

空間演繹及其回返：

初探台北雙年展展示策略

The Expanded White Cube and Its Return:

A Preliminary Study of Presentation Strategies at the Taipei Biennial

張芳薇

Chang Fang-wei

臺北市立美術館副研究員

Associate Researcher, Taipei Fine Arts Museum

專題：台北雙年展

摘要

自1996年起在北美館舉辦的「台北雙年展」，寫下屬於臺灣的當代藝術展演重要的歷程。每屆雙年展實際的場地運用，展示策略與作品之間的互文關係，即展覽的場地規劃、空間如何演繹推展，以及如何有效運用等，都攸關展演的有效性，並透露時代性展演趨勢訊息。本文將以1996 - 2012台北雙年展作為主要研究對象，旨在考察台北雙年展在藝術家個別創作理念與策展人策展理念下，如何運用並轉化北美館實體空間，創造作品與觀者之間的關係，以探討此項展演展出空間與展示策略的演變與演進。筆者將透過觀察歷屆台北雙年展所展現的空間策略，分析在體制化的白盒子中的特定空間的展示策略與方法，如何突破、顛覆或解構「白盒子」式的展示與觀賞的概念意識。也就是說，本文將討論這幾屆雙年展提出了何種突破與翻轉傳統的、僵化的、離開現實的、較為階級的、有比較多限制的、「機制化」的展示方式？而這樣突破傳統的展示方式，又如何改變傳統的策展與觀展過程？

關鍵字：雙年展、現代主義式白盒子、奇觀、展示空間、台北雙年展

Abstract

Since its inception in 1996, Taipei Biennial at the Taipei Fine Arts Museum has indelibly marked key defining moments in the exhibition history of contemporary art in Taiwan. Factors such as the actual use of exhibition spaces at each Biennial, the presentation strategies, and intertextuality between the works, parallel events, and how spaces might be interpreted and extended, how to seek effective involvement, etc. – all contribute to the overall effective validity of the biennial exhibition, and reveal current trends in contemporary art production. With the 1996-2012 Taipei Biennial as the main focus, this essay will attempt to explore the evolution and adaptation of exhibition spaces and presentational strategies at the Biennial, through an analysis of the Biennial's use and transformations of actual spaces at and around the Museum, as well as its distinctive creative or curatorial concepts, and also to depict its relationship between the space, the work and the spectator along the transformation. The case study is a preliminary observation of how specific strategies are developed within an institutionalized white cube to breakthrough, subvert or deconstruct the “white cube” style of exhibition presentation, and its conceptual consciousness. In other words, how has the Taipei Biennial managed to go beyond and overturn an “institutionalized” exhibition method that is steeped in tradition: one that is rigid, stratified, restricted, and removed from reality? How can the traditional exhibition curating and presentations be broke through in order to develop and transform the space?

Keywords: biennial, white wube, spectacle, exhibition space, Taipei Biennial

專題：台北雙年展

一、前言

全球化脈絡下的雙年展近年有明顯的變化，展覽的各項傳統元素，包括策展方式、策展論述、展品與作品製作、展場與展覽布置、參展方式、平行活動等，都逐漸在不同的脈絡下陸續翻轉演進，使全球化雙年展持續成為當代藝術演進的指標性場域。台北雙年展作為推進臺灣當代藝術，以及作為臺灣與國際藝壇對話的平台，在當代藝術展演相關的範疇有何作為？

作為台北雙年展主要場地的臺北市立美術館（以下稱「北美館」）於1983年開館，是臺灣第一座現（當）代美術館。「（當）」字以括號為之有兩個意義，其一是北美館作為臺灣第一座臺灣現代藝術的展藏館，是政策；其二是作為臺灣當代藝術的催生機構這樣的角色，在開館時同樣受到本地藝壇的殷殷期盼，也是事實。所以北美館開館兩年後便規劃有「新展望」當代藝術競賽展的機制，目標是整理與促進本地的當代藝術發展。¹《1984中國現代繪畫新展望》專輯的序言上提到：「新展望……宗旨所在，就是想為目前國內零星而略呈混亂的現代藝術之努力作一次整理。」在此處的「現代藝術」即是當時所界定的當代藝術。故此展規定45歲以下青年藝術家徵件競賽為主，但是第一屆仍有部分參展藝術家是受邀請而非經徵件過程獲選後展出，而此競賽展後來就成為台北雙年展的前身。²

事實上，「雙年展」在1990年代國際雙年展浪潮時期，多被期盼與主辦掛名城市的觀光結合，且在城市的各種角落裡發生，以符合「城市雙年展」的想像，但歷屆台北雙年展卻大多在北美館舉行，其中原委在另一篇專文已敘明，在此不另贅述。惟在北美館舉辦的台北雙年展，也寫下屬於臺灣的當代藝術展演重要的歷程，每屆雙年展中見諸實際場地運用、展示策略與作品之間的互文關係，即展覽的場地規劃、空間如何演繹推展，以及如何有效運用等，在在攸關展演的有效性與時代性展演趨勢。既然台

1 《1992台北現代美術雙年展》專輯序言。

2 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100-107。原文：「1998至2006的展覽場持續維持在美術館——與部分雙年展（例如伊斯坦堡雙年展）刻意尋求城市廢墟與另類地點的作法不同——此項事實與觀念較無關聯，而較與人力物力不足以及展覽體制有關，也就是說展場維持在美術館內對於雙年展而言是遵節費用的策略之一。2008首次將雙年展展場延伸至館外，對雙年展被期待離開傳統白盒子，散落在城市各地的期望與想像，台北雙年展在2008才真正做到，之前只能說在「天時地利人和」下力有未逮。而2008的策展人之一瓦希夫·寇東（Vasif Kortun）曾策劃過兩屆伊斯坦堡雙年展，對於將展場自美術館擴散出去，已累積相當的歷練，加上策展人之一徐文瑞是第二次策畫台北雙年展，且時值臺北花博籌備期間，人力物力都相對較為充裕；而且，自2008年七月起，美術館也在館內成立「雙年展暨國際計畫辦公室」，使雙年展業務在館內有常設的人員辦理與支應，這些「天時地利人和」的條件使2008這一屆成為某種分水嶺。」

北雙年展持續於美術館中展示，各屆策展人也都盡量發揮其展演專業、策展理念與創意，開發、演繹、延伸、翻轉、與顛覆機制化美術館的空間，自有必要理解貫穿展覽的意識與策略。

故本文嘗試從歷屆雙年展的展示策略出發，初探歷屆雙年展的空間演繹與展示策略，也希望以此文留下台北雙年展歷年在北美館展出的特殊「展歷」。由於雙年展的空間演繹、展示策略，與策展人面對展覽的總體策略和個人取捨、策展人的藝術理念、舉辦當時的全球化國際當代藝術趨勢等，例如反奇觀化與反資本主義的雙年展趨勢、低物件趨向的創作與展覽、論壇式雙年展等，有密切相關。而近年「白盒子」機構型展示也因為受到「體制批判」型策展，與創作趨勢受低物件型展覽的影響，使得「白盒子」的展覽形式也有回返跡象。2012台北雙年展更以「看似」傳統的博物館展示文物文件的形式出發，在展示策略上結合傳統與前衛，將整體展覽轉化為一個大的隱喻整體，以創新角度探討、並提出展示與展覽的新關係。上述種種議題皆在接下來的文中陸續論及，惟囿於篇幅有限，未逮之處未來將藉另文開展。

關於雙年展場地規劃佈展的相關研究，在全球雙年展研究上是少見的，因為藝術專業者要看遍大量的展覽，並且還要詳實記錄，有其難處，幾乎不可能；即使看過展覽，要談論規劃與策展理念與藝術作品間的脈絡，也是項艱困的工作，更遑論以時間軸來回顧與觀察展歷。以至於多數雙年展研究只能從各種已經記錄下來的文本（策展人展覽論述、專輯與相關論述）出發，書寫有把握的範圍。筆者因在台北雙年展將近20年舉辦期間涉入展務極深，曾不同程度地參與規劃或執行1996年至2012年為止的台北雙年展，鑒於展覽開展前後，有些展務事實極可能無法以文件留下來，或者因為某些原因被以訛傳訛，誤解，或以錯誤訊息取代真相，故希望在記憶未完全消退前，藉著所提出的事項與論點，記錄下展覽場的實際歷史，留下相關的事件與資料，作為後續研究的參照基礎。故此文書寫角度是從身兼作者與展覽規劃執行者雙重身分的角度出發；然而，也因筆者的身分，書寫關於台北雙年展無法免去或排除解讀與立場上的主觀性，或許會是本文的無可避免的限制。

二、機制化的白色立方體——白盒子

(一)白盒子與美術館

中文俗稱的白盒子，本來英文稱white cube，譯成「白色立方體」，是描述典型現代主義式展示空間的說法。白盒子指涉現代主義式美術館的展覽場，因為大部分展場牆面是白色，後來盛行錄影裝置作品，由於是在暗室中展出，故也有黑盒子說法。紐約現代美術館（MoMA）可以說是白盒子式展覽的經典場域，此項現代主義美術館白盒子演進歷史，也成為以歐美為中心的現代美術史的一部份。在專門討論展覽空間演變及其意義的著作《白色方塊之內：展覽空間的意識形態》（*Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*）中，提到白盒子的展示方式源自儀式性的、神祕性的擺設，譬如埃及為了來世所建造的墳墓、巴勒斯坦一些神秘地點的壁畫雕塑（在中國的敦煌莫高窟西千佛洞、東千佛洞等也都是），內容都牽涉到死後的世界與永恆的議題。當時的壁畫所在位置偏僻，觀者都須要極費力方能抵達，此類須要杜絕時空，進入永恆的儀式性的展示形式，極有可能是現代白盒子式展示方法的起源。白盒子式展示邏輯包括將物件與現實隔離，物件在抽離現實脈絡的情況下被賦予永恆的、純粹性的意義，似乎擁有自己的世界或生命；觀者在白盒子式的展覽空間中面對物件時，往往被要求安靜、專注與抽離現實。當然，此種展示意義，有時候也和當時當權者想要全然鞏固其權力有關，像秦始皇或埃及法老便是。故此類展示暗示著這些有價值的東西並不是能夠輕易獲得的³，要進入白盒子展示的物件，基本上是價值不斐、較無爭議，像已過世前輩藝術家的作品等。

