

東海大學美術學系碩士班碩士論文

臺灣「獨立策展人」在藝術場域中之文化生產者
角色—以 2000-2006 年臺北雙年展為例

The Role of Cultural Producer of Taiwanese “Independent
Curators” in the Art Field--- A Case Study of Taipei Biennial
from 2000-2006.

指導教授：王嵩山教授

研究生：程怡嘉 撰

中華民國 100 年 06 月

摘要

1969年，瑞士伯恩市立美術館館長 Harald Szeemann，策劃名為「當態度變成形式」的展覽，隔年則離開美術館創立獨立策展人機制。當前關於獨立策展人的研究中，多數依據 Szeemann 的發展歷程，將獨立策展人定義為「官方之外的展示策劃人員」。80年代後，獨立策展人的概念從西方蔓延至世界各地，台灣於1998年透過臺北市立美術館的臺北雙年展引進該機制。二十世紀之後，獨立策展人的定義與現況產生了落差，該機制不但與官方美術館進行合作，此外並非所有不隸屬展覽機構的展示策劃人員，皆能被藝術世界視為是獨立策展人。故此，本文運用 Pierre Bourdieu 場域理論中文化生產的概念，論述獨立策展人為藝術場域中的文化生產者。在2000年至2006年臺北雙年展中的台灣獨立策展人，不但在科學權力、科學名望與知識知名度三項指標當中，呈現出位居文化等級的偏向之外，事實上，他們也與現代美術的策展人員擁有不同的學術意識。因此，本文亦借助 Arthur C. Danto「後歷史藝術」的研究，呈現台灣獨立策展人在學術意識上的「哲學思考」、「此時此刻」、「非繪畫主導」和「社會脈絡」等特徵。本文不但顯示獨立策展人扮演文化生產者的角色，與藝術研究社群具有緊密關係並掌有當代學術意識之外，更彰顯出現代美術館能夠藉由具實驗性質的展覽開拓自身的可能，包容更多樣化的藝術形式與結構。

關鍵字：藝術場域、文化生產、後歷史藝術、臺北雙年展、獨立策展人

Abstract

In 1969, Harald Szeemann, the director of Kunsthalle Bern, planned an exhibition named “When Attitudes Become Form”. The next year he resigned and established the Independent Curator system. Today, in accordance with Szeemann most researches define the Independent Curator as “The curator out of authority”. After 1980, the system spread to the rest of the world. Taiwan authorities also imported this system through Taipei Fine Arts Museum’s “Taipei Biennial” in 1998; however, there is a gap between the definition and the reality after 20th century. Independent curators cooperate with authorities. Not all curators outside the exhibition organization are regarded as independent by the art world. This study applies Pierre Bourdieu’s concept of cultural production in field theory, and discusses the independent curator as cultural producer in the art field. Independent curators who worked in Taipei Biennial from 2000 to 2006, incline to be more “culture hierarchy” in the category of scientific power, scientific prestige, and intellectual renown. Their academic ideology is different from the curators of modern art. This study utilizes Arthur C. Danto’s concept of “post-historical art” to display Taiwanese independent curator’s features of academic ideology, which are “philosophy”, “real moment”, “non-painting leading”, and “social context”. This study argues that independent curator are not only producers of culture producer but also have close relationship with the experimental community. It demonstrates that fine art museums can be expanded by providing experimental exhibition, and containing diverse art forms and structures.

Key words: Art field 、 Culture production 、 Post-historical art 、 Taipei Biennial 、 Independent curator

目錄

第一章 緒論	1
第一節 研究背景與動機.....	1
第二節 研究問題與目的.....	4
第三節 研究方法.....	6
(一) 質性研究.....	6
(二) 方法論.....	7
第四節 範圍與限制.....	9
第二章 藝術場域與文化生產之脈絡	11
第一節 場域競爭與反學院藝術.....	11
第二節 場域同構性與大眾化現代美術館.....	16
第三節 文化生產者與獨立策展人.....	22
第三章 台灣藝術場域中的文化生產	28
第一節 台灣藝術場域的興起.....	28
(一) 台灣學院藝術與全省美展.....	28
(二) 競爭者的出現與對立.....	33
第二節 場域同構性與大眾化的臺北市立美術館.....	35
(一) 場域同構與新大眾的支持.....	36
(二) 場域結盟的臺北市立美術館.....	38
第三節 臺北市立美術館的文化生產：臺北雙年展的脈絡.....	40
(一) 機制的前身與研究偏向.....	42
(二) 運作策略與研究團體鏈結.....	43
(三) 新專業樣貌：2000 年至 2006 年的臺北雙年展.....	45
第四章 台灣獨立策展人的文化生產者角色	48
第一節 文化生產者的偏向.....	48
(一) 知識知名度 (intellectual renown)	49
(二) 科學名望 (scientific prestige)	50
(三) 科學權力 (scientific power)	52
第二節 當代學術意識的生產.....	54

(一) 徐文瑞：感官經驗轉向哲學思想.....	56
(二) 鄭慧華：從線性進步到此時此刻.....	58
(三) 王俊傑：繪畫特權及媒材純粹化的式微.....	60
(四) 王嘉驥：與社會脈絡息息相關.....	62
第五章 結論	66
參考文獻	70
附錄一 知識知名度	79
附錄二 科學名望	95
附錄三 科學權力	99
附錄四 策展經歷	101
附錄五 訪談整理	111

第一章 緒論

第一節 研究背景與動機

我們走錯的第一條路就是將繪畫幾乎等同於藝術，第二條路就是葛林伯格的
唯物主義美學。 ----Arthur C. Danto 《在藝術終結之後》

身為美術學院的成員，生活中除了一手扛著油畫布、另一手提著油畫箱之外，學習思考「何謂好的藝術品」乃是創作過程裡一項重要的課題。在學院的訓練系統中，從文藝復興、巴洛克、洛可可、新古典主義、浪漫主義，以一連串藝術的進步史作為學習策略；從康德、桑塔那、克羅齊、福萊、貝爾等，以品味與形式的討論作為藝術品價值的依歸。美術學院的成員們藉由閱讀藝術史與美學學習，以豐厚的知識穿越層層歷史長廊、浸淫於藝術的國度之中。1917年，由德萊厄協助創立的「獨立藝術家協會（Society of Independent Artists）」於紐約正式成立，並舉辦名為「獨立展覽會（Independent's Exhibition）」的藝術展示，身為理事之一的杜象（Marcel Duchamp）於小便斗上題簽穆特（R. Mutt），並匿名為馬特（Matt）將小便斗送交於展覽會場。杜象此舉破壞學院中對藝術品的慣常思考模式，揭示藝術物件與意義之間的任意性，促使藝術議題的討論從「何謂好的藝術品」轉向「何謂藝術品」的本體思考。爾後，隨著藝術生態蓬勃成長，創作形態百家爭鳴，地景藝術、觀念藝術、行為藝術、普普藝術等各種表現方式，儼然而生。過往探究「美」的學理再也無助於我們理解這些藝術創作，美學也不再是藝術特質的必要條件，在針對藝術本質的閱讀學習旅程上，Arthur C. Danto 的《藝術終結論》（After the End of Art）無疑是最令我為之震撼的學說。

根據 Arthur C. Danto 對藝術世界的觀察，他指出自杜象與普普藝術出現之

後，藝術論述轉向思考藝術品與實品之間區分的議題，透過這層藝術哲學化的角度，使被劃分為各個時代風格的藝術史，顯現其以繪畫為主體、形式為獨裁之共有的深層連續性。Arthur C. Danto 認為，由於藝術轉向思考自身與實品差異的哲學議題，進而使得一連串藝術的進步歷史結束了，自此之後不再有一套大敘述作為劃分藩籬內外的唯一準則，反形式、反美學的立場因而獲得了發展的空間。他在〈藝術世界〉（art world）一文中發展出另一種論述，將藝術本體論的考究推至柏拉圖的哲學體系，調整柏拉圖「藝術乃權力的工具」之說，將藝術品的誕生歸因於藝術理論的簇擁，說明藝術理論對於證明藝術作品的身份，具有決定性的關鍵作用。狄奇（George Dickie）延伸 Arthur C. Danto 的論點發展出藝術機構理論（Institutional Theory of Art），他認為藝術品的出現除了仰賴藝術理論的支撐之外，藉由藝術世界中有地位人士的讚賞，以及透過藝術學院、美術館、藝術展覽與拍賣等一系列的機構運作，從而使得藝術品獲得被欣賞的位置。儘管 Arthur C. Danto 與狄奇分別對藝術本體提出不同的見解與視野，但兩者卻共同對藝術品背後的生產世界產生了關切之情。20 世紀後，關於藝術的討論從純粹美學轉向藝術本體論，此種改變影響了藝術品作為藝術討論時的中央地位，對於藝術生產世界的關注，故成為筆者的第一研究動機。

1961 年，瑞士籍藝評家哈洛德史澤曼（Harald Szeemann）以 28 歲之齡成為伯恩美術館館長，在八年的任期之中，他不斷嘗試發掘位於藩籬之外的藝術創作，衝擊藝術世界既有的認知價值。1968 年他採用地景藝術家克利斯多（Jaracheff Christo）進行包紮整座美術館的創作手法；1969 年 5 月，策劃名為「當態度變成形式」（When attitude becomes form）一展，力邀當時許多備受爭議的藝術家，如波依斯（Joseph Beuys）、勞倫斯維納（Lawrence Weiner）、漢斯哈克（Hans Haacke）與歐登伯格（Claes Oldenburg）等人。他意圖揚棄現代藝術中對於物質形式的審美認知，而飽受機構施加的壓力以及學術上的抨擊。1970 年，史澤曼亦然決然請辭伯恩美術館館長職務，再接下來的三十年中，他持續接受商業上的

贊助，以個人身份舉辦為數眾多且深具爭議性的藝術展示。史澤曼自美術館的出走，除了標示藝術世界重整的開始，並也創造日後左右藝術發展的獨立策展人生態。在當前關於獨立策展人的研究中，多數依據史澤曼的發展歷程，而定義為官方體制之外的展覽策劃人員。但此種研究視角並無法解釋持有現代藝術史觀點，接受非官方機構邀約而進行展示策劃的人員，何以無法被藝術世界視為獨立策展人。當前研究成果與現實情況產生了落差，此種分歧因而成為本研究的第二研究動機。

1975 年蘇珊索林斯 (Susan Sollins) 和尼那凱斯特林桑迪歐 (Nina Castelli Sundell)，於美國紐約成立「國際獨立策展人協會」(Independent Curators International, 簡稱 ICI)。該會承襲了史澤曼實驗性的精神，欲解放具有固定蒐藏和既有空間的展示形式，傾力支持推動當代藝術的發展，追尋更多元豐富的藝術型態。伴隨著網際網路以及全球化的發展之下，獨立策展人的概念從西方蔓延至世界各地，80 年代起在韓國、中國、香港與日本等國，都可見獨立策展人的蹤跡。1998 年臺北市立美術館邀請日籍南條史生 (Fumio Nanjo)，策劃第一屆命名為「欲望場域」的臺北雙年展，他跨國廣集三十多位當代藝術家，在許多的文獻討論中，被視為是台灣第一位獨立策展人。此後，臺北市立美術館大肆舉用獨立策展人，如 2000 年徐文瑞與傑宏尚斯 (Jérôme Sans) 的「無法無天」、2002 年王嘉驥與巴特繆馬力 (Bartomen Mari) 的「世界劇場」、2004 年鄭慧華與范黛琳 (Barbara Vanderlinden) 的「在乎現實嗎」、2006 年王俊傑與卡麥隆 (Dan Cameron) 的「限制級瑜珈」。此種獨立策展人獻身於美術館的特有現象，迥異於歐美獨立策展人始於脫離美術館的發展歷程，獨立策展人跨國後所產生的變化，與當前獨立策展人反官方的說法產生極大矛盾。因而，這種將獨立策展人的特質直接地歸因於反官方體制的說法，並無法幫助我們增進對台灣獨立策展人發展的理解，故成為本文的第三研究動機。

第二節 研究問題與目的

策展人原文為 *curator*，其字根 *cure* 有「醫療、照顧」之意，字尾 *or* 有「行為者」的意涵。在博物館中特指擔任對物件進行保存、照顧和研究的工作者，此外由於博物館的展示功能，因此同時也被賦予展示策劃和編排的職責。¹1969 年獨立策展人一詞出現，原文為 *independent curator*，與此相關的評論多將其特性，歸因於反官方體制的角色。此視角直接地將學術競爭與政治競爭相互重疊，因而模糊獨立策展人與博物館策展人，在學術意識生產上的關係。在此，借用博物館學者王嵩山之言：

事實上，許多大學如牛津、劍橋、哈佛與耶魯等大學的教授，除了教學之外、同時擁有大學博物館 *curator* 的頭銜，專長於某種專業。…博物館中的人文學者與科學家們，不止應從事具有學術價值的基礎研究，他們似乎又是可以營造社會普遍知識氛圍之「科普」作品的重要生產者。²

因此，筆者欲重新回到博物館專業的討論範疇，論述美術館作為現代藝術的生產地，與專家學者有無法分割的連繫。這些專家學者們建立一套觀看作品的認知系統，不但有效地將其文化產品販賣給其他場域中，與自己具有相同位置的成員，並且成功地運用向大眾開放的美術館，使這套認知方式成為公眾普遍接受的價值體系。故此，透過論證現代藝術大眾化獲得經濟與政治利益，造成前衛性精神的流失，說明獨立策展人的出現乃是藝術場域中所產生的研究力量，是為筆者的第一研究目的。

¹ 參見王嵩山，《差異、多樣性與博物館》（臺北：稻鄉，2003），頁 41-50。

² 摘自王嵩山，《差異、多樣性與博物館》（臺北：稻鄉，2003），頁 49。

二十世紀以降，逐漸普遍化且政治化的現代藝術，引起了藝術專業人士的反彈。1969年伯恩美術館舉辦的「當態度成為形式」一展中，史澤曼邀約在當時被受爭議的藝術家，除了波依斯、歐登伯格與漢斯哈克等人，也有因在館外非法張貼海報而被逮捕的布翰（Daniel Buren），以及以重達 210 公斤鉛球毀損柏油路面的海札（Michael Heizer）。不同於美術館內的藝術展覽，史澤曼展現出「創新」、「顛覆」與「實驗」的精神。時至今日，短短十年間，獨立策展人體制蔓延迅速、日趨重要，在下列許多獨立策展人簡短的話語中，我們不難察覺他們依舊如實地承襲此種「創新」、「實驗」、「顛覆」以及批判的精神。侯瀚如談到展示策劃應有的態度時，說到：「每一個展覽都是新的可能性，來提出一個新的實驗」。³鄭慧華則指出：「釘釘子的工作絕不是吸引策展人的工作重點，策展工作之所以迷人在於它本身就像『創作』」。事實上，獨立策展人不同於美術館內的展覽策劃人員或一般約聘性展覽策劃者，他們致力於與現代藝術的學術意識劃開距離，並與當代藝術學理和社群保持密切的關係。也因此，筆者欲運用獨立策展人的研究偏向與研究成果，論證該機制為藝術專業場域中的文化生產者，為本研究第二目的。

獨立策展人後來不但出現在各個展覽與各類研討會中，更進駐至現代美術館的領地內。並木誠士談到此種現象時，說：「像雙年展、藝術祭等不特屬任何館，活動屬性強的活動就需要獨立策展人存在，...然而若將領域擴自美術館整體，則不盡然，因此也存在著跟十分熟悉作品狀況的學藝員合作的模式」。⁴而澳大利亞籍 Alison Carrol 在《獨立策展人》一書中，也說：「博物館的全職人員多半將心思用在收藏品的管理之上，雇用獨立策展人則可以吸收多樣的新構想和專長，既可以為博物館增加一項專門領域，也可以注入工作熱誠和能力」。⁵從上述的言論可以發現，獨立策展人與官方美術館合作的狀況，已比比皆是。在台灣的美術館

³ 參見巫義堅，〈每個展覽都是新的可能—旅居巴黎的國際策展人侯瀚如訪談〉收錄於《藝術家》50期（2000.05），頁 373-377。

⁴ 參見並木誠士，《美術館的可能性》（臺北：典藏出版，2008），頁 107。

⁵ 參見 Alison Carrol，桂雅文譯，《獨立策展人》（臺北：五觀出版，2002），頁 6。

中出現獨立策展人的案例，則有臺北市立美術館主辦的「臺北雙年展」與「威尼斯雙年展台灣館」、國立台灣美術館的「威尼斯建築雙年展台灣館」與「台灣美術雙年展」、高雄市立美術館中的徵件展，以及臺北當代藝術館的「策展人在 MOCA 系列展覽」。獨立策展人現身美術館體制內，已然成爲一種普遍現況，也因此瞭解該現象的發展有其必要和迫切性。故此，筆者欲分析美術館引入該機制的管道，及其美術館發展走向和地位所受到的影響，是爲本研究的第三研究目的。

第三節 研究方法

（一）質性研究

質性研究（qualitative research）乃是關於社會現象的經驗研究，偏重於現象的分析與描述，適用於探索性研究、意義詮釋與發掘整體或社會文化結構的議題。⁶本研究旨在探討台灣獨立策展人在藝術場域中的定位，試圖解釋獨立策展人具有文化生產者的位置，並分析該體制與美術館合作的現象，故而採取質性研究方法作爲研究法則。在質性研究方法中，個案研究法（case study research）的特色在於透過實證調查以瞭解真實生活中的現象。狹義的個案研究單指個體；而廣義的個案研究除了針對個人之外，也能對有組織的群體採集有效且完整的資料，以進行縝密而深入的研究。由於筆者的研究對象爲獨立策展人其社群，並設限以臺北市立美術館臺北雙年展爲主要觀察範圍，因此本研究採取個案研究法以提供具體實例。

文獻蒐集主要分爲兩個區塊：其一是獨立策展人的部分，又再細分爲知識知

⁶ 參見齊力，《質性研究方法與資料分析》（嘉義：南華大學教育社會學研究所，2005年）。

名度、科學名望、科學權力與策展歷程。知識知名度的部分，旨在網羅本研究對象出版書籍、發文於報紙或雜誌的經歷；科學名望的部分，主要蒐集本研究對象所參與過的國際研討會與科學建樹；科學權力的部分，則著重於本研究對象擔任過研究指導與評審的經歷；策展歷程的部分，採集本研究對象其策展成果的相關論述，藉由上述四種資料的佐證，說明獨立策展人在藝術專業場域中扮演文化生產的角色，及其與當代學術意識的關聯性。文獻蒐集的第二個區塊，乃針對臺北市立美術館臺北雙年展的發展歷程、運作策略、展覽議題三方面進行採集，用以突顯該展具有文化等級的偏向。

然而爲了補充文獻資料的缺失，以及更深入了解研究對象的觀點，並且取得第一手更有效的研究資料，筆者將對研究對象進行訪談研究法。根據訪談結構的控制程度而言，訪談法又可分爲封閉型、開放型、半開放型。這三種類型也分別被稱爲「結構型」、「無結構型」、「半結構型」。⁷封閉型的訪談多使用在量化的研究當中，以便搜集確切的數據進行統計分析；而開放型的訪談無固定訪談問題，旨在希望被研究者能夠擁有更大表述的自由度，目的在於了解被研究者看待問題的角度與見解；而半開放型的訪談中，研究者對訪談能夠擁有部分的控制權，以主要的訪問提綱對研究對象進行提問，並適時針對訪談的內容與程序進行調整。故此，本研究透過半開放的訪談法，對研究對象進行深入的理解並藉此進行資料的檢索與補充。

（二）方法論

在知識份子社會學的討論當中。多數關心知識份子與政治意識的社會學家們，主張知識的生產乃是政治操作的手段和策略，而專家學者則是受控於政治的

⁷ 參見陳向明，《社會科學質的研究》（臺北：五南圖書，2008年），頁229-230。

壓迫與限制。社會學家呂西安高德曼（Lucien Glodman）延續這種思維模式，推論藝術的發展與政治力是一種直接的關係，將文學作品還原為社會集團的利益或政治權力，此種觀看方式引發 Pierre Bourdieu 強烈的批判。Pierre Bourdieu 以「捷徑（Short-circuit）」一詞稱呼這種過於簡化的思考路徑，指出十九世紀後由於專家學者的興起，使得文化逐步地從經濟和政治的權力中解脫出來，形成了相對自主的文化場域。他提出，高等教育的教職原本由政府官員所擔任，後來這些從事教職的官員被推選為專業教職，新的生活模式使得他們逐漸脫離原本的政治生態、與官場生活拉開了距離，因而發展出特定機構化、專業化的利益。⁸當前獨立策展人的角色，乃依據史澤曼的發展歷程，著重於強調反官方體制的對立性。此種說法單純地將策展實踐與政治操控直接聯繫，忽略了獨立策展人與美術館之間的關係，因而造成論述與現象之間的落差與矛盾情況。故此針對本研究問題意識的出發點，筆者選定 Pierre Bourdieu 的「場域」（field）概念作為本研究分析的理論依據。

「場域」是 Pierre Bourdieu 理論發展較為晚期的概念，他借用物理科學對場的概念以及關係論的思考模式，說明「場域」乃是一個由特定資本類型組合而成的結構化空間，而場域中的能動者則是藉由相互競爭以累積特定的資本。他將這種場域內部的競爭引喻為遊戲，提出每個場域都有其自身的遊戲規則與欲爭奪的目標，例如：學術場域中以知識的累積為目標，在經濟場域中則以金錢的積累為目的。投注於遊戲當中的能動者們，共同對場域產生一種幻象（*illusio*），他們接受場域中心照不宣的遊戲規則，認為透過競爭以及累積所獲得的資本是值得的。Pierre Bourdieu 進一步做了詳細的分析，他指出藝術家、作家、研究者們為了爭取界定文化生產的合法性而展開競爭，他借助社會學者韋伯（Weber）的說法，指出在社會競爭中統治者與被統治者之間的對立，在知識生產的場域裡成了「文

⁸ 參見 Pierre Bourdieu, trans. by Peter Collier, *Homo Academicus* (Oxford: Polity Press, 1988), p. 36-38.

化的掌管者」(the curators of culture)與「文化的創造者(the creators of culture)」之間的衝突，前者是知識合法化系統的掌管者，後者則是新知識系統的創造者。故此，根據本研究的問題與目的，爲了彌補當前單純地以文化和政治衝突的角度，解釋獨立策展人身份所引起的矛盾情況，筆者選定以 Pierre Bourdieu 的「場域」理論作爲研究根基，論述獨立策展人於藝術場域競爭中所扮演的角色。

第四節 範圍與限制

本研究聚焦於 2000 年至 2006 年，臺北雙年展中出現的台灣獨立策展人。討論範圍侷限在臺北雙年展，主要原因在於該展乃是第一個引進獨立策展人機制的展覽。1998 年，臺北市立美術館邀請南條史生爲臺北雙年展策劃「慾望場域」，自此之後國內才有「獨立策展人」機制的概念。起始時間訂爲 2000 年，乃由於該年臺北雙年展正式啓用雙策展人制度，由一位外國策展人搭配一位國內策展人，催生台灣獨立策展人的誕生。而研究時間限定於 2006 年止，原因在於 2008 年之後，臺北雙年展中的台灣策展人已出現重複的情況，此外 2008 年的展覽也不再是一個僅存在美術館內的展覽，爲了與城市建立起關係，該展擴展至臺北市各個地點，包括：中山公園、建國啤酒廠、臺北小巨蛋、捷運忠孝新生站等。故此，依據上述的研究範圍與限制，本研究對象爲徐文瑞、王嘉驥、鄭慧華、王俊傑四人，而美術館內的展示則設定爲 2000 年至 2006 年的臺北雙年展。

過去關於藝術概念的生產，多以政治的影響力作爲唯一的敘述方式。然而此種敘述思維，不但忽略專業藝術場域內部的運作邏輯，也忽視專業人員所扮演的角色。爲了彌補上述描繪方式所造成的缺失，本文採用 Pierre Bourdieu 場域理論，以突顯專業場域內部的運作邏輯與競爭情形，故而較少涉及談論藝術概念生產背後所牽涉的社會、政治、經濟等因素。

此外，本研究著重以社會學的方式對台灣藝術生態進行剖析，而非以歷史編年的敘述邏輯進行探討，故佐以 Arthur C. Danto 對藝術發展的區分，將台灣藝術場域的變化區分為三個階段，因而忽略鄉土藝術、觀念藝術等等的發展。

爲了清楚說明場域之間的關係與相互影響，本研究因而論及與之相關的雜誌社，例如《文星》、《筆匯》、《藝術家》、《典藏今藝術》等。然而早期台灣文化領域存在大量的文學性雜誌或綜合型雜誌，而《文星》與《筆匯》是當時較爲特殊的雜誌。然而相較這兩本雜誌的狀況，《藝術家》、《典藏今藝術》則偏向純藝術類型的雜誌，因此《文星》與《筆匯》並不同於現在的《藝術家》和《典藏》雜誌的結構，此種特殊情況無法直接進行類比。

Pierre Bourdieu 場域理論的概念形成於 19 世紀。然而 20 世紀之後，當代藝術進入國際脈絡，台灣藝術場域與國際藝術場域開始產生連結，加上 2006 年之後，許多獨立策展人逐漸趨向社會等級的狀態，他們紛紛建構各類資本、進入學院、掌握主流藝術媒體，使其場域內部無顯而易見的絕對性衝突。此種方法論上與後現代現象的落差，是造成 20 世紀後台灣藝術場域內部排他性的區隔作用隱而未現的因素。

第二章 藝術場域與文化生產之脈絡

第一節 場域競爭與反學院藝術

專業化的藝術場域形成於 19 世紀，在此之前，「藝術」的概念不同於今日的想法。早期藝術物件與價值觀的生產，乃是受到王室、貴族與宗教所掌控的。例如，古希臘時期，亞里斯多德負責為亞歷山大帝管理文物，提出「藝術模仿自然」的論點，區分藝術和技藝之間的差異、保障創作者的身分地位，並合理化為慶典祭拜、表彰運動員，以及紀念政治事件製作雕像等現象；中世紀時期，一切的文藝活動主要在於服務宗教，因而聖奧古斯丁（Saint Augustine）提出應將上帝視為是一切美的根源，認為世上所有美的事物都是有限的，它們只是為了通往上帝的無限美而存在。⁹然而，到了十九世紀之後，藝術的生產與討論，逐漸從政治和宗教領域中解放出來，形成相對自主的藝術場域。自此之後，藝術不但有其一套自身的演化歷史，其掌控藝術生產與標準的權力，更從政治或宗教領域中，移轉到熟悉這套知識體系的專家學者手上。本節當中，筆者透過梳理學院藝術的發展，及其十九世紀批判學院藝術的聲浪，說明專業化場域的結構與形成過程。

十九世紀以前，統治者與宗教是控制藝術生產的主要力量，當時學院藝術即是直接地受政治場域支配而生產文化產品的機構。1563 年，瓦薩利（Giorgio Vasari）於佛羅倫斯創立了第一個美術學院（L'Accademia delle Arti del disegno），同時期，羅馬也成立了聖路卡學院（Accademia di San Luca）。當時十六世紀的這些藝術學院，培育藝術家堅守透視法、色彩構圖等規則，並要求以符合神話故事和宗教寓意的題材作為藝術作品的內容，旨在讓藝術家們日後能依循規則為宮廷

⁹ 參見朱光潛，《西方美學史》（臺北縣：漢京文化，1982 年）。

繪製壁畫、製作雕刻等事務。此種藝術學院的建立引發日後歐洲國家的效倣，1648年路易十四爲了加強控制法國藝術的發展，建立了法國皇家繪畫暨雕刻學院（Académie royale de peinture et de sculpture），嚴格控管學員入學的背景資格，並加強藝術科學技巧的訓練以及對於作品內容的掌握。除此之外，更有1663年成立的銘文與美文學院（Académie des inscriptions et belles-lettres），1669年的音樂院（Académie impériale de Musique），以及1671年成立的建築學院（Académie royale d'architecture），這些皇家學院對一切藝術活動掌有制定規範標準、裁定藝術價值的權力，並有其相同應盡的義務與準則，旨在將所有的藝術活動組織起來共同爲國王服務（Dominique Lobstein，2001）。林志明描繪佛羅倫斯美術學院時，指出「該學院不但具有生產作品的的能力之外，同時也能夠提供判斷作品價值的標準並建立分析作品的論點，是當時生產藝術作品與論述的主要合法地點」。¹⁰也就是說，這些藝術學院爲了服務貴族王室而不斷生產藝術品的同時，也提供劃分藝術與非藝術的批判標準。學院藝術不但製作出藝術物件，更建立起「藝術」的批判標準與論述的生產，賦予了這些藝術作品合法且正當的地位。

然而十八世紀之後，學院藝術制定的這套標準開始受到爭議。1737年起，皇家藝術學院的作品免費對外開放展示，其展覽的地點位於羅浮宮內的「方形沙龍（Salon Carré）」，該展日後便以此命名並且規律地定期展示，然而此時能夠在沙龍展展出作品的藝術家仍爲古典學院的成員。奧塞美術館研究員 Dominique Lobstein 研究法國官方展覽史指出，在十八世紀前期，學院之外討論沙龍展作品的聲音，只出現在一些諷刺性的小冊子裡，其談論的方式以對話作爲呈現，在當時仍未出現深刻且理性的美學意涵。¹¹一直到了1759年，迪德羅（Denis Diderot）於《文學書簡》（Correspondance litteraire）上發表了第一篇關於沙龍參展作品的

¹⁰ 參見林志明，〈法國藝評中的文學傳統〉收錄於《當代藝家之言》8期（2004.04），頁8。

¹¹ 參見Lobstein, Dominique，〈由單一沙龍到多元沙龍：法國官方展覽史1648-1914〉，《法國繪畫三百年》（臺北：國立故宮博物院，2001），頁24-27。

批判性言論，針對這些古典學院的作品提出尖銳的問題，逐步地影響後來沙龍展的選件以及評論的方式。這些與皇室有緊密關係的學院藝術，後來也因兩次歷史事件的影響而增加開放性：第一次為 1789 年法國大革命迫使學院解散，沙龍的展覽制度雖然留存下來，但評審委員卻比之前更有包容性，並且對外向所有藝術家開放參展機會，但是這種改變卻在波旁王朝復辟之後，該學院及其展覽又恢復了傳統制度；第二次引發學院藝術受到衝擊的歷史事件是 1848 年興起的革命運動，共和體制取代了原本的帝國制度，並且重新組織了一個自由沙龍，由藝術家相互挑選產生評審，針對參展作品進行選件的工作，然而隨著帝國體制權力的增加，學院的開放性也逐漸減少，使得沙龍展的自主性因而消失。¹²上述的案例顯示出，十八世紀之後，皇家藝術學院制定的規範標準受到了衝擊，不過由於新類型的藝術準則與評判體制仍尚未建立完全，使得政治權力對於既有的藝術價值與品味標準只有暫時性的影響。

一直到了十九世紀後期，這些反對學院藝術規範的革新者們才真正形成新的藝術團體。1855 年法國巴黎舉辦了第一次的萬國博覽會，該展的美術部門取代了年度的沙龍展，庫爾培（Gustave Courbet）以「畫室」（The Painter's Studio）一作，申請該展的展出機會卻遭退件，因此憤而自行租借場地展出作品。到了 1863 年，沙龍展大量開放收件的形式以及參加成員的限制，參展作品的數量因而突然激增，但由於西紐爾（Signol）教授依舊嚴格監守學院藝術傳統的選件原則，造成了三千多件的作品於此次官方沙龍展中落選，引發藝術家群體對於官方展覽的對立。拿破崙三世爲了安撫抗議團體的情緒，因而允許藝術家於安杜士德利宮殿舉行聞名的「落選沙龍」（Salon des Refusés）。但並非所有落選的藝術家都願意冒險承受當時藝評家們的惡評，因此在這場展覽會當中，只剩下庫爾培的追隨者們，如惠勒斯、馬內、畢沙羅、塞尚、榮欽德、拉突爾、戈第埃、勒葛羅

¹² 同註 12。

與基夢等人。¹³在這場「落選沙龍」展當中，艾德華·馬內（Édouard Manet）因「草地上的午餐」（Le déjeuner sur l'herbe）一作，成為該展中最受關注的藝術家。到了 1867 年，馬內的參選作品依舊遭受到官方沙龍退件的命運，於是他開始效仿庫爾培自行於官方展覽場外租借場地展出，結識了許多當時致力革新學院藝術規範的藝評家與藝術創作者。在當時左拉（Emile Zola）與波特萊爾（Charles Baudelaire）也投身於藝評書寫的活動中，傾向支持這種反學院沙龍的獨立展示，並且致力推行新類型藝術的討論。這波對學院藝術的不滿情緒以及藝術家自行展覽的風氣，影響了 1874 年的第一屆印象派的聯展，該展當時以「畫家、雕刻家、版畫家匿名組織展覽會」為題，參展者有莫內、畢沙羅、特嘉、薛斯利、塞尚、雷諾瓦、卡伊波德、莫里索、布拉柯蒙等。¹⁴

上述反學術藝術的社群，對既有的規範擁有不遵從的態度，因而在專業場域中扮演文化創造者的角色。Pierre Bourdieu 指出，當專業場域中的新加入者，欲與場域中已掌有壟斷性權力的人競逐時，就會發生捍衛「正統」與倡導「異端」者之間的對立，他將前者稱為「文化的掌管者」（the curators of culture），而後者稱為「文化的創造者」（the creators of culture），文化的掌管者的任務主要在於傳遞合法化的知識體系，以文化再生產（cultural reproduction）為目標；而文化的創造者則在於創造新的知識類型，以文化生產（cultural production）為目標。¹⁵無論是 1855 年庫爾培自行舉辦的展覽，還是 1863 年的落選沙龍展，甚至是到了 1867 年馬內個人的作品展示，他們皆引起了學院藝術支持者的不滿與震驚，而在 1874 年的藝術家聯展中，更是引起《喧嚷》（Charivari）報社的新聞記者路易斯·勒華（Louis Leroy）作出「印象」一詞的嘲弄。這些學院藝術的支持者們，

¹³ 參見 Mathe, Francois 著，李長俊譯，《印象派畫家》（臺北：大陸書店，1982 年）。

¹⁴ 參見何政廣，《歐美現代美術》（臺北：藝術家，2002 年），頁 15。

¹⁵ 參見 David Swartz, *Culture and Power: The Sociology of Pierre Bourdieu* (Chicago: The University of Chicago Press, 1997), p.124. 參見 Pierre Bourdieu, trans. by Peter Collier, *Homo Academicus* (Oxford: Polity Press, 1988), p. 49.

爲了鞏固既有的藝術標準與意識，於場域競爭中通常採取保守的策略，以惡評和嘲笑作爲捍衛既有規範的方式；與之相對立的藝術革新者，他們在競爭的過程中通常選擇顛覆的策略：思想模式不循規蹈矩、敢於離經叛道。

然而，這兩種對立並非是毫不相關的，相反的，它們是辨證地有密切連繫，一方產生了另一方。正統透過文化場域中的區隔邏輯使自己的異端產生，而挑戰者則逼迫原來的守門員爲了特權作出防衛，這種防衛則成了顛覆的基礎。¹⁶我們可以從學院派公認的大師普桑（Nicolas Poussin）之經典名作「阿爾卡迪亞的牧人」（*Et in Arcadia ego, Les bergers d'Arcadie*）中預見異端的興起，在這幅擁有極高藝術史地位的作品中，顯示出學院藝術對於古典風範的推崇，其畫作風格細膩、人物優雅高貴，重視道德內涵，並偏好以古希臘神話或歷史故事爲題材。相反的，下列反學院派的成員，則藉由反對學院藝術的標準，找到自己的立足之地，例如：1855 年庫爾培落選官方沙龍展的「畫室」一作，採取了與學院藝術不同的思考模式，他主張寫實地描繪出當時的社會階級情景，欲擺脫以神話和歷史故事爲題材的學院藝術標準；此外，馬內追隨庫爾培的創作精神，汲取波特萊爾提倡的現代精神，在「草地上的午餐」中將裸體貴婦安排於巴黎紳士之中，挑戰學院藝術所強調的道德規範；而印象派的畫家則著重於不同光線下對於事物外形的觀察，迥異於學院藝術營造細膩、精緻且典雅的繪畫風格。

上述文化掌管者與文化創造者相互依靠的特性，塑造出場域形成的必備條件。也就是說，這種對立性是場域固有的特性，專業場域其實正是藉由這兩種成員之間對立性的衝突與競爭方得存在。¹⁷藝術革新者們從反對學院藝術制定的規範中找中到了立身之地，而學院藝術的支持者們則從防衛的策略裡建立了自己的

¹⁶ 參見 David Swartz, *Culture and Power: The Sociology of Pierre Bourdieu* (Chicago: The University of Chicago Press, 1997), p.124.

¹⁷ 同註 17。

基準，透過兩者之間的相互對立，故而建構藝術場域的結構。十九世紀之後，學院藝術與反學院藝術兩者的對立，形成相對獨立於政治場域的藝術領域。反學院的一方透過強調與學院藝術之間的差異，逐步脫離原本藝術生產的思考模式，此後在這個相對自主的專業場域裡，更進一步獲取界定藝術標準的合法性。例如，1882年沙龍展結束之後，馬內受到官方正式的提名而獲得法國騎士榮譽勳章（Chevalier de la Lgion d'honneur），此外庫爾培的回顧展也在美術學院（Écoles Beaux-Arts）舉行，到了1888年法國官方也承認了莫內的地位，著手為他擬定頒發騎士榮譽勳章的計畫。除此之外，1818年在法王路易十八的贊助之下盧森堡美術館正式開幕，成為第一個蒐藏當時在世藝術家作品的美術館，其後效法的則有1853年的慕尼黑美術館（Neue Pinakothek）、1876年的柏林的國立美術館，1897年的倫敦國立英國藝術家美術館等，到十九世紀末期，蒐藏當時這些在世藝術家作品的美術館已在歐洲普及。¹⁸這些曾經遭受到學院藝術攻擊或官方沙龍展排擠的藝術社群，到十九世紀末期已經開啓了不同的局面。他們不但促成相對自主藝術領域的出現，更成功地吸引觀眾的目光以及無數的追隨者。

第二節 場域同構性與大眾化現代美術館

今日，美術館普遍被視為是一個專門蒐藏具有美感物件的場所。然而，早期藝術物件蒐藏的目的，卻不同於今日的美術館。在尚未有美術館的概念之前，藝術家主要是為了皇室貴族而服務，其作品乃是提供彰顯財富與權威的工具，因此物件蒐藏地點多集中在貴族私人的蒐藏室或是皇宮。到了19世紀之後，現代藝術逐漸跳脫過去學院藝術制定的框架，成功地建立一套純粹視覺審美的藝術語彙，形成相對自主的藝術場域。自此，藝術的生產不再只是為了皇室貴族而服務，

¹⁸ 參見徐文琴，〈民主的繆斯(上)--與潮流結合的現代美術館〉收錄於《藝術家》263期(1997.04)，頁363。

其藝術品蒐藏的地點因此有所改變。事實上，現代美術館已經成爲這些現代藝術作品的歸宿，此種新興的文化機構不但奠定了新類型藝術的合法性，也不斷地培育更廣大的觀眾與後繼者，並在日後於世界各地複製出極爲相似的純白展示空間。然而，現代美術館作爲現代藝術最主要的推手，這個新興的文化機構究竟是爲何興起的呢？他們如何奠定現代藝術的權威地位？又是透過何種方式取得大眾的認同與欣賞呢？

十九世紀之後，這種新類型的藝術觀點，除了在藝術場域內部形成結盟之外，更與社會場域中的革新者發展出連結的關係。工業革命起，資產階級（*bourgeoisie*）在社會場域中取代了原本的皇室貴族，他們雖然出身平民、且沒有可炫耀的家世背景，但是卻透過工作上的努力而逐漸累積財富。這個新興的階層爲了將自己與一般平民區隔開來，因而在文化教育、生活方式和藝術蒐藏等各方面力求體現自身的品味。¹⁹其中，保羅杜蘭魯爾（Paul Durand-Ruel）、安保維拉（Ambroise Vollard）、保羅吉拉姆（Paul Guillaume）、坦基（Père Tanguy）和卡伊伯特（Gustave Caillebotte）等人正是法國十九世紀末期推動新藝術蒐藏最主要的擁護者們。在當時，出身繪畫材料商的坦基就蒐藏了莫內、塞尚、秀拉和梵谷的繪畫；而卡伊伯特也專門搜購這些在當時幾乎無法轉手的作品，由於他的蒐藏品數量急速增加並且不願意將它們分散，因而在 1897 年決定把這批蒐藏品捐贈給法國政府。²⁰

這些支持新藝術走向的蒐藏家們，不僅以蒐藏的行爲給予創作者財務上的贊助之外，他們也提供藝術家舉辦個人展覽的機會，給予這些藝術革新者精神上莫大的支持。其中，保羅杜蘭魯爾大量蒐藏印象派的畫作，更在 1886 年於紐約舉

¹⁹ 參見宋嚴萍，〈19 世紀法國資產階級概論〉收錄於《淮陰師範學院學報》28 期（2006.04），頁 533-534。

²⁰ 同註 13。

辦了印象派畫展，「使得現代繪畫在美國領先歐洲而獲得肯定。當他去世時，印象派繪畫已經普遍獲得舉世的推崇與讚賞」；²¹安保維拉的背景則是一名小職員，相較當時其他的蒐藏家而言，他更大膽的蒐藏了比印象派更具前衛性的野獸派和立體派，並在 1895 年為塞尚舉辦了個展、1901 年舉辦畢卡索個展、還有 1904 年馬諦斯個展等；而保羅吉拉姆則於 1914 年開設了畫廊，當時受到該間畫廊蒐藏與展出作品的藝術家有馬諦斯、畢卡索、盧梭、雷諾瓦、塞尚與莫內等人，「由於他對現代藝術積極的推動，因此被稱為是當時巴黎藝術界的『新領航者』」。²²

但是，為何上述這些社會場域的成員能夠與藝術場域產生聯繫與結盟呢？專業場域與社會場域之間究竟有何相似性呢？就此，Pierre Bourdieu 提出了「結構與機能的相似性」(structural and functional homologies) 概念，他指出雖然每個場域中有其不相同的典範規範與欲競爭的目標，然而場域與場域之間卻有著相同的對立情形，例如：統治與被統治位置、區隔策略與侵佔策略、再生產與生產機制等等，所有的場域都共同擁有這些同構性的特徵，他將之稱為「差異中的相似點 (a resemblance within a difference)」。²³從上述藝術革新者與蒐藏家的連結關係當中，不難發現這兩者在不同的場域裡擁有相同的位置。十九世紀起，不論是新興的藝術革新者或是資產階級，他們於各自的場域當中，皆扮演了新成員的角色。透過場域作為中介的方式，使得這兩者得以產生連結的關係。Pierre Bourdieu 進一步對這種連結關係作出細部描繪，指出在社會階層中處於從屬地位的消費者，傾向選擇文化生產場域中也處於從屬地位的人所生產的產品。²⁴也因此，文化的生產者依據自己在場域中的位置，選擇恰當的競爭策略而製作文化產品，另外一方面，文化的消費者則是依據自己在社會競爭中的位置而挑選文化產品。

²¹ 參見徐文琴，〈民主的繆斯(上)--與潮流結合的現代美術館〉收錄於《藝術家》264 期(1997.04)，頁 364。

²² 同註 22。

²³ 參見 David Swartz, *Culture and Power: The Sociology of Pierre Bourdieu* (Chicago: The University of Chicago Press, 1997), p.129.

