

博物館與文化 第2期 頁137~162 (2011年12月)

Journal of Museum & Culture 2 : 137~162 (December, 2011)

策展機制的文化生產角色與學術意識：
以2000-2006年臺北雙年展下的臺灣策展人為例¹

程怡嘉

Cultural Production and Disciplinary Consciousness in Current
Curatorial Mechanisms: A Case Study of Taiwanese Curators in
the Taipei Biennials, 2000-2006

Yi-Chia Cheng

關鍵詞：文化生產、現代美術館、策展、臺北雙年展

Keywords: Culture Production、Museums of Modern Art、Current Curatorial
Mechanisms、Taipei Biennial

¹ 本文曾以會議論文形式，發表於國立自然科學博物館2011年博物館研究學術研討會。感謝匿名審查人給予的意見。

本文作者為東海大學美術系藝術策劃與評論組碩士。

M.A. Graduate School of Fine Arts, Tunghai University.

Email: ikeaaaaaaa@gmail.com

摘要

1969年，瑞士伯恩市立美術館館長 Harald Szeemann，策劃名為「當態度變成形式」的展覽，隔年則離開美術館創立獨立策展人機制。80年代後，獨立策展人的概念蔓延至世界各地，許多美術館紛紛邀請館外策劃人員進行展覽製作。臺灣則於1998年透過臺北市立美術館臺北雙年展引進該機制。當前關於策展機制的討論，多數依據 Szeemann 的發展歷程將其定義為官方之外的展示策劃人員。事實上，策展機制除了不隸屬任何展覽機構的立場之外，也隱含不同於美術館內部從業人員的學術意識。本文藉由 Pierre Bourdieu 知識場域中文化生產的概念，以「知識知名度」、「科學名望」、「科學權力」為蒐集指標，論證他們深具研究者的特質和位置，同時借助 Arthur C. Danto「後歷史藝術」的研究，說明他們不同於現代藝術精神之注重視覺審美、線性歷史、繪畫純粹性與疏離的態度，呈現哲學思考、此時此刻、非繪畫主導和社會脈絡等特徵。本文不但顯示策展機制文化生產的角色及其介入美術館所產生的影響，更彰顯出現代美術館能夠藉由具實驗性質的展覽開拓自身的可能，包容更多樣化的藝術型態與結構。

Abstract

In 1969, Harald Szeemann, the Director of the Kunsthalle Bern, Switzerland, organized the exhibition "When Attitudes Become Form." He left the Kunsthalle the next year and invented the profession of "independent curator." After 1980s, the concept of independent curator spreaded all over the world. Many museums began to invite guest curators to produce and organize exhibitions for them. In 1998, this concept was brought into Taiwan through the "Taipei Biennial" organized by the Taipei Fine Arts Museum. Most of the current discussions of curatorial mechanisms define an independent curator as an exhibition organizer outside of the institution in accordance with Szeemann's practice. In fact, neither do guest curators belong to any official exhibition organization, nor do they share the disciplinary consciousness of the art museums' staff members. Applying Pierre Bourdieu's concept of cultural production in "the intellectual field," this study argues that the guest curators are

inventive knowledge producers and examines their position in the current curatorial practice from the aspects of “intellectual renown,” “scientific prestige,” and “scientific power.” By means of Arthur C. Danto’s discovery of the “post-historical art,” this study will further expound the curators’ tendency toward philosophical thinking, their rejection of painting as a dominant medium, as well as their attention to current issues and social contexts. These characteristics differ from those in the conventional approach toward modern art that focuses on aesthetic value, linear history, purity in painting, and a sense of alienation. This study investigates the role of cultural production in Taiwan’s curatorial mechanisms and the impact of the guest curators’ involvement on art museums. It also attempts to show that museums of modern art can expand their possibilities through experimental exhibitions, thus embracing a greater variety of art forms and structures.

前言

近年來臺灣對於策展機制的討論，多數著重反官方體制的對立性格以及不隸屬任何機構的立場。然而，伴隨著全球化的趨勢之下，策展機制的概念蔓延至世界各地，獨立策展人進駐美術館、美術館邀約館外策展人的案例已逐漸增加。此種現象不但使得上述的相關論述出現極大矛盾，同時也突顯出這些說法忽視專業領域的存在，並混淆專業領域與政治領域之間的競爭。本文的目的，是把策展機制的發展脈絡放入藝術專業學科中作討論，針對研究範圍內的策展人提出研究者身分的定位，除了呈現他們在專業學科中所生產的貢獻之外，另一方面則觀察這些具備研究者特質的專家，進入美術館後對美術館體制所帶來的變化。

本文主張應當重新看待策展與專業學科的關係，而不直接地將學術競爭與政治場域重疊，因而選定 Pierre Bourdieu 之「場域」(field) 概念作為分析的理論依據。Bourdieu 指出將藝術的發展直接還原為社會集團的利益與政治權力，是一種過於簡化的思考路徑。他指出十九世紀後由於專家學者的興起，使得文化逐步地從經濟和政治的權力中解脫出來，形成了相對自主的文化場域。這些高等教育的教職原本由政府官員所擔任，後來這些從事教職的官員被推選為專業教職，新的生活模式使得他們逐漸脫離原本的政治生態、與官場生活拉開了距離，因而建構出特定機構化、專業化的利益。本文運用上述的分析方法，彰顯出這些策展人在專業場域內部扮演文化生產者的位置與特質，同時借助 Arthur C. Danto 「後歷史藝術」(post-historical art) 的研究，展現有別於美術館體制的學術意識。

本文首先討論策展機制興起的緣由。藉著呈現美術館體制之下現代藝術學術觀點如何刺激策展機制的出現，說明策展機制與藝術專業學科的緊密關係。接著則以 2000 年至 2006 年臺北雙年展中的臺灣策展人作為案例，分析這些策展人為美術館體制所帶來的變化。除此之外，由於策展機制與專業發展的關係亦表現在知識投資的行為之上，因此文中使用「知識知名度」(intellectual renown)、「科學名望」(scientific prestige)、「科學權力」(scientific power) 三項指標，論證臺北雙年展中的臺灣策展人具有文化生產者的研究偏向。最後聚焦

討論策展機制生產的專業學術意識，呈現哲學思考、此時此刻、非繪畫主導和社會脈絡等特徵。

由於中文文獻並不強調策展機制與專業化藝術發展的連繫，本文因此必需耙梳整理策展機制其研究社群的特質與位置，此種論述方式忽略策展機制地方化的觀察，亦無法詳述羅列各個策展人之間的差異與特徵，成為本文中無法避免的缺失。此外，為了突顯專業場域內部的運作邏輯，本文因而較少談論藝術概念生產背後所牽涉的社會、政治、經濟等因素，這些要素應當以場域同構性的概念，作為了解不同場域之間彼此交互影響的方式，取代普遍化、直接、簡化的詮釋思維，故相關分析和論述則有待日後研究者的貢獻。

