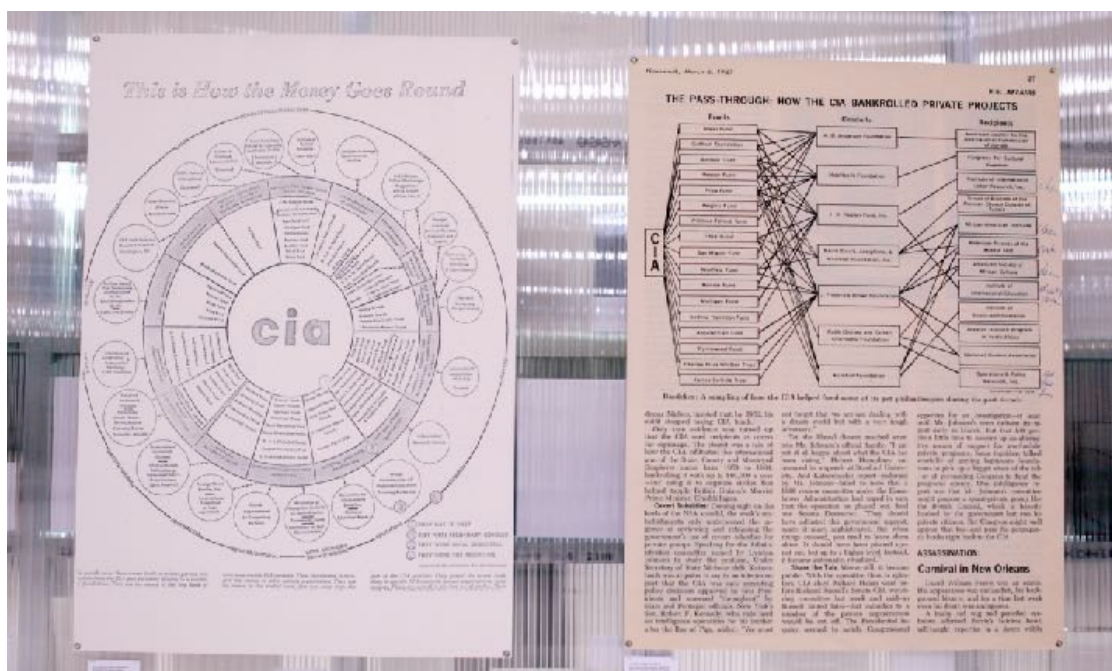
（Central Intelligence Agency 以下簡稱「中情局」）的其中一項重要工作，便是透過展覽、出版品、文化大會等活動，秘密資助（影響）各國文化活動，並藉此與蘇聯時期的藝術發展拉出極端的差異樣貌，進而宣傳西方世界在文化與藝術上的自由思想。在此歷史脈絡下，關於冷戰期間的政治、文化，與自由的潛在、平行與共生關係，成為安森·法蘭克（Anselm Franke）、尼達·格歐斯

（Nida Ghouse）、帕茲·格瓦拉（Paz Guevara）和安東尼雅·馬伽卡（Antonia

Majaca) 於2018年在HKW共同策劃的展覽「旁設政治：文化自由與冷戰」（以下簡稱「旁設政治」）的核心研究對象。



「旁設政治」展出現場紀錄，HKW，2018



「旁設政治」展出現場紀錄，照片中文獻紀錄著中情局在文化事業上的資金運作項目，HKW，2018

參照策展團隊的論述，「旁設政治」一展的目的並非再次揭露歷史醜聞，而是試圖對今日全球的藝術現況拋出提問：「當西方現代主義（Modernism）的經

典，喪失其相對應的意識形態結構和機構化敘事方法的論證與傳播時，它是否仍能成為『全球化』的典範？」在此提問下，「旁設政治」以大量的文獻、史料，與藝術創作的搜集與展示，回溯文化霸權鬥爭如何將現代藝術塑造、定義與捍衛為「自由」的過程，並考察自冷戰時期發展至今弔詭的自由民主共識中所生成的藝術與文化自治環境。

2. 歷史文獻與當代創作

從現場展出內容分析，「旁設政治」可概分為「歷史文獻」與「當代創作」兩組軸線。在文獻的研究與展示上，策展團隊鎖定成立於1950年，隸屬中情局的組織「文化自由議會」（the Congress for Cultural Freedom）的歷史文獻，以地區與國家作為展場空間分區的依據，透過檔案展示、時空背景介紹，與中情局相關的政治與藝術活動的陳述，彙整出這些文獻所提證的，在冷戰期間包裝在藝術形式下的各式政治運作與歷史事實。而在文化自由議會對全球藝術發展的操作史開寫之前，策展團隊另外爬梳出1930年代的一系列會議文件、期刊、雜誌與信件，並從中指出當時藝術家和評論家們，早已將藝術創作中的社會寫實主義與抽象表現主義，對應至當時政治情境下的共產與民主象徵。而這些相關紀錄與刊物，正暗示著其後經由文化自由議會行至全球的文化政治手段。此外，這段1930年代以來的藝術與文化歷史，也勾畫出當時藝術創作者逐步且長期的開始服務於政治目的時代陰影。以蘇聯為例，早期曾對革命性的政治活動表示支持的藝術家與作家，在史達林主義（Stalinism）崛起後，多選擇與其切割。而到了1950年代，這些過往的激進分子（包含非共產主義的左翼人士）開始參與由美國所引領的「自由攻勢」，然而，這些以自由為名的文化活動，多是在文化自由議會的傘翼下被執行。面對如此的政治事實，「旁設政治」展出的各式檔案文獻，特別是與文化自由議會相關的出版物，皆致力於解碼知識分子和藝術家在冷戰時期如何在文化的面向上成為西方國家主要的「戰略目標」，並進一步揭露出現代主義是如何快速地發展成為一項「和平的武器」。

而在藝術創作的展出軸線上，「旁設政治」納入當代藝術創作者面對文化霸權，以鬥爭為目的相關創作。這些作品透過個別的敘事手法與藝術形式再現出多重的政治意象，並借力於媒體來取得「改寫現代主義的話語權」。換言之，策展團隊企圖透過藝術創作的敘事與展示，將冷戰時期的現代藝術自狹義的、工具化的概念（代表自由世界的抽象主義與服務於人民的寫實主義）中解離，並藉此重構冷戰後遺留下的，對於現代藝術的二元詮釋。根據策展團隊的分類，屬於於此命題的參展藝術家和藝術團體包括：阿旭福德（Doug Ashford）、巴爾斯（Michael Baers）、貝爾格（Lene Berg）、攝影家組合「布倫伯格與向納林」（Adam Broomberg & Oliver Chanarin）、布萊斯（Fernando Bryce）、許家維、劉鼎、柏林美國藝術博物館（Museum of American Art in Berlin）等。



「旁涉政治」展出現場紀錄，HKW，2018

3. 另一種經典

同樣是藝術創作的展示，位於展場中多件發表於（或是意圖回應）冷戰期間現代藝術發展的創作，則代表著當時另一種非主流的創作面向。在展覽的敘事脈

絡下，這些作品的角色並非作為樂於接受中情局「資助」的藝術案例，反之，它們展示出藝術是如何在政治的利用與操作下發揮各式反身策略。而在藝術與政治之間無法避免的交互關係下，無論是檯面上的展示或是檯面下的實踐，都迫使著藝術創作者在各式創作過程中不斷調校其敘事脈絡與意義生產，並在創作的過程中寫下一連串對於現世的顛覆、逃離與批判的故事。是故，當我們在今日重新檢視這些冷戰時期的作品，將可看見其一方面保有藝術的自主性，另一方面卻也和冷戰時期的政治與意識形態緊緊相連的特殊樣態。換言之，這些藝術創作代表著當時藝術圈對於抽象主義的排斥與反動的聲音，並顯露出在今日重新被詮釋為戰後現代主義的另一種「經典」的可能。例如藝術與語言（Art & Language）、貝爾登（Romare Bearden）、貝克特（Samuel Beckett）、波爾克（Sigmar Polke）、羅斯勒（Martha Rosler）、斯特拉（Frank Stella）等，都是分類在此類別的展出者。



「旁設政治」展出現場紀錄，右方影像是貝克特（Samuel Beckett）的劇作《Quadrat I+II》，HKW，2018

4. 出版品作為歷史佐證

另外值得一提的是，「旁設政治」特別著眼於文化出版與藝術發展的特殊關係：由知識分子、作家、歷史學家、詩人和藝術家組成，中情局管理的文化自由議會，曾在各國出版二十多本雜誌的歷史事實。在冷戰時期，這些雜誌扮演著現代藝術評論家的平台，同時成為以「現代藝術作為冷戰時期和平武器」的傳聲筒。而當觀眾一進入HKW的建築大廳，尚未進入主要展區時，便可看見數面展櫃整齊地展示著這些大多已停刊的雜誌：從頗具影響力的歐洲雜誌如《文匯》（Encounter）、《巴黎評論》（Paris Review）、《論證》（Preuves）和《月》（Der Monat）到奈及利亞的《黑色奧菲斯》（Black Orpheus）、烏干達的《過渡》（Transition）、黎巴嫩的《希瓦》（Hiwar）、印度的《探索》（Quest）以及韓國的《思想界》（Sassangye）等，而這些雜誌與文化自由議會的密切關係，正是冷戰期間中情局持續滲透與操作出版業，將當時最前衛的知識分子作為隱性的政治宣傳工具，與其在世界各地的文化聲浪背後所發揮的干預與影響力的鐵證。



