

評論

《文化研究》第三十期（2020年春季）：150-159

奧奎·恩威佐：全球策展與典範轉移

Okwui Enwezor: Global Curation and Its Paradigm Shift

唐慧宇*

Hui-Yu TANG

2019年三月逝世的國際策展人奧奎·恩威佐（Okwui Enwezor），可以說是當代藝術繼戰後前衛和抽象主義藝術潮流之後，成功地引入地緣政治，因而促使藝術史由原先訴諸表現形式的範疇，轉向以全球各地二戰後歷史和後殖民狀況為視域的新一波藝術典範的關鍵人物。這位策展人以55歲之齡早逝，可謂當代藝術界的重大損失，全球藝術界皆為之惋惜。在此，本文將回顧他自1990年代中期以來，具有指標意義的幾檔展覽。從聚焦於非洲戰後歷史議題的展覽開始，恩威佐將非洲當代藝術引介到歐美，在隨後幾年，更將此地理和歷史的意識廣泛擴及到以全球為幅度的邊陲地緣。這一波始自千禧年的策展的典範轉移，對於全球與地方的藝術史影響重大，也牽動著亞洲和臺灣藝術生產的方法和語境。

一、藝術史的典範轉移

恩威佐是一位早年在紐約成長的奈及利亞籍策展人，他首次策劃的展覽，是1996年在古根漢美術館，引介非洲紀實攝影的In/Sight攝影展。該展

投稿日期：2019年6月27日。接受刊登日期：2019年10月1日。

* 唐慧宇，國立交通大學社會與文化研究所博士。目前研究關注於當代藝術的歷史轉向，與亞際藝術史書寫。研究論文與評論散見《中外文學》、《文化研究》與《電影欣賞》。

聯絡方式：vocalsphere@gmail.com。

可謂西方藝術史上首次以影像的敘事與寫實性，而非以異國情調和文化圖示，來表述和再現非洲的展覽。到了2001年於美國紐約P.S.1當代藝術中心（MoMA P.S.1）的《短世紀：非洲的獨立與解放運動，1945-1994》一展，恩威佐更是以非洲二戰後獨立運動的歷史為視角，全面引介非洲當代各個面向的文化生產，包含視覺藝術、文學、攝影、建築、電影與表演藝術，通過檢視殖民主義瓦解後的現代性遺留，以及與現代化運動的持續對話，以至於戰後獨立和自由概念的政治與意識形態形構（Enwezor 2001: 10），對非洲當代藝術研究進一步展開深化。此展雖然聚焦於非洲單一地區，但仍可見其在藝術史上具革命性之典範意義：其一，此展以政治和社會運動的歷史脈絡取代過往以抽象形式為範疇的藝術史。其二，以完整的敘事性打破當時仍被困限在異國文化圖騰中的非洲藝術。此展所建立的論述與方法，對於千禧年後的歐美與全球藝術史有著重大影響。

為了使恩威佐發跡時的藝術史背景更為清晰，此處簡短回顧一下非洲是如何以文化他者的樣態出現在1980年代的歐美藝術場域。基本上，非洲的意象在當時仍是非常簡化且破碎的文化圖像。這個視角源於長久以來，許多非歐美族裔的創作，通常不被視為藝術作品，而是以人類文化資產這樣的「世界藝術」（world art）概念，以文物的模式被收藏在博物館裡（Belting 2013: 178）。這種帝國主義式的世界主義概念，一直到1980年代末期以來，都未被徹底打破。1984年紐約現代藝術博物館（MoMA）《原始主義》（*Primitivism*）一展，雖然開始將非洲藝術由博物館引入了藝術場域，但這些作品在展中仍是作為不具名的、西方正典藝術的背景或註腳。到了1989年由馬當（Jean-Hubert Martin）策展於法國龐畢度中心的《大地魔術師》（*Magiciens de la terre*）一展，策展人表示他以「具名」的方式引介非洲、中南美洲與南亞藝術家，是一項劃時代的舉動。¹但是，此展在作品的選擇與編排上，仍然避免不了歐美長久以來看待邊陲地區的