策展機制的興起

1929年，紐約現代美術館（Museum of Modern Art）的出現，成為世界上首座以現代藝術為主的大眾美術館，該館聘請未勒斯里大學（Wellesley College）藝術系的副教授艾菲爾德·巴爾（Alfred Barr）擔任首任館長，並頻繁地舉辦展覽以向大眾推廣現代藝術的認知與價值。根據 Duncan 的描述，該館在展覽動線的安排上，依照現代藝術的線性觀點展示各種流派的作品。首先，塞尚的「行人」被置放於迎接觀眾的展覽入口處，以此說明現代藝術的開端；其次，立體主義被置放在多種流派的連結處，以象徵各種藝術表現的轉折和契機；緊鄰立體主義之後的則是米羅、恩斯特和杜象的作品，作為敘述達達和超現實主義的興起（Duncan, Carol, 1998：195-196）。Michaela Giebelhausen 亦針對紐約現代美術館的展示作出分析，指出該館以四面白牆、未經裝飾的天花板與地板，企圖營造「中性」的展示空間，他認為這種被稱為「白盒子」（white cube）的展示方式，致力將觀眾安置於無分心的空間以激發對作品的審美觀照（Giebelhouse, 2006：233）。

紐約現代美術館其線性動線、繪畫為主體、強調疏離、專注視覺審美的藝術展示，後來成為世界各地美術館仿效的典範，使得美術館體制以現代藝術學術意識為獨裁的輪廓逐漸清晰。然而，隨著藝術生態蓬勃成長，創作形態百家爭鳴，地景藝術、觀念藝術、行為藝術、普普藝術等各種表現方式，儼然而生。

過往從形式上探究藝術價值的學理，再也無助於我們理解這些創作，美感特質再也不是藝術作品的必要條件。20世紀晚期後，美術館體制及其所擁護的現代藝術學術意識，區隔出自己的差異者。Pam Meecham 與 Julie Sheldon 記述了當時這種情形：「紐約現代美術館在設計與展出方面不僅是美術館中的翹楚，對現代藝術發展更是握有極大的決定權。於是首任館長巴爾順理成章地成了反現代主義者所撻伐的對象」(Meecham & Sheldon, 2006: 200)。此外，1960年代興起的「反文化」潮流，則主張挑戰現代美術館鞏固抽象表現主義的壟斷局面，期許藝術表現能夠突破既有的侷限，其中較為著名的是普普運動，另外還有大色域、極限主義、大地藝術、人體藝術、表演藝術、觀念藝術等(王受之, 2001)。自此，反形式、反美學、反美術館等等聲浪，於各地此起彼落地擴展開來。

這兩種持有不同學術意識的社群，在 Pierre Bourdieu 的專業場域研究中，被形容是捍衛「正統」與倡導「異端」者之間的對立。他將前者稱為「文化的掌管者」(the curators of culture)，而後者稱為「文化的創造者」(the creators of culture)。文化掌管者的任務主要在於傳遞合法化的知識體系，以文化再生產(cultural reproduction)為目標；而文化創造者則在於創造新的知識類型，以文化生產(cultural production)為目標(Swartz, 1997: 124)。這兩種專業社群由於掌握不同的知識體系，因此在社群連結上也出現大相逕庭的情況。1961年，身為現代美術館機制追隨者之一的瑞士伯恩市立美術館，聘用了年僅二十八歲的哈洛德史澤曼(Harald Szeemann)為館長，在他任職的期間內，許多當時備受爭議的藝術家紛紛受邀進入美術館內，例如1962年舉辦的「4個美國人」(4American)一展中，便提供瓊斯(J. Johns)、萊斯里(A. Leslie)、羅森伯格(R. Rauschenber)與坦基維茲(R. Stankiewicz)展出作品的機會；1964年時，則將杜象(Duchamp)與康丁斯基(Kandinsk)、馬勒維奇(Malewitsch)並列，以「三個起源代表」(Three Initial Gestures)為展覽標題；1968年則有李奇登斯坦(Roy Lichtenstein)的個展、克利斯多(Christo)和珍妮克勞德(Jeanne-Claude)共同著手進行包紮美術館的地景藝術(Müller, 2006: 12)。

1969年3月22日，史澤曼策劃「當態度變成形式：作品，觀念，過程，情境，資訊」(When attitude becomes form: Works, Concepts, Processes, Situations, Information)一展正式開幕，該展中海札(Michael Heizer)以鉛球毀損人行道、

里查塞拉 (Richard Serra) 灑熱鉛於牆面上、布翰 (Daniel Buren) 因非法張貼海報遭受逮捕、波伊斯 (Joseph Beuys) 則將油脂堆放在椅子上展出。Hans-Joachim Müller 在記述這個展覽時寫到：「從來沒有任何的展覽像這個展一樣，在籌備的階段裡被賦予如此多的藝術宣言，像是『反形式 (Anti-form)』、『觀念藝術 (concept art)』、『貧窮藝術 (Art Povera)』等等，這個展覽很明顯地在對抗以形式為主的單一觀點」(Müller, 2006: 17)。除了藝術理論表現出差異性之外，該展在展品選擇與陳設空間上，也與現代美術館機制大相逕庭。「當態度成為形式」一展中，除了選取眾多形式粗糙的作品之外，更將這些物件散亂的擺放在空間中，試圖讓柏恩美術館成為討論藝術的場所。

這些致力文化生產的專業社群之展演活動，其傳遞對象迥異於以大眾為主的美術館體制。根據史澤曼的自述，該展當時的主要目的，乃是為了為博物館結構帶來強烈的經驗 (Müller, 2006: 18)。換句話說，這個展覽的目的並不在於複製既有的美術館價值體系，不經營已經普遍化的現代藝術觀點，史澤曼放棄以大眾為傳遞對象，轉向將生產的新類型知識系統販售給同行。在 Pierre Bourdieu 的研究中，「大量觀眾的生產場域 (the field of mass-audience production)」，擅長將作品轉化為經濟資本或是行政權威，相反地，「受限的生產場域 (the field of restricted production)」則專注於競爭文化形式的合法化，以將文化產品販售給同行為主 (Swartz, 1997: 228)。由於這兩種社群面對不同的傳遞範圍，故在競爭知識合法化的專業場域內部亦位居不同的位置。

整體文化發展的過程中，受限生產場域代表的是支配地位，而大量觀眾生產場域則代表被支配的地位，這種知識生產場域裡的階級位置，在社會語詞中常被反應為是精英/大眾、前衛/傳統、實驗/守舊、創新/陳腐、未來/過去之間的衝突 (Swartz, 1997: 131)。在下列這段話語中，我們即可以看出上述 1969 年的展覽擁有這個支配性位階的特徵。Hans-Joachim Müller 形容這個展覽為「是一個指出藝術市場未來方向的事件」(Müller, 2006: 22)。今日許多專家學者普遍認同該展具備實驗、創造、前衛的特質，它打破美術館體制的展示結構、顛覆現代藝術的學術意識，引領多元豐富的藝術表現進入別開生面的局面。

「當態度變成形式」展覽結束的隔年，史澤曼隨即請辭館長職務，自此之

後，他便以獨立策展人的身分不斷地集結許多當代藝術社群，為更多具實驗性的作品爭取合法展出的機會。史澤曼的案例除了標示藝術世界重整的開始，並也創造日後左右藝術發展的策展機制。1975年蘇珊索林斯（Susan Sollins）和尼那凱斯特林桑迪歐（Nina Castelli Sundell），於美國紐約成立「國際獨立策展人協會」（Independent Curators International，簡稱ICI）。該會承襲了史澤曼實驗性的精神，傾力支持推動當代藝術的發展，追尋更多元豐富的藝術型態。伴隨著網際網路以及全球化的發展之下，策展機制的概念從西方蔓延至世界各地，80年代起在韓國、中國、香港與日本等國，都可見策展人的蹤跡。時至今日，短短十年間，策展機制蔓延迅速、日趨重要，並木誠士談到此種現象時，說：「像雙年展、藝術祭等不特屬任何館，活動屬性強的活動就需要獨立策展人存在」（並木誠士，2008：107）。1998年起，臺北市立美術館邀請日籍南條史生（Fumio Nanjo），策劃第一屆命名為「欲望場域」的臺北雙年展，他跨國廣集三十多位當代藝術家，在許多的文獻討論中，被視為是臺灣第一位獨立策展人。此後，臺北雙年展大肆舉用策展人機制，成為臺北市立美術館具實驗與創造性的象徵。

