

# 無邊界的 雙年展？

## Biennials Without Borders?

文 | 吳金桃

我之所以對雙年展及參展者國別感興趣，可以追溯至 2004 年的「台北雙年展」（在我所處的城市是第四次有如此展覽），源自於我對於策展人的挑釁所激起的反應。為了和其中的一位策展人——來自布魯塞爾的范黛琳（Barbara Vanderlinden）進行訪談，我足足等候了三個小時多，結果只能和她談短短的 30 分鐘。我一開始就請她解釋，對於展覽中展出的五位本地藝術家，她的策展政策是什麼。對此，她不太友善地反問我：「你知道在『上海雙年展』有多少台灣的藝術家嗎？」意謂著五位本地的代表者，當然，似乎對她已相當足夠，謝謝，期待有更多本地的藝術家顯然並不合理（註 1）。她的回應令我非常吃驚，我當時未能立即回應——不只是因為我不知道答案，更因為我覺得我在訪問一位外國來的專家，她顯然比我專業。當時，我既無經費，工作狀況也不允許我長途旅行去看雙年展，無法如全球藝術圈的圈內人顯然可以做的那樣。最近，我可以飛去看遙遠如哈瓦那（Biennale Havana）和「聖保羅雙年展」（Sao Paulo Art Biennial），及大多數的亞洲及歐洲雙年展。然而，經過了這些時日，這種大型國際展覽的藝術代表問題，卻仍然深深困惑著我。

在今日，無處不在談論的是全球化（globalization）、混雜化（hybridization）、跨國化（transnationalization）、世界市場（world markets）等，以藝術家的國籍及出生地來思考當代藝術的實踐，不免顯得奇怪，或甚至是落伍的。然而，自從 1980 年代以來，國家歸屬的問題已然成為雙年展（或三年展、五年展）所代表的關鍵。做為一種組織的結構，雙年展愈來愈受歡迎，以呈現大規模的展覽——有些觀察家甚至指稱「當代藝術圈已然被雙年展化（biennialization，註 2）」。雙年展通常被視為一種國際當代藝術的節慶，每兩年舉辦一次，此處的關鍵字當然是「國際的」（international）及「節慶」（festival），而且後者有賴於前者的存在：沒有參展藝術家多樣性的國籍，所謂「節慶性（festivity）」的精神與慶祝也會黯然失色。所謂「國際的」，就此觀點而言，意謂著藝術家在定義上就必須來自世界的各個角落，即使是具有特定地理區域特色的雙年展，如「福岡亞洲三年展」（Fukuoka Asian Art Triennale），所網羅的藝術家也不僅止於其鄰近地區，這不只是它們活動的合理性所在，同時也是其成功的必要條件。

### 藝術景觀 Artscapes

來自邊陲的藝術家現在可以在西方重要的事件中出現，如在「卡塞爾文件展」（Documenta, Kassel，以下簡稱為文件展）或「威尼斯雙年展」（La Biennale di Venezia）中展出，此一事實，更常常被用來證明：中心和邊陲的區別已然不復存在。譬如說，在阿帕杜萊（Arjun Appadurai）全球文化流動的研究中，他利用「藝術景觀」（artscapes）和「族群景觀」（ethnoscapes）來描繪這些空間的特色，人員——包括藝術家、策展人、藝評家等——和精緻藝術（high art）於此大量的流動，跨越全球，因著一個接著一個城市爭相成立自己的雙年展，以證明它們是國際藝術圈的一員（註 3）。阿帕杜萊，一如其他全球化理論學者，強調的是全球愈來愈互相依賴，以及社會關係的緊密化。然而，我們卻從未被告知，此種「流動」是以何種方向流動，或者這些看似去地域化（de-territorializing）的運動意味著何種新的權力關係之輪廓。（註 4）