二十世紀以降的展覽發展史，從某個角度來觀察，便是對「白盒子」的建構與解構的過程。立場相左的專業如策展人、藝評家或藝術史家，對這個詞的理解也會不同。最極端的象徵性說法是——也許是藝評家的見解，美術館體制本身便是一個大白盒子，像北美館的初衷可以說是為了製造白盒子，是仿效複製西方現代主義式白盒子而建構成的。相對於白盒子式的美術機構，1990年代盛行的另類藝術空間——也已發展出多樣的類型，便具有解放或顛覆白盒子的展演空間的意涵。⁴此外，部分藝評家會藉由此對體制內外、或機制內外採用相較性的說法，亦即，凡在美術館展出的便是白

3 Brian O'Doherty, *Inside the White Cube, the Ideology of the Gallery Space*, originally in *Artforum* from 1976 and 1986 (University of California Press, 1986), 7-10

4 另類藝術空間確實在時空各異的藝術脈絡扮演重要的角色，在藝術發展上具有特別的意義，但本文的重點不在此。

盒子式的展示，凡是在另類空間展出——最首要的，是因為實際已經離開白盒子了，便是在比較不白的盒子中的展示。在此的白盒子就帶有比較傳統、僵化、離開現實的、較為階級化的、有較多限制的、一成不變的、代表官方體制等等，從當下回顧，顯得較為負面的語意暗示與色彩。1990年代之後，在全球化下雙年展浪潮下大量成立的雙年展，雖然是由相異、多元的機制與不同區域城市各自發起，卻也確實看到很多展覽都刻意避開美術館白盒子式的展示方式，有些雙年展甚至深入城市個個角落，或改建廢墟成為展場，並將場地的選擇納入整體概念的一部份。⁵

自1996年以來，北美館籌劃舉辦的台北雙年展實質上從未離開過其館舍，那麼，要怎樣進行觀察與閱讀已歷九屆的台北雙年展是如何解構白盒子的概念呢？因為展覽，都是短暫的存在，展示策略與佈置，以及與作品之間的研究書寫有其限制，筆者以為，其中一個方式就是「在場」的觀察，亦即實際面對作品與展示空間才能分析、理解空間運用，與展覽策展理念及其與創作概念之間的關係、作品與其他作品之間的關係、個別作品在整體呈現的空間的意義，與整體空間結構的意義等，藉此揭示出某些展示是透過什麼特定策略方法，在體制化的白盒子，進行突破、顛覆、或解構白盒子的概念意識。

(二) 北美館館舍——大白盒子

北美館館舍在臺灣眾多藝術展館中是較為特殊的，其設計者高而潘建築師在一篇訪談中曾提到：「美術館的空間是要給藝術家的，要去刺激藝術家產生創造的意念」；又說：「建築師完成70%，30%就留給藝術家。」⁶ 此館舍是至今為止臺灣所構造的美術館群中，唯一風格極簡中性，空間彈性高，在使用上較為自由，且自開館起便留下多元運用可能性的館所。如上述高建築師所言，他在發想與構造期間，即留下大量未界定的空間給未來使用者，在其需要時，再進行界定與開發的預先構想。此預想的出發點，影響了北美館開館之後的展覽佈展規劃，與許多現地製作的計畫案，也間接影響了北美館的展覽歷史。

迄今，作為北美館重要展項之一的台北雙年展已經有約莫九屆的展覽歷程，不論

5 有些雙年展甚至深入城市個個角落或改建廢墟成為展場，並將場地的選擇納入整體概念的一部份。例如伊斯坦堡雙年展每屆展覽場地各異，里昂雙年展是由舊糖廠改建等。

6 廖春鈴編輯，《TFAM before 1983，北美館建築記事》（臺北：臺北市立美術館，2014/5），頁15。

專題：台北雙年展



圖1、2 1996台北雙年展入口處展覽主視覺與大廳裝置

是參展藝術家們在北美館所進行的現地製作，或是將典型的機構展覽空間轉化成獨特的創作展現與概念，這些呈現——是在臺灣，或北美館的展覽歷程脈絡上——都值得深入探討。也因為歷屆雙年展的展出場地大部分仍在北美館內，故這些現地製作與展演，直接或間接都轉化了白盒子式展覽場空間的展示邏輯，也讓雙年展的策展人、藝術家與觀眾，透過漫長的16年的展歷，持續與館舍空間進行對話，並在有限的資源下，提出使此館舍有最大創意的展現可能。⁷

1996台北雙年展可說是純粹白盒子式的展示與觀展邏輯下的展演，但該展的大廳計畫案與佈置卻令人耳目一新，是最早實踐觀眾參與創作的雙年展計畫型創作。1996雙年展在大廳的裝置由詩人羅智成與藝術家吳瑪俐規劃，以徵件方式邀請民眾提出作品，在大廳以臺灣傳統曬衣架的概念佈置觀眾寄來的物件，展出的結構簡潔緊湊，象徵性地成為該屆雙年展的市民廣場。⁸【圖1、2】

北美館館舍外牆是白的，而且可以重複上漆，據說在原始建築案規劃概念上有空白畫布（白色等待填滿）的隱喻⁹，而雙年展策展人中第一位注意到此館舍特質的是1998雙年展的策展人南條史生。他認為白色外牆是空白畫布的隱喻¹⁰，故此屆邀請中國藝術家蔡國強在美術館外牆製作量體極大的作品〈廣告牆〉【圖3】，成功顛覆了傳統美術館的展覽模式，模糊了現實與藝術的疆界，在概念上直接將北美館館舍轉化為

7 同註5，頁39。

8 林葆華編輯，《1996雙年展：臺灣藝術主體性II》展覽專輯（臺北：臺北市立美術館，1996。）

9 筆者早年也聽說此說法，待有機會詢問高而潘規劃當初是否也已有此概念，惟《TFAM before 1983，北美館建築記事》一書並未提及此點。

10 筆者與南條史生的工作討論。



圖3 1998台北雙年展，蔡國強在美術館外牆作量體極大的〈廣告牆〉



圖4 2000台北雙年展，DJ兼藝術家席德尼·史杜基（Sydney Stucki）在北美館正門門楣上的壁畫〈無聲基地〉（*Silent Foundation*）

承載一系列「真真假假」廣告牆的看板區，表現直接有力。¹¹ 此作亦是台北雙年展歷史截自2012年為止最大型的裝置，不論在實體或概念上都直接顛覆機制，突破白盒子式展示邏輯。2000年那一屆時——由DJ兼藝術家席德尼·史杜基（Sydney Stucki）在北美館正門門楣上的壁畫〈無聲基地〉（*Silent Foundation*）則是雙年展歷史上唯一真正位於館舍外牆的壁畫作品。【圖4】

〈無聲基地〉一作連接館內與外的空間，相似的做法還有98年時，侯俊明在館外面對中山北路作過尺幅巨大的布旗，但並非繪畫。壁畫型的創作還包括2006年耶菴·努格羅荷（Eko Nugroho）在大廳書店上方所繪製的特定地點壁畫〈美好的角落〉（*Have Nice A Corner*）【圖5】與2008年Bbrother在101展覽場所繪製的〈牆之外〉。壁畫是藝術家直接將繪畫顏料塗繪在特地地點牆壁的繪畫形式，展覽結束便移除，恢復原狀。這是短暫介入環境的作法，為的是改變周遭環境與氛圍；而且在此情況下，繪製的壁畫較難進行購置收藏，故壁畫除了是對傳統白盒子展示方式的突破，也有可能是嘗試顛覆市場機制。Bbrother身為塗鴉藝術家與社會行動者，除了101展場的巨幅壁畫，也以突破體制的方式在美術館外牆繪製隱密的塗鴉，象徵性地在體制開了一個小口。作品影像刊於該屆導覽手冊。¹² 〈牆之外〉的意義「指的是美術館牆壁和街道上牆壁之間的夾縫，大部分塗鴉宣稱隸屬於非正式政治的空間。」¹³ Bbrother在101展場的大壁畫作品，表面上並未對美術館空間有任何形式的進一步介入，但是他以社會行動者的體制外身分，受邀參加由官方所籌辦的雙年展，與他本人的反體制創作姿態相對

11 Fang-Wei Chang, "Case Study: Asia-Pacific-Part B Taipei Biennial," *Yishu: Journal of Contemporary Chinese Art*, Vol. 12, Num. 3, May/June 2013, 44-51.

