

Negotiating
the Future—
2017 Asian Art Biennial
**關鍵
轉旋**
2017亞洲藝術雙年展

2017

**亞洲藝術與策展論壇
暨藝術家座談會專輯**

Collected Papers
of the 2017 Asian Art and Curators Forum and Artists Forum

Negotiating the Future

目錄 Contents

- 4 序文
Preface
- 9 策展論壇論述
Collected Papers of Curators Forum
- 10 島嶼、當代藝術、社區
島嶼藝術—1990年代至2000年代初期的直島回顧 / 秋元雄史
Island, Contemporary Art, and Community
Art on the Islands: A Review of the Art Site on the Island of Naoshima
from the 1990s to the Early 2000s / Yuji AKIMOTO
- 28 社交者或思想家 / 尹在甲
Networker or Thinker/ YUN Cheagab
- 38 協商未來—藝術、社會與策展的合作與轉進 / 林曉瑜
Negotiating the Future – The Collaboration and Evolution of Art,
Society, and Curation / LIN Hsiao-Yu
- 56 中東是亞洲嗎？以2017年亞洲藝術雙年展納入中東地區為題 /
瓦珊·阿爾—庫戴立
Are we Asian? Considering the inclusion of the Middle East
in the 2017 Asian Art Biennial / Wassan Al-KHUDHAIRI
- 64 自製替代機構 / 埃德·達瑪萬
Homemade Sub-Institute / Ade DARMAWAN
- 74 蛻變中的策展人實踐與社會性功能 / 窪田研二
Changes in A Curator's Practice and Social Functions
/ Kenji KUBOTA

Negotiating the Future — 2017 Asian Art Biennial 關鍵 斡旋 2017亞洲藝術雙年展

- 90 藝術家座談會紀錄
Artists' Presentation of Artists Forum

附錄 Appendix

- 140 2017亞洲藝術與策展論壇——策展論壇議程
2017Asian Art and Curators Forum — Curators Forum Program
- 141 2017亞洲藝術與策展論壇——藝術家座談會議程
2017Asian Art and Curators Forum — Artists Forum Program
- 142 論壇主講人簡歷
Biography of Forum Speakers
- 160 藝術家簡歷
Biography of Forum Artists

序

國立臺灣美術館自2007年起開辦「亞洲藝術雙年展」，至今已邁入第六屆。本屆策展機制原以館內研究人員獨立策展方式，改由館內外策展人共同組成策展團隊，以共同命題、分區研究的方式擇選不同文化地域之藝術家，呈顯更為廣闊的亞洲藝術現況觀察與觀點。本屆展題「關鍵斡旋」聚焦當代藝術以介入、參與，挑戰社會體制的各種協商方式，闡釋藝術如何與社會建立連結，改變未來各種可能性，並探討亞洲身分的形塑與全球效應的交互影響。為進一步探究亞洲各區域間的文化互異，舉辦「2017亞洲藝術與策展論壇」及「藝術家座談會」，邀請來自亞洲各國學者及本屆策展人共六位及參展藝術家共十六位/組參與，從不同角度檢視當代藝術的發展，提供策展經驗交流，同時關注近年國際社會的重要議題，如「環境改造」、「社群參與」、「媒體景觀」、「勞力移動」等，提出亞洲地區多面向創作闡述及批判性的審視。

論壇發表人日本東京藝術大學美術館館長秋元雄史以自身參與直島計劃經驗切入，提出「島嶼藝術」的社群藝術概念，揭示藝術作品應透過與當地互動及對話發展出小島各自特色文化，進而對外傳遞特有世界觀，呈現島嶼藝術樣貌。韓國釜山雙年展策展人尹在甲分析亞洲各地美術館辦理雙年展機制的弊端與革新，強調策展人應從連結或複製西歐主流美術界的社交者，轉換成具有獨特想法和形式內容的思想家。本館策展人林曉瑜以本屆參展藝術作品中為例，提出其「公共性」與「參與性」之特性觀察，檢視藝術、社會、策展三者合作關係與轉進，促使觀者深入思考當代藝術轉變及斡旋未來的影響力。中東的伊拉克策展人瓦姆·阿爾－庫戴立探討中東地理位置認知及定義，鼓勵藝術家重新思考與撰寫全球各地區間的關係，運用斡旋、介入，突破體制來挑戰、質疑，並重寫地理區塊。南亞的印尼策展人埃德·達瑪萬闡釋藝術家身分現今已轉化為協作與中介者，並帶動藝術自發性團體與組織興起，以替代的概念建構新的藝術空間，進行有

意識地參與及跨域合作，使藝術融入民眾生活，成為社會一部分。日本策展人窪田研二提出策展人應兼顧藝術的現代性與批判性，透過關鍵轉旋中參與交涉的核心概念進行社會性探勘，讓社會脈絡與藝術得以連結實踐，進而擴展策展功能，引導出藝術表現的最大可能性。

亞洲作為一個具有多元文化協商的動態有機體，策展論壇及藝術家座談會的舉辦開啓亞洲各區域不同文化間的思考對話，創造串聯藝術與公眾社群互相集結交流的場域。此次論壇之研究專文以策展人各自的策展觀點展現亞洲藝術在展示美學的未來流變，挑戰文化生產模式與場域的想像，期待此專輯的出版能激盪具前瞻性的論述，逐步累積亞洲藝術研究的成果。

林志明

國立臺灣美術館 館長

Preface

Since the first Asian Art Biennial in 2007, the National Taiwan Fine Arts Museum has organized six biennials in total. This year, unlike past biennials, the exhibition was not solely curated by in-house staff at the Museum. Instead, a team of curators from both in and out of the Museum was called up to search for artists from different regions in Asia with different cultural backgrounds to join the Biennial. The selections were made based on a set of common themes and topics with an aim to present the current state of Asian art and to offer a wider perspective of Asian art. The theme of this year's Biennial "Negotiating the Future" highlights the various means of negotiation used by contemporary art to intervene and to be involved in social establishment. The exhibition itself was an interpretation of how art should connect to society as well as a display of a variety of possibilities of how art might change our future. The mutual influence between Asian identity and globalization is also examined. In order to further explore the cultural commonalities and differences between different parts of Asia, the Museum organized the 2017 Asian Art and Curators Forum and Artists Forum. Six curators and academics and sixteen artists from all over Asia were invited to take part in the above events to review the progress of contemporary art from diverse angles and aspects and to exchange their experiences in curating art exhibitions. Also discussed were critical issues in the international society in the past few years. Examples include "environmental renovation", "community involvement", "media scene", and "labor movement". The artists and curators and academics who attended the events jointly contributed their view on art created in different parts of Asia and their critical review of Asian art.

Among the many presenters at the forum were Director Yuji AKIMOTO from the University Art Museum, Tokyo University of the Arts. He shared his experience on the Naoshima project and explained the idea of community art and "Island Art". He believes that artworks should interact and talk to the local environment to facilitate the development of each island's own unique features. This will then help to convey the island's own view of the world and present art created by artists on the island. Curator of the Busan Biennale, YUN Cheagab, analyzed the common shortcoming in Asian art biennials and new approaches in the way biennial exhibitions are organized by Asian fine arts museums. YUN stressed that a curator should not just be a networker who merely copies or creates connections with the mainstream art world in western Europe, but also act as a thinker with independent ideas and styles. The curator LIN Hsiao-Yu, a colleague of ours at the

Museum, used artworks from this year's Biennial as an example to propose her observation of "publicness" and "engagement" and the cooperation and evolution of art, society, and curation. Her objective is to encourage viewers to take a more insightful look into the transformation of contemporary art and its impact on negotiating the future. The curator from Iraq in the Middle East, Wassan Al-KHUDHAIRI, examined the definition and geographic perception of the Middle East to urge artists to rethink and rewrite the relationship between different regions of the world, to leverage negotiation and intervention to challenge the systems, and to re-write geographies. The Indonesian curator Ade DARMAWAN from south Asia portrayed the contemporary artist's new role as a collaborator and a mediator who initiates spontaneous art groups and organizations and establishes new art spaces as replacements of the old. DARMAWAN also claimed that artists should intentionally take part in cross-disciplinary collaboration so that art may be more immersed in public life and becomes a part of society. The Japanese curator Kenji KUBOTA stated that a curator should bear in mind the contemporaneity and criticalness of art in the social exploration of participation and negotiation, both core approaches to negotiating the future. This creates a connection between social contexts and art and in turn pushes the purpose of curation further to allow artistic expressiveness to manifest its maximum potential.

Asia is a dynamic organism capable of negotiating between different cultures. The curators' and artists' forums organized by the Museum foster thinking and facilitate discussion between different cultures in the Asian region. These events also serve to gather artists and the general public to exchange ideas. The collected papers in this album were written to explain changes in Asian art with regard to artistic presentation from each of the curator's personal perspective. Curators challenge existing perceptions of cultural production models and venues. It is hoped that the publication of this collection shall urge more forward-thinking discourses to emerge and in the process build up Asian art studies.

Lin Chi-ming

Director, National Taiwan Museum of Fine Arts

策展論壇論述

Collected Papers of Curators Forum

島嶼、當代藝術、社區
島嶼藝術—1990年代至2000年代
初期的直島回顧

Island, Contemporary Art, and Community
Art on the Islands: A Review of the Art Site on the Island
of Naoshima from the 1990s to the Early 2000s

秋元雄史
Yuji AKIMOTO

日本東京藝術大學美術館館長
Director, The University Arts Museum, Tokyo University of the Arts



日本東京藝術大學美術館館長 秋元雄史

前言—深植社會的藝術

今天我將透過案例介紹獨特的「島嶼(性)」藝術誕生的場域，也就是藝術的生態學、藝術與環境乃至社會間的關聯。藝術不該只是單純的藝術活動，我們若從生態學角度觀察，想必便能從藝術活動中發現其場域環境（Site-specific）的樣貌，這能與實際社會連結，而理想的藝術場域也於焉而生。

「島嶼藝術」是我自創的語彙，這個詞並沒有特定的定義，甚且可說是很主觀性的敘述。我在直島看到該場域固有的藝術生態樣貌時，便以「島嶼藝術」來詮釋其特徵。這和透過強權的秩序建構，在遼闊的領域上擴展的大陸性藝術截然不同，而同時這也不是遭其放逐的邊境藝術，這裡乍看下似乎是個與世隔絕的世界，然而卻和他者有所連結，而且更重要的是，這藝術與人們的生活共存。

時下隨著SNS等發展，社會上彼此連結已由樹型（tree）社會轉換成網絡（network）型社會，在此所談的島嶼藝術，正是屬於這種網絡型世界。

在直島長久以來所舉辦的活動，若以地理學觀點、甚而擴大到地政學、場域環境的視角來觀察，就能發現其中依舊潛在許多嶄新藝術的可能性，那是與當地社會強烈連結，並維繫其生活的一種文化，同時也是一種藝術。

藝術的自立性到社會參與

所謂的現代藝術，其本身是不受任何干擾，而在保有自主性與獨特性的前提下延伸其歷史，而藝術本身原本就應該是自立性的存在，這在探討現代藝術上是非常重要的概念，但是在觀察現今藝術活動時，若還秉持藝術本身是單獨存在的觀點，似乎不夠周全，因為藝術不僅談不上有自律性，甚且可說是深受社會各種因素影響，相反地，有時甚而不斷對社會拋出議題，再從中摸索自我的存在，進而完成創作。以此觀點回顧藝術活動會發現，光靠現代藝術賦予價值的美學、造形性詮釋（即所謂造形性的觀點）等，終究無法理解當今的藝術活動。

這裡所謂不再依附現代藝術造形語言的藝術，起源可以追溯至20世紀初期，這是對社會表達抗議或煽動（agitation）的藝術，這類型的藝術前衛色彩濃厚，是帶有政治色彩的反藝術性（Anti-art）藝術活動，其中最具代表的首推達達主義（Dadaism），這類沒有固定形式的藝術運動，和形式確立的藝術大相逕庭，這原本被認為只是短暫現象，不料這種以運動為主的藝術不但未消失，反而一直蛻變形態延續至今，例如以社會為議題的社群藝術（Social Art）、社區藝術（Community Art）等種種活動至今仍延續不斷。

箇中緣由很多，隨著社會快速邁入現代化，確實帶給人類便利的生活，然而同時也製造許多阻礙社會的問題。社會的變化過於快速，因此對人們帶來阻礙，而社會變遷本身其實就是一種威脅。但就藝術領域究竟應該如何因應呢？這就如同經濟或政治領域般，成為一種社會實踐（Social Praxis）的課題。出現於20世紀初期、直接對社會拋出議題的藝術，在歷經第一次、第二次世界大戰後，轉為反藝術，如今則改以社區藝術、社群藝術，甚至以更多元的樣貌綿延不斷。

我所參與的直島藝術計劃

針對上述與社會關係間所孕育出來的藝術活動，我將以1990年代至2000年代初期，自己所參與的直島藝術計劃為例為各位介紹。直島是位於日本本州與四國間瀨戶內海內的一座小島，瀨戶內海有近1000個小島，其中有人島僅少數，直島屬於中間規模，面積約14 k m²，島上居民約3000人左右，島的北側有一座廢棄的煉銅廠，過去長久來直島維繫著日本產業的發展，在此同時，也長期深受公害所苦，煙害程度之劇甚且讓周遭青蔥的綠山淪為一片光禿黃土，如今當地不僅擁有文化深度，且環保意識抬頭，大地恢復生氣一片綠意盎然，促使其脫胎換骨成文化小島，最大的再生契機就在1990年代開啓的直島藝術計劃。

這項計劃因透過當代藝術帶動地域再生而獲得肯定，以往當代藝術都偏重在都會，而直島藝術計劃讓人們認識到，原來在偏鄉地區或人口稀少的村落、大自然環抱的山區、海域，也能與當代藝術相互相應，同時，這項計劃也讓人體認到，相對於全球基

準，其實當代藝術是可以擁有其地域性、並與地域認同（identity）結合，其他還包括地域經濟與藝術間的關聯等，直島藝術計劃帶來了許多前所未有的成果。

所謂的日本型態，就某種意義而言，可說是一種社區藝術，許多城市再造相關的藝術祭被視為成功的典範，各界爭相仿效。藝術家進入人口外移的地區，將已無法居住的房舍化為作品，促使其再生，這不是片面性的強調藝術化、作品化，而是徹底解讀當地的歷史及地域特性，或是針對地方固有的課題，以當地特有的脈絡創作，過程中我們舉辦了參與型的工作坊等，共同探討當地的課題，以及藝術的可能性。

同時，藝術祭本身就像一種舒緩的運動。展覽相關人員或志工，在會展期間就在既是展場的地區生活，和當地居民交流對話，如此不僅能保護藝術作品，也有助於讓參觀者更接近作品，進而推動展覽的運作。辦展覽的一連串過程，在人口流失而喪失活力的地區帶來刺激，在此要強調的是，這是所有計劃參與者所共同創造的成果。

藝術計劃成果取決於人們的參與

這基本上需要仰賴人力，因此我認為，首先就城市再造的觀點而言，活動規模大小，亦即參與人數的多寡可直接反映出成果。當然每個作品的力道與內容也很重要，然而更重要的是，人們的參與模式更直接反映出地域再造的成果。簡言之，參與活動的人數越多，對地域社會所帶來的衝擊也更大。當然展覽或藝術計劃的參觀人數也很重要，但我認為更重要的是，能有多少人直接參與活動的運作。再重述一次，就城市再造的觀點而言，參與運作的人員彼此間的關係及規模才是最重要的因素，往往我們會以參觀人數評價計劃的成果，若基於要帶動城鎮改革的衝擊力道，我認為自家人，也就是直接參與運作的人數多寡，以及彼此的關連才是關鍵所在。

讓日常異化的藝術

簡言之，音樂祭或電影節也都是如此。如果能將日常加以差異化，或是創造出非日常的場域帶給當地刺激，就算達成初期目的。但在此值得注意的是，兩者間的距離感，當地或人們與藝術間的距離感，正是取決計劃成功與否的關鍵詞，其重點就在於能和當地的日常接近到何種程度。就某種意義而言，藝術活動若能深入地域社會，並足以讓當地重新審視其日常生活習慣或常識，或許就能取得成果，這雖然是賭注，但若不如此深入，面對活生生的社會，便很難創造出有意義的社群藝術，一方面，參與的藝術家要如此投入，也要有付出相對代價的覺悟，因為既然要對社會造成影響，同樣地自己也必然會受到影響，雙方互動才能成為對話，因此若是一味由藝術對地域或人們，這種單向式對話結構，勢必無法孕育出符合當地特徵的生動藝術，唯有雙方平等地互動，才可能有真正源自當地的藝術誕生。

場域環境藝術開創城市文化的脈絡

將當代藝術的特異景觀帶入地方的自然環境或民宅內，為傳統的風景創造異化效果，或是使其非日常化，藉此促使大家對習以為常的日常的景象重新思考，為「這個場所」的再詮釋創造新契機。這在現今的城市再造、或地域再生相關藝術計劃中早已是耳熟能詳的長套句，但在1990年代我們的計劃剛啟動時，這種概念仍未普及，透過藝術作品讓廢棄的老舊民宅再生，是開始於1995年左右，這一連串的古民宅再生計劃，我們將其命名為「家的計劃」，總計完成八件。在著手第一棟計劃時，源自西方的當代藝術究竟應該如何搭組，才能和日式古民宅融為一體，當時連藝術家都感到存疑，但實際完工後發現，兩者竟出乎意料的完美融合，可說是盡得地利，藝術作品和直島這個場所產生完美結合，想必這也是因為藝術家能謙虛而透徹地了解、認識直島這塊土地而獲至的結果。如果只是將自己的作品隨意陳列在某處，這種態度終究無法和當地產生關聯，但近來也有些藝術家簡直可說是為所欲為，不由得令人懷疑，「你究竟把這裡當成什麼地方？」。最近日本某個屋外展中，提供場所的屋主對藝術家的態度非常反感，儘管展期還沒結束，就向主辦單位要求撤除作品，問題或許是出在某些潛在的因素，但由此也可看出，毫無批判地獎勵藝術是多麼的無意義，而且可能導致不良影響的蔓延，因為藝術家本身無法想像，這原本是人們日常的生活場所，也不了解若不與他人溝通，創作就無法成立，而地方政府獎勵藝術展或藝術祭，將街頭當成展場而毫無規範，這本身也有問題。

與人或場所對話的重要性

我們開始活動之初，對於將當代藝術帶入人口外流區域、推動地區再生計劃的概念仍不普及。現在很多地方都能看到為城市再生的藝術創作，但在當時，原本只存在於大都會的當代藝術，是否能順利進入既保守，而且因人口外流而趨於高齡化地區充滿了未知數。在不知能否成功下，直島藝術計劃開始啟動，而就靠著與當地居民徹底地溝通，以及每位藝術家真誠的創作態度，才終於獲得轉機。直到2000年，也就是家型作品一個個開始創作後5年，由十幾位藝術家聯手完成的大型展覽才正式實現。在此之前，需致力於跟當地居民對話，才得以將一戶戶民宅改修進而藝術作品化，而居民的想法也有落差，有贊成有反對，有中立派，因此我們是一個個慢慢溝通推動，我並不是建議大家必須要像直島般耗費時間，而是要強調徹底對話對雙方的重要性，對等地對話、徹底地對話，遠比一切重要，沒有理由需要趕著製作作品。作品確實是一個結果，但問題在於過程，而其實藝術作品也未必是絕對必要，關鍵在於如何為地方注入活力、促使其重拾元氣，建構符合當地的生活以及文化。對當地而言，文化就是地方認同，要能猶如文化堡壘（barrier）才有意思。就這點而言，藝術文化對當地必須如空氣般的

存在，因此藝術活動既不是思想也不是美學，而是立足於生活的文化活動。生活是綿恆不絕，因此藝術文化也得以永久延續，而在延續過程中深化意涵，進而成為真正不可或缺的存在。

傳承的意涵

傳承本身有益有弊，如何盡量減少其弊、增加其益，是後繼者必須特別專注之處，否則傳承將流於徒具形骸的代名詞，了無意義。而且延續越久，越容易陷入形式化，但就某種層面而言，這似乎很難避免，因為長久以來，為追求合理化往往導致對細部的疏忽，但是如果對此有所自覺並努力避免，就能達到有意義的傳承，傳承不單只是延續而已，若能努力深化個中的意義和價值，就能擺脫表象，而落實為有意義的傳承。建構在城鎮裡的藝術計劃，和美術館內所舉辦的展示，本質上截然不同，對此雖不必贅述，但卻是不容遺忘的重點，因為背景舞台是以日常生活空間為主，而生活中的文化就是重點，該如何孕育、如何發展，一切取決於各地的特質，這並不是邊境的本土主義（Localism），我們現在處於一切開放的世界，因此需要某種文化性的堡壘，那是可以投射自我價值觀以及生活感的所在，一旦消失，包括自我和社會都會開始崩壞，這絕對不是抽象的世界，它雖然無形，卻是實質存在於我們周遭的生態學（ecological）文化環境。

從島嶼藝術到島嶼世界觀

我自1991年至2006年底，參與直島計劃總計達15年，現今的直島雛形幾乎就在這段期間完成，離開後，當地的藝術活動已不僅止於直島，而擴展到周邊的小島，展覽規模擴大，名稱也改為「瀨戶內藝術祭」。「瀨戶內藝術祭」是三年展形式，每三年一次在超過10以上的小島上舉辦。在其影響下，周邊的新創文化區域陸續出現，且各自孕育出不同的特色，打造出自己不同的價值觀、相互切磋，琢磨出各自的特色，這種由各區域或小島所傳遞的多元價值觀十分重要，且非常健康，這不是受制於單一價值觀的大陸型規範，而是每個小島各自開創屬於自我的特色文化，並對外傳遞其特有的世界觀，這才是所謂的島嶼世界、島嶼藝術應有的樣貌，再重複一次，我認為這種狀態非常健康，各自擁有不受外界侵擾、獨特的世界觀，而又彼此互換信息，由遠處看就猶如是滿天閃爍的星星，每顆星各自綻放光芒，而又在天際相互呼應，合奏出和諧的樂章。

Island, Contemporary Art, and Community

Art on the Islands: A Review of the Art Site on the Island of Naoshima from the 1990s to the Early 2000s

Yuji AKIMOTO

Foreword: Art Rooted in Society

Today I would like to present the site where an unique “island” art is born by using the art site on the island of Naoshima in Japan as an example. Island art is about the ecological system of art and the connection between art, the surrounding ecology, and society. Art is not simply a pure act of artistic creation. If we take an ecological perspective, we would inevitably find site-specific manifestation of art through its practice. This in turn produces a connection between art and the real world and thus an ideal art site is born.

“Island art” is a term I created myself. There is no specific definition for this term. It could even be said as a highly subjective description. I decided to use the phrase “island art” to illustrate the nature of the existing art ecology I witnessed at Naoshima. The nature of the island’s art site is distinctively different from well-ordered continental art that is established by the authorities and spans over a vast territory. Nonetheless, island art is not art banished to the borders either. At first glance it is secluded and isolated from the rest of the world, but at the same time it also shares a connection with the other. More importantly, here at Naoshima, art is part of daily life. It coexists with the local residents.

Advances in social network services has transformed our society from tree-type connections to a network society. The island art we are referring to here is exactly this type of network society.

If we examine the events held at Naoshima over the years through a geographic perspective, or if we take that further to include land economics, or even the entire site into consideration, there are still many new possibilities to be discovered to create refreshing artistic creations. It is the strong connection between the local community and the way locals lead their lives. It is a form of culture and also a type of art.

Art: from Independence to Social Participation

Modern art, by its definition, should be allowed to continue its progress in complete autonomy and retain its uniqueness without any external disturbance. Art in itself should remain an independent existence. This is a critical concept in the study of modern art. However, it is not enough to simply assert that art should be an independent existence when investigating today’s art events. The reason is that art today is in fact deeply affected by a variety of social factors. Not only is art not an independent existence, on the contrary it continues to be under the influence of the many issues within our society and goes on to explore its own existence and significance and ultimately produces creative works of art. A review of art events from this aspect finds that it would be impossible to comprehend current art events based on the aesthetic value and stylistic interpretation (i.e. stylistic viewpoint) of modern art.

The origin of this assertion that art no longer depend on modern stylistic language can be traced back to the early 20th century, when art was used go express objection and agitation towards the society. This genre of art was extremely avant-garde at the time. The most representative of

these somewhat political anti-art activities is perhaps Dadaism. There were no fixed style for these art movements, a trait vastly different from stylistically established art genres at the time. It was believed to be a temporary trend and would not persist. Nonetheless this type of movement-based art did not disappear but continued to evolve until now. Today we still see social art that addresses social issues and community art and many others genres that continue to thrive.

There are many reasons for this. The rapid modernization of our society made our life so much more comfortable and convenient, but at the same time it also led to many obstacles. Our society is moving forward so fast so much so that the social changes taking place are becoming a hindrance. Social changes are in fact a threat in itself. How should art as a discipline respond to these social challenges? The answer is that art should be a social praxis similar to economics or politics. In the early 20th century new forms of art identified and challenged issues within the society. After the first and second world war these types of art progressed and turned into anti-art. This trend was followed later by social art and community art and even more diverse new forms of art.

My Part in the Benesse Art Site Naoshima

Based on the above discussion of the relationship between art events and society, I would like to introduce my part in the Naoshima Art Project from the 1990s to the early 2000. The island of Naoshima sits in the Seto Inland Sea, between the main islands of Honshu and Shikoku. There are around 1,000 islands like this scattered in the Setouchi. Only a few of the islands are inhabited. Naoshima is a mid-sized island covering an area of 14 km² with some 3,000 inhabitants. There is a deserted copper smelter in the north of the island, which once supported Naoshima and Japan's economy in the past. However, the copper industry also heavily polluted the area. The surrounding green hills turned into dry dust because of the smoke discharged in the refinery process. Today Naoshima not only offers rich cultural depth, the landscape has also regained its greenness thanks to the rise of environmental awareness. The key to the island's rebirth was the Benesse Art Site Naoshima, which started in the 1990s.

This project was recognized for its accomplishment in driving community regeneration. In the past, contemporary art mostly took place in urban areas. The Benesse Art Site Naoshima showed people that sparsely populated remote rural villages and the natural environment such as mountains, hills, and the sea could also serve as settings that respond to and echo contemporary art. This project also proved to people that in this globalized world, there is a side to contemporary art that embraces regionalism and regional identity. Other unprecedented achievements of the project include leveraging art to create a connection with the local economy.

In a sense, the so-called Japan style could be defined as a form of community art. Many art festivals associated with urban regeneration are considered successful examples that others vie to follow suit. Artists move into places where the local population is declining and attempt to convert uninhabitable houses into art. This is based on a thorough understanding of local history and regional features rather than one-sided emphasis on the production of art. Furthermore, it is aimed at inherent local issues based on the area's specific cultural context. During this process, we as organizers held workshops that encourage local participation to examine local challenges and to discover artistic possibilities together.

Also, art festivals are like relaxing exercises. Volunteers and staff live on-site throughout the festival and interact with local residents. This not only helps to preserve the exhibited artworks, but also brings visitors closer to the works and consequently facilitates the operation of the festival. The series of acts involved in the process of organizing an art festival revive areas that face shrinking population and loss of vitality. The most important thing here is that this is a collective achievement of all the participants.

Public Participation Determines the Outcome of Art Projects

Art projects need manpower. From the aspect of urban renewal, I believe that the size of the event and number of people involved are direct indicators of the final result. The content and impact of the event are of course also very important. Yet more importantly is how people participate in the events, because this is an even more direct reflection of the outcome of regional regeneration. This means that the number of participants involved in an event is in proportional to the extent of impact on the local site and community. Naturally, the number of visitors that come to see an exhibition or art project is important. But the point here is that the number of people directly engaged in the operation of the event is more even critical. To reiterate, the connection between the people involved in the project and the scale of the event are crucial factors from an urban regeneration perspective. It is not uncommon to evaluate the performance or the success of an event by the number of visitors. However, I would consider the number of people who take part in the running of an event and the interaction between those participants as the key to creating greater impact and to driving reform in towns and cities.

Art that Alienates the Routine

It is the same with music festivals and film festivals. The initial goal is considered to be accomplished if we are able to alienate day-to-day routines or to produce some stimulation for the local area through venues that we don't see every day. One thing worth noting is the sense of distance between common and uncommon sites. This sense of distance between the local area, residents, and art are the key words that determine the success or failure of a project. Art has to be closely relevant to the local daily life in order to be of significance. In a certain sense, art events that are deeply immersed in a regional society and thus encourage the local people to re-examine their way of life, social customs, and common knowledge that they have taken for granted, may have achieved some result. There are of course stakes at hand. But without such deep immersion, it would be difficult to produce community art of relevance to a living society. On the one hand, the artists that are involved need to be committed to the event, but they must also be aware of the price they will need to pay. Because they will ultimately be influenced by society if they want to exert a certain degree of impact on the society. It takes mutual interaction to create dialogue. A single-sided communication from art to the local site or to the local residents alone will not foster creative art that embodies local features. Both parties should interact on an equal basis to lead to art that originates from the given site.

Site-specific Art in the Urban Cultural Context

The introduction of contemporary art as an uncommon sight into natural surroundings or people's houses produces an alienation effect for traditional neighborhood and makes it less like an everyday setting. This encourages people to rethink daily scenes they are accustomed to. It also creates

new opportunities for the site. The above description are familiar phrases in the modern day urban regeneration and regional redevelopment art projects. However, when our project first launched in the 1990s, this kind of concept was not so widespread at the time. We started to deliver artworks that give new life to abandoned old houses around 1995. We named this series of conversion projects the “Art House Project”. There were a total of eight renovated buildings. When we started our first renovation project, even the artists themselves were uncertain as to how to combine and mix contemporary art from the western world with traditional Japanese houses. Yet the result was a surprisingly perfect match of Japanese and western elements. The finished project made the best of the local surroundings as the art houses blended in effortlessly with the island of Naoshima. Presumably this was because the artists were humble enough to fully grasp and familiarize themselves with the nearby area. If they believed that it would be acceptable to display their works at any random location as they wish, it would be impossible for their art to form an attachment with the land. Nonetheless, lately some artists have been doing as they please and placing their work at locations of their choice. This inevitably leads to the question of how they see the exhibition site. “What do you take this place for?” For example, at a recent outdoor art show in Japan, the owner of the exhibition site was extremely offended by the artist. The owner demanded the exhibition organizer to remove the artwork before the finish date. There may be some unknown issues, but it also shows that there is no point in encouraging art for art’s sake without any reservation. It may lead to certain unfavorable effects. Artists need to understand that their creative work has to be based on communication and interaction in order to have meaning in a setting taken from everyday life. Local governments should also bear in mind that there has to be some regulation when using the street as exhibition venues for art shows and art festivals.

The Importance of Dialogue between People and Site

When we first started, the idea that by bringing contemporary art to areas suffering from dwindling population to drive community regeneration was not that wide spread. Nowadays it is not unusual to see works of art driving urban renewal in many places. However, in those days it was still rather uncertain if contemporary art, something that only existed in metropolitan areas, could make it into conservative remote areas with shrinking and aging population. The Benesse Art Site Naoshima began amidst these unknown factors. The turning point came thanks to thorough communication with the local residents and to the sincere and earnest attitude of the participating artists. Finally, in the year 2000, five years after the project launched, over a dozen artists worked together to produce a large-scale exhibition. Before this, we dedicated a huge amount of effort to talk to the locals in order to renovate one residence after another and turn these empty spaces into works of art. The local residents had different opinions regarding the project. Some disapproved, some approved, while others remained neutral. We took our time to explain, to communicate, and to push our project forward step by step. My point here is not to suggest that you do the same as us and invest a great deal of time, but to emphasize the importance of dialogue. Complete and thorough communication between both parties on equal terms is more important than anything. There is no reason to rush to produce artwork. Works are indeed the outcome, yet the process is the key. Also, artworks are not an absolute necessity either. The key is how to revitalize and reenergize the local area in order to establish a lifestyle and a culture that are consistent with the local environment. For the local residents, this is precisely how they identify with their land. This identification has to resemble a cultural barrier or a fortress to be

of significance. From this viewpoint, art and culture has to be like the air we breathe. Art events are not simply concepts or serve aesthetic purposes, but should be cultural activities embedded in daily life. Life continues, and so do art and culture. Art and culture assume deeper levels of meaning in the course of development and in turn become an indispensable existence.

The Significance of Inheritance

There are pros and cons involved in the inheritance of a heritage. People who inherit culture must pay particular attention to ways to minimize disadvantages and maximize advantages. Without that focus, heritage itself is nothing but a title with little significance. The longer the heritage, the easier it is to be trapped by its form. It seems hard to avoid that more or less. The reason is that for an extended period of time, the pursuit for rationalization has many times led to negligence of detail. However, if we could be aware of this issue and attempt to prevent such issues from taking place, it may lead us to success. Heritage is not just about passing on traditions. If we try to delve deeper into the significance and value within, it may be possible for heritage to be more than presentational and really mean something. Art projects initiated in towns and cities are inherently different from art displays organized by fine arts museums. This probably requires little explanation. Yet these are key issues to bear in mind. The reason is that the art setting includes the space in which we live our daily lives. The way we live our lives is a key point which must be noted. The facilitation and development of culture depend on local features. This is not localism at the borders. For we now live in an open world. Therefore we require some sort of cultural barrier for us to project our sense of value and sense of living. Without this, our identification with self and society will start to collapse. It is not an abstract world, but an intangible yet substantial existence in the ecological cultural environment around us.

From Island Art to Island World View

I was part of the Benesse Art Site Naoshima for 15 years from 1991 to 2006. The initial shape Naoshima today was formed during this early period. Local art events have now spilled over to other islands in the Seto Inland Sea. The exhibition has grown in size and is now held at not just the Naoshima island, but also other surrounding island sites. The name has also changed to Art Setouchi, also known as Setouchi Triennale. The art festival is held every three years on a dozen islands in the Seto Inland Sea. Thanks to its influence, new and upcoming new cultural and creative venues emerge one after another, each with its own distinctive features and values, each continuing to improve, refine, and polish themselves by learning from and exchanging ideas with one another. The diversity of values presented by different sites and islands is not only an important but also a healthy development. It means that they are not restricted by a united set of continental values, but that each of the islands develop a distinctive culture that is wholly theirs and theirs alone, through which they present their unique view of the world. This is exactly what island world and island art should appear to be. To reiterate, I believe this is a healthy state of development. The island sites exchange ideas amongst themselves yet at the same time embrace a world view of their own without the disruptions of the outside world. From a far the image is one filled with shining stars scattered all over the night sky. Each star bathes in its own light. Each echoes one another in the sky above in concert and harmony.

島、現代アート、コミュニティ 島的な美術—1990年代から2000年初頭の直島を振り返って

秋元雄史

はじめに—社会の中の美術

本日は、ひとつの事例を紹介する。それを通して独自の「島の」芸術が生まれる場面についてお話をしたい。つまり芸術の生態学であり、芸術とその環境、あるいは社会との関連についてである。芸術を単独の芸術活動をして捉えるのではなく、社会との循環の中で生態学的に眺めていくとき、芸術活動のサイトスペシフィックな環境の様相が見えてくるのではないかと思う。そしてそれが実社会と結びつき、行きたい芸術の場が生まれるのである。

「島的な芸術」とは私の造語であり、それほど決まった定義があるわけではない。むしろかなり直感的な物言いである。私が直島で見たその場所固有の芸術の生態学的な有様をここで私は「島的な芸術」という言葉で特徴づけた。それは大陸的な強い権力構造によって秩序立てられた広大な領域に広がる美術ではなく、また、単なるそれから追いやられた辺境の美術でもない。それは一見閉じた独立した世界を持ちつつも、他とつながっているような世界である。そして何よりもそれは生活とともにある。

ちょうどSNSなどの発達でツリー型の社会からネットワーク型社会へと社会のつながり方が変革しているが、まさにここでのいう島の芸術とは、そのようなネットワーク型の世界である。

直島で行ってきた活動を地理的な視点はもちろんだが、地政学的、あるいはサイトスペシフィックな感覚にまで拮げて眺めていくとき、そこには新たな芸術の可能性が見えてくる。それはその社会との強く結びつきながら、生活を支えていく文化としての芸術である。

芸術の自立性から社会参加へ

近代芸術は、それ自体で何ものにも侵されない、自立性と独自性を有しているという前提に立って、歴史が展開してきた。芸術は、それ自体で自立した存在というわけだ。これは近代芸術の物語を語る上で重要な考え方である。しかし、今日の芸術活動を見ているとそれ自体で単独に芸術が存在しているという見方が不完全なものではないかと思えてくる。自律的どころか、むしろ芸術は様々な社会的な事象に影響を受け、また逆に社会に働きかけながら自らの存在を模索し、つくりあげているのではないかと思えてくる。そういう視点から芸術活動を振り返ると近代芸術を価値付ける美的、あるいは造形的な解釈（いわゆる造形性という観点）だけでは到底今日の芸術活

動を理解することができないということに気付かされる。

こういった、いわゆる近代美術の造形言語に依らない芸術の始まりは、20世紀初頭にまで遡ることができる。対社会に向けて、異議申し立てをしたり、アジェンションをしたりするようなタイプの芸術は、例えばダダイズムに代表されるような前衛色が強く、政治性のある反芸術的な芸術活動である。定まった形のないこのような芸術運動は、形を持つ芸術とは遠く、一過性のように思われた。ところが運動としての芸術は終わるどころか、形を変えながら今日にまで引き継がれている。社会そのものを問題にするソーシャルアート、コミュニティアートなど、様々な活動が展開してきた。

その理由は様々であるが、社会の現代化が進み、豊かで便利な社会が実現したのは確かだが、それと同時に人間を阻害するものが生まれているということでもある。あまりにも急激に変化する社会は、そのスピードによって人間を阻害する。移り変わる社会の存在それ自体が脅威となるのだ。そしてそれに芸術としてどう向き合うかということが経済や政治分野と同じようにひとつの社会实践として現れてくる。20世紀初頭に生まれた社会へと直接働きかけていく美術は、第一次、第二次世界大戦を挟んで、戦後には反芸術として、またあるいは今日ではソーシャルアート、コミュニティアートと姿を変えながら、また多様になりつつ引き継がれている。

私の関わった直島のアートプロジェクト

こういった社会との関係の中で生まれてくる芸術活動について、私が1990年代から2000年代初頭に関わった直島アートプロジェクトを例に話を進めていきたい。直島は、日本の本州と四国の間にある瀬戸内海という場所にある島のひとつである。瀬戸内海には、約1000ほどの島がある。有人島は限られているが、直島は中規模クラスで、大きさは14 km²、島民数が約3000名ほどである。島の北側は古くから銅の精錬所があり、日本の産業を支えてきた島であったが、同時にかつては公害で苦しんだ歴史をもつ。煙害で周囲の山々が禿山になるほどであった。文化的な面だけでなく、環境意識も高まり、今ではすっかり緑に覆われているが、今のような文化的な島として再生したのは、1990年代から始まる直島でのアートプロジェクトが大きなきっかけとなった。

これは現代アートによる地域再生の試みとして評価されている。それまでは現代アートの生息域が都市部に偏っていたのに、直島のアートプロジェクトによって僻地や過疎地、自然の残る里山、里海といった場所でもうまく適応できるということを知らしめた。また世界標準的な現代アートに対して、現代アートが地域性を持つもので

あるということ、地域的なアイデンティティと結びつくこと、という認識も産んだ。他にも地域経済と芸術の関係など、直島のアートプロジェクトがそれまでにないものをもたらした。

日本型の、ある意味では、コミュニティアートのひとつといえるものだ。多くのまちづくり系の芸術祭が成功例として参照し、模範にもしている。過疎化した地域に芸術家が入り込み、人が住まなくなった家屋を作品化して再生していく。一方的に芸術化、作品化するわけではなく、その町の歴史や地域の特性を読み解いたり、あるいは、その地域の課題に対して作品を介して、その場所ならではのアプローチをしていくというものだ。その過程で参加型のワークショップなどが開催され、まちの課題などが話し合われたり、芸術の可能性を議論したりしていくプログラムが行われていく。

また、芸術祭自体がひとつの緩やかな運動のような姿となっていて、展覧会に関わる人々やボランティアは、会期中に会場となる地域で生活し、地域住民とコミュニケーションを取り、美術作品を保護し、来場者と作品を繋ぎ、展覧会を運営していく。展覧会の開催という大きな一連の出来事が、過疎化し、活力を失ったまちに刺激を与えていくことになる。ここで強調したいのは、このプロジェクトに関わった人々がもたらす出来事である。

アートプロジェクトの成果を決める人々の関わり

これは基本的に人の力であるのでイベントの大小、つまり関わった人の多さがまずはまちづくり的な意味での成果に反映すると私は考えている。もちろん作品一つひとつの力量や内容も重要ではあるが、それ以上に人の関わり方が地域創造としての成果に反映する。これは極論かもしれないが、参加者、それも運営に携わった者の数が大きければ大きいほど、地域社会にインパクトを与えると私は考えている。もちろん展覧会やプロジェクトを見学に来る来場者数も重要だろうが、私はそれ以上に運営側に参加する人々が重要だと思っている。繰り返すとまちづくり的観点から見れば、運営に携わる人間たちの関わり方と規模こそがもっとも重要だということなのである。往々にして、プロジェクトの成果を来場者数で考えたがるが、私は町を改革していくインパクトを考えると身内、つまり運営に携わった人間の規模と関わり方こそが鍵であると考えている。

日常の異物としての芸術

それは極端な言い方をすれば、音楽祭でもいいし、映画祭でもいい。日常を異化していくことや非日常的な場面をつくり出すことが出来さえすれば、まちに刺激を与

えるという当初の目的は達成できたことになる。そこで注意が必要なのは、その距離感である。町、あるいは人々とアートの距離感こそがプロジェクトの成功を決めるキーワードである。どこまで町の日常に接近するかが重要になる。ある意味では通常的生活習慣や常識の見直しを迫るぐらい芸術活動が地域社会に踏み込んでいくことができれば成果を生むことができるかもしれない。これはかなりの賭けになるがそれぐらいの踏み込みがなければ、生きた社会を相手にするソーシャルアートとしての意味を見つけ出すことが出来ない。一方でそこに関わるアーティストたちも相応の対価を支払うつもりで実社会に入り込んでいく必要があるだろう。社会にそれなりに影響を与えようとすれば、同様に自らも影響を被るだろう。双方のやり取りがあってはじめて対話が成立するのだから、芸術から町へ、あるいは人々へという一方向だけの対話の構図では、本当にその場所に合った生きた芸術が生まれるはずもない。双方のやり取りが平等に行われてはじめてその場所から芸術が立ち上がる可能性を得ることができる。

サイトスペシフィックなアートが町の文化的な文脈をつくる

現代アートの奇抜な景観をその地域の自然や家屋に持ち込み、それまでの風景を異化する、あるいは非日常化することによって、これまで見過ごしてきた日常的な風景を見直し、「この場所」を再解釈していく契機をつくり出すということは今のまちづくり的、地域再生的なアートプロジェクトでは常套句になってしまった感があるが、私がプロジェクトを初めた1990年代はまだまだ一般化されてはいなかった。使用されなくなった古民家をアート作品によって再生するということを初めたのが1995年頃である。これらの一連の古民家再生プロジェクトを「家プロジェクト」と命名し、八件ほど作り出した。一軒目を手掛けたときには、果たして西洋発祥の現代アートをどのように組み合わせれば日本式の古民家とうまく合うのかとアーティストでさえ首を傾げた。しかしやってみると実に不思議なぐらいうまく合ったのである。そしてそれはまさに場所を得たという言葉がピッタリするぐらいに直島の場所にうまく結びついていった。それはアーティストも謙虚になり、直島という場所を読み込んでいったからできたことであろう。ただただ自作を所構わず開陳するという姿勢では到底場所との関わりは生まれない。しかしこの手の「一体この場所をどこだと思っているのだろうか？」と首を傾げなくなる作家も多い。まさにやりっぱなしといったほうがいいアーティストもいる。最近日本のある屋外展で場所を提供していた家主がアーティストの態度に嫌気が差して、会期中にもかかわらず作品撤去を主催者に申し入れるという事態が起こった。目に見えないところでこういった事態は起きているのではないかと思うが、無批判に芸術を奨励することがいかに無意味なだけでなく、害