因此，本文企圖藉著更仔細且實證地檢視參展藝術家本身，來理解雙年展的權力意涵——大部分的理論家並無暇沉溺於這樣的奢侈行徑。我當然也清楚知道，這種以國家為基礎的方法所可能牽涉到的危險，尤其是招惹贊成全球化群體的批評可能。我並非想聲稱過去 20 年來，國際藝術圈並未經歷過重要的改變，但是這些改變最終的本質是什麼？而又是為何有這些改變？那些常常被討論到的所謂中心的瓦解和邊陲的消解，是否真如某些人要我們相信的那般無可駁斥呢？全球的藝術圈真的變得那麼容易進進出出，對所有藝術家開放，不論他們來自哪裡嗎——即使他們來自巴黎或紐約所認為最邊陲的地方？

企圖用國家別統計來回答這些問題，或許出乎人意料。但藝術家的人數，以及他們所來自國家的區別，卻根深柢固地深植於雙年展主辦者的心裡，在他們的行銷策略中也佔著醒目的地位。2006 年的「新加坡雙年展」(Singapore Biennale) 誇耀有「來自 38 個國家的 95 位藝術家」，而 1999 年的「利物浦雙年展」(Liverpool Biennial) 也到處以旗幟宣稱「350 位藝術家、(來自) 24 個國家、60 個地點、1 個城市」。在下文裡，我將更仔細地檢視這些量化的數據，這些過時、陳腐主張所引用之資料，但藉著不只是確立這些藝術家所來自的國家為何，更且在那些移動或移民藝術家的例子中，找出他們選擇移民的地方——換句話說，他們所代表的文化流動的方向。檢視這些資料的目的是，第一，清楚地指出這些大規模國際展覽重點的轉移，以往很顯然以歐洲為中心 (Eurocentrism)，現在則轉移到北大西洋公約 (NATO) 國以外的世界；第二，想問的是，是否這些展覽已然成為西方的一種有力的過濾機制，控管著門檻，決定世界其他資源較不足的藝術家，是否能進入全球的主流。

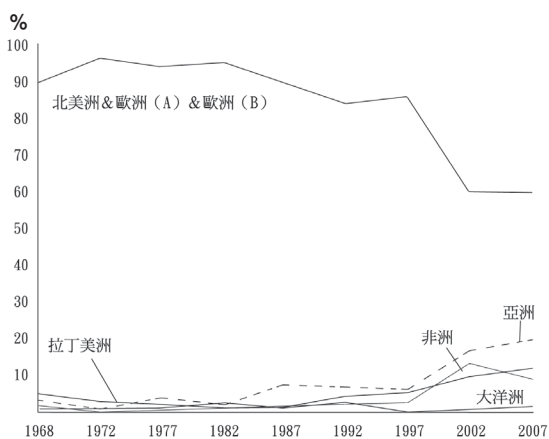
為了能觀察這些長期的發展，我在此將集中討論文件展，從 1968 至 2007 年，共九屆。我將檢視，第一，藝術家的出生地；第二，他們的現居地；第三，以及這兩者的關係 (註 5)。我採用典型分區的方式——北美洲、拉丁美洲、亞洲、非洲以及大洋洲。然而，我將歐洲分為兩部分，雖然歐盟已然擴大，但就當代藝術的實踐而言，其實是有兩個歐洲的，其一是所謂的歐洲 A：包括德國、義大利、英國、法國、瑞士、奧地利，以及較次要的國家如荷蘭、比利時和西班牙，文件展中的歐洲藝術家主要來自這些國家——而其他的歐洲國家，其藝術家則偶爾出現在文件展的國際展覽中，形成我所謂的歐洲 B。

那麼，我們可以從這麼龐大的統計資料 (似乎是屬於社會學而非藝術史的範疇) 暫時得到什麼結論呢？第一，且是最明顯的是，直到最近，絕大多數文件展的藝術家出生於北美及歐洲 A，事實上，遠超過 90% 以上，1972 年甚至達到 96% (見表一)。雖然 1989 年在龐畢度中心 (Georges Pompidou Center) 舉辦的「大地魔術師」(Magiciens de la terre) 展，通常被視為第一個真正國際性的展覽，也為接下來的十年立下風潮，在 1992 和 1997 年的文件展時，北美和歐洲的藝術家仍佔絕大多數，真正的改變來自於 2002 年恩威佐 (Okwui Enwezor) 的第 11 屆文件展，當年西方藝術家的比例降至較可接受的 60%，2007 年仍保留在這個較低的比例。

