

博物館與文化 第9期 頁93~101 (2015年6月)

Journal of Museum & Culture 9 : 93~101(June, 2015)

書評 Book Review

評《臺灣當代藝術策展二十年》

呂佩怡 (主編)

臺灣當代藝術策展二十年

臺北市：典藏藝術家庭，2015年4月 (初版)

ISBN: 9789866049859 (平裝)

黃郁捷¹

Verna Yu-jie Huang

在路上

作為展覽史的研究者，見到本書的問世，心中滿是無法言喻的期待和感激。不管是策展史或是展覽史，在臺灣都是尚未開發或是正在開發中的新興領域，編者呂佩怡在這專業領域長時間默默耕耘，勇敢地為臺灣策展研究鳴響了第一槍。

《臺灣當代藝術策展二十年》作為臺灣第一本以「策展」為主題的專書，編者企圖在全球化的脈絡之下，立足臺灣，梳理橫跨二十年的當代策展史，並進一步地處理臺灣當代藝術圈面臨的議題。在探視此書的研究成果以前，

¹ 本文作者現任為國立臺北教育大學文化創意產業經營學系研究助理。

Research Assistant, Department of Cultural and Creative Industries Management, National Taipei University of Education.

Email: langoustine1990@gmail.com

(投稿日期：2015年9月24日。投受刊登日期：2015年12月21日)

筆者希望讀者先注意以下兩個重點：第一，本書所關注的時間點，第二則是編者編著此書的出發點。從時間點來看：90年代，臺灣正值「黃金年代」。1987年，臺灣結束長達38年的戒嚴，緊接著90年代各項重大建設的發展、經濟迅速的起飛、藝術文化則呈現「百花齊放，百家爭鳴」的榮景，而當代策展的蓬勃正是其一。但可惜的是，這些事件並沒有被完善的記錄和保存，成為歷史上的不可名狀的幽靈。而這些歷史上的空白正好促使編者開始執行記錄歷史的計劃，她在前言說道：「為撰寫博士論文收集資料的期間，發現即使是離我們不遠的90年代很多基本資料都已缺漏，圖片也從正負片到數位檔案轉換過程中遺失，或是損毀、發霉等，深深感受到陳界仁所說的臺灣是無歷史感的『無檔案社會』」。有感於此，她開始著手臺灣策展史的回溯、收集、整理和紀錄，而本書就是這計劃三年來的辛苦結晶。

本書毫無疑問地肩負起了記錄臺灣90年代策展史的重大責任，但筆者更加好奇編者選擇從「策展」的角度切入主題。的確，90年代後期至今，「策展」一詞無限上綱地被運用在學術圈和日常生活當中，「策展人」更是成為討論的新寵兒，而「展覽」也趁勢進入鎂光燈下。在正式進入評論之前，筆者認為有必要先簡單的概述「策展」、「展覽」和「策展／展覽史」這些概念之間的細微差別作為背景，並以此作為筆者下一步評論的基礎。

「策展論述下的」展覽史

先容許筆者大膽地將「策展」和「展覽」直接放在因果關係下討論：展覽是策展的成果。這是相當簡單明瞭的前後關係。那麼是否代表「策展史」和「展覽史」之間也存在此一必然關係？或應進一步詢問：「策展史」是否就等同於「展覽史」？

學術領域內，和藝術史、博物館相關領域、美學、人類學甚至是策展研究，它們均說得上是理論架構較為清楚且發展時間較長的學科；相比之下，展覽研究相對來說是個相當年輕且正在發展的領域。Martin Beck 從觀察中

