

作為歷史進行式的檔案、創作與知識生產（上）

*Archiving, Art Creation and Production of Knowledge
as Historical Continuous Tense*

對談 | 陳界仁・龔卓軍 Chen Chieh-Jen & Gong Jow-Jiun

整理 | 林怡秀 Lin Yi-Hsiu



那頭頑強的驢子

陳界仁（以下簡稱「陳」）：檔案如何與創作有關，或如何藉此發展出具知識生產性的敘事策略？以這次「卡塞爾文件展」（dOCUMENTA (13)）為例，就可以看到不少藝術家從看似微小的點出發，通過單純的視覺形式就能擴延出具多重想像，並進而逼視當代緊急狀態的敘事策略，像這次伊維克維奇（Sanja Iveković）的驢子¹就只從一張歷史檔案照片開始談起。

龔卓軍（以下簡稱「龔」）：那張照片我在柏林的「恐怖的地形學」（Topographie des Terrors）展覽中曾經看過，那個基金會原址過去曾經是納粹蓋世太保總部²，這次作品使用的只是一、兩千張展出歷史檔案照片的其中一張。照片內容是一群納粹將一頭頑固的驢子趕進鐵絲網，藉此告誡其他民眾，他們連最頑固的驢子都可以馴服。照片旁邊放了很多驢子布偶，布偶前面都標示了名字，有受納粹迫害的人、或是抵抗權力者的姓名，像是班雅明（Walter Benjamin）、羅莎·盧森堡（Rosa Luxemburg）。

陳：這些從微小的點，切入去談不同歷史時期、地區的法西斯如何排除異質者的作品，在談論政治議題的同時，又能保持作品的詩性質地，顯示出這些藝術家在敘事策略上的思考成熟度。策展人克莉斯多夫 - 芭卡姬芙（Carolyn Christov-Bakargiev）這次沒寫傳統



◀ Sanja Iveković “The Disobedients (The Revolutionaries)” (攝影／龔卓軍)

的策展論述，而是用書信體寫給她的好朋友，但這個好朋友並沒有被具名，而是以不直接指向特定的「誰」的方式，存在於這封長信中，這種將他者轉換成朋友的書寫方式，或許已暗含她準備怎麼再擴延藝術與非藝術之間的界線。³

上屆文件展企圖藉由重談現代性後延下來的各種問題，去談全球化後所湧現的複雜狀態，並試圖藉由 100 日活動去提出可能的理論藍圖。但這種過於龐大的企圖，尤其在理論先行的指導下，使得理論與作品之間，並無法形成真正開放性的對話，且很容易又落入另一種中心主義式的思維。從 1972 年第五屆的史澤曼（Harald Szeemann）開始，文件展好像就賦有要對藝術史進行重新書寫，或指出新方向的歷史性任務，但到了第 11 屆恩威佐（Okwui Enwezor）以後殖民理論提出另一種非西方的視域後，在今天世界各地雙年展不斷蜂起的時空下，文件展還可能再扮演這種重構藝術史與繼續作為指導者的角色嗎？克莉斯多夫 - 芭卡姬芙顯然清楚文件展已很難再擔任這種指導者的角色，因此改採感知重分配的策略，尤其是藉由展示一些在納粹與新舊法西斯下的抵抗者與犧牲者們所做的藝術品。這些抵抗者與犧牲者一方面在現實中進行著「真實」抗爭或承受著苦難，另一方面其作品卻又未直白的指涉任何可見的現實政治。我個人的觀展心得是策展人試圖藉由這些藝術家與非藝術家的作品，描述無論在如何嚴酷或已被景觀化的社