12 筆者按：此作法並未經北美館同意，就像城市夜裡的塗鴉，在館舍角落兀自存在，當時並未馬上被移除。

13 徐文瑞、余思穎編輯，《2008台北雙年展導覽手冊》（臺北：臺北市立美術館，2008），頁22。

專題：台北雙年展



圖5 2006台北雙年展·耶菟·努格羅荷 (Eko Nugroho) 在大廳書店上方所繪製的特定地點壁畫〈美好的角落〉(Have Nice a Comer)



圖6 2006台北雙年展，琴娜·希維拉（Regina Silveira）所作以腳印造型的卡點西德貼紙貼在館舍外牆的〈入侵系列：冒險故事〉（*Irruption Series (Saga)*）

立，顯現出微妙的相悖與矛盾，也使得藝術家須要另謀策略，從事一個小小反體制的作為來保全其創作概念。從此作的過程可以看出展出場地與藝術家創作之間的複雜關係，也揭示出展出場地並非全然中性的事實。

2006年雙年展的館舍外牆作品，是巴西藝術家雷琴娜·希維拉（Regina Silveira）以腳印造型的卡點西德貼紙貼在館舍外牆的〈入侵系列：冒險故事〉（*Irruption Series (Saga)*）【圖6】。在當年的導覽手冊裡寫著「這一裝置幽默地消除了室內與室外的分別」¹⁴，此作原希望將腳印貼滿整座美術館外牆，然因卡點西德貼紙材料太過昂貴，未能全面施作而作罷。〈入侵系列〉的視覺意象確實驚人且驚悚，令觀者產生心理上的效應，彷彿美術館正遭受莫名的攻擊，視覺上也具有奇觀化的效果。此作與98年的〈廣告牆〉可以說是北美館開館30年（2012為止）僅有的兩件嘗試大幅度改變美術館外貌的現地製作。改變地貌的大型裝置，或直接施作於館舍牆面的壁畫，也改變觀展的方式，以及觀眾與作品的關係，在傳統的白盒子式展覽場觀賞畫作，現實被屏除，觀眾全然面對作品，但環境式現地製作卻讓作品提醒觀者周遭環境的存在，並將環境包括在作品概念內，提高觀眾的整體參與層面。

14 余思穎、周安曼編輯，《2006台北雙年展導覽手冊》（臺北：臺北市立美術館，2006），頁12。

(三) 管狀造型的美術館長白盒子

北美館館舍二樓與三樓展示空間的基本設計是長形管狀，是此兩層樓展覽場的基本空間造型，也是佔有北美館蠻大比例的展覽場空間。此種空間造型基本上是服膺於建築物本身的建築理念，堪稱合理，但作為展覽場使用便會對某些作品造成限制。北美館歷年來也針對此類型展示空間發展了幾個展示模式，而歷屆台北雙年展使用這類長型空間獨特有趣的案例，包括2000年雙年展的奧地利藝術家爾溫·烏爾文（Erwin Wurm），與2006年雙年展來自日本的藝術家田中功起（Koki Tanaka），利用二樓202展場結合作品概念、場地特質與獨特的觀賞方式所展現的案例。¹⁵ 烏爾文

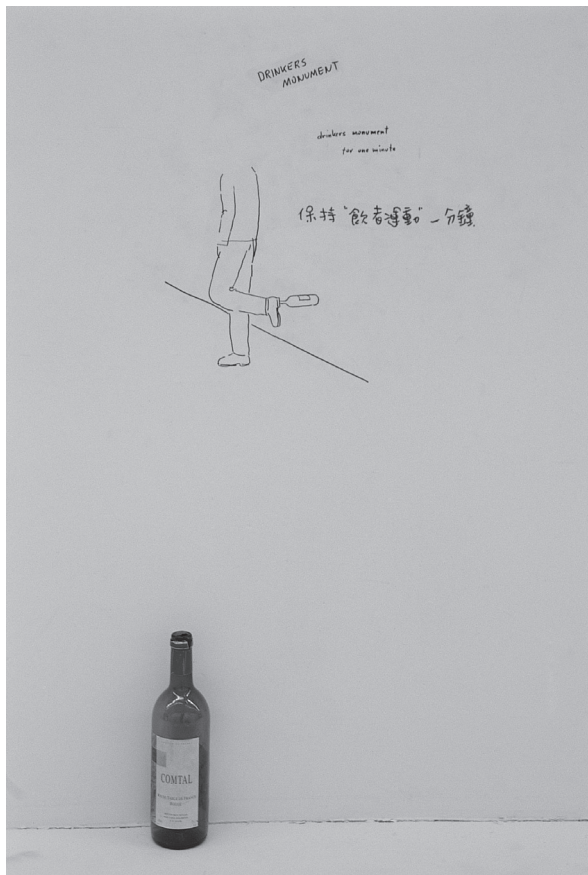
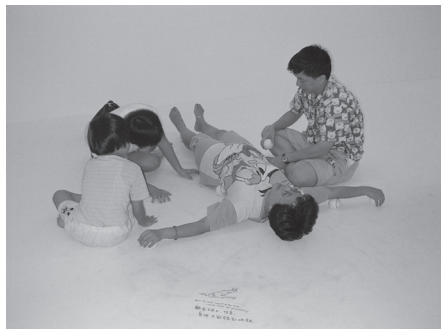
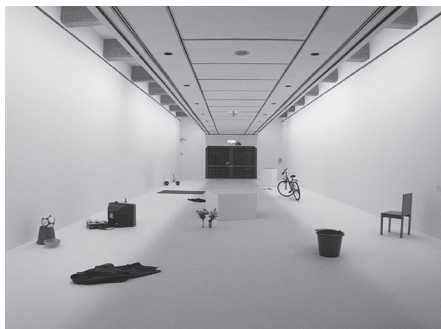


圖7-10 2000台北雙年展，爾溫·烏爾文（Erwin Wurm）（2000）〈一分鐘雕塑〉（*One Minute Sculptures*）

15 該展覽場編號沿用北美館的展覽場舊制編號，每個空間都有一個號碼，以便識別，本文所有館舍的展覽場空間沿用此編號。



圖11 2006台北雙年展，田中功起（Koki Tanaka）（2006）所作〈一即一切〉（*Everything is Everything*）

在202展場地板上另鋪上一層夾板，將整個展覽場轉化為大型台座的概念，並在地板上擺置若干物件，在牆上與地板上畫上指示素描，邀請觀眾利用在場物件模仿素描指示的動作，做〈一分鐘雕塑〉（*One Minute Sculptures*）【圖7-10】。這是一件成功的參與型創作，此藝術家以幹練的手法處理創作過程衍生的問題，作品呈現具詩意，不失清新。狹長的管狀空間使觀眾觀賞此作時需要展開漫步般的旅程，整個空間不但被轉化成台座，也是漫步的路徑——一邊走一邊發現作品，同時蹲下來與作品進一步對話，也可選擇讓自己成為作品的一部分，時間的線性意義在此也以長型展示場的方式被強調出來。田中功起在2006年雙年展的作品則是將同一空間，巧妙地由白盒子展覽場轉化為介於廢墟與工作室或倉庫之類的中間場域【圖11】。這兩種空間處理都是創造與擴展固有空間的涵義，改變觀眾觀賞作品的方式，同時將空間予以時間化。

（四）長型管狀白盒子的終點——方形窗口

北美館長型管狀展示空間的終點，皆是大方形落地窗映照館外的景觀，此項展示空間原本真實的情況影響了三十年來北美館的展覽。因為現代主義式白盒子並不歡迎對外開敞的景觀混合在展覽空間內，一則讓觀者分心，二則陽光斜射進展覽空間，使館員擔心作品受損，有時影響展場溫濕度的穩定。所以，歷年來館方所舉辦的二、三樓的展覽，經常選擇將大方形落地窗蓋住，成為密閉的展示空間。舉辦幾屆雙年展以來，有幾項作品反其道而行地選擇將落地窗打開，讓展場採用自然光源，且將館外景

專題：台北雙年展



圖12 2008台北雙年展，卡提亞·珊德 (Katya Sander) 所作〈估價〉(Estimations)

觀連結館內作品，使內外空間互為表裡。此種聯絡內外空間的案件之一是2008年台北雙年展來自丹麥的卡提亞·珊德 (Katya Sander) 在209展場面對圓山貝塚與育樂中心進行的現地製作，創作理念與全球化經濟體系有關。她尋求精密估價師對無法估價的事務進行估價，並作成影片，「展出的裝置作品有四個景觀，其中三個是在螢幕上播放錄製好的影片，另一個是與螢幕大小一致的窗口，可以讓人看到外面的實景，但是在觀眾面前好像是個螢幕，而且與其他三個螢幕排列在一起。這影像與實景並置所表達的是：『市場』或『經濟』總會有個界線，就會碰觸到非『市場』或非『經濟』的事物。」(寇東 71) 此作納入美術館對面圓山貝塚的實景成為作品的一部分，消弭了美術館內與外的空間。

【圖12】

另一件值得提及的，也是2008年這一屆的作品，是來自韓國的丘旼子 (Minja Gu) 在三樓的大型落地窗台現地製作〈祕密花園〉(Secret Garden) 【圖13】。該作是藝術家將她駐地臺灣一段時間所蒐集到廢棄公寓鐵窗重新焊接起來，裝置在美術館三樓長型展覽空間 (310展覽場) 底端的方形窗口，並佈置成一座空中花園，觀眾只能從地面遠眺三樓的窗景。

此類擴展非典型 (白盒子) 的展示空間與裝置手法，是1980以降至今盛行不墜的當代藝術創作手法，對於個別創作理念、觀展方式都造成階段性影響，但因此議題並非本文重點，留待後續機會再進一步描述。另一件連結美術館內與外的空間的現地製



圖13 2008台北雙年展·丘紋子(Minja Gu) 現地製作〈祕密花園〉(Secret Garden)