指出，過去十年來，北美以及歐洲主要的國家設立眾多以「展示」(exhibiting) 及「陳列」(display) 為研究主題的課程和專業。這類課程多數以策展命名，並慢慢將發展重點從策展的技術層面轉向策展的後端產出（即展覽）(Altshuler, 2010/2012: 5)。漸漸地，學術圈內開始吹起以展覽為中心的研究風，並衍生出相關的概念和專有名詞。可是，若要確切說明展覽史在學術界之開端，便應把焦點放在一系列應運而生的展覽研究書籍和研討會上。1996年重要論文集《Thinking about Exhibitions》在標題中便清楚地表達了以展覽為中心的研究方向。其後，Bruce Altshuler 分別在 2008 和 2013 年出版了檔案索引式的書籍“Salon to Biennial-Exhibitions that Made Art History (1863-1959)” 以及“Biennials and Beyond-Exhibitions that Made Art History (1962-2002)”。Altshuler 選擇藝術展覽史上重要的展覽事件，並把收集到的一系列相關文獻、報導和照片放到書中存檔，用以標誌展覽史不同階段的里程碑。除了上述定義展覽史的例子外，同一時期還有不同策展的著作及雜誌相繼出現：2008 年 Hans Ulrich Obrist 的“A Brief History of Curating”匯集十一位策展人、美術館館長、藝術史學家的訪談；2010 年，期刊“The Exhibitionist”面世，主編 Jen Hoffmann 在第一期出版就明確定義其性質為“by curator for curator”（由策展人給策展人）(Hoffmann, 2009)。

學術界或出版界興起的這一股關注展覽以及其歷史（展覽史）之風，Altshuler 直指部分原因是來自於藝術史新的研究方法：捨棄傳統藝術史過度集中分析個別作品的方法，選擇納入作品本身所處的社會脈絡，以造就交叉討論(Beck, 2014: 28)。這一學術轉向，都說明了展覽史作為一個研究主題的可能性。但是，新方法要先解決的第一個問題便是：作為一個學科，展覽史的研究內容是什麼？要如何研究？這些不確定或尚未明瞭的提問都顯示出展覽研究還處在一個不穩定的混沌狀態中。從「策展—展覽」這層關係出發，學術圈或是出版品將展覽史被放在策展的結構下討論，似乎也是合情合理。但是，筆者不禁疑惑：是否必須經過「策展（人）」的這個步驟我們才有「展覽」可以討論？策展史和展覽史是否能畫上等號？

從上述的出版著述來看，特別是那些以策展為開宗明義的書刊，最明顯的共同特徵就是編者或是作者的身份：多數是（獨立）策展人、藝評者或是美術館館長。這種角色的單向，直接或間接地讓有關論述無可奈何地流於片面。策展人成為事前策劃展覽及事後評論展覽（無論是自己或是其他人的展覽）的唯一槍口。「『誰』評論『誰』的策展」成為書寫展覽史的一貫模式，這從出版品多以訪談錄為主要形式可見一斑，展覽成為策展「人」做口述史的材料。Hans Ulrich Obrist 的《策展簡史》便網羅 11 位策展人，每篇都直接以訪談人的名字作為篇名，省掉內容提及的展覽名稱或討論主題。其書名雖然聲稱「策展簡史」，但若要更清楚說明的話，應是「策展（人）簡史」；而 Jen Hoffmann 「由策展人給策展人」的創刊宏旨，都不約而同地把策展人放到「歷史主角」的臺階上，成為敘述展覽史的第一人稱。他們互相援引彼此，評論彼此，關注策展人而非展覽本身。展覽依舊存在，但是展覽史循著這一發展模式，就好比在展覽史這大千世界前，加了片名為「策展人」的濾鏡，學者 Felix Vogel(2013)如此形容：這是「策展論述下的」展覽史(exhibition history in curatorial discourse)。