臺北雙年展的變化

1983年5月，臺北市立美術館籌備處正式成立，成為日後展示臺灣現代藝術發展最主要的殿堂。然而，該館雖然肩負普羅大眾的期望，力圖將現代藝術觀點大眾化，其內部卻同時存在以專業同行為對象的研究活動。此種研究特質與公共關係共同存在機構中的現象，Pierre Bourdieu 稱為「結構的矛盾（structural discrepancy）」（Bourdieu, 1988：112）。王嵩山描述博物館體制這種雙重屬性時，說到：「由於牽涉到知識的成就，博物館便不僅僅只是展示的場所，更有潛力成為研究的中心，一個能具備特殊研究項目與內容的中心。...研究部門的存在也使博物館的內在運作，因研究活動及其所獲得的成果而更具活動力與價值」（王嵩山，1990：158）。1998年，臺北市立美術館邀請日籍策展人南條史生策劃「欲望場域」，建立起當代藝術策展制度。2000年起實施雙策展人制度，成為培育臺灣策展人的場所。這個實驗性質的展覽一方面為美術館帶來新的觀點和定位，另一方面也提供策展人進行文化生產其研究活動的契機。

根據張晴文的紀錄，臺北雙年展前身爲「中華民國現代美術新展望」以及「中華民國現代雕塑特展」。²這兩項展覽有別於美術館內其他的展覽，以競賽形式吸收藝術研究領域中具研究能力的新世代。黃光男在《1988 中華民國現代美術新展望》的館長序言中提到，該項展覽創辦的目的在於發揚創新與實驗的精神，具有成爲國內新銳藝術象徵的目標（黃光男，1998）。兩展後來合併稱爲「臺北現代美術雙年展」。到了 1992 年，美術館邀請館外藝術學者黃海鳴進行專題策展，命定主題爲「延續與斷裂—宗教、巫術、自然」。該展一改過去分類與敘述的方式，主張以問題分類的專題討論取代原本媒材歸類的競賽方式，藉此考察臺灣當代藝術面相（黃海鳴，1992：45-47）。這個 1992 年的展覽，使臺灣出現類似策展人的機制。到了 1996 年，該展邀請蕭瓊瑞、羅智成、蔡宏明、李俊賢、謝東山與路況六位館外藝術專家擔任展覽策劃人，以「臺灣藝術主體性」爲題。在該展中同樣以專題作爲分類方式，共有「系譜與檔案」、「當代議題」、「市民美學」三大子題，將臺灣政治的發展變化，視爲是臺灣藝術總體形象的主體，總結臺灣 80 年代解嚴以來文化發展現象與新詮釋史觀（高千惠，1996：418-431）。

1998 年起，南條史生擔任臺北雙年展策展人而引入策展制度。到了 2000 年，該展改採取雙策展人制度，藉由國際策展人串聯起國內新生代的藝術研究社群。根據簡子傑的紀錄，主要是先有國外策展人而後產生國內策展人，美術館會先彙整外國策展人資料進行面談，接下來再由受邀的外國策展人與國內策展人候選人會面（簡子傑，2004：80-81）。臺灣策展人的部分包含 2000 年「無法無天」的展覽，選擇徐文瑞作爲合作對象，他曾於 1998 年在伊通公園策劃「物造物」與竹圍工作室進行「君自故鄉來」。2002 年雙策展人之一的王嘉驥，其研究性質的展覽包含 1998 年在帝門教育基金會的「在傳統邊緣」、1999 年和 2001 年在誠品畫廊的「家園」與「從反聖像到新聖像」，以及 2001 年在臺北當代藝術館的「再現童年」。2004 年「在乎現實嗎？」的國內策展人鄭慧華，曾於 2003 年在溫哥華亞洲當代藝術中心（Center A）策劃「看不見的城市」。2006 年「（限

² 參見文建會臺灣大百科全書 <http://taiwanpedia.culture.tw/web/content?ID=2451>

制級)瑜珈」策展人之一的王俊傑，除了曾是「息壤」的成員之一，³也在2004年與2005年與「在地實驗室」合作，進行「漫遊者」以及「異響—國際聲音藝術展」展覽策劃。

這項運作策略的改變促使其展覽議題與內容有別於過往的藝術詮釋。王嘉驥指出，2000年「無法無天」的展覽特性，「明顯是在邀請並歡迎當代藝術家共同攜手突破舊的藝術藩籬，同時，開拓藝術表現的新可能，以及擴展藝術創作的疆域」(王嘉驥，2000：157)，該展挑戰現代藝術在形式、媒材與美學觀所劃下的邊界，以遊戲性格取代美術館中傳遞道德真理的說教方式，呈現全球化之下文化雜交混雜的多樣化狀態。而2002年的「世界劇場」，則利用柯爾德隆的「劇場」概念，將展覽分為「舞台/敘事與故事中的空間」、「螢幕/遮幕：劇場與感知」、「事件：表現與再現」、「新劇場模式」四個子題(藝術家雜誌，2002：142)。相較「無法無天」一展，「世界劇場」其切入視角與呈現方式雖然較為古典且嚴肅，然而展覽背後亦隱含著全球化底下的文化議題，也就是藉由揭露作品的敘述結構，企圖引發觀者思考媒體工業的奇觀現象。上述這兩屆的臺北雙年展共同以西方脈絡下全球化的議題，作為串聯及思考藝術作品的核心。

西方文化議題作為展覽主軸的情況，同樣也反映在後續的展覽當中。2004年的「在乎真實嗎？」一展，有別於美術館展示雕塑、繪畫、裝置等作品的展覽，大量使用紀錄片與文字檔案等紀實性素材。鄭慧華提到展覽背後的用意時說到，該展「內藏之對於社會批判的意義，藉此深入當下生活中的各個層面，並透過藝術行動去表達」(鄭慧華，2005b：99)。此展不但企圖展現藝術對社會發揮的力量，也旨在運用這種藝術的社會實踐力，對當下的現實面貌提出質疑。2006年「(限制級)瑜珈」中，以「限制級」一詞暗指那些被社會定義成違反常規的事物，說明一種未被接受而懸浮半空的中介狀態，「瑜珈」則運用精神性活動變成消費活動的現象，隱喻從區域角度去看全球議題的新方式(典藏今藝術，2006：92-94)。該展試圖討論社會規範與體制所建立的圍牆，並意圖站在邊陲

³ 「息壤」成立於1986年，王俊傑參與前兩次的展出，其成員另有陳界仁、高重離、林鉅、麥仁傑、陸先銘等人。根據林宏璋〈解開「當代藝術」結〉一文，指出由於該團體游離與實驗的性質，相較同時期的「二號公寓」與「伊通公園」團體更加明顯，因此其跨領域和藝術社會的特質也較為強烈。

