走向域外・翻轉內在・漫長的策展接觸帶：「秘密南方」的全球南方田野路徑

The Long Road to the Global South: A Curatorial Contact Zone for "The Secret South"

文、圖｜
龔卓軍
Gong Jow-Jiun
國立臺南藝術大學藝術創作理論研究所博士班副教授兼任所長

> 他者的顯現，不僅僅只在地理上的非西方，更重要的是，他者是發生於內在的非西方文化。有許多開始於晚近，1984 年是關鍵的一年。這些展覽對於大多數的主要西方評論者是難以近用的，如何在西方取得它們的相關訊息，其困難度也使得他們望而卻步（我在這裡討論的某些雙年展，我是無法看到的，我只能依據它們的展覽畫冊來書寫它們，但連這些展覽畫冊本身都很難取得），這正是這些展覽故事的一部分，也是它們顯得弔詭的一部分。[1]

2014 年 3 月出版的《現代美術》，曾經企畫了「海外拓展：東南亞當代藝術」專題，這個專題，或許可以透露關於「秘密南方」策展歷程的一些訊息。在這

「秘密南方——典藏作品中的冷戰視角及全球南方」展場入口

個專題的開篇〈無史的藝術？面向地理學的東南亞藝術家及其社群〉[2] 一文中，芝加哥藝術學院南亞暨東南亞藝術系主任諾拉．泰勒（Nora Taylor）十分嚴肅地為 2009 年亞太三年展的策展主軸概念「湄公河流域」（Mekong Region）辯護：

> 若有什麼狀態能夠傳達東南亞藝術家的特質，那便是他們與鄰近地域的關聯性，特別是在 21 世紀這跨境越域的當下，超越國界的交流、對地域分類的框架所提出的挑戰愈加明顯。受歐美策展人忽略的東南亞藝術家，不但不需要西方的認證核可，他們的藝術實踐更不需要被「標誌」在當代藝術的世界地圖上。[3]

而值得讀者注意的是，高森信男在同一個專題企畫中提交的文章〈東南亞 / 台灣現代美術交流簡史〉，正是六年多之後北美館「秘密南方」這個展覽的基本藍圖。

回到諾拉這個非西方地理學的東南亞「秘密」藝術史論證，本文試圖討論一個「策展接觸帶」（curatorial contact zone）的問題：如果我們從策展學的角度，探問「秘密南方」的策展地理學與策展田野路徑——簡單的說，我們不妨探問「秘密南方」的策展準備工作究竟走到過「全球南方」的哪些地方、有哪些社群參與對話、又帶回了哪些有價值的訊息——我們是否可能透過這個展覽的準備過程的釐清，發現「秘密南方」不僅挑戰了台灣的美術館與美術史主流地理學的外在版圖，也挖掘出了台灣博物館館藏所秘密忽略的一塊內在版圖？再者，以「秘密南方」客座策展人高森信男為代表所走出的一條漫長策展接觸帶，揭露了台灣當代藝術 40 歲以下的年輕策展與評論世代，已經在近 10 年披荊斬棘地走踏出了台灣藝術圈內部極為陌異的亞非拉藝術世界版圖，邁向一個「集群組裝」（collective assemblage）的策展認識論和策展實踐策略，邁向我們內在與外在的陌生他者。

左圖——
「來自赤道之島的朋友：臺星藝術交流，1980 至 1990 年代」展間一景

右圖——
「新大陸：臺北市立美術館內的臺灣—拉美藝術交流，1980 至 2000 年代」展間一景

何謂「全球南方」？策展認識論的集群行動

首先，就「全球南方」藝術認識論的概念與方法而言，我們可以舉哈瓦那雙年展的運作方式來說明其一二。藝術史、錄像藝術家與策展人米蓋爾．羅哈斯－梭帖洛（Miguel Rojas-Sotelo）在反省 1984 年以來的哈瓦那雙年展時，曾經在他的博士論文《文化地圖、網絡與流佈：哈瓦那雙年展的歷史與衝擊，1984 至今》中，如此描述哈瓦那雙年展的集群知識行動：

