讓美術館成為生活日常：2020台北雙年展催生者林平專訪

Making the Museum a Part of Everyday Life: An Interview with Lin Ping, Facilitator of the Taipei Biennial 2020

採訪、整理｜
曾炫淳
Hsuan-Chun Tseng
臺北市立美術館助理研究員

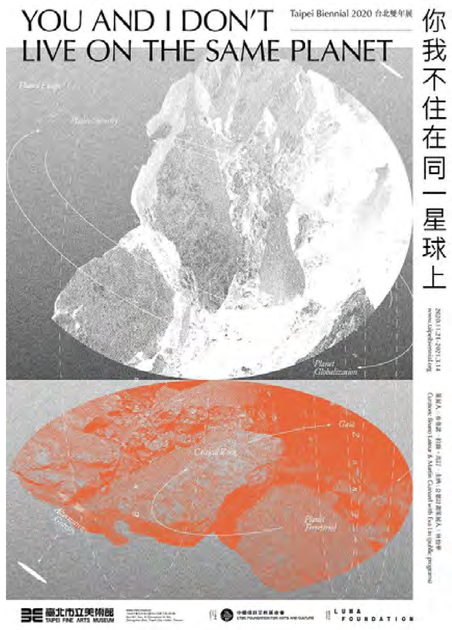
受訪｜
林平
Ping Lin
受訪時任臺北市立美術館館長；
現任東海大學美術系教授

採訪時間、地點｜
2021 年 1 月 8 日
臺北市立美術館館長室

從近年台北雙年展（以下簡稱北雙）主題與方向上觀察，除了 2016 年「當下檔案．未來系譜：雙年展新語」，從 2014 年「劇烈加速度」、2018 年「後自然：美術館作為一個生態系統」，到 2020 年「你我不住在同一星球上」，這三屆都圍繞人類世與生態問題，而您是在 2015 年接任館長，2016 年是您的決定嗎，那麼為什麼會在 2018 年後連續兩屆回到自然生態與人類世的主題？

林平（以下簡稱林）：2014 年我還不在館內，不清楚策展背後的故事。過去北雙比較是單屆思考策略，由於退休年齡是法律規範的，所以我反而很早就知道我最多有操作三屆的機會，也很早就在思考它的整體性是什麼，其中確實有一個比較完整的結構。大家往往把 2014 與 2018 之後看作連續性的事情，但在推動的過程裡，我並沒有感受到其中的延續性。歷史本來就是必然、偶然之間的交錯，所以 2014 跟 2018 與 2020，我認為這裡面有一定的偶然關係，只是在這偶然關係裡面，我們欣見在知識發展上，知識與行動之間產生了必然的結果。

「雙 / 三年展在幹嘛」這件事情，我在學院裡面教書、看了這麼多「雙 / 三年展」，過去又長期觀察台北雙年展，其實我往往會去思考背後的結構問題，比較不是一進入雙 / 三年展就去看作品好不好，一定會去想它們之間的關聯，策展、組織背後是怎麼運作的。我覺得北雙在前幾屆，比較是探討晚期資本主義的現象、探討社會極端消費文化、探討主體性的問題，或者也有兩、三屆直接觸及體制批判。其實我自己認為，體制批判應該要在已有充分歷史經驗的時候，才能夠進行批判與檢驗。於是我就想，對於 2016 年這「第十屆」，我們應該要先去檢視台北雙年展本身的歷史，在第十屆進行回溯與前瞻，作出一個階段性總結，這也就成了 2016 年的「當下檔案．未來系譜：雙年展新語」。同時，我在做 2016 的時候，的確已經開始思考接下來兩屆要做什麼。



左圖——
2014 年北雙「劇烈加速度」的海報設計

中圖——
2018 年北雙「後自然：美術館作為一個生態系統」的主視覺

右圖——
2020 年北雙「你我不住在同一星球上」之海報設計

我們往往直覺認為是「先有 2018 的『後自然』，再有 2020 的北雙」，或者可能直接推斷布魯諾・拉圖（Bruno Latour）這次展覽「你我不住在同一星球上」的概念，脫胎於 2018 年底他在哈佛大學的演講〈We don't seem to live on the same planet〉，因而強化了 2020 年雙年展是比較晚近才突然迸發的印象。但您口中 2020 的北雙聽起來是相當早就開始鋪成與醞釀，也曾聽聞早在 2017 年拉圖首次訪台時，館內就已開始與他洽談策展合作，請問當時是什麼情況？

林：2017 年 7 月館內召開了台北雙年展諮詢委員會，這個會議就是專門為台北雙年展接下來的發展召開，當然就是針對「2018 年」。會議裡我是主席，我先拋出觀感，希望大家回應。我那時候提出的觀感就是，全球的「雙 / 三年展」其實已到了一個衰疲期，我一直認為，這個媒介衰竭的大部分原因在於只和文化行銷、文化經濟或地緣政治較產生關聯，但是不是我們只需要政治、經濟這兩件事？難道人類完整的生活裡面，除了政治、經濟，沒有什麼可以談的嗎？我自己本身一直有這系列提問。那麼，是不是可以回到生活本身，讓雙年展有可能跟一般人的生活日常產生連結，讓一般人覺得雙年展和他的生活有關聯。

當時的時事話題剛好是「台北市作為全球宜居城市」，於是我們找了好些對於臺灣評價的數據，在會議現場拋出來。所以討論是從臺灣在地出發，而不是要做什麼恢弘的全球雙年展議題。我一直認為臺灣是很獨特的地方，沒有很偉大，但絕對很獨特，這個獨特性是我們參與全球對話的利器，這個獨特性是我們只要進入全球社群，自然就會怡然大方地展現自己，別人就會看到這個獨特性在全球圖譜裡是不可或缺的。

當時參與會議的委員有吳瑪悧、徐文瑞等專家，大家開始辯論這些議題。在這個過程裡，談到氣候變遷、談到我們生態意識的問題，吳瑪悧的「樹梅坑溪環境藝術行動」正是臺灣非常關鍵的案例，當她提出這方面議題的時候，大家很快收攏，都同意環境變遷可能是一個很值得探討的議題。而我認為這個議題迫在眉睫，它的急迫性使得每一個人都不會是局外人，不管

操持什麼價值觀都必然與之關聯……就算你只是一個單純的資本投資者，可能都要考慮到投資在一個地震很多的地方會不會虧本，就算從經濟的角度來看，即使不相信全球暖化，也要找對投資的地點。於是在討論過程裡，我們決定要往生態環境激變的議題上發展，我覺得這是在這個時代裡面或對當代社會、對每一人都是關鍵的提問。