「旁涉政治」展出現場紀錄，由中情局資助出版的雜誌牆，照片中是德國的雜誌《月》（Der Monat），HKW，2018

5. 歷史、政治、藝術、文化，自由與典範的質疑

聚焦於冷戰期間中情局如何以政治力影響藝術與文化發展的論題，以綜觀全球的維度檢視西方與非西方世界的藝術與文化政策，特別是現代主義美學在語境上的轉變，無疑是「旁設政治」在其策展研究與實踐所致力方向。而展覽中為數驚人的文化自由議會相關文獻史料（尤其是對於西方世界之外的文化活動的資料彙整），也透過策展團隊的在展覽中詳盡的彙整與編寫，反映出當代去殖民化與民權運動的背景下的「文化自由」與「政治自由」間的歷史光譜。奠基於此研究成果，「旁設政治」透過展覽（和即將出版的展覽專刊）將冷戰時期藝術的發展、意識形態的衝突、社會和地緣政治發展的多方關係，進行了一場鏗鏘有力且證據確鑿的揭示活動。而這般同樣像是情蒐工作的策展實踐與研究的最終成果展示，也正相應於「旁設政治」的策展文論所引用的，畢卡索（Pablo Picasso）的名言：「art is a lie that makes us realize the truth（藝術是讓我們瞭解真相的謊言）」，又或者在這樣的情報工作下，我們可以說「藝術也存在於隱藏它被製造的手段之中」。

此外，論及HKW近年來以策展作為呈現方式的研究計畫，「旁設政治」並非唯一一個從西方現當代藝術發展回朔與質疑現其各式「經典」的形成過程的展覽與研究計畫。同樣聚焦於歷史文獻，和「旁設政治」共同隸屬安森在HKW視覺藝術與電影部門主持的為期四年（2016-2019）的「典範質疑」研究計畫，於2018年展出的「新石器時代童年：藝術在一個錯誤的當下，約莫1930年」

（*Neolithische Kindheit. Kunst in einer falschen Gegenwart, ca. 1930*，以下簡稱「新石器時代童年」），將這份對於今日主流藝術史的存疑，再往回推進了十多年。定焦於1930年代，「新石器時代童年」的策展團隊將當時的西方藝術發展直接導向為一個「錯誤的當下歷史」，並試圖挑戰現存的西方世界主導的藝術典範，藉由跨足人類學、藝術史、西方現代主義與認識論的發展等敘事途徑，此展力圖以策展實踐重新考掘出一個關於（世界）歷史的本質與認識的開口。

四、為錯誤的歷史建立開放式的當代索引：當兩次世界大戰的戰間期成為「新石器時代的童年」

那是一個充滿錯誤的年代，約莫在1930年——今日我們所熟悉的，關於兩次世界大戰期間現當代藝術的發展，在安森·法蘭克和湯姆·哈雷所策劃的「新石器時代童年」，被直白地冠上「錯誤/虛假的歷史」的罪名。

1. 三種新石器時代的童年

在討論安森與湯姆如何將兩次世界大戰的三十年戰間期詮釋為「一個錯誤的當下與歷史」之前，先讓我們回到「新石器時代童年」這個弔詭的展名，就我的觀察，在HKW以展覽實現的新石器時代童年，可以從藝術評論、人類歷史，與策展情境中投射出三種敘事脈絡。

在藝術的領域中，這個概念首見於德國藝術史、考古學家與反法西斯主義者卡爾·愛因斯坦（Carl Einstein，1885-1940）為漢斯·阿爾普（Hans Arp，又名讓·阿爾普）的作品書寫的同名藝評《新石器時代童年》（neolithische Kindheit，1930）。以新石器時代的童年作為情境譬喻，卡爾將漢斯的創作內容描述為一種「孩童的、簡單的」藝術技巧，並且把藝術家以這個技巧進行的操演，詮釋為一種重複出現的，像是在被寫入歷史之前的童年時期就存在的儀式。在此論調下，卡爾進一步將這樣的藝術技巧對應至當時視覺藝術學界逐漸興起的，關於藝術創作的現代原始主義（modernist primitivism）的討論，而這般始於西方的/帝國的/殖民的世界藝術史脈絡與其中針對現代性與原始性的關係論辯與反動，同時也是卡爾自1935年開始，以「世界藝術史」作為書寫主題的未竟寫作計畫《Handbuch der Kunst》（Handbook of Art，藝術手冊）的重點內容。

另一方面，當我們在科學知識上論及人類發展的歷史，名為「新石器時代」的史前時期，代表的是人類開始放棄逐水草而居的遊牧生活，以畜牧與農業維生，並發展出文化與文字的時代。換言之，歷史上的新石器時代，扮演著人類開始進入文明社會的童年時期。

最後，在安森和湯姆主導的研究型策展計畫中，「新石器時代童年」成為一個策展情境。這個情境的創建方式，是將人類的在史前史中邁向文明的發展過程，對應至西方現代藝術發展中回歸原始的創作途徑，並以大量的文獻展示結合考古式的空間規劃，在展場中以主題索引的方式進行研究內容的資訊與知識中介。簡而言之，在「新石器時代童年：藝術在一個錯誤的當下，約莫1930年」這樣的展名之下，我們擁有了三種具象時間——新石器時代、當下、1930年代；一種時間情境——童年。而安森和湯姆的策展操作，則是在時序上將遙遠的過去，對應至不遠前的戰間時期，最後融合至你我經驗的當下。如此這般由策展生產的，互古通今的情境敘事，實則意圖讓大眾在擴延的時空維度下，重新檢視此策展研究計畫的核心論題：從1920年代到1940年代，那橫跨戰間三十年的，在當下即被錯誤呈現的歷史。



「新石器時代童年」展覽入口處大廳，HKW，2018，© Laura Fiorio / HKW

2. 個人文本與歷史開口

「What are the positions and functions of art in the broader context of the upheaval of orders and worldview in the interwar period? (在兩次世界大戰期間的秩序和世界觀劇變的廣義脈絡之下，藝術的立場/ 位置和功能是什麼?)」，「whether art has present, past, and future functions (藝術是否具有現在，過去和未來的功能?)」³⁸ 奠基於這兩個問題意識，「新石器時代童年」的策展團隊採集1920年代到1940年代的歷史文獻作為研究材料，並在敘事脈絡上以卡爾企圖書寫世界藝術史的個人文本作為敘事起點，藉由卡爾透過文字對西方現代性、經典化與認識論的多重批判，逐步在展覽敘事中開啟一個重新解譯戰間期歷史與藝術發展的論辯開口。

集結180件藝術創作與將近600件的跨學科文獻資料，「新石器時代童年」的展覽現場分為四個篇章：以卡爾的未盡之作，預計分作五冊編寫的《Handbuch der Kunst》和他將藝術史和文化史進行重整的意圖作為敘事主軸的篇章 *A. The Impossible Expansion of History*；討論西方世界的各式二元論調，包含主體與客體、自然與文化、男性與女性等面向的篇章 *B. The S/O Function*；以抵抗為名，著眼於殖民時期被殖民者的行動以及另類的現代性宣言的篇章 *C. Resistance and Lines of Flight*；以及作為現行的藝術主體性的「史前史」的考掘場域，探索著1920年代至1940年代的歷史文獻、藝術創作與文物之間的「新世界關係」，並名為藝術作品的篇章 *KW(Artworks)*。而這四個展覽篇章，也同時呈現出「新石器時代童年」探討藝術的功能性的多重途徑。

3. 前衛藝術家的跨學科對話

在上述的四個展覽篇章中，篇章A到C在策展的操作上仍偏向傳統文獻展示的方式——以46張文獻展桌搭配導覽手冊，讓觀眾以「按圖索驥」的方式閱讀龐大

³⁸ Anselm Franke and Tom Holert ed., *Neolithic Childhood. Art in a False Present, c.1930* (Zurich: Diaphanes, 2018), 11

的文獻資料。這些文獻內容力圖擺脫前衛藝術發展史的「為藝術而藝術」（*l'art pour l'art*）的敘事設定，闡述著當時西方現代藝術發展的各式跨學科場景，並列舉出前衛藝術家在美學經驗上參照非西方的原始主義與原住民文化的多重線索。就策展團隊所述，「新石器時代童年」的文獻展示就像是一個挖掘現場（excavation site），集合與發掘著前衛藝術家們是如何參照其他領域的知識生產，並與其產生對話。而這些扮演著「跨學科知識中介」的文獻包含民族學的書籍和雜誌、史學出版物、政治宣傳別冊、文化評論刊物，社會學文獻以及生物學和心理學的各式文本等等。



「新石器時代童年」展覽篇章 *A. The Impossible Expansion of History* 的展出現場紀錄，HKW，2018，
© Laura Fiorio / HKW

4. 名為藝術作品的考古展牆

另一方面，沒有歷史文獻，以垂直牆面展示，展品中不乏保羅·克利（Paul Klee）、馬克斯·恩斯特（Max Ernst）、漢斯·阿爾普等名家作品的展覽篇章 KW(Artworks)，則以另一種空間語言展現出策展團隊以圖像開展戰間期藝術史的企圖。

對應於「新石器時代童年」將卡爾的個人書寫作為開啟戰間期另類歷史詮釋起點的敘事操作，*KW(Artworks)* 的作用可說是將策展團隊參照的兩組文本——卡爾的《新石器時代童年》和《Handbuch der Kunst》——的核心概念轉化成一個視覺化的展示系統。而 *KW(Artworks)* 這個展覽篇章名的起源，也來自於卡爾慣用的簡寫「KW」（德文「Kunstwerk」的縮寫，意思是「藝術作品」）。在展示的操作上，這面名為「藝術作品」的展牆，就像是一個以圖像集結而成的「索引系統」（index-system）。