> 我們既沒有一頭熱地沉浸在流行於歐洲、日本或美國的議題裡，或者獨鍾於裝置、後概念或低限藝術以及它們的諸種變體。我們的興趣在於尋求各種方法，提供更多的公眾近用管道，更清晰地呈現藝術與展覽的目的，對我們的過去與當下賦予更多開放的反省，鋪好種種道路，用於抵消我們的記憶與歷史中所包含的病癥。我們希望成為當代知識空間的一部分，在藝術實踐的環宇中定位好我們自己，參與到其他貢獻於理解我們之所是的他人冒險旅程中。[4]

就此「當代知識空間中的藝術實踐」行動而言，1984 年建立的哈瓦那雙年展，在具體的策展實踐路徑上，一開始就是一個穩定的學術研究策展計畫平台，針對的是全球南方的藝術生產；空間上，則立基於古巴哈瓦那的韋弗瑞多．蘭中心（Wifredo Lam Center）。其最主要的學術研究策展方法，便是順著「研究者／策展人」的興趣選擇，到他們希望抵達的區域去旅行，透過第一手來源蒐集材料，與不同的個體和集群進行互動接觸，進行採訪對談，參觀博物館、畫廊和藝術家工作室，參與、組織或主持第三世界當代藝術的地方、區域或全球論壇。因此，瓦那雙年展的出現，無異於人的集群，朝向一個目標共同工作，其目標遠遠不是建立一個上層結構或是機構，而是有來自各種領域背景的基礎研究策展團隊 12 人，歷經 20 多年未曾有大幅變動的「集群組裝」。

相較於國內過度機構化的雙年展體制，不斷變動的、外國人（歐美）優先的少數策展人選項、行政與研究與教育推廣部門內外斷離的規畫、跨域研究團隊駐地旅行的種種限制與缺乏穩定支援，哈瓦那雙年展的研究策展團隊，之所以可以專注於透過與第三世界當代藝術的交往對話和研究，面向自身的「記憶與歷史中所包含的病癥」，無非是他們有相當強大的動力與目標，脫離殖民體制中揮之不去的「歐美中心」世界觀，用長期穩定對話的複數策展「群」，來創造屬於自身的世界觀敘事。正是在這一個複數多樣藝術生態的考量底下，哈瓦那雙年展尋求建立的不是附庸歐美或日本的藝術史敘事或展覽外觀，而是以透過旅行駐地調查研究，打開屬於自身、面對自身的全球南方田野路徑為要務。

如果單以國內博物館機構的研究員處境來說，要談到駐外旅行調研，把公務預算結構、請假天數、報帳系統、決策互動機制考慮進來，幾乎一成不變地，主

角恐怕永遠會是館內少數高層，佔據了每一趟匆匆忙忙的公務參訪行程。最關鍵的深度交流採訪、參與生活對話、參觀藝術家工作室、駐地研究參訪的可能性，多半付諸闕如。於是，將策展權交予外人，將行政細節留給自己，「全球南方」仍然停留在遙不可及的概念模糊與他方領域。簡單的說，台灣現行官方藝術文化機構的過度機構化，阻擋了「全球南方」策展集群認識論行動的潛能，將我們阻絕在「全球南方」的網絡流動接觸帶之外。這是「秘密南方」策展方法的第一層意涵。

策展接觸帶的重新部署
朝向域外的旅行：

然而，我們要問：問題是否還在於旅行調研與駐村的地理部署取向，而不單單是研究藝術策展團隊很少集群協同外訪的機構限制？事實上，台灣當代藝術界的旅行參訪不可謂不夠密集。威尼斯雙年展、德國卡塞爾文件展、紐約MOMA、龐畢度中心、日韓中國的重要雙年展與藝術祭，在沒有疫情限制的日常脈絡中，這些一般性的策展人旅行參訪選項，大概已形成了某種既定的「世界圖象」。雖然我們知道世界其他區域有數百個雙年展與藝術祭正在展開，但這種地理部署，之所以不同於「全球南方」的批判性策展地理部署，或許是因為它再現了陳傳興在 1992 年的〈「現代」匱乏的圖說與意識修辭——1980 年代台灣之「前」後現代美術狀況〉一文中所指的「學院現代主義」新狀況：

