

台北雙年展的困境與發展可能

Difficulties and Possibilities of the Taipei Biennial

高森信男（林信男）

Nobuo Takamori (Lin Hsin-nan)

國立交通大學應用藝術研究所博士候選人

Ph. D. Candidate, Institute of Applied Art, National Chiao Tung University

專題：台北雙年展

摘要

本文先論及歷屆台北雙年展發展上的特色及其困境，並藉此推論出適宜台北雙年展未來發展之策略。台北雙年展在建立的過程中，就不可避免的觸及「主體性」與「國際化」兩種想像間所造成的拉鋸；台北雙年展在轉型為「國際雙年展」，並經歷了三個階段不同策展結構的時期之後，依舊陷於有限的國際地域想像，並且缺乏和城市及觀眾的交流策略。探究其本質，除了策展機制的問題之外，台北雙年展缺乏對於各個層級的自我定位認識才是主因。因此，台北雙年展需透過探討基礎的自我定位問題；並搭配多元的策展結構、加強和臺北市立美術館館內研究的關係等實驗性策略，方能有效推動台北雙年展於未來之發展。

關鍵字：台北雙年展、臺北市立美術館、策展策略、國際雙／三年展。

Abstract

This essay aims to describe benefits and difficulties of the Taipei Biennial, for propose the suitable strategies of its development in near future. The tensions between two imaginations, “identical subjectivity” and “internationalized”, became the main issue during the establishment of the Taipei Biennial. After the transition into “international biennale”, and experienced 3 periods of different curatorial structure, the Taipei Biennial still struggle in the limited imagination of “internationalized”, and lacks of strategies to interact with the Taipei city and its audiences. Beside the difficulties of curatorial administration, the main reason why the Taipei Biennial struggles into these difficulties is it lacks of definitions in different layers. To benefit development of the Taipei Biennial in near future, the Taipei Biennial should redefine its position, and start to develop experimental strategies, such as adapt multiple structure of curating in the Taipei Biennial, and encourage the direct connection between the biennale and the research programs within the Taipei Fine Arts Museum.

Keywords: Taipei Biennial, Taipei Fine Arts Museum, curatorial strategy, international biennale/triennale

一、台北雙年展的本質困局及策展結構演變

(一)「主體性」與「國際化」的拉鋸想像：台北雙年展的本質困局

在本文撰寫的2014年，雙年展和「國際性展覽」，對於臺灣的觀眾而言，已非陌生的活動和場域。隨著網路資訊的快速發展，各類媒體具備國際化的報導能力；而國際交通的便捷和普及化以及補助經費的增加，令各類參訪、駐村的活動更加普遍。對於視覺藝術相關工作者而言，要透過媒體資訊了解外國的「國際性展覽」，或是親自出國看展、甚至進行更進一步的直接交流，都比起「台北雙年展」(Taipei Biennial)草創時的1990年代來的便捷、普及、而深入。在這樣子的時代背景差異之下，有重新省視台北雙年展發展脈絡的必要性；並為台北雙年展在未來的發展方向提出合理的建議。

張芳薇於〈台北雙年展：試從展示內容、形式與策略觀察其演變與轉向〉一文中提及：「對在地而言，台北雙年展除了提供臺灣當下全球藝術新浪潮趨勢與資訊的管道，也是藉由展覽籌辦的過程，培養藝術行政與藝術專業人員的平台。……台北雙年展同時也是臺灣探討主體性的重要事件與場域之一。」(103)；在該文中，張芳薇亦提及1996年雙年展「臺灣藝術主體性」(The Quest for Identity)的重要性：「首次策劃型雙年展的意義，正如展覽的主題『臺灣主體性』，舉辦了，主體性便已形成，而且是第一屆。」(103)

1996年雙年展「臺灣藝術主體性」的確是「台北雙年展」開始發展為「國際雙年展」之前的重要轉折點；1984年起，臺北市立美術館（以下皆簡稱為「北美館」）每年交替舉辦「現代美術新展望」(Contemporary Art Trends in the Republic of China)及「中華民國現代雕塑特展」(The Contemporary Sculpture Exhibition in the Republic of China)兩項展覽，至2001年止，兩項展覽各舉辦了4屆。1992年起，該兩項展覽合併為「台北現代美術雙年展」(The Taipei Biennial of Contemporary Art)，採取公開徵件藝術家方式舉辦了兩屆之後，方推動了由六位藝術家擔任策展人的1996年雙年展「臺灣藝術主體性」。¹ 該次展覽的重要指標包括了：1. 首次策劃型雙年展，至此之後，「台北雙年展」的展覽內容全由策展人所策劃而來；2. 以「主體性」(Identity)為題，直接反映了追尋臺灣本土認同的企圖；3. 該屆為最後一屆僅以

1 〈雙年展簡史〉。《2008台北雙年展》官網。網路。2014.5.24瀏覽。

臺灣藝術家作品作為展出內容的雙年展，之後隨即轉型為「國際雙年展」。

針對1996年的雙年展及之後的發展，簡子傑曾如此論述：

事實上，「主體性」這個概念曾為90年代初至中期標示出重要的歷史性光譜，1996年的北美館首次雙年展「臺灣藝術主體性」可謂為高峰，前期背景是陳水扁新任臺北市市長，其所任命的北美館館長張振宇在輿論壓力下匆促下台，而與展覽相關的爭議點，則包括……或也因此，多位參與論辯的理論者多在思索如何界定這裡的「主體性」，這種較諸創作活動來說極為後設的論述生產，通常對於作品不具有有效的解釋力。……往後主體性這個詞迅速褪去光彩彷彿不曾出現，而也在同時，臺灣藝術世界在一個更形巨大的全球化舞台中遭遇了衰頹——這種衰頹感來自相當主觀的比較，卻是臺灣藝術世界的普遍觀感，……或者，在臺灣內部，北美館自「臺灣藝術主體性」之後，改採國際策展形式的台北雙年展，近年來，卻由亞洲重要的國際雙年展之一，跌落至乏人聞問的衰弱過程。……當然，這種比較性的衰頹感可能只是主觀感受，……²

接續在「臺灣藝術主體性」一展之後，1998年的第一屆台北雙年展「欲望場域」(Site of Desire)，雖然將北美館的雙年展轉型為「國際」雙年展；但仍舊以亞洲地域為重，且臺灣藝術家在展覽中的數量亦占居了一定的比例。自第二屆台北雙年展「無法無天」(The Sky is the Limit)開始，台北雙年展開始企圖要去呈現全球化下的「國際藝術趨勢」。台北雙年展作為「提供臺灣當下全球藝術新浪潮趨勢與資訊的管道」這個想像，至少在臺北市政府的層級，是非常明晰的：2004年台北雙年展「在乎現實嗎？」(Do You Believe in Reality?)展覽專輯的市長序文(時任市長為馬英九)中寫道：「自1998年『臺北雙年展』舉辦以來，臺北市即藉此國際藝術盛會，觀摩與吸納諸多國家之文化特質，逐漸形塑出兼具本土特色與異國風采的多元文化樣貌；同時透過『城市行銷』的方式，向國際展現臺北文化印象，以達城市文化外交的目標。」；2006年的市長序文則提到：「展覽作品不僅呈現當代藝術家對與時俱進之世界情勢的看法與觀點，同時也給予國內藝壇觀摩、學習的機會，並提昇臺北市在國際的能見度。」(范黛琳等 11)