更具體地說，對應於卡爾的《新石器時代童年》把前衛主義的藝術創作詮釋為在歷史與文明之前的童稚繪畫技巧的藝術評論，安森和湯姆的「新石器時代童年」將此對於藝術性的童稚氣質的論述，進一步延伸為戰間時期以原始主義與現代主義的交錯關係進行論辯的各式語境。除此之外，針對安森和湯姆提出的「1930年代左右的藝術是一種錯誤與虛假的存在」的假設，*KW(Artworks)* 的展示設定具有一種獨特的時間維度：將展品置於標準歷史之外，以「史前史」的概念，透過策展團隊從兩次大戰之間的藝術實踐中所發現的，非原生於西方藝術史的「對應物」來嘗試修正這個現世的、西方中心論的「錯誤與虛假的存在」。換言之，*KW(Artworks)* 試圖展示與彰顯的，是發生於1920年代到1940年代間的西方前衛藝術創作與其非西方脈絡的藝術內容所對構出的「新集合場景」。

是故，倘若 *KW(Artworks)* 志在為兩次世界大戰戰間時期的藝術發展，建立一種以視覺藝術呈現但不僅限於視覺藝術內容的新索引系統，那麼身為觀者的我們，又該如何藉此建立出一種另類的觀看方式？假設我們都同意：在帝國主義與殖民主義的歷史脈絡下，「世界文化」不斷經由各種殖民地與接觸地帶（contact zone）以官方或非官方的途徑傳入西方世界。奠基於此歷史事實，今日你所熟知的（從學院習得的）現代藝術美學，其發展過程實則受到諸多非西方的藝術與文化的深遠影響（例如大家最耳熟能詳的，畢卡索的立體派繪畫

與非洲原始雕像)。在此論調下，當「新石器時代童年」試圖在HKW重新檢視西方中心主義的藝術史論之際，或許我們該更為激進的捨棄現存的，已被單向定論的前衛主義（進化）論，唯留1920年至1940年代間的各式「藝術物件」，重回到歷史被書寫之前的「考掘」狀態，以圖像與物出發的視覺途徑來進行一場新型態的歷史建構術？簡而言之，讓我們以考古情境替換藝術情境，為昨日的「藝術作品」進行一場今日的「當代詮釋」。而這樣的思考與實踐，正是展覽篇章 *KW(Artworks)* 在空間與展示策略上所體現與製造出的策展情境。

在把戰間期相關於原始主義和現代主義的各式圖像創作的歷史條件（在概念上）推演至新石器時代的敘事前提下，*KW(Artworks)* 選擇以一種垂直式的「圖像考古現場」進行空間規劃——一面挑高至天花板的獨立展牆，掛著超過150件的藝術創作，這些圖像沒有任何文字敘述或是作品資訊，而在展牆前方，獨立設置著一座觀看空橋。



「新石器時代童年」展覽篇章 *KW(Artworks)* 的展出現場紀錄，HKW，2018，© Laura Fiorio / HKW



「新石器時代童年」展覽篇章 *KW(Artworks)* 的展出現場紀錄，HKW，2018，© Laura Fiorio / HKW

這面名為「藝術作品」的展牆，主要展示著西方前衛藝術家們在1920年代到1940年代創作的平面繪畫、版畫、攝影、動態影像和雕塑。然而，這些展品在視覺上組合出一套看起來並不「前衛」的圖景。反之，它們的集合交織出一種既原初、又現代，並帶著著難以名狀的異國情調的圖像景觀。這樣說來或許抽象，且讓我以及為個人且主觀的觀點，陳述我閱讀這座牆面的其中一組圖像敘事路徑：一張黑白攝影：一個坐著的白人男性，一手拿菸，一手持著一座東方風格的龍形雕塑。他的眼神直望著手上的龍像，腳邊則散落的數隻風格相似的神獸雕塑；一張拼貼畫：主題是一個女性的身體，頭部的剪貼是一個非洲或是大洋洲原始風格頭雕（或面具），上半身袒露著乳房，腰部則由一座圖騰柱組成，下半身是一個梯形的立方體，有著（配色偏向德國國旗）的三色旗的花色；一張平面繪畫：畫面被一個以粗黑線條構成的火柴人形佔滿，雖然像是童畫，但有著風格強烈的筆觸，與不帶猶疑的運筆痕跡；一部黑白動畫：從一個巨大的母體細胞開始描繪，上演著細胞如何從母體分裂、聚合、擴張，而後

攻擊、吸取，最後將原本作為母體，並已生長出原住民風格圖騰的原初細胞吞噬的過程。



(上左) 吉曼·克魯爾 (Germaine Krull) ,《André Malraux》, 1930

(上中) 漢娜·侯赫 (Hannah Höch) ,《Aus einem ethnographischen Museum (From a ethnographic museum, Untitled》, 1929

(下左) 保羅·克利 (Paul Klee) ,《(Metamorphosen:) der Zusammenbruch der biblischen Schlange》, 1940

(右) 倫恩·黎 (Len Lye) ,《Tusalava》, 1929

參照安森和湯姆的論調，*KW(Artworks)* 就像一個投影屏幕，為今日的我們，映射出約莫發生於1930年代的單一歷史主體的複合「史前史」。³⁹ 而就我個人的觀展經驗而言，*KW(Artworks)* 建構的視覺經驗，的確不帶有戰間期藝術發展的既有的「前衛」樣貌，反之，它展示的是一面內容混雜、符號多元，且具有許

³⁹ 參見“KW (Artwork)”, in *Neolithic Childhood. Art in a False Present, c.1930* (Zurich: Diaphanes, 2018), ed. Anselm Franke and Tom Holert, pp.257-290, here 258

多敘事「分支」的開放式圖象景觀。而當這樣的「藝術作品」篇章，與其他三個著重文獻展出與敘事建構的展覽篇章共同組成「新石器時代童年」，在這些文字資訊與圖像資訊的集合下，一個開放式的「索引系統」就此形成。它展示出前衛主義時期的藝術不再「為藝術而藝術」，反身成為一種跨學科的、與其他的知識生產甚至是政治情境相互作用的藝術樣貌。

5. 新石器時代的童年與索引式的策展實踐

以卡爾的《Handbuch der Kunst》的手稿作為敘事參照；將研究材料鎖定在為期三十年的戰間時期，「新石器時代童年」的展場處處展現出厚實的策展研究成果：一面展示《Handbuch der Kunst》的複製手稿的長牆、46張序數編碼，整齊排放的文獻展桌，搭配數十組播放文獻內容的小型投影畫面、一本分為四個篇章，內含587項的展品解說並對應於文獻展桌的導覽手冊、一面掛著超過150件藝術創作，挑高至天花板的獨立展牆，一本在展場同步販售的，收錄數篇論文和一組以西方的1930年代的文化與藝術發展為主軸，經由策展團隊分撰編寫的（藝術）術語字彙表的展覽專刊，以及其他數十件散佈在展場各區的文件資料、懸掛投影，平面作品……。面對如此龐大的策展內容，實在難以想像若以一般的觀展經驗而論，我們需要花費多少的時間才能夠「初步」閱讀完這些資料，然而，或許期許觀者閱讀所有內容這項設定，本非策展團隊的初衷？而也是在這般幾近被資訊淹沒的觀展經驗下，我將「新石器時代童年」實踐的策展方法詮釋為一種「百科式」的跨學科研究展示。不同於一般視覺藝術展覽希冀觀眾滿載而歸但不過載的「待客之道」（Hospitality），「新石器時代童年」巧妙地站在展覽理應讓觀者全盤接收的敘事設定的另一面——它將其研究成果重新建構與編撰的出一套聚焦於戰間時期的藝術發展的索引系統，甚至是一套對於彼時的歷史書寫進行反動的百科全書（一個多維度的敘事開口、一個讀者能夠自選研修項目的「工具」），而當這份專門於1920年代到1940年代的前衛藝術脈絡，同時橫跨戰間期政經情勢、殖民歷史與文化霸權發展的當代索引，像

一個既似曾相似但又未曾蒙面的百科系統攤呈在你我眼前，難道我們會質疑它擁有過多讀不完的项目與內容嗎？

概括而論，「新石器時代童年」所實踐的，是在時序上將1920年代到1940年代的西方藝術史，一口氣倒推到新石器時代的史前情境，而後藉由策展研究的採集、分類與編撰，將原先由西方主導的藝術史與歷史書寫，在展場中重新翻轉與開放出一個去中心化的敘事維度。這場看似解放歷史的展演，也同時回應著卡爾的觀點「art was a means of revolt and a medium for an ontological opening. Its reality-constituting dimension was activated—perhaps for the last time in such emphatic manner—as a model and instrument of a force that effectively transforms inner and outer reality.」⁴⁰ 而我認為，這個將藝術視為開放現有本體論的中介的企圖，正是「新石器時代童年」的核心目標。在此同時，當當代策展實踐將過往的藝術創作作為一種挑戰歷史的再現工具，並以此力求開放現今標準化與中心化的歷史敘事，甚至解構社會現實的既有維度，我們將會發現這種跨越時空與學科範疇的策展實踐與藝術再現的結合是如何展現出它獨特的功能性——它帶來一種對於現實——由「殖民者的資本主義和法西斯主義者的錯誤與虛假的社會、政治，和認識論的封閉」所構成的現實⁴¹——的新理解。至於如何逐步實踐這種藝術的功能性，在安森與湯姆的「新石器時代童年」，我們可以窺見的是一個索引出「民主敘事」的展覽現場。

⁴⁰ 參見 Anselm Franke and Tom Holert ed., *Neolithic Childhood. Art in a False Present, c.1930* (Zurich: Diaphanes, 2018), p.13

