

# 雙軌制台北雙年展的思考

——交流展現平台／凝聚社會想像及啟動話語行動的機器

## Considering a Dual-track System for the Taipei Biennial

—A Showcase for Exchange / A Mechanism for Consolidating the Social Imagination and Initiating Discourse

黃海鳴

Huang Hai-ming

臺北市立美術館館長

Director, Taipei Fine Arts Museum

## 摘要

台北雙年展在知名國際策展人協助及自身多年努力下，進入了國際重要雙年展之列，但亦似乎到達新的瓶頸，以致我們亟需思考：要持續舉辦一個經過組裝、調整，但基本上仍是屬於國際藝術主流輸入的重要國際雙年展？還是要開始練習建構一個有效的過程，來做為廣義主體的發言能力、甚至行動能力？對這個多年耕耘國際交流的藝術機構而言，如果把台北雙年展與國立美術館的亞洲雙年展進行比對，不難看出台北雙年展與國際對話的角色，以及它是針對亞洲、世界新關係所採取的新戰略位置；實際上，就是這個角度與位置，使台北雙年展成為凝聚、突顯社會想像，以及啟動國內國際話語行動能力的機器。

然而需要面對的問題是，為求達到這樣的新功能，我們有沒有足夠的工具？我們究竟是缺少夠強的臺籍國際策展人？還是由於沒有明確政策主導以及行政支援機制？或者是，由於沒有給予足夠連續的時間來發展，沒有足夠的實驗平台，使得這樣等級的主體性策展議題，以及本地的國際級策展人無法產生，讓相關的藝術生產經常無以為繼？為此，筆者試想：如何透過組裝多策展人及相關議題的方式來建構台北雙年展？這種組裝方式是缺點？還是一種優點？在這個提問下，重新審視2012台北雙年展「現代怪獸／想像的死而復生」的議題生產、臺灣藝術家參與、甚至啟動微型博物館的操作模式，以理解在這個層次上，臺灣是否有足夠的能力來回應以上的種種問題。

最後，經過主客觀條件的理解以及盤整，筆者嘗試提出了一個隔屆雙軌制台北雙年展的模型：一屆持續現有由國際策展人所提供引進，與臺灣或亞洲社會有密切關係的國際藝術趨勢展覽；下一屆則由幾位包含臺灣、亞洲、國際策展人、以及美術館內部策展團隊所共同啟動的台北雙年展，讓國際與在地的功能各自發展到極致，而非半吊子的並且政策宣告式的組合。

---

關鍵字：單向國際交流、藝術與社會變動、亞洲藝術社群、國際話語權、雙軌式台北雙年展

## 摘要

With the assistance of well-known international curators and years of internal hard work, the Taipei Biennial has come to be considered one of the more important international biennials. But now it seems to have reached a new checkpoint, such that we must consider: Must we continue to mount an internationally important biennial, which, though it has undergone local packaging and modification, is basically imported from the mainstream of international art? Or should we begin preparing to construct effective capabilities to express, or even enact, a broader subjectivity? From the point of view of the public art institution which has spent years cultivating international exchange, if you compare the Taipei Biennial to the National Taiwan Museum of Fine Art's Taiwan Biennial and other Asian biennials, it's not hard to discern the Taipei Biennial's role in international dialogue as well as the new strategic positions it has necessarily adopted towards new relationships to Asia and the world. In practical terms, it is this role and this position that have allowed the Taipei Biennial to become a mechanism for consolidating and accentuating the social imagination and also capable of initiating domestic and international discourse.

But the next question we must face is, in striving to attain these new capabilities, are we equipped with the sufficient tools? Are we ultimately lacking Taiwanese international curators of sufficient caliber? Or is this the case because there are neither clear policies offering guidance nor mechanisms for administrative support? Or, is it because we have not sufficiently and consistently allowed time for development, nor provided sufficient space and resources to experimental platforms, such that this issue of a curator's level of subjectivity and the local inability to produce international level curators has made it so that attendant artistic production has become for the most part unsustainable? For this reason, the author speculates: How has the packaging of multiple curators and its attendant issues been used to structure the Taipei Biennial? Has this method of dual curators been a liability? Or an asset? According to this line of inquiry, this essay will reconsider the issues produced by the 2012 Taipei Biennial "Modern Monsters: Death and Life of Fiction", from the participation of Taiwanese artists to the organizational model of initiating micro-museums, in order

---

專題：台北雙年展

to understand whether Taiwan has sufficient ability at this level to respond to the various problems mentioned above.

Finally, by interpreting and assessing both subjective and objective factors, the author attempts to propose a structural model for an alternating, two-track system for the Taipei Biennial, in which one edition would continue to have an international curator plan an exhibition that brings Taiwanese or Asian society into close contact with international art trends, and the subsequent edition of the Taipei Biennial would be collectively developed by Taiwanese, Asian and international curators as well as the museum's internal curatorial team. This would allow both international and local capabilities to develop to their fullest respective extents, rather than as a combination of mishmash ideas and policy declarations

---

*Keywords:* unilateral international exchange, art and social transformation, Asian art scene, right to international discourse, two-track Taipei Biennial

## 一、前言

筆者擔任北美館館長不久後，就經歷因威尼斯雙年展臺灣館事件而引發藝術圈對於美術館雙年展政策與執行方面的總檢討。那是非常大的重擔，和之前筆者在很多年間，只是從外部看展覽、批評展覽的經驗是完全不同的。特別在任內經歷兩個雙年展：2012年台北雙年展「現代怪獸／想像的死而復生」展覽期間，非常詳細地研究展覽的本身；而在2014年台北雙年展「劇烈加速度」策展期間，則有更多的機會，體會它從開始到完成的整個過程，也就是說對於它的整個操作過程有整體的認識。筆者以為，歷經兩年的館長一職，是極為寶貴的過程，也給予筆者比較有能力，能在更高遠、更實務的脈絡下，提出另一個台北雙年展模型的想像。

中國大陸已經成為世界強國，除了吸納來自世界各地的能量與資源，也造成作為同文同種的鄰近國家臺灣的經濟發展方面的強大威脅。隨著中國大陸的興起，勢必連帶造成亞洲局勢的改變。在網路搜尋中，我們可以大量看到從中國的角度所發展的中印結合後的未來世界新藍圖：「中印一旦深度合作，亞洲一體化軸心自然重構，亞太軸心也自然向亞洲、向中印偏移……中印一旦深度合作，必將形成南亞8國+中國的新格局，16億人口的南亞一體化巨大市場一旦以中印合作為引擎，必將可以形成以南亞推動東南亞發展的新局面，必然可以拉動中亞、南亞、東南亞、東亞、西亞、中東，依次向中印、中俄印、中俄印、中俄印歐日、中俄印歐日美合作共同體作向心運動。」<sup>1</sup> 這是以大中國為中心所畫出的關係圖形，不管站在主動或是被動的位置，以前相互隔離的眾多區域或國家之間，必然會因為中國的中介作用而產生新的密切關係網絡。

