

Sea-change

有關參與《太陽雨》協同策展的思考

文 | Ong Jo-Lene 2019於阿姆斯特丹

在金邊研究踏查的過程當中，我的同事和我在柬埔寨國家博物館（National Museum of Cambodia）看到了一個奇怪的景象，在這個擁有世界數一數二高棉藝術和考古文物收藏品的地方，民眾閒散地聚集在展出的雕塑品四周，桌墊上擺放著供品和香，有些人正跪著祈禱，有些人則正在閒聊。我們這才驚覺，原來博物館還有宗教的功能，更宛如一個公共聚會所，一個可以帶來歡樂（conviviality）的空間。這裡與全球所謂「藝術中心」距離遙遠，在主流的西方視界以外，博物館所展示的物件（museological objects）並沒有被靜態性質限縮，反而隨著當下的日常生活中不斷產生新的動能。此次踏查是為《太陽雨：1980年代至今的東南亞當代藝術》展覽對東南亞國家協會（Association of Southeast Asian Nations，簡稱東協 / ASEAN）所有十個成員國進行田野調查的一部份，本展覽是由日本國際交流基金（Japan Foundation）、日本國立新美術館（National Art Center, Tokyo），以及森美術館（Mori Art Museum）共同籌畫。我們這些亞洲專業人士負有對東南亞區域內的當代藝術進行過去以來最大規模調查的任務，並因此體認到類似上述的「文化衝擊」（encounter）本身，其實便述說了「現代性」的偏頗和排他性。

《太陽雨》展於2017年7月開幕幾個月後，我從吉隆坡搬到阿姆斯特丹，去參加De Appel策展學程（De Appel Curatorial Programme）。相對於日本，



東南亞的邊緣化可說仍然在霸權（hegemonic）論述的範圍內，但在阿姆斯特丹，我所感覺到的疏離卻來自不適切和難被看見的感受。我開始對Chimamanda Ngozi Adichie的說法產生共鳴，「去美國之前我不並不黑，我是到美國才變黑的。」我沒辦法深入進行討論，因為我的知識和參照基準是源於東南亞的觀點；就和任何一位非西方的策展人一樣，我必須知道西方典型及所謂的「國際」發展，但我對這些論述卻遠比

不上我在歐洲碰到的藝術家和策展人那樣熟悉。自我介紹變成了一種重新脈絡化（contextualising）的練習－我必須勉強自己填滿五個句子，我的藝術興趣和理論興趣，以及對我作品誕生之地情況的介紹。我理解到，自己的參照基準是來自特定地域（located），而我歐洲同事的參考基準則通常被認為更「普遍」或「自主」。便是透過上述立場和相應得到的見解，我得以思考自己在《太陽雨》共同策展的經驗。



Installation view: SUNSHOWER: Contemporary Art from Southeast Asia 1980s to Now, Mori Art Museum, Tokyo, 2017 | Photo: Kioku Keizo

我是在策展《Making Space: We Are Where We Aren't》展覽之後幾個月，被邀請加入《太陽雨》團隊，《Making Space》這個展覽起因於我向日本國際交流基金會以「支持及訓練來自東南亞的年輕策展人」為目標的計畫提出自己的提案。本計畫初步以地方層級進行，在日本進一步發展到共同合作的層級。許多來自於各地方工作坊並獲得青睞的提案／參與者，都在日本進行的計畫第二階段得到一個位置，並且得以回到故鄉實現自己的提案。在東南亞當地的工作坊，主要由兩位主持人主持：一位在地策展人及一位日本的策展人。在吉隆坡，整整為期三天的工作坊是由Yap Sau Bin主持，他是一位廣受敬重的馬來西亞藝術家、仲介者及教育家；另一位是森美術館的總策展人片岡真貴（Mami Kataoka），我們的提案在日本工作坊的發展也是由片岡繼續主持。我所享有的自由度和所獲得的授權規模，讓我第一次能實現完全忠於我自己想法的計畫，不必為了滿足徵件條件而去採納或迎合任何主題－展覽可以在任何場地以任何形式進行，也可以選擇任何國家或任何領域的藝術家，只要我們能謹守預算，並讓駐當地的日本國際交流基金會知曉相關的訊息和進展。本計畫有效地對當前世代的東南亞當代藝術做了一個快寫－因為這些策展人提出自己的計畫，並堅持自己的策展前提必須反映我們各自情境中的當代藝術情況與關係。如此，也使包括日本國際交流基金會在內的《太陽雨》籌辦單位有了珍貴（及可控）的一些調查成果。《太陽雨》策展團隊最初僅由來自於森美術館及日本國立新美術館的機構策展人組成，他們逐一參訪了這些計畫所形成的展覽。幾個月之後，我和其他三位東南亞的獨立策展人收到加入《太陽雨》策展團隊的邀請，他們先前同樣都曾經參與過片岡所主持的工作坊。最後，《太陽雨》策展團隊是由來自兩家日本美術館的十位機構策展人，以及四位獨立策展人所組成。