處理這類的議題當然要從本土出發，因為土地踩在我們腳下，我們不會先去跟著全世界的人一起關心全世界、卻不回頭看看自己的環境發生了什麼問題，一定要從本土的實踐開始去長出這樣的關切，才會有力量。我們第一步先決定方向，第二步決定適切的策展人，吳瑪悧過去已經有了實踐經驗，而且在那個議題上，她已經在臺灣、在藝術圈裡面展開過對話，讓大家感受到藝術可能具有的行動力量。但是吳瑪悧其實是思想型的領袖，不是一位直接操作策展實踐的人，因此我們覺得需要有位夥伴與她搭配。這位夥伴可能有兩種類型，第一種類型就是相對於她的實踐性思維有著更高的理論性整理，另外一種則是相對於臺灣經驗的實踐思維，有著國際的、全球的實踐經驗，而且這個人要很會做展覽。在我的認知，某種程度拉圖有一點浮現出來了，拉圖在 2017 年 5 月曾來台訪學並到館內進行「重啟現代性」的演講，分享他過去在當代藝術策展實踐的經驗。因此我們邀請了拉圖，試探他有沒有這樣的興趣，他呈現高度的興趣，但是 2018 年他行程滿檔，已沒有力氣參與，所以我們從那個時候就已經在談 2020 的可能。

當時拉圖是否已比較明確地提出想要策劃什麼樣的展覽？另一方面，從北美館的角度，館方希望借重拉圖哪些部分？

林：我其實是跟著拉圖一起在發展對這件事情的思考。也就是說，他有他策展人的角色，我有我館長的角色，我們之間交錯對話。當我認同他的想法的同時，也在美術館裡發展出我自己的一個行動路徑，所以我們兩個是相輔相成的。拉圖最經典與代表性的學說便是「行動者網絡理論」（ANT，Actor-Network Theory），這個觀念雖然在這屆北雙的日常用語沒有用到，但是他理論發展中非常強烈的主張。在這個主張裡面，一個事件或者一個物種突變的種種因素並不是生命要「物競天擇、適者生存（這個觀念表示環境好像是固定的，人要去適應環境）」，而是其中有另外一個交互的關係，而且這個生命的形式不只是人類的生命，而是任何的生命與非生命形式與環境之間的關係，一方面被環境塑造，一方面也會塑造環境，彼此間交錯的影響力是在 ANT 理論中非常重要的觀念。

拉圖與臺灣中央研究院及 STS（即科學、技術與社會學）領域的學者過去就有長期的對話與來往，那本來對我是一個陌生的學域。2017 年 5 月拉圖到館內做「重啟現代性」專題演講，提到了許多觸動我的論點。他提到過

2017 年 5 月 18 日在館內舉行「重啟現代性！」論壇：拉圖與藝術的對話。與談人包括拉圖（右）、吳瑪悧（中）、龔卓軍（左）

去的雙年展基本上還停留在現代主義的模式裡，也就是一個革命性的動作去和過去採取斷裂，他認為這個其實都是現代性的思維，因此在他闡述對「人類世」（Anthropocene）這個字的觀點時，我個人是非常認同的。他覺得這個觀念、這個詞彙啟動後續非常多積極的討論，可是它的成功正是它致命的地方，而且相對來講，會發現「anthropo」這個字其實暗指的是歐洲中心的白種人，因此我們不但不只是要解決不可再以歐洲為中心的思維，更要去解決不只是在人類世界裡面談「人類世」、更要開始去提問的是人以外的物種，或者認為在環境裡面存在的非人元素之間交織的這個關係。所以 ANT 理論某種程度回應了「人類世」觀點裡面比較偏狹的地方。

另外，他提到了我們價值觀的差異，事實上他希望這個展覽本身不只是一個藝術家聚集的平台，更希望它是一個思想的實驗（Thought Experiment），他從頭到尾反覆在提這個字。這個詞彙激起了我作為館長的很多想像，其實「Thought Experiment」不能只有 thought，不能只有 thought 之間的辯論，它既然是 experiment，我們對於 thought 能夠產生的 practice 也要進行質問，才知道這個 thought 是不是有價值。因為假如只要思想辯論，寫書就好了，不必辦一個雙年展。

2014 年的北雙處理「人類世」的觀念，基本是提出「人闖了好多年的禍，我們到底幹了什麼壞事」這樣一種提問。2018 年的北雙就不只是反省人類做錯事了，或者人類的行為有沒有問題，其實是進一步開始「去認知共存的夥伴還有哪些？我們到底忽略了哪些對象？」所以我前面講，這個就是知識發展的必然，也剛好後來者提出反思與批判，重新再去修正前面的看法，我覺得這樣的節奏是非常棒的。在 2018 年這一屆裡，我們開始很明確喊出「非人的世界」，就是人與非人的一種相互依賴的關係，所以「Interdependency」（相互依存）這個字其實是那屆的關鍵詞之一，等於更新了我們人類作為「人類世」單一罪責的概念，更寬廣地重新建構「原來我們長期忽略了我們的夥伴」。

2019 年 9 月 21 日在館內舉行 2020 台北雙年展策展人講座，演講主題為「邁向新氣候體制」；於該講座上，拉圖重新闡釋「人類世」一詞

所以作為一個思想實驗的平台，這些想法加總在一起，讓我決定 2018、2020 應該要綁在一起發展。「發展」是個很重要的概念，因為剛剛講 2016 年北雙我的思考，以及 2018 我們試圖解決人類和非人類世界的認知問題，我認為雙年展毋需是一個單獨事件，這也是為什麼我能這麼快回應兩位策展人的提問，決定 2018 年以「美術館作為一個生態系統」作為當屆北雙的副標題，因為我心裡已經認為 2020 應該和 2018 是一個團塊，有同一發展性的相互關係。

2019 年 9 月拉圖正式以 2020 年北雙策展人身分來到臺灣，在九二一地震紀念日那一天，我們特別安排他做了一場對外講座，題目叫做「邁向新氣候體制」（New Climatic Regime），他在演講裡提到要用這個字來取代「人類世」這個字。同時，他還做了一系列研討會，參與其中的領域非常廣，在場四分之三的學者其實我都不認識；但我覺得，這就對了！也就是說，它已經超出了我的知識範疇，因為這個議題假如只停留在藝術的知識範疇，它可能與民眾的生活還是有一定的距離。所牽涉到有關社會學、科學研究、公共行政研究、森林學、生物多樣性研究、地球科學研究，還有社區大學的學者專家等等，所以我覺得他召集這些學者的研討會，首先就是去醞釀這個議題在臺灣過去研究的歷史，並進一步重新整合成為一個可行性的行動力量。

拉圖的最新中文譯著叫《著陸何處》，「著陸」和「落地」可說是這本書的關鍵詞，如果粗略解釋，意即「對自身的省察與對在地的體悟」。若就展覽本身，您覺得拉圖在這屆北雙「落地」了嗎？

林：美術館即是「地」，美術館即是生態系統的一環，所以這個問題我們應該要問自己：「美術館落地了嗎」，而不是「拉圖落地了嗎？」因為拉圖是美術館邀請來的一位國際學者，本身是沒有能力落地的，而是美術館要去落地，我們要幫助拉圖落地。雖然之間有很多藕斷絲連的「地莖」（rhizome）的關係，但是只有我們美術館作為一個「地」，把地莖全面地鋪開，包括不同世代的觀眾、不同機構裡面的專業者。假如我們不去把在美術館這個「地」

呼應本屆北雙星象廳的概念，本館兒童藝術教育中心規劃的「第 11 號衛星：牠它星球」展場一隅

底下的根莖鋪陳開來，拉圖的想法也只不過是一個想法而已，所以問：「落地了嗎？」其實我後來覺得應該是我們要問美術館自己有沒有落地。美術館若沒有讓它著陸，它永遠都是一個年度裡面的孤獨事件，結束就結束了，剩下一本展覽專輯。