> 但八〇年代初的現代主義不是「批判」，學習與傳遞的方式，也不再是透過「複製」圖像的幻想慾望，而是透過學院教育師承、見證、訓練實踐；簡單地說八〇年代初的現代主義是一種「學院現代主義」，它將六〇年代的虛幻、強烈慾望的那種「想像現代主義」（或者說「野蠻現代主義」）加以馴化，「制度」與「權力」關係取代了先前的「批判」（與「冒險」）。此之所以為什麼八〇年代初期台灣美術界是以新學院（國立藝術學院及新的美術科系）和公立美術館的創建這兩個制度符號來做為開始。」[5]

如今，當初的新學院與新美術館所擬造的「學院現代主義」，已經規定了做為「制度」與「權力」基礎的策展地理學認識論，我們的「策展接觸帶」，幾乎就是在這些歐美日韓中構造出來的展覽地理學中形成規約。在「學院現代主義」的策展地理學想像之外，即為「域外」，那是大規模的訊號模糊、想像空白之地。顯而易見，這種八〇年代初期以降所形成的策展地理學取向，正符應了「全球南方」藝術觀點下，偏向「歐美中心」藝術世界觀。

那麼，這一次，我們將重回六〇年代，要重新回返像北美館與「秘密南方」同時重疊展出的「黃華成．未完成」那般生猛的「想像現代主義」嗎？我想未必。或者說，不是我想不想的問題，而是有一群主要是 1980 年以後出生的年輕策展人、藝評人與藝術家不是這樣想的。我們當然可以說，「南向政策」一定程

左圖——
「秘密異域：冷戰與孤軍，1960 至 1980 年代」展間一景；左：許家維，《情報局紀念所》，2015，裝置；中：許家維，《回莫村》，2012，單頻道錄像裝置；右：許家維，《回莫村——國防部 1920 區光武部隊大陸工作組》，2013，裝置

右圖——
陳湘汶「致親愛的鄰人：2010 年後臺灣—全球南方當代藝術交流足跡」（文獻 E）展場一景

度影響了高森信男和奧賽德工廠、許家維和羅仕東與打開－當代藝術工作站、鄭文琦和數位荒原的作者群、陳湘汶等等研究型的策展人／藝評者／藝術家的現實考量，但是，為什麼高森信男可以在 2014 年的《現代美術》就提出了「秘密南方」展覽的方向與大綱，而經歷了六年多，上述這一群年輕策展人／藝評者／藝術家仍然可以在這個展覽的號召下，一定程度支撐起整個展覽的藝術實踐與「全球南方」的認識論基礎呢？

當然，我們可以帶點魯莽而大膽地假設：是不是在台灣 40 歲以下世代的年輕策展人，已經產生了某種世界觀的轉向？朝向當下制度與權力之外的域外，尋求一種嶄新的世界觀了呢？我想暫時收束起這個過於快速強求一個圖式化的表述，試著先回歸現象的描述，來還原這個有趣現象的內在動力。我想描述的基本現象，就是在「秘密南方」一展的前展覽準備期，有一群台灣的年輕策展人／藝評家／藝術家，自 2012 年（或更早）開始，踐行了某種集群影響下的「朝向域外的旅行」，而這些層層疊疊、持續至今的旅行，導致了「策展接觸帶的重新部署」。高森信男只是這個網絡與流動方向改表的代表之一，也是「秘密南方」策展學的第二層意涵。

由高森信男和陳湘汶企畫主編的 2013 年 7 月號的《藝術觀點 ACT》，製作了「重回南方／臺灣－東南亞當代藝術交流新章」專題，可以說初步總結這個「朝向域外旅行」、「轉移參考點」（許家維語）第一階段的同步現象。企畫的導言中陳述，「我們如何讓臺灣與東南亞的當代藝術互相被直接『看見』？最積極的方法就是直接走向它們。」[6]這段話中，一連用了兩次「直接」，第一次是目標：「互相被直接『看見』」，第二次是方法：「直接走向它們」。接下來，關於現象的層面，導言中描述道：