行文至此，也許該暫時停下腳步並思考：這是在西方文化脈絡下發展出來的現象，那麼臺灣呢？當這股藝術圈的西學東進至臺灣時，我們首先會面臨到的矛盾便是西方的理論教條是否適用於臺灣的文化脈絡？如果臺灣的現實情況一如陳界仁所描述的無檔案或是檔案不足，那麼我們又該如何在貧瘠的檔案中尋找有力的發聲點，或者又該將自身立足在哪個觀點和角度上直搗展覽歷史之核心？《臺灣當代藝術策展二十年》，編者也用了「策展」(curating) 作為標題，而文章作者以及訪談者們都是身兼數職，獨立策展人、藝評家、學者、美術館館長；縱使本書也納入了由第三人稱以展覽作為標題所書寫的評論，企圖打破時空侷限，免去自說自話之嫌，但其討論的內容也不可避免地偏向策展人，或集中討論與策展人相關的機制轉變，讓策展人成為了主導展覽史發展的核心。此種呈現方式跟最後結果和上段的西方模式不謀而合，這是巧合抑或是意有所指？

臺灣的策展史：「策展人和機制批判下的」展覽史？

面對各式各樣紛雜的西方理論中，誠如編者所定義的，當代策展是需要將「當下」的獨特性納入參照，換句話說，當下參與的人事時地物是整個討論策展史中不可或缺的節點。因此「場域」的確立便成為接下來的關鍵，也是在進入下一層次探究前，我們首先要解決的當務之急。

不可否認地，臺灣當代策展相對於西方起步較晚，導致在歷史發展上的厚度跟廣度仍不足與其相提並論。此外，更不可忽略，在戒嚴期間以及其他社會政治因素，臺灣當代策展鮮少脫離國家的框架，種種因素導致臺灣當代策展的源起在官方的機構體制內，這些場所亦正好提供了策展所需要的人才、場地和資源。尤其是臺北市立美術館自 1983 年開館，作為主要的美術館，雖然是個高度受政治左右的場所，卻是臺灣當代策展重要的發源地。細讀本文集便不難發現眾多選文都圍繞下列事實：臺灣策展史是根植於官方機構及其氣候下，與策展人身份平行發展。正因如此，本文集在機制層面和策展人的歷史著墨甚多。與其說本書以策展史為歷史觀點是跟西方論述接軌，筆者倒認為這是對臺灣當代藝術圈的最寫實的觀照。第一章節歷史回顧的部分，編者所撰述的首篇文便開門見山的直接定調：首重機制層面。接著藉由此章節內其他專文討論策展人之角色——他們不僅介入（體制外或內的）策展空間，更帶起了獨立策展意識的發展，也正因為傾向依循臺灣當代藝術圈策展人與機制批判的潛規則，回訪王品驊撰寫的〈準策展狀態：1980 年代策展空間生產〉所刻畫的 80 年代便是條必經之路：描述從 80 年代體制外替代空間的擴張，為 90 年代的獨立策展實踐埋下伏筆。此文更巧妙地扮演承先啓後的角色，成為後來鄭慧華〈策展意識與獨立意識：重審臺灣策展二十年〉一文的支撐點，闡述何謂「獨立策展意識」。臺灣當代策展歷史的前因後果全濃縮在這四篇專文內，縝密地敘述臺灣當代藝術圈策展人和機制的改朝換代，更點明其帶來的後續影響。作為追溯策展人在制度限制下的發展史，本書的歷史意義可說是無庸置疑。這大刀一切，大膽地為臺灣當代展覽論述以「策展」角度切割定調。可是，這正是令筆者擔憂的雙面刃局面：成功地點