位置對全球文化議題提出地方觀點。總結臺北雙年展的發展與變化，該展自 1996 年起掙脫現代藝術的觀點，轉而聚焦議論文化和社會議題，而在 2000 年至 2006 年之後，不再以臺灣獨特的政治發展作為解讀藝術的方式，轉向緊扣著以歐美為中心的文化議題。

文化生產者的偏向

上述這些非隸屬美術館內的策展人延續文化生產的角色，其研究與實驗的精神反映在傾向知識投資的活動上。所謂的知識投資意味著擁有科學能力（scientific competence），以累積科學權威（scientific authority）為標準，包含科學權力（scientific power）、科學名望（scientific prestige）與知識知名度（intellectual renown）等項目，在文化等級（culture hierarchy）中此邏輯佔據壓倒性的位置。不同於文化等級偏向投資知識活動，另一端的社會等級（social competence）受到不同的引力所牽引，主要以學術權力（academic power）為運作原則，其優勢則建立在累積能夠控制其他位置的身分，包含了擔任協商委員會、某單位的職位、某機關主管等等，在行政部門中這種邏輯佔據壓倒性的地位（Bourdieu, 1988：40）。根據上述 Pierre Bourdieu 所作的分類細目，以下我們可以逐一檢視這些策展人其知識知名度、科學名望與科學權力的分配情況，藉此呈現他們為位居文化等級擁有科學能力的文化生產者。

知識知名度（intellectual renown）

判斷知識知名度的指標，為進入名人錄、上電視、發表文章在報紙、週刊或知識評論性雜誌（intellectual reviews）上，以及擔任知識評論性雜誌的編輯委員會成員（Bourdieu, 1988：40）。

王俊傑不但進入名人錄，同時也擁有電視、報紙與雜誌的知名度。2000 年他獲日本美術雜誌「美術手帖」推選為「最受注目的 100 位藝術家之一」；2002 年則獲日本 NHK 電視台製作三十分鐘專輯，於「亞洲名人錄」全球頻道播映。在李維菁的記載中，王俊傑曾與自立早報的副刊合作過一段時間，並輪流主編

一週一次的版面，同時也在《文星》、《南方》、《長鏡頭》等刊物上寫稿（李維菁，1999：334-343）。除此之外，他撰寫的文章也刊登在《中國論壇》、《電影欣賞》、《雄獅美術》、《藝術家》與《典藏今藝術》等藝文刊物上。其中，他不但在《電影欣賞》發表評論性的文章，更與李尚仁共同編寫高達專號。

王嘉驥的文章除了刊登於報紙上，也出現在各個知識性的藝術雜誌當中。報紙知名度主要出現在中國時報、時報周刊、中時晚報、自立晚報等，例如，1994 年刊登於自立晚報上的〈藝術在政治左右：解嚴後的臺灣藝術現象〉，以及 1999 年發表於中國時報上的〈從反聖像到新聖像〉。雜誌知名度則分布於 18 個出版社，以《典藏今藝術》和《藝術家》為主，文章數量車載斗量。

相較上述二位，鄭慧華和徐文瑞的知識知名度，單純地集中在知識評論性雜誌上。鄭慧華的文章分別刊登於 9 個出版社，其中以《典藏今藝術》是最主要的發表平台，又以 2000 年的數量最多。徐文瑞則於 5 個出版社上發表藝術論述，同樣地也以《典藏今藝術》次數最多，其次為《藝術家》雜誌。

科學名望 (scientific prestige)

在 Pierre Bourdieu 蒐集的指標中，科學名望呈現在科學獎項、參加國際型會議 (international congresses)，或受到科學領域一致的認可，其中又以國外經歷最重要 (Pierre Bourdieu, 1988：40)。

在本文討論的對象中，王俊傑是唯一獲得國際性藝術獎項的人。他於 1995 年獲得「德國柏林電視塔藝術獎」。除此之外，亦受到國際藝術研究領域的肯定，受邀參與下列研究性的展覽，例如 1995 年的光州國際雙年展、1997 年威尼斯雙年展、1998 年臺北雙年展、1997 年約翰尼斯堡雙年展、1999 年亞洲藝術三年展、1999 年亞太當代藝術三年展與 2000 年臺北雙年展等。國內實驗性的藝術獎項，則有 1984 年榮獲的《雄獅美術新人獎》。

徐文瑞所參與的國際性會議以及受邀國際策展的經歷數量是最多的。國際性會議的參與紀錄共計 15 筆，包含 2001 年「伊斯坦堡雙年展國際研討會」，2005 年「光州雙年展亞洲論壇」等等。他備受國際藝術研究領域的認可，受邀擔任

海外策展的經歷共計 11 筆。有 2006 年利物浦雙年展，與 2007 年文件展「未來的遺跡」等等。國內科學名望則呈現在補助計畫和策展邀請當中，包含 2005 年國家文化藝術基金會「視覺藝術策劃性展覽」，補助策劃「非常經濟實驗室」一展；以及 2006 年受邀在臺北當代藝術館進行「赤裸人」展覽。

王嘉驥的國際名望主要是參與 2003 年聯合國教科文組織（UNESCO），假印度 SARAI 總部所舉辦的「數位藝術」討論會。國內科學名望的部分，分為獎項和受邀擔任策展人：獎項部分為，1996 年獲得帝門藝術教育基金會「第一屆藝術評論獎」，該文為〈藝術在政治左右：解嚴後的臺灣藝術現象〉。受邀擔任策展人的部分，共計 15 筆，包括 1998 年帝門藝術基金會賴香伶邀請策劃的「在傳統邊緣」、2001 年在藝術界人士李維菁的提議與協助下，於誠品畫廊舉辦「從反聖像到新聖像」一展、2001 年與臺北當代藝術館副館長賴瑛瑛共同策劃的「歡樂迷宮」等等。

鄭慧華的國際名望分為會議與策展：包含 2003 年「在威尼斯瞻望當代華人藝術」學術座談會，以及 2003 年受到該機構發起人 Hank Bull 邀請策劃的「看不見的城市」。國內科學名望主要為，2006 年獲得國家文化藝術基金會「視覺藝術策劃性展覽」的補助，進行「疆界」一展的策劃。

科學權力（scientific power）

所謂科學權力的指標，乃指擔任研究單位或是科學性評論雜誌（scientific review）的主管、指導研究型的培訓機構，以及其他相關研究性體制的委員或董事會成員等（Bourdieu, 1988：40）。

王嘉驥在研究型機構擔任過常任職務，2001 年 11 月至 2002 年 6 月期間，他曾擔任帝門教育基金會執行長。此外，並擁有大量的科學權力，展現在擔任各研究型之展覽與獎項的評審。研究型展覽的評審經歷，有 2006 年臺北市立美術館第 52 屆威尼斯雙年展臺灣館甄選委員，2006 年國立臺灣美術館威尼斯建築雙年展臺灣館徵選策展人評選會議評審委員，2008 年的臺北當代藝術博覽會。研究型獎項的評審經歷，則有 2003 至 2006 年的臺北美術獎評審，2002 年臺新

藝術獎視覺藝術類觀察團，以及 2005 年世安美學獎造型藝術類評審等等。

徐文瑞的經歷中以國際性的科學權力為主。他擔任研究型展覽委員的部分，包括擔任 2001 年威尼斯雙年展「人類的高原」的國際評審委員，以及 2006 年威尼斯雙年展愛沙尼亞國家館評審委員等等。

