

策展性思辨，解構與建構： 立方計劃空間鄭慧華總監專訪

Curatorial Thinking, Deconstructing and Constructing: An Interview with TheCube Project Space Director Amy Cheng

採訪、撰文 |
孫以臻
Yi-Cheng Sun
立方計劃空間策展人

很明顯，「提問」蘊含了某種能夠調整框架和重新錨定的力量。「提問」能夠生產某種——我們甚至無法將它固定下來的什麼。在策展和教育的場域中提問是無所不在。……然而，這些被提出的問題是如何運作的呢？它的力量為何？究竟又透過什麼樣的模組生產出另類的知識呢？

——蘇珊·凱莉 (Susan Kelly)¹

孫以臻（以下簡稱「孫」）：在「CIT19：當代策展的新挑戰——國際論壇暨青年策展工作坊」（後簡稱 CIT19）²的策劃工作中，成立於 2010 年的策劃單位立方計劃空間，透過與不同單位、館舍、機構的合作，充分展現小型策展機構的靈活與能動性，同時也將立方長期累積與經營的國際關係網絡，透過有效的外部資源整合與合作，匯聚成一系列為期半年更具開放性的公共教育與知識分享的事件。作為台灣少數能夠邁向十個年頭的小型策展 / 策劃單位的共同創辦人，在多年的實踐與觀察中，您認為像立方空間這樣的小型策展 / 策劃機構、團體在今日的藝文生態中所扮演的角色為何？在文化生產鏈上的獨特性又為何？

鄭慧華（以下簡稱「鄭」）：像立方這樣的微型機構，大家也常常稱為「獨立空間」或「另類空間」，雖然並非所有這樣的小型組織在實踐方式上都一樣，但往往總是會被問到這些問題：「小」所具有的能動性是什麼？在當今藝術生產越發成為一種文化體制、產業機制逐漸強大的時代裡，它的角色又為何？獨立的意義又是什麼？

立方是一個以策劃與研究為其實踐方式的小團隊，試圖以當代策展為方法來思索什麼是「具創造性的空間」？「獨立」指的思考性的建構和它自身獨特的分享方式。在實務工作中，獨立空間也需要與不同的機制合作，在當下的環境中參與

諸多藝術文化的生產過程。或許可以這麼說，「獨立」並不意味著置外於這整個生態與光譜。我認為今日非營利小型機構的存在仍然必要，為的是於今天的藝術環境中保持一個具思辨性的參照位置——我們可以試想一下，今日藝術生態中同質化、機構化的規模程度與快速，也因此我們嘗試如此定義自己。不過這種文化一空間（無論是精神空間或是指實體空間）的實踐，其形式反而不該被類型化地談，並應該對此保持警覺；另一方面，微型機構要能夠回應它所在的歷史與地緣脈絡，它如何反應出「在地／地方」的特殊性，是這樣的機構被放置在一個更宏觀的全球藝術景觀中，最常被關注的重點。換言之，當我們談起各地不同的微型文化生產空間，我們往往最想要瞭解的是它們所在的「地方」之於其生產的意義。

也因此，這幾年激勵立方空間繼續存在下去的理由，是我們在不同地方遇到、看到的越來越多的深耕型、研究型、合作創作的小型團體，所能展現的特殊性與游擊性，如果我們以廣義的策展定義作為一種概念來看待這些文化實踐的動能，事實上它的特點與角色就是去「回應各自所處時空的文化與知識生產工作」。而它的當代性也來自於此。

比如當我們想到台灣小型組織的實驗先鋒——90年代末成立至今的「在地實驗(ET@T)」，我們將可以領會在90年代末網際網路時代來臨之際，一群台北的文化實踐者如何以「媒介／媒體的實驗」來思索自身所處的時代，並以此自我形塑。那麼，立方空間一開始的成立，可以說和當代策展在台灣的發展過程有較多的關係，畢竟，成立者之一從事獨立策展工作，也見證策展專業在台灣萌芽生根的時期。立方空間的成立一開始就定位在「以策展和研究為導向，並通過實踐去思想」。而這次嘗試為北美館和國藝會策劃CIT19國際論壇和策展工作坊，某方面來說也是基於這樣的脈絡，而能不能也將這樣的實踐模型，作為



2010年DJ林強於立方空間的陽臺演出

© 立方計劃空間
圖片提供：孫以臻

探討台灣策展史時的問題意識之一，也是我們這樣的空間願意去討論和思考的事情。

孫：談到小型策展機構或團體，我們除了以立方空間作為非官方小型策展機構的參照之外，近期德國卡塞爾文件大展公佈 2022 年將由印尼的策展集合 ruangrupa 擔任策展團隊，這是否也反應了一些當代策展正面對的挑戰呢？

鄭：同樣的，老牌的印尼藝術團體 ruangrupa 所揭示的，是它如何實踐自我組織 / 跨域協作的可能性，這在當今過度資本化和科層化的社會裡，是具有高度挑戰性的。它不僅指向文化生產中物質性的問題，更關乎人與人之間、藝術勞動中的「另類生產關係」的重新塑造。ruangrupa 自 2000 年成立以來，便挑戰傳統生產模式、挑戰既有的生態模型。他們最大的特點是他們從事一種「模糊邊界 / 拓展邊界」的工作，他們至今不想受僵化的或傳統的「團體」定義所限制。