這個新的大區域網絡，首先會表現在政治與經濟的關係之上，但也將發展到文化藝術之上。這種進展，可以從本大區域內的新增美術館、雙年展、藝術博覽會、藝術聚落、甚至是藝術學院等的分布、交流內容、交流國家地區等來觀察，先提出一點徵候，例如文化學者陳光興出書提出「以亞洲作為方法」的觀點，<sup>2</sup> 並在2014台北雙年展期

1 陳先奎，〈中國印度合作可以根本改變世界〉，「中國人民大學馬克思主義學院」，人民網-國際道，2014年09月16日 14:05。2014.11.1 瀏覽。

2 陳光興，《去帝國：亞洲作為方法》，臺北：行人出版社，2006。

專題：台北雙年展

間，在北美館舉辦「亞際雙年展國際論壇」。<sup>3</sup>

文化藝術強國是能吸引最多外國藝術家造訪的國家，偉大的化藝術城市是能吸引最多國內外藝術家停留居住的城市。臺灣在文化藝術方面，相對於開放不久的中國大陸，仍然有相當的優勢；但是，一個相對孤立隔離的小國臺灣，要成為文化藝術強國是有些困難的。所以，我們將問題縮小一點，如果能夠創造某些條件，讓臺北市成為有創意的各種藝術家持續願意來此居住停留的地方，那麼臺北市還有希望成為偉大的文化藝術城市。如果她確實還無法成為國際藝術家長期居住的城市，但至少在100天的雙年展期間，能夠使各種多元、異質的群聚以及交流，維持一種密度，讓城市中的本地藝術家獲得足夠的養分及刺激，進而讓這個城市具有較高度創造力，以致能夠在國際社會中獲得某種能見度、發言權。

臺北市被稱為最適合居住的城市之一，她是許多文化元素真實雜陳交會的場域，也是在華人世界中最具有創造力的城市。如何使這種城市中的對話、交融、以及創造的過程，成為可見、可思、並且持續增強的力量？假如成功的國際雙年展是這種過程之微型的、密集的、具體的呈現，那麼將整個城市都變成持續的雙年展狀態，將是重要的課題。也就是說，如何讓在臺灣已經實驗的各種相關模型，以及如何讓在亞洲以及世界其他區域亦有類似實驗的相關模型，以不同方式進到這個親密藝術對話的平台，甚至轉化成為實質的改變社會的行動，這將會是創意城市的城市治理之重要課題。

好像世界第一線城市都沒有在辦雙年展的，這是一個事實，因為她實在不需要。為此，我們要自問，為什麼要舉辦台北雙年展？是要讓一般國人有機會接觸世界最新、最多樣化的藝術潮流？還是要創造一個能與國際藝術群接軌的專業藝術嘉年華？對於一個國際外交處處被打壓、被邊緣化的中華民國首都臺北市，是要透過國際雙年展的持續舉辦而進入國際重要城市之列？還是更要進一步透過吸引周邊國家藝術家的創造力，成為國際藝術社會中具有影響力的城市？

---

3 2014「亞際雙年展論壇」，主辦單位：亞際書院，發起人：張頌仁、高士明、陳光興，論壇召集人：黃建宏。時間：2014年10月11-12日，地點：臺北市立美術館視聽室、清華大學月涵堂。其中，陳光興的「想像亞際雙年展」的論述更為基進：「我們提出『想像亞際雙年展』，是企圖走出一條與過往不同的『藝術』路線，在民眾生活中挖掘根植於本地社會生活中隱現的生命力，走出台北，跨過濁水溪與中南部的民間生活重新連結；跨出臺灣，把臺灣嵌鑲在『兩岸四地』、『華文國際』、『亞洲區域』的多重內部；將後／殖民的亞洲大陸，重新與1950年代形成的亞、非、拉的『第三世界』想像重新發生關係，提出重新塑造雙年展的另類方法與思想路線。」

本文要思考的是，如何讓台北雙年展成為接觸世界各種藝術潮流的平台，更重要的是如何讓台北雙年展成為凝聚社會想像，與啟動話語權及行動力的機器。並且透過四個問題或是面向的思考，嘗試規劃一個隔屆雙軌制的台北雙年展，亦即，一屆還是要持續舉辦一個經過組裝、調整，但基本上還是國際藝術主流輸入的國際雙年展——這是我們現在所做的，並且已經有一定成績的；下一屆的台北雙年展，則應著重啟動成為一個具有區域文化藝術主體的發言能力、甚至行動能力的有效學習與建構過程的雙年展。

## 二、持續舉辦經過組裝、調整，但基本上還是國際藝術主流輸入的重要國際雙年展？還是開始啟動一個區域主體發言行動能力的學習建構過程？

2012年擔任台北雙年展「現代怪獸／想像的死而復生」的策展人安森·法蘭克(Anselm Franke)，在今年被邀擔任第十屆上海雙年展策展人。在2014台北雙年展開幕前，透過國際的藝術媒體，得知即將策劃台北雙年展「劇烈加速度」的尼古拉·布西歐(Nicolas Bourriaud)，被列為最近五大被關注的國際策展人之一；<sup>4</sup> 而前年邀請法蘭克、今年邀請布希歐的台北雙年展本身則被列入國際排名前20名的國際雙年展。<sup>5</sup> 即使包含了一些主觀成分，但這個排名足以證明我們已經有能力邀請國際重要策展人來臺北市立美術館(以下簡稱北美館)策劃一個夠分量、廣被關注的國際重要雙年展。而我們的美術館展覽行政團隊也有能力去執行這樣等級的國際雙年展——據尼古拉·布希歐親口說的，北美館展覽團隊的能力、效率、態度都是非常傑出的。但是，因為如此，我們想要問的是，北美館能不能用臺灣的一位或是很多位策展人一起合作生產一個同等能量的雙年展？臺灣的策展人能不能夠生產出具有同能量的議題？以及聚集相關的國際重要藝術家，以及相關的創作？並且展覽還能引發本地臺灣，甚至周邊國家專業者以及民眾的共鳴？

我們常聽說一大批已經被證明為西方主流議題的好作品、好藝術家，依據需要以不同的方式稍作調整組合，然後就在相對發展較遲緩的區域繼續展出。從更新的發展

4 Noelle Bodick, "5 Unusually ambitious global curators to watch in 2014," *Artspace*. April 29, 2014. [http://www.artspace.com/magazine/art\\_101/global\\_curators\\_2014](http://www.artspace.com/magazine/art_101/global_curators_2014). 2014.11.1 瀏覽

5 "World's Top 20 Biennials, Triennials, and Miscellennials," *artnet*. May 19, 2014. <http://news.artnet.com/art-world/worlds-top-20-biennials-triennials-and-miscellennials-18811>. 2014.11.1 瀏覽