我對於觀眾很重視，尤其是這種 for everybody 的議題，所以我去年帶著教服組熊思婷組長去拜訪教育部，直接向范巽綠次長簡報北美館正在做這樣的計畫。這樣的計畫對於環境意識還有我們的價值觀進行反省，甚至改變價值觀產生行動力這樣子的事情，可以遍及全臺灣，所以我請她提供一筆資源，能夠讓臺灣各地的中小學生來看台北雙年展，這是以前北雙沒做過的事。她聽到我們做台北雙年展的計畫報告，立刻就答應了，所以我們進入教育部「文化輕旅行」這個計畫，會約有十餘所中小學帶隊，由導覽員引導參觀台北雙年展。這樣的事情不需要策展人做，其實是要美術館去做，因為我們知道如何能夠去產生這些行動力。

我們還做了一件很重要的事情，也是歷屆台北雙年展從來沒有做過的，就是讓兒童藝術教育中心第 11 號教育計畫建立為「第 11 號衛星：牠它星球」呼應這一次的北雙主題。現在這個「牠它星球」，包括兒童拿了一個診療單去外面找到一棵樹，替這棵樹做健康檢查，對於未來的孩子如何和非人的世界共同相處的可能性設立一個起點。當我們邀請這樣一位策展人、做了這樣一個展覽，最終其實是要發生社會效應。

若細究台北雙年展的策展史，「策展人」有其複雜的發展變遷。您接任館長後，可以發現近三屆又有不同的景況，2016 年的柯琳．狄瑟涵（Corinne Diserens）、

2018 年的吳瑪悧與范切斯科 · 馬納克達（Francesco Manacorda），以及 2020 年「兩位共同策展人及一位公眾計畫策展人」這般特殊的聯合策展情況。可否請您談談這個部分的思量？

林：我向來沒有一種固定模式的觀念，策展人一定要兩個人一隊，或者是一定要一個國外配一個國內。我覺得完全是看這個機構想要做什麼，去邀對的策展人，策展人也要有相應的組合，所以它本身就是活的，是個有機的狀態。所以，我常常被問，「以前一個外國人、一個臺灣人，為什麼這一屆變成兩個外國人，是不是又退步了？」大家都很愛問這種問題，可是我覺得這是無效的問題。

每一屆的策展團隊組成背後都有一言難盡的籌備過程，我再講回 2018 年「後自然」，要與吳瑪悧搭配的策展夥伴，剛剛講的第一種夥伴類型就沒有了，我們開始討論第二種，所以我們和吳瑪悧查閱各種與生態議題策展有關的檔案資料，後來找到了 Francesco。他 2009 年就在英國倫敦巴比肯藝術中心（Barbican Centre）策劃過一個生態藝術的展覽「激進的自然」（Radical Nature），吳瑪悧非常了解這個展覽，而且覺得做得很精彩。他和吳瑪悧是個絕妙的組合，吳瑪悧總是突發奇想，連結的網絡完全超出藝術界之外，而且非常敏感而且密集的，她就會把這個網絡的訊息帶回來與 Francesco 商量；Francesco 則是一個機構策展人，策展的能力極佳，所以在作品的配置還有依據作品敏感度的選件上，他們倆有非常好的對話，幾乎所有的決定都是他們彼此認同而作出的決定，使得那一屆的展覽現場也處理得很好。

在那一屆裡，還出現了一個關鍵事件，當然因為吳瑪悧參與了剛才提到 2017 年 7 月的諮詢會議，她知道館方對這件事情的重心何在，所以當她有這樣意識，她與 Francesco 討論的時候，會把我的考量一直放在心中。當他們做了初步的考慮，大概方向確定了，幾乎要定題目的時候，他們覺得我不能缺席。這也是此前沒有發生過的事情：他們找我、找同仁一起開了一個會。他們已經定下主標題叫「後自然」，可關於副標題他們卻說：「We

左圖——
2018 年北雙策展人吳瑪悧（中）、范切斯科 · 馬納克達（左），及林平館長（右）

右圖——
2020 北雙的策展團隊：拉圖（螢幕）、圭納（左）、公眾計畫策展人林怡華（右），及林平館長（中）

本屆北雙專門設立了「公眾計畫」，其中的「協商劇場」被譽為整個展覽的核心引擎。圖為 2020 年 12 月 5 日之協商劇場現場，進行的議題為「治理助孕科技」

have two ideas」，「雙年展作為一個生態系統」或者「美術館作為一個生態系統」，他們說這件事無法由他們兩個決定，而要由美術館的館長決定，因為館長才知道這是一個 commitment。「雙年展作為一個生態系統」好像一次性的事件之後就結束了，可是如果說「美術館作為一個生態系統」，美術館本身就要有更多的承諾。結果我幾乎不做二想，說當然應該是「美術館作為一個生態系統」！

您剛才提到 2018 年北雙在標題選擇上的考量，2020 北雙的標題曾經有「外交新碰撞」，後來這五個字被放在公眾計畫的分類名稱中。為什麼會有這樣的變化？

林：對於 2018 年所提出認知上面的一個問題，我接著要問的是，其實 2018 讓我們知道我們的夥伴在哪裡、我們要反省自己原來自我中心的想法、重新去認識我們的夥伴，假如這些都知道了，可還是比較停留在認知的階段，怎麼樣讓它變成是有可能面對這麼急迫性的議題並帶有它的行動性，而且大家的知識系統、價值觀差異這麼大的時候，仍有轉身的可能性？我們剛剛所講的「行動者網絡理論」，就是認知其實具有知識生產的積極性，但是相對於行動，它仍然是消極的，所以你要進入到行動範疇的時候，你必須具有更積極的知識去轉化，這裡面要牽涉到方法論。

簡單來講，「好，我們都知道了，可現在該怎麼辦？」所以我認為 2020 有一個最關鍵的積極性，就是我們要問 how-to 的問題：我們要怎麼做？2020 這一屆有洋洋灑灑這麼多漂亮作品，最終它還有一個核心的引擎，是我反覆要強調的，並非好像隱藏在這整個策展計畫裡面的一個活動，所以「外交新碰撞」具現的「協商劇場」不僅是公眾計畫裡面的一項活動，它是

這整個展覽的核心引擎。我稱它為「引擎」，覺得這樣力量才夠，引擎是動的，它是會給 power 的。所以在這個核心引擎裡面，也就是剛開始的時候，標題「你我不住在同一個星球上」只是在講價值觀的落差，可是後來決定捨棄副標題，因為那樣的標題太長了，而且我也認為「外交新碰撞」指的是它的方法論，我非常認同把「外交新碰撞」放進到所謂的公眾計畫裡面處理，所以你會發現「協商劇場」現場就有出現「外交新碰撞」這個標題。

本屆北雙的「公眾計畫」可說是一個創舉和特色。是在什麼時機或是什麼情況下，促使決定邀請這些年很活躍的臺灣本地策展人林怡華加入策展團隊？您和策展團隊對「公眾計畫」一開始的策展想像和預期是什麼？