²⁴ 參見 David Swartz, *Culture and Power: The Sociology of Pierre Bourdieu* (Chicago: The University of Chicago Press, 1997), p.131.

這說明了在當時擁有穩固社會地位的皇室貴族、企業家、商人與高級官員，為何傾向支持在藝術場域中掌有藝術界定權的學院派藝術，並且排斥蒐藏在藝術場域中主張革新的成員所生產的作品：以 1897 年卡伊伯特的捐贈事件為例，這批印象派的畫作當時就遭受到美術學院院長胡戎（Roujon）與盧森堡美術館館長伯奈迪特（Benedite）的婉拒，他們二者所代表的是當時擁有較高社會地位的蒐藏家，也因此其主要的蒐藏對象則是學院藝術所生產出的作品；另外有一個例子，則是 1896 年柏林國家畫廊主席休迪（Tschudi）接受了馬內、塞尚、高更和梵谷的作品，由於這個嶄新的蒐藏清單與他所代表的身分有所落差，因此當作品進入美術館成為藏品後便使他自己丟了官職。²⁵與之相反，資產階級作為當時在社會場域中新加入的成員，對於新藝術的發展則表現出無窮的熱情與支持，他們蒐購在當時乏人問津的藝術作品，竭力為藝術家爭取展出的機會，成為這股革新藝術發展幕後的推手。

誠如上述所言，透過場域同構性的作用，藝術場域的革新者與社會場域的新進者產生連結，進而發展出不同的藝術價值與認知。而 20 世紀之後，現代藝術的審美體驗，能夠取得合法地位並受到普羅大眾的認同與欣賞，主要歸功於 1929 年紐約現代美術館（Museum of Modern Art）的成立。二次大戰後，民富國強的美國造就了許多的大企業家與富豪，他們除了致力擴展事業的版圖之外，也學習仿效歐洲上流人士蒐藏藝術作品、舉辦各類藝術展覽，作為經營自我品味和建立社會地位的方式。其中，紡織業企業家的女兒麗莉布利斯（Lillie P.Bliss）於 1921 年便說服紐約大都會美術館（Metropolitan Museum of Art）展出了畢卡索等人的作品，然而「這個展覽受到輿論界嚴苛的批判，使得所有藝術單位對現代藝術作品望之卻步，卻也相對加深麗莉·布利斯推廣現代藝術的決心」。²⁶

²⁵ 同註 13。

²⁶ 參見葉謹睿，〈路是人走出來的--紐約現代美術館（MoMA）〉收錄於《典藏今藝術》125 期

到了 1929 年，麗莉·布利斯與財政大亨的夫人艾比洛克斐勒(Abby Alderich Rockefeller)、美術教師瑪莉莎莉芬(Mary Quinn Sullivan) 共同著手籌備現代美術館的成立，並推舉前艾爾拜藝廊(Albright Art Gallery in Buffalo) 總裁康格顧意爾(Conger Goodyear) 為籌備委員會的主席，將創立理事會成員擴充至七人。同年，這項創建現代美術館的文案成功地通過教育局的審核後，便租借了紐約 57 街亥克雪大樓(Heckscher) 12 樓作為展覽廳，²⁷並聘請年僅 27 歲未勒斯里大學(Wellesley College) 藝術系的副教授艾菲爾德·巴爾(Alfred Barr) 為首任館長，他是世界上第一位開設現代美術課程的教授，以年輕的思維、積極的態度領導紐約現代美術館，為這股新藝術的發展開闢前所未有的局面。

美術館聘用專業的美術人才，將成為日後奠定現代美術在藝術史中佔有穩固地位的功臣。根據徐文琴的記述，紐約現代美術館除了聘請具有學術地位的美術史專家巴爾擔任館長之外，在整個十九世紀之後的美國，其美術館中重要的工作人員及董事會委員幾乎是由藝術家所擔任，這群具有豐富藝術知識、經過專業訓練的研究員，是當時美術館運作和管理最主要的動力。²⁸其中，紐約現代美術館中的典藏政策，正是由這群專業團體所規劃制定的，他們依循此標準蒐集許多傑出的現代藝術作品，包含：畢卡索的「亞維儂的姑娘」和「格爾尼卡」、盧梭的「夢」、梵谷的「星夜」、馬諦斯的「摩洛哥人」和「舞」、夏卡爾的「我和鄉村」，以及塞尚、康丁斯基、蒙德里安、庫爾寧、馬格麗特等人的繪畫作品；另外雕塑方面則有布朗庫西、柯爾達、亨利摩爾、羅丹、大衛史密斯等人的作品。²⁹

(2003.02)，頁 108。

²⁷ 同註 27。

²⁸ 參見徐文琴，〈民主的繆斯(下)--與潮流結合的現代美術館〉收錄於《藝術家》264 期(1997.05)，頁 383-384。

²⁹ 參見黃玉珊，〈紐約現代美術館不是一天造成的〉收錄於《雄獅美術》124 期(1981.06)，頁 67-87。

紐約現代美術館除了以蒐藏經典之作建立美術館的專業形象之外，也出版了為數眾多的學術性著作，這些書籍不但由聘任的專家學者所撰寫，更兼顧與其他藝術類型之間的關連性，因而成為理解現代藝術不可或缺的經典著作，例如：巴爾撰寫的《馬諦斯的藝術和觀眾》、《畢卡索五十年創作歷程》、史扎科斯基的《細看攝影》、雷沃德的《印象派歷史》和《後期印象派》、紐霍的《攝影史》，以及威廉魯賓的《現代美術館收藏的畢卡索作品》及《現代美術館收藏的米羅作品》等。³⁰其中，《印象派歷史》在 1946 年到 1973 年之間一共發行了四版，《後期印象派》則於 1956 年到 1978 年之間發行了三版，而紐約現代美術館中的學者，更建立起現代藝術發展的脈絡，譜寫自塞尚、立體派、達達主義、抽象表現主義到普普藝術的演變進程。³¹綜合上述的蒐藏政策、專書出版、論述生產等方式，紐約現代美術館以種種策略建立起現代藝術權威性的地位。

紐約現代美術館的成立，除了致力於現代藝術合法化的目標之外，其另外一個特點在於將此審美認知大眾化。在過去，王公貴族的美術館是一個與大眾疏離的機構，被視為是一個專為特定人士服務的場所。然而，隨著時代的變遷，現代美術館則主要以服務大眾為目標，也因此美術館內不再只注重物件的蒐藏和保存，展示作為美術館教育的一環，成為傳遞知識系統與價值觀的有效管道。³²1929 年紐約現代美術館開館之際，為了建立起大眾對於現代藝術的認同與欣賞，該館舉辦了「塞尚、高更、秀拉、梵谷」的展覽，一共陳列 35 件塞尚作品、28 件梵谷作品、21 件高更作品，以及 17 件秀拉的作品，並於短短五週之內吸引了 4 萬 9 千名的觀眾。其後，重要的展覽還包括 1936 年「立體派及抽象藝術展」、「達達、超寫實主義展」等等。³³

³⁰ 同註 30。

³¹ 同註 29。

³² 同註 29。

³³ 參見徐文琴，〈民主的繆斯(上)--與潮流結合的現代美術館〉收錄於《藝術家》264 期(1997.04)，頁 364。參見葉謹睿，〈路是人走出來的--紐約現代美術館 (MoMA) 〉收錄於《典藏今藝術》125 期(2003.02)，頁 108-111。參見黃玉珊，〈紐約現代美術館不是一天造成的〉收錄於《雄獅

爲了培養觀眾欣賞現代藝術的形式之美，其展示空間的規劃以未經裝飾的四面白牆，營造出適合沉思的氣氛。米謝拉吉貝爾豪森（Michaela Giebelhausen）針對紐約現代美術館這種創新的展示空間作出陳述，說明該館以四面白牆、未經裝飾的天花板與地板，企圖營造「中性」的展示空間，指出這種被稱爲「白盒子」（white cube）的展示方式，致力將觀眾安置於無分心的空間以激發對作品的審美觀照。³⁴此外，該館在展覽動線的安排上，則依照現代藝術的線性觀點展示各種流派的作品。首先，塞尚的「行人」被置放於迎接觀眾的展覽入口處，以此說明現代藝術的開端；其次，立體主義被置放在多種流派的連結處，以此象徵各種藝術表現的轉折和契機；緊鄰立體主義之後的則是米羅、恩斯特和杜象的作品，作爲敘述達達和超現實主義的興起。³⁵藉著上述這些作品的選擇、空間營造與動線安排等等方式，紐約現代美術館不但成功地向大眾傳遞現代藝術的美感認知，更成爲之後世界各國興建現代美術館時參考的典範。

第三節 文化生產者與獨立策展人

20世紀晚期後，紐約現代美術館已成爲最具權威的現代藝術機構，它所設下的標準與制度不但生產了現代藝術的追隨者，同時也區隔出與自己不同的敵對者。Pam Meecham與Julie Sheldon記述了當時這種對立的情形：「紐約現代美術館在設計與展出方面不僅是美術館中的翹楚，對現代藝術發展更是握有極大的決定權。於是首任館長巴爾順理成章地成了反現代主義者所撻伐的對象」。³⁶此外，

美術》124期（1981.06），頁67-87。

³⁴ 參見 Giebelhausen, Michaela, *Museum Architecture: A Brief History*. In *A Companion to Museum Studies*, Oxford: Wiley Blackwell, 2006.

³⁵ 參見 Duncan, Carol 著，王雅各譯，《文明化的儀式：公共美術館之內》（臺北：遠流，1998年），頁195-196。

³⁶ 參見 Pam Meecham and Julie Sheldon，王秀滿譯，《最新現代藝術批判》（臺北：韋伯文化，2006），頁200。

現代美術館所推崇的抽象表現主義，理所當然地也成爲眾矢之的。例如，「瓊斯的《目標》與《數字》系列的作品，即是對過熱的抽象表現主義主題的輕蔑和反叛」；³⁷而1960年代興起的「反文化」潮流，則主張挑戰抽象表現主義壟斷的局面，期許藝術表現能夠突破既有的侷限，其中較爲著名的是普普運動，另外還有大色域、極限主義、大地藝術、人體藝術、表演藝術、觀念藝術等等。³⁸

誠如前述印象派出現的案例，在當時這些作品也受到捍衛「正統」人士的嚴厲抨擊與指責，爲了鞏固既有的藝術界定權，他們以「壞品味」與「醜陋」稱呼當時這批新的創作類型。如1951年5月，羅森柏格在貝蒂·古根漢畫廊展出第一次個展時，便得到負面的評價；³⁹1962年李奇登斯坦將漫畫放大置於畫布上，於卡斯提利畫廊與詹尼斯畫廊展出時，則引起眾人對藝術的爭議；⁴⁰1963年7月18日，波伊斯將油脂置放於板箱上，於科隆茨維爾那畫廊展出時則激起了眾怒。⁴¹這些反對者不但製作作品、提倡宣言，更成立了許多相關藝文團體，他們質疑紐約現代美術館喪失原有的前衛精神，認爲相關的文化機構也不再具有包容藝術實驗性的胸懷，並且指責其生產出來的美感認知阻礙藝術表現的豐富性。

然而，究竟是何種因素使得現代美術館逐漸遺忘原本的挑戰精神？而現代藝術支持者透過此種保守策略所獲得的又是什麼呢？Carol Duncan 分析紐約現代美術館這種保守的現象時，指出該機構其實座落於一個中介的位置，它的一方是學院與批判社群，而另一方則是管理委員會和大眾，由於美術館具有這種中介性的屬性，使得其生產的知識與認知必須符合普世的價值，美術館不斷地重複製造

³⁷ 參見 Lucie-Smith, Edward 著，吾宜穎等人譯，《二十世紀偉大的藝術家》（臺北：聯經，1999年）。

³⁸ 參見王受之，《世界現代美術發展》（臺北：藝術家，2001年）。

³⁹ 同註 39。

⁴⁰ 參見潘東波，《20世紀美術全覽》（臺北：相對論，2002年）。

⁴¹ 參見 Stachelhaus, Heiner 著，趙登榮譯，《藝術狂人-波伊斯》（吉林：吉林美術，2001年）。

廣大社群所共同持有的思考模式，因而被認為是一個傾向再次確認美術觀點的地方。⁴²雖然美術館因為受到管理委員會和大眾的監督，而逐步流失前衛、挑戰與實驗性的精神，然而後繼的支持者卻因為執行保守的策略而獲得不同過往的利益。

Pierre Bourdieu 剖析文化生產場域指出，這些致力於將文化產品大眾化的生產者，不但能夠將該文化產品轉換為經濟資本獲得商業上的成功，同時也能夠迅速的將文化產品販售給政治的統治者。⁴³二十世紀晚期後，舉辦庫爾貝、馬內、莫內、畢卡索等人作品的展覽，不但不需要擔心遭受異樣的眼光與嚴厲的抨擊，甚至還能藉由向參觀者收取費用以獲得財務收入；而維護現代藝術信念與價值觀的後繼者，相較那些質疑機制運作的人更容易爭取到行政權威，他們因為在文化機構裡掌有實質的權力，因此能夠控制與監督物件典藏、展覽合約簽訂、經費運作與人員選拔等等各種項目。這些現代藝術的後繼者不斷地再生產既有的藝術認知，使得體制的運作因而更加穩定，相反地，這個穩固的體制同時也反過來保障了這些支持者於場域中的地位。

隨著該機制逐漸穩固的影響，藝術場域中新進者遭受排斥的情況也日漸嚴重。終於在 60 年代之後，這些不受現代美術館體制青睞的成員，在專業場域內共同集結起來，以發展新的聯盟方式作為爭取界定藝術標準的管道。1961 年，身為現代美術館機制追隨者之一的瑞士伯恩市立美術館，聘用了年僅二十八歲的哈洛德史澤曼（Harald Szeemann）為館長，在他任職的期間內，許多當時倍受爭議的藝術家紛紛受邀進入美術館內，例如 1962 年舉辦的「4 個美國人」

（4American）一展中，便提供瓊斯（J. Johns）、萊斯里（A. Leslie）、羅森伯格（R.

⁴² 參見 Duncan, Carol 著，王雅各譯，《文明化的儀式：公共美術館之內》（臺北：遠流，1998 年），頁 192。

⁴³ 參見 David Swartz, *Culture and Power : The Sociology of Pierre Bourdieu* (Chicago: The University of Chicago Press, 1997).

Rauschenber) 與坦基維茲 (R. Stankiewicz) 展出作品的機會；1964 年時，則將杜象 (Duchamp) 與康丁斯基 (Kandinsk)、馬勒維奇 (Malewitsch) 並列，以「三個起源代表」(Three Initial Gestures) 為展覽標題；1968 年則有李奇登斯坦 (Roy Lichtenstein) 的個展、克利斯多 (Christo) 和珍妮克勞德 (Jeanne-Claude) 共同著手進行包紮美術館的地景藝術。

到了 1969 年 3 月 22 日，由史澤曼策劃的「當態度變成形式：作品，觀念，過程，情境，資訊」(When attitude becomes form: Works, Concepts, Processes, Situations, Information) 一展正式開幕，該展中海札 (Michael Heizer) 以鉛球毀損人行道、里查塞拉 (Richard Serra) 濺灑熱鉛於牆面上、布翰 (Daniel Buren) 因非法張貼海報遭受逮捕、波伊斯則將油脂堆放在椅子上展出。這個展覽激怒了眾多現代美術館體制的支持者，瑞士蘇黎士報 (Neue Zürcher Zeitung)，更以敵視的態度給予嚴厲的負面評價。⁴⁴由於該展不符合美術館的大眾化觀點而引起眾多風波，因此史澤曼於 1970 年毅然決然請辭館長職務，此後，他便以獨立策展人的身份，運用藝術史學專業和人際手腕的方式，不斷地集結許多理念契合的藝術社群，為更多具實驗性的藝術作品爭取到合法性的機會。

史澤曼的出走開創了獨立策展人的興起，這個新興的體制運用排斥既有的藝術認知作為競爭策略，與美術館內的展覽策劃人員拉開了距離。Hans-Joachim Müller 在記述「當態度成為形式」展覽時寫到：從來沒有任何的展覽像這個展一樣，在籌備的階段裡被賦予如此多的藝術宣言，像是「反形式」(Anti-form)、「觀念藝術」(concept art)、「貧窮藝術」(Art Povera) 等等，這個展覽很明顯地在對抗以形式為主的單一觀點。⁴⁵除了藝術理論表現出差異性之外，該展在展品選

⁴⁴ Muller, Hans-Joachim, *Harald Szeemann: The Exhibition Maker*, New York : Hatje Cantz Publishers, 2006.

⁴⁵ 參見 Hans-Joachim Muller, *Harald Szeemann: The Exhibition Maker* (New York: Hatje Cantz Publishers, 2006), p. 17。

擇與陳設空間上，也與現代美術館機制大相逕庭。「當態度成為形式」一展中，除了選取眾多形式粗糙的作品之外，更將這些物件散亂的擺放在空間中，試圖讓柏恩美術館成為討論藝術的場所。⁴⁶

Pierre Bourdieu 將兩種對立的藝術社群，依照不同的傳遞對象分類為，「大量觀眾的生產場域 (the field of mass-audience production)」，與「受限的生產場域 (the field of restricted production)」，前者擅長將作品轉化為經濟資本或是行政權威，而後者則專注於競爭「什麼是合法的文化形式」，以將文化產品販售給同行為主要目標。⁴⁷約 20 年之後，史澤曼提到該展當時的主要目的，乃是為了博物館結構帶來強烈的經驗。⁴⁸誠如 Pierre Bourdieu 的分析，我們可以清楚地看見，該展的目的不在於複製既有的藝術認知，由於史澤曼放棄經營大眾化的藝術觀點，以挑戰既有的博物館結構為目的，因此與爭取經濟資本或行政權威的美術館策劃人員脫離開來。這個 1969 年與 69 位藝術家合作的案例裡，顯示出為了爭取新類型藝術創作的合法地位以及界定標準的權力，使得脫離官方機構進行展示策劃成為當時有效的策略。

但是為何失去經濟資本以及行政權威的獨立策展機制，能夠左右藝術發展的類型和方向？Pierre Bourdieu 觀察到，在知識合法化的競爭裡，受限的生產場域代表的是支配地位，而大量觀眾的生產場域則代表被支配的地位，這種知識生產場域裡的階級對立，在社會語詞中常被反應為是精英/大眾、前衛/傳統、實驗/守舊、創新/陳腐、未來/過去之間的衝突。⁴⁹回顧前段的論述可以得知，獨立策展人在製作展示時，主要以藝術精英為傳遞對象，由於他們生產的文化產品乃針

⁴⁶ 同註 46。

⁴⁷ 參見 David Swartz, *Culture and Power: The Sociology of Pierre Bourdieu* (Chicago: The University of Chicago Press, 1997), p.228.

⁴⁸ 同註 46。

⁴⁹ 參見 David Swartz, *Culture and Power: The Sociology of Pierre Bourdieu* (Chicago: The University of Chicago Press, 1997), p.131.

對有限生產場域，因此在文化場域裡扮演了支配性的角色。在下列幾段評論中，我們即可以看出獨立策展人擁有這個支配性位階的特徵：Hans-Joachim Müller 形容這個促使史澤曼離開美術館的展覽為，「是一個指出藝術市場未來方向的事件」；⁵⁰而國際獨立策展人侯瀚如，則以「每一個展覽都是一個新的可能，來提出一個新的實驗」，說明獨立策展人實驗性的位置。⁵¹透過上述，由於獨立策展人乃是受限生產場域的文化生產者，在藝術場域中位居支配者的地位，因而擁有創新、實驗等等的評價，被認為是比較靠近未來的一端，故能左右藝術類型發展的方向。

日後，獨立策展人機制對原本具有穩定性的藝術場域更帶來廣泛的影響。80年代之後，許多經營當代藝術發展的機構紛紛成立，例如1975年國際獨立策展人協會（Independent Curators International，簡稱ICI）的成立。自此，當代藝術作品和理念，不再被視為是醜陋和壞品味的象徵，藝術欣賞的角度也從刺激視覺的感官，轉向以注重哲學思考而被廣泛地推廣和蒐藏。透過上述這些獨立策展人機制的發展和影響可以發現，在文化發展的規則裡，主要以受限的生產場域領導大量觀眾的生產場域，而獨立策展人作為藝術領域的新進成員，以排斥既有的藝術認知、抗拒行政權威和經濟訴求為策略，得以和官方體制的展示策劃人員劃分開來，透過作為受限生產場域的支配性角色，因而成功地爭取到合法界定藝術的權力。

⁵⁰ 參見 Hans-Joachim Müller, *Harald Szeemann: The Exhibition Maker* (New York: Hatje Cantz Publishers, 2006), p. 22.

⁵¹ 參見巫義堅，〈每個展覽都是新的可能—旅居巴黎的國際策展人侯瀚如訪談〉收錄於《藝術家》50，（臺北：藝術家，2000），頁 373-377。

第三章 台灣藝術場域中的文化生產

Arthur C. Danto 在《在藝術終結之後》一書中，將藝術的發展劃分為前現代、現代與當代三個時期，前現代時期以「模擬」為考量原則，現代時期以「形式」為評判標準，當代時期則以「思考」為主要目標。⁵²本章主要論述台灣藝術場域的形成與競爭狀況，說明台灣專業的藝術場域在不同時期裡，分別受到不一樣的藝術群體所掌控。這些群體彼此之間相互競爭，激發許多不同的藝術觀點，並藉由各種機制散撥播開來。故此，筆者依據上述 Arthur C. Danto 的理論，將台灣藝術場域的競爭狀況區分為三個部份，論述全省美展、臺北市立美術館與臺北雙年展，分別在不同時期裡對於擔任藝術生產所扮演的重要角色。

第一節 台灣藝術場域的興起

（一）台灣學院藝術與全省美展

全省美展是台灣早期最具權威性的藝術生產機制，它有其一套嚴格的審查制度、獎勵準則、與專業的評審委員，成功地掌控當時人們對於藝術的認知與價值，同時也是許多莘莘學子們尋求被受認可的有效管道。在林惺嶽的文字記載當中，省展是光復之後「最大與最具號召力的美術表演舞台，對於創作人才的獎勵及欣賞風氣的提倡，都具有舉足輕重的作用」。⁵³這個 1946 年透過政治力量授權而產生的權威性評選機制，在許多相關文章的討論中，經常只討論與政治場域的關係。Pierre Bourdieu 指出，雖然權力場域是引導所有場域變動的重要因素，然而

⁵² 參見 Danto, Arthur C., 林雅琪、鄭惠雯譯，《在藝術終結之後》（臺北：麥田人文，2004），頁 28-43。

⁵³ 參見林惺嶽，《台灣美術風雲 40 年》（臺北：自立晚報，1987），頁 70。

若只以政治權力，作為社會現象的唯一解釋，將會使我們失去看見場域內部結構的機會，我們不但無法清楚地察覺場域運作有其自主的法則，也無法判別場域與場域之間的差異性和同質性。⁵⁴全省美展的成立雖然與政治力介入有所相關，然而該展層次分明的系統結構，卻是促成台灣藝術場域形成的重要因素。而該機制持有的藝術標準與審查執行等各項活動，更是引發日後藝術場域競爭的關鍵。過去從外部社會變化描述全省美展的評論甚多，但卻少有人從藝術場域內部的結構討論全省美展的變遷。本節當中，筆者欲論述台灣藝術場域發展自主性的過程，思考台灣藝術場域的相對獨立性究竟是何時形成的？以及如何形成？而這個逐漸獲得自主性的專業場域，如何成為裁判藝術的權威？其內部競爭的狀況又是如何呢？

早期台灣並沒有專業的藝術場域，許多美術活動只存在文人書畫寄情，或是婚喪喜慶的表現中。藝術能夠逐漸與政治和經濟場域脫離開來，形成相對自主的專業場域，其主要源自於日治時期的美術教育。在日本治台以前，台灣只有以科學考試為取向的私塾教育，除了缺乏系統化的教學管道之外，習畫也只存在少數文人或是畫匠的師徒傳承中。⁵⁵在當時，藝術不但不被認同為是一種行業，從事繪畫等藝術相關工作的人員更不具有崇高的社會地位。這種情況到了 19 世紀之後有所改變，1896 年總督府民政局學務部的伊澤修二為了推行國語政策，在臺北芝山巖設立了「國語傳習所」，到了 1898 年該機構不但已擴展至全國各地，同時也被升格為「公學校」。⁵⁶公學校的設立雖然一開始是以教授日本語為主要目標，但在 1903 年之後則開始增設圖畫課等其他課程，這種基礎的圖畫訓練為台灣美術教育開創了先例，啟發許多學子對於藝術學習的興趣。日後，出現在台灣近代美術史上的先進，幾乎都接受過這種公學校圖畫課程的訓練。

⁵⁴ 同註 45。

⁵⁵ 參見徐文琴，《台灣美術史》（臺北：南天書局，2997）。

⁵⁶ 參見李欽賢，《台灣美術閱覽》（臺北：玉山社，1996）。

然而，由於公學校所有的課程皆以級任老師負責授課，缺乏專業的藝術教師與系統化的藝術課程，使得有志投入藝術的學子們，必須轉往更高階的學校謀求學習的機會，而這種專業化的學院則是日後促成台灣藝術場域出現的重要因素。David Swartz 認為，文化之所以能夠從政治和經濟權力中，獲得相對的自主性，其關鍵在於教育的制度化與擴展。教育機構透過建立自身合法化的標準制度，吸收並訓練自己的人員，因而保證了相對於政治干預與經濟約束的部份自主性。⁵⁷在當時，「國語學校」是全台最高的學府，它與公學校同在 1903 年增設圖畫課程，不同之處在於該校的藝術課程皆由專業的教師所指導。其中，專業藝術教師石川欽一郎是推動台灣藝術場域的關鍵性人物。⁵⁸1907 年該校校長志保田聘任了石川欽一郎擔任美術教師，他所指導的學生數量眾多，「現在老一輩的臺籍畫家十之八九都是他的學生，或者出身他主辦的美術講習」，⁵⁹例如李石樵、倪蔣懷、藍蔭鼎、張萬博、洪瑞麟、陳植棋、李梅樹、吳棟材、鄭世璠、葉火城、李澤藩、楊啓東等。石川除了指導學生學習繪畫的技巧之外，更積極鼓勵學子自行組織畫會團體，由於他「諄諄善誘及誠心鼓舞下，不但促進了研習美術的風氣，也產生了台灣最早的美術運動的團體」。⁶⁰因此 1924 年起，在他的帶領之下有了「台灣水彩畫會」；⁶¹1926 年則有「七星畫壇」的出現；⁶²1927 年又有「赤島社」畫會

⁵⁷ 參見 Swartz, David 著，陶東風譯，《文化與權力---布爾迪厄的社會學》(上海：上海譯文，1998)。

⁵⁸ 石川欽一郎師從淺井忠與川村清雄，爾後至英國留學向伊斯特 (Alfred East) 學習水彩。1892 年以「田舍」、「老人的肖像」於第四屆明治美術會嶄露頭角，1905 年起活躍於日本《美術新報》、《水繪》、《方寸》、《現代的洋畫》、《中央美術》、《畫室》等雜誌，作品也參與巴會和光風會的展出，1908 年因「小流」一作入選文展，1910 年和 1913 年則以「市街」、「臺北之郊」二作連續入選，1913 年則參與日本水彩畫會的成立。1924 年起在台灣的《台灣日日新報》、《台灣時報》、《台灣教育》上發表藝術評論，並分別在 1907 年至 1916 年與 1924 年至 1932 年兩次來台。參見方林，〈帝展時期的台灣意象〉收錄於《藝術家》251 期 (臺北：藝術家，1996)，頁 371-375。參見許武勇，〈塩月桃甫與石川欽一郎〉收錄於《藝術家》138 期 (臺北：藝術家，1986)，頁 222-238。

⁵⁹ 石川欽一郎主辦的美術研習為「學生寫生會」與「暑期美術講習會」。參見葉倫炎，〈台灣美術的播種者---石川欽一郎〉收錄於《中國文物世界》135 期 (中國文物，1996)，頁 118-119。

⁶⁰ 參見林惺嶽，《台灣美術風雲 40 年》(臺北：自立晚報，1987)。

⁶¹ 1927 年台灣水彩畫會成立，由石川欽一郎、日籍畫家及其石川弟子倪蔣懷、李石樵、李澤藩、陳英聲、張萬博、洪瑞麟、藍蔭鼎等人共同成立。參見莊正德，〈石川欽一郎風景繪畫觀〉收錄於《文化生活》13 期 (文化生活)，頁 28-32。

⁶² 七星畫壇成立於 1926 年，其成員有倪蔣懷、藍蔭鼎、陳英聲、陳承藩等七人。參見林惠萱〈台灣美術教育的導師---石川欽一郎〉收錄於《人本教育札記》216 期 (臺北：人本教育札記，2007)，頁 110-111。

的成立，隨後，更有學生倪蔣懷獨自出資在臺北大稻埕成立了「台灣美術研究所」。⁶³

然而，這些團體與未經訓練的人有何差異呢？他們所掌握的專業性究竟又是什麼呢？「Pierre Bourdieu 認為唯心和唯物主義兩者對於文化的觀點，皆忽略專家團體在歷史上扮演生產符號系統所獲得相對獨立的角色」。⁶⁴換言之，專家團體能夠將自己與其他觀者區隔開來，實與他們扮演符號系統的生產者有密切地關係。作為符號系統的生產者，他們針對物件架構完整的知識體系，透過訓練而擁有獨特的觀看法則。也因此，掌握符號系統不僅是他們有別於一般觀者的地方，此種特徵同時也顯現出他們的專業所在。當時日治時期對於藝術的觀點，接續了19世紀西方所發展出來的藝術法則。在李欽賢的記載當中，當時日本的美術教育汲取了西洋美術對景寫生的實證精神，而透過教育系統的傳遞，使台灣也開始接觸到新美術的寫生觀。⁶⁵例如石川欽一郎組成「學生寫生會」與「暑期美術講堂」，在白天時帶領學生在臺北市郊寫生，晚間則以座談的方式相互交換心得；⁶⁶而謝里法描述當時深受推崇的畫作，多數也都是那些以西洋寫生法表現庶民生活樣貌的作品。⁶⁷我們可以發現這些日治時期的台灣藝術家們，透過教育系統與畫會組織而群聚，他們致力發展符號系統、建構專業化的知識體系，奠定往後藝術場域內部競爭的要素。

符號系統的出現不但說明這些團體的專業性，同時也顯示出其他資本形式的存在。Pierre Boudieu 認為，人類除了對於物質利益的追求之外，實際上還存在

⁶³ 1929年由倪蔣懷出資，在臺北大稻埕成立台灣美術研究所，並聘任時石川欽一郎為繪畫教師。

⁶⁴ 參見 David Swartz, *Culture and Power: The Sociology of Pierre Bourdieu* (Chicago: The University of Chicago Press, 1997), p.94.

⁶⁵ 同註 58。

⁶⁶ 參見葉倫炎，〈台灣美術的播種者〉收錄於《中國文物世界》135，（臺北：中國文物世界，1996）頁 118。

⁶⁷ 參見柳悅孝，〈台灣早期美術發展的契機---台展〉收錄於《藝術家》199期(1991.12)，頁246-249。

著另一些非物質性的利益。他擴充馬克思主義中的經濟資本（economic capital）概念，提出文化生產作為一種資本形式，如同經濟生產也是以報償為目的的。⁶⁸日治時期台灣藝術家對於符號系統的追求，除了表現在藝術教育文憑上，也展現在熱衷參與評選機制的行為上。在當時，最具權威性的審查機構為「帝國美術展覽會」（簡稱帝展），台灣藝術家於該競爭中脫穎而出的有 1920 年的黃土水、1926 年的陳澄波；20 年代末則有陳植棋和廖繼春；30 年代有李石樵等人。⁶⁹到了 1926 年，台灣總督府委託台灣教育會舉辦了第一回的「台灣美術展覽會」（簡稱台展），廖繼春、陳植棋拔得西洋畫部的頭籌，而陳進、林玉山、郭雪湖則獲得東洋畫部的獎項。⁷⁰在林惺嶽的文字記載中寫道，「如果畫家們能夠把作品掛在『帝展』的一面牆，或者在『台展』、『府展』中多爭取一名特選，就比別人在街頭的演講來的更有力」。⁷¹藝術獎勵機制與符號系統的存在，提供了藝術從業人員轉換或維持社會地位的機會。上述這些透過參與累積文化資本的藝術工作者們，日後不但能夠被世人公認為藝術家之外，也能名留青史成為後人學習的典範。

事實上，藝術社群除了致力累積豐富的文化資本，也意圖獲得非物質性的象徵資本（symbolic capital）。Pierre Bourdieu 以「集體信賴（collective belief）」和「信任的資產（capital of trust）」等詞彙來形容象徵資本，說明這種資本的特性在於能夠獲得社會的尊重。他指出象徵資本能夠成功的發揮作用，乃是由於它被誤識為是與利益毫無關係的，這種偽裝成對超功利的追求因而累積的信任資產，不但能夠掩蓋其他資本形式的利益，甚至還能進一步合法化其他資本。⁷²1934 年台陽美術協會正式成立，「創辦的八位會員，皆是臺展的優異畫家，陳澄波、李梅樹、李石樵、廖繼春、顏水龍等五位是帝展派，陳清汾為二科展派，楊三郎則

⁶⁸ 同註 45。

⁶⁹ 同註 58。

⁷⁰ 同註 58。

⁷¹ 參見林惺嶽，《台灣美術風雲 40 年》（臺北：自立晚報，1987），頁 45。

⁷² 同註 45。

屬春陽會派，日人立石鐵臣為國展派作家」。⁷³這個團體延續了日治時期以來的創作型態，對藝術持有特定的認知觀點，然而在許多文獻當中，這種追求符號系統的行爲卻被認為是無我的奉獻精神。到了 1946 年光復後，楊三郎向國民政府提出恢復官辦美展的機制，於是，同年 10 月 22 日「台灣全省美術展覽會」便正式開幕，而上述台陽美協的會員則全數成為省展的審查委員。透過上述可以發現，無論是「台陽美術協會」或是「台灣全省美術展覽會」，其審查委員名單幾乎與「帝展」、「台展」或「府展」的得獎名單重疊。這些在藝術場域中被誤識為是超功利的競爭行爲，不但幫助藝術社群擁有較多的象徵資本，成功地獲得將所擁有的文化資本合法化的機會，透過象徵權力本身的特性，因而掩蓋掌控與支配其獎項機制的權力。

（二）競爭者的出現與對立

1949 年之後，隨著大陸來台人士激增，受到不同藝術系統訓練的專業人員，共同參與了這場界定藝術標準的競爭，使得上述省展觀點的合法性受到質疑。Pierre Bourdieu 研究知識份子的場域，指出專家團體發展出一種材料，他們為了爭取什麼才是具有合法性的表達模式而相互競逐。「這種象徵權力的競爭包含了命名與分類的能力，確切來說也就是創建社會群體的能力」。⁷⁴這種以命名和分類展現象徵權力競爭最明顯的案例，即為「正統國畫之爭」。根據李欽賢（1996）的記載，當時「國畫」部門的審核標準，源自於日治時期的東洋畫，其主要材料是膠彩，其次是水墨，但紙、毛筆、絹、磁皿、硯台等傳統工具不可或缺，觀念則注重寫生，輕臨摹。⁷⁵然而這套對於「國畫」的認知系統與大陸籍畫家有所差

⁷³ 參見吳隆榮，〈鄉情永續，畫藝長存—台陽美術協會與前輩畫家因緣〉收錄於《台灣月刊》243 期（2003.03），頁 16-18。

⁷⁴ 參見 David Swartz, *Culture and Power: The Sociology of Pierre Bourdieu* (Chicago: The University of Chicago Press, 1997), pp.94、219.