1 此展開展於柏林圍牆瓦解的數個月前，這個冷戰和後冷戰交界時期的歷史熱點上，因此被西方評論界視為首次同時納入全球五大洲藝術家，也就是首次的全球化展覽（Buddensieg 2013: 212）。此展除了展陳內文提及的亞非拉原始主義藝術，亦引介蘇聯陣營與中國的藝術家，開啓了後冷戰時期的社會主義文化景觀。

原始主義視角，因而此展被歐美的亞非離散藝術圈批評為忽視歷史脈絡和認識論問題，而再次將非洲藝術原始主義化（Buddensieg 2013: 214）。²此一難以打破的視角，除了源於近代人類學建立的文化序列之外，亦可溯及二十世紀初的前衛主義浪潮，其中，原始主義正是其重要的靈感來源。西方歷來對文化他者的去歷史化、神秘化的想像，與此前衛傳統亦脫不了關係。³這個長期以來被隱身和被原始化的非洲，正是恩威佐在1990年代至2000年代間，要以另一種歷史化的、現實的非洲來積極改寫的狀況。

1990年代，亦是當代藝術開始以雙年展模式在非歐洲地區興起之時，而恩威佐策劃的第一個全球大展，正是1997年第二屆的約翰尼斯堡雙年展《貿易路徑：歷史+地理》（*Trade Routes: History + Geography*）。在該展的策展定位上，恩威佐以南非所標誌的大航海路徑此一世界史地緣意義展開，而在策展模式上，他則拒絕威尼斯雙年展的國家館模式，並提出新的全球策展模式，那就是因為認知到全球藝術不易掌握，而需對各地方的在地脈絡有更為深入的了解互動，因此採取策展團隊的模式，與來自中國、南韓、古巴等地的策展人合作，引入眾多非歐洲藝術家，實現此展作為全球文化交換網絡的藝術史企圖。此展的成功模式，也正是恩威佐獲選第十一屆卡塞爾文件展（Kassel Documenta）總策展人的主要原因。

2002年第十一屆卡塞爾文件展，一方面延續約翰尼斯堡雙年展此一全球和在地合作的策展團隊模式，另一方面，此屆文件展更有在藝術史上興起新一波典範轉移的重大意義。其關鍵除了策展人的非裔身分，以及大量引入第三世界創作者之外，更重要的是，該展是藝術史上首次強勢地以「後殖民性」和「解殖」作為新的藝術史框架，藉由納入大量的當代紀實錄像和現實影像，挑戰歐美自戰後的抽象和前衛主義這個現代藝術體系，及其長久以來在機構與學院擁有話語霸權和資源掌握的狀況。此認識論轉向，如恩威佐的策展文所述，乃是要「在全球體系中要求一種全面性的納入，以挑戰現有的認識論結構，以打破過往的西方視域，而重新將目光放

2 其中最具代表性的評論參見Araeen（1989）一文。

3 對於前衛主義和原始主義之間的美學互文脈絡有詳盡探討的，參見Kraus（1986）。

在自二戰後興起之新的政治、社會和文化關係這些更為廣闊的向度之上」（Enwezor 2002: 44）。

其實，前一屆由凱薩琳·大衛（Catherine David）策劃的文件展，已開始將該時活躍於文學場域的後殖民理論，象徵性地在策展論述中鋪陳，但尚未作出任何重大的典範宣稱以挑戰主流藝術史。直到恩威佐這屆展覽，通過「解殖」此一宣稱，甚至頗有挑釁意味地以前一年發生的九一一事件作為邊陲地緣瓦解中心的象徵，強化對於主流歐美現代藝術的強勢進攻。若依歷史學者杜贊奇（Prasenjit Duara）所說，「解殖」此一論域作為歷史研究的範疇，是極為分歧而難以統整的，因而對歷史學家而言，「解殖」只能放在個別的歷史脈絡下來探討（Duara 2004: 1）。然而，這一龐雜分歧的歷史枝葉，卻在當代藝術史的場域中匯集成為齊一的論述目標。「解殖」和「後殖民」這些概念出現在藝術場域中，不僅關乎全球史由歐洲中心視域解放而出的歷史正義，也是企圖改寫歐美學院和藝術機構所建構的藝術史，轉而朝向以全球地緣為範疇，開闢更為寬廣的藝術論域與新的生產體系。而2002年文件大展正可謂統整此一藝術史目的論的關鍵展覽。藝術全球化的開展，正如藝術史學家貝爾廷（Hans Belting）所言，所謂的「全球藝術」在當今幾乎可以和「後殖民」畫上等號（Belting 2013: 178）。