圖14 2012年鄧兆旻所作：〈一個紀念碑，紀念釐清的（不）可行性〉

作是，2012年該屆在三樓面對圓山飯店的展場，由鄧兆旻所作的〈一個紀念碑，紀念釐清的（不）可行性〉。圓山飯店在此件與228歷史相連結的作品，都是蔣介石時代威權的象徵【圖14】。其實在1996台北雙年展，朱嘉樺亦曾在310展場以既成物完成概念作品〈台北·圓山〉。他將310展場落地窗的框景界定成作品，同時把美術館外的圓山飯店景觀納入創作。

1998年、2000年這兩屆裝置型雙年展的部分作品，還運用到館舍的幾個非典型

專題：台北雙年展



圖15 2012台北雙年展，將樓梯轉成影片放映區：安東·維鐸克勒與胡昉合作〈兩個太陽〉（*Two Suns*），成功演繹著四個時空向度同時發生於同一件作品

（白盒子）的展示空間，讓空間原有的功能性與作品的概念或形式合拍，例如兩層樓高的中庭（98年草間彌生作品：〈原點的強迫妄想〉（*Dots Obsession 1988*））、電梯裡（98年柳美和作品：〈白色箱子〉（*The whit Castet*））、扶梯上（98年柳美和作品：〈一樓電梯服務小姐〉（*Elevator Girl House 1F*））、廣場外大型廣告牌（98年王俊傑作品：〈HB-1750〉）。2012年台北雙年展，策展人則將一至二樓手扶梯轉成影片放映區（安東·維鐸克勒與胡昉：〈兩個太陽〉（*Two Suns*）【圖15】等。由這類案例可看出，如果操作得當，即創作理念、佈展手法、展示空間與觀展方式、以及展覽動線，在天時地利人和情況下，會結合成不可偏廢的獨特多角關係，這些非典型空間的作品便會成為現地的裝置經典與範例。在裝置手法被大舉開發演進了近二十年，是否有特殊的改變仍值得關注？事實上，透過像雙年展這樣大型的國際群展顯示出了當代展覽一個有趣的集體階段式演進現象，的確值得進一步觀察。

三、大廳變奏曲——雙年展的大廳演繹

從正門進入美術館，便進入大廳。14.2米高的大廳是全臺灣唯一三面玻璃帷幕環繞構成的大型博物館室內空間；而以大型落地玻璃連結館外的景觀，使美術館變得較為開放的手法，在美術館建築中亦顯為少見。事實上，歷屆雙年展都會將大廳視為陳述展覽主要概念的重要場域，例如2000年、2002年、2004年、2008年、2010年、2012



圖16、17 2000年林明弘所作〈Taipei Fine Arts Museum, Sept. 9, 2000–Jan. 7, 2001〉2002年芮塔·麥布萊德 (Rita McBride) 在大廳的〈環型劇場〉(Arena) 為各項活動的場地與觀眾休憩點

年與這幾屆在大廳的作法；而1998年與2006年這兩屆，則選擇將部分主要概念性裝置推展至館外，如前述1998〈廣告牆〉與2006〈入侵系列〉。大廳是連接了正式展場與館外的場地，也是介於展覽場（內）與館外（外）的中介性質公共場域，它不是收費空間，觀眾可自由進出、停留。由於大廳具有開、張的功能，就像文章的點題、破題一般，使其成了歷屆台北雙年展的重要宣示場域，各屆策展人均對大廳著墨甚深，力求表現。2000年林明弘在美術館大廳現地製作巨幅地板畫【圖16】，是繼1998年蔡國強〈廣告牆〉之後的巨型現地製作。他將牆上畫作轉置地板上，並企圖將展覽場轉換成活動空間，創作初始的立意即在邀請觀眾參與，成功轉換作品—觀眾的關係。2002年芮塔·麥布萊德 (Rita McBride) 則在大廳搭起〈環型劇場〉(Arena)【圖17】，此作雖非現地製作，但其為大尺規的建築——雕塑裝置，不但成為開幕的據點，也成為開幕之後各項活動的場地與觀眾休憩點。此兩件作品的觀眾、展示空間與作品之間的關係，與傳統白盒子觀展方式也已不同，也使觀眾、作品、展覽佈置與觀展方式的傳統界線模糊，關係重新重組，成功地翻轉了白盒子機制化展場的觀展模式。而將此佈展語法操作至極致的，要屬2010台北雙年展在101展場所呈現的〈Google Office〉，關於此部分後文將作進一步陳述。

2004年這屆，大廳則成了由陳界仁與張永和共同合作的「紀錄片單元」放映場。這也是台北雙年展首次影像紀錄片規劃成整個文件式區塊，以便點明該屆題旨：「在乎現實嗎？」；同時，此單元也十分象徵式地只選放了臺灣的紀錄片，正如專輯上的說明：「16部紀錄片描述臺灣社會近年來在全球化的衝擊下，政治、經濟與文化上的轉

專題：台北雙年展

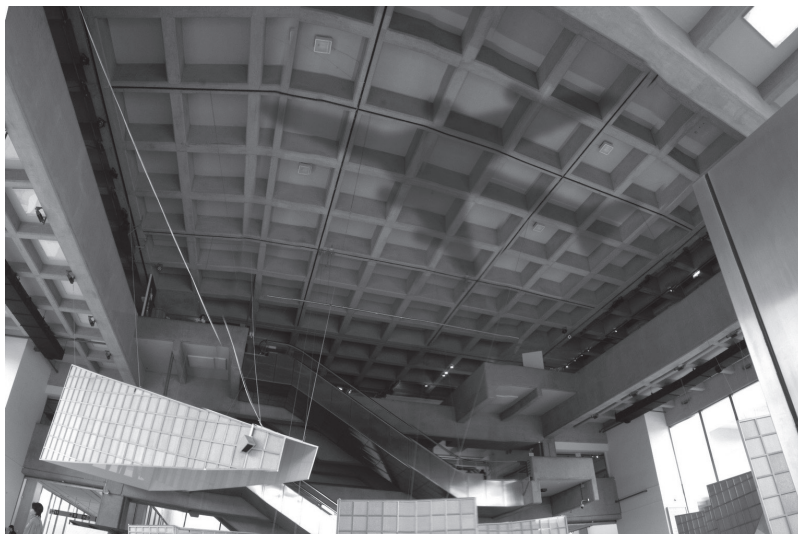


圖18 2004台北雙年展大廳的紀錄片單元，由張永和與陳界仁合作，展出十六部臺灣紀錄片，飛機陰影為郭奕臣飛越北美館大廳的〈入侵北美館〉

變。」¹⁶ 這是2004年台北雙年展將最重要的宣示場地留給在地發表的策展姿態。同時，在紀錄片單元的大廳天花板上，另有一件大型飛機造型投影的意象影像，即郭奕臣的〈入侵北美館〉，也是台北雙年展歷程中，極少數以現地製作呼應館外現實環境的創作。¹⁷【圖18】

而2006年的策展人丹·卡麥隆 (Dan Cameron) 曾對筆者說明他並不傾向在大廳展示單一獨立的大型裝置，而是偏好在作品與作品之間留有距離。雖然該屆大廳展示規劃方式與1998年這一屆類似——都在大廳展出3、4件作品，但由於「98這一屆的大廳佈置多少仍可讀出所謂宣示意義，在2006這一屆則較難看出這樣的意圖。相對於前幾屆，2012這一屆的大廳現地製作耗時半年，製作團隊也是歷年最龐大，〈等待大廳，現代性場景〉對策展團隊而言具有點題與破題的功能」¹⁸，因此，也將大廳作為雙年展的主要概念陳述空間的展式策略施展到極致。【圖 19、圖20】

16 范黛琳、鄭慧華編輯，《2004台北雙年展：在乎現實嗎？》展覽專輯（臺北：臺北市立美術館，2004），頁237。

17 「郭奕臣利用美術館內部與外部空間與情境為媒介，傳達由內對外的觀察，並又以巧妙的手法，使外在情境介入了內在的空間，……，美術館的室內空間，帶有自身的隱喻。臺北市立美術館…每隔數分鐘就有一架飛機低空掠過美術館上方，但是在美術館內觀賞的觀者幾乎對此情形渾然不覺，美術館的內部無論在現實和精神上，都像是一個隔絕於外在世界的獨立情境。……當飛機飛過美術館上方時，美術館大廳將同步投射出一個「飛過美術館內的巨大飛機暗影」，並且音響發出飛機飛過的低沉聲響。」（《2004台北雙年展：在乎現實嗎？》展覽專輯，頁111）

18 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105。



圖 19 2006 台北雙年展大廳一隅

圖 20 2012 台北雙年展大廳，漢娜·赫紀希 (Hannah Hurtzig) 的裝置〈等候大廳，現代性場景〉
(*The Waiting Hall. Scenes of Modernity*)

另一項「極致作法」的演練，是2008年這屆大廳作品的作為，此項大廳裝置的極端性在於以最少的素材與介入達到最大的展示內涵與效果。來自阿根廷的藝術團體「國際錯誤份子」(Internacional Errorista)所作的〈我們都是錯誤分子〉(*We are all Errorists*)，在大廳運用了極輕薄的量體與便宜素材(紙板人形、布旗、影像與手冊)的元素「佔領」大廳。作品雖最輕薄短小、隨興又不具實質價值的材料與風格，但傳達具哲思意味內涵的力道十足。2008年起的台北雙年展開始出現低物件化的展示趨勢，此作或許可以說是雙年展低物件趨勢的其中一件代表開端。【圖21】

專題：台北雙年展



圖21 2008雙年展「國際錯誤份子」(Internacional Errorista)所作的〈我們都是錯誤分子〉(We are all Errorists)