悪を撒き散らすかの証である。それが生きた生活の場所であるということへの想像力もなく、他者とのコミュニケーションを取らねば成り立たないということすら理解していないのである。それは無批判に町中を会場とする芸術展や芸術祭を奨励してきた各自治体などにも問題がある。

人や場所と対話することの重要性

私が初めた当時は、現代アートが過疎地に入り、町の再生のためにプロジェクトを行うなどということがまだ当たり前ではない時期だった。今では数多くのまちづくり系のアートをみることができるが、大都市で展開してきた現代アートが果たして保守的で過疎と高齢化が進んだ場所でうまく展開できるのか未知数であった。成功するかどうかはわからない中で行っていった直島のアートプロジェクトは、丁寧な地元住民とのやり取りとアーティストたち一人ひとりの真摯な制作姿勢によってはじめて道が開けていった。アーティスト十数人からなる大型の展覧会を実現したのは、一つひとつの家型作品を制作して五年後の2000年になってからであり、それまでの数年は一つひとつ古民家を改修し、アート作品化するということを地元住民との対話の中で行っていった。地元住民もけっしてひとつの答えだけではないから、賛成も反対もその中間もあり、その中で一つひとつ進めていったのである。私はなにも直島と同じように長い時間をかけろと言っているわけではないが、丁寧な対話は双方にとって必要だと考えている。対等な対話、丁寧な対話は何にも増して大切なことである。別に急いでその作品をつくらなければならない理由はないのだ。作品は一つの結果であるが、問題はそのプロセスにある。また芸術作品が何かなんでも必要なわけでもない。問題は町にどのように活力を与え、元気にして、その町に合った生活を、そして文化を作り上げていくかである。その町にとって文化がアイデンティティとなり、ひとつの文化的なバリアーのようなものになってはじめて意味が生まれる。そういう意味で芸術文化とは町にとって空気のような存在である。だから芸術活動とは、思想でも、美学でもなく、生活における文化活動なのである。生活に終わりはないから、これらは続いていく。また続いていくことにより、意味を深め、本当に無くてはならない物になっていくだろう。

継承することの意味

継続することによる利点と弊害があるが、それでもひとつでも欠点を減らして、利点を増やすことに後から来るものは意識を集中しなければならない。そうでなければ継続は、形骸化の代名詞となる。かえって意味を失う結果となる。長く続ければ続

けるほど、形式化が起きる。これはある意味では避けがたいことである。長く続けることで、合理化され、細部が失われていくからだ。ただそれを知り、それを避ける努力をすることで、意味を継承していくことができる。継承は単なる継続ではない。意味や価値をより深める努力をすることで、単なる継続から脱して、意味の継承へとつながるのである。町中で行われるアートプロジェクトは美術館の中で行われる展示と本質的に異なっている。いまさら言うまでもないことだが、これは忘れてはならないことである。それは生きた生活の場所が舞台であり、生活における文化が問題になっているからだ。それをどのように育て、どのように発展させていくかは、それぞれの地域の独自性に委ねられていい。これは辺境はローカリズムではない。今のように黙っていてもすべてがオープンな世界の中にあって、何からの文化的なバリアーは必要なのである。それは価値観や生活感を投影するものでもあるが、それが見えなくなってきたときに自己や社会の崩壊が始まる。それはけっして抽象的な世界ではない。眼には見えないが私達を取り囲むエコロジカルな文化的環境なのである。

島の芸術から島の世界像へ

私が直島に関わったのは、1991年から2006年末までの15年間である。その間にほぼ今の直島の原型ができあがっていった。その後、私が離れた後になるが芸術活動は直島だけにとどまらず、周辺の島々を加えて、「瀬戸内芸術祭」と名称を改めて、大型の展覧会へと成長していった。三年に一度のトリエンナーレ形式で開催される「瀬戸内芸術祭」は、10以上の島々を会場とする。またその影響によって、周辺に新たな文化エリアが創造され、また異なった個性が誕生しつつある。別の価値観が発信され、互いに個性を磨き合い切磋琢磨している。こういった個々のエリアや島々から発信される多様な価値観はとても大事である。とても健康的なことだ。一つの価値観でオールオーバーに律せられる大陸的な秩序ではなく、それぞれの島々から個々に個性的な文化が作り上げられていき、それぞれ独自の世界を発信していく。これこそ島の世界であり、島の芸術の有り様である。もう一度繰り返すが、私はこの状態をととても健康的だと感じる。それぞれ独自の世界観が他者に侵されることなく存在していて、互いに交信しあっている。遠くから見ればまるでそれは満天に輝く星のようにもある。個々に星はきらめき、それらが空という全体となってひとつのハーモニーを奏でている。

社交者或思想家

Networker or Thinker

尹在甲

YUN Cheagab

中國上海昊美術館館長

Director, HOW Art Museum, Shanghai, China



中國昊美術館館長 尹在甲

所謂的雙年展，是個讓許多不同的宗教、人種、國籍的藝術人和學者們同聚一堂，共同討論全世界人類的過去、現在和未來的多重知性討論場所。這是文學或音樂、電影等其他文化領域無法擁有的，只有所謂藝術的體裁，或所謂雙年展的形式，才具有的獨有優點。

另外，雙年展每隔兩年，展覽監督與策展人都全部交替。所有的雙年展主題和方向，都不得不互不相同。因此，比起堅持單一方向或路線的美術館，雙年展可令展覽更富有自由性及實驗性。若說美術館的展覽與連續性有關，雙年展則是與中斷、不連續更具有關聯性。若說美術館的展覽室正規展覽，雙年展則是突襲的、非正規的抵抗運動（*résistance*）或是游擊戰。

在經濟方面，雙年展也是非常有效率的。假設要在某個都市重新蓋一棟當代美術館，光是建築費用就需要超過5千萬美元。另外還需要人事費用、展覽費用、收藏經費等，至少也需要2千萬美元。相反的，雙年展（雖然依據規模和性質或有些許不同），僅需1千萬美元左右的預算。

因為如此諸多優點，許多城市開始新設雙年展。將經濟負擔減到最低，在城市裡喚起都市的文化活力，宣傳城市，並以開發觀光資源為目的。另一方面，已經充分具備美術館或文化基礎建設的大都市，則無辦理雙年展的必要性。這也是每年時常推出雙年展等級展覽的紐約、倫敦、巴黎、柏林、東京、首爾等地，沒有辦理雙年展的理由。文化基礎建設相對貧瘠的亞洲中小都市，會有許多雙年展，也是因為這些優點。

因為這些優點，現在全世界有超過200個雙年展正在進行中。其中包含韓國、中國、日本、臺灣在內的亞洲地區，就有超過50個雙年展。雖然說在日本，三年展比雙年展更為活躍。亞洲成為世界上舉辦最多雙年展和三年展的地方。

有許多人在擔心著全世界，特別是亞洲地區氾濫舉行的雙年展。有許多人主張雙年展無用論。認為只不過是完全借用西歐制度內容及形式。並批判地方雙年展已變質為活絡經濟與觀光資源的道具，或是少數菁英地區美術人們為了和西歐美術界主流產生鏈結的文化政治道具。

對於他們的批評，我感同身受。我在去年進行釜山雙年展時，經歷了地方藝術界與雙年展有關的種種問題。我所經歷的雙年展，已經變質成為了地方藝術界黑社會組織，利益共同體而存在的道具。雙年展組織成為該地區最高層的文化權力，投入雙年展的政府資金則完全被他們惡意濫用。其狀況之嚴重，甚至發出要求組織委員長辭退職務的公開聲明。

雖然如此，我仍然一如往常地是個雙年展擁護者。因為比起經年累月、圍繞著以學緣和地緣形成的地方共同體、地方官僚集團的制度的美術館，雙年展系統相較之下更為透明、獨立。我認為每次更換監督、策展人與主題的雙年展，是個可以改變保守、官僚化的地方美術界的唯一辦法。

因此我的立場，是反對雙年展組織歸屬於美術館內部的。當雙年展一走進所謂美術館這個保守的組織的瞬間，雙年展便開始馴服了。只要觀察隸屬於美術館內的幾個雙年展，便能窺知一二。美術館的制度和雙年展的制度，必須維持著相互補足的緊張關係。這樣才能讓美術館與雙年展共生相生。

但還有一點我們必須要銘記在心，就是自我獨特的想法和形式。卡賽爾文件展、明斯特雕塑展、威尼斯雙年展，都有著各自的形式與內容。這三種國際活動，活動週期都不盡相同，而方向也各自不同。威尼斯每2年展出國家館展覽與主題展，卡賽爾每5年進行100日間以展覽與討論為主的活動，而明斯特則超過40年由一位監督每次選定一位策展人，每十年進行一次公共藝術計劃。

而後來的雙年展，大部分都是「毫無個性的複製」以上三個藝術活動，或是以上三個藝術活動的混和體。我們不能固執於雙年展，而必須訂出2年、3年、5年、10年等符合各自現實的時間週期。必須考慮符合各自的文化歷史現實的內容與形式。威尼斯、卡賽爾或明斯特，都是為了開始面對自己的問題和危機而開始的。當充分考慮自己與當地之時，便不會侷限於全球化與當地化的問題之上。

若我們默默滿足於「毫無個性的複製」，成為連結西歐主流美術界和地區的社交者，滿足於獲得滿手象徵權力，亞洲雙年展則毫無希望可言。我們必須面對現

實，從考慮我們的文化與社會的觀點上重新出發。從「萎縮的自我意識」的情節（complex）之中脫離時，便可以全心看待「他者角度的西歐」，也可以重新認識「他者角度的亞洲」。

亞洲雙年展如今面臨必須從 Networker 變化為 Thinker 的時刻已經到來。迫切需要恢復自我文化自豪與自信感的時刻已經到來。若要達成這些目標，出發點就必須從我們自身開始。

Networker or Thinker

YUN Cheagab

A so-called biennial art exhibition is a multi-faceted intellectual venue for discussion. It is a gathering ground for artists and academics of different nationalities and races with different religious beliefs to discuss and exchange ideas the past, present, and future of the human race. This is something you cannot find in literature, music, films, or other disciplines related to culture. It is a unique advantage that belongs to art and an art form known as biennial exhibition.

In addition, biennial art exhibitions are held every two years. Each time the supervisors and curators are replaced by different people. The themes and directions of the biennial art exhibitions will always be different from as previous events. Hence, compared to fine arts exhibitions that remain committed to one direction or one course, biennial art exhibitions enjoy a greater extent of freedom and are much more experimental in nature. If exhibitions at fine arts museums are a continuum, then biennials share more in common with discrete discontinuity. If displays at fine arts museums are official exhibitions, then biennials are informal surprise attacks, resistances, or guerilla fights.

Biennial art exhibitions are also extremely cost effective. To build a new contemporary art museum in a city could require at least \$50 million US dollars. Additional expenses would include personnel, purchase of collections, and cost of organizing exhibitions. This would need over \$20 million US dollars. In contrast, biennial exhibitions requires a budget of approximately \$10 million US dollars. This may vary slightly depending on the nature and scale of the exhibitions.

Due to the numerous advantages listed above, many cities have begun to host art biennials. This helps to minimize the financial burden of art exhibitions. But at the same time it manages to awaken the urban cultural vitality of a city, promotes a city, and develops the tourist resources of a city. On the other hand, metropolitan areas with already sufficient cultural infrastructure and fine arts museum do not need art biennials. This is why cities such as New York, London, Paris, Berlin, Tokyo, and Seoul, which hosts many art exhibitions on a par with art biennials throughout the year have no good reason to organize biennials. It is also exactly why many biennials are happening at small to medium-sized cities in Asia, which are relatively lacking in cultural infrastructure.

Because of the benefits of art biennials over art museums, there are now over 200 biennial exhibitions taking place all over the world. There are more than 50 biennial art exhibitions in Asia alone, including South Korea, China, Japan, and Taiwan. However, in Japan, triennials are more popular than biennials. Asia has the largest number of biennial and triennial art exhibitions across the globe.

Some are worried that there are simply too many art biennials around the world, particularly in Asia. Some argue that art biennials are useless. They believe that art biennials are direct duplicates of institutionalized form and content from Western Europe. They criticize local art biennials as being tools to stimulate the economy and to bring tourism business. Some

even say that art biennials have changed into cultural and political means for a small number of artistic elite to connect to the mainstream art world in Western Europe.

I understand and feel their criticism. Last year at the Busan Biennale I encountered all kinds of issues that could happen between art biennials and the local art circles. The Biennale I was involved in has changed into tool to serve the interests of the local art circles and criminal organizations. The Biennale organization was the most superior cultural institution with the highest level of authority. But they misused government funding for the Biennale to serve their own interests. The situation was so bad that a public statement was issued to demand the director of the Biennale organization to resign.

In spite of this, I am, as I have always been, a supporter of art biennials. The reason being compared to the institution of fine arts museums, a system made up of local communities, local bureaucrats from the same academic circles in the same geographic area, art biennials are more transparent and more independent. I am of the view that art biennials, with different supervisors, curators, and themes in place each time an exhibition takes place, is the only way to transform the conservative and bureaucratic art world.

Therefore, I am against integrating biennial art organizations into fine arts museums. Because a biennial art organization surrenders and submits to the establishment the instant it becomes part of a conservative institution such as a fine arts museum. This is evident if we look at a few biennial art organizations that are subordinates of fine art museum. The institution made up of fine art museums and biennial art organizations must maintain a complementary yet contentious relationship in order for both the art museums and the biennial exhibitions to co-exist and prosper together.

There is one other thing that we must bear in mind, which is we need to come up with our own unique ideas and forms of presentation. From Documenta 14 in Kassel and Skulptur Projekte Münster to Venice Biennale, each event embraces its own content and form of presentation. The three international events take place at different intervals. Each also follow its own direction. The Venice Biennale is held every two years, featuring national pavilions and theme exhibitions. The Documenta 14 in Kassel, Germany opens every five years with 100 venues hosting displays and discussions. For more than 40 years, a director at the Skulptur Projekte Münster selects a curator for the event. The Skulptur Projekte Münster is hosted every ten years to present art in public spaces.

Many other subsequent biennial exhibitions are soulless duplications of the aforementioned three art events or a combination of the above. Biennial exhibitions are not the only option. Art events could also be held every two, three, five, or ten years. The choice of duration must match the reality. The content and form of an art exhibition should take cultural and historic realities into account. Venice Biennale, Documenta 14 in Kassel, Germany, and Skulptur Projekte Münster all started as a response to the issues and crises they face. By taking our own circumstances and the immediate area we reside in into full consideration, it is possible for us to not be limited by global and local issues.

There is no hope for the Asian Art Biennial if we are merely content with “duplication without individual style” and satisfied with having symbolic authority by acting as a networker between the mainstream art world in Western Europe and our local area. We have to face reality. We have to restart by taking our cultural and social perspectives into consideration. It is only possible to observe “Western Europe from the point of view of the other” with dedication by detaching ourselves from the context and from “a withering self-consciousness”. It is only then possible for us to re-acquaint ourselves with “Asia from the point of view of the other”.

The time has come for the Asian Art Biennial to transform from networker to thinker. There is a pressing need to restore a sense of pride and confidence in our own culture. The moment has arrived. We must take ourselves as the starting point in order to achieve these goals.

Networker or Thinker

윤재갑

비엔날레는 다양한 종교, 다양한 인종, 다양한 국적의 예술인과 학자들이 한 자리에 모여서 전 세계 인류의 과거와 현재, 미래를 토론하는 다중지성의 공론장입니다. 이는 문학이나 음악, 영화 등 다른 문화 영역이 가지지 못한, 미술이라는 장르와 비엔날레라는 형식만이 가진 고유한 장점입니다.

또한 비엔날레는 2년마다 전시감독이나 큐레이터가 모두 교체됩니다. 모든 비엔날레의 주제나 방향이 모두 다를 수밖에 없습니다. 따라서 하나의 방향이나 노선을 견지하려는 미술관보다 매우 자유롭고 실험적인 전시를 가능케 합니다. 미술관의 전시가 연속성과 관련이 있다면 비엔날레는 단절 혹은 불연속과 더 깊이 관계 되어있습니다. 미술관의 전시가 정규전이라면 비엔날레는 기습적이고 비정규적인 레지스탕스 혹은 게릴라전과도 같습니다.

경제적 측면에서도 비엔날레는 매우 효율적입니다. 만일 어느 도시에 현대 미술관을 새로 짓는다면 건축비만 5천만 달러 이상 들어갑니다. 또한 매년 인건비와 전시비용, 컬렉션 비용 등으로 최소한 2천만 달러가 필요할 것입니다. 이에 반해 비엔날레는 (물론 규모와 성격에 따라 다르겠지만) 5백만 달러에서 1천만 달러 정도의 예산으로 충분합니다.

이런 여러 가지 장점으로 인해서 많은 도시들이 비엔날레를 신설하고 있습니다. 경제적 부담을 최소화하고, 도시에 문화적 활력을 불어넣고, 도시를 홍보하고 관광자원을 개발하려는 목적입니다. 반면 미술관이나 문화적 인프라가 이미 충분히 갖춰진 대도시에는 비엔날레를 만들 필요가 없습니다. 매년 비엔날레급 전시가 상시적으로 개최되는 뉴욕이나 런던, 파리, 베를린, 동경, 서울 등에 비엔날레가 없는 이유입니다. 문화적 인프라가 상대적으로 빈약한 아시아 중소도시에 비엔날레가 많은 것도 이러한 장점들 때문입니다.

이러한 여러 가지 장점들로 인해서 지금 전세계에는 200여개가 넘는 비엔날레가 개최되고 있습니다. 그중에서도 한,중,일,대만을 포함한 아시아 지역에만 50여개가 넘는 비엔날레가 있다고 합니다. 물론 일본은 비엔날레보다 트리엔날레가 활성화되어 있지만 말입니다. 아시아는 전세계에서 가장 많은 비엔날레와 트리엔날레가 열리는 곳이 되었습니다.

많은 분들이 전세계 특히 아시아 지역에 난립한 비엔날레를 걱정하기도 합니다. 많은 분들이 비엔날레 무용론을 주장합니다. 서구 제도를 내용과 형식에서 모두 차용한 것에 불과하다는 생각입니다. 지역 비엔날레가 경제활성화와 관광자원을 위한 도구로, 또는 소수 엘리트 지역미술인들이 서구 미술계 주류와 네트워크를 맺기 위한 문화정책의 도구로 변질되었다고 비판합니다.

그분들의 비판에 저 역시 동감합니다. 저는 작년에 부산비엔날레를 진행하면서 비엔날레와 관련된 지역미술계의 온갖 문제점들을 경험했습니다. 제가 겪은 비엔날레는 이미 지역 미술계 마피아들, 이익 공동체들을 위한 도구로 변질되어 있었습니다. 비엔날레 조직은 그 지역 최고의 문화권력이 되었고, 비엔날레에 투입되는 공적자금은 그들의 경제적 토대로 악용되었습니다. 그 정도가 너무 심해서 조직위원장의 사퇴를 요구하는 공식 성명서를 내기도 했습니다.

그럼에도 불구하고 저는 여전히 비엔날레 옹호론자입니다. 오랜 세월 학연과 지연으로 형성된 지역공동체, 지역관료집단에 둘러싸인 제도로서의 미술관보다는 비엔날레 시스템이 상대적으로 투명하고 독립적이기 때문입니다. 매년 감독과 큐레이터가 바뀌고, 전시 주제가 바뀌는 비엔날레는 보수적이고 관료화된 지역미술계를 바꿀 수 있는 유일한 방법이라고 생각합니다.

그래서 저는 비엔날레 조직이 미술관 안에 있는 것을 반대하는 입장입니다. 비엔날레가 미술관이라는 보수적인 조직에 들어가는 순간 비엔날레는 길들여지기 시작할 겁니다. 비엔날레조직이 미술관 안에 있는 몇몇 비엔날레를 살펴보면 바로 알 수 있습니다. 미술관이라는 제도와 비엔날레라는 제도는 상호보완적이고 긴장관계를 유지해야 합니다. 그럴 때 미술관과 비엔날레는 공생할 수 있고 상생할 수 있습니다.

다만 한 가지, 우리가 명심해야 할 것은 자기만의 생각과 형식입니다. 카셀 도큐멘타나 뮌스터 조각 프로젝트, 베니스 비엔날레는 모두 각자의 형식과 내용이 있습니다. 이 세 가지 국제적인 행사는 행사 주기도 다 다르고, 방향도 다 다릅니다. 베니스는 2년마다 국가관 전시와 주제전을 열고, 카셀은 5년마다 100일 동안 전시와 토론 위주로 진행되고, 뮌스터는 40년 넘게 한 명의 감독이 매회 큐레이터를 선정해서 10년마다 한번씩 공공미술프로젝트를 진행하고 있습니다.

후발 비엔날레들은 이 세 가지 미술행사를 ‘개성없이 복제’한 것이거나 이 세 가지를 섞어 놓은 것이 대부분입니다. 비엔날레만을 고집할게 아니라 2년, 3년, 5년, 10년 등 각자의 현실에 맞게 시간대를 정해야 합니다. 각자의 문화적 역사적 현실에 맞게 내용과 형식을 고민해야 합니다. 베니스나 카셀, 뮌스터는 모두 자신들이 직면한 문제와 위기를 타개하기 위해서 시작되었습니다. 자신과 지역의 고민에 충실했지 어느 것도 글로벌이니 글로벌이니 하는 문제에 목맨 적이 없습니다.

우리 스스로가 ‘개성없는 복제’에 만족하고, 그저 서구 주류 미술계와 지역을 연결하는 네트워크가 되어, 한 주먹의 상징권력을 차지하는데 만족한다면 아시아 비엔날레는 희망이 없습니다. 진실하게 우리의 문화와 사회를 고민하는 것에서부터 다시 출발해야 합니다. ‘위축된 자의식’을 벗어던질 때, 콤플렉스를 벗어던질 때 ‘타자로서의 서구’를 새롭게 볼 수도 있고, ‘타자로서의 아시아’도 새롭게 인식될 수 있을 겁니다.

아시아 비엔날레는 Networker에서 Thinker로 변화해야 할 시점에 와 있습니다. 스스로의 문화적 자부심과 자신감 회복이 절실한 시점에 와 있습니다. 그러자면 그 출발점은 바로 우리 자신에게서 시작될 것입니다.

協商未來—藝術、社會與策展的合作與轉進

Negotiating the Future – The Collaboration and Evolution of Art,
Society, and Curation

林曉瑜

LIN Hsiao-Yu

2017亞洲藝術雙年展策展人 / 國立臺灣美術館展覽組研究員

Curator, 2017 Asian Art Biennial, National Taiwan Museum of Fine Arts

/ Curator, Exhibition Department, National Taiwan Museum of Fine Arts

摘要

觀察近年當代藝術發展及美術館的展覽趨向，「公共性」、「參與」、「介入」、「互動」、「特定場域創作」等名詞，似已成為重要關鍵字。現今許多藝術家以身體力行介入公共場域進行社會理想的實踐，正顯示過去藝術的至高無上與不可接近，在當代社會中逐漸被破除，社會氛圍所支持的言論自由或對多元異議的包容，使批判的聲音得以被聽見，藝術家也藉由行動直指社會問題所在，以創作做為社會變革的動力。

當代藝術的發展中，藝術家、策展人、美術館、畫廊形成了從生產到市場供需的循環機制，然而當代藝術除了被置於高處觀賞之外，如何更積極地連結社會，並產生實質的影響力？對於這個問題的思索，可發現現今藝術家對於創作過程中的公共參與意識較以往更為顯著，因此現今藝術的生產不只是一件藝術品，在創作過程中所發生的各種連結、關係，以及創作發表後所帶來的效應，都比以往更為深遠廣闊。然而，這樣的藝術創作形式，當脫離事件場域之後，在美術館空間中應如何展示，才能表現作品的美學內涵與它的社會性、批判性？本文將以上述的提問為出發點，並以本屆亞洲藝術雙年展的策展理念及部分參展作品內容為例，探討藝術、社會與策展三者之間的關係。



2017亞洲藝術雙年展策展人 / 國立臺灣美術館
展覽組研究員 林曉瑜

前言

不同於前面幾屆亞雙展由單一館內策展人策劃，今年亞雙展由國立臺灣美術館的策展人/團隊先提出策展方向，再邀請三位國際客座策展人參與。策展方向以探討「藝術家如何以藝術為媒介，觸發、建立不同的關係，並以一己或群體力量，由下而上漸進反轉固有的思維與社會結構」為主軸，同時也預期藉由展出作品，關注近年國際社會的重要議題，探討當代藝術面對、揭露、處理各種議題的思維，與當代藝術的美學表現形式，同時也提問藝術創作的實踐在現今是否有可能改造社會？

在討論如何為這樣的策展方向與亞洲當代藝術的狀態下一個展題時，四位策展人思索許久，最後決定以「關鍵轉旋」（Negotiating the Future）為題。策展人們認為「轉旋」一詞可以代表亞洲當代藝術的某種狀態，無論藝術家是遵循體制、悖離體制或是遊走於體制，他們的作品與概念是一種與體制協商的方法或結果，因此在本次展出的作品中，充滿多種藝術家與體制之間的轉旋方式。有趣的是，除了藝術家在創作過程中與體制所進行的轉旋外，雙年展的策展過程本身亦充滿各種協商。

回顧本展的策展動機以及提問，筆者認為有三組作品，或可代表為藝術與體制之間的協商提供一些解答的方向，並且說明這類作品在策展角度上的一些考量，故本文將以香港「黃宇軒&林志輝」、臺灣「陳依純+羅禾淋」及日本「Chim ↑ Pom」三組藝術團體的參展作品為例，說明本屆亞雙展的問題意識，並從本屆亞雙展的籌辦過程中，檢視藝術、社會與策展的合作與轉進。

邊緣進擊—藝術作為與權力對峙的另類行動

以社會議題為創作背景或主題的作品，在當代藝術的發展中佔有重要比例。若說藝術在過去的歷史是服務於宗教、菁英階級或贊助者們，則當代藝術的服務已轉向公眾。Boris Groys在其著作《走向公眾》曾寫道：「如今，藝術家們有責任更多地關注公眾之訴求，作品應該反映公眾日常生活中的事件、話題、政治紛爭和社會渴望¹。」這種改變顯示我們的時代與社會，自專一集權轉向多元對話；而人們對自由、民主、平權的追求，也塑造出一種合作氛圍，使建立關係成為在當代社會中的重要生存之道。

從藝術總是試圖反抗既定規則的角度而言，現今藝術的反抗已不只是對自我的反抗（如創作媒材或技巧的革新），而是對整體社會結構的重新理解並做出回應。因此，創作與社會議題有關的作品，逐漸成為藝術家參與公共事務的一種管道，「公眾參與」成為這類型創作的重要元素，並且創作結果與參與者互為影響；藝術家的角色則成為創作概念的提出者、創作計劃的組織者，同時掌握、決定創作成果最後呈現在觀眾面前或展示於美術館的方式。

當代藝術對於公共事務的關心及批判的方式，或如實紀錄、陳述，以調查研究的文件或檔案揭露被人忽略或遺忘的事實；或以諷刺的形式，吸引觀眾目光並提高議題的關注度；或是重溫歷史，提醒或警告我們人類行為的錯誤模式。在本屆亞洲藝術雙年展中，便可看到參展藝術家們運用上述幾種表現形式，呈現他們對社會議題的關懷與看法。臺灣藝術家陳依純與羅禾淋的系列作品《隱形的方向》，創作了「臺灣」、「中國」與「新加坡」三個版本，每個版本均試圖挑戰當地的法條規定，以遊走於體制邊緣的行為，進行有形卻又近乎無形的挑釁，突顯這些規定的鬆動並對其有效性提出質疑。Anselm Franke曾言：「藝術要培養出抗衡這些勢力的灰色地帶，和容納意義不明的空間²。」他並且認為藝術除了為模稜兩可和複雜的情況塑造更多空間外，還要兼顧批判思維，以使我們「能對抗既定軌跡，擺脫特定角色和拒絕盲從附和³。」陳依純與羅禾淋以帶有戲謔意味的個人行為，用簡易的方式撬開禁忌的縫隙，創造出一種意義上的曖昧空間，同時促使我們正視權力結構如何以便宜的法規掌控大部分人的行為，維持社會秩序。這是藝術家試圖與權力結構協商的另類方式，藉由創作的發表，希望引起社會大眾思考不合時宜的法規是否該因應時代改變而調整或廢除。

香港藝術家黃宇軒及林志輝的作品〈打氣機〉、〈倒數機〉與〈直播機〉，則更加

1 Boris Groys著，蘇偉、李同良等譯，《走向公眾》，北京：金城，2012，頁4。

2 Anselm Franke，〈溫柔地，顛覆常規—紀念水木茂〉，《美術手帖》2016春季特別號，2016，頁157。

3 同註2。

直接地參與了香港的「雨傘運動」。2014年香港爲了爭取真普選，從學生的罷課開始，蔓延至一系列抗爭行動，藝術家爲聲援抗議行動，設置了〈打氣機〉網站，讓世界各地的民眾都可以到網站留下加油訊息，並在佔領期間的79天內，將訊息投影到香港政府總部的外牆。這件作品號召群眾參與，並且直接發生在社會運動現場，壯大抗爭聲勢。雖然最後香港特區行政長官的選舉，依然只有1194人有投票權（藝術家也爲此作了〈直播機〉這件作品），但是透過在地標性建築物上投影具象徵意義的訊息，以及簡捷有效的社群媒體與網路傳播，黃宇軒及林志輝仍持續散布他們對香港政治議題的理念，不斷提醒抵抗威權的重要性。

上述兩件作品，均可視爲藝術與權力對峙、斡旋的行動。克萊兒·畢莎普（Claire Bishop）在論述藝術介入社會的歷史脈絡時，提到90年代藝術家社會取向的特徵「始終是企圖顛覆藝術品、藝術家和觀眾的傳統關係。簡單地說：藝術家與其被認爲是互不相關的物品的個別生產者，不如說是情境的協作者和生產者。」她也提到：「以前觀眾被認爲是個『注視者』或者『觀看者』，現在則重新被定位爲共同生產者或參與者⁴。」而當今藝術家介入社會進行創作，其方式正是在創造一種情境以突顯問題的存在，並開放觀眾作爲作者的詮釋權力。藝術介入社會，在歷史上並非新鮮議題，但正如畢莎普所言，當代藝術的社會轉向，「每個階段都有對於藝術和社會的關係及其政治潛能的重新思考，表現在對於藝術如何創造、消費和辯論方式的重新審視。⁵」在21世紀所有的混亂與快速移動中，合作是一帖解決問題及改善現況的良方，這也是爲何藝術家的角色會變成協作者，而觀眾變成參與者，而在某些情況下，這種角色的扮演並非固定，也會產生身份上的轉換。

進退之據--藝術與體制的協商

本屆亞雙展中另有一件作品引起很大的迴響與爭議，即日本藝術團體Chim ↑ Pom的作品〈道〉（Street）。本作品靈感來自2014年3月在臺灣發生的太陽花運動，Chim ↑ Pom訪談了數位太陽花運動的實際參與者，並至立法院了解運動的發生經過與現場後，提出〈道〉的創作計劃。他們從太陽花運動時抗議者從馬路衝進立法院的行爲開始，思考何謂真正的「公共」（the public），並以一條串連美術館內外的柏油路，挑戰美術館的公共性。在這條裝置於國美館的柏油路建造的同時，Chim ↑ Pom製作了一份對照表，比較一般的馬路與這條〈道〉在使用上的功能性與可開放性，並與國美館討論使用這條路的

4 克萊兒·畢莎普（Claire Bishop）著，林宏濤譯，《人造地獄－參與式藝術與觀看者政治學》，台北：典藏藝術家庭，2015，頁21。

5 同註4，頁22。

最大限度。經過無數次的反覆討論與協商，逐漸發現藝術創作與藝術行政之間的矛盾與衝突，使〈道〉的存在變得十分弔詭，也突顯許多值得討論的問題。

在Chim ↑ Pom的創作概念中，街道不只具有運輸的功能，同時也是大部分社會抗爭示威，以及街頭文化等各類事件發生的場域。而建置在美術館的〈道〉，爲了讓它貼近真正的道路，就不僅止於一項現地裝置，也必須使它具有一般道路的功能。依此概念，Chim ↑ Pom開始跟國美館討論有哪些事情可以在〈道〉上進行，而在逐項討論這些行爲是否能被允許的過程中，藝術家不斷挑戰美術館的開放限度，美術館也陷入如何定義公共、藝術、非藝術，以及支持藝術原創與維護公共秩序，應以何者爲優先考量等等問題。整個協商過程從一開始雙方各有堅持，到最後漸趨近至一個交集點，雖部分問題仍未能達成雙方共識，必須暫時懸置，但就最後的協商結果，Chim ↑ Pom得以在〈道〉上舉辦了一場封街活動〈道上趴體〉，而美術館也有限度的同意部分行爲在這條〈道〉以及〈道上趴體〉的活動中發生。

〈道上趴體〉是Chim ↑ Pom邀請臺灣藝術家鄭宜蘋（Betty Apple）在作品〈道〉上所策劃的封街派對，透過與臺灣藝術家們共同合作，在既有與被重造的「公共」領域上以狂歡展現「新的公共性」與「自由」。在3個半小時的活動中，融合了娛樂、次文化與身體政治，由不同面向的音樂、行爲藝術表演者，以及主張某些社會議題的群組，再現太陽花運動時街道上發生的多樣自發性活動，將當時的自由卻又有些混亂的場景氛圍，帶進亞洲雙年展之中。在派對中，很多原本不能在美術館做的事情發生了，然而這一切均僅限於在Chim ↑ Pom的作品，也就是長達120公尺，從戶外廣場延伸至大廳的這條柏油路，而爲了管理參與民眾的活動範圍與秩序，活動過程中整條柏油路被圍起來，僅開放單一出入口，走上〈道〉的民眾必須先簽署同意書，保證願意遵循派對的規則。〈道上趴體〉所呈現的是藝術家與美術館的協商結果，即美術館所能接受的最大開放限度，是經由藝術家所策畫組織的藝術活動，並且不違反相關的法律或規定，也保證觀眾的安全與秩序，在這些原則之下由雙方同意進行的活動。

事實上在〈道〉的製作與展出過程中，Chim ↑ Pom與國美館的協商幾乎沒有停過，從柏油路的造型設計、路線、材質，至能否開放觀眾在路上爲所欲爲？展期間是否可以舉行封街派對？是否開放讓民眾自由使用這條〈道〉……等等。從無以計數的問題中，藝術家與美術館兩者的角色關係也產生微妙的流轉——有時對立，有時合作。藝術家雖希望這條路能盡量爲人所用，然而他們也理解美術館做爲管理者的立場，必須堅守某些原則；館方也明白〈道〉的創作精神在於挑戰美術館的公共性，以及強調藝術的自主性，因此並沒有過度介入或干預藝術家的概念，然而在考量美術館的參觀品質、民眾安全性及相關行政規範下，僅能有限度的支持藝術家。因此在整個

過程當中，這件作品雖企圖打破規定讓民眾自由參與，但現實情況中卻不得不成為藝術家與美術館共同操演的結果。雖藝術家希望可以掙脫限制，製作一件真實的，具有激進精神及挑戰制度的作品，然而他們很清楚創作的邀約來自代表美術館的策展人，這個考量影響了他們的行為。對於策展人而言，則總是掙扎於支持創新的概念或是拒絕藝術家的要求與挑戰，同時還必須協調美術館的管理機制，以及面對觀眾的質問，這些質問包含為何柏油路是一件藝術品？為何只有經過藝術家與美術館的雙方同意，才能夠使用這條路…等等有關藝術與公共性定義的複雜問題。經過許多的辯論與討論，來自藝術家、觀眾，以及美術館內部的各種聲音與疑問，逐漸豐富了這件作品的意涵，使它不只是一個巨大的雕塑性裝置，也是一個掛著「協商未來」標示的象徵。藝術家依據所謂藝術的自主性以及真正的公共屬於民眾，美術館則依據民眾的安全性與秩序，以及各式明確的行政規定，當中可以發現兩者所認為的「民眾」類型可能不同，對於解讀體制的彈性空間也有差異，因此這件作品的協商一直到展覽結束都未能全部有解，但它也促使我們深入思考當代藝術的轉變及其斡旋未來的影響力。

從事件到文件

本文所提的三組作品均具有「事件」的性質，藝術家進行某種行為、表演，或是策畫某種行動來挑戰政治體制，以喚起當權者對訴求議題的正視。三組作品都具有激進與挑釁的氣息，但當被置於美術館這個受控的環境中時，該如何展示以傳達其訴求，又不失藝術的質感，就成為藝術家與策展人的課題。經由展覽將作品放置在特定脈絡與敘事中，特別是具有事件性質的作品，在呈現上往往只能透過文件的紀錄，因為一個事件無法產出一個藝術品，而事件的本身就是藝術，藝術文件紀錄了事件，成為再現事件的唯一參照⁶。有趣的是，當藝術文件被置於美術館中，即使它本身不是藝術品，民眾與美術館對它仍有對藝術品的標準及要求，例如造型與表現形式是否具有美感，燈光的打法、展示的位置，須符合美術館的標準做法等。而本文所提到的三組作品，創作者都是專業的藝術家，因此他們對於在美術館應如何展示也有其經驗。「黃宇軒&林志輝」、「陳依純+羅禾淋」均以錄像紀錄，搭配與事件有關的某些物件展出，例如〈倒數機〉的倒數鐘，以及〈隱形的方向—臺灣〉中被藝術家塗鴉的鈔票。至於Chim ↑ Pom的〈道〉，則完全是一項在美術館發生的事件，而非文件紀錄，然藝術家在展期間多次來台進行照片與影片的拍攝，並且要求展畢後留下部分柏油路段做為一種見證，亦可以想見這件作品未來同樣會以藝術文件的形式在其他地方展出。

6 Boris Groys著，郭昭蘭、劉文坤譯，《藝術力》，台北：藝術家，2015，頁82。

然而藝術文件是否能夠確實紀錄事件，並且不妨礙事件的本質，又能在展示時精確保留事件的批判性？回答這個問題或許可以參考Boris Groys在《藝術力》一書中所提到的，他引用班雅明〈機械複製時代的藝術品〉（The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction）中有關「靈光」的概念，進而延伸指出藝術文件藉由裝置得到了原件、活著的、與歷史的靈光。而經由參與本屆亞雙展的所有策展與決策過程，筆者的觀察則是藝術文件需要很多的背景知識與解釋，才能讓觀眾在短短的參觀時間內，得到一個初步的印象與理解。藝術文件非事件本身，它所被展示的地方也不是事件發生的地點，因此當脫離了事件的時空脈絡，且被移放到美術館的展覽脈絡時，美術館策展人成為那個說故事的人，必須能夠提供相關且足夠的資訊，以代理藝術家傳達事件的內容與背景。至於做為事件的作品，如Chim ↑ Pom的〈道〉，則是一個相當不尋常的案例，因為它所挑戰的對象就是它所展出的空間，以及邀請這件作品發生的美術館。這項挑戰在某種層面上是成功的，因此這件作品完全保留了它的批判性，只不過當它轉化為藝術文件後，觀眾也只能憑藉物件與影像紀錄，以及藝術家或策展人的敘述，才能知道事件發生的一些過程，由於已經不可能參與事件的發生，因此藝術文件與觀眾之間必然存在距離。

結語

當代藝術如何更積極地連結社會，並產生實質的影響力？除了藝術家的積極介入社會外，或許策展可以成為一種助力。策展人必須瞭解藝術家與社會之間的連結，並串聯起它們與美術館的合作，透過不斷的溝通與對話，在創作的批判性與美術館的美學鑑賞與教育功能中取得平衡。事實上，現今策展的方式與概念，也必須因應新的藝術創作類型而有所改變，特別是考慮如何具現藝術的「公共性」與「參與性」。因此，藝術、社會與策展三者的關係，必須共同合作並尋求策略，使在美術館的展示能發揮效益與影響力，而這也是藝術向未來協商的一種方式。

Negotiating the Future – The Collaboration and Evolution of Art, Society, and Curation

LIN Hsiao-Yu

Abstract

An observation of current trends in contemporary art and fine arts museums would find terms such as “publicness”, “engagement”, “intervention”, “interaction”, and “site-specific art” emerging as important key words. The fact that more and more artists are practicing their social ideals in public sites reflect that the conventional perception of art as superior and inaccessible are gradually disappearing in the current society. Public belief in the freedom of speech and tolerance for diversely different opinions have allowed critical comments to be heard. Artists are also making direct references to social issues through their creative acts to drive social change.

Artists, curators, art museums and galleries are all part of the cycle mechanism that includes from the creative production of art to market demand and supply. How should art actively engage with the society to produce real impact instead of being put up high to be appreciated and admired? To delve deeper into the question, it could be observed that artists are increasingly more aware of the social engagement and participation in their creative process. Today, art is not only about the production of artworks, but also includes all types of associations and connections in the creative process and the impact created following the release of the artworks. The definition of art has expanded much broader and much deeper. However, this then leads to the question of how should this site-specific art be displayed in art museums in order to highlight its aesthetic nature and social criticism? This essay takes the above question as a starting point to observe some of the exhibits and the concept of the most recent Asian Art Biennial and to examine the relationship between art, society, and curators.

Foreword

Unlike previous Asian Art Biennials, which were organized by in-house curators, this year's Asian Art Biennial took a different approach. The curator/curating team at the National Taiwan Museum of Fine Arts first started with proposals of possible directions for the Biennial. This was followed by inviting three international guest curators to take part in the curation based on the main theme: how should artists use art as a medium to activate and to cultivate a different relationship between self and group and to leverage these collaborative forces to gradually overturn established concepts and social structures from downside up. The display of artworks highlights major issues in the international society in the recent years and investigates, discovers, and addresses many approaches to solve these issues. The result is not just an aesthetic presentation of contemporary art, but also challenging the creative practice of art-making to reform our society.

As a result of much discussion and consideration, whilst taking into account the aforementioned approaches to curation and the current state of contemporary art in Asia, the four curators decided on the theme: Negotiating the Future. They believe that the word “negotiate” embodies a certain state in Asian contemporary art. All artists, whether they comply with the institution, deviate from the establishment, or wander in between established systems, their works and concepts always reflect their approach to negotiation or the result of their negotiation. The exhibits at this Biennial present the many different ways in which artists negotiate with the system. Even more interesting is the fact that apart from the negotiation between artists' creative processes and the system, the curation of the Biennial itself is also brimming with all different kinds of negotiation.

If we review the intent of the Biennial and questions raised, there are perhaps three sets of works that could offer some answer to the negotiation between art and the institution. These three pieces could also be used to explain some of the considerations in the curation process. This essay selects works by three art groups: Sampson Wong (黃宇軒) and Jason Lam (林志輝) from Hong Kong, Chen Yi-Chun (陳依純) and Lo He-Lin (羅禾淋) from Taiwan, and Chim↑Pom from Japan. Their works are used to illustrate questions and issues raised in this year's Biennial, and to examine the collaborative progress between art, society, and curation in the course of organizing this year's Biennial.

Attacking from the Margin—Art as Alternative Action for Confronting Power

Artworks with social issues as creative backdrops or themes are an integral part in the development of contemporary art. Historically, art was used either to serve religious purposes or to cater to elites or patrons. In contrast, contemporary art has now shifted its focus to serving the public. “Today, the artist is required to deal with topics of public interest. Today's

democratic public wants to find in art the representations of the issues, topics, political controversies, and social aspirations that move this public in its everyday life,” writes Boris Groys in *Going Public*.¹ This change shows the time and society we are in have shifted from singular concentration of power to diverse dialogues, and people’s pursuit of freedom, democracy, and equality have also given shape to a collaborative ambiance, with the ability to form relationships a critical survival mode in the contemporary society.

