

本文章已註冊DOI數位物件識別碼

- ▶ 有沒有一個觀點？：由「亞洲藝術雙年展」看台灣文化創意產業的理想與實踐

With or without a Viewpoint?: "Asian Art Biennial", Visions and Practice of Cultural and Creative Industry in Taiwan

doi:10.6752/JCS.200906_(9).0005

文化研究, (9), 2009

Router: A Journal of Cultural Studies, (9), 2009

作者/Author：郭秀鈴(Hsiu-Ling Kuo)

頁數/Page：220-227

出版日期/Publication Date：2009/06

引用本篇文獻時，請提供DOI資訊，並透過DOI永久網址取得最正確的書目資訊。

To cite this Article, please include the DOI name in your reference data.

請使用本篇文獻DOI永久網址進行連結:

To link to this Article:

[http://dx.doi.org/10.6752/JCS.200906_\(9\).0005](http://dx.doi.org/10.6752/JCS.200906_(9).0005)



DOI Enhanced

DOI是數位物件識別碼 (Digital Object Identifier, DOI) 的簡稱，是這篇文章在網路上的唯一識別碼，用於永久連結及引用該篇文章。

若想得知更多DOI使用資訊，

請參考 <http://doi.airiti.com>

For more information,

Please see: <http://doi.airiti.com>

請往下捲動至下一頁，開始閱讀本篇文獻

PLEASE SCROLL DOWN FOR ARTICLE



展評

《文化研究》第九期（2009年秋季）：220-227

有沒有一個觀點？：由「亞洲藝術雙年展」*看台灣文化創意產業的理想與實踐

With or without a Viewpoint?: “Asian Art Biennial”, Visions and Practice of Cultural and Creative Industry in Taiwan

郭秀鈴

Hsiu-Ling Kuo

亞洲地區的當代藝術界，在過去的十多年間掀起了一陣雙年展 (Biennale/Biennial) 風，在台北、光州、釜山、上海、新加坡……等地，相繼成立了每兩年舉辦一次的大型國際展覽。此類展覽仿效的是創辦於1895年義大利威尼斯的雙年展——*La Biennale di Venezia*，至2009年為止，共舉辦了五十三屆。此展覽對歐洲藝術發展，尤其是20世紀後半葉，有著舉足輕重的影響力，於是乎它成了新興世界（包括亞洲、澳洲、中東、南美洲、非洲等地）各國在全球化的藝術市場、與國家文化形象及發展上的重要推廣、宣傳平台。在這個風潮的影響下，國立台灣美術館於2007年10月舉辦的了第一屆以「亞洲藝術雙年展」為名的國際展覽。2009年10月第二屆亞洲藝術雙年展：「觀點與『觀』點」(Viewpoints and Viewing Points) 開展。此屆展覽的命題，有趣地玩弄中、英文複合詞彙與單一文字間的雙重意涵。複數型的英文標題，適切地將當代藝術創作，無論在議題上，或是媒材運用上的多元性、「眾聲喧嘩」境況勾勒出來。英文的「viewpoint」，意指觀點、看法、概念，同時也指觀看位置。但是「viewing points」是觀賞

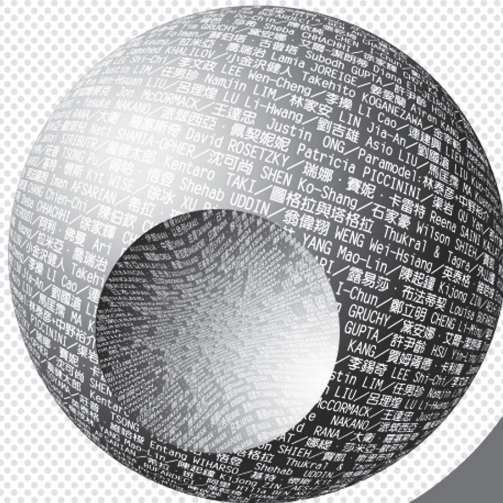
* 2009年亞洲藝術雙年展，《觀點與「觀」點》(Viewpoints & Viewing Points)，展覽地點：國立台灣美術館，展覽時間：2009年10月24日～2010年2月28日。