⁴¹ 同上, p.11

小結

回顧HKW將機構自身視為當代藝術和批判性思辨的實踐場域，致力於探索藝術與科學研究在過去、現在，與未來功能的願景，並以現存的歷史作為另類敘事資源的研究設定，上述的四組策展案例，分別示範出在藝術定位、科學概念、政治活動，以及歷史反思的論題下，以跨學科的研究與實踐勾勒出今日的策展如何夠過「展示」的策略實踐，成為另一種資訊/知識/意義生產的「群聚活動」的可能方法：

藝術與科學：從靈長類學研究、藝術創作，和唐娜·海洛威的跨領域書寫《靈長類視覺》出發，透過藝術實踐與科學敘事兩組軸線探討現代科學的「言說技巧」以及藝術再現的「類人猴鏡像」，並在展場中以視覺藝術的展示策略抹除藝術與科學的敘事界線，進一步詰問人類與猿猴在「文化」的概念下錯綜複雜的文明化與自然化行為的「猿猴文化」。

藝術與藝術：以西班牙殖民時期的波托西繪畫作為研究起點，透過藝術研究與田野調查，一方面重新審視殖民文物在西方博物館與在地文化機構之間的從屬關係，另一方面藉由委託製作的當代藝術創作「再現」這些殖民時期繪畫的當代對應，並於策展實踐中以個人創作式的展覽敘事挑戰機構與展示政治的「波托西定理：我們如何在陌生的土地上吟唱主的歌？」。

藝術與政治：聚焦於美國中情局將藝術視為和平的「文化武器」的政治事實，以歷史文獻與藝術創作重啟冷戰時期西方與非西方世界藝術與文化發展的論題，並在展場中將西方現代藝術經典的歷史敘事加上政治操作的補遺，再以各式藝術創作與歷史文獻佐證出「西方自由世界」如何透過展覽、出版品、文化大會等活動，滲透各國（尤其是非西方國家）的文化發展的「旁設政治：文化自由與冷戰」。

藝術與歷史：翻轉藝術與歷史的過往與當下，將1920年代到1940年代的西方藝術發展指向「錯誤的歷史」，藉由策展情境產生的相對時序，將前衛主義發展時期的藝術史倒轉至新石器時代的史前史，而後藉由索引式的展示方式，在展場中以「考古」的路徑建立出一個去（西方）中心化的敘事維度，企圖創建出一個對於今日現當代藝術史的歷史與認識開口的「新石器時代童年：藝術在一個錯誤的當下，約莫1930年」。

而在以「展覽」作為「跨學科研究發表」的共通基礎上，透過前幾章節對於四組案例的計畫內容、敘事脈絡、展場操作，與策展概念的分析，我們可以歸結出這些研究型策展的幾項共通點：具有明確的研究主題、長期的團隊研究過程、以藝術創作作為批判工具，跨學科檔案文獻作為論調佐證，以及企圖建立對於現存歷史或文化的另類觀看方式。另一方面，當這些策展計畫走入展場進行意義與知識的生產，更是組構出許多展覽限定的特殊樣貌，例如「猿猴文化」的展覽作為沒有規律的知識形式、「波托西定理」的非常規的展覽敘事和藝術創作做為激進研究、「旁設政治」和「新石器時代童年」的展覽作為歷史本質論的開口與去中心的空間索引敘事……等，這些在展場的物理空間中才能夠成立的、暫時性的，甚至需要觀眾共同參與的知識與意義生產，不正恰如其分的實踐出今日討論「跨學科性」與其作為容納、穿越與反映多元，並以創建（或改變）知識系統為目的的當代工作與研究方法的功能設定？

文末，再次提及查爾斯的「策展作為一個行動」與「策展作為一個系統」的論調，或許我們可以再加上「跨學科作為一個方法」與「機構作為一個集合場」的實踐附註，讓今日策展情境成為去中心化、反思歷史的新型態意義生產與知識中介所，進一步成為一種「集合式的知識生產」。在此，也必須強調HKW的機構思維所促成的群聚效應。近十年來，HKW以多重焦點、長期研究、跨學科與跨國際的機構實踐累積出對於今日西方典範的當代質疑，生成出一段持續且保有開放性的，以審視歷史作為核心指標的「機構展覽史」，而關於HKW如何

針對特定研究項目進行「跨學科的整合實踐」，我將在本調查與研究案的下一篇章，針對HKW仍在進行中的長期計畫「此生：文獻與現實」（The Whole Life: Archives and Reality, 2019-2021）」分享實際參與的研究經驗。

第三章：「此生：文獻與現實」

一、「此生：文獻與現實」專案簡介

「此生：文獻與現實」是HKW自2019年開始執行的研究計畫，聚焦於私人收藏的公眾化、文獻的跨學科研究，與文獻作為社會網絡的可能性。在書寫我個人以學員身份參與本計畫於2019年五月在德樂斯登進行，為期一週的「此生學院」（The Whole Life Academy）之前，我將先就「此生：文獻與現實」的計畫概念、研究對象，和主要合作機構進行簡述。

1. 關於文獻

「文獻是一個社會的記憶空間（Archives are the memory space of a society）」如同一個檔案機構，文獻深刻且清晰地記錄著當代瞬息萬變的現實生活。而當今日，生活在所謂的後真理時代（era of post-truth），文獻，不僅反映與影響著多元的世界觀與知識體系，同時也扮演著歷史網絡、權力關係，與行動者們（activists）的紀錄角色——它在特定的時間生成，卻也超越時間。正因如此，文獻的實體功能已不僅止是對於過去情狀的紀錄或再現，這些文獻物件，激起了關於過去、現在與未來之間的特定聯繫，同時動員出某種（暫時性的）時序與地誌式的分類範疇。在此脈絡下，今日的文化機構理應極力在文獻的收集、研究與歸檔方法上尋求新型態的實踐方向，並策略地建構、梳理，與整合出過去在歷史上被邊緣化的各式「現實情狀」，藉此擴延對於當代複雜性（contemporary complexities）的理解維度。⁴²

⁴² 參見 https://www.hkw.de/en/programm/projekte/2019/the_whole_life/das_ganze_leben.php

2. 關於AdA

「前衛文獻館」（Archiv der Avantgarden，簡稱AdA）是由柏林收藏家埃吉迪奧·馬爾佐納（Egidio Marzona）於2016年正式捐獻給德勒斯登國家藝術典藏館（Staatliche Kunstsammlungen Dresden）的獨特藏品，也是「此生：文獻與現實」計畫的主要研究對象。這筆約有150萬件，內容跨及藝術作品、模型樣板、雜誌、出版品、設計品，和藝術創作的紀錄檔案的豐碩文獻，目前處於從私人收藏轉變為公共文獻的關鍵過程。而此跨學科的、記錄著前衛主義運動在歐洲中心的現代性敘事脈絡、擁有私人文獻館的前世，並即將走向公眾的AdA，不僅在今日提供出一組關於20世紀美學思想的完整物質索引，同時也成為重新審視昨日藝術經典的強大工具——它在過去記錄著當時的社會政治倫理（sociopolitical ethics）和烏托邦理想（utopian ideals），也在現下開啟了鏈結文獻館的構成與當代社會和機構政治的網絡。

AdA現階段的研究工作，旨在建立一個能夠重新思考文獻本身與其相關的政治結構的工作平台。此階段的集合結果，也將作為AdA後續向公眾開放的核心架構——無論在日後正式展出的文獻館的設計、公眾參與的途徑與可能性，或是與德勒斯登的在地文史脈絡進行聯結的機構目標等面向。此外，預計在近年內啟用的AdA永久存放與展示空間，計畫以「德蘇友誼之屋」（House of German-Soviet Friendship）的概念，落址於德樂斯登的「Blockhaus」，並在室內設施上增建宴會廳、俱樂部和餐廳等公眾使用空間。

3. 關於「此生：文獻與現實」

以AdA文獻捐贈計畫作為起始點，HKW在德勒斯登國家典藏館的共同協力下啟動名為「此生：文獻與現實」的專案研究。聚焦在私人收藏到公眾文獻的轉變過程（過渡期），此計畫叩問著：這種轉變過程的有什麼樣的潛力與可能？文獻歸檔的實踐與政治，對於今日機構典藏的影響又是什麼？文獻作為反式敘述和替代性知識生產的場域，將帶來什麼樣的意義？歷史的意識形態如何形成文

獻的非物質層（immaterial layer），當前的社會政治進程又如何反映這些來自過去的脈絡內容？在這些問題意識下，「此生：文獻與現實」擬以三年的研究期程尋求可能的解答，而它的實踐方法，從2019年成立的，一個暫時的「此生學院」開始。