會情況下，每個個體都可以既是現實政治中的抵抗者，也同時是發展個體感性的能動者，這兩者或不同領域不但可以同時並存，每個個體事實上也都是跨域者。

龔：這次比較是強調看的「過程」，按照感覺去構成，沒有什麼概念上的預設。就感性生產來講不一定有直接的政治訴求，像這次參展的阿提亞（Kader Attia），有人說他是政治藝術家，他也接受這一點，但是他思考的是作品如何呈現？他之前在光州雙年展的作品，來自他在巴黎分食物給流浪漢的經驗，平常他們的對話就是把塑膠袋打開、食物放進去，沒什麼交談，有一天有人突然說「可不可以給我兩份？」後來那個人將袋子裡的東西拿出來賣給別人，把空的塑膠袋放在附近的長凳上，阿提亞很震撼，因為他突然發現自己想的跟這些無家可歸者想的，中間不知道是什麼樣的鴻溝？他被空塑膠袋的造型捕捉到，就用塑膠袋做作品，像界仁講的：造型很簡單，但是講的故事決定了作品的品質。這次〈修理，從西方到超西方文化〉（The Repair from Occident to Extra-Occidental Cultures）則比較複雜，做戰爭傷害，結合宗教性、儀式性、原始部落黥面的身體破毀與義肢，作品的強度很高，也具有跨文化性。

陳：我很羨慕阿提亞如何能在他的微型博物館中，調度到那麼多關於戰爭、創傷、醫學等書籍和雕塑與物



Kader Attia “The Repair from Occident to Extra-Occidental Cultures”
(攝影／龔卓軍)

件，顯然這還涉及到一個社會如何保有各種物質與非物質的文件庫。除了那些書籍、物件、創傷照片外，還有一些非洲雕像，很像是從人類學博物館借來的。另外是把彈殼改造，將原來是傷人的武器，用「修復」的概念，將之轉換成裝飾品或生活上具實用性的物件，這裡面顯然隱含了如何把原有物件的意義與用途，重新進行挪移的想像。

龔：裡面有好幾層，舊的文獻、非洲面具或雕像，子彈的部份也很特別，結合的東西其實是很概念性，有燭台、指甲刀、刀叉，各種實用與生活用品，在這個博物館的概念裡，‘Repair’也有修理的意思，在中文語意中不等於‘修復’，它可能只是‘修好’，但是‘修好’不等於復原，‘修好到什麼程度’變成另外一種意義，原本是戰爭的物件變成生活中的另一種功能。另外一件是加拿大藝術家法爾墨（Geoffrey Farmer）的〈草葉集〉（Leaves of Grass），他把1935年到1985年美國*Life*雜誌裡面的圖像剪下用竹籤固定，作品的材料是整個雜誌，這裡首先要有一定

的物質條件基礎和檔案量。沒有什麼文字敘事，像是視覺文化或是圖像文化的拼貼，包含這本雜誌50年來的廣告、配圖，有很多名流、明星的臉孔，*Life*本身就是以圖像為主、畫報類的雜誌，其中也可以看到毛澤東，可能是在文化大革命前後，或是中共跟美國建交前後，這個脈絡比較是以*Life*雜誌50年的視覺文化歷史為核心去呈現出某種世界圖像。

陳：這件作品讓我想到藝術家將大量印刷、全球行銷美國生活價值觀的帝國圖像，通過個人手工式的剪裁，包括使用竹籤去支撐圖像的方法，去重新剪接和解構這些帝國圖像，有點像是重新去「解檔案」。這些原先在*Life*雜誌書寫脈絡下的平面圖像，在刪除原先文字賦予的意義，以及被用手工重新剪接、拼貼、組裝成立體化的蒙太奇圖像與非固態雕塑時，一方面這些圖像中的人物與物件似乎還可被辨識，另一方面我們卻無法確定這些圖像在被重新蒙太奇化後，其具體指向究竟為何？這其中是否存有藝術家企圖將這些原先構成景觀之物，拆解、挪移為另一種脫帝國敘事



Kader Attia "The Repair from Occident to Extra-Occidental Cultures"
(攝影／龔卓軍)

