

策展職能為何？

What is the Curatorial Function?

鄭大衛
David Teh

2019年10月12日

1 為使語意通順，內文視語境將 function 譯為功能或運作。

鄭大衛 (David Teh) 以「策展的職能為何？」¹ (What is the Curatorial Function?) 為題，企圖「拆解」(undermine) 策展人的普遍性。首先 DT 以非傳統藝術史的角度，討論策展人與藝術史的拉鋸關係。隨著策展人取得了主導地位，他進一步思考「獨立」策展人與國家之間的關係，並以傅柯的「作者」概念作為錨點，企圖描繪出一個不同於當今認識的策展機制，來思索策展人的作者性。最後，透過他的新加坡經驗，提出策展國家 (curatorial state) 的概念，作為另一種批判性觀點。

演講一開始，DT 便聲明他要在今天的演講中，「拆解」對於策展人的某些預設，為此，他也開誠布公地講出自己演講中的某些假設：首先，當他談到「策展人」時，指的是在上個世紀下半葉開始浮現的、所謂的「獨立」策展人，他們已經在藝術系統中舉足輕重，不同於之前的那些同行們。再者，從歷史上看來，比起現代藝術，這些策展人似乎更與「當代」藝術有著特殊的連結。DT 特別指出，他所謂的「當代」藝術，並非單純編年史式的理解，而是透過「當代性」(contemporaneity)、透過策展人們的（意識形態地）價值判斷所取得資格的。最後，是一個地理上的預設：當他在今天的演講中提到「亞洲」當代藝術時，他主要是指東南亞，因此某些描述對於我們這些東亞的聽眾們可能是不熟悉的。但他認為，這種不熟悉正好挑釁了今日所謂的「亞洲」想像。而說到「當代性」時，他對於這個概念的理解源自於所謂的「自由世界」，而非社會主義國家。自然，後者現在也透過跨國交換分享了當代性，且不應假設在 1989 年之前他們就缺乏相對應的概念，但正是來自於後殖民—資本主義美利堅治世 (pax Americana) 下的那些策展人，設定了諸如「全球」、以及「亞洲」、「東南亞」這些名詞，框架了我們今天的研究、展覽以及市場。

在簡要地提出他自己的三個預設後，DT 以「策展人與藝術史」為題，開啟第一個討論。他指出，近期在為藝術史注入新活水的努力中，有些人認為「獨



立策展人」是一個可能的方向：這些時常跨國移動的策展人，長期以來都是藝術史的核心使用者，同時也身為藝術史的作者。但 DT 認為，隨著獨立策展人的角色轉移（從原本的保存者變成展覽者、從物件的藏家變成藝術家的顧問），他們與藝術史這門學科漸行漸遠。隨著他們的聲望增長，這些當代性的作者越來越不關注過去、物件與美術館藏品，而策展人的「獨立性」(independence) 替他們贏得了前所未有的注目。為了釐清、脈絡化角色轉移的過程，DT 試著歷史化獨立策展人的角色。他指出，透過合輯、訪談、回憶錄等出版品，這些游牧的、巡迴演出的獨立策展人，在 90 年代就已經比當時的重要藝術家還要有影響力。除此之外，DT 認為還有幾點值得注意：第一，由 16 世紀的瓦薩里 (Giorgio Vasari) 所開創的傳記體邏輯，在今天將策展人轉化為新的藝術史主角。第二，透過訪談的流行，策展人儼然成為他們當代人的腹語師或代言人。雖然他們的權威更多地來自於演講而非寫作，透過一種「立即性」(immediacy) 而非學術地、或批判地反思，卻依然是作者式的 (authorial)。第三，這些寫作，與藝術家的去特權 (de-privileging)、及其他專業 (建築、設計、geek 及企業家等) 被重新定位為文化創新中「創意」人員的現象重合。第四，這些出版活動，與全球藝術迴路的快速擴張 (尤其是雙年展)、以及全球新自由主義的平滑流通不謀而合。由此，我們可以認識到獨立策展人的「獨立」，與其說是從美術館中解放出來，不如說是對於新自由主義的依賴。