From the perspective that art is often used to confront existing standards, evoking changes through direct participation or social intervention have become new options for artists. Revolt through art is no longer limited to personal rebellions (such as innovative reforms with creative medium or technique); it could now entail new understanding for social structure and how to respond accordingly. Consequently, making art that is related to social issues has become an alternative channel for artists to engage in public affairs, with a wider array of creative formats observed with such endeavors. Amongst which, “public participation” is an integral element for this genre, with the creative outcome and the participants casting interconnected impacts on each other. The artist thus takes on the roles of being the initiator of the creative concept and the organizer of the art project, and at the same time, she or he also decides and controls how the final artwork will be presented in front of the audience or how it will be displayed inside an art museum. Anselm Franke once claimed that, “art needs to cultivate gray areas to contend against these forces and to accommodate spaces with indefinite meanings.”² He also believed that art should create more space for ambiguous and complex situations. At the same art should also remain sufficiently critical in its thinking so that we “may oppose established tracks, get rid of certain roles, and reject blind compliance.”³ Using satirical personal actions, Chen I-Chun and Luo He-Lin have managed to pry open what’s considered taboo to create an ambiguous space for definition, urging us to look power structure square in the eye to see how second-rate protocols are used to control the behaviors of most people in order to maintain social order.

Ways that an artist could convey her or his concern for public issues include documentation, narration conducted through research of related documents or archives, with facts that have been overlooked or forgotten; an artist could also choose to use satire to engage the audience’s attention and to intensify the attention placed on the specific subject matter; or history could be revisited, with reminders proposed to warn people of any patterns perceived that could lead to our wrongdoings. On view in this Asian Art Biennial is the series *Invisible Direction* by Taiwanese artists Chen I-Chun and Lo He-Lin, with three versions of Taiwan, China, and Singapore created. Each version seeks to challenge the specific region’s local regulations and laws, with actions

1 Groys, Boris. Translated by Su Wei (蘇偉) and Li Tung-Liang (李同良), *Going Public*. Beijing: Gold Wall Press, 2012, p.4.

2 Franke, Anselm. “Turning the Tables, Gently. In Memory of Mizuki Shigeru” (溫柔地，顛覆常規－紀念水木茂), *Art Navi* (美術手帖), 2016 Spring Special Issue, 2016, p.157.

3 Ibid.

that walk on the edge of the system to engage in tangible yet nearly imperceptible provocations, highlighting how those provisions are unraveling and also challenging their effectiveness.

Art by Hong Kong-based artists Sampson Wong and Jason Lam is derived from their direct participation in Hong Kong's Umbrella Movement. A series of protests demanding for true universal suffrage broke out in Hong Kong in 2014. To show support for the movement, the artists created the website, *Add Oil Machine*, allowing people from around the world to leave messages of encouragement on the page ("Add oil" is the translation of a Chinese expression of encouragement and support). The messages were then projected on the wall of the Central Government Offices in Hong Kong during the movement's 79-day occupy period. The artwork summoned public participation and occurred directly on location of the social movement. Although the new Chief Executive of the Hong Kong Special Administrative Region was in the end elected by a 1,194-person election committee, the projection made on the landmark building still transmitted a message of great symbolism. Wong and Lam are still using simple and effective social media and online communication tactics to spread the ideology they hold for Hong Kong's politics, with constant reminders made on the importance of resisting authoritarian power.

The aforementioned two artworks could both be regarded as actions that use art to confront, negotiate with power. When discussing art's intervention in society's historical context, Claire Bishop argues, "...the hallmark of an artistic orientation towards the social in the 1990s has been a shared set of desires to overturn the traditional relationship between the art object, the artist and the audience. To put it simply: the artist is conceived less as an individual producer of discrete objects than as a collaborator and producer of situations." She also mentioned that, "the audience, previously conceived as a 'viewer' or 'beholder', is now repositioned as a co-producer or participant."⁴ When artists make art through social intervention, they are creating situations in order to highlight the issues at hand, with the rights to interpret as producers provided to the audience. Historically, for art to engage in social intervention is not a novel idea; however, contemporary art's social turn shows that "each phase has been accompanied by a utopian rethinking of art's relationship to the social and of its political potential – manifested in a reconsideration of the ways in which art is produced, consumed and debated,"⁵ states Bishop. The 21st century is an era of excessive rapid changes, and amidst the chaos and swift fluctuations, collaboration is a great formula for solving problems and improving current conditions, and this is why the role of the artist is turned into a collaborator, and the audience is now shifted into a participant. However, these roles are not fixed, and shifts in identity may also occur in certain situations.

The Basis of Negotiation between Art and the System

The Japanese art group Chim↑PomOne's *Street* is another piece of artwork that triggered a great deal of audience response and controversy at this year's Biennial. The artists were inspired

4 Bishop, Claire. Translated by Lin, Hung-Tao (林宏濤), *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship* (人造地獄—參與式藝術與觀看者政治學). Taipei: Art Touch (典藏藝術家庭), 2015, p.21.

5 See Note 4, p.22.

by the Sunflower Student Movement that took place in Taiwan in March 2014. Chim↑Pom interviewed several demonstrators who took part in the Sunflower Movement and went to the Legislative Yuan to observe the place where the protest took place. At one point during the Movement the protesters on the streets broke into the Legislative Yuan building. The artists took this as their starting point to contemplate the true definition of “the public” and Street is the product of their reflections. They made an asphalt road that connected the interior of the Museum with the exterior. This project questioned the publicness of the National Taiwan Museum of Fine Arts. During the construction process, Chim↑Pom compiled a table that compared the average street with this “Street” in terms of functionality and accessibility. They discussed with the Museum and argued that this street should be as open to the public as possible. Conflicts between artistic creation and artistic administration were discovered during the course of repeated discussions and negotiations to the point that the project became a self-contradictory existence. At the same time, it also highlighted many issues worthy of investigation.

Chim↑Pom believe that the function of streets includes more than transportation when they are used as sites for demonstrations, protests, street culture, and other activities. The “Street” they installed in the Museum was more than an on-site installation. It also serves as an average street to make it as identical to a real street as possible. In light of this, Chim↑Pom came up with some ideas and presented these ideas to the Museum to discuss the kind of events that could be organized on the artificial “Street”. In the course of their discussion, the artists persistently challenged the Museum’s limits and tried to persuade the Museum to open up its space. The Museum was forced to reconsider their priorities, including their definition of publicness, art, and non-art, and re-examine their perception of artistic originality and their role in maintaining public order. Both sides insisted on their own ideas in the beginning of the negotiation process until they gradually made compromises and finally reached some sort of consensus in the end. Nonetheless, a number of the issues remain unsolved due to the lack of mutual agreement. Ultimately, Chim↑Pom managed to host a “Street Party” that closed the street to traffic. The Museum also made some concessions and allowed the event to take place on the artificial street, albeit within certain limits.

The “Street Party” was a block party organized by the Taiwanese artist Betty Apple. Chim↑Pom invited Betty Apple to host this event on their street. They worked with local Taiwanese artists to present a new sense of publicness and freedom through partying on existing and re-designed public space. The three-and-half hour long event merged entertainment, sub-culture and body politics. The combination of different types of music, performance artists, and social activists groups act together to recreate the many spontaneous activities that took place during the Sunflower Movement. The free yet somewhat chaotic atmosphere of the Movement was brought into the Asian Biennial. Many things that were not supposed to take place in an art museum took place. Many acts that should not be done were

done. However, all this happened within the scope of Chim↑Pom's work, i.e. a 120-meter long street that extends from the open outdoor square to the indoor entrance hall. The entire street was closed during the course of the event in order to keep the participants within a certain area and also to maintain order. There was only one entrance and one exit. Visitors must sign an agreement certifying that they are willing to comply with the party's rules before they are allowed to enter. The Street Party was the result of negotiation between the artist and the Museum. It challenged the extent to which the Museum was willing to open up. The Museum would only agree to host art related events organized by an artist, that do not violate relevant rules and regulations, and those that promises to create a safe and orderly environment for visitors.

In fact, during the production process and throughout the exhibition period of the Street, Chim↑Pom continued to negotiate with the Museum. From the form and design of the street to layout, material, and to how much freedom visitors are allowed on the street itself. Other questions include if the artist could close the street to host a party? Could they allow the public to roam this street freely? The interaction and relationship between the artist and the Museum changes ever subtly throughout these countless questions. Sometimes they work together. Sometimes they are up against one another. The artist wishes to make their work accessible to as many visitors as possible. Yet they also understand that the Museum as an administrator needs to abide by some rules. The Museum understands that the creative idea for the Street is meant to challenge and to question the level of an art museum's openness. Another one of its goals is to stress the autonomy of art. Nonetheless it has never been the Museum's intention to interfere or to meddle with the artist's creativity. Having said that, the Museum is only able to offer the artist a limited amount of support given that it also has to take safety, quality, and administrative rules into account. Although the Street attempted to break the rules to allow visitors to see and to use the artwork as they wish, in practice the outcome was inevitably the result of co-manipulation between the artist and the Museum. The artist wishes to break all limits and to produce a real piece of work that is truly inspiring and challenges the establishment. But they are also very much aware of the fact that their work depends on curators who work at art museums. This consideration in turn affects the way they act. On the other hand, the curator is caught between their eagerness to support innovative ideas and their responsibility to the Museum. Sometimes curators have to say no to artists' demands and requests. Sometimes they need to take into account the Museum's administrative functions. Other times it would be necessary for them to respond to the audience's doubts and questions. For example, why is a street considered art? Why do they need to receive approval from both the artist and the Museum to step on this street? There are many complex issues involved that are associated to the definition of art and publicness. It is through many debates and discussions between the artist, the audience, and the Museum, and the many views and opinions and doubts from within the Museum itself that build up the implications and significance of this piece of

work. These are what make the Street into something not only a gigantic piece of installation, but also a symbol of how we negotiate the future. While artists abide by the principle of artistic autonomy and try to give public space back to the general public, museums are required to comply with many specific regulations and take public safety and order into consideration. Yet artists and museums may have different opinions with regard to the definition of “the general public”. Also, there are also differences between the range and the scope in which artists and museums are allowed to interpret the institutional framework. As a result, the negotiation for this piece of work was still in progress and not entirely over when the exhibition closed. Nonetheless, it encouraged all parties to reflect on transformational changes in contemporary art and how it shapes our negotiation with the future.

From Event to Documentation

The three sets of works mentioned in this essay are somewhat “events” in nature. Artists perform some sort of act or performance or make plans to challenge the political regime and to call out to the authorities to confront the issues raised. These three sets of works are all provocative and aggressive. But the more pressing challenge to the artists and the curator is how to display these works in a managed and controlled environment such as an art museum, convey the artists’ agenda, and preserve artistic quality. In an exhibition, artworks are displayed in a given context and through a defined narrative. Works that are similar to an event in nature can only be presented as documented records. This is because the event itself is a work of art. Consequently, it is impossible for the event to produce a piece of artwork. Art documentation is a record of the event and provides the only reference for re-creating the event.⁶ Interestingly, although art documentation is not a piece of artwork itself, when placed in an art museum, the documentation still needs to meet the museum’s criteria and public standards for artworks. This includes the form and artistic expression of the work, lighting, display location...etc., which should comply with an art museum’s requirements. The three sets of works mentioned in this essay were the creation of professional artists who are familiar with the ways an art museum exhibit selected works. Both Sampson Wong and Jason Lam and Chen Yi-Chun and Lo He-Lin made video recordings of their works that were exhibited along with accompanying objects. For example there was a clock that counts backwards in the “Countdown Clock” and the dollar notes with drawings scrawled all over in the “Invisible Directions: Taiwan”. There was also Chim↑Pom’s “Street”, which was not an art documentation but an event that took place in an art museum. The artists visited Taiwan many times during the exhibition to take photos and video recordings of the event. They also requested the Museum to keep a section of the asphalt road after the exhibition in memory of the event. There is no doubt that this piece of artwork will be shown in the form of art documentation at other locations in the future.

6 Groys, Boris. Translated by Kuo Chao-Lan (郭昭蘭) and Liu Wen-Lun (劉文坤). *Art Power*, Taipei: Artist Publishing Co., 2015, p.82.

Yet another question arises. Is it possible for art documentation to keep accurate records of the event without hindering the essence of the event, while at the same time maintain a critical perspective? It is perhaps possible to refer to Boris Groys' book *Art Power*, in which he quoted Walter Benjamin's concept of "aura" in the latter's essay "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction". Groys went on to propose that art documentation gains authentic, living, and historical aura through artistic installations. Through the exhibition curation and the decision making processes in this year's Asian Biennial, it was observed that art documentation requires a great deal of background knowledge and explanation to provide visitors with a tentative understanding of the event within a short timeframe. Art documentation is not about the event itself. Neither is art documentation displayed at the site where the event took place. Since art documentation is taken away from the temporal and spatial context of the event and relocated to an art museum for display, the curator at the art museum becomes the storyteller who should be capable of offering sufficient relevant material to serve as an agent for the artist in order to communicate the content and the context of the event. Chim↑Pom's Street was an unusual example as both an event and a piece of artwork. It aimed to challenge the space it resides and the art museum that allowed the event to be held. To a certain extent this challenge proved to be successful since it managed to preserve its critical perspective. Nonetheless, when the event turned into an art documentation, it is only possible for the audience to observe the event through displayed objects, video recordings, and narration by the artists or the curator. There would inevitably be some sort of distance between the audience and the art documentation as it is now impossible for the audience to be a participant in the event.

Conclusion

How should contemporary art become a more effective connective bond in the society and create real influence? Perhaps in addition to artists' active engagement in society, curators could also offer some assistance. It is essential that curators grasp the connection between artists and society and know to facilitate the collaboration with artists and the general public and art museums through constant communication and dialogue. Curators also need to achieve a balance between creative criticism and the aesthetic and educational functions art museums are supposed to serve. In fact, modern approaches and concepts of curation should also adapt and change with new types of artistic creation. Also, artists and curators should think about ways to concretely present the "publicness" and "participation" of art. Therefore, artists, society, and curators need to work together to find ways to allow the showing of artworks in museums to create impact and benefits for all. This is also one of the means through which art could negotiate with the future.

中東是亞洲嗎？ 以2017年亞洲藝術雙年展納入中東地區為題

Are we Asian?
Considering the inclusion of the Middle East in the
2017 Asian Art Biennial

瓦姆·阿爾－庫戴立
Wassan Al-KHUDHAIRI

2017亞洲藝術雙年展策展人 / 聖路易當代美術館總策展人
Guest Curator, 2017 Asian Art Biennial, National Taiwan Museum of Fine Arts
/ Chief Curator, Contemporary Art Museum, St. Louis

2017年亞洲藝術雙年展策展團隊寄發邀請函給我，請我邀請「中亞」的藝術家參與雙年展的展出，並對受邀的藝術家進行研究。對我來說，所謂中亞所指的區域包含了烏茲別克、哈薩克、阿富汗等國，涵蓋了從裏海到中國之間的幾個亞洲國家。我很高興能有機會探索一個我不是很熟悉的區域的藝術現況，不過，我不太確定我和策展團隊的想法是否一致，後來發現，我和策展團隊的想法顯然有一點落差。經過幾次信件往來後才瞭解，策展團隊要我探討的是中東和西亞地區。在這個過程中，我發現我和策展團隊對中東的定義不一樣，例如，我把埃及藝術家萊拉·巴拉迪（Lara Baladi）和摩洛哥藝術家布希哈·卡利利（Bouchra Khalili）的作品加了進來，引起國立臺灣美術館策展團隊的疑問，我一直認為埃及、摩洛哥、突尼西亞和阿爾及利亞屬於中東地區，因為我們有共同的語言和文化。另外一個問題是：我可以在挑選時納入已流散及移居他處的藝術家嗎？因為受到中東地區政治情勢的影響，許多藝術家被迫離鄉背井，這些藝術家也算在內嗎？這些問題開啓了對地域的協商和斡旋，中東指的是哪裡？中東算是亞洲嗎？亞洲包含了哪些地區？哪些人算是亞洲人？

阿根廷符號學者與美國杜克大學教授瓦爾特·米尼奧羅（Walter D. Mignolo）曾提到，「地緣政治上的命名與地圖繪製都是編造的，編造出來的東西有其創作者，命名與地圖繪製必然是一種建立認同的行為，而這個層級的認同需要一個所處的位置能夠命名和編製地圖的人。此外，唯有在職位上握有的權力可以否決當地對地域的認知，才能有效的命名和編製地圖。¹」學者克萊頓·柯普斯（Clayton R. Koppes）就曾說明，「中東」一詞源自「十九世紀末應外交策略的需要而產生，西方世界為殖民擴張而有需要定義遠東（中國）與近東（土耳其）之間的區域。²」起初，中東一詞涵蓋波斯灣的伊拉克、波斯灣東岸、阿富汗和西藏。「第二次世界大戰後，英國首相邱吉爾重新界定中東的範圍，排除阿富汗和西藏，納入蘇伊士運河、西奈半島和阿拉伯半島，以及新建國的伊拉克、巴基斯坦和約旦。³」隨著時間過去，受到政治與經濟的因素影響，中東的定義逐漸擴大，從地中海到印度洋中間的地區全納入中東的範疇。⁴

我對何謂中東這個問題進行了研究、探討與思索。阿拉伯人也算亞洲人嗎？我初次碰到這個問題時是十歲，當時我們全家移民到美國，學校要我填寫一份表格，要求我在

1 Mignolo, Walter D. "The North of the South and the West of the East." *Ibraaz*, 6 Nov. 2014, www.ibraaz.org/essays/108.

2 Koppes, Clayton R. "Captain Mahan, General Gordon, and the Origins of the term "Middle East." *Middle Eastern Studies*, Vol. 12, No. 1, 1976, p. 95. www.jstor.org/stable/4282584.

3 Ibid.

4 Bailey, Stephanie. "Now Where? On Navigating Without a Compass." *Ibraaz*, 1 Aug. 2017, www.ibraaz.org/essays/177.

表格上勾選，選項包括白人、黑人、美國原住民、亞洲人，當時我還小，以身為伊拉克人為榮，也知道伊拉克在地圖上位於亞洲大陸，所以我勾了亞洲那一欄，老師卻說我填錯了，這造成我的困惑，後來演變成一種堅持，堅持中東也是亞洲的一部份。我知道，亞洲範圍很大，也很多元，有多種不同的語言、文化和宗教。

這種對地理的探詢也展現在我的策展實踐上，首先就是我身兼卡達馬薩夫阿拉伯現代美術館創辦人兼總監的工作，阿拉伯現代美術館成立的宗旨是為了蒐集、展示與策劃阿拉伯世界的現代與當代藝術，所謂阿拉伯世界指的是以阿拉伯文為主要通用語言的國家。隨著美術館的定位逐漸確立，其任務再次擴大，涵蓋更廣泛的地區，也就是所謂的「中東、北非和南亞」（MENASA）。這是2000年代中，金融圈為定義這個快速興起的區域而新創的詞彙。

我在馬薩夫阿拉伯現代美術館策劃的《海市蜃樓》展（Saraab），展出定居紐約的中國藝術家蔡國強的新作和舊作，在策劃這個展的過程中，我發覺自己對藉由當代藝術尋找中東地區在亞洲的脈絡感到好奇，中東與亞洲的連結可回溯到西元前兩百年的海上和陸上絲路，出生於中國福建省泉州市的蔡國強，為了這場在多哈的個展推出一系列的新作，探索他位於中國沿海地區的家鄉與中東之間的關聯，我們在四處造訪研究的過程中，發現西元1009年建造的清真寺，並在相連的墓園裡發現刻有阿拉伯文的墓碑，透過蔡國強的當代藝術創作，將亞洲與中東的歷史連結置於眾人的眼前。

策完蔡國強的個展後，我受邀擔任第九屆光州雙年展的共同藝術總監之一，這讓我有機會思考中東與亞洲之間如何在當代的脈絡下持續進行交換，然而，在這種全球雙年展的形式底下，以地理上的區分進行策展面臨的挑戰，就像策展人娜塔莎·霍爾（Natasha Hoare）所言，「以國籍或地區為主的狹隘定義才剛建立就迅速崩解，被移居的行為、多元化、民族性、語言和歷史等因素擊敗⁵。」在這些地理限制下進行策展，已成為大型展覽的標準作法。此類展覽往往成為國際外交的平台，有時甚至將藝術家、策展人和作家的地位降至大使，被期待承擔起文化認同的代表⁶。過去十年來，亞洲和中東地區在藝術文化方面的合作計劃逐漸增加，例如：2010年上海世界博覽會的「納巴特：存在的感覺」（NABATT: a sense of being）展、2012年東京森美術館的「Arab Express」展和2016年蔡國強在卡達美術館策劃的「What About the Art? 來自中國的當代藝術」展覽。許多亞洲藝術家如金范、高谷史郎、藤原西芒與楊福東的作品，都在貝

5 Hoare, Natasha. "A Faustian Pact: Notes on Geo-Cultural Exhibitions." *Ibraaz*, 8 May 2017, www.ibraaz.org/essays/174.

6 Bailey, Stephanie. "Now Where? On Navigating Without a Compass." *Ibraaz*, 1 Aug. 2017, www.ibraaz.org/essays/177.

魯特與阿拉伯聯合大公國的沙加等地展出，包含2013年貝魯特Ashkal Alwan造形藝術中心舉辦的Homeworks 6 展、2013和2015年的沙迦藝術雙年展，以及2016年由沙迦藝術基金會的霍爾·艾爾凱西米（Hoor Al-Qasimi）策展的*Yayoi Kusama: Dot Obsessions*。韓國民眾透過在韓國國立現代美術館及光州雙年展舉辦的多場展覽，認識了哈山·肯恩（Hassan Khan）、阿肯·札塔力（Akram Zaatari）、勞倫斯·阿布·哈姆丹（Lawrence Abu Hamdan）等阿拉伯藝術家的作品⁷。

我最近在美國阿拉巴馬州的伯明翰藝術博物館策劃了《第三空間：當代藝術對話轉移》（*Third Space: Shifting Conversations about Contemporary Art*），提出美國南方與全球南方之間的連結。從亞洲的脈絡去思考中東很重要，但同樣的我也對從全球南方的脈絡去思考美國南方感到好奇，《第三空間》與亞洲雙年展等展覽建構了新的平台，鼓勵藝術家重新思考與撰寫全球各地區之間的關係。文化實踐者兼策展人史蒂拉（JW Stella）建議「經濟與政治上的發展與交流絕對是推動這些藝術與文化異花授粉的助力。⁸」並認為這些「情況純粹只是因應實際需要。更重要的是建立一個橫跨亞洲各地的重要空間，討論亞洲共同文化認同的多種想法。這樣的討論在亞洲非常活躍，未來也將持續如此。⁹」

許多屬於「非西方」的文化必須將自己從異國文化的認知中抽離出來，建立自己的文化認同，方法就是改變現有的架構，思考東方與東方之間的對話，開啓新的討論與連結，營造新的合作空間，唯有斡旋、介入、戳破體制，才可能挑戰、質疑、並重寫地理區塊，唯有進行空間與地理上的斡旋，才可能推動我們迎向未來。

7 Hoare, Natasha. "A Faustian Pact: Notes on Geo-Cultural Exhibitions." *Ibraaz*, 8 May 2017, www.ibraaz.org/essays/174.

8 Ibid.

9 Ibid.

Are we Asian? Considering the inclusion of the Middle East in the 2017 Asian Art Biennial

Wassan Al-KHUDHAIRI

When I received the invitation to join the 2017 Asian Art Biennial curatorial team I was asked to research and invite artists from ‘Central Asia’ to participate in the Biennial. To me Central Asia referred to the region including Uzbekistan, Kazakhstan, Afghanistan—the part of Asia from the Caspian Sea to China. I wondered if we were on the same page—I was excited about the potential of digging into an art scene in a region less familiar to me but surely that’s not what the team meant. After a few emails, we all realized that it was in fact the Middle East or West Asia that they were asking me to focus on. As the project continued to progress I realized that our constructions of the Middle East were different. For example, the team at the National Taiwan Museum of Fine Arts questioned my inclusion of Egyptian artist Lara Baladi and Moroccan artist Bouchra Khalili. But I have always considered Egypt, Morocco, Tunisia, and Algeria a part of the Middle East after all we share a common language and culture. What about artists living in the diaspora, could I include them in my selections? Due to the political climate in the Middle East many artists have had to leave their home towns—did they still ‘count?’ And so, began the negotiating of geographies—what is the Middle East? and is it part of Asia? What is Asia? who is Asian?

Walter Mignolo, Argentine semiotician and professor at Duke University, wrote “Geopolitical naming and mapping are fictions, and fictions have creators. The act of naming and mapping is always an act of identification, and identification at this level requires someone who is in a position to name and map. Furthermore, effective naming and mapping can only be done from a position of power that overrules local sense of territoriality.”¹ Take the term Middle East - it emerged from the “imperatives of late nineteenth-century diplomacy and strategy when there was a western need to define the region between the Far East (China) and the Near East (Turkey) for the purposes of colonial expansion” explains scholar Clayton R. Koppes.² Early on, the term encompassed the Arabian Gulf, including Iraq, the eastern coast, Afghanistan and Tibet. “Winston Churchill after World War II redefined the territory to exclude Afghanistan and Tibet, and incorporated the Suez Canal, Sinai, and the Arabian Peninsula, and the newly created states of Iraq, Palestine and Jordan.”³ Over time the term has grown to encompass everything between the Mediterranean and the Indian Ocean—based on the political and economic stakes involved.⁴

I explored, investigated and grappled with the question of what is Middle East? and as Arabs are we Asian? My first encounter with this was when I was 10 years old, my family had recently

1 Mignolo, Walter D. “The North of the South and the West of the East.” *Ibraaz*, 6 Nov. 2014, www.ibraaz.org/essays/108.

2 Koppes, Clayton R. “Captain Mahan, General Gordon, and the Origins of the term “Middle East.”, *Middle Eastern Studies*, Vol. 12, No. 1, 1976, p. 95. www.jstor.org/stable/4282584.

3 Ibid.

4 Bailey, Stephanie. “Now Where? On Navigating Without a Compass.” *Ibraaz*, 1 Aug. 2017, www.ibraaz.org/essays/177.

immigrated to the United States and I was asked to fill out a form at school. Check one of the following boxes the form instructed and below the list of boxes included: White, Black, Native American, Asian. As a young person who was a proud Iraqi I knew that my country was located in the continent of Asia on the map, so I checked the Asian box. My teacher informed me that I filled out the form incorrectly and so began my confusion which later developed into an insistence that the Middle East is part of Asia— understanding of course that Asia is a very large area but a diverse one that includes many languages, cultures, and religions.

This line of interrogating geographies has manifest itself in my curatorial practice. First as Founding Director of Mathaf: Arab Museum of Modern Art in Qatar where the institution's original mission was focused on collecting, exhibiting and programming modern and contemporary art from the Arab world, defined as countries where Arabic was the main language. Later as the Museum established itself the mission was expanded to include a wider region, newly defined as the MENASA. Middle East North Africa South Asia — MENASA is a term that was coined in the mid-2000s by the financial community to define a rapidly developing region.

At Mathaf: Arab Museum of Modern Art I curated the exhibition *Saraab* (Arabic for mirage) an exhibition of new commissions and existing work by Cai Guo-Qiang, a Chinese artist based in New York. It was with this project that I discovered my interest in contextualizing the Middle East within Asia through contemporary art. The connections between these parts of the world date back to 200 BC through the Silk Road both by land and sea. For his exhibition in Doha, Cai developed a series of new works that explored the connections between his home town Quanzhou a coastal town in the Fujian province in China. During our research travels, we discovered the Qingjin Mosque dating back to 1009 and found grave markers in the nearby cemetery in Arabic. It was through a contemporary artist's practice that these historic connections began to come to the forefront.

After Cai's exhibition, I was invited to be one of the Co-Artistic Directors of the 9th Gwangju Biennial. This was an opportunity to think about the continuation of exchange in a contemporary context between the Middle East and Asia. But in this type of global biennial format the challenge with curating based on geographical limits is, as curator Natasha Hoare wrote "that the narrow organizing principal of nationality or region breaks down as soon as it is established, contested by considerations of diaspora, diversity, ethnicity, language and history."⁵ Curating within these geographical limits has become a standard method for large scale exhibitions — these exhibitions often act as platforms for international diplomacy, and can sometimes reduce artists, curators, and writers to the role of ambassadors expected to stand in as representatives of a cultural identity.⁶ In the last decade, there has been an increase in art and cultural collaborative projects between Asia and the Middle East. Exhibitions such as *NABATT: a sense of being at the*

5 Hoare, Natasha. "A Faustian Pact: Notes on Geo-Cultural Exhibitions." *Ibraaz*, 8 May 2017, www.ibraaz.org/essays/174.

6 Bailey, Stephanie. "Now Where? On Navigating Without a Compass." *Ibraaz*, 1 Aug. 2017, www.ibraaz.org/essays/177.

Shanghai World Expo in 2010, *Arab Express* at the Mori Art Museum in 2012, and *What About the Art? Contemporary Art from China* curated by Cai Guo-Qiang at Qatar Museums in 2016. Many Asian artists such as Kim Beom, Shiro Takatani, Simon Fujiwara and Yang Fudong were exhibited in various exhibitions in Beirut and Sharjah including the Homeworks 6 exhibition at Ashkal Alwan in 2013, Sharjah Art Biennial in 2013 and 2015, and Yayoi Kusama: Dot Obsessions curated by Hoor Al-Qasimi in 2016 at the Sharjah Art Foundation. Arab artists such as Hassan Khan, Akram Zaatari, Lawrence Abu Hamdan and others have been introduced to audiences in Korea throughout various exhibitions— including the National Museum of Modern and Contemporary Art in Korea and the Gwangju Biennial.⁷

I recently curated the exhibition *Third Space: Shifting Conversations about Contemporary Art* at the Birmingham Museum of Art in Alabama where I proposed connections between the American South and the Global South. With the same urgency of thinking about the Middle East within an Asian context I was curious about placing the American South in the context of the Global South. Through exhibitions such as *Third Space and Negotiating the Future* here at the Asian Art Biennial we create platforms that encourage us to rewrite and rethink our connections among regions across the globe. JW Stella, a cultural practitioner and curator proposes that “these art and cultural cross-pollinations are definitely fueled by economic and political engagements and developments.”⁸ And that these “conditions are just a matter of practicality. It is more about creating a critical space for debating the various notions of collective cultural identities across pan-Asia that have been, and will continue to be, very active within Asia.”⁹

The many cultures that belong to the ‘non-west’ must release themselves from this exoticism and discover their own cultural identities — by shifting the framework and considering an east-east dialogue we might be able to open up new discussions and connections and create new spaces to work within. By negotiating, interfering, and puncturing systems we can challenge, question, and re-write geographies. This kind of negotiation of space and geography is necessary to propel us into the future.

7 Hoare, Natasha. “A Faustian Pact: Notes on Geo-Cultural Exhibitions.” *Ibraaz*, 8 May 2017, www.ibraaz.org/essays/174.

8 Ibid.

9 Ibid.

自製替代機構

Homemade Sub-Institute

埃德·達瑪萬

Ade DARMAWAN

2017亞洲藝術雙年展策展人/獨立策展人

Guest Curator, 2017 Asian Art Biennial, National Taiwan Museum of Fine Arts
/ Independent Curator



2017亞洲藝術雙年展策展人 埃德·達瑪萬

西元2000年後的東南亞興起許多對自由的概念，以及多種社會、文化、政治與人生的新方向。在此同時，這一代的藝術家也開始探索及擴展藝術表現的方式，採用更多元化的藝術形式、媒材和空間與時間的呈現方式，例如，先前作為覺察與理念中心的藝術家，透過協同合作，自然有機的進化為連結者、協作者或中介者。

而都會區、科技技術與媒體的快速成長，不僅改變了社會生活的各個面向，同時也改變了藝術家在社會上的定位。除此之外，當代藝術的理念發展也有更清楚的方向，對架構的重要性有更明確的認知，現代的藝術家因缺少來自政府的大力支持，被視為具備獨立自主的精神，而至今藝術理念的產出，始終不如藝術評論、分析、教育、出版與空間設施等其他要素所得到的支援與發展，藉此構成討論、鼓勵社會大眾欣賞藝術，以及在國內外發佈藝術相關訊息，相關鏈結的破碎與不均等，往往伴隨著具備一定的地位、受到良好的管理，並可承擔相關職責的個人或組織，所謂組織可以是民間機構也可以市政府單位，幾個後來由藝術家自發性組成的團體，嘗試填補了這當中的不足，解決藝術理念生產鏈中斷裂的問題，並將藝術理念呈現給更廣大的群眾。

上述藝術組織與社群擔起策略性的重要地位，大多數都是由藝術家自發性組成的團體，其中有些團體認為當今的藝術環境並不理想，希望加以改善，透過補強、建構與開發新型態的藝術基礎設施與實踐，加速藝術理念的散佈，改善社會上的社經環境。

然而，大多數由藝術家組成的組織或團體並不與主流藝術界直接對立，也不會去挑戰、質疑或對由繪畫主導的主流藝術界做出直接的回應，更適當的作法是將這些藝術家

團體或組織的興起，視為為回應社會變化而做出的一種努力，為提出更貼近現實社會的藝術實踐理念。

這樣的藝術實踐獨立發生，與先前的藝術基礎設施並沒有太大的關係，由創意工作者組成的團體，因能主動掌控自身的藝術理念，因此其表現不會受到特定城市先前是否已經存在藝術中心的影響，因為，不管這個城市是否曾經設立過藝術中心，和藝術團體之間都沒有連結，因此也不會相互影響。這也凸顯了藝術基礎設施的缺失，無法瞭解周遭藝術理念的變化。

有些藝術家組織與團體會配合當地獨有的情況與現實，籌劃最適合的架構與模式，回應既有的需求，這樣脈絡性的回應成為其偶然性、暫時性的生存策略，為填補基礎設施的「不足」應運而生，同時，他們也持續補強現有的體制與架構，實現他們心目中理想的情境，或說他們對理想情境的幻想。

上述藝術家組織和團體的工作領域橫跨多種項目，不僅侷限於藝術創作，同時也透過其活動與計劃強化其功能，喚起社會大眾的注意，其活動包含展覽、工作坊、藝術節、宣傳活動、討論、出版品、電影與影片播映、網站、資料庫與研究等等。

為實踐藝術創作，每個藝術家團體和組織都自有一套應對阻礙的方式，儘管大部份的團體組織都很精簡，卻對管理組織的活動，向社會大眾宣揚其理念的重要性有所自覺，成立之初零星的創意運動，因藝術家與其計劃有成長的空間，發掘重要主題而被看見和聽見，才能夠緩緩的從小而緊密的社群，最終逐漸擴大相關連結，終而得以存活，不受財務問題和各種實驗性的管理作風影響。

從許多藝術家組織與團體的合作網路，例如藉由藝術跨入消費，出現在商場與街道等公共空間，可看出社會大眾對其存在有廣泛的認識，在藝術創作進入與挑戰公共空間的同時，也佔用了這個空間，以消費型商品之姿吸引社會大眾的注意，這種侵入的方式，自然而然的擴展了藝術空間與理念的散佈，也為社會大眾提供了不同的體驗。

另外，由於這些組織與團體的活動同時也是一般民眾日常生活中的社交活動，由此亦可明顯看出其公眾意識，開放更多不同背景、來自不同人際網路的群眾參加，同時，也因為策劃活動的藝術家與活動性質本身就是為了構成日常活動的一部份而設計，因此也會開放他人的參與，參與者可自由形成各自獨特的體驗，配合自身需求擷取所需，這樣的作法既散播了藝術體驗，也重新定義公眾印象與空間，為表現與反思創造與發掘新的空間。

這樣的發展同時也喚起社會對理念出色的藝術品的重視，注意到相關的社會議論、藝術標準和管理、符合國內外標準的網路、大眾參與及資金管理，另一點也受到重視的

是不同城市間藝術組織與團體之間的工作連結，這樣的網路對於訊息的交換非常實用，對藝術家本身也有幫助，可相互激勵，思考多種社會想法與自身採用的藝術策略。

另一個有趣的現象是核心與邊緣之間的關係持續重新定義或調整的過程，藝術團體與組織舉行的活動，反映出持續在當地進行的單位之建構，也顯示彼此間的相互連結，直接或間接對政府機構的策略造成影響，導促使政府機構以更開放的態度，看待已證明對社會功能有所助益的當地組織的存在與貢獻。

這些藝術空間與社群持續成長，持續容納藝術家的理念、熱情、歡樂、想向、夢想與友誼，同時又能理解與勾勒社會現實並與之協商斡旋，持續在最新的社會脈絡中確立自身的重要性，檢視其需求與定位，同時在更廣泛的群眾中擴展其空間意識。下一個問題將是如何建立一個可以適應社會或從社會大眾身上擷取靈感的藝術組織和團體，如何建立一個能夠捕捉社會日益快速的變動的架構？

因有存在於民間的藝術家自發性組織，導致所有的活動自然而然的進入當地價值觀與意識，藝術家以平等的地位成為社會的一份子，當地民眾的參與，不管是直接或間接的參與，均成為一種策略與一種斡旋，而民眾的參與，不論為刻意或非刻意，能夠開啓更多藝術探索的可能性。多種原本單調無奇的社會活動與藝術空間計劃融合，形成鄰里間或地區性的活動，為當地小朋友和年輕人舉辦工作坊，在廣場播放影片等等，讓藝術活動成為社交活動。

藝術組織與團體用自己的方法克服各種阻礙，持續創作藝術。藝術與社會實踐如上所述相互融合，開放性的配合各種情境需求進行調整，具備更明確也更自然有機的特色，具有想像力的藝術性方法，大幅影響了多種藝術活動的策劃形式，從活動的設計到整體產出的策略及活動的宣傳方式，以及群眾對藝術理念的吸收方式。在這幾個方面，藝術活動和藝術作品一樣，可以是一種特定的表達方式，把活動當成一件「藝術品」，一件正在發生中的「事情」，有些部份已經準備好成為各種介入的公開介面，亦或是意料之外的時刻，為社會上許多新的會面帶來新的契機，產生更能讓社會大眾體會與欣賞，更自然而有彈性的探索形式。

當代藝術組織與團體融合個人與集體的藝術創作，加入公眾導向的活動，以長期著眼，採用特定的管理策略，在這方面，多將藝術家組成的團體與組織視為小型的媒介機構，在同樣的脈絡下，亞洲地區的藝術家團體與組織成為傳統藝術機構的替代提案，類似這樣的創意或藝術活動進一步演變成為社會實踐，與傾向於集中化的藝術展覽性質不同，成為跨領域作品與專業人士發展的媒介，融合藝術與社會運動，介於管理與互助性網路之間，能夠取得外界支援，能夠分析情勢，能夠利用當地的力量，成為另一股驅動力，與其他已經存在的力量一同製造影像、想法、討論和價值。

對我們來說，將藝術視為社會實踐這一點很重要，因為這是思索未來的一種方式。就某個脈絡而言，未來可能是一個奢侈的想法，然而，藝術可以從當前的角度，將未來策略化，並加以轉旋，藝術是一種當前持續且永無止盡的協商，塑造不久後的將來，對未來的轉旋與思索，賦予今日的藝術更強大的力量，豐富了社會的批判性與想像力。

現代空間多由政府 and 企業家以定義，藝術家團體則盼望獨立性與自給自足，對當權者透過體制化的設定所營造的依賴與沉溺造成的恐懼心理提出質疑，藝術家透過集體行動，以個人為知識、經驗與網路連結的來源，構建彙集知識來源的空間，建立友誼，與他人合作，分享資訊與知識，相互照顧等需求，驅動共同合作的作法，成為一種適切的模式。

替代的概念提供或開啓了新的思考，構建了新的空間，這是基於對見面、分享、聚集、合作與共事空間的迫切需求，這樣的藝術實踐成為研究、教育、協作，甚至介入的一種過程。從藝術家團體採用的開放式策略，以及有意識的參與與進行跨領域的合作，可看出他們對未來的思索，這樣的作法與相關團體的活動，可使藝術融入一般民眾的生活，自然找到其社會定位，這樣的計劃為藝術機構在社會中的理想關係提供了想法：藝術組織存在於社會中，成為社會的一部份。而這樣的策略更是基於彼此間的親切感與情誼。

藝術家作為想法與意識中心的初始位置自然有機的轉化為協作者與中介者，連帶鼓勵了許多藝術自發性團體與組織在許多城市的興起。藝術家能夠看出、解讀與轉旋社會現實，構成他們在當代社會環境中持續尋求自身重要性的空間，並重新思考自身需求與定位，同時在更廣大的群體中擴展自己的空間意識。

Homemade Sub-Institute

Ade DARMAWAN

Southeast Asia after 2000 was the time of euphoria for ideas of freedom and about a range of novel orientations about how social, cultural, and political lives should take place. At the same time, artists of this generation have started to explore and expand their choices of expressions using more varied artistic forms, mediums and approach in space and time context. By taking the collaborative approach, for example, the artist that previously served as the center of awareness and ideas can smoothly and organically turns into networker, collaborator or mediator.

The acceleration in the urban growth, technology, and media not only changes all aspects of life in the society, but also altered the position of the artists in the midst of his or her society. Apart from that, there arose the awareness about the importance of structures or of a clearer orientation toward the development of ideas in the context of the contemporary art. The role that today's artists have envisioned as constituting independent initiatives due to the absence of significant supports from the state. So far, the production of art ideas has not been evened out with the supports and developments of other elements such as criticism, analyses, education, publications, and spatial facilities as the means to form discourses, support public appreciation, as well as for information distribution and promotions, on the national and international levels. The unevenness and the break in the chain often occur in line with the lack of independent individuals and organizations—be it from the government or otherwise—with an adequately large presence, are well-managed, and can assume that role. A number of initiatives that subsequently arose from among the artists eventually did not only try to serve as complements and fix the severance in the chain of the production cycle of art ideas, but also to bring the ideas into the larger context of the public.

Indeed, it is this strategic and crucial position that those art organizations and communities have taken on, and most of them are the initiatives of the artists themselves. Some of them have the objective to improve the conditions of the art world that they consider as not ideal, by trying to complement, establish, and develop novel forms of art infrastructure and practices that originate from the need to speed up the distribution of art ideas and improve the social and political conditions in the society.

However, most of the artists' organizations and groups do not act as direct oppositions to the mainstream art world and neither do they constitute the antitheses, challenge, or immediate reactions toward the mainstream art world that is still dominated by paintings. It will be more apt to view the emergence of such artists' organizations and groups as an effort to respond to the changes in the society, for the sake of the development of ideas of art practices that are more relevant and immediately involved with the reality in the society.

Such art practices take place independently and they are not too much concerned about the existence of the previous art infrastructure. The performance of the group of creative workers who are highly active in managing their ideas is not immediately affected by whether or not an art center

This development also triggers the awareness about the importance of work in art with shrewd ideas, social discussions, and artistic standards combined with management, networks on the national and international levels, public involvement, and fund management. One other thing that has also been well established is the formation of working network among the art organizations and groups in a number of different cities. This network is highly useful for the exchanges of information as well as of the artists themselves, so that they can inspire one another about a variety of social ideas and artistic strategies that they have employed so far.

Another interesting phenomenon is the continuous process that redefines or amends the relation between the center and the periphery. The activities and organizations of the institutions that hold these activities show the establishment of units that keep on moving consistently in their local sites and show how they are interconnected into a network. Directly or indirectly, this has affected the strategy of government agencies and made them more open to the presence and contributions of local initiatives that have proven their public functions in more relevant manners.

These spaces and communities have grown and functioned as a receptacle that can continuously maintain the ideas, passions, joy, imaginations, dreams, and friendship. They have the ability to read, map, and negotiate with the realities in the public so that they can become the space that keeps on seeking its relevance and reviews its needs and positions within the latest social context, and simultaneously expands its spatial awareness in the larger public context. The next question will be how to establish an organization and group that can adapt to, or be inspired from, the people. How do we create a structure that is able to read the increasingly rapid changes in the society?

The existence of artists' initiatives that live among the citizens make all the projects become naturally embedded with the consciousness of local values. Artists are at the same position as and become a part of the society. The involvement of the local people, whether indirectly or not, becomes a strategy and a part of the negotiations. This citizen's involvement, whether intentionally or not, influenced to open more possibilities of artistic explorations. Various mundane social activities blend with the projects of the art spaces, such as a local or neighborhood events, doing workshops for local youth and children, and outdoor film screenings at the square. Art projects become a social activity.

With their own ways in getting through all obstacles, the artists' initiatives continue to actualize their creative work. The blend of the artistic and social practice as described above, gives specific and more organic characteristics since it can openly be adjusted with various contextual needs. More imaginative artistic approaches have greatly influenced many forms of event organizing, not only in terms of program design, but moreover it even can influence the whole strategies of the output, the way an activity should be communicated, and the way it can be absorbed by the public as an idea. Within these functions, an event can be a particular form of expression, just like an artwork, and event' is the 'art piece'. An 'event' can be seen as a 'happening'. There are parts that are ready to be an open interface for every kind of intervention, unpredictable moments, that give new potential to the encounters of many elements of the society. This will also result in the forms of discoveries that can be organically and flexibly appreciated by the public.