> 2012 年臺灣有數個單位前往東南亞各地進行交流和展演計畫的案例，其中包括了「奧賽德工廠」策劃的「南國．國南－台越藝術家交流計畫」、「打開－當代藝術工作站」策劃的「*TAITAI FEVER-STAGE ONE: We're OPEN*」及「理解的尺度－台泰當代藝術交流展」等等。這批年

鄭文琦「群島資料庫」展場一景

輕的藝術團體獨立發起前往東南亞國家進行當代藝術的對話，為臺灣的觀者提供更多細緻、在地性的交流經驗。[7]

張正、許家維、高森信男、鄭文琦分別提出了他們的《四方報》、策展與交流工作方案經驗。關於「台灣是不是東南亞的一部分？」這個老問題，張正的回答或許可以代表這群「後解嚴世代」（賴英泰語）的共同觀點：「『東南亞』其實是外部強權對此一多樣化區域的政治性稱呼。姑且不談這個名稱正確與否，如果問『台灣是不是東南亞的一部分』？我能肯定的說法是，『台灣有一部分是很東南亞的』。」[8] 許家維則陳述了他與泰國藝術家伴侶 Jiandyin 在紐約駐村時偶遇而生的感嘆：

> 過去半個世紀以來，大部分亞洲知識分子的思想都直接聯繫至北美洲或歐洲，即便是具有高度批判意識的後殖民論述。由於所批判的現代殖民主義基本動力來自於西方，長期以來仍被這批判對象所制約，膠著在這殖民史的範圍內。在藝術的展演場域中，亞洲藝術家的會面也大多是在紐約、倫敦或巴黎，但是在這些地點之外，彼此之間基本上沒有深入的接觸。[9]

而在高森信男鉅細靡遺的〈南國．國南：台越藝術家交流計畫／策展工作田野筆記〉中，他陳述了他率領「奧賽德工廠」成員在 2011 年赴越和越南策展人阮如輝商談大型藝術交流計畫後的種種過程，緊接著是鄭文琦從自己在 2010 年的旅行經驗。他在新加坡、曼谷、清邁遇到了「超越我本來的經驗尺度，但又不完全陌生的文化地圖」時，常常必須動用不太擅長的「直覺與感受」來面對多變而不確定的泰國處境，因而竟談起「榮格」的內外向人格整合的經驗。[10]

這些旅行經驗，又回應到高森信男在「數位荒原」2013 年 4 月號所發表的〈關於旅行者的三場論辯，之三：旅行者的文化地圖〉系列文字結尾所說的：

> 我們正站在藝術史的分水嶺上，未來我們有可能將視覺藝術作為一種共同的平台來展現更多元的書寫方式。但也有可能只是一場幻象：一場由市場

> 機制衍生而出的「內部」殖民結構。我個人傾向認為兩個狀態共存，不過回歸到這一系列書寫的原點，旅行者自身的行為雖然是文化結構或社會結構的延伸，但也不能忽略旅行者作為一個說故事的個體，她／他所必須面對的還包括自身的內部結構、面對無法掌控、甚至脫序的整體結構。旅行者並非大敘述的操控者，相反地，旅行者的故事往往從描述自身的位置開始展開，從自身出發，發展出自我和他者及世界的結構關係。[11]

就此而言，這些年輕的策展人旅行，是充分了解這些「朝向域外的旅行」，很可能是「由市場機制衍生而生的『內部』殖民結構」的顯現，如果不夠敏銳地「從描述自身的位置開始展開」，抵達「他者」與「世界」便會成為問題。然而，高森也充分意識到，「我們正站在藝術史的分水嶺上」，這裡的「我們」，恐怕已經不再包括那些解嚴前世代、在制度中掌握分配權力世代的「我們」了。這是「秘密南方」策展地理學的第三層意涵。