2012 年「重見 / 建社會」系列展覽之八「表演」，該場次由王墨林與姚立群策劃

© 立方計劃空間
圖片提供：孫以臻



2022 年文件大展由 ruangrupa 擔任策展團隊，這很有趣，文件大展之於非西方文化社群的關係——特別是亞洲——會因此有所改變嗎？這是值得我們觀察的。正如同 2002 年，由非裔奈及利亞的策展人歐奎·恩維佐（Okwui Enwezor）策劃的文件展，將非洲的藝術狀況與話語，置入了這個向來以歐洲文化為討論主軸的展覽當中，而 ruangrupa 相較於雖為非裔但仍是居住於西方世界（美國與歐洲）的恩維佐，則更能完全展現出東南亞地區獨特的草根脈絡。或許這正是他們得以「提出不一樣的問題」的契機，以及應當展現另一種社群組織的觀點。因此 ruangrupa 能不能以此也「拓展策展」則將被高度期待，至少，有一個基本的面向：是從全球南方的生產角度與西方藝術脈絡進行對話，再者，documenta 也試圖將 ruangrupa 那種跨領域融合的社會行動與聚集方式，視為再次挑戰西方傳統藝術話語及策展模型的一步。

另一方面，西方的那一套對世界的認識論與知識系統，在當下這個時代已經面臨了前所未有的危機，上一屆的文件大展的策展理念，已經頗為反諷的以「向雅典學習」——以雅典經濟崩潰後的狀況為鑑——試圖提出對西方文明及政治發展的反思；下一屆的文件展的脈絡與背景，我覺得並沒有脫離自上一屆以來的那種迫切性和對時代的焦慮，甚至在當下更加險峻的災難時代（無論是自然的還是人為的），期待這個來自全球南方的異質觀點所能提供的解構和建構的力量。

孫：延續著這個問題。1998 年台灣省立美術館（今國立台灣美術館）實際上就曾經舉辦「第一屆全球華人美術策展人會議」，當時便是以大型研討會的形式，期望透過邀請國內第一代策展人和部分中國策展人的齊聚一堂，為策展與策展人的概念，在台灣及華人世界建立一個初步的視野，同時也將策展的概念正式引介給台灣的藝文圈。策展和策展人在 90 年代伴隨著雙年展及相關討論漸漸浮上檯面，從無名的（或不以策展人為名的）和比較地下的狀態，獲致名目並明確地成為藝術生產過程 / 機制中重要的一環。就您的經驗與觀察，這些年多元的策展實踐與文化策劃案例，是否已經在台灣的藝術文化場景中慢慢累積出某種精神意義，能夠作為未來我們梳理策展學在台灣的底蘊？

鄭：我認為現在的時機點，應該要來細緻地討論「策展作為方法」以及「策展的方法」這兩件事。這兩者是站在完全不同的層次上來看待、梳理策展的功能與意義，但缺一不可。正如前面妳問到關於 ruangrupa 策劃下屆文件展，顯示了什麼關於策展的挑戰？其實我們必須問這兩件事，ruangrupa 將如何「以策展為方法」來進行其文化思辨，而若我們將策展視為建構文化的技術，那麼，他們的策展方法又是什麼？同樣的，這也是台灣當代策展發展二十年來，企圖開始梳理自身策展的歷史，以及發展具有自己的文化視野的策展學時，該著手論述的兩個面向。

CIT19 國際論壇的本質是去建立一個「交流平台」，它是一個知識分享架構，它最大的意義將在於通過相遇、經驗分享，來使身處不同地域的文化工作者得以瞭解彼此。這聽起來很老生常談，但是專業的藝術機構需要這個能力、有意識地創造這個「相遇的機會」（儘管它的技術門檻並不低），因為唯有通過彼此接觸與溝通瞭解，才有可能對我們原有的策展知識與生產方式進行更深的檢視。它會發酵出對往後各自的影響力和促成更多的交流，這也文化交流的目的。

我在 2013 年時策劃過一個名為「巫士與異見」的展覽，當時的策展主題想法是來自印度文化社會學者阿希斯·南迪（Ashis Nandy）的文化觀點，及《巫師、蠻夷之地與荒野——論異見之可聞與文明之未來》這篇論述。南迪以「薩滿巫師」提出的另一種世界觀或面對現實的不同態度，來推論關於非主流世界該具備的「異見」的意義，並以這作為思想策略來重啟自我認識的能力。這種體認是有高度文化政治敏感度的，同樣的，如果台灣希望開始對自身的藝術策展脈絡和其精神意義進行爬梳，並通過這個整理過程來理解自身及時代，那麼，南迪的見解正也可以轉化、推進為我們對這場論壇的想像與期待。不同文化之間的彼此凝視和溝通，就如南迪的理念：「是