王俊傑與鄭慧華的科學權力，集中在國內研究性質的獎項評審職務。王俊傑的科學權力為 2003 年與 2006 年臺北美術獎評審委員，2008 年數位藝術評論獎評審委員，以及 2008 年臺北當代藝術博覽會評審等等。鄭慧華則擔任 2007 年臺北美術獎的評審，2006 年臺新藝術獎視覺藝術類提名團委員，以及 2008 年世安美學獎的評審委員等等。

上述三項的整理，反應出上述這些策展人不約而同在社會等級裡缺席，他們不致力於累積能控制其他位置的學術權威，不擔任美術館行政部門中機關主管或協商委員會等職務。事實上，這些策展人屬於文化等級的一端，他們選擇聚集在知識知名度、科學名望與科學權力的一邊，以知識投資作為原則，將科學權威的運作邏輯視為標準，因而出現在藝術場域中各個具研究性質的場所，具備文化生產者的特質與位置。

策展實踐下的學術意識

文化生產因其知識投資的行為生產出新的知識類型，也因此學術意識無疑地亦是觀看場域位置的重要窗口。策展人作為偏向文化生產一端的社群，其掌握的知識體系迥異於美術館體制以風格、流派以及素材等特有的分類邏輯與展示架構。根據 Arthur C. Danto 指出，現代主義持有的是一種武斷排他的哲學觀點，符合某哲學定義的形式才是藝術，而其他的則根本不算藝術，使的許多藝術創座落在藩籬之外，他認為在「後歷史藝術 (post-historical art)」的發展中，藝術的本質是超越歷史的，自此沒有任何不被接受的藝術形式，也沒有任何藝術樣貌高於另一種 (Danto, 2004: 39)。以下筆者藉由 Arthur C. Danto 《在藝術終結之後》對當代學術意識的研究，討論策展機制與當代藝術學術意識的關係。彰顯這些策展人的策展實踐脫離美術館體制下的認知系統，他們不再堅持注重

感官審美、強調疏離、繪畫導向以及進步史觀，轉向發展哲學思考、此時此刻的歷史觀、非繪畫主導和注重社會脈絡的思考模式。

徐文瑞：感官經驗轉向哲學思想

徐文瑞策劃展覽著重觀念的思考。他不把藝術欣賞局限於視覺層次，而是運用策展進行議題的討論和思索。這種態度主要來自於，當代藝術對感官經驗的審美所產生的反動。在 Arthur C. Danto 的論述中，藝術的發展可分為三個時期：第一個時期主要以模擬外在世界為原則，稱之為「前現代時期」；第二時期捨棄透視法、前縮法、明暗法擁有非模擬特性，也就是所謂的現代藝術時期；第三時期由於並無統一的視覺風格，Arthur C. Danto 則以「後歷史時期」一詞稱呼。無論是第一個時期或第二個時期，都將焦點放在作品本身的形式，使得視覺特徵成為辨識與理解藝術的重要線索 (Danto, 2004: 33-39)。然而，當安迪沃荷在 1964 年於史塔伯勒美術館展出《布瑞洛洗衣粉盒》時，這種僅以視覺特徵作為判斷藝術價值的準則受到了挑戰。也就是說，藝術的外貌其實可以跟日常生活中任何物件一模一樣，藝術家甚至可以隨意挪用任何現成物，或是模擬藝術史上各種的風格。藝術的發展逐漸將物件外觀的獨特性視為是次要角色，藝術的價值與定義再也無法僅憑感官經驗進行衡量與辨識。

Arthur C. Danto 認為，在「後歷史時期」裡的藝術，再也沒有統一的風格樣貌，在這個時期裡任何形式都可以被接受，「任何東西都可以是藝術作品，如果想要知道藝術是什麼，你必須從感官轉向思想。也就是說，你必須轉向哲學」 (Danto, 2004: 41)。由於外觀已不再是區別藝術品和其他物件的準則，使得藝術的發展轉向擁抱意義的美學，朝向思考、觀念與哲學的方向前進。這種強調哲學思考的態度，使藝術展覽的論述偏向以議題為導向，下列徐文瑞的策展案例皆可看見其蹤跡。1998 年 10 月，徐文瑞受到竹圍工作室負責人蕭麗虹的邀請，舉辦了「君自故鄉來」。在該展中藝術家的作品不再以材質或流派等形式作為區分，徐文瑞運用跨越國界共通的創作情形，說明全球化中混雜的移民狀態，並進一步對我們原本「故鄉」的認知提出質疑。同年 12 月，他在伊通公園策劃「物造物」的展覽，併置陳正才的「明月松間照」、林建志的「雌雄同體，自體

交配」以及彭弘智的「地表張力」。⁴該展覽不以作品外觀、媒材或形式命名，而是反思科技發展為展覽的核心價值，思考科技崇拜對於當今人類思考模式與文化認同所帶來的影響。徐文瑞以觀念和議題貫串藝術作品的策展實踐，亦表現在 2001 年在華山藝文特區的「橘玻璃珠」，以及奧地利 OK 當代藝術中心與高雄市立美術館中的「世界有多大」展覽，皆分別討論全球化之下人類混雜多元的生存狀態。

2005 年「非常經濟實驗室」一展，他聚焦經濟活動和相關社會結構為題材的作品，思考當代主流經濟體系底下其他經濟體系的可能性及生存空間（徐文瑞，2005：54-57）。鄭慧華對該展的評論中，寫到：「回頭檢視展覽本身，觀者會發現事實上許多作品並非傳統的『創作』。它們結合了不同形式的紀錄、行動、影像和文件。或更進一步推敲，這檔展覽意圖將藝術與社會運動結合，或甚至將社會運動的理念不經轉換地直接呈現」（鄭慧華，2005 a：56）。總言之，該展有別於過去批判消費社會的藝術展覽，非僅以作品中的符號或形式進行思辯，展中的作品本身正因為不易被當成商品買賣，因而長期受到藝術市場的忽略。2006 年「赤裸人」一展，關注當前人類所面臨的政治議題。該展提出一個非圖像思考的視野，不再以國旗等等的純粹符號為視覺焦點，使觀者對政治藝術的理解，從國家、政黨或統獨的劃分，轉向對政治系統與結構的討論（游巖，2007：74-77）。透過上述這些徐文瑞策展的案例，展現出策展擁有引發哲學思考的特徵，如今藝術價值已遠遠拋開純粹視覺的準則，以激發思考、探討議題為主要核心。

鄭慧華：從線性進步到此時此刻

在下列鄭慧華策劃的展覽當中，共同對藝術史「線性進步」的概念表達出反動，為了理解這些展覽與新類型的知識系統之關係，就不得不先討論現代藝術持有的歷史觀點。Arthur C. Danto 指出，葛林伯格擁護的這套純粹視覺歷史，主要是延續瓦薩利以及黑格爾的觀念。他認為葛氏將藝術創作視為是解決前一

⁴ 參見在地實驗網路電視台 <http://news.etat.com/etatnews/981225-3.htm>

時期藝術所遺留下來的問題，藝術家的使命在於超越前人，藝術演進的目標是爲了臻於至善之境，使得藝術敘述成爲一種連續性、發展性，以及主張進步的線性歷史（謝東山，1997：128-129）。關於現代藝術主張線性進步的概念，Carol Duncan 這麼說道：「如同在美術館或藝術史教科書中所建構的現代藝術史——也就是可以被列入考慮的藝術史——總是向前步進的。它的進展、無情和不可逆轉，總是由個體或團隊藝術家針對早先的現代藝術家所遺留下來的停滯試圖去超越，或者解決其中重要議題的努力所促發」（Duncan, 1998：200）。上述這些討論解釋過去長久以來，現代藝術的展覽爲何能夠擁有井然有序地的參觀動線，立體主義超越了塞尚，而抽象表現主義又突破了畢卡索，此種建立在追求超越的敘述邏輯，成爲我們閱讀藝術的主要路線。