專輯中的官方序文當然僅能視作是政府單位的公開賀詞，並不直接涉及各屆雙

2 簡子傑，〈從主體性到衰敗身體：1996至2006年的臺灣當代藝術關鍵字（二）〉。伊通公園網站，2007。2014.5.24瀏覽。

專題：台北雙年展

年展的藝術性；然而，這些序文卻也明確的表達了臺北市政府方面對台北雙年展的想像。這組具備雙重方向性的想像主要包括了兩個部分：1. 由外向內的想像方向：台北雙年展作為可讓國內觀眾看到外國優秀作品的窗口；2. 由內向外的想像方向：想像中的「國際」透過了台北雙年展，得以看到臺北或是臺灣。2000年轉型為「國際化」之後的「台北雙年展」，承載了身為「國際交流平台」的使命；然而「台北雙年展」的前身，「台北現代美術雙年展」及1996年雙年展「臺灣藝術主體性」卻對於奠定和挖掘1990年代臺灣當代藝術的本土性格有非常直接的影響力；這股影響力在21世紀的台北雙年展，於其展覽策劃結構的內部、以及臺灣藝術家的期待中，成為一股具體的拉鋸力量，和官方所投射的「國際化」想像互相拉扯。而這種拉扯的狀態或處境，以及其所產生的張力，也成為了台北雙年展所與身俱來的潛在基調。2000年之後的歷屆台北雙年展，幾乎都會在臺灣藝術圈的評論中，不斷地重複陷入這種拉鋸角力的態勢。

（二）台北雙年展的策展結構演變

策展結構會直接影響到一個展覽的發展方向、藝術家或展出作品的挑選方式、以及展覽的呈現形式；而將這些不同的工作項目加以疊合之後，就會直接影響到展覽的具體成果。從台北雙年展的發展歷程來看，台北雙年展的策展結構，總共經歷了以下三個不同的時期：

1. 第一階段，單一策展人制度的區域性雙年展——1998年第一屆台北雙年展

1998年的第一屆台北雙年展，由日本策展人南條史生（Fumio Nanjo）擔綱。該屆台北雙年展是由東北亞³區域性的範疇來進行區域性雙年展的策劃：藝術家來自四個不同的國族背景，藝術家的來源地在比例分配上頗為平均，而臺灣藝術家的數量比例和第二階段的策展結構相比，明顯偏高。該屆算是實驗性質的先例，然而，至第二屆台北雙年展起，第一階段的區域性概念就遭到捨棄。

2. 第二階段，雙策展人制度的國際性雙年展——2000年至2010年，第二屆至第七屆台北雙年展

3 東北亞在此指臺灣、日本、南韓、中國四地。

從第二屆台北雙年展「無法無天」開始，台北雙年展就開始採用由一個臺灣策展人搭配另一個「國際」策展人的「雙策展人制度」。從第二屆2000年至第五屆2006年台北雙年展的國際策展人由歐洲、北美地區的策展人擔任。而自2008年起，連續兩屆的台北雙年展國際策展人，改由具有西亞地區背景和工作經驗的策展人擔任該職位。

3. 第三階段，單一策展人制度的國際性雙年展——2012年第八屆台北雙年展至今

從2012年第八屆台北雙年展開始，策展機制開始回歸到單一策展人的體制來進行整體的展覽策劃工作。

以上三個階段的策展結構，以第二階段的結構對台北雙年展造成最深刻的影響力，也引發最多的討論意見。不過，若是考量第二階段所佔據的時間長度及屆數，會有較多的討論和檢討也並非意外。2006年台北雙年展策展人王俊傑就曾於受訪時提及：「其實我一直都是反對雙策展人制度的！因為在規定一位國內與一位外國的策展人合作，國情不同與視野不同的背景下，我們在看待要選擇哪些作品進來參展的同時，是一種非常奇怪的關係。……於是，只能憑著一種默契在進行。」（吳牧青 4）而2004年的台北雙年展「在乎現實嗎？」，則也是因為這種特殊的雙策展人制度所造成的潛在不穩定特質，而產生了人事上的糾紛。

至於為何從第二屆開始，要採用這種在國際上也實屬罕見的雙策展人制度，王俊傑在同篇訪談中如此解釋：「台北雙年展運用了雙策展人，其實也是要借助外籍策展人在國際藝術圈的人脈關係，藉此才能去達到接近這個展設展的目的——國際化。」（4）

「國際化」一詞一直都是個抽象的概念，在下一章節的討論中，筆者會將歷屆台北雙年展所呈現的「國際地域範圍」加以具體描述呈現，並討論數據背後所蘊含的問題。回到本章的討論；策展人礙於其工作上的地理、時間、文化背景和其他資源上的限制，自然有其工作上的地理範圍限制，鮮少有策展人真的具備跨全球地域性的策劃和挑選能力，能平均地了解 and 接觸來自不同大洲、不同藝術圈的藝術家。舉例來說，2000年至2004年為止，該三屆的台北雙年展藝術家以來自歐洲最為大宗。2006年台北雙年展「〔限制級〕瑜珈」（Dirty Yoga）改為由美國策展人丹·卡麥隆（Dan Cameron）共同策展之後，在美國工作的藝術家／團體大幅提升至10位。2008年及2010年兩屆台北雙年展分別由土耳其策展人瓦希夫·寇東（Vasif Kortun）和伊朗策

專題：台北雙年展

展人提達·佐赫德 (Tirdad Zolghadr) 擔綱策劃之後，工作地點來自西亞和東歐的藝術家開始增加。而2012年由在柏林工作的策展人安森·法蘭克 (Anselm Franke) 所策劃的「現代怪獸／想像的死而復生」(Modern Monsters: Death and Life of Fiction) 一展，則有約13位來自柏林的藝術家／團體。

從這樣的分析中，我們可以觀察到；台北雙年展歷屆所邀請的外國策展人，其實並無法帶來涵跨全球五大洲地域的「國際化」藝術視野；實際上，歷屆國際策展人僅是來自擁有另一個地域工作經驗的工作者。因此，雙策展人制度的真正特質其實是來自於兩個地域策展工作者的交流和合作；而歷屆臺灣策展人所擁有的臺灣、東亞及歐美亞裔社群的實務工作經驗，往往是外國策展人所缺乏的。因此，第二階段的策展結構，若是缺乏了臺灣策展人的工作，將會欠缺跨洲際地域的選對話空間。然而，在想像的層次之上，這種平等的權力結構並未經由北美館，透過實際的定位性論述來給予其制度上的定義。也就是，雙策展人制度並未在論述的書寫上賦予其亞、歐或亞、美的雙元合作結構，反而擴大了針對歐、美的想像，成為了想像中的「國際」，並且，相對地縮限了想像中的東亞工作區域，成為了想像中的「在地」。這種想像層級上的偏差，不僅造成了二元化的對立狀態，並且引導了話語敘述朝向必須仰仗或借助「國際」人脈的假設。不過，筆者認為問題的本質並非雙策展人制度本身，而是缺乏對雙策展人制度進行更具積極性、主動性的定義和論述，藉此發揮雙策展人(或多策展人)制度的優點。

2012年的台北雙年展回歸到傳統的單策展人制度，展覽的展出內容很明顯的因為制度的改變而具有較為統一的調性；而為了補足策展人法蘭克所缺乏的在地工作經驗，透過臺灣方面各單位和個人的協助，讓該屆雙年展大幅度地引入臺灣藝術家，使參展藝術家出現了類似「柏林—臺北」雙元核心的地域組合結構(該屆居住於柏林及臺北的在世藝術家各占了13位，相較於其他城市，就比例上明顯高了許多)。然而這樣透過單一策展人來建構雙元核心聯結的結構是否能夠持續延續下去——尤其在缺乏明文遊戲規則的狀態下，尚待進一步的觀察。而在接下來的第四章中，筆者亦會提出其他策展結構的可能性。