蛻變中的策展人實踐與社會性功能

Changes in A Curator's Practice and Social Functions

窪田研二
Kenji KUBOTA

2017亞洲藝術雙年展策展人/獨立策展人

Guest Curator, 2017 Asian Art Biennial, National Taiwan Museum of Fine Arts
/ Independent Curator



2017亞洲藝術雙年展策展人 窪田研二

前言

本文將探討的是，隨著外部環境變化，策展人的角色任務應該如何因應。如今我們所處的世界不論是政治、經濟、技術乃至環境等各領域，即便是和10幾年前相較，也可發現其中巨大的改變

在此同時，藝術領域也掀起各種變革，與藝術家實踐相關的創作方法論、作品所採用的媒材或理論，乃至批判機制及市場功能、美術館、藝廊、替代空間（Alternative Space）等也隨著時代變遷，其功能及角色逐漸不同於過往，在這股潮流下，策展人應發揮的角色功能，自然也會隨著這些息息相關的因素而改變。

本屆亞洲藝術雙年展（Asian Art Biennale）的核心主題是，在社會脈絡下藝術應扮演何種功能，並以「關鍵斡旋」（Negotiating the Future）為標題，我們日常世界中經常需要進行交涉，而今日這些龐大交涉，其成果的累積便決定了我們的未來，標題的訂定是基於此概念，而這也是呼應本文開頭所提一外部要素的急劇變化，本次策展人團所提出的回應，同時想藉此驗證，這類展覽會的藝術表現可能性究竟可擴展到何種程度。

面對各種交涉，藝術該如何參與？對未來又會帶來何種影響？在這議題下，策展人提示了多元化的藝術家實踐，也就是，策展人必須能善用各種機會，並嘗試各種方法，以便讓世界的現在與藝術的現在得以連結，而且，這不僅止於展覽會，而是各種形式下都必須堅持的實踐原則。

策展功能的擴展

現今全球化進行中的世界各地因文化背景、社會系統、地政學上的差異，而形成獨自文化聚落，有鑑於當代美術現況，令我們認知到不同時代背景或區域所孕育出來的藝術作品，不可能統括在一個單一美術史之下。

此狀況在當代藝術策展的實踐方面也可窺見一般，例如，比較歐美與亞洲策展人，會發現二者在藝術的種種評價軸或理念中有眾多共通點，但同時因區域狀況不同也存在種種差異，雖然所有的差異不盡然都是地域性所引起，但是策展人需要在認知其共通性與差異性之下，思考並實踐在自身活動的區域內應如何實施才能達到最有效的策展，換言之，策展人對全球通行的藝術會有許多見解、或沿襲哲學性與社會思想性的思考，在此思考下，策展人需以寬廣的視野與自身立足的區域社會、文化背景與現實的諸多考量進行策展。

具體而言，分析比較自身活動區域與海外（或國內其他地區）社會及藝術史、藝術家或評論家的現況、鑑賞者的識別能力（literacy）、大學或民間機構的美術教育現況、行政單位的文化政策、市場、對藝術的潛在需求，同時以俯瞰性的視野通盤掌握，思考作為策展人該如何展開活動，經過如此過程可客觀的認知該區域的特色或優勢及課題所在，並推展對該地區較有意義的策展。

而且在多元文化中每個美術史逐漸受到認知，是因為以往全球以歐洲為中心，當時沒被視為藝術者，也逐漸從不同的脈絡中獲得評價認可而被視為藝術。

這種典範移轉（paradigm shift）是將美術館與評論這種評定藝術的「權威」性根源制度模糊化，藉此策展人的活動多少也會受到影響。藝術本身的菁英（elite）主義界線在轉變中，同時藝術家摸索著新型藝術的樣貌，而策展人應盡的責任也逐漸超越以往的範疇。

那麼接下來策展人的功能將如何改變呢？首先，先談策展人活動基礎的展覽形式，為了創新價值身為現代諸多媒體之一的展覽會必須嘗試革新，美術館、藝術祭、雙年展等等將成為不同背景或思考的人齊聚一堂相互對話的場域，他者性或多樣性問題將成為思考社會願景時的指標，重要的是能發揮創造性作用。再者，挑戰常識與既有價值觀、維護表達的自由與權利等，策展人需充分活用展覽所擁有的可能性，再以創新的方式面對社會的諸多問題，同時策展人必須經常意識到的是，公共與民間資金對於藝術的投注，與藝術可以提供給社會的是甚麼，換言之，策展人是有義務對社會說明並證明藝術具有的可能性與普遍性。

從此觀點看來，所謂策展人需要做的策展，是俯瞰自身立足區域的文化聚落，不單是為了實踐策展的意義是將社會導向良好方向，重點是除了企劃策展之外，更要進一

步推展策展的意義，在其實踐的過程中，或許會脫離策展人以往被期待的印象，但重要的是大膽橫斷社會，引導出文化最大的可能性，為此所做的實踐才是眾所期待的新的策展人樣貌，而且那也不會在大眾化的藝術領域被消費，反而是傳遞藝術的批判性、先見性、想像力的策展人不可或缺的行爲。

身為當代藝術的策展人，需具備對藝術的強烈信念，對於不確定的未來持續挑戰的熱忱和行動力，可隨時因應變化的高度彈性與銳利的直觀力，因為現今的策展，其可能性已經遠遠超越當代藝術的範疇。

超越仲介身份的策展人

在現代的高度資訊化社會，及相應發展的全球化資本主義社會影響下，藝術的樣貌正快速的邁向多樣化，在此同時，不論是美術館專屬策展人或自由策展人都必須展現新樣貌，以因應現代社會下的嶄新藝術。首先策展人必須意識到，與藝術家間的新關係、蛻變中公共圈的新定義、藝術相關的諸多制度問題，在藝術概念較過往大幅擴張的前提下，探索藝術對社會實現的可能性、並具備實踐上必備的資訊量及行動力、同時覺悟到有時可能會面對棘手的對話與交涉。

若說藝術是關係人類生存的一種表現，則透過所謂展覽的形式（format）呈現藝術的這種行爲本身就十分具有社會性。然而，若是要將這項社會性行爲廣泛傳遞出去，就必須在理解現代社會的諸多狀況下，與藝術外的其他領域進行合作。在這相關實踐中，所謂策展人的功能不僅只是揭示展覽的概念（concept）及遴選藝術家而已，而是在理想與現實的夾縫中，讓藝術的潛在可能發揮到極致，也必須能讓自己擔任製作人（producer）、溝通人（negotiator）的角色並達到最佳狀況。

時下的藝術領域究竟出現什麼變化？各類大小規模的藝術企劃、瞬息萬變的全球化藝術市場、行銷都市及企業品牌的藝術、逐漸轉向軟體的公共藝術等，對此本文法無一一列舉，但在此要探討的，並不是展覽及活動目的明確且廣為人知的美術館設施，而是美術館外舉辦的展覽及藝術計劃中，彼此協同合作（collaboration）的樣貌及策展人所扮演的角色。

談到在美術館外舉辦的展覽，大家浮現腦海的想必是一些由地方政府主導的所謂「藝術祭」吧，近來在各地舉辦的地域藝術祭有逐年增加趨勢，其中許多都是由地方政府主辦，換言之，就是使用國民的稅金舉辦的活動，其目的包括地域活化、都市行銷、完善基礎建設、社區再生等不一而足，而經執行委員會指定的策展人（藝術總監 art director）則負責主題的研擬及藝術家的遴選等，負責建構展覽的整體內容。

除了中央及地方政府以公費舉辦的藝術祭外，近來企業也積極投入藝術活動及展覽的推動，其中，有些企業甚至在東京都內設有直屬藝廊空間，定期舉辦展覽，一方面也有許多企業是採個案式舉辦藝術活動，前者通常是公司內部就擁有藝術專家，再依據各自的企業形象舉辦展覽，相對的，後者則是公司內沒有專屬專家，而是依據企劃內容委託外部執行。在此情況下，策展人與企業的負責窗口必須充分協商，對該展覽（或活動）目的、時期、規模、預算等取得共識後執行計劃，而企業辦展的目的為公司品牌行銷、新製品宣傳、贊助活動、商品活動集客等，十分多元。

值得注意的是，政府或企業等主辦方是為了實現各自的目的，而採用了藝術這個選項，對於非藝術專業的政府或企業窗口，策展人必須在掌握其意圖之餘，考量如何提升藝術層面的品質，並確保實現展覽的舉辦目的。換言之，主辦方的目的不論是品牌行銷、或吸引客群，策展人在接受所交付的條件下，如何讓該藝術活動能兼顧現代性與批判性，是其責任所在。總而言之，所謂策展人的角色，既不是特意稀釋藝術家的作品純度，企劃出所謂「清楚易懂」「容易讓人接受」的展覽，也不可只關注藝術評價，而陷入自我滿足的學院主義（academism）及啟蒙主義。策展人需以高純度的作品展示為目標，針對該作品及挑選理由，盡力對相關人員說明或遊說，努力創造出讓藝術家、主辦方都得以滿足的狀況。

不同於以上的案例，現在也有些是不接受政府或企業贊助的替代型（alternative）計劃、或介入社會現況問題的行動主義者（activist）的呈現，而這多是由於其內容及規模較難接受公家的補助或企業贊助，因此策展人必須在對該計劃的文化重要性有所認知的前提下參與，而在這類活動中的策展人不再是如上述政府、企業與藝術家的案例，只是擔任仲介者的角色，而是要更積極地參與整體的計劃或表現行為。這就已經超越了所謂展覽的形式，而需要與藝術家間採取更深層的協作關係，建立共犯關係，當然在此同時也會背負更大的風險，然而這也是讓策展人的網絡及創意等能力得以充分發揮的領域。

策展人在美術館以外的活動領域，其擴展幅度已經遠非10年前可以比擬。謹期待年輕的策展人今後能在社會上更進一步鑽研，透過藝術的媒介，秉持創造性與經驗知識，開拓嶄新的未來。

Changes in A Curator's Practice and Social Functions

Kenji KUBOTA

Foreword

Compared to a decade ago, the world we live in today has undergone enormous transformations in politics, economics, technology, and environment. This essay examines how a curator's role and mission should adjust to these external changes.

In addition to the above, many changes also took place in the world of art. From the creative methodology involved in an artist's practice to the media adopted and theory applied in artworks, from art criticism to the function of the art market, from the roles fine arts museums, art galleries, and alternative spaces play, all the above have taken on different functions and roles at different times. Consequently, a curator's purpose and practice inevitably changes with the aforementioned factors, all of which are closely associated to art curation.

The central theme for this year's Asian Art Biennale is "Negotiating the Future" with an aim to investigate the purpose of art in a social context. Negotiation takes place on a frequent basis in our daily lives. The result of this immense amount of negotiation accumulated over time determines our future. The theme for this year's Biennale is based on this concept, which also echoes the opening phrase of this article: how do curators respond to dramatic changes in external factors. This is also a chance to witness the extent of an art exhibition's potential in artistic presentation.

The question that comes in mind then is how should art be a part of all this negotiation? What impact would this have on our future? Given these questions, a curator could propose a variety of artistic approaches. In other words, a curator needs to make the best of all types of opportunities and try every method to connect the present moment in the real world and the present moment in art. Furthermore, this is a guiding principle that not only applies to art shows, but also to all form of artistic display.

Extending the Curator's Role

Cultural communities are formed around different parts of the world given their differences in cultural background, social system, and land economics. In light of the current state in the art world, it would be impossible to include artworks produced in different locations, areas, and at different points in time into one single volume of art history.

The same also applies to the curation of contemporary art exhibitions. For example, a comparison between curators from Europe/the U.S. and Asia would find that while they share many commonalities in their artistic criticism and ideas, there are also many regional dissimilarities. Although not all their differences are the direct consequence of geographic location, a curator needs to acknowledge the commonalities and dissimilarities and consider how to practice his/her professional skills in a given location order to deliver maximum efficiency. In other words, a curator usually would have a multitude of ideas of globally accepted art as well as philosophical and socially-driven opinions. Therefore, when organizing exhibitions, curators should take their

As a curator of contemporary art, a strong belief in art and the passion and the energy to face an uncertain future are indispensable. This ability to execute allows a curator to remain highly flexible, intuitive, and observant. The possibilities involved in the act of curation today has far surpassed the scope of contemporary art.

A Curator Is More Than an Agent

Given the rapid flow of information in the current world and the corresponding development of globalization and capitalism in our society, new forms of art is rapidly appearing in a varied number of ways. Both freelance curators and in-house curators working in art museums should assume new roles to respond to the emerging developments in art in the modern society. First of all, a curator needs to be aware of the changes in their relationship with artists, the new definition of public sphere, and many other systematic issues within art. Since artistic concepts have advanced to such an extent compared to the past, exploring artistic possibilities in social practice, obtaining the amount of information and mobility required for creating art, while accepting the fact that challenging dialogues and negotiation may take place in the curation process are all issues that a curator should take into account.

If art is an expression of human existence, then the act of displaying art through an exhibition format is extremely social. However, in order to deliver this social act to a wider audience, art must work with other disciplines given the current condition of our modern society. Therefore, a curator's job covers not just revealing the concepts of the show and selecting artists, but also finding an optimal balance between reality and ideality and maximizing the potential expressiveness of art. A curator must serve as a producer and a negotiator to the best of his/her ability.

The current art world is going through many changes. There are simply too many for this essay to list them all. In this constantly changing global art world, there are art projects of different varieties, size, and scales, art that promotes cities, companies, and brands, as well as public art for different forms of media. The subject of discussion here is not fine arts museums with clearly defined objectives, which most people are familiar with, but the collaboration between exhibitions and art projects organized by non-museum institutions and the role a curator serves in these events.

When it comes to exhibitions held at venues other than fine arts museums, the image that appears in most people's minds is probably "art festivals" organized by local government institutions. In the recent years the number of regional art festivals have been gradually increasing year by year. Many of those are sponsored by local government authorities. In other words, these are events funded by the taxes people pay. The objective of these events may include an attempt to revitalize the area, to market the city, to improve local infrastructure, to regenerate the local community, among many others. Art directors or curators appointed by the executive committee oversee the general structure of the event, set themes, and select participating artists.

In addition to art festivals organized by the central government and local authorities at public expense, lately business enterprises have been active promoters of art events and shows, too. A number of companies have even set up their own galleries in Tokyo and host regular exhibitions.

変化するキュレーターの実践と社会的役割

窪田研二

はじめに

本稿では、変化する外部環境に起因して変化するキュレーターの役割について考察する。現在、私たちが生きる世界では、政治、経済、技術あるいは環境など、あらゆる分野において、わずか10数年前と比較しただけでも大きな変化が起こっている。

それと同時にアートの領域においてもさまざまな変化が生じている。アーティストが実践する作品制作の方法論、作品に採用するメディアや理論をはじめ、批評やマーケットの役割、美術館、ギャラリー、オルタナティブスペースなども時代の変遷によってその機能や役割を変えていく。そのような潮流の中で、当然ながらキュレーターが果たすべき役割もこうした要因と密接に関わりながら変化していくと言えるだろう。

今回のAsian Art Biennaleでは 社会においてアートがどのような役割を果たし得るのかを中心のテーマに据え、「Negotiating the Future」というタイトルのもとで開催されている。常に世界中では、さまざまな交渉がおこなわれているが、それら現在の膨大な交渉の集積が未来を決定するという考えをもとにつけられているこのタイトルは、冒頭に述べた外的な要因のラディカルな変化に対する今回のキュレーター陣の応答であり、こうした展覧会でおこない得るアートの可能性をどこまで広げることが出来るのかを検証する実験でもある。

さまざまな交渉にアートはどのように関わり、未来に対してどのような影響を持ちうるのか、という問いのもとにアーティストの多様な実践を提示している。このようにキュレーターはそれぞれに与えられた機会を使い、世界の現在とアートの現在を接続する様々な方法を試みることが求められる。そしてそれは展覧会にとどまらず、様々な形式において実践されていくだろう。

拡張するキュレーション

世界の各地域ではグローバル化が進む現在においても、文化的背景、社会システム、地政学的な差違により、それぞれ独自の文化的クラスターが形成されている。現代美術の状況を鑑みても、異なる時代背景や地域で生み出された芸術作品を単一の美

術史のもとで括ることは不可能であるという認識は自明のものとなっている。

このことは現代美術のキュレーションの実践においても同様である。例えば欧米とアジアのキュレーターを比較すると、芸術に対する各々の評価軸や理念には多くの共通点があると同時に、地域状況によるさまざまな差異も存在している。もちろんすべての差異が地域性のみに起因する訳ではないが、キュレーターはその共通性と差異性を認識し、自身が活動する地域においてどのようにすれば最も有効なキュレーションをおこなうことが出来るのかを考え実践することが求められる。言い換えれば、キュレーターはグローバルに共有される芸術についてのさまざまな知見や、哲学的、社会思想的な考察を踏まえた広い視点を携えながら、一方では自らが立脚する地域の歴史や文化的背景および現実的な諸問題を考慮しながらキュレーションをおこなっていかなければならない。

具体的には自らが活動する地域と、海外（もしくは国内の他地域）における社会および芸術の歴史、アーティストや批評家の活動状況、鑑賞者のリテラシー、大学や民間機関による美術教育の状況、行政の文化政策、マーケット、芸術に対する潜在的な需要などを比較分析し、鳥瞰的視座から全体を把握することにより、キュレーターとしてどのような活動をおこなうかを熟慮するべきだろう。そのような過程を経ることによって、その地域の特色や強み、もしくは課題を客観的に認識することが可能となり、その地域において有意義なキュレーションをおこなうことが出来るのだ。

また、多文化における個々の美術史が認識されるようになったことは、これまでの欧米中心主義的な世界においては芸術と見なされてこなかったものが、異なる文脈から評価され芸術として扱われる状況を生み出した。

こうしたパラダイムシフトは、美術館や批評という芸術を承認する「権威」としての制度的根拠を曖昧にし、それによってキュレーターの活動にも少なからず影響を与えている。芸術そのもののエリート主義的な境界が変容するなかで、新たな芸術のあり方がアーティストらによって模索され、それとともにキュレーターの果たすべき役割も従来のフレームを超えたものとなってゆく。

それではこれからのキュレーターの役割とはどのように変容してゆくのか。まずキュレーターにとって活動の基盤となる展覧会という形式においても、展覧会を現代のさまざまなメディアの一つと捉え、新たな価値を創造するための革新が試行されなければならない。美術館や芸術祭、ビエンナーレなどにおいては、異なる背

景や思想を持つ人々同士の対話を促す場となることや、他者性や多様性の問題が社会のビジョンを思考する上での指標となり創造的に作用することを目指すことが重要となる。さらに常識や既成の価値観に対する挑戦や、表現の自由、権利を守ることなど、キュレーターは展覧会の持つ可能性を十二分に活用することで、社会における諸問題に対して創造的に向き合うことが求められる。同時にキュレーターは公共や民間の資金が芸術に投下されることに関して、芸術が社会に対して何を提供することが出来るのかについて常に意識的でなければならない。言い換えればキュレーターは社会に対し、芸術の持つさまざまな可能性と普遍性を説明し、同時に証明していく責務を負っているのだ。

そのような観点から、これからのキュレーターにとって必要となるキュレーションとは、自らの立脚する地域における文化的クラスターを俯瞰し、キュレーションという仕事が社会をより良い方向に変えていくための実践と捉え、展覧会を企画することにとどまらず、キュレーションの定義を拡張していくことが重要な課題となってくるだろう。その実践の過程で本来のキュレーター像から離れたとしても、社会を大胆に横断し、文化の可能性を最大限引き出すことが重要であり、そのための実践こそが新たなキュレーター像として期待される。そしてそれは同時に大衆化された芸術という領域で消費されることなく、芸術の持つ批評性や先見性、想像力を伝えていくというキュレーターにとって不可欠な行為でもある。

現代美術を扱うキュレーターに必要なのは、芸術に対する強い信念を持ちながら、未だ見ぬ不確定な挑戦を実践し続ける熱意と行動力、そして常に変化に対応できる柔軟性と研ぎ澄まされた直観力なのだ。現代におけるキュレーションは、現代美術のフィールドよりもはるかに広い範囲において可能性が広がっているのだ。

仲介者を超えるキュレーター

現代における高度情報化社会とそれに基づくグローバル資本主義社会により、アートのあり方もダイナミックに多様化している。それとともに、美術館のキュレーターであれ、フリーランスのキュレーターであれ、複雑な現代社会における新たなアートに対応することの出来る新しいキュレーター像が求められている。キュレーターはアーティストとの新たな関係性、変化する公共圏についての定義、アートをめぐる諸制度の問題、あるいは拡張されたアートの概念などを念頭に入れながら、アートが社会に対して果しえる可能性を探り、実践していくに足る情報量と行動力を備え、そして時には困難な対話や交渉に臨む覚悟が必要となる。

アートが人の生に関わる表現だとすれば、展覧会というフォーマットによってアートを見せる行為それ自体はすでに十分に社会的なものだろう。しかし、その社会的な行為をより広範に届けていくためには、現代社会の諸状況を理解した上で、アートの領域以外との協働が不可欠となる。そうした実践におけるキュレーターの役割とは、展覧会のコンセプトを掲げてアーティストを選定することにとどまらず、理想と現実との狭間でアートの持つ可能性を最大限に引き出すためのプロデューサー、ネゴシエイターとして常に最上の状況を作り出す努力を求められる。

それでは現在、アートの領域では何が起きているのか。大小さまざまなアートプロジェクト、目まぐるしく変動するグローバルなアート市場、都市や企業ブランディングとしてのアート、ソフトに向かうパブリックアート等々。本稿ですべてについて言及することは出来ないが、ここでは展覧会を開催するという活動目的が広く一般に明確に認知されている美術館施設ではなく、美術館外における様々な展覧会やプロジェクトにおける協働のあり方や、そこにおけるキュレーターの役割について考察したい。

美術館以外での展覧会として、誰もが真っ先に思い浮かべるのが、地方行政によって主導される所謂「アートフェスティバル」であろう。近年、各地で開催されている地域のアートフェスティバルは毎年増加傾向にある。その多くは地方自治体が主催として開催するもの、つまり税金を使っておこなわれるものである。その目的は地域の活性化、都市のブランディング、インフラの整備、コミュニティの再生など多岐にわたる。そして実行委員会から指名されたキュレーター（アートディレクター）が、テーマやアーティストの選定など、展覧会の内容を構築していくことになる。

行政や自治体といった公金によるアートフェスティバルがある一方で、企業もまたアートイベントや展覧会を多く主催している。その中には、都内に自社のギャラリー空間を持ち、定期的に展覧会をおこなう企業がある一方で、スポット的にアートイベントを開催する企業も多い。前者については、通常社内にアートの専門家を擁し、それぞれの企業イメージに沿った展覧会を開催するのが一般的である。それに対して後者の場合、社内に専門家はおらず、その企画によって外部に発注するが多い。そのような場合、キュレーターは企業担当者との打ち合わせを重ね、その展覧会（またはイベント）の意図、時期、規模、予算などを共有したうえで企画を進めていくことになる。企業の場合も自社のブランディング、新製品の広告、メセナ活動、自社イベントの集客など、その目的は多様である。

そして留意すべきは、主催者である行政や企業は、自らの目的を達成するためにアートという選択肢を採用していることである。キュレーターは、アートの専門家ではない行政や企業担当者の意図を汲みながら、いかにアートとしてのクオリティや、展覧会を開催する意義を担保してゆくかを考え、実践しなければならない。言い換えれば、キュレーターは 主催者の目的がブランディングであれ、集客であれ、所与の条件を受け入れながらも、いかにそのアートイベントを現代性と批評性の伴ったものに仕立てていくかが問われてくるのだ。いずれにしても、キュレーターの役割とは、アーティストの作品の純度をいたずらに薄めて「分かりやすい」「受け入れられる」展覧会を作ることでも、アート関係者の評価だけを狙った展覧会を企画して満足する誤ったアカデミズムや啓蒙主義に陥ることでもない。キュレーターは、純度の高い作品展示を目指しながら、その作品と選定理由について関係者に対する説明と説得を尽くし、アーティスト、主催者ともに満足できる状況を創り出すことであろう。

こうした例とは異なり、現在では行政や企業の支援を受けないオルタナティブなプロジェクトや、現状の社会問題に介入するアクティビスト的な表現がおこなわれるようになってきている。その多くは内容や規模において、公的な助成金や企業の援助が受けづらいものであるが故に、キュレーターはそのプロジェクトにおける文化的な重要性を認識したうえで参加することになる。こうした動きの中でのキュレーターは、行政、企業とアーティストとの例で見たような仲介者的な存在にとどまらず、よりそのプロジェクト全体や表現行為に対して積極的にコミットする立場となる。そこにおいては展覧会というフォーマットを超えて、より深くアーティストとの協働、共犯関係を結ぶことになる。それは同時により多くのリスクを背負うことでもあるが、そこはキュレーターの持つネットワークやアイディアといった能力を十分に活かすことの出来る領域でもある。

キュレーターが美術館以外で活動する領域は、10年前に比べるとはるかに広がっている。これから若いキュレーターたちが更に社会において研鑽を磨き、アートを媒介としながら創造性を見識を持って新たな未来を切り拓くことを期待したい。

藝術家座談會紀錄

Artists' Presentation of Artists Forum

開幕式

蕭宗煌館長：

各位朋友大家早安，謝謝各位參加「關鍵斡旋——2017年亞洲藝術雙年展」藝術家座談會。這個活動每兩年舉辦一次，一年舉辦亞洲藝術雙年展，一年舉辦台灣美術雙年展，讓展覽的內容與當代社會、藝術家的互動更為契合。亞洲藝術雙年展原本是由本館館員策展，到了今年第10年第六屆改由四位策展人共同策展，包括館內策展人林曉瑜研究員，伊拉克策展人瓦珊·阿爾-庫戴立（Wassan Al-KHUDHAIRI）、印尼策展人埃德·達瑪萬（Ade DARMAWAN）、以及日本策展人窪田研二（Kenji KUBOTA）先生，今年由各區域的策展人來做藝術家的遴選，並做整體性的邀請。日本策展人提出對東北亞地區的觀察，印尼策展人提出對東南亞地區的觀察，伊拉克策展人提出對中東地區的觀察。他們所選出來的藝術家對關鍵斡旋的主題詮釋都有不一樣的面貌，尤其是在國立臺灣美術館，藝術的問題經常都會被提出討論，在臺灣現代美術發展跟當代藝術發展，它在某些時程是重疊的。

美術館涵蓋現代藝術與當代藝術甚至傳統類型的藝術形態，觀眾在這一個綜合性的美術館常會問到「這也叫藝術嗎？」「藝術家要表達的是什麼？」等這樣的問題。做為觀眾想瞭解藝術家所表達的創作意涵為何，另外就藝術家的角度，他們的藝術創作花了很多觀察與思考，創作出來的作品是跟觀眾有隔閡的，為了解除這樣的隔閡，我們在每次的雙年展中都會舉辦策展論壇，用策展人跟學者專家的角度來觀看整個展覽的結構組成，以及在整個美術發展，或是在國際藝壇上的走向跟定位。另外一個是藝術家座談，讓藝術家自己親身來詮釋、說明作品創作脈絡，以及形式、媒材選擇的各種思考。

今天非常高興也很榮幸邀請這一次亞洲雙年展創作的藝術家們說明自己的作品，感謝策展人與藝術家。

第一場藝術家座談會

主持人林曉瑜：

首先介紹本次參展的臺灣藝術家，這一次邀請五組共六位的臺灣藝術家來參加亞洲藝術雙年展，第一個發表的是王文志老師，王文志老師的作品為大型的竹編創作在水牛廳，作品名稱叫作「茶壺風暴」，他用擅長的竹編的裝置描寫密室協商的一種狀態，王文志老師曾經代表臺灣參加2001年的威尼斯雙年展，並且有非常多參與多項大型公共藝術計劃的經驗，他的作品也曾經也很廣泛的在亞洲、歐美、澳洲等地展出，他的創作一向根源於他的家鄉社群，同時他也保持對於空間的廣泛靈敏度，王老師很擅長用竹子做為創作媒材，巧妙的利用竹子的彈性及強度創作出結合了景觀設計、建築、雕塑、繪畫等元素的裝置作品，讓觀眾深深的被他的作品所吸引。

第二位發表藝術家為劉和讓，在103展間大家可以看到有74枝的步槍架設其中，劉和讓的創作一向都是以攝影跟複合媒材為主，現在他是在臺北工作跟生活，他的作品常常錯亂於攝影身分，辨識在當代社會處境的一個多重困境，那這一次他的創作源自於他在2012年的工作坊。

第三組是陳依純跟羅禾淋，他們在臺灣的新媒體領域是非常活躍的，陳依純主要是專長於平面繪畫，造型設計跟影像動畫。羅禾淋則攻在程式設計、機械動力裝置跟展演的規劃。他們兩位的作品，在水牛廳王文志老師作品的兩邊的黑之間跟白之間，那這一次的創作也是互動性非常強的一個作品，並且精準的詮釋關鍵轉旋這個主題。

第四位發表者是許哲瑜，他是一個十分優秀的青年創作者，曾經獲得2016年台新藝術獎。他擅長用電腦繪圖來改造真實發生的社會故事並將影片中的人物，用線條來勾勒，以一種動畫的方式將它們取代，然後留下攝影機所拍下的背景，許哲瑜的作品在101展覽室展出，這是一個全新發表的創作，是描繪他自己的親人的故事，但同時也在傳達一種個人與社會轉旋協商的方式。

最後發表的是羅懿君，她的作品在101展室，是有5艘很大型的香蕉船，她的作品常常都是以現地創作、雕塑裝置跟攝影為主，同時羅懿君也長期關注環境的變遷和社會的議題，她曾經在美國、日本、荷蘭等地進行駐村創作跟展覽，也曾經獲得雲門舞集的流浪者計劃。在日本駐村期間所創作的這一系列以香蕉皮為媒材的作品，探討了臺灣跟日本的歷史貿易關係，還有全球化下的市場衝擊。

接下來邀請以上臺灣藝術家跟大家分享這一次的作品，謝謝。



藝術家 王文志

王文志：

大家好，很高興這一次能夠參與這一次的雙年展，長期我都住在臺灣南部嘉義，而且我在山上工作，所以做的所有材料跟自然比較有關係，這幾年來都用自然素材，作品的體積也比較大一點。通常人都可以進到我的作品裡，這次雙年展這一件作品當初所繪的草圖，本來是想說不要讓人進去，在外面看就好了，經過思考後也跟策展人討論了很久，決定讓人可以進入到作品裡去聞茶香味，這可能是最好的。

這是當初的草圖，在開展一個月前我們在現場製作，重點是裡面的一個小茶壺，所以這件作品叫做「茶壺風暴」，因為臺灣民間有個講法就是，兄弟要喝茶談事情、喬事情，來溝通協調，所以我用最簡單方式來做這一次的作品，我們可以看到茶壺裡面有拳頭撞擊的痕跡，還有一些刀痕刮在作品裡。進去作品中可以聞到很香的茶味，可以讓人心平靜下來，很安祥的在裡面談事情。

接下來我來介紹幾件以前的作品，讓大家較清楚我整個創作脈絡，這個是跟董陽孜老師跨界合作的書法作品，董陽孜老師的草書跟我的竹編結合，因為這是在嘉義一個展覽，所以董老師的作品到嘉義來，我希望它可以跟嘉義有一個對話的空間，嘉南平原有很多稻穀、海，還有山上都是高山茶，所以我用茶渣的意象來模擬書法的感覺，做一個整體的裝置。

這個是前幾年在國美館中庭的編織作品，其實我長期都是用手工編織的方式，用自然材質，所以作品的體積會比較大，我在2000年開始就組了10多人的工作團隊開始執行我的計劃。這個團隊的成員大部分都是我家鄉的一些長輩，還有一些小時候的玩伴，我喜歡帶他們一起工作。這一些長輩可以教我編織的手法，我們到世界各地很多地方去開始執行我的創作，它跟自然環境結合在一起。例如在日本新瀉，我帶他們到

山上去直接採藤，直接去勞動工作；這是在澳洲創作的情形，其實我們有招募很多義工，還有我的團隊一起去把作品完成，所以其實我的作品中包含有許多的勞力。

我要形塑的是一個屬於空間的概念，這種空間是很舒服的，你可以在作品裡面聆聽你自己心跳的聲音，躺在裡面享受作品。從作品中可以看到光線從外面穿過編織縫隙散發出來。這是2012年在日本發生核災周年我們在新瀉市做了一個水土藝術祭的作品，在周年的2點46分的時候開工圍起來做一個祈福的儀式，並開始建構這個作品，因為很多民眾沒有辦法來參與，而且在災難的時候都會有捐衣服的形式，所以日本有很多民眾將不穿的衣服以及一些比較喜歡的衣服捐出來，讓我放在作品裡。

這是2010年在日本香川縣小豆島上的瀨戶內海藝術祭，第一屆我在小豆島上做了一件很大的裝置，這件裝置有特別的意義，是因為那邊有一個中山村跟肥土村，兩村的村民一起找竹材跟我團隊一起工作，把這個作品建構出來，成為兩村村民的一個很好的集會場所。我的作品有個用意是要建構一個人跟人交流的平台，讓一些不認識的人到作品裡面互相聊天交流，變成很熟悉的朋友。這個是參與第二屆瀨戶內海藝術祭，策展人問我在同樣一個地點能否再建構另外一件作品，後來我想很久，因為那個地方在山上很暗，所以我希望建構一個夜間有燈光的效果，讓小豆島的民眾可以住下來。這是第三屆的作品，策展人邀請我在原來的地方建構第三件作品，我想了很久，這對我來講是一種考驗，因為每次都在同一個地點創作，後來想到一個方式是小豆島上生產很多橄欖，他們產業所有的形象都是橄欖，後來我就用橄欖的方式塑造這一次的作品叫作「橄欖之夢」，營造出好像是一個橄欖劇場的效果，人也是可以進去到作品裡。

這個是在奧地利，從亞洲帶來的材料對他們來說是很有吸引力的，這些竹材都是從臺灣運過去當地，這個作品比較特別是它蓋在奧地利林茲OK當代藝術中心的樓頂上，因為林茲它有一個很好的數位藝術中心，所以他們館長希望作品裡要有很好的燈光，這件作品跟教堂做對話，晚上就具有燈光的效果。

這個作品是在澳洲，澳洲比較不一樣，因為它不是純粹的藝術祭而是澳洲伍德福藝術節，這是在南半球的一個大型的音樂劇，我在那邊建構類似澳洲的一個庭園，這個空間可以讓人在那邊休憩，要進去聽音樂的人可以在這邊互相的瞭解溝通。

這個是在樹上的一件小作品，這件作品已經放在高雄3年了，因為高雄3年前發生氣爆事件，在氣爆的現場整個公園被炸壞，所以我當時做了一個療癒氣爆災區空間的作品，因為高雄是海洋城市，所以我們建構一個像海洋城堡的竹編並用牡蠣殼跟它做結合，並在地景藝術現場創設「希望之樹」，讓市民朋友將象徵重生的蚵殼彩繪，寫上祝福的話語簽名後懸掛在樹上，跟作品做一個互動，謝謝大家。



藝術家 劉和讓

劉和讓：

各位好，今天我要講述對於這次亞雙製作的一個概念，以及它所連繫的觀點。「步兵連」這件作品是我在2012年在金門進行工作坊的一個事件，在亞雙展中我就以步兵連的概念試圖去做出更具完整性的一個未來計劃。

在做這個未來計劃之前，我所提供的現場概念是想討論到幾個重點，首先是越區的武器系統，在冷戰時期的中華民國，這種武器的防衛系統是源於何種方式所建構的，它討論的是跨國的一種軍事經濟力量的延伸。第二是仿製品，當這個系統被附屬在中華民國製造軍事設備系統下所延伸的一種複製的方式，如何理解「仿冒」，這是關於材料本身的一種差異性，或是我在工作坊中所進行的一個選項。有關地方經濟與自治能力，它從金門這個地方去討論地方經濟，也就是高粱如何在地方產生了後續的效應，以及背後的歷史關係，牽涉到當時武器的內容，跟世代間的想像。在亞雙作品的展覽期間，我試圖去再造一個過去我所想像的工作坊被成立的一個可能性。

首先關於越區的武器系統是從美製的M14步槍中去討論在冷戰歷史背景裡，臺灣使用武器步槍的開端。M14步槍它是美國的軍事步槍，在1948年提供支援越戰單兵武器的使用方式，因為當時的步槍的系統是針對所平原所設計，所以在越戰的時候，它並沒有在戰事上發揮效應，也就是說它無法在叢林或坑洞中作為戰爭的有效運用。後來美軍將M14步槍以一種外銷或淘汰的方式賣給中華民國，開始做為國軍的個人的裝備，除了接受了這樣的一個軍事系統之外，聯勤作為我國國軍的軍事生產工廠，他們也以仿冒M14的這個方式製造了國造武器步槍，國造武器步槍成為我這次工作坊裡建立M14的槍的模型，之後我再以個人的一種工作方式去找出如何製成所謂國造武器這件事情。我的方法是用一種叫逆向工程的方式，就是從網路上找到可利用3D模型，然後再透過建模的方

式還原槍實際的樣貌，這個部分又涉及到所謂複製的這件事情，為什麼要去複製這樣的槍的一個形式，複製的問題好像是我們爲了朝向一種現代化，透過一種複製的方式，似乎可以從中學習到一種技術，這個技術似乎轉換成一種現代空間或者觀感的一種可能。因爲這件作品它發生在金門，我當時的構想是從金門當地的一個農產品高粱，去製造國造槍枝本身材料的內容，我利用金門酒粕混合石膏紙漿，以及植物澱粉壓鑄槍的形體。在這次的展覽中我除了提供槍的裝置之外，主要的是在製造這個作品的過程中，我個人有做一些記錄並且統整出如何把槍成型的方式，這個成型方式其實就回應一種國造的能力，國造又意指個人的一種DIY方式，這個方式未必是一種最精確或精準的方式，但它卻透過我不斷的嘗試，或者對材質的捏造猜想，而產生的一種可能性。

這張是我在臺中街訪中所看到攤販對於食物的操作，我個人很喜歡看那些販賣者，他們如何在廚房在做這些東西，那些東西對我來說產生了一種想像，關於直接面對材料時的一種配置方式，這個也影響著我在生產這樣的材料本身時，所產生的一種模擬狀況。這張照片是我所建立的鋼模的一個原形，它是在一個金屬銑床的CNC加工廠所做的，它所進行的工作是透過原形的槍枝比例復刻出槍的外模。這是在我工作室鑄造的過程，透過很像一種個人工廠的方式，很規則性的，例如每天必須製造出多少的量，來生產出現在所看到在亞雙展出的場景，等於每枝槍沒有特定的製作比例，而是透過每個階段性就我對材料的差異的狀況下所調整出一些更好的配方，這個配方成爲在金門跟當地工作坊所進行的一個可能性。我個人的想法是，似乎藝術家自己一直在進行某種試驗或調整，這個調整似乎在反應材料本身的調整，或者說如何建構實踐在地方上的一種可能性，同時也是一種相互觀摩的參照。

這是2012年我在金門的一個穀倉工作坊爲小朋友所進行的一個槍的製作計劃，那個工作廠房其實還滿碩大的，它呼應了整個概念上的需求。這張是我透過工作坊的集體創作建立步兵連之後，這些槍是由可分解的材料所構成，它會放置於金門古寧頭的沙灘做爲一個裝置，與自然的形成一種關係，慢慢去消解這個槍本身的形象。謝謝各位。



藝術家 羅禾淋

羅禾淋：

我們這一系列的計劃是我和陳依純一起完成的，在臺灣我們是不同的藝術家，有各自創作的脈絡。我們合作源起於2013年做了一系列對抗一個體制，對抗一個框架這件事情，這個體制或框架它可能是一個規範、法條、或命令，像剛剛我們進入這個會議室，會議室它基本上就有一個既定的架構是不能飲食不能喝水，但今天這句話我們如果刻意走在灰色地帶的話，我可以在講桌上面喝水，就是我們一直不斷挑戰規定底線的感覺。因此「隱形的方向」這個計劃，講的是我們在法條下如何走在灰色地帶的一個方式，首先因為我們這次的作品總共有5件，我只講這作品創作原本的概念，所以是比較學術性的論述，細節的創作方法我會省略。

新加坡是「隱形的方向」第一件作品，源起於我們去新加坡駐村的一個記憶，在新加坡駐村時，我們兩位藝術家彼此討論對新加坡的印象，我們小時候都聽過一個故事就是在新加坡吃口香糖會被鞭刑，所以我們到新加坡當地之後跟駐村單位討論後還發現真的有這件事情，也因此我們去思考為什麼在新加坡吃口香糖會被鞭刑這件事，我們觀察新加坡發現一個很特殊的法條，是叫景觀維護的法律，就是新加坡對於街道的美觀度是有絕對要求。因此我們發現一個現象是，在新加坡沒有任何的塗鴉藝術，也沒有任何的塗鴉藝術家，因此我們就試著做一個很大膽的計劃，叫作「隱形的方向」第一件計劃。我們兩位藝術家就走在街頭真的去畫新加坡街道，但是是用隱形的塗料，我們有做塗鴉的事實，但在那邊的觀眾是看不到塗鴉的東西。這些塗料打開UV手電筒的時候就可以看到，我們在新加坡街頭上亂畫造成駐村單位的緊張，因為我們有點走在新加坡法律邊緣，因景觀維護法條意思是有破壞新加坡街頭上的美觀就是犯法。但因為我們的畫是隱形的，所以其實我們是沒有犯法但是有塗鴉的事實，在駐村結束之後有個成果展示是把手電筒留在展場中，讓來看展覽的觀眾拿起手電筒之後有權力自己去照新加坡街頭，當要看這個塗鴉的時候就打開

開關，等於我們把觀看權力留給觀眾自己決定是否要進入這個有點小小反抗的一個體制。

當然新加坡的駐村單位滿好笑的，在這作品之後我們有做一個訪談，是在新加坡有個很有名的例子，1995年有一個美國藝術家在新加坡街頭塗鴨被抓，最後他被判鞭刑共6鞭，因為這件事情形成一個輿論，美國總統很緊張就寫信給新加坡的總統，最後這個美國的塗鴨藝術家因為美國總統寫信求救將鞭刑減了2鞭，共被罰了4鞭，這個事情代表真的有鞭刑，所以我們在新加坡駐村的負責人就緊張了，教了我們非常多教戰守則，包含這個作品一定要定價，因為新加坡是一個非常資本的國家，只要這件作品跟銷售有關，在被警察抓到時說明這是一個販賣的行為就沒有事情了。新加坡有非常多便衣警察，所以在這個創作計劃中我們思考要如何在灰色地帶中遊走，所以我們其中一位藝術家在戶外做繪畫，我就拿手電筒去找繪畫塗鴨的地方在哪裡，所以是有點挑戰當地的一個法規。

第二件「隱形的方向」是中國，我們觀察到中國的了一個特殊的情況，一般我們在使用社群網站如YouTube，上傳影片經過轉檔後就發佈了，但只要在中國的土豆網、優酷等任何的影音網站，上傳完轉檔完之後它會一直處於審查的模式，審查時間甚至會到14天，它是會進行人工審查，這個審查的機制確保影片上傳不會有任何的危害。我們這件作品想要挑戰這件事情，挑戰方式是找了太陽花學運的影片並做了上傳的動作，之後影音網站跳出訊息說我犯了它們的法律，是互聯網信息服務辦法1到9條，包含就是有煽動國家、反對國家安全、煽動民族仇恨等，反正影片就被下架了。因此我的目標是去思考影片如何有太陽花的影像但影像上又要具有優酷的浮水印。所以我讓影片像素位置1280×720亂數編排，一般的電腦或人工審查是看不出來的，所以上傳影片之後就很輕易的審查成功，之後影片就印上優酷的浮水印，這個浮水印也是中國網站很吊詭的問題，就像YouTube，一般影音網站上傳後它不會在你的影片上加上浮水印，但是只要是中國的影音網站它都會很霸道的把浮水印加在影片上，感覺影片是它的，所以我等於也是在反諷這件事情，因此我在現場我架了一台攝影機，照著這個被我編排過，在中國的影音網站優酷的這個空間，在展場中觀眾站在另外一台電視機前面會直接還原成太陽花的影片，這個影片有優酷的浮水印。這件事情它當然是一個有點無效的抗議，因為在中國的影音網站的Data其實還是亂數編碼的，只有在展場中我才可以把它還原，其實我也可以製作一個APP發給中國的民眾讓他們下載解碼，但是怕我的影片被下架，所以我只能做這種方式。

