

# 與歷史共存：在策展的槓桿力量與對過往清算 兩者間來回協商

Making Peace with the Baggage of History:  
Negotiating between Curatorial Leverage and  
Reckoning with Readings of the Past

艾琳·黎加斯比·拉米雷斯  
Eileen Legaspi Ramirez

2019年10月13日

艾琳·黎加斯比·拉米雷斯 (Eileen Legaspi Ramirez) 以「與歷史共存：在策展的槓桿力量與對過往的清算兩者間來回協商」(Making Peace with the Baggage of History: Negotiating between Curatorial Leverage and Reckoning with Readings of the Past) 為題，呼籲大家在後真相及威權重返的時代中，重視歷史在策展實踐中的位置。接著，ELR 引述了奇廷玄 (Joan Kee) 以及諾拉·泰勒 (Nora Taylor) 的兩篇文章，由他們的洞見出發，尋找主流藝術史敘事外，歷史的可能性。最後，她以於菲律賓大學 (UP) 進行的個人計畫出發，透過在機構與社群間工作的經驗，思考歷史與策展的問題。

演講一開始 ELR 就說明，即便在藝術屢屢以歷史作為主題，或是討論對象的當下可能是多此一舉，她仍然要呼籲大家，將歷史放入策展的工具箱中。因為她在今天所觀察到的全球性現象，是後真相時代的失憶症、許多國家領導人在戰事上火上澆油、維護獨裁政權，以及透過各種理由抹殺或拒絕人們的基本權利。在這樣的背景下，刻意遺忘、或是粉飾過去都是一場悲劇。儘管如此，在她所身處的菲律賓，以及香港、緬甸、泰國、印尼、越南等更多她無法一一陳列的地方，對歷史的漠視都是事實。所以 ELR 認為，在今天作為一個策展人（以及伴隨著這個身份而來的其他角色）的任務，就是以不和諧與複雜性的姿態，說出、或至少影射自己對社會的懷疑，並努力提供不見容於主流敘事外的其他故事。因此，許多策展計畫的核心，是透過對腳本的塑形以及對敘事的推進，去影響被給定的、不被懷疑的主流敘事。策展人所佔據的平台，讓他們能夠擴展影響力，去接觸到、並邀請旁觀者們加入這個冒險旅程，試探性地思考已變成神聖不容質疑、或是自我證成 (self-evident) 的主流敘事之外的可能性。

為了討論歷史與策展的關係，ELR 引用了鄭大衛 (David Teh) 具說服力的著作《Thai Art: Currencies of the Contemporary》(2017)。在書中，DT 指出在後國族的時代，國族的幽靈仍公然地持續發展，因此任何計劃只要沾染到一點區域主義或是當代性的概念，便潛在地從屬於此一幽靈。而與此同時，他斷言評論與藝術史不可避免地衰退，因為那些世界主義的批評家或策展人，並沒有承接那些視域之外的藝術史，遑論那些以異國語言寫成、或是不以語言所傳承

的。ELR 認為，公眾對於藝術的懷疑源自於這些輕率的、不重視各地細微差異的評論與藝術史，而這留給了我們一個有點過時的前提得要處理：如果評論與藝術史的退位是千真萬確的，那麼今天我們為何還要重提這些問題？ELR 解釋，當這個演講進行的同時，有許多持續的對話與寫作正在發生，有些已在過往兩天的演講中被引述，例如哈瓦那雙年展、光州雙年展，這些展覽都嘗試將自己置於歷史、政治、與在地的情境中，並因此在許多層面上獲得了成功。此外，在下一期的《Southeast of Now》期刊中，ELR 與一群亞洲主義 (Asianist) 學者進行了交流。其中，新加坡國家美術館的策展人及歷史學家 Phoebe Scott，在她的論文中透過重新閱讀世界主義及反現代主義 (anti-modernism)，指出在法國的越南裔藝術家如何被這股由愛國主義、以及找尋新空間的慾望交雜而成的張力所驅動。ELR 指出，唯有透過「歷史」，我們才能夠如此感覺到這些藝術家所呈現的槓桿力量，但歷史卻時常被策展人們完全地忽視，由於他們選擇透過「現在」的濾鏡觀看藝術物件，因此他們的策展實踐是不具生產性地短暫與非必需的。