有沒有一個觀點？：

由「亞洲藝術雙年展」看台灣文化創意產業的理想與實踐

2009 亞洲藝術雙年展
Asian Art Biennial

觀點與「觀」點 Viewpoints
& Viewing
Points



展覽時間：2009.10.24 ~ 2010.2.28

展覽地點：國立台灣美術館

Exhibition Date: October 24th 2009–February 28th 2010
Venue: National Taiwan Museum of Fine Arts

協理單位

財團法人台灣文化創意產業協會

主辦單位

國立台灣美術館

www.ntmofa.gov.tw

點、瞭望點，它代表的是一個「點」、一個觀看的位置，因此展覽標題中文版的上、下引號，似乎應該放在「點」，而非「觀」字。無論是觀或點，無論觀看者的位置是實際的站立點，或者是概念性的社會位置、理論詮釋點，在一個眾聲喧嘩的時代氛圍下，此展覽標題皆為藝術創作論壇開拓了一個寬廣的展演平台。但是在有了一個平台，一個用數十億台幣打造的國立台灣美術館場館空間，一個大量官方經費投注籌辦的藝術雙年展軟硬體之後，此屆展覽「觀看」的藝術作品，其整體主題與實質內容是什麼？來自二十個國家的五十六位藝術家，他們在喧嘩些什麼？作為一個藝術創作者，他／她在這個展覽裡的獨特（異於其他雙年展的）貢獻、與他者間激盪出來的是什麼？作為一個策展機構／策展人，他／她想傳達的是什麼概念、想挑戰的是什麼議題？作為一個美術館的參觀者，我們看完展覽後，得到的是什麼訊息？被碰觸到的又是什麼？這些都是一個成功出色的展覽應該可以回答的問題。國美館的「亞洲雙年展」承繼了一個台灣官方籌辦的雙年展常有的現象，那就是：它們在觀念上是抽象且模糊的、媒材上是異質而多元的，整體上也大致地呈現了後現代台灣，或者用一個近日更常被使用的說法，「全球化境況下的台灣」，對於國際藝術發展選擇性的觀點與觀「點」，以及應運而生的在地風貌。但是這些展覽的喧鬧所為何在？關切的「點」——內涵、主題為何？我們不得不承認的是，到目前為止，尚未有任何明確、強而有力的言說表述。對於藝術的觀察者而言，一個吸引人的展覽，有如一部好電影、一齣好舞台劇、一場好的舞蹈表演，策展人是導演、編劇、編舞家，藝術創作者與藝術作品則是每個充滿天分、創意的演員與舞者。當掌舵者有一個明確的動機、一個急欲表達的訊息時，一個富創意的主題於是勾勒出作品主軸，而每位參與成員的特質也會被充分發揮，一部擲地有聲的精彩大作於焉成形。這樣的比喻，或許不盡完美，畢竟藝術家，不是演員，其創作也不該受策展人所左右，但是策展人的統籌能力、一個展覽主題、方向、與內在邏輯的一致性，是藝術作品與觀者間，在意識溝通上重要的橋樑。這樣的特質，尤其在今日，一個強調多元性、多樣性、異質性的時空，別具意義。藝術的創作，在過程上和作品的完成上，或許是喃喃自語的、是自由寬廣的、是激進叛逆的，也或許

可以是與他者拒絕對話的，但是當作品進入美術館空間、進入公眾領域時，無限可能的對話機制就應當、也自然會被開啓。而一個大型而無清楚言說點的展覽，像是一個大而無謂的書店，也像包羅萬象的雜貨市集，參觀者似乎就是事先毫無準備、漫無目的地逛呀逛地逛進美術館，參觀完後也毫無所得地逛出了美術館。較好的狀況或許是些用心的參觀者，在展覽中以自己能力所及的方式，自行挑選、整理出幾件可以形成一個議題軸線的作品，將這些作品與其所碰觸到的個人生命經驗、知識記憶，對應激盪。倘若，全球當代藝術的境況確如此屆亞洲國際雙年展所呈現地大而無當，那麼在一個寂靜的曠野，或是一個喧囂的城市中，人們各自望向一方，目光、思緒、言語，絲毫不交接，那麼，在眾聲喧嘩之後，所謂的「多元觀點的激盪」，如何發生？

