

雙年展作為方法？ 2012 台北雙年展觀察

Biennial As Method? Comments on 2012 Taipei Biennial

文 | 王聖閔 Wang Shen-Hung

生活中的人在找路，影像中的人在找路，札記中的人在找路。大家都在找路。一邊走一邊迷失，一邊找到。

——張照堂，〈非影像筆記〉¹

我想：希望是本無所謂有，無所謂無的。這正如地上的路，其實地上本沒有路，走的人多了，也便成了路。

——魯迅，〈故鄉〉²

從逆向提問開始

「如果（台北）雙年展本身即是答案，那麼問題會是什麼？」³

面對纏繞在歷屆台北雙年展以來的各種複雜議題，諸如國際連結、代表性與能見度、在地藝術知識生產、關鍵字組裝、評論與研究的社群串連等等，這篇文章或許適合以這樣的逆向提問方式來展開。因為台北雙年展發展至今，無論其面貌是模糊還是清晰，反映的正是長期以來投注其身上的集體期待、焦慮和慾望；這個龐然巨物

是為了這些或隱或顯的在地需求而生。

初步論之，這些需求所對應的問題並不難還原，例如它們可能會是：「如何提供一個跨語際平台，好讓台灣的藝術創作者能藉此資源，將作品置放到一個全然不同的問題意識、詮釋及概念框架的交流網絡裡？」或者是較為素樸的版本：「如何將台灣藝術家推送到國際雙年展架構下，諸多國際策展人們之間彼此分享的藝術家參考名單裡？」而對本屆策展人安森·法蘭克（Anselm Franke）來說，問題則可能是更為明確的：「如何將各種文化背景、問題意識皆相異的作品或創作計畫收攏，透過展覽技術有效地收攏在其策展命題與研究興趣的投射範圍內？」簡言之，無論我們對雙年展的總體評價為何，無論我們如何思考展出作品與核心主題是否契合，抑或其與在地觀眾的既有認知相距多近或多遠，雙年展如今的展呈結果都是對於上述提問的具體回應。而當它必須以一種冷冽、簡潔、節制的展示風格，以呈現大量厚重而無法輕鬆瀏覽而過的藝術知識時，它所回應的是怎樣的問題設定？甚至，它所對照的是何種慾望結構？



▲ 喬文·曼席特，《炸彈投擲撼動南馬尼拉》，油彩、1940年代報紙，2011



▲ 漢娜·赫紀希，〈等候大廳·現代性場景〉，2012



閱讀性轉向與過量展示

作為一篇觀察文章，本文將從目前對於台北雙年展的幾種批評意見出發，透過討論這些批評的內容來推展論述。

首先是展覽的「可讀性」問題。本屆雙年展大量使用各種素描、手稿、文獻、檔案、文字摘錄或說明，從而清楚地離開以視覺性為主導核心的展呈模式；觀眾需要耐心而專注的長時間閱讀，始得進入關於「現代性」、「歷史」、「怪獸」、「暴力」等概念所交織的繁複論述空間。但也正因如此，在這個以閱讀性為主的展示空間中，作品之間所共構出的藝術知識究竟是一種新穎的觀展經驗轉換，還是沈重的理解門檻，便成為第一個批評焦點。

換言之，這類針對可讀性問題進行批評的意見多半認為，本屆雙年展的內容大幅「溢出」一般觀眾所能支應的觀看時間，而僅僅訴諸少數具備專業背景知識，並且願意耗費大量時間縝密詳讀的菁英化觀眾；儘管展覽很豐富地聚合從世界各地蒐羅而來的差異經驗，但「過量展示」的問題卻使得藝術知識仍舊成為某種資訊奇觀，原本深邃而有諸多細節的（歷史）內容不僅扁平化，作品的「質」也被訊息的「量」所掩蓋。