為了將歷史的面向重新帶入今天的策展實踐，ELR 引述了奇廷茲 (Joan Kee) 的〈尋求一種正常化的藝術史〉(A Call for a Normalized Art History) 以及諾拉·泰勒 (Nora Taylor) 的〈無歷史的藝術〉(Art without History) 這兩篇文章中的觀點。她認為，即便這兩篇文章距今已有八年及十五年的時間，其中的洞見卻依然生效。在前者的文章中，透過分析白髮一雄 (Kazuo Shiraga) 被西方藝評扁平化為對波洛克 (Jackson Pollock) 模仿的案例，Kee 要求對藝術物件的檢視必須顧及所有必需的問題意識。ELR 認為這個任務對於今日策展活動的快速步調而言，雖顯得不合時宜，但也提醒了我們，在今日不應該把策展實踐僅僅視為滿足感官慾望的裝飾品。而在後者的文章中，Taylor 呼籲策展人們該去思考甚麼是藝術、以及如何呈現藝術，並仔細評估這些策展行動有沒有開啟對話，使得公眾能夠參與及應對目前我們所遭遇的困境。他同時挑戰我們去擴展一種與約定俗成又行禮如儀的地緣政治截然不同的關係：一種短暫的、輕薄



艾琳·黎加斯比·拉米雷斯演講側拍

© 臺北市立美術館



艾琳·黎加斯比·拉米雷斯演講側拍

© 臺北市立美術館

的鄰里關係與親和力，或許能透過草根藝術家的動員中誕生。ELR認為，日惹雙年展（Yogyakarta Biennale）透過赤道連結起國家的策展框架，便是一個例子。透過這種她稱之為「赤道親合」（equatorial affinities）的連結方式，日惹雙年展使藝術品／藝術家以及觀眾感受了社會—歷史的（socio-historical）、以及空間的匯流，使得更厚實的閱讀成為可能，策展實踐從而不再僅是滿足感官慾望，而有了多重的面向。

除了對 Taylor 以及 Kee 的引述，ELR 想更進一步，在 DT 的計畫中探索更多可能的相關性。她認為，

DT 的寫作計畫是在批評藝術史對在地特殊差異的遺忘、以及藝術史對於全球化下藝術分類的「必要之惡」，過於輕易地妥協，並與其形成的共謀關係。她以 DT 的話作為例證：「我想給泰國的策展實踐一個它並不想要的歷史，我指的不是藝術史，而是塑造了其專業樣貌、卻對那些促進其國際流通的人們而言並不可見的文化歷史（cultural history）。」ELR 指出，這樣的說法可能有轉向普遍化（generalizations）的風險，因此當涉及到不同區域的討論時應該要保持謹慎。但不能否認的是，策展行動便是在國際流通的情況下，透過自我保存的方式呈現在場。而通過展覽製作、創造平台以及其他種種的策展實踐，揭露歷史接縫的可能性顯得更有目的性。這或許是近 20 年以來，在亞洲進行藝術工作的人們依然難以回答的問題：是要被粗糙地含括在某種藝術類別、或論題（thematics）中被認識與接納；抑或是堅持那些細微的差異而保持不可見？ELR 認為雖然這個矛盾並未解開，但這樣的討論並非一無所獲，從中她感受到的，是面對問題時的誠摯之情（earnestness），而保持坦承與直率向來是在文化界工作時最大的挑戰。

對此，她將以自己的個人計畫為例進行討論，同時為這場演講作結。這個計畫顯示了她們（ELR 以及她的夥伴 Claro Ramirez）的工作從全然機構性的策展實踐，逐漸移轉到缺乏資源、但也幾無限制與束縛的過程。她認為，用這樣的方式結束這場演講，也是示意我們去思考紀錄（documentation）的問題：紀錄不僅是歷史化的重要部分、讓我們能在歷史中定位，抑或是策展人借以策畫下次巡演的素材；同時也可能激起我們對於紀錄的批判觀點。ELR 靜音撥放了由參