二、台北雙年展之區域侷限及外部環境關係

(一) 台北雙年展展出作品之區域侷限

接續上一章所討論之內容：在雙策展人制度時期的外國策展人，實際上僅擁有策劃挑選部分區域藝術家的能力，本章嘗試將歷屆台北雙年展的藝術家資料加以量化統計，企圖明確標示出台北雙年展展出作品之真實區域分布概況。本章的統計數據係以2000年至上一屆2012年為止，共計採納7屆的資料。不採納1998年台北雙年展「欲望場域」的原因在於：該屆台北雙年展已經將展出藝術家的來源區域非常明確的定義為以臺灣、日本、南韓和中國所組成的「東北亞」區域，因此不需要透過本章的分析再來標示出其於全球版圖上的區域性。另外，本章的統計資料以藝術家的居住和工作地區為主，取代國籍或種族的劃分，希冀透過這樣的統計方式，以期真實反映出策展人或策展團隊在全球，於地理上的觸及能力。

在剔除於展覽籌備期間即已過世的藝術家和一小部分查無資料的藝術家後，筆者得出了下方的表2-1：

參展藝術家居住區域	所占比例
臺灣	17%
東亞	11%
東南亞	5%
南亞	2%
西亞(包含土耳其及賽普勒斯)	4%
西歐	39%
東歐(包含捷克)	3%
美國及加拿大	15%
拉丁美洲及加勒比海地區	3%
紐澳、大洋洲及非洲	1%

表2-1 2000年至2012年台北雙年展參展藝術家之居住地比例

另外，若將外國居住地加以分析，則可列出表2-2及表2-3，分別代表台北雙年展展出藝術家的外國居住國和外國居住城市的排行如下：

排行	參展藝術家居住之外國國家	所占比例
1	美國	14.4%
2	德國	13.4%
3	英國	5.2%

專題：台北雙年展

4	法國	4.8%
4	中國	4.8%
5	荷蘭	4.4%

表2-2 2000年至2012年台北雙年展參展藝術家，不含臺灣之外國居住國前5名排行

排行	參展藝術家居住之外國城市	所占比例
1	柏林	10%
2	紐約	8.8%
3	倫敦	4.8%
4	巴黎	4.6%
5	北京	3.5%

表2-3 2000年至2012年台北雙年展參展藝術家，不含臺北之外國居住城市前5名排行

從表2-1的描述可以看出，2000年之後的「國際性」台北雙年展，其實還是有明顯的地域侷限：剔除作為地主的臺灣不論，可以發現居住於西歐地區的藝術家就佔據了近4成的比例。若以國家或城市來討論，可以發現美國和德國兩國，以及柏林和紐約兩座城市各自佔據了高額的比例。根據表2-3的統計資料，居住於柏林的藝術家甚至佔據了所有參展藝術家比例的1/10，數量相當可觀，當然，這是由於2012年台北雙年展「現代怪獸／想像的死而復生」策展人法蘭克大量採用居住於柏林區域的藝術家，造成統計數字上柏林和德國的項目被拉高的直接原因之一。但2012年台北雙年展對統計數字的影響性，仍舊無法掩蓋一個事實：2000年之後，歷屆台北雙年展所企圖營造的「國際性」，是由臺灣嘗試透過與西歐及紐約之直接性的聯結／輸入，所創造出來的「國際」。台北雙年展所指涉的「國際」，其實是有其地理和文化侷限性的「地域」。

筆者在此所持的立場並非反對觸及或展示來自歐美的藝術品，因為表3-3所列出的前5大城市畢竟皆是擁有大量當代藝術家匯聚的節點，而是反對將西歐及紐約等地域簡易的化約為「國際」，用「國際」一詞，取代了台北雙年展所具備的濃厚歐美「地域」特質。不可否認的，這種採取歐美地域作為主要發展導向的策略，是高度符合台北雙年展在官方層級，作為「國際櫥窗」的想像。⁴ 台北雙年展也確實是臺灣引入歐美地域藝術的最重要窗口，在任務上達成了「給予國內藝壇觀摩、學習的機會」此項要求。然而，在此種直接聯結至歐美地域的路徑之中，台北雙年展卻無法具體地進入歐

4 請參考第一章所引之展覽賀詞。

美地域的在地敘述結構之中。這種單向的輸入狀態，不但長期限縮了台北雙年展的發展可能性，更容易給予臺灣的藝術工作者一種「被殖民」的相對感覺；因為在台北雙年展中所架設的「國際平台」，不僅無法讓臺灣藝術家藉此對其他外國地域發聲、還產生了話語權被相對稀釋、剝奪的感受。這種感受性的問題，或許促成了簡子傑所言之「比較性的衰頹感」。

為了解決過度偏重歐美地域的問題，近年的台北雙年展開始以亞洲地域取代歐美地域的論點。但筆者認為，這不能解決問題的本質：和歐美地域進行聯結的問題雖然較為複雜，牽涉到了文化殖民結構和以地域取代「國際」的以偏概全想像；但若單純的僅是更換交流的地域，其實無法實質解決外國地域和本土地域上、就文化、敘述邏輯、社會結構和藝術史上的斷裂狀態。也因此，如何從本土內部的文化敘述和藝術史邏輯出發，找到適切和巧妙的黏合方式，才能創造出具有文化攪動力和敘述生產力的展覽內容。

（二）台北雙年展的觀眾想像和與城市之關係

每一個國際雙／三年展不可避免地要和該展所位處的城市發生直接的關係，或是被該城市的外在條件所限制；為了因應不同的條件和資源，展覽應當要有彈性上的變動來應對不同的處境。本章針對相關的議題，將論及：1. 觀眾；2. 由台北雙年展主動向外進行，針對城市環境進行的聯結；3. 回應台北雙年展的外部脈絡及「平行展」。

1. 台北雙年展的觀眾想像

全球媒體曝光率最高、最易影響當代藝術發展趨勢的雙／三年展，往往聚集了大批的「專業觀眾」；而這些專業觀眾是來自世界各國的藝術專業工作者，包括了藝術記者、收藏家、藝術家、策展人等。不可否認的，任何一個雙／三年展的舉辦，皆有其意欲去成就、塑造的藝術專業性；這種特異的敘述方式和展示狀態，自然會不同於一般娛樂素材和大眾傳媒材料所傳達的內容和敘述方式。也因此，當代藝術展覽，尤其是具有塑造專業性效果的雙年展，自然也會不由自主的以專業工作者、或是具備一定閱讀能力的觀眾來做為預設中的首要觀眾群。這樣的預設方式若在國際間的幾個擁有大量「專業觀眾群」的著名雙／三年展中使用，並無大礙，且有其合理性。惟相對而言，

專題：台北雙年展

台北雙年展的參觀觀眾依舊以在地觀眾為主，且一般的參觀北美館民眾即佔據了多數觀眾的數量。依據2009年北美館委外調查而提出的《臺北市立美術館參觀民眾意見調查報告》，針對於2008年12月30日至2009年1月4日間來館參觀民眾進行分析調查後發現，外國參觀者占5.2%，而居住於台北縣市之參觀者即占了75.7%。該份報告書是少數進行參觀民眾分析調查研究時，數據採樣時間點剛好落於台北雙年展展期內之報告書。然而，雖然調查時間點時恰逢該屆雙年展即將結束之時，仍不難看出外國參觀者比例依舊偏低。在另一篇針對台北雙年展參觀民眾所進行的分析研究則提及：「觀眾調查結果也發現，只有兩成觀眾自認在當代藝術場域裡是主動的觀察者，顯示多數觀眾大多懷著被動、閒適的態度進入當代藝術場域，美術館不過是個假日休閒的地方，而不是另一個學習場所。」（張雅婷 140）