林：我剛剛說到這屆北雙最核心的引擎就是「協商劇場」，我知道拉圖在西方演練過不只一次了，我覺得這個很重要，因為這就是一個借自政治外交領域、跨域重新建構方法論的技術。它是個技術喔！若沒有經過演練，技術就是假的、只是烏托邦式的理論假設，來到臺灣，當然也要在臺灣的環境裡面被演練。尤其我們已經意識到「協商劇場」不能由美術館去操作，因為這不是美術館的專業；把這個方法論借來了以後，要交給幾個對的大學裡面的教授，由他們來開課，而這個課程透過至少一整個學期的技術演練，同時重新去把生態環境相關議題從臺灣的經驗裡面統整出來。和五所大學一起來合作，中間經過了在地的轉折，而不是直接拿西方成果到臺灣展現。

2020 這一屆我非常早期就提出對策展人組合的看法，首先，我們大概都理解拉圖本身不是策展人，他是個科學哲學家，所以他表示需要與他長期合作的馬汀．圭納（Martin Guinard）作為共同策展人。我們視他們為一個 working team，沒有把他們拆開重組的意思。2019 年 3 月我們正式對外公布這對策展組合後不久，五月我便和展覽組組長余思穎直接與圭納相約威尼斯雙年展見面，我強烈提出必須要有臺灣的策展專業的參與。雖然拉圖的觀念和方法論我非常認同，但我覺得這次展覽一定要有在地實踐，發展經驗才會落實，直接發生在地影響力。這次的策展合作不應是一位國際大師、學者來到臺灣開一堂課，不會是「給我們講課、讓我們學習」這種教與學的單向過程，而是一個理論與實踐二者對等檢視的狀態。所以我向他提出說：「我們要有一位臺灣的策展人，鑒於我對你們的尊重，合作的方式可以再討論，但是他能夠帶入臺灣經驗和在地版本的實踐，有助於補充擴大理論的發展。」當然這是個政治較勁與協商的過程：「你們要相信我對於有一個臺灣年輕策展人的建議，對這個雙年展的成功會是非常關鍵的。」

所以透過我們的推薦、他們的面談，最後由他們決定林怡華是最洽當的人選。我很認同這個決定，林怡華本身長期關注原住民的文化，也關注環境生態的議題，在知識與實務操作領域裡她是絕對合適的角色。所以，林怡華的出現，適時地加入了雙年展整體推動的結構，幫助推動公眾計畫的這

左圖——
《顛動地球》，劇場式講座影片，由芙雷德莉克．阿伊－杜亞蒂、布魯諾．拉圖演繹，2019 年 12 月 7 日於法國南特亞蒙迪劇院的公開場合拍攝，片長 1 小時 12 分。臨界區公司製作。

右圖——
2020 北雙公眾計畫之「羅盤工作坊」現場

一塊，等於分工從此就很明確了。拉圖發展他的理論、來演講，或者去做「知識劇場」這樣的事，在《顛動地球》（Moving Earths）一作中，把知識作成劇場來演出；而圭納就做 Curating，挑選作品、安排作品在現場展出的策略，與展覽組同仁一起討論，並與林怡華保持對話；「協商劇場」與公眾計畫發展就完全交在林怡華的手上，與圭納保持互動，但工作切割。

從去年 11 月開幕以來，迄今已有不少 2020 北雙的評論或報導，但在我有限的閱讀經驗下，發現大部分的文章仍是聚焦於拉圖思想和這次展覽現場之間的關係，讓人感覺「公眾計畫」是被摒除在 2020 北雙之外。另一方面，「公眾計畫」在北美館的展覽現場，其實絕大部分時間是不可見的，和暫時隱形的，似乎也造成兩者之間先天上的障礙和斷裂。

林：大家還是把台北雙年展只當成一個展覽在看，所以出發點就出了問題。這屆北雙其實是一個整體價值團塊的反覆推敲，需要參與、要花時間，才能夠感受到，「協商劇場」共有五場，我只參加了一場就被震撼到，和我在展覽看到武玉玲的作品或誰的作品，震撼的力量是不一樣，我不認為哪一種比哪一種更重要、哪一種比哪一種更好，我認為兩種都要並存，所以若是缺乏參與公眾計畫就進行展覽批評，本身就出了問題。

展覽和公眾計畫是兩個不同的知識系統、兩種不同形式的溝通媒介，在溝通媒介本身的差異性上是非常大的，公眾計畫包括協商劇場，共有九個單元，每一個向度都有十足感性生產的能量，但這一塊外部不太會關心。因為展覽本身面對的是不特定的參與者，公眾計畫不管是團體或報名的個人都是特定的參與者，光是參與者和參與形式就有絕大的差異性，更不要講是否有實際參與。所以我相信對展覽有興趣而參與過公眾計畫的人，看作品的時候那個參與的感知會釋放出來，產生新的感受，也可能願意來看第二遍、第三遍；在雙年展結構上，這兩者之間其實是相互依賴的，缺一不可。

您既是位創作者，又長期在大學教書，且很特殊的是，您曾經是美術館館員（曾任職北美館展覽組、省美館典藏組），這幾年返回美術館則是「館長」的身份，「美術館」對您而言在不同時期、不同身分，可能有著截然不同的意義。那麼現在呢，您覺得，美術館應該是什麼？

因為我過去和藝術有多向度的接觸，所以那個多向度形成我在看事情的時候，我很不願意把它看成是一個單點或是一個平面，我希望把它看成是立體的思維結構。再者，我認為理論生產與實踐應該是交織的，美術館不是學院，而應該是一個交織了歷史論述，同時又交織了大量實踐的平台，所以在這個情況之下，我自己相當重視實踐這件事情。我不相信只是某一種說法，我相信我們如何做，在做的裡面再去建構理論，再去反省並回應理論，這是我基本上做館長的價值觀，我覺得這個價值觀某種程度滲透到我每一次的治理裡面。

美術館是一種感性知識匯集的地方，進入美術館會讓我們的知覺更加尖銳、更加敏感。美術館長久的歷史發展看來，它顯然就是知識生產平台，尤其是在 20 世紀後葉到 21 世紀，這個知識生產平台不再只是所謂的美學或者是審美的知識生產平台，相對來講，它會撞擊我們既有的知識體系，會重新去提出一個經過反思或者是比較後設性的思考，對當代藝術領域裡面的我們產生撞擊。過去我們會想像美學其實是救不了世界的，所以藝術家往往有一種被閹割的感覺，就是一直以來「我只能在感覺上面發生作用，但我沒有辦法改變這個世界」這種鬱悶的情節。

但是我覺得這兩屆的台北雙年展有個非常有趣的對話關係，第一個，藝術家的範疇被擴大，所以我們不稱他為「藝術家」，我們稱他為「創意者」、「參

2020 台北雙年展期間，北美館的室外館舍景致

與者」，這個時候別的知識領域的人都可以進來，不一定是視覺藝術的人。這些創意者原本不見得是解決問題的，而是預見問題；但是 2018 和 2020 剛好有一個相互為用的關係，也就是 2018 年創意參與者比較是在預見問題，2020 我視它為一個行動方案，這一屆來嘗試解決問題，進行到這個行動的界面，在這個過程中，上屆策展人吳瑪俐始終保持參與與對話，或像這次參展作品張懷文的《美術館作為你我的第三層皮膚》也是對 2018 的嘗試解決方案。