的「史觀」？在這裡我想先岔出來請教龔老師另一個問題，有關德國漢學研究的狀況，以及京都學派的哲學觀點。

龔：京都學派（The Kyoto School）在二戰的時候扮演了一個重要角色，在後來的討論裡其實很像海德格（Martin Heidegger）跟納粹的關係，京都學派跟日本的軍閥的關係其實是很曖昧的，主要的哲學家是西田幾多郎（Kitaro Nishida），他們談的是「無」，意思是我的意識會浮現出很多因為這個世界產生的種種因緣、緣起的思緒、慾望等等，但是這些東西基本上一定是彼此矛盾的，只有「純粹的意識」不矛盾。從佛教的教義來說就是空跟無的狀態，所以在眾多意識中的思緒、慾念的矛盾下，我們永遠要承受和忍受這種矛盾。西田幾多郎作為日本第一位現代哲學家，把黑格爾（Georg Wilhelm Friedrich Hegel）跟康德（Immanuel Kant）對於意識的自我限制，轉換到對空無的意識，認為「無」才是精神世界的場所，真正的空間和場所是從「無」的意識開展出來。另一

方面，東京學派他們在二戰的發動初期，採取了很清楚的距離，但是京都學派像西田幾多郎和他影響下的人，對於大東亞共榮圈的主張，以及戰爭本身造成的傷害，迴避直接的討論，就是讓哲學世俗化，認為這些傷害是不得已的矛盾，覺得日本殖民的現象是一個「有」的建構，但是把「無」世俗化，強調「行動中的直觀」，代表了他們也必須要承受世間的矛盾，但這樣等於間接支持二戰，所以戰後就遭受到比較嚴重的批判。但日本比較傳統、相對於第一世界國家，或其他國家有不同文化價值的部份，包括舞踏、茶道、書道等藝術層面，卻很大一部份都要從這個哲學衍生，因為如果不談純粹意識、不談禪坐的純粹經驗，這些「國粹」的價值就很難談下去。所以即便是在二戰之後，京都學派在美學和藝術世界還有一定程度的有效性，但是回到跨文化議題可能就要像德國一樣去面對戰爭責任的問題，像東京學派的高橋哲哉（Tetsuya Takahashi）就一直在談論戰爭責任，這是兩派的差異。



◀▼ Kader Attia “The Repair from Occident to Extra-Occidental Culturess”
(攝影／龔卓軍)



陳：這會不會是被刻板化後的東方哲學的問題？因為就我的淺薄了解，「無」的原意應該是指一切事物都是處於無常的狀態，如果從無常的觀點來看，佛學說的迴向，後來逐漸演變為我們體悟到生命的無常狀態後，更應對現世進行介入與干預，才可能脫離輪迴之苦。但京都學派在走到純粹意識後，又認為面對現世問題時，外在的現象矛盾是不得不忍受的，這種對現實，尤其是對權力者採取妥協態度的純粹意識論，似乎與無常觀中的積極性是背道而馳的。

龔：就我所瞭解的部份，像何乏筆他們要處理的是歐洲的漢學研究，不管在日本或中國文化中的畫論，山水畫都會有一定的距離，所以他們認為歐洲哲學除了方法論上的價值外，新的問題語彙和概念還是要從東方文化本身重新出發，回到活生生的當下歷史，重新看漢學的方法論要怎麼改造，也對歐洲的漢學界發言。第二個是的確有些歐洲漢學家會開始解釋東方特有的文化思想，其中有一些是歐洲文化本身沒有、很難談的概念，包括畫論、書論中一些美學概念，很多部份也是一種感性生產。對他們來說，希望從現代或當

代的中國哲學家、藝術家或美學討論中找到一些資源，去面對問題的複雜性。因為很多歐洲漢學家會用很純粹理想化的方式對「東方」進行解釋，但此時就已經把「東方」的界限框架出來，因為當西方人這樣區分東西方的時候，其實沒有注意到地緣上處於「東方」的我們真正關切的，並沒有被納入考量，也就是我們的當代狀況，有很大程度的西方化、全球化、殖民化處境。他們目前一定程度也想要突破這層，回到東方的當下重新看問題的複雜性，而不是在一定範疇去看東方古老的傳統，然後構造出跟歐洲思考完全不一樣的東西。對他們而言，簡單的東西方二分法只是要解決歐洲的問題，還無法真正跨文化，如果要跨，談問題的出發點一定要回到當下，並且這個當下具有地理政治上的考量，背景一定是這邊的 local 經驗而不是歐洲的。