此屆亞洲雙年展的參展作品，有幾件對於當代城市、國家與權力的發展現狀特別關注的作品。來自俄羅斯的AES+F，其作品《最後暴動－最後暴動2》(*Last Riot - Last Riot 2*, 2007)，乍看之下，彷彿是一群電玩少年（儘管創作者是一群年過五十的資深創作者），在過多的虛擬電玩遊戲世界裡，分不清實虛界線，赤身裸臂地在極地冰封世界裡，揮舞著中世紀騎士刀、日本武士刀、棒球棒等武器，暴力相向。面無表情的年輕人，他們稚嫩、白皙的皮膚在雪地裡，與酷刑、血腥、格鬥相對，顯得分外刺眼動魄。這樣的景象，無論是今日的虛擬夢境，或者是對於未來世界的末日預言，詭異荒誕中，帶著對於當代已是暴戾、毫無人道考量的戰爭事件的警訊與批判。場景一換，在以色列導演阿利·佛曼(Ari Folman)的動畫電影，《與巴席爾跳華爾滋》(*Waltz with Bashir*, 2008)裡，時間是1982年，地點是中東的貝魯特，黎巴嫩戰爭（薩布拉－夏帝拉大屠殺，Sabra-Shattila Massacre）。作品以一個前以色列士兵為主角，在事件發生的二十多年後（2008年），重返以色列、加薩走廊，以及貝魯特，搜尋男主角自我記憶中莫名的一段空白，重建這段因戰爭、極度暴力、屠殺、生命與死亡的對峙，而讓這個士兵無法面對的真實歷史事件。藝術創作在這件作品裡扮演了精神創傷治療的角色，它嘗試治療的，不僅僅是參與創作藝術家們

的親身經歷，是所有身受戰爭血腥、暴力迫害的犧牲者，是在戰爭中喪生、受傷、目睹家人親友被屠殺的人民，是被迫持槍、開坦克車、駕軍機掃射平民的軍人，更是一旁目睹血腥戰爭發生，沒有採取任何行動阻止事件發生的旁觀者(bystanders)。第二次世界大戰期間，德國納粹黨在希特勒的帶領下，有計劃且大規模地迫害並屠殺歐洲的猶太人。至1945年大戰結束止，據估計數百萬猶太人蒙難。戰後，散居、流亡於世界各地的猶太人，在聯合國的協助下，決定在地中海東岸、中東的加薩走廊建國。一個在人類歷史上不曾存在的國家，一夕之間從無到有：在這個同時，一群世居於同一區域的人民被迫亡國、出走。世居於加薩走廊區域的居民——回教阿拉伯裔人，當下被迫遷離，數十萬巴勒斯坦人一時間成了各鄰近阿拉伯國家所收留的國際難民，中東地區自此永無寧日。巴勒斯坦人，在鄰近地區的回教阿拉伯兄弟邦的支持下，展開與以色列猶太人間無法弭平的烽火戰事。無數的猛烈血戰、無數的自殺炸彈客，無數的停戰和談與和平協議，也無數的毀約與和平破裂。1982年，巴勒斯坦人的主要庇護國黎巴嫩，周旋於以、巴兩造間擔任和談者任務，其總統巴席爾·賈梅耶(Bachir Gemayel)，甫上任不及一個月，旋即被激進的巴勒斯坦國家主義者(The PLO, Palestinian Liberation Organization)暗殺，當下激起了以色列強烈的危機感，其國防部長阿里埃勒·夏隆(Ariel Sharon)與黎巴嫩境內賈梅耶的黨人，隨即命令軍隊荷槍實彈進入黎巴嫩收留了超過十一萬人的薩布拉、夏帝拉難民營，展開血腥屠殺，十多萬巴勒斯坦難民與黎巴嫩人民蒙難。這個事件只是眾多以、巴衝突事件中之一，巴勒斯坦人20世紀後半葉起至今，在加薩地區捍衛家園的血淚史，對照納粹對猶太人的種族滅殺，是人性、歷史、政府、權力操作的極大諷刺。在猶太大屠殺事件發生的數十年後，儘管整個西方社會（尤其是德、法、英、美國）不斷地反省與自我批判現代性、國家主義、種族主義的黑暗面，鄂蘭(Hannah Arendt)的《極權主義的起源》(*The Origins of Totalitarianism*, 1962[1951])、赫夫(Jefferey Herf)的《反動現代主義》(*Reactionary Modernism: Technology, Culture, and Politics in Weimar and the Third Reich*, 1984)、吉登斯(Anthony Giddens)的《現代性的後果》(*The Consequences of Modernity*, 1990)、包曼(Zygmunt