從以上討論可略知，台北雙年展的主要參觀民眾以符合國內民眾、居住於大臺北地區之居民以及非專業參觀者等三項描述為主的參觀民眾；且在這種情況下，館方可能不得不調整展覽的策略，來協調、橋接展覽與多數參觀者之間的關係。預設觀眾群的調整，其實並不會大幅度的影響到展覽的呈現內容或展出作品的呈現形式，因為針對不同的觀眾群所需要的，並非展覽內容和策展方向的大幅度調整；參觀民眾所需要的，反而是展覽週邊的輔助機制和設施，藉以協助不同的觀眾群得以從不同的面向或依其藝術先備知識的程度，來了解展覽內容、進而參與展覽。然而，觀展輔助機制的設置該如何設置，有賴於詳實的參觀民眾分析調查研究，因此，筆者亦建議針對未來的台北雙年展，北美館應該著手進行蒐集基礎的量化資料，以益於釐清參觀者的相關需求，並對未來策略發展的作法發揮直接性的幫助。

2. 台北雙年展對城市進行的聯結——現地製作、衛星展場和聯動計畫

歷屆台北雙年展針對城市（臺北）進行了程度不一的聯結性，其中包括了現地製作、衛星展場、和聯動計畫等三部分。2000年的台北雙年展是現地製作比例最高的一屆，而2008年的台北雙年展則是歷屆雙年展中，表現出企圖和城市進行聯結的最大野心。2008年台北雙年展除了擁有遍佈各處的衛星展場和高比例的現地製作之外，和台北地區重要的藝術空間／團體進行聯動計畫上的合作，除了讓展覽期間充滿活躍的活動之外，同時也透過此方法建構了一個和台北雙年展進行聯結的社群。然而，似乎因為後來的策展人有不同的策略考量，2008年台北雙年展所具備的聯結活力，無以延續成為台北雙年展的共通策略。

和城市的聯結，對於雙／三年展而言，自然有其重要性；但歷屆的台北雙年展，卻較難看出其透過衛星展場場地的選擇，也就是透過衛星展場空間自身於城市之中的空間和歷史上的定位，來提出論述的企圖心。相較之下，歷屆「新加坡雙年展」（Singapore Biennale）、「光州雙年展」（Gwangju Biennale）及「柏林雙年展」（Berlin Biennale）等國際雙年展在此項目的表現，皆比台北雙年展還要來得出色。台北雙年展長期以來多以國際策展人作為主導，在其缺乏在地的的工作、生活經驗的情況下，往往容易以較為簡易的方式來處理空間聯結性的問題。在這過程中，若主辦單位又缺乏有效的協助，來幫助外國策展人理解臺北的社會和歷史結構，如此長期以來，勢必無法提升台北雙年展在此項目的表現。相比之下，2014年柏林雙年展策展人，來自美洲的文安·蓋頓（Juan A. Gaitán）就是透過他在柏林的工作和生活經驗，而能細膩且合宜地選擇了特殊的展出空間，來呼應該屆的展覽論述內容。

年份	台北雙年展展名	衛星展場位置
2008	無展名	中山美術公園、臺北啤酒工場、捷運忠孝新生站、捷運站內電視螢幕、臺北小巨蛋／天幕
2012	「現代怪獸／想像的死而復生」	紙場1918

表2-4 歷屆台北雙年展衛星展場位置

3. 回應台北雙年展的外部脈絡——「平行展」

在「威尼斯雙年展」（La Biennale di Venezia）中，由大會和國家館之外的機構、團體或個人所舉辦的展覽活動，在經過大會認可擔保之後，即被稱為「Collateral Events」；在臺灣，該名詞習慣被譯為「平行展」。但本章節所討論的「平行展」，其形式和創設目的並非等同威尼斯雙年展的「Collateral Events」；這些「平行展」並未經過台北雙年展主辦單位的擔保認可，僅是展期和「台北雙年展」的展期重疊，實為行政上與之無關的大型聯展。但若從台北雙年展觀眾的主觀角度來觀看，臺北地區的觀眾——包括藝術專業工作者與喜好當代藝術的民眾——往往會在臨近的時間點內，同時參觀台北雙年展與這些大型聯展。因此，在評論和媒體報導上，常常會出現對這些包含台北雙年展的大型展覽的一種並置、甚而比較的語氣。為了方便稱呼和呼應口語上的使用習慣，本章採用「平行展」一詞來形容這些展覽。（參考表2-5）

專題：台北雙年展

和國際上許多較為著名的大型雙／三年展相比，台北雙年展的規模相對較為迷你；而在詞彙的使用上，台北雙年展也往往以「精緻」一詞自居，2008年台北雙年展國際策展人寇東在訪談中就曾提到，台北雙年展是所謂「經濟艙展覽」（吳金桃 196-199）。故如果考量到台北雙年展的小型規模，那一般針對雙／三年展在形式和資金上過度龐大的批判方式，就會顯得相對失效。從這角度出發，比這認為更不能忽略本章所提及的外部「平行展」，因為這些「平行展」有許多是「精緻」的展覽，且甚至不少展覽的尺度和規模並不亞於台北雙年展。因此，「平行展」對台北雙年展的影響力和其重要性，其實是不容忽視的。可惜的是，在過去的討論中，關於「平行展」的論述較為欠缺。

這些「平行展」可分為有主動意圖和無意圖的將展期和台北雙年展重疊兩種；而有主動意圖將展期重疊者，通常出於兩種動機：一是期盼和台北雙年展對話，或嘗試補足台北雙年展所欠缺的觀點；二是期盼為了參與或參觀台北雙年展而前來臺北的國際藝術工作者，可順道參觀這些「平行展」。隨著台北雙年展無法號召大量國際參觀者的事實越發明顯，第二項動機在越晚期的台北雙年展，越顯不重要。不論這些「平行展」的創設者是有主動意圖或無意圖將展期重疊，一旦展期重疊了，對於雙方而言，影響力和聯結性便自然產生了，雙方皆不可避免的成為了彼此的參照。

在討論「平行展」的脈絡時，2002年的「Co2臺灣前衛文件展」（Taiwan Avant-Garde Documenta）及2004年的「Co4臺灣前衛文件展」（Taiwan Avant-Garde Documenta II）有其相對的重要性。「Co2臺灣前衛文件展」在2002年，由林曼麗、黃海鳴、石瑞仁、倪再沁、陳瑞文、林志明等六人所發起；串聯了臺北市區許多替代空間和獨立空間，並且以徵件的方式，募集並展出了大量臺灣年輕藝術家的作品。台北雙年展具備的3個基本的形式：1. 美術館展示空間、2. 策展人選件、3. 以展出「國際」藝術家為主。相對於這3個基本的形式原則，「Co2臺灣前衛文件展」則呈現了一種截然相反的操作方式。惟「Co2臺灣前衛文件展」不但展出的成果和規模足以和當屆（2002）台北雙年展「世界劇場」（Great Theatre of the World）相抗衡，該展對臺灣年輕藝術家的影響力——尤其是曾經參與過該展的藝術家，應不亞於台北雙年展。可惜的是，「臺灣前衛文件展」在2004年舉辦完第二屆之後，第三屆便轉往台中展出；在第三屆結束之後，便走入歷史。筆者認為，「臺灣前衛文件展」和台北雙年展的轉型有直接的關係：在台北雙年展由「台北現代美術雙年展」逐步轉型為2000年開始的

「國際性」雙年展之後，⁵ 臺北市立美術館的雙年展原本作為鼓勵年輕臺灣創作者的功能逐步消失，本地創作者進而產生了相對的「剝奪感」；此外，1996年雙年展所提出的「主體性」，也並未在2000年之後的台北雙年展中被具體延續。出於以上的背景與原因，才發展出了「臺灣前衛文件展」的基礎架構。

2006年台北雙年展「限制級瑜珈」展出期間，「Co6臺灣前衛文件展」已經轉往臺中展出，由策展人徐文瑞和瑪蘭·李希特（Maren Richter）於臺北當代藝術館所策劃的「赤裸人」（Naked Life），則擁有接近台北雙年展尺度的展覽內容：該展展出了22組國際藝術家（2006年台北雙年展共展出35組藝術家）的作品；策展的論述強度和議題處理方式，也近似於台北雙年展的作法。實際上，「赤裸人」一展，已經讓台北雙年展在臺灣內部的兩個優勢：「規模」和「國際化」消失。此外，第一屆「臺北數位藝術節」亦是於2006年開始展出，故每隔兩屆的「臺北數位藝術節」（Digital Art Festival Taipei）皆會剛好和台北雙年展的展期重疊。該展展出了在台北雙年展中較不易展出的作品類型，可以說是在台北雙年展以外，提供了不同的美學標準和選項。