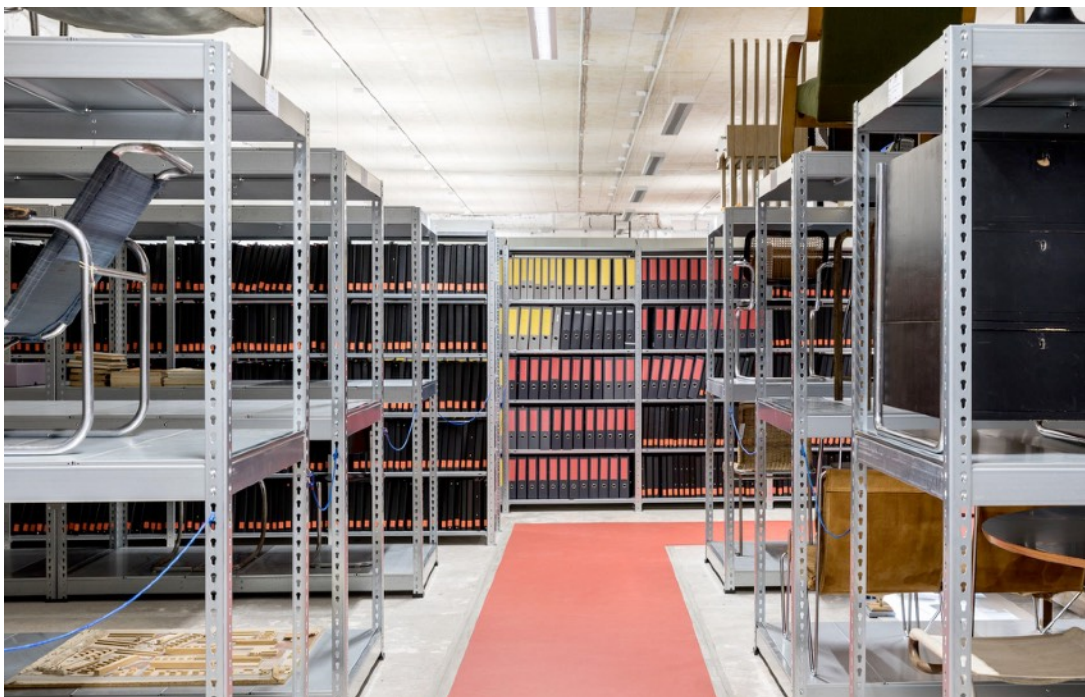
目前暫時存放於的德勒斯登的「日本宮」（Japanisches Palais）的AdA文獻資料 © SKD, photo: David Pinzer

4. 關於「此生學院」

透過公開徵選，「此生：文獻與現實」募集60位來自各國的藝術家、策展人、研究員、文化實踐者，與16位HKW選定的導師共同參與「此生學院」，在位於德勒斯登的Lipsiusbau美術館進行為期一週的文獻研究、機構參訪、公眾講座、內部工作坊與國際研討會等活動。關於這個以文獻為題的學院構想與課程規劃，HKW除了和德勒斯登的AdA研究團隊進行合作之外，同時也與柏林的「兵工廠——電影及錄像藝術學院」（Arsenal – Institute for Film and Video Art）、烏帕塔（Wuppertal）的碧娜·鮑許基金會（Pina Bausch Foundation），以及德樂斯登國家藝術典藏館等機構共同合作執行。

二、為期一週的「此生學院」

「此生學院」的實踐方式，是在有限的時空背景下，透過學員、導師，以及 HKW 工作團隊之間密切的集體合作與主題式研究，探討 AdA 的私人文獻庫在走向公眾的路途上可能發展出的樣貌、方法與功能，同時在此過程中實驗著這些文獻在當代情境與跨學科途徑之下可能觸及的各式「現狀」以及與當代的「相關性」。有趣的是，這些多達 150 萬件的文獻材料，目前絕大部分仍存放在 A4 大小的資料夾中——它們大多沒有標準化的歸檔方法、沒有時間排序、沒有類型分類，也未按照尺寸大小擺放。是故，「此生學院」的導師和學員們首先面對的課題，可以說是如何「接近」（approach）這些文獻，並在僅此一週的相遇與相處之中，各自拼湊與生產出關於文獻研究的可能實踐網絡。而此階段性的研究集合，也是「此生：文獻與現實」後續發展的雛形與參考指標。換言之，「此生學院」可說是大費周章地從世界各地聚集將近 80 位藝術與文化專業人士，面對一個龐大、豐碩、繁雜，甚至有點棘手的文獻庫，進行一場（無數場）「腦力激盪」（brainstorming）。這段為期一週的文獻研究計畫，基本上沒有任何「方法」與「途徑」的規章與限制，唯一的要求，是希望我們這些暫時聚集的工作群體，在集體的研究、調查與討論之後，以任何可能的形式，將仍處於發展階段的研究方向在「此生學院」進行內部的階段性發表。



暫時存放於的德樂斯登的「日本宮」（Japanisches Palais）的 AdA 文獻資料，© SKD, photo: David Pinzer

1. 前期資料與時程簡介

在「此生學院」正式開學之前，HKW的工作團隊已先行依照每位學員的志願序進行分組，並寄送學院讀本、研究主題與工作組別介紹、AdA相關資料，以及預定行程表供學員參考。為期一週的工作時間，「此生學院」的時程規劃可說是「用好用滿」。除了第一天的註冊流程與說明會佔用了半天的時間之外，其他天的行程，一律從早上10點一路進行到晚上10點。前四天的行程著重於學院內部的工作：白天各組各自進行機構參訪與小組研究討論，下午六點至晚間十點一同參與由「此生：文獻與現實」團隊規劃的，每晚兩場開放公眾參與的文獻研究系列講座。第五、六日的行程則以內部成果發表與國際研討會的參與為主：早上是學院內部的研究發表活動，下午至晚間皆為「此生：文獻與現實」國際研討會的議程。面對如此「滿班」的行程規劃，「此生學院」貼心地提供全程餐飲與單人住宿。此外，身為柏林藝術機構主辦的活動，此學院在週六（第六日）的晚間十點過後，也不免俗地納入一場跨夜派對，並且在隔日以一個內部回饋與檢討的上午，與下午的國際研討會綜合討論作結。

THE WHOLE LIFE ACADEMY. DRESDEN. MAY 19-25, 2019																																	
Internal Academy Program Semi-Public Academy Presentations Public Program Breaks & Food																																	
<small>(invited guests only, Congress speakers, guests from partner institutions, and fellow Academy participants)</small>																																	
	SUNDAY 19.05.2019				MONDAY 20.05.2019				TUESDAY 21.05.2019				WEDNESDAY 22.05.2019				THURSDAY 23.05.2019				FRIDAY 24.05.2019				SATURDAY 25.05.2019								
	ARRIVAL DAY																				DEPARTURE DAY												
	Group 1	Group 2	Group 3	Group 4	Group 5	Group 6	Group 7	Group 8	Group 9	Group 10	Group 11	Group 1	Group 2	Group 3	Group 4	Group 5	Group 6	Group 7	Group 8	Group 9	Group 10	Group 11	Group 1	Group 2	Group 3	Group 4	Group 5	Group 6	Group 7	Group 8	Group 9	Group 10	Group 11
10 a.m.																	Lipsiusbau Methods Sessions 10:00 a.m. - 11:15 a.m. Theme (A) - Groups 1,2,3				Lipsiusbau Methods Sessions 10:00 a.m. - 11:15 a.m. Theme (C) - Groups 7,8,9				Lipsiusbau Academy Closing Session 10:00 a.m. - 11:15 a.m.								
11 a.m.					Archives in Dresden Excursions & Field Work 10:00 a.m. - 1:00 p.m.				Archives in Dresden Excursions & Field Work 10:00 a.m. - 1:00 p.m.				AdA in Japanisches Palais Revisiting the AdA 10:00 a.m. - 1:00 p.m.				Coffee Break				Coffee Break				Coffee Break								
12 p.m.	Japanisches Palais Registrations 12:00 p.m. - 2:00 p.m.				Lipsiusbau Lunch 1:00 p.m. - 2:00 p.m.				Lipsiusbau Lunch 1:00 p.m. - 2:00 p.m.				Lipsiusbau Lunch 1:00 p.m. - 2:00 p.m.				Lipsiusbau Methods Sessions 11:45 a.m. - 1:00 p.m. Theme (A) - Groups 4,5,6				Lipsiusbau Methods Sessions 11:45 a.m. - 1:00 p.m. Theme (D) - Groups 10,11				Lipsiusbau Congress Panels & Events 11:30 a.m. - 2:15 p.m.								
1 p.m.					Lipsiusbau Break / Free Work / Exchange 5:00 p.m. - 6:00 p.m.				Lipsiusbau Break / Free Work / Exchange 5:00 p.m. - 6:00 p.m.				Lipsiusbau Break / Free Work / Exchange 5:00 p.m. - 6:00 p.m.				Lipsiusbau Lunch 1:00 p.m. - 2:00 p.m.				Lipsiusbau Lunch 1:00 p.m. - 2:00 p.m.				Lipsiusbau Closing Snacks & Coffee 1:00 p.m. - 2:00 p.m.								
2 p.m.	Japanisches Palais Welcome & Intros 2:00 p.m. - 3:30 p.m.				Lipsiusbau Group Working Sessions 2:00 p.m. - 5:15 p.m.				Lipsiusbau Group Working Sessions 2:00 p.m. - 5:15 p.m.				Lipsiusbau Progression Sessions 2:00 p.m. - 5:15 p.m.				Lipsiusbau Congress Panels & Events 2:00 p.m. - 7:00 p.m.				Lipsiusbau Congress Panels & Events 2:00 p.m. - 7:00 p.m.				Lipsiusbau Goodbyes & Departure								
3 p.m.					Coffee Break				Coffee Break				Coffee Break																				
4 p.m.	Japanisches Palais Guided Tours in AdA 3:30 p.m. - 6:00 p.m.				Lipsiusbau Group Working Sessions 3:30 p.m. - 5:00 p.m.				Lipsiusbau Group Working Sessions 3:30 p.m. - 5:00 p.m.				Lipsiusbau Progression Sessions 3:30 p.m. - 5:00 p.m.																				
5 p.m.					Lipsiusbau Break / Free Work / Exchange 5:00 p.m. - 6:00 p.m.				Lipsiusbau Break / Free Work / Exchange 5:00 p.m. - 6:00 p.m.				Lipsiusbau Break / Free Work / Exchange 5:00 p.m. - 6:00 p.m.																				
6 p.m.	Japanisches Palais Welcome Dinner 6:00 p.m. - 7:00 p.m.				Lipsiusbau Tiny Desk Lecture 6:00 p.m. - 7:30 p.m.				Lipsiusbau Tiny Desk Lecture 6:00 p.m. - 7:30 p.m.				Lipsiusbau Tiny Desk Lecture 6:00 p.m. - 7:30 p.m.																				
7 p.m.					Lipsiusbau Dinner 7:30 p.m. - 8:30 p.m.				Lipsiusbau Dinner 7:30 p.m. - 8:30 p.m.				Lipsiusbau Dinner 7:30 p.m. - 8:30 p.m.				Lipsiusbau Dinner 7:00 p.m. - 8:00 p.m.				Lipsiusbau Dinner 7:00 p.m. - 8:00 p.m.												
8 p.m.	Lipsiusbau Opening: Archive Viewing 7:00 p.m. - 10:00 p.m.				Various Locations in Dresden Evening Program 8:30 p.m. -				Various Locations in Dresden Evening Program 8:30 p.m. -				Various Locations in Dresden Evening Program 8:30 p.m. -				Lipsiusbau Congress Keynote Lecture 8:00 p.m. - 10:00 p.m.				Lipsiusbau Congress Panel / Event 8:00 p.m. - 10:00 p.m.												
9 p.m.																	Lipsiusbau Congress Keynote Lecture 8:00 p.m. - 10:00 p.m.				Lipsiusbau Congress Panel / Event 8:00 p.m. - 10:00 p.m.												
																	Lipsiusbau Party 10:00 p.m. -																
	ARCHIVE VIEWING IN LIPSIUSBAU:											MONDAY - WEDNESDAY, 10:00 A.M. - 6:00 P.M.											THURSDAY - SATURDAY, IN RELATION TO CONGRESS										