圖22 2010台北雙年展白雙全〈回家計畫〉，藝術家在下午美術館關館前，等待一位願意邀請他回家的觀眾，進行交流

以極少的素材與物質作為創作媒介，是近年當代藝術發展趨勢之一。低物件、低裝置再加上是過程式創作的結果，強力顯示了一種反奇觀化的創作趨勢。（以下另文敘述奇觀化與展演的關係）。台北雙年展有兩件創作案例可以說明此項趨勢：2010年白雙全在大廳所作的〈回家計畫〉，與2012年環繞中庭迴廊，也是由白雙全所作的〈台北手記：2011.11.19 - 2011.11.28〉【圖22、23】。前者由藝術家「在雙年展期間，提著宣傳旗幟與板凳桌椅在北美館大廳等待觀眾，然後陪他們回家，在回家的路上，白雙全與這些觀眾進行交流互動，並在互信的基礎上建立友誼：這些過程



圖23 2012台北雙年展·白雙全〈台北手記：2011.11.19 - 2011.11.28〉

與際遇，都將在他的部落格發表。」¹⁹藝術家每天下午在大廳等待一位願意讓他陪著回家，並讓他在家中過夜的觀眾。每天閉館後，當藝術家與自願者觀眾離開美術館這體制型美術館後，一起回到觀眾的家——象徵另一座個人美術館；白雙全經由美術館到觀眾家的過程，象徵性地由藝術家身份轉變成觀眾，此觀眾則轉變為藝術家，向成為觀眾的白雙全分享與說明他家裡的一切人事物。這樣的創作實踐過程，令人想起波依斯（Joseph Beuys）在七〇年代所提出的「人人都是藝術家」的可能性。在台北雙年展大廳的展歷上，此作是集物件、視覺、素材的最低極限的創作案例。

〈台北手記：2011.11.19 - 2011.11.28〉則是展示於一樓中庭迴廊的三面玻璃上，以卡點西德字將藝術家某時段在臺北的創作筆記，以極限手法佈置在視線高度上，引導觀者一邊閱讀，一邊沿著玻璃帷幕漫步於展覽場，一邊思考所閱讀的內容。這是在心靈與腦袋內作展覽，將低物件展覽趨勢處理到極致。此作簡潔到只以文句作視覺呈現的展示方式，出現在普遍缺乏六、七〇年代以來受觀念藝術啟發的展演基礎的臺灣與亞洲現、當代藝術展覽中，一般觀眾尚需要時間來回應與理解之。

四、翻轉體制化白盒子——成為啥？

2010年的雙年展藝術家奧莉薇雅·普蘭德（Olivia Plender）在101展場所現地製作的

19 《2010台北雙年展導覽手冊》，頁21。

專題：台北雙年展

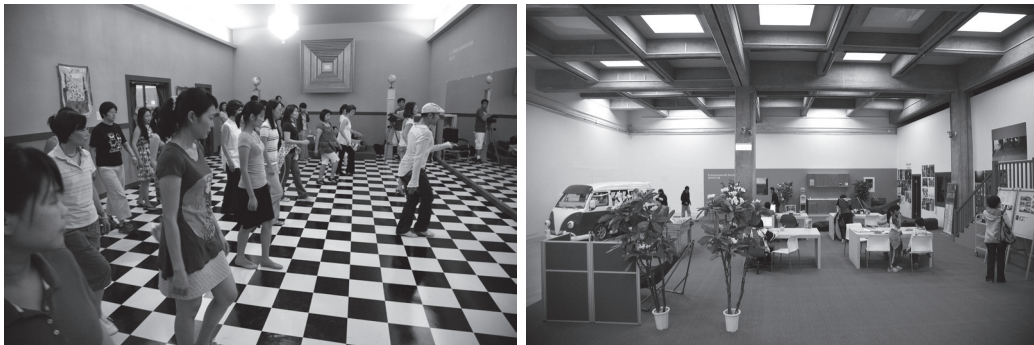


圖24、25 左：2010年邵樂人的〈Salsa Lesson〉週末在Google Office舉行；右：2010年奧莉薇雅·普蘭德（Olivia Plender）在101展覽場所現地製作的〈Google Office〉

〈Google Office〉，成為展覽期間後續各項活動與作品的載體。這類後續活動多由藝術家以「藝術事件、表演」的創作方式提出，包括開幕的黃慧妍的〈藝術業團結工會主辦—中醫義診〉、姚瑞中的〈蚊子館〉、邵樂人的〈Salsa Lesson〉以及兩位策展人所規劃由河床劇場排演的「演講劇場」等【圖24、25】。此屆也是將美術館人員與機制被納入策展與創作過程的一屆，例如正值懸位的館長辦公室成了〈館長剪輯版〉的放映場，將原本隱密的首長行政辦公室轉化為公共展示空間【圖26】。2010年這屆顯然試圖將展覽場轉化成市民文化活動中心，並極力打破現代主義傳統展示邏輯裡，即單一藝術家在單一展覽場展出的慣例。2000年也有多件互動性的創作，但與2010年相異處在於，2000年台北雙年展的策展人所欲凸顯的，是由單一藝術家在單一展覽場展出的慣例。

相較之下，2008年台北雙年展的展演作品並未全然轉換白盒子，但也並未因為紀錄式錄影裝置作品的數量比較多，而將美術館這個大白盒子轉成為一個大黑盒子。可以說，由於2008年這一屆的物件性顯然已經降低很多，而成了最接近文件展示型的「論壇式雙年展」的一屆。²⁰ 此外，該屆也是成功將展覽場擴展至美術館外的範例，使台北雙年展得以從長期被批評的缺陷——並未真正成為「城市」的雙年展，而是成為「台北（市立美術館）雙年展」——稍稍喘一口氣。

20 「論壇式雙年展」指涉的是以展覽的所有過程作為藝術媒介，並以各項策略作法嘗試超越單一展項的呈現邏輯，以更宏觀長期的方式籌劃。台北雙年展近年已逐步導向接續式與持續性的論壇雙年展，超越單項當代藝術大展與偏重視覺呈現的邏輯與定位。馬利亞·哈法尤娃（Maria Hlavajova）曾提到：「有些雙年展……在近年的發展已朝向成為製作者、教育者、藝術家長期駐地製作提供者，以話語性活動貫穿在長期的雙年展活動。」（原文：In various corners of the world, some biennials have begun maturing away from exhibition/event culature and have embarked on moving beyond a spectacular, large-scale, international exhibition-festival, making themselves the producers, educators, and hosts of long-term artist residencies and discursive programs that transpire in between the perennial exhibitions.）引自Maria Hlavajova, "How to Biennial? The Biennial in Relation to the Art Institution", in Marieke van Hal, Solveig Øvstebo, Elena Filipovic (eds.), *The Biennial Reader: An Anthology on Large-Scale Perennial Exhibitions of Contemporary Art* (Bergen: Bergen Kunsthall, Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2010), 296。



圖26 2010台北雙年展，館長辦公室成為〈館長剪輯版〉的放映場

其實，台北雙年展從開始便是北美館年度展項之一，體質較接近美國機構型「惠特尼雙年展」。它之所以持續在北美館——這個象徵臺灣現代主義藝術殿堂裡舉辦，即是因為這項主要基本事實與體質，也就是它的主體性。因此，在機構化的白盒子式空間展出如何離開白盒子呢？白盒子作為實體與展示概念，在機構內如何被翻轉，端賴於展覽如何被有效規劃，是什麼樣的參展藝術家被邀請？如何被邀請？展覽的目標為何？這些問題並沒有固定的答案，但展覽籌辦過程需要強而有力的策展創意、介入與脈絡化相關元素，這便是馬莉亞·林德（Maria Lind）所稱的「策展力」（curatorial）的發揮與展現，策展的過程有許多的陷阱與自相矛盾，需要更小心的進行、大膽設定與專業熱情的團隊執行能力，並無模式可依循。²¹ 曾擔任兩屆台北雙年展策展人的徐文瑞在接受專訪時也曾說：「如果有人認為，在美術館內舉辦的雙年展就無法遠離白盒子，這樣的看法是太武斷了。」²²

以整體表現而言，歷屆台北雙年展並非皆採取逐漸離開「白盒子」的展覽方式，而是因著每屆的重點與關注點而有各異的表現。整體而言，1998年-2006年這幾屆，是相對保留白盒子的展示方式，輔以1990-2000年代間所盛行的大型裝置。2010年

21 Maria Lind, 'The Curatorial', in *Selected Maria Lind Writing*, Sternberg Press, Berlin, 2009, 63-66. <http://double-session.net/indexhibitv070e/files/lindthecuratorial.pdf>. 2014.9.10瀏覽

22 Elena Filipovic, 'The Global White Cube,' Barbara Vanderlinden and Elena Filipovic (Ed.), *The Manifesta Decade: Debates on Contemporary Art Exhibitions and Biennials in Post-Wall Europe*. (Cambridge: MIT University Press and Roomade, 2005), 75.