出臺灣策展史存檔的迫切性，收集了第一手的資料和二手歷史文獻的整理，並鉅細彌遺地呈現臺灣策展史的歷史脈絡；同時地顯露出論述僅以「策展」為核心之不完善。

不管是從歷史角度、本書的選材或是邀請的與論者，都再三地證明，策展人在臺灣當代策展史上佔有舉足輕重的地位，扮演的絕非只是單純行政策劃的角色，更多時候，他們是關鍵發聲者，在空間體制之間號召革命。如第二章節的訪談，寫的都是第一線資深的策展人和藝評家最熱衷探討的策展問題；或是從這些專家的豐富實戰經驗，以策展為核心提出許多具研究價值的面向。如徐文瑞談及臺灣的策展意識；蔣伯欣憂心過多失落的策展材料會導致未來策展人面臨資料短缺的困境；黃海鳴檢驗策展人、藝術家和藝評人之間剪不斷理還亂的關係；李俊賢提出策展人應利用策展表現溝通誠意；賴香玲則說明國藝會策展人專案的催生和實行成果。第三章節的個案選擇的策略上也側重策展人以及機制的評論，但過於關注此一主題卻掩蓋了少數亮點。例如馮馨所書寫的〈新媒體策展的開端：「發光的城市」(2000)〉點出了策展如何回應新型態藝術的出現；洪培馨的〈展覽如何發聲：從「燕子之城」(2006)回望「盆邊主人」(1997)〉則呈現了從作者書寫的當下探勘兩個歷史展覽之間的對話；張品杰的〈在美術館外搭起一座公共平臺：樹梅坑溪環境藝術行動計畫(2010-2011)〉呈現環境藝術行動作為一種另類的策展實踐。可惜的是，因為篇幅的限制，這些具研究價值的亮點都無法有更深入淺出的闡述。本書另一明顯的遺珠之憾即是許多文章都提及 80 年代替代空間在臺灣策展史中非同小可的地位和影響，但卻在案例分析的章節內遺漏這個重點，或僅以一小段落匆匆帶過；論述僅以策展為核心便要在一些重要的關節上有所取捨，可是，要怎樣選取才能為當下帶來較為全面的歷史導讀？憑心而論，這取捨是不可抗力的選擇，綜觀 20 年臺灣當代策展史，其主要還是依賴策展人做為歷史主角在機制體內引起陣陣波瀾，機制體外的案例僅偶一為之，不足以造成巨大的躁動，也因此論述歷史的角度選擇上顯得受限許多。在「以有崖隨無崖」的情況下，書寫歷史的方法便非常重要。書寫展覽史的方法在西方論述裏還是在探索階段，或許可作為參考但絕非靈丹妙藥。對於書寫展

覽史的方法，Simon Sheikh(2011: 15)嘗試引入 Reinhart Koselleck 的「概念型歷史」(conceptual history) 而非使用傳統編年式的歷史書寫，將歷史以「概念」標籤，用於「分類」，便於「描述」。雖然這方法的有效性尚未被證實，但是卻指出了在討論展覽歷史時，需要給予副標輔助讀者理解，而非將「展覽」或是「策展」這一燙手山芋直接拋給那些摸不著頭緒的讀者消化。雖然本書第二章節企圖利用不同訪談混合並置增加策展的不同面向，第三節更選擇不同個案加以分類論之期望達到上述「概念型歷史」的方法，但是策展人和策展機制的歷史框架變成束縛，限制著後方的展覽個案的選擇方向和討論主題。Altshuler 在兩本指標性的專書中表示他選擇展覽的尺度是基於這些歷史展覽都具有「創造歷史」的特性。利用展覽的形式包裝或引入「新」的概念、藝術、體制、場域、族群。如此一來，便可讓展覽跳脫「策展(人)」或「機制」等關鍵字，朝更多元化的領域尋找案例，向外尋求更多對話的可能性。

下一步？

然而，從「策展」到「展覽」的大風吹否就代表我們可以在策展和展覽之間劃清楚河漢界？其實不然，因為其目的不是辯證策展人是否為展覽的主角，更重要的是擴大討論的範圍：除了策展團隊跟藝術家們之間的衝突對立或是協調合作，或是展覽的實際操作，像是設計或是物件詮釋，亦可將對話擴及到機構或是替代空間等場地的選擇。此外，更不可忽略展覽的接收端：觀眾的層面，不僅包括當下直接參與的觀眾，更可納入藉由檔案或文獻回望歷史的間接觀眾。正如 Lucy Steeds 在編著之《Exhibitions》中澄清：「在策展一詞的擴張之下，聚焦在展覽並不是使我們遠離思考展覽的技術層面，而是藝術如何被經驗形塑以及它當下想要挑起的辯論。」² 進一步地利用 Walter

² 原文為“A focus on art’s exhibition at the expense of the curatorial does not leave us contemplating the mechanics of exhibition-making, but, rather, the art takes shape in experience and what debates it kindles (Steeds, 2014).”