這種批評意見固然不無道理，卻不太容易帶領我們真正深入策展命題與作品呈現形式，以及知識與展示之間的具體協商狀態，從而打開討論層次。誠然，「閱讀性轉向」這步險棋，確實有可能因為觀眾的缺乏耐心（特別是在這個展覽生產已進入失控迴圈的年代）而讓展覽無

法被充分理解，但這不代表原本展出作品之間的參照連結是漫漶不清的。換句話說，問題不是雙年展的規模尺度，也不是內容和訊息的超載爆量是否令「看完／讀完」這件事變得不再可能。真正的關鍵是：展覽本身能否提供多重的閱讀管道（而不只是提供豐富的閱讀層次），讓觀眾得以窺見，甚至實際參與作品所內含的藝術知識生產過程？雙年展所預設的觀眾，能否擺脫單方面接受藝術家與策展人共同工作、探索之「成果」的被動讀者位置？就這點而言，本屆雙年展恐怕仍是後者居多，即便作品內含對話性，往往也僅限於一種展示性質的呈現。例如劉鼎的〈揮之不去〉聚集了各種在日常生活中隨處可見的「庸俗藝品」，這些複製品或圖像不止是私密／公共空間的裝飾物，某個程度上也構成人們審美經驗與視覺記憶史的幽微基底。為了觸及這些文化意識背後的複雜紋理，藝術家將他與台灣藝術史學工作者鄭美玲的對談拍成紀錄影片，放在作品一旁播放。漢娜·赫紀希（Hannah Hurtzig）在〈等候大廳·現代性場景〉中也有邀請在地創作者、理論工作者、社運份子參與，並展開實際對話的「行動學院」設計，可以見到藝術家對於關係生產的企圖心。但整體來說，無論是赫紀希還是劉鼎，作品所構築的深入討論關係主要仍封閉於藝術家、策展人及其討論伙伴一端，從而限制了觀眾進行交流甚至是介入的可能途徑。

在地藝術史與文化史縫隙

其次是對在地歷史的梳理問題：本屆雙年展偏行於視覺中心思維之外的「閱讀性轉向」，可以視為對歐美現代主義著重凝視、靜觀（contemplation）之感知模式的某種反思，進而意味著一種展呈意識上的「新」嗎？抑或許是，但其意義並不能如此單純地解讀。因為事實上，藉由「文物—文件—文獻」之相互參照以構築一個感知模式混合的閱讀空間，其實是傳統人類學博物館、自然歷史博物館、科學博物館中既有的展示方式（儘管近年在台灣，這類博物館反有走向視覺化、奇觀化、淺表化的趨勢）。但在一檔具有指標性的當代藝術展中重申這種「博物式」的閱讀，意味著一種認識框架與資訊表達方式的切換嘗試。其優點在於：在觀展過程的當下就能清楚提示相近文本或圖像之間的互文關係，並快速拉展出寬闊的論述地平線，幫助有心的觀者建立數條清晰的思考軸線。例如在「歷史與怪獸博物館」一角的展示櫃裡，並置陳列著王德威的《歷史與怪獸》、康拉德的《黑暗之心》、魯迅的文集、侯俊明的〈刑天〉手稿等文件。觀眾可以很清楚地瞭解到，這些單一敘事、神話殘篇、象徵碎片所拼組的論述圖景，不僅交織出與策展論述息息相關的知識基底，也如星叢座標一般指向現代性與理性的陰闇面。

但也正因為博物式的展呈方式，觀眾於是可讀出許多有待填補的藝術史與文化史縫隙。某方面來說，認為本屆雙年展欠缺對在地藝術史與文化史進行整理與連結的批評，也與此點相關。不過這種策展工作缺乏在地深度的問題，卻比較與台北雙年展始終缺乏長程規劃、壓縮展覽製作期程的舊習有關，以致於無法在每屆策展工作開始之前（或結束之後），持續推動策展問題意識與在地藝術話語之間的有效連結，也自然無法成為其他屆策展人在構築論述時的豐富土壤。