在展覽史的脈絡上，精確地來說，恩威佐這屆文件展應視為冷戰結束後進入全球化年代，首次超越文化冷戰分界、匯聚歐美以外如亞非等地區，並強化它與現代主義形式差異的展覽，但事實上，它並非是首次聚集全球南方的展覽。歷史上首次聚焦全球南方的展覽，是於八十年代，在美蘇冷戰的文化分治狀況下成功另立「南南互動」典範意義的古巴哈瓦那雙年展（Havana Biennial）。⁴據該雙年展的創始策展人莫斯奎拉（Gerardo

4 作為冷戰時期與歐美抗衡的第三世界藝術展，首屆的哈瓦那雙年展（1984年），只邀請拉美藝術家，而到了1986年第二屆展覽，則納入了拉丁美洲、非洲、亞洲、中東世界，以及移居歐美的亞非離散藝術家，但仍排除歐美藝術家。即便有此冷戰分界，此展開啓了一個讓這些來自不同南方地區的藝術家，首次有一個能夠彼此互動的場域（Mosquera 2010: 201-202）。其次，另一個以「南南合作」為主軸的展覽，則是1995年於印尼雅加達舉辦的《不結盟國家的當代藝術：國際藝術的多元整合》（*Contemporary Art of the Non-Aligned Countries: Unity in Diversity in International Art*）一展。此展起源於當時印尼蘇哈

Mosquera) 表示，哈瓦那雙年展雖是古巴政府冷戰時期文化政策下的一環，然卻並未淪為政治教條的再現工具，主因是古巴所處的加勒比海藝術場域，與蘇聯式社會主義大異其趣，因而雖屬蘇聯陣營，然其藝術的開展空間仍較為寬鬆 (Mosquera 2010: 200)。例如，該展中的中南美洲超現實主義畫作，其與歐美主流表現形式的疊合，在某種程度上是現代性光譜的延異，而不同於東亞冷戰文化中的現代主義和社會現實主義的對立。與此相較，則可以看到恩威佐初期策展的地緣策略，通過對於現實影像與歷史敘事的強化，則與拉丁美洲的現代性有所區隔，才能以更為強勢清晰的圖示來挑戰西方的前衛藝術史。

此外，第十一屆文件展積極引入大量政治與社會文化理論，以民主、轉型正義、方言性等議題作為跨領域知識生產平臺，通過論壇、工作坊和放映會等形式跨越全球四大洲舉辦。如此強調理論和知識生產的展覽，一方面與恩威佐出身於政治科學而非美術的學科背景有關，另一方面，此模式則在該時引發了不同的回應。有論者嘲諷此模式為「旅行中的研究所課程」，也有論者認為此展側重論述而將藝術視為理論的註腳 (Bohlen 2002)。不過，亦有論者超越藝術與理論的二分，認為此知識生產的意義，深化了西方前衛藝術潛在但尚未開展的美學與政治的關係 (Mercer 2002)。當時的批評可謂各有立足點，然而以今天的藝術生產走向來回顧此展，恩威佐的理論性策展模式，毫無疑問地已經成功改寫了藝術史。

二、典範轉移在亞洲

當恩威佐在2008年來到了亞洲，在其策劃的第七屆光州雙年展中，他並未完全延續之前的邊陲視角來看待亞洲，而這個策略上的差異是可以想

托政府為了表達開放言論自由的態度，特地舉行了與蘇卡諾時代的萬隆會議所促成的「不結盟運動」相關的藝術展。此展策展人蘇潘卡 (Jim Supangkat) 更強調，在後冷戰時代，東方和西方這個二元對立的範式 (無論是廣義文化上的，或是冷戰的東西方板塊)，已不再適用於當前的情勢，而應該以南南合作、南北對話這樣的範式來回應當前世界狀況。此主張在藝術史的地緣政治移轉過程中，有其重要的典範意義。參見Supangkat (1995)。