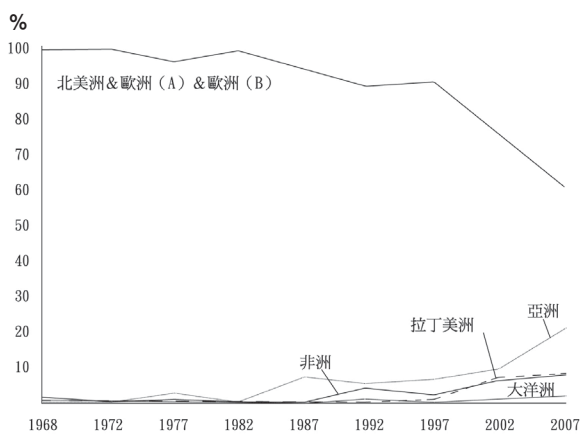
同時，藝術家的現居地數字 (見表二)，顯示有相當數目的藝術



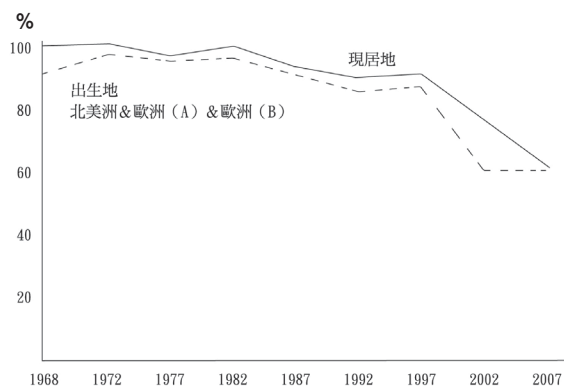
雙年展之盛行給予世界邊緣地區藝術家絕佳的機會「被看到」。圖為參加 2007 年文件展的曾御欽錄像作品，「有誰聽見了」系列 (影像擷取畫面)。(曾御欽提供)



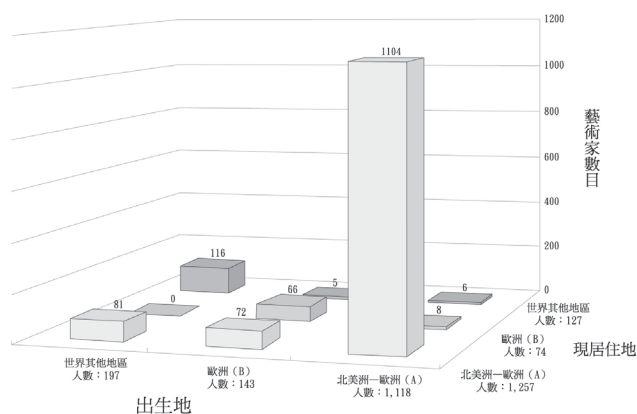
表一 文件展藝術家之出生地。(資料來源：1968 至 2007 年文件展圖錄)



表二 文件展藝術家之現居地。(資料來源：1968 至 2007 年文件展圖錄)



表三 藝術家出生地與現居地之比較。(資料來源：1968 至 2007 年文件展圖錄)



表四 1968 至 2007 年文件展藝術家之遷徙。(資料來源：1968 至 2007 年文件展圖錄)

家已由出生地國家移出或移民了。當然，有某些例子，藝術家可能同時居住於二個或二個以上的地方——他們的出生地和他們藝術生涯的所在（或任何有較高成功機會的地方）。直到 1982 年（包括該年當屆），文件展的藝術家，幾乎 100% 都居住在北美及歐洲，這個比例在 1987 年開始下降，在 1992 及 1997 年約在 90% 左右，在 2002 年下降為 76%，而 2007 年則為 61%。