Benjamin 的語彙來說：「展覽歷史是利用展覽的「展覽性」(exhibitability)去反射其所處之宏觀及微觀世界」。例如 Steeds (2014: 14)亦曾提及，目前英語系國家將展覽研究的目光鎖定在下列幾個項目：本土藝術和全球化和跨文化間的溝通、展覽的公眾性、藝術的自主性以及近五年來，策劃型的雙年展 (curated biennials)。而回到小小的寶島觀看臺灣當代策展史時，體制和策展人的切入點可以是其中一片「濾鏡」，但絕對不是唯一。可是，轉念瞬間，也許危機就是轉機，單一觀點的缺陷，正好引導出這本書的下一步：配合這些策展小標，如：檔案、場域、溝通或企業，讓展覽史從「策展論述」中解放，結合個案進行展覽研究的可能。

第一步總是危險且困難的，記下這篇書評我也時時提醒自己小心別落入故步自封的象牙塔內，與這些評論保持批判的距離，避免造成二次的錯誤。因為直接嫁接西方書寫展覽史的方法於臺灣的案例上，不僅易招來崇洋媚外之議，信度和效度也可能會飽受質疑。西方策展史的發展確實比臺灣早一步，但絕非要臺灣亦步亦趨地跟進，畢竟記錄歷史不僅只是保存過去，更重要的是和現在所處社會打開良性對話並反思當下，更進一步的預知或改變未來。臺灣當代策展史，正如編者所形容的：「仍是未竟之事，臺灣當代策展正是青春洋溢的『在路上』」。沒有一本史書能完全客觀地記載歷史，但每一本也為未來後續討論及研究，乃至於展覽發展帶來指標性地影響。故此，不同視點面向的論述，才有助建立客觀的導讀。期待在本書出版之後，能有更多人加入展覽或是策展史的研究行列。唯有先將自己的歷史看得清晰透徹，才能在穩固的基礎上，平順穩健的走向全世界。

參考文獻

- Altshuler, B., 2008. *Salon to Biennial - Exhibitions that Made Art History Vol. 1: 1863-1959*. New York: Phaidon Press Inc..
- Altshuler, B., 2011. A Canon of Exhibitions. *Manifesta Journal*, 11: 5-12.
- Altshuler, B., 2013. *Biennials and Beyond: Exhibitions that Made Art History: 1962-2002 (Salon to Biennial)*. New York: Phaidon Press Inc..
- Beck, M., 2014. The Exhibition and the Display. *In: Steeds, L., (Ed.), 2014. Exhibition*, pp. 27-32. London: The MIT Press.
- Hoffmann, J., 2009. Overture, *The Exhibitionist*, 1, Retrieved October 6, 2015, from <http://the-exhibitionist.com/archive/exhibitionist-1/>
- Obrist, H. U., 2008. *A Brief History of Curating*. Zürich: JRP|Ringier.
- Sheikh, S., 2011. On the Standard of Standards, or, Curating and Canonization. *Manifesta Journal*, 11: 13-18.
- Steeds, L., 2014. Introduction: Contemporary Exhibitions: Art at Large in the World. *In: Steeds, L., (Ed.), 2014. Exhibition*, pp. 12-23. London: The MIT Press.
- Vogel, F., 2013. Notes on Exhibition History in Curatorial Discourse. *OnCurating*, 21, Retrieved October 6, 2015, from <http://www.on-curating.org/index.php/issue-21-reader/notes-on-exhibition-history-in-curatorial-discourse.html#.V0wH35F97IU>.