⁷⁵ 同註 58。

異，其評審制度更是排拒了大陸來台注重臨摹的畫家，使得這些遭受省展制度區隔的人員，共同指責省展中「國畫」部門的合法性，聲稱東洋畫的認知系統並不是「正統」的國畫。

當時這種象徵權力的競爭，以國族意識作為爭取的策略。其中劉國松在 1954 年發表〈日本畫不是國畫〉一文，並建議應另闢「日本畫部」以接受這些畫作；相反地，全省美展中原本「國畫」部門的支持者為了鞏固既有的地位，則強調與中國文化的血緣關係，例如：1959 年王白淵〈對「國畫」派系之爭有感〉，表達出該系統是中國北宗畫派的一支，而今日台灣留存的繪畫體系正可溯源自中原北宗，風格與日本畫有所不同，應有其存在的權利。⁷⁶在雙方的競爭之下，1960 年國畫部門被區分為兩個部門，到了 1974 年則以參展作品逐年減少為由，第二部門宣告取消，爾後這些畫作則被命名為「膠彩畫」，取代「國畫」或「日本畫」的名稱。⁷⁷雖然這些競爭者獲得了將自身認知系統合法化的權力，但在時代浪濤的推進之下，它的權威性最後則被新興的新銳藝術家所取代。

20 世紀 50 年代後，台灣藝術場域出現新一批的年輕競爭者，他們反對既有的藝術認知、追求差異化的藝術觀點，因而與過去界定藝術的法則脫離開來。回顧前章的論述，場域中存在已掌有地位者與新進者之間的競爭，保守者透過各種方式設下藩籬，其標準制度亦產生區隔的作用，因而刺激新學派的出現。除了保守派的區分因素之外，事實上，也存在另一種趨使新學派誕生的動力，也就是新進者的自我區隔原則。Pierre Bourdieu 認為在知識份子競爭的場域中，存在一種「追求區分的法則（law of the quest for distinction）」，使得知識份子不但為了層次分明的位階結構而對立，同時也為了追求自身的差異而競爭（⁷⁸在當時，省展仍是台灣鑑定藝術價值的權威機構，而 19 世紀西洋美術觀點依舊也是台灣學

⁷⁶ 同註 58。

⁷⁷ 參見李欽賢，《台灣美術閱覽》（臺北：玉山社，1996），頁 70。

⁷⁸ 同註 45。

院教學的主要內容，然而由於受到這種「追求差異」的驅動因素所影響，使得不同觀點的藝術認知和創作逐漸興起。

其中，台灣現代畫派的「五月畫會」發起人郭東榮，以優異的成績畢業於師大美術系，並榮獲台灣全省學生美展與台灣全省教員美展。他受過學院藝術的洗禮、經歷過各種獎項競賽的審核，卻在 1956 年發表第一張有別於過往藝術認知的抽象畫「思」。⁷⁹此外，新興的「東方畫會」也表現出這種追求差異的性格，他們宣稱「創作精神及所表現的作風，都是趨向前衛的，從二十世紀的藝術思潮出發，是反學院主義的，反科學實證的，打破自然主義的觀念」。⁸⁰上述這些要求將自己與其他人區分的動力因素，使得藝術場域出現對立的衝突，由於兩者相互採取自我區分的策略，因而促進後來許多現代畫派相繼誕生。

第二節 場域同構性與大眾化的臺北市立美術館

80 年代後，臺北市立美術館已取代省展的領導地位，成為引導台灣藝術發展方向最主要的官方機構。作為博物館的一環，當時臺北市立美術館在蒐藏、研究、展示、及教育四項功能上，皆以台灣現代美術為發展目標。在展示方面，不但有「韓國現代美術展」、「德國現代美術展」等等的國際展，亦舉辦席德進、李仲生等台灣現代藝術家的個展。許多相關文獻中，官方藝術機構中興起現代美術的現象，單純地描述為受到美國世界強權國的影響，然而，這種只以政治力作為藝術發展的唯一解釋，卻使執行現代藝術認知的專業人士，隱身消失在龐大的官方機構當中。根據黃光男針對臺北市立美術館內部專業人員所作的劃分，專業人

⁷⁹ 參見葉龍彥，〈「五月畫會」在台灣美術史上的地位〉收錄於《臺北文獻直字》135 期(2001.03)，頁 173-199。

⁸⁰ 參見王素峰，〈生之自覺---「五月」·「東方」與台灣現代美術發展的關係〉收錄於《現代美術》29 (臺北：臺北市立美術館，1990)，頁 9。

員又可分為學術研究及執行計畫二部份，除了有協助執行行政事務的行政組室人員之外，亦有以學術背景為主的研究員。⁸¹從上述的言論我們可以發現，美術館雖然是透過政治法令所頒布的官方機構，但執行藝術標準的則為藝術場域的專業人士。由於這些專業團體以現代藝術作為營運方針，使得臺北市立美術館雖為官方機構，卻有別於學院藝術之下的全省美展體制。本節當中，筆者欲討論當時主張台灣藝術現代化的成員，如何結合不同場域的成員共同反抗既定的審美標準、打破既有的藝術認知與體制？並討論他們在藝術場域中所擁有的位置和能力又是什麼？

（一）場域同構與新大眾的支持

在台灣，藝術場域同樣出現對立的競爭情況，也就是無論是全省美展或是現代畫派的成員，皆出現相互區隔的策略。然而，現代藝術的社群受到文化保守者的言論攻擊、獎項機制隔離等排斥情況，彰顯出遠離藝術場域中權威性的角色和位置。Pierre Bourdieu 將文化生產場域中，捍衛正統思想與倡導新穎觀念的對立，描述為是文化掌管者與文化創造者之間的對立。這二者對於文化產品的選擇不僅展現出各自的立場之外，往往也標示出他們在學術場域中的位置。「前者通常是已經歷過競賽審查其崇高途徑的權威教師，而後者往往是邊緣或外圍的研究者與教師」。⁸²透過下列敘述可以發現，早期台灣支持現代藝術的社群，擁有文化創造者其遠離行政權威的立場和偏向。

1957 年郭東榮招集師大同窗劉國松、郭豫倫、李芳枝、陳景容與鄭瓊娟，共同成立「五月畫會」；同年 11 月，「東方畫會」也正式成立，其創始會員則多

⁸¹ 黃光男，〈臺北市立美術館的人力結構及其職掌〉收錄於《博物館學季刊》第 5 卷第 3 期（1991.07），頁 45-50。

⁸² 參見 Pierre Bourdieu, trans. by Peter Collier, *Homo Academicus* (Oxford: Polity Press, 1988), p.61.

屬李仲生畫室的學子。根據劉國松所言，那些保守且反對現代繪畫運動者，想盡各種方法打擊當時的現代繪畫運動，使現代畫派不但受到筆戰的攻擊，其作品在全省美展入選的機會也是微乎其微。⁸³其中，曾於1934年日治時期就已入選「台展」的盧雲生，發表「藝術的葡萄胎—抽象畫」一文，視五月畫派為怪胎而痛加撻伐；⁸⁴而各種獎項排斥的作用，也使得「五月畫會」自第三屆起開始搖旗吶喊，批評現存既有的權威體制。⁸⁵上述的案例顯示出，現代畫派的創始會員遭遇各種審查機制所排斥，受到文化掌管者的攻擊和質疑，在藝術場域中屬於遠離行政權威的位置。

爾後，這些擁護現代藝術發展的藝術社群，透過與媒體結合因而創造新類型的大眾。當時出版業也興起一批新的競爭者，他們提供這些遠離權威的畫會成員一個發聲的平台，使這些不受到權威性機制及人士青睞的文化創造者，有了拓展與實踐新藝術觀念的機會。Pierre Bourdieu 提到，「新類型的製作者透過新大眾（以及透過出版認為恰當的）找到一個機會提供一種可能性去施加對可以發表之範圍的再次定義」。⁸⁶簡而言之，由於新大眾與新出版的出現，幫助了文化生產者獲得廢除邊界的機會，他們藉助這波外來的力量削弱原本的權威，使得既定的藝術標準和認知因而喪失主導的地位。根據劉國松的說法，「當年，在這新藝術運動開始時，最支持這運動的有兩本雜誌，一為尉天驄之『筆匯』，另一為蕭孟能之『文星』」。⁸⁷當時接任《筆匯》雜誌主編的尉天驄仍為政治大學的學生，他邀請劉國松為雜誌設計封面，並屢屢採用他所撰寫的藝術評論，其中〈不是宣言〉一

⁸³ 劉國松錄音，楊麗璧整理：〈「五月畫會」的成立與奮鬥〉，《臺北市立美術館館刊》，第4期（1984.10），頁12-15。

⁸⁴ 參見林惺嶽，《台灣美術風雲40年》（臺北：自立晚報，1987）。

⁸⁵ 同註81。

⁸⁶ 參見 Pierre Bourdieu, trans. by Peter Collier, *Homo Academicus* (Oxford: Polity Press, 1988), p.119.

⁸⁷ 參見劉國松錄音，楊麗璧整理，〈「五月畫會」的成立與奮鬥〉收錄於《臺北市立美術館館刊》4（臺北：臺北市立美術館，1984），頁14。

文則是代表五月畫展對當前台灣藝壇所提出的批評。⁸⁸

新興出版的報章雜誌不但提供現代畫會重新界定藝術標準的機會，也激起各領域中擁護現代藝術人士的支持。例如現代文學家余光中便在1965年第44期《文星》雜誌上，分別對當時五月畫展各成員的作品作了詳細的介紹。除了余光中之外，「如何凡、張隆延、黃朝湖、孫祺、楊蔚、謝愛之、于還素及一些新詩人、新文學家，都相繼寫了許多文章來支持新的繪畫運動」。⁸⁹新藝術運動支持者的數量不斷地增加，同時也反映在出版社的編排上，例如公論報增設「藝苑縱橫談」專欄，支持新畫派的誕生；新生報則另闢「藝苑精華錄」，邀請劉國松發表藝術評論。我們看見，這些當時遭受權威機構排斥的藝術成員，因掌握大眾出版社所提供的管道，而獲得重新界定藝術定義的機會。

（二）場域結盟的臺北市立美術館

相較於當時循規蹈矩的藝術成員，上述這些畫會團體較不仰賴場域的穩定性，他們在權威之外展現知識生產的能力，因此透露出在藝術場域中研究者的身分。依據對權威依賴的程度，每個專業領域中皆存在社會能力（social competence）與科學能力（scientific competence）二者之間的對立。根據 Pierre Bourdieu 的描述，社會能力通常傾向對既有的認知再次表達認同，他們滿足現存知識並且善於複製文化秩序，因此掌有行使暫時性的權威；而科學能力則指那些善於批判與革新的檢驗者，他們多以學術研究為主要目標。⁹⁰當時這些支持新藝術運動的成

⁸⁸ 參見尉天驄：〈在踏樣的日子，大家不斷地追尋！懷念《筆匯》歲月〉收錄於《文訊》240期（2005.10），頁418-431。

⁸⁹ 參見劉國松錄音，楊麗璧整理，〈「五月畫會」的成立與奮鬥〉收錄於《臺北市立美術館館刊》4（臺北：臺北市立美術館，1984），頁12。

⁹⁰ 參見 Pierre Bourdieu, trans. by Peter Collier, *Homo Academicus* (Oxford: Polity Press, 1988), pp. 59-62、74.

員，不但對全省美展的審查委員大肆抨擊，他們更引進當時不被學院教師認可的藝術理念。例如，現代文學家陳映真描述，當時『筆匯』雜誌離學院較遠，而仍為師範學院學生的五月畫會成員，整天都在『筆匯』介紹康丁斯基、達達主義、超現實主義等的理論和批評。⁹¹除了不斷在報章雜誌上發表藝術批評、介紹新藝術理論之外，這些畫會成員也擺脫過去油畫和水墨等單純的形式，著手進行實驗各種不同的創作風格。例如，「劉國松嘗試石膏滴彩畫法，其後發展為水墨抽象畫，莊喆以中國書法加上抽象結構」。⁹²作為藝術場域中的研究者，當時新畫會不依靠既有的穩定體制，旨在發展新的專業能力。

這些掌有新專業能力的成員們，後來受邀進入官方成立的藝術機構，擁有定奪藝術價值的裁判權威。誠如 Pierre Bourdieu 的觀察：

透過每個時代可能會被注意到社會空間中兩個位置交換身份的過程，不論是無法察覺或是突然間地，在適時的時候那些以前佔支配地位的，發現他們自己，不知不覺並且身不由己的，漸漸地進入從屬的地位，…，現在看見他們不幸運的對手，起先被貶損為無魅力的角色，在權威學科與新學科之間關係的轉換中因而晉升，成為「研究 (research)」的先鋒。⁹³

1983 年 5 月在臺北市政府的籌劃之下，臺北市立美術館籌備處正式成立，聘請了 11 位藝術專家擔任籌備委員，其名單有葉公超、劉延濤、王藍、楊三郎、楊英風、劉其偉、藍蔭鼎、劉國松、姚夢谷、龐禕、席德進等。⁹⁴此外，曾為五月

⁹¹ 同註 81。

⁹² 參見蘇新田，〈早期師大美術系的四個畫會之一〉收錄於《台灣畫》15（臺北：台灣畫雜誌，1995），頁 60。

⁹³ 摘自 Pierre Bourdieu, trans. by Peter Collier, *Homo Academicus* (Oxford: Polity Press, 1988), pp. 74、125-127.

⁹⁴ 參見賴瑛瑛，〈展覽反思與論述實踐—臺北市立美術館歷任館長展覽方針與策略之研究〉（國立台灣師範大學美術學系，2008 年）。

畫派成員並對全省美展大肆抨擊的莊喆，也受邀擔任「1986年中華民國現代繪畫新展畫」的評審委員。這些曾遭受既定藝術認知支持者攻擊的成員，如今已名正言順的進入官方設立的藝術機構中，他們成功地翻轉在藝術領域的地位，並享有界定台灣美術發展的權力。除了擔任評審委員之外，他們的作品也開始被受典藏和重視。根據賴瑛瑛蒐集的資料顯示，美術館典藏的作品不但有陳進的〈悠閒〉、李石樵的〈田園樂〉，亦有林玉山、楊三郎、劉啓祥、黃君璧等重要代表鉅作，而中堅畫家陳景容、陳正雄、顧重光、李錫奇、莊喆、劉國松、夏陽、韓湘寧等，經過考察也加以典藏。⁹⁵這些 50 年代在藝術場域中興起的競爭者，透過新大眾與新出版社所提供的機會，重新劃定藝術評斷的標準。他們具備文化生產者的特質，位居專業場域中研究者的位置，藉由建立新專業的建立與發展，逐步改變自己在藝術場域中的地位。

第三節 臺北市立美術館的文化生產：臺北雙年展的脈絡

現代美術館除了致力將現代藝術普及化，事實上也試圖尋找新的自我定位。王嵩山描述博物館體制這種雙重目標，說到：「由於牽涉到知識的成就，博物館便不僅僅只是展示的場所，更有潛力成為研究的中心，一個能具備特殊研究項目與內容的中心。...研究部門的存在也使博物館的內在運作，因研究活動及其所獲得的成果而更具活動力與價值」。⁹⁶也就是說，博物館雖然肩負普羅大眾的期望，力圖將藝術觀點大眾化，然而內部卻同時存在以知識精英為對象的研究活動，此種情形同樣也反應在現代美術館的體制當中。1996年，臺北市立美術館開展了雙年展機制，以「台灣藝術主體性」一展網羅台灣當代藝術社群。到了1998年，則引進獨立策展人機制，邀請日籍南條史生策劃「慾望場域」，建立起當代藝術

⁹⁵ 參見賴瑛瑛，〈展覽反思與論述實踐—臺北市立美術館歷任館長展覽方針與策略之研究〉，臺北：國立台灣師範大學美術系研究所，2008），頁 233。

⁹⁶ 參見王嵩山，《過去的未來·博物館中的人類學空間》（臺北：稻鄉，1990），頁 158。

策展制度。2000年起該展實施雙策展人制度，成為培育台灣策展人的場所。這些以藝術研究社群為對象的事件，呈現臺北市立美術館存在研究的特質。本節當中，筆者藉由梳理臺北雙年展的歷史脈絡及其展覽議題，說明臺北市立美術館如何以臺北雙年展，生產有別於現代藝術觀點的學術意識，以及如何與藝術場域中的研究社群建立連結關係，並進一步闡釋這種研究性質的展覽，對臺北市立美術館發展定位的影響。

上述此種研究特質與公共關係共同存在機構中的現象，Pierre Bourdieu 稱之為「結構的矛盾 (structural discrepancy)」。⁹⁷結構矛盾性形成的主要原因，乃是由於研究團體為了合法化新的學術意識，必須採用公眾的力量。然而，這種大眾關係雖然幫助新的學術觀點重新劃定準則，卻也因為一再重複既有的規範，而威脅研究發展的獨立性。因此，研究社群為了進行實驗性的活動，會選擇聚集在較不受干擾的一邊，也就是遠離以服務大眾為目標的活動和部門，集中在針對研究社群所設立的位置與體制。這種聚集狀況反應出場域中兩種能力的存在，一邊是社會等級 (social hierarchy) 中的社會能力 (social competence)，另一邊則是存在於文化等級 (culture hierarchy) 的科學能力 (scientific competence)。這兩種能力的差異，不但代表知識存在具有再生產與生產兩種模式，也意味著對現有的學術意識及社會秩序，持有不相同的態度。掌有社會能力的社群，滿足既有的規範且不任意修改規則；而擁有科學能力的群體，則進行檢驗的工作並持有批判的態度。⁹⁸以下筆者藉由這些研究團體群聚的特質和關係，及其對既有規範不遵從的態度，證實臺北市立美術館臺北雙年展的文化生產位置，並呈現該研究活動生產的新專業樣貌，以及與研究社群之間串聯的關係。

⁹⁷ 參見 Pierre Bourdieu, trans. by Peter Collier, *Homo Academicus* (Oxford: Polity Press, 1988), p112.

⁹⁸ 參見 Pierre Bourdieu, trans. by Peter Collier, *Homo Academicus* (Oxford: Polity Press, 1988), p48,66-69.

（一）機制的前身與研究偏向

臺北雙年展的前身，具有以研究團體為主要訴求的傾向。根據張晴文的紀錄，臺北雙年展前身為「中華民國現代美術新展望」以及「中華民國現代雕塑特展」。黃光男在《1988 中華民國現代美術新展望》的館長序言中提到，該項展覽創辦的目的在於發揚創新與實驗的精神，具有成為國內新銳藝術象徵的目標。⁹⁹ 蔡佩玲也指出，這個由官方舉辦的展覽，在於匯集新一代藝術家反傳統的前衛性，有其創新與批判的精神。¹⁰⁰ 也就是說，這兩項展覽有別於美術館內其他的展覽，以競賽形式吸收藝術領域中新一代的創造性，例如 1984 年獲得中國現代繪畫新展望的莊普，以及 1986 年獲得中華民國現代雕塑特展的賴純純。此外，這兩項展覽評審委員也不同于美術館內的籌辦小組，主要來自於藝術場域中的學者專家。譬如 1984 年第一屆中華民國現代繪畫新展望，評審委員為李仲生、廖修平、林壽宇、呂清夫、李長俊；而 1985 年第一屆中國現代雕塑特展的評審，則為陳夏雨、楊英風、漢寶德、王秀雄、呂清夫。¹⁰¹ 換句話說，此種美術館內具研究性質的展覽，對上連結了李仲生與楊英風等前輩研究人士，對下則網羅了新生代莊普與賴純純等具前衛性的社群成員。

到了 1992 年，兩展合併為「臺北現代美術雙年展」，並且持續舉辦至 1994 年。美術館除了延續與研究社群串聯的關係，也一改過去展覽分類與敘述的方式。有別於上述兩項展覽，1992 年邀請館外藝術學者黃海鳴進行專題策展，命定臺北雙年展主題為「延續與斷裂—宗教、巫術、自然」。該展不以作品的媒材和形式作為區分，而是以議題和觀點作為展覽主軸。黃海鳴主張以一種問題分類

⁹⁹ 參見黃光男，〈館長序〉收錄於《1988 中華民國現代美術新展望》（臺北市立美術館，1988）。

¹⁰⁰ 參見蔡佩玲：〈1980 年代台灣藝術「求新」優越論批評意識初〉，《現代美術學報》，第 16 期（2008.11），頁 37-70。

¹⁰¹ 參見賴瑛瑛，〈展覽反思與論述實踐—臺北市立美術館歷任館長展覽方針與策略之研究〉，臺北：國立台灣師範大學美術系研究所，2008），頁 60。

的專題討論，取代原本媒材歸類的競賽方式，藉此考察台灣當代藝術面相。這個 1992 年「延續與斷裂—宗教、巫術、自然」的展覽，使台灣即已出現類似獨立策展人的機制。¹⁰²到了 1996 年，該展邀請蕭瓊瑞、羅智成、蔡宏明、李俊賢、謝東山與路況六位館外藝術專家擔任展覽策劃人，並以「台灣藝術主體性」為主題。¹⁰³在高千惠的記載中，該展被分為「系譜與檔案」、「當代議題」、「市民美學」三大子題，將台灣政治的發展變化視為是台灣藝術總體形象的主體，總結台灣 80 年代解嚴以來文化發展現象與新詮釋史觀。¹⁰⁴透過上述對於臺北雙年展前身的描述，呈現該機制早期的研究特質。這個機制以藝術場域中的研究社群為對象，建立起國內藝術研究人士的串連關係，而這些研究成員以反思展覽體制為目標，因此改變藝術展覽分類與敘述的樣貌。

（二）運作策略與研究團體鏈結

臺北雙年展後來再次更改運作策略，從而影響與藝術研究社群的鏈結關係。根據簡子傑的紀錄，該展主要是先有國外策展人而後產生國內策展人。臺北市立美術館會先彙整外國策展人資料進行面談，接下來再由受邀的外國策展人與國內策展人候選人會面。¹⁰⁵策劃過臺北雙年展的外國策展人及其背景如下：在 1998 年臺北雙年展「慾望場域」中，邀請日籍南條史生（Fumio Nan）擔任展覽策劃，他活動於各個國際的實驗性展覽，例如：1995 年威尼斯雙年展的

¹⁰² 參見黃海鳴，〈傳統之「延續與斷裂」—美術館首次藝評籌劃之專題展的思考〉收錄於《雄獅美術》259 期（1992），頁 45-47。

¹⁰³ 參見張晴文〈臺北雙年展〉，文建會台灣大百科學書，網址：
<http://taiwanpedia.culture.tw/web/content?ID=2451>

¹⁰⁴ 參見高千惠，〈拳頭與枕頭的藝術特區—回應九六年臺北雙年展的屬性問題〉收錄於《藝術家》257 期（1996.10），頁 418-831。

¹⁰⁵ 參見簡子傑，〈這是一個在美術館內的雙年展—專訪臺北市立美術館館長黃才郎〉收錄於《典藏今藝術》147 期（2004.12），頁 80-81。

「Trans-Culture」，與 1997 年威尼斯雙年展日本館等等。2000 年的臺北雙年展「無法無天」，則由法國策展人傑宏尙斯（Jérôme Sans）接任，他曾擔任 1998 年第 48 屆威尼斯雙年展丹麥國家館的策展人之一，也在美國威斯康辛州「密爾瓦機視覺藝術中心」策展。2002 年臺北雙年展「世界劇場」，則由西班牙的巴特繆馬力（Bartomeu Mari）擔綱策劃，在 1996 年自 2001 年期間，曾擔任荷蘭鹿特丹「Witte de With 當代藝術中心」館長，此外也是第十一屆德國文件大展的委員，以及西班牙「當代美術館」政策的籌備人員。2004 年臺北雙年展「在乎現實嗎？」策展人為比利時的范黛琳（Barbara Vanderlinden），她曾於 1997 年策劃「歐洲宣言大展」。2006 年臺北雙年展「（限制級）瑜珈」由美籍丹卡麥隆（Dan Cameron）策劃，他是紐約新當代美術館資深的策展人，擁有 20 年的國際當代藝術策展經驗。上述的資料顯示，臺北雙年展透過引進國際策展人制度，不但建立與國際藝術研究社群的連結，也改變了原本文化生產的鏈結關係，使得該展再也不是單純國內藝術研究社群的事務。

事實上，這些國際策展人後來取代國內藝術研究領域的前輩專家，成為催生國內藝術實驗社群的主要推手。黃才郎談到該展的目標之一，說到：「培養本地策展人與藝術家，讓他們有策劃國際型展覽的經驗，更是雙年展重要目標」。¹⁰⁶也因此，自 2000 年起臺北雙年展採取雙策展人的制度，旨在串聯國內新生代的藝術研究社群。例如 2000 年「無法無天」的展覽，選擇了徐文瑞作為合作對象，他曾於 1998 年在伊通公園策劃「物造物」與竹圍工作室進行「君自故鄉來」。2002 年雙策展人之一的王嘉驥，其研究性質的展覽，包含 1998 年在帝門教育基金會的「在傳統邊緣」、1999 年和 2001 年在誠品畫廊的「家園」與「從反聖像到新聖像」，以及 2001 年在臺北當代藝術館的「再現童年」。2004 年「在乎現實嗎？」的國內策展人鄭慧華，曾於 2003 年在溫哥華亞洲當代藝術中心（Center A）策劃「看不見的城市」。2006 年「（限制級）瑜珈」策展人之一的王俊傑，除了曾是

¹⁰⁶ 同註 107。

「息壤」的成員之一，¹⁰⁷也在 2004 年與 2005 年與「在地實驗室」合作，進行「漫遊者」以及「異響—國際聲音藝術展」展覽策劃。總言之，相較雙年展前身的運作機制，國際策展人取代了國內前輩藝術研究者的位置，大大地削弱其評審權威，成為直接串聯國內藝術研究社群與影響國內藝術發展走向的關鍵人物。

（三）新專業樣貌：2000 年至 2006 年的臺北雙年展

這個存在美術館內且具備研究性質的展覽，除了對國內新生代藝術研究社群形成一種新的鏈結關係，其展覽議題與內容也有別於過往的藝術展示。王嘉驥指出，2000 年「無法無天」的展覽特性，「明顯是在邀請並歡迎當代藝術家共同攜手突破舊的藝術藩籬，同時，開拓藝術表現的新可能，以及擴展藝術創作的新疆域」，¹⁰⁸該展不但挑戰現代藝術在形式、媒材與美學觀所劃下的邊界，也以遊戲性格取代美術館中傳遞道德真理的說教方式，呈現出全球化之下文化雜交混雜的多樣化狀態。而 2002 年的「世界劇場」，則利用柯爾德隆的「劇場」概念，將展覽分為「舞台/敘事與故事中的空間」、「螢幕/遮幕：劇場與感知」、「事件：表現與再現」、「新劇場模式」四個子題。¹⁰⁹相較「無法無天」一展，「世界劇場」其切入視角與呈現方式雖然較為古典且嚴肅，然而展覽背後亦隱含著全球化底下的文化議題，也就是藉由揭露作品的敘述結構，企圖引發觀者思考媒體工業的奇觀現象。

¹⁰⁷ 「息壤」成立於 1986 年，王俊傑參與前兩次的展出，其成員另有陳界仁、高重離、林鉅、麥仁傑、陸先銘等人。根據林宏璋〈解開「當代藝術」結〉一文，指出由於該團體游離與實驗的性質，相較同時期的「二號公寓」與「伊通公園」團體更加明顯，因此其跨領域和藝術社會的特質也較為強烈。參見林宏璋〈解開「當代藝術」結：跨領域藝術在臺灣的早期發展（1980□1995）〉收錄於《典藏今藝術》140 期（臺北：典藏出版，2004），頁 160-162。

¹⁰⁸ 參見王嘉驥，〈無法無天的條件—從遊戲平台的角解讀 2000 年臺北雙年展〉收錄於《典藏今藝術》99（臺北：典藏出版，2000），頁 157。

¹⁰⁹ 參見藝術家雜誌，〈以藝術為角色，用觀念作表演：王嘉驥、馬力共同策展 2002 臺北雙年展公布主題：世界劇場〉收錄於《藝術家雜誌》，第 329 期（2002.10），頁 142。

這種以文化議題為藝術展覽主軸的情況，同樣也反映在後續的展覽當中。2004 年的「在乎真實嗎？」一展，有別於美術館展示雕塑、繪畫、裝置等作品的展覽，大量使用紀錄片與文字檔案等紀實性素材。鄭慧華提到展覽背後的用意時說到，該展「內藏之對於社會批判的意義，藉此深入當下生活中的各個層面，並透過藝術行動去表達」。¹¹⁰該展不但企圖展現藝術對社會發揮的力量，也旨在運用這種藝術的社會實踐力，對當下的現實面貌提出質疑。2006 年「(限制級)瑜珈」中，以「限制級」一詞暗指那些被社會定義成違反常規的事物，說明一種未被接受而懸浮半空的中介狀態，「瑜珈」則運用精神性活動變成消費活動的現象，隱喻從區域角度去看全球議題的新方式。¹¹¹該展試圖討論社會規範與體制所建立的圍牆，並意圖站在邊陲位置對全球文化議題提出地方觀點。總結臺北雙年展的發展與變化，該展離開現代藝術強調媒材、形式與美學的觀點，轉而聚焦在議論文化和社會性議題的一方，然而比較 1996 年「台灣藝術主體性」其強調台灣政治發展的歷史脈絡，2000 年至 2006 年的這些展覽則緊扣著以歐美為中心的文化議題。換句話說，透過與國際藝術研究社群的鏈結關係，國際文化議題被引入國內的藝術研究領域當中，不但成為國內藝術研究社群「實驗」與「前衛」的特性，並進一步形塑臺北市立美術館臺北雙年展的「當代性」。

無庸置疑，臺北市立美術館具有結構的矛盾性，然而正是透過這種雙重結構的交互作用，使該機構成為當前台灣藝術發展走向的指標。Pierre Bourdieu 指出，當舊式權威與研究相關的新權威相互結合時，就會獲得一種更大且集中的權力，此種權力不但可以界定整個機構的定向，而且還能夠在較長的時間內擁有。¹¹²從下列呂佩怡的這段話裡，即可看出臺北市立美術館運用這種雙重屬性的現象。她談到美術館與當代藝術的關係時，指出臺北市立美術館「不再只是文物收藏的別

¹¹⁰ 參見鄭慧華，〈從「反文化」的角度談本屆臺北雙年展〉收錄於《典藏今藝術》149（臺北：典藏出版，2005），頁 99。

¹¹¹ 參見典藏今藝術：〈2006 臺北雙年展正式定名：「(限制級)瑜珈/Dirty Yoga」〉，《典藏今藝術》，第 167 期（2006.08），頁 92-94。

¹¹² 參見參見 Pierre Bourdieu, trans. by Peter Collier, *Homo Academicus* (Oxford: Polity Press, 1988).

院，而被賦予一種新博物館的思考，其強調的是一種現代的詮釋，從過去為導向的作法轉換至現在與未來，它是與時代一同成長的，而非僅是一過去時間的凝滯點」。¹¹³也因此，臺北市立美術館在包容接納這些研究性質的展覽時，實際上也延長並擴展自身的地位和影響力。本節透過上述的論述與例證，呈現臺北雙年展與國內外藝術研究社群擁有密切的關係，而新的東西正是透過這種展覽與社群，被引入臺北市立美術館體制內，因而延伸臺北市立美術館自身的發展。此外，這個具備實驗性質的展覽，也藉由與藝術場域中研究者的合作，幫助既有的行政機構建立起巨大的權力，使臺北市立美術館臺北雙年展在台灣藝術場域裡有著舉足輕重的作用。

¹¹³ 參見呂佩怡，〈80年代的「前美術館時代」〉收錄於《藝術觀點》9期（台南：國立台南藝術大學，2001），頁57。

第四章 台灣獨立策展人的文化生產者角色

除了美術館之外，獨立策展人的身影也出現在各個機構當中。林平針對此現象指出，「90年代西方獨立策展人的機制成熟，這些藝術學的專家，尤其是因應當代藝術在體制內外的質變現象，成為遊走國際的展覽製作人，和各種藝術機構、替代空間、商業畫廊合作，為特定事件、議題、和對象生產展覽」。¹¹⁴時至今日短短數十年間，台灣各個藝術機構已紛紛引入獨立策展人，然而儘管獨立策展人的角色，在藝術領域中日趨重要，但是當前對於獨立策展人的描述與分析，卻寥寥無幾。事實上，這些獨立策展人除了不隸屬任何展覽機構的立場之外，他們所掌握的知識體系以及所累積的知名度等，與美術館中的展覽策劃人員產生極大的差異。因此，在本節當中，筆者採用 Pierre Bourdieu 的研究指標，剖析獨立策展人所擁有的研究能力與掌握的知識體系，藉此突顯其「不隸屬任何展覽機構」實為文化生產者的特質，以展現他們有別於美術館中的展覽策劃人員或藝術行政者的身份。

第一節 文化生產者的偏向

根據前一章的研究，專業場域同時存在兩種不同的等級，一邊是社會等級，另一邊則是文化等級。在這兩種不同等級的背後，隱含著不同的原則與標準。Pierre Bourdieu 指出，社會等級主要以學術權力（academic power）為運作原則，其優勢則建立在累積能夠控制其他位置的身份，包含了擔任協商委員會、某單位的職位、某機關主管等等，在行政部門中這種邏輯佔據壓倒性的地位；文化等級

¹¹⁴ 參見林平，〈一個「好」展覽與策展人的關係〉收錄於《典藏今藝術》148期（臺北：典藏出版，2005），頁90。

則以科學權威（scientific authority）為標準，包含科學權力（scientific power）、科學名望（scientific prestige）與知識知名度（intellectual renown）等，在研究活動中此邏輯佔據壓倒性的位置。¹¹⁵因此，根據上述 Pierre Bourdieu 所作的分類細目，以下逐一檢視獨立策展人其知識知名度、科學名望與科學權力的分配情況，藉此呈現獨立策展人相較於美術館中的展示策劃人員，擁有文化等級的位置。

（一）知識知名度（intellectual renown）

判斷知識知名度的指標，為進入名人錄、上電視、發表文章在報紙、週刊或知識評論性雜誌（intellectual reviews）上，以及擔任知識評論性雜誌的編輯委員會成員（Pierre Bourdieu，1988）。¹¹⁶因此，以下筆者將按照上述知識知名度所列舉的指標，蒐集各個獨立策展人的資訊，並依照所累積的種類和數量，由多至寡按順序分析。

在附錄一的表 1 中，我們可以發現王俊傑不但進入名人錄，並擁有電視、報紙與雜誌的知名度。2000 年他獲日本美術雜誌「美術手帖」推選為「最受注目的 100 位藝術家之一」；2002 年則獲日本 NHK 電視台製作三十分鐘專輯，於「亞洲名人錄」全球頻道播映。在李維菁的記載中，王俊傑曾與自立早報的副刊合作過一段時間，並輪流主編一週一次的版面，同時也在《文星》、《南方》、《長鏡頭》等刊物上寫稿。¹¹⁷除此之外，他的文章也刊登在《中國論壇》、《電影欣賞》、《雄獅美術》、《藝術家》與《典藏今藝術》等藝文刊物上。其中，他不但在《電影欣賞》發表評論性的文章，更與李尚仁共同編寫高達專號。¹¹⁸

¹¹⁵ 同註 114。

¹¹⁶ 參見 Pierre Bourdieu, trans. by Peter Collier, *Homo Academicus* (Oxford: Polity Press, 1988), p. 40.

¹¹⁷ 參見李維菁，〈王俊傑--真實與虛幻中乍現的人影〉收錄於《藝術家》292 期（1999.09），頁 334-343。

¹¹⁸ 參見程怡嘉與王俊傑的訪談整理，2010.12.24。

同時擁有報紙和雜誌知名度的則為王嘉驥。自 1992 年起，他的文章除了刊登於報紙上，也出現在各個知識性的藝術雜誌當中。報紙知名度主要出現在中國時報、時報周刊、中時晚報、自立晚報等，例如，1994 年刊登於自立晚報上的〈藝術在政治左右：解嚴後的台灣藝術現象〉，以及 1999 年發表於中國時報上的〈從反聖像到新聖像〉。雜誌知名度則表現在附錄一的表 4 中，共分布於 18 個出版社，以《典藏今藝術》和《藝術家》為主，文章數量車載斗量。

相較上述二位，鄭慧華和徐文瑞的知識知名度，則單純地集中在知識評論性雜誌上。透過附錄一表 5，我們看見鄭慧華的文章分別刊登於 9 個出版社上，其中以《典藏今藝術》是最主要的發表平台，又以 2000 年的數量最多。在附錄一表 6 中，徐文瑞則於 5 個出版社上發表藝術論述，同樣地也以《典藏今藝術》次數最多，其次為《藝術家》雜誌。

（二）科學名望（scientific prestige）

在 Pierre Bourdieu 蒐集的指標中，科學名望呈現在科學獎項、參加國際型會議（international congresses），或受到科學領域一致的認可，其中又以國外經歷最重要。¹¹⁹因此，以下筆者的分析順序，以國際科學名望為優先，其次分析國內科學名望。國際科學名望的排列，以獎項優先於各研究型活動的邀請紀錄。國內科學名望的排列，則比照國際科學名望的分類順序。

在本研究的研究對象中，王俊傑是唯一獲得國際性藝術獎項的人。在附錄二

¹¹⁹ 參見 Pierre Bourdieu, trans. by Peter Collier, *Homo Academicus* (Oxford: Polity Press, 1988), pp. 40、79.

表 1 中，他於 1995 年獲得「德國柏林電視塔藝術獎」。除此之外，他受到國際藝術研究領域的肯定，受邀參與下列研究性的展覽，例如 1995 年的光州國際雙年展、1997 年威尼斯雙年展、1998 年臺北雙年展、1997 年約翰尼斯堡雙年展、1999 年亞洲藝術三年展、1999 年亞太當代藝術三年展與 2000 年臺北雙年展之中。國內實驗性的藝術獎項，則有 1984 年榮獲的《雄獅美術新人獎》。

相較之下，儘管徐文瑞沒有獲得國際獎項的經歷，但他所參與的國際性會議以及受邀國際策展的經歷，數量卻是最多的。在附錄二表 2 中，國際性會議的參與紀錄共計 15 筆，包含 2001 年「伊斯坦堡雙年展國際研討會」，2005 年「光州雙年展亞洲論壇」等等。而他備受國際藝術研究領域的認可，受邀擔任海外策展的經歷共計 11 筆。有 2006 年利物浦雙年展，與 2007 年文件展「未來的遺跡」等等。國內科學名望則呈現在補助計畫和策展邀請當中，包含 2005 年國家文化藝術基金會「視覺藝術策劃性展覽」，補助策劃「非常經濟實驗室」一展；以及 2006 年受邀在臺北當代藝術館進行「赤裸人」展覽。

在附錄二表 3 中，雖然王嘉驥僅有一筆的國際名望紀錄，但他卻擁有最大量的國內科學名望。國際名望主要是參與 2003 年聯合國教科文組織（UNESCO），假印度 SARAI 總部所舉辦的「數位藝術」討論會。國內科學名望的部分，主要分為獎項和受邀擔任策展人：獎項部分為，1996 年獲得帝門藝術教育基金會「第一屆藝術評論獎」，該文為〈藝術在政治左右：解嚴後的台灣藝術現象〉。受邀擔任策展人的部分，共計 15 筆，包括 1998 年帝門藝術基金會賴香伶邀請策劃的「在傳統邊緣」、2001 年在藝術界人士李維菁的提議與協助下，於誠品畫廊舉辦「從反聖像到新聖像」一展、2001 年與臺北當代藝術館副館長賴瑛瑛共同策劃的「歡樂迷宮」等等。

在附錄二表 4 中，鄭慧華擁有兩筆國際名望的紀錄，不過比較 UNESCO 與

溫哥華亞洲當代藝術中心 (Center A) 二者的科學名望，故而排列於王嘉驥之後。鄭慧華的國際科學名望主要分為會議與策展，包含 2003 年「在威尼斯瞻望當代華人藝術」學術座談會，以及 2003 年受到該機構發起人 Hank Bull 邀請策劃的「看不見的城市」。¹²⁰國內科學名望主要為，2006 年獲得國家文化藝術基金會「視覺藝術策劃性展覽」的補助，進行「疆界」一展的策劃。

(三) 科學權力 (scientific power)

所謂科學權力的指標，乃指擔任研究單位或是科學性評論雜誌 (scientific review) 的主管、指導研究型的培訓機構，以及其他相關研究性體制的委員或董事會成員等。¹²¹以下根據上述職務的科學權力為分析順序，常任型職務為優先，計畫類型職務其次；計畫類型職務的排列順序，又以該計畫的科學權力為判斷標準。

透過附錄三的表格比較，我們可以發現，僅有王嘉驥在研究型機構擔任過常任職務。在 2001 年 11 月至 2002 年 6 月期間，他擔任帝門教育基金會執行長。除此之外，他也擁有最大量的科學權力，主要展現在擔任各研究型之展覽與獎項的評審。研究型展覽的評審經歷，有 2006 年臺北市立美術館第 52 屆威尼斯雙年展台灣館甄選委員，2006 年國立台灣美術館威尼斯建築雙年展台灣館徵選策展人評選會議評審委員，2008 年的臺北當代藝術博覽會。研究型獎項的評審經歷，則有 2003 至 2006 年的臺北美術獎評審，2002 年台新藝術獎視覺藝術類觀察團，以及 2005 年世安美學獎造形藝術類評審。

¹²⁰ 參見程怡嘉與鄭慧華的訪談整理，2010.12.31。

¹²¹ 參見 Pierre Bourdieu, trans. by Peter Collier, *Homo Academicus* (Oxford: Polity Press, 1988), pp. 40、79.