由鳳甲美術館主辦的「臺灣國際錄像藝術展」（Taiwan International Video Art Exhibition）則是自2008年第一屆開始，同樣以雙年展的型式，每兩年選擇和台北雙年展的展期重疊展出。至第三屆，2012年的臺灣國際錄像藝術展「憂鬱的進步」（Melancholy in Progress）時，則已經可以看出明確的和當屆台北雙年展對話的態勢；該屆策展人鄭慧華及郭昭蘭所選取的藝術家，其工作地域亦遍及包括吉爾吉斯在內的國際各地域，地理上的覆蓋能力亦不亞於台北雙年展。

自2008年開始，關渡美術館亦趁著台北雙年展的展期，推出自己的「關渡雙年展」（Kuandu Biennale）。直至目前為止，該展主要專注於亞洲區域性的當代藝術發展，彌補了台北雙年展的不足。此外，關渡雙年展雖然參展藝術家人數並不多，但是採用了在臺灣仍屬罕見的策展手法：先邀請策展人，再請策展人推薦來自各自工作區域的藝術家。這種策展結構，讓關渡美術館透過了「關渡雙年展」，和亞洲各地的單位建構了長期且直接性的合作關係，突破了單一美術館的概念，形成了一個互助的網絡狀態。

相形之下，台北雙年展漸漸地成為了臺北在雙年展當年的秋冬季眾多展覽活動之

5 筆者認為，1998年台北雙年展「欲望場域」係為「區域性」的跨國雙年展。

專題：台北雙年展

一；而這些五花八門、且充滿活力的「平行展」，可能除了經費之外，都具備和台北雙年展競爭的潛力。換句話說，台北雙年展在處理和國際其他大型雙年展的競爭關係之前，必須要先面對臺北地區內部，和其他「平行展」的競爭關係。這些「平行展」除了規模僅略遜於台北雙年展（因為相較於其他國際雙年展而顯出台北雙年展自身的「迷你」尺度）之外，國際策劃的能力、建構國際網絡的能力、策劃上的彈性、清晰的展覽定位、對外來參與的開放性和對於本土脈絡的重視等方面，可能都略勝於台北雙年展。台北雙年展有必要從這「平行展」的角度來重新觀看自身，並重新思考自身的定位。例如2014年的「橫濱三年展」，透過跨單位間的合作及協調，令所有「平行展」和三年展擁有同樣的展期，甚至提供套票和接駁交通工具之服務。台北雙年展是否可能仿效如此的制度？或許得視能否通過行政工作上的考驗，以及建立跨單位間的合作和默契關係，才得以實現。

年份	台北雙年展展名	臺北地區同檔期大型聯展選介
2002	「世界劇場」 (11/29-3/2)	· 「Co2臺灣前衛文件展」 (11/23-1/12 文化總會、南海路原美國文化中心、華山藝文特區等) · 「幻影天堂：臺灣當代攝影新潮流展」 (11/16-12/14 大趨勢藝術空間)
2004	「在乎現實嗎？」 (10/23-1/23)	· 「Co4臺灣前衛文件展」 (11/19-1/16 文化總會、南海藝廊、鳳甲美術館等) · 「虛擬的愛：當代新異術」 (8/21-10/31 臺北當代藝術館) · 「城市謠言：華人建築」 (11/13-1/16 臺北當代藝術館)

2006	「限制級瑜珈」 (11/4-2/25)	·「臺灣當代藝術家系列TAT@MOCA 2006」 (9/23-11/19 臺北當代藝術館) ·「第一屆台北數位藝術節：靈光乍現」 (11/10-19 中山堂、紅樓劇場) ·「赤裸人」 (12/3-2/4 臺北當代藝術館)
2008	無展名 (9/13-1/4)	·「第三屆臺北數位藝術節：超介面」 (9/12-11/9 臺北當代藝術館) ·「2008關渡雙年展：我有一個夢」 (9/26-11/30 關渡美術館) ·「第一屆臺灣國際錄像藝術展：居無定所」 (11/8-12/28 鳳甲美術館) ·「小碎花不：亂變新世代」 (11/22-1/18 臺北當代藝術館)
2010	無展名 (9/7-11/14)	·「第二屆臺灣國際錄像藝術展：食托邦」 (10/2-1/2 鳳甲美術館) ·「2010關渡雙年展：記憶的總合」 (10/8-12/26 關渡美術館) ·「發現印度：印度當代藝術特展」 (10/22-12/12 臺北當代藝術館) ·「第五屆臺北數位藝術節：串」 (11/26-12/5 剝皮寮歷史街區、臺北數位藝術中心、臺北歌德學院)

專題：台北雙年展

2012	「現代怪獸／想像 的死而復生」 (2012/9/29- 2013/1/13)	·「重見／建社會」 (2012/12/24-2013/3/3 立方計畫空間) ·「心動EMU」 (9/8-11/11 臺北當代藝術館) ·「北師美術館序曲展」 (9/25-1/13 北師美術館) ·「2012關渡雙年展：藝想世界」 (9/29-12/16 關渡美術館) ·「第三屆臺灣國際錄像藝術展：憂鬱的進步」 (10/6-12/30 鳳甲美術館) ·「身體／介面：數位藝術展」 (10/27-12/16 臺北數位藝術中心) ·「第七屆臺北數位藝術節：第二自然」 (11/16-11/25 松山文創園區)
------	---	--

表2-5 2002年至2012年，臺北地區與台北雙年展展期重疊之「平行展」

三、台北雙年展之困境

綜合以上各章的討論，台北雙年展截至目前為止的困境大至上包含了：1. 定位層次的困境；2. 策展機制層次的困境；3. 對外聯結層次的困境等3個不同的層次的困境。以上三個層次的困境分別在下文中詳述。

(一) 定位層次的困境

1. 未明確定義「主體性」、「國際化」、「亞洲性」等抽象觀念

根據第一章的敘述，即可知道「主體性」或「國際化」兩個概念之間潛在的拉鋸，造成了台北雙年展發展的基礎；但也因為這個拉鋸關係，使台北雙年展長期引發不少的爭論。造成爭論的原因，一方面和台北雙年展在臺灣藝術發展上的重要性有關係，但也不應將所有責任歸咎於此。筆者認為主要是因為台北雙年展未對「主體性」及「國際化」等抽象觀念，加以明確討論、定義，並將其轉化為中、短期的具體策略，才是長

期造成爭議的遠因。回顧歷屆台北雙年展，大致可以看到，「主體性」及「國際化」這兩個抽象觀念，其實是在尚未被明確定義的情況下，就被視為是對立的狀態；而多屆台北雙年展沿用的雙策展人制，又讓這種潛在拉鋸的狀態更為強烈。台北雙年展有必要去釐清，對於台北雙年展而言的「臺灣主體性」為何？「國際化」又為何？「主體性」是單純的指涉臺灣藝術家的比例嗎？臺灣藝術家又該如何定義？是指長期在臺灣創作的藝術家還是國籍論、血緣論的觀點？還是「主體性」是指必須切入臺灣內部藝術狀態或藝術史重要環節的敘述？或是指涉在地觀眾的視覺觀賞邏輯及生命經驗呢？