專題：台北雙年展

來看，西方當代重要策展人不光生產他們在西方主流國家間的獨特差異觀點，也已經在經營一種集結呈現某些西方藝術家，以及其他非西方藝術家，對於西方主導的現代化的集體抵抗的藝術表現，這種策展手法顯然受到非西方國家的歡迎。這一類由西方策展人所整合的，抵抗西方全球化的、新寰宇主義的國際大型策展有越來越多的趨勢，歷屆台北雙年展是不是就是屬於這一等級、類型的西方大策展人的最佳表演場域？<sup>6</sup>

如果說，雙年展是一個滿足藝術文化的多元化的一個機制，因此也必須國際社會有一定的貢獻；假如已開發西方國家的藝術家之貢獻是提供對於自身社會的批判，以及提供未來社會的想像，那麼開發中國家的藝術家之貢獻是不是提供已開發西方國家不同的異國情調享受？還是透過收集大量面對以及解決當下不同困難的獨特經驗的藝術呈現，來分享其他眾多有類似問題的開發中國家？筆者認為，所謂的這些獨特的經驗未必是西方的策展人所能夠了解的，他們也沒有必要去深入了解；同樣地，由西方策展人所傳輸過來的反西方或檢討西方文化的觀點，也未必是我們所能理解的，甚至是我們所迫切需要的，或許還會把我們從更需關切的實際問題前引開。臺灣藝術家向遙遠的西方核心國家取經的習慣，總是遠多於和周邊與我們狀況比較接近的國家藝術家之間針對相關問題進行相互交流。但如果能夠的話，我們是否更需要在這樣具有類似情況藝術家創作的多方交流之中，凝聚出屬於我們這邊獨特的提問方式，以及我們這邊獨特解決問題的方法？並且還有餘力地，也把這些焦點當作出發點，到世界各地尋求可能的相關的交叉？顯然，這裡採取的是一個翻轉過來的過程，筆者以為，從現在資訊發達的現況看來，這樣的事情並不至於太過困難。

雙年展就是兩年一次的展覽，展期大約是100天，展覽的議題主要是西方主流國家的策展人所發展出來的，作品也是活動於主流國家藝術圈中的藝術家所創作的。由於雙年展是策展人以及藝術家極為複雜的創作結果之集合，所以它的發展過程是看不見的，實際上我們也不容易理解這些藝術家創作這些作品的實際背景與過程。也就是說，我們與那些傑出藝術家之間的對話或交流也都是很少的，假如有，也未必有機會分享其他未在現場的人。<sup>7</sup> 只是對於無法與西方藝術潮流有大量直接接觸的孤立島嶼型國家——臺灣，這類的雙年展實際上有其必要性，也常有無法預料的啟發性，惟面對這些潮流的深度溝通顯然也是需要加強的。

6 2002年雙年展「世界劇場」、2004年雙年展「在乎現實嗎？」、「2008年台北雙年展」、2012年台北雙年展「現代怪獸／想像的死而復生」、2014年台北雙年展「劇烈加速度」等，可以說都屬於這個類型。

7 龔卓軍，〈從自我反觀走向死而復生的想像：對2012台北雙年展的初步觀察〉，《典藏今藝術》，第242期，頁108-111。

尤其臺灣作為中華文化的正統唯一保存者的位置已經逐漸喪失，現實地回到一個實際的由不同文化經驗所組裝而成的小國，而且還是要辛苦地在不同大國的夾縫中求生存的小國，必然會對這種處境有所覺悟，也必須從這個實際的而非想像的位置，以及複雜關係中，去建構它可能的具差異性的生存智慧。

故我們必須要自問：雙年展是要辦給誰看？雙年展是要辦給誰參與？我們應該要承認：一個借來的好策展人、一群借來的好藝術家，是無法生產出好的生態聚落以及好的生產過程——這裡使用的「借來」是相對於「常駐」狀態的比對。反過來，如果有一個好的生產過程，好的生態聚落，在剛一開始時，雖不能立刻生產出一個好的展覽，但是它將會生產出好的、並且具有主體性持續發展深化的好展覽，這才是雙年展，或是更正確地說，一個條件不足的國家與二、三線的城市所應該發展的雙年展的模式。這種雙年展的模式才有可能與社會的真實問題有密切關聯，也才能和接下的社會改變的想像以及實質的行動有所關連。

### 三、透過比對台北雙年展與國立美術館的亞洲雙年展，突顯台北雙年展國際對話角色，及針對亞洲／世界新關係所應該採取的新戰略

如果依照現在既有的發展，台北雙年展中的亞洲藝術家應該不多，自然不會與國立美術館的亞洲雙年展有甚麼重疊的部分。然而，為了要強化和亞洲國家之間的密切關係，顯然是要邀請更多亞洲藝術家，因此需要更進一步比較這兩個可能有較多重疊的展覽。

#### (一)國立美術館「亞洲雙年展」的發展

顯然，2007年才創辦的亞洲雙年展，一開始就避開了1998年創辦的台北雙年展的幾個重要特質，例如台北雙年展一向關注全球化的衝突性議題、社會介入型參與，以及講究理論論述。相反的，亞洲雙年展走的是一種更生活的、更民俗的多元取樣，當然這裡的新民俗狀態是經過外來文化衝擊過的新的多元樣態，雖然也揭露出一些隱藏在習俗中的問題，但似乎更強調互動、溝通、分享，甚至大區域整合，從展覽的議題可以感受其從小異中求大同的企圖。以下分屆次說明議題之重點。

專題：台北雙年展

- 2007年以「食飽未？」作為亞洲藝術雙年展的開場主題，以問候語的形式開啟亞太地區藝術家互動、溝通與分享的契機。<sup>8</sup>
- 2009年以「亞洲觀點」作為亞洲藝術雙年展主題，蒐集存在於亞洲內部多元、歧異、甚至可能是衝突的「觀點」，經由藝術的集結、互動、討論與激盪，開拓交流與對話的機會，希望促進對當今亞洲現實更具深度的觀察及理解。<sup>9</sup>
- 2011年以「M型思惟」作為2011亞洲藝術雙年展策展主題，一方面呈現藝術家們如何在各種差異化的極端影響中，尋求傳統價值與現代文化發展之間的中介接合之處；一方面又在結構轉型及典範鬆動的危機狀態下，經由反思及權變的過程，尋求「文化斡旋」的調解空間，從而在焦慮的全球文化競爭場中確立自我的定位。<sup>10</sup>
- 2013年以「返常」作為亞洲藝術雙年展策展主題，旨在回歸日常生活，探討亞洲藝術關注生活議題的創作趨勢。「返常」亦希望從另一條檢視日常的平行路徑，考察那些隱藏在我們生活常規倫理中可議的文化結構及行為慣習，進而探討所謂「日常性」在亞洲當代社會的文化本質和美學意義。<sup>11</sup>