被「純淨」化的藝術史

陳：從這邊我們可以再回到今天要談的檔案問題，首先我想問的是，中國的畫論是怎麼被確立的？我的問題

是「這是不是一個被文人給次序化後的藝術理論」，山水畫一直被認為是代表中國、東方藝術中最崇高的藝術境界，然而中國歷史與社會的複雜現實是在什麼樣的知識架構下被文人的畫論所排除或貶抑？我對這個問題一直很好奇。我們知道在漢代的畫像磚中，刻繪了很多當時的社會狀態、歷史典故、神話傳說與日常生活。但從文人畫被確立為藝術最崇高的境界後，這種對純粹性的追求裡所隱含的排他性，是否也間接使得脫離封建統治的可能性被不斷延遲？

回到剛剛京都學派談空無的問題上，因為空無觀常被等同是對純粹意識的追求，而不是指向對各種因緣不斷聚散離合的無常現象的體悟，從某方面說，就因為世界是「不純」的，所以無常才會發生，才會存在。但無論是日本式的禪學或中國的文人畫論，都走向對某種純粹性的追求上，這不但間接鞏固了封建體制的穩定性，尤其當外部的帝國主義與殖民主義出現後，這種去現實的純粹性思維無法再繼續依附舊體制時，很容易就走向京都學派的模式——以一種曖昧姿態轉而依附在軍國主義下，而這是不是當在談純粹意識時，很難不會落入的弔詭性？

回到「檔案」的問題上，我想或許我們可以先擱置檔案在西方文化中所具有的治理性意涵，雖然在中文裡，檔案一詞原也指官方的治理文件。但在當代日常中文裡，檔案所指涉的已是更寬鬆的意思，從官方的

治理檔案、民間書寫的文史資料、人民記憶、口述歷史、野史、傳說等等，我們都常會以檔案簡稱。或者說，當我們連官方的治理檔案都是殘缺不全時，要如何重新命名固然是一個重要問題，但目前的重點還不在我們如何以一個更準確的字眼去描述，而是我們可以如何去重建在地的知識生產體系，以及將這些知識匯聚成可供查閱和繼續再生產的資料庫。

龔：也許可以從美術史切入檔案的問題，在 1960 年代美國透過 MoMA 建立現代主義正典時，他們基本的視覺檔案其實除了藝術評論、書寫之外，當我們反過來看，其實這些被放在 MoMA 一、二樓的現代主義的作品就是一種檔案，因為他們要證明他們的現代主義就是葛林柏格（Clement Greenberg）寫的那種美術史、那種形式主義美學，那種藝術標準是真正的標準、是一種典範，1960 年代之前他們透過美術館去建立這種檔案庫，文字本身還只是跟作品相互搭配的條件，以這種方式作為全球化的背景跟典範。但 1960 年代之後有一種轉變就是行為表演藝術、概念藝術的出現，一定程度強調現場性和空間本身或身體的特性，檔案的形態、藝術概念也開始改變。

1955 年 MoMA 做了一個攝影展「人類的家庭」（Family of Man），還是以歐美為核心，但是當攝影、影像本身開始進入到藝術史，像 1970 年代錄像藝術的進步，就開始把檔案的問題複雜化跟分殊化，透





◀ Geoffrey Farmer “Leaves of Grass”
(攝影／龔卓軍)