而其中所謂的「國際化」究竟是指涉在國際媒體的曝光頻率？國際知名藝評間的討論頻率？還是地理上，藝術家來源地的跨度？而所謂「國際潮流」究竟如何定義？是指威尼斯雙年展、「卡賽爾文件展」(Documenta)等「知名大展」的風向球呢？還是西歐藝術圈的流行創作議題呢？還是指涉如何推動臺灣藝術家或臺灣觀點在國際上的能見度呢？「國際」在定義上究竟是西歐？北京？還是拉丁美洲？這些抽象命題都有待定義。此外，近年開始日益重要的新命題：「亞洲性」，台北雙年展雖然看似不處理，但也應該針對該命題進行討論。

筆者認為只要將問題意識釐清，深切了解台北雙年展所欲追求之物為何，將這些不同層次的文化想像加以條列分析，並理性判斷之間的關係，即可理解這些抽象觀念在本質上從未處於水火不容的狀態。甚至是可以輕易的組合發展出台北雙年展自身的獨立特色。

2. 未明確定義自身於國際上或區域內的定位和責任

此項問題的導因和前項有直接關係；由於缺乏對基本抽象命題的分析和理解，因此無法辯證、歸結出台北雙年展自身的特殊定位。由於缺乏定義自身定位這個前提，因此也無法在抽象命題的層次上，去分辨台北雙年展和國際上其他雙年展的明確差異。而台北雙年展對於國際或亞洲區域，也缺乏明確的「使命感」，故目前為止，台北雙年展所得到的定位，多是形式上的分析，包括「小而精緻」，或是積極邀請國際策展界新秀之類的評論。也就是，除了做為對臺灣內部引進「國際新趨勢」的櫥窗之外，台北雙年展似乎缺乏要改變區域當代藝術發展、甚至國際當代藝術發展的責任感或企圖心，導致台北雙年展不但在國際上、區域上有被邊緣化的隱憂，甚至對臺灣內部的影響力，在和「平行展」相比之後，往往也略遜一籌。

3. 未明確定義自身所處的層級

台北雙年展究竟是國際的雙年展、亞洲的雙年展、東亞的雙年展、華語圈的雙年展、臺灣的雙年展、臺灣北部的雙年展、臺北都會區的雙年展、臺北市的雙年展還是臺北美館的雙年展？基本上，台北雙年展並沒有明確的定義，反而看來是似乎自外於這些層級脈絡之外，淪為每隔兩年出現於北美館展場內的「國際櫥窗」。對於自身而言，台北雙年展有必要明確定義這些不同層級之間的重要順序，並藉此定義自身在每一個層級中所應當扮演的角色和責任；再根據達成度的難易，挑選較簡易的選項先行執行。就本質上來看，台北雙年展並非獨立於北美館之外的展覽單位，因為北美館看似在行政的層級上「控制」著台北雙年展的發展；然而，實際上，在歷屆台北雙年展中，北美館自身的歷史和文化角色卻又消失不見。台北雙年展若要回應城市和「主體性」，或許應當優先回應北美館在臺灣／亞洲區域美術史中所佔據的想像和敘述建構。

(二) 策展機制層次的困境

1. 台北雙年展缺乏大膽、且具獨創性的策展策略

因為對於前述定位層次的抽象概念缺乏處理和策略的制定，導致在策展上也缺乏提出大膽、或具備實驗性的策略，以至於無法提出一些有效的策略，來影響、攪動國際藝術圈的視聽和想像。國際間不少雙年展皆嘗試提出另闢蹊徑的策展策略，近年來以2012年光州雙年展「Roundtable」，以及2013年新加坡雙年展「If the World Changed」的多策展人策略最為基進。以新加坡為例，新加坡當局不僅不擔心27位策展人可能帶來的問題，反而將這基進的策展結構視為具備宣示效果的策略。⁶ 也就是，這些大型雙年展並不害怕大膽的提案所可能造成的負面結果，因為它們將雙年展視為大型的當代藝術實驗。相較之下，經費和資源都相對侷促、且往往以「小巧精緻」自豪的台北雙年展，理應更有進行影響國際視聽的大膽實驗的條件，但卻反而在策展策略和呈現形式上，呈現出保守的態勢。

6 高森信男，〈亞洲的威尼斯？從威尼斯雙年展新加坡國家館到新加坡雙年展的大策略〉，《藝術家雜誌》，第463期（12），頁286-289。

2. 台北雙年展缺乏針對北美館內部的聯結

台北雙年展因為對於自身定位的層級中，缺乏了討論台北雙年展身處於北美館內的定位問題，因此，台北雙年展不但無心使用北美館內部的典藏品，展出的成果其實也無法回應北美館自身的研究範疇，或連結至北美館的其他展覽。為回應此問題，筆者將針對台北雙年展針對北美館的聯結所能發揮的可能性，及其可能之發展方向，於下章中詳述。

(三) 對外聯結層次的困境

對外聯結層次的困境，總體來說，即是台北雙年展缺乏明確的對外聯結對象、聯結範圍以及聯結策略。目前為止，雖然不同屆次的雙年展多少都有一些聯結性上的嘗試——其中尤以2008年台北雙年展最為積極於該區塊的經營，然而可以明顯的看出各屆策展人對於對外聯結的想像上，是處於各自為政的處境。探究其原因，應來自於北美館對於台北雙年展在跨屆次的延續策略上，並沒有太多明確的要求和考量：除了經營了十年的雙策展人制度，以及相對於其他國際著名雙年展的「精緻」預算和「倉促」時程之外，在對外聯結的層次上，僅僅有例行的廣告行銷、邀請國際友人來台觀展，並沒有其他具體的長期執行策略。而這個困境在本質上，又必須回推至定位上的問題。

綜合來說，台北雙年展的困境其實是需要回溯到最基礎的定位問題，也就是，若針對定位上的問題並沒有明晰的歸結出合理的答案，則之後的策略制定或發展，亦將缺乏進一步的合理性；如此一來，就會阻礙台北雙年展，採取較為特異、實驗性 or 大膽基進的策略。此外，台北雙年展曾提出過的，諸如「新潮流櫥窗」和「國際交流平台」等抽象概念，其實也急需進一步的釐清定義，才能確實評估和討論該概念對於台北雙年展而言究竟具有或發揮何許實質的意義。

四、台北雙年展之發展可能

在考察上一章所提出的討論項目後，筆者將列出以下數點擁有具體實踐可能性之策略，以做為台北雙年展於未來發展上之建議。

(一) 針對台北雙年展進行明確定位之探討

承繼上一章之討論，台北雙年展有必要針對自身定位之問題進行定位上的討論和確立。這些定位包括了台北雙年展意欲以何種角度來回應基本的抽象命題，以及台北雙年展在美術館、城市、國家、區域和國際上，不同層次內的自我定位；而哪一些自我定位的催生，又能夠協助具體展覽策略的設定。在定位設定的催生上，應當可以邀請不同層級的專家，共同商討台北雙年展在不同層級中的定位。若要粗分，應當可以分為以下四種層級定位：1. 以北美館內部人員及部分歷屆館長所組成的核心小組所討論出來的層級定位，該層級定位應以釐清台北雙年展和北美館內部關係為主；2. 以國內藝術圈和文化圈人士代表，及部分歷屆台北雙年展臺籍策展人所組成的小組所討論出來的層級定位，該層級定位應以提出台北雙年展和臺灣內部藝術發展的關係為主；3. 以亞洲區藝術圈熟悉臺灣藝術發展人士及臺灣熟悉亞洲區域當代藝術人士所組成的小組所討論出來的層級定位，該層級定位應以界定台北雙年展和亞洲區域當代藝術和國際雙／三年展發展間的關係為主；4. 以全球藝術圈人士、部分歷屆台北雙年展外籍策展人及臺灣熟悉全球當代藝術發展人士所組成的小組所討論出來的層級定位，與會之全球藝術圈人士應力求跨越多個大洲及文化圈的策略視野，而該層級定位應以考察台北雙年展和全球當代藝術發展間之關係和可能性為主。