「此生學院」的行程總表

2. 研究主題與工作組別

「此生學院」共分為四大研究主題與11組工作小組，每一組分別由一到兩位導師與五至六位學員組成：⁴³

THEMATIC A——SOCIALITY OF THE ARCHIVE / THE ARCHIVE OF SOCIALITY 主題A——文獻的社會性與社會性的文獻

Group 1. *Memories of Wayback Machine*

Group 2. *Learning For Tomorrow*

Group 3. *Archive and its Shadow*

THEMATIC B——DYNAMICS OF IN-/EXHIBITION

主題B——禁 / 展的動力學

Group 4. *The Transient Witness*

Group 5. *Archival (re-)enactment*

Group 6. *Knowledge Feedback Loops*

THEMATIC C——ARCHIVE BODY / ARCHIVE VIRUS

主題C——文獻身體 / 文獻病毒

Group 7. *Corporeal dis/continuities – what bodies know of state socialism*

Group 8. *Re-breathing Dis-ease. Venting and Reinventing the Archive*

THEMATIC D——WITNESSING : ORAL / VISUAL HISTORY

主題D ——見證：口述 / 視覺歷史

Group 10. *Soft Power*

Group 11. *Re-discovering the Extra-ordinary*

⁴³ 關於各組別的詳細介紹，請參見附錄（一）「The Whole Life Academy——Dossier」

3. 實際參與紀錄

3.1 組別 6. Knowledge Feedback Loops (知識反饋環路)

我在「此生學院」參與的工作小組，是由獨立策展人與理論學者多琳·門德 (Doreen Mende) 和藝術史學家莎拉·詹姆斯 (Sarah E. James) 指導的組別 6. *Knowledge Feedback Loops* (知識反饋環路)。歸類在「禁/展的動力學」的主題下，本組別的研究方向以冷戰時期的東德視覺文化文獻 (與生活經驗) 作為起始點，藉由控制論 (cybernetics) 和知識反饋環路的理論框架，嘗試以具有創造性的途徑重新探究現存的文獻化方法。換言之，在總是企圖探究差異的、斷裂的、具有時間與空間的不可見性與不穩定性的、邊緣化的、一瞬即逝的和被噤聲等特質的文獻化過程之外，這個組別對於AdA文獻的研究選擇從「時間政治」 (chrono-political) 與「變革需求」 (transformative demand) 另闢新徑，並提問著：文獻如何產生出另一個文獻？關於那些曾被禁止與抑制的文獻，是否仍然有效地暴露出一種社會想像？什麼樣的感染力/ 愛意 (infections/ affections) 被植入在文獻之中？從過往的反法西斯宣言中，我們可以從勞動、技術和集體化等意識形態政治和國家社會主義規訓所產生張力的中學到什麼？為什麼反殖民策略，後殖民思想和/或女權主義方法，可以有效地消弭關於文獻的父權統治？倘若文獻具有新陳代謝 (metabolism) 的能力，它最終又是如何因為展示的/展覽的暴力 (exhibitionary violence) 而自我逆反？

3.2 參訪：AdA文獻館

在「此生學院」前四天的小組工作中，AdA文獻館基本上是全天開放參觀與使用的，唯獨因為文獻資料過於龐雜，每一次的造訪皆需先向研究人員說明想要瀏覽的文獻主題，等待他們從檔案櫃中取出「可能相關」的各式文獻資料。換言之，雖然所有的AdA文獻基本上都是開放讀取的，但參訪者並不被允許直接走到檔案櫃前一本一本取出翻閱 (然而就算可以，在有限的時間與受限的文獻資訊下，我們的查找仍像是大海撈針)。也因為這樣難以「存取」 (access) 的

工作流程，許多組別紛紛對此提出疑慮，並要求HKW與AdA研究團隊提供任何「可能的詳盡內容分類或總表」——無論是實體上的紙本紀錄或是數位權限。然而，我們最後從AdA的研究團隊獲得的，目前唯一能夠提供出的「文獻資料索引」，僅是一份純文字表格，內容約為21頁，且只是部分文獻的索引目錄。



AdA研究團隊在德樂斯登的「日本宮」（Japanisches Palais）提供的文獻瀏覽與工作區域。

3.3 參訪：當地機構

在AdA文獻深如海的訪視經驗之後，我所屬的組別另外參訪了兩間位於德勒斯登的藝術機構：

Deutsches Institut für Animationsfilm DIAF/DEFA-Studio für Trickfilme Dresden

德國動畫電影協會/ 德國電影股份公司——德樂斯登動畫電影工作室

1993年成立的德國動畫電影協會（Deutsches Institut für Animationsfilm DIAF，簡稱DIAF），會址前身為東德國有電影公司的動畫電影工作室（DEFA-Studio für Trickfilme，簡稱DEFA）。

營運於1955年到1990年，DEFA的德勒斯登動畫電影工作室，在東德時期主要生產適合闔家觀賞的兒童動畫電影，和僅供成人觀賞的諷刺和藝術電影。東西德

統一後，DEFA動畫電影工作室隨之關閉，其尚存的文化遺產由聯邦文獻館（Federal Archives）全數移交至DIAF德國動畫電影協會，並於DEFA原址設立研究機構、放映室與展示空間。現存由DEFA製作生產的影片資料庫，約包含兩千部（主要是短片的）動畫片和偶戲電影，以及東西德的廣告影片和歷史動畫電影等等。這些幾乎沒有副本留存的膠捲影面，不僅反映出兩德分裂時期，東德世界如何以動畫影像傳送特殊的意識型態與教化內容，同時也佐證著薩克森邦的藝術歷史與發展。在極為豐富的膠卷收藏之外，DIAF也保存著為數眾多的電影製作實體物件，包括拍攝用的木偶、道具、電影海報與相關劇照等。⁴⁴



上圖左、上圖右：DIAF德國動畫電影協會典藏室一景。
下圖左、下圖右：DIAF德國動畫電影協會收藏的，DEFA動畫電影工作室拍攝用的模型、道具、人偶。

⁴⁴ DIAF德國動畫電影協會官方網站：<http://www.diaf.de/>

Technische Sammlungen Dresden 德勒斯登科技典藏館

「德勒斯登科技典藏館」收藏著德國自工業革命以來近150年的技術歷史，並側重於德勒斯登和薩克森州的工業發展進程。座落於舉世聞名的（前）攝影工業城，此科技典藏館收藏大量的攝影機械與相關歷史文獻資料，此外，通信技術的工業產品也是其重點收藏項目之一，例如從德國最古老的電腦計算機和打字機，到現代的微電子和納米電子學器材，以及從機械式的樂器，到當前的影音視聽媒體技術等藏品。而關於二戰時期德勒斯登從攝影城轉為「德國兵工廠」的歷史事實，也可以在這座科技典藏館內，尋得當時生產的軍事武器以及戰爭時期的地形攝影等相關館藏。⁴⁵



德勒斯登科技典藏館參觀紀錄。

⁴⁵ Technische Sammlungen Dresden 德勒斯登科技典藏館官方網站：<http://www.tsd.de>

3.4 文獻講堂

在結束當地機構與AdA文獻的田野行程之後，「此生學院」各個工作小組的下一個課題，便是在既有的主題架構下，設法發展出一套關於文獻的「研究方法」，並在第五及第六天對學院內部成員和HKW的研究團隊進行發表。關於此集體式的研究方法生產，除了各組自行設法從參訪機構和AdA文獻庫進行取材之外，「此生學院」也在每晚兩場的「文獻講堂」中，透過數十位講者與文獻工作的案例分享，提供出多樣的研究光譜與參照可能。例如：亞洲藝術文獻庫（Asia Art Archive）的工作流程與歸檔模式分析；碧娜·鮑許基金會的線上文獻庫與索引系統分享；俄羅斯觀念主義與瓦迪姆·扎哈羅夫（Vadim Zakharov）的個人文獻實踐；歷史學家與策展研究學者碧阿特麗絲·HKW總監伯恩德·謝勒（Bernd Scherer），和收藏家埃吉迪奧以AdA的文獻化過程為題的對談；安·勞拉·斯托勒（Ann Laura Stoler）以人類學和民族學角度解析前衛主義的文獻化過程；以及柏林SAVVY當代藝術機構以「受難的文獻」（vulnerable Archive）為題的去殖民文獻工作……等。