剛才您談到的大多是您任內三屆北雙的發展、規劃與背後的思考，那麼從整體上看，您覺得「台北雙年展」最重要的使命是什麼？

林：全世界的雙 / 三年展很少是由美術館來主辦的，台北雙年展本來就是個很特殊的現象，「美術館來做雙年展」其實是一件蠻矛盾的事。因為我們的檔期每兩年就會大斷裂一次，全部空出來做台北雙年展，雙年展有一點像是非常粗暴地介入了美術館的系統，所以國際上雙 / 三年展都是由獨立的基金會全年度在推動，每一天的工作目標就是在對上一屆的雙年展作整理、為下一屆的雙年展再開拓。可是北美館不是這樣，我們是一個符合傳統定義與當代變異的美術館，同一組人馬不只經營美術館，還要操作一個雙年展，二者在時間、在資源的配置上，經常都會發生矛盾與衝突，這其實是個非常辛苦的事。

我一上任就知道台北雙年展不能當成是一個普通的雙年展來看，不然就浪費了北美館來做一個在傳統定義上本來不應該作的雙年展，尤其是傳統美術館被賦予一種歷史的機器和白盒子空間感性物件生產的狀態；可是在當代美術館的傳統價值一直被重新提問，甚至有一點點解體的時候，北美館來做台北雙年展，我忽然覺得這是一項奇異的特色。我反而覺得要把美術館的能量與雙年展的能量進行交錯，而不是互相很暴力地介入又很暴力地離開，所以你會發現「美術館作為一個生態系統」這件事情背後，我如何去扣連二者花了很多的力氣。

所以，雙年展是什麼呢？我認為它確實是一個知識生產的工具，它應該要運用藝術的力量重新回返社會，不只是雙年展作為一個標誌明顯的載體。其實在我治理這個美術館的時候，這也是一直都具有的價值觀，所以要把藝術作品從庫房裡面取出來，與社會重新聚焦對位，它就會產生新的意義，不會是傳統原來被定義的狀態。雙年展不應該總是一個孤立的事件，我覺得它可以成為一種概念的旗艦，那就無所謂一定要單一一次，其實可以用虛線的方式進行連結。在這情況下，雖然 2014 年跟我無關，但大家就用虛線的方式把它連結起來了，我覺得這樣子的一個知識必然性是非常好的。2020 這屆雖然是我任期的一個總結，但是我當然希望它其實是一個虛線，它可以對往後再有延展的可能性。

拉圖策展實踐中的思想脈絡與論述模型

The Theoretical Context and Discursive Model of Bruno Latour's Curatorial Practices

文｜
吳祥賓
Hsiang-Pin Wu
法國巴黎第八大學美學、
藝術科學與科技博士候選人

回頭翻開台北雙年展（以下簡稱為北雙）歷屆策展人的簡介，我們可以發現，除了拉圖（Bruno Latour）以外，從 1998 年至今，似乎從未出現過非藝術或非策展專業的資深學者，以橫跨自然和人文科學的理論研究背景，主導北雙此一臺灣重要展覽的論述軸線。不過，會有這般特殊情形，不只是因為拉圖作為今日科學技術學（Science and technology studies）與生態政治學（Political ecology）的重要學者，藉由其豐富的著作、教學和展覽經歷，精闢地回應了我們當前所面臨的各種生存危機。細心的讀者可能也會注意到，拉圖自 2000 年應國策研究院之邀第一次來臺演講 [1]、到 2017 年和 2019 年再度來訪交流的這 20 年間，其理論不僅透過陸續出版的譯本影響了國內各領域學者的研究視野，拉圖的思想，其實也早已與北雙知識生產的脈絡產生相當程度的連結。

譬如 2004 年，第四屆北雙的雙策展人之一范黛琳（Barbara Vanderlinden），即是援引了拉圖 1999 年的著作《潘朵拉的希望》（Pandora's Hope. Essays on the Reality of Science Studies）第一章節的標題，延伸出展題「在乎現實嗎？」之另一層面的意涵。[2] 十年後，第九屆北雙「劇烈加速度」的策展人布希歐（Nicolas Bourriaud），則在聚焦於「人類世」的展覽論述內，提及拉圖「物的議會」（Parlement des choses）的理論參照點。[3] 接著 2017 年，拉圖與策展人馬汀・圭納（Martin Guinard）在臺北市立美術館（以下簡稱為北美館）分享策展經歷之後 [4]，第十一屆北雙「後自然」於 2019 年出版的展覽專輯裡，亦收錄了拉圖一篇關於當今「失土」困境的短論。[5] 尤其，「後自然」此一關鍵詞在 2010 年已納入拉圖研究視野的情形下 [6]，其文章與吳瑪悧和范切斯科・馬納克達（Francesco Manacorda）之策展專文相互呼應、對話的狀態，實際上更彰顯出「拉圖思想」在北雙知識生產系統當中所具備的重要位置。

值得注意的是，北美館館方在 2019 年 3 月公布第十二屆北雙策展人之際，上述一系列「拉圖思想」與北雙的連結和關聯性，即正式地開始從知識生產的另一面向上，拓展出「策展行動」的實踐路徑。換言之，「拉圖思想」本身不只著重

左圖——
2020 台北雙年展策展人拉圖（Bruno Latour）為科學技術學與生態政治學的代表性學者

右圖——
2017 年 5 月 18 日「重啟現代性」論壇，拉圖在北美館圖書室的演講現場

在各種理論與學術觀點的交織和開展，同時也蘊藏著相應的行動方案。於是，就「拉圖思想」中理論與策展實踐這兩個相輔相成的層面來看，我們或許可以為本屆雙年展「你我不住在同一星球上」提出幾個分析的切入點：倘若我們不僅僅單純地把此展覽視為學術討論下的視覺化工具（甚至是陪襯的教學材料），拉圖如何建立策展實踐與自身理論脈絡之間的關係？再者，我們如何在理論和策展實踐的相互對照下，回過頭來理解「拉圖思想」？而「拉圖思想」和展覽實際呈現的樣貌之間，又存在著怎樣的關聯性？

「思想展覽」作為策展實踐方法

從哲學訓練出身的拉圖，在 1970 年代起踏入人類學、宗教、科學技術和社會學的領域時，大抵都是透過特定的學術研究單位和教育機關，使其論述能夠在進入這些社會機構的當下，或者說在「機構化」的過程裡，具體發展出自身田野行動和理論實踐方法的社會脈絡與基礎。[7] 這種透過「機構」（institution）來建立理論和實踐之間社會連結的模式，同樣也出現在拉圖參與策畫的幾檔藝術展演活動當中。特別是，拉圖與德國卡爾斯魯爾藝術與媒體中心（以下簡稱 ZKM）的策展人共同策劃的四檔展覽：2002 年探討再現政治與美學議題的「圖像衝突：在藝術、科學與宗教圖像之外」（Iconoclash: Beyond the Images Wars in Sciences, Religion and Art）、2005 年反思民主與公眾參與機制的「讓物件公共化」（Making Things Public）、2016 年論及生態危機的「重啟現代性！」（Reset Modernity!），以及 2020 年在疫情中集結各方創作者和研究者的「關鍵帶」（Critical Zones）。這些展覽的共通點，不只在於拉圖藉由跟 ZKM 的合作關係，建構起跨領域的團隊策展模式，更重要的是，其論述透過藝術展演機構、策展團隊和創作者們協力拓展潛在行動網絡的同時，也具體呈現出拉圖不斷強調之「思想展覽」（exposition de pensée）的策展實踐方案。但，何謂「思想展覽」？