對「全球化」浪潮的另類回應：「全球南方」的文化製圖群

上述的集群旅行、調研、交流、對話、研究、策展，顯然接近某種文化苦旅的域外衝擊與內在思辯，如同本文起首一開始引用湯瑪斯．麥柯夫利（Thomas McEvilley）所說的：「他者的顯現，不僅僅只在地理上的非西方，更重要的是，他者是發生於內在的非西方文化」，這種與內在的非西方文化的會面，面對的是第三世界國家的多重殖民處境，依據策展人陳湘汶陳述她的觀察，或許從 2008 年的「野草莓運動」開始，蔓生至 2014 年的「反服貿運動」的世界觀衝擊，養成了後解嚴世代的年輕策展人，更積極地尋找不同於霸權大國文化邏輯的「內在他者」的根本動力。這或許也是「秘密南方」製作另一個世界觀、另一種世界圖表的秘密趨力。當然，無須諱言的是，「全球南方」也是個新興的當代藝術議題。

從 2013 年的《藝術觀點 ACT》「重回南方」專輯封套的年表與地圖，到六年多後與高森信男共同討論製作「秘密南方」展場複雜年表的陳湘汶，很單純的就是

展覽策展人高森信男與研究員陳湘汶共同討論製作之年表

在鋪設自己策展計畫的接觸帶（contact zone）。她在 2016 年開始參與「奧賽德工廠」參訪計畫，包括東馬來西亞的亞庇、汶萊和印尼的望加錫和雅加達。她在筆者的訪談中說:「這次不到一個月的旅行經驗，讓我對各地差異如此大的『國家』想像感到驚訝。」2017 年她又因為國藝會支持的策展駐地調研計畫，赴印尼兩趟，在吉隆坡、蘇拉威西的望加錫，以及馬娜多（Manado）這個天主教城市、萬隆、日惹來回待了一個月，她發現印尼並不是只有那個回教的印尼。2018 年，她又赴印尼駐地兩個月，去了日惹、萬隆、梭羅、望加錫和雅加達，以便完成她的視覺藝術策展專案。她說：

> 我都會帶著我的問題和主題去旅行駐地，而且比較偏向單獨的個人行動。但東南亞的時間真的不是歐美時間，不能預期那麼有效率，因此，有點像藝術家，反而觀察生活文化和隨遇而安的適應力變得很重要。畢竟，不是每個人都受得了坐 20 人小飛機和連續暈船暈 18 小時的。

在這樣的旅行駐地基礎上，我和她 2018 年暑假在日惹相遇時，她便自然而然地立刻帶我去參訪了幾個她熟悉的在地當代藝術團體，談論著在地便宜的房租、成立在地藝術空間的可能條件，介紹好吃的當地食物。也是在同樣的基礎上，她在 2019 年便帶著台灣藝術家赴日惹，在當地策辦展覽。她的心裡，似乎長出了一張秘密的東南亞文化地圖和心智圖。這張秘密地圖的圖繪行旅，便是「秘密南方」策展學內蘊的第四層意涵。

本來，我還想要（也應該要）敘述高森信男從 2009 年開始的墨西哥策展之旅，後來一連串高密度的東南亞之旅，2017 年的奈及利亞之旅，2018 年的蒙古策展之旅，到 2019 年的東非、西非七國之旅。但是，我漸漸覺得這些旅行的複雜度已經遠遠超過了我能夠描述的範圍，對我來說，已經接近某種自我生成的怪物策展人狀態了。換句話說，如果想要透過這位年輕策展人的長年跋涉和旅行去描述「秘密南方」這個展覽的策展生成歷程，似乎早已超過了這篇文章所能承載的訊息量。對這方面有興趣的讀者，我建議不妨細讀高森的〈艱苦薩伐旅：撒哈拉以南非洲（有時有些當代藝術的）旅遊手冊〉這篇奇文。以下也藉著這篇文章的討論做為本文的總結。

這篇發表在 2019 年 10 月 13 日空總臺灣當代文化實驗場的《實驗波 CLABO》上的文章，很仔細地從「描述自身的位置」出發，其藝術書寫面對的讀者主要是台灣的讀者，但內容指向的非洲之旅，朝向的卻是一整個陌生的域外南方，似乎一定要這樣固執地不聽勸（謎之音：為什麼不直接去歐洲跟這些非洲策展人和藝術家碰面就好？），才能一致地實踐他的文化製圖學和迴向台灣內部進行翻轉的策展哲學：