「此生：文獻與現實」的講座與研討會場景。

3.5 小組工作與發表

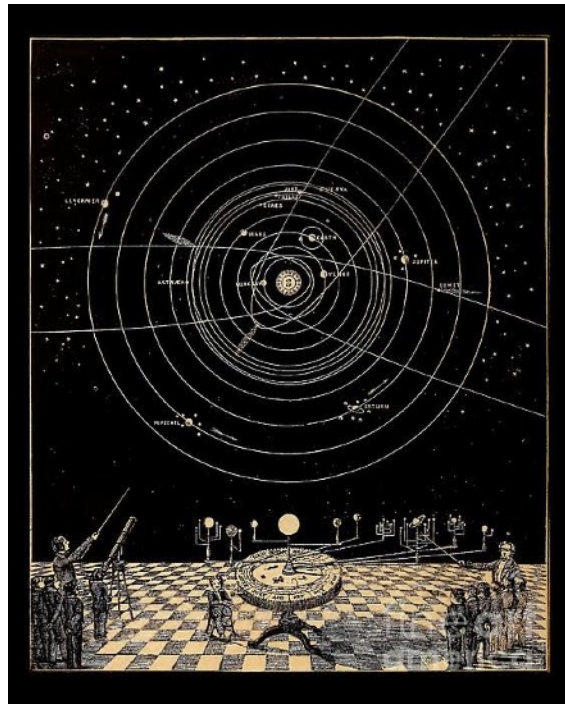
回到我的 6. *Knowledge Feedback Loops* 小組，在經歷完上述的當地機構參訪、文獻資料搜集、相關講座研討，以及小組研究工作之後，我和組員以及導師們得到一個共識——我們在「此生學院」的功能屬性與研究項目，並非實際地依照特定主題來參與AdA的文獻化工作，而是在「HKW對於文獻研究的田野」和「AdA從私人文獻走向公眾的過程」在德勒斯登短暫交織的時空之下，生產出（任何）可能的，（最好是）跨學科的研究方法（關於跨學科的發展面向，其實也可以從HKW一開始設計的各組工作主題中得知）。簡而言之，就實際參與經驗而論，我認為「此生學院」就像是一場「超前部署」的文獻研究計畫——是一個成本花費龐大，研究面向廣泛，現階段性目標為集結各路思維與研究途徑的暫時學院。



「此生學院」的小組工作實況 © HKW

奠基於上述的參與經驗與目的分析，我所屬的組別 6. *Knowledge Feedback Loops*，最後決定以思維導圖（mind map）的形式，將這幾天的討論過程以具體化的圖表內容進行呈現。而這張思維導圖的概念來源，是德勒斯登綠穹珍寶館

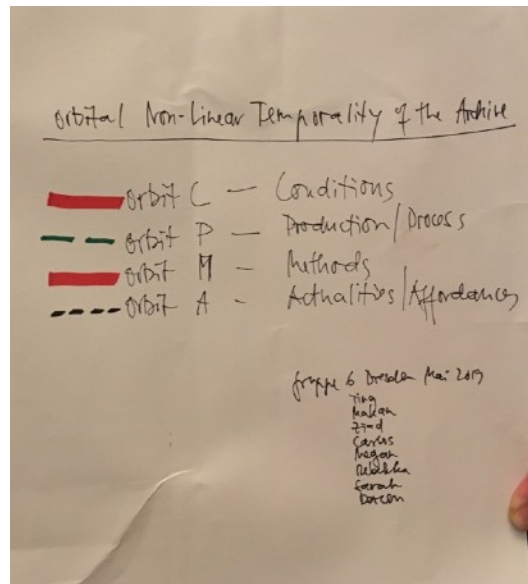
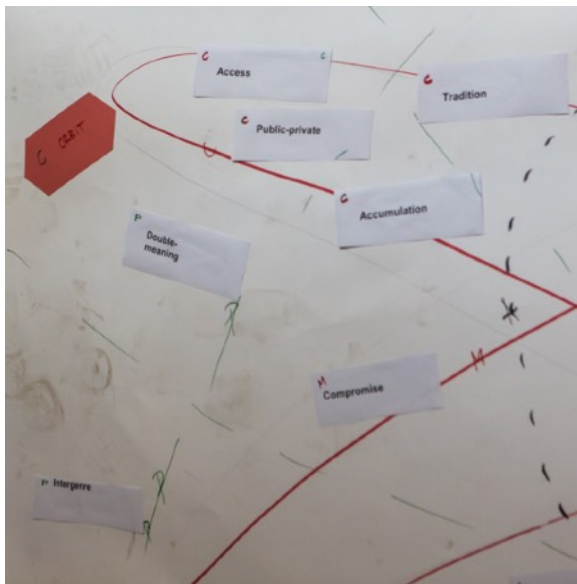
(Grünes Gewölbe) 的藏品《Durchbrochener Polyeder》(由象牙製作的鏤空多面體)，以及參考行星軌道發展出的，關於文獻的非單一線性和暫時性脈絡 (Orbital Non-Linear Temporality)。



左圖：《Durchbrochener Polyeder》，德樂斯登綠穹珍寶館 (Grünes Gewölbe)
右圖：星象圖，阿薩·史密斯 (Asa Smith) 繪製，約1855年

此思維導圖的製作包含五個工作流程：

1. 選定關鍵字：每位組員依照各自的參與經驗，選出一到三組關鍵字。
2. 繪製星群關係：將上述的關鍵字分類至四組行星軌道 (C/ P/ M/ A)。
 - C : Condition
 - P : Production/ Process
 - M : Methods
 - A : Actualities/ Affordance
3. 運用軌道系統製作思維導圖：以軌道連結關係與製造交會。
4. 增設 (可置換的) 原型模組 (prototype)：以文獻物件作為內容與敘事的原型模組。



組別 6. Knowledge Feedback Loops 的小組工作與發表實況紀錄。

這組以「行星軌道的循環與運行關係」，投射出文獻研究所涉及的「非單一線性」和「暫時性脈絡」的思維導圖，在「此生學院」的內部發表獲得許多正面的迴響。而在我的小組針對AdA與文獻研究，構思出具體「研究路徑」的方法發表之外，其他10組工作小組也各自發展出特殊的文獻研究與敘事方法。例如組別 *II. Re-discovering the Extra-ordinary* 結合AdA與聯邦德國軍事史博物館（Militärhistorisches Museum der Bundeswehr）的戰爭與殖民文獻內容的演講表演（lecture performance）、組別 *I. Memories of Wayback Machine* 以「新制度主義」（New Institutionalism）的理論脈絡結合「橢圓的文獻生命」（The Elliptical Archive Life）的概念，編撰出一份另類文獻研究字彙表；和組別 *4. The Transient Witness* 編撰出一段將文獻擬人化的敘事，用以嘲諷AdA難以存取的事實，並對於其私有制的收藏分類提出質疑。



「此生學院」的小組研究發表實況紀錄 © HKW

結束兩天階段性的分組發表，「此生學院」最後的內部行程，是由「此生：文獻與現實」的專案負責人史帝凡·奧埃（Stefan Aue）主持的討論會。所有參與

的學員、導師和工作人員，皆被鼓勵在這個時刻對於這一週的活動提出各種建議與回饋。而關於許多成員在小組發表的過程所表露出的，對於此研究計畫在文獻的存取性和執行層面上觸及的機構政治等質疑，也在此刻開誠布公地進行討論與訊息交換。此外，史帝凡也以HKW的機構代表身份，向所有參與者詳盡說明「此生學院」在「此生：文獻與現實」作為「研究開端」的功能定位，並進一步提出此計畫將是一個為期兩至三年的長期研究計畫——關於此「延續性」，是所有學員在計畫參與期間未被告知的資訊。感謝史帝凡的補遺，我認為這樣的後續計畫說明，終於讓本次在德勒斯登發生的「此生學院」，顯得「合情合理」。否則光是想著在場的近百位成員，與數十位來自世界各地的講者的活動經費，以及所有人員的食宿預算，對應這一週內密集生產出的——雖說多樣精彩，但同時也缺乏延續性、具體內容與執行可能的——研究成果，我實在只能讚嘆德國聯邦文化基金會在經費上的豐碩富饒，與其為求「腦力激盪」的多樣性而進行的研究實踐。

三、下一步，「此生：文獻與現實」

如史帝凡所言，「此生：文獻與現實」的確已發展為HKW的長期文獻研究計畫，而本次「此生學院」的參與人員與實踐內容，也順勢成為此計畫的跨界人際網絡與研究交流素材。頗為符合時下處境的是，在2019年五月的學院期程結束之後，這個學院的後續發展，首發生於HKW架設的線上平台。從2019年八月起始的線上工作至今，網路版的「此生學院」一方面「文獻」著「此生：文獻與現實」的各式活動紀錄，另一方面也定期舉辦由當初的小組導師、學院成員，以及HKW研究人員進行導讀的線上讀書會，並借助持續參與的中心成員，接續規劃下一階段的研究活動：預計在2020年十月中旬，在位於柏林，原為火葬場的「沈默之綠文化園區」（silent green Kulturquartier）和HKW舉行的「此

生學院 II」 (Whole Life Academy II)。⁴⁶ 除此之外，「此生：文獻與現實」的後續研究與發表項目，尚包含預計於2021年四月在柏林舉辦的大型國際研討會和策展計畫，以及預計於2021年年底出版的相關研究出版品。