與了計畫的藝術家所拍攝的紀錄影片，同時介紹這個計畫。這個名為「Off Site, Out of Sight」的計畫，是她在菲律賓大學（UP）任教期間，於奎松市（Quezon City）這個菲律賓前首都（1948-1976）、以及人口第一大城所進行的。UP 是奎松市的主要土地持有者之一，占地將近 500 公頃，而在 UP 的占地裡有超過七萬戶家庭（2006 年數據）非正式的定居其中，其中有些家庭早在這些土地成為 UP 的所有物前，就已經在此定居。如此特殊的歷史背景，使得其中一個分區 Krus na Ligas<sup>1</sup> 中的居民形成了一個特定的、緊密連結的團體，主張並維護自己的土地與居住權不被 UP 所剝奪。

1 此區為一個 barangay，或譯為描籠涯，是菲律賓最小的行政區劃，於 17 世紀時就有村莊聚落。

因此，當「Off Site, Out of Sight」在這樣的背景下進行時，由於 ELR 的 UP 教師身份，她可以很快地感受到自己被視為可能的掠奪者、或是大學派來的臥底。由於許多地方已被校方封閉與隔離，以避免更多人移居，她們希望能在校園與非正式定居者的飛地（enclaves）間開拓出一個空間，讓那些校園內的居民能夠在下班與放學後能夠快速地回家。最後，她的夥伴 Claro 找到了一個前身為馬匹育種的國家農場，地處於至少三個社群的軸線上，成為了他們最終的工作場所。而在與大學機構協商的過程中，她們學會了用教學工作（pedagogic work）的語彙來與大學交涉：包括開啟工作坊空間、延伸教學空間等等。儘管在機構與社群兩端都遇到了許多波折，她們還是感受到許多人的善意。社區領導人們起初對這個計畫存有疑心且感到困惑，但最終他們通過對這個地點的自我導覽，顯示了他們對於這個地方具有真正的所有權。而在計畫最高峰的時期，甚至吸引了在校地之外的兒童與青少年來這個場地遊玩、或是參與由藝術家們策劃的各種工作坊（繪畫、詩歌、表演或是攝影等）。透過連結起校園的內部與外部，這個地點成為了一個學術社群的匯聚點。不幸的是，大學最終結束了這個計畫，因為她們顯然成為了大學管理上的麻煩。而隨著計畫的結束，對於社群間內部的張力、以及世代剝削等問題的討論也與之終結。

ELR 表示，她提起這個計畫的主要目的在於解消策展人的特權地位。在這個計畫中，她們大部份的工作是在練習於不同的語域（registers）中說話：論述的、感官的、理論的或是俚語的（colloquially），透過這樣的說話方式，去引起共性（commonalities）。因此，策展人應該摒棄控制全局的幻想，以及膨脹的自我意識及策展主權（curatorial sovereignty），唯有如此，生態中的共同行動者（co-agents）才有可能回復藝術原有的面貌。她再次強調，她提及這個計畫不是要營造出與風車巨人對抗、知其不可而為之的騎士形象。相反的，她希望的是重視歷史（不僅是藝術史）與策展，這兩個被長期遮掩的主題。她指出，儘管並不是十分明顯，但策展實踐確實參與了藝術史的創造。問題在於，這個過程產生了甚麼樣的藝術史？我們有擾動那些看似明顯、無疑的前提嗎？有問出那些我們自己都難以回答的問題嗎？或是我們僅僅是激起了提問的衝動？無論如何，她都提醒我們避免忽略了事情的脈絡。有時候去歷史（ahistoricity）的狀況可能

僅是出於天真無知所導致，但也有可能是為了某些利益所服務。而當情況如此時，她認為策展人的任務，就是去挖掘出那些被官方所掩飾的歷史。此外，她還想提出從這兩天以來的討論中獲得靈感的问题作為回饋：我們該如何使策展更友善與容易親近？該如何使其它並行的實踐（例如藝術史、藝術教育等）不僅是附屬於展覽，而是健康地共生？

最後，ELR 表示她並不是要重複 90 年代時，歐美的美術館與學院間兩種藝術史的爭論，而是想指出，現在是一個適當的時機去指出研究的必要性。而作為策展人以及社會的行動者，我們必須熱忱地保衛那些對我們開放的空間，並進行有意識的冒險。如此，我們才有可能坦率地面對可憎的歷史，並重新塑造它。