有一件我不會忘記，但很快就感到厭倦的事情，

就是人們總隨隨便便就將《太陽雨》展覽名稱聯想到「黃金雨」。另一項更有趣的觀察，則來自參與本展覽的其中一位藝術家，他問到選用《太陽雨》一詞是否是因為日本人潛意識偏愛「太陽」這個字，畢竟日本總自稱是「日昇之國」，日本國旗定名為「太陽旗」，以「太陽光輪」而為人熟知。不可否認地，許多東南亞國家在二戰期間是在旭日旗統治之下，這是相當近代的一段歷史，人們可能會對《太陽雨》進行衍伸並質疑，認為旭日雖已經不再照射逼人的光線，卻改為在東南亞降下雨水。《太陽雨》策展團隊自知其中的權力不對稱性，由一個富有的前帝國主義國家資助，並且是由日本外務省旗下的日本國際交流基金會來籌辦一個述說東南亞故事的展覽。這些權力地位的協調折衝之外，還產生出機構內與機構外、私立與公立機構、外國與本地等複雜的關係。

不過，只要是在策展團隊的範圍內（不可否認地，這個展覽仍受計劃本身多重機構串聯且由國家支持的架構侷限），工作方式仍是互相尊重，階層分化也相當扁平。很明顯地，片岡是團隊中最富經驗的策展人，擔當著主持人的角色。在整個策展討論的過程中，日本的機構策展人常會退一步聆聽東南亞獨立策展人的說法，而這並不是出於缺乏應有知識或興趣，而是為了表現出「友好」（hospitably）－在聽完團隊內其他的說法之前，不將自己的看法強加給他人－同時，也是因為充分了解到，仍有一些知識以外的細微之處，非得是從居住於當地的切身感受才能得到。這是在荷蘭所參加或看過的許多團體討論中所明顯欠缺的。在那裏，後殖民論述雖已相當地呈現在藝術表現之中，但直至今日仍有不少人仍無法承認，他們現在所取得的空間，其實是建立在過往他人的犧牲之上。談論去殖民化時，必須伴隨去殖民的實踐，包括空間佔有及空間讓出的概念在內，有時則甚至是權力的佔有和讓出。我剛才所描述的團隊討論的差異，其實就很容易被忽視；相較於荷蘭，日本的溝通模式比



《太陽雨》展覽「什麼是藝術？為何要藝術？」主題區（作者自攝/photo by the author）

較間接也沒那麼冗長。這樣的小組溝通模式很可能是受到文化禮儀的影響，但同時，這個團隊的運作方式也立基在成員都對多重權力關係結構有著敏銳度，也謹慎地不因共識而輕易妥協。

然而，在團隊之中，官僚式的層級劃分或等級仍不免有著影響。在這樣的狀況下，資訊的傳遞有時便僅能侷限在「知道自己該知道」的範圍內。片岡真實和米田尚輝兩位策展人，分別是其所屬美術館最資深的策展人。在整個《太陽雨》策展團隊中，只有他們全程參加所有的研究踏查。因為策展團隊的規模，就預算的支用而言，這無疑是務實的做法。每次踏查

後所產生的報告，都是由團隊成員一起研究和討論，但果然團隊中只有這兩位成員能產生較全面的觀察。我常被問到自己是負責哪些國家的現地調查，不過我們只有在擬定研究踏查行程時，才會以國家來劃分任務，大部分繁瑣的整合工作則是由日本國際交流基金會及其地方辦公室協助安排。例如，我負責吉隆坡和新加坡的行程，以及協助Vera Mey到訪金邊和永珍。即便如此，我們所有的人對藝術家、策展人、收藏品，以及每次踏查要查看的地方，仍都可以提出建議。