然而，到了二十世紀末，這套「進步的藝術史」其地位逐漸動搖。「葛氏思想中的藝術史觀已開始受到懷疑，愈來愈多的藝術家對藝術史做爲連續的、前進的事件的紀錄感到質疑；他們不相信有進步史」（謝東山，1997：128）。根據 Arthur C. Danto 的說法，由於現代藝術具有進步歷史的觀點，不斷地驅動藝術探尋內在的本質，使得藝術朝向哲學自覺的方向發展。這種藝術哲學化的走向，突顯出現代藝術其實是一種高度排他的哲學觀，符合該哲學觀點的風格才是藝術，其他的則是非藝術。這種藝術哲學化同時也展現出，藝術其實並不是只有一種進展，也就是說藝術的本質是超越歷史的。他提出「後歷史時期的藝術」說法，認爲「歷史的藩籬」已經解除，爾後持續性發展的藝術歷史將不復存在（Danto, 2004：102-106）。但是，這些對現代藝術其深刻連續性所提出的種種質疑，與鄭慧華的策展又有何關聯？2003年，鄭慧華在溫哥華亞洲當代藝術中心策劃「看不見的城市」，該展的策展論述引用英國學者喬治史丹納（George Steiner），提出歷史概念「並非連續的敘述，而是片斷、斷裂和甚至是影像的存在」（鄭慧華，2003：94），此外也運用英國文學《焦慮的年代》對「進步未來」的想法提出質疑。這種懷疑「連續」與「進步」的想法，除了展現在策展的議題上，更明顯地表現在展覽中作品之間的關連性。也就是說，鄭慧華打破現代藝術敘述的邏輯，透過展覽提出的議題將展中兩位藝術家，陳界仁的「十二因緣」與袁廣鳴的「城市失格」重新串聯起來。

藝術的敘述再也無法是一種持續進展的過程，這種情況同樣也出現在下列

兩個展覽當中。2004年鄭慧華策劃了「穿越—廢墟與文明」的展覽，她在策展論述中寫到：「展覽中所要探討的主題，不僅是考察『過去』之於發展的意義，更是將歷史和記憶所及之種種片斷以一種可供辯証的方式，使其產生對我們所處的時空更深入的觀察」（鄭慧華，2004：1）。換言之，這個展覽以「廢墟」重新看待「文明」對我們的意義，並且透過並置「廢墟」與「文明」所產生的雙重意象，將「歷史」的概念指向「此時此刻」。也因此，展覽中集結了臺灣與加拿大七位藝術家的創作，共同呈現當下集體生活的樣貌。鄭慧華在2005年策劃的展覽，也表現出這種「此時此刻」的概念。她以英文「Altered States」為展名，說明意識上的轉換和變異狀態，並與中文「疆界」展名交互辯證，「指涉物理空間和現實世界，同時也是關於內在意識的語境」（鄭慧華，2006：94）。這個展覽揭開意識與地理、國家、民族等元素的關係，並對時下網際網路與經濟流動等因素，造成疆界消弭與誕生的情況進行描繪。藉由上述這些對鄭慧華策展理念的剖析，呈現出藝術敘述結構所發生的變化，今日我們再也無法從「後歷史藝術」的展覽中，尋找到線性進步歷史的痕跡，就如同David Carrier說的：「我們不能再把藝術史看作是一種持續的過程，即那種一個藝術作品引向另一個藝術作品的敘述」（Carrie, 2009：219）。

王俊傑：繪畫特權及媒材純粹化的式微

王俊傑策劃的展覽種類眾多，其中又以科技藝術為主。透過分析他策展的類型與概念，可以看見繪畫特權的沒落，以及主張媒材純粹化的觀點，如何從中心位置走向邊緣。綜合前述的論述分析，現代藝術除了強調感官以及進步的概念之外，也主張媒材應該達到自身的純粹性。該特性在於要求還原媒材本身的性質，也就是說，「『二度空間』的繪畫不必刻意去表現只有雕塑才能創造出的『三度空間』（即幻覺），『視覺』的繪畫不需為『聽覺』的音樂或詩歌代勞」（謝東山，1997：132）。這種觀點使得藝術儼然成了一部繪畫的演進史，描述繪畫如何放棄模擬外在事物，擺脫文學、戲劇與音樂等等特質，逐漸走向由框架與顏料所結合而成的平面物件。這種以繪畫平面性為核心的論述霸權，不但賦予繪畫至高無上的地位，同時也造就了抽象表現主義的正確性。此類藝術自我淨化的態度，後來影響各個藝術機構並散布至世界各地。Carol Duncan形容

當時的情況，說到：「抽象表現主義征服了博物館和藝術評論圈，就如同由戰後市場復甦和經濟繁榮所促發的廣告工業在那時也經歷了一段令人難以置信的擴張」（Duncan, 1998：130）。

然而當代的藝評家對這種專斷排他的思想，越來越無法認同。他們認為，無論就歷史性或是當前狀況而言，藝術創作的方向都是多元豐富的，繪畫不過是藝術世界裡的一種表現手法。這些言論共同指責，繪畫不但壓制其他的藝術表現，沉迷媒材純粹化的思想，也箝制了其他藝術型態的發展。自此，繪畫的特權不但開始受到質疑，媒材純粹化的地位也逐漸受到動搖。Arthur C. Danto 說到：「繪畫不再是『要角』並不表示哪門藝術取代了它的地位，事實上，到了1990年代初期，即使是今日所承認的最廣義的視覺藝術，也不再具有那種結構，可以讓歷史進步的觀點值得思考或具有評論意義」（Danto, 2004：198）。換句話說，與繪畫並列的不再是其他風格的繪畫，而是裝置藝術、錄影藝術、電腦藝術等等其他形式，而這些藝術並不把拋棄模擬視為是前階段，也不把媒材純粹性當成是終極目標。上述這些對現代藝術反動的思想，都可以在王俊傑策劃的展覽裡看到痕跡。

以2004年「漫遊者—國際數位藝術大展」為例，這個展覽羅列了各式各樣的數位藝術，在「18組作品中，涵蓋了數位互動裝置、網路藝術、實驗數位聲響、數位建築等不同的藝術領域」（鄭美雅，2004：92）。此外，該展的年表並非單以科技媒材的進展為年表，而是同時並列「科技與發明」、「藝術家與作品」、「展覽與表演」、「事件」四項脈絡，說明1453年至2004年數位藝術發展的狀況。2005年以「生活替換：聲波頻率」為主題的「異響—國際聲音藝術展」，有異於過去藝術展覽著重視覺的體驗，改以「聲音」作為藝術賞析的主軸。該展「除了表達聲音作為一種獨立的藝術思考（包含內容與形式）外，同時亦將聲音作為與環境結合的創造議題」（王俊傑，2005：113）。2009年「大幻影」的展覽，則聚集錄像與聲音裝置共十三件作品，藉由藝術家對日常生活場景的重新編碼和拼貼，質疑當代人們對所處環境的真實感。透過上述這些王俊傑策劃的展覽，突顯出科技、聲音、裝置等等的藝術形式，與繪畫共享相同的藝術舞台，這些展覽不再以媒材純粹性作為敘述主軸，而是企圖追尋與社會環境對話的可能。