專題：台北雙年展

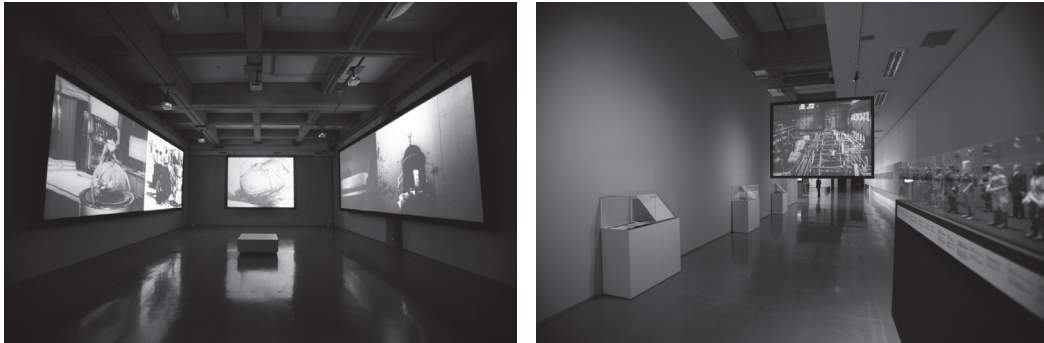


圖27、28 左：2012台北雙年展，葉凡·吉亞尼謙（Yervant Gianikian）與安琪拉·瑞奇·魯奇（Angela Ricci Lucchi）大型錄影裝置；右：2012台北雙年展一樓展場一隅

這屆，則較為明顯與刻意地傾向「以白盒子處理白盒子」議題；而在2012年，所關注與處理的出發點與角度則完全不同，它已經離開白盒子議題而開啟另一層策展的視野。2012年是除了1996年外，至2012年為止唯一使用美術館三樓層展覽場的一屆。但該屆對「藝術風水」（筆者所言）——即作品與作品的空間位置與內容互文的對話關係，以及各個作品在整體的位置與作用——非常重視。策展人安森·法蘭克（Anselm Franke）擅用建築空間的隱喻手法，打造三層樓的展覽使之成為一個超大的隱喻整體，運用表象上全然古典的博物館展示手法，不但回返類似白盒子的展示方式，更以白盒子加黑盒子，以及文件式展示方式鋪呈展覽，並使用模組的概念佈展，使展覽具有整體感與立體感【圖27、28】。筆者曾在另一篇文章提到關於2012年雙年展的展覽場展示策略，在此節錄如下：

2012台北雙年展是歷屆規模最大的，同時也是邀請臺灣藝術家參展數量最多的一屆，展覽顯示出相對高比例的非視覺性（或閱讀性），觀者需來館數次才能看完展覽，在臺灣展覽史上較為少見。另外，展覽整體性高、佈展規劃精確、動線活潑，大幅度改變了美術館展場空間慣有的觀看認知，展覽內容也因層層脈絡清晰更顯緊湊；因內容繁複需要時間閱讀，也使展覽規模感覺相對擴大（顛覆翻轉傳統物理性的「大」規模的定義）。另一項特質則是作品與空間的非均質化，亦即在展覽場中從最大的空間佈局（例如101展覽區的巨型三連幅錄影展間，展出葉凡·吉亞尼謙（Yervant Gianikian）與安吉拉·瑞奇·魯奇（Angela Ricci Lucchi）二人組的錄像作品）至最小展品（例如二樓單本書籍、單張文件或素描等）的展示。策展人也規劃6座「微型博物館」，分別邀請一或多位策展人擔綱。對作品、作者的定義乃至策展人與藝術家之間的多元流動的角色與定位，作品與作品之間的脈絡鋪陳與實驗新的展示關係，是對之前展覽策劃傳統作法所進行的解構，並賦以

新形式的再建構。也就是說，2012策展人試圖翻轉的是許多雙年展行之有年的整體策展方式。……2012這一屆普遍受到國際好評之餘，也挑戰亞洲當代藝術現階段所累積的「大物件」式，與大型裝置的展示、收藏與展演邏輯。²³

五、2010年與2012年雙年展的空間回返，兼談展演的奇觀化

2010年台北雙年展策展人提達·佐赫德（Tirdad Zolghadr）在同意策劃該屆不久，便向筆者說明他並不偏好館外空間，故不計劃使用館外場地，只要使用北美館原本提供給雙年展的場地。²⁴ 此項明顯面對機制化展演空間的態度，和當時仍然盛行的所謂雙年展應該在城市中另類場地舉行的想像與期待相悖，但從另一面來看，場地問題及早溝通好並獲得解決，對其他事項的籌備是有益的，簡省不必要的力氣在尋求另外的場地上。該屆場地與2006年這一屆的規模是一樣的——包括美術館一樓大廳週邊與一、二樓，而且在策展團隊的集體籌備過程中，此屆團隊較致力於將策展理念整體的執行過程展示出來，即是致力於將策展概念清楚地具體化為過程式的展演，而非較側重在相對傳統的、強調空間的實際裝置創意，例如1990年代起盛行的大型裝置佈展的展示方式。²⁵ 更清楚地說，該屆極力避免奇觀式展示。故此屆策展人在與館方溝通作品如何具體佈置時，有時候便會詢問美術館工作慣例作法為何，並以此作為其思考如何呈現作品時的參照。例如該屆在大廳，希朵·史岱爾（Hito Steyerl）所懸掛的大廳的布旗〈工作中的藝術家〉（*Artists at Work*），便是按照北美館平常掛展覽布旗的方式製作懸掛【圖29】。此項展示策略案例背後的概念支撐之一，便是在避免大型展覽的奇觀化。還有幾件作品亦以此佈展邏輯進行思考與佈置，惟因牽涉其它較複雜層面，宜另文討論。

2010年該屆的策展理念注重在反思雙年展本身的意義。換句話說，2010台北雙年展是「坐在」白盒子上上演顛覆白盒子的戲碼。此種展示策略常常是體制批判型創

23 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，2014，頁105。

24 筆者與策展人的工作討論。

25 「2010台北雙年展」是歷屆台北雙年展中觀眾參與創作過程最大量，藝術活動規劃最大的一屆，堪稱「活動型雙年展」。除了參展藝術家的創作，該屆還包括：九月事件、舉辦十場的演講劇場、包括40-50部影片的藝術家影院、與臺北藝術空間互動的聯動計畫，以及屬於評論範圍的衛星計畫。而且開幕的一系列活動，有幾位參展藝術家也將作品作成活動過程，例如在週末舉辦的邵樂人的〈Salsa Lesson〉，克勞德·溫普勒（Claude Wampler）的工作坊，Superflex的週末「自由啤酒學校」等，詳細內容詳該屆導覽手冊。

專題：台北雙年展



圖 29 2010台北雙年展，希朵·史岱爾（Hito Steyerl）所懸掛的大廳的布旗〈工作中的藝術家〉（*Artists at Work*）

作與展覽所樂於採用的。²⁶表面上，該屆並未大舉開發創新的空間展示方法，但是對空間運用的轉化手法非常成熟而靈巧，除了將101展場轉化成文化活動中心Google Office，也結合戲院與展覽場，提出「藝術家影院」，103展場甚至透過不同機制的運作，將展覽場轉化成為畫廊，展覽期間有三檔的本地畫廊參與展出等。在將機制化白盒子展示轉化的過程中，以「體制批判」為論述背景的2010台北雙年展進行了全然的實驗。那麼，到底大型當代藝術展演活動能否真的能避免所謂奇觀化？筆者認為這端視如何界定奇觀化而定。奇觀通常指的是透過大量大規模、大尺度等所營造的視覺效果，通常與觀者所累積的經驗相關，具有相對性，且與極端、新奇等概念連結。奇觀化也與集體的總體經驗的關係相關，亦即，對此地區／人而言是奇觀，對另一地區／人可能不算奇觀，故所謂大或奇的概念也是相對的。

普遍引用用來討論「奇觀」重要的著作紀·德柏（Guy Debord）的*Society of the Spectacle*，在臺灣原來譯成《奇觀社會》，但某大陸學者認為翻得不好，認為譯為「奇觀」含有貶意，也認為德柏寫作的當時態度較為中性，故中國普遍譯成《景觀社會》，現在部分臺灣學界也沿用《景觀社會》的譯法。但筆者認為臺灣的翻譯不見得是錯的，因為中國與臺灣對規模（scale）這個概念的實際經驗差距太大，對臺灣而言是奇觀的對象，

26 「2010台北雙年展」的策展論述背景的理论支撐是「體制批判」（Institutional Critique），相關書寫可見於本地藝評如王聖閔發表的〈臺灣當代藝術摘要2000-2010（五）|藝術與世界、意識體制理論〉專文（《藝外》雜誌，第11期專輯，2012年4月號，頁36-39）。而且「體制批判」是「白盒子」展示意識形態之外的另一關於藝術生產反思的書寫路徑，但因為本文的重點在於台北雙年展在北美館展出以來關於展示空間使用的演變，故於本文未進一步論述。

對中國而言可能就不是奇觀，而只是景觀，這正是因為不同規模的區域性對相對體驗與界定不同所致。另外，所謂奇觀的「貶」意這個論點，筆者認為，如果觀察關於奇觀的書寫，使用奇觀確實多少具有負面的指涉，但也必須察看前後文脈，很難以偏概全。²⁷

克萊爾·碧夏普 (Clair Bishop) 在她一篇講稿〈參與和奇觀：目前我們身在何處？〉(“Participation and Spectacle: Participation and Spectacle: Where Are We Now?”) 中詢問：「在視覺藝術範疇，我們所詢問的奇觀所指為何？」²⁸ 此文也以幾個藝術創作的案例回應藝術「奇觀」(spectacle) 的幾個屬性，其一是指歷史上無法定位而只是一味展現 (absence of historical positioning)；其二是尺規或尺度使觀者感覺矮化，此說法是以人類的身體作為尺度的參照。碧夏普文中還引用了近期的另一個奇觀的說法是哈爾·佛斯特 (Hal Foster) 在書寫古金漢美術館畢爾包分館時，將奇觀用於商標企業的成功擴展，蔚為奇觀。碧夏普也提及了其他理論家如布希亞的看法，認為當下社會已不再是70年代德柏所言的奇觀社會了，因為當下網路的自我展現社會 (self-exhibitionism) 是個「沒有觀者的奇觀」。²⁹ 走文至此，如果「奇觀」與「極端」或「極致」有若干重疊的意涵，讓人不禁要問：「極度知識化且低視覺的展演算不算奇觀呢？」——這正是目前當代藝術的展演趨勢之一，而這樣的展演往往需要耗費極大精力與時間去理解之後才能夠欣賞，故平常觀眾常抱怨看不懂。筆者認為，就觀展的經驗而言，如果奇觀也指涉極端的稀有的經驗，那麼展覽是否奇觀化，不但是相對的，也是必然的，因為只有做到極致的展演才具有效性。