以2013亞洲雙年展為例，它邀請了來自20個國家及區域的35位／組藝術創作者。這20國家及區域包括：俄羅斯、中國、日本、韓國、臺灣、香港、新加坡、馬來西亞、印尼、泰國、柬埔寨、印度、巴基斯坦、巴勒斯坦、以色列、伊朗、土耳其、歐亞大陸、臺灣／美國、澳洲等。從參展藝術家來自的國家及區域的分布看來，可以對比前言中所提到的，以中印合作關係所推演的關係圖形有相當高的類似性，並希望在這些年的經營之下，某種國際藝術家社群關係已經逐漸成立。

## (二)臺北市立美術館「台北雙年展」的發展

- 1998年，從國內的台北雙年展「臺灣藝術主體性」，轉為以東亞為範圍的國際台北雙年展「欲望場域」(Site of Desire)，由日籍國際策展人南條史生策劃，邀請來自

---

8 〈第一屆亞洲藝術雙年展 今天起國美館登場〉，《大紀元》。<http://www.epochtimes.com/b5/7/10/12/n1865342.htm>. 2014.11.1 瀏覽。

9 〈觀點與「觀」點—2009亞洲藝術雙年展〉(回顧)，見國立美術館官網。

10 〈M型思惟--2011亞洲藝術雙年展〉(回顧)，見國立美術館官網。

11 〈返常—2013亞洲藝術雙年展〉(回顧)，見國立美術館官網。

日本、中國、臺灣與韓國等地的相關藝術家參展，策展論述交錯著亞太地區特有的後殖民現象延伸，以及全球化底下的新亞洲現代性衝突。從當時的作品來看，競爭、衝突、敵對是相當明顯的。<sup>12</sup>

- 2000年又從東亞小國際雙年展擴張為更大範圍的國際雙年展，展覽名稱為「無法無天」(The Sky is the Limit)，並從國際單策展人制改為國際——國內雙策展人制，邀請19國的藝術家，展出強調亞洲與世界對話的特色及未來可能性，藉由當代藝術反映當下世界諸多面向。<sup>13</sup>
- 2002年雙年展以「世界劇場」(Great Theatre of the World)為策展主題，企圖檢視並觀照今日「傳媒社會」所帶來的種種幻惑人眼與人心，乃至於使人性陷入迷失的「影視奇觀」，<sup>14</sup> 並持續採用雙策展制。
- 2004年雙年展以「在乎現實嗎？」(Do You Believe in Reality?)以回應近年來新一輪的全球化風潮對世界各國所造成的勢不可擋的巨大衝擊，包括世界經濟與產業模式轉型所造成的勞工問題、移民問題，以及都市化發展所造成的城鄉差距、文化身份認同等等。<sup>15</sup> 在這個展覽中，曾經爆過臺灣策展人嚴重缺乏主體性的問題。<sup>16</sup>
- 2006年台北雙年展以「限制級瑜珈」(Dirty Yoga)為主題，回應主體性的缺乏的控訴，這次以台北近年來十分風行熱門的瑜珈活動為隱喻出發，透過已不復瑜珈原始精神但卻大為風行的流行活動，將它所投射出關於欲望與恐懼，疾病與健康，醜陋與美麗，在地與國際等的極端價值觀，與當下全球化風潮中二元對立的意識形態命題相聯結，試圖闡述「中間」思考的可能。<sup>17</sup>
- 2008年台北雙年展並沒有單一的主題，大部分的議題會關注到我們這個時代的全球化所帶來的混亂狀態。本屆雙年展亦以許多不同方式和臺北市發生關係，故展覽的場域不僅包括臺北市立美術館，同時也包含臺北市市區的展點。此外，一些作品

12 參張芳薇等編，《1998台北雙年展：慾望場域》（臺北：臺北市立美術館，1998年）。

13 參《2000台北雙年展：無法無天》（臺北：臺北市立美術館，2000年）。

14 參余思穎編，《2002台北雙年展：世界劇場》（臺北：臺北市立美術館，2002年）。

15 參范黛琳、鄭慧華編，《2004台北雙年展：在乎現實嗎？》（臺北：臺北市立美術館，2004年）。

16 陳淑鈴、胡慧如編，《編年·三十·北美館》（臺北：臺北市立美術館，2013），頁90。

17 參余思穎、周安曼編，《2006台北雙年展：限制級瑜珈》（臺北：臺北市立美術館，2006年）。

專題：台北雙年展

會以文件型式及重新裝配後，陳列於展覽地點。故議題是全球性的，但與本地的關係卻有特別的經營。<sup>18</sup>

- 2010年雙年展，同樣沒有單一主題，主要強調是一個「藝術的政治性」展覽，它指向藝術的內部，顯示藝術的製造、消費及流通模式。這是藝術的多元決定論（overdetermination）讓藝術及其結構的關係重新顯現，其主、客也不再是固定而顛撲不破的關係，藉此，藝術生產關係的主體得以重新顯現。這個展覽與本地藝術相關機構的關係也被特別地開發出來。<sup>19</sup>
- 2012年台北雙年展以「現代怪獸／想像的死而復生」為主題。透過王德威所寫的《歷史與怪獸》中提到了中國與臺灣在20世紀的歷史許多的政治暴力與虛構產物間的關聯。透過召喚怪獸——無法追憶卻又無法忘記的官方記憶（official memory），讓歷史如怪獸般醜惡與殘暴的揭露，才能在所展現的可能曙光中，想像現在的狀態及可能的未來。<sup>20</sup>
- 2014年台北雙年展以「劇烈加速度」為主題，挪用科學界對本世紀人類活動劇烈改變地球生物樣貌的現象，所提出的一種新地質紀元假說「人類世」（anthropocene），來檢視當代藝術如何定義與表現我們的世界，以及探索在人類與動植物、機器、產物與物件之間的各種複雜的關係。不同於先前幾屆有較為集中的問題揭露以及抵抗陣線的鋪陳，這個展覽重新打開與人類與更複雜的環境生態關係。<sup>21</sup>

以2014台北雙年展為例，這個展覽共邀請20國家及區域，52位／組藝術創作者。臺灣有10位、亞洲有7位，當然也可以用亞洲17位來計算，此外美國有7位，巴西、阿根廷有5位，其他都來自歐洲，有一些是跨國的。相較於2013年的亞洲雙年展的參展藝術家，其實是有重疊的。