另一方面，從廣闊研究關懷衍生的複數論述軸

也與現地調查同步進行，俾便研究的結果能蘄露出其潛在的概念架構－從關鍵藝術家到被忽視的藝術家、從藝術性轉為社會政治變遷相關的發展，以及區域內部交換和該地區的展覽歷史，其中也包括由福岡市美術館（Fukuoka Art Museum）及日本國際交流基金主辦的展覽在內。起初，我覺得很震驚，因為先前我只從事過規模小得多的計劃，且會先找到特定的主題、運動或歷史時刻以作為托襯。這個計畫的名稱－海洋計畫（SEA PROJECT）可說就反映了範圍的寬廣及不先預設目標的方法，而這個計畫命名的用意也是為了強調，最終的展覽成果是經過研究及公開活動才得以產生。不過，有兩件事情從計畫初期就有明確的想法－不透過個別國家的架構去詮釋東南亞，以及要與日本機構早期的成果產生區隔。在定位出整個區域從1980年代以來的共同軌跡之後，策展人擬定了略有編年性質的九個主題分區，以涵納整個區域所包含的不均質，並讓橫跨森美術館、國立新美術館的兩個展覽場地有循環的展陳脈絡，不去強化表面性的起始或結束：這九個主題分別是（在東京國立新美術館）「流動的世界（Fluid World）」、「激情與革命（Passion and Revolution）」、「建檔（Archiving）」、「多元身份認同（Diverse Identities）」、「日常生活（Day by Day）」；（在森美術館）「成長與失落（Growth and Loss）」、「什麼是藝術？為何做藝術？（What Is Art? Why Do It?）」、「冥想的媒介（Medium as Meditation）」、「與歷史對話（Dialogue with History）」。（完整的展覽架構及展覽分區的構思考量細節，請詳見片岡真實在《太陽雨》專輯專輯的專文）。

我們一直使用「海洋計畫」（SEA PROJECT）這個工作名稱，直到最後一刻。本次展覽命名的難度，也恰恰顯示策展人如何將這個展覽整合在一起的挑戰－需要極大努力才有可能實現的主題、展覽的大

型規模、來自多個機構的籌辦者與出資者，還要面對在策展堅持、國家支持的任務性以及宣傳材料之間的拉鋸。即便是展覽的副標題「1980年代至今的東南亞當代藝術（Contemporary Art from Southeast Asia 1980s to Now）」也是在經過密集討論後才得以擬定。要重新排列組合這個副標題並不難，例如「東南亞當代藝術，從1980年代至今（Southeast Asian Contemporary Art 1980s to Now）」：這是因為我們一致同意，東南亞區域本身便是一個具有份量的現當代藝術中心，而非「主流」以外的另一條藝術軌跡，也不是相對於產生「真正藝術」之處的「另一種藝術類型」代表。對於該用甚麼名詞來表示這個區域，是用「東南亞」還是「東協」？則比較有爭議。有些人提議用「東協」，因為可以清楚地說明展覽的目的，而且展覽的範圍僅只涵蓋東協的成員國。此外，「東協」一詞還能呼應東協80及90年代的藝術及文化活動自決與地域性的態度。但對我而言，除非展覽是要探究圍繞東協的問題，以東協作為展覽的統稱是站不住腳的；例如，東協的成立是基於對共產主義的恐懼、對屈服於美國及資本家新世界秩序的質疑，以及對違反人權的成員國的不干涉政策。在展覽專輯當中，米田的專文提及：「……來自日本的策展人們認為，《東協》是一個跨政府的區域性組織，有著強烈的政治意圖，而東南亞則是一個更為中性的名詞。最終，才決定《東南亞》這個日本民眾一般比較熟悉的詞。」但是，當然「東南亞」一詞也非中性，因為以往殖民母國就是如此稱呼這個區域。無論如何，這兩個名詞依舊並行出現，因為宣傳標語「慶祝東協50周年（Celebrating 50 Years of ASEAN）」仍會出現在展覽名稱的下方，新聞稿和網站也是按國家列舉參與的藝術家，並且還附上該國的國旗影像。《太陽雨》展覽的宣傳資料有時會與策展實際進程相互衝突，其結果是展覽架構最後選擇以脫離個別國家的狀態呈現。表面化的語詞往往會影響欲傳達的內

容，進而使其被談論的方式發生變化—我所得知的大多數問題，都是關於在國家劃分的基礎上，僅以一個國家來代表某個藝術家和其論述。或者如同我有些同事曾主張，展覽中所呈現的區域屬性太過通泛（例如：「成長與失落」主題中的城市化及快速的經濟發展、「激情與革命」主題中的抵抗行動），凝聚方式則顯得刻意。Chanon Kenji Praepipatmongkol曾在他的藝術論壇（Art Forum）專刊中簡潔地描述我們的困難處，「就像許多竄生的當代藝術展一樣，《太陽雨》陷入了雙重的束縛，一方面想要讓藝術家及作品擺脫身份架構，另一方面其操作仍然無法擺脫國際關係下固定的政治版圖。」