奇觀化還具有其他的屬性，例如大還要更大，多還要更多，以便維持並蓋掉上個階段的「奇觀化」，來延續其奇觀的有效性。指標性的雙年展如文件大展與威尼斯雙年展，便普遍被認為是奇觀化的展演範例；³⁰ 且「奇觀化」還是展演的慣用策略之一，1990年代以降的全球化雙年展浪潮更常被普遍歸類是奇觀化的展演。近年來，國際藝壇持續對此項趨勢進行反思，當2010台北雙年展意欲反思雙年展時，首要之務便是避免奇觀化。但有趣的是，台北雙年展自始便自認是個具有「人性尺規」的雙年展，³¹ 以量化的數據來觀察，目前為止，衡量台北雙年展的經費、場地結構、參展藝術家人數

27 郭亮廷，〈是奇觀還是景觀〉，部落格。2014.9.20瀏覽。

28 Clair Bishop, “Participation and Spectacle: Where Are We Now?”, Lecture for Creative Time’s *Living as Forum*, Cooper Union, New York, May 2011.

29 Ibid..

30 雖然歷屆文件大展是規模奇觀化的展演，但是2012年第13屆文件大展仍被宣稱是歷屆「最大型」文件展。

31 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100-107。

專題：台北雙年展

等等，與其他國際雙年展相比，均不構成所謂奇觀化的議題，³² 所以，奇觀化的雙年展問題在臺灣反而不是問題，但奇觀化之雙年展的國際問題意識，卻多少影響了2010年這屆雙年展策展團隊的展示策略。反奇觀的具體操作策略之一是將之「平常化」與「平常規模化」。但是展演需要新意，一切如果全然「平常化」，則展覽的展示重點與視覺魅力會置於何處？所以，如何在看起來平常化的視覺經驗裡體驗那不尋常，亦即，如何在藝術創作操演平常裡的不尋常，且提供觀者與藝術相遇，這便是2010年的雙年展與其他類似的雙年展的挑戰，考驗策展團隊與藝術家的智慧。就像1998年台北雙年展中在北美館中庭施作的草間彌生的霓虹色大型氣球的作法，如果置放在2010年，便可能被視為是兼具媚俗與奇觀化的展示。所以，一個不能忽略的事實是，藝術概念常因著社會政治經濟與科技——如網路與手機的發明演進，社會現實快速地持續變更，而使集體性的關於藝術的概念也隨之改變，十年之間便有可能集體性地接受或排斥某些觀念。

影響近年雙年展展示策略的因素很多，這些因素往往交互作用，而非以單一因素影響某個現象。國際雙年展的反奇觀趨勢，除了是反極大規模的展示之外，另一重點是反極度化資本主義的市場經濟邏輯的奇觀，簡而言之，是反藝術極端市場取向。由於本文議題並未涉及藝術市場與藝術展演的關係，故此部分暫不討論，但我們確實也不得不承認舉辦大型雙年展，特別是文件展或威尼斯雙年展，對藝術市場確實造成影響，而藝術市場也可能是影響雙年展如何舉辦與操演的因素之一。只是因為台北雙年展與藝術市場素無直接關聯，故此議題並未引起關注。此外，近年某些國際雙年展的幾種轉向，例如將雙年展規模縮小，規劃較為文件式與活動取向的展演模式的展覽——如2010台北雙年展，或紀錄式錄影創作盛行等，雖然都是複雜因素總和之下的結果，也可能是反資本主義極大化市場傾向的當代藝術操演策略之一。這些因素的總和，也與策展人的理念的轉變互相影響，影響策展人甚至某些藝術家的理念與實踐，直接或間接影響雙年展的展示轉向與趨勢，這些藝術發展的現象都值得進一步觀察與梳理，在此謹以詢問取代結論。

32 例如新加坡雙年展首屆的經費高達新台幣一億五千萬，場地也遍及新加坡市區各個場域包括不同信仰的廟宇，參展藝術家超過100位。筆者曾訪談光州雙年展基金會執行長，他說光州雙年展總經費是台北雙年展的五倍以上，即是新台幣一億五千萬，場地是固定的場地，加上每屆不等的光州市區的若干地點或美術館，因總場地非常大，故歷屆策展人都需要運許多大型物件與裝置到光州。橫濱雙年展第一屆參展藝術家也超過百位。相較之下，臺北的參展藝術家持續維持在35-45之間，場地也由於總經費不高的緣故，未能擴及得太廣，反而需要集中。

附表一

1996-2012台北雙年展基本資料					
年度	策展人	參展藝術家	主題	場地	展期
1996年	蕭瓊瑞、羅智成、蔡宏明、李俊賢、謝東山、路況	約120位藝術家與市民美學徵件	臺灣藝術主體性 (The Quest for Identity)	北美館一至三樓	1996.07.06-1996.10.13
1998年	南條史生 (Fumio Nanjo)	4個東北亞國家36位藝術家	欲望場域 (Site of Desire)	北美館一、二樓	1998.06.13-1998.09.06
2000年	傑宏·尚斯 (Jérôme Sans)、徐文瑞	18國31位藝術家 (包括歐、美、非洲地區)	無法無天 (Sky Is the Limit)	北美館一、二樓	2000.09.09-2001.01.07
2002年	巴特繆·馬力 (Bartomeu Mari) 王嘉驥	11國31位藝術家54件作品	世界劇場 (Great Theatre of The World)	北美館一、二樓	2002.11.29-2003.03.02
2004年	芭芭拉·范德林 (Barbara Vanderlinden)、鄭慧華	17國30位藝術家5個團體33組作品	在乎現實嗎? (Do you Believe in Reality?)	北美館一、二樓	2004.10.23-2005.01.23
2006年	丹·卡麥隆 (Dan Cameron)、王俊傑	18國 41位藝術家35組 33個人 +2團體19件影像	【限制級】瑜珈 (【Dirty】Yoga)	北美館一、二樓	2006.11.04-2007.02.25
2008年	瓦希夫·寇東 (Vasif Kortun)、徐文瑞	26國47組藝術家	(未訂主題)	北美館一、二樓；臺北啤酒工場；中山美術公園；捷運忠孝新生站；捷運站電漿電視；臺北小巨蛋／天幕；拉拉·阿爾瑪雀紀 (Lara Almarcegui)〈臺北市齊東街舊屋拆牆計畫〉	2008.09.13-2009.01.04
2010年	提達·佐赫德 (Tirdad Zolghadr)、林宏璋	24位藝術家38件作品，其中12件作品是集體創作，11件納入其他藝術家的創作，總計涵蓋了50位藝術家75件作品，藝術家影院包括38位藝術家49部影片	(未訂主題)	北美館一、二樓	2010.09.07-2010.11.14

專題：台北雙年展

2012年	安森·法蘭克 (Anselm Franke)	47組藝術家與6座微型博物館，總計80多位參展藝術家	現代怪獸／想像的死而復生」 (Modern Monsters / Death and Life of Fiction)	北美館一至三樓：紙廠1918 (臺北士林紙廠)；新北市樹林區一品建材場：陳界仁〈幸福大廈I〉；VT畫廊：2010TB〈兩年計畫〉成果發表等館外展演活動	2012.09.29-2013.01.13
-------	------------------------	----------------------------	--	---	-----------------------