但就本屆的核心命題而言，雖然策展論述強調必須藉由回顧歷史，以重新檢視現代性邊界、威權體制，乃至於藉理性秩序之名而施展的各種暴力行徑究竟是如何成形並獲得其怪獸性的。⁴但值得注意的是，在此，歷史比較是思考與反思的媒介，而非單純的再現或政治工具（另一種歷史暴力），因此展覽本身並未進行任何大小規模的重審與梳理，而多半採取小敘事或另類敘事的縝密蒐羅。例如高重黎藉其父親參與中國內戰的生命經驗，回應在普同歷史話語藩籬之外的某種特殊情感結構。或者如喬文·曼席特（Joven Mansit）透過類真實影像與虛構符號的拼貼操弄，就地組裝出一台在菲律賓歷史夾層之中製造各種荒誕幻夢的圖像機器。

某方面來說，在歷史的驅幹上劃開傷口，以呈現其內在斷裂與不連續，確實比藉由理性意志控管其整全與完好，更能打開具有生產性的論述空間。

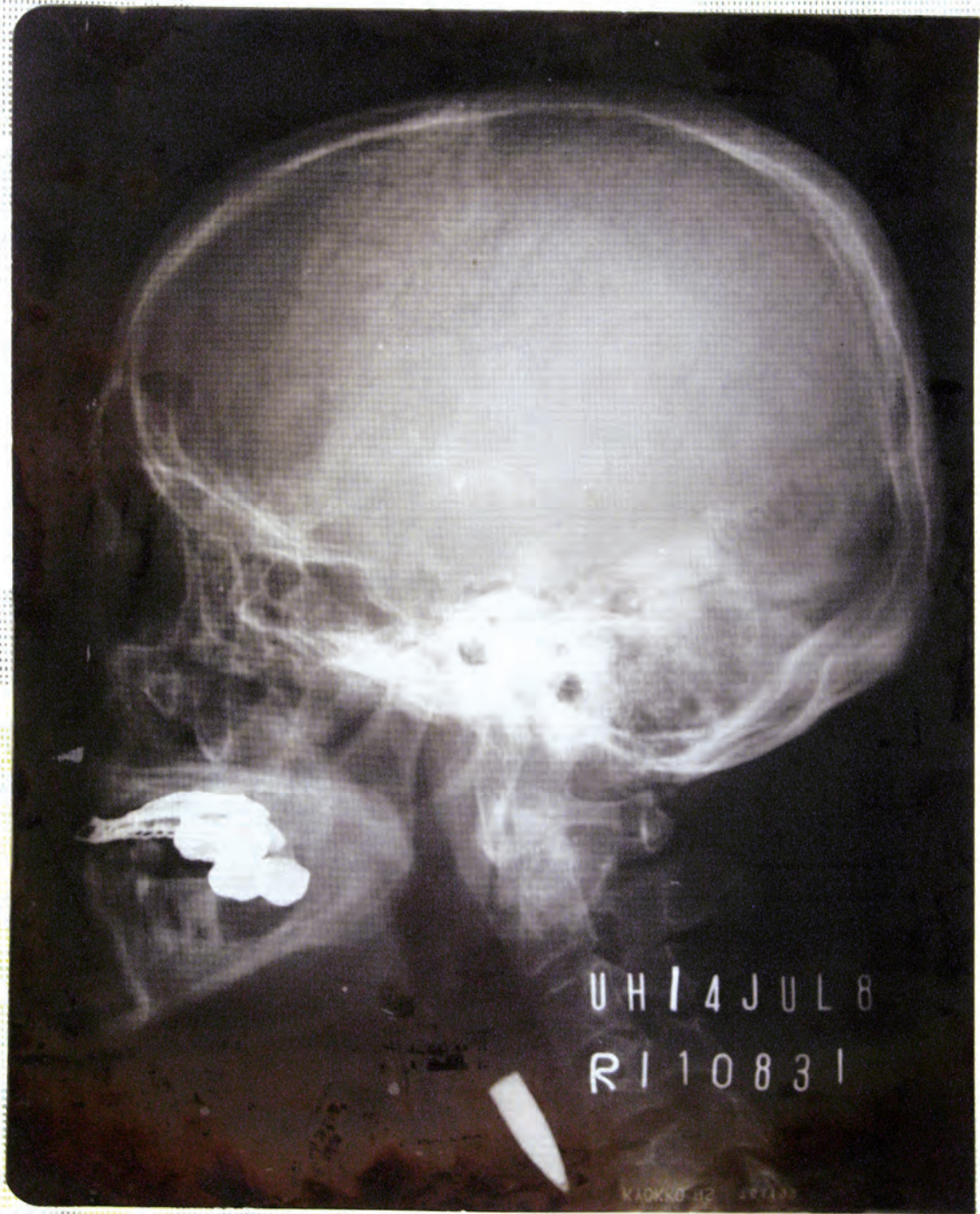
一頭面目過於清晰的獸

如策展論述所示，「怪獸性」可以被權宜地理解為「製造與操作邊界的技術」，它存在於任何文化、社會所形塑出的共同體裡，以極其幽微或赤裸的方式運作著。因為「怪獸性」蘊含的是一種辯證的鏡像邏輯；人們總是用陰暗面來襯托光明，透過非理性來定義理性，經由異常來標舉正常……。因此，探索各種差異歷史之中，形塑「吾人」與「異己」的想像虛構力量，或者透過現代國家在其體制之下，依理性之名遂行的各種非理性／非人性行徑——特別是在國家所支持或主導的各種殖民侵略、種族屠殺、帝國宰制所體現的常態性暴力，成為一種極其明顯的論述操作標的。