評論者鄭惠文曾針對亞洲雙年展提出一篇一針見血的觀察：

---

18 參徐文瑞、余思穎編，《2008台北雙年展導覽手冊》。

19 參陳書俞編，《2010台北雙年展導覽手冊》。

20 參安森·法蘭克編，《2012年台北雙年展：現代怪獸／想像的死而復生導覽手冊》。

21 參熊思婷編，《2014年台北雙年展：劇烈加速度導覽手冊》。

這個展覽不再直談全球流放的社會文化大論述，不再以主觀好惡、單向立場來做決定，不涉及政治評價，而是讓「生活之景」的藝術探討，自然而然透出政治、經濟、文化等框架；以作品呈現藝術家各自存在的文化脈絡和語彙，返回日常，讓生活容許的曖昧與矛盾緩緩說話。衝擊既有體制與批判行動，被論述形容為「反常」，文化歧異交疊的現象則被視為「超常」。……策展態度不涉入近期亞洲重中的藝術權力欲望，感覺策展是一種旁觀者，而非介入／行動／研究／論述者。<sup>22</sup>

平實而論，台北雙年展中的亞洲籍藝術家並不多，再加上被選上的亞洲裔藝術家還是以其相對於全球性的、衝突性的、介入性的主流議題而被選取；而亞洲雙年展則特別強調生活性、在地性的相對穩定的恆常的特質等，強調的似乎是受到外界影響卻還保持相當傳統、相當溫和並且容易分享、溝通的一種新的多元民俗的狀態，這與台北雙年展的關注重點不同。此外，亞洲雙年展更強調多樣性的取樣，與差異的本身，對於作品的大論述型的脈絡關係、辯證關係、對抗關係是較少著墨的，故看來亞洲雙年展所避開的部分，正是台北雙年展所特別強調的部分。那麼，台北雙年展最能發揮的特色是什麼？

#### 四、究竟是臺灣缺少國際級的策展人？還是由於沒有明確政策主導以及行政支援機制？由於沒有給予足夠連續的時間、沒有足夠的實驗平台，使得主體性策展議題，及本地國際級策展人無法產生？

在這個提問之下，馬上可以提出兩個例子，一個是現在最有能量的年經策展人吳達坤。

吳達坤曾策劃紐約456畫廊的「替身術——台式錄像展」、Blue Dot Asia 韓國首爾藝術中心的「幻影劇場——臺灣當代新藝術」；是VT ARTSALON (非常廟藝文空間) 發起人之一，並擔任*La Vie*雜誌專欄作家，目前任職於國立臺北藝術大學關渡美術館，執行各項展覽與研究工作。吳達坤在各種機會以及位置中，逐漸成熟，以至於能夠在高雄市立美術館(以下簡稱高美館)策劃出像「後民國」這樣的廣受好評，甚至是讓人

22 鄭惠文，〈評論2013亞洲雙年展〉，台新銀行文化藝術基金會網站，2013年12月24日 11時51分。<http://talks.taishinart.org.tw/event/talks/2013122401>。2014.11.1瀏覽。

專題：台北雙年展

驚豔的展覽：「『後民國』展邀集了跨越三個世代共24位藝術家參展，以他們的時代觀點，重新描繪出這島嶼過去跟未來的文化輪廓跟想像。端看藝術家們如何把時間軸線拉大宏觀地去看歷史的『過程』，以及如何把焦距調近，以『微觀』的方式去看某單一事件。儘管同樣是透過政治和時代社會之間的關連來切入，卻產生出不同的觀點與文化輪廓。」<sup>23</sup>而他今年在關渡美術館所提出的策展「亞細亞安那其連線」，更能顯現他在國際串連方面的能力。

另一個例子是與北美館有幾次合作關係的鄭慧華。由於篇幅有限，本文會集中在對於鄭慧華例子的討論。

鄭慧華面對策展的姿態，可以從2004年台北雙年展「在乎現實嗎？」臺灣協同策展人喪失話語權的問題開始。她說：「在地策展人從同台演出變成了暖場歌手，甚至到最後連唱自己的歌的權利都喪失。」<sup>24</sup>從筆者個人觀察，以當時的狀況，鄭慧華必然會是一個搭配者，這是由於提出「在乎現實嗎？」這個主題的實質內容，必然是芭芭拉·范德林登(Barbara Vanderlinden)多年關切的面向，她有充分的相關藝術家及藝術作品的口袋資料，都是經由長時間累積、可以用來勝出其他競爭者的強大本領。在籌備時間完全不足，又缺乏在已經準備好的對等競爭者的狀態下，臺灣策展人實在沒有什麼籌碼。

換個方式說，如果公立美術館不與藝術家、策展人用長時間發展與本地密切相關議題以及相關創作，那麼臺灣的策展人、藝術家，必然地會站在一個只是某種條件交換的、被動的搭配位置。但同時，我們可以看一看，如果一個具備對於臺灣社會或建構臺灣主體性表達關懷，並以長時間經營此議題的臺灣策展人，也就是前面提及的同一位策展人鄭慧華，是如何能夠在一個主動的、可主控的狀態中，提出具有份量的策展計畫「造音翻土—戰後臺灣聲響文化的探索」。

回顧一下鄭慧華個人策展生涯的發展：1992年，由林其蔚、劉行一、Steve三人所組成的「零與聲音解放組織」，以他們在輔仁大學中美堂所進行一場革命性的表演為開端。當時，身為林其蔚同班同學的鄭慧華受到了啟發，在研究所就學期間，她開始思考這些在自己生活周邊的藝文活動，與書本中開創文化精神的各個先驅流派，究竟有

23 〈第十屆台新藝術獎藝冠榜：吳達坤(策展)「後民國—沒人共和國」〉，台新銀行文化藝術基金會網站。

24 黃寶萍，〈制度？經費？台北雙年展怎麼走下去？〉，《民生報》，2004年10月29日。

何差異？鄭慧華認為，「我們所讀的西方藝術史只是一個基礎的知識，當你看到你自己的社會裡面發生這樣的事情時，你必須質疑、思考並對照這些事件的意義是什麼，才能理解當代藝術與周邊的文化環境，並顯現那些理論的價值和意義。」<sup>25</sup>

2010年4月立方計劃空間(The Cube) 成立，是由鄭慧華與羅悅全共同主持。他們提出以推廣當代藝術、深度人文思維、連繫國際與在地網絡與藝術歷史脈絡為使命，提供臺北藝文群眾一個兼具展場與講座、交流、資料庫功能的藝文空間，並因此獲得了國家藝術文化基金會、臺北市文化局的贊助。

之後，鄭慧華分別於2004年與2006年策劃過北美館的兩項重要大展：「台北雙年展：在乎現實嗎」以及「疆界」；2011年，她獲選擔任第54屆威尼斯雙年展(La Biennale di Venezia) 臺灣館的策展人。她以「聲音」作為展演的核心，訂定主題為「諸眾喧嘩：臺灣聲音圖景」，期許通過「聲音」這個媒介，以藝術家的各別創作、聲音資料庫，交織呈現臺灣社會、時代和聲音之間的關係。