王嘉驥：與社會脈絡息息相關

在分析王嘉驥的策展作品之前，我們首先談談現代主義觀點下的作品及展覽。Arthur C. Danto 曾經說到：「以純粹美學的角度來品評藝術品，等於是想把藝術品從它們植根的生活型態中抽離出來，單獨看待作品本身，這種心態尤以現代主義者為最」(Danto, 2004: 282)。也就是說，他認為現代主義的特質之一，是以純粹的審美態度去觀看所有的物件，無論是中世紀的教堂或是非洲面具，它們都變得像抽象表現主義的創作一樣，彷彿是爲了視覺觀賞而存在，跟社會的脈絡與意義是無關的。Suzi Gablik 也形容現代主義是「對於『有用的』藝術理念有許多的抗拒—審美態度必須是和利益無關並不和其他人類目的有聯結的事物」(Gablik, 1998: 146)。這些評論共同指出現代主義中「疏離」的性格，認爲此種鼓勵純粹視覺審美的學術意識，造成藝術與真實生活產生脫節。美術館作爲藝術品的殿堂，後來則成爲展示這種疏離態度的典範場所。Thomas Munro 指出，現代美術館「傾向於建立這樣一種藝術作品觀，即認爲藝術作品是一種孤立起來、自足的，脫離了文化史的流程並與其他領域裡的事件無關」(Carrier, 2009: 250)。

有別於現代藝術強調疏離的特性，當代藝術的討論則傾向重返生活的懷抱。例如 Cynthia Freeland 爲了幫助我們重新看待二十世紀裡，批判當代政治與社會的創作，她借用杜威與安德生對藝術的定義，認爲藝術作品不但具備「文化意含的意義」，也是「社群生活的表達方式」。她指出當代藝術轉向擁抱現實生活的樣貌，傾向表現出當下社會所面臨的問題，其中，在二十世紀許多新興國家其藝術生態中，呈現出尋找文化根源並建立身分認同的狀況 (Freeland, 2002: 76-83)。以下王嘉驥的策展案例，皆可看見上述當代藝術理論的精神。王嘉驥策展的作品數量眾多，自 2000 年至 2008 年共計 14 個。值得一提的是，在 2000 年以前他所策劃的兩個展覽，已表現出臺灣作爲後殖民國家所面臨的情勢。1998 年「在傳統邊緣」一展中，他透過 80 年代後臺灣水墨藝術的表現，說明新生代與舊世代對「中國」擁有不同的經歷、認識與體悟。1999 年「家園」的展覽，他挑選了 11 位藝術家的作品，呈現 40 年代自中國來臺的新移民，以臺灣作爲家園的狀況。

王嘉驥根植於中國傳統文化的策展論述，展現出尋找文化根源的面向，而他對臺灣新世代藝術創作的解讀，建構了當下群體的文化認同。在 2001 年「從反聖像到新聖像」的策展專文中，他寫到：「傳統的美感與傳統的形式，已經不能反映並再現眼下臺灣的現況和處境。過往藝術傳統向來奉之為圭臬的形式和諧與穩定秩序感，再也無法代表持續處在動盪之中的臺灣當代社會的實態」。⁵該展呈現出臺灣社會在後解嚴時代底下，中國傳統舊體制的崩解，所造成宗教、倫理、美學觀點的改變。2001 年「再現童年」的展覽，則運用中國傳統文化以成人為中心的觀點，顯現臺灣 1960 及 1970 世代的藝術表現著重探討童年的現象。他提到：「臺灣晚近所見年輕世代藝術家回溯自身的童年，重探個人幼時之記憶、經驗與想像，進而透過藝術感性形式，勇於面對、省視、表達以及再現，這些幾乎都是傳統藝術史所難以想見的」（王嘉驥，2001：85）。2002 年他以赫胥黎「美麗新世界」的小說為展覽名稱，指出中國傳統文化崇拜過往的文化，而臺灣年輕世代藝術創作，則關注對未來世界的描繪，「這些藝術家開始注重並投入世界的脈動，他們將自身的存在意義及未來，逐漸地與世界發展的趨勢聯繫在一起」。⁶

王嘉驥同時也透過當下社會所面臨的狀況，建構臺灣整體的價值體系。以 2003 年的「造境」為例，該展除了呈現數位科技年代底下各種的藝術表現，也旨在探討藝術家如何有別於，今日以消費為導向的商業化傳媒。他在策展專文中，寫到：「來到今日的傳媒世界當中，消費導向之商業化傳媒形式已經深中人心，人們舉目所見盡是以商品行銷為目的之廣告化影像傳播。藝術家如何在商業影像傳播的強大勢力之中，提出有別於商業邏輯的藝術影像創作，甚至對影像提出反思」。⁷2005 年「自由的幻象」展覽論述中，觀照全球局勢之下臺灣的狀況與視野。他指出，由於資本主義與新自由主義的發展，使得臺灣雖然在經濟和戰略上，與第一世界形成無可分割的共同體，但卻處於全球政治和經濟體系的邊緣末梢（王嘉驥，2005：24-25）。同年的「仙那度變奏曲」，則借助「仙那度」理想樂園的概念，突顯當代現實世界中「空間變調」所顯現的各種議題，

⁵ 參見伊通公園網站 http://www.itpark.com.tw/people/essays_data/7/37

⁶ 參見伊通公園網站 http://www.itpark.com.tw/people/essays_data/7/40

⁷ 參見伊通公園網站 http://www.itpark.com.tw/people/essays_data/7/41

期許觀者反身觀照自己所處的時空位置，進而思考當下全球化景況下的世界實況（王嘉驥，2005：98-99）。上述各個王嘉驥策展的論述裡，展現當代藝術與社會脈絡的關係，這些展覽除了傳遞出當下社會的議題與現況，也企圖組織和架構臺灣群體的身分認同。

上述的分析中，可以觀察到 90 年代末臺灣這些策展人所策劃的展覽，與藝術領域中新的學術意識有著緊密的關係。這些展覽以哲學思考、此時此刻、非繪畫主導和社會脈絡作為敘述藝術的方式，然而這四項特徵並不單僅是個人策展的特色，也就是說，在徐文瑞的策展中同樣可看見此時此刻、非繪畫主導以及社會脈絡等概念；同樣地，在鄭慧華的策展裡也有哲學思考、非繪畫主導以及社會脈絡的思維，餘此類推。這四項特徵不但是本文討論對象之策展案例的構成元素，同時也是與臺北市立美術館內部常設展覽的差異所在。透過梳理學術意識的區別，不但顯示當代藝術在臺灣的興起與走向，亦彰顯出策展機制與美術館體制的關係。

結語

美術館正經歷重大變革的時期，多元的觀點、豐富的形式及不同社群的需求等，成為考驗美術館體制的種種難題。二十世紀之後，隨著藝術專業的轉折變化，美術館首當其衝必須對藝術價值和解讀方式作出回應，也因此策展機制作為跳脫舊有模式、注入構思的動力，為美術館延續自身發展時提供改革的可能。本文中，藉由觀察策展人其研究能力、研究成果、研究社群的連結，不但說明策展機制有別於現代美術館體制的學術意識及社群關係，同時透過這群具備研究精神的藝術專家群聚於實驗性質場所的特性，說明臺北市立美術館中臺北雙年展的研究特質。這種美術館內部存在的研究發展項目，正是建立策展機制與現代美術館體制相互合作的管道。本文中不但可以探看本研究對象作為文化生產者的特徵及其所生產的文化產品，亦可清楚地觀察到臺北雙年展的研究屬性與變遷情況，以理解臺北市立美術館所經歷的變革樣貌。