2017 年由紐約「獨立策展人國際聯盟」（Independent Curators International）製作，策展人艾蕾娜·克萊爾·費爾德曼（Alaina Claire Feldman）策劃的展覽「自然之外的海洋」

© 立方計劃空間
圖片提供：孫以臻



基於對熟悉的或陌生的不同聲音的開放度，它應當要能夠成為超越國族、社群，甚至文化本身的『共享自我』(the shared self)的評斷標準」³。

你的問題：「這些年多元的策展實踐與文化策劃案例，是否已經在台灣的藝術文化場景中慢慢累積出某種精神意義？」是一個非常好、非常值得問的問題。我用上述南迪的話語來做為初步的回答，它提供思考的路徑，而不是直接的答案。換句話來提問，策展史只是一種或幾種編年史嗎？或只是一個關於曾經發生過的展覽的檔案檢索系統？還是策展類型的整理？若其精神意義非止於此，那我們該去重新釐清、回顧這些策展實踐的目的究竟是什麼？它的討論或發展能否達到如同南迪所說的，去發掘出不同的文化、不同語言和文化藝術之中超越國族、社群甚至文化本身的「共享的自我」？什麼是人類不同文明之中的共享自我？又究竟什麼是「策展學」？而在建立和發展論述之前，我們先回到這個思辨的點上來自問：「我們為何策展、為何需要策展？」可能是當下最需要，也最重要的工作了。

孫：最後，您認為若我們將策展作為一種專業學科，在亞洲（或台灣）的語境下建立「策展學」的挑戰為何？



2018年由盧森堡卡西諾當代藝術中心、立方計劃空間及非常廟藝文空間共同主辦國際交流展「塵念塵：神話與人間」，展覽由卡西諾當代藝術中心館長凱文·穆蘭（Kevin Muhlen）擔任策展人

© 立方計劃空間
圖片提供：孫以臻



鄭：這次 CIT19 國際論壇和工作坊的規劃，從主題與子題設計便是希望回應這個問題，並且說明如何通過反思實踐，來推進台灣策展研究的內涵。另一方面，CIT19 還希望對當代正在發生、變動中的策展與觀念進行掌握，例如，邀請了下一屆文件展的策展團隊 ruangrupa、2020 橫濱三年展的策展團體瑞克斯媒體小組（Raqs Media Collective）、即將開館的香港 M+ 博物館策展人皮力等人，期待這些講者能夠從不同的主題和身份位置，同來叩問與回應這些議題。

簡言之，就如同論壇主旨「當代策展的亞洲語境及其超越」，所要引導大家去思考的：「該如何以台灣本身的文化內涵、地緣位置與歷史過程為輻輳重心，在亞洲這個脈絡底下，探索文化地緣關係中的策展（史）與方法學，並由此來進一步討論今日策展人的社會職能與角色。」

台灣當代策展發展二十多年來，我們現下仍是處於歷史梳理的起步階段，其中已包括了很多從各個面向所做的努力，例如呂佩怡 2015 年出版的《台灣當代藝術策展二十年》，可以說是這個階段的定錨工作之一，也有像學者蔣伯欣從台灣展覽 / 機制發展史、美術館策展機制的面向提供展覽與藝術史書寫之間的政治辯證關係；而自九十年代以來所興起的「雙年展」，則是從架接於全球化下的展覽範式裡，去體現展覽系統的建制過程。要對這些累積的歷史過程做出判斷，它更需要從不同文化 / 地域的經驗，來提供參照性的建構，可以說本次 CIT19 即是期望從這個面向去做出補充、提供交叉的觀點，以開啟後續論述的更多可能。

孫：你的提醒讓我想起在 CIT19 論壇的第一天，來自印度的瑞克斯媒體小組以「我們是否受制於智性的與文化的慣性敘事陷阱？」為提問，替三天論壇所做的開場。演講中瑞克斯媒體小組談到所謂策展性（curatorial），即在於見證我們自身和周遭不同藝術形式間的碰撞，以及對於透過多元源起（source）來建造世界的呼籲之中，而策展則是一種創造生產性誤解與碰撞（generative misunderstandings and collision）的方法，因此過程中我們將仰賴對源起的重新尋找，以及在各種狀態（state）間的不斷轉換，其生產性便來自對既有文化的、知識的、線性時間觀等等慣性的破壞性建構工程。綜合 CIT19 在策劃上的巧思以及對策展（如何）研究的思辨，後續——無論在多久之後——更多以具有策展性的思維，來展開對策展學本身的研究與討論會相當令人期待。

- 1 Kelly, Susan. 2013. "What does a Question do? Micropolitics and Art Education," In: Irit Rogoff and Jean-Paul Martinon, eds. *The Curatorial: A Philosophy of Curating*. London: IB Tauris, pp. 107-112.
- 2 「CIT19：當代策展的新挑戰——國際論壇暨青年策展工作坊」網站：<http://curatorsintensive.tw/>。
- 3 張頌仁譯（2013），《民族主義，真誠與欺騙：阿希斯 南迪讀本》。中國：上海人民出版社，頁 103。