最近期，也就是2014年6月7日至9月14日，她在高美館推出，廣受藝術文化圈肯定的「造音翻土—戰後臺灣聲響文化的探索」。這個展覽的內容非常的廣闊豐富，分成六個區塊：一是「控管與隙縫」，交代臺灣聲響文化的現實政治背景；二是「聲響翻土」，回顧1966年由許常惠、史惟亮發起的民歌採集運動，是當時對於「我們需不需要有自己的音樂？」之提問的具體行動；三是「另翼造音」，由當時的創作歌手李雙澤在1976年於演唱會中公開質問「我們自己的歌在哪裡？」之時，正式宣告「唱歌」有時並非純音樂的行為，它還可以是一種社會行動與政治造音；四是「另逸造音」，提出了自戒嚴的規訓身體叛逃出來的行動，是從1980年代初開始，不斷在行為藝術、小劇場領域中醞釀著。解嚴之後，造音的身體叛亂、逃逸，逐漸走上高峰，包括後來被總稱為「噪音運動」的一連串公開表演，以及演變為社會事件與文化現象的「瑞舞運動」等；五是「另藝造音」，展出於1990年代至跨世紀之交，集中關注臺灣聲響實驗發展過程且擁有完整紀錄的組織「在地實驗」，以及目前致力於聲響思考、開發與表演形式的活躍團體與藝術家，包括「失聲祭」、「旃陀羅公社」、黃大旺等。最後，還有一項特別計劃，是本展赴高雄展出時特別加入的，由陳懷恩導演探討臺灣新電影歷史的影音裝置，以及由黃孫權與複島團隊在高雄長期從事的聲音田野計畫，以多面向的創作概念與內容延伸

25 程怡嘉，〈藝術伸展台——獨立策展人系列噪音、反思與知識生產：談鄭慧華的策展歷程〉，全球藝術網。www.artlib.net.tw. 2014.11.1 瀏覽。

專題：台北雙年展

本展的思索面向。<sup>26</sup>

從這個展覽的結構，我們可以清楚看到，這個展覽背後有一個龐大的策展團隊，包括擔任策展人的何東洪、羅悅全、鄭慧華，作為協力策展的范揚坤、游崴、黃國超、鍾仁嫻，以及展覽顧問黃孫權等。此外，這個展覽還包括了大量的持續創作的藝術家或團體，例如Floaty、王明輝、王福瑞、朱約信、洪東祿、姚瑞中、張照堂、陳界仁、陳懷恩、黃明川、黃大旺、黃孫權與複島團隊、澎葉生 (Yannick Dauby)、鄧兆旻、在地實驗、失聲祭、旃陀羅公社……。<sup>27</sup> 所以，不要忘了，鄭慧華的策展並不是一個人完成。

故我們可以再自問一次，如果我們的展覽政策是用更長時間發展與本土或本區域具有更密切關係的議題，以及相關的藝術創作，難道無法慢慢地培養出組以回應那個議題的國際策展人以及國際級的藝術家？假如是，那麼即使這個策展人無法獨撐大局，那他／她所進行的藝術計畫是否足夠成為一個像台北雙年展這樣大型策展的重要部分？又像吳達坤這樣的策展路線，是否也可以成為其中的一個部分？也就是說像這等級的臺灣策展人，可以承擔多策展人制台北雙年展的幾位中型策展人的角色。當然，在這裡，筆者並無意圖指定人選，而是要強調策展人的形成過程與必要的一些條件。

## 五、重新審視2012台北雙年展「現代怪獸／想像的死而復生」的議題生產、臺灣藝術家參與、啟動微型博物館的操作模式，並將此模型理論化

2012年台北雙年展「現代怪獸／想像的死而復生」有幾個特點，第一個就是這個展覽從內部結構核心開始，就把中國以及臺灣的現代化過程連結在一起。雖然到處都有現代怪獸，因為它是一個普世性的問題，但是怪獸之謂、以及怪獸的概念，則是取自王德威所寫的《歷史與怪獸》(*The Monster That Is History: History, Violence, Narrative*)。王德威在其該中國文學研究的論著中，提到了中國與臺灣在20世紀的歷史，並談及許多的政治暴力——通常以啟蒙、理性、烏托邦為名——與虛構產物間的關聯……。故該屆雙年展所召喚的禱杓，這隻虛構的怪獸，其實是個對象，代表了人類對過去經驗

26 「造音翻土—戰後臺灣聲響文化的探索」(高雄場)，高雄市立美術館官網展覽資訊。這裡相當細節地摘錄了展覽的架構，為的是要寫實地呈現這個展覽的架構的龐大、細緻，以及策展團隊的專業的研究與策展能力。

27 同上註。

的詮釋，與無法追憶卻又無法忘記的官方記憶。策展人提出這個命題，正是要「透過歷史如怪獸般的醜惡與殘暴所內含的政治與美學意義，才能在所展現的可能曙光中，想像現在的狀態。」<sup>28</sup>

此外，該屆雙年展名義上是由法蘭克策展，但實質上，並非只有一個策展人，而是主策展人透過東南亞地區與世界各地共同策展人的合作，讓2012台北雙年展的架構下，有一系列想像的微型美術館，投射出推測的歷史與未來的可能性。筆者認為，這個展覽不只規劃了6個微型博物館——如果我們可以接受比微型博物館更寬鬆的微型策展這個定義的話，其中所提出的策展計畫是遠遠的超過這個數字。<sup>29</sup> 以下筆者將分述其中的題旨。

位於北美館大廳的大型裝置作品〈等候大廳、現代性場景〉(*The Waiting Hall. Scenes of Modernity*)，是由漢娜·賀紀希(Hannah Hurtzig)所作。她作品的實質內容是「行動學院」公共空間對話裝置，每項計畫首先是一個現場活動，之後將變成裝置作品和檔案庫。除了6位國外講者之外，還包括本地很具代表性的11位講者。賀紀希的作品並沒有被冠上「微型博物館」的分類，但無疑具有重量級的「啟動器的角色」。<sup>30</sup>

「前紀念博物館」是由策展人為艾瑞克·波特萊爾(Eric Baudelaire)，以及3位國外藝術家共同建構這作微型博物館。<sup>31</sup>「韻律博物館」是由策展人娜塔莎·金瓦拉(Natasha Ginwala)，展出16位含交工樂隊和林壽宇等臺籍藝術家與外籍藝術家的作品。<sup>32</sup>「葫蘆博物館」則是由策展人港千尋(Chihiro Minato)，展出包括2位日本人及張雅婷等4位臺灣藝術家的作品。<sup>33</sup>

在上述這幾個微型博物館中，除了「前紀念博物館」完全沒有國內的藝術家參與，其他兩個微型博物館雖也有臺灣藝術家參加，顯然啟動者是國外策展人。不過不管如何，看來臺灣與中國相關的檔案資料是可以非常自由地安插於其間。