於是我們可以看到，凡是涉及殖民主義、民族國家之誕生、地緣政治，以及特定現代化進程議題的作品，皆能夠順暢無礙地收束在本屆雙年展的命題架構下。例如瑪瑞安·賈菲利（Maryam Jafri）集結許多亞洲及非洲國家「獨立紀念日」照片，以突顯這個殖民地換渡為民族國家的共同神聖時刻，其本身所內藏的「西方」因素。又或者如費南多·布萊斯（Fernando Bryce）藉由對美國1920到30年代《亞細亞》雜誌的再製，清晰地呈現出在西方世界凝視中，被刻板印象化乃至妖魔化的東方。

但恰恰是在閱讀這些作品的時候，我隱隱感受展覽對其認識論基礎毫不猶豫、充滿信心的論辯姿態。正如同瑪瑞安·賈菲利似乎認為，這些民族國家各自的歷史差



▲ 瑪瑞安·賈菲利，〈亞法隆島〉，錄像、彩色、有聲，2011



▲ 高重黎，〈人肉的滋味〉，幻燈片影像裝置，2010-2012

異，一點都不妨礙這些影像被並置陳列，本屆雙年展顯然也有類似的態度，假定所有參展作品本身蘊含的另類現代性，都能被擺置到同一個論述平面上相互參照比較；彷彿只要將這些作品納入「現代怪獸」的命題，無論探討的是加勒比海的地緣政治實況、菲律賓的神話挪用、印度的儀式信仰、中國的稀土市場，還是台灣的失業勞工，雙年展都能提供一種具有普遍性的認識論框架。一切似乎都那麼理所當然。只要順著展覽的推導設定，我們就能清楚辨識出這隻躲藏在現代性陰闇面的當代構機，進而洞悉「人」與「非人」之間相互跨越的流變狀態。

但我不禁要問：這些被明確指認的素材或主題，或說展覽本身清楚呈顯的論述平台，會不會反而對我們隱瞞、遮蔽了什麼？簡而言之，這頭面目過於清晰的獸，真的就是我們亟欲找尋的怪獸嗎？