像的，因為較之於他所出身的非洲地區，亞洲尤其是東亞，早已經進入了盛大的經濟榮景和各種文化景觀之中。對他來說，這個追隨著發展主義的東亞，是難以完全獨立於歐陸啟蒙現代性之外的一種「混種現代性」（andromodernity）（Enwezor 2010: 611）。映照在此東亞的盛大敘事之下，他論及一個頗為準確的觀察，那就是許多南韓的年輕藝術家，傳達的並不是這樣的大敘事，而是某種微型、反大敘事的姿態（Enwezor 2008: 20）。事實上，這個觀察若放在東亞的日本、臺灣和中國，也都可以看到此類的創作脈絡。1998年由南條史生策展的臺北雙年展《欲望場域》，正是一方面表現了東亞在文化和國族上的盛大敘事，另一方面也呈現了隱藏在社會變遷和消費主義下的微型感性。

第七屆光州雙年展包含的兩個主軸，一是將甫於前一年在世界各地舉行過的展覽，在此展中重現，通過這樣的移地和並置，來強調展覽史的流動和重構，這正是此展名為《年度報告》（*Annual Report*）的緣故。另一軸線名為《立場文件》（*Position Papers*），邀集了幾位策展人以作者的方式生產論述並組織小型展覽，其中包含韓國策展人金章彥（Jang Un Kim）對策展人和藝術家的互動關係進行實驗，朴承赫（Sung Hyen Park）在當地傳統市場空間內策劃的公共藝術，以及菲律賓策展人弗洛雷斯（Patrick D. Flores）引介的戰後東南亞藝術史。藉由論述性的強化，此展似乎有意扭轉前一屆展覽以作品化的展呈型態所形塑之「正典化」的東亞美學，換言之，此展意圖將東亞自1990年代興起的美學敘事，轉為朝向論述的充實和協作，而這可以說是恩威佐此屆展覽對於亞洲命題在策展方法上的推進。

雖然恩威佐未曾在臺灣策劃過展覽，然而2002年文件展對於錄像藝術此一表現媒介的強化，在2002年《世界劇場》以及2004年《在乎現實嗎？》兩屆臺北雙年展中，皆呈現對此的呼應態勢。尤其是2004年北雙，通過大量錄像藝術和紀實影像聚焦於社會變遷下的現實性，在雙年展此全球場域中同時對於臺灣本地自戰後的社會史和歷史觀點有所建樹。若問2002年文件展的典範轉移，對臺灣有無藝術史觀的影響，那麼，除了邊陲地緣這個策略性的文化政治意義以外，更為貼近的影響或許是通過錄像和

紀實影像的強化，而讓此地的藝術生產由一種滯後的、對於前衛史的歷時性追趕中釋放出來，轉移為一種共時性的、對於現實狀況的關注。

在恩威佐策展生涯中期開展的另一典範，亦對於本地影響甚鉅的，則是2007年《檔案熱》（*Archive Fever*）一展。此展中的「檔案」通過影像、文件與裝置的使用，既關係著特定的歷史節點與公眾記憶，同時也關乎知識形構的觀念論題，換言之，此展將觀念、形式、與敘事性，重新置於「檔案」這個更新的藝術史典範之下。觀念與敘事的重新整合，對於藝術史的介入意義，乃是將過往被框限在表現形式下的觀念藝術重新放在當代歷史的意識中。「檔案」此一典範，在近十年間對於本地的影響，不僅僅是歷史影像和文件的使用這樣一種表現媒介的呼應，更為積極的面向是，此典範促使在地興起了新一波的主體性生產，並且要求藝術作為知識生產所需擴大的跨領域調研，並形成重新與歷史連結的敘事方法和觀念。