過錄像發覺很多本來不容易被恢復的影像開始可以被放在藝術的脈絡裡面，這跟行為表演涉及到的身體與空間現場又不一樣。藝術史到 1970 年代錄像變成藝術之後，對第三世界國家反而是一種條件跟機會，有機會去脫離只能用繪畫跟雕塑創造的「現代」，那種要模仿 MoMA 來建立藝術史的書寫，對第三世界國家而言太難了，因為他們之前的歷史可能是非常紛亂波折，但 1970 年代後，這些條件就藝術史的發展來說有一點改變。我閱讀漢斯·貝爾汀 (Hans Belting) 「全球時代中的當代藝術與美術館」這篇文章時，發現他是從藝術史看檔案問題的演變，同時也涉及了策展跟藝術機制、美術館本身的演變，他講到 1989 年龐畢度 (Centre Georges Pompidou) 的「大地魔術師」展 (Magiciens de la Terre)，開始放入第三世界國家的藝術家，與歐洲藝術家以 15 比 15 的人數比例展出，首度不是用原始藝術 (primitive art) 的方式，而是用當代藝術去看他們的東西，這也可以說是一種新的檔案化。

另外是印度人拉許·亞羅尹 (Rasheed Araeen) 1987 年在倫敦辦的雜誌《第三文本》(Third Text)，裡面有對「大地魔術師」的批評，亞羅尹覺得在表象的操作上，的確是 15 位非歐洲藝術家進到當代藝術世界，但是從藝術市場、消費上會產生另一個問題，其

中還是有藝術史的問題，這 15 個第三世界國家的藝術家他們的藝術史是什麼？或他們對當代藝術的想法又是什麼？後來貝爾汀就引用亞羅尹的評論，認為這些隱而不顯的另類藝術史可能才是根本的問題。我想說的是，視覺上的檔案化跟藝術史寫作、藝術評論的檔案化必須是同時的，如果只有一邊，很可能只是進入到藝術市場，讓這些視覺檔案變得比較有價格，進入全球市場去，但是對 local 的人來說，那個意義是什麼？還是要經過討論跟重新書寫。

陳：以前西方中心主義者的策略，就像 MoMA 與葛林伯格的方式，通常都以重塑正典去奪取話語權，但到 1980 年代新自由主義全球化開始後，1990 年代起他們就不再採用這種重塑單一正典的支配模式。而是將多元文化主義吸納、轉變成一種新的文化治理模式，就像你剛剛談到，當多元的意涵只是成為 15：15 的數量式平等時，並不等於非西方世界就具有了同等的發言權，從某方面說，當西方中心主義者改以多元化文化主義，進行新的全球文化治理時，我們還是處於這個新架構下的被包容者與被揀選者。

但這個問題我們更需要的是反身自省，或者說，如果要建立真正的平等交流與對話，那我們是否能提出可供他人參照的藝術知識？我們要真切的問自己，我們

Geoffrey Farmer “Leaves of Grass” ►
(攝影／龔卓軍)

真能說得出哪一種另類藝術史？從台灣的現狀來看，由於台灣的文化官僚長期的貶低在地知識份子與藝術家能自己生產藝術知識的可能性，把從在地歷史與社會經驗中，去鍛造可能的藝術想像，都讓渡給了像MoMA等西方大美術館和相關的藝術機制與策展人，卻從不肯去建立自己的知識生產體系。

從某方面說，是這些文化官僚與殖民代理人塑造了西方中心主義者的正典性，是這些文化官僚與殖民代理人讓帝國成為帝國、讓我們成為帝國文化生產的下游接收者。在這個歷史階段，我很難相信這些文化官僚會自動的做出什麼改變。我想民間學者、藝術家的自覺與相互連結，以及不斷對官僚體制發出「噪音」，和自己去進行知識生產的點滴工程，才是更實際的作法。