台北雙年展的自我定位討論會議應當以3至4屆一次的頻率來舉辦，會議過程應當要公開且公佈最後討論結果；討論內容除了在各自的定位層級中針對過去的台北雙年展進行檢討之外，更應當要有具體的定位結果，並提出可行的策略修正和發展方向。北美館亦應當要透過行動回應或採納各層級的部分建議，來實踐為未來三至四屆台北雙年展發展的具體化策略。

(二) 透過更多元的策展策略深耕區域藝術網絡

以「關渡雙年展」為例，自2008年舉辦首屆以來，除了展期和台北雙年展重疊之外（參見第四章），亦採取了和台北雙年展截然不同的策展策略。關渡雙年展首先定義藝術家的地理範圍以亞洲地區為主，以此為出發點，邀請亞洲各地的策展人各自代表自己的國家／區域，之後再由這些策展人各自推舉一名同區域的藝術家來參展。「關渡雙年展」的主辦單位關渡美術館透過了這樣的策展策略，直接接觸到來自亞洲各個地域的策展人，多年來顯見累積的成果。直至2012年關渡雙年展「藝想世界」（Artist

in Wonderland)即邀請了亞洲地區9個國家、共10位策展人(臺灣部分邀請了2位策展人),各自推選出10位藝術家;再由這10位藝術家組成展覽的內容。然後在2013年關渡美術館的國際展覽「亞洲巡弋」(Asia Cruise),反轉了這個結構;主辦單位關渡美術館這次邀請了臺灣、南韓、日本、中國等4個國家的策展人,根據各個策展人對臺灣當代藝術的理解,各別策了一個中型的臺灣藝術家聯展,並且各自邀請了來自各自國家/區域的學者來參與關渡美術館所主辦的一場論壇。

此外,從2008年開始,每年於日本橫濱舉辦的「Koganecho Bazaar」(黄金町バザール),則採用更為複雜的流程來進行藝術家的邀請工作。「Koganecho Bazaar」的主辦單位金町エリアマネジメントセンター(Koganecho Area Management Center)首先會先在不同的國家建立起長期的合作單位——這些單位可能是獨立空間、藝術家團體或美術館,透過這些單位推舉熟悉當地藝術家的策展人;之後再由這些策展人來推薦一位當地藝術家來參與當屆的「Koganecho Bazaar」。除了策展人推薦的藝術家之外,「Koganecho Bazaar」也提供國際徵件的空間,供藝術家自行徵件投件;在這些做法之外,每一屆的「Koganecho Bazaar」依舊保有總策展人的職務,來進行整體展覽呈現效果的規劃工作。2013年新加坡雙年展「If the World Changed」的策展模式,則是邀請了27位來自東南亞不同區域的策展人,透過這些策展人所各自邀請的藝術家來構成展覽呈現的內容。

以上的實例所提供的策展操作策略提供了以下幾點優勢:1. 展覽不再僅是主辦單位和策展人之間的聯結關係而已,以橫濱的「Koganecho Bazaar」為例,透過中介的藝術單位,創造出長期的合作對象,對加深主辦單位的國際聯繫有直接的助益;2. 每一個策展人皆有自身地域上專精的極限,透過多重策展人合作的策略,不僅可消除地域上的限制,亦可確認策展人對藝術家有充分的認識和較為直接的交流;3. 使展覽的構成元素和觀點更為多元。由於單一策展人會造成限制性和單一觀點,採取任命總策展人的方式,是另一種折衷的作法,亦可消解掉多策展人制可能造成的缺點。

其實歷屆的台北雙年展已經擁有類似的制度:2004年台北雙年展的「紀錄片單元」邀請陳界仁策劃展出的內容;2008年台北雙年展邀請另一位策展人奧立佛·雷斯樂(Oliver Ressler)策劃展中展「世界大一同」(A World Where Many Worlds Fit);2012年台北雙年展則安排了六座「微型博物館」,分別由不同的策展人/團隊來規劃展出內容。從這角度來分析,可以發現策展權力的下放和共同策展,不僅是國際趨勢,

專題：台北雙年展

亦已於台北雙年展展覽結構的內部中反映出來。即便台北雙年展依舊延用較為傳統的策展機制，策展人亦會主動將策展權力下放分散，以期獲得更為多元的觀點。若是主辦單位臺北市立美術館能跨越傳統的策展機制，直接和多位策展人／單位進行聯繫和調控，對於美術館於未來建立更實質的國際交流平台，將會有更實質的幫助。

（三）透過部分徵件機制提供開放參與之空間

雖然說台北雙年展的發展史中，是以策展機制取代徵件機制之後，方才發展出今日的「台北雙年展」。然而，台北雙年展若是能在未來保留一定比例的藝術家展出是採取國際徵件的方式，可能不僅不會影響到策展之品質，反而還可以擴大全球藝術家的參與程度，提升台北雙年展在國際上的能見度；並且透過徵件的機制，可以有效增加台北雙年展的多元觀點。而徵件的機制實際上也可以趨於多元，除了徵求藝術家及其創作作品之外，徵求全球策展人來提供小型的「展中展」，或聯動展覽提案亦是一可能性。但是台北雙年展若若要採取此機制，台北雙年展則需要將籌備時程拉長，在更早的時刻點公佈下一屆策展主題及選定策展人／團隊，方能提前徵得展出所需之作品或提案。以亞太地區的雙／三年展而論，「新加坡雙年展」即擁有部分開放徵件的制度特色。

（四）建構台北雙年展與北美館內部研究發展之關係

每一屆的台北雙年展如何具備較為長期性的效益，避免淪為單一事件性質的「特展」，必須依靠北美館內部進行較長期的研究和發展。最簡單的部分是做到針對歷屆雙年展策展人和展出藝術家進行長期的資料累積和研究，進而發展成可供查詢、探討的資料庫。但更重要的是，館方應思考如何透過每一屆台北雙年展的契機，發展出相關的館內展覽。以下有幾種可能性，包括根據台北雙年展的相關策展命題，發展出可與之呼應的主題展；或是邀請部分雙年展展出藝術家，推動小型的個展發表計畫，或是投入後續的教育推廣活動。

以1998年台北雙年展為例，當年雙年展結束後即於8月份推出「亞洲當代藝術展：傳統與張力」(Contemporary Art in Asia: Traditions, Tensions)，展出內容跨越東南亞和南亞等地區，補足了台北雙年展展覽取樣的限制。另外2000年，北美館透過「東亞油畫的誕生與開展」(Oil Painting in the East Asia: Its Awakening and

Development) 進行對東北亞美術史的整理和爬梳,更具體回應了1998年台北雙年展所提出的東北亞區域脈絡。⁷ 類似如此透過館內跨展覽,針對單一命題討論的作法,在之後的雙年展歷程過程中顯為缺乏;反而是部分的館外「平行展」可看到較為積極回應該屆台北雙年展的態勢。

(五) 對臺北市的典藏資源進行整合

澳洲塔斯馬尼亞州(Tasmania)的古今藝術博物館(Museum of Old and New Art, MONA),於2012年6月舉辦了一項由曾經策劃過「大地魔術師」(Magiciens de la Terre)的法國策展人尚-于貝特·馬爾丹(Jean-Hubert Martin)所策劃的展覽「Theater of the World」。在該展覽中,策展人自由地運用了來自諸多不同時代、不同文化圈的工藝品及文物,與現代及當代藝術作品同台展出,讓該展呈現出了複雜的視覺文本,使觀眾置身於視覺上互相交錯的衝突、和對話之中。「Theater of the World」一展揭示了當代藝術展覽的操作,其實不需要拘泥於僅呈現所謂的「當代藝術」作品,展覽可視其自身的需求和敘述目的,自由、且富彈性的展出各類物件。若從這個角度思考,北美館本身的典藏作品,將會對於未來的台北雙年展有直接的助益。