28 《2012台北雙年展：現代怪獸／想像的死而復生導覽手冊》。

29 同上註，頁21-24。

30 同上註，頁26-29。

31 同上註，頁134-136。

32 同上註，頁122-125。

33 同上註，頁140-143。

專題：台北雙年展

「基底無意識博物館」的五位策展人之中包括了一位臺灣人陳奕任，其他幾位是後者的老師，另外，阮慶岳也是這企畫的協助者。這微型博物館其中的第一批紀錄的活動和素材來自臺灣相關國立單位檔案資料館或資料庫，他們勾勒出臺灣複雜的政治和文化定位。<sup>34</sup> 這個微型博物館中臺灣的參與者具有一定的啟動作用。

「跨越博物館」主策展人法蘭克本人與林宏璋所共同策劃的，其中佛蘭妮·侯博格(Virlani Hallberg)所創作的〈倒退三角廣場〉(*Receding Triangular Square*)，收錄了包括臺灣觀落陰等之田野調查及紀錄，是一部跨學科的影像合作，其中的參與者包括藝術家、製片、藝術史學家、文化理論學者等。影片中包括現代與傳統，現實世界與冥界的跨越，藝術家以傳統靈療對應西方心理學治療。<sup>35</sup> 另外「薩瑪納札博物館」是由林宏璋所製作，描述的是喬治·薩瑪納札(George Psalmanazar)這一個於十八世紀初期，在倫敦學界聲名大噪的偽臺灣原住民。他的著作《福爾摩沙的歷史與地理描述》(*An Hisrotical and Geographical Description of Formosa*)，描寫一塊充滿裸身原人、村落、崇拜惡魔、食人、活人獻祭的奇幻異域，滿足投射異它性的好奇慾望。<sup>36</sup> 在以上這些例子中，臺灣藝術家都在展覽各個舉足輕重的微型博物館中擔任協同啟動者的身分。

「歷史與怪獸博物館」由洪子建及總策展人法蘭克共同策劃，其中的重點〈臺灣大規模殺傷性武器〉，由洪子建匯集了吳俊輝與朴慶根(Kelvin Kung Kun Park)的創作。另外在〈原諒〉作品中，洪子建梳理了20與21世紀中政治家與犯罪者的「官方道歉」。<sup>37</sup> 另外，陳澄如與不是中華民國國民的臺灣人洪子建共同製作的「透納檔案」——看來根本就是一個恐怖份子的工作室，靈感來自被譽為「種族歧視的必讀經典」的小說《透納日記》(*The Turner Diaries*)。觀者參觀作品時，即是走進他的私人戰爭房或規劃室。把這件作品和洪子建的其他作品，以及陳澄如的〈共登世界大同之境〉連結在一起，就容易理解其為何具有啟動議題的功能。

「骨董級垃圾研發公司」是葉偉立從空間改造計畫中所搶救，以及從路邊非法垃圾棄置的、附近工地、海邊或河床所撿拾來的各樣物件，並透過分析、評價與美學判斷，讓他們升等至古物或是藝術地位，使它可以同時挑戰垃圾與藝術之間的階級關

34 同上註，頁81-83。

35 同上註。

36 同上，頁62-67。

37 同上，頁88-89。

係，或者揭露藝術與日常集體實踐、生活與在地性的斷裂。這件具有微型博物館的規模的作品，在整個展覽中產生與臺灣、臺北的歷史現場極大的緊密連結作用。<sup>38</sup>

《幸福大廈I》是陳界仁執導的藝術影片。被反諷地稱為幸福大廈反映的卻是被原子化後的個體的處境：自1984年起所推行的新經濟政策，相關的法案衝擊到無數的家庭，並且危害了其工作權與居住權，以及要在社會生活裡取得安全保障與服務的基本生存權，也就是直接對年輕一代的未來下了判決。藝術家在作品中安排的場景，是拍攝於真實的歷史性現場，或是它所指涉的事件或狀態的實際場域，而場景本身亦涉及了故事主角們為影片搭景過程中付出的集體勞力。<sup>39</sup> 這件作品放在美術館外等待改建的士林紙廠廢墟內，並且和「基底無意識博物館」放在一起特別有意思。這絕對是具有持續啟動議題能力的作品。

這個分析的重點是，如何使我們的中、小策展人與藝術家，在一個雙年展中的各種展覽計畫中，不只是作為材料，更不是當作配菜，而是或大或小的啟動者。透過分析，我們可以理解，主策展人的展覽議題雖然與中國以及臺灣有密切關係，然而，實際上，這個議題更具普世性。因此，策展人除了邀請中國、臺灣藝術家外，還邀請更多的世界各地的藝術家，甚至幾位可能也是藝術家的策展人一起來建構不同的微型博物館或類微型博物館，說明了雙年展中需要眾多的啟動者。

故有些微型博物館完全由國外藝術家或策展人所啟動，其中的參與者也都是國外藝術家；有些雖然由國外藝術家／策展人所啟動，參與藝術家或學者，為數眾多，有來自國外，也有國內的。有些則由臺灣藝術家／策展人與雙年展主策展人共同策劃；有些則由臺灣藝術家／策展人帶領臺灣藝術家共同製作。筆者認為，這些微型博物館的模式其實可以再進一步的轉化為由一組具有啟動能力的中型策展、以及數量頗多的微型策展所共同交叉而成的大型展覽，讓臺灣的策展人、藝術家、作品、議題、檔案資料等，都可以在這些策展中擔任不同的啟動功能及角色，而經由這樣的策展，也會有明顯的對話及學習的過程。

38 同上，頁92-93。

39 同上，頁138-139。

## 五、隔屆雙軌制雙年展模型的初探——一屆由國際策展引進與臺灣或亞洲社會有密切關係的國際藝術趨勢的雙年展；下一屆由包含臺灣、亞洲、國際策展人，及美術館策展團隊共同啟動的，多策展／微策展／強調議題延遲聲過程的雙年展模式

既然提出雙軌制雙年展的思考，特別是它的第二軌很大程度上來自對2012台北雙年展「現代怪獸／想像的死而復生」的參照，因此有必要藉此先回應一下藝術學者對於該屆雙年展的批評以及建議。筆者贊成：1. 在地歷史的具體反思與亞洲參照尚有不足的問題，此項其實涉及本地雙年展機制的短線操作與配置問題；2. 北美館究竟想要為本地生產出什麼樣的知識與自我認識？此問題必須在體制上進行更嚴格的自我檢視，建立更合理與宏觀的機制，一舉轉化為一個開放性的本地藝術文化知識生產平台；3. 否則，接續第2點，當代大型展覽操作技術，只是驅策著本地藝術家、評論者與研究者，進行空洞而脈絡不清的回應而已。<sup>40</sup>