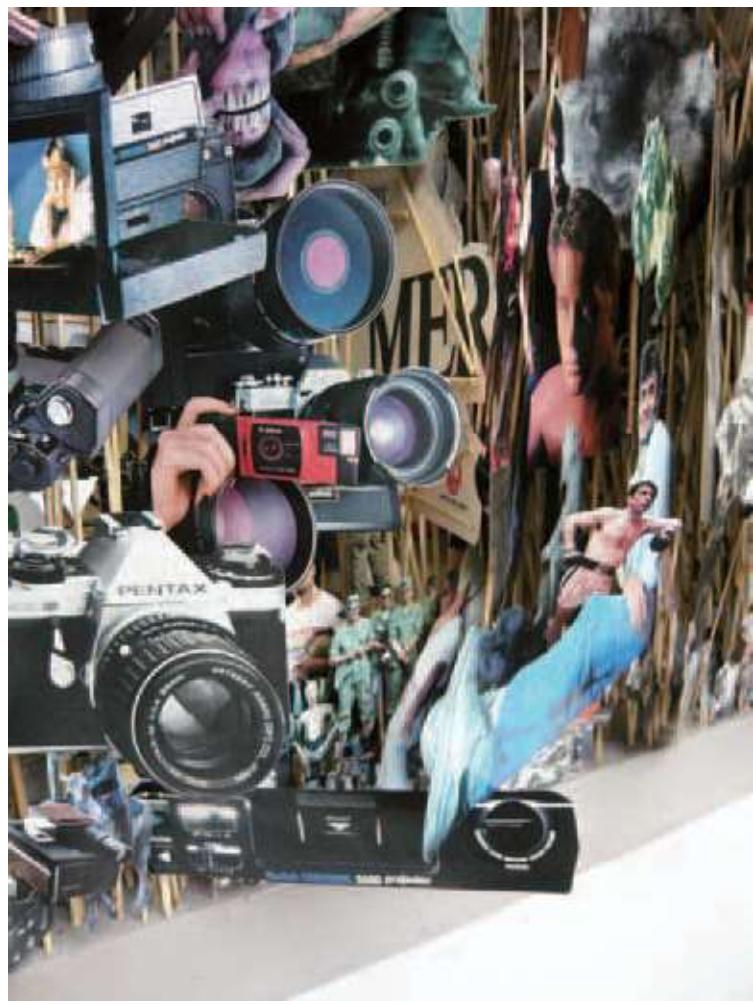
內部與外部

龔：這再讓我想到亞羅尹的策略，他本身也是一個概念藝術家，早年有一個事件，一間倫敦畫廊邀他展覽，另外有十位藝術家。十年後有人要他做另一個展，他就把這件事情談出來，說當時事情沒成，因為其他藝術家不願和他一起展，「因為我不是他們的人，我不純粹」。他在倫敦的《第三文本》是他在那個平

台上生產出的一種發言位置，再透過他自己的藝術展受斥事件去抵抗或揭露「就連小到像畫廊的展覽都有純粹性的區分，並且不只畫廊，而是連其他藝術家都有種族偏見」，他想談這樣的命題。《第三文本》在倫敦也常常報導第三世界國家的藝術跟現狀，我討論這份雜誌的意思是，我們是否要移動發言的位置，一方面我們對自己發言是一種可能，也是一種檔案生產的方式。印度的策略是把基地移動到倫敦，對倫敦發言，包括對整個歐洲重要展覽中第三世界國家的現狀提出長期發言。台灣這部份好像完全沒有，知識生產的論述策略是否就只有對自己發言，或是有某種必要性是需要繞道，或用另一種聲音、另一種語言來發言？

就檔案的平台性質來看，雜誌是一種，可以有一些事件發生，貝爾汀也談到第三世界的概念到了伊斯坦堡雙年展(Istanbul Biennial)也被修正成另一種「南方」(Global South)的概念，「南方」不完全是地理上的意思，比較是相對於西方國家，概念性上的南方，其中也包含中國。這部份又比亞羅尹講的第三世界更複雜，會涉及到剛剛所說非西方當代藝術家已經被納入國際展覽機制，也代表開始跟藝術市場發生關係。貝爾汀以中國為例，藝術市場的關係跟local觀眾產生分裂，到當代藝術世界中又變成另外一種菁英，