隨著教育市場中視覺文化研究、策展與展覽學程等學科的興起，策展人遠離了傳統藝術史，這個不將策展人視為平等研究者的學科。當策展人無後顧之憂的取用藝術史的資源時，藝術史家對於策展人的引用看似跟得上時代，卻無法獲得學術上的聲譽。據此，DT 提出了他的第一個論點：藝術史與策展思潮的不對稱。當藝術史家企圖無視策展人時，策展人們卻帶來了新的挑戰：在使藝術作品有價值的競爭中，後者逐漸占了上風。因此，當今日的藝術史處於弱勢時，策展人獲得了更大的力量。

延續著藝術史的策展人轉向，DT 以「策展人與國家」為題，開啟另一個面向的討論。他在 2009 年時從泰國移居到新加坡，身份也從「獨立策展人」，轉換成更近似於藝術史家的工作。通過移動，他觀察到了一些事情：在泰國，與國家學術系統保持距離並不困難，因為即便這個系統宣稱他們生產了當代藝術，卻對策展毫無興趣。但在新加坡就完全不同了，國家藉由許多新興機構將策展人們「登記在案」，只有有錢人可以當自由從業者，且實務上，像他一樣的外國人若是想自由從業 (freelancing) 則是違法的。因此，在新加坡，「獨立」意味著一個學術職位、或是開藝廊。儘管東南亞在本世紀初一度被認為是策展的前沿地帶，但隨著非營利與商業的界線在世界各地都越來越模糊，東南亞的策展人為了維持溫飽所從事的工作，大概與其他地方相差無幾。但 DT 指出，情況在東南亞與在西方，仍有一個重要的差異，那就是策展人與權力的交互作用。當

策展專業開始在 70 到 80 年代的非共產及後殖民國家中出現、以及在 90 年代，基於特殊歷史構成了所謂的「東南亞當代藝術」，都可以看到策展人與權力的交互作用。更具體地說，策展人呈現了新興中產階級與他們國家間的張力。但 DT 表示，隨著他越來越常被邀請至西方談論東南亞藝術，他更清楚地認知到國家就像是「房間裡的大象」，沒有人想要去討論，除了像他這種非西方的「在地線人」(native informants)。

不同於東南亞的情況，策展人獨立於國家的預設，在富足的歐洲社會福利國家是成立的。這可能要歸功於戰後計畫性的區域主義，提供了當代藝術最大的共同市場，而因為如此，策展得以與國家官僚的利益分開：國家美術館 (museum) 不再壟斷選擇與展覽的權力，策展人將那些不以蒐集館藏為基礎的、更靈活的美術館 (Kunsthalle) 作為墊腳石，逐漸成為當代藝術流通中不可或缺的一環。與此同時，儘管在亞洲的不同國家中，對策展人專業、權威與信任的討論框架都不盡相同，但有一點卻是在這個區域中不變的常數：策展人與國家的矛盾關係。DT 認為，這些「獨立」策展人是國際的，卻不是後國族的 (post-national)。他指出，作為這個區域的獨立策展人先驅，為了維持正在發展中的國家形式，他們解消了當代藝術中的基進性 (DT 補充，這個區域在 70 年代時，尚未有國家存在超過 30 年)。這是歐美與這個區域的策展人的一個關鍵差異。而另一個差異，則是流動性 (mobility)：不同於他們全球同儕的遊牧主義 (nomadism)，儘管東南亞策展人能夠熟練地使用那些異國語彙，卻僅被認為是地區性的專家。儘管全球流通蓬勃發展，卻只有非常少數的東南亞策展人進入到全球的軌道。同時，他們也較不具權威性，只被視作當地的資訊收集者，以協助簡化全球供應鏈。換句話說，亞洲策展人所宣稱的當代性，並不是西方在尋求的。

那麼，亞洲特殊的策展歷史為何？DT 分享了他在新加坡國立大學博物館「策展實驗室」擔任導師時的觀察。他表示，當時他的學生們有一個探索新加坡策展史的計畫，但經過幾個月的苦思與對近半世紀藝術史的梳理，他們卻幾乎是一無所獲。而時至 2012 年，新加坡在威尼斯雙年展已有過六次國家館、主辦了三次新加坡雙年展、有著嶄新的美術館，以及蒐羅了 15 年的本地收藏。新加坡看似漸漸地在全局的當代藝術版圖中站穩腳步。但這正是 DT 想探問的：如果沒有策展，新加坡真的能擠進當代藝術的全球版圖嗎？如果不是透過策展人，那麼是透過誰、或是什麼能動性，能夠引起對當代性的實踐性與論述性理解？DT 認為，在新加坡，策展的功能 (function) 其實是透過策展國家所承擔的。