但是我最感興趣的是這兩類數字間的差異——藝術家生於何處和現居於何處（見表三）——因為這些差異顯現出藝術家流動真正的方向是什麼。當然，藝術家之所以移動，並不全然就是為了工作，也有可能是牽涉到個人的因素；但無可否認的，譬如說，台灣或印尼的藝術家如果住在紐約或倫敦，他們會有更好的機會可以在國際藝術圈出人頭地。在 1992 年前，幾乎所有來自拉丁美洲、亞洲、或非洲的藝術家，在參加文件展之前，都已經移居到北美洲或歐洲。在 1990 年代，這類的「移動」佔全部參展藝

術家的 4 至 5% 左右之間。在 2002 年前，則已上升為 16% 左右之多。

如表四所顯示，這些移動的結果是無庸置疑的。第一，對於出生於北美及歐洲 A 的藝術家而言，幾乎 93% 的移動都在北美及歐洲 A 之間的地區，譬如說，在倫敦或紐約之間流動，其藝術生產或接收的條件，或許可以說不相上下。第二，對於出生於歐洲 B 的藝術家而言，接近 93% 的移動都是往北美及歐洲 A 地區，可以說是為了追求更好的支持系統和機制。第三，對於出生於拉丁美洲、亞洲、非洲的藝術家而言，絕大多數——超過 92%——也都是往北美及歐洲 A 地區移動。一般而言，這些移動構成單一方向的移出，也就是我所謂的從邊陲往中心或數個中心移動，亦即是往美國、英國、法國和德國移動，如我們所看到的，來自歐洲 B 的 72 位藝術家和 81 位來自世界其他地方的藝術家都移居北美和歐洲 A，使得這兩個地區成為過去九屆文件展藝術家最



雙年展類型的國際大展很少能超越德國卡塞爾文件展的規模及影響力，光是開幕記者會就有來自世界各地數以百計的記者參加。圖為 2007 年文件展的開幕記者會。（攝影／吳金桃）

受歡迎的居住地。極少有倫敦或紐約的藝術家，譬如說，會移居到泰國或千里達（Trinidad）。

## 向上流動

中文有句俗語說：「水往低處流，人往高處爬」。如果真如某些批評家要我們相信那般，中心和邊陲已然成為過去，那我們如何解釋藝術家這幾無例外地是單向的流動呢？這些數字讓我們不得不質疑，2002 年第 11 屆的文件展因為其讓「歐洲和北美以外的藝術家，前所未有的出場展出」（註 6），真的代表著「邊陲在中心的全然綻放」，或者「在後殖民的藝術實踐歷史中，最基進的事件」（註 7）。不管這些移居的藝術家混雜的身分組成引發何種問題，第 11 屆文件展中，有近 78% 的藝術家居於北美或歐洲，以這樣的一個展覽做為「邊陲在中心的全然綻放」之範例，這樣的說法是非常自相矛盾的。

雖說全球藝術圈顯然不斷在改變，但終究是維持著其基本的結構，既是同心圓的，也是階層性的，我們可以把它想成一個三度空間的立體螺旋，有如紐約古根漢美術館（Guggenheim Museum New York）內部的結構。其同心圓性，因為存在著中心、或半中心和邊陲。要到達中心時，你需要想像是個上坡的旅程，在你可以到達頂點時，必須從邊陲出發，穿過半邊陲和半中心——雖然在某些例子中，也有可能直接由邊陲跳到中心。而全球藝術圈的階層性，就像所有的權力關係，立體螺旋自然有其核心，並且有一群衛星圍繞著它轉動。即使是那些高唱著當代藝術圈全球化的人，且想像雙年展是其中最成功的一種展現，也體認到這些展覽具有一種政治的層面。譬如說，恩威佐曾倡言：組成一個雙年展的「G7……這樣才不會讓這個原本已極曖昧的全球品牌，更失去其『威信』。」（註 8）雙年展或許是全球的，但它是為誰又為何而全球呢？當代藝術圈的雙年展化又是服膺於誰的利益呢？