在臺灣也是一樣的道理，我也做了一個作品挑戰臺灣的制度，以前小時候，我們都被教導說不能破壞紙鈔，所以我用魔術筆畫紙鈔這件事情，也做了一個挑戰臺灣法律法條體制的作品。我們採訪的對象是蘇巧慧立委，影片在展場各位可以去看。

以上這些都挑戰各國的法律，在挑戰國美館的部份我們思考國美館本身有一些展場有既定的架構跟機制，所以我們做了一個白之間，當觀眾進去這個空間時，會發現

白之間會變成黑的，會顯示出非常多QR Code，當觀眾去掃描QR Code時，會連到很多國家的網站，如以色列、菲律賓、俄羅斯、英國等近年發生很多大事件的國家。當一般的觀眾連到這個影音網站之後是不清楚會發生什麼事，只知道這一些QR Code代表這些國家，在展場中可以看到一些槍枝可以租借，借了槍之後可以到另一個黑色的房間，之後觀眾可以發現剛剛掃描QR Code的行為會開啓是DOS的攻擊程式，當掃描的某個國家的網站後，程式會讓觀眾一直去攻擊這個國家的網站，所以我們等於是有點危險的把展場觀眾的位置放在一個犯罪者的一個角度，有點刻意讓觀眾以為看展覽是一個很安全的行為，當他們掃了QR Code之後就開啓了一個攻擊的機制。這幾天我看了後端程式已經有掃描QR Code的資料庫，攻擊完之後資料會放在資料庫中，隨時只要展場中沒有人再去做攻擊，它就會在這個資料庫中隨機抓取一個以前的曾經用過的攻擊方式再去做攻擊，所以現在已有4、50筆攻擊，當我跟很多展場的民眾在分享時，他們一開始聽到說他們自己變成罪犯的時候，還滿緊張的，但聽到大家都是變成共犯的時候他們就不緊張了，這也是這件作品想要談的概念，例如當大家都在網路上筆戰或匿名抗爭一件事情的時候會產生一種安全感，這安全感也是我們這件作品想要探討的部分，謝謝。



藝術家 許哲瑜

許哲瑜：

大家好我是許哲瑜，我這次作品主要是拍了一部錄像片叫作”No News from Home”，這個片子對我來說非常單純，拍攝的是我哥哥跟他的新生兒，就是我姪子的一部影片，我會說單純是因為這個作品的過程，是在我哥小朋友出生的時候我送給他一台攝影機拍小朋友，那個攝影機也不只我哥在拍，我的家人也拍，我也在拍。這部片是拍攝我姪子許力文6個月大的時候，我挑選了其中5個很短的片段變成一部錄像影片。

我一直以來都想要拍我哥，因為我覺得我哥的故事還滿值得拍，他現在是38歲，他在青少年的時候是臺灣還滿常見的那一種打架鬧事的小混混，因為他學歷很低在五專被退學一次，後來念高職又被退學一次，所以他學歷只有國中，他年輕的時候，也會接觸到毒品，甚至是零散式的販賣假鈔等諸如此類的事情。因為我哥哥的個人經驗，所以他年輕的時候跟家人、學校的關係很差，他離開學校之後，在社會上是被排擠的一個邊緣人的狀態。從小到大家人只要遇到困難的狀況，我爸媽就會去找一個厲害的算命師替我們家消災、算命。後來我哥哥在街頭多年，算命師就提出了一個解決的方法，他寫出了一道符咒請我媽媽做了一些儀式之後，把符咒塞進食物裡，趁我哥哥不知道時讓他吃下去，很神奇的是我哥吃完之後狀況就慢慢越來越好。後來他就從良又考上公務人員，現在在文化局，進入文化局後也如算命師的預測馬上結婚生子，小孩子就是我姪子許力文，跟我爸媽的關係也變得比我還要親密。

這個事情讓我覺得很特別，其實我哥哥以前也不是單純的自己變壞，他大我5歲，那時臺灣的國中教育是按照成績區分的能力分班制度，我哥當然就是功課最差的那一班，因為在當下的環境，被學校放棄後其實很容易就會變成混混，理所當然的離開學校之後，很自然地就找不到工作。所以我覺得我哥哥的情況跟臺灣的一些制度是有關係的，哥哥在青少年的時候，我認為他是用他的肉體去對抗一個所謂家庭、學校或社會的體制。到現在他是從一個對抗到妥協的過程，算命師其實是代表一種社會的理想，因為算命師跟社會的想法是一致的，算命師說我哥哥是邊緣人其實就是中邪，邊緣等於中邪這樣的邏輯，所以這件事情也讓我一直去思考。

跟大家分享這張照片，這張照片是我的姪子，他出生的時候我剛好人不在臺灣，之後我就趕快從國外回來想要看他，當我回來的時候許力文他在月子中心裡面未滿一個月，可是月子中心的規定父母親以外的人都只能從直播的電視上看許力文的影像。所以這是他的直播畫面，這是我第一次看到他就拍個照做紀念，當時我有一種很奇怪的奇幻感是我沒有看到他的身體，只是看到他的影片，解析度還不太好。因為那時候才剛出生還來不及取名，取名要算生辰八字，所以後來許力文這個名字是算命師取的，我覺得很怪，因為按照臺灣的民俗信仰，名字會決定人的一生命運，所以算很久。我哥哥從青少年到現在的過程，像是被算命師跟社會一起來書寫我哥哥的命運，從以前他是被書寫命運的人，到現在開始要去書寫他的兒子，我就覺得這個過程有一點哀傷，還滿特別的。會跟大家分享這張照片是因為我那時看到這個畫面的時候，有一種很奇怪的感覺，就好像是突然想到哥哥以前那些事情，看到一個平行世界的一個哥哥的生命，所以我覺得好像可以拍下來記錄。

這個作品的片子是用動畫的方式處理，但是我其實並不是學動畫出身，動畫這件事情對我來說並不是一個理所當然的事，不管在做每個創作我都會去思考動畫究竟

對我來講是什麼。做動畫的緣起是來自臺灣跟香港的媒體蘋果日報，他們有一個技術是「動新聞」，會用畫的方式將社會事件變成動畫片放在新聞裡。當然「動新聞」這件事情是一個很奇怪的事，因為他們所挑選的事件都是比較屬於腥羶色，或暴力的社會新聞，可是透過很誇張又有點搞笑的動畫演出來的時候，社會現實就變得很奇怪，好像社會事件脫離現實，變成一種超越現實的狀態。所以當我看到這個場景時，會一直想到「動新聞」的那種影像感，所以這是我來拍攝他的原因。謝謝。



藝術家 羅懿君

羅懿君：

各位早安，我是羅懿君，我想先跟大家聊對香蕉的印象，在臺灣香蕉在我們生活之中是很平常的一個水果。香蕉有趣的地方是它是一個熱帶的水果，在一些屬於比較非熱帶國家，像是日本、歐洲，香蕉是一個非常珍貴的水果，可能會賣到很高的價錢。臺灣曾經在1895年到1945年受日本統治，當時日本人覺得這片寶地可以種很多可口的熱帶水果，所以在臺灣開始種植，推廣很多不同的水果。臺灣旗山這個地區它的土壤很肥沃，天氣也非常的適合栽種，所以大量的推廣香蕉，直到國民黨來到臺灣接手一切政治甚至農耕，這個時候其實還是有很多的農業活動在不斷的進行，除了香蕉之外，還有鳳梨、甘蔗甚至菸葉，不斷在現代化的浪潮之中一直被輸出。臺灣輸出香蕉到日本的最頂盛的時期，應該是從1950年到1970年代，但為什麼臺灣香蕉市場已經落沒，它背後牽涉了很多的原因，除了大家所知的香蕉的一種癌症是黃葉病，一開始從香蕉身體長了一些黃色斑點，然後整株香蕉慢慢的從中心開始爛掉，更可怕的是它還會感染到其他株香蕉，整片香蕉園就荒廢。像一個癌症一樣不斷的散布，直到目前為止其實還沒任何的真正的解藥。香蕉是很多地區的一種糧食作物，慢慢的市場萎縮，臺灣曾經在1969年的時候發生剝蕉案，也稱為金飯碗事件，它其實是政治鬥爭下

的一個犧牲。當時掌管出口香蕉的青果社因為業績越來越好，也跟日本的政府談判協商之後，保障臺灣地區香蕉出口的價錢穩定，開始有繁榮的景象，但是因為當時的政府會希望青果社可以使用美國式的紙箱來做運輸，這樣子看起來比較整齊，比較符合出口現代化的精神。但其實香蕉一直是用竹籃子包裝的，因為香蕉本身需要呼吸，但政府會希望可以用紙箱，應該當時的政府也收到很多利潤。

總之在1969年的時候發生金飯碗事件，剝蕉案是青果社20周年慶的時候發送金盤子，做為員工20周年慶贈品，以這個東西指控青果社的社長收賄，社長被抓後對其進行審問並被關起來。臺灣在當時的政治氛圍下，其實是一個很緊張恐怖的年代，也因為這樣開始導致了香蕉市場的沒落，被鄰近的國家像菲律賓的香蕉市場所取代。所以現在在亞洲地區的水果大部分都是由菲律賓進口的，因為它們大規模的農耕技術，而且更炎熱的氣候讓一年可以有三次香蕉收成，所以它們占了亞洲大部分的出口量。更遙遠的世界的另一端，也是熱帶型氣候的中南美洲，它也是同樣的出產了非常多的香蕉，過去也發生一段香蕉大屠殺，是美國的跨國水果公司，跟中南美洲的一些政府爲了要保住香蕉進口利潤，引發對農民的控制，當農民受到壓迫起身反抗，就發生一場很大的屠殺事件。

這件事背後就讓我想到一個基本的食物，當它變成可以獲取利潤的經濟作物之後，在跨國交易的網絡下，變成一種對農民進行勞力壓榨的行爲。我也觀察到這些香蕉們開始不斷運輸的地方，可能從中南美洲到日本，或者甚至是從菲律賓進口到臺灣或歐洲，它其實也經歷了一個很長遠的旅行，所以它開啓我對這件作品的想法，香蕉它開始的旅行，我本身有時也常到其他的國家進行創作，也常常覺得自己在進行一場旅行。

歐洲地區自從2010年底茉莉花革命後，引發的很多北非國家、中東地區人民的反抗獨裁制度，他們希望得到民主的政權，引發了非常大的戰火。這些事件在亞洲好像感受不到，但其實這也能夠理解，因為地理位置的關係離的太遠，我們只能在網路或電視看到很多難民搭船試著橫跨地中海地區，可能到達法國或義大利的邊界，但是他們也無法進入那個國家，我們只能遠觀這一場新聞。它讓我聯想到人民的流動遷徙，我開始回溯歷史上世界局勢何時開始改變，曾經有一位很有名的西班牙女王叫做伊莎貝爾，她資助哥倫布去探索，探索的目的是想要找到黃金東方，因為哥倫布相信只要往東邊一直走就可以找到，可是他們當時其實並不知道，居然意外的跑到美洲，並且已經開始航行的技術，所以我將這一個事件做為我這一次作品「航向未知的家」的第一章，是擁有一個很大的志向，女皇皇冠的皇權賦予下，開啓尋找這個神秘未知的國度，擴大自己的領土。

接下來我用讓我感受比較震撼的新聞事件來表達我接下來每一個章節的故事，第二章我把它命名為「海之味」，看到這些照片的時候也覺得非常震驚，居然有這麼多人被迫離開了自己的家，也沒有辦法回去，當時我在日本做創作看到這些新聞，看到周圍的人一邊看著新聞一邊吃著壽司，覺得我的周圍是很平靜的，所以我當時到回收場去撿了一些回收的衣服捲成壽司的形象，最外面一層包裹著當時難民們穿著防風防寒的緊急用毯，成為一個個的壽司。

第三章是逃難的時候最重要的一些物品，就是基本物資，它需要有一個身分的象徵，如果你不幸發生意外了，別人最起碼還可以知道你是誰，所以這一個頭巾代表緊急逃難的時候要使用的用具，因為當時我在日本，所以它是用一個亞洲的視角去重新觀看這個事件，甚至對照到自己過去的歷史脈絡，這是當時在我在鄉土美術館看到了一個防空用的頭巾，裡面會有放了標示身分、血型的資料做為這個象徵。

第四章是如果成功的跨越到另一個國家，你可能會面臨到的是一直轉變，原本你可能是一位醫生或律師，但到新的國家你必須要一切重新開始，重拾最基層的工作，所以我這用了現成物是兩組手套，一組是牙醫門診在用的，一組是基層人員使用的手套。最後在這裡有一個邊界的討論，在邊界直到現在為止還是發生了很多很緊張的關係，所以它就像是一條分裂的船，直到現在還在這世界上。這是我當時旅行維也納的時候在街頭看到人民自己的塗鴉，它寫德文意思是：「維也納的人民，你如果沒有我們外國的移民者的話，你其實不會有你的過去，也不會有未來。」來做為這次的總結，謝謝大家。

第二場藝術家座談會

瓦珊·阿爾·庫戴立 Wassan Al-KHUDHAIRI：

大家早，我先介紹第一位藝術家是華發·比拉爾，他是一位伊拉克的藝術家，出生在伊拉克納傑夫，現在住在美國紐約，目前他是在紐約的大學藝術學系任教，一方面他在所謂的舒適區，也就是他的家鄉，以及他所謂意識中的衝突區，也就是美國紐約，他工作居住的地方，在這兩個地區同時從事創作。除此之外他最有興趣的是政治以及內部的動態關係，他要跟我們介紹的作品就是「168:01」，這是他這一次參展的作品，我想接下來就請比拉爾，待會會請比拉爾跟大家做詳細的說明。

接下來我們有三位藝術家，每位輪流說明她們對於這個作品的想法，這三位都是非常傑出的女性，第一位蘇露克·哈爾柏是住在巴勒斯坦的視覺藝術家策展人以及作家，薩馬赫·海靈威她則是視覺藝術家、作家、研究員，她正在比利時皇家美術學院，攻讀藝術實踐博士學位，第三位則是圖琳·圖克，她是獨立的文化操作者，她也是春季會談的共同主持人，目前居住在約旦以及加拿大兩地，她們三位是在2012年提出的一個計劃：「河的兩岸」，一直到現在還在進行當中，所以之後三位藝術家就會討論她們這一次的作品。



藝術家 華發·比拉爾 Wafaa BILAL

華發·比拉爾 Wafaa BILAL：

首先我要感謝國立臺灣美術館以及所有的工作人員，讓我們能順利地參加這一次的雙年展，在我接下來的報告當中，我想先說明所謂動態接觸，以及我們如何從賦與物件意義，讓我們的作品成為啟發意義的一個平台，透過作品去跟別人接觸，換句話說我們的藝術作品不是要去教別人，而且要让觀眾能夠去參與，讓這些觀眾也能夠針對不同的藝術品有自己的書寫敘述。我想要用自己的經驗去啟動這樣的一個社會平台，提升大家的意識，或者做為一個催化劑，來推動社會改變。

第一點是關於在家庭裡的緊張關係，在04年的時候，我接到一個很不幸的消息，我哥哥在庫法死了，事實上這是美國軍方的無人機的攻擊所造成的死傷，當時我不知道到底該怎麼辦，我甚至完全沒有辦法接受這個事實，後來有3年的時間，我一直在掙扎，到底作為藝術家如何能夠面對這樣的情況，如何能夠有一個適當抒發的方式。後來到了07年當時我在看新聞，我看到一個美國的士兵在美國的科羅拉多州操控這些無人操控的攻擊機，所以他完全於對他行動可能產生的後果是沒有感受的，所以我就決定要做一個計劃讓所有的人，不管是在家裡，辦公室，都能夠對這些在遠方發生的戰爭也能夠有所感受，能夠有自己的想法。我希望能夠做一個開放的平台讓大家參與、瞭解這方面的情形，知道戰爭是會有可怕的後果的。所以我用的空間基本上不只是在美術館裡，我先花了3天的時間去找資料，同時我也看到有一些機器人可以拿起槍來去掃射人民，我自己也去嘗試做像這樣的一個簡單的機器人，我讓這個機器人拿著好像槍的東西對我射擊，我可以感受到在伊拉克的人民，面臨到這樣的類似的情形是什麼樣的情況。基本上我發現像這樣的一種可怕攻擊行為，事實上在世界上很多的地方都有，所以我深受震撼，但同時也讓我更有力量去做我想做的事情。

我相信藝術不僅能夠去改變人的想法，同時也能夠讓人們以有形的方式改變政治，甚至帶動社會的改變，基本上我在30天的時間去看像這樣的網站，讓我自己成為機器人攻擊的對象。後來我們有「168:01」這個計劃，在2010年的時候溫莎藝廊邀請我，問我是否可針對03年伊拉克遭到美國入侵的時候做一個作品，當時特別要求我做巴格達大學圖書館受損相關的計劃。當時我在想到底藝術如何對在地的人民產生影響，並不是說要建一個偉大藝術品放在美術館讓大家來瞻仰，我們先從標題開始看起，168小時跟1秒鐘，其實就是7天的時間，這個靈感主要是在13世紀的時候，當時蒙古軍隊入侵巴格達非常有名的智慧宮，把裡面的書都丟到底格里斯河裡，做成一座由書本堆成的橋給軍隊渡河，書頁上的墨水流入了河內7天7夜，這個其實就好像是我們後來聽到伊拉克很多重要的遺產被摧毀是類似的情況。所以我想如果我能把當初03年圖書館被燒毀的情況，變成一個白色的書架，然後把被燒毀的7萬本書變成是白色的空格，讓參觀者跟藝術的空間產生互動。在這個計劃過程當中如何產生這些空白的書冊，經費一直都是我們面臨的一個難題。所以我就提出了一個計劃，希望能夠募款1萬美元來製作這些白色書冊，很幸運的在1個月內我們就募集到5900美元來開始這個計劃。參與這個計劃有很多不同的方式，要去創作書籍產生書本，事實上我特別選定的是在03年的時候，巴格達大學藝術學院的圖書館，有超過7萬本書被破壞，到現在還是沒有補齊，所以那時候我就跟這個學校的教職員討論，請他們給我書單，其中有一些是巴格達人也有一些是伊拉克人，他們基本上已經在國外生活居住很久，這些書單就放在亞馬遜書店的心願清單，如果有人願意捐款，那麼他們就可以在上面買書捐給這

個空白的書架。除此之外觀眾也可以進入美術館來買書，或者買一本書放進去來交換這個空白的書冊。

這個是在美術館裡，在今年的1月，我們看到有更多的本地人參與，在雙年展結束之後所有臺灣民眾所捐的書，我們也會運回到巴格達圖書館，接下來我們希望能夠重新改造，重建當初被燒毀的圖書館。接下來我想要談在胡森（Saddam Hussein）執政的時候，當時本來想要建一個黃金打造的人形紀念碑，我針對這樣的提案打造了一個他的雕像，它會發射到外太空，基本上是一個書檔的樣子，它可以當作燭台來用，這一個雕像它會在這個衛星軌道上面繞行，每10分鐘它會拍一個自拍的照片傳回地球。

薩馬赫·海靈威 Samah HIJAWI：

大家好，我是Samah，是「河的兩岸」這三人組其中一個，我們的簡報會分成三個部分，我第一個發表，我的部分是要跟大家談這件作品的歷史背景，我們為什麼會做這樣的一個藝術計劃，其實是很複雜的，所以我希望我能夠告訴大家這個故事。這邊的地理位置就是約旦河，約旦和巴勒斯坦，這個是地中海，那邊是伊拉克，我們要先去瞭解這一個計劃在這個區域裡面的歷史脈絡，以及這些歷史如何影響社會政治各個層面，約旦跟巴勒斯坦現在的現況是直接受到以色列建國的影響，以色列是在1948年建國，所以它們的歷史沒有那麼長，我們還要稍微瞭解相關的歷史，以色列建國是受到英國法國，還有俄羅斯的協助，當然這個是在世紀初的時候。以色列的建國造成巴勒斯坦很多的難民，他們的土地被殖民必須要離開，然後他們就四散到這些區域，許多人是到約旦，所以大家可以看這個地圖，比較瞭解這個情形，在過去這一塊都是巴勒斯坦，但是現在黃色的這個部分的話是西岸，也就是被稱為巴勒斯坦的地方，然後這邊是死海，這個是約旦河，約旦河在聖經歷史裡面都有談到，另一側就是約旦，所以上個世紀以來往許多人往約旦那邊走，這些難民在約旦定居下來，也讓以色列有藉口稱約旦變成是巴勒斯坦另外一個家園，因為他們還是不希望有巴勒斯坦的人在那邊，要他們離開，但是他們又不想要付出代價，約旦變成巴勒斯坦人的另外一個家園的話，這造成了很多問題，因為約旦以協助巴勒斯坦人回鄉的名義，限制他們居住工作等等的權力，所以在這個心理上是很複雜的。巴勒斯坦人現在在約旦是占人口大多數，他們會因為約旦還有以色列的一些政策被受到壓迫。

等一下Shuruq跟Toleen會講關於這個藝術計劃，其實就是關於移動，我剛剛講的這些政治情勢，讓巴勒斯坦人必需要跨越約旦河進到約旦才有機會跟世界各地產生連結。在巴勒斯坦是沒有機場的，而且這個政治情勢也表示大家對此會有不一樣的想法，比如你可能有黃色綠色紅色的政見，如果你是在約旦的巴勒斯坦人，你能夠去巴勒斯坦，你

在巴勒斯坦又不見得能夠去約旦，這些會影響到大家對於這些地方的一個關聯性，它影響了政治還有社會的背景、人的身分認同，所以它已經是一個錯綜複雜的系統把這些人分化隔離，雖然約旦政府有參與很多這方面的政策，可是最主要還是因為以色列到巴勒斯坦來建國，然後把這邊殖民化，才會造成這些事情。

我們三個人都跟巴勒斯坦有關係，我們都知道，而且也成為這個藝術計劃的中心就是約旦河，它在地理位置上經過兩個國家的領土，它在很多事情上面是有象徵意義的，包含我們前面所說的隔離，所以這個藝術計劃的名字叫作「河的兩岸」，意思是這一條河是有兩岸的，我們會聚在一起是因為我們三個人是藝術家也是文化策展人，圖琳跟我是可以進到巴勒斯坦少數幸運的人，因為其他的人不見得可以，比如我的父親就不能去巴勒斯坦，這有點複雜，但是我們知道，我們可以到河的兩岸去瞭解情形，然後也去瞭解到這個迫切性，我們想透過這個藝術計劃來談這個複雜的議題，而且這也與人的移動和想法的交流有關，我們想要瞭解這個地方的政治情勢，因為政治的關係讓我們沒有辦法和這邊的人民交流和思考，這就是這個計劃的背景。

圖琳·圖克 Toleen TOUQ：

大家早安我是圖琳，我要跟大家談「河的兩岸」從2012年到現在的發展，剛才Samah已經講過巴勒斯坦人跟約旦人的地理位置，阿曼到耶路撒冷是大概300公里，非常的接近，所以我們看到是一個蠻靜態的地圖，因為巴勒斯坦被以色列占領了，造成這兩邊的人民很大的爭執和不快，「河的兩岸」計劃是希望能夠去檢視是什麼樣的歷史造成了這個問題，也去觀察這兩邊的人民有哪些共通性，以及歷史為什麼會讓我們走到現在的這一步，我們也想要具體建立新的聯盟來處理這些社會政治經濟的挑戰，所以我們跟電影製作人、音樂家，還有思想家、文化工作者一起合作，希望能夠找出解決的辦法。

這裡面它因為很複雜，我們在討論約旦跟巴勒斯坦的歷史時有很多禁忌，很多是要被檢查不能夠公布的，我們的做法是要去討論這些議題，在這個策展的平台上用這種創意的方式來做，我們也建立許多的機會讓大家來做討論，邀請藝術家在這兩個國家不同的城市呈現他們的作品，同時也擴展到城市之外其他的地方，不只是在藝術空間，在公共空間，像咖啡館，各式各樣的場地，跟更多的觀眾討論這樣的問題。在2012年我們有一個2個月的策展藝術計劃，其中包含研究計劃藝術家的介入，還有電影欣賞或音樂會等等，之後我們還做旅行藝術家的公開招募，來強調人移動的問題，最後就產生許多的藝術家介入，還有藝術計劃，待會蘇露克·哈爾柏會更清楚地來做說明。

這裡我給大家舉幾個例子，這個計劃過程中，我們委託創作藝術家來看約旦跟巴勒斯坦的歷史，我們想要強調一些意外的故事會讓我們有這些固定的刻板印象，比如

當時我在研究70年代巴勒斯坦的電影運動，很多的電影的創作者在巴勒斯坦跟約旦都去談當時的一些革命和奮鬥，這些電影顯示很多大家不知道的事，像約旦當時有很大型的運動，而且在電影裡還談到了一些「黑色九月」這種在70年代的一個人民革命，在約旦是以巴勒斯坦人為目標，就是大家常常不願意去談的問題，但在電影裡卻談到這些議題，我們想要解構這些身分認同還有記憶，所以我們就邀請同樣也是音樂家的研究學者來談巴勒斯坦這些愛國音樂的源頭，以及這些音樂所受到的影響，當時的這些連結很明顯，約旦的音樂其實是源自於巴勒斯坦，因為早期人民移動是很自由的，所以源頭確實來自於巴勒斯坦，這個連結性很強，在阿拉伯世界，特別是在2011年的革命之後，我們也可以看到50年代到60年代，一直到最近的這些嘻哈音樂家來自巴勒斯坦、約旦甚至埃及的都是源自於同一個源頭，另外我們也觀察地下運動，我們不想只談歷史跟理論還要看現在的情形，所以我們這個計劃裡面的一個很重要的元素是旅行藝術家的公開招募，因為現在的情形是缺乏深度的巴勒斯坦跟約旦之間的交流，特別是在藝術方面的交流。因此我們做這樣的一個公開招募，邀請藝術家從巴勒斯坦到約旦，將他們的作品呈現給約旦的人看，另外約旦的藝術家如果能夠到巴勒斯坦的話，我們邀請他們到巴勒斯坦把它的藝術作品呈現給當地人民看，我們就是在當時是很重要的一个姿態，讓大家知道這是可能的，而且也把這樣的移動性當作建立新關係的一個可能，而不是一個障礙。

我們也想要把不同的藝術家跟不同機構做連結，所以我們在很多不同場地舉辦活動，這個旅行藝術家的公開招募，我們更是用一個跨學科多元的方法，希望能夠跨越藝術，邀請記者、科學家、農民都來參與，對於這樣的一個目前的事實，發表大家的看法。最後有一個重要的議題是環保，特別是約旦河本身的環保問題，我們邀請科學家來做一個很詳細的簡報，說明目前約旦河的水質。現在大家在這裡灌溉渠道，引水到別的地方去，也許會造成河水很快乾涸，這是很大的問題。為了更強調這個問題，我們還在約旦河辦活動，因為我們沒有辦法在巴勒斯坦的河岸邊的土地做這些活動，因為大部分它們都屬於以色列的領土，我們發現大部分在約旦的西岸都是軍事區，雖然我們有一群大概15個人，但是還是需要軍隊陪同才能夠在這個北邊河岸行走，在軍隊陪同的時候我們只能夠看到河，但是不能夠接近河邊，這個散步是這次亞雙的作品起源，現在我就請蘇露克·哈爾柏說明。



藝術家 蘇露克·哈爾柏 Shuruq HARB

蘇露克·哈爾柏 Shuruq HARB：

這是從2012年到2017年的長期計劃，我希望大家可以到我們網站上看，包括我們剛剛所討論到的幾個計劃，有更多相關的細節，今天能夠來到美術館做這個展覽對我們來說是很重要的里程碑，剛剛我們兩位同仁也跟大家介紹了，之前我們做了很多的斡旋協商，包括了在巴勒斯坦跟約旦所做的協商，所以我們有機會能去提起這一個非常在地，非常敏感的議題，而且是在中東地區以外的地方做這個呈現，我們也在想對於在中東地區以外的觀眾要如何呈現這個議題，我們所面臨的挑戰，也包括是否要去反映全球的一些問題，因為我覺得雖然我們談的是一個特定地區的故事問題，但是它背後一定有一些全球現象，所以呈現這個計劃的時候，我們不是想只是做一個裝置藝術去摘要做了哪些事情，我們希望不是用策展的角度，而是一個創作的角度，希望是充滿詩意美感的創作來說明剛剛我們所提的一些情況，但不是用一種解釋說明的方法，「河的兩岸」我想它基本上有一種鏡像的感覺，整個裝置在展場也用這種同樣的鏡像做不同方面的呈現，包括牆面上畫約旦河的繪畫，旁邊有文字，這是一些啟發我們的一些文字描述，這邊我想給大家唸幾段話：水非常的珍貴，土地並不是，幾世紀來大家都為爭奪水而發生鬥爭，這世紀以來水一直非常慷慨的給與我們所需要的東西，水就在不斷地蒸發，抽水站已經將水流引流到不同的地方，這個文字其實是希望大家看到現實的狀況，也能夠去想到聖經裡引發我們靈感的一些故事，當然也可以想到在當地的這個情景，兩岸一方是約旦，另一方是巴勒斯坦所屬的河岸，我們用了錄像還有一些雕塑作品呈現。我想先談錄像裡主要的河景，特別強調的是凝望這樣的一個景觀，同時去思考它是這麼的美、寧靜，但是它也有相關的一些死亡，還有對於記憶的抹除，這些美麗的景觀很多時候讓我們深受震撼，我們看到美景的時候，不知道美景的背後有什麼，我要透過錄像來提醒大家這一點。

另外展場雕塑的部分有大象跟白鴿，選擇這兩個動物原因是，通常如果一個計劃很糟糕很爛，就會說這個是大而無用的東西，可能就叫它白色的大象，但是大家也不願意說出來，至於白鴿當然大家會聯想到和平，從90年代開始，以色列、巴勒斯坦、約旦就在進行和平的會談，但是這是一個非常失敗的協商跟斡旋，雖然有很多的妥協，但是從來沒有最終的解決方案，對於巴勒斯坦人、約旦人都不滿意，真的是沒有達到預期的目標，所以這就是我們從另外一個角度來看這個過程，大象代表的是腐敗，而白鴿它也不再代表和平，事實上牠是拉著這個代表敗壞的大象。

另外我們希望能夠展現的是這樣一個公開招募的活動，我們相信我們有時要旅行會遇到一些限制跟難題，能夠去旅行其實是一種特權，很多時候能夠自由地去旅行牽涉到來自的國家，去哪個國家，我們現在也知道臺灣跟中國有非常複雜的關係，從中國大陸要過來臺灣會比較困難，臺灣過去中國比較容易，我想在世界各地都有類似的情形，我們也希望能夠在作品當中呈現這樣的一種感覺，所以我們希望不只是思考，如果我們能有更多的人聚集在一起集體的思考，我們會有更多的成果，所以我也想鼓勵大家稍後去看我們的作品，謝謝。

第三場藝術家座談會

埃德·達瑪萬 Ade DARMAWAN：

大家午安，這個場次總共有六位藝術家要上台，所以時間會比較長一點，首先，是來自孟加拉的LIPI，還有來自印尼Serrum，加帝旺宜藝術工廠 Jatiwangi art Factory，以及禮薩·阿菲西納 Reza AFISINA、李奧納帝安沙·阿聯達 Leonardiansyah ALLEENDA，最後是來自越南的藝術勞工 Art Labor。

大家可以看到他們的作品不只是跟社會參與、社會實踐有關，同時當中也包括很多的故事、記憶，所以大概可以看到在這個區域出現了那一些改變，尤其是在最近我們有一個新的制度，資本主義當然在亞洲是不斷的在擴張，而且在許多的鄉村地區也帶來很大的改變，城鎮化是另外一個重要的趨勢，還有工業化的發展。

所以這些作品不只是做一個省思，來反思剛剛所提的這些變化，很多也都是比較長期的計劃，當中參與社區當地的居民，大家一起來討論、猜測到底這樣的制度可以有什麼樣的改變，這些都是一個協商、斡旋的過程，我希望接下來大家可以靜靜的聆聽所有藝術家的簡報。



藝術家 塔耶巴·比根·里皮
Tayeba Begum LIPI

塔耶巴·比根·里皮 Tayeba Begum LIPI：

大家午安，我是來自孟加拉，我自己本身是藝術家，同時有時候也是策展人，我參與在2002年成立的藝術家團體，所以已經合作了15年。首先跟大家談我自己本身的藝術實踐，我的部分作品可以在展間101看到，我2008年開始用不鏽鋼刀片，很多人問我為什麼用這些不鏽鋼刀片，在家裡可能會是哥哥或爸爸在刮鬍子用的，或是要剪指甲會去找刀片。我是來自孟加拉一個非常小的鎮，對我們來說這些刀片是很實用的，可以用在其他的方面，比如母親在生產的時候，在比較偏僻的地方是不會有好的醫院，就會請助

產士來幫忙，這個時候也會需要用到刀片，我的兄弟姐妹，包含我自己，都是用這個不鏽鋼刀片由助產士來接生的，所以我想這是我選擇這一個材料最主要的原因。

我第一次去巴基斯坦駐村的時候，我發現我們的政治情況很類似，我想要在當地的市場找一些很尖銳、很閃亮的東西，我就看到了這些不鏽鋼刀片，我用了2000個這樣的刀片做了一個大型的裝置作品。之後我在2011年參加威尼斯雙年展，我也在市場上找這一些不鏽鋼刀片，因為這是廉價的材料，我不是用貨運而是直接到那邊去買，後來我的同伴就跟我說如果刮鬍刀的刀片不容易買到，就把它換成這種不鏽鋼自己把它打造出來，所以我就開始這樣做。比基尼是其中的一件用不鏽鋼刀片做出來的作品，接下來這是一個King Size的雙人床，當大家躺上去要特別小心，因為這是刀片做的。

我自己的背景一開始是學習繪畫，但後來又實驗了很多其他的材料，這些裝置、錄影，還有聲音的作品，還有許多其他的材料我都實驗過，這是另外一件作品叫作「90」，這種像錫盒子很多女性應該都有，是用安全的迴紋針組成的一件作品，用了90個迴紋針，所以把它叫作「90」。

另外這件作品叫作「不要告別」（Hey, That's no way to Say Goodbye），它是給一個人的，有一對夫妻在一起很長一段時間，也許其中一個人會先告別人世，所以另外一個留下來的人，他在這個床上睡的時候，會是什麼感覺呢？所以叫作「不要告別」。

我有時候也在藝術空間做一些長時間的藝術計劃例如Cross Casting，是變性的意思。那時候我找到一位變性人跟我合作，我以前沒有跟變性人或者同志合作過，結果我跟一位孟加拉的變性人訪談，聽她講了一些她的個人經驗，從小的時候，她就覺得自己跟別人格格不入，別人不願意跟她接近，她的名字叫作阿農雅（Anonnya），我跟她見面以後，她談她自己的故事，我覺得很有罪惡感，很長一段時間，我也沒有跟這些人接觸，然後我也對他們不見得瞭解。所以我就開始跟她一起做一個7分鐘的錄像作品，內容包括跟她的訪談，是黑白的影片，另外還有一個投影，這個投影是自己在挖掘自己的墳墓，還有一些攝影作品，這個攝影作品是阿農雅還跟她父母親住在一起的時候，她小時候的一些物件所拍的照片。她比我年輕一點，但是我覺得我們的成長背景其實滿類似的，但是後來我們的人生變得很不一樣，我發現她的人生當中，充滿了許多困境和奮鬥，但是我受到了很良好的待遇，跟她很不一樣，我想可能是因為她是變性人，她的一生當中，要面對許多的困難和奮鬥。之後我又持續的關注她，從她的家找到了一些跟個人比較密切的一些物件，我發現她有很多頂假髮，我本來很好奇想要看，她說可以讓我拿一頂喜歡的，我說我只想做出這些假髮，所以我後來就用了這些材料，做了阿農雅的假髮，也拿了她的包包和鞋子，她外在看起來是男性的身體，但是她的內心是女性，所以她常常會講到一些很個人的物品，她每次看到我的鞋子跟包包就會說很漂亮他很喜歡，所以我就拍了一些她常常使用，很喜歡的一些物件，像是皮包還有鞋子，她跟這些

物件有很長的記憶，詳細的故事，我在這邊就沒辦法講了，但是想給大家看一些照片。後來我發現，阿農雅是一個舞者，以前當我是小孩子的時候也曾經學習演奏樂器，所以我們就一起做了一個聲音的作品，我唱歌然後阿農雅跳舞，有我們兩個人的臉，還有照片，我還做了兩個木乃伊，這個木乃伊大家可以在展場上看得到。

這是加德滿都三年展展出的作品，在孟加拉當時有很多的危機，大家也知道孟加拉的基本教義派也增加很多，所以我用了這一些材料在美術館裡面做一個房子，在這個房子裡又放了一段影片，讓大家看到好像是很不清楚的一段影片，要逐漸的把我的形象給展開來。另外這個是我很想要跟大家分享的一件作品，因為我在2007年的時候來過臺灣，當時我去了綠島參加跟人權有關的抗議行動，因為綠島以前是關政治犯的，他們在跟我們說明綠島當時的情形，每一個監牢共有10個人，他們必需要跟這些人一起洗澡。所以唯一乾淨的水會從這邊來，然後他們可以從窗戶就看到太平洋，我就跟我的朋友過去借了囚犯的衣服，然後我也請這些參與者穿上囚犯的衣服，那個時候每一個牢房有10個人，所以我們總共有10個人。然後大家可以看到很多像屍體一樣的概念，綠島的蓮花、荷花很多，所以我就做了這一些荷花把它放在水裡，然後再把它像是沖到馬桶一樣沖下去。謝謝大家。



藝術團體 Serrum

Serrum：

大家午安，我們是來自印尼雅加達的Serrum，我們是一個藝術團隊，我們大部分的成員都是老師，從事教育方面的工作，包括社會、政治、文化等方面的教育活動。

接下來跟大家介紹之前做的一些計劃也就是「知識市集」，這是還在持續進行的一個計劃，這個計劃我們希望能夠跟在地的人民合作。首先跟他們先討論，有什麼是他們想學的東西，我們來開課，所以我們跟加帝旺宜藝術工廠一起合作，加帝旺宜

也是一個藝術團體。我們會在課堂上提供一些新的內容，除此之外我們也會跟老師合作，一起去設計、開發課程，一起在這樣的環境下學習。我們跟教師討論何種方法可以一起在課堂上運用，因為在印尼有很多的老師，他們其實都很忙碌，要做很多的行政工作，因此老師就沒有時間發展自己的教學、教法，所以我們跟這些老師合作，如何用協同教學，合作的方式應用在課堂上。這是另外一個我們是跟學生合作的計劃，我們問學生對理想學校有什麼樣的期待、想像，根據他們的回答，我們讓學生提出設計的想法，最後的結果很有意思，包括了像是自助餐廳、圖書館，還有在學校上課的方式，也都有討論。

接下來要談的就是我們「知識市集」的這個計劃，也是這次參展的作品，換句話說，我們讓想要學習、想要教學的人，有機會聚到一塊，我們先去問參加的人幾個問題，第一個問題是「你想要學什麼東西？」另外一個問題是「如果你有機會分享你的專長，你想教別人什麼？」問過這些問題之後，我們把答案拿來做比對，之後辦活動，我們把這些參與者的答案蒐集起來，有人擔任老師，甚至應該說是像校長這樣的角色，由這一位擔任校長的人來主持這整個知識市集的活動。

在我們提供的空間裡，大概有20個人先自我介紹，再去做配對，他們向彼此介紹之後，我們也會請這些參加的人提出關鍵字，然後找出覺得最成功的一個配對教學組，根據他們的對話之後，經過了這樣的一個互動的活動，我們會發給他們像結業證書的東西，換句話說每一個參與者有機會建立彼此的連結，因為在證書上我們會寫下雙方的聯絡電話、方式。

這張照片是我們在學校辦的，這很有意思，因為學生也可以教老師，這就有點跟我們想的不一樣，因為所有的同學都說，過去老師可能是把課本上的內容直接轉述給學生，彼此之間的互動其實相對有限，像這樣的活動當中參與者之間有更深刻的連結，以往我們也到一些村落去辦這樣的活動，結果發現彼此之間的確都有可以學習的地方。這個是在商業辦公大樓的公司人資部門所辦的活動，希望強化公司員工的向心力，所以這變成是人資部門的一種訓練計劃，讓同事之間更具有凝聚力。

我們相信民主化的教育有它的價值，也就是每一個人都有同樣的權利。舉辦這樣的活動我們也希望能夠在知識傳承的過程當中有另外的選項，我們也希望像這樣的方法可以成為未來另類的選項之一，因為像這樣的活動其實我們2天前也有辦過，所以我這邊就播放一段紀錄片給大家看，接下來還有4場這樣的活動，歡迎大家來參加，謝謝。



藝術團體 加帝旺宜藝術工廠
Jatiwangi art Factory

加帝旺宜藝術工廠 Jatiwangi art Factory：

大家午安，加帝旺宜就是我們居住的地方，從2005年以來我們成立了這一個藝術團體，我們在加帝旺宜的媽媽她一直都在廚房裡忙著幫大家做飯，她常常問很多的問題比如吃飯了嗎？有沒有吃早餐？為什麼不吃飯？如果她知道我沒吃飯，她又會叫我們趕快進來吃，但是她從來不會問你們藝術團體在做什麼？或者什麼叫作當代藝術？她只是一直都確保大家在加帝旺宜藝術工廠的地方都有東西吃。她也說她不希望家裡空蕩蕩的，所以我們在這一場地辦許多的活動，常常邀請很多藝術家還有其他職業的人到這邊來，有時候我們也會做表演，做藝術節，或者是舞蹈、展覽，每個月也都有討論會，也做節目，電視或電台的節目播出。

我們知道藝術跟日常生活是密不可分的，兩者之間有很密切的關係，所以藝術就是我們的社會連結。我們的瞭解可能來自於在新的文化景觀上面的生存，我們現在已經是處於工業時代，印尼政府現在有許多的農業區變成工業區，比如做屋瓦的工廠，或紡織廠，我們也希望能去詮釋藝術實踐的可能性。在加帝旺宜沒有公開的藝術場合，或者藝術團體，也沒有藝術學校，所以我們覺得我們必須要密切合作，如果我們各自為政的話，在我們的村莊裡，我們也比較會被人當作是奇怪的人來對待，我們有一些共同關注的事項，所以我們成立了一個藝術團體。有的人也問我們這是藝術團體、家庭，還是一個社區？不過基本上，我們在這一間房子裡聚在一起做一些活動，我們認為藝術能夠為我們的日常生活增加更多的想像力。

我們最近的一個藝術計劃，是土地證書，我們的鄰居他們可能有土地所有權上的爭議，然後我們就幫他們做出這一個權狀叫作土地文化證書。這是我們的村莊，在這一條路上現在有好多新的工廠，有的是已經建好的，有的是正在興建，也有好多投資

人是來自臺灣，這是高速公路來支撐這些工業區的發展，連結到機場，這是其中一個紡織廠的照片。

此外關於我們農業投資計劃，我們做了一個商業會談，我們跟這邊的策展人表示想跟投資人見面，因為投資人對我們而言是很神秘難解的，好像只有政府才能接觸得到這些投資人，所以我們想這些住在加帝旺宜的公民也許也有機會可以直接跟投資人做協商，所以我們決定要為這一次的雙年展做一個商業會談，來跟臺灣的投資人見面。經過漫長的討論以後，我們不希望這個計劃是跟大家要捐款，我們希望它是真正的商業會談，所以我們提出這個投資計劃，它可能不是很大的一片土地，也許我們需要的資金也不是那麼多，但重點是希望它在文化上有影響力，我希望能夠在商業會談時把行銷的工作做好，不過好像沒有推廣得那麼好，不過也是有人支持我們這個自給自足的農業計劃。