三、世界化的系譜學

恩威佐自中期至晚期的策展路線，開始將原本強勢的地緣政治表述，轉移為更具普世性的框架，此轉變或許正說明了他在全球藝術領導地位的確立。若第十一屆文件展的策略是以地緣政治的現實影像挑戰戰後抽象主義，那麼到了2016年於德國慕尼黑藝術之家的《戰後：太平洋與大西洋之間的藝術1945-1965》一展，恩威佐已不再將抽象形式作為質疑對象，而是重新以戰後歷史為框架，一方面將以往被框架在現代主義和抽象藝術下的正典，重新置於二戰與戰後的歷史經驗下，二則是納入以往被排除的，歐美以外全球各地在戰後二十年間，以現代主義表現和反映各自歷史的繪畫與雕塑作品，企圖以一個更為完整的「全球現代主義」系譜，涵蓋戰後歷史的多重向度，納入過去不同地域曾經出現但未被寫入藝術史的多重、另類現代性。⁵而這個範疇的建立，或許也可視為策展人早期與西方現代主義

5 1980年代有一批在英國完成藝術教育的亞非離散藝術群體，其表現形式主要是現代主義與觀念藝術，而不是強調其原生的文化差異。在1989年，由巴基斯坦

激烈交鋒後的某種和解。

恩威佐成爲全球超級策展人後，可以看到他在晚期的策展持續將「歷史」作爲概念引入更廣大的普世框架之中。2015年威尼斯雙年展《全世界的未來》（*All the World's Futures*），此一盛大的策展主題，可以視爲策展人又一次致世界的告詞。該策展以過往被視爲前衛藝術正典的保羅克利（Paul Klee）畫作〈新天使〉（“Angelus Novus”）爲意象，借用了班雅明的詮釋，也就是畫中天使轉身朝向無止盡的歷史碎片這個意象，來暗喻著世界史的多重過去與未來（Enwezor 2015: 18）。由此可以看到，由全球化狀況所加速運作的全球策展，在理念上，若借用儂希（Jean-Luc Nancy）所言，乃是與「全球化」在法文上同一字詞，卻訴諸於「世界化」（mondialisation）此一形構世界之終極理想（Nancy 2007: 35）。全球大展通過一種全知全能的意喻來宣告世界的意義，使得當今全球策展的話語位置已近乎崇高。

四、小結

在過往近二十年間，世界各地的全球大展都一再展示，爲這整個世界策展是可能的，而全球策展的邏輯，內涵著正義與差異、地緣與身分等等政治和倫理學操演，通過全球化流動互通，企及現實中難以實現的世界圖景。事實上，在今天全球策展已成爲普遍景觀與熟練操演的當下，我們與恩威佐發跡之時的九十年代文化抵抗的狀況已不盡相同。當下的全球和在地的關係，若以貝爾廷所言來理解，也就是「全球藝術」不同於「現代藝術」之處，在於全球藝術並非以統整的概念去定義何謂藝術，而是通過各種反向運動構成自己的內在矛盾，區域主義和部落化主義就是此類反向運

裔藝術家亞拉因（Rasheed Araeen）策劃，召集英國亞非離散藝術群體的《其他的故事》（*The Other Story*）一展，其策展理念正是要求歐美現代主義將非西方族裔背景的創作者納入。總體而論，這批英國離散世代和西方的關係並非是一種文化抵抗，而是要求一種不具排除性的全球現代主義與觀念主義（global modernism/conceptualism）的藝術史。

動的例子（Belting 2009: 40）。當今非西方世界積極訴諸在地位置作為反西方霸權的動力，雖在論述上將過往西方作為挑戰對象，然實則需與歐美機構所建立的國際權力交織著更為緊密的協同互動，也就是更為緊密地由國際場域協商出的議題中去想像在地的解放，這種在地與全球的依存與互動關係，與其說是一場真正的文化抵抗，其實更是一組親密而不無矛盾的權力關係。