策展人作為當前藝術場域中的文化生產者，在知識知名度、科學名望與科學權力三項指標中，顯示位居文化等級的一端，他們遠離社會等級中的行政權

威，擁有研究能力並且強調知識上的投資。除此之外，以同行為主要訴求對象的特質，則表現在與實驗性社群及其機構的合作關係中，例如伊通公園、竹圍工作室、在地實驗室、息壤、以及早期的臺北當代藝術館等，而《藝術家》和《典藏今藝術》等雜誌則為研究社群聚集的最主要平台。本文討論的臺灣策展人，其研究成果表現出與當代藝術學術意識的關係，他們不再侷限感官的審美經驗、不講求線性進步的史觀、不強調繪畫的特權與媒材純粹性、以及不擁有疏離的性格，取而代之的，是一種哲學性的思考方式、注重此時此刻的歷史觀、多元的藝術形式、以及與社會脈絡的相關性。

這群文化生產者後來運用臺北市立現代美術館結構矛盾的性質，將其新類型的知識系統展現於具有研究性質的臺北雙年展當中。本文中，臺北市立美術館臺北雙年展的研究等級偏向，展現在以專業同行為主要訴求的目標之上。該展在前身的發展中，以競賽形式吸收藝術研究領域中具創新的新世代。這個展覽到了 1992 年，更一改過去美術館內的藝術觀點及展覽呈現，以議題討論的方式作為架構藝術價值的基礎。隨著 2000 年之後雙策展人制度的運轉之下，國際研究社群成為直接影響該展發展方向的重要角色。其展覽內容不但捨棄美術館體制強調媒材與形式的現代美學觀點，更屏除強調臺灣政治發展的歷史脈絡，轉向緊扣以歐美為中心的文化議題。這種圍繞著國際研究社群與歐美文化議題的傾向，是當前臺北雙年展中實驗、創新與前衛的性格。

綜合而言，藝術的發展受到文化生產者的支配與影響。由於他們主要的目的不在於將文化資本轉換為經濟資本與行政權威，而是致力將其文化產品販售給專業領域的同行，因此對於發展不同類型的藝術觀點及表現有所貢獻。然而，藝術整體的發展卻並非獨存於專業的藝術場域之內，催生新類型的觀賞者也必須仰賴大眾美術館的推動及深耕。本文中，策展人的發展及其研究成果的展現，彰顯了大眾化美術館所扮演的重要角色。藉由這些領域所賦予的機會，因而創造有別於過往的藝術觀點與樣貌。事實上，文化生產者的支配地位也存在其他場域之中，換句話說，美術館能夠藉由與研究社群的串聯，使自身成為該場域中的文化生產者，透過該角色所發揮的支配作用，因而能在自身場域裡擁有舉足輕重的地位。故此，臺灣藝術場域中的文化生產者，有與眾美術館建立連結的必要性；反之，大眾美術館亦也有引進這些文化生產者的迫切性。藉由雙方

對研究領域的付出與串聯，方能建立起創新的藝術類型與知識系統。

參考文獻

- 王受之，2001。世界現代美術發展。臺北：藝術家出版社。
- 王俊傑，2005。生活替換：聲波頻率，典藏今藝術，156：112-114。
- 王嵩山，1990。過去的未來：博物館中的人類學空間，頁 158。臺北：稻鄉。
- 王嘉驥，2000。無法無天的條件—從遊戲平台的角解讀 2000 年臺北雙年展，典藏今藝術，99：154-157。
- 王嘉驥，2001。再現童年，典藏今藝術，111：85-87。
- 王嘉驥，2005。第 51 屆威尼斯雙年展臺灣館「自由的幻象」，現代美術，120：24-37。
- 李維菁，1999。王俊傑--真實與虛幻中乍現的人影，藝術家，292：334-343。
- 並木誠士，2008。美術館的可能性，頁 107。臺北：典藏。
- 典藏今藝術，2006。2006 臺北雙年展正式定名：「（限制級）瑜珈/Dirty Yoga」，典藏今藝術，167：92-94。
- 徐文瑞，2005。關於「非常經濟實驗室」，典藏今藝術，149：54-57。
- 黃光男，1998。1988 中華民國現代美術新展望館長序言。臺北：臺北市立美術館出版。
- 高千惠，1996。拳頭與枕頭的藝術特區—回應九六年臺北雙年展的屬性問題，藝術家，257：418-831。
- 游崑，2007。政治就在日常生活中，典藏今藝術，173：74-77。
- 黃海鳴，1992。傳統之「延續與斷裂」：美術館首次藝評籌劃之專題展的思考，雄獅美術，259：45-47。
- 鄭美雅，2004。漫遊者：2004 國際數位藝術大展，典藏今藝術，141：92。
- 鄭慧華，2003。看不見的城市，典藏今藝術，126：94-96。
- 鄭慧華，2004。穿越：廢墟與文明。作者自行出版。
- 鄭慧華，2005。從「反文化」的角度談本屆臺北雙年展，典藏今藝術，149：98-99。
- 鄭慧華，2005a。自由文化、另類經濟和可能的未來，典藏今藝術，150：54-56。
- 鄭慧華，2006b。疆界/Altered States，典藏今藝術，166：94-97。

- 簡子傑，2004。這是一個在美術館內的雙年展—專訪臺北市立美術館館長黃才郎，典藏今藝術，147：80-81。
- 謝東山，1997。當代藝術批評的疆界，頁 128-132。臺北：帝門藝術教育基金會出版。
- 藝術家雜誌，2002。以藝術為角色，用觀念作表演：王嘉驥、馬力共同策展 2002 臺北雙年展公布主題：世界劇場，藝術家雜誌，329：142。
- Carrier, D. 著，丁寧譯，2009。博物館懷疑論，頁 250。江蘇：江蘇美術。
- Danto, A. C. 著，林雅琪、鄭惠雯譯，2004。在藝術終結之後：當代藝術與歷史藩籬，頁 33-282。臺北：麥田人文出版社。
- Duncan, C. 著，王雅各譯，1998。文明化的儀式：公共美術館之內，頁 195-300。臺北：遠流出版社。
- Freeland, C. 著，劉依綺譯，2002。別鬧了，這是藝術嗎？頁 76-83。臺北：左岸文化出版社。
- Gablik, S. 著，王雅各譯，1998。藝術的魅力重生，頁 146。臺北：遠流出版社。
- Meecham, P. & Sheldon, J. 著，王秀滿譯，2006。最新現代藝術批判，頁 200。臺北：韋伯文化出版社。
- Gieselhausen, Michaela, 2006. Museum Architecture: A Brief History. In: MacDonald, S., 2006, A Companion to Museum Studies, pp. 233. Oxford: Wiley Blackwell.
- Müller, Hans-Joachim, 2006. Harald Szeemann: The Exhibition Maker, pp.12-22. New York : Hatje Cantz Publishers.
- Pierre, Bourdieu, 1988. Homo Academicus, pp.79-112. Oxford: Polity Press.
- Swartz, David, 1997. Culture and Power : The Sociology Of Pierre Bourdieu, pp.124-228. Chicago: The University of Chicago Press.