這是我們想要投資的地方，這個就是我們的村莊，這一塊土地它是屬於印尼空軍，至少印尼空軍宣稱這塊地是他們的，我們就在我們家附近這塊小小的土地上種菜或稻米，也可以做水耕。然後JJ協助我們做了這個圓形計劃，我們有60%要出售獲利，另外39%要給投資人，所以我們是有商業計劃的，我們所獲得的利潤會拿來做社區中心下一步的發展。這張照片是上星期六在臺灣舉辦的商業會議，而且我們還做了視訊串流，我們的鄰居也可以從遠端看這個會議並支持我們，我們有提供象徵性的產品，我們不知道會不會成功，但是至少這個計劃讓我們更有信心了，謝謝。



藝術家 禮薩·阿菲西納 Reza AFISINA

禮薩·阿菲西納 Reza AFISINA：

我是來自印尼的萬隆，現在住在西爪哇的德波，我在雅加達工作，在95年發生金融危機之前我就已經在雅加達，當然後來因為經濟危機爆發之後經濟情況就越來越差，除此之外，我們也是要不斷去找一些自我進修的機會。當時我一開始是學的是電

影藝術，不過後來隨著時間的推演，我也轉為數位的領域，當然這個成本就提高了，所以我原來在學校學的是電影學，慢慢的我覺得不像以前那麼有用了。原來以為藝術電影有很大的需求，但事實不然，所以後來整個環境，讓我們變成要去電視台做很多商業性的製作活動，那是從2000年之後在做的，但是我覺得還滿無聊的，因為我自己原來學的，包括了錄音外，我對於裝置藝術也很有興趣，當時我就讀的藝術學院，其實不是很支持我們做這樣的轉向。後來98年我參加了一場學生運動，對於我的事業也沒有太大的幫助，所以那時候大家幾乎都是走上街頭，向政府去抗爭、抗議，希望新上台的政府，真的能夠有所改革。

我在藝術學院學習的時候，有一件很重要的事情是遇到了一些很好的朋友，他們也成為我在雅加達的家人一樣，一直到現在，像Serrum，加帝旺宜藝術工廠等，我們常常三不五時就會聚會，大家一起合作，他們給了我很多的靈感，同時也影響我自己去做的一些研究，還有我自己所做的計劃，除此之外，我跟Ruangrupa所合作的計劃對我來說有很大的啟發，讓我更深入的去作研究，同時也能夠做更深刻的分享，包括針對新媒材，跟當代藝術之間的交融。

我對於表演藝術的實踐也非常有興趣，而我所做的研究其實很簡單，每一次我要做新的計劃的時候，我最喜歡做的是去大賣場、百貨公司，去逛街，到夜市去觀察人群，到中國城去走一走、看一看，還有像是跳蚤市場、二手品商店這一類的經驗，都讓我能夠有不同的靈感，也能夠讓我的研究更接近我所熱愛的事物，所以我所做的研究很多時候都是在我周遭發生，主要看的是日常生活的情境，以及一般人在生活中如何消費、支出，所以我其實常常去做計算。

我家人在西爪哇原來是很有錢的一個家族，據我所知我們已過世的祖父是一個成功的商人，把水果外銷到很多其他的國家，除此之外，祖父他也有很多的事業，包括了買飛機公司等，可是等到70年代我出生的時候，我們的家族已經沒落破產了，所以這些都是我只有聽過，從來沒有經歷過的，所以家境不好讓我常常會一直去計算，到底這個多少錢，要花多少時間，其實到現在都還是如此，這對我來說其實很有幫助。因為在這個過程當中，我可以去測量或衡量每一天日常生活當中不同的事物，而且我也發現所有的東西都可以放到我的藝術實踐當中，譬如有一些事情可以把它放在虛構化的脈絡之下，而且我也很喜歡去研究事情的歷史背景，不管是從文字、從書籍，或者是所謂的都市傳說，我都很喜歡去接觸，發揮自己的想像力，根據我手上的線索去創作故事，因此我所創作的作品很多都是有這種表演、傳說的性質。

譬如我常常會去教我兒子算數學，所以我常常用這樣的一些手法做藝術的創作，也就是基於我日常生活當中會接觸到的東西。我的創作比較是基於走表演的性質，從2000年開始我很喜歡表演藝術，因為我覺得有很大的挑戰性，你要能夠找到適當的媒

材，而且要能夠把我觀察到人們日常生活的情境放進去，當然透過在印尼，特別是在西爪哇這種實體的環境，我們可以創作出很多不同的故事，而所有給予我們支持的這些事物，它可以說都是這些經驗的一種延伸。

所以我們跟機器其實是沒有那麼密切的關聯或連結，但是你可以把機器視為你自己人體的一部分的延伸，所以有的時候你會覺得好像機器太多造成一些干擾。這是2015年的雅加達雙年展之前的作品，我在2011年的時候用車貸買了一輛摩托車，在過程當中我蒐集了所有的收據、帳單、發票，包括了送修的發票也都蒐集起來。除此之外，我也計算包括了我用這個摩托車，去做什麼事情，去多遠的地方，譬如說，每一天可能會騎44公里這麼長的距離，所以如果每一天睡6到7小時，然後有3小時是在路上開車，另外2小時跟小孩玩的話，其實實在沒什麼時間做藝術創作，所以談到時間這樣的計算，其實真的還滿辛苦的。

另外這個計劃大概從2000年開始，我去二手衣的市場逛，現在大部分的成衣工廠都到了孟加拉，所以你很難找到衣服的標籤寫的是在日本，或是在其他比較先進的亞洲國家製造的標籤，每一個衣服的標籤代表的是這個地區、國家，經濟發展的故事，紅色標示文字的部分是顯示的歷史，是民主失靈的一個歷史，所以這個計劃是「在衣櫃裡的聯合國」，這個計劃還在持續進行當中，謝謝。

李奧納帝安沙·阿聯達 Leonardiansyah ALLENDIA :

大家午安，很抱歉，無法給各位看我作品的相關文字記錄和創作過程。我的作品在此，有些人可能有看過。這些是老舊木屋的遺跡，用繩子和秤掛起固定。坦白說，我覺得我目前有些脫離和作品的現實和脈絡。這個作品是以印尼東爪哇島外南夢地區2015年的情況為依據。這兩年來發生了許多事情，出現許多的變化，印尼的政治和經濟環境與城市也都有所改變。

我在2015年創作了這個作品「家」。當時我正在做一間小木屋。我的創作所使用的物件都是那次建造小木屋留下的材料。屋主想要營造具有當地傳統氛圍，從市區附近的村落收購和蒐集一些老舊木屋的建材。這個商業計劃參考了市區的開發計劃，採用生態旅遊的概念。熟悉這個概念的人，可能會覺得這個小木屋計劃誤解了生態旅遊的真諦。可是從更廣義的角度來看，這件事看起來就沒有那麼荒謬。村民們也想用水泥和磁磚蓋更具現代感的房子，所以才會把傳統的木屋賣掉。老實說我不覺得這件事有什麼錯，也沒有誰被推入什麼境地。我更想要進一步探討的重點是政府與市民之間的誤會與誤解。我最近看了一些文字，探討物品收藏與男子氣概和殖民主義之間的關係。我為了今天簡短的報告準備了一份我製作的拼貼，作為本次的簡介。這個拼貼作品包含收藏者住處的视频、市區的宣傳影片，以及圍繞影像的優美聲音。



藝術團體 藝術勞工 Art Labor

藝術勞工 Art Labor：

午安，大家好，我是Arlette，我想代表藝術勞工作發表，我們總共三位成員，我來上台報告，我們的團體叫作藝術勞工，在印尼有很多類似的藝術家團隊，很多時候會有不同的新成員隨時加入或退出，但是我們一直就是這三個人。我們其實也會跟其他的藝術團隊合作不同的專案，可能是跟醫院裡的病患，或者是農夫，或者是影片製作者、歷史學家，還有其他社區的藝術家，都是我們合作的對象，我們是在2012年創立，相當年輕的一個團體。為什麼在2012年創立？當時我在德國念書，我們另外一位同事在芝加哥念書，還有一位是在越南念藝術創作，我們其實相識超過10年的時間，我們一直很想要一起合作，而且我們都很想知道，到底視覺藝術還可以做些什麼。換句話說，不只是創作一些作品掛在美術館、博物館做展示，而是能夠做一些東西跟不同領域的人互動。

一開始我們的進度蠻緩慢的，我們成立也不過5年的時間，我們只有做2個專案，第一個從2012年到2016年，是「無條件信賴」，之後我們做了一個長期的計劃，什麼時候會結束還不知道。「無條件信賴」這個計劃是想要調查不同的信仰在社會當中的情形，可能有一些病患沒有錢去到醫院看病，所以他們會去找各種傳統民間治療方式，他們覺得有一些藥物或自然界的物質可以幫忙去治癒他們的病痛。另外一種所謂的信任，可能是你根據你所相信的事實來證明自己的信念是正確的，這其實是很多宗教可以看到的現象，很多的宗教它能夠去說服人們追隨都是靠這一些方式。

在這三年當中，我們跟很多人合作，在這邊大家可以看到我們是在討論，到底象徵主義在視覺藝術如何跟宗教或者是信仰產生關係，像我們在人類以及社會研究學系的學生討論，另外也有在西貢的兒童眼科醫院，跟他們的病患來做交流，因為很多這

些病人，他們的視力是很不好的，他們到底對於信仰這件事情又有什麼樣的看法？當然我們並不是反對這種傳統的美術館展覽的方式，我們也會去參展，在美術館參展的同時，我們也會希望重新設計整個展覽，像這個例子是裡面這個房間，它的背面有一個私密的空間，人們可以在那邊像在家裡一樣祈禱，所以那邊就有一個祈禱毯子在地上，在它的反面就是藝術品，有一個像是佛祖的形象。另外，我們也會去針對藝術家去編製專書，在這當中我們會找不同的藝術家合作，重點不是這個專書的內容，而是怎麼樣去運用這個空間，這當中有很多迷你的裝置作品，我們也邀請策展人、人類學家、藝術家跟我們一起合作這個藝術家之書的計劃。

我們對眼科醫院這棟建築物很有興趣，因為在越戰結束之前它其實是一個修道院，也是一個綜合醫院，基督宗教信仰再加上醫療場所，所以在同樣的建築物當中，包含宗教、醫療，都是有醫治人們的效果。在1975年這裡還是有很多的修女，她們都已經離開了這個地方，這個綜合醫院就變成了眼科醫院，這時候已經沒有宗教人士，這個建築物當中只剩下當代的醫學治療功能，所以這個也是一種不同的藝術形態的一個輪替，另外這個展覽當中是把兒童病患的繪畫跟我們自己的繪畫整合在一起，包括我們對這個世界的想像，同時還跟眼科科學、眼科檢查整合在一起，這張圖上面有一些檢查色盲的圖樣，還有像傢俱、顏色、標示，都有做一些修改，大概是為期3年的個展。

在2016年我們跟嘉萊村開始合作，在當時我們看到有一個家族跟整個國家的發展有非常密切的歷史，我們也瞭解其實在當時越南的中部高原是很多少數族群聚集的地方，在越南總共有50個不同的族群，當然大部分的還是越南人，而越南人大部分都是住在沿岸的地區，可是如果是中部高原的話，幾乎都是少數族群聚集的地方。到了5、60年代的時候呢，我們看到越來越多少數族群的家庭移居在這邊，但是我們看到不同的族群之間並沒有一個很好的融合，所以我們很想瞭解，到底當地的部落他們的文化是什麼？我們對他們的文化很感興趣，但可能是因為過去歷史上的政治迫害的因素造成這些不同族群之間的隔閡，主要是在當地的兩大族群，彼此之間的信任非常少，因此我們就先從嘉萊村做一些雕塑計劃。我們邀請村民，找當地的一些工匠請他們幫我們創作這些雕刻作品，所謂的委託他們創作作品是我們給他們這些原料、材料，通常我們從一些莊園收集廢棄的咖啡木材，也可能是其他用來製紙的一些木材，反映的是在這個區域有越來越多的工業化的發展，因為在嘉萊村森林越來越少，已經沒有那麼多原始的森林可以砍伐，所以我們要找這些工廠剩下來的木材給他們，也有當地的藝術家跟我們合作，大家在我們的展間都可以看到。在過去兩年合作的藝術家，除了跟嘉萊村合作，給他們一個平台在村子裡面讓他們能夠展示作品之外，這個嘉萊村像是雕塑村，讓當地的人民、居民，能夠去看他們自己本身擁有很棒的文化。

另外在90年代的時候，在越南的中部高原有一些堡壘留下來，另外還有舉辦藝術季的活動，在這樣的活動大家一起去烹調食物、分享，也有放戶外電影，大家還一起唱歌，右邊這是一位學者，他是嘉萊地區的一個社會運動者，希望能夠透過檔案、照片，保留當地傳統的語言，另外還有專門研究中部高原的一位歷史學者，他常常代表我們跟當地的政府爭取。換句話說很多人加入這個計劃，一起為嘉萊村做出貢獻，每個人的貢獻都不一樣。另外還有一些影片製作者在越南，他們也對於這個計劃很有興趣，他們主要感興趣的不是少數族群，而是中部高原它如何反映整個越南的工業化，這樣的發展對於整個社會，生態、棲息地帶來什麼樣的衝擊，謝謝。

第四場藝術家座談會

窪田研二 Kenji KUBOTA：

各位午安。這是最後一場藝術家介紹他們的作品，這一場共三位/組藝術家，一組來自日本，另外兩組是來自韓國。第一個是Chim ↑ Pom，他們是在東京藝術家團體，它共有六個人，然後是在2005年成立，他們通常是主動介入社會傳遞他們的訊息，在這一次的雙年展，他們做的就是美術館外和內的道路，他們會介紹創作的過程以及作品想要表達的意涵。接下來是咸良娥，咸良娥是來自於韓國，現在她工作居住在阿姆斯特丹，她的作品叫做「荒誕工廠」，這次裝置藝術有好幾個元素都是跟現代社會有關，她會跟大家介紹這件作品。接下來是朴慶根，朴慶根是視覺藝術家，同時也是電影工作者，在韓國首爾工作，他的作品叫做「軍隊：六十萬幅肖像」，這一件作品談的是軍隊60萬幅肖像，描述個人在軍隊及在韓國的整個情形。謝謝。



藝術團體 Chim ↑ Pom

Chim ↑ Pom：

各位大家好，我們是Chim ↑ Pom，請各位多多指教。這次我們的作品是「道」。所謂「道」就是一條路，我們在公共道路跟美術館間築起一條道路。這次的創作有針對臺灣太陽花學運進行一些研究。就如大家所熟知的，這些成員他們進入了立法院進行抗議活動。一般我們的抗議活動都是在外面實施的，但是這次的太陽花活動它是連結內部跟外面這樣串連的方式來進行。所以藉由這次作品「道」來重新的思考何謂公共場所、公共道路。

Chim ↑ Pom這個團體是由六個人所組成的，我們成立至今已經12年，我們目前為止也做了很多的作品，題材是關於走進我們的城市，參與社會。我們第一個作品是Super Rat，這是在東京涉谷，這是一些年輕人非常喜歡聚集的地方，就像每個大城市一樣，這

裡聚集了很多的老鼠，我們之所以把這個名字稱為Super Rat，雖然儘管當局派出專門業者，每天想盡辦法要把它們趕走，給它們吃毒藥、毒餌，但是這些Super Rat即使吃了這些毒的食品，它們都會把它當作營養食品，完全不怕。像這樣一個城市裡其實常常到處都有很多的老鼠，而且越聰明的老鼠就會長得越大，我們其實很不容易抓到牠們。這就好像我們人類一樣，包括這些老鼠，也會跟大家在抗爭當中作存活。因為我們是人類所以我們贏了，我們抓到了這些老鼠之後就把它作成標本，並且把它製作成像皮卡丘的樣子。

接下來是天上飛的動物，只要大家有去東京都有經驗，有很多的烏鴉飛在天空上。我們把烏鴉呼叫朋友的聲音錄音下後，用一個擴音器的方式把它播出來，然後再呼引這些烏鴉跟著跑。我們也因為這個關係研究了烏鴉的習性。我們用這種方式吸引很多的烏鴉，然後把它們引到日本國會議事廳。這個區域是在涉谷，也就是我們剛才抓老鼠的那個地方，這邊有一座109大樓。在現場有很多年紀比較大的人士他們都嚇一跳，會想這邊到底發生什麼事情。

另外這是愛莉小姐結婚時候的照片，我們舉辦了結婚典禮的遊行。我們在深夜2點的時候舉行結婚典禮，之後我們就舉辦了結婚宴會，然後直接開始進行遊行。我們在做結婚典禮遊行的時候有特別提出了申請。在申請的時候必須要填寫理由的項目，我們所填的理由是為愛而進行遊行。所以在現場警察來為我們做戒護，現場總共來了大概有200位的警察。原本如果要舉行這樣的一個結婚的遊行，一般都只有皇家才有辦法做的到，但是我們的概念是道路是自由的，所以我們只要提出申請也一樣可以達成這樣的心願。最後終場的時候我們就用了美國非常有名的藝術家羅伯特·印第安納（Robert Indiana）的作品Love的雕塑，然後整個的遊行就到此為止，之後大家解散，也透過這些方式思考何謂「公共」的概念。

接下來這是我們的工作室，我們的作品都是在外面進行的，所以我們嘗試著把公共的道路蓋在工作室裡面。我們蓋了一條24小時大家隨時都可以通行的，叫做Chim ↑ Pom道路。我們在工作室裡面還特別蓋了一個公廁，所以前一陣子還有一些人特別到那個地方去喝酒，聚會。這個道路是24小時對外開放的，不過我們還是要為工作室付房租。如果各位有機會到東京來的話，務必歡迎到我們工作室來參觀。

這次雙年展的主題其實也一樣，我們主題是道路，就是「道」，我們認為「道」是必須要去使用，它才稱之為「道」，我們希望它能夠成為一個新的公共空間。謝謝。



藝術家 咸良娥 Yang Ah HAM

咸良娥 Yang Ah HAM：

大家好，我是來自韓國咸良娥。這個計劃叫做「水」，我的文字說明是100多個人睡在一個體育館裡面。一般來說，體育館主要的功能是促進大眾健康，但很多時候它成為危機爆發時候的大眾避難所，變成是大量的人群聚集、睡覺、休息的地方，所以很多的韓國人對於健身館或體育館的記憶是最鮮明的。2014年的時候，在韓國西部的外海有一艘船沉下去，超過300人淹死，很多都是去參加畢業旅行的高中生。當這個報告出來的時候，一般人以為是交通意外，但是後來我們發現背後還有一些社會的黑幕，也因此受害者的家屬要求要揭發當時政府內部政治的一些黑幕，到後面真相大白的時候，引起了全國人民的憤怒，也帶動韓國目前大家看到的政壇變動。目前我們看到韓國的媒體，還在持續報導關於那一次的船難相關新聞，這個事件最後促成了韓國政治改變。同樣在世界其他國家，我們也看到類似的激情，我們目前的社會系統社會制度很多的時候，無法讓我們去因應新興的政治、經濟、文化的問題，無法安撫人心。當船難事件發生的時候，我真的非常震驚，有一整年的時間我的心情沮喪，我一直在想，我想要針對這次的事件做一個作品，最後我做了這個錄像的作品：我總共邀請300人到這個體育館裡睡一個晚上，這個體育館就代表著我們的社會體制，而參加者作為個人，面對他們所身處其中的社會建制，他們其實是非常脆弱的。

接下來我要談的是對於藝術的看法、態度，我如何從事藝術的創作，透過藝術實踐，我想要實現的目標是什麼，當我們出生長大進入社會，往往對於某些事情習以為常，也成為我們必須接受的一些規範，如果發生一些跟規範不一樣的事情，我們就覺得沒有辦法接受，在這個時候我們必須要把自己脫離出這樣的一個情境，拉開距離才能夠重新找到自己的平衡點，以及找到足夠的彈性。

我自己在韓國出生，在美國、荷蘭、土耳其、美國，都有居住過的經驗，所以我看過這些不同的社會，我們也看到在中國很快從共產主義，轉變成為資本主義的社會，對整個社會體制帶來天翻地覆的改變。同樣在荷蘭我也看到歐盟巨大的變革，所以在這些不同地方生活的經驗，讓我吸收到不同的經驗。我的專注點是在個人，他們怎麼樣去過自己想要的生活，他們對於快樂的定義是什麼，其實很多時候是受到了社會政治環境所決定的。在一個社會體制，如果主流的思想偏好，逐漸的被另外一套思想偏好所取代，這是我們在當代社會經常見到的現象，其實社會最小的組成分子就是個人。也因此我希望專注於個人的生活，用他們的這個生活來代表整個社會，韓國是一個儒家的縮影。根據我自己的經驗，我有很多這一些計劃，基本上都是要去反應人們在現實的生活跟他們的渴望，這之間的距離和差別在哪裡。如果人們沒有辦法接受他們說出的環境，或者是無力改變的時候，他們可能就會自己幻想一個環境，那這樣他們就可以去透過這種幻覺、想像找到一個平衡點。我覺得我們在這樣的一個想像的氛圍當中，有一些可以看見，也有一些不能看見的東西，所以有的時候，我們在這樣子的一個虛擬交織的空間當中，有更多的詮釋方法。我覺得這就是所謂的抽象現實，而透過抽象現實來創作我的作品。

首先我們先找到事實，重新架構，然後把它再投射到真實的世界當中。「荒誕工廠」就是一個裝置藝術作品，總共分成6個部分，第一是「中央圖像盒控制室」、「福利政策制定室」、「優惠券室」、「藝術家室」、「工廠地下室」以及「未來工廠藍圖室」。它們反映的是當代社會不同的議題，包括了圖像經濟、快樂作為一種意識形態、資本主義、貨幣經濟，我們看到在藝術領域文化方面有的一種勢力的現象，理想主義價值觀的不穩定狀態，以及追求成長跟進步過程中產生的競爭。在「工廠地下室」這一個部分，大家如果踏上平台最後一階，會很驚訝，因為地板會晃動。這個故事其實講的是，一個相信民主制度的理想主義建築師，創造了這個作為工廠基礎的結構，這位建築師相信，憑著人們的自由意志，就能夠達到整體的平衡，所以他把這個想法轉化成建築的形式。當人們站在各自的位置上，這個原本搖晃的平台就能夠保持平衡；如果所有的人被推往同一個方向，平台就會失去穩定。只有工匠他們的桌椅在平台的旁邊，始終是在原來的位置沒有被吹走。所以這個裝置藝術跟它的錄像敘事有所連結，它顯示的是在個人尊嚴的背景之下，讓我們看見了工匠本身，以及這個平台所進行的表演。另外「中央圖像盒控制室」則是借用之前廣播電台播過的「生命大師」的片段，是從工廠內各個房間收集到的影像，像磚塊一樣堆積成一整面的影像牆，主要是要展示這些人所擁有的技能和特質。

「未來工廠藍圖室」有一個全新的工廠模型，打造這個模型的建築師是運用了很多個人的恐懼，來提升生產力。這裡面有一個錄像，裡面有一隻天竺鼠，不知道為何在一直轉的傳送帶上不斷奔跑，也讓我們再次被提醒，為何那位建築師會做這樣的安排。在「福利政策制定室」會看到我們必須要向體制投降，才有可能獲得幸福的主張，其實這是令人非常質疑的主張，基本上燈亮的時候，表示你覺得很快樂，可是如果燈熄滅的時

候，表示你向體制投降，這兩者可以是互為因果，也可以是完全相同的意思。

我覺得我們在未來要找到正常的方向，一定要先認清現在的事實，才能夠去找到未來的發展潛能，不能夠只是活在虛幻的想像世界。我們必須要有足夠的勇氣，因為很多時候在我們的幻想當中，在未來是做不到的事情，我們要如何在這些所謂不可能的想像背後，有潛力，勇敢地去運用這樣的潛能，創造未來。謝謝大家。



藝術家 朴慶根 Kelvin Kyung Kun PARK

朴慶根 Kelvin Kyung Kun PARK：

大家好，我是朴慶根Kelvin。我的英文名字Kelvin是因為我的父親是外交官，我一直在國外生活，也在美國住過7年，我的Kyung Kun PARK這個名字很難念，大家會嘲笑我，所以我後來就給自己選了一個英文名字，但是這個英文名字，其實我是想要用這個凱文克萊這個內衣的品牌，但是我又拼錯了，所以就變成Kelvin。可是我覺得沒有關係，還是把它留下來好了，因為這也滿有意思的故事，我自己本身可能就是一個錯誤。接下來我快速的講我的作品。

首先，這是我的第一個影片濃縮版，我在美國唸完書以後回到韓國，當時我很困惑，因為我在學校學的跟我在祖國所看到的都不一樣，幾乎都是相反的，所以我那時候覺得我受的教育似乎很沒有用，因為每一次我拍什麼東西就會潛意識的去模仿以前在學校學過的，就很像是歐洲電影節的那些作品，所以我那時候覺得我很沒才華，然後就非常的沮喪。那時我想沒關係，我就去拍攝我自己的感覺。所以後來我觀察在首爾有一個工業區，然後我看到這些機器，這些金屬的感覺很像我對父親的感覺一樣。我父親是一個很冷漠嚴肅的人，所以我決定跟著自己的感覺走，接受我的感受，但是我想這一點對於亞洲人來講，其實是不容易的，因為我的父親常常告訴我，你的人生不能完全按照你自己的意思過，你的人生不是自己的人生，你將來應該要當外交官，律師，不能當藝術

家，你要聽我的話當個好兒子，所以我想這可能是儒家思想，儒家思想告訴我們說什麼不要做，但是它沒有告訴我們要做什麼。所以我花了一些時間鼓起足夠勇氣，去相信自己的情绪和感受，所以後來我做了這件作品，變成一個裝置藝術的作品。

接下來下一件要介紹的作品。我在韓國這個大的造船廠，拍攝過影片，釜山有一幅歷史很悠久的韓國畫家所畫的一幅畫，那幅畫是講韓國人獵鯨魚，但是在同樣這個城市有現代造船廠Hyundai，我覺得這個鯨魚很像一艘船，把它跟這個現代的造船廠做一些連結，做了更多的研究，我發現在60年代時，韓國那時候很貧窮，造船餵飽了全國的人口，那時候是快速的工業化，因為有這樣的產品才讓我們全國人民能夠有好的經濟，能夠自己賺取外匯，就像在古代如果去捕鯨，也可以餵飽全村的人口。我把船跟鯨魚做了一個組裝，把它拼貼起來，然後有垂直的跟水平的整合。在60年代，還有70、80年代的時候，韓國經歷了社會上許多的危機和動亂，我就把它們當作是壯觀的影片。

這是一個很大型的造船廠，因為中國大陸的競爭現在幾乎要破產了，這是鋼鐵廠，這個是當我看這個影像的時候又想到我父親，他的背景是軍人。下一件是在汽車工廠拍的，我拍的是機器人，它們比真正的人類還要活躍，當然有的人會認為有些爭議，就是這個機器人可能比人類要再快個零點幾秒，但是工會就會抗議，所以有的時候機器人比人類還更有彈性，所以我覺得機器人很吸引我。當時我拍這個影片，我的視覺像是相機的視覺，所以我覺得我跟機器人是更為接近的，這是兩個螢幕彼此相看。一側我是在拍攝這個相機，然後一側是在拍攝工廠。

我這一次在雙年展展出的作品要表達的是，我在服兵役時候的情感上的一些變化。我在韓國服了兩年的兵役，我在做這件作品的時候的生產力不是那麼高，這些人看起來像機器人一樣，這很有趣，而且我想要去捕捉的是每個人的臉孔，因為我們看起來像機器人，可是其實我們都還是個人。另外這是5年前有少女偶像團體來軍隊表演，當時我也在那邊，大家都很瘋狂，因為有少女偶像團體來。我做完軍隊的作品以後，我想要用機器人來做軍隊。我的靈感是在軍隊的第一天，他要我們敬禮6個小時，所以有幾百個人，首先大家的敬禮的頻率是不同步的，但是6個小時以後，大家非常規律的，完全同步的在敬禮。也就是說我們的身體變成了一個集體行動。當時對我來說這是滿可怕的一件事，我試著想要表達這樣的恐懼，並且克服這樣的恐懼。這個是控制盒，32個機器人士兵就是從這個控制盒來控制的，對我來講這個就像是一個大腦，這些身體就像是空虛的身體，沒有大腦。中間有一個相機，觀眾過來看這個作品的時候，你會出現在後方的螢幕變成其中的一個機器人士兵。

我的藝術實踐是要在亞洲的脈絡下去發展自己的主體性，因為我覺得在亞洲的文化下這個部分不容易達成。因為大家比較強調的是國族主義跟集體性，可是個人的情感和需要，常常是被忽略或被壓抑的。謝謝大家。

綜合討論



蔡昭儀組長：

各位來賓，藝術家，策展人，大家經歷了這兩天非常密集接力的一種訊息和知識交換後，在最後一個場次，可以是一個終結，但也是展望未來的一個開始。今天所發表的十六組的藝術家以接力的方式介紹展場上的作品，同時也把他們其他的作品，以及他們看待世界、看待正在亞洲發生、正在自己生活的場域中所發生的事件，以這些事件作為他們的切入的標的，創作了很多的不同的作品。上午的場次是藝術家跟大家做更多創作理念的交流和說明，基本上沒有對話和溝通的機會，所以現場還有很多的藝術家，另外四位策展人也在台上，這是一個很難得的機會，各位在聽了藝術家創作發表之後，是否有想要詢問的問題，如果藝術家沒有在現場，或許我們可以請策展人代為答覆。

另外昨天策展論壇有觀眾提出問題，是館內策展人林曉瑜為什麼沒有針對四位策展人不同的策展的觀點，做出展場上不同的安排。我想在藝術家座談會的場次的安排上面，由策展主持人所主持的場次，基本上參與的藝術家就是由他們這次依照主題、區域所薦選的藝術家，或許大家也可以從座談會的場次安排上思考或理解策展人推薦這些藝術家們所切入的觀點和想要表達的策展視野。

觀眾：

幾個問題請教，如何怎麼去區分國際性、民族性、和個人性的關係？因為我們這次看到東南亞這些像越南等等，印尼，它們充分展現它們自己民族的特殊性，我想這對於臺灣藝術家的本土個人的開拓是會有幫助的。比如個人怎麼去面對民族性、國際性？因為臺灣受日本統治50年，從解嚴以後才開始進入所謂的個人，但是我們看到2、

30年來，臺灣的當代現代藝術都都是受西方化影響，甚至抄襲西方，所以我們要去思考這個問題。第二本次亞洲藝術雙年展少了中國大陸的參與。最後一個問題是「道」這件作品對公共安全是有影響的，它的這個概念作品很好，但它其實可以轉向，不一定要跟美術館入口同步。

蔡昭儀組長：

本次亞洲藝術雙年展是有二位中國參展藝術家的，我們也邀請他們到臺灣參加相關亞洲雙年展的活動，不過很不幸的中國大陸政府並沒有發給亞雙展參展藝術家到臺灣的簽證，以致於他沒有辦法參加這次亞雙展的盛會，所以中國藝術家是不克前來，這個我先簡單的回答這個問題。

Chim ↑ Pom：

好，謝謝您的提問。關於我們「道」的這個作品，在創作的當時，我們有跟美術館進行了很多的協商，我們也盡量的考慮到安全方面的議題，我們希望盡量做的比較矮，如果真的有發生到有這個危險的狀況，我們也很願意聽取大家的意見，看看是否有一些地方必須要做改變。不過，可能很多的小孩子在任何的道路上都可能會跌倒。這次的呈現是在美術館裡有了一個公共的道路，所以小朋友才會在這個公共道路上面容易有跌倒的現象，但是他也認識到這個就是公共。

蔡昭儀組長：

第一個問題是有關於創作上面，從民族性、個人性、和本土性出發的詮釋的方式，和詮釋的考量。

加帝旺宜藝術工廠 Jatiwangi art Factory：

其實我不太確定所謂的民族性、個人性、國際性之間的關係是什麼意思，在我們的經驗當中，我們希望是一個開放的態度，我們希望能夠邀請人們來到我們的創作場域，換句話說，讓整個的網絡能夠更加的寬廣，而不是只強調我們彼此之間的差異，而且我們總是抱持著一種開放的心態，大家一起試著合作，不管是在加帝旺宜或其他的地方，我們有機會盡量跟別的人建立連結，不管是在國際間，或者只是在我們所在的社群、村莊，我覺得這都很重要。

朴慶根 Kelvin Kyung Kun PARK：

謝謝您提出這個問題，當然我現在講的是我個人意見而已，當代藝術就我所知，就我們現在認識的當代藝術，本來就是誕生於西方，其他的亞洲國家，包括了韓國，我們

當然是希望能夠追趕上西方國家的進展。當然可能用追趕這個字眼不是很正確，我們有自己本身的傳統藝術，每一個國家都是一樣，但是在現代化的過程當中，我們有的時候會迷失方向，不知道該往哪裡走，我自己也是這樣，我常常覺得很疑惑到底我現在在何處，所以重點是要先知道自己的立足點、地理位置，要去了解跟誰對話，或在往哪一個方向發聲，根據你選定的方向，你的聲音、意見，也會有所改變。否則的話，就沒有所謂的溝通了。因此如果是在亞洲在地的藝術家，希望能夠跟國際藝術界來做溝通，像我可能要用英文來發言，如果我只會講韓文，大概大部分人都不能理解我在說什麼，所以我就要選擇用英文，也許我應該改學中文了，所以我覺得這個就是非常務實的一種溝通所要做到的事情。

華發·比拉爾 Wafaa BILAL：

雙年展的性質就是把當地跟全球做連結，所以在這兩者當中就會納入許多東西，藝術家的角色是要去讓大家參與，除了這一個標籤以外，我不認為這之間有什麼差別，在全球地球村裡我們每一個人會得到更多資訊，了解當地的一個情形，如果這些藝術家看了全盤的歷史，特別是最近的歷史，去瞭解我們如何溝通，就會知道全球對於當地是很有影響的，特別是我們在這個對話過程中，是需要其他聲音的話。

蘇露克·哈爾柏 Shuruq HARB：

我也想要補充一下，因為「河的兩岸」這一個藝術作品，它談的就是從約旦到巴勒斯坦之間的交通的障礙。我們請了很多從約旦到巴勒斯坦，從巴勒斯坦到約旦，但是在巴勒斯坦我們一直希望由黎巴嫩或者是開羅的人到這邊來，但是都沒辦法，然後在另外一個環境之下，可能在韓國也會有這樣的一個狀況。事實上去看這次的展覽，我覺得也許因為我是來自阿拉伯世界，我對於這邊的作品，有一些講到國內的一些抗爭，或者是政治的一些背景，我不是那麼瞭解，但是我想這樣的現象在全球各地都是會存在的，不過這個雙年展有一個獨特性，我第一次在雙年展的脈絡當中，感受到我對於這些不同的國家、民族，有更深入的了解，而且展覽當中有些作品還談到了原住民，比如說越南或者其他國家特有的原住民，這些點和面都是獨特的，都應該受到大家的重視。在亞洲我覺得事實上就有很多的點，我們應該要去談這些藝術家，他的作品裡面也有很重要的一些美感，不只是亞洲的美感，同時重點在於一些社會問題，也就是社會參與的部分。很多藝術作品它不是紀錄性質，也不是教條式的，我有看過其他的藝術家，他們在當地的環境去做這樣的一些溝通，但是他用很有趣的方式來做表達，來邀請大家思考，所以我覺得重點不是在地理，而是要去看這些藝術作品，以及他們所運用的策略。

蔡昭儀組長：

如同剛才藝術家的回應，亞洲藝術雙年展從2007年舉辦到現在已經10年，經由今天藝術家精采的作品的介紹後，我想在座的策展人及觀眾都有同樣的理解是，我們必須保持一種謙卑的態度，去瞭解不同的區域和國家，以及不同生活的地域，以及宗教在亞洲地區關注和表達的一種不同的方式。

觀眾：

我想提問有藝術家談到藝術家策略的問題，在座的策展人在選擇藝術家時，我也發現不同的策展人有他們的一些傾向，「關鍵斡旋」這樣的一個題目，我想知道藝術家作品實踐的策略跟策展的策略為何。比方像印尼的Art Factory，或越南的Art Labor，他們的採取的策略，跟日本的藝術團體Chim ↑ Pom就不太一樣。

窪田研二 Kenji KUBOTA：

我覺得這個主題「關鍵斡旋」，是我們四位策展人討論過的，我們有共同的想法，但同時也有一些不同的想像。就像你覺得策展人各自的選擇有些不同，的確是這樣，因為有的時候，藝術在日本韓國的藝術實踐，藝術的作法，會跟印尼或是孟加拉是不一樣的，你就會看到這些差別，不過基本上我們共同的點，是這些藝術家他們想要在社會上作介入，要去處理或者挑戰現有的一些議題，就這一方面來說，我覺得我們是有共同的想法的，那選擇的結果可能有所不同。

瓦珊·阿爾—庫戴立 Wassan Al-KHUDHAIRI：

我也想要呼應剛才的說法，我覺得我們的共同點就是去找藝術家，把這個協商的工具作為藝術實踐的方法，思考我們的未來可能會是什麼樣子。所以我覺得你所看到的這個作品，就它的媒材技術，是不一樣，或是比較觀念性的，這就是因為這個雙年展本身就是個很豐富的雙年展，我們有不同的策展人，給大家主題以後再請每個人用他們各自的觀點來看待這個主題，不同的地方有不同的做法，這也顯示在亞洲的多元性，也顯示在我們的藝術實踐裡面。但是你還可以看到它的共通性，比如說藝術家去挑戰體制，或者是介入體制，帶來變化，不管是加帝旺宜藝術工廠或者是藝術勞工，還有其他像 Samah HIJAWI還有Shuruq HARB他們所做的，其實都是要去做出改變，我覺得我們可以把全世界連在一起，大家看起來有不同的風貌，但是我們有共通的一個目標，如果大家用的都是同樣的作法的話，反而我們的世界就變得比較乏味了。

埃德·達瑪萬 Ade DARMAWAN：

是的，我覺得這也顯示出來，我們這個藝術策略其實是很豐富的，特別是我們有一個滿廣的一個主題，還有就地理區域來講的話，它也是很廣大的區域。我們現在在講亞洲，以及這些身分認同、它的分裂，還有亞洲身為東方跟西方之間的差別，或是我們去模仿西方的作法。我覺得這個是亞洲的現況，但是也許我們應該把亞洲視為一個動態的，它不只是一個地理位置的名詞，也許應該把亞洲視為一個有個性的有機體，而不只是很具體的一個形象，這樣我們就可以看到更豐富的亞洲，然後也許可以看到更多超越邊界的東西，比如我覺得亞洲就是很豐富的，但是也許我有期待更多的作品是有帶著幽默的，我覺得亞洲有一個很獨特屬於它自己的一種幽默感，如果我再重新看一下我們的選擇，也許我會想要補充亞洲的個性來做為策展的策略，因為我覺得協商也是去猜測別人的策略，許多作品其實也不是在確認亞洲的身分，不能夠把亞洲當作一個合而為一的個體來看，就算是在印尼，我覺得我也沒辦法這樣去定義它，如果把它定義成單一的個體的時候，它其實只是一個政治上的身分，而不是它真正的全貌。我覺得我們應該去瞭解這些作品的脈絡，而不是被標籤給干擾了，不然就會像是奧運一樣，就只是在很強調每一個國家的競賽，所以我覺得這個脈絡很重要，而且應該可以有文字的對話，語言的對話或者是非語言的對話。

林曉瑜：

剛才幾位我們的客座策展人的這個說明，我覺得已經很清楚了。對於我來講，我可能還是再說明一下，基本上展覽的核心議題，是館內包含我，還有組長、館長的幾位策展團隊，我們先提出來，然後再去邀請這三位客座策展人就這樣的主題來做他們的分區研究。我比較幸運的是我看得他們三位所推薦的藝術家，可是他們可能不知道彼此推薦的藝術家，所以我有點是像彙整的角色。到展場我覺得不要刻意區分地域性，因為我們還是要從藝術跟主題的關聯的這整個脈絡來看這個展覽，我也不希望大家會有一種刻板印象，好像東南亞作品就是什麼類型，或者是中東的作品就是什麼類型。所以這大概是我在最後展覽呈現上面的一種策略。

觀眾：

作為一個當代藝術家，他們採取的策略。我想請Chim ↑ Pom跟Jatiwangi art Factory來回答。

加帝旺宜藝術工廠 Jatiwangi art Factory：

謝謝您的問題，也許也可以一併回應剛剛第一個問題。我就住在當地的社群裡面，所以我很瞭解當地的情況，因此我們談的是我們每天在過的日子，所以這也許也

是一種策略，我們相信透過藝術可以讓我們更有想像力，讓我們的日常生活當中更發揮創意，不只是參與而已，更重要的是，透過藝術我們可以做更多的事情。我們本身並不是受當代藝術的訓練，我們單純的只是住在加帝旺宜，而我們相信在目前當代的全球的環境脈絡下，我們必須要做一些事情，那為什麼會說是當代藝術，可能也是因為這樣更能夠深入的去觀察社會，而不是用傳統的藝術方法或工具，我們希望能夠讓更多的人參與藝術，我們相信這當中有更多的動態可能性，我們也相信藝術它可以是一個工具，讓我們做為斡旋協商的籌碼，不只是打造出一些物件，更重要的是能夠有更豐富、深刻的對話。

我想在印尼，特別是在加帝旺宜，我們並不會特別去標榜當代藝術，過去談的傳統藝術，本來就都是著重在日常生活周遭的人，所以有很多西方的人他們來印尼作傳統文化的研究，當代藝術好像重點轉移了，其實在100多年前在我們自己的傳統文化當中，就是在關注我們自己的生活跟人民，如果這個才是當代藝術的真義，那我們的傳統藝術早就在做這件事情了。

Chim ↑ Pom：

Chim ↑ Pom從組成隊伍之後到今年是第十二年，我們總共有六位成員，女性只有我。其他的成員因為同時在美國還有另外兩個展覽，他們現在都在那邊忙。我們團隊成員是由團隊的領導人所選擇的，最起碼裡面有兩個成員，是我在進入這個組織之前原來是不認識的，所以我覺得我們有點像是同學一樣，所謂的同學就是因為社會的組織讓我們成為同班同學，在重新共同加入之後以一個團隊的方式投入我們的創作。我們6個人都會有各自不同的吸收資訊的管道，所以每一個禮拜我們都會聚會一次，把我們自己各自匯集而來的情報作討論。在去年跟今年分別在美國跟墨西哥的邊境，我們有做一些作品，選在美墨的邊境是因為我自己本身不能夠進入到美國，所以我們也找到同樣情況的人在美墨的邊境來進行作品的創作。我們也會用音樂記錄，像這樣很個人的因素發展出Chim ↑ Pom的作品。還有很多的創作是跟311大地震是有關，我們希望透過藝術的型態，把實際發生過的事情留到後世，我覺得這也是藝術必須要擔負的責任，像剛所提的墨西哥創作也一樣，因為本來我是沒有緣分可以到這個地方，因為透過藝術的引導讓我到達那裡，同時也像這次來到臺灣，跟很多人交流，這些都是藝術的力量。

蔡昭儀組長：

我想邀請台上的四位策展人很簡短的做總結，三位國外策展人到了現場後才看到了整個團隊所選出來的作品。如同他們自己所說，其實當代藝術的策展人都要不斷面對很多的挑戰。尤其策展人必須要保持一種很敏銳的問題意識來回應藝術創作的表現，並且

把它轉化成一個展覽的模式，讓藝術的力量可以展現。請問他們來到了國美館看到這一次「關鍵轉折」所有的藝術展出作品後有沒有新的發現？這是第一個問題。

我們很感謝四位策展人參與本屆亞洲藝術雙年展的策展，客座策展人的加入讓亞洲藝術雙年展有更寬廣的策展面向，同時也向臺灣的觀眾介紹當代亞洲的所關注的議題。第二個問題是就國美館未來面對亞雙展的策劃辦理，請教他們是否有一些建議。