為此，筆者嘗試提出的「隔屆雙軌制雙年展模型」，可歸納為以下的幾段重點來說明。

因為臺灣的地理位置以及使用的語言，使得臺灣的藝術社群與國際藝術社群、趨勢相對上比較疏離，確實有必要透過大型雙年展，來對於新的潮流進行較為全面、有脈絡的了解與掌握。故一屆台北雙年雙年展延用現行方式進行，以呈現國際當下思潮為主的雙年展。

下一屆雙年展，就是這篇文章所真正要發展的，係指包括數個具有啟動能量的中型策展、微型策的結構，以及在不同的策展系統內部，以及各種策展系統之間，具有互為主體關係建構的過程。

為了讓前述包含多中型、微型策展，以及強調對話發展過程的雙年展得以成立，我們需要組織一個跨領域的委員會。成立的時間，必須提前到上一個雙年展主架構已近明朗開始，因為這樣的展覽需要更長時間去發展，這樣雙年展能就近承接上一個雙年展所啟發的部分，提出對其的延伸或互補、辯證。

---

40 龔卓軍，〈從自我反觀走向死而復生的想像：對2012台北雙年展的初步觀察〉。

這個委員會可以運用臺灣之前各個美術館的各種展覽，包括雙年展的材料，重要及相關展覽議題的研究、相關及重要藝術家的研究，並且透過對於本地及周邊國家、或世界各地相關及重要社會問題的研究，提出展覽方向粗略的範圍，進一步透過推薦、邀請比件等方式，徵求幾個中型、微型策展案，徵求對象除了臺灣部分之外，亦可擴及亞洲。

透過徵選策展案的交叉關係，形成更加精確的議題，並藉由這個議題進行第二個層次的工作，即對亞洲的、國際相關議題的藝術家、以及相關議題專長的中型策展人的邀請。事實上，到了這個階段，就可以將展覽的籌劃以及執行，從委員會回歸到北美館的內部。北美館可以依據實際的交叉狀況，再補充足以讓新議題更加明朗，補充具可看性、具說服性的藝術家及各種相關的檔案資料。

北美館在籌劃與執行這個階段就能夠集結各方領域的專家學者，來共同形成相關主題的論述，這也是一個磨練具主體性、但又具有廣度的展覽論述以及展覽內部對話結構的絕佳機會。這樣的展覽形成過程雖然較為複雜，但是在相關的策展人、相關的藝術家之間，都有更多的對話的機會。這個密切的藝術社群群，將有助於使臺灣成為亞洲以及國際藝術家願意駐留的地方，北美館的雙年展成為促成國際與本地對話的最有力平台，也更有機會成為促成社會改變的驅力。

當然運用這種方式，雙年展的核心議題勢必比較難以生產，因為它需要經過一個特殊的過程。它不是美術館的想像，也不是少數專家的想像，而是經過研究調查，以及多次層的交叉所形成，還可以包括沒有機會充分實現的計畫——臺灣常可以見到一些不錯的計畫，但是因為沒有更好的機會被放在有利條件下發揮，而僅僅停留在小規模的實踐。

至於關於預算，由於第二軌的展覽略去了昂貴國外借展費用，改邀請國內以及周邊國家的藝術家，勢必省下許多作品運輸經費，顯見會較為經濟。可以把這省下費用用在進行更實質的深度交流、激盪所需的旅費、工作坊的費用，讓經費得以精準地運用在大量以及長時間的研究與調查，以及足夠密度的對話激盪的生產中。

雙軌雙年展交互輪替的模式能夠產生互為因果的關係，而第二軌的展覽更能夠產生深度的對話以及持續的主體建構，也就是更有條件做為啟動者的角色，也更有條件、更有根基地去接納其他的差異以及奇想。

專題：台北雙年展

引用書目

中文

- 《2012年台北雙年展：現代怪獸／想像的死而復生導覽手冊》。臺北：臺北市立美術館，2012年。
- 《2014年台北雙年展：劇烈加速度導覽手冊》。臺北：臺北市立美術館，2014年。
- 〈M型思惟—2011亞洲藝術雙年展〉。國立美術館官網。網路。2014.11.1瀏覽。
- 〈返常—2013亞洲藝術雙年展〉。國立美術館官網。網路。2014.11.1瀏覽。
- 余思穎編。《2002台北雙年展：世界劇場》。臺北：臺北市立美術館，2002年。
- 余思穎、周安曼編。《2006台北雙年展：限制級瑜珈》。臺北：臺北市立美術館，2006年。
- 范黛琳、鄭慧華編。《2004台北雙年展：在乎現實嗎？》。臺北：臺北市立美術館，2004年。
- 徐文瑞、余思穎編。《2008台北雙年展導覽手冊》。臺北：臺北市立美術館，2008年。
- 張芳薇、三木亞希子、石神森編。《1998台北雙年展：慾望場域》。臺北：臺北市立美術館，1998年。
- 〈第一屆亞洲藝術雙年展今天起國美館登場〉。《大紀元》網站，2007年10月12日。網路。2014.11.1瀏覽。
- 〈第十屆台新藝術獎藝冠榜：吳達坤（策展）「後民國—沒人共和國」〉。網路。台新銀行文化藝術基金會網站。網路。2014.11.1瀏覽。
- 陳光興。《去帝國：亞洲作為方法》。臺北：行人出版社，2006。
- 陳先奎。〈中國印度合作可以根本改變世界〉，「中國人民大學馬克思主義學院」。人民網—國際道，2014年09月16日14:05。網路。2014.11.1瀏覽。
- 陳淑鈴、胡慧如編。《編年·三十·北美館》。臺北：臺北市立美術館，2013。
- 陳書俞編。《2010台北雙年展導覽手冊》。臺北：臺北市立美術館，2010年。
- 黃寶萍。〈制度？經費？台北雙年展怎麼走下去？〉。《民生報》，2004年10月29日。
- 程怡嘉。〈藝術伸展台——獨立策展人系列噪音、反思與知識生產：談鄭慧華的策展歷程〉。全球藝術網。網路。2014.11.1 瀏覽。
- 臺北市立美術館編。《2000台北雙年展：無法無天》。臺北：臺北市立美術館，2000年。
- 鄭惠文。〈評論2013亞洲雙年展〉，*Artalks*台新銀行文化藝術基金會網站，2013年12月24日 11時51分。網路。2014.11.1瀏覽。
- 龔卓軍。〈從自我反觀走向死而復生的想像：對2012台北雙年展的初步觀察〉。《典藏今藝術》，第242期，頁108-111。
- 〈觀點與「觀」點—2009亞洲藝術雙年展〉，國立美術館官網。網路。2014.11.1瀏覽。

外文

- Bodick, Noelle. "5 Unusually ambitious global curators to watch in 2014." *Artspace*. April 29, 2014. Web. 2014.11.1.
- "World's Top 20 Biennials, Triennials, and Miscellennials." *artnet*. May 19, 2014. Web. 2014.11.1.