2017 年，拉圖受邀在北美館舉行論壇時，曾明述，「思想展覽」就如同致力於開創當前科技和技術潛能的科學思辨般，其核心意義正是在於，將展覽視為孕生「思辨經驗」（expérience de pensée）的場域（lieu）與媒介（medium）；而策

展團隊和創作者經由此「展演－思辨場域」所共同組織的思想實驗，將得以進一步開展出各種跳脫社會常態的想像和批判行動，並以此改變觀者的思維與感受。[8] 這即是說，拉圖的「思想展覽」並非僅停留在理論思辨的層次，而是更著重於異質感性經驗和多元生活形式的想像與創造。

在公眾政治和實用主義哲學上影響拉圖甚深的美國哲學家杜威（John Dewey）認為，正因為藝術能夠激發人們想像的能動力和創造可能性的潛能，於是群眾在某一特定的文化場域經歷創作、審美和思辨的當下，方能有機會集體建構出潛在之政治共同體的倫理基礎。[9] 然而，對拉圖而言，「思想展覽」若要產生不同的審美經驗和想像的潛能，並在其中彰顯藝術內在的政治能動力，策展團隊就必須透過嚴謹的方法，在思想實驗的架構下組織作品、論述、創作者、和觀眾之間縝密且複雜的對話關係。2016 年拉圖在「重啟現代性！」所率領的策展團隊，即是藉由「展覽田野工作手冊」（field book）的編輯和製作，發展出六項「重啟」的步驟與思辨方法[10]，試圖以此循序漸進地引導觀眾在每一個已部署好的理論節點上，一步步開啟「思想展覽」所帶來的思辨經驗。

「拉圖思想」的論述模型及其演變痕跡

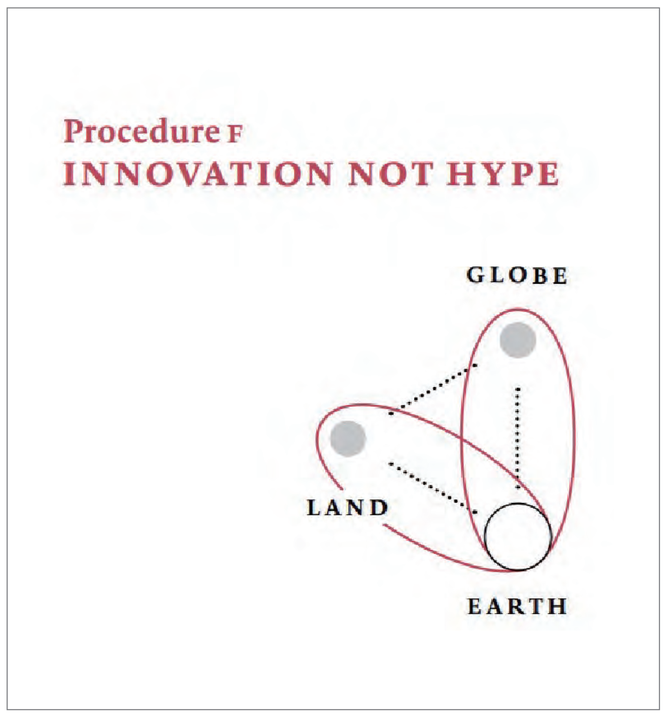
如果拉圖的「思想展覽」在引導觀眾和形塑觀展經驗的層面上，顯現出某種以論述為本所構成的「指導型」[11] 策展模式，其箇中原因，正是指向了拉圖不斷從人們直面的生存危機中所揭示的現象，亦即一種不知所措、失去方向（disorientation）的現代性徵候。例如，金融海嘯和極端氣候所呈現的社會動盪與生態劇變，又或者是貧富不均和勞動剝削所引起的焦慮恐慌等等。當這些盤根錯節的問題無法在新自由主義的金融秩序下獲得緩解，而迷走在國際地緣政治棋局內的各國政府與人民又顯得慌張失措時，「思想展覽」便扮演著重建「方向感」的導航工具，以特定的思辨框架來回應當前人們迷失的窘境，並且在建立起與作品交互對話的過程裡，激發觀眾不同的想像和感知經驗。

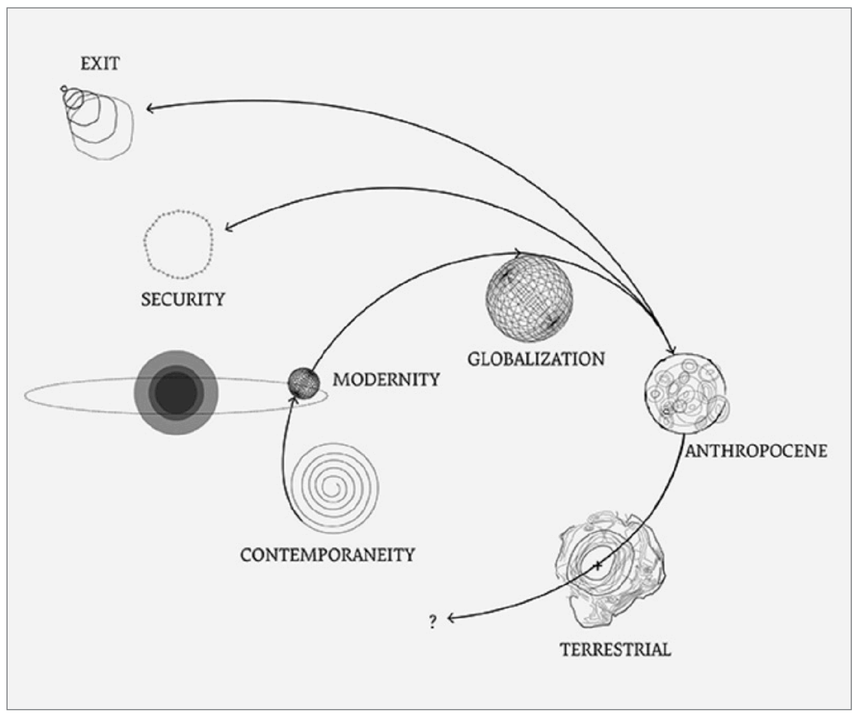
2020 年的北雙，即是透過如星象廳般的思辨框架與系統，把不同星球的意象、論述和作品間的有機連結，歸類、配置在北美館三個樓層和戶外展場當中。尤其，分佈於各樓展牆上的星球引力網絡圖，則是更為具體地將「拉圖思想」轉化成可隨時參照的論述模型。然而，作為導航工具或引導觀展經驗之媒介的星球論述模型，並非是拉圖在規劃這次的北雙才開始發想、構成的。事實上，倘若回頭看其四年前在 ZKM 參與策劃展覽的思辨框架，我們便可以清楚地觀察到此一論述模型早期的樣貌與逐漸演變的痕跡。