當然過去 20 年來，雙年展的盛行使得少數資源較不足國家之藝術家，得以在藝術圈出現。然而，如果這真的就是「全球化」的一部分，那麼它和其他全球化所顯現的層面很不一樣。譬如說，就經濟全球化的執行者（agents），不論是跨國企業或個人，為了要在新的區域建立據點，都必須投資相當多的時間與金錢。相

反地，那些策畫今日大部分雙年展的策展人卻不斷地在移動。他們飛進飛出可能的城市，並沒有時間可以吸收（更遑論了解）任一地的藝術生產。對在邊陲地方居住和工作的人而言，這些超級策展人（mega-curators）和全球藝術家（global artists）似乎有著綿綿密密的網絡，但就工作的本質而言，他們在文化上多少是無根的，同時，這種失根（deracination）賦予他們一種優勢的姿態，如果不是特權的位置，對他們而言，雙年展的確沒有國界。但對於大多數在這個神奇圈圈之外的人，邊陲仍真真確確地存在。儘管雙年展宣稱其「去殖民化」及民主，但做為過去 20 年來最受歡迎的跨國大規模展覽機制，雙年展至少到目前為止，仍然體現著當代西方藝術圈的傳統之權力結構，唯一不同的是，「西方的」已然悄悄地被新的時髦語「全球的（global）」所取代。

（本文原以英文發表，刊載於英國出版的《新左評論》（New Left Review），2009.05-06，57 期，頁 107-115。其葡萄牙文翻譯版將於明年由巴西的期刊《新研究》（Novos Estudos）出版。）

註 1：文字出自 2004 年 10 月 26 日與范黛琳的訪談，其為 2004 台北雙年展的策展人之一。台灣藝術家參展 2004 年上海雙年展的人數共有四位。（本論文有關統計的部分，承蒙中央研究院歐美研究所助研員李瑞中的協助，謹此致謝。）

註 2：本文使用 biennial（雙年展）一詞，只是一種統稱，為行文方便，包括更不常舉辦的展覽，如五年一次的「卡塞爾文件展」（Documenta, Kassel）。吉梅尼茲（Carlos Jiménez）認為是赫普特（Gerhard Haupt）提出「雙年展化」此一概念，見 Carlos Jiménez, 'The Berlin Biennale: A Model for Anti-Biennialization?', *Art Nexus*, no. 53, July-Sept 2004.

註 3：1996 年阿帕杜萊定義全球的文化流動有五個層面：族群景觀（觀光客、移民、難民、移工等流動）、媒體景觀（mediascapes）（資訊和圖像的流動）、科技景觀（technoscapes）、財經景觀（financescapes）、與理念景觀（ideoscapes）（文化和意識形態的流動）。後來，他又增加了藝術景觀這一項。見 Appadurai, *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996), pp. 33-37.

註 4：布赫茲（Larissa Buchholz）和烏根尼格（Ulf Wuggenig）也做過類似的評論，Larissa Buchholz and Ulf Wuggenig, 'Cultural Globalization between Myth and Reality: the Case of the Contemporary Visual Arts', *Art-e-fact*, no. 4, December 2005.

註 5：此調查藝術家的總數為 1,734 人，資料來源主要整理自文件展的圖錄，其中有五位／組藝術家的出生地無從找到，168 位藝術家的居住地不詳，而 108 位藝術家在展出時已過世。

註 6：Okwui Enwezor, 'The Black Box', in *Documenta 11\_Platform 5: Exhibition: Catalogue*, Ostfildern-Ruit 2002, p. 47.

註 7：Stewart Martin, 'A New World Art: Documenting Documenta 11', *Radical Philosophy*, no. 122, November-December 2003, p. 7.

註 8：Okwui Enwezor, 'Mega-Exhibitions and the Antinomies of a Transnational Global Form', *MJ-Manifesta Journal*, no. 2, Winter 2003-Spring 2004, p. 19.