國際性的科學權力，則唯一出現在徐文瑞的表格中。擔任研究型展覽委員的部分，包括擔任 2001 年威尼斯雙年展「人類的高原」的國際評審委員，以及 2006 年威尼斯雙年展愛沙尼亞國家館評審委員。

王俊傑與鄭慧華的科學權力，則集中在國內研究性質的獎項評審職務。王俊傑的科學權力為 2003 年與 2006 年臺北美術獎評審委員，2008 年數位藝術評論獎評審委員，以及 2008 年臺北當代藝術博覽會評審。鄭慧華則擔任 2007 年臺北美術獎的評審，2006 年台新藝術獎視覺藝術類提名團委員，以及 2008 年世安美學獎的評審委員。

上述三項的整理，反應出知識權力的可累積性、區域差異，以及年齡限制等情況。以王嘉驥為例，1999 年〈從反聖像到新聖像〉的文章，因獲得藝術人士李維菁的認同與支持，在 2001 年舉辦了「從反聖像到新聖像」一展。1994 年發表於自立晚報上的〈藝術在政治左右：解嚴後的台灣藝術現象〉一文，則於 1996 年受到藝術研究領域的肯定，榮獲帝門藝術教育基金會藝術評論獎。其他知識性文章，也分別受到賴香伶與賴瑛瑛等藝文人士的認可，而獲邀進行展覽策劃。因此，我們可以發現知識知名度的投資，幫助了科學名望的累積，此種累積最後更轉換成科學權力，使王嘉驥在 2001 年擔任帝門藝術基金會執行長，及其各項研究型展覽與獎項的評審職務。

知識權力的可累積性，同時也發生在下列三者身上，不過比較其他研究對象的資料之後，則顯示出不同的累積狀況，其中在徐文瑞的案例中反映出區域性的差別。自 2000 年起至 2008 年止，徐文瑞參與國際性會議的次數高達 16 筆，策展邀請也多屬國際性機構。他不但科學名望偏向國際，也是本研究對象中唯一擁有國際科學權力的策展人。透過徐文瑞的案例，我們可以發現，知識知名度或科學名望所累積的區域，同時也決定著科學權力的範圍。

王俊傑與鄭慧華的累積狀況，則反映出因年齡所產生的限制。王俊傑在 1995 年獲得「德國柏林電視塔藝術獎」，此外在 1995 年至 2000 年，也受到國際各個研究類型展覽的邀請，由於科學知名度促成知識知名度的累積，讓他在 2000 年及 2002 年躍上名人錄與電視螢幕；另一方面，鄭慧華則選擇發表大量的文章論述，其中 2000 年的文章數目高達 25 筆。她透過知識知名度逐步累積科學名望，因而獲得策劃 2003 年「看不見的城市」及 2006 年「疆界」的機會。然而，高度的知識知名度與科學名望，卻沒有幫助他們展現高度的科學權力。相較王嘉驥與徐文瑞的艾服之年，王俊傑與鄭慧華的年齡則較輕，因此由此可見，年齡對於科學權力發展所造成的限制。

上述這些獨立策展人不約而同地在社會等級裡缺席，他們不致力於累積能控制其他位置的學術權威，不在美術館行政部門中擔任機關主管或協商委員會等職務。事實上，這些獨立策展人屬於文化等級的一端，他們選擇聚集在知識知名度、科學名望與科學權力的一邊，以知識投資作為原則，將科學權威的運作邏輯視為標準，因而出現在藝術場域中各個具研究性質的場所。故此，獨立策展人不隸屬任何展覽機構的立場，乃是受到文化等級偏向的影響，而此種特質正是與美術館中展覽策劃人員最大的差異所在。

第二節 當代學術意識的生產

長久以來，美術館內的展覽一直遵循著現代美學的觀點，以風格、流派與素材等特有的分類邏輯，作為連貫所有展示作品的深層架構。到了二十世紀末，由於藝術創作百家爭鳴，這種以形式出發的現代美學觀，不再能解釋多元的藝術生態，使得美術館的展覽分類邏輯出現了困境和窘況。Arthur C. Danto 對此表示，

「當代藝術與美術館的種種限制的不相容程度，已到了需要重新培養完全不同的策展人的地步」。¹²²1969年，史澤曼串聯這些受到美術館體制排斥的作品，策劃名為「當態度變成形式」的展覽，隔年則離開美術館創立獨立策展人機制。劉怡蘋認為，「史澤曼的『獨特案例』所揭示對照的，無疑是當代藝術館機制承襲『傳統』美術館軀殼的諸多『窘況』，以及當代藝術某些特質反饋在當代藝術館機制上的『無政府』狀態」。¹²³換句話說，獨立策展人迥異於過去美術館的展示策略，該機制不但讓美術館體制的邊界逐漸明朗，同時也揭露出藝術場域中兩種不同的學術意識。

學術意識的相互對立，正如同文化場域中兩種社群相互競爭的關係。Pierre Bourdieu 在權威學者地位產生危機時說到，「現在他們看見起先被貶謫為無魅力的不幸對手，在權威學科與新學科之間關係的轉換中因而晉升」。¹²⁴上述這句話，揭露出文化再生產與文化生產者之間的競爭與地位轉換，同時也反應在權威學科與新學科之間的對立與關係變換。因此，學術意識無疑地是觀看場域競爭的重要窗口。二十世紀後，極具排他性的現代主義產生了自己的敵對者，其注重感官審美、強調疏離、繪畫導向以及進步史觀的論點開始備受質疑。Arthur C. Danto 指出，由於現代主義持有的是一種武斷排他的哲學觀點，符合某哲學定義的形式才是藝術，而其他的則根本不算藝術，使的許多藝術創座落在藩籬之外，他提出「後歷史藝術（post-historical art）」一詞，認為藝術的本質是超越歷史的，自此沒有任何不被接受的藝術形式，也沒有任何藝術樣貌高於另一種。¹²⁵Suzi Gablik 則在《藝術的魅力重生（The Reenchantment of Art）》一書中說道，「我們需要可以超

¹²² 參見 Arthur C. Danto，林雅琪、鄭惠雯譯，《在藝術終結之後》（臺北：麥田人文，2004），頁 45。

¹²³ 參見劉怡蘋，〈獨立策展人的「作者功能」與當代藝術館〉收錄於《藝術觀點》31（台南：台南藝術大學，2007），頁 61。

¹²⁴ 參見 David Swartz, *Culture and Power: The Sociology of Pierre Bourdieu* (Chicago: The University of Chicago Press, 1997), pp.127.

¹²⁵ 參見 Arthur C. Danto，林雅琪、鄭惠雯譯，《在藝術終結之後》（臺北：麥田人文，2004），頁 39。

越審美有距離的形式主義的藝術，並且敢於對世界的哭泣做出反應」，¹²⁶她提出生態學、伙伴關係、女性氣質與關愛倫理等議題，期許藝術的討論能夠跳脫純粹美學的封閉框架。二十世紀後，藝術場域中學術意識的競爭與發展，不但出現在批評現代主義的各個論述當中，也表現在下列獨立策展人的展覽議題裡。以下筆者以《在藝術終結之後》的敘述排列，作為案例討論的順序，突顯獨立策展人與上述這些學術意識的關係。

（一）徐文瑞：感官經驗轉向哲學思想

徐文瑞策劃展覽著重於觀念的思考，他並不把藝術欣賞局限於視覺層次，乃是運用策展進行議題的討論和思索。這種態度主要來自於，當代藝術對感官經驗的審美所產生的反動。根據 Arthur C. Danto 的論述，藝術的發展可分為三個時期：第一個時期主要以模擬外在世界為原則，稱之為「前現代時期」；第二時期捨棄透視法、前縮法、明暗法擁有非模擬特性，也就是所謂的現代藝術時期；第三時期由於並無統一的視覺風格，Arthur C. Danto 則以「後歷史時期」一詞稱呼。¹²⁷無論是第一個時期或第二個時期，都將焦點放在作品本身的形式，使得視覺特徵成為辨識與理解藝術的重要線索。然而，當安迪沃荷在 1964 年於史塔伯勒美術館展出《布瑞洛洗衣粉盒》時，這種僅以視覺特徵作為判斷藝術價值的準則受到了挑戰。也就是說，藝術的外貌其實可以跟日常生活中任何物件一模一樣，藝術家甚至可以隨意挪用任何現成物，或是模擬藝術史上各種的風格。藝術的發展逐漸將物件外觀的獨特性視為是次要角色，藝術的價值與定義再也無法僅憑感官經驗進行衡量與辨識。

¹²⁶ 參見 Suzi Gablik，王雅各譯，《藝術的魅力重生》（臺北：遠流出版，1998），頁 109。

¹²⁷ 參見 Arthur C. Danto，林雅琪、鄭惠雯譯，《在藝術終結之後》（臺北：麥田人文，2004），頁 33-39。

Arthur C. Danto 認為，在「後歷史時期」裡的藝術，再也沒有統一的風格樣貌，在這個時期裡任何形式都可以被接受，「任何東西都可以是藝術作品，如果想要知道藝術是什麼，你必須從感官轉向思想。也就是說，你必須轉向哲學」。¹²⁸ 換句話說，由於外觀已不再是區別藝術品和其他物件的準則，使得藝術的發展轉向擁抱意義的美學，朝向思考、觀念與哲學的方向前進。這種強調哲學思考的態度，使藝術展覽的論述偏向以議題為導向，下列徐文瑞的策展案例皆可看見其蹤跡。1998 年 10 月，徐文瑞受到竹圍工作室負責人蕭麗虹的邀請，舉辦了「君自故鄉來」。在該展中藝術家的作品不再以材質或流派等形式作為區分，徐文瑞運用跨越國界共通的創作情形，說明全球化中混雜的移民狀態，並進一步對我們原本「故鄉」的認知提出質疑。¹²⁹ 同年 12 月，他在伊通公園策劃「物造物」的展覽，併置陳正才的「明月松間照」、林建志的「雌雄同體，自體交配」以及彭弘智的「地表張力」。¹³⁰ 該展覽不以作品的外觀、媒材或形式命名，而是以反思科技發展作為展覽的核心價值，思考科技崇拜對於當今人類思考模式與文化認同所帶來的影響。徐文瑞以觀念和議題貫串藝術作品之間的關係，也表現在 2001 年在華山藝文特區的「橘玻璃珠」，以及在奧地利 OK 當代藝術中心與高雄市立美術館中的「世界有多大」，皆以全球化之下人類混雜多元的生存狀態為議題。

2005 年「非常經濟實驗室」一展，他聚焦以經濟活動和相關社會結構為題材的作品，討論當代主流經濟體系底下其他經濟體系的可能性及生存空間。¹³¹ 鄭慧華對該展的評論中，寫到：「回頭檢視展覽本身，觀者會發現事實上許多作品並非傳統的『創作』。它們結合了不同形式的紀錄、行動、影像和文件。或更進一步推敲，這檔展覽意圖將藝術與社會運動結合，或甚至將社會運動的理念不經

¹²⁸ 參見 Arthur C. Danto，林雅琪、鄭惠雯譯，《在藝術終結之後》（臺北：麥田人文，2004），頁 41。

¹²⁹ 參見程怡嘉與徐文瑞的訪談整理，2011.02

¹³⁰ 參見黃思嘉，〈物造物的時代宣告獨立〉。取自 [http :
//www.etat.com/news/etatnews/981225-3.htm](http://www.etat.com/news/etatnews/981225-3.htm)。1998 年 12 月 25 日。

¹³¹ 參見徐文瑞，〈關於「非常經濟實驗室」〉收錄於《典藏今藝術》149期（2005.02），頁54-57。

轉換地直接呈現」。¹³²總言之，該展有別於過去批判消費社會的藝術展覽，並非僅以作品中的符號或形式進行討論或諷刺，展中的作品本身正因為不易被當成商品買賣，因而長期受到藝術市場的忽略。2006年「赤裸人」一展，則關注當前人類所面臨的政治議題。該展提出一個非圖像思考的視野，不再以國旗等等的純粹符號為視覺焦點，使觀者對政治藝術的理解，從國家、政黨或統獨的劃分，轉向對政治系統與結構的討論。¹³³透過上述這些徐文瑞策展的案例，展現出策展擁有引發哲學思考的特徵，如今藝術價值已遠遠拋開純粹視覺的準則，以激發思考、探討議題為主要核心。

（二）鄭慧華：從線性進步到此時此刻

在下列鄭慧華策劃的展覽當中，共同對藝術史「線性進步」的概念表達出反動，為了理解這些展覽與新學術意識的關係，就不得不先討論現代藝術持有的歷史觀點。Arthur C. Danto 指出，葛林伯格擁護的這套純粹視覺歷史，主要是延續瓦薩利以及黑格爾的觀念。他指出葛氏將藝術創作視為是解決前一時期藝術所遺留下來的問題，藝術家的使命在於超越前人，而藝術演進的目標是為了甄於至善之境，使得藝術敘述成為一種連續性、發展性，以及主張進步的線性歷史。¹³⁴關於現代藝術主張線性進步的概念，Carol Duncan 這麼說道：「如同在美術館或藝術史教科書中所建構的現代藝術史——也就是可以被列入考慮的藝術史——總是向前步進的。它的進展、無情和不可逆轉，總是由個體或團隊藝術家針對早先的現代藝術家所遺留下來的停滯試圖去超越，或者解決其中重要議題的努力所促

¹³² 參見鄭慧華，〈自由文化、另類經濟和可能的未來〉收錄於《典藏今藝術》150期（臺北：典藏出版，2005），頁56。

¹³³ 參見游崑，〈政治就在日常生活中〉收錄於《典藏今藝術》173期（臺北：典藏出版，2007），頁74-77。

¹³⁴ 參見參 Danto, Arthur C., 林雅琪、鄭惠雯譯，《在藝術終結之後》（臺北：麥田人文，2004）。參見謝東山，《當代藝術批評的疆界》（臺北：帝門藝術，1997年）。

發」。¹³⁵上述這些討論解釋了過去長久以來，現代藝術的展覽為何能夠擁有井然有序地的參觀動線，立體主義超越了塞尚，而抽象表現主義又突破了畢卡索，此種建立在追求超越的敘述邏輯，成為我們閱讀藝術的主要路線。

然而，到了二十世紀末，這套「進步的藝術史」其地位逐漸動搖。「葛氏思想中的藝術史觀已開始受到懷疑，愈來愈多的藝術家對藝術史做為連續的、前進的事件的紀錄感到質疑；他們不相信有進步史」。¹³⁶根據 Arthur C. Danto 的說法，由於現代藝術具有進步歷史的觀點，不斷地驅動藝術探尋內在的本質，使得藝術朝向哲學自覺的方向發展。這種藝術哲學化的走向，突顯出現代藝術其實是一種高度排他的哲學觀，符合該哲學觀點的風格才是藝術，其他的則是非藝術。這種藝術哲學化同時也展現出，藝術其實並不是只有一種進展，也就是說藝術的本質是超越歷史的。他提出「後歷史時期的藝術」說法，認為「歷史的藩籬」已經解除，爾後持續性發展的藝術歷史將不復存在。¹³⁷但是，這些對現代藝術其深刻連續性所提出的種種質疑，與鄭慧華的策展又有何關聯？2003年，鄭慧華在溫哥華亞洲當代藝術中心策劃「看不見的城市」，該展的策展論述引用英國學者喬治史丹納（George Steiner），提出歷史概念「並非連續的敘述，而是片斷、斷裂和甚至是影像的存在」，¹³⁸此外也運用英國文學《焦慮的年代》對「進步未來」的想法提出質疑。這種懷疑「連續」與「進步」的想法，除了展現在策展的議題上，更明顯地表現在展覽中作品之間的關連性。也就是說，鄭慧華打破現代藝術敘述的邏輯，透過展覽提出的議題將展中兩位藝術家，陳界仁的「十二因緣」與袁廣鳴的「城市失格」重新串聯起來。

¹³⁵ 參見 Duncan, Carol, 王雅各譯,《文明化的儀式：公共美術館之內》(臺北：遠流出版, 1998), 頁 200。

¹³⁶ 參見謝東山,《當代藝術批評的疆界》(臺北：帝門藝術, 1997), 頁 128。

¹³⁷ 參見 Danto, Arthur C., 林雅琪、鄭惠雯譯,《在藝術終結之後》(臺北：麥田人文, 2004)。

¹³⁸ 參見鄭慧華,〈看不見的城市〉收錄於《典藏今藝術》126 (臺北：典藏出版, 2003), 頁 94。

藝術的敘述再也無法是一種持續進展的過程，這種情況同樣也出現在下列兩個展覽當中。2004年鄭慧華策劃了「穿越—廢墟與文明」的展覽，她在策展論述中寫到：「展覽中所要探討的主題，不僅是考察『過去』之於發展的意義，更是將歷史和記憶所及之種種片斷以一種可供辯証的方式，使其產生對我們所處的時空更深入的觀察」。¹³⁹換言之，這個展覽以「廢墟」重新看待「文明」對我們的意義，並且透過併置「廢墟」與「文明」所產生的雙重意象，將「歷史」的概念指向「此時此刻」。也因此，展覽中集結了台灣與加拿大七位藝術家的創作，共同呈現當下集體生活的樣貌。鄭慧華在2005年策劃的展覽，也表現出這種「此時此刻」的概念。她以英文「Altered States」為展名，說明意識上的轉換和變異狀態，並與中文「疆界」展名交互辯證，「指涉物理空間和現實世界，同時也是關於內在意識的語境」。¹⁴⁰這個展覽揭開意識與地理、國家、民族等元素的關係，並對時下網際網路與經濟流動等因素，造成疆界消弭與誕生的情況進行描繪。藉由上述這些對鄭慧華策展理念的剖析，呈現出藝術敘述結構所發生的變化，今日我們再也無法從「後歷史藝術」的展覽中，尋找到線性進步歷史的痕跡，就如同David Carrier說的：「我們不能再把藝術史看作是一種持續的過程，即那種一個藝術作品引向另一個藝術作品的敘述」。¹⁴¹

（三）王俊傑：繪畫特權及媒材純粹化的式微

王俊傑策劃的展覽種類眾多，其中又以科技藝術為主。透過分析他策展的類型與概念，可以看見繪畫特權的沒落，以及主張媒材純粹化的觀點，如何從中心位置走向邊緣。綜合前述的論述分析，現代藝術除了強調感官以及進步的概念之外，也主張媒材應該達到自身的純粹性。該特性在於要求還原媒材本身的性質，

¹³⁹ 參見鄭慧華，《穿越—廢墟與文明》展覽專刊（作者自行出版）。

¹⁴⁰ 參見鄭慧華，〈疆界/Altered States〉收錄於《典藏今藝術》166（臺北：典藏今藝術，2006），頁94。

¹⁴¹ 參見Carrier, David, 丁寧譯，《博物館懷疑論》（江蘇：江蘇美術，2009），頁219。

也就是說，「『二度空間』的繪畫不必刻意去表現只有雕塑才能創造出的『三度空間』(即幻覺)，『視覺』的繪畫不需為『聽覺』的音樂或詩歌代勞」。¹⁴²這種觀點使得藝術儼然成了一部繪畫的演進史，描述繪畫如何放棄模擬外在事物，擺脫文學、戲劇與音樂等等特質，逐漸走向由框架與顏料所結合而成的平面物件。這種以繪畫平面性為核心的論述霸權，不但賦予繪畫至高無上的地位，同時也造就了抽象表現主義的正確性。此類藝術自我淨化的態度，後來影響各個藝術機構並散佈至世界各地。Carol Duncan 形容當時的情況，說到：「抽象表現主義征服了博物館和藝術評論圈，就如同由戰後市場復甦和經濟繁榮所促發的廣告工業在那時也經歷了一段令人難以置信的擴張」。¹⁴³

然而當代的藝評家對這種專斷排他的思想，越來越無法認同。他們認為，無論就歷史性或是當前狀況而言，藝術創作的方向都是多元豐富的，繪畫不過是藝術世界裡的一種表現手法。這些言論共同指責，繪畫不但壓制其他的藝術表現，沉迷媒材純粹化的思想，也箝制了其他藝術型態的發展。自此，繪畫的特權不但開始受到質疑，媒材純粹化的地位也逐漸受到動搖。Arthur C. Danto 說到：「繪畫不再是『要角』並不表示哪們藝術取代了它的地位，事實上，到了 1990 年代初期，即使是今日所承認的最廣義的視覺藝術，也不再具有那種結構，可以讓歷史進步的觀點值得思考或具有評論意義」。¹⁴⁴換句話說，與繪畫並列的不再是其他風格的繪畫，而是裝置藝術、錄影藝術、電腦藝術等其他形式，而這些藝術並不把拋棄模擬視為是前階段，也不把媒材純粹性當成是終極目標。上述這些對現代藝術反動的思想，都可以在王俊傑策劃的展覽裡看到痕跡。

以 2004 年「漫遊者—國際數位藝術大展」為例，這個展覽羅列了各式各樣

¹⁴² 參見謝東山，《當代藝術批評的疆界》(臺北：帝門藝術，1997)，頁 132。

¹⁴³ 參見 Duncan, Carol, 王雅各譯，《文明化的儀式：公共美術館之內》(臺北：遠流出版，1998)，頁 230。

¹⁴⁴ 參見 Danto, Arthur C., 林雅琪、鄭惠雯譯，《在藝術終結之後》(臺北：麥田人文，2004)，頁 198。

的數位藝術，在「18 組作品中，涵蓋了數位互動裝置、網路藝術、實驗數位聲響、數位建築等不同的藝術領域」。¹⁴⁵此外，該展的年表並非單以科技媒材的進展為年表，而是同時並列「科技與發明」、「藝術家與作品」、「展覽與表演」、「事件」四項脈絡，說明 1453 年至 2004 年數位藝術發展的狀況。2005 年以「生活替換：聲波頻率」為主題的「異響—國際聲音藝術展」，有異於過去藝術展覽著重視覺的體驗，改以「聲音」作為藝術賞析的主軸。該展「除了表達聲音作為一種獨立的藝術思考（包含內容與形式）外，同時亦將聲音作為與環境結合的創造議題」。¹⁴⁶2009 年「大幻影」的展覽，則聚集錄像與聲音裝置共十三件作品，藉由藝術家對日常生活場景的重新編碼和拼貼，質疑當代人們對所處環境的真實感。透過上述這些王俊傑策劃的展覽，突顯出科技、聲音、裝置等等的藝術形式，與繪畫共享相同的藝術舞台，這些展覽不再以媒材純粹性作為敘述主軸，而是企圖追尋與社會環境對話的可能。

（四）王嘉驥：與社會脈絡息息相關

在分析王嘉驥的策展作品之前，我們首先談談現代主義觀點下的作品及展覽。Arthur C. Danto 曾經說到：「以純粹美學的角度來品評藝術品，等於是想把藝術品從它們植根的生活型態中抽離出來，單獨看待作品本身，這種心態尤以現代主義者為最」。¹⁴⁷也就是說，他認為現代主義的特質之一，是以純粹的審美態度去觀看所有的物件，無論是中世紀的教堂或是非洲面具，它們都變得像抽象表象主義的創作一樣，彷彿是為了視覺觀賞而存在，跟社會的脈絡與意義是無關的。Suzi Gablik 也形容現代主義是「對於『有用的』藝術理念有許多的抗拒—審

¹⁴⁵ 參見鄭美雅，〈漫遊者—2004 國際數位藝術大展〉收錄於《典藏今藝術》141（臺北：典藏出版，2004），頁 92。

¹⁴⁶ 參見王俊傑，〈生活替換：聲波頻率〉收錄於《典藏今藝術》156（臺北：典藏出版，2005），頁 113。

¹⁴⁷ 參見 Danto, Arthur C.，林雅琪、鄭惠雯譯，《在藝術終結之後》（臺北：麥田人文，2004），頁 282。

美態度必須是和利益無關並不和其他人類目的有聯結的事物」。¹⁴⁸這些評論共同指出現代主義中「疏離」的性格，認為此種鼓勵純粹視覺審美的學術意識，造成藝術與真實生活產生脫節。美術館作為藝術品的殿堂，後來則成為展示這種疏離態度的典範場所。湯瑪士門羅（Thomas Munro）指出，現代美術館「傾向於建立這樣一種藝術作品觀，即認為藝術作品是一種孤立起來、自足的，脫離了文化史的流程並與其他領域裡的事件無關」。¹⁴⁹

有別於現代藝術強調疏離的特性，當代藝術的討論則傾向重返生活的懷抱。例如 Cynthia Freeland 為了幫助我們重新看待二十世紀裡，批判當代政治與社會的創作，她借用杜威與安德生對藝術的定義，認為藝術作品不但具備「文化意含的意義」，也是「社群生活的表達方式」。¹⁵⁰她認為當代藝術轉向擁抱現實生活的樣貌，傾向表現出當下社會所面臨的問題，其中，在二十世紀許多新興國家其藝術生態中，則呈現出尋找文化根源並建立身份認同的狀況。以下王嘉驥的策展案例，皆可看見上述當代藝術理論的精神。王嘉驥策展的作品數量眾多，自 2000 年至 2008 年共計 14 個。值得一提的是，在 2000 年以前他所策劃的兩個展覽，已表現出台灣作為後殖民國家所面臨的情勢。1998 年「在傳統邊緣」一展中，他透過 80 年代後台灣水墨藝術的表現，說明新生代與舊世代對「中國」擁有不同的經歷、認識與體悟。1999 年「家園」的展覽，他挑選了 11 位藝術家的作品，呈現 40 年代自中國來台的新移民，以台灣作為家園的狀況。

王嘉驥根植於中國傳統文化的策展論述，展現出尋找文化根源的面向，而他對台灣新世代藝術創作的解讀，建構了當下群體的文化認同。在 2001 年「從反聖像到新聖像」的策展專文中，他寫到：「傳統的美感與傳統的形式，已經不能反映並再現眼下台灣的現況和處境。過往藝術傳統向來奉之為圭臬的形式和諧與

¹⁴⁸ 參見 Gablik, Suzi, 王雅各譯,《藝術的魅力重生》(臺北:遠流出版,1998),頁146。

¹⁴⁹ 參見 Carrier, David, 丁寧譯,《博物館懷疑論》(江蘇:江蘇美術,2009),頁250。

¹⁵⁰ 參見 Freeland, Cynthia, 劉依綺譯,《別鬧了,這是藝術嗎?》(臺北:左岸,2002),頁76-83。

穩定秩序感，再也無法代表持續處在動盪之中的台灣當代社會的實態」。¹⁵¹該展呈現出台灣社會在後解嚴時代底下，中國傳統舊體制的崩解，所造成宗教、倫理、美學觀點的改變。2001年「再現童年」的展覽，則運用中國傳統文化以成人為中心的觀點，顯現台灣1960及1970世代的藝術表現著重探討童年的現象。他提到：「台灣晚近所見年輕世代藝術家回溯自身的童年，重探個人幼時之記憶、經驗與想像，進而透過藝術感性形式，勇於面對、省視、表達以及再現，這些幾乎都是傳統藝術史所難以想見的」。¹⁵²2002年他以赫胥黎「美麗新世界」的小說為展覽名稱，指出中國傳統文化崇拜過往的文化，而台灣年輕世代的藝術創作，則關注對未來世界的描繪，「這些藝術家開始注重並投入世界的脈動，他們將自身的存在意義及未來，逐漸地與世界發展的趨勢聯繫在一起」。¹⁵³

王嘉驥同時也透過當下社會所面臨的狀況，建構台灣整體的價值體系。以2003年的「造境」為例，該展除了呈現數位科技年代底下各種的藝術表現，也旨在探討藝術家如何有別於，今日以消費為導向的商業化傳媒。他在策展專文中，寫到：「來到今日的傳媒世界當中，消費導向之商業化傳媒形式已經深中人心，人們舉目所見盡是以商品行銷為目的之廣告化影像傳播。藝術家如何在商業影像傳播的強大勢力之中，提出有別於商業邏輯的藝術影像創作，甚至對影像提出反思」。¹⁵⁴2005年「自由的幻象」展覽論述中，主要觀照全球局勢之下台灣的狀況與視野。他指出，由於資本主義與新自由主義的發展，使得台灣雖然在經濟和戰略上，與第一世界形成無可分割的共同體，但卻處於全球政治和經濟體系的邊緣末梢。¹⁵⁵同年的「仙那度變奏曲」，則借助「仙那度」理想樂園的概念，突顯當代現實世界中「空間變調」所顯現的各種議題，期許觀者反身觀照自己所處

¹⁵¹ 參見王嘉驥〈從反聖像到新聖像—後解嚴時期的台灣當代藝術：策展專文〉收錄於伊通公園。2001。

¹⁵² 參見王嘉驥，〈再現童年〉收錄於《典藏今藝術》111（臺北：典藏出版，2001），頁85。

¹⁵³ 參見王嘉驥，〈美麗新世界：策展專文〉收錄於伊通公園。2002。

¹⁵⁴ 參見王嘉驥，〈造境—科技年代的影像詩學：策展專文〉收錄於伊通公園。2002。

¹⁵⁵ 參見王嘉驥，〈自由的幻象〉收錄於《現代美術》（臺北：臺北市立美術館，2005），頁24、25。

的時空位置，進而思考當下全球化景況下的世界實況。¹⁵⁶在上述各個王嘉驥策展的論述裡，展現當代藝術與社會脈絡的關係，這些展覽除了傳遞出當下社會的議題與現況，也企圖組織和架構台灣群體的身份認同。

從上述的分析中，可以觀察到一件事實，也就是 90 年代末這些獨立策展人所策劃的展覽，與藝術領域中的學術意識有著緊密的關係。這些展覽以「哲學思考」、「此時此刻」、「非繪畫主導」和「社會脈絡」作為敘述藝術的方式，然而這四項特徵並不單僅是個人策展的特色，也就是說，在徐文瑞的策展中同樣可看見此時此刻、非繪畫主導以及社會脈絡等概念；同樣地，在鄭慧華的策展裡也有哲學思考、非繪畫主導以及社會脈絡的思維，餘此類推。這四項特徵不但是本研究對象之策展案例的構成元素，同時也是本研究對象與臺北市立美術館展覽的對立所在。本節當中，筆者透過梳理當代藝術與現代藝術在學理上的競爭，不但顯示藝術場域中新學術意識在台灣的興起與走向，並藉由論述當代藝術理論與本研究對象策展的關係，彰顯出獨立策展人與藝術學科發展的關係。

¹⁵⁶ 參見王嘉驥，〈仙那度變奏曲〉收錄於《典藏今藝術》155（臺北：典藏出版），頁 98、99。

第五章 結論

本研究旨在以藝術場域的結構與運作邏輯，論證獨立策展人具有文化生產者的研究特性。此種探討視角，解決目前獨立策展人相關論述所面臨的兩項問題：其一是為何並非所有的約聘性展覽策劃人員，皆可被藝術世界賦予獨立策展人的身份；其二則解釋了當前獨立策展人進駐美術館的狀況。在第一項研究結果中，由於獨立策展人擁有文化生產者的特質，注重研究能力、研究成果以及與研究社群的連結，掌握當代藝術的學術意識與團體，故而有別於其他約聘性質的展覽策劃人員。在第二項研究結果裡，筆者說明雖然現代美術館遠離藝術場域中文化生產的位置，致力將學術觀點轉換為經濟資本或行政權威，然而其內部亦存在著重研究發展的項目。此種存在美術館內部的研究活動，正是建立獨立策展人與現代美術館相互合作的管道。也因此，本研究以文化生產者的角度觀看台灣獨立策展人的發展，不但可以探看本研究對象的研究歷程、研究成果與社群連結，亦可清楚地觀察到臺北雙年展的研究屬性與變遷情況，以及台灣藝術場域內部所發生的變化。

綜論台灣藝術場域的興起，其主要形成於 20 世紀 50 年代。當時學院藝術與大陸來台移民之間的相互對立，塑造出台灣藝術場域的結構。透過觀看這兩者相互之間的對立，可以發現藝術場域內部的競爭，主要是透過符號系統的生產而進行的，也就是命名與分類等學術意識的生產。這兩方皆致力爭取象徵權力，以合法化自己所擁有的文化資本。50 年代末期，此種競爭狀況反映在全省美展與現代畫會之間的對立：捍衛全省美展其標準規範的成員，是藝術場域中的文化掌管者，該社群為了鞏固既有的地位而採取排他策略，位居社會等級的一端，故能夠施行行政權力並將文化產品販售給大眾；相反的，現代畫會成員則是藝術場域中的文化生產者，為了競爭象徵權力而採取顛覆策略，位居文化等級的一端，擁有

研究能力並以同行為主要訴求對象。在藝術場域內部的運作邏輯中，主要是由以同行為對象的文化生產者，領導以大眾為對象的文化掌管者。也因此，相較全省美展的「大量觀眾」特質，現代畫會的「受限」生產範圍，則被視為是前衛、實驗、創新與未來的，成為支配藝術場域發展的引導者。

然而，新興文化系統的發展仰賴與其他場域的結合。在紐約現代美術館的案例中，呈現現代藝術的發展與普及，與社會場域的新進者有密切的關係。透過這些新興資產階級的蒐藏行為以及大眾化的機構，因而削弱學院藝術既有的權威與規範。然而，有別於紐約現代美術館的案例，台灣現代藝術的發展與大眾化，則主要依靠傳媒場域中新社群所提供的機會。在本研究的資料顯示中，當時《筆匯》和《文星》等雜誌，是提供現代藝術社群重新劃定評判準則的主要平台。這些雜誌給予現代藝術社群發表言論的機會，透過不斷介紹新藝術理論與作品，催生現代藝術的觀賞者，因而使新興藝術社群獲得界定標準的象徵權力。一直到了 1983 年臺北市立美術館才正式成立，上述這些在台灣藝術場域中已掌有象徵權力的社群，與政治場域中握有權力的社群形成結盟，透過典藏與展覽政策的制定，不斷地複製既有的藝術價值與學術意識。

台灣獨立策展人作為當前藝術場域中的文化生產者，同樣也具備上述的特徵。在知識知名度、科學名望與科學權力三項指標中，顯示本研究對象遠離社會等級中的行政權威，擁有研究能力、強調知識上的投資，因而位居文化等級的一端。他們以同行為主要訴求對象的特質，表現在與實驗性社群或空間的合作關係中，例如伊通公園、竹圍工作室、在地實驗室、息壤、以及早期的臺北當代藝術館等。此外，台灣獨立策展人亦藉由傳媒場域中研究社群所提供的機會，獲得界定藝術標準與價值的象徵權力，其中以《藝術家》和《典藏今藝術》等雜誌為最主要的平台。這三項指標同時也呈現知識權力的可累積、區域差異與年齡限制，使得本研究對象在文化生產的狀況與所能發揮的影響力皆有所差異。本研究對象

中的台灣獨立策展人，其研究成果表現出與當代藝術學術意識的關係。他們不再侷限感官的審美經驗、不講求線性進步的史觀、不強調繪畫的特權與媒材純粹性、以及不擁有疏離的性格，取而代之的，是一種哲學性的思考方式、注重此時此刻的歷史觀、多元的藝術形式、以及與社會脈絡的相關性。

縱然現代美術館致力將學術意識，轉換為經濟資本與行政權威，然而內部亦存在著研究性質的活動。這種機構的矛盾性與中介狀態，是獨立策展人進入美術館內的主要因素。本研究中，臺北市立美術館的臺北雙年展其研究等級偏向，展現在以同行為主要訴求的目標之上。例如，在該機制前身的發展脈絡裡，即建立研究社群之間的鏈結關係，對上連結了李仲生與楊英風等前輩研究人士，對下則串聯莊普與賴純純等前衛藝術社群。然而，隨著雙策展人制度的運轉之下，國際研究社群取代了國內前輩藝術研究者的位置，成為直接影響該展發展方向的重要角色。此外，2000年至2006年的展覽內容，亦捨棄該展早期強調媒材與形式的現代美學觀點，以及強調台灣政治發展的歷史脈絡，轉向緊扣以歐美為中心的文化議題。這種圍繞著國際研究社群與歐美文化議題的傾向，是當前臺北雙年展中實驗、創新與前衛的性格。

綜合而言，藝術的發展主要是受到文化生產者的支配與影響。由於他們的主要目的，不在於將文化資本轉換為經濟資本與行政權威，而是致力競爭象徵權力、以同行為主要的訴求對象，因此對於發展不同類型的藝術有所貢獻。然而，藝術整體的發展卻並非獨存於專業的藝術場域之內，而是唯有透過與其他場域的結合，方能使文化生產者獲得象徵權力並催生新類型的觀賞者。在本研究中，台灣獨立策展人的發展及其研究成果的展現，彰顯了傳媒領域以及大眾化美術館所扮演的重要角色。藉由這些領域所賦予的機會，因而創造有別於過往的藝術觀點與樣貌。事實上，文化生產者的支配地位也存在其他場域之中，換句話說，傳媒領域或美術館能夠藉由與研究社群的串聯，使自身成為該場域中的文化生產

者，透過該角色所發揮的支配作用，因而能在自身場域裡擁有舉足輕重的地位。故此，台灣藝術場域中的文化生產者，有與傳媒場域及大眾美術館建立連結的必要性；反之，傳媒領域及大眾美術館亦也有引進這些文化生產者的迫切性。藉由雙方對研究領域的付出與串聯，方能建立起創新的藝術類型與知識系統。

參考文獻

一、專書

(一) 中文專書

- Carrol, Alison 著，桂雅文譯：《獨立策展人》（臺北：五觀，2002年）。
- Carrier, David 著，丁寧譯：《博物館懷疑論》（江蘇：江蘇美術，2009年）。
- Danto, Arthur C.著，林雅琪、鄭惠雯譯：《在藝術終結之後：當代藝術與歷史藩籬》（臺北：麥田人文，2004年）。
- Duncan, Carol 著，王雅各譯：《文明化的儀式：公共美術館之內》（臺北：遠流，1998年）。
- Freeland, Cynthia 著，劉依綺譯：《別鬧了，這是藝術嗎？》（臺北：左岸文化，2002年）。
- Gablik, Suzi 著，王雅各譯：《藝術的魅力重生》（臺北：遠流，1998年）。
- Lobstein, Dominique：〈由單一沙龍到多元沙龍：法國官方展覽史 1648-1914〉，
《法國繪畫三百年》（臺北：國立故宮博物院，2001）。
- Lucie-Smith, Edward 著，吾宜穎等人譯：《二十世紀偉大的藝術家》（臺北：聯經，1999年）。
- Lucie-Smith, Edward 著，彭萍譯：《二十世紀視覺藝術》（北京：中國人民大學，2007年）。
- Mathe, Francois 著，李長俊譯：《印象派畫家》（臺北：大陸書店，1982年）。
- Meecham, Pam and Sheldon, Julie 著，王秀滿譯：《最新現代藝術批判》（臺北：韋伯文化，2006年）。

Swartz, David 著，陶東風譯：《文化與權力---布爾迪厄的社會學》（上海：上海譯文，1998 年）。

Stachelhaus, Heiner 著，趙登榮譯：《藝術狂人-波伊斯》（吉林：吉林美術，2001 年）。

王受之：《世界現代美術發展》（臺北：藝術家，2001 年）。

王嵩山：《過去的未來·博物館中的人類學空間》（臺北：稻鄉出版，1990 年）。

王嵩山：《差異、多樣性與博物館》（臺北：稻鄉出版社，2003 年）。

朱光潛：《西方美學史》（臺北縣：漢京文化，1982 年）。

何政廣：《歐美現代美術》（臺北：藝術家，2002 年）。

李欽賢：《台灣美術閱覽》（臺北：玉山社，1996 年）。

並木誠士：《美術館的可能性》（臺北：典藏，2008 年）。

林惺嶽：《台灣美術風雲 40 年》（臺北：自立晚報，1987 年）。

徐文琴：《台灣美術史》（臺北：南天書局，2007 年）。

陳向明：《社會科學質的研究》（臺北：五南圖書，2008 年）。

黃光男：《美術館行政》（臺北：藝術家，1991 年）。

黃光男：〈館長序〉，《1988 中華民國現代美術新展望》（臺北：臺北市立美術館，1998 年）。

齊力：《質性研究方法與資料分析》（嘉義：南華大學教育社會學研究所，2005 年）。

潘東波：《20 世紀美術全覽》（臺北：相對論，2002 年）。

鄭慧華：《穿越—廢墟與文明》（作者自行出版，2004 年）。

謝東山：《當代藝術批評的疆界》（臺北：帝門藝術，1997 年）。

（二）西文專書

Giebelhausen, Michaela, *Museum Architecture: A Brief History. In A Companion to Museum Studies*, Oxford: Wiley Blackwell, 2006.

Muller, Hans-Joachim, *Harald Szeemann: The Exhibition Maker*, New York : Hatje Cantz Publishers, 2006.

Pierre, Bourdieu, *Homo Academicus*, Oxford: Polity Press, 1988.

Swartz, David, *Culture and Power : The Sociology Of Pierre Bourdieu*, Chicago: The University of Chicago Press, 1997.