▲ Geoffrey Farmer “Leaves of Grass”
(摄影／龔卓军)

即使你在論述上被肯定、被承認、在市場價格上被操作但又跟 local 脫離脈絡。所以檔案的問題好像到了伊斯坦堡雙年展可能又變得更復雜，要怎樣面對市場現狀和自己地方的觀眾，當代藝術跟檔案的關係究竟要怎樣面對，這是他後來所談的。

陳：知識生產必然會涉及到向誰發言與跟誰對話的問題，「內部」當然是必要的對話對象，但當談到「外部」時，台灣之所以一直無法真正與外部進行對話，其中一個主因是我們長期把西方等同於國際，而我們只是 local、只是邊緣，這種自我貶抑的心態，是首先要被改變的觀念。我們本來就是國際的一部份，西方也只是另一個 local，雖然「把西方當成一個外省」⁴很容易被誤認為是一種排外心態，但我們本來就是全球的一部份，當然也是國際的一部份，當我們不把中心當中心時，也就沒有中心與邊緣之分。

第二個我們需要改變的是對於第三世界與南方這種分類法的概念，在新自由主義的全球化下，我們會看到所謂的第一世界或第二世界的內部，也同樣存在著許多第三世界與南方。今天的希臘、西班牙等國家的經濟狀況，比起傳統所謂第三世界的中國與巴西，更像是一個第三世界與南方國家。

回到雜誌的問題上，我們之所以需要對內發言，是因為我們的內部殖民性與甘於做為帝國幹部的集體精神狀態，是真正阻礙我們進行知識生產與想像的最大障礙。如果我們不能去除這種精神狀態，即使台灣在

倫敦建立一個發言平台，最後還是會被這些文化官僚與殖民代理人所掌控。當然這種內部殖民性與甘於做為帝國幹部的集體精神狀態也不只發生在台灣，某方面來說，這也是東北亞的普遍精神構造，譬如西方的中國熱也是在類似的精神結構下所形成，中國當代藝術何以最後會走向被市場操控的現象？難道這不是一種共構關係，而這種樂於被操控的核心原因自然與內在慾望、精神構造等有著深刻的連結。所以我覺得對內部發言同時也是在對國際發言。無論我們對於知識生產的想像什麼，我們都需要先去除這種精神上的從屬關係。

另一個弔詭是今天所謂的在地觀眾，在被長期洗腦下，也成為資本主義文創邏輯下的跟隨者，這也是今天非西方世界具自省性的知識份子、藝術家常需面對的兩難困境，當我們面對這樣的現實情況時，會發現阻礙在地知識生產的，不只是那已隱身而又無所不在的帝國，而是無數已被不斷洗腦後的文化官僚、殖民代理人，甚至是所謂的在地觀眾。所以對內發言同時也是在改變台灣內部的慾望想像與精神構造。帝國既然已無所不在，我們也都內在於帝國之中，因此改變內部也同時意謂著是在改變已在地化的帝國意識，所以我們註定要進行一場已不再有清楚界線的「內部」與「外部」的多面性鬥爭。如果我們無法面對我們的內部殖民性與甘於做為帝國幹部的集體精神狀態，就不可能真正提出可供他人參照的知識。這也是一開始我想請教龔老師京都學派的問題，也就是從佛學的角度來看無常，本應是能坦然面對自身與現世中的種種

不堪，並積極地思考如何改變這種不堪的處境。但為什麼在談純粹意識時，卻又選擇性的採取「不得不接受的矛盾」？是什麼讓京都學派採取了所謂世俗化策略？其中難道不存在假藉純粹意識去掩藏自身投機性的不堪嗎？所以解決內部問題亦是在解決外部問題，否則無論怎麼規畫在地的知識生產機制，與在地的關係最後都會陷入矛盾與脆弱狀態中。