2016 年，拉圖在「重啟現代性！」的展覽田野工作手冊裡，即已企圖在蓋婭相關的論述發展基礎上，藉由六項「重啟」的「標準作業程序」來釐清和架構星球論述圖像的雛型。也就是說，如果蓋婭論述得以作為化解現代困境之藥引，那麼在正確吸收整體的思辨經驗之前，觀眾首先必須依循著事先預設好的理想導覽步

左圖——
2016 年 ZKM「重啟現代性！」一展的論述模型圖。（擷取自拉圖官方網站該展之展覽田野工作手冊裡的附圖：http://www.bruno-latour.fr/sites/default/files/downloads/RESET-MODERNITY-GB.pdf）

右圖——
2018 年拉圖在哈佛演講後，與雅漢娜共同修整、製作的星球論述模型圖。此圖擷取自拉圖 2019 年的文章〈我們似乎不住在同一星球上：一個虛構的天體模型圖〉（"We don't seem to live on the same planet" – A Fictional Planetarium）。（請參見拉圖官方網站該文的線上檔案：http://www.bruno-latour.fr/sites/default/files/162-SEVEN-PLANETS-CZpdf.pdf）

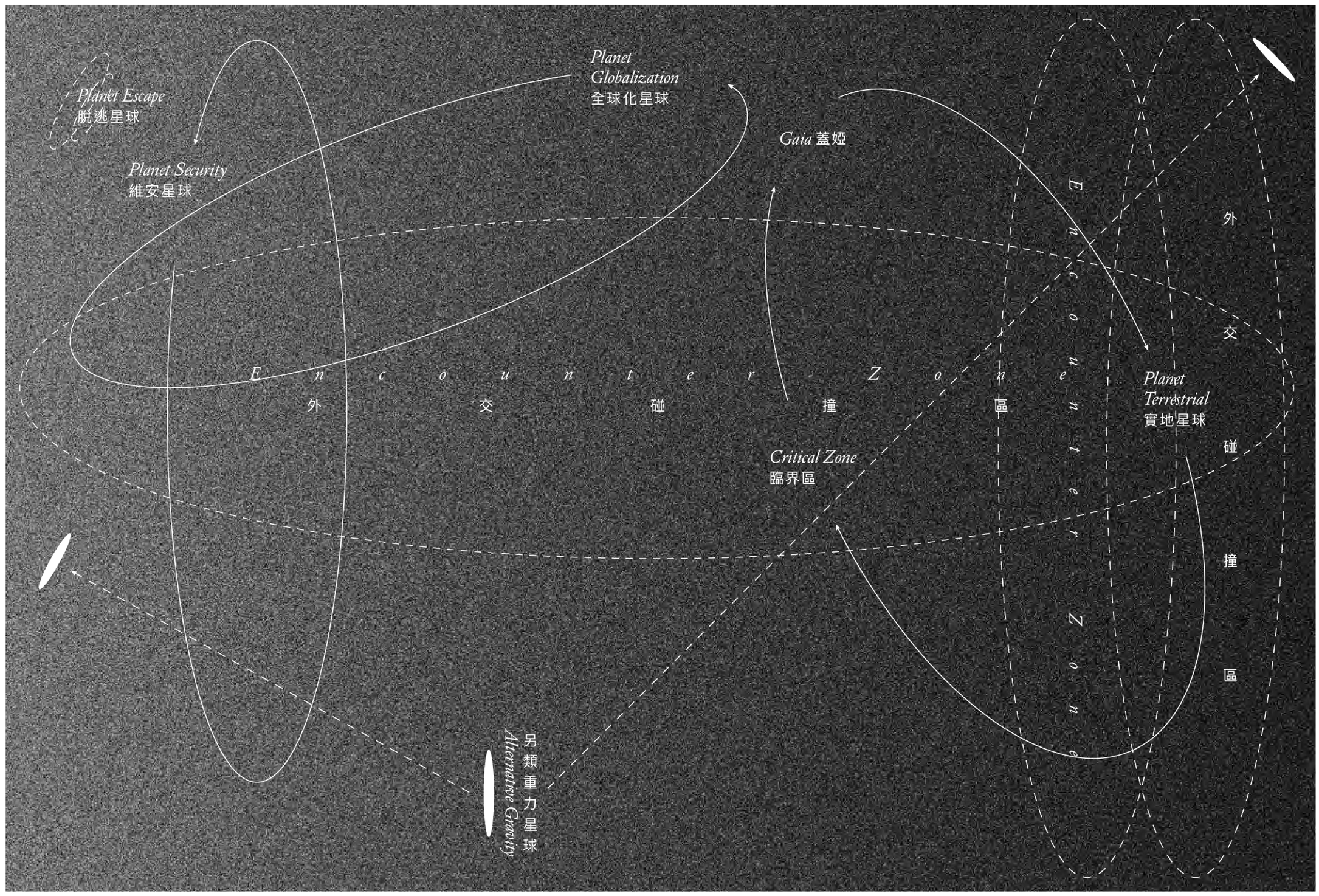




驟，從第一個關鍵詞「在地」（local），重新理解「土地」（land）和「全球」（globe）在現代性之複雜情境下所衍生的相互依存與對立關係。接著，觀眾在重新意識到迷失方向感的當下，方能準確地隨著拉圖一起拋出「重探在地」的提問，思考共存的倫理基礎以及多層次且內蘊化（immanent）的生態連結。最後，在六個步驟的結尾之處，這一連串的思辨經驗將結合展場的作品與相關展演活動，共同形成串聯各種生態行動者的技術網絡，並以此重構在地多元、異質的共存土壤。

顯然地，從彼時到今日，「拉圖思想」的理論發展路徑和框架在四年間並無太大的異動，但 2016 年「重啟現代性！」的論述模型，相對於今日我們所熟悉的星球體系，卻率先選擇以三個相互牽引的「力場」作為再現其論述結構的視覺化符號。亦即，第一個標示為「土地」（land）的力場，在對立於第二個力場「全球」（globe）的狀態下，將促使第三個力場從「在地」的可能性裡，創生出蓋婭和共生連結的新興意涵。與此同時，這三個力場也會因碰撞和協商，而不斷維持著動態的張力關係。隔年，《著陸何處》（Où Atterrir ?）出版後，書中的論述模型則變得愈加複雜。除了力場轉變為「吸子」（attracteur [12]）之外，原本泛指在地、地球和蓋婭的第三力場，也被定名為「實地」（Terrestre），成為拉圖「著陸」概念的核心關鍵詞。而新加入的第四力場「離地」（hors-sol），作為相對於「實地」的另一端吸子，在此即是象徵著斷離在地多重連結的科技烏托邦思維。然而，2018 年由於再現技術觀點的轉變 [13]，論述模型便開始從力場關係圖，推展至星球引力的網絡圖。尤其，該年拉圖在哈佛大學的演講簡報中，我們可以注意到「現代性」已不再是先前「本土－全球」相互拉鋸的鋒線，而是具象化為單獨的星球，並召喚著「全球化」星球的到來與擴張。但另一方面，「人類世」星球在拉扯著全球化之無窮欲望的過程裡，亦不斷地揭示地球生態資源耗竭的警訊與界限，同時延伸出「逃脫」和「維安」星球的拉力。此外，同樣牽引著「人類世」的「實地」星球，其所代表的價值和「現代性」碰撞之下，也進一步開展出「當代」星球潛在的在地行動者網絡。