> 即便外交上的困境確實對臺灣人參與非洲相關研究帶來挑戰，但在過去，當臺灣還保有和塞內加爾之間的邦交時，國內也幾乎無人重視達卡的非

姚瑞中＋鄭鴻展，《中國寶塔（金夏沙恩色拉總統農工業園區）》，2020，綜合媒材

> 洲當代藝術雙年展。而縱使非洲的英法文作家已經奪下諾貝爾文學獎的桂冠，在國內也往往乏人問津。如何克服臺灣內部文化既自大又自卑的處境，或許才是未來在亞非交流這條險路上，最艱困的障礙。[12]

我想，這便是「秘密南方」的秘密潛台詞。這個展覽宛如直面台灣戰後與冷戰歷史黯黑之所的「歷史怪獸」，試著透過策展的搜尋調查，進行一個「盡情打怪」與「撫慰再生」的雙重動作。這個展覽內蘊著一個空谷足音，一個來自台灣近未來世代的「全球南方」策展認識論：無論如何艱苦的薩伐旅，無論最後呈在眼前的，是不是一座早已人去樓空、無法辨識的中華式建築廢墟，若我們不抵達最遙遠的他者域外，抵達博物館典藏庫最乏人問津的黑暗角落，我們便無法抵消我們自身內部的記憶與歷史病癥之所在。

1 McEvilley, Thomas. "Arrivederci Venice: The Third World Biennials – Reviews of Third World International Art Survey Exhibitions." Thomas McEvilley, and Roger Denson. *Capacity: History, the World, and the Self in Contemporary Art and Criticism* (Amsterdam: OPA, 1996), pp. 134-144.

2 標題乃筆者所譯。此篇譯文標題的原譯為〈藝術無史？迎向更迭地貌的東南亞藝術家及其社群〉，由於其英文原文標題為 Art without History? Southeast Asian Artists and Their Communities in the Face of Geography，我認為更恰當的翻譯是：〈無史的藝術？面向地理學的東南亞藝術家及其社群〉。理由是主標題在原有翻譯下強調的重點不同，「藝術」應為強調的重點，同時，「地理學」一詞應為較普遍的譯法，因為這兩個詞彙與句法的翻譯涉及本文所要強調的重要概念，故在此提供不同翻譯供讀者參考。

3 諾拉．泰勒（Nora Taylor），〈藝術無史？迎向更迭地貌的東南亞藝術家及其社群〉，《現代美術》172 期（2014.3），頁 7。

4 Rojas-Sotelo, Miguel. *Cultural Maps, Networks and Flows: The History and Impact of the Havana Biennale 1984 to the Present* (Diss. University of Pittsburgh, 2009), p.139.

5 陳傳興，〈「現代」匱乏的圖說與意識修辭——1980 年代台灣之「前」後現代美術狀況〉，《木與夜孰長》（台北：行人文化實驗室，2009），頁 17-18。

6 高森信男 + 鄭汰誠，〈重回南方 / 臺灣－東南亞當代藝術交流新章〉專題導言，《藝術觀點 ACT》（2013.7），頁 4。

7 同上。

8 〈打造文化交流平台：走一條人少的路－張正〉，《藝術觀點 ACT》（2013.7），頁 15。

9 許家維，〈轉移參考點——「打開－當代藝術工作站」的工作方案〉，《藝術觀點 ACT》（2013.7），頁 21。

10 〈從新認識到新知識：行走荒原的旅人－鄭文琦〉，《藝術觀點 ACT》（2013.7），頁 62。

11 高森信男，〈關於旅行者的三場論辯，之三：旅行者的文化地圖〉，《數位荒原》，2013 年 4 月 21 日發表。

12 高森信男，〈艱苦薩伐旅：撒哈拉以南非洲（有時有些當代藝術的）旅遊手冊〉，《實驗波 CLABO》，2019 年 10 月 13 日上稿。