龔：這裡面有一個哲學上的轉變，過去的文人或是京都學派預設了一個外部的、純粹的、超越的位置，就像界仁說我們其實只能想像我們都內在於帝國中，我們沒有一個超越跟外部的位置，不可能外於歷史，無常跟空無把主體意識純粹化變成一個跟歷史與社會無關的位置，相較於這樣的主體意識位置，如果我們的美學是還在追求葛林伯格式的純粹力量，我會覺得那的確就不可能，對葛林伯格而言第一印象的色彩和材質決定一切，但是其實條件並非僅止於此，而是他的論述、國家、美術館去支持這樣的美學，現代主義才得以成立。所以問題會是如何去談論其中的不純粹和複雜的處境。第二個是針對檔案生產的問題，如果按照剛才這樣講好像有幾種檔案生產的平台，第一個像

是文件展、雙年展的模式，好像是去集合或召喚檔案的一種浮動性的平台，而這種浮動式的平台同時好像也質疑了美術館為什麼要存在？為什麼還要做美術館？這涉及到第三世界國家，或幹部型國家如何脫離MoMA 或是西方美術館的檔案模式，因為按照那種模式的話我們永遠只能當他們的幹部，這樣的話我們的美術館要怎麼成立？對美術館而言有意義的檔案是什麼？

鄭慧華說過談論的過程也是生產檔案的形式，也是收集的過程，如果我們不這麼快的談到要把收集檔案、藝術文獻作為美術館的一種任務的話，最重要的還是剛剛界仁講的，要怎麼去構造一個精神結構，因為我們本身是內在於現在的現狀，內在於帝國主義和新自由主義的內部，但是這個精神結構本身，還要進一步透過內在對話去思考，什麼東西對我們來說是檔案、是重要文件？用什麼方式來收集？放在什麼空間？怎麼再利用？目前台灣幾個館可能連去整理自己藝術史的能力都沒有，如果收集檔案、典藏的能量無法達到構成完整藝術史書寫的收納能量，美術館就只能成為藝術市場再分配的地方，無法重寫藝術史，也不

知道為何存在，只能等別人界定。雙年展和文件展是一種形式，是可以考量的，但是美術館是在最後的，在浮動平台、重新範疇化、把東西召喚來做成展覽後，選擇進入美術館，成為文化跟歷史基底的終端。

這些大展的論述都很厲害，他們的論述其實已經決定了檔案和文件是什麼，像這次的德國文件展選出一百篇評論，他們的書寫數量讓你無法克服，因為他已經講完了，作品的論述、脈絡以及藝術家、流派，批判性、描述性、經驗性，通通都有，但我們有沒有可能在比例上，像金澤 21 那樣在建館前三年就集合一群人，作為將來策略思考的軟體、智庫，其中包含一些策展人、研究學者、將來可能的館長等等，每半年做一期研究紀要，非常嚴肅的進行研究，思考美術館跟社會發展、藝術作品的關係。我覺得這就是歷史檔案的重要探索過程，相較於美術館跟文件展、雙年展，知識生產有關如何落實到與內部對話，如何找出哪一個部份沒有被談過，什麼物件跟空間應該重新連結、修復，這中間的談論就變成一個決定性的過程。

註

- 1 指伊維克維奇作品”The Disobedients (The Revolutionaries)”。
2 「恐怖的地形學」基金會位於柏林波茨坦廣場 (Potsdamer Platz) 附近，建於納粹時期 (1933 年至 1945 年) 蓋世太保、黨衛軍總部的建築遺址上。
3 另外在大本的 *The Book of Books* 中 克莉斯多夫 - 芭卡姬美 有寫了一篇〈這支舞非常狂熱、活力四射、劍拔弩張、鏗鏘作響、滿場飛旋、扭曲有致，持續了很久〉，描述她對文件檔案的理念與對文件展的想法。（龔卓軍補充）
4 此處的概念有關於印度文化研究者南迪 (Ashis Nandy) 所說「西方現在已經無所不在，它在西方之內，也在西方之外；在社會、經濟、文化結構之中，也在人們的思想裡面。」