雙年展視域中的西方

換言之，即使在「歷史與怪獸」如此具有反省力道的主題下，所謂的「西方」仍然是極其穩固的預設，並沒有被瓦解或徹底地方化。也就是說，在展覽的核心命題裡，歷史固然成為反思對象，並透過怪獸性作為中介概念，使我們得以檢視歷史如何被模塑，如何依附權力機

制而成為強大的政治工具。但是，「以西方作為比較諸多另類現代性之中心輻軸」的問題，並沒有跟隨著策展人對歷史的深刻凝視，一同進入其反思視野，而是依舊隱遁在其認識論信心的背景裡，令我們難以辨別指認之。

酒井直樹在〈現代性與其批判：普遍主義與特殊主義的問題〉這篇重要文章中，對於殖民現代性經驗中始終不易瓦解的「西方」給予極為深入的分析。他指出：

要言之，西方必須代表普遍性的契機，在這個契機之下，所有特殊被揚棄。誠然，西方本身就是一個特殊性，但是它卻作為一個普遍的參照係數，按照此參照係數所有他體能夠識別出自己是個特殊性。在這一點上，西方以為自己是無所不在的。⁵

酒井以此批評哈伯瑪斯（Jurgen Habermas）依然預設其認識論具有普遍性意義，儘管後者也承認，唯有以非西方作為鏡子才有可能使「西方」為人所見，但他卻從未意識到這面鏡子是否極其模糊。⁶簡言之，對酒井而言，要動搖哈伯瑪斯在認識論上的自信基礎，唯有瓦解「西方」長久以來被假定的普遍性與統一性。而具體方案便是剝除「以西方作為方法」的絕對優位性，來進行實踐層次的積極轉向。

在今日，這種假定「西方」依舊是必然的參考架構，或丈量標準的認識論框架並未徹底消失，而是很幽微地內化至雙年展——作為西方藝術體制的既有產物——的運作機制、展呈模式，乃至於知識生產的結構裡。請別誤會，這並不是在暗示實際參與本屆雙年展生產關係的這些創作者、理論工作者們完全沒有意識到這點，或者對此問題欠缺批判性。而只是說，縱然許多參與者都在其作品或文本裡，具體表述另類現代性經驗中的歷史與文化差異，但他們終究都被涵蓋在「現代怪獸」強大的策展命題下，以其為中心，形成各自雙邊性的二元對立架構（意即：台灣／西方、中國／西方、日本／西方、菲律賓／西方……等兩兩相對的輻軸構造），卻不容易在展覽論述平台之外，找到直接對話的捷徑。

雙年展作為實踐方法

雙年展能否讓所有參展的另類現代性看見彼此，並直接以彼此作為參考架構？還是說，這些另類現代性都只能在展覽本身所設定的論述平台之上，各自與「西方」展開對話？否則就只能是孤立而分裂的藝術單子，毫無相互連結的可能性？這些是我們應該追問的問題。但其目的，不只是為了能夠劃出一道能擺脫「現代性」、「歷史」、「暴力」、「怪獸性」等關鍵字漩渦之糾纏的逃逸路線，還在於逼迫出一個具有生產性的「亞洲」。簡言之，相較於陳光興直接在論述概念上，尋找研究視野和範式轉移的可能出路，或許立基於藝術創作之展呈／

閱讀模式的亞洲當代藝術，更有機會繞過概念分析上的膠著狀態，以及理論基礎不足的侷限性，直接訴諸聲音或影像的當代田調工作，在實踐層次上積累出具有實質內涵的行動方案。如其在〈亞洲作為方法〉一文所說，在此，「西方」不再被視為對抗的目標，而是在地文化既存而被內化的一部份。其方法不再是「動員這些既存資源來對抗西方，而是在掌握、理性碰撞後的、實踐過程中逐漸形成的混雜體與新形式。所以，它的主要分析性操作起點不在於本質化價值體系（如亞洲價值觀），而在於從歷史社會中已經出現的具體在地實踐中去提煉新的政治實踐的可能性，以及以實踐為基礎的理論原則。⁷」