二、引用論文

賴瑛瑛：《展覽反思與論述實踐—臺北市立美術館歷任館長展覽方針與策略之研究》（國立台灣師範大學美術學系，2008年）。

三、期刊雜誌

文貞姬：〈東亞日據時代官方展覽的研究---比較台展與鮮展繪畫作品中的鄉土意識〉，《典藏今藝術》，第126期（2003.03），頁121-127。

方林：〈帝展時期的台灣意象〉，《藝術家》，第251期（1996.04），頁371-375。

王俊傑：〈生活替換：聲波頻率〉，《典藏今藝術》，第156期（2005.09），頁112-114。

王素峰：〈生之自覺---「五月」・「東方」與台灣現代美術發展的關係〉，《現代美術》，第29期（1990.04），頁4-15。

王嘉驥：〈無法無天的條件—從遊戲平台的角解讀2000年臺北雙年展〉，《典藏今藝術》，第99期（2000.12），頁154-157。

王嘉驥：〈再現童年〉，《典藏今藝術》，第111期（2001.12），頁85-87。

- 王嘉驥：〈何謂「策展人」〉，《藝術家》，第 310 期（2001），頁 224-225。
- 王嘉驥：〈台灣的位置---從策展現象的興起看台灣當代藝術〉，《典藏今藝術》第 101 期（2001.02），頁 126-129。
- 王嘉驥：〈獨立策展路迢迢〉，《藝術家》，第 352 期（2004），頁 239-241。
- 王嘉驥：〈第 51 屆威尼斯雙年展台灣館「自由的幻象」〉，《現代美術》，第 120 期（2005.06），頁 24-37。
- 王嘉驥：〈仙那度變奏曲〉，《典藏今藝術》，第 155 期（2005.08），頁 96-99。
- 吳世全：〈石川欽一郎的兩位台籍學生---藍蔭鼎與李澤藩〉，《現代美術》，第 32 期（1990.10），頁 33-34。
- 吳金桃：〈國際化的文化政治---從 2004 臺北雙年展談起〉，《典藏今藝術》，第 147 期（2004.12），頁 92-95。
- 吳金桃：〈臺北雙年展應該包含更多的過程及非正式性〉，《典藏今藝術》，第 147 期（2004.12），頁 82-83。
- 吳垠慧：〈期待幕後完美的專業支援〉，《典藏今藝術》，第 147 期（2004.12），頁 88-91。
- 吳隆榮：〈鄉情永續，畫藝長存---台陽美術協會與前輩畫家因緣〉，《台灣月刊》第 243 期（2003.03），頁 16-18。
- 呂佩怡：〈80 年代的「前美術館時代」〉，《藝術觀點》，第 9 期（2001.01），頁 54-59。
- 呂佩怡：〈策展學？怎麼來的〉，《藝術家》，第 352 期（2004），頁 234-238。
- 宋嚴萍：〈19 世紀法國資產階級概論〉，《淮陰師範學院學報》，第 28 期（2006.04），頁 533-537。
- 巫義堅：〈每個展覽都是新的可能---旅居巴黎的國際策展人侯瀚如訪談〉，《藝術家》，第 50 期（2000.05），頁 373-377。
- 李欽賢：〈漫談帝展、鮮展、台展〉，《臺北市立美術館館刊》，第 12 期（1986.10），頁 10-12。

李欽賢：〈台灣畫家的本土風光入選「帝展」—1920年代末陳澄波、陳植棋與東京畫壇〉，《現代美術》，第28期（1990.02），頁39-41。

李維菁：〈王俊傑--真實與虛幻中乍現的人影〉，《藝術家》，第292期（1999.09），頁334-343。

典藏今藝術：〈2006臺北雙年展正式定名：「（限制級）瑜珈/Dirty Yoga」〉，《典藏今藝術》，第167期（2006.08），頁92-94。

林平：〈台灣策展人「光環」的漫漫長路〉，《藝術家》，第352期（2004.09），頁228-223。

林平：〈一個「好」展覽與策展人的關係〉，《典藏今藝術》，第148期（2005.01），頁90。

林伯欣：〈策展機器的愛慾政治學---評2000年臺北雙年展〉，《典藏今藝術》，第97期（2000.10），頁48-51。

林宏璋：〈解開「當代藝術」結：跨領域藝術在臺灣的早期發展（1980~1995）〉，《典藏今藝術》，第140期（2004.05），頁160-162。

林志明：〈法國藝評中的文學傳統〉，《當代藝家之言》，第8期（2004.04），頁7-25。

林惠萱：〈台灣美術教育的導師---石川欽一郎〉，《人本教育札記》，第216期（2007.06），頁110-111。

林惺嶽：〈藝術的展覽與展覽的藝術---試論策展人的角色及功能〉，《台灣美術》，第42期（1998.10），頁3-13。

柳悅孝：〈台灣早期美術發展的契機---台展〉，《藝術家》，第199期刊（1991.12），頁246-249。

胡永芬：〈魅力與權力的操作---策展人談台灣當代藝術的內外處境〉，《典藏今藝術》，第94期（2000.07），頁48-55。

韋怡：〈中外獨立策展人的發展及比較〉，《美與時代》，第1B期（2009），頁77-79。。

- 徐升潔：〈體現策展人的位置與價值---策展人看當下藝術生態與未來策展可能性〉，《藝術家》，第394期（2008.03），頁174-177。
- 徐文琴：〈民主的繆斯（上）--與潮流結合的現代美術館〉，《藝術家》，第263期（1997.04），頁363-366。
- 徐文琴：〈民主的繆斯（下）--與潮流結合的現代美術館〉，《藝術家》，第264期（1997.05），頁383-384。
- 徐文瑞：〈關於「非常經濟實驗室」〉，《典藏今藝術》，第149期（2005.02），頁54-57。
- 翁基峰：〈主觀論述的外一章---從「台灣的位置」談到培育多元策展人的迫切性〉，《典藏今藝術》，第104期（2001.05），頁103。
- 高千惠：〈拳頭與枕頭的藝術特區—回應九六年臺北雙年展的屬性問題〉，《藝術家》，第257期（1996.10），頁418-831。
- 尉天驄：〈在踏樣的日子，大家不斷地追尋！懷念《筆匯》歲月〉，《文訊》，第240期（2005.10），頁418-431。
- 張海琳：〈展覽作品審查制度---臺北市立美術館的例子〉，《社教月刊》，第21期刊（1987.09），頁35-36。
- 現代美術：〈世界劇場---2002臺北雙年展〉，《現代美術》，第104期（2002.10），頁500-507。
- 莊世和：〈何鐵華與台灣現代畫運動〉，《現代美術》，第65期（1996.04），頁54-61。
- 莊正德：〈石川欽一郎風景繪畫觀〉，《文化生活》，第13期（1999.09），頁28-32。
- 許武勇：〈塩月桃甫與石川欽一郎〉，《藝術家》，第138期（1986.11），頁222-238。
- 郭東榮：〈淺談五月畫會歷史〉，《藝術家》，第384期（2007.05），頁414-415。
- 郭繼生：〈藝術策展・雙年展與全球化〉，《藝術家》，第322期（2002.03），

頁 386-390。

陳瑞文：〈當代藝術獨特的溝通性格〉，《大趨勢》第 8 期（2003.04），頁 81。

陸蓉之：〈台灣「策展人」的昨天、今天與明天〉，《藝術家》，第 352 期（2004.09），頁 226-267。

游崑：〈政治就在日常生活中〉，《典藏今藝術》，第 173 期（2007.02），頁 74-77。

焦聖偉：〈台灣新「異」術---雙年展、前衛文件展〉，《大趨勢》，第 8 期（2003.04），頁 30-31。

黃玉珊：〈紐約現代美術館不是一天造成的〉，《雄獅美術》，第 124 期（1981.06），頁 67-87。

黃光男：〈臺北市立美術館的人力結構及其職掌〉，《博物館學季刊》，第 5 卷第 3 期（1991.07），頁 45-50。

黃位政：〈從雙年展的變革談台灣藝術現象〉，《現代美術》，第 80 期（1998.10），頁 40-42。

黃海鳴：〈傳統之「延續與斷裂」—美術館首次藝評籌劃之專題展的思考〉，《雄獅美術》，第 259 期（1992），頁 45-47。

黃海鳴：〈工作營與弱策展的某些必要性--從創造有利於藝術生態發展的角度看策展〉，《藝術家》，第 379 期（2006.12），頁 234-236。

葉倫炎：〈台灣美術的播種者---石川欽一郎〉，《中國文物世界》，第 135 期（1996.11），頁 118-119。

葉龍彥：〈「五月畫會」在台灣美術史上的地位〉，《臺北文獻直字》，第 135 期（2001.03），頁 173-199。

葉謹睿：〈路是人走出來的--紐約現代美術館（MoMA）〉，《典藏今藝》，第 125 期（2003.02），頁 108-111。

劉怡蘋：〈獨立策展人的「作者功能」與當代藝術館〉，《藝術觀點》，第 31 期（2007.04），頁 59-64。

劉國松錄音，楊麗璧整理：〈「五月畫會」的成立與奮鬥〉，《臺北市立美術館館刊》，第 4 期（1984.10），頁 12-15。

蔡佩玲：〈1980 年代台灣藝術「求新」優越論批評意識初〉，《現代美術學報》，第 16 期（2008.11），頁 37-70。

鄭美雅：〈漫遊者—2004 國際數位藝術大展〉，《典藏今藝術》，第 141 期（2004.07），頁 92。

鄭慧華：〈看不見的城市〉，《典藏今藝術》，第 126 期（2003.03），頁 94-96。

鄭慧華：〈從「反文化」的角度談本屆臺北雙年展〉，《典藏今藝術》，第 149 期（2005.02），頁 98-99。

鄭慧華：〈自由文化、另類經濟和可能的未來〉，《典藏今藝術》，第 150 期（2005.03），頁 54-56。

鄭慧華：〈疆界/Altered States〉，《典藏今藝術》，第 166 期（2006.07），頁 94-97。

蕭勤：〈「東方」精神的時代意義---為東方畫會創立三十五週年而作〉，《藝術家》，第 199 期（1991.12），頁 335-337。

賴明珠：〈日治時期台展、府展評論選輯序〉，《藝術家》，第 293 期（1999.10），頁 520-522。

簡子傑：〈這是一個在美術館內的雙年展—專訪臺北市立美術館館長黃才郎〉，《典藏今藝術》，第 147 期（2004.12），頁 80-81。

藝術家雜誌：〈以藝術為角色，用觀念作表演：王嘉驥、馬力共同策展 2002 臺北雙年展公布主題：世界劇場〉，《藝術家雜誌》，第 329 期（2002.10），頁 142。

藝術家雜誌：〈五月畫會---表現時代性與創新精神〉，《藝術家》，第 348 期（2004.05），頁 556。

蘇新田：〈早期師大美術系的四個畫會之一〉，《台灣畫》，第 15 期（1995.01），頁 54-61。

四、網路資料

王嘉驥，〈從反聖像到新聖像—後解嚴時期的台灣當代藝術：策展專文〉。取自 http://www.itpark.com.tw/people/essays_data/7/37。2001 年。

王嘉驥，〈美麗新世界：策展專文〉。取自 http://www.itpark.com.tw/people/essays_data/7/40。2002 年

王嘉驥，〈造境—科技年代的影像詩學：策展專文〉。取自 http://www.itpark.com.tw/people/essays_data/7/41。2002 年。

黃思嘉，〈物造物的時代宣告獨立〉。取自 <http://www.etat.com/news/etatnews/981225-3.htm>。1998 年 12 月 25 日。

附錄一 知識知名度

表 1 王俊傑在名人錄與電視的知識知名度

2000
獲日本著名美術雜誌「美術手帖」推選為「最受注目的 100 位藝術家之一」
2002
獲日本 NHK 電視台製作三十分鐘記錄專輯於「亞洲名人錄」全球頻道播映

表 2 王俊傑在雜誌類的知識知名度

1988
《電影欣賞》(共 2 件) 〈訪談錄影工作者鄭笠〉，《電影欣賞》36 期。 〈五顆子彈，時代見證？--從「惜別海岸」的影像意義開始觀察〉，《電影欣賞》33 期。
1989
《電影欣賞》(共 1 件) 〈換改像影能功義意置錯〉，《電影欣賞》37 期。
1990
《電影欣賞》(共 1 件) 〈「位置」問題·電影院當御膳房--談彼德·格林納威的《廚師，角頭，他的老婆和她的姘頭》〉，《電影欣賞》45 期。
1993
《電影欣賞》(共 1 件) 〈萊茲與「第二家園」〉，《電影欣賞》64 期。 《雄獅美術》(共 4 件) 〈業餘的、專業的或主流的錄像語言--從蘭茄樂蒂與德一羅沙]的作品談起〉，《雄獅美術》273 期。 〈拼圖機器--論威尼斯雙年展裏的媒體意識與策略〉，《雄獅美術》271 期。 〈是錄影裝置,不是有錄影的裝置〉，《雄獅美術》268 期。 〈間隙·在特技與隱喻之間--試看錄影藝術成爲獨立美學的可能〉，《雄獅美術》267 期。
1994
《藝術家》(共 1 件) 〈新斯洛文尼亞藝術--一個歷史的建造〉，《藝術家》244 期。
1996

<p>《藝術家》(共 7 件)</p> <p>〈蘇活,一個沒落但昂貴的村落--一九九六紐約蘇活藝術節雜記〉,《藝術家》258 期。</p> <p>〈「!哈囉世界?」錯亂我們的世界--蘇黎世設計博物館的「純」網際網路藝術展〉,《藝術家》252 期。</p> <p>〈電腦與藝術〉,《藝術家》252 期。</p> <p>〈新瘋狂科技藝術世界的來臨--第九屆柏林錄像藝術節觀察〉,《藝術家》251 期。</p> <p>〈第三屆里昂當代藝術雙年展〉,《藝術家》,249 期。</p> <p>〈五光十色當代科技藝術--第三屆里昂當代藝術雙年展〉,《藝術家》249 期。</p> <p>〈在嚴肅與輕佻中相逢--第九屆荷蘭國際實驗視聽藝術節紀行〉,《藝術家》248 期。</p>
1999
<p>《藝術家》(共 1 件)</p> <p>〈溝通、信心與自律底層--記第一屆福岡亞洲美術三年展〉,《藝術家》287 期。</p>
2001
<p>《藝術家》(共 1 件)</p> <p>〈互不相容? 共生共存?〉,《藝術家》319 期。</p>
2004
<p>《典藏今藝術》(共 1 件)</p> <p>〈科技,藝術與歷史探究的小小開端--關於「漫遊者--2004 國際數位藝術大展」〉,《典藏今藝術》142 期。</p>
2005
<p>《典藏今藝術》(共 1 件)</p> <p>〈生活替換:聲波頻率關於異響的幾個思考命題〉,《典藏今藝術》156 期。</p>

表 3 王嘉驥在報紙類的知識知名度

1992
<p>《中國時報》(共 1 件)</p> <p>〈奇貨可居的藝術年代〉,《中國時報》,1992 年 4 月 25 日第 38 版。</p>
1993
<p>《中國時報》(共 3 件)</p> <p>〈臺北的故事:鄭在東的「臺北盆地三部曲」〉,《中國時報》,1993 年 3 月 1 日第 27 版。</p> <p>〈考掘不死的「古典」:看鄭在東「水手與箱子」系列〉,《中國時報》,1993 年 9 月 14 日第 25 版。</p> <p>〈九〇年代的希望在校園以外〉,《中國時報》,1993 年 7 月 21 日第 39 版。</p>
1994
<p>《中國時報》(共 6 件)</p> <p>〈外商來襲,媒體出擊〉,《中國時報》,1994 年 12 月 31 日第 43 版。</p> <p>〈尷尬的空間:從蕭長正與干丹的雕塑作品談起〉,《中國時報》1994 年 5 月 22 日第 39 版。</p>

<p>〈從八斗子走出來〉，《中國時報》，1994年6月12日第39版。</p> <p>〈夏陽、毛毛人與中國〉，《中國時報》，1994年5月4日第33版。</p> <p>〈你聽到八家將在吶喊嗎？〉，《中國時報》1994年3月24日第33版。</p> <p>〈期待大師的鉅作（談夏卡爾作品來台展）〉，《中國時報》，1994年1月8日第30版。</p> <p>《自立晚報》（共2件）</p> <p>〈藝術在政治左右：解嚴後的台灣藝術現象〉，《自立晚報》，1994年10月24日第19版。</p> <p>〈生命情態中見甜美：關於鄭在東「甜美的生活」畫作系列〉，《自立晚報》，1994年1月8日第18版。</p>
1995
<p>《時報周刊》（共2件）</p> <p>〈還在戒嚴時代的台灣官方美術館〉，《時報周刊》889期。</p> <p>〈不要讓「文化局」變成「政治文化局」的簡稱〉，《時報周刊》895期。</p>
1996
<p>《時報周刊》（共11件）</p> <p>〈一九九六年四月藝術界默哀〉，《時報周刊》948期。</p> <p>〈原來美術館裡也有「利益輸送」的問題〉，《時報周刊》949期。</p> <p>〈藝術家應當自動迴避擔任美術館一職〉，《時報周刊》950期。</p> <p>〈美術館長不應該把「本土」當作爭奪權力的護身符〉，《時報周刊》953期。</p> <p>〈在美術館的廢墟中沈思（系列之一）〉，《時報周刊》954期。</p> <p>〈在美術館的廢墟中沈思（系列之二）〉，《時報周刊》955期。</p> <p>〈在美術館的廢墟中沈思（系列之三）〉，《時報周刊》956期。</p> <p>〈從文建會主委的人選看新內閣的氣象〉，《時報周刊》957期。</p> <p>〈相輔相成？還是對立矛盾？——台灣藝術的「本土化」與「國際化」問題（系列之一）〉，《時報周刊》959期。</p> <p>〈畫水墨就是統派？——台灣藝術的「本土化」和「國際化」問題（系列之二）〉，《時報周刊》960期。</p> <p>〈台灣區域文化的特色在那裡？——台灣藝術的「本土化」和「國際化」問題（系列之三）〉，《時報周刊》961期。</p> <p>《中時晚報》（共1件）</p> <p>〈術館新戒嚴風波：「新戒嚴爸爸」正在接管文化事業？〉，《中時晚報》，1996年4月13日第19版。</p> <p>《中國時報》（共1件）</p> <p>〈政治乎？藝術乎？注視「中華瑰寶赴美展」〉，《中國時報》，1996年1月12日第35版。</p>
1997
<p>《中國時報》（共2件）</p> <p>〈水墨畫最荒涼的預言——許雨仁一九九六個展〉，《中國時報》，1996年12月8日第19版</p> <p>〈萬象由心生——求奇創異的畫家袁旻〉，《中國時報》，1997年10月6日第27版。</p>
1998

<p>《中國時報》(共 1 件) 〈何不秉燭遊：談鄭在東近作〉，《中國時報》，1998 年 12 月 18 日第 37 版。</p>
1999
<p>《中國時報》(共 1 件) 〈從反聖像到新聖像〉，《中國時報》，1999 年 4 月 30 日。</p>
2001
<p>《中國時報》(共 1 件) 〈讓故宮博物院回歸藝術本質〉，《中國時報》，2001 年 12 月 6 日第十五版。</p>
2002
<p>《中國時報》(共 2 件) 〈在地文化孕育藝術風華——以傳統蘇州和當代台灣為例〉，《中國時報》，2002 年 8 月 14 日第 39 版。 〈台灣當代藝術展出的一次盛會〉，《台新藝術獎每週評論》，《中國時報》，2002 年 12 月 14 日第 14 版。</p>

表 4 王嘉驥在雜誌類的知識知名度

1992
<p>《當代》(共 1 件) 〈試讀陳傳興的《憂鬱文件》〉，《當代》78 期。 《藝術貴族》(共 1 件) 〈「臺北遺忘」與遺忘之後〉，《藝術貴族》36 期。</p>
1993
<p>《雄獅美術》(共 1 件) 〈鄭在東自傳〉，鄭在東口述；王嘉驥整理；蔡昭儀整理，《雄獅美術》265 期。 《當代》(共 3 件) 〈風月下但觀自我--鄭在東的「風月」系列〉，《當代》83 期。 〈新神話與新圖象的探索--讀顏頂生的畫作〉，《當代》86 期。 〈觸摸視覺的藝術--關於司徒強畫作的幾點隨想〉，《當代》92 期。</p>
1994
<p>《雄獅美術》(共 1 件) 〈時間、文化記憶與夢境--關於黃榮禧的創作藝術〉，《雄獅美術》280 期。 《藝術家》(共 2 件) 〈從觀看與敘述的困境談起--關於寫實主義的聯想〉，《藝術家》231 期。 〈後現代的天空下，我們還是西方現代藝術的子民！——兼談「普普在台灣」展覽的概念〉，《藝術家》235 期。 《當代》(共 3 件) 〈觸摸視覺的藝術：關於司徒強畫作的幾點隨想〉，《當代》92 期。</p>

〈沈思世紀末臺灣現代藝術--論鄭在東、于彭、許雨仁、郭娟秋的山水意象及其時代意義〉，《當代》97期。

〈尋找失去的中國--閱讀夏陽的畫作〉，《當代》96期。

1995

《藝術家》(共6件)

〈閱讀洪素珍的《回家路上》〉，《藝術家》237期。

〈紅、綠、藍的戰爭：郭振昌1995年「台灣造相」個展〉，《藝術家》238期。

〈故宮「溥心畬書畫展」隨筆〉，《藝術家》239期。

〈誰願意作台灣當代藝術中的「他者」〉，《藝術家》241期。

〈當下關注「與「誠品新銳」〉，《藝術家》243期。

〈視野與差異：從最近幾位女藝術家的展覽談起〉，《藝術家》245期。

1996

《藝術家》(共3件)

〈死亡的儀式:記鄭在東一九九六個展〉，《藝術家》253期。

〈這不是一個中國人--試論朱禮銀一九九五年在臺北個展〉，《藝術家》248期。

《典藏藝術雜誌》(共1件)

〈血戰家法--看許郭瑋「山嶽薦靈」書展有感〉，《典藏藝術雜誌》44期。

1998

《藝術家》(共1件)

〈在傳統邊緣:拓展當代水墨藝術的視界〉，《藝術家》281期。

《CANS 藝術新聞》(共1件)

〈飛行慾望——從情慾超越看黃銘哲的創作〉，《CANS 藝術新聞》16期。

1999

《藝術家》(共6件)

〈繪畫在當代,真的式微了嗎?〉王嘉驥主持;黃寶萍記錄,《藝術家》285期。

〈中國繪畫中的人物再現〉,《藝術家》288期。

〈家園:誠品畫廊十週年策畫展〉,《藝術家》288期。

〈中國繪畫中的人物再現〉,《藝術家》288。

〈剎那剎那--李茂成的世界〉,《藝術家》289期。

〈臺灣當代藝評的匱乏--兼評自我〉,《藝術家》291期。

《新朝華人藝術雜誌》(共1件)

〈從牛車到太極:朱銘崛起於國際藝壇的啓示〉,《新朝華人藝術雜誌》12期。

《全國新書資訊月刊》(共1件)

〈評[周念慈]《華裔畫傑朱沅芷》〉,《全國新書資訊月刊》11期。

《CANS 藝術新聞》(共1件)

〈比於赤子:李真的「新」佛教造像〉,《CANS 藝術新聞》28期。

《今周刊》(共2件)

〈百年廟內靈光閃爍:江賢二返台近作〉,《今周刊》110期。

〈郭振昌以「反美學」顛覆傳統：「百日繪畫日記」與「聖台灣」畫作系列〉，《今周刊》115期。

2000

《藝術家》(4)

〈關於帝門藝評獎及其徵文議題之我見我思〉，《藝術家》296期。

〈關於21世紀臺灣當代藝術--從李艾晨的個展聯想〉，《藝術家》296期。

〈自然與心源的回歸--評鳳甲美術館「還源六人展」〉，《藝術家》298期。

〈世紀末的新藝術--論袁旃水墨藝術中的青年風格〉，《藝術家》306期。

《典藏今藝術》(20)

〈千禧蟲在故宮〉，《典藏藝術》89期。

〈在叢林野戰中匍匐前進：台灣藝術產業的展望〉，《典藏藝術》90期。

〈解讀《重認宋沅芷》一文的意義〉，《典藏藝術》90期。

〈網際網路與臺灣藝術產業〉，《典藏今藝術》91期。

〈終極的光--江賢二與其藝術〉，《典藏今藝術》91期。

〈臺灣版畫在網際網路時代的潛在生機--由袁旃與園山晴已的合作談起〉，《典藏今藝術》91期。

〈誰的觀眾？--中國、臺灣與香港的藝術觀眾及創作〉，張頌仁譯；王嘉驥譯，《典藏今藝術》91期。

〈換黨執政之後的官方藝術新政〉，《典藏今藝術》91期。

〈提防國王的人馬--對文建會與故宮博物院副座人選的呼籲〉，《典藏今藝術》92期。

〈讓文化與藝術先行--再談換黨執政後的官方藝術新政〉，《典藏今藝術》92期。

〈關於大師〉，《典藏今藝術》94期。

〈臺灣藝術家在里昂雙年展佈展紀實〉，《典藏今藝術》95期。

〈關於「共享異國情調」--第五屆里昂當代藝術雙年展特別報導〉，《典藏今藝術》95期。

〈臺灣的位置--政治困境下的臺灣當代藝術〉，《典藏今藝術》96期。

〈觀點-箴言-宣示--再論「共享異國情調」〉，《典藏今藝術》97期。

〈臺灣的位置--從產業基礎結構看臺灣當代藝術的展望〉，《典藏今藝術》97期。

〈臺灣的位置--一九九〇年代臺灣當代藝術的狀態〉，《典藏今藝術》98期。

〈解讀廖繼春「那波里港」畫作的意義〉，《典藏今藝術》99期。

〈圓融圓滿之美--再談李真的雕塑風格〉，《典藏今藝術》99期。

〈無法無天的條件--從遊戲平臺的角度解讀2000年臺北雙年展〉，《典藏今藝術》99期。

《典藏藝術雜誌》(3)

〈千禧蟲在故宮--對新世紀臺灣美術館與博物館的期待〉，《典藏藝術雜誌》89期。

〈解讀「重認宋沅芷」一文的意義〉，《典藏藝術雜誌》90期。

〈在叢林野戰中匍匐前進--臺灣藝術產業的展望〉，《典藏藝術雜誌》90期。

《典藏古美術》(2)

〈從圓明園談起--對古文物的掠劫與兩大拍賣行被控「反托拉斯」的省思〉，《典藏古美術》93期。

<p>〈從董源「溪岸圖」到傅抱石「金剛坡時期畫作」疑雲〉，《典藏古美術》92期。</p> <p>新朝華人藝術雜誌（共1件）</p> <p>〈「全球化」浪潮下,看臺灣水墨藝術的展望〉，《新朝華人藝術雜誌》17期。</p> <p>全國新書資訊月刊（共1件）</p> <p>〈重讀[熊秉明]《中國書法理論體系》〉，《全國新書資訊月刊》13期。</p> <p>誠品好讀（共1件）</p> <p>〈關於一個地區文化的再現——從台灣的官方美術館談起〉，《誠品好讀》5期。</p>
<p>2001</p> <p>藝術家（共4件）</p> <p>〈何謂「策展」〉，《藝術家》310期。</p> <p>〈反美學的年代〉，《藝術家》311期。</p> <p>〈新造神時代的藝術家〉，《藝術家》312期。</p> <p>〈藝評人 vs. 藝評家〉，《藝術家》323期。</p> <p>典藏今藝術（共11件）</p> <p>〈臺灣的位置--1990年代臺灣當代藝術的狀態（2）〉，《典藏今藝術》100期。</p> <p>〈臺灣的位置--從策展現象的興起看臺灣當代藝術〉，《典藏今藝術》101期。</p> <p>〈臺灣的位置--奇觀、傳媒與當代藝術〉，《典藏今藝術》102期。</p> <p>〈反逆與反對的藝術--尋找解讀李仲生畫作之鑰〉，《典藏今藝術》103期。</p> <p>〈變情記--評黃致陽的「戀人絮語」系列〉，《典藏今藝術》104期。</p> <p>〈冷靜的爆發力--北美館「靜觀其變--英國現代雕塑展」巡禮〉，《典藏今藝術》104期。</p> <p>〈從反聖像到新聖像〉，《典藏今藝術》105期。</p> <p>〈20世紀中國現代主義--藝術的先鋒：常玉〉，《典藏今藝術》110期。</p> <p>〈憂鬱的白鴿--論梅丁衍2001年「我可不可以傲慢一下？」個展〉，《典藏今藝術》110期。</p> <p>〈再現童〉，《典藏今藝術》111期。</p> <p>〈台灣當代藝術奇觀化的審思——從「粉樂町」、「好地方」、「高雄國際貨櫃藝術節三展談起〉。《典藏今藝術》114期。</p> <p>藝術當代（共1件）</p> <p>〈台灣當代藝術的位置〉，《藝術當代》創刊號。</p>
<p>2002</p> <p>《藝術家》（共6件）</p> <p>〈誰詮釋誰--藝評·藝評人〉，謝東山；孫立銓；王嘉驥；胡永芬；劉世芬，《藝術家》323期。</p> <p>〈藝評人 VS. 藝術家〉，《藝術家》323期。</p> <p>〈藝術家身世剪影--「程式不當藝世代18」序〉，《藝術家》325期。</p> <p>〈前進上海？〉于彭；劉煥獻；王嘉驥，《藝術家》326期。</p> <p>〈臺灣藝壇上海熱的迷思〉，《藝術家》326期。</p> <p>〈「世界劇場--二00二臺北雙年展」展覽主題說明〉，巴特繆·馬力；王嘉驥，《藝術家》330期。</p> <p>《典藏今藝術》（共6件）</p>

<p>〈臺灣當代藝術奇觀化的審思--從「粉樂町」、「好地方」、「高雄國際貨櫃藝術節」三展談起〉，《典藏今藝術》114期。</p> <p>〈臺北伊通公園在光州--為「伊通公園」參加2002年光州雙年展而寫〉，《典藏今藝術》115期。</p> <p>〈美麗新世界--臻品藝術中心12週年慶策劃展〉，《典藏今藝術》120期。</p> <p>〈對我來--論劉國松1961年回歸水墨山水之路〉，《典藏今藝術》121期。</p> <p>〈邁向開放專業的藝術論壇空間--為「典藏藝術」創刊十年誌喜〉，《典藏今藝術》121期。</p> <p>〈從影子魔術到傳媒奇觀〉，《典藏今藝術》123期。</p> <p>《大趨勢》(共4件)</p> <p>〈王嘉驥，冷眼、解構、批判〉，許遠達，《大趨勢》3期。</p> <p>〈切入當下--論郭振昌的藝術〉，《大趨勢》4期。</p> <p>〈等待台灣藝術的收藏家〉，《大趨勢季刊》5期。</p> <p>〈虛幻、老舊與昧於現實的理想--論文建會「文化創意產業座談會」的盲點與癥結〉，《大趨勢》6期。</p> <p>《現代美術》(共1件)</p> <p>〈「2002 臺北雙年展：世界劇場」座談會紀錄〉，王嘉驥主持；張至維翻譯整理；陳淑鈴翻譯整理；Mari, Bartomeu 主持，《現代美術》105期。</p>
<p>2003</p>
<p>《藝術家》(共2件)</p> <p>〈臺灣學院裡的當代藝術狀態〉，《藝術家》337期。</p> <p>〈閃爍而不確定的未來--關於「網指之間--生活在科技年代」策畫展〉，《藝術家》338期。</p> <p>《典藏今藝術》(共4件)</p> <p>〈在奇觀社會中突圍--兼論對臺灣當代藝術的期許〉，《典藏今藝術》124期。</p> <p>〈在餘像殘影中凝視觀想--另一種閱讀袁廣鳴影像作品的視角〉，《典藏今藝術》132期。</p> <p>〈造境--科技年代的影像詩學〉，《典藏今藝術》134期。</p> <p>〈為有藝術活水來〉，《典藏今藝術》134期。</p> <p>《大趨勢》(共5件)</p> <p>〈以藝術作為一種社會論述--郭振昌2003年「偶然與巧合」個展〉，《大趨勢》7期。</p> <p>〈懸空在詭譎與渾沌不明狀態的臺灣當代藝術〉，《大趨勢》7期。</p> <p>〈喪鐘為誰敲？--論藝術家與社會、世界關係之重建〉，《大趨勢》8期。</p> <p>〈臺灣視覺藝術產業急救篇〉，《大趨勢》9期。</p> <p>〈困溺在臺灣之中的臺灣當代藝術〉，《大趨勢》10期。</p>
<p>2004</p>
<p>《現代美術》(共1件)</p> <p>〈賦形與顯靈--關於黃致陽形象美學的探討〉，《現代美術》113期。</p> <p>《藝術家》(共3件)</p> <p>〈一種文化的遊戲--論李明維在紐約現代美術館的「旅驛計畫」〉，《藝術家》344期。</p> <p>〈獨立策展路迢迢〉，《藝術家》352期。</p>

<p>〈書即心畫--論董陽孜的書法美學〉，《藝術家》353 期。</p> <p>《典藏今藝術》(共 2 件)</p> <p>〈道隱蹤藏--藝術史終結之後的筆墨藝術〉，《典藏今藝術》146 期。</p> <p>〈「建築繁殖場」前進--「第九屆威尼斯建築雙年展」〉，《典藏今藝術》144 期。</p> <p>《大趨勢》(共 1 件)</p> <p>〈從李石樵的「市場口」到吳天章的「戀戀紅塵 II --向李石樵致敬」--關於吳天章一九九〇年代創作的一些看法〉，《大趨勢》12 期。</p> <p>《當代藝家之言》(共 1 件)</p> <p>〈亞洲概念與亞洲想像——作為思考「亞洲策展人」的讀書札記〉。《當代藝家之言》2004 年冬季號。</p> <p>《表演藝術》(共 1 件)</p> <p>〈奇觀之下，「人本」何在？——關於視覺化影音劇場的一些觀察〉，《表演藝術》137 期。</p> <p>《建築師》(共 1 件)</p> <p>〈看不見的城市 vs. 看得見的建築——第九屆威尼斯建築雙年展之我見我思〉，《建築師》359 期。</p>
2005
<p>《藝術家》(共 2 件)</p> <p>〈遊轉通變——記袁澍 2005 個展〉。《藝術家》360 期。</p> <p>〈自由的幻象——第五十一屆威尼斯雙年展台灣館(節錄版)〉，《藝術家》361 期。</p> <p>《典藏今藝術》(共 3 件)</p> <p>〈希望的種子--郭振昌 2005「18 羅漢」個展〉，《典藏今藝術》151 期。</p> <p>〈藝術與自然的開合對證--關於蕭長正的雕塑創作美學〉，《典藏今藝術》152 期。</p> <p>〈仙那度變奏曲 策展人在 MOCA 系列展覽〉，《典藏今藝術》155 期。</p> <p>《現代美術》(共 1 件)</p> <p>〈第 51 屆威尼斯雙年展臺灣館「自由的幻象」〉，《現代美術》120 期。</p> <p>《當代藝術新聞》(共 1 件)</p> <p>〈自得心開——記袁旻 2005 年個展〉。《當代藝術新聞》3 期。</p>
2006
<p>《現代美術》(共 1 件)</p> <p>〈築虛為實的生活暨美學實踐者--許雨仁〉，《現代美術》127 期。</p> <p>《藝術家》(共 1 件)</p> <p>〈慾望潛行的迷宮--試論林鉅其人其畫〉，《藝術家》379 期。</p> <p>《典藏今藝術》(共 4 件)</p> <p>〈關於臺灣當代藝術競爭力的我思我見〉，《典藏今藝術》161 期。</p> <p>〈寄語高雄國際貨櫃藝術節的未來〉，《典藏今藝術》161 期。</p> <p>〈心感自然--郭娟秋「行旅中的回音」個展〉，《典藏今藝術》170 期。</p> <p>〈以天地為棟宇--關於林明弘與其作品的一些想法〉，王嘉驥；游歲，《典藏今藝術》170 期。</p>
2007
<p>《現代美術》(共 2 件)</p>

<p>〈勾喚隱匿背影身後的更深層--為黃明川的《徐瑞憲》紀錄片首映而寫〉，《現代美術》131期。</p> <p>〈以藝術反思臺灣--評述《以藝術之名：臺灣視覺藝術》〉，《現代美術》133期。</p> <p>《藝術家》(共1筆)</p> <p>〈慾望的枷鎖--略論黃位政畫中的身體觀〉，《藝術家》389期。</p> <p>《典藏今藝術》(共1筆)</p> <p>〈人形花樹的混種與變體--略論黃致陽繪畫形象的流變及其北京近作〉，《典藏今藝術》180期。</p>
2008
<p>《藝術家》(共1筆)</p> <p>〈以藝術除魅--論郭振昌的臺灣美學〉，《藝術家》398期。</p> <p>《典藏今藝術》(共2筆)</p> <p>〈邊界的叢林--關於黃致陽的「ZOON--密視」新作系列〉，《典藏今藝術》192期。</p> <p>〈無可替代的當代藝術空間「伊通公園」20週年誌記〉，《典藏今藝術》194期。</p>

表 5 鄭慧華在雜誌類的知識知名度

1997
<p>《美育》(共3件)</p> <p>〈帕洛克繪畫風格概論(下)〉，《美育》85期。</p> <p>〈帕洛克繪畫風格概論(中)〉，《美育》83期。</p> <p>〈帕洛克繪畫風格概論(上)〉，《美育》81期。</p>
1998
<p>《聯合文學》(共1件)</p> <p>〈榮環宇文學獎專輯--巴比榕〉，《聯合文學》167期。</p>
1999
<p>《新朝華人藝術雜誌》(共2件)</p> <p>〈「公共」還是「藝術」?--捷運新中線公共藝術案所引發的後續思考〉，《新朝華人藝術雜誌》6期。</p> <p>〈期盼更多元化的操作機制--回應「臺灣當代藝術到底有沒有「市場」〉，《新朝華人藝術雜誌》5期。</p>
2000
<p>《典藏今藝術》(共25件)</p> <p>〈讓人迷惑的五彩毒菇--Logan 夫婦收藏中的童年影像〉，《典藏今藝術》97期。</p> <p>〈King of the Pop--Andy Warhol:西雅圖亨利藝廊「安迪·沃荷素描大展:1942~1987」〉，《典藏今藝術》97期。</p> <p>〈遊樂場陰暗面:Logan 收藏中的童年影像--舊金山現代美術館九月展出 Logan 收藏展〉，《典藏今藝術》96期。</p> <p>〈華裔藝術家 Ken Lum (林蔭庭)的創作〉，《典藏今藝術》96期。</p>

〈中國當代藝術--網上看得見〉，《典藏今藝術》96期。

〈西方點火，「中國熱」!--華人當代藝術市場的具體面貌〉，《典藏今藝術》96期。

〈紐約「另類美術館」轉型為網路藝廊〉，《典藏今藝術》94期。

〈新世紀的美術館是主題樂園? --從紐約古根漢美術館擴建計劃談起〉，《典藏今藝術》94期。

〈七月溫哥華很臺灣--當代藝術節慶熱絡非凡〉，《典藏今藝術》93期。

〈與自然對話--羅世長溫哥華發表個展〉，《典藏今藝術》92期。

〈開放北美二館曙光乍現!--國際、本地專家與藝術家討論定位與願景〉，《典藏今藝術》92期。

〈遷移在真實與虛擬空間--訪網路創作者鄭淑麗〉，《典藏今藝術》92期。

〈鄭淑麗--立足紐約的數位移民工作者〉，《典藏今藝術》92期。

〈尚未開發出來的藝術空間--黃文浩的「阿果拉」計畫〉，《典藏今藝術》92期。

〈文字與意義--六位中國當代藝術家紐約齊發聲〉，《典藏今藝術》92期。

〈世說·新語/世語·新說--洪浩作品的幽默隱喻〉，《典藏今藝術》92期。

〈前進長征路--看溫哥華新世紀華人邁向國際之路〉，《典藏今藝術》92期。

〈推動華人藝術進入國際的進程--專訪精藝軒鄭勝天〉，《典藏今藝術》92期。

〈蓄勢待發--「溫哥華亞洲當代藝術中心」籌備現況〉，《典藏今藝術》92期。

〈新世紀美術館的開發者--專訪 Centre A 執行董事卜漢克〉，《典藏今藝術》92期。

〈再接再勵出擊--精藝軒參展芝加哥博覽會〉，《典藏今藝術》92期。

〈期待東西雙方平等對話--西方重要策展人兩岸三地交流之旅〉，《典藏今藝術》92期。

〈新世紀的世〈界藝術格局令人期待--第十一屆德國文件展總策劃恩佐訪中國〉，《典藏今藝術》92期。

〈蘇富比、佳士得看好春拍行情--菲利普五月加入戰場形成拍賣三巨頭〉，《典藏今藝術》92期。

〈藝術市場將逢劇烈衝擊--英國近日通過「藝術受益金」條例〉，《典藏今藝術》92期。

《典藏藝術雜誌》(共4件)