埃德·達瑪萬 Ade DARMAWAN：

這真是很沉重的問題，我覺得像這樣的平台，這種展覽有的時候也有點像是一個機制，有的時候在美術館有這麼多的工作人員，我們有的時候會變得很機械化，每一步該做什麼，大家都已經非常熟悉。也許我們可以跳脫這樣的一個慣性，可以更批判性的來去審視，到底我們有什麼樣的想法、聲音，譬如透過舉辦這樣的雙年展來接收新的想法，我覺得這是很好的一個論壇，我們可以交流想法、意見，也希望能夠有更多的猜測、想像，因為如果沒有任何的猜測臆想，我們社會是沒有辦法繼續前進的。其實像我們舉辦這樣的活動，包括論壇也好、雙年展也好，都是一個很好的機會，讓我們盡量拋出問題，而不是想辦法提供答案，這也讓人們有空間去重新思考。我每次都都很開心能夠看到這樣的活動，有一些藝術家，還有一些作品，我之前就已經知道或認識，不過能夠真正看到他們的創作，尤其用一些新的技法，有一些新的戲謔的要素、新的問題、新的聲明，不過以這次對我個人來說其實很難有機會看到來自中東的藝術家跟作品，所以我覺得很棒。我想特別對亞洲地區的觀眾來說，這也是個很難得的機會，因此，我希望真的能夠帶給我們或這邊的觀眾有一些新的不同的東西。至於要給國美館提的建議的話，我現在沒有什麼建議，我應該事後寫Email給你。

瓦珊·阿爾—庫戴立 Wassan Al-KHUDHAIRI：

講到新發現的話，對我來說這邊有很多很好的機會，發現新的想法、新的藝術家，但是這個過程本身，就是跟以前沒有見過面的策展人合作，聆聽他們的觀點、他們的想法，然後再透過我自己的想法去作驗證、吸收消化。在我自己工作的這個機構做策展時，我通常會想有3個同心圓：本地、國家然後國際，但是這個也跟前面一位先生問的問題其實是有關的，就是我們去談這個國內、國際，還有能夠成為一個國際團隊的一份子，來擴大瞭解我們世界各地的藝術家，他們的共通點和相異之處，然後把這個放到我們的策展的實踐上，我們怎麼樣來利用這些不同的機會和體驗，來塑造未來更好的一個策展的作法，所以其實在這個過程當中，有很多驚喜的小發現，都能夠幫助我們未來的策展生涯。我認識了許多之前不認識的藝術家，還有新的策展人，這是這個過程當中非常棒的一部分。至於給美術館的建議，我覺得在辦理這一次的雙年展時間很有限。另外我也想表達美術館有很棒的團隊，我跟很多美術館合作過，我

覺得這一次這個策展方面，我們得到的協助是非常的棒的，而且他們很細心，很認真。這個是很獨特的一點，別的美術館做不到的。所以我的建議就是要試著留住這些人，我相信藝術家也會同意我這樣說，大家都好喜歡你們的團隊。

窪田研二 Kenji KUBOTA：

我的發現跟前面兩位策展人講的很類似，所以我想就不要重複了。我所發現的其他東西，就是有許多不同的藝術家，不同的藝術實踐，他們的策略在每個區域可能也有所不同，在每個區域我們看到的藝術家是不一樣的，所以這一次我覺得很有意思的是，我們可以看到這些作品，好像在展覽裡面互相在對話一樣，這個是我在這裡看到的一個很大的發現。另外，這邊的觀眾非常的好，非常的熱忱，想要瞭解他們以前不瞭解的東西，或者是他們以前沒有看過的東西。這個雙年展是免費的很好，讓大家都有機會來看這個展覽，在日本的話，大概要花20塊或者更高的金額，才能夠看雙年展，所以觀眾有限，除非是真的對藝術很有興趣，所以這一點是滿好的作法。我的建議一樣是時間有限。還有我在跟Chim ↑ Pom做準備的時候，有很多機會跟美術館討論。因為我以前在機構裡面工作，所以我瞭解政府和機構他們的作法，我在美術館的時候，常常會去對他們提出挑戰，這是在機構裡面工作的有趣的地方。我希望大家有喜歡我提出來的挑戰。也希望將來可在美術館裡面做出不一樣的規則，也就是說更自由、更開放的規則，因為藝術家的實踐也不斷的在改變，像Chim ↑ Pom，有很多藝術家團體，也有很多是尚未完成的活動或計劃，所以我們怎麼樣把它介紹到美術館，這會是美術館的一個挑戰，但是不是只有你們才會面對這個挑戰，大家都會遇到。謝謝。

蔡昭儀組長：

我要代表國立臺灣美術館，再次感謝四位策展人對「2017亞洲藝術雙年展」的貢獻，同時我也要代表國美館感謝現在仍然在場的觀眾，有你們的參與還有精闢的提問，給這兩天的論壇和藝術座談會帶來創造性的意義，希望各位繼續支持國美館，多多帶朋友到亞雙展的展場來瞭解「關鍵斡旋」的創作態度和所要處理的問題，以及展覽所帶來的亞洲視野和議題。謝謝。

附錄

Appendix

2017亞洲藝術與策展論壇——策展論壇議程

2017Asian Art and Curators Forum – Curators Forum Program

2017亞洲藝術與策展論壇——藝術家座談會議程

2017Asian Art and Curators Forum – Artists Forum Program

論壇主講人簡歷

Biography of Forum Speakers

藝術家簡歷

Biography of Forum Artists

「2017亞洲藝術與策展論壇——策展論壇」議程

2017 Asian Art and Curators Forum—Curators Forum Program

09:30~10:00	報到、領取資料Registration		
10:00~10:10	開幕式 Opening Ceremony 主持人：國立臺灣美術館 蕭宗煌館長 Host: HSIAO Tsung-Huang, Director of National Taiwan Museum of Fine Arts		
時間Time	發表人Speaker	引言人Moderator	講題Title
10:10~10:50	秋元雄史 Yuji AKIMOTO (日本Japan)	曲德義 CHU Teh-I (臺灣Taiwan)	當代藝術相關領域現況—— 結合當代藝術與工藝的橋樑 Happenings in the Area of Contemporary Art—Kogei Bridge: Connecting Contemporary Art and Craft
10:50~11:00	休息Intermission		
11:00~11:40	尹在甲 YUN Cheagab (韓國Korea)	呂佩怡 LU Pei-Yi (臺灣Taiwan)	社交者或思想家 Networker or Thinker
11:40~13:30	午餐Lunch		
13:30~14:00	林曉瑜 LIN Hsiao-Yu (臺灣Taiwan)	郭昭蘭 GUO Jau-Lan (臺灣Taiwan)	協商未來— 藝術、社會與策展的合作與轉進 Negotiating the Future: A Collaboration between Art, Society, and Curators
14:00~14:10	休息Intermission		
14:10~14:40	瓦珊·阿爾—庫戴立 Wassan Al-KHUDHAIRI (伊拉克Iraq)	鄭美雅 CHENG Mei-Ya (臺灣Taiwan)	中東是亞洲嗎？以2017亞洲藝術雙年展 納入中東地區為題 Are we Asian? Considering the inclusion of the Middle East in the 2017 Asian Art Biennial
14:40~15:00	茶敘Tea Break		
15:00~15:30	埃德·達瑪萬 Ade DARMAWAN (印尼Indonesia)	高森信男 TAKAMORI Nobuo (臺灣Taiwan)	替代性機構 Sub-Institute
15:30~15:40	休息Intermission		
15:40~16:10	窪田研二 Kenji KUBOTA (日本Japan)	羅秀芝 LO Hsiu-Chih (臺灣Taiwan)	變化中的策展實踐與社會性的功能 Changing of Curatorial Practices and Roles in Society
16:10~16:20	休息Intermission		
16:20~17:10	綜合討論 General Discussion 主持人：蕭宗煌館長 Host: HSIAO Tsung-Huang, Director of National Taiwan Museum of Fine Arts 與談人：尹在甲、林曉瑜、瓦珊·阿爾—庫戴立、埃德·達瑪萬、窪田研二 Panelists: YUN Cheagab, LIN Hsiao-Yu, Wassan Al-KHUDHAIRI, Ade DARMAWAN, Kenji KUBOTA		

「2017亞洲藝術與策展論壇——藝術家座談會」議程 2017 Asian Art and Curators Forum—Artists Forum Program

09:00~09:20	報到、領取資料Registration	
09:20~09:30	開幕式 Opening Ceremony 主持人：國立臺灣美術館 蕭宗煌館長 Host: HSIAO Tsung-Huang, Director of National Taiwan Museum of Fine Arts	
時間Time	引言人 Moderator	發表藝術家 Artists
09:30~10:50	林曉瑜 LIN Hsiao-Yu (臺灣Taiwan)	<ul style="list-style-type: none"> • 王文志 WANG Wen-Chih (臺灣 Taiwan) • 劉和讓 LIU Ho-Jang (臺灣 Taiwan) • 陳依純+羅禾淋 CHEN I-Chun and LUO He-Lin (臺灣 Taiwan) • 許哲瑜 HSU Che-Yu (臺灣 Taiwan) • 羅懿君 LO Yi-Chun (臺灣 Taiwan)
10:50~11:00	休息 Intermission	
11:00~11:35	瓦珊·阿爾一庫戴立 Wassan Al-KHUDHAIRI (伊拉克Iraq)	<ul style="list-style-type: none"> • 華發·比拉爾 Wafaa BILAL (伊拉克 / 美國 Iraq / America) • 蘇露克·哈爾柏 Shuruq HARB, 薩馬赫·海靈威 Samah HIJAWI, 圖琳·圖克 Toleen TOUQ (巴勒斯坦 / 約旦 Palestine / Jordan)
11:35~13:10	午餐 Lunch	
13:10~14:45	埃德·達瑪萬 Ade DARMAWAN (印尼Indonesia)	<ul style="list-style-type: none"> • 塔耶巴·比根·里皮 Tayeba Begum LIPI (孟加拉Bangladesh) • Serrum (印尼Indonesia) • 加帝旺宜藝術工廠 Jatiwangi art Factory (印尼Indonesia) • 禮薩·阿菲西納 Reza AFISINA (印尼Indonesia) • 李奧納帝安沙·阿聯達 Leonardiansyah ALLENDIA (印尼Indonesia) • 藝術勞工 Art Labor (越南Vietnam)
14:45~15:05	茶敘Tea Break	
15:05~15:55	窪田研二 Kenji KUBOTA (日本Japan)	<ul style="list-style-type: none"> • Chim ↑ Pom (日本Japan) • 咸良娥 Yang Ah HAM (韓國Korea) • 朴慶根 Kelvin Kyung Kun PARK (韓國Korea)
15:55~16:05	休息 Intermission	
16:05~16:45	綜合討論 General Discussion 主持人：國立臺灣美術館 蕭宗煌館長 Host: HSIAO Tsung-Huang, Director of National Taiwan Museum of Fine Arts 與談人：林曉瑜、瓦珊·阿爾一庫戴立、埃德·達瑪萬、窪田研二 Panelists: LIN Hsiao-Yu, Wassan Al-KHUDHAIRI, Ade DARMAWAN, Kenji KUBOTA	

論壇主講人簡歷

Biography of Forum Speakers

秋元雄史

1955年生於日本東京

學歷：

日本東京藝術大學研究所（美術學院，繪畫系）

現職：

藝術教授/教育工作

東京藝術大學大學美術館館長

東京藝術大學教授

金澤21世紀美術館執行長

日本文化委員會文化政策部第15次會期委員

日本厚生勞動省推動與支援身障藝術文化活動計劃評估與檢討會議委員

2017-迄今 川村文化藝術振興財團受託人

2016-迄今 東京女子美術大學美術學院客座教授

2015-迄今 東京藝術大學教授，東京藝術大學大學美術館館長

專業經歷：

2013-2015 東京藝術大學客座教授

2013-2017 秋田公立美術大學客座教授

2007-2017 金澤美術工藝大學校務委員會委員，著有《未來的藝術工藝》（Art Crafting towards the Future，金澤21世紀美術館出版）及《井上有一回顧展：1955-1985》（A Retrospective Yu-ichi Inoue: 1955-1985，世界紙文化遺產支援財團紙守）

策展經歷選錄：

2017 「第三屆金澤世界工藝三年展」

2016 「井上有一百年展」

2015-2016 策劃「日本工藝巡迴展Future Forward」，紐約藝術與設計博物館

2012-2014 策劃金澤21世紀美術館「藝術工藝的未來」（2012）、「探索柿沼康二的書道」（2013）、「橋本雅也展」（2014）

2013 「韓國利川世界陶瓷中心京畿世界陶瓷雙年展」國際委員會委員
臺灣工藝研究發展中心，臺灣金澤交流展，「第二屆金澤世界工藝三年展」，
「台日當代工藝與設計展」共同策展人

2010, 2013 策劃第一屆和第二屆「金澤世界工藝三年展」

2008 策劃與指導金澤藝術平台，在金澤街上舉辦的「專案型態」展覽

2007-2017 金澤21世紀美術館館長

2004-2006 「直島倍樂生藝術之地」藝術總監

2004-2006 「直島福武美術館財團」總經理

2004-2006 地中美術館館長

1992-2004 「倍樂生藝術之地」首席策展人

1997-2002 負責直島倍樂生藝術之地藝術屋計劃第一階段

株式會社倍樂生控股公司，日本直島

- 策劃直島Naoshima Standard與Naoshima Standard 2戶外藝術計劃，翻修並重新規劃真實的房屋（有人居住與無人居住）的街道與直島其他地區作為展示藝術的場地。
- 參與策劃及管理直島倍樂生藝術之地及國吉康雄美術館。

Yuji AKIMOTO

Born in 1955 Tokyo, Japan.

Education:

Graduate of Tokyo University of Arts (Department of Painting, Faculty of Fine Arts)

Current:

Art Professor/ Educational Work

Director of The University Arts Museum, Tokyo University of the Arts

Professor at the Tokyo University of the Arts

Chief Executive Director of the 21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa

Member of Council of Cultural Affairs, Department of Cultural Policy 15th Session

Member of Evaluation and Review Meeting, Ministry of Health Project to Promote and Support Art and Culture Activities for Persons with Disabilities

2017-present Trustee of Kawamura Arts and Cultural Foundation

2016-present Special guest professor at the Joshibi University of Art and Design, Faculty of Arts

2015-present Professor at the Tokyo University of the Arts and director of The University Arts Museum, Tokyo University of the Arts

Professional Experience:

2013-2017 Visiting professor at Akita University of Art

2013-2015 Visiting professor at Tokyo University of Arts

2007-2017 Member of University Governing Council (Board of Regents) at Kanazawa College of Art
Author of Art Crafting towards the Future published by 21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa, and A Retrospective Yu-ichi Inoue: 1955–1985 published by General Incorporated Foundations World Paper Heritage Support Foundation KAMIMOR

Selected Curatorial Project:

2017 Directed the 3rd International Triennale of Kogei in Kanazawa

2016 Curated A Centennial Exhibition INOUE Yuichi

2015-2016 Curated the touring exhibition Japanese Kōgei | Future Forward in New York, Museum of Arts and Design - New York City, USA

2012-2014 Curated the exhibitions Art Crafting Toward the Future(2012), Koji Kakinuma – Exploring Calligraphy (2013), Masaya Hashimoto - Awao Naru Mono (2014), 21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa.

2013 Member of the International Committee of the Gyeonggi International Ceramic Biennale, Icheon Cerapia/Icheon World Ceramic Center - Icheon, South Korea
Co-Curator of Taiwan-Japan Contemporary Craft and Design/Craft in Flux 2nd International Triennale of Kogei in Kanazawa Exchange Exhibition in Taiwan, National Taiwan Craft Research and Development Institute

2010, 2013 Directed the 1st and 2nd International Triennale of Kogei in Kanazawa

- 2008 Directed and curated the Kanazawa Art Platform, a “project-like” exhibition held in the streets of Kanazawa
- 2007-2017 Director of the 21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa
- 2004-2006 Artistic Director of the Benesse Art Site Naoshima
- 2004-2006 Managing Director of Naoshima Fukutake Art Museum Foundation
- 2004-2006 Director of the Chichu Art Museum
- 1992-2004 Benesse Art Site Chief Curator
- 1997-2002 In charge of Benesse Art Site Naoshima Art House Project First Phase
Benesse House Corporation - Naoshima, Japan
- Curated the major exhibitions Naoshima Standard and Naoshima Standard 2, outdoor art projects that involved renovating and reimagining real houses (inhabited and uninhabited), streets and other areas of Naoshima Island as venues for art.
- Involved in the management and curation of the Benesse Art Site Naoshima and the Yasuo Kuniyoshi Art Museum

尹在甲 (YUN Cheagab)

1968年出生於韓國

現居及工作於中國上海與韓國首爾

學歷：

2000 印度Targore大學印度藝術史系碩士

1997 中國中央美術學院美術史系學習

1995 韓國弘益大學藝術學系學士

現職：

2012—迄今 中國上海昊美術館館長

專業經歷：

2016 總監/韓國釜山雙年展

2010.8-2011 總監/第54屆威尼斯雙年展韓國國家館，義大利威尼斯

2005-2010.4 藝術總監/阿拉里奧畫廊，北京、首爾、紐約

2003-2006 聯合藝術總監/首爾獨立空間LOOP

策展經歷選錄：

2015 「東橋2015—塑膠花園」，北京798藝術區，首爾托特美術館

「金陽平：B級繪畫」，北京今日美術館

2014 「在上海看見白南」，學古齋上海畫廊，中國上海

「敬畏此刻」，三尚當代藝術館，中國杭州

2013 「社會雕塑—波依斯在中國」，中央美術學院美術館，北京

「諷喻的阻力」，坎凡斯國際藝術，阿姆斯特丹

「敬畏此刻：韓國當代藝術」，昊美術館，中國溫州

2011 「愛情走了，但傷口會癒合：李庸白個展」，第54屆威尼斯雙年展韓國國家館，義大利威尼斯

2010 「塑膠花園：韓國當代藝術」，上海民生現代美術館，中國上海

2009 「無國境世代—拉丁美洲當代藝術」，韓國基金會，韓國首爾

2008 「金大南個展」，北京阿拉里奧畫廊，中國北京

「古普塔個展」，北京阿拉里奧畫廊，中國北京

「方力均個展」，紐約阿拉里奧畫廊，美國紐約

AES+F，北京阿拉里奧畫廊，中國北京

2007 「亞洲藝術論壇」，上海美術館，中國上海

「方力均個展」，湖南省博物館，中國長沙

2006-2007 「飢餓的上帝—印度當代藝術」，安大略藝廊，加拿大安大略；釜山市立博物館，韓國釜山；北京阿拉里奧畫廊，中國北京

- 2006 「中國現代藝術展」，天安阿拉里奧畫廊，韓國天安
- 2005 「美麗的諷喻」，北京阿拉里奧畫廊，中國北京
「Move on Asia 亞洲錄像藝術展」，首爾獨立空間LOOP、日本愛知+Gallery、日本大阪市Remo藝廊、東京Wonder Site藝術中心
- 2004 「韓國當代藝術展：國際貨幣基金之後」，DDM空間，中國上海
「吳哥窟的寶藏」，首爾歷史博物館，韓國首爾
「不尋常的組合」，+Gallery，日本名古屋
「國際獨立空間研討會」，獨立空間LOOP/SBS，韓國首爾
- 2003 「面對韓國：去鏡化區」，蘋果藝術畫廊，荷蘭阿姆斯特丹
- 2002 「後材質」，南登藝廊/波拉藝術與文化學院，印度加爾各答
- 2001 「中國前衛藝術」，藝側藝廊，韓國首爾

出版品：

- 2004 《國際貨幣基金會之後》，黃海出版社，首爾
- 2003 《面對韓國》，黃海出版社，首爾
《進去/出來》，黃海出版社，首爾
《黃海之東》，黃海出版社，首爾

YUN Cheagab

Born in 1968, Korea

Lives and works in Seoul, Korea and Shanghai, China

Education

1998.7 - 2000.6 MA(finished), Indian Art History, Visva-Bharati University (Targore University), India

1995.3 - 1997.1 Certificate, Graduate course, Chinese Modern and Contemporary Art History, Central Academy of Fine Arts, Beijing, China

1988.3 - 1995.2 BA, Art Studies, Hong-ik University, Seoul, Korea

Current :

2012 - present Director, HOW Art Museum, Shanghai, China

Professional Experience:

2016 Director, Busan Biennale 2016

2010.8 - 2011 Director, Korean Pavilion, 54th International Art Exhibition- la Biennale di Venezia

2005 - 2010.4 Director, Arario Gallery(Beijing, Seoul, and New York)

2003 - 2006 Co-Director, Alternative Space LOOP, Seoul

Selected Curatorial Project:

2015 “EAST BRIDGE 2015 - Plastic Garden”, 798 Art Distric, Beijing; Total Museum, Seoul
Jin Yangping: B-Level Painting, Today Art Museum, Beijing

2014 “Meeting Nam June Paik in Shanghai”, Hakgojae Shanghai, Shanghai, China
The Moment, We Awe, Sanshang Contemporary Art Museum, Hangzhou, China

2013 “Social Sculpture - Beuys in China”, CAFA Art Museum, Beijing
“Cynical Resistance”, Canvas International Art, Amsterdam
The Moment, We Awe: Contemporary Art from Korea, HOW Art Museum, Wenzhou, China

2011 “The Love is Gone, but the Scar will Heal - Lee Yongbaek Solo Exhibition”, Korean Pavilion, the 54th International Art Exhibition - la Biennale di Venezia, Venice, Italy

2010 “Plastic Garden_Korean Contemporary Art”, Minsheng Art Museum, Shanghai, China

2009 “Borderless Generation_Contemporary Art of Latin America”, Korea Foundation, Seoul

2008 “Carlos Quintana Solo Exhibition”, Arario Beijing, Beijing
“Subodh Gupta Solo Exhibition”, Arario Beijing, Beijing
“Fang Li Jun Solo Exhibition”, Arario New York, New York
AES+F, Arario Beijing, Beijing

2007 “Asia Art Forum”, Shanghai Art Museum, China
“Fang Li Jun Solo Exhibition”, Hunan Provincial Museum, Changsha, China

2006-2007 “Hungry God_Indian Contemporary Art”, Art Gallery Ontario, Ontario, Canada; Busan City Museum, Busan, Korea; Arario Beijing, Beijing

2006 “Absolute Images_Chinese Contemporary Art”, Arario Cheonan, Cheonan, Korea

- 2005 “Beautiful Cynicism”, Arario Beijing, Beijing
“Move on Asia, Alternative Space LOOP”, Seoul; + Gallery, Aichi, Japan; remo, Osaka, Japan;
Tokyo Wonder Site, Tokyo
- 2004 “Korean Contemporary Art: Post IMF, Space DDM”, Shanghai, China
“Treasure of Angkor Wat, Seoul Museum of History”, Seoul
“Unusual Combination”, +Gallery, Nagoya, Japan
International Conference for Alternative Spaces, Alternative Space LOOP; SBS, Seoul
- 2003 “Facing Korea: Demirrorized Zone”, de Appel art centre, Amsterdam
“IN or OUT: Dutch contemporary Art”, Korea National Museum, Seoul
- 2002 “Post-Material, Nandan Gallery/ Birla Academy of Art & Culture”, Calcutta, India
- 2001 “China Avant-garde”, Gallery Artside, Seoul

Publication :

- 2004 *Post IMF*, Yellow Sea Publication, Seoul
- 2003 *Facing Korea*, Yellow Sea Publication, Seoul
In or Out, Yellow Sea Publication, Seoul
East of the Yellow Sea, Yellow Sea Publication, Seoul

林曉瑜 (LIN Hsiao-Yu)

1973年出生於臺中

生活及工作於臺中，臺灣

學歷：

2004 畢業於國立臺南藝術大學音像藝術管理研究所

現職：

2009-迄今 國立臺灣美術館展覽組研究員

專業經歷：

2011 獲選參與韓國文化體育觀光部主辦之「文化合作夥伴論壇」計劃 (Cultural Partnership Initiative, 簡稱CPI)

2006-2008 國立臺北藝術大學關渡美術館研究助理

策展經歷選錄：

2016 「一座島嶼的可能性—2016臺灣美術雙年展」(與吳達坤共同策展)，國立臺灣美術館，臺灣

2013 「交互視象—2013海峽兩岸當代藝術展」，國立臺灣美術館，臺灣

2010 「後青春」「複語·腹語—臺灣當代藝術展」，國立臺灣美術館，臺灣

出版品：

2016 〈島嶼現形—臺灣當代藝術與社會的關係〉，《一座島嶼的可能性—2016臺灣美術雙年展》，國立臺灣美術館

2015 〈從漢字的特性探網路時代的文字影像〉，《形動—國際文字影像藝術展》，國立臺灣美術館

2013 〈從「跨越」到「超越」—臺灣科技藝術跨界創作觀察〉，《2013數位科技與視覺藝術共構發展計劃年鑑》，國立臺灣美術館

2012 〈群眾力量的興起—談集體智慧時代的藝術家與美術館〉，《集體智慧—2012國際科技藝術展》，國立臺灣美術館

瓦珊·阿爾－庫戴立 (Wassan Al-KHUDHAIRI)

出生於1980年, 科威特

現居及工作於美國密蘇里州聖路易市

學歷：

2011 蓋迪領導學院，美國

2005 倫敦大學亞非學院中東伊斯蘭藝術與建築碩士，倫敦

2003 喬治亞州立大學藝術史學系，美國

現職：

2017 總策展人 / 聖路易當代美術館

2017 客席策展人 / 國立臺灣美術館2017亞洲藝術雙年展

專業經歷：

2014-2017 休·卡爾現代及當代藝術策展人 / 阿拉巴馬伯明罕美術館

2011-2012 藝術總監 / 南韓第九屆光州雙年展

2007-2012 創辦人，總監 / 卡達馬薩夫阿拉伯現代美術館

策展經歷選錄：

2017 「第三空間／當代藝術的多變對話」，伯明罕美術館，美國

2016 「貝薩尼·柯林斯我們共視的難題」，伯明罕美術館，美國

2012 「薩拉伯：蔡國強」，馬薩夫阿拉伯現代美術館，卡達

2010 「薩吉爾：現代藝術世紀」，馬薩夫阿拉伯現代美術館，與Dr. Nada Shabout和Deena Chalabi共同策展

文章發表：

〈現實的另一面：訪問巴新姆·馬草地〉，Art21雜誌，網路

〈有力的變革〉，*The Exhibitionist 10*，2014年10月號，第8-10頁

〈從機構到機構：謝赫·哈笙與馬薩夫阿拉伯現代美術館的發展〉，《薩吉爾：現代藝術世紀》，米蘭，Skira出版社，2010年，第19-23頁

〈旅程：接通到薩拉伯〉，《薩拉伯：蔡國強》，Skira出版社，2012年，第351-55頁

〈千則閒聊中的小故事〉，《閒談記憶與現代間的卡達藝術》，多哈，布魯斯布力卡達基金會，2011年，第1-19頁

〈從私部門到公部門：馬薩夫阿拉伯現代美術館的收藏〉，美術館與物質世界：阿拉伯半島的蒐藏品，*Museums Etc.*，2014年7月號

〈重訪歷史〉，韓國光州雙年展圓桌論壇，光州雙年展基金會，2012年，第91-143頁

Wassan Al-KHUDHAIRI

Born in 1980, Kuwait.

Lives and works in St. Louis, Missouri, United States.

Education:

2011 Museum Leadership Institute, Getty Leadership Institute at Claremont Graduate University.

2005 Masters of Arts in Islamic Art & Archaeology, School of Oriental & African Studies, University of London.

2003 Bachelor of Arts in Art History, Georgia State University.

2002 Egyptology and Islamic Art, American University in Cairo.

Current Status:

2017 Chief Curator, Contemporary Art Museum, St. Louis

2017 Guest Curator, Asian Art Biennial, National Taiwan Museum of Fine Arts

Professional Experience:

2014-2017 Hugh Kaul Curator of Modern and Contemporary Art, Birmingham Museum of Art

2011-2012 Curator, Gwangju Biennale Foundation, South Korea

2007-2012 Director, Mathaf: Arab Museum of Modern Art, Qatar

Selected Curatorial Project:

2017 "Third Space / shifting conversations about contemporary art", Birmingham Museum of Art, U.S.

2016 "Bethany Collins: The Problem We All Live With", Birmingham Museum of Art, U.S.

2012 "Cai Guo-Qiang: Saraab", Mathaf: Arab Museum of Modern Art, Qatar

2010 "Sajjil: A Century of Modern Art", Mathaf: Arab Museum of Modern Art with Curators Dr. Nada Shabout and Deena Chalabi

Article:

"Another Side of Reality: An Interview with Basim Magdy." *Art21 Magazine*. Web.

"Forceful Change." *The Exhibitionist* 10. October (2014): 8-10. Print.

"From Intuition to Institution: Sheikh Hassan and the Development of Mathaf." *Sajjil: A Century of Modern Art*. Milano: Skira, 2010. 19-23. Print.

"Journeys: Making Connections in Saraab." *Cai Guo Qiang: Saraab*. N.p.: Skira, 2012. 351-55. Print.

"A Narrative of a Thousand Swalif." *Swalif: Qatari Art Between Memory and Modernity*. Doha: Bloomsbury Qatar Foundation, 2011. 1-19. Print.

"Private to Public: the collection at Mathaf: Arab Museum of Modern Art." *Museums and the Material World: Collecting the Arabian Peninsula*. Museums Etc. July 2014. Print.

"Re-Visiting Histories." Roundtable: Gwangju Biennale. Korea: Gwangju Biennale Foundation, 2012. 91-143. Print.

埃德·達瑪萬 (Ade DARMAWAN)

1974年生於雅加達

現居及工作於雅加達

現職：

藝術家、策展人

學歷：

1998-2000 荷蘭阿姆斯特丹皇家視覺藝術學院藝術研究所

1992-1997 印尼日惹藝術學院 (I.S.I) 平面藝術系畢業

專業經歷：

2013年迄今 雅加達雙年展執行總監

2006 - 2009 雅加達藝術委員會 (Dewan Kesenian Jakarta) 委員

雅加達藝術家聯盟ruangrupa共同創辦人與總監 (2000年成立)

個展經驗：

2016 「魔術中心」，荷蘭恩荷芬現代藝術博物館

2015 「魔術中心」，德國法蘭克福門廊博物館

2013 「家庭劇院」，韓國首爾 ArtClub 1563

2012 「人力資源開發」印尼雅加達ARK藝廊

2004 「供給與需求」，Kedai Kebun論壇，印尼日惹

2003 「供給與需求」，法國文化中心，雅加達CCF

1999 「請幫助我們保存他們」，荷蘭哈倫De Schone Kunsten藝廊

「TRENDYPROGRESSIVEBRAIN」，印尼日惹切曼提當代藝廊

1997 「除臭劑展示力量」，印尼日惹切曼提當代藝廊

聯展經驗選錄：

2016 「彩虹露營車」，名古屋愛知三年展，與藝術團體Ruangrupa合作

「Connectie – Koneksi / 重新思考住家」，荷蘭阿姆斯特丹Nieuw Dakota藝廊

「第八種氣象 (藝術都做些什麼?)」，韓國光州雙年展

「鏡子地圖」，新加坡雙年展

2015 「月亮下 / Sous la lune」，新加坡當代藝術學院

2014 「Ayatana」，雅加達印尼當代藝術與設計展 (ICAD)

「如何 (…) 不存在的事物」，巴西聖保羅雙年展，與藝術團體Ruangrupa合作

2013 「Dobrak」，印尼日惹切曼提藝術村

「Pameran Seni Rupa di Rumah Warga」，加帝旺宜藝術工廠

- 2012 「The KUDA：印尼70年代地下音樂的故事」，澳洲布里斯本亞太三年展，與藝術團體Ruangrupa合作
- 2011 「開放參觀」，新加坡雙年展，與藝術團體Ruangrupa合作
- 「獸性」，印尼日惹切曼提藝術村
- 「動感」，動態藝術展，雅加達艾德溫藝廊

參與計劃/論壇選錄：

- 2009 「國內大革命」，與荷蘭烏特勒支Casco藝術設計與理論辦公室合作
- 2008 「Musafir」雅加達藝術團體Ruangrupa的藝術實驗室計劃
- 2006 「Exociti」公共藝術計劃，土耳其伊斯坦堡
- 2004 「蜂巢」，南非德班愛滋病童收容中心
- 2002 「事實背後」，印尼萬隆薩拉塞蘇納雅羅藝術空間

策展經歷：

- 2017 「Mashup Syndicate」日本基金會的狀況報告計劃，印尼雅加達
- 2016 「SuperSub」，丹麥哥本哈根Den Frie當代藝術中心
- 「TRANS-ACTION」，荷蘭阿納姆松斯貝克公共藝術計劃，與藝術團體Ruangrupa合作
- 2015 「狀況報告」，日本與東南亞策展計劃
- 2013 「媒體/藝術廚房」，東南亞與日本媒體藝術展，雅加達印度尼西亞國家畫廊
- 2012 「流動河景」，河內、西貢、曼谷、金邊、雅加達、馬尼拉
- 「第三次宣言：秩序與衝突」，與里斯基·塞拉尼，雅加達印度尼西亞國家畫廊
- 2010 「調停者」-另類空間與藝術家團體展，雅加達安可北方藝術空間
- 「Toko Keperluan」，安谷·普萊米亞布個展，雅加達如如藝廊

藝術節：

- 2013 視覺藝術策展人，ARTE藝術節，雅加達會議中心
- 2009 OK.Video 喜劇藝術總監，第四屆雅加達國際錄像藝術節
- 2007 藝術節總監OK.Video MILITIA，第三屆雅加達國際錄像藝術節
- 2006 藝術節策劃，雅加達Slingshortfest東南亞短片電影節
- 2005 藝術節總監OK.Video Sub/Version，第二屆雅加達國際錄像藝術節

獎助計劃：

- 1999 荷蘭外交部[BUZA/DCO/CO]
- 1998 聯合國教科文組織阿奇伯格獎修金

Ade DARMAWAN

Born in 1974 in Jakarta

Lives and works in Jakarta.

Current:

Artist, Curator

Education:

1998-2000 Rijksakademie Van Beeldende Kunsten, Institute for Advance Art Studies and Research - Amsterdam, The Netherlands

1992-1997 Art Institute of Indonesia (I.S.I), Graphic Art Department, Yogyakarta , Indonesia

Professional Experience:

2013-present Executive Director Jakarta Biennale

2006 – 2009 Member of Jakarta Arts Council (Dewan Kesenian Jakarta)

Director and co-founder ruangrupa – artists collective (founded in 2000) - Jakarta

Solo Exhibition:

2016 “Magic Centre”, Van AbbeMuseum, Eindhoven, The Netherlands

2015 “Magic Centre”, Portikus, Frankfurt, Germany

2013 “Home Theater”, ArtClub 1563, Seoul, Korea

2012 “Human Resource Development”, ARK Gallery – Jakarta, Indonesia

2004 “Supply and Demand”, Kedai Kebun Forum – Yogyakarta, Indonesia

2003 “Supply and Demand”, French Cultural Centre – CCF Jakarta

1999 “PLEASE HELP US PRESERVE THEM”,- De Schone Kunsten gallery, Haarlem, Netherlands
”TRENDYPROGRESSIVEBRAIN”, Cemeti contemporary art gallery, Yogyakarta.

1997 ”Deodorant Display of Power”, Cemeti contemporary art gallery, Yogyakarta.

Selected Group Exhibition:

2016 “Rainbow Caravan”, Aichi Triennale, Nagoya, Japan – working with ruangrupa

“Connectie – Koneksi / Rethinking Home”, Nieuw Dakota , Amsterdam, Netherlands

“The Eighth Climate (What does art do?)”, Gwangju Biennale, Korea

“An Atlas of Mirrors”, Singapore Biennale, Singapore

2015 “Beneath the moon / Sous la lune”, Institute of Contemporary Arts Singapore

2014 “Ayatana” ICAD – Indonesia Contemporary Arts and Design, Jakarta

“How to (...) things that don’t exist”, Sao Paulo Biennial, Brazil – working with ruangrupa

2013 “Dobrak” Cemeti Art House, Yogyakarta

“Pameran Seni Rupa di Rumah Warga” Jatiwangi Art Factory , Jatiwangi

2012 “The KUDA: The Untold Story of Indonesian Underground Music in the 70’s”, Asia Pacific Triennale, Brisbane Australia – working with ruangrupa

- 2011 “OPEN HOUSE” Singapore Biennale, - working with ruangrupa
- “Beastly” Cemeti Art House, Yogyakarta
- “Motion Sensation” Kinetic arts exhibition, Edwin’s Gallery, Jakarta

Selected Project/workshop:

- 2009 “Grand Domestic Revolution”, collaboration with Casco Arts Design and theory, Utrecht, The Netherlands
- 2008 “Musafir” ruangrupa ArtLab Project, Jakarta
- 2006 “Exociti” Public Art Project – Istanbul, Turkey
- 2004 “HIV(E)” – in GOZOLO a centre for Aids orphans, Durban, South Africa
- 2002 “After the (f)act”, Selasar Sunaryo Art Space, Bandung Indonesia

Selected Curatorial Project :

- 2017 “Mashup Syndicate” – Jakarta, Condition Report project by Japan Foundation
- 2016 “SuperSub” – Den Frie Centre of Contemporary Art, Copenhagen, Denmark
- “TRANS-ACTION”, Sonsbeek – Public art Project, Arnhem, The Netherlands – working with ruangrupa
- 2015 “Condition Report” Japan + Southeast Asia curatorial project
- 2013 “Media Art Kitchen” – South East Asia + Japan Media Arts exhibition, Galeri Nasional Indonesia, Jakarta
- 2012 “Riverscape IN FLUX” – Hanoi, Saigon, Bangkok, Phnom Penh, Jakarta, Manila
- “3rd Manifesto – Order and Conflict” with Rizki A Zaelani – Galeri Nasional Indonesia, Jakarta
- 2010 “Fixer”- Exhibition of Alternative Space and artists collective in Indonesia, North Art Space, Ancol, Jakarta
- “Toko Keperluan” Anggun Priambodo solo Exhibition, RURU Gallery, Jakarta

Festival:

- 2013 Visual Arts curator ARTE, arts festival, JCC, Jakarta
- 2009 Artistic Director OK.Video Comedy – 4th Jakarta International Video Festival
- 2007 Festival Director OK.Video MILITIA – 3rd Jakarta International Video Festival
- 2006 Festival Programmer – Jakarta Slingshortfest, South East Asia short film festival
- 2005 Festival Director OK.Video Sub/Version – 2nd Jakarta International Video Festival

Grant:

- 1999 Dutch Ministry of Foreign Affairs [BUZA/DCO/CO]
- 1998 UNESCO – Aschberg Bursaries for Artists

窪田研二 (Kenji KUBOTA)

1965出生於東京

現居及工作於東京

學歷：

1989 日本早稻田大學商學院

現職：

獨立策展人

2017-迄今 川村文化藝術基金會 / 理事

2017-迄今 東京學習院女子大學 / 講師

2009-迄今 藝術與公共協會 / 理事

專業經歷

2012-2016 筑波大學副教授

2011 日本藝術慈善捐款創辦人

2010 SNOW當代藝廊創辦人

2008 窪田研二藝術辦事處創辦人

策展經歷選錄

2017 橫濱黃金町藝術市集，日本

2015-20xx 福島無人禁區持續進行的「別跟著風走」計劃，日本

2010 「六本木十字路2010」，東京森美術館，日本

2008 「翻轉與咆哮：日本當代藝術」，曼谷藝術文化中心，泰國

「金錢對談」，廣島市現代美術館，日本

「X色：日本塗鴉藝術」，水戶藝術館現代美術中心，日本

文章發表：

2013-2016 「創意重建計劃」，筑波大學

2015 「當代策展」，電影藝術出版社

「別跟著風走」，河出書房新社

Kenji KUBOTA

Born in 1965, Tokyo.

Lives and works in Tokyo.

Education:

1989 B.A. in Commercial Science, Waseda University, Tokyo

Current:

Independent curator

2017-Present Board member of Kawamura Culture and Art Foundation

2017-Present Part time lecturer at Gakushuin Women's College

2009-Present Board member of Art and Public Association

Professional Experience:

2012-2016 Associate Professor at University of Tsukuba, Ibaraki

2011 Founded Japan Art Donation

2010 Founded SNOW Contemporary

2008 Founded KENJI KUBOTA ART OFFICE

Selected Curatorial Project:

2017 "Koganecho Bazaar 2017", Koganecho, Yokohama, Japan

2015-20xx "Don't Follow the Wind", Exclusion zone in Fukushima, Japan

2010 "Roppongi Crossing", Mori Art Museum, Tokyo, Japan

2008 "Twist & Shout: Contemporary Art from Japan", Bangkok Art and Culture Center, Thailand

"Money Talk", Hiroshima City Museum of Contemporary Art, Japan

"X-Color: Graffiti in Japan", Contemporary Art Gallery, Art Tower Mito, Japan

Article:

2013-2016 An essay in "Creative Reconstruction Project", University of Tsukuba

2015 An essay in "Contemporary Curation", Film Art Publication

An essay in "Don't Follow the Wind" catalogue, Kawade Publication

藝術家簡歷

Biography of Forum Artists

王文志

1959年出生於臺灣嘉義。

現工作居住於臺灣嘉義。

個展選錄

2017「雲渡流轉」個展，高鐵雲林站廣場，雲林，臺灣

「庇護所」個展，臺北市立美術館，臺北，臺灣

聯展選錄

2016「第3屆日本瀨戶內國際藝術祭」，香川，日本

「樹屋夢」，Woodford 藝術節，Woodford，澳洲

2015「新瀉織夢」，第3屆日本水土藝術祭，新潟，日本

「竹墨－董陽孜、王文志跨界創作展」，嘉義縣表演藝術中心，嘉義，臺灣

2014「浮雲」，Woodford 藝術節，Woodford，澳洲

「台灣美術家：刺客列傳－四年級生」，國立臺灣美術館，臺中，臺灣

2013「小豆島之光－第2屆日本瀨戶內國際藝術祭」，香川，日本

「竹塔」，高塔藝術展，OK當代藝術中心屋頂展，林茲，奧地利

「編織天幕」，Woodford 藝術節，Woodford，澳洲

2012「浴火鳳凰」，第2屆日本水土藝術祭，新潟，日本

WANG Wen-Chih

Born in 1959, Chiayi, Taiwan.

Lives and works in Chiayi, Taiwan.

Selected Solo Exhibitions

- 2017 “Drifting Clouds”, The Square of THSR Yunlin Station, Yunlin, Taiwan
 “The Shelter”, Taipei Fine Arts Museum, Taipei, Taiwan

Selected Group Exhibitions

- 2016 “Setouchi Triennale 2016”, Kagawa, Japan
 “Quandong Dream: WANG, Wen-Chih”, Woodford Folk Festival, Woodford, Australia
 2015 “Water and Land Niigata Art Festival 2015”, Niigata, Japan
 “Calligraphy and Bamboo weaving”, Chiayi Performing Arts Center, Chiayi, Taiwan
 2014 “Woven Cloud”, Woodford Art Festival”, Woodford, Australia
 “The Pioneers of Taiwanese Artists, 1951-1960”, National Taiwan Museum of Fine Arts, Taichung, Taiwan
 2013 “Setouchi Triennale 2013”, Kagaawa, Japan
 “HÖHENRAUSCH.3 - The Art of Towers”, O.K Centre for Contemporary Art, Linz, Austria
 “Woven Sky”, Woodford Folk Festival, Woodford, Australia
 2012 “Water and Land, Niigata Art Festival 2012”, Niigata, Japan

劉和讓

1972 年出生於臺灣臺北。

現工作居住於臺灣臺北。

在劉和讓的透視下，攝影和創作並非僅僅涉及影像自身或技術操作問題，其藝術實踐方式往往映照出對象物相屬之社會關係和政治性意義；一個物件、地方、社群的顯影是在勞動、時間總因素的疊置下展現獨一無二的特殊和差異性。藉由挪動可見與不可見的關係，他對藝術的社會機能、感知介質鋪陳了新的想像，將聯繫在人與人之間的無形價值代換出來，成為藝術持續的動力。

展覽選錄

2017 「伍眾會計劃—境物虛擬—劉和讓個展」，臺北市立美術館，臺北，臺灣

2016 「肖像擺」，臺北當代藝術中心，臺北，臺灣

「公共精神」，烏維雅士都城堡當代藝術中心，華沙，波蘭

2015 「城市魅感」，高雄市立美術館，高雄，臺灣

2014 「城空幻影個展」，mt. black，臺北，臺灣

2013 「皇后國際雙年展」，皇后博物館，紐約

「上海雙年展：中山公園計劃」，上海，中國

2012 「善用尾款個展」，mt. black，臺北，臺灣

「理解的尺度」，曼谷藝術文化中心，曼谷，泰國

LIU Ho-Jang

Born in 1972, Taipei, Taiwan.