而在進一步探究策展國家的概念之前，DT 先解釋了他對「功能」這個詞彙的偏好。這個詞彙在數學上的涵義，提示了通過不同變量 (variables) 所生產的排列組合，即每個輸入都生產出一個不同的輸出。DT 說明，這層涵義暗示了演算法對我們來說快速地成為自然的存在，與此同時，他展示了他手機的截圖，

上面是一則「策展已完成」(Curation Complete)的通知，說明通過演算法，策展或許已經「自動化」(automated)了。但相較於自動化，DT認為，對於「運作」²更適切的描述應是「行政的」(administrative)，如同傅柯1969年的著名講座所描述的³。策展人組織美感經驗的能力，不只是來自他們與藝術家的協商、對媒介的闡釋、以及為他們贏得聲譽的那些社交活動，同時也依賴那些與作者性(authorial)距離較遠的工作：負責藝術品搬運與佈置的人員、船運人員、畫廊工作者、工程技師、會計師……簡言之，依賴官僚系統。儘管這些人們是不可或缺的，但他們無法聲稱自己具有作者身份，且即便是專業觀眾，也無法看到這些後端工作人員。但DT聲明，他不是想要大家關注策展中無趣的後端工作，而是透過這樣的對比提出一些問題：策展的運作是否在根本上是作者性的、而非官僚的？全球當代藝術的奇觀、以及出現了如策展學程的學科，都在鼓勵我們做出策展與作者性的連結。因此，當今日的「獨立」策展人，不能「不」當個作者時，他們的「功能」(function)與傅柯所說的「作者功能」一致嗎？展覽需要公開標示出策展人的姓名，或是能以「作者不詳」的方式呈現？這些檢驗標準是放諸四海皆準的嗎？

為了回答這些問題，DT以1969年Harald Szeemann於伯恩藝術展廳(Kunsthalle Bern)的著名展覽⁴作為切入點。他提到，無論在當時或是現在，都沒有人懷疑他的作者性，這難道不是對參與他展覽的藝術家們的作者性的挑戰？當年的傅柯講座挑戰了作者、這個啟蒙的主權主體(sovereign subject)，獨立策展人在同樣歷史條件下的出現，也就不那麼令人意外了。但我們能否像傅柯所要求的一樣，將策展主體的創造性角色剝除，並把他視為一個叢結(complex)、及論述(discourse)的多重運作來加以分析？DT表示，因為亞洲策展運作的條件顯然不同於傅柯當時的歷史條件，因此他只能以概略的方式引述傅柯的準則(criteria)，來檢視東南亞複雜的狀況。

延續傅柯對作者的批判性思考，DT首先提出一個問題：策展人的合法地位是因其可被監督(policeable)而確立的嗎？他指出，當他如此提問時，這個問題已經具有具體的、地緣政治的相對

2 此處DT用詞為functionary，亦有公務人員之意，呼應他之後對於行政與官僚系統的討論。

3 DT此處指的是《何謂作者》(What Is an Author?)。

4 即《當態度成為形式》。



鄭大衛與回應人許芳慈策展人(左)，進行討論與觀眾提問

© 臺北市立美術館

性，因為策展的歷史是由特定的權力體系，通過諸如審查、法規、資助及學術指導等種種因素所形塑的。儘管在西方與其他地區，獨立策展人出現的時間點大略一致，但在亞洲的（後）獨裁政權下，審查曾經是、且依然是例行公事，儘管並不總是直接與國家相關。以近期的愛知三年展作為例子，儘管日本做為自由民主政體，「表現不自由展」卻因為持續收到狂熱愛國份子的恐怖襲擊威脅，而在開展三日後緊急閉展。DT 指出，這些髒活（dirty work）不必然直接來自國家，而是外包給這些非官方的行動者。

而 DT 延伸傅柯的「挪用」（appropriation）概念，提出另外一個問題：策展人的工作成果是一種所有物（property）嗎？DT 指出，儘管很少被檢視，一般來說這些工作成果是不可再製的（not reproducible）。他認為，策展人的工作體現了兩種作者身份（authorship）間的張力，一個屬於印刷術時代、另一個則是電子時代。一方面，伴隨著體驗經濟的復興及對獨特事件的追求，策展人與展覽、或說「計畫」（Project）的不可重複性緊密相關，而展覽或計畫等詞彙，總是暗示了策展活動在時間與地點上的特定性（specificity）；但另一方面，正如所有成功的寫作一般，市場總是期待著重複。對某些策展人而言，這意味著把一個計劃的概念回收再利用到另一個計劃、或是持續與某一群藝術家合作。但無論是概念、或是藝術家們，在數位洪流中都是可共用的。因此，以傅柯的話來說，挪用別的策展人的「文本」（text）是容易的，但不一定能從中得利，因為策展不只關於文本，更與個人魅力相關。