〈藝術產業的.com時代來到了?〉，《典藏藝術雜誌》90期。

〈藝術產業進入e時代,需要e概念〉，《典藏藝術雜誌》90期。

〈數位藝術與網路藝術〉，《典藏藝術雜誌》90期。

〈宏碁數位藝術中心的發展方向專訪王呈瑞〉，《典藏藝術雜誌》90期。

《藝術家》(共1件)

〈天下為公行動--中國外的中國〉，《藝術家》304期。

《典藏古美術》(共1件)

〈無人無我 無古無今--張大千畫作加拿大首展十一月卅日登場〉，《典藏古美術》98期。

2001

《典藏今藝術》(共16件)

〈隱喻人生具現無常--溫哥華精藝軒展出海波、宋冬、莊輝影像作品〉，《典藏今藝術》111期。

〈Superflat--扁平的深度:日本流行及次文化進軍國際藝壇〉，《典藏今藝術》111期。

〈床榻上的聲響一世--記「音量:聲音之床」及「聲音之夏」展出〉，《典藏今藝術》109期。

〈水墨寫生、印象素描相輝映--記蔡國強溫哥華兩項個展〉，《典藏今藝術》108期。

〈身體的閾限何在? --徐震於溫哥華亞洲當代藝術中心推出個展〉，《典藏今藝術》108期。

〈幽暗中的亮光靜謐中的律動--溫哥華美術館推出「版畫大師--林布蘭」〉，《典藏今藝術》107期。

〈交織著隱喻與詩意--林蔭庭、哲米恩·高於溫哥華當代藝廊展出〉，《典藏今藝術》106期。

〈善用資源 以小博大--訪凱斯·華萊士談溫哥華當代藝廊經驗〉，《典藏今藝術》106期。

〈燃起當代藝術的火花--「華山縱火舞祭」HIGH 翻天!〉，《典藏今藝術》104期。

〈藝術上網，重新對焦!--網路藝術市場的問題與契機〉，《典藏今藝術》103期。

〈010101:科技時代裡的藝術--舊金山現代美術館推出網路藝術展〉，《典藏今藝術》102期。

〈傑克森·帕洛克生平搬上銀幕--艾得·哈里斯自導自演「帕洛克」〉，《典藏今藝術》102期。

〈全球化打開新的對話關係--侯瀚如談當代華人藝術的國際經驗〉，《典藏今藝術》101期。

〈菲律賓前衛藝術老將:山提亞哥·波斯的藝術創作與藝術觀〉，《典藏今藝術》100期。

〈「絕唱」已成絕唱--華人藝術家陳箴病逝巴黎〉，《典藏今藝術》100期。

《藝術觀點》(共 1 件)

〈金碧輝煌中看見無能的力量--談姚瑞中與姚瑞中的作品〉，《藝術觀點》10期。

2002

《典藏今藝術》(共 6 件)

〈走進她們的房間--歐姬芙、卡蘿、卡爾的藝術世界〉，《典藏今藝術》119期。

〈美多撒之筏,凡人無法擋!--記 2002 年胡介鳴溫哥華個展〉，《典藏今藝術》117期。

〈詭異和美好之間的無限慾望--記「The Uncanny: Experiments in Cyborg Culture」展〉，《典藏今藝術》116期。

〈深富挑戰性的「異國情調」--印尼藝術家赫利·多諾[Heri Dono]的多媒體創作〉，《典藏今藝術》114期。

〈數位時代裡的煉金術--袁廣鳴個展「人間失格」〉，《典藏今藝術》113期。

〈策展人與策展學的煉金術〉，《典藏今藝術》113期。

2003

《典藏今藝術》(共 14 件)

〈楊詰蒼個展和訪談〉，《典藏今藝術》135期。

〈Lohkchat!〉，《典藏今藝術》135期。

〈複製都市的肖像--袁廣鳴談「失格」系列作品〉，《典藏今藝術》132期。

〈夢想與衝突:觀者專權開幕〉，《典藏今藝術》130期。

〈風情迥異、各具特色--國家館在威尼斯劃分版圖〉，《典藏今藝術》130期。

〈北歐國家館與丹麥館〉，《典藏今藝術》130期。

〈夢想與衝突的具體顯影--談威尼斯雙年展亞洲國家館〉，《典藏今藝術》130期。

〈「在威尼斯瞻望當代華人藝術」學術座談會〉，《典藏今藝術》130期。

〈羅織一張心靈旅程的藍圖--記「Room Air 房間航空」展〉，《典藏今藝術》129期。

〈被攝影者的歷史--與陳界仁對談:「凌遲考:一張歷史照片的迴音」〉，《典藏今藝術》129期。

〈細微中見真情--溫哥華精藝軒推出女性藝術家聯展「悅」〉，《典藏今藝術》128期。

〈記凱斯·蘭格葛萊柏個展〉，《典藏今藝術》127期。

〈看不見的城市〉，《典藏今藝術》126期。

<p>〈一場對「觀看」的觀看--2002 臺北雙年展「世界劇場」〉，《典藏今藝術》124 期。</p> <p>《現代美術》（共 6 件）</p> <p>〈王俊傑的作品與時代〉，《現代美術》111 期。</p> <p>〈在路上--姚瑞中藝術創作的十年〉，《現代美術》109 期。</p> <p>〈林書民談「心感地帶」：突顯一個充滿能量的中間地帶〉，《現代美術》108 期。</p> <p>〈碎裂的真實與整體的幻像--談袁廣鳴的「城市失格」〉，《現代美術》106 期。</p> <p>〈關於參展藝術家及作品--陳界仁〉，《現代美術》106 期。</p>
<p>2004</p> <p>《典藏今藝術》（共 4 件）</p> <p>〈我們如何面對現實？〉，《典藏今藝術》146 期。</p> <p>〈時代的夢境〉，《典藏今藝術》137 期。</p> <p>〈21 世紀心靈的再造之境〉，《典藏今藝術》137 期。</p> <p>〈溫哥華的一個展出:home and away〉，《典藏今藝術》136 期。</p> <p>《現代美術》（共 3 件）</p> <p>〈追憶那不復記憶的虛空與鄉愁--陳順築「四季遊蹤」系列〉，《現代美術》114 期。</p> <p>〈揭起感知的布幕--談吳季聰的創作〉，《現代美術》113 期。</p> <p>〈充滿想像、並且頑強的存在--與陳界仁對談〉，《現代美術》112 期。</p>
<p>2005</p> <p>《典藏今藝術》（共 16 筆）</p> <p>〈時間的故事陳界仁的《八德》〉，《典藏今藝術》159 期。</p> <p>〈同一甚於差異的「多重世界」〉 2005 福岡三年展，《典藏今藝術》157 期。</p> <p>〈空間視界的沉思 仙那度變奏曲〉，《典藏今藝術》157 期。</p> <p>〈淺談龐克的「態度」及其美學表現〉，《典藏今藝術》156 期。</p> <p>〈第 51 屆威尼斯雙年展專輯--前言（3）〉，《典藏今藝術》155 期。</p> <p>〈觀察•短評•經驗 體制觀察、臺灣館參展經驗〉，《典藏今藝術》155 期。</p> <p>〈第五十一屆威尼斯雙年展專輯（2）前言〉，《典藏今藝術》154 期。</p> <p>〈第 51 屆威尼斯雙年展大會獎項揭曉〉，《典藏今藝術》154 期。</p> <p>〈創作者所思考的事物義大利主題館展「藝術的經驗」〉，《典藏今藝術》154 期。</p> <p>〈國家館特別報導〉，《典藏今藝術》154 期。</p> <p>〈會外展特別報導〉，《典藏今藝術》154 期。</p> <p>〈第 51 屆威尼斯雙年展專輯：前言〉，《典藏今藝術》153 期。</p> <p>〈遷移與凝結：「加工廠 Factory」〉，《典藏今藝術》153 期。</p> <p>〈第 51 屆威尼斯雙年展專輯臺灣館〉，《典藏今藝術》153 期。</p> <p>〈自由文化、另類經濟和可能的未來 記「嘛也通：非常經濟實驗室」展出〉，《典藏今藝術》150 期。</p> <p>〈從「反文化」的角度談本屆臺北雙年展〉，《典藏今藝術》149 期。</p> <p>現代美術（共 2 筆）</p> <p>〈柔性顛覆：王德瑜的「陰性創作」〉，《現代美術》122 期。</p>

〈我該如何停止焦慮並愛上我的生活？欣賞崔廣宇的創作之後〉，《現代美術》119期。
2006
<p>《典藏今藝術》(共4件)</p> <p>〈疆界〉，《典藏今藝術》166期。</p> <p>〈犬狼之間--安利·沙拉的作品〉，《典藏今藝術》166期。</p> <p>〈藝術 MSN--「系統生活捷徑：城市精神」崔廣宇個展〉，《典藏今藝術》162期。</p> <p>〈摘下你的墨鏡：「酷」的解析--《酷派當家》評介〉，《典藏今藝術》161期。</p> <p>《藝術家》(共1件)</p> <p>〈探視「生活」的啓迪--寫在「疆界」展策畫之初〉，《藝術家》369期。</p>
2007
<p>《典藏今藝術》(共3件)</p> <p>〈體現當代文明的衝突與撞擊--伊其坦堡與 2007「伊斯坦堡雙年展」〉，《典藏今藝術》182期。</p> <p>〈前衛藝術在當代社會中的角色--「頓挫」與創作中的政治意識再思考〉，《典藏今藝術》178期。</p> <p>〈戀地情節--陳順築新作「家宅：四乘五立方」〉，《典藏今藝術》175期。</p> <p>《現代美術》(共1件)</p> <p>〈戀地情節--陳順築新作〈家宅-四乘五立方〉〉，《現代美術》134期。</p>
2008
<p>《典藏今藝術》(共3件)</p> <p>〈另翼思索--訪徐文瑞、瓦希夫·寇東(Vasif Kortun)〉，《典藏今藝術》193期。</p> <p>〈廣州三年展：與後殖民說再見--再生意味的回歸與啓程〉，《典藏今藝術》193期。</p> <p>〈城市、記憶和歷史--楊俊《關於遺忘與記憶的一則短篇》〉，《典藏今藝術》184期。</p>

表 6 徐文瑞在雜誌類的知識知名度

1983
<p>《哲學年刊》(共1件)</p> <p>〈維根斯坦論意義與使用〉，《台大哲學年刊》2期。</p>
1986
<p>《文星》(共1件)</p> <p>〈橫跨大西洋的沈思:查爾斯·泰勒素描〉，《文星》99期。</p>
1996
<p>《藝術家》(共1件)</p> <p>〈追昔--中國當代繪畫:談愛丁堡藝術節臺灣展出作品〉，《藝術家》255期。</p>
1997
<p>《現代美術》(共1件)</p> <p>〈阿 Q 精神得到最終的勝利--閱讀陳龍斌的「閱讀雕塑」〉，《現代美術》72期。</p>

1998
<p>《現代美術》(共 1 件) 〈前衛之後，現在怎麼辦?〉，《現代美術》76，頁 57-62。</p> <p>《藝術家》(共 1 件) 〈「你說/我聽」的對話脈絡〉，謝西布恩、徐文瑞，《藝術家》276 期。</p>
1999
<p>《新朝華人藝術雜誌》(共 1 件) 〈從「我說我聽」到「你聽我說」--當代藝術交流展的文化霸權現象〉，徐文瑞；陳宏星，《新朝華人藝術雜誌》4 期。</p>
2000
<p>《典藏今藝術》(共 1 件) 〈大展美學下的「人間」--評第三屆光州雙年展〉，《今藝術》92 期。</p> <p>《藝術家》(共 1 件) 〈以「小而精」策展理念展現國際展的「無邊無界」--臺北雙年展「無法無天」〉，《藝術家》305 期。</p>
2001
<p>《典藏今藝術》(共 7 件) 〈第 49 屆威尼斯雙年展特別報導〉，《今藝術》106 期。 〈在藝術及藝術之外的第 49 屆威尼斯雙年展評審觀點之一〉，《今藝術》106 期。 〈新地圖上的威尼斯大展--第 49 屆威尼斯雙年展評審觀點之二〉，《今藝術》107 期。 〈威尼斯雙年展再探討〉，《今藝術》107 期。 〈第七屆伊斯坦堡雙年展「自我賦格」〉，《今藝術》108 期。 〈走進虛擬場所的想像--從第九屆松斯別克大展「對準場所」談起〉，《今藝術》108 期。 〈第七屆伊斯坦堡雙年展--自我賦格：從渾沌的邊緣重新出發〉，《今藝術》110 期。</p>
2002
<p>《藝術家》(共 2 件) 〈亞洲藝術新視界〉，《藝術家》324 期。 〈亞洲藝術新視界--亞洲迷思〉，《藝術家》324 期。</p> <p>《典藏今藝術》(共 2 件) 〈為一個真正的雙年展所做的預備展〉，《今藝術》112 期。 〈聖保羅雙年展臺灣館?〉，《今藝術》116 期。</p>
2003
<p>《典藏今藝術》(共 2 件) 〈狗有沒有穿衣服?--論彭弘智與他的「狗世界」〉，《今藝術》126 期。 〈從展覽的角度來看「展覽中的展覽」--評 2003 年威尼斯雙年展〉，《今藝術》131 期。</p>
2005
<p>《典藏今藝術》(共 1 件) 〈關於「非常經濟實驗室」〉，《今藝術》149 期。</p>

2006

《藝術家》(共 1 件)

〈赤裸人：一個關於當代生命政治的藝術展覽〉，《藝術家》379 期。

《典藏今藝術》(共 1 件)

〈生存恐懼--「赤裸人」的政治生活闡述〉，《今藝術》171 期。

附錄二 科學名望

表 1 王俊傑的科學名望

國際獎項類
1995 獲德國柏林電視塔藝術獎
國際展覽
<p>1989 《美國電影中心錄像展》，美國洛杉磯</p> <p>1991 《...突然間,到處長出莫名奇妙的花...》，香港文化中心</p> <p>1992 《特魯爾國際錄像展》，西班牙</p> <p>1994 《福井國際青年媒體藝術展》，日本福井</p> <p>1995 《光州國際雙年展——資訊藝術》，南韓光州</p> <p>1995 《國際實驗視聽藝術節》，荷蘭安海姆</p> <p>1996 《亞洲邊緣'96——環狀水柱群》，日本東京</p> <p>1997 《移動中的城市，維也納分離主義藝術中心」，維也納 分離主義藝術中心</p> <p>1997 《第二屆約翰尼斯堡雙年展》，南非約翰尼斯堡</p> <p>1997 《第四十七屆威尼斯雙年展》，義大利威尼斯，普里奇歐尼宮</p> <p>1997 《極樂世界螢光之旅／商店版》，香港歌德學院，愛克發藝術廊</p> <p>1998 《新身份，三菱地所畫廊》，日本福岡</p> <p>1998 《蛻變·突破：新華人藝術》，紐約 P.S.1 當代藝術中心</p> <p>1998 《交通阻塞：看板計畫》，德國柏林菲利德利希街</p> <p>1998 《聖光 52 在日本》，日本福岡 MOMA Contemporary</p> <p>1999 《複數元的視野——台灣當代美術 1988-1999》，北京中國美術館</p> <p>1999 《亞洲藝術三年展》，日本福岡亞洲美術館</p> <p>1999 《亞太當代藝術三年展》，澳洲昆士蘭</p> <p>2000 《第三屆亞太當代藝術三年展》，澳洲布里斯班，昆士蘭藝廊</p> <p>2000 《面對面：台灣當代藝術》，澳洲黃金海岸藝術中心</p> <p>2000 《快鏡：中港台新錄像藝術》，澳門當代藝術中心</p> <p>2000 《第一屆福岡亞洲藝術三年展》，日本福岡亞洲美術館</p> <p>2000 《面對面：台灣當代藝術》，澳洲黃金海岸藝術中心</p> <p>2002 《亞細亞散步》，日本水戶藝術館</p> <p>2000 《快鏡：中港台新錄像藝術》，澳門當代藝術中心</p> <p>2000 《第一屆福岡亞洲藝術三年展》，日本福岡亞洲美術館 《Spiral TV》，Spiral/Wacoal 藝術中心，日本東京</p> <p>2002 《亞細亞散步》，日本水戶藝術館</p>
國內獎項類

1984 獲第九屆雄獅美術新人獎
國內展覽
1986 《息壤 1》，臺北某空公寓
1987 《拾月：有蕃茄傾向的裝置》，臺北淡金公路
1988 《息壤 2》，臺北映像觀念工作室
1993 《國際短片、錄影帶觀摩展》，臺北國家電影資料館
1994 《十三日羊肉小饅頭》，臺北市立美術館
1996 《1996 雙年展：台灣藝術主體性》，臺北市立美術館
1997 《極樂世界螢光之旅／商展版》，臺北資訊科學展示中心
1998 《臺北雙年展：欲望場域》，臺北市立美術館
1998 《你說／我聽》，臺北市立美術館
1998 《聖光 52》，臺北帝門藝術教育基金會
2000 《發光的城市》，板橋新站
2000 《無法無天：2000 臺北雙年展》，臺北市立美術館
2000 《從觀看到解讀：台灣現代影像藝術展 1990-1999》，臺北郭木生文教基金會美術中心
2001 《微生物學會／旅館計畫》，伊通公園，臺北
2008 《大衛計畫第三部／大衛天堂》，臺北市立美術館
2008 《微生物學協會之／終曲：克里南特星》，伊通公園，臺北

表 2 徐文瑞的科學名望

國際會議類
2000 「雙年展對話：國際研討會」(Museum Friedericianum, 卡賽爾)
2000 「扭轉美術館的盒子：亞洲當代藝術館國際研討會」(Center A, 溫哥華)
2000 「2000 年上海雙年展國際研討會」(上海美術館)
2001 「第七屆伊斯坦堡雙年展國際研討會」(伊斯坦堡)
2001 「改變現狀：第二屆國際策展人工作坊」(漢城)
2002 「第一屆當代藝術理論國際研討會：當代藝術的交流」(墨西哥當代藝術基金會)
2002 「策展人工作坊」(聖保羅現代美術館)
2002 「當代陶瓷藝術雙年展：地方性陶瓷傳統與當代藝術的全球化」(義大利沙佛納)
2003 「臺灣當代藝術與藝術家」(舊金山州立大學藝術系)
2003 「今日策展」(洛杉磯 Arts Exhibition 藝術中心)
2003 「國際藝術村聯盟研討會」(雪梨 & 墨爾本)
2005 ARCO 論壇「後生物藝術：國際研討會」(馬德里)
2005 「2006 光州雙年展亞洲論壇」(韓國光州雙年展)
2006 「便利時代的藝術與文化」(利物浦雙年展)
2006 「策展與地方性」(臺北雙年展)
國際策展邀請

2003 「世界有多大」(奧地利林茲 OK 當代藝術中心)
2003 「繪畫的迫切：當代繪畫的趨向」 集體策展 (巴黎市立現代美術館)
2003 「降落」(舊金山 Southern Exposure 藝術空間)
2004 「楊俊個展」(柏林 Buero Friedrich 藝術中心)
2006 「微型國家旅行社：YKON 個展」(柏林 Sparwasser HQ 藝術空間)
2006 「壞：崔廣宇、蘇匯宇聯展」(柏林 Sparwasser HQ 藝術空間、巴黎台北文化中心)
2006 「Jam Sessions: Rigo 84-23」(葡萄牙 Centro das Artes Casa das Mudas)
2006 「利物浦雙年展」(英國利物浦、泰德美術館、FACT、Open Eye Gallery、fusebox 等)
2007 「未來的遺跡：中國與台灣當代紀錄片」(第十二屆文件大展雜誌)
2007 「Cracks on the Highway」(巴西里約熱內盧 Niteroi 當代藝術館)
2007 「台灣跨域：當代錄像藝術與紀錄片影展」(奧地利林茲 OK 當代藝術中心)
國內補助案
2005 年國家文化藝術基金會「視覺藝術策劃性展覽」補助策劃「非常經濟實驗室」
國內策展邀請
2006 年受邀在臺北當代藝術館進行「赤裸人」展覽。

表 3 王嘉驥的科學名望

國際會議類
2003 年聯合國教科文組織 (UNESCO)，假印度 SARAI 總部所舉辦的「數位藝術」討論會
國內獎項
1996 年獲得帝門藝術教育基金會「第一屆藝術評論獎」
國內策展邀請
1996 「家園：誠品畫廊十週年策劃展」(臺北誠品畫廊)
2001 「在傳統邊緣——拓展當代水墨藝術的視界」(帝門藝術教育基金會)
2001 「從反聖像到新聖像」(臺北誠品畫廊、紐文中心)
2001 「再現童年」(臺北當代藝術館)
2002 「美麗新世界 - 臻品 12 周年企劃展」(台中臻品藝術中心)
2003 「第一屆台新藝術獎入圍特展」(臺北誠品藝文空間與誠品畫廊)
2003 「造境——科技年代的影像詩學」(鳳甲美術館、宏碁電腦集團「渴望園區」藝術中)
2004 「(奇想) 網路策劃展：台灣媒體藝術家作品選集」(國立台南藝術大學虛擬藝術村當代藝術中心)
2004 「第九屆威尼斯建築雙年展台灣館——建築繁殖場——繁殖計畫」(義大利威尼斯)
2004 道隱蹤藏——藝術史終結之後的筆墨藝術 (臺北誠品畫廊)
2005 「第五十一屆威尼斯雙年展台灣館——自由的幻象」(義大利威尼斯)
2005 「仙那度變奏曲」(臺北當代藝術館)
2006 「藝術新聲-全國研究生繪畫邀請展」(國立新竹教育大學藝術空間)

2008 「家--2008 台灣美術雙年展」(國立台灣美術館)
2008 「老中青3世代 「畫」說台灣浮動」(鳳甲美術館)

表 4 鄭慧華的科學名望

國際會議類
2003 「在威尼斯瞻望當代華人藝術」學術座談會 (Center A, 溫哥)
國際策展邀請
2003 「看不見的城市」(Center A, 溫哥)
國內補助案
2006 年國家文化藝術基金會「視覺藝術策劃性展覽」補助策劃「疆界」。

附錄三 科學權力

表 1 王嘉驥的科學權力

研究型機構職務
2001 年 11 月至 2002 年 6 月擔任帝門教育基金會執行長
補助類評審委員
2001 年國家文化藝術基金會考察評審
2001 年臺北市政府文化局藝文補助申請案評審委員
2007 年臺北市政府文化局藝文補助申請案評審委員
展覽類評審委員
2006 年臺北市立美術館第 52 屆威尼斯雙年展台灣館甄選委員
2006 年國立台灣美術館威尼斯建築雙年展台灣館徵選策展人評選會議評審委員
2008 年臺北當代藝術博覽會
2008 年高雄市立美術館「創作論壇」評審委員
獎項類評審委員
2002 年台新藝術獎視覺藝術類觀察團
2003 年的臺北美術獎評審
2004 年的臺北美術獎評審
2005 年的臺北美術獎評審
2005 年世安美學獎造型藝術類評審
2006 年的臺北美術獎評審
2008 年高雄獎複審評審

表 2 徐文瑞的科學權力

展覽類評審委員
2001 年威尼斯雙年展「人類的高原」的國際評審委員
2006 年威尼斯雙年展愛沙尼亞國家館評審委員
獎項類評審委員
2001 年伊斯坦堡雙年展 UNESCO 大獎國際評審委員

表 3 王俊傑的科學權力

獎項類評審委員
2003 年臺北美術獎評審委員
2006 年臺北美術獎評審委員
2008 年數位藝術評論獎評審委員
2008 年臺北當代藝術博覽會評審

表 4 鄭慧華的科學權力

獎項類評審委員
2006 年台新藝術獎視覺藝術類提名團委員
2007 年臺北美術獎的評審
2008 年世安美學獎的評審委員

附錄四 策展經歷

表 1 徐文瑞策展經歷

主題	物造物
地點	伊通公園
時間	1998
藝術家	陳正才、林建志、彭弘智共計 3 人。

主題	君自故鄉來
地點	竹圍工作室
時間	1998
藝術家	莊普、魏雪娥、林明弘、王德瑜、Susan Kendzulak 共計 5 人。

主題	臺北雙年展《無法無天》
地點	臺北市立美術館
時間	2000
藝術家	張夏翥、鄭淑麗、Hongsok GIM、花代、洪東祿、Sooja KIM、Surasi KUSOLWONG、Kyupi Kyupi、李明維、林明弘、Navin RAWANCHAIKUL、王度、王俊傑、王友身、山出淳也
備註	與法國策展人傑宏尙斯共同策畫

主題	橘玻璃珠：台灣與加拿大當代觀念藝術
地點	華山藝文特區
時間	2001
藝術家	林宏璋、杜偉、陳昇志、湯皇珍、蔡海如、Michael Buckland、Geoffrey Farmer、Euan Macdonald、Daniel Olson、Sally McKay、Jill Henderson、Kelly Richardson

主題	好地方：台中國際城市藝術節
地點	台中市中區
時間	2001
藝術家	
備註	與林宏璋共同策畫

主題	世界有多大
地點	奧地利林茲 OK 當代藝術中心、高雄市立美術館

時間	2003
藝術家	林明弘、林宏璋、鮑藹倫、翁奮、楊勇、Markus Schinwald、Anne Schneider、Katharina Struber、Ursula Witzany、Klaus Taschler

主題	繪畫的迫切：當代繪畫的趨向 集體策展
地點	巴黎市立現代美術館
時間	2003
藝術家	
備註	集體策展，策展人包括畢爾包曼、奧克維·恩威佐、艾許、佛瑞茲、長谷川祐子等。

主題	降落
地點	舊金山 Southern Exposure 藝術空間
時間	2003
藝術家	

主題	楊俊個展
地點	柏林 Buero Friedrich 藝術中心
時間	2004
藝術家	楊俊

主題	非常經濟實驗室
地點	大趨勢畫廊
時間	2005
藝術家	BIG HOPE (密克羅司·艾哈特，耶兒思克·羅森費德，多米尼克·西司絡普)、Channel A (林宏璋、日愛、李國民、孫達夫 & AAKZB)、鄭淑麗、日日春關懷互助協會、許兒帕·古普塔、卡爾海因茲·克老福、RE-CODE.COM、奧立佛·雷斯樂、EXTRA(陳明秀、彭弘智、汪建偉、The Yes Men、Yomango、Margareth Otti、Michael Mandiberg、Matthieu Laurette)
備註	與瑪蘭·李西特共同策畫。本展覽為國家文化藝術基金會「視覺藝術策畫性展覽補助計畫」

主題	微型國家旅行社：YKON 個展
地點	柏林 Sparwasser HQ 藝術空間
時間	2006
藝術家	YKON
備註	與 Maren Richter 共同策畫

主題	壞：崔廣宇、蘇匯宇聯展
地點	柏林 Sparwasser HQ 藝術空間、巴黎台北文化中心
時間	2006
藝術家	崔廣宇、蘇匯宇
備註	與 Maren Richter 共同策畫

主題	Jam Sessions: Rigo 84-23
地點	葡萄牙 Centro das Artes Casa das Mudas
時間	2006
藝術家	Rigo

主題	利物浦雙年展
地點	英國利物浦，Tate Liverpool(泰德美術館)、FACT;、Open Eye Gallery、fusebox、市內公共空間
時間	2006
藝術家	陳界仁(台灣), Shilpa GUPTA(印度), 李明維(台灣), 林蔭庭(加拿大), 島袋道浩(日本), 崔廣宇(台灣), Apichatpong WEERASETHAKUL(泰國), 楊俊(中國/奧地利), 楊詰蒼(中國), Simryn GILL(新加坡)
備註	與 Gerardo Mosquera 共同策劃。

主題	赤裸人
地點	台北當代藝術館
時間	2006
藝術家	賈姬·沙隆恩(Jackie Reem Salloum)美國、YKON 芬蘭、木村亮太(日本)、楊俊(奧地利)、大崙尾藝術工作室(燕三、何實)台灣、陳界仁(台灣)、柯肯·爾貢(土耳其)、艾蓮歐諾·德·蒙特斯丘(法國)、咸京我(韓國)、黃海昌(馬來西亞)、阿郎·迪克拉赫(法國)、瑟爾傑·布佳耶夫「亞非迦」(俄羅斯)、費南多·珊雀斯·卡斯蒂羅(西班牙)、張乾琦(台灣)、克萊門斯·馮·維登麥爾(德國)、麥克斯·史崔瑟(加拿大)、古納拉·卡斯馬伊娃/穆拉貝克·朱瑪利也夫(吉爾吉斯坦)、馬可·拜爾(荷蘭)、比克·凡德柏(荷蘭)、亞列宏卓·維戴爾(西班牙)、吉兒·馬濟德(美國)、阿戴爾·阿比丁(伊拉克)
備註	與 Maren Richter 共同策畫。

主題	未來的遺跡：中國與台灣當代紀錄片 第十二屆文件大展雜誌
地點	第十二屆文件大展雜誌
時間	2007
藝術家	

備註	與胡昉共同策劃
----	---------

主題	Cracks on the Highway
地點	巴西里約熱內盧， Niteroi 當代藝術館
時間	2007
藝術家	

主題	台灣跨域：當代錄像藝術與紀錄片影展
地點	奧地利林茲 OK 當代藝術中心
時間	2007
藝術家	

表 2 鄭慧華策展經歷

主題	看不見的城市
地點	溫哥華亞洲當代藝術國際中心
時間	2003
藝術家	陳界仁、袁廣明共計 2 人。

主題	穿越-廢墟與文明
地點	臺北誠品藝文空間
時間	2004
藝術家	陳界仁、袁廣鳴、姚瑞中、Stan Douglas、Antonia Hirsch、Sylvia G. Bord、Pravin Pillay 共計 7 人。
備註	開幕酒會當天邀請到兩位電子音樂 DJ：@llen 與林強。此展獲國家文化藝術基金會與 Canada Council for the Arts 贊助。

主題	2004 臺北國際雙年展：在乎現實嗎?
地點	臺北市立美術館
時間	2004
藝術家	漫畫藥劑學團體(Apotik Komik：Ari Diyanto, Samuel Indratma, Popok-Tri Wahyudi, Bambang Toko)、圖鑑團體(The Atlas Group)、比利·比裘卡、喀麥隆(Bili Bidjocka)、張永和、陳界仁、大衛·克拉耶伯(David Claerbout)、傑瑞米·戴勒(Jeremy Deller)、赫立·多諾(Heri Dono)、畠山直哉(Naoya Hatakeyama)、珍·范·黑思維克+洛夫·英格廉+齊伯·提任+法蘭茲·維梅爾+中間地帶(Jeanne van Heeswijk, Rolf Engelen, Siebe Thissen, Frans Vermeer and Innbetween)、國王別針(The Kingpins)、瑞姆·庫哈斯/愛利亞·潛赫利斯/麥

	得隆·維里憲德普／佐依·潛赫利斯(Rem Koolhaas and Elia Zenghelis with Madelon Vriesendorp and Zoe Zenghelis)、郭奕臣、法蘭契斯卡·藍伯烈希特／歐諾黑·竇(Franciska Lambrechts and Honoré d'O)、梁思聰、林宏璋、長征基金會(Long March Foundation)、史提夫·麥昆(Steve McQueen)、尚路克·慕連(Jean-Luc Moulène)、歐忒进·康加,奈及利亞(Otobong Nkanga)、小野洋子(Yoko Ono)、嘉布利耶·歐羅茲柯(Gabriel Orozco)、普拉查·菲因棟(Pratchaya Phinthong)、瑞克斯三人組(Raqs Media Collective)、瑪莎·羅絲勒(Martha Rosler 美國)、安利·沙拉,阿爾巴尼亞(Anri Sala)、瑪露許·桑蒂斯-歌妹(Maruch Sántiz-Gómez)、崔廣宇、艾格妮·娃達(Agnès Varda)、阿比查邦·威拉希瑟庫(Apichatpong Weerasethakul)、楊福東、葉偉立+劉和讓。
備註	與比利時策展人范黛琳(Barbara Vanderlinden)共同策劃。

主題	疆界
地點	臺北市立美術館
時間	2006
藝術家	王俊傑、林其蔚、許雅筑、陳界仁、葉偉立、吳語心等六位台灣藝術家；以及當娜·康倫(Donna Conlon)、洛尼·葛蘭姆(Rodney Graham)、安東妮亞·赫希(Antonia Hirsch)、安利·沙拉(Anri Sala)。
備註	國家文化藝術基金會「視覺藝術策劃性展覽獎助計畫」。噪動之夜的演出者包括：加拿大工業搖滾(Roughhausen)、行動聲響(Goodbye! Nao)、Fish(sound)+Pei(visual)、類比電子聲響(Dino)。

表 3 王俊傑策展經歷

主題	絕對表現在臺北
地點	臺北市立美術館
時間	2002
藝術家	Absolute 蒐藏作品。
備註	

主題	漫遊者－國際數位藝術大展
地點	國立台灣美術館
時間	2004
藝術家	
備註	策展團隊為在地實驗室。

主題	異響－國際聲音藝術展
----	------------

地點	臺北市立美術館
時間	2005
藝術家	<p>1.「聲音裝置」部份：亞利安達與愛隆(Alejandra & Aeron)、馬克·貝朗斯(Marc Behren)、保羅·迪馬利尼斯(Paul DE MARINIS)、愛德恩·范·戴·海爾(Edwin van der HEIDE)、克利斯汀娜·庫碧詩(Christina KUBISCH)。</p> <p>2.「聲音視覺」部份：提娜·法蘭克(Tina FRANK)、卡爾·克林姆(Karl KLIEM)、黑川良一(Ryoichi KUROKAWA)、史考茲·考根(Skoltz KOLGEN)、SND、高木正勝(Masakatsu TAKAGI)。</p> <p>3.國巨聲音藝術獎部份： 特邀：楊琮閔。 首獎：麥海珊(Anson, Hoi Shan MAK)。 優選：雅尼克·竇比(Yannick DAUBY)、劉佩雯(Pei-Wen LIU)。 入選：江立威、李岳凌、林信志、姚仲涵、姚大鈞、史帝芬·維提亞羅(Stephen VITIELLO)。</p> <p>4.「異響演出」：明和電機(Maywa Denki)、亞利安達與愛隆(Alejandra & Aeron)、愛德恩·范·戴·海爾(Edwin van der HEIDE)、馬克·貝朗斯(Marc Behrens)。</p>
備註	與黃文浩共同策劃，策展團隊為在地實驗室。獲國家文化藝術基金會贊助。

主題	臺北雙年展：(限制級)瑜珈
地點	臺北市立美術館
時間	2006
藝術家	<p>亞歷山大·阿瑞洽(Alexandre Arrechea)、曹斐、陳逸堅、周孟德、喬納斯·達貝格(Jonas Dahlberg)、艾佩羅(El Perro)、卡塔琳娜·葛羅斯(Katharina Grosse)、郭鳳怡、艾蜜莉·賈希爾(Emily Jacir)、鄭然斗(Yeondoo Jung)、李安湄(An-My Lê)、李岫(Lee Bu)、娜莉妮·瑪拉尼(Nalini Malani)、村田有子(Yuko Murata)、耶蔻·努格羅荷(Eko Nugroho)、達米安·歐特加(Damián Ortega)、歐宗翰、阿拉雅·拉斯迪阿(Araya Rasdjarmrearnsook)、毛羅·瑞斯堤福(Mauro Restiffel)、羅賓·羅德 (Robin Rhode)、卡洛莉·許尼曼 (Carolee Schneemann)、沙茲亞·西茨達(Shahzia Sikander)、蕾琴娜·希維拉(Regina Silveira)、娃莉絲卡·索拉斯(Valeska Soares)、珍妮佛·史坦坎普(Jennifer Steinkamp)、維凡·蓀得拉瑪(Vivan undaram)、田口和奈(Kazuna Taguchi)、Take2030、田中功起(Koki Tanaka)、法蘭契斯柯·維佐里(Francesco Vezzoli)、VIVA、王虹凱(Taiwan)、納利·華德(Nari Ward)、吳俊輝。</p>
備註	與美國籍策展人丹·卡麥隆(Dan Cameron)共同策劃。

主題	「大幻影」新媒體藝術展
地點	國立中正文化中心/國家音樂廳文化藝廊
時間	2009

藝術家	王仲堃、黃博志、崔廣宇、喬納斯·達貝格、吳俊輝、陳萬仁、澤拓、吳季璁、楊俊、芭芭拉·薇瑟、鄭然斗、林厚成、島袋道浩、
備註	「2009 台灣國際藝術節---未來之眼」系列活動之一。

表 4 王嘉驥策展經歷

主題	家園：誠品畫廊十週年策劃展
地點	誠品畫廊(臺北)
時間	1999
藝術家	王攀元、夏陽、江賢二、刁德謙、司徒強、蔡根、洪素珍、池農深、梅丁衍、蘇旺仲、連建興
備註	

主題	在傳統邊緣——拓展當代水墨藝術的視界
地點	帝門藝術教育基金會
時間	2001
藝術家	袁旃、李茂成、于彭、李安成、黃志陽。
備註	

主題	從反聖像到新聖像
地點	誠品畫廊(臺北)
時間	2001
藝術家	夏陽、郭振昌、梅丁衍、林鉅、陳界仁、洪東祿、姚瑞中共計 7 位。
備註	

主題	再現童年
地點	臺北當代藝術館
時間	2001
藝術家	李子勳、林建榮、洪東祿、徐瑞憲、張耿華、彭弘智、黃逸民、楊中銘
備註	臺北當代藝術館「歡樂迷宮」一展，為當代藝術館副館長賴瑛瑛與王嘉驥共同策劃，「再現童年」為該展的子題之一。

主題	美麗新世界 – 臻品 12 周年企劃展
地點	臻品藝術中心(台中)
時間	2002
藝術家	顧世勇、王俊傑、洪東祿、涂維政、許智瑋、林欣怡、陳明峰、黃天嶸、黃士銘。

備註	
----	--

主題	臺北國際雙年展——世界劇場
地點	臺北市立美術館
時間	2002
藝術家	歐拉德·阿葉波依·班波依、蜜芮安·巴克斯卓、湯尼·布朗、吉姆·坎貝爾、陳界仁、湯瑪斯·德曼、伊納奇·佳爾蒙迪亞、侯聰慧、克莉絲汀娜·伊格萊西亞、盧娜·伊斯蘭、瓊·喬納思、約翰那斯·卡爾斯、高重黎、李子勳、丸山直文、芮塔·麥布萊德、埃西爾·蒙迪薩巴、蒙塔達斯、MVRDV、烏蘇拉·羅格、格蘭·魯瑟門、尼古拉·修弗、邵逸農與慕辰、宋冬、都築響一、薩維耶·維洪、王功新、王雅慧、羅倫斯·威那、袁廣鳴、艾文·札克曼
備註	與西班牙巴特繆·馬力（Bartomeu Mari）共同策劃。

主題	第一屆台新藝術獎入圍特展
地點	誠品藝文空間與誠品畫廊(臺北)。
時間	2003
藝術家	黃明川、崔廣宇、袁廣明、林平、施工忠昊、洪東祿、郭維國共計 7 位。
備註	

主題	造境——科技年代的影像詩學
地點	鳳甲美術館(臺北)
時間	2003
藝術家	吳季璁、王雅慧、袁廣鳴、顧世勇、洪東祿、林欣怡。
備註	鳳甲美術館開館四週年慶的專題展，並入圍第二屆台新藝術獎。

主題	造境——科技年代的影像詩學
地點	宏碁電腦集團「渴望園區」藝術中心(桃園)。
時間	2004
藝術家	吳季璁、王雅慧、袁廣鳴、顧世勇、洪東祿、林欣怡。
備註	

主題	〈奇想〉網路策劃展：台灣媒體藝術家作品選集
地點	國立台南藝術大學虛擬藝術村當代藝術中心
時間	2004
藝術家	梅丁衍、吳天章、陳界仁、顧世勇、王俊傑、袁廣鳴、在地實驗室、黃文浩、張賜福、王福瑞、洪東祿、彭弘智、許智瑋、王雅惠、崔廣宇、林欣怡、吳達坤、陳擎耀、郭慧禪、陳明峰、吳梓寧、張耿豪、吳季璁、姬俊銘、曾御欽、