事實上，在本屆雙年展的「微型博物館」設置中已存在參考架構移轉的可能性。雖然如前所述，我認為在認識論框架上，「西方」仍舊是沒有被充分討論的中心化預設，但無論是港千尋藉由「葫蘆博物館」思考單一文化器皿的意義流動性，還是「【前】紀念博物館」對於事件與紀念、想像場景與虛構史實的探索實驗，基本上都蘊含了一種基於「共同工作」準則而生的藝術工作倫理。但更明確可行的實踐方案，我想仍要算是陳界仁的〈幸福大廈 I〉。他提出「每拍一部片都有機會形成一個臨時社群」的基本構想，讓原本原子化的、失語的、創傷的個體，都能因為集體參與創作計畫，就地形成一個得以彼此分享、交流的生命共同體。從而讓個體有機會在新自由主義的剝削環境中，找到抗爭位置以及安身

立命之處。可以說，陳界仁向我們提示的，是一個更著重實證層面而遠離純粹概念操演，沒有捷徑的具體實踐原則。

結語

借用陳界仁倡議的「臨時社群」概念，我們也能據此反思美術館究竟應該如何建立有效而開放的在地藝術知識生產平台。不妨說，其實每一屆雙年展都在召喚本地藝術家、研究者與評論者，從各種角度嘗試編織雙年展問題意識，與在地藝術語境的可能連結，進而形成一個有機的「臨時討論社群」。然而，相較於陳界仁藉由哈德（Michael Hardt）和內格里（Antonio Negri）的「諸眾」（Multitude）概念的不可計量狀態（既是一，亦是多），以突顯「臨時社群」的能動性與游擊姿態，上述所說的「臨時討論社群」卻不應滿足於某種「無定形」狀態，來匯聚藝術語言的生產能量。因為，倘若每一屆雙年展都是以互不相涉的孤立式議題，那麼這種「節目單式」的雙年展操作所帶來的結果，將會是策展問題意識的持續斷裂。

雙年展終究必須認真思考：什麼是它被眾人所分享的共同情感結構與行動基礎？缺乏這層思考，即便每屆雙年展的內容都如本屆一般，豐厚地宛如一本《千重台》（*A Thousand Plateaus*），在地研究者與評論者因展覽而聚集起來的討論平台，終究難以長久持之。而此一社群的

臨時性，也只是再次鞏固雙年展舊有的文化資本分配邏輯，以及知識階層的治理秩序，難以真正帶動在地理論的想像和建構。

本文作者現為台北藝術大學美術學系博士生。

註

1. 張照堂，〈非影像筆記〉，《台灣攝影家群像：張照堂》（台北：躍升文化，1989）。
2. 魯迅，〈故鄉〉，《魯迅選集》第一卷（北京：人民文學出版社，1983）。
3. 這是借用 Leon Lederman 知名著作《上帝粒子》一書的副標延伸而來。原書名係 *The God Particle: If the Universe is the Answer, What is the Question?* (Boston: Houghton Mifflin, 1993)。
4. 詳見策展人法蘭克於「展覽的政治：神秘學、影像與空間 2012 台北雙年展國際演講會」對其核心關懷的闡述：《現代美術》164 (2012.10)，頁 102-103。
5. 酒井直樹著，白培德、馮建三譯，〈現代性與其批判：普遍主義與特殊主義的問題〉，收錄於陳光興編，《超克「現代」：台社後／殖民讀本》下冊（台北：台灣社會研究雜誌社，2010），頁 151。
6. 同前註，頁 152。
7. 陳光興，〈亞洲作為方法〉，《超克「現代」：台社後／殖民讀本》下冊，頁 292。