Bauman)的《現代性與矛盾性》(*Modernity and Ambivalence*, 1991)、歌德哈根(Daniel J. Goldhagen)的《希特勒的自願行刑者》(*Hitler's Willing Executioners: Ordinary Germans and the Holocaust*, 1996)等成千上萬部相關著作出版，反覆探討這個慘絕人寰的歷史大事件如何能在西方的現代文明發展後，在各國眾目睽睽、無言的應允下發生。佛曼的《與巴席爾跳華爾滋》作品，透過藝術性的動畫製作與對白書寫，述說著一個被迫參與血腥屠殺的士兵對暴力事件的悔恨，與反戰、反武力迫害者在經歷瘋狂暴力事件的震撼後，因精神極度受創而失憶。藉由動畫這個創作媒材，不經實景的搭設、不需真人接觸，使得受創傷的創作者（也是參與謀殺的犯罪者）在一個身體上、精神上相對安全的環境下，一步一步重新將「犯罪現場」還原，也幫助創作者重拾無法面對的記憶。在這件作品裡，導演佛曼開展了許多不同層面的意涵，除了讓觀者如臨其境地感受到戰爭的血腥、殘酷與荒誕，佛曼似乎也為自己以及所有經歷過這幾個世代戰事的人們（或自發性地參與，或強迫性地被捲入戰爭）辯護和表述無奈。曾經的代罪羔羊，今日拿起了屠刀，這一切都是國家機器、國族主義、宗教排他性的操作使然？若此類邏輯推演可被接受的話，那麼今日阿富汗回教激進分子賓拉登(Osama bin Laden)與蓋達組織(al-Qaeda)的恐怖行動，是否也可被合理化？戰爭、暴力的參與者、被迫受害者、旁觀者，各有其說法，每個人都有一個故事，無論這樣的言說，是療傷、是哀悼、是贖罪、是開脫、是藉口、或是警語，我們從這些經驗中學習到了什麼？阿利·佛曼的作品引人深思。

西方世界在啓蒙運動與工業革命後的三個世紀，現代性給予人們對於政府與社會的未來發展，無限正面、樂觀的想像與理想。透過國家概念，世界被以國家為單位區域化治理，以「現代化」為基準的組織系統，承諾的是一個進步、自由、物質基礎滿足的烏托邦。但是這些烏托邦夢想，在真實地被執行後，全球各地區的生活境況為何？新加坡藝術家徐家輝的作品，《四角形之夢》(*Rectangular Dream*, 2008)，呈現了一個國家權力、城市管理的極致案例。其作品以投影方式呈現，影片裡水泥方塊組裝而成的國宅，表面上為新加坡國民提