	劉中興。
備註	網址： http://art.tnnua.edu.tw/plastic/fantastic/main.htm

主題	第九屆威尼斯建築雙年展台灣館——建築繁殖場——繁殖計畫，從台南到威尼斯
地點	義大利威尼斯：普里奇歐尼宮
時間	2004
藝術家	呂理煌
備註	

主題	道隱蹤藏——藝術史終結之後的筆墨藝術
地點	誠品畫廊(臺北)。
時間	2004
藝術家	袁旃、李茂成、林鉅、黃致陽共計 4 人。
備註	

主題	第五十一屆威尼斯雙年展台灣館——自由的幻象
地點	義大利威尼斯：普里奇歐尼宮
時間	2005
藝術家	高重黎、崔廣宇、林欣怡、郭奕臣共計 4 位。
備註	

主題	仙那度變奏曲
地點	臺北當代藝術館
時間	2005
藝術家	王雅慧、吳天章、林鉅、侯聰慧、高重黎、陳界仁、黃明川、劉中興、汪建偉、Tse Su-mei、Runa Islam、澤拓 (Hiraki Sawa)、阮淳初枝 (Jun Nguyen-Hatsushiba)、Werner Herzog。
備註	

主題	藝術新聲-全國研究生繪畫邀請展
地點	國立新竹教育大學藝術空間
時間	2006
藝術家	王亮尹、王挺宇、吳柏嘉、周秀芳、周珠旺、蕭雅心、徐睿甫、張嘉穎、廖彥慈、許唐瑋、許璨麟、陳怡潔、曾琬棻、陳信源、蘇育賢、葉錦翰、曾雍甯、溫雅婷、蔡明君、潘顯仁、盧佩纓、蕭筑方、謝牧岐、夏祖亮、邱建仁、李奇鴻、羅世杰、黃薇珉。
備註	與李足新、謝鴻均共同策劃。

附錄五 訪談整理

一、王俊傑訪談整理（2010.12.24）

程怡嘉(以下簡稱程)：能否介紹「絕對表現在臺北」這個展覽？

王俊傑(以下簡稱王)：它是 Absolute Vodka 的蒐藏展。最早一開始他們請 Andy Warhol 做畫，因為效果不錯，之後就開始邀請很多藝術家做作品，但是都必須把他們的 Logo 跟瓶子做在作品裡，後來因為藝術性很高，所以就變成一個很特殊的蒐藏。「絕對表現在臺北」Absolute expression 其實是一個巡迴展，只是每個地方的形式、作品內容有點不太一樣。這是私人企業委託我的展覽，其實我主要是幫他們做一個整合，他們的展品不是全部都有來，就是一部份，亞洲好像只有到臺北。

程：您後來開始擔任教職，能否談談這方面的經歷？

王：彰師大是在 2005 年開始的，我之前其實是在兼課的，有在交大、中原。其實主要是我從德國回台灣的時候，是在一間服裝公司做藝術總監，並沒有把心思放在要不要教書，而且有創作，那時候是因為中原大學林珮淳老師問我，要不要去兼課，但那時候心思並不是放在是不是要教書，不過也不排斥。北藝大其實我很早就開始了，比彰師更早，在美術系、美創所兼課，然後我來這邊專任其實是從去年才開始。我教的比較是偏理論性的，並不是技術性的，而且大部分都是研究所，所以我教的都是前衛藝術思潮、超媒體藝術等等這一類，像最近兩年，新成立的藝術跨域研究所，我也有在那邊兼課。

程：能否介紹您首次參與的聯展「息壤」呢？以及您當時的作品以及社群關係？

王：主要是陳介仁，我跟陳介仁其實很早就認識了，因為之前就認識了，所以才說要辦息壤。其實息壤辦過很多次，應該是 4、5 次，但是我有參與的是前兩次。第一次很多人，那時候，因為陳介仁他申請一個美國新聞處的展覽，南海路那邊，然後展覽不到半天，就被撤下來了，因為有人去投訴說，裡面很恐怖，亂七八糟，有什麼洋娃娃的頭、又有些什麼書法，弄得亂七八糟的東西，就像靈堂一樣，然後就展了半天，就不讓他展了。撤下來之後，他就跑去東區，那邊有個「神羽茶館」，「神羽畫廊」，現在沒有了，然後，在報紙上就有一個跟郵票一樣大小的新聞，後來我就跑去看，其實我那時候才高中畢業，準備要上大學，我就開始跟他

聊起來。那是一個在地下室的茶藝館，有一個空地，他就擺他的作品，一般很少人會跑到那裡去，然後我就碰到他，和他聊天就認識。其實他一直都很有想法，做的東西是非主流的，他也做一些表演藝術，很多人看起來是亂七八糟、亂搞這樣，那時候我跟他聊很多台灣藝術發展的狀況、環境，就想說是不是要來弄一個展覽。但是因為基本上那時候還沒有解嚴，所以體制還是非常保守的，唯一像美術館就是官方的，那畫廊的話當然是很商業的，所以基本上我們才會想說去找一個空公寓，自己策劃那個展覽，所以它是最早台灣所謂真正另類空間的展覽，而且是一種，標榜跟體制是一個對抗的角色。第一屆有漫畫家麥人杰，然後還有高重黎、林鉅，大概有十個人左右，在陳界仁朋友的空公寓，那時候是完全沒裝潢，都是水泥，空空的這樣，就在大樓裡面的某一戶，就這樣的空公寓，然後我們就在那邊，然後全部是裝置。後來，黃明川那時候正從美國回來，開了印象觀念工作室，在南海路那邊，我們第二次就是在他們那個空間辦。我那時開始在做錄像，對媒體批判這件事情特別有興趣，所以我就是展一個電視機的裝置，上面沒有畫面，就是雜訊，然後有很多鏡子，它會反射，牆壁上還有一張畫。息壤並不是說要去對抗體制，而是說本身這個形式它就是一種對抗，因為它是非官方的、完全是自發性的，再來是說，作品本身在當時都是離經叛道的、比較前衛的，那時候王墨林剛從日本回來，他就來看我們這個展覽，非常有興趣，那時我們認識了很多人，都在那時候認識。

程：請問當時能夠被接受的藝術作品，大概都是什麼樣子？

王：基本上還是畫，那時候在官方展覽最前衛的東西，就是賴純純、莊普，因為他們得到新展望，就是現在的臺北獎，最早跟當代藝術有關係的，那時候他們都有得首獎，就是賴純純、莊普、林壽宇等人，極限主義的東西是那時候最前衛的，裝置還剛剛興起是從日本傳進來的，就是說 *installation* 這樣的藝術形式才剛剛開始，幾乎沒有人在做。

程：請問您當時寫作關注哪些議題、投稿的出版社有哪些？

王：其實很雜，有藝術評論、文化批評，那藝術評論包含很多，有些劇評、有些藝評，然後也有像《長鏡頭》評論電影的雜誌，還有像《電影欣賞》，是電影資料館的刊物，然後《南方》是黨外的藝文雜誌，就是民進黨他們的藝文雜誌，然後那時候甚至還有在《中國論壇》，反正就是寫了很多當時的藝術批評、文化評論、社會批評這些都有。我們把展覽、作品、或是展演可能含有的意識形態談出來。我們那時候接受了大量西方馬克思主義的理論，就是說，用一些比較是新馬克思主義的理論的架構在批判這些，所謂資本主義消費底下的文藝批評的方式，簡單講可以是這樣，因為那時候還沒有解嚴，在政治上是保守的，經濟上也是保守的，全部是直接移植西方、尤其是美國的文化，那時候還沒有這麼多元，頂多

就是日本，那時候也沒有網路，就是非常的單純，所以大概基本上就是站在一個純粹批判的角度在寫東西，包括國內的部份也是一樣，譬如說我們那時候幫自立報系做副刊專欄，可以用連續幾個禮拜做一個題目，然後那時候還有一個讀書會，讀書會包括現在在中央研究院歷史語言研究所的李尚仁，李尚仁其實是台大牙醫系的，後來到英國帝國大學念醫學史，回來就到中研院，當時他寫非常多影評，還出了一系列的書叫《戰爭機器》，唐山他們出的，所以那時候很瘋狂，然後我們跟電影圖書館的關係非常的密切，我們還幫它策劃影展、寫各種評論，甚至編電影欣賞，譬如裡面就有一個很重要的高達專號，就是我們一起編的，最早、最早台灣做高達的專輯，只要是跟藝文有關就是什麼都做，還有我們還跟王墨林一起去蘭嶼，去幫原住民策劃反核遊行。

程：能否談談「限制級瑜珈」？

王：主要還是在談全球化的議題，瑜珈只是一種隱喻，最主要是臺北雙年展，當然是要從臺北的情境出發，就是說我們到底在關注什麼，因為臺北雙年展跟其他雙年展有點不太一樣，跟外國的雙年展比起來，其實它很小，因為我們的藝術家很少，就 30 幾個，外國的展覽就是動不動就超過 100 個，那個規模就很大了，因為主要我們預算沒那麼多，空間沒也沒那麼多，所以它要如何建立特色，還是要從在地的觀點出發，因為沒有辦法跟別人抗衡，所以只能夠建立它自己的觀點，所以其實臺北雙年展的評價是蠻好的，只是說因為它錢不夠，它沒辦法做國際宣傳，做的很精緻就對了。那時候台灣其實也開始步入全球化的領域了，所以突然間多了好多瑜珈中心，在台灣都是一整棟、一整棟，瑜珈來到台灣，其實已經跟瑜珈這個運動沒有很大關係，它可能只是一種時尚、或是其他，跟原來瑜珈在印度發起的精神是不一樣的，所以我們透過這個，其實是有一點隱喻，並不是在講瑜珈，而是說把它當一種隱喻，就是說對全球化概念的一個隱喻這樣。

程：您對社會議題相當敏感，也了解很多社會學理論，請問是透過美術教育嗎？

王：不是，主要還是跟我在高中、大學這段時間，認識那些人，然後大家會談論的議題、讀的書等等，會互相影響，那就會去吸收這些新知。譬如說，80 年代初期的時候，在台灣文化發展是一個很重要的時期，因為很多新的觀念、從國外留學回國的學者，從美國的、從歐洲的、法國派的東西，也都是在 80 年代初期的時候被引進到台灣來的，我們談結構主義、符號學，這些東西幾乎都在那個時候，有一些跟美術領域有關的主要學者，譬如像陳傳欣、祁榮仁，還有一些陳光新，就是一些清大教授，然後像電影的話，那時候就是楊德昌剛從美國回來，然後還有焦雄屏，「台灣新電影」有些是外國回來的導演，有些是本土的，像侯孝賢就是本土的，可是有那些專門在寫影評的人推波助瀾，把他們變成一個體系，所以那時候 80 年代中期就有什麼台灣新電影宣言等等，那像劇場，蘭陵劇坊以

及多小劇場，當時非常蓬勃，美術方面也是，像莊普那時候剛從西班牙回來，吳瑪俐剛從德國回來等等，就是說，很多人回國，其實那時候整個氣氛在蘊釀，當時還是戒嚴時代，所以才會有這種衝撞，所以一解嚴後，就一整個爆開。可是很可惜的是，80年代末期解嚴後，同時很快的被兩個東西，一個是被政府收編了，另外一個是商業，譬如說本來80年代末期，報禁解除的時候，突然間本來4張報紙變成10張，然後需求量非常大，所以大量、大量的知識份子可以有個平台去發表東西，跟外界的接觸越來越開放，可是相對的是說，商業的勢力介入後，它把原來屬於知識、文化領域的東西，迅速轉為一種很商業化的機制，所以它就變成很像香港那個樣子，就是完全是一種商業化的，然後再加上政府的文化政策沒有一個很好的導入的時候，它就變成像現在這個樣子，一打開電視新聞，就是媚俗化、商業化，然後所有那種嚴肅事情的東西，沒有人有興趣，甚至會被認為是精英的、小眾的，然後就是越來越倒退。看那個時間只有很短，大概只有兩三年的時間就不見了，然後一直到現在都是這個樣子。那個時候正好是我出國的時候，因為我是1989年出國，然後90年代就整個沉淪了這個樣子。基本上，只要是主流媒體就比較少批判性、反省性。因為它會被稱為主流，就是因為它不去想那些事情，它只是去做迎合大眾的事情，所以它才會變成主流。

程：能談談「在地實驗室」以及你與它的關係嗎？

王：我跟「在地實驗室」認識其實是蠻晚的了。它早期做很多、很多事情，他們有一群人，從資訊媒體這件事開始思考，所以他們有電視台、有他們傳播的系統等等，去推廣藝文、去討論比較具有批判性、文化性的議題，然後慢慢、慢慢發展成導入跟新媒體藝術的結合，包括譬如說現在在我們中心的王福瑞老師，因為他們做聲音藝術，所以讓這整個系統開始在run，但基本上90年代初期都是蠻地下化的。「在地實驗室」最早大概就幾個人，像黃文浩就是現在數位藝術基金會的董事長、還有顧世勇等等。但現在「在地實驗室」也轉型了，他們去經營數位藝術中心，所以也不一樣了，因為變成一個半官方的機構，要去服務官方的政策需要、又要去做你想做的，就是說其實時代不同了，現在再回去講說，現在有沒有什麼很衝撞、很批判的已經沒有意義了，應該是說，譬如說我們現在也進入畫廊、也進入美術館，那是不是我們的理想沒了？其實那就看個人，那只是時代不同了，因為你已經經過了那段革命的時期，現在應該是要朝向更專業化、更國際化、更深入去表現、去探討藝術美學等等，就是要有不一樣的面相出來，不能一直在抗爭，把時間都拿去抗爭了，根本沒有時間去討論美學的問題、更深入的東西。只是說，你要有新的觀念的美學，而不是我們講的傳統的美學。

程：您剛談到深度美學的建立，能否說說這方面的概念？

王：傳統的美學其實它是一個有藝術理論的體系，但是因為數位時代的來臨，所

以有很多價值、藝術和文化的判斷，已經超乎那個原來的知識體系太多了，所以現在為什麼談跨領域，就是要把很多很多不同的知識體系納進來整合，這種深度的討論是很必須的。理論上，這件事應該是學校、大學、美術館應該做的，但目前沒有辦法成爲一個很大的系統，因爲要做這些事情，是必須要有一些預算、一些人，但因爲很辛苦、不能馬上被看到，所以爲什麼沒有人做，像美術館它可能受制於官方、受制於議會預算的控制，所以就只是做些表面的、可以看到的人潮、可以看到效果。舉個例，去年底我們成立當代藝術中心就是這個原因，它就是一個去跟體制作對應的，很多事情應該是美術館要去做，而且我們沒有拿官方的錢，而是很多藝術家捐作品去賣，賣了幾百萬當它的營運基金，然後那個空間是忠泰建設給我們的，我們每個人用自己的關係去邀請外國的學者、藝術家、評論家、館長，我們出國的時候也去聯繫這些，它變成一個平台，有一個完全是非營利的空間，誰都可以來這邊表演或者是做活動。

程：可否再多介紹一下「當代藝術中心」，譬如說它有哪些活動？以及這個中心所關心的議題是什麼？人員組織架構如何運作？

王：有時候活動就是禮拜四、禮拜三、還有 Friday night bar，不太一定，但爲什麼會這麼熱絡，代表文化的發展是有這樣的需求，可是大家沒有那個出口，你要不是官方的、就是商業的，這跟其他各大城市是不一樣的，每一個城市都很活潑，可是我覺得台灣正走向那種很極端的發展。我們的合約到明年九月就會到期，忠泰建設那個房子，所以我們現在開始發起一連串的論壇，要討論官方政策的文化機制、民間可以怎麼樣去對應，像今年我們做了很多、很多的活動，包括論壇雙年展、artist salon、Friday night bar 等的，其實主要就是在聚集人潮，讓大家知道有這個地方，你們都可以來參與活動，那明年我們會更專注於幾個焦點議題的討論，譬如說文化政策的形成、空間跟藝術發展的關係，然後我們還會有一個很重要的系列論壇，就是台灣藝術史，台灣當代藝術史的建構，這是徐文瑞發起的，但我們不是以一個學者、很傳統的角度去看藝術史，而是說我們去討論台灣當代藝術史該如何被建構，還有就是在這個裡面到底有什麼問題需要被提出來討論，我們不見得是藝術史的學者，但是我們針對這樣的議題去提出我們的看法。我們會員也蠻多的，可是真正核心的人非常少，我們有一個約八人左右的理事會，它是比較主要的核心。我們會有封閉式的，也就是內部去決定一些方向，以理事會或是更 close 的一些成員，來討論發展的方向、要做的事，或是政策的訂定。也會有開放式的，是以會員爲主，大家也都可以來參與討論要做的方向、提出 program。也有義工申請，但是因爲它會一直輪替，有些人可能是學生，那可能畢業之後去工作就不來了，所以會一直招募、一直輪替，可是有些是很 close 的，會常常來、跟核心成員討論，也會變成比較核心的，也可以申請成爲會員，但還是要有成員推薦或是大家討論，還是要看一下理念、各方面是不是符合。我們現在會開始要改變明年度的作法，甚至活動可以不要辦那麼多，因爲我們是完全非

營利的，不是提供一個空間讓大家來辦活動，應該更積極的要有一些作用，再加上我們的經費各方面都很拮据，不是可以連續作二十年，不必擔心錢什麼，所以應該要把精力放在更需要發揮的地方，而不是開開心心辦活動、人潮很多就很成功，我覺得每個人以自己人脈什麼，去匯集一些什麼應該都沒有問題，可是重點是說發揮影響力，然後怎麼去做有深度的東西，而這個東西其實是很多人不願意去做的。

程：能否比較一下您在「息壤」和「當代藝術中心」所欲實踐的理念嗎？

王：是很大不一樣的，因為息壤其實就是一個階段性的破壞，它有它的意識形態，認為官方是不可靠的，用一個完全不一樣的形式在表達自我。可是現在的話，我覺得情況不一樣了，不能一直在破壞，必須建設，為了一個整體的、深度的文化架構在思考，第一個，你不能完全排斥跟官方的對話，因為有很多的機制官方要介入參與，才有可能形成，譬如說我們現在的錢，只夠用到明年，接下來就沒錢了，所以我們在尋求一個跟官方良性的合作，但是我們希望發揮民間的力量，在政策上是一個良性的互動，而不是說你來干預我、我為你服務這樣子。政府本來就有這個責任去建構一個正向的文化機制，或是文化政策的發展，而我們現在就是在做這個東西，國際上整個文化發展的趨勢就是，很多藝術家參與社會運動，最後他也要去介入官方政策的訂定，所以很多人可能會去參選議員，縱使他不參議員，也可能會透過一個官方立法管道去達成一些目的這樣。

程：可以談談您身為策展人的經歷嗎？

王：其實我並沒有把自己定位在策展人，原因是因為，這是台灣的問題，因為它做很多事都不是從專業的角度在訓練、在出發、在思考，為什麼我們每個人在國外要寫那麼多文章，要身兼數職，這在國外是不可能的，藝術家就是藝術家、評論家就是評論家，然後外國的美術館館長都是藝術史學者的背景，可是現在也改變了，因為現在外國美術館的館長它的目的是要...找錢，他能找的到錢，館才能營運下去，不過就是說，每個人都身兼數職這是有問題的，我們也沒有受過專業訓練、沒受過策展的專業訓練、也沒受過藝術史論述或是哲學的專業訓練，但會想說把在外國學的，或是認為你可以做到的、符合某一個專業性層次的觀點做出來，譬如我以前策劃的「漫遊者」，那花一年多的時間去策畫，在外國來說算短的，可是我花一整年的時間在編那本畫冊，裡面有個數位藝術年表，有分技術發明、藝術、建築，全世界沒有這種年表，因為要自己蒐集才會有，然後中英文對照，裡面蒐了很多重要文章，像是 ZKM 館長的文章等等的，然後談人際關係什麼，都非常學術性。就說在展覽的設計、編輯專輯、花時間去規劃它，才有可能做的好。

程：你認為策展機制有什麼優缺失呢？

王：策展人就西方的歷史脈絡有它的原因，但也一直被批評，也就是變成策展人掌控了展覽的主導，好像是有這個策展人才有藝術家，今天這個藝術家要是不被策展人找去展覽，好像就一輩子沒有發表的機會，所以有非常多的討論，但策展人也有它的正面價值，他可以提出一個呼應社會脈動的主題，讓大家來討論，如果是單一的藝術家他沒有辦法做這樣的事情，他只能管自己的創作，但有些問題也很可怕，因為有些策展人他們說，他們現在最重要的工作就是想展覽的題目，當策展人最重要的工作就是想展覽的題目，因為想展覽的題目太重要了，你只要想一個厲害的題目就能吸引觀眾，然後每個人都有一個班底，所以它好像變成一種市場行銷策略的一種作法，所以基本上我覺得策展這件事是面臨很大的問題，它已經被扭曲了。

程：您覺得自己策展的取向是什麼呢？

王：像我的話可能跟徐文瑞、鄭慧華不太一樣，他們本身不是創作者，他們比較定位在評論家跟策展人的角色，他們可以很清楚的往那個方向，可是我的興趣其實是很廣泛的，比較是從跨域的一個角度去思考辦活動這件事情。像我也策vivienne westwood的展覽，那個時尚的展覽也是花很多時間去研究、去發想。我也有參與過海洋堂的，雖然不是我策畫的，但我有參與那個展覽的規劃，就是說，文化已經是一種變成基礎知識的整合，所以要怎麼把這些文化知識變成一個社會議題來討論，這是我覺得很重要的，我覺得鄭慧華、徐文瑞都有這樣的能力，只是說他們更focus在當代藝術這個領域裡面，那我也做劇場、做舞台、去做藝術的創作、做策展，所以基本上我是把這整個事情看成是一件事。可是我很清楚的是，當我在做每個不同屬性事情的時候，我是要稍微把我的身分切開的，譬如說當我在策劃展覽的時候，我絕對不會把自己的作品放進去展覽的，是要去論述一個議題還是藝術家的身分，你的角色到底是什麼、為什麼要做這個展覽，我覺得身份混淆是絕對不行的。每一個策展人都有他自己的「露宿」，就是他有興趣的、他會作成什麼樣子，像我本身也是個藝術家，所以我對展覽的視覺是非常要求的，像展覽的動線、視覺呈現、完成度，做展覽有點像做我的作品，裡面雖然沒有我的作品，可是展覽就像我的作品，我每一個展覽大概都花一、二年時間才會完成，都很慢、都很龐大，所以有一點不一樣，像徐文瑞就比較關注談社會性等等的。

程：請您談談您在兩廳院策劃的「大幻影」，這個展覽邀請了很多年輕藝術家，你是如何把他們集合起來的？像是王仲坤、鄭然斗。

王：裡面有些是我學生，然後還有本來就會知道這個環境的發展，鄭然斗是2006

臺北雙年展就有邀他的，他大概是現在韓國最有名的媒體藝術家。那個展其實很小、很特別，那時候陳郁秀邀請我在那個走廊辦個展覽，他希望可以改變兩廳院走廊的生態，因為大家都是晚上去看表演，很少人白天去，所以他希望把那邊改成一個人白天也可以來的地方。所以我提出一些方案，本來那個計畫很大，它有兩個走道，你們看的那邊是比較小的，它還有另外一邊是有櫥窗的，要把兩邊改成是可以做展覽的，可是因為預算不夠，所以只能做一個，於是我就把原來的紅地毯、雕花、宮廷式的裝飾全部拿掉，變成黑色鏡面玻璃，把電視埋在裡面，而且他希望可以長期使用，不是展一次就拆掉，所以我和設計師討論到底要怎麼弄，基本上就是一個為那個走廊量身訂做的展覽，但那空間很小不能用裝置，只有王仲坤那一個小裝置在前面，加上預算不夠不能做互動的作品，所以我就全部使用影像，這個影像要談的就是，媒體藝術裡面很重要的一個主題，就是 illusion 這件事情。

二、鄭慧華訪談整理（2010.12.31）

程怡嘉(以下簡稱程)：如果只是在美術學院上課，吸收那些東西，我覺得是做不出來現在這些當代藝術展覽的，因此想請教您，那時候是不是已經開始關注跟學院藝術不一樣的東西了呢？

鄭慧華(以下簡稱鄭)：我是唸藝術史的，我們以前是讀西洋美術史的，藝術學院的研究所只有兩所而已，那時候只有兩、三組，什麼中國美術史、西洋美術史、創作，就是像這樣子。那時候我們選的是西洋美術史組，那當然對那東西有一種想像或是喜愛，才會去讀那些東西，可是其實那時候讀的那些東西都非常的片面，比如說學校教的就是文藝復興時期，印象派時期，後印象，頂多教到抽象表現主義，就已經是很現代了、就是很新的，那時候我們讀的東西其實都跟我們自己沒有什麼關係，每天都在讀那種大部頭的藝術史、教科書，要不然就是看畫冊，可是那其實算是一個基礎知識。在我讀研究所的時候，有一個事情還蠻重要就是開始玩所謂的 BBS，發現網路是另外一個世界，因為那個時候 BBS 裡面有藝文版，那這部分要請 Jeff 補充。

羅悅全(以下簡稱 Jeff)：中山大學有一個叫山某文藝，還有一個有里希斯，是私人站，是完全藝文的，山某文藝是綜合型的，可是它強調藝文的分版比較仔細，然後慧華那時候進去 BBS 討論版，發表一些文章之後，就被選為藝術版版主。

鄭：那時候就是讀一些西洋的東西，可是那些東西跟你的生活、你的現實經驗，是沒有什麼關聯的，那時候 BBS 有一個好處是說，在那個上面你發現一些志同道合的人，他們都不是讀本科系藝術的，可是他們就是對這個有興趣，然後你就會跟他們開始討論。那個時候反正大家就是談論，你會發現在台灣讀西洋，其實沒有什麼人可以跟你談這些東西，你只能自己在一個想像的空間裡面。

程：在「穿越」、「疆界」這兩個展覽中，您所邀請的表演團體都是跟噪音有關，所以我想噪音對您在當代藝術啓蒙應該有很大的作用，能否請您介紹您在這方面的發展，以及它所帶給您的啓發呢？

Jeff：慧華會關注聲音是因為我在關注，我那時候會在交通大學的死人搖滾芭樂版跟人家聊。那時候的聲音藝術不是放在藝術領域裡的，它是在搖滾樂裡的。

鄭：然後那時候非常、非常的地下。那我們以前都是搖研社的，就是在大學的時候，你就喜歡聽一些西方的搖滾樂，可是西方的搖滾樂會給我們一些思考上的衝擊，比如說像龐克啊，都會有一些文化運動的概念在裡面。然後那個時候我們自

己在輔大是搖研社社團的關係之外，我們的朋友，有一個是台灣第一個聲音藝術家，林其蔚，是同班同學，那個時候應該要從一個事件講起，就是我怎麼會去注意到聲音和噪音這件事情。

Jeff：那時候林其蔚在學校弄了一個樂團，零與聲音，那是台灣第一個噪音組織，我那時候搞搖滾音樂研究社，林其蔚和他這個樂團的幾個團員，除了是我們的團員之外，也是那時候有個沒有登記的學校社團，叫貓劇堂，搞很前衛的戲劇這樣，他同時又是一個草原文學社的社團。我要講他會參加那麼多社團的原因就是，基本上他們關心的文化和藝術範圍是很廣闊的，從文學、到搖滾樂，到戲劇，還有他們也是電影社的社員，他們都是這幾個社團一直跑，他們那時候關心的是一個跨域的東西。我們第一次看他們表演是在學校草皮上面，他們就是有人在那跑來跑去，大喊，前後跑、前後跑，然後林其蔚就走過來，把自己頭髮剪光光這樣，這類的事情這樣子。

鄭：我想一方面是我剛談到，我們讀那些西方的東西，它是一個基礎知識，讓你知道西方有這種東西的沿革。一開始你會覺得為什麼，我們讀的所謂的正統的藝術史，我們有所謂的「正統的藝術史」，那讀了半天，你在你的生活裡面發現一堆怪人，可是他們不被認為在做正事，可能爸媽覺得他們是在搗蛋、學校覺得這些人是壞學生，他們當時在做一些很反叛的事，你會去思考說，那他們在做的事情跟你在讀的藝術史，跟那些在開創文化精神的達達主義，那有什麼不一樣？他們在想什麼？為什麼在我們的生活環境裡面，這些事情是不被允許的，那他們的聲音到底在說什麼？然後你就會去關注這些事情。就是說，你唸西方作為一個參照，那是一個主流的意識，然後你看到自己的文化裡面，這些東西在生產的時候，你會去比照、你會去想說，那這些事情它的意義是什麼？他們為什麼要這樣做？他們只是我們平常在說的，就是只是一堆死小孩嗎？還是他們的聲音到底在傳達什麼？

Jeff：那時候整個氣氛上就是一個反抗的氣氛，這個時代氛圍讓大家，包括政治上面、青年文化方面，覺得就是要打倒一個現有的建置。那時候我們是 1990 年代初，那時候才剛剛解嚴 2、3 年而已，所以禁制剛剛解放，很多人其實是被壓了很久，突然覺得這個時候他可以做很多事情，然後就去挑戰那個禁忌的可能、極限在哪裡。

鄭：在當時，對我們這個世代來說，是一個剛剛解放的時候，那這些人就是想去試探那個極致的極限在什麼地方，因為以前這些東西都是不被允許的，所以他們那時候就開始去試這樣子的東西。那我們讀那麼多西方的東西，永遠那邊就是有一個典型在那，你會覺得那才是你讀的，那當你看到你自己的社會裡面發生這樣的事情的時候，你該怎麼去解讀，你怎麼去看待它在文化上面的意義是什麼。

程：目前噪音藝術已被認為是當代藝術的一環，能否談談台灣藝術圈與噪音藝術發展的關係？

鄭：在 90 年代那個時候，我覺得有一個蠻重要的推動是「在地實驗」，那個時候像林其蔚這種比較前衛的聲音表演，其實他們沒有什麼場地，所以那個時候，因為「在地實驗」是黃文浩，最早是陳愷璜和黃文浩，他們算是藝術界的人，所以算是藝術界開始提供一個平台，開始願意知道說這些聲音藝術、這些搞噪音的人在做什麼，所以開始有一個這樣子的連結，否則的話我覺得之前那個連結還沒有被建立起來。「在地實驗」是從藝術界、藝術家本身去做的一個東西，他們讓這些人去表演，他們引薦這些人，推薦這些人，這時候你看到，就是這種做噪音、很地下的東西，跟藝術圈中間開始有一些結合。那個推進的速度我覺得是很慢的，但是它需要很長一段時間，一開始有些人還是覺得你們就是在惡搞，那「在地實驗」他們只是對新媒體，他們對更新的，比如說網路、科技、數位、聲音，他們很感興趣，他們想要知道這些東西可以發展出什麼東西出來，然後就跟這些人搭上線了，所以我覺得從藝術圈的角度，那個時候「在地實驗」是扮演非常重要的，當然對這些像林其蔚、零與聲音，這些做噪音的人來說，他們還有其他的場域，譬如說聶魯達、甜蜜蜜咖啡館，他們就在裡面，這些咖啡館就在這附近，聶魯達在師大，甜蜜蜜在耕莘文教院的巷子，他們在裡面策劃一場一場又一場的活動，他們會有一群人聚在那邊做表演，在那邊搞他們那些東西，那藝術圈開始跟他們比較有連結，比較具體、形成有串聯，或是一起去做什麼，我覺得就是從「在地實驗」。

程：能否談一下當時的藝術生態呢？比如說美術館都辦什麼樣的展覽？那時候在市面上流通的作品都是什麼樣子？相反地，不能被體制接受的作品又是什麼樣子呢？

鄭：90 年代是裝置藝術，然後有一批就是專門在做跟政治圖騰相關的。其實就是說，那時候是比較屬於那個氛圍底下的，就是剛好也碰到解嚴完之後，90 年代大家對政治有一些批判，然後有一群藝術家在這上面以這個作為媒介或題目來做創作，

Jeff：那時候就是以學院為主的藝術作品是很清楚的，只是說顧世勇、吳天章、侯俊明，他們那時候沒辦法進一般商業畫廊，因為他們那時候的東西是很難賣的。

鄭：那可能就是像陳介仁他們早期的時候在息壤，他們會自己在外面的公寓，辦一些展覽、做一些行為。那時候談的人很少，也是有媒體關注到，但就是談的人很少。就是有一群人在那邊，其實跟看林其蔚他們可能差不多，那他一直都不進

入真正的正統書寫裡面，所謂正統書寫就是你在藝術史的教材、或是在一般藝術雜誌、正式的評論裡面，看不到去書寫這樣子的東西。但是你去認識這群人，你知道他們其實是有想法的，但是那時候，你不知道他們會做出什麼來，所以大家一方面也在看，然後一方面也在想說這些人在做什麼、要講什麼，我覺得是一個時期，經過了一段時間，你可能才知道這群人原來試圖去衝撞的是什麼、要做的事情是什麼。可是他們一直都不是在體制內做這些事情的，那體制內就是所謂的美術系、美術館。

程：能否談談您擔任記者的歷程呢？您是在畢業之前就開始擔任藝術記者了嗎？

鄭：沒有、沒有，就在畢業之後。那時候也是因緣巧合，碰到《藝術新聞》的劉太南，我那時候剛畢業，他就問說可以幫他們寫一些東西這樣。然後我就開始去...，那時候開始有策展概念的萌芽，在台灣有所謂的策展人，然後策展人在非美術館空間策劃一些東西，那時候大家就開始談什麼是策展，不是在美術館裡面，是在美術館外面，它也不是公共藝術，是策展人去策劃的，那時候他們就找我去採訪較資深的黃海鳴、石瑞仁、張元茜，他們原先也都是美術館系統出來的，後來才成為策展人。那時候大家還在理解什麼是策展人，所以有做一個策展人專題，是我幫他們去採訪，在台中的一個策展人國際研討會，那時候台灣策展人開始用策展的方式去組織展覽，不是像以前看到就是在臺北市立美術館一檔展覽，它是有一個策展概念在裡面的，我那個時候就開始關注這些事情，開始寫這些，也因為藝術新聞他們，劉太南給的機會，我覺得我那時候才有機會真正認識到什麼是當代藝術。它並不是你在讀的那些東西，當代藝術是發生在你生活周邊的事情，那你讀的那些都是死掉的東西、你讀的就是藝術史，然後跟你一點關係也沒有。然後那時候就做了很多的採訪，幾乎就是從南到北跑一圈，就是從臺北到高雄、所有的策展人、然後他們那時候在辦的活動我都去，那個時候才真正知道說，這個東西跟我們是什麼關係、那台灣的創作者有誰、大家在討論什麼事情、策展是什麼東西，這個是在學院裡面從來不會讀到的東西，那你讀的就是，我說過我們讀到抽象表現主義，或是 70 年代的東西，就算很新了！可是那時候都是過去式，而且重點是它跟我們沒有什麼關係，那個關係不是說沒有關係，而是說那個關係要建立在對自己的環境認識之後，那個影響力才會出現，才知道那些東西是如何影響到我們的文化意識，那也因為跟在地有接觸、跟在地的人做訪談，你才真正接觸到什麼是當代藝術。我覺得重點是，接觸到當代藝術是畢業之後的事情，以前在學校知道的那些，就是一個基礎知識，然後我們認識的像林其蔚、這些朋友，他們給你拋出了一個疑問，為什麼在我們的生活週遭環境，你們在做這些事情，然後你們在想什麼，這些東西交會起來，再加上我去做一些在地的採訪，我覺得窗戶才被打開，才知道說，哇，原來文化思考是什麼東西，然後當代藝術在處理什麼東西，你自己生活周邊的文化環就是什麼，那個時候才顯現出你讀研究所的意義是什麼，否則的話，只是讀那些東西，坦白說只是個理論，而且你讀到的又

非常片面。那當代藝術裡面，其實也一直在處理這樣的問題，像我最早接觸到當代藝術，是我在臺灣最早做田野訪問開始，那那個東西就是當代藝術，就是現在的創作者在處理的問題、他面對的狀況是什麼，然後再去看那時候 98 第一次臺北雙年展，第一次是用國際性的方式去，然後是南條史生策劃的，他把亞洲當代藝術創作的類型帶進來，把視野打開，就知道說，哇！原來他們在處理這個問題。

程：如果要解讀當代藝術，必須要了解很多的社會學理論，請問您是如何開始接觸這些東西的呢？

鄭：其實那個時候，我們透過音樂，對我來說實際去做採訪，是一件影響很大的事情，因為你會不斷看到說，我們當下生活的狀態是什麼，跟大家在面對的事情是什麼。加上我們接觸音樂、認識做音樂的人，然後你會看到這些在講文化研究的，他們會用一些比較左派、社會學的理论來談。我們從他們身上有看到一些東西，然後也有學到一些東西，然後知道，原來他們是這樣子在看事情的。

Jeff：那時候<破報>剛剛出來，我到<破報>做過一陣子，我的意思是說我們生活週遭，有一些朋友就是在讀政治社會學的。

程：能否談談您那時候如何開啓在溫哥華的生活？以及旅居國外的經驗對您有什麼影響？

Jeff：我們在加拿大待了 3、4 年。我那時候剛剛畢業，然後我們那時候又剛結婚，又有親戚在那邊，就搬過去看看那邊生活環境怎麼樣，那陣子我們對西方的感覺有出來，那種很重要。然後覺得我們以前讀的西方美術史，在那邊是有效的，也理解為什麼他們那邊會長出那樣的西洋美術史出來。可是你會覺得，這跟我們的臺灣經驗不一樣啊！那為什麼我們生活差那麼多，我們讀那個東西。

鄭：2000 年我們到加拿大去住的時候，加拿大其實是一個移民的國家，它在處理的問題就是多元文化，直接跟後殖民相關，然後你那時候會突然被啓發後殖民的論述、或是你在談多元文化，臺灣怎麼談這些事，臺灣就是一個被殖民過的地方，我們也處在一個後殖民的狀態，那我們怎麼談，那你在那邊看到了有藝術家在做這些事情、在談這些事情，或是那時候有策展人在談這些事情，那這些東西又一環一環又扣上了。

程：您那時候在溫哥華仍然為雜誌社寫文章嗎？

鄭：對，後來就是幫典藏寫。那因為我搬到那邊，所以有點像是特派，那因為可以幫雜誌寫稿，看到那麼好玩的展覽，那就去採訪、認識當地的創作者、策展人，

還有當時在辦的一些展覽，那是很大的衝擊，是一個眼界的開啓，就是說你以前讀的東西，你終於知道你讀的東西是什麼，那那個東西就會形成你對當下的生活現狀重新思考，所以你其實就會對當代的東西開始關注，你就會注意說，那現在的展覽在關注什麼議題，那 90 年代到 2000 年就是全球化，全球化是一個最熱的議題，那全球化的好或不好，大家怎麼談，那藝術家在全球化裡面產生了什麼樣的轉變，因為全球化的關係，展覽變成一個可以跨越地理疆界，它可以很快速的移動，策展人可以很快速的移動，然後藝術家可以很快速的跑來跑去，這在以前都很難，所以這變成了一個全球化的現象，當代藝術也全球化的現象，那我們就在這個現象處理這個問題到現在。

程：能否談談「看不見的城市」這個展覽的起源呢？

鄭：「看不見的城市」是在加拿大的一個藝廊，叫 Center A，它應該稱作一個藝術中心，它不是商業畫廊，它是專注在亞洲當代藝術，溫哥華的亞洲當代藝術。反正就是那時候，到了那邊之後，就會想說採訪一些那邊的藝文活動，那時候就認識 Hank 跟鄭勝天，鄭勝天現在是《藝術》這本雜誌，典藏出的英文的雜誌，然後是關注華人當代藝術，然後他們就弄了一個亞洲當代藝術中心在溫哥華，那那個時候他們對亞洲正在發展的當代藝術非常的感興趣，然後也因為全球化的關係，他們覺得大家想到中國永遠就是刻板印象，中國城什麼，所以他們就想要關注當代藝術。那個時候他們成立了這個藝術中心，它是非營利的，它一成立的時候我就去當義工，當義工就是幫忙展覽雜物、去接待藝術家、幫他們開門關門、坐辦公室，這樣一做也做了很多年，那你就會看到他們怎麼開始辦展覽，他們怎麼跟藝術家接觸，怎麼申請國家的費用、經費、補助來辦展覽，然後邀請哪些藝術家，然後也有藝術家來駐村，然後他們怎麼跟他交流，就是從一個很基礎的工作去觀察，然後他們也辦研討會，我記得是 2002 年他們要辦一個研討會，我就寫了一篇文章是關於陳介仁的，然後我就去發表，發表之後好像是 Hank，Hank 就說很有趣，他說他對台灣當代藝術很想知道，他說有沒有一個人可以幫這個中心策劃一個跟台灣相關的展覽，後來他就說那我就自己策就好了，他覺得那我就想想看我可以怎麼策劃那個展覽，所以後來我就在那個藝術中心策了第一檔展覽。