透過以上兩個問題，DT 想藉由傅柯意義下的作者概念，重新檢視以往對於策展人的預設：策展人 / 作者身份並非自動歸屬的，而是透過機構、行動者，以及社會中論述的運作與流通才得以被生產。而因為策展人 / 作者身份是被他所身處社會的論述所生產的，自然也就不存在普世性的作者身份以及「作者功能」。以傅柯的語彙來說，就是將分析的焦點從主體（具體的策展人）轉移到主體位置（position of subject），也就是使主體得以成形的機制。而策展人的具體形象，便是透過一連串的主體位置的重合而成。儘管有時並沒有形成一個具體的策展人形象，策展機制仍然組織與流通了論述。從而，無論是沒有策展人在策展、或是特意避開了策展的角色，策展功能都持續的運作。

提出對策展機制的傅柯式閱讀後，DT 想要在個人的層次之外，拓寬東南亞的當代藝術史。其中一種可能的方式，是觀察那些運作了策展功能的團體、以及由藝術家策劃的藝術節與空間，DT 認為這些事件是當代性的主要孵化器。但有趣的是，那些在 90 年代初期，由藝術家團體執行的跨國藝術節並不是被策展而成的，因為藝術家們都拒絕被指派為策展人。DT 認為，從他傅柯式的觀點看來，這些團體的確運作了策展功能，他們只是拒絕策展人這個脫離、且對抗藝術家的形象。但他們所做的工作正是在其他地方由策展人進行的，透過這樣的

方式，讓他們在那些年能夠在國家機構下保持自己的獨立性。但如果他們在當時便拒絕了策展人的頭銜，為何如今還要以「策展」來描述他們呢？DT 表示，因為透過這樣的方式，我們能夠鬆動當今對於策展人角色的普世預設，透過不同的脈絡，懸置了任何將亞洲策展人與他們的全球 / 西方的模範重合的企圖，唯有如此，才有可能透過不同藝術世界的比較，生產出既在地又全球的當代性。

最後，DT 回到了先前提到的策展國家。他指出，想像一種對於策展的批判歷史是相對容易的，但他的新加坡經驗提示了一條不同的取徑：當我們將焦點放在國家如何將策展人作為一種手段時，卻容易低估了國家自身具有的、難以抵抗的策展命令。他引述 Boris Groys 在討論史達林主義中，基進革命先鋒隊的要求作為例子：「藝術（應該）停止再現生命，並透過總體的美感—政治計畫開始轉化它們。」DT 認為東南亞的極權主義實驗並沒有離開這個情境太遠，而類似的命令依然在回響。當我們越仔細觀察東南亞區域的現代藝術，就越能感受到策展活動其實一直都在，而且是在一個真正巨大的尺度下、以國族（Nation）之名在運作。DT 展示了幾個例子：在菲律賓，由獨裁者馬可仕（Ferdinand Marcos）的妻子伊美黛（Imelda Marcos）所規劃的菲律賓文化中心；在柬埔寨，施亞努動員群眾的奇觀攝影、親攝的電影以及雕塑；以及印尼蘇卡諾對現代主義藝術的資助與收藏。儘管這些發生在 60 到 70 年代間後殖民國家的例子似乎已成往事，但 DT 強調，仍有一個地方還沒有放棄透過國家的美感—政治計畫、將整體社會轉型的烏托邦野心：那就是新加坡。

DT 提醒我們，如果國族自身具有策展的力量，那麼，我們的歷史除了要將策展人視為國家的工具外，同時也要將國家本身視為固有的展覽機構。他認為，策展功能甚至可能成為東南亞政府的重要職責：在東南亞的國家締造過程中，透過政治中心吸收鄰國人口可能是最古老的習慣。但與此同時，這些政治中心對於世俗性所描繪的史詩般的願景，與今日雙年展中的世界主義相比也並不遜色。而考量到當代藝術的跨國性，我們太常假裝它是新的。