Lives and works in Taipei, Taiwan.

LIU, Ho-Jang's photographic works and projects concerns more than image making or technology quality. His peculiar artistic practice often reflects the social context and politics behind the surface — may it be an object, a place, or a community, his works shed light on their individualities and differences. By appropriating the relation between the visible and the invisible, he provides an authentic narrative to the social functions and sensibility of art to transform the values of human network into forces that sustains art in its becoming.

Selected Exhibitions

2017 “B-5 Project - Boundary Substance in Virtual”, Taipei Fine Arts Museum, Taipei, Taiwan

2016 “Portrait Portrait”, Taipei Contemporary Art Center, Taipei, Taiwan

“Public Sprit”, Center for Contemporary Art Ujazdowski Castle (CCA), Warsaw, Poland

2015 “Urban Synesthesia”, Kaohsiung Museum of Fine Arts, Kaohsiung, Taiwan

2014 “So Many Bubbles In The Sky”, mt. Black, Taipei, Taiwan

2013 “Queens International”, Queens Museum, New York, United States

“Shanghai Biennial: Zhongshan Park Project, Shanghai, China

2012 “Exhausting the remaining balance”, mt. Black, Taipei, Taiwan

“Measure of understanding”, Bangkok Art & Culture Centre (BACC), Bangkok, Thailand

陳依純＋羅禾淋

陳依純1980年出生於臺灣南投。

現工作居住於臺灣臺北。

羅禾淋1983年出生於臺灣桃園。

現工作居住於臺灣臺北。

個展選錄

2016 「無盡的儀式」，臺北當代藝術館，臺北，臺灣

「隱形的方向」，Grey Project，新加坡

2013 「天書解密」，鳳甲美術館，臺北，臺灣

聯展選錄

2017 「Click festival新媒體當代文化藝術節」，赫爾辛格，丹麥

2016 「ACM SIGGRAPH ASIA」，澳門科技大學，澳門

「白晝之夜」，峰圃茶行的騎樓，臺中，臺灣

2014 「尚·布希亞－攝影·密碼」，鳳甲美術館，臺北，臺灣

2013 「ACM Multimedia Art Exhibition」，FAD美術館，巴塞隆納，西班牙

「未來媒體－科技藝術論壇」，北師美術館，臺北，臺灣

2012 「打開天空－當代藝術展」，長江匯當代美術館，重慶，中國

「身體／介面」，臺北數位藝術中心，臺北，臺灣

「與時空的一場對話」，國立臺灣美術館，臺中，臺灣

1985年出生於臺灣臺北。

現工作居住於臺灣臺北。

個展選錄

2015 「麥克風試音」，臺北市立美術館，臺北，臺灣

2012 「無姓之人」，關渡美術館，臺北，臺灣

「袁志傑」，SAT科技藝術中心，蒙特婁，加拿大

聯展選錄

2017 「荷蘭國際動畫節Expanding Animation單元」，烏特勒支，荷蘭

2016 「另一種選擇：第三屆今日文獻展」，今日美術館，北京，中國

「公共精神」，烏維雅士都城堡當代藝術中心，華沙，波蘭

「時間測試：國際錄像藝術研究展」，中央美術學院美術館，北京，中國

2015 「文化碰撞：穿越東北亞」，香港藝術中心，香港

「Moving Image—伊斯坦堡錄像藝術博覽會」，Kuleli Building，伊斯坦堡，土耳其

「獨立動畫雙年展」，華僑城創意文化園，深圳，中國

2014 「NordArt 2014」，卡爾舒特藝術中心，比德爾斯多夫，德國

2013 「我們是否工作過量？」，誠品畫廊，臺北，臺灣

「2013亞洲時基：新媒體藝術節」，紐約皇后美術館，紐約

「上海雙年展特別展：中山公園計劃」，上海當代藝術博物館，上海，中國

2012 「SOHO IN OTTAKRING藝術節」，維也納，奧地利

HSU Che-Yu

Born in 1985, Taipei, Taiwan.

Lives and works in Taipei, Taiwan.

Selected Solo Exhibitions

- 2015 “Microphone Test”, Taipei Fine Arts Museum, Taipei, Taiwan
- 2012 “The Nameless Man”, Kuandu Museum of Fine Arts, Taipei, Taiwan
- “Yuan Zhi-Jie”, Society for Arts and Technology, Montreal, Canada

Selected Group Exhibitions

- 2017 “Expanding Animation in Holland Animation Film Festival”, Utrecht, the Netherlands
- 2016 “BRIC-à-brac”, TODAY ART MUSEUM, Beijing, China
- “Public Spirits”, Center for Contemporary Art Ujazdowski Castle (CCA), Warsaw, Poland
- “Time Test: International Video Art Research Exhibition”, CAFA Art Museum, Beijing, China
- 2015 “Familiar Otherness: Art Across Northeast Asia”, Hong Kong Arts Centre, Hong Kong
- “Moving Image Istanbul”, Kuleli Building, Istanbul, Turkey
- “Visions and Beyond: The Second Shenzhen Independent Animation Biennale”, OCT LOFT, Shenzhen, China
- 2014 “NordArt 2014”, Kunstwerk Carlshütte, Büdelsdorf, Germany
- 2013 “Are we working too much?”, Eslite Gallery, Taipei, Taiwan
- “inToAsia: Time-based Art Festival 2013 — MicroCities”, Queens Museum, New York, United States
- “Shanghai Biennale: Zhongshan Park Project”, Power Station of Art, Shanghai, China
- 2012 “SOHO IN OTTAKRING Biennial Art Festival”, Vienna, Austria

1985年出生於臺灣臺北。

現工作居住於臺灣。

個展選錄

2017 「金色茉莉」，美濃客家文物館，高雄，臺灣

2016 「熱帶蒐藏」，福岡亞洲美術館，福岡，日本

2015 「一夜颱風」，蕭壠國際藝術村，臺南，臺灣

2014 「香蕉的正義－戲劇性的跨國交易與暴動」，當代藝術國際，阿克頓，美國

2013 「芭娜娜・バナナ・Saging」，BankArt Studio NYK，橫濱，日本

2012 「冬日農園」，佛蒙特藝術中心，美國

聯展選錄

2016 「時代的位移：高雄獎二十年」，高雄市立美術館，高雄，臺灣

「臺北晨曦音樂會-貨櫃藝術」，大佳河濱公園，臺北，臺灣

2015 「SpielART Festival」，慕尼黑，德國

「航行與軌跡」，青森國際藝術中心，青森，日本

「藝術與都市－橫濱與臺北」，BankArt Studio NYK，橫濱，日本

「潮藝術－國際環境藝術季」，海洋科技博物館，臺灣

「高雄獎」，高雄市立美術館，高雄，臺灣

2014 「Yatra Art Exhibition」，朋迪切里，印度

「粉樂町」，臺北，臺灣

2013 「Finissage of DordtYart 2013」，多德雷赫特藝術中心，多德雷赫特，荷蘭

2012 「每天上學都是一場旅行」，朱銘美術館、大坪國小，臺北，臺灣

LO Yi-Chun

Born in 1985, Taipei, Taiwan.

Lives and works in Taiwan.

Selected Solo Exhibitions

- 2017 “Golden Jasmine”, Meinon Hakka Cultural Museum, Kaohsiung, Taiwan
- 2016 “Tropical Collection”, Fukuoka Asian Art Museum, Fukuoka, Japan
- 2015 “One Night in the Typhoon”, Soulangh Artist Village, Tainan, Taiwan
- 2014 “Banana Justice”, Contemporary Arts International, Acton, United States
- 2013 “Bananas in Taiwan, Japan and the Philippines”, BankArt Studio NYK, Yokohama, Japan
- 2012 “Winter Gardening”, Vermont Studio Center, Johnson, United States

Selected Group Exhibitions

- 2016 “Transition of Times: 20 Years of Kaohsiung Awards”, Kaohsiung Museum of Fine Arts, Kaohsiung, Taiwan
- “Taipei Break-of-Dawn Concert: Creative Shipping Containers“, Dajia Riverside Park, Taipei, Taiwan
- 2015 “SpielART Festival”, München, Germany
- “Navigation & Trajectory”, Aomori Contemporary Art Centre, Aomori, Japan
- “Art and City: Yokohama and Taipei”, BankART Studio NYK, Yokohama, Japan
- “International Environmental Art Project / Paradise: Sustainable Oceans”, National Museum of Marine Science and Technology, Keelung, Taiwan
- “Kaohsiung Award”, Kaohsiung Museum of Fine Arts, Kaohsiung, Taiwan
- 2014 “Yatra Art Exhibition”, Pondicherry, India
- “Very Fun Park”, Taipei, Taiwan
- 2013 “Finissage of DordtYart 2013”, DordtYart, Dordrecht, the Netherlands
- 2012 “Going to School is an Daily Adventure“, Juming Museum and Daping Elementary School, Taipei, Taiwan

華發·比拉爾

1996年出生於伊拉克納傑夫。

現工作居住於美國紐約。

個展選錄

2017 「168:01」，Dunlop畫廊，雷吉納公共圖書館，雷吉納，加拿大

2016 「168:01」，艾斯克基金會畫廊，卡加利，加拿大

「168:01」，溫莎藝廊，溫莎，加拿大

2015 「我可以明白的事……」，Artpace畫廊，聖安東尼奧，美國

「俏麗粉色」，Driscoll Babcock畫廊，紐約，美國

2014 「塵系列」，Driscoll Babcock畫廊，紐約，美國

「我不知道他們的名字」，林菲爾德畫廊，林菲爾德學院，麥克明維爾，美國

2013 「3rdi自動攝影機」，Doris McCarthy藝廊，多倫多大學士嘉堡分校，多倫多，加拿大

「塵系列」，David Winton Bell畫廊，布朗大學，普洛威頓斯，美國

「存有的層次」，Maraya美術公園藝文中心，沙迦，阿拉伯聯合大公國

聯展選錄

2017 「全新天文台」，英國FACT藝術與創意科技基金會，利物浦，英國

2016 「影響範圍：構造景觀的全面性規範及行爲」，Mohsen畫廊，德黑蘭，伊朗

2015 「第56屆威尼斯雙年展」，威尼斯，義大利

「今日的伊斯蘭藝術：中東當代藝術」，洛杉磯郡美術館，洛杉磯，加州

「神曲III」，2015軍械庫藝術展，Lawrie Shabibi畫廊參展攤位，紐約，美國

策展經歷

2014 「遠方的影像，在地的位置」，伊莉莎白藝術計劃基金會藝廊，紐約，美國

Wafaa BILAL

Born in 1966, Najaf, Iraq.

Lives and works in New York, the United States.

Selected Solo Exhibitions

- 2017 “168:01”, Dunlop Art Gallery, Regina Public Library, Regina, Canada
- 2016 “168:01”, The Esker Foundation, Calgary, Canada
“168:01”, Art Gallery of Windsor, Windsor, Canada
- 2015 “The Things I Could Tell...”, Artpace, San Antonio, United States
“Lovely Pink”, Driscoll Babcock Galleries, New York, United States
- 2014 “The Ashes Series”, Driscoll Babcock Galleries, New York, United States
“I Don’t Know Their Names”, Linfield Gallery, Linfield College, McMinnville, United States
- 2013 “3rdi”, Doris McCarthy Gallery, University of Toronto Scarborough, Toronto, Canada
“The Ashes Series”, David Winton Bell Gallery, Brown University, Providence, United States
“The Hierarchy of Being”, Maraya Art Park, Sharjah, United Arab Emirates

Selected Group Exhibitions

- 2017 “The New Observatory”, FACT (Foundation for Art and Creative Technology) Liverpool, United Kingdom
- 2016 “Spheres of Influence: Codes and Conduct across Structural Landscape”, Mohsen Gallery, Tehran, Iran
- 2015 “56th La Biennale di Venezia”, Venice, Italy
“Islamic Art Now: Contemporary Art of the Middle East”, LA County Museum of Art, Los Angeles, United States
“Canto III”, The Armory Show 2015, Lawrie Shabibi Booth, New York, United States

Curatorial Experience

- 2014 “Distant Images”, Local Positions, Elizabeth Foundation for the Arts, New York, United States

蘇露克·哈爾柏、薩馬赫·海靈威及圖琳·圖克

蘇露克·哈爾柏是一個定居於巴勒斯坦拉馬拉市的視覺藝術家、策展人及作家。她是「藝術版圖」（ArtTerritories）的共同創辦人。

薩馬赫·海靈威是一個目前居住於比利時的視覺藝術家、作家及研究員，她目前正在比利時皇家美術學院攻讀「藝術實踐」的博士學位。

圖琳·圖克是一個獨立的文化操作者，目前居住於約旦及加拿大兩地。她是「春季會談」（Spring Sessions）的共同主持人。

「河的兩岸」是一個由蘇露克·哈爾柏、薩馬赫·海靈威及圖琳·圖克所發起的倡議團體，旨在解決巴勒斯坦及約旦兩地人民之間距離越來越遠的問題。從2012年至2017年間，「河的兩岸」透過不同的形式，在約旦及巴勒斯坦內各個不同的城市與地點呈現既有的與新委託的藝術企劃。除此之外，透過持續不斷進行的〈旅行藝術家公開招募〉（Traveling Artist Open Call）企劃，他們呼籲更多藝術從業人員去挪用往來邊境的既有交通一此也被稱作是「橋梁」（Bridge），並將之轉化成一種抵抗政治隔離的方法。在其核心，「河的兩岸」為從業人員之間創造了在政治與藝術上亟需的實體情境。所有活動及作品的記錄都能在TheRiverhastwobanks.net網站上找到。

Shuruq HARB, Samah HIJAWI and Toleen TOUQ

Shuruq HARB is a visual artist, curator and writer based in Ramallah, Palestine. She is the co-founder of ArtTerritories.

Samah HIJAWI is a visual artist, writer and researcher, currently living in Belgium where she is doing her PhD in Art Practice at the Academie Royale Des Beaux Arts.

Toleen TOUQ is an independent cultural operator currently based between Jordan and Canada. She is the co-director of “Spring Sessions”.

The River Has Two Banks is an initiative by Shuruq Harb, Samah Hijawi and Toleen Touq that addresses the growing distance between those living in Palestine and Jordan. From 2012 to 2017, *The River Has Two Banks* had several iterations that combined a curated program of events that presented existing and newly commissioned art projects that unfolded in different cities and locations across Jordan and Palestine, alongside an ongoing Traveling Artist Open Call which urged a wider circle of practitioners to appropriate existing traffic across the border, which is referred to as the “Bridge”, as a means of resisting segregation politics. At its core, *The River Has Two Banks* created a much needed physical context for political and artistic dialogue amongst practitioners. A record of all activities and contributions are available online at Theriverhastwobanks.net

塔耶巴·比根·里皮

1969年出生於孟加拉戈伊班達。

現工作居住於孟加拉達卡。

個展選錄

2016 「個展」，聖德拉姆泰戈爾畫廊，紐約，美國

2015 「無人在家」，孟加拉藝術會所，達卡，孟加拉

「反轉現實」，聖殿帝國畫廊，德里，印度

2014 「從未和睦」，派藝術畫廊，倫敦，英國

「個人計劃」，達卡藝術高峰會，達卡，孟加拉

「從未和睦」，派藝術畫廊，伊斯坦堡，土耳其

聯展選錄

2017 「加德滿都三年展」，帕坦博物館，拉利特普爾，尼泊爾

2016 「2016年桑史畢交易行動」，桑史畢公園，阿納姆，荷蘭

「Watou藝術節」，波珀靈厄，比利時

2015 「我不屬於」，恆畫廊，臺北，臺灣

「第 56 屆威尼斯雙年展：重新想像的邊境」，達萬紮蒂宮博物館，威尼斯，義大利

2014 「CiCLO（圓圈）」，CCBB 聖保羅，聖保羅，巴西

「亞洲藝術雙年展」，達卡，孟加拉

2013 「無國：古根漢 UBS MAP」，CCA 新加坡，新加坡；古根漢美術館，紐約，美國；亞洲協會香港中心，香港，中國

2012 「可倫坡藝術雙年展」，可倫坡，斯里蘭卡

Tayeba Begum LIPI

Born in 1969, Gaibandha, Bangladesh.

Lives and Works in Dhaka, Bangladesh.

Selected Solo Exhibitions

- 2016 “Solo show”, Sundaram Tagore Gallery, New York, United States
- 2015 “No One Home”, Bengal Art Lounge, Dhaka, Bangladesh
“Reversal Reality”, Shrine Empire Gallery, Delhi, India
- 2014 “Never been Intimate”, Pi Artworks Gallery, London, United Kingdom
“Solo project”, Dhaka Art Summit, Dhaka, Bangladesh
- 2013 “Never been Intimate”, Pi Artworks Gallery, Istanbul, Turkey

Selected Group Exhibitions

- 2017 “Kathmandu Triennale”, Patan Museum, Patan, Nepal
- 2016 “Sonesbeek’ 16 trans ACTION”, Park Sonesbeek, Arnhem, the Netherlands
“Art Festival Watou”, Poperinge, Belgium
- 2015 “I Don’t Belong”, Gallery H, Taipei, Taiwan
“56th Venice Biennale: Frontiers Reimagined”, Museo di Palazzo, Venice, Italy
- 2014 “CiCLO (CYCLE)”, CCBB Sao Paulo, São Paulo, Brazil
“Asian Art Biennale”, Dhaka, Bangladesh
- 2013 “No Country - Guggenheim UBS MAP”, CCA Singapore, Singapore City, Singapore;
“Guggenheim New York, United States; Asia Society Hong Kong Center, Hong Kong
- 2012 “Colombo Art Biennale”, Colombo, Sri Lanka

成立於2006年印尼雅加達。

Serrum 意為共享房間，以雅加達為活動中心提倡藝術教育，並注重教育、社會、政治及都市議題，成員有藝術家、教師、設展人、設計師及影片製作者。活動範圍包含藝術計劃、藝術實驗室、展覽、工作坊，並討論可行的方法，如激勵、參與、合作等等。

個展選錄

2014 「Kurikulab」，喜普達 II 畫廊，雅加達文化中心，雅加達，印尼

聯展選錄

2016 「Sekolah 244x122」，古東沙林那生態系統，印尼

「Rumah Guru」，巴西富地，龍目島，印尼

「Sekolah Idaman」，雅加達的高中，德波，勿加泗城，印尼

「極好」，丹翡麗美術館，哥本哈根，丹麥

「Pasar Ilmu知識市集」，黃金町區域管理中心，橫濱，日本

2015 「Kurikulab Masuk Desa」，地球年一賈蒂旺宜藝術工廠，瑪賈倫卡，印尼

「Pasar Ilmu知識市集，日惹雙年展：駭客衝突—當印尼遇上奈及利亞」，日惹，印尼

「Bok Cinta 計劃」，布斯達曼村，三寶瓏，印尼

2014 「Bertukar Sapa, Bertukar Karya」，中央藝術坊，萬隆理工學院，萬隆，印尼

「繪畫記憶，亞洲新圖標」，薩利哈拉畫廊，雅加達，印尼

「社區的 C」，國家博物館，斯塞新，波蘭

「會生長的使用手冊」，首爾美術館，首爾，韓國

「街頭藝術影片繪製宣言」，印度尼西亞國家畫廊，雅加達，印尼

2013 「Gedung Idaman，雅加達雙年展：SIASAT，雅加達文化中心地下室」，印尼

Serrum

Founded in 2006, Jakarta, Indonesia.

Serrum is an art educational initiatives based in Jakarta. Serrum (Share Room) focuses on education, socio, politic, and urban issues. Members consisting of artists, teacher, curator, designer and videomaker. Serrum activities include art project, art laboratory, exhibition, workshops and discussion with working methods such activation, participatory, and collaborative.

Selected Solo Exhibition

2014 “ ‘Kurikulab’ Cipta II Gallery”, Taman Ismail Marzuki, Jakarta, Indonesia

Selected Group Exhibitions

2016 “Sekolah 244x122”, Gudang Sarinah Ecosystem, Indonesia

“Rumah Guru”, Pasir Putih, Lombok, Indonesia

“Sekolah Idaman”, High School in Jakarta, Depok, Bekasi City, Indonesia

“Superb”, Den Frie, Copenhagen, Denmark

“Pasar Ilmu”, Koganecho Area Management Center, Yokohama, Japan

2015 “Kurikulab Masuk Desa”, The Eart Year – Jatiwangi Art Factory, Majalengka, Indonesia

“Pasar Ilmu, Biennale Jogja: Hacking Conflict- Indonesian meets Nigeria”, Jogja, Indonesia

“Bok Cinta Project”, Bustaman Village, Semarang, Indonesia

2014 “Bertukar Sapa, Bertukar Karya”, Pasar Seni, Bandung Institute of Technology, Bandung, Indonesia

“The Drawing Memory, New Icon Pop in Asia”, Salihara Gallery, Jakarta, Indonesia

“C-From Community”, National Museum Szczecin, Szczecin, Poland

“The Growing Manual”, Seoul Museum of Art, Seoul, Korea

“ ‘Street Art Video Mapping’ Manifesto”, National Gallery of Indonesia, Jakarta, Indonesia

2013 “Gedung Idaman, Basement Taman Ismail Marzuki, Jakarta Biennale: SIASAT”, Jarkata, Indonesia

加帝旺宜藝術工廠

加帝旺宜藝術工廠成立於 2005 年，注重以節慶、表演、視覺藝術、音樂、影像、陶瓷、展覽、駐村計劃、月例討論、廣播及教育等文化活動與藝術建立本地鄉村生活的論述。

計劃選錄

2017 「土地（文化）證書計劃」，賈蒂旺宜，印尼

「實驗性教育計劃，真正實驗室大學」，與 FOA FLUX、蘇黎世藝術大學合作

2016 「陶土之路－第 4 屆雅加達當代陶藝雙年展駐村計劃」，賈蒂旺宜，印尼

「陶土主義／可食」，歐洲瓷器中心，奧斯特維克，荷蘭

「泥土運動」，轉換自然藝術設計組織，阿姆斯特丹，荷蘭

「第 11 屆光州雙年展：第八氣候（藝術的功能為何？）」，亞洲文化中心，光州，韓國

「Alt+Cph：2016 年哥本哈根替代藝術市集」，藝術設計工廠，哥本哈根，丹麥

「2016 年桑史畢交易行動」，桑史畢公園，阿納姆，荷蘭

「駭客 #1 駭客都市現實系列」，DIAS，瓦倫斯拜克，丹麥

「Supersub 談集體主義」，丹翡麗美術館，哥本哈根，丹麥

「行動藝術研討會」，蘇黎世藝術大學，蘇黎世，瑞士

2015 「仙境時代－2015 年平衡市集與綠色食品版本」，巴坦實驗室，恩荷芬，荷蘭

「Kafilah Tanah ILAKA (JAAGA) 駐村計劃」，I Shanthiroad 畫廊、FOA-FLUX、示里斯緹藝術設計理工學院、生物群系解決方案、綠色靈氣、班加羅爾，印度

2014 「『Indunature』－焦點＋印尼計劃」，Java Silesia，波蘭

「『膨脹係數』第 3 屆雅加達當代陶瓷雙年展」，雅加達國家畫廊，雅加達，印尼

「『繪畫尚未繪畫的部分』當代藝術展」，福岡亞洲美術館，福岡，日本

2013 「常人製造－藝術展」，阿姆斯特丹斯特德利克博物館，阿姆斯特丹，荷蘭

「SEA+ 三年展」，雅加達雙年展，雅加達文化藝術中心戲院地下室，雅加達，印尼；雅加達國家畫廊，雅加達，印尼

「賈蒂蘇喇村 111 週年紀念『雅加達 Sebelum Semuanya Menjadi Seperti』」，賈蒂蘇喇村辦事處，賈蒂旺宜，印尼

「2013－2023 年賈蒂蘇喇未來節（與魯加克都市研究中心〔雅加達〕合作策畫）」，賈蒂蘇喇村，賈蒂旺宜，印尼

Jatiwangi art Factory

Founded in 2005, JaF is collective that focuses on discourses of local rural life through arts and cultural activities such as festivals, performances, visual art, music, video, ceramics, exhibitions, artist in residencies, monthly discussion, radio broadcast and education.

Selected Programs

- 2017 “Land (Culture) Certificate Project”, Jatiwangi, Indonesia
 “Real Labs University, an experimental education project”, in collaboration with FOA FLUX, Zurich University of the Arts
- 2016 “Ways of Clay - 4th Jakarta Contemporary Ceramic Biennale Residency Artist Programme”, Jatiwangi, Indonesia
 “Claynialism / Eatable”, European Ceramic Work Center, Oisterwijk, the Netherlands
 “The Soil Movement”, Transnatural Art & Design, Amsterdam, the Netherlands
 “11th Gwangju Biennale: The Eighth Climate (What Does Art Do?)”, Asia Culture Center, Gwangju, Korea
 “Alt+Cph: Copenhagen Alternative Art Fair 2016”, The Factory of Arts and Design, Copenhagen, Denmark
 “ ‘Sonsbeek’ 16 transACTION”, Park Sonsbeek, Arnhem, The Netherlands
 “Hack #1 The Hacking Urban Reality Series”, DIAS, Vallensbæk, Denmark
 “Supersub on Collectivism”, Denfrie, Copenhagen, Denmark
 “Action Art Confrence”, Zurich University of the Arts (ZHdK), Zurich, Switzerland
- 2015 “Age of Wonderland - Balancing Fair and Green Food Edition 2015”, Baltan Laboratories, Eindhoven, the Netherlands
 “Kafilah Tanah Residency in ILAKA (JAAGA)”, 1Shanthiroad, FOA-FLUX, Shristi School of Art Design Technology, Biome Solution, Green Chakra, Bangalore, India
- 2014 “ ‘Indunature’ - Focus+ Indonesia Project”, Java Silesia, Poland
 “Coefficient of Expansion” Jakarta Contemporary Ceramic Biennale #3”, National Gallery Jakarta, Jakarta, Indonesia.
 “Mapping the Unmapped” Contemporary Art Show”, Fukuoka Asian Art Museum, Fukuoka, Japan
- 2013 “Made in Commons - the exhibition”, Stedelijk Museum Bureau Amsterdam, the Netherlands
 “SEA+ Triennale”, Jakarta Biennial, Basement of theater Jakarta TIM, Jakarta, Indonesia; National Gallery Jakarta, Indonesia
 “Jatisura Village anniversary 111th ‘Sebelum Semuanya Menjadi Seperti Jakarta’ ”, Jatisura Village Office, Jatiwangi, Indonesia
 “Festival Masa Depan (Future Festival) Jatisura 2013-2023 collaboration project with Rujak centre for urban studies [Jakarta]”, Jatisura Village, Jatiwangi, Indonesia

1977年出生於印尼西爪哇萬隆。

現居住於印尼西爪哇德波，工作於印尼雅加達。

聯展選錄

- 2015 「馬爹利 300 周年生活媒介藝術展」，艾德溫畫廊，雅加達，印尼
「私密群島，東南亞當代作品」，東京宮，巴黎，法國
「OK！影像節，雅加達國際媒體藝術節」，雅加達國家畫廊，雅加達，印尼
「2015 年雅加達雙年展，不前進也不後退」，雅加達，印尼
- 2014 「媒體／藝術廚房，日本國際交流基金會現實扭曲力場展」，2014 年惠比壽映像季邀請單元，東京寫真美術館，東京，日本；山口媒體藝術中心，山口，日本；青森當代藝術中心，青森，日本
「無國：南亞及東南亞現代藝術展」，南洋理工大學當代藝術中心，新加坡
「印尼影像重複播放」，加薩亞洲藝術中心，巴塞隆納，西班牙
- 2013 「第 12 屆日惹雙年展-赤道」，日惹，印尼
「我愛你已久聯展」，米爾斯畫廊，波士頓藝術中心，波士頓，美國
「無國：古根漢美術館南亞及東南亞現代藝術展」，所羅門·R·古根漢美術館，紐約，美國
「媒體／藝術廚房，日本國際交流基金會現實扭曲力場展」，菲律賓／泰國／馬來西亞／印尼巡迴展
- 2012 「我愛你已久」，紐華克阿吉拉當代藝術中心，紐澤西，美國
「第 6 屆亞洲前進展」，LOOP 藝廊，首爾，韓國
「歐洲行為藝術節暨行為藝術研究室」，盧布林，波蘭

Reza AFISINA

Born in 1977, Bandung, West Java, Indonesia.

Lives in Depok, West Java, Indonesia and works in Jakarta, Indonesia. .

Selected Group Exhibitions

- 2015 “Medium of Living art exhibition, 300 years of Martell”, Edwin Gallery, Jakarta, Indonesia
 “Secret Archipelago (l’Archipel Secret), The Contemporary Creation of South-East Asia”, Palais de Tokyo, Paris, France
 “OK! Video Festival, Jakarta International Media Arts Festival”, National Gallery of Jakarta, Jakarta, Indonesia
 “Neither Forward nor Back”, Jakarta Biennale 2015, Jakarta, Indonesia
- 2014 “Media / Art Kitchen, Reality Distortion Field Exhibition by The Japan Foundation”, guest program of Yebisu International Festival for Art and Alternative Visions 2014, Tokyo Metropolitan Museum of Photography, Tokyo, Japan; Yamaguchi Center for Arts and Media (YCAM), Yamaguchi, Japan; Aomori Contemporary Art Center (ACAC), Aomori, Japan
 “No Country: Contemporary Art for South and Southeast Asia”, NTU Centre for Contemporary Art - CCA, Singapore
 “Indonesian Video LOOP”, Casa Asia, Barcelona, Spain
- 2013 “Biennale Jogja XII – The Equator”, Yogyakarta, Indonesia
 “Me Love You Long Time group exhibition”, Mills Gallery, Boston Center for the Arts, Boston, United States
 “No Country: Contemporary Art for South and Southeast Asia”, Solomon R. Guggenheim Museum of New York, New York, United States
 “Media / Art Kitchen, Reality Distortion Field Exhibition by The Japan Foundation”, Showcase in Indonesia, Malaysia, Philippine and Thailand
- 2012 “Me Love You Long Time”, Aljira A Center for Contemporary Art in Newark, New Jerseys, United States
 “6th Move on Asia”, Gallery LOOP, Seoul, Korea
 “European Performance Art Festival and Performance Art Laboratory (P-Lab)”, Lublin, Poland

李奧納帝安沙·阿聯達

1987年出生於外南夢縣。

現工作居住於荷蘭阿姆斯特丹。

個展選錄

2014 「Bertimbang Taruh」，賽米堤藝術空間，日惹，印尼

2012 「天堂製造」，亞洲藝術育成中心，日惹，印尼

聯展選錄

2017 「2017 年加德滿都三年展，城市」，加德滿都，尼泊爾

2016 「日惹的呼喚」，A4 當代亞洲藝術中心，雪梨，澳洲

「2015 年雅加達雙年展『Maju Kena Mundur Kena』」，2015 年雅加達雙年展，雅加達，
印尼

「高水位」，福武之家，小豆島，日本

2014 「1 x 25 個小時」，賽米堤藝術空間，日惹，印尼

2013 「新舊一家」，歌德學院，日惹，印尼

「赤道 #2：尚有活路」，第 12 屆日惹雙年展，日惹，印尼

「光州藝術展」，光州，韓國

「DOBRAK!」，賽米堤藝術空間，日惹，印尼

2012 「開放工作室，布里托藝術信託基金會」，拉達卡，孟加

Leonardiansyah ALLEND

Born in 1987, Banyuwangi.

Lives and works in Amsterdam, the Netherlands.

Selected Solo Exhibitions

2014 “Bertimbang Taruh”, Cemeti Art House, Yogyakarta, Indonesia

2012 “Made in Heaven”, Inkubator Asia, Jakarta, Indonesia

Selected Group Exhibitions

2017 “Kathmandu Triennale 2017, ‘The City’”, Kathmandu, Nepal

2016 “Jogja Calling”, A4 Center for Contemporary Asian Art, Sydney, Australia

2015 “Biennale Jakarta 2015, ‘Maju Kena Mundur Kena’”, Biennale Jakarta 2015, Jakarta, Indonesia
“High Water”, Fukutake House, Shodoshima Island, Japan

2014 “1 x 25 Hours”, Cemeti Art House, Yogyakarta, Indonesia

2013 “Newolds”, Goethe Institute, Jakarta, Indonesia

“Equator #2 ‘NOT A DEAD END’”, Biennale Jogja XII, Yogyakarta, Indonesia

“Art Gwangju, Gwangju, Korea

“DOBRAK!”, Cemeti Art House, Yogyakarta, Indonesia

2012 “Open studio, Britto Arts Trust”, Dhaka, Bangladesh

藝術勞工

由潘濤阮、張公松及亞雷特·清安·特蘭在2012年創立。

潘濤阮出生於1987年。

2014 美國芝加哥藝術學院藝術創作碩士。

張公松出生於1986年。

2010 越南胡志明美術大學藝術創作學士。

亞雷特·清安·特蘭出生於1987年。

2013 德國柏林自由大學，藝術史與哲學藝術學士、德國柏林洪堡大學、德國格賴夫斯瓦爾德大學、捷克布拉格查理大學。

個展選錄

2014 「無條件信賴」，珊美術館，胡志明市，越南

聯展選錄

2017 「國際都市 #1」，龐畢度中心，巴黎，法國

「友誼之靈」，工廠當代藝術中心，胡志明市，越南

2016 「公共靈魂」，CCA 華沙，華沙，波蘭

「東南旁的南方，更深層的表面」，時代美術館，廣東，中國

2015 「嘉萊露咖啡廳」，新加坡南洋理工大學當代藝術中心立體藝術展覽，吉爾曼軍營藝術區，新加坡

「望春台」，德里虛無畫廊，倫敦德里，愛爾蘭

「Kệ」，納珊共同體藝廊，河內，越南

2014 「鬧鬼的門檻」，哥廷根藝術中心，哥廷根，德國

Art Labor

Founded in 2012 by Thao-Nguyen PHAN, Cong Tung TRUONG & Arlette Quynh-Anh TRAN

Thao-Nguyen PHAN, born in 1987

2014 Master of Fine Arts, School of the Art Institute of Chicago, United States

Cong Tung TRUONG, born in 1986

2010 Bachelor of Fine Arts, Ho Chi Minh University of Fine Arts, Vietnam

Arlette Quynh-Anh TRAN, born in 1987

2013 Bachelor of Arts, Art History and Philosophy, Free University of Berlin, Humboldt University, University Greifswald, Germany & Charles University in Prague, Czech

Selected Solo Exhibition

2014 “Unconditional Belief”, Sàn Art, Ho Chi Minh City, Vietnam

Selected Group Exhibitions

2017 “Cosmopolis #1”, Centre Pompidou Paris, France

“Spirit of Friendship”, The Factory Contemporary Arts Centre, Ho Chi Minh City, Vietnam

2016 “Public Spirits”, CCA Warsaw, Warsaw, Poland

“South by Southeast. A further surface”, Times Museum, Guangdong, China

2015 “Jarai Dew Café”, popup art event at NTU-CCA Singapore, Gillman Barracks, Singapore

“Spring Watching Pavillion”, Derry Void, Londonderry, Ireland

“Kệ”, Nhà Sàn Collective, Hanoi, Vietnam

2014 “Haunted Threshold”, Göttingen Kunstverein, Göttingen, Germany

Chim ↑ Pom

本藝術團體成立於2005年東京，當時團員年紀皆位於20至30歲之間。Chim ↑ Pom 總是依靠直覺去回應當下的「真實」，並持續創作與當代社會密切相關的作品，傳達強烈的社會訊息，作品多以影像方式呈現，表現媒體則不受拘束，從裝置到表演皆有。雖然主要活動地點為東京，不過 Chim ↑ Pom 在全球各國都有展覽及計劃等各式活動。

個展選錄

2017 「彼岸」，MUJIN-TO製作，東京，日本

2016 「所以明天也再相見？」，Kabukicho Shinko-Kumiai Blag，東京，日本

2015 「超級老鼠」，薩奇畫廊，倫敦，英國

2013 「廣島！！！！」，舊日本銀行廣島分行，廣島，日本

2012 「Chim ↑ Pom」，巴而可博物館，東京，日本

聯展選錄

2016 「第20屆雪梨雙年展（別跟著風走）」，Carriageworks，雪梨，澳洲

「釜山雙年展」，釜山市立美術館，釜山，韓國

2015 「別跟著風走」，東京電力福島第一核電廠周遭輻射撤離禁區，福島，日本

2014 「零容忍」，MoMA PS1，紐約，美國

2012 「第9屆上海雙年展—重新發電」，上海當代藝術博物館，上海，中國

咸良娥

1968年出生於韓國首爾。

現工作居住於荷蘭阿姆斯特丹及韓國首爾兩地。

個／聯展選錄

2017「真正非軍事區計劃：奧胡斯」，奧胡斯美術館，奧胡斯，丹麥

「城市與都市人」，SeMA 首爾美術館，首爾，韓國

2016「Neriri Kiruru Harara」，SeMA 雙年展，首爾媒體城，首爾，韓國

2015「失調的和諧」，關渡美術館，臺北，臺灣；廣島市現代美術館，廣島，日本；藝術善載中心，首爾，韓國

「都市化的陰影」，波里博物館，波里，芬蘭

「冷戰、熱和」，斯勞特基金會，費城，美國

「東亞影像展：咸良娥」，波里博物館，波里，芬蘭

2014「現今即是未來」，國立二十一世紀藝術博物館，羅馬，義大利；馬賽當代藝術博物館，馬賽，法國

「我的天啊，符號與儀式－亞爾·巴塔納、羅伊·菲爾弗楊、咸良娥及基斯－嚴·默德」，希維桑博物館，希維桑，荷蘭

2013「荒誕工廠（個展）」，2013 年度藝術家獎，國立現代與當代美術館，首爾，韓國

「未知之力」，托芬阿米勒文化藝術中心，伊斯坦堡，土耳其

Yang Ah HAM

Born in 1968, Seoul, Korea.

Lives and works in Amsterdam, the Netherlands and Seoul, Korea.

Selected Solo / Group Exhibitions

- 2017 “Real DMZ Project: The Aarhus Edition”, Kunsthall Aarhus, Aarhus, Denmark
“City, Urban People”, SeMA Seoul Museum of Art, Seoul, Korea
- 2016 “Neriri Kiruru Harara”, Mediacity Seoul, SeMA biennale, Seoul, Korea
- 2015 “Discordant Harmony”, Kuandu Museum of Fine Arts, Taipei, Taiwan; Hiroshima City Museum of Contemporary Art, Hiroshima, Japan; ArtSonje Center, Seoul, Korea
“Shades of urbanization”, Pori Museum, Pori, Finland
“Cold War, Hot Peace”, Slought Foundation, Philadelphia, United States
“East Asian Video Frames: HAM Yang Ah”, Pori Museum, Pori, Finland
- 2014 “The Future is now”, MAXXI, Museo Nazionale Delle Arti Del XXI Secolo, Rome, Italy ;
MAC, Le Musée d’Art Contemporain de Marseille, Marseille, France
“Oh My God, Symbolen en Rituelen — Yael Bartana, Roy Villevoeye, Yang Ah Ham en Kees — Jan Mulder”, Hilversum Museum, Hilversum, the Netherlands
- 2013 “Nonsense Factory (solo show)”, Artist of the year prize 2013, MMCA, The National Museum of Modern and Contemporary Art, Seoul, Korea
“Unknown Forces”, Tophane i Amire Culture and Arts Center, Istanbul, Turkey

朴慶根

1978 年出生於韓國首爾。

現工作居住於韓國首爾。

個展選錄

2015 「時空機器」，乙支路，首爾，韓國

2013 「鐵之夢」，歐匹西斯藝術畫廊，首爾，韓國

聯展選錄

2016 「在雪夜中佇足林邊」，現代畫廊，首爾，韓國

「藝術光譜」，Leeum三星美術館，韓國

「明亮的記憶」，北首爾美術館，首爾，韓國

2015 「共鳴三角」，阿拉里奧美術館，首爾，韓國

「物件學」，國立現代美術館（果川館），果川，韓國

2014 「韓國」，FiveMyles 畫廊，紐約，美國

2012 「2012 年臺北雙年展」，臺北市立美術館，臺北，臺灣

「底片2012」，大邱美術館，大邱，韓國

Kelvin Kyung Kun PARK

Born in 1978, Seoul, Korea.

Lives and works in Seoul, Korea.

Selected Solo Exhibitions

2015 “Space Time Machine”, Euljiro, Seoul, Korea

2013 “A Dream of Iron”, Opsis Art, Seoul, Korea

Selected Group Exhibitions

2016 “Stopping by Woods on a Snowy Evening”, Gallery Hyundai, Seoul, Korea

“ARTSPECTRUM”, Leeum, Samsung Museum of Art, Seoul, Korea

“Brilliant Memories”, Buk Seoul Museum of Art, Seoul, Korea

2015 “Resonating Triangle”, Arario Museum, Seoul, Korea

“Objectology II: make”, National Museum of Modern and Contemporary Art, Korea (Gwacheon),
Gwacheon, Korea

2014 “Korea”, FiveMyles, New York, United States

2012 “Taipei Biennial 2012”, Taipei Fine Arts Museum, Taipei, Taiwan

“The Film 2012”, Daegu Art Museum, Daegu, Korea

國家圖書館出版品預行編目（CIP）資料

2017亞洲藝術與策展論壇暨藝術家座談會專輯 /
秋元雄史等撰文；林明賢主編。-- 臺中市：臺
灣美術館，民107.12
192面；29×21公分

ISBN 978-986-05-7713-6(平裝)
1.藝術 2.藝術展覽 3.文集 4.亞洲

907

107020847

2017亞洲藝術與策展論壇暨藝術家座談會專輯

Collected Papers of the 2017 Asian Art and Curators Forum and Artists Forum

指導單位 / 文化部

主辦單位 / 國立臺灣美術館

發行人 / 林志明

編輯委員 / 陳昭榮、汪佳政

林明賢、蔡昭儀

薛燕玲、蔡雅純

林晉仲、周益宏

張智傑、楊媚姿

劉木鎮

主編 / 林明賢

撰文 / 秋元雄史、尹在甲

林曉瑜、瓦姆·阿爾—庫戴立

埃德·達瑪萬、窪田研二

執行編輯 / 林羿君

翻譯 / 羅雅萱、鄭宛陵

出版單位 / 國立臺灣美術館

地址 / 40329臺中市西區五權西路一段2號

電話 / 04-2372-3552

傳真 / 04-2372-1195

網址 / www.ntmofa.gov.tw

製版印刷 / 映格有限公司

出版日期 / 中華民國107年12月31日

統一編號 / 1010702226

I S B N / 978-986-05-7713-6（平裝）

定價 / 新臺幣300元

Supervisor / Ministry of Culture

Organizer / National Taiwan Museum of Fine Arts

Publisher / LIN Chi-Ming

Editorial Committee / CHEN Chao-Jung, WANG Chia-Cheng,

LIN Ming-Hsien, TSAI Chao-Yi,

HSUEH Yen-Ling, TSAI Ya-Chun,

LIN Chin-Chung, Chou Yi-Hung,

CHANG Chih-Chieh, YANG Mei-Tzu,

LIU Mu-Chun

Chief Editor / LIN Ming-Hsien

Researcher / Yuji AKIMOTO, YUN Cheagab,

LIN Hsiao-Yu, Wassan AI-KHUDHAIRI,

Ade DARMAWAN, Kenji KUBOTA

Executive Editor / LIN Yi-Chin

Translator / LO Ya-Hsuan, CHENG Wang Ling

Publisher / National Taiwan Museum of Fine Arts

Address / 2, Sec. 1, Wu-Chuan W. Road, 40359

TEL / +886-4-2372-3552

FAX / +886-4-2372-1195

Museum Website / www.ntmofa.gov.tw

Printer / YINGGE Co., Ltd.

Publishing Date / December 31, 2018

GPN / 1010702226

ISBN / 978-986-05-7713-6

Price / NT\$ 300

版權所有·翻印必究

2018©National Taiwan Museum of Fine Arts