程：可否說明一下當時這個展覽的概念是什麼呢？

鄭：那時候其實是以陳界仁和袁廣鳴的作品，因為袁廣明那時候做了〈城市失格〉，那陳界仁那時候是有一套攝影作品，叫〈十二因緣〉，然後其實他們都在談資本主義發展底下，物質文明給人生活帶來的影響，可是我是用比較批判性的觀點，去把他們兩個人的作品放在一起，然後去談都市化、消費化、科技化，三者對當代人產生的影響跟後果是什麼，但是是持批判的角度。

Jeff：在視覺上是蠻強烈的，因為陳界仁是在地下道那邊拍的攝影作品，然後袁廣明就是去拍西門町，然後把西門町上面的人全都消掉了，所以你就想像在這個比這兒稍微大一點的空間，這邊、那邊掛一大幅袁廣明的城市沒有人，這邊是一大幅地下道，全部是怪怪的人、屍體，那時候沒有想那麼多，可是擺下去就很妙，城市上面沒有人，城市下面一堆奇怪的人，那時候在溫哥華，大家反應蠻好的。

鄭：那個展覽反應非常好。當然其實每一次的策展都有不同的想法，都會關注不一樣的議題，但是每一個策展人都有一個它中心的路線，不太可能什麼都來策，除非是去標案，這個也策策那個也策策，那是就說，我們一般會說，這是這個策展人關心的議題跟他的展覽理念。其實嚴格講起來，應該說我策這個展的一些想法，其實受陳界仁影響還蠻大的，因為我那時候剛開始的時候跟他聊還滿多的，我們會聊一些對當代社會存在一些後殖民的狀況，或是說對現在資本主義的一些批判，或是到現在新自由主義的批判，還有就是對全球化對在地的影響，那其實陳界仁的作品本身也是在談這些東西，透過常常跟他交談，然後再關注到我們台灣現實的狀況，其實我自己策展也比較關注這些，就像「親歷幻見」，也是在談一個現在全球化的經濟，對在地造成的影響，然後可能有一些什麼樣另類、或是反抗的方式出現。

程：能否介紹「穿越---廢墟與文明」這個展覽呢？它應該是您策劃的第二個展覽？

鄭：對，「穿越---廢墟與文明」是在臺北，那時候應該是 2004 年。那時候的生活一半在溫哥華，一半在台灣。我自己找到在誠品藝廊的空間。

程：請問這些藝術家是因為採訪關係而認識的嗎？

鄭：對，姚瑞中早期是在做一些反攻大陸，然後在做那些的時候就有採訪他，然後就認識了。所以大部分都是透過採訪認識的，然後會繼續追蹤他們在做什麼這樣。

Jeff：一開始是慧華採訪他，後來他到溫哥華，然後我們接待。

程：請問您後來為何會在北美館策劃雙年展呢？

鄭：北美館找的，他們是先找了外國策展人，他們那時候的作法是，讓那個外國策展人去找一個跟她搭配的策展人，那個時候那位外國策展人可能就跟很多的台灣策展人碰面，然後最後她覺得我跟她比較聊的來，覺得可以找我跟她一起做，就是因為北美館的介紹才認識的。

程：身為一位獨立策展人，您認為「獨立性」是什麼呢？此外，以目前幾屆的臺北雙年展策展人而言，似乎都深具有社會文化批判意識。可以將這種批判意識視為是獨立策展人的獨特性嗎？

鄭：其實這可以分成兩個，第一個就是說，你可以有一個自主性，你的自主性是比較高的，你的主體的想法是可以呈現的比較完整的，那還有一個獨立，一種就是經濟上面，你不是倚賴商業的買賣什麼，你就是申請政府的補助。可是我覺得這是要看策展人是要怎麼界定自己的位置、跟他想要的、他的策展的想法是什麼，他是不是有長期一貫要研究跟發展的中心思想，因為也有一種，南條史生也算某一種，可是他可以做很商業的、也做公共藝術，所以其實是看每一個策展人，他自己定位在整個藝術的光譜裏面，他要處理的東西是什麼。我覺得一方面是因為雙年展本身，雙年展本身就有一種激進性跟前衛性，其實它跟體制中間的關係本來就是很...，有一種既聯合又鬥爭的，我覺得雙年展本身它有這樣子的，尤其是臺北雙年展，這樣一路下來，它有這樣的位置跟味道在，但是比較矛盾的是它又是在官方體制裡面出現的，可是像國外的雙年展，它可能有一個雙年展委員會，它是一個獨立運作的機構，那它找獨立策展人來談這些東西，就產生它在文化上面的一個推進，就說我們假設美術館生產出來的東西都是一個經過學院化、體制化，甚至商業化的一個過程，被收編到藝術史裡面去了，那雙年展其實有一個很重要的意義是說，我們怎麼樣對這個東西提出一個相對面，不一定是抵抗，也不一定是反叛，它可能都有，但它是站在一個檢視的基礎，就說它那個前衛性是在這邊，才會有雙年展這個，但是現在雙年展受到批判是說它也走向觀光化、某一種體制化，它自己也變成一個體制。可是我覺得那個獨立性是來自於這邊，所以你會發現雙年展的策展人他比較思考機制本身，他比較思考批判性的問題，不僅是對現在社會狀況、或是現在的體制狀況、對本身藝術生產也進行批判，也進行檢視跟批判，所以它其實是一個在現有的體制之內，去突破、去找到一個，不管是藝術史、藝術生產上面，一個藝術知識上面的推進點，否則我們永遠都在談達達，永遠都推進不了，那藝術史是怎麼被推進的，那我覺得雙年展當初是扮演一個重要的角色，尤其是對非西方世界，以前藝術史的論述是西方是主流，那只有西方書寫的、西方詮釋的、西方收納的，才進入藝術史的領域，就是我們讀到的這些東西，那非西方的藝術創作，因為全球化的關係，不得不讓西方的人看到說，他們也在做這些東西、那他們在做什麼、那他們的文化在談什麼，雙年展其實是扮演這樣一個很重要的角色，搭建了一個對話的平台，讓西方跟非西方，建立一個對等的對話平台，我覺得這個是雙年展，或說獨立策展人，我覺得這個是我們的工作。當然也有一些策展人是做一些其他的，你也不能說他不是獨立策展人，他也是，我們不能說那種就不是，只是說，假設你問我們說，我們自己的定位是什麼，或問我們覺得這個獨立性是什麼，是這樣子，對，就是說我們相對於現在的體制，那個體制不只是向美術館那樣，是整個社會，各個方面的體制，

你怎麼站在一個可以...檢視，去重新省思的狀態，重新反思，甚至於批判，提出方法，或是你去推進，那這中間很重要是你獨立策展人的位置是什麼，像我，我們就要很認清楚我們就是在第三世界，我們就是在邊緣，那這個位置清楚了以後，你才能為當代藝術推進去做什麼事情，什麼事情是我們現在要做的，我們可能不再需要去策一個 Picasso 的展覽，我們也不需要去搞一個皮克斯，也不是我們該做的事情，只是說在這個文化版圖裡，獨立策展人如果做展覽，那我們的位置是這樣子，那我們清楚之後，我們做出來的東西...其實就會有一個...可能就是你所說的獨立性吧。

Jeff：應該說這種批判性在獨立策展人身上比較容易顯現，但不是所有的獨立策展人都有這種性格。

鄭：或說，他知道自己站在批判位置的獨立策展人，或他的批判位置是什麼，談站在批判這條位置上面的獨立策展人，他可以堅持多久，倒不是說他今天跟誰合作，我們應該把它看成一著整體的文化生產機制，那在這個整個文化生產的範疇裡，我們都是在其中扮演一個角色，或說我們在其中一個位置，並不表示你跟其他位置都沒有關係，因為我們所有的東西都是重疊的，你今天要展覽一定會需要一個場地，那你在空間上就有重疊性，你不可能說我是獨立策展人，我不用這些空間，這也很怪，所以你應該把它看成一個整體的文化生產機制，那在這個整體的文化生產的過程，它是一個動態的，那在這個動態的生產時空裏面，我們各自在什麼位置，那我們一定會跟人家有很多的重疊、或是矛盾的地方，你也不可能永遠不跟他們接觸，然後在做你自己的獨立策展人，這是不可能的事情。所以在這樣的一個狀況之下，它的位置是什麼很重要，那這個位置要有一個未來的視野，這是我覺得現在最缺乏的，也就是說我們現在站在這個位置上，對未來的視野和想樣是什麼，或是我剛講的，你可以在這個位置上堅持多久，有的人是沒有辦法做下去、或說那個獨立性、批判性出不來，是在於看不到未來，你現在批判完一場了，那這個展覽弄完了，就這樣了，那策展人又要開始想下一個，那要談的是，每一個策展人，或說大家在這個領域裡面，對未來的想像跟你要談的東西是什麼。其實你的批判位置就是你有沒有一個 vision 在，那個 vision 才是你談這個東西的核心，才會說這個人的批判位置是什麼。像我說西方某策展人策了一輩子，比如說獨立策展人之父史澤曼，那是因為他做了一些事情，你看下來，在那十幾二十年下來，它是有一個延續性，他是一直持續在這條路上去努力，所以讓他的位置產生影響力，那大家認為他在那個位置是有效的。那你說進入官方體制內...除非你就是在官方體制內做事，否則像我們跟官方，譬如說威尼斯，官方美術館的案子，那他們找獨立策展人或客座策展人進去做，那就只是一個展覽的生產而已。

程：能否介紹一下立方空間呢？

鄭：立方在台灣會出現，我覺得其實也很簡單，我們有美術館這樣的機制，然後現在整個文化政策又走向產業，那美術館到商業空間，其實這中間是很不均勻的，我們看到西方比較成熟的城市的文化裡面，這種綜合型的藝術中心、非營利的藝術中心、藝術家自己經營的藝術中心，其實它是比較均勻分配的，那在台灣好像中間少了這一塊，就是沒有一個中型的，然後在做當代藝術的。我們有像伊通這種的，就是 artist room，但很少，那就覺得從商業畫廊到大美術館這中間，藝術家你畢業之後，不是進商業畫廊、要不就可能被檢選到美術館去展覽，這個中間還有一個可以被實驗的過程、或是說可以開發的過程，這中間好像少了這一塊。那立方其實就是比較想要去從這塊去著手，有沒有辦法在這個空間裡面產生一些事情，第一個讓藝術家不用一開始就去面臨商業，就是說你做出來的東西要能賣，不賣就被淘汰，或說經過某種狀況下被檢選到美術館的某一個展覽去展覽，那有沒有比較實驗性的場地？或說提出不同的想法？也就是我們講的另類空間，像黃海鳴的南海藝廊，他們就讓聲音藝術家在那邊做，我覺得這種空間在台灣太少了，變成說我們已經沒有什麼真正的另類文化，因為要不是去商業體系，就是去比較大的體系，那另類的空間在哪裡？另類的空間不只在講實體的空間，在講那個創作上、思考上，你還有沒有那個空間存在，那我覺得立方是因為這樣子成立。另外一個當然就是說，我自己是獨立策展人，那我們也面臨很多找空間的困難，要不是去美術館找空間，要不就要找商業畫廊，那他們都有他們空間本身的屬性和要做的事情，你不能要求一個商業畫廊說要做這個，然後說...很實驗唷！它也可以不要做，它的目標是很明確的，所以想一想說，如果自己有一個空間，是不是自由度，是不是更高，另外一個就是可不可以開創一個平台，有更多可能的，那個可能就是我們不要求有立即的商業回報或是什麼，而是說我們不可能用這個空間來累積一些東西，譬如說辦一些講座、辦一些展覽跟藝術家合作，那個都是比較長期的，你可以做三個月、六個月，你可以做半年，我們看看長時間之後可以累積出什麼東西來，那這個長時間的累積是現在這種狀態會比較難的，因為大部分的人都是時效性很重要、立即的成果也很重要、然後參觀人數也很重要，那在這種情況下，很多東西其實是被排除的，很多東西是被壓抑了，那這個空間可以做一些這樣的事情，那我們可能說辦一些講座，一年之後我們可以把這些講座集結出版，然後留下一些什麼。所以我們就覺得立方可以，當然它不可能是賺錢的，它也不是以營利為目的，就是在我們還可以支持下去的狀況，讓這些東西可以被做，讓藝術家有這樣的空間。

三、徐文瑞訪談整理（2011.02.22）

程怡嘉(以下簡稱程)：請問君自故鄉來是您第一個展覽嗎？能否請您談談這個展覽的概念？並介紹您從哲學到策展的發展歷程？

徐文瑞(以下簡稱徐)：除了橘玻璃珠，我之前有一個物造物，在伊通公園。君自故鄉來是在竹圍工作室，那時候竹圍工作剛剛開始，我記得他們是 94、95 年開始的。那時候我剛回來，基本上我本身的故事是這個樣子的，事實上我是 98、7 在美國唸書的，那時候我就覺得哲學工作除了製造一些概念、從事寫作之外，事實上哲學是一個實踐的工作，尤其是從東方哲學訓練出來的，基本上就是跟實踐領域不應該有距離的，所以那時候我就開始對學院、純粹學院式的哲學，產生很大的質疑。同時那個時候，也接觸了蠻多當代藝術的東西，所以就發現，當代藝術其實就是在從事哲學工作，對我來講就是這個樣子，所以很自然而然的就是這個樣子，做哲學工作不一定在哲學學院裡面，而可以在藝術生產的領域裡面，因為它又有實踐、又有理論的寫作，這方面的研究工作，所以這些其實是結合在一起的東西，所以我那時候就拋棄一個純粹哲學、學院哲學的研究路線，開始進入藝術生產，那時候也沒有想說做什麼策劃人這類的，就是跟藝術家開始一起工作、討論作品，然後就想說那我可以來 organize 一個展覽，就開始自然而然做了，所以策展人是沒有計畫變成的。我從美國回來之後，常常去伊通，又跟藝術圈、藝術家常常在一起。從哲學訓練出來的，事實上討論很多當代藝術的問題是很容易上手的，自然而然就開始。「君自故鄉來」事實上就是討論我們現在全球化的現象，全球化裡頭講的不再只是後殖民的一個狀況，而是討論全球化裡頭的混雜移民狀態，在那個時期來講的話，等於是說台灣同一個時期出現的展覽，大部分都是在討論本土特色，那時候是本土論述算是最強勢的，在講台灣的特色是什麼這類。那我就認為，就當代藝術來講的話，除了我們繼承了現代主義的一種國際主義之外，實際上當代藝術創作者基本上就是處在一種精神的異鄉，不是傳統意義上的異鄉，你隨時跟社會保持一個距離這個意義，而是在於說你的作品指涉的一些對象，那些脈絡的來源，可能是來自於你生活的，已經跨越各式各樣文化國界的流通，產生出來的一些結果，所以這些脈絡不會是一個...，所謂假定界定本土的話，這些都很本土，當然到了 15 年之後，那時候是 96、97 年的作品、展覽，10 幾年之後，我們現在當然已經看到全球化，當然這是自然而然的脈絡，台灣經過政治人物的操作之下，當然也看到所謂本土論述本身的惡劣，尤其是在這個本身的一個缺陷，但是除了政治層次的操作，本身產生的一個扭曲之外，事實上本土論述在一個 90 年代的發展，對我來講是很有問題的。因為大部份當代藝術的創作者，他的創作資源、來源完全是跨越國界的，你硬是要去說這個東西才叫做是台灣的本土，到底是林明弘的花、還是黃步青的海邊雜草，這些東西的，說純粹從所謂的本土的元素運用來說的話，不應該是界定本土的唯一方式，即使是

黃步青，他事實上也是國外訓練回來的，大部分剛剛唸的全都是國外訓練回來的，觀念藝術怎麼樣來的、怎麼樣使用這些素材、變成藝術創作的一部份，這些訓練都是從 7、80 年之後的一種...已經算是相當全球化的當代藝術創作，很有關係的一些脈絡，不管是裝置藝術也好、材質主義也好，這些都已經不再只是西方的東西，但是也不是說完全是本土的東西，因為很多國家的藝術家都在做這類型的創作。

程：「物造物」也是從「君自故鄉來」這些觀念發展而來的嗎？

徐：對，物造物的概念比較是一個科技...因為科技本來就是一個很跨國性的東西，那麼科技的異想在藝術創作裡頭，到底怎麼樣呈現，從低科技一直到高科技的運用，這些中間產生的文化脈絡，就是一個很多的跨文化參考形成的東西，所以基本上都是以這樣一個為主的。那「君自故鄉來」特別是強調那些參展藝術家，他們大部分都已經有跨國的經驗，然後另外就是...王德瑜的話基本上是本土教育出來的，但是就是說你可以看的出來，她的東西到底是多本土，談那些不是特別有意思的東西，所以就是在討論這樣一個所謂的脈絡、指涉的一種跨越國界、不確定的一個狀態，然後反而去指涉了一個，即使我們所謂的裝置藝術、所探討的一個脈絡，是一個很當下性的東西，那這種當下很可能是一個建築空間的一個當下，王德瑜把那個椅子擺在竹圍工作室的那個當下，或是竹圍工作室本身的空間的歷史特性，所以事實上那時候是以一個裝置藝術那個東西、這種藝術的形式在像竹圍這種空間來講，怎麼樣去展現一個比較全球化、後殖民的問題。

程：您覺得雙年展策展人的位置，是否影響您之後的發展？因為橘玻璃珠、好地方、世界有多大這些展覽，似乎都是官方舉辦的展覽。

徐：這個很難講，比如橘玻璃珠這個展覽的發想，比臺北雙年展更早。橘玻璃珠這個展覽是跟國藝會還是文化局，拿到的補助的，所以它一定程度的，跟我所熟識的一些加拿大策展人、藝術家有關係。橘玻璃珠基本上是以加拿大和台灣藝術家為主，好地方也是，也是台灣藝術家跟加拿大藝術家，所以事實上是我跟加拿大他們官方文化外交政策上的一些決策者較熟悉，那我們就好好做這些東西，沒有特別強調那是加拿大展覽。那時候他們有一個加拿大辦事處的副處長，副處長通常是負責文化事物，他本身對當代藝術很感興趣，這個人叫做麥道偉，加拿大人，事實上他現在人在北京，後來調去泰國一段時間，又從泰國調去巴黎，他原先是在日本，然後臺北，然後泰國、法國，然後現在在北京，他很喜歡當代藝術，所以在那段時間呢，他就推了幾個在台灣比較大的展覽，尤其是加拿大的當代藝術文化政策裡面，他們要推他們的原住民文化、原住民當代藝術，所以那時候有兩檔，三檔，原住民的展覽是他帶進來的，然後他也帶來一些純實際的，跟當代藝術家交流的展覽，這可以去查一下，應該是 99 年來的吧，2000 年到 2003 年

之間，他做的一些東西，挺有意思的。反而是好地方做到一半的時候，那時候加拿大的辦事處換了一個人，然後呢，那個人說爲什麼加拿大出現的不多？但這是一個藝術展，你是一個贊助單位，找了好多藝術家來，藝術家是直接從他們加拿大的國藝會，類似國藝會的機構申請經費過來，不是你加拿大辦事處辦的一個展覽，或外交部辦的一個展覽。

程：您覺得雙年展策展人這個位置對您有影響嗎？因爲似乎策展人在策完雙年展之後，就接了很多評審的工作。

徐：你接過任何一個大案，你的文化資本一定會提升，所以你做了教授，你的文化資本就會提升，突然就會開始接了很多評審的工作，那麼你的文字出現在好幾個雜誌裡面，於是你會被邀請爲藝評家、變成評審。

程：想請您約略介紹一下「繪畫的迫切性」、「台灣當代藝術」、「今日策展」。

徐：策展這種工作只有在歐洲能養活自己，在台灣不行，所以我也這個因素跑到歐洲去的。我 2002 年到 2003 年就搬到柏林去了，我在柏林住了 7 年，到了 2009 才回來，當然在柏林的時期我常常回來台灣，這也是當代策展人的一個狀態，藝術家也是一樣，住兩個城市、住三個城市，當前藝術的狀態就是如此，作爲一個策展人，尤其是說你在國際上有一定程度的活躍的話，基本上就會開始接到一些邀請，這些大部分都是邀請的。「繪畫的迫切性」是在講當代繪畫，繪畫還活著啊，繪畫在當代藝術當中到底扮演什麼樣的角色，還有展現出什麼樣的個性出來，這是在那裡頭要討論的問題。「台灣當代藝術」是一個展覽，但跟我一點關係都沒有，我純粹是去做一個演講而已，「今日策展」實際上是一個演講，它總共有兩場，一場是在洛杉磯，另一場在舊金山，後來有一本小冊子出來，就叫 *Curating Today*，只有英文版的。

程：請問您回國後，如何和台灣當代藝術圈聯繫在一起？

徐：那時候主要聚會的場所還是伊通公園，現在目前這種聚會場所比較多一點，有 VT、有當代藝術中心這邊、還有幾個畫廊，商業畫廊現在其實做的蠻當代的東西的，這些地方大概都是說作爲藝術專業圈，實際真正在進行比較實驗性創作的人會去的地方，創作者，藝評家，或者是來旁邊旁觀的，或者是一些外國的文化官員，他們大概都會用這種方式活動，像哥德學院目前這個主人就很喜歡當代藝術，法國在台協會的文化參事，也很喜歡當代藝術，每一個來的去的國外文化官員，事實上對當代藝術的關心跟興趣都不一樣，有些人可能喜歡很表演藝術的，但是他們都很重要，他們手上擁有很多資源，而且他們手上擁有的資源，不只是錢的資源，最主要是台灣有外交的困境，當這些來台的國外文化官員，向台

灣政府提出一些想法的時候，對他們的說服力是很強的，就是這些對台灣的文化環境來說是很重要的，他們在背後推動什麼想法，或你想要講什麼，透過他們來講的話，事實上是很有幫助的。

程：在之後，您跟國際有關係的展覽似乎就是「世界有多大」，那是您跟 OK Center 合作的嗎？

徐：對，開始被國外邀請去做的展覽就是從「世界有多大」。OK Center 在 99 年的時候，他們有一個年度的 project，每一年會做一次，叫做「對話」，dialogue，「對話」背後的一個想法其實很簡單，就是由 OK Center 請一個國外的策展人，來策劃一個國際展覽，是邀請奧地利的藝術家，跟國外的藝術家，可能是哪一個區域的，可能是哪一個國家的，進行合作交流展，那策展人可以提一些很實驗性的，也有可能是一些正統的展覽，有主題，有作品，放上去，還有創作的一些東西的，那 dialogue 就是 2001 年我去奧地利的時候，館長邀請我去做 dialogue 4，就是他們辦的第四屆，他們的資金非常好，而且有給藝術家的創作費用，然後整個展覽的技術都非常的好，一個很專業性的團隊在協助你，那「世界有多大」就是在 dialogue 4 裡面的，在 OK Center 裡面的。

程：許多策展人選擇在國內發展，相較起來，您則擁有非常多國外的策展經驗，請問您為什麼會偏向往國外發展呢？

徐：這個當然有多方面的理由，一個理由是事實上我本身在從事當代藝術研究的傾向，我們說國際主義也好，我認為藝術本來就是有一種跨國性的，從後殖民以後出現的當代藝術來說的話，事實上藝術家本身創作是多方面的，那國界對藝術家的重要性到底是怎麼樣呢？事實上通常都是藝術家自己本身去決定的，有些藝術家就覺得國界，或者本身所在的文化對他不重要，有些藝術家覺得他創造完全國際性的語言，在台灣事實上也可以看到這種現象，有些藝術家就是很 localize，用的元素、脈絡就是 localize，儘管他背後思考的方式就是很國際主義的東西的，然後有些藝術家，尤其是像台灣做新媒體的，你就看出來事實上他就是新媒體的東西，你很難看到台灣的 local 的元素用到多少，有時候會用，有時後基本上是不用的，思考當然也是很國際主義似的一種思考，當然大概是這個樣子的，那對我來說的話，進入策展基本上就是一個跨國性的策展，這是第一個因素，對我來說做國際展覽是很自然而然的事情。第二個是說，跟我搬去歐洲的原因很相關，事實上作為獨立策展人來講的話，你在台灣是很難活下去的，實際的經濟跟文化生態的問題，尤其是在文化生態這上面來講的話，我在策劃 2000 年臺北雙年展之後，雖然台灣藝術圈有很多人喜歡那個展覽，但實際上來說，很多人很討厭那個展覽，那時候還聽說哪些學校的教授不准學生去看那個展覽，類似這樣子的情況，有一個東西很重要就是，現在的情況比較稍微不那麼明顯，以前事實上是蠻

明顯的，就是說，我是在台灣出生長大的、受教的，但不是藝術圈出來的，我是出去國外唸書，然後突然轉到藝術圈，跟台灣的藝術圈一點瓜葛都沒有，沒有什麼關聯性，當然目前這個狀況已經好很多了，但你可以看到，你如果是做策展人的話，那是更加的忌諱，尤其是說，突然之間在藝術圈默默無聞，然後就馬上開始做雙年展，對很多人來說事實上是一個很嚴重的威脅，這種現象在台灣我們會覺得很獨特，但是放眼看去各個國家，大部分都會有這種現象，很多在藝術圈活躍的重要人物、策展人、藝術家，本來就不是他們當地藝術圈出來的，這是當代藝術的特性。韓國就是一個很好的例子，韓國光州雙年展創辦人李龍雨，他也不是藝術圈出來的，他去英國劍橋拿到一個文化研究博士，就是研究當代藝術，然後回來之後，是受大很大排擠，但是韓國畢竟國家夠大，加上另外一方面，李龍雨公關能力很強，然後又理論背景，所以他回來就打開一條路線，所以就做光州雙年展，對後來整個韓國當代藝術影響非常大，現在光州雙年展當然已經建立它國際性的地位。我很早就認識他，他就跟我講說「你做一件東西，你不是從藝術圈來的，尤其是做一個雙年展，你做一個當代藝術的東西，你很容易就受到打壓」，所以他舉他的例子，他說光州雙年展，開幕之後，基本上韓國人是待不住的，所有的資源對他來說都被切斷，就是集體的切斷他的資源，於是他就自己搬到紐約去，在紐約待了一段時間，現在又回來光州雙年展，他也說事實上情況是會變的，你做的東西慢慢會被檢驗，人家會看說後續的意義在哪，尤其是說新一代的藝術家、策展人、理論家看到說，基本上光州雙年展在國際上是很多國家做不出來的東西，尤其是說就韓國來講，當代藝術發展已經算是起步很早，但是能夠大量的、用一些主題性的展覽，然後那麼大型的一個展覽，帶來很多很多的作品，讓韓國藝術圈可以觀看的到，這些都是貢獻，所以漸漸的，他在藝術圈的勢力就鞏固起來了，那當然不是在於一個鞏固勢力的問題，妳如果去念 Bourdieu 會知道，就是說每一個領域，一個 field，它有它的 habit，它有它的人在裡面，它有互相競爭的這些東西在裡面的，所以它背後的競爭都有很專業的理由在那裡，你可以講說不管是論述也好，它有一些專業性，時代是會改變的，那這個是很重要的，我們不要把 Bourdieu 理解為唯權力論，但台灣很容易就把 Bourdieu 理解成這樣，就說這就是唯權力論，那些拉扯到底是涉及哪些事、背後的社會性到底是什麼？會在一起就是有些習性，那習性也會有些 distinguish，那這些東西是怎麼形成的，但是很膚淺的方式去理解 Bourdieu 的時候，反正就是一票人聚在一起、就搶山頭，學院一定會搶山頭，藝術圈也會搶山頭，建立碉堡軋之類的，於是就說他們在爭權，大概就是這樣子，所以就是說，某種程度一方面反應出理論訓練上的缺乏，就是很膚淺的方式去念 Bourdieu，然後另外一方面反應台灣藝術圈自己本身的一種犬儒態度。所以總而言之，那時候出去也有另一個重要因素就是生態的問題，另外經濟的因素就是說，這邊的資源根本就不夠的，整體獨立策展人的生態，或是說獨立策展人能跟官方申請的專案都還沒有，策展專案是 2004 年才出現的，那也是因為我們談了好久，林曼麗對這個問題了解非常深刻，那時候賴香玲也極力推動那件事情，所以台灣藝術圈幾個重要的推手就是，林曼

麗和賴香玲是非常重要的。

程：能否談談您所面臨的台灣藝術狀況？

徐：基本上那個時期可以這樣講，藝術圈遵循自己的道路在走，然後你回顧看一下策展專案，幾年下來策展專案你可以看到說，它每一年有三個或是四個案子，台灣有意識的展覽都是策展專案來的，但是策展專案對台灣的藝術圈影響很小，就是對創作者影響很小，大部分的創作者都不想關心策展專案討論的那些問題。另外一個就在國際接軌上面，事實上那些議題就是緊接著現在國際上正在發生的很多事情，這是策展專案可以看到的東西，不管是做這些後殖民、全球化的展覽的，事實上這些策展專案做出來的幾個計畫，已經可以單獨拿出來做幾個討論。那我要談的一個是它對台灣創作圈的影響很小，尤其對年輕藝術家來講幾乎沒什麼影響，當然它背後有一些因素，第一個就是說台灣的策展人，專業策展起步很晚，90 末的時候才在討論這個問題，那之前有在做主題性的策劃，但是關切的東西純粹是當代藝術、新的創作，並沒有銜接國際當代藝術圈正在探討的一些新的議題。反而是策展專案，你就可以看到幾檔就是在國際接軌的意識上，銜接的非常好的展覽，但是策展專案是 2004 年才開始的。回到經濟的議題，譬如說像「世界有多大」，它那個是一個小展覽，它那時候編給我的預算卻已經超過我 2000 年臺北雙年展，整體來講的話，台灣文化預算很低，給視覺藝術創作的創作者、策展人的預算本來就很低，尤其是專業創作很低，當然官方想要做的政策性的展覽、藝術節，經費都是好幾千萬起跳的，臺北雙年展增加到 3 千萬就已經是上限，那台灣現有狀況就是這個樣子，就是政策性導向的展覽主宰了整個市場。

程：能否談談 Southern Exposure 的空間屬性呢？

徐：它的性質很獨特，Southern Exposure 是一個另類空間，台灣譬如說在舊金山唸書的彭弘智，就在那邊展覽過。那時候 2000 年也有一個台灣交流展在那邊出現過。這個另類空間就是每一年舉行一次藝術獎，完全開放徵件，它獨特的地方就是它不是找一堆評審，它是找一個評審，就是找一個策展人。那當然機制就有一點奇怪了，就是找一個評審來進行評、挑選一些作品出來，他可能挑選五件作品，也可能挑選五十件作品，完全由作為策展人的評選來決定的，所以我那一年就擔任這個角色。某一種角色它是策展案，但是某一個角度策展人他沒有辦法說這些作品我不要再去別的地方，你必須要從這些來送審的作品來選，那時候大概是 300 多件。它每一年會辦一次，那這一屆就是找我去，我大概挑了 40 幾件作品，就是直接就在展場展出。

程：請您談談第十二屆文件大展雜誌展。

徐：2007年文件大展除了展覽之外，其中有一個 project，叫做 documents magazine。它是一個 project，背後事實上是一群團隊，但其中有一個主事者。整個 project 的目的就是說，全球有那麼多各式各樣的藝術雜誌，像今藝術這些已經很大的雜誌，或有很多當代藝術創作者、創作圈本身 organize 做的一些雜誌，那它就是找這一類型的、就是藝術圈本身去發行的雜誌，這些雜誌的資本來自各式各樣的地方，有些根本就沒錢，它不斷的去出雜誌。那文件展本來就不是一個商業展覽，那這個文件雜誌就是在文件展開幕之後，它就舉行一系列的座談、演講這一類的東西，有一部份就是說跟世界各地的雜誌一起來進行 work shop，那有一部份像這個的話就是他們裡面 organize，有哪些議題很有趣、很重要，必須要拿出來談的，那他們那時候就找了胡昉。

程：「非常經濟實驗室」的地點在大趨勢畫廊，請問它是由畫廊策劃的嗎？

徐：不是，我們只是借用它的空間。它是國藝會的策展專案，策展專案裡面有一個規定，爲了核銷的關係，策展人本人不能用個人的名義去申請，你背後必須要有一個公司、協會，就是必須要有一個法人替你提出申請。任何一個策展專案的展覽，它的主辦是那個提出申請的法人，但是所有的 interlocutor、所有的 content 都是策展人提出來的，事實上那個法人只是說一個借殼吧。所以說策展專案必須要去了解哪些主辦單位有實際的介入，哪些主辦單位只是借牌而已，在這個情況底下我們就借牌，然後還借它的空間，那整個申請是我去申請，實際上它等於是說是一個獨立策展人的案子，就是借用他們的空間、用他們的牌子來去做的。

程：但「赤裸人」並不是一個策展專案，但卻是出現在臺北當代藝術館。

徐：那時候是賴香玲當館長，那當代館一直就是說，賴香伶做的那兩三年開始跟當代藝術圈本身、專業圈有些關聯。

程：您長期以來較爲關心的議題是哪些呢？會對政治或社會性議題比較有興趣嗎？

徐：我最近幾年，尤其是到了歐洲之後，事實上去歐洲，有剛講的那幾個純粹是觀念上當代藝術的創作、國際主義。第二是有經濟的因素，我到那邊可能就是接個一檔或兩檔展覽，再加上一些研討會、演講，生活至少不會有什麼太大的憂慮。在臺灣我是活不下去的，這種經濟條件我是看的非常清楚，不能怪罪策展人去標政府的案子，你要策劃那你沒有任何的機會，那就是標政府的案子，頂多就是策展專案，再不然就是去策劃威尼斯、策劃臺北雙年展，所以對我來說，這樣子的經濟條件是很重要的。第三個當然就是生態，或是地方政治的問題，到國外去的時候我可以看到很多志同道合的人聚在一起，討論做一些 project、做一些事情，

尤其到柏林特別是如此，柏林就是國際當代藝術圈最大聚集的場所。之前可以講說本身我在哲學、人文科學裡面，關切的議題比較是社會、政治議題這方面為主，我一開始對當代藝術的興趣，這個部分是佔很大的，那主要是我到了歐洲，看到事實上它是一個非常龐大的、藝術圈很大的力量在做這些東西，所以對我來說是一個很活潑的場所。我發現歐洲的當代藝術圈跟我之前所理解的國際當代藝術圈有一個很大的不同，我在 90 年代紐約看到的，基本上是很美國式的當代藝術的創作、藝術的生產、藝術的體制這些東西，認知是從美國來的。到歐洲之後，我看到歐洲整個藝術機構、體制的分化跟複雜程度，還有細膩的程度，遠遠超過美國。除了這個之外，藝術文化政策有支持當代藝術的傳統，所以它們的資金非常非常龐大，尤其是非商業的資金非常龐大，就是我們台灣所理解的國藝會，它發給藝術圈非常多資金去獨立去創作，所以說歐洲市場對藝術創作影響也很大，但是沒辦法跟美國去比較，歐洲等於藝術圈獨立創作的空間遠遠超過美國。那除了創作空間之外，主要就是它背後論述的空間，還有形成論述上面的一些活動。實際論述的建構，尤其是整個當代藝術從所謂的觀念藝發，引導出來的體制批判這個傳統，在歐洲非常非常強，所以在歐洲經常可以聽到，像我們去年臺北雙年展討論體制這些東西，事實上在歐洲隨時都在談這些東西的，經常可以看到好多的美術館等等機構都會談這些問題。國際藝術檯面上，在這方面重要的論述運作，基本上還是以歐洲為主。另外一個，跟這個息息相關的，就是體制批判傳統有關的，就是對政治社會議題的關心。這一類型的作品跟展覽，在歐洲事實上是非常強勢的，當然背後跟一個事情有關，就是跟它的補助機制、它的資金結構。不太不仰賴商業機制的時候，這一類型的作品很自然而然就會出現，這是第一個，第二個是，歐洲有非常強勢的左派傳統，而且歐洲正式的民主體制裡面，本身就有這些論述的基礎，民主政策官方給的錢就要必須做這些 project。那這個在美國就很難，可以講說美國官方補助最大就是 NEA，事實上 NEA 那個補助很小，但是光是 NEA 在國會，美國的保守主義怎樣去批評 NEA，造成的藝術審查事件，甚至威脅 NEA 的經費要減少這些東西的，Bourdeiu 跟 Hans Hark 的《free exchange》有談過，那個是美國系統。那歐洲的政治結構也在發生很大的改變，新自由主義的文化政策論述，逐漸侵蝕歐洲既有比較開放的、前衛的這些創作，那這是另外一個議題。總而言之，到了歐洲之後，讓我有機會去學到這些東西，藝術圈的創作就是要關心你自己的體制，這些是你的職責之一。包含文化政策這部分，那文化政策的書寫每個國家有自己的歷史，它背後的論證很快的可以銜接上去，再加上我本身的專業訓練，唸一些藝術社會學的東西，讓我那時候開始討論當代藝術中心的時候，變成論述上很重要的資源，或者是說田野經驗。所以當代藝術中心對我來說的話就是一個 project，我除了作為策展人之外、除了做展覽之外，實際上會參與體制的修改、體制的建構，那這種體制的建構、修改，並不是會單獨去做的一件事情，一定是聚集一群人，這種工作必須是大家合力去做出來的，畢竟是一個 community 的事情，尤其是台灣特別是如此。我們在討論臺北當代藝術中心的時候，一開始很重要的一個問題之一是，台灣沒有藝術圈，就是好像模模糊

糊的好像有一個 art community，但是 art community 鬆散的不得了，那頂多就是幾個另類空間，那另類空間的傳統關心創作、怎麼繼續生存下去的問題，再不然就是有學院，學院的知識生產，你可以講說不同的 field，一個是 academic field，跟 culture production 的 field，基本上分裂非常嚴重的。藝術學院本來是關心 culture production 的，但是基本上在裡面工作的大部分都沒有實際在 culture production field 裡面進行創作、沒有田野經驗，所以這兩個區隔是很大的。這種區隔之外，還有一些意識形態上的問題，浪漫主義的傳統還是很強，藝術家作為個人的個別天才，這個傳統、這個意識型態還是佔據所有，所以藝術圈不會聚集在一起說，我們除了獨立於社會之外，事實上我們是一個共同的集體利益的地方，這是第一個。那不只是自己本身和藝術圈有共同的集體利益之外，必須要藝術圈提出一個共同的平台、空間，去討論藝術跟社會的關係是什麼，我們不能說歐洲前衛傳統給我們這個，於是我們就只能用這個去界定藝術跟社會的關係，尤其在當代的文化生產裡面，台灣的藝術專業生產跟著台灣類型的民主政治在走的時候，你的文化政策隨時都會受到民粹主義影響，會受到一大堆觀念的影響，那怎麼樣重新界定實驗的、前衛的生產、跟社會的關係是什麼、怎麼去界定跟民主的關係是什麼，這些是必須要去討論的問題。所以是當代藝術中心的一個出發點，基本上就是對這些東西感興趣，能夠把這些問題帶入實踐裡面，而不是馬上去找一個答案。有運動型的協會或是生產，就是說你一方面你會文化生產，另一方面實際介入一些事情，這是在理論跟實踐進行結合的時候，很重要的一個做法。

程：您和王俊傑似乎在發展歷程上有許多相似之處，例如都曾與在地實驗室合作過、有過在伊通辦展覽的經驗，以及當代藝術中心等等。

徐：在地實驗當然是重要的一個關節點，當然第一個是台灣當代藝術創作圈本來就很小，90 年代要跟當代有關係的幾乎都跟伊通有關係。王俊傑最重要的一個專業個人展就是在伊通。大部分的當代藝術家都是這個樣子，年輕一輩的、30 幾歲的比較少這個樣子了。90 年代不管是在台灣求學的、國外念書回來的，第一檔展覽就是在伊通公園，我們就在伊通認識。那當然會唸雜誌、知道誰是誰，碰面就會聊天，大家都在當代藝術專業裡面，見面的時候已經擁有很多共通的語言，關心的很多事情就會是類似的，再加上我本身對德國傳統的一個興趣、對科技藝術的興趣，大概就是這些因素。但是妳要知道說，當代藝術中心它背後，事實上是一群人的運作，不是我們兩個，八個也是我們後來選出來的營運組織而已，楊俊當然是一個很重要的因素，另外你說陳界仁不在這八個人內呀！但是陳界仁在整個事情的運作是很關鍵的。除了這個之外，吳瑪俐也很重要，很多都很重要。