相較之下，本屆北雙的論述模型，不僅減少了星球數量，此次「外交碰撞區」的設置，除了對應協商劇場的活動內容之外，兩年前較為複雜綿密的引力網絡，



2020 年第十二屆北雙「你我不住在同一星球上」的展覽論述模型圖

彷彿也因此被精簡化，而只單獨突顯出五顆星球各自運行的軌跡和交疊的狀態。不過，當觀眾參照著簡單明瞭的論述模型、漫步遊覽過各個星象廳時（見頁 28–35），或許能夠更有餘裕地去探究和串聯不同作品的脈絡，並以此深化拉圖「思想展覽」所強調的思辨經驗與審美感受。

重探協商與著陸的路徑

倘若我們再次回顧拉圖過往至今所參與策劃的展演活動，「思想展覽」的策展實踐方法，其實不斷地顯現出「拉圖思想」當中，組裝、銜接，乃至於拆解和重構各階段理論研究和行動方案的論述展演機器。這也意味著，當我們在藝術展演場域討論「拉圖思想」時，無法只單方面地透過理論研究的面向，來理解拉圖的策展實踐在其論述展演機器內所展現的能動性和運作模式。也就是說，如果藉由結合理論和行動面向的論述模型切入分析，並循著拉圖鋪陳好的導覽工具來體驗思辨經驗，我們方能在觀展的過程裡，持續思索「拉圖思想」與作品之間的對話關係和連結，而非僅僅耽溺於其錯縱複雜的理論脈絡之中。

這樣的分析方法，亦即以拉圖策展的論述模型作為探索其理論和策展實踐的切入點，並非是偏廢剖析拉圖理論的學術研究工作。相反地，惟有在清楚認知到拉

圖理論的核心，以及從中發展出來的「指導型」策展模式，我們才有機會再次重返各個作品的文本脈絡，並且本著觀者自身的感知經驗，進一步和「思想展覽」的思辨框架進行真實的「在地協商」和碰撞。[14] 換言之，「拉圖思想」必須成為我們不斷釐清和辯證的對象，而「思想展覽」則應是讓協商行動得以持續迸發和穿透的力量場域。於是，一方面，在我們試著以每顆星球的意涵來定位一件件作品的同時，另一方面，不妨也適度地跳脫「拉圖思想」所預設好的導引路徑，從而探尋另類的觀看位置和生態政治的在地視野。尤其，當「拉圖思想」在無法不攪入全球化下的國際展演生產體制之時，對於觀展的群眾而言，重返在地協商，何嘗不是指向了另一次重探「著陸」路徑的必要行動呢？

1 拉圖 2000 年的演講內容在整理、翻譯後，已納進臺灣「科技與社會研究」的讀本當中。請參見：Latour（拉圖），雷祥麟譯。2004。〈直線進步或交引纏繞：人類文明長程演化的兩個模型〉(Progress or Entanglement: Two Models for the Long Term Evolution of Human Civilization)，收錄於《STS 讀本一：科技渴望社會》，吳嘉苓、傅大為、雷祥麟主編，頁 82–105。臺北：群學。

2 請參見北雙 20 周年特展「朗誦 / 文件：台北雙年展 1996–2014」的網站資訊。https://www.taipeibiennial.org/TB1996–2014/Exhibition/PastCurator.aspx。（2021/02/05 瀏覽）。

3 請參見北雙「劇烈加速度」網站資訊。https://www.taipeibiennial.org/2014/tw/tb20142c65.html。（2021/02/05 瀏覽）。

4 請參見 2017 年 5 月 18 日於北美館舉辦的「重啟現代性！論壇：拉圖與藝術的對話」之影音紀錄：https://youtu.be/Bk982U3SPJc。（2021/02/05 瀏覽）。

5 Latour（拉圖）。2019。〈新時代的詭譎普世性〉，收錄於《2018 台北雙年展——後自然：美術館作為一個生態系統》，吳瑪悧、范切斯科．馬納克達（Francesco Manacorda）主編，頁 22–29。臺北：臺北市立美術館。

6 Latour. 2010. "An Attempt at a 'Compositionist Manifesto'", in New Literary History 41: 471–490.

7 例如 1970 年代，拉圖在象牙海岸共和國透過法國海外省科學技術研究實驗室（Laboratoire de l'ORSTOM）所進行的人類學田野調查，以及在美國聖地牙哥的索爾克研究所（Salk Institute）內，對於神經科學實驗室的民族學研究。又或者是 1980 年代在巴黎高科礦業學院（École des Mines de Paris）的社會學教學工作。

8 同註 4。

9 關於杜威哲學的觀點，引自吉黑爾（Mathias Girel）的分析整理：Girel. 2013. "John Dewey, l'existence incertaine des publics et l'art comme 'critique de la vie'", in Le Mental et le Social 23: 331–348。此外，特別感謝《著陸何處》之譯者陳榮泰在拉圖和杜威理論間之關聯性上的提點。

10 2016 年「重啟現代性！」的策展團隊包括拉圖、圭納、學者克里斯多夫．勒克萊爾（Christophe Leclercq）以及展覽視覺設計師多納托．里奇（Donato Ricci）。而展覽田野工作手冊的六項步驟分別為：「全球在地化」、「在世界之內與外」、「共享責任：向崇高道別」、「從土地到爭議性疆域」、「邁向世俗」，最後是「創新而非巧取」。

11 同註 4。拉圖在 2017 年北美館的論壇曾說：「展覽就其定義來看，即具有固定的核心思想原則（dogmatique）」。同時，他也認為「思想展覽」當中的思辨經驗，必須具有強制和侷限性（contrainte），才能達到啟發觀者的作用。

12 「吸子」引自於譯者陳榮泰和伍啟鴻的翻譯。另外，關於「在地」、「實地」與「本土」之間翻譯上的問題，也可參見 2020 年 11 月 21 日「外交新碰撞：2020 台北雙年展論壇」中，張君玫在圓桌論壇上的見解：https://www.youtube.com/watch?v=UVs7VlXu3o4&t=1347s。（2021/02/08 瀏覽）。

13 請參見：嚴瀟瀟。2020。〈台北雙年展的「著陸路徑」——訪策展人布魯諾．拉圖、馬汀．圭納與林怡華〉，《典藏今藝術》第 339 期，頁 80–86。

14 此處「在地協商」的想法，延伸自傅大為於 2020 年 11 月 20 日在臺灣大學的演講內容。請參見：陽明大學科技與社會研究所。2020/12/22。〈STS 早年的人類學時期，及二者互動的後續線索：傅大為教授演講場記（下）〉，《STS 多重奏》。https://stssonata.blogspot.com/2020/12/sts_21.html。（2021/02/10 瀏覽）。