在此同時，我也將繼續參與下一階段的「此生：文獻與現實」。在今年三月初向HKW的研究團隊進行提案與討論之後，目前我正和其他來自策展研究、視覺文化，與人文社會學科專業的學院成員，以「另類/反教育」、「酷兒文化」，和「享樂主義」為題，探究發生於蘇聯時期的聖彼得堡的「新學院」 (New Academy) 與「新藝術家」 (New Artists) 的藝術與教育活動，並計劃針對相關的紀錄文獻，於今年夏天進行柏林、聖彼得堡和莫斯科等地的田野調查。這項暫時名為 *Queer Approaches to the Hedonistic Archive* 的研究計畫，預計在今年十月的「此生學院 II」以小組工作坊的形式進行討論與發表，希望在此（又是）集體式的研究過程中，能夠借助多重學科的研究途徑、歷史與文獻的重新審視，和研究機構內與公眾共同進行討論的公開活動，來走完這段從HKW與AdA開始的，關於跨學科文獻研究的暫時一生。

⁴⁶ 初期活動資訊請見 https://www.hkw.de/en/programm/projekte/2020/whole_life_academy_2/start.php

參考書目

- Maria Lind, *Performing the Curatorial: Within and Beyond Art*, Berlin: Sternberg Press, 2012
- Beatrice von Bismarck and Benjamin Meyer-Kramer ed., *Hospitality. Hosting Relations in Exhibitions*, Berlin: Sternberg Press and “Cultures of the Curatorial” at the Academy of Fine Arts Leipzig, 2012
- Beatrice von Bismarck, Jörn Scaaffaff, Thomas Weski eds., *Cultures of the Curatorial*, Berlin: Sternberg Press, 2012
- Jean-Paul Martinon ed., *The Curatorial A Philosophy of Curating*, London: Bloomsbury, 2013
- Robert Frodeman ed., *The Oxford Handbook of Interdisciplinarity* (2 ed.), Oxford : Oxford University Press, 2017
- Michael Gibbons, Camille Limoges, Helga Nowotny, Simon Schwartzman, Peter Scott, Martin Trow, *The new production of knowledge: The dynamics of science and research in contemporary societies*, London: SAGE Publications, 1994
- Anselm Franke and Hila Peleg (Ed.), *Ape Culture*, Leipzig: Spector Books, 2015
- Donna Haraway, *Primate Visions: Gender, Race, and Nature in the World of Modern Science*, New York: Routledge, 1989
- Donna Haraway, *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*, New York: Routledge, 1990
- Peter Osborne, Stella Sandford and Éric Alliez (Ed.), *Transdisciplinary Problematics*, New York: SAGE Publishing, 2015
- Bruno Latour, translated by Catherine Porter, *We Have Never Been Modern*, Cambridge: Harvard University Press, 1993
- Pierre-Felix Guattari, Gary Genosko (Ed.), *The Guattari Reader*, Cambridge: Blackwell Publishers Ltd, 1996
- Jørgen Bruhn, *What is Mediality, and (How) does it Matter? Theoretical Terms and Methodology*, In: *The Intermediality of Narrative Literature*. London: Palgrave Macmillan, 2016
- Harlow, Harry F, *Learning to Love*, London and New York: Aronson, 1974
- Wiebke Gronemeyer, *The Curatorial Complex: Social Dimensions of Knowledge Production*, Paderborn: Wilhelm Fink Verlag, 2015
- Alice Creischer, Max Jorge Hinderer, Andreas Siekmann, ed., *The Potosí Principle. How Can We Sing the Song of the Lord in an Alien Land? Colonial Image Production in the Global Economy*, Cologne: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2010

- Alice Creischer, Andreas Siekmann, ed., *Ex Argentina: Schritte zur Flucht von der Arbeit zum Tun – Pasos Para Huir del Trabajo al Hacer*, Cologne: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2004.
- Elena Filipovic, ed., *THE ARTIST AS CURATOR: AN ANTHOLOGY*, London: Mousse Publishing, Milan, and Koenig Books, 2017
- Texte zur Kunst, *ISSUE No. 82: Artistic Research*, Berlin: TEXTE ZUR KUNST VERLA, 2011
- Corina Caduff, Fiona Siegethaler, Tan Wälchli, ed., *ART AND ARTISTIC RESEARCH*, Zurich: Zurich University of the Arts, Scheidegger & Spiess, 2010
- Michel Foucault, *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*, New York: Vintage Books, 1994
- Anselm Franke and Tom Holert ed., *Neolithic Childhood. Art in a False Present, c.1930*, Zurich: Diaphanes, 2018
- Natalie Bayer, Belinda Kazeem-Kamiński and Nora Sternfeld ed., *Curating as Anti-Racist Practice*, Helsinki: Aalto University, 2018
- Iain Chambers, Alessandra De Angelis, Celeste Ianniciello, Mariangela Orabona, and Michaela Quadraro ed., *The Postcolonial Museum — The Arts of Memory and the Pressures of History*, United Kingdom: Ashgate Publishing, 2014
- Boris Groys, *Art power*, London: The MIT Press, 2008
- Claire Bishop, *Radical Museology: Or, What's 'Contemporary' in Museums of Contemporary Art?* London: Dan Perjovschi and Koenig Books, 2013
- Laura Peers and Alison Brown ed., *Museums and Source Communities: A Routledge Reader*, London: Routledge, 2003
- Jacques Derrida and Anne Dufourmantelle, *Of hospitality: Anne Dufourmantelle invites Jacques Derrida to respond*, trans. Rachel Bowlby, Stanford, CA: Stanford University Press, 2000
- Paul O'Neill, Lucy Steeds and Mick Wilson ed., *How Institutions Think: Between Contemporary Art and Curatorial Discourse*, Cambridge, MA: The MIT Press, 2017
- Paul O'Neill, *The Culture of Curating and the Curating of Culture(s)*, Cambridge, London: MIT Press, 2016
- Mitchell, W. J. T., *Interdisciplinarity and Visual Culture*, *Art Bulletin* 77 (December 1995b), 540-544
- Donald Preziosi, "Hearing the Unsaid: Art History, Museology and the composition of the self", in *Art history and its institutions: foundations of a discipline*, Elizabeth Mansfield (Ed.), London; New York: Routledge, 2002, 28-46
- Mary Louise Pratt, "Arts of the Contact Zone," in *Profession 91*, New York: MLA, 1991, 33-40
- Ivan Muñoz-Reed, "Thoughts on Curatorial Practices in the Decolonial Turn," in *ON-CURATING, Issue 35* (December 2017), 99-105

- Wolfgang Welsch, "Transculturality - the Puzzling Form of Cultures Today," in *Spaces of Culture: City, Nation, World*, ed. Mike Featherstone and Scott Lash, London: Sage, 1999, 194-213
- Joyce Suechun Cheng, "Neolithic Childhood: Conflicting Temporalities in the Primitivism of Carl Einstein and Georges Bataille," in *Time and Temporality in Literary Modernism (1900–1950)*, Leuven: Peeters, 2015, 49–61
- Okwui Enwezor, "The Postcolonial Constellation: Contemporary Art in a State of Permanent Transition," in *Research African Literatures Vol. 34, No. 4* (Winter, 2003), 57-82
- James Clifford, "Museums as contact zones," in *Routes: travel and translation in the late twentieth century*, Cambridge: Harvard University Press, 1997, 188-219
- Robin Boast, "Neocolonial Collaboration: Museum as Contact Zone Revisited," in *Museum Anthropology, Volume 34, Issue 1* (Spring, 2011), 56-70
- Alexander Refsum Jensenius, "Disciplinarity: intra, cross, multi, inter, trans", <https://www.arj.no/2012/03/12/disciplinarity-2/>
- Anselm Franke and Juan Canela in conversation, An "Undisciplined" Form of Knowledge: Anselm Franke, Mousse Magazine, <http://moussomagazine.it/>
- Chuck Kraemer, Fred Wisetnan's 'Primate' Makes Monkeys of Scientists, The New York Times, December 01, 1974, <https://www.nytimes.com/>
- Simen Joachim Helsvig, *A Family Affair*, Kunstkruttikk, June 25, 2015, <http://www.kunstkruttikk.dk/>
- Robin Bunbar, *THE APES AS WE WANT TO SEE THEM*, The New York Times, January 07, 1990, <https://www.nytimes.com/>
- Ben Christopher, *The Massacre at Monkey Hill*, PRICEONOMICS, October 6, 2016, <https://priceonomics.com/>
- Joseph Weissman, *Transversality*, Fractal Ontology, July 10, 2007, <https://fractalontology.wordpress.com/>
- Hanna Engelmeier, *Affen brauchen keine Dominas*, ZEIT ONLINE, May 04, 2015, <https://www.zeit.de/>
- Franz Kafka, translated by Ian Johnston, *A REPORT FOR AN ACADEMY*, June 11, 2015, <http://johnstoniatexts.x10host.com/kafka/>
- Alice Creischer, Andreas Siekmann, Max Jorge Hinderer in conversation with Artefakte//anti-humboldt, Interview with the Curators of the Exhibition Principio Potosí / Das Potosí-Prinzip / The Potosí Principle on the Mobility of Colonial Baroque Paintings between Europe and the Americas, darkmatter, 18 Nov 2013, <http://www.darkmatter101.org/site/>
- Alice Creischer and Andreas Siekmann, Steps for Fleeing from Work to Action. Can artistic work be a militant research? A field report in the project

"ExArgentina", Translated by Aileen Derieg, transversal texts, April 2006, <http://transversal.at/transversal/0406/crs/en>

- Alice Creischer, Max Jorge Hinderer, and Andreas Siekmann, 1000 Words on Principio Potosí, Artforum 49, no. 1 (September 2010): 300-303, <https://potosiprincipleprocess.wordpress.com/2010/09/20/1000-words-on-principio-potosi-in-artforum-september-2010/>