當策展的典範轉移在全球藝術中成為常態，並在亞洲和臺灣積極開展新一波主體性想像和建構之時，毋須諱言的是，在思想上我們雖由過往遙遠的歐美轉向亞洲區域內部，然而，目前第三世界創作者受到最高肯認的藝術機構卻仍在歐美。此恐怕是，恩威佐的典範轉移並未能夠回應的真實生產面的問題。此外，接壤著地緣政治的意識所開展的各種在地的藝術生產態勢，或許仍難以避免的自我提問是，無論基於在地或更廣泛的區域，以文化史或各種另類歷史所生產的論述，究竟如何能夠不僅僅作為全球文化編碼所召喚的人類學對象？如何提煉一種不將自我對象化，而能夠持續在藝術生產以及更普遍的全球政治經濟學下自我賦權的方法，促使我們思考藝術史典範轉移之下一步？或許仍是有待積極反思的問題。

引用書目

- Araeen, Rasheed. 1989. "Our Bauhaus Others' Mudhouse," *Third Text* 3(6): 3-14.
- Belting, Hans. 2009. "Contemporary Art as Global Art: A Critical Estimate," in *The Global Art World: Audiences, Markets, and Museums*, edited by Hans Belting and Andrea Buddensieg, pp. 38-73. Ostfildern: Hatje Cantz.
- . 2013. "From World Art to Global Art: View on a New Panorama," in *The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds*, edited by Hans Belting, Andrea Buddensieg, and Peter Weibel, pp. 178-185. Cambridge: The MIT Press.
- Bohlen, Celestine. 2002/02/12. "A Global Vision For a Global Show; Documenta Curator Sees Art As Expressoin of Social Change," *The New York Times*. Retrieved from: <https://www.nytimes.com/2002/02/12/arts/global-vision-for-global-show-documenta-curator-sees-art-expression-social.html> on Sep. 20, 2019.

- Buddensieg, Andrea. 2013. "Itinerary of a Curator. Magiciens de la terre and After," in *The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds*, edited by Hans Belting, Andrea Buddensieg, and Peter Weibel, pp. 212-220. Cambridge: The MIT Press.
- Duara, Prasenjit. 2004. "Introduction: the decolonization of Asia and Africa in the twentieth century," in *Decolonization: Perspectives from Now and Then*, edited by Prasenjit Duara, pp. 1-20. London: Routledge.
- Enwezor, Okwui. 2001. "The Short Century: Independence and Liberation Movements in Africa, 1945-1994: An Introduction," in *The Short Century: Independence and Liberation Movements in Africa 1945-1994*, edited by Okwui Enwezor, pp. 10-16. Munich: Prestel.
- . 2002. "The Black Box" in *Documenta 11_Platform 5: The Catalogue*, pp. 42-55. Ostfildern: Hatje Cantz.
- . 2008. "The Politics of Spectacle," in *A Year in Exhibitions: The 7th Gwangju Biennale Annual Report*, pp. 10-39. Gwangju: Gwangju Biennale Foundation.
- . 2010. "Modernity and postcolonial ambivalence." *South Atlantic Quarterly* 109(3): 595-620.
- . 2015. "The State of Things," *All the World's Futures: 56 International Art Exhibition*. La Biennale di Venezia, pp. 16-21. Venezia: Marsilio Editori.
- Krauss, Rosalind E. 1986. *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge: MIT Press.
- Mercer, Kobena. 2002/09/09. "Documenta 11," *Frieze*. Retrieved from: <https://frieze.com/article/documenta-11-2> on Sep. 20, 2019.
- Mosquera, Gerardo. 2010. "The Havana Biennial: A concrete utopia," in *The Biennial Reader*, edited by Elena Filipovic, Marieke van Hal, and Solveig Øvstebø, pp. 198-207. Berlin: Hatje Cantz.
- Nancy, Jean-Luc. 2007. *The Creation of the World or Globalization*. Albany: SUNY Press.
- Supangkat, Jim. 1995. "'White Paper' on the Non-Aligned Movement Exhibition," *Digital Archive of Indonesian Contemporary Art*. Retrieved from: [http://archive.ivaa-online.org/files/uploads/texts/\[English\]%201995_GNB_05-16.pdf](http://archive.ivaa-online.org/files/uploads/texts/[English]%201995_GNB_05-16.pdf) on Sep. 20, 2019.