國際化和本土化(Localized)從來不是對立面,台北雙年展可以扮演的其中一個任務就是,探尋出臺灣美術史作品中的國際位置,而這種位置的探勘和藝術史的銜接,需要的正是結合不同的國際策展人、國際藝術家和不同世代的觀眾,透過一次又一次的雙年展,來建構出各種不同可能的敘述邏輯。北美館擁有臺灣美術史最重要的一批美術收藏品,其所蘊藏的能量尚有待開發利用。對於典藏收藏品的研究,除了基本的美術史研究和作品保存之外,尚需引入策展的機制來探究開發典藏收藏品再現的可能性。北美館在2013年的「斜面連結:典藏展實驗計畫」(Intersecting Vectors: Experimental Projects from the TFAM Collection),即呈現出意欲為典藏品引入策展機制的企圖,可惜的是,在其規劃設計中,典藏品依舊是以封閉的系統來和美術館自身的其他收藏品進行對話。假若是能透過台北雙年展的機制,相信可讓典藏品從封閉的聯結系統,進入到具開放性的敘述脈絡中。

如果未來的台北雙年展設定了一種必須要採納至少一小部分的美術館自身典藏

7 參考陳淑鈴、胡慧如編,《編年·卅·北美館》(臺北:臺北市立美術館,2013)。

專題：台北雙年展

品作為展出的作品的規則，應能促使國際策展人開始閱讀、理解臺灣美術史，並進而思考如何從本土美術史的角度來挖掘出可與國際性的策展議題連結和對話的可能性。透過這種策展的實踐，也可以協助觀眾透過不同的角度來重新觀看臺灣美術史的物件。而除了北美館的典藏資源之外，臺北都會區也蘊藏了各種不同類型的典藏資源；其中以國立故宮博物院的亞洲古文物、古美術典藏品，以及國立臺灣博物館和中央研究院等機構的收藏品最為龐大、可觀。這些不同類目的收藏品共同組構了臺北的收藏庫，是可不小覷，且應善加利用的龐大視覺文本。順著此邏輯，其實可以擴大各種可能性：從國立自然科學博物館的植物標本、到國立科學工藝博物館的臺灣工業史物件，都有可能作為在台北雙年展中，增添敘述空間的展出物件。在2012年的台北雙年展中，藝術家周育正所展出的古代中國文物，就暗示了此種策展策略的可行性。

（六）提供跨領域交流所需之平台

2004年台北雙年展「在乎現實嗎？」規劃了紀錄片雙年展的單元，完整地爬梳並展出了自80年代以降的重要影像紀錄。而2012年的台北雙年展，在其6個「微型博物館」（展中展）中，「葫蘆博物館」亦引入了工藝家的創作。其次，在不少屆次的台北雙年展中，也普遍可以見到建築家的參與；甚至有塗鴉藝術家及漫畫家的參與。故台北雙年展應可思考如何鼓勵策展機制策劃跨領域創作者的參與，但更重要的是，除了參與之外，更應該引介和建立完整的論述機制，來擴張台北雙年展對國內不同創作領域的實質引領與影響力。

（七）擴大觀眾定位及推廣教育

對於普通觀眾而言，要面對像台北雙年展這樣一個複雜和具觀展難度的展覽，是需要備有為不同觀眾群開發的相關服務。特別是主辦單位身為公立美術館，當觀眾構成結構仍以普通觀眾為主的狀態下，展覽策劃者有必要針對不同年齡群的觀眾來發展出相關的導覽服務、導覽專冊、或導聆設備等導覽服務系統。透過不同層級的導覽服務系統規劃，搭配不同年齡層級的周邊教育活動，來擴大不同族群參與的可能性。而在每一屆台北雙年展展覽期間的前後，是否可能利用展覽資源，增加來臺的藝術家和藝術學院的學生交流、甚至進行下鄉的駐校服務，以加深台北雙年展面對在地的影響力。

五、結語

長期以來，和許多國際雙年展相比，台北雙年展的資源和規模都相對較小，因此坊間盛行一種「台北雙年展的發展限制是由於資金缺乏」的論點。但是比起資金缺乏，筆者認為囿於制度以致準備期過於匆促，才是阻礙台北雙年展發展的最大致命原因。龔卓軍曾論及：「我們給了策展人不到一年的時間，進行一次性的消耗，縱使預算相當有限，但我們要問：美術館究竟想要為本地生產出什麼樣的知識與自我認識？或者，它不過就是一次巨大的耗費，用所謂『無用性』的藉口來進行現代美術館儀式性的預算消化？」(111)；策展人胡朝聖亦曾提及：「……記得，2005年在觀展的同時，同樣是即將於2006年舉辦的光州雙年展，早已經開始將宣傳手冊放置於橫濱三年展場之中，……也不禁讓人再次捏把冷汗，心理想著：『拜託！我們的台北雙年展不要再來一次6個月策展的世界紀錄！』當時看展已經接近11月，離2006年的台北雙年展也所剩無多，這所有的一切讓人擔心，而事實上到了2009年的現在，我們的問題卻不曾有過實質上的改善……」(251)

相對於台北雙年展，鳳甲美術館所主辦的「臺灣國際錄像藝術展」規模和預算都更為拮据，但卻提供策展人更為寬鬆的工作時程和彈性來發展展覽的可能性。而「哈瓦那雙年展」(Havana Biennale)的成功，則提供了一個不需龐大經費即可運作國際雙年展的絕佳範本。

誠如本文中所論及的，如果台北雙年展能先解決最本質的定位問題，並據此進行制度上的大膽革新，方有可能擺脫相對性的「衰頹感」；而這當中，最大的障礙或許是如何靈活的解決行政體系所帶來的限制與控制。此外，雖然本文多著重於針對策略性層面的建議和討論，但若一個雙年展僅有優秀的策略規劃，卻缺乏透過展覽進行藝術和知識生產的企圖，則所謂的策略的運用不僅無法加分，還有可能令展覽淪為空洞的排場。故回到定位的問題，策略的應用其首要目的，應當是要作為促使每一屆台北雙年展的策展人／團隊重新思考展覽的手段，亦即我們可以為北美館的觀眾、為臺北地區、為臺灣、為亞洲區域、為全球的當代藝術生產出怎樣的藝術經驗？而非僅僅著墨於像提升國際曝光率這樣枝微末節的實務問題而已。

專題：台北雙年展

引用書目

- 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。
- 吳金桃。〈經濟艙的台北雙年展：專訪策展人瓦希夫·寇東〉。《典藏今藝術》，第194期，頁196-199。
- 吳牧青。〈策展兩枚腰 藝術便向前？——王俊傑與徐文瑞談雙年展與雙策展人制度〉。《破報》網站，2006.11.24。網路。2014.5.24瀏覽。
- 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。
- 姚瑞中、胡朝聖。《逛前衛：全球雙年展晃遊》。臺北：典藏藝術家家庭，2010。
- 高森信男。〈亞洲的威尼斯？從威尼斯雙年展新加坡國家館到新加坡雙年展的大策略〉。《藝術家雜誌》，第463期，頁286-289。
- 陳淑鈴、胡慧如編。《編年·卅·北美館》。臺北：臺北市立美術館，2013。
- 張雅婷。《臺灣當代藝術場域與觀眾溝通經驗研究——以台北雙年展為例》。臺北：國立臺灣師範大學美術學系在職碩士論文。2010年1月。
- 張芳薇。〈台北雙年展：試從展示內容、形式與策略觀察其演變與轉向〉。《現代美術》，第172期，頁0-107。
- 簡子傑。〈從主體性到衰敗身體：1996至2006年的臺灣當代藝術關鍵字（二）〉。伊通公園網站，2007。網路。2014.5.24瀏覽。
- 〈雙年展簡史〉。《2008台北雙年展》官網。網路。2014.5.24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。