供了窄小但足供遮蔽的空間。制式化的建築空間、醜陋拘謹的建築美學、高度限制個人自由的社會政策，呈現的是政治霸權、菁英決策的國度。在這個物質與精神高度被網綁的世界裡，民主和自由的概念顯得既疏離也陌生，這樣的「安適」，不知該教人珍惜，還是畏懼。相似的烏托邦概念，在另一個國度，一個今日自稱以「社會主義」治理的中國，產生了李操的作品——《人跡叢林》(*Jungle of Humanity*, 2007)。其複合媒材裝置作品，以水管網路連結架高四公尺的抽水馬桶、洗手台、浴缸，觀者或漫步在作品下方的水管叢林邊，或踏上一旁的階梯由上而下俯視這個現代化個人盥洗設備所連結成的網絡。腦海裡突然顯現的是，原來在現代都會生活的牢籠裡，人們或許與左鄰右舍從不打招呼、毫無交集，但我們的生活卻透過馬桶、水管緊密連結。這樣的連結，並不局限於同一棟建築，透過排水管、下水道，都會裡的每家每戶都串連在一起。就像是真實的現代都會社交生活般，無論你從事的是哪一行哪一業，甚或是運用街邊的排水溝解決民生基本需求的遊民，透過排水管、排水系統，社會裡的每一份子都是串連在一起的。躲在每一個「獨立自足」公寓或套房裡的個體，表面上似乎是自我完整的，可以潔癖地不與「藏污納垢」的公眾領域做接觸，也可以置身事外地透過窗縫、透過網路窺視他人，但我們真的曾經一刻與社會網路斷絕過嗎？我們真的可以自掃門前雪，獨善其身嗎？李操的作品令人感受到的不是孤寂，而是連結，一個無法選擇漠視或者拋棄的連結。

孟加拉藝術家胥哈·悟登(Shehab Uddin)的攝影作品《我們也是人：街民》(*Amrao Manush: The Pavement Dwellers*, 2007)，讓我們一睹亞洲快速發展的大都會裡，許多趕不上西化、現代化腳步的人們，流浪於都會叢林間，仰賴都會邊緣的剩餘物資生存。他們離鄉背井，由孟加拉各地，有如飛蛾撲火般地朝大都會奔去，得來的是在資本主義社會裡的被邊緣化、貶抑與出賣。無論政黨如何輪替、無論金融興盛或蕭條，在達卡、在孟買、在金邊、在北京、在首爾、在東京、甚或是在台北，悟登的攝影版《貧民百萬富翁》(*Slumdog Millionaire*)，讓我們看到的是，現代社會的成員，不是只有居住在鋼筋水泥屋裡

的「合法」、有經濟能力的住民，更是遊走於城市空間裡每一個角落的鮮活生命主體。他們以生命的基本形式存活，或艱困喪志、或樂天知命、也或掙扎改變現狀，這一系列攝影作品，大聲地宣告他們不該再被漠視的存在。於此脈絡下，觀看張乾琦的《雙囍》(*Double Happiness, 2003-2009*)，作品裡的外籍新娘，因為經濟因素自願地或被迫地成為異鄉人，在爭取到異地的過程裡、在進入異鄉文化的階段中，是更疏離還是重新被連結？在生命實際操作的層面上，文化、國家、族裔、性別、階級認同，有沒有被重新塑造與整合的可能？

此屆的亞洲雙年展，無論其終極效益為何，如同最近政府單位積極投注的各項文化創意產業，褒貶參半，筆者樂觀其關注與發展。文化、藝術、創意產業的發展，在理想與實踐之間，常有難以謀和的缺憾。理論家、執行者、批判者間，常出現的是「換一個位置，換一個腦袋」的現象。旁觀者永遠可以輕鬆理性地堅持批判、邊緣立場，當真正投入實務工作時，往往會發現，在昏天暗地的計畫執行過程中，周旋於行政官僚體系的、官方宣導目的的、經費資源的等等層面的考量間，執行者常常是處在一個捉襟見肘的窘境。在行政負擔與限制下，該如何同時兼顧理想、批判性觀點、社會使命、邊緣者權益等等社會期待，是個幾近泯滅人性的嚴峻考驗。