附表二

1996-2012台北雙年展展品的非典型特殊場域裝置作品分佈與配置（註一）									
場地 屆次 年分	美術館外牆與廣場	大廳	迴廊十地下樓一樓中庭	一樓、二樓、三樓	落地窗口與扶梯、樓梯等 另類空間	二、三樓中庭	館外空間	聯外活動	備註（其他）
1996年		吳瑪悌與羅智成〈市民美學〉		二樓204展場：梅丁衍〈哀敦砥梯〉；三樓中間走道：王德瑜〈作品24號〉	三樓310展場的大型落地窗：朱嘉樺〈台北·圓山〉；一至三樓手扶梯旁：李銘盛〈花兒開放在叢林裡，不管有沒有人欣賞，不管有沒有人經過，它散發著芳香，芳香是花的本質，不要存有一種幻覺以為……〉				一至三樓展場。因大廳是北美館舉辦雙年展時的重要場域，故與本表同列出所有展出作品與裝置
1998年	廣場及其擴延：蔡國強〈廣告城〉、侯俊明〈極樂圖懺〉與〈上帝恨你〉、王俊傑〈HB-1750〉	梅丁衍〈戒急用忍〉、柳美和〈尋找下一個故事〉、荒木經惟〈欲望場域：台北〉、崔正化〈安可、安可、安可〉、王俊傑〈HB-1750〉	地下樓至一樓中央中庭：草間彌生〈圓點的強迫妄想〉；一樓大廳與一樓101迴廊之間：侯俊明〈極樂圖懺〉；大廳右側中庭：林一林〈一千塊的結果〉；一樓101迴廊：日下淳一〈超越認同〉；一樓101迴廊外中庭：朴某〈1998台北雙年展垃圾〉	二樓204展場：徐冰〈書法教室〉	二樓中間兩面窗口：蔡海如〈無能之能〉；一樓電梯間：柳美和〈白色箱子〉二樓扶梯：〈一樓電梯服務小姐〉		館外未完工公園（現為花博美術公園）：蔡國強〈金飛彈〉表演；王俊傑〈HB-1750〉同時展於台北某流行服飾店		1998年至2010年僅使用一、二樓展場
2000年	門楣壁畫：席德尼·史杜基（Sydney Stucki）〈無聲基地〉	大廳地板：林明弘〈Taipei Fine Arts Museum, Sept. 9, 2000-Jan. 7, 2001〉；大廳天花板：山出淳也〈十九號計畫「名—飛越彩虹」〉	一樓迴廊四周：蘇拉西·庫索旺（Surasi Kusolwong）〈通通20元（極簡混沌）〉	二樓202展場：爾溫·烏爾文（Erwin Wurm）〈一分鐘雕塑〉；201展場：納文·羅旺柴庫爾（Navin Rawanchaikul）〈納文和死黨遊台北〉					
2002年		大廳：芮塔·麥布萊德（Rita McBride）〈環型劇場〉；大廳玻璃：羅倫斯·威那（Lawrence Weiner）〈隨著世界旋轉〉	一樓迴廊：芮塔·麥布萊德（Rita McBride）〈上場／下場〉						
2004年		大廳：陳界仁與張永和〈紀錄片單元〉；大廳天花板：郭奕臣〈入侵美術館〉		一樓103展場：楊福東〈代號與曼特〉					楊福東〈代號與曼特〉佈置成迷宮形式，是錄影裝置較為少見的佈置，故列出
2006年	館舍表面：雷琴娜·希維拉（Regina Silveira）〈入侵系列：冒險故事〉	大廳：卡塔琳娜·葛羅斯（Katharina Grosse）〈朦朧的超級土壤〉、納利·華德（Nari Ward）〈瀝青人：私賣版〉、達米安·歐特加（Damian Oretga）〈有輪的方尖石碑〉；大廳書店上方牆面：耶蔻·努格羅荷（Eko Nugroho）壁畫〈美好的角落〉	地下樓中庭：王虹凱〈中庭的二重奏〉多聲道聲音裝置	二樓202展場：田中功起〈一即一切〉					此屆將大廳作為展示廣場

專題：台北雙年展

場地 屆次 年分	美術館外牆與廣場	大廳	迴廊＋地下樓一樓中庭	一樓、二樓、三樓	落地窗口與扶梯、樓梯等 另類空間	二、三樓中庭	館外空間	聯外活動	備註（其他）
2008年		國際錯誤分子（Internacional Errorista）〈我們都是錯誤分子〉		一樓101展場與館舍外牆：Bbrother在〈牆之外〉與〈壁畫〉	二樓209展場落地窗：卡提亞·珊德（Katya Sander）所作〈估價〉；三樓310展場的大型落地窗：丘旼子〈祕密花園〉		臺北啤酒工場、中山美術公園、捷運忠孝新生站、捷運站電漿電視、臺北小巨蛋／天幕；齊東街：拉拉·阿爾瑪雀紀（Lara Almarcegui）〈臺北市齊東街舊屋拆牆計畫〉 其他活動：城市游牧影展、國際論壇「戰爭辭典」	臺北甩尾「國際藝術學院工作營」（國際藝術村、臺北藝術大學）	
2010年	館舍建築頂端：克里斯·伊文斯（Chris Evans）〈家庭娛樂〉	佈展前在大廳：白雙全〈回家計畫〉；大廳：Superflex〈自由啤酒工廠〉；大廳布旗：希朵·史岱爾（Hito Steyerl）〈工作中的藝術家〉	一樓101走道外中庭：克勞黛·溫普勒（Claude Wampler）〈無題雕塑〉	一樓101展場：奧莉薇雅·普蘭德（Olivia Plender）〈Google Office〉；邵樂人〈Salsa Lesson〉在〈Google Office〉舉辦，某些聯動計畫的活動，例如〈非常累畫室〉、蚊子館踏查新書發表等展覽期間的活動，亦在〈Google Office〉舉辦；一樓103展場：石晉華〈當代議士煉金術四部曲〉（探討作品空間所有權與界限）			兩年計畫、九月事件、演講劇場、藝術家影院等（註二）	聯動計畫：〈隙網機器與資細胞分裂連結〉（南海藝廊）、〈親歷幻見〉（立方計畫空間）、〈「擁擠的樂園」辦公室交換計畫〉（新樂園藝術空間與101展場）等8項	館長室；克里斯坦·楊可夫斯基（Christian Jankowski）〈館長剪輯版〉（展出約一星期至10天，後移至201展場前繼續展出）；張允茵〈這時候認真地就輸了〉（以雙年展語音導覽形式）、夏哈布·夫都烏希（Shahab Fotouhi）〈電梯橋段〉（以電視台公開辯論政治現實方式進行）
2012年		漢娜·赫紀希（Hannah Hurtzig）〈等候大廳·現代性場景〉裝置與開幕表演	地下樓至一樓中庭四周玻璃：白雙全〈台北手記：2011.11.19 - 2011.11.28〉		三樓310展場面對圓山大型落地窗：鄧兆旻〈一個紀念碑，紀念釐清的（不）可行性〉；一至二樓手扶梯：安東·維鐸克勒（Anton Vidokle）與胡昉〈兩個太陽〉	二樓206展場及場外中庭：葉偉立〈古董級垃圾研發公司〉；三樓307展場場外中庭：港千尋〈葫蘆博物館〉的葫蘆造型雕塑	紙廠1918（臺北士林紙廠）；新北市樹林區一品建材場：陳界仁〈幸福大廈1〉 展演活動：VT畫廊：2010TB〈兩年計畫〉成果發表；士林運動中心：法蘭西斯·卡馬丘（Francisco Camacho）〈360度特別計畫〉；瑪莉亞·泰瑞莎·阿梅斯（Maria Therea Alves）〈旨在確保臺灣未來生存的聲明〉（表演者：簡朝崙，除了在館內，也在公共空間及企業公司總部表演）等		一至三樓展場。大廳在2012台北雙年展被轉化為機場般的中介地帶

註一：此表格所謂的台北雙年展歷屆展品的非典型特殊場域裝置作品，並未包括所有的特定地點裝置或裝置作品，而主要是列出對展出空間的界定與使用有特別構想，或賦予其他定義的場域型創作與現地製作。除一併列出館外場地外，也列出活動、事件與表演，則是因為活動型展演已然成為低物件展演趨勢之後，當代藝術的重要展示形式與趨勢之一，故有很多表演與事件也被界定為作品。

註二：「2010台北雙年展」規劃較多表演與事件，除開幕週活動外，「九月事件」是其重點活動之一，包括許多藝術家規劃活動：克里斯·伊文斯（Chris Evans）〈警察的觀察演講〉（臺北藝術大學）、葉偉立〈超級星期五#5〉、凱莉·楊〈排解糾紛〉（淡水捷運站旁）、石晉華、李玉清、倪又安、葉育男〈消失的大師〉（Google Office），以及其他座談會與工作坊等。展覽亦邀請兩位在地藝評人參與籌展過程稱「衛星計畫」，細節詳見導覽手冊。

引用書目

中文

- 《1992台北現代美術雙年展》。臺北：臺北市立美術館，1992。
- 余思穎、周安曼編。《2006台北雙年展導覽手冊：（限制級）瑜珈》。臺北：臺北市立美術館，2006。
- 林葆華編。《1996雙年展：臺灣藝術主體性II》。臺北：臺北市立美術館，1996。
- 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。
- 廖春鈴編。《TFAM before 1983，北美館建築記事》。臺北：臺北市立美術館，2014/5。
- 陳書俞編。《2010台北雙年展導覽手冊》。臺北：臺北市立美術館，2010。
- 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。
- 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100-107。
- 郭亮廷。〈是奇觀還是景觀〉。部落格，2012.6.24。網路。2014.9.20瀏覽。

外文

- Bishop, Clair. "Participation and Spectacle." Lecture for Creative Time's *Living as Forum*. Cooper Union, New York. May 2011. Web. 20 Sep. 2014.
- Chang, Fang-wei. "Case Study: Asia-Pacific-Part B Taipei Biennial." *Yishu: Journal of Contemporary Chinese Art* 12. 3 (2013): 44-51.
- Debord, Guy. *Society of the Spectacle*. 1976. Oakland: Red Lies & Black Rhymes AK Press, 2010.
- Hlavajova, Maria. "How to Biennial? The Biennial in Relation to the Art Institution." *The Biennial Reader: An Anthology on Large-Scale Perennial Exhibitions of Contemporary Art*. Ed. Elena Filipovic, Marieke van Hal, Solveig Øvstebo. Bergen: Bergen Kunsthall, 2010. 192-305.
- Lind, Maria. "The Curatorial." *Selected Maria Lind Writing*. Berlin: Sternberg Press, 2009. 63-66. Web. 20 Sep. 2014.
- O'Doherty, Brian. *Inside the White Cube, the Ideology of the Gallery Space*. Originally in *Artforum* from 1976 and 1986. Oakland: University of California Press, 1986.
- Vanderlinden, Barbara and Elena Filipovic, eds. *The Manifesta Decade: Debates on Contemporary Art Exhibitions and Biennials in Post-Wall Europe*. Cambridge MA: MIT Press and Roomade, 2005.