在擬定展覽主標題「太陽雨」的過程中，考量重點亦以大多數使用日文的觀眾感受為中心（註：展覽首展及巡迴首站均在日本，後才與高美館合作而新增

台灣站）。不過，單就如何和我們主要的觀眾對話這個部分，考慮的內容也必須權衡宣傳策略、平衡性，以及策展的急迫性等。展覽主標題必須能精準的翻譯成日文，或者假使不將其翻譯為日文，就必須考量到讀得懂英文的日文使用者，得同時包容日文、英文之間微妙的語意差異。此外，展覽的名稱和展覽本身都必須能讓大多數的日本觀眾接受，而這些觀眾大部分都對展覽設定的東南亞當代藝術發展脈絡並不熟悉。翻譯是一種政治行為，當要為了特定觀眾翻譯時，必須銘記不可犧牲內容的複雜性，也不可迎合粗糙或異國情調式的主流模式。儘管如此，觀眾、可即性及脈絡仍是策展時的核心考量。最近我一直在想，翻譯應該介入少一點，跨國和跨文化的思考應該多一點。在此所謂的「跨」，是指一種持續的動作，一種隨著跨過文化情境、越過特殊文化脈絡才能產生的變化，並



Installation view: SUNSHOWER: Contemporary Art from Southeast Asia 1980s to Now, The National Art Center, Tokyo, 2017 | Photo: Ueno Norihiro



Korakrit Arunanondchai/ *Painting with history in a room filled with people with funny names 3*/ 2015

Installation view: SUNSHOWER: Contemporary Art from Southeast Asia 1980s to Now, Mori Art Museum, Tokyo, 2017 | Photo: Kioku Keizo

因此讓不同的世界發生關聯，而非僅侷限在將一個世界翻譯「成為」另一個世界。「日常生活」、「冥想的媒介」，以及「與歷史對話」等分區就是秉持這樣的想法而形成。

Korakrit Arunanondchai、Roslisham Ismail（又名 Ise），以及 Simryn Gill 的作品也浮現在我的腦海裡。Arunanondchai 的〈Painting with history in a room filled with people with funny names 3〉是以音樂影片的形式，述說著將成藝術家之人的故事。作品透過藝術

家與 Chantri 的對話來敘事，Chantri 是一個無形又朦朧的角色，似乎曾經是一架無人機、一個高次的存在，或藝術家意識的一個化身。在一個亮著藍光、宛如介於夜店和新世紀冥想室之間的房間裡，無人機歪扭的掛在天花板上，扎染牛仔布的豆袋散佈於地板，觀眾被帶領穿過機械和人類意識藉由科技奇點（technological singularity）和靈性萬有論（spiritual omnipresence）再生進而合流，並因泰國社會的宇宙現實更加凸顯。本件作品在「冥想的媒介」主題展

出，試圖攬出有別「工藝」之於「藝術」、「傳統」之於「現代」二元對立以外的討論。誠然，這件作品暗示了我們對「傳統」的理解，乃是立基於「現代性」的居中影響。本分區的架構安排恰巧可以呼應學者酒井直樹（Naoki Sakai）的論述：儘管前現代及現代的分野有其編年性的次序，但卻非與世界的地理佈局脫離。

正如片岡在專輯專文中所表明的，「…《太陽雨》的企畫核心為東南亞地區的大趨勢，不侷限於地區性要素並關注更普遍主題的觀念藝術家，則無法含納於本展中。」在策劃《太陽雨》展出的時候，我是主張這樣的重點擺置有其必要，因為在必須克服殖民主義的地方，藝術和政治總是相互糾纏。在展覽策畫的早期階段，有幾次我曾和日本的策展人們辯論，因為他們建議藝術品在性質上應該比較正式（formal）或更「普遍」（universal）。嗣後當我開始和駐在荷蘭的非歐、美出身藝術家們對話後，我的看法改變了：他們有些人很遺憾地因為作品未能表明身分而被排除於集體展出之外。不少意圖於將特定地理－政治地區的藝術介紹給歐洲觀眾的展覽，都有種戴著社會或政治性色彩眼鏡去解讀作品的傾向，並因此偏好容易導向類似解讀的作品。我開始懷疑，這是否受到想要瞭解他人一切的意圖所驅使，一種殖民母國對他人居地和自然世界進行殖民性分類的微妙遺產。

前往其他美術館巡迴展出，則是《太陽雨》另一個重要構造（configurations）。東京展閉幕幾個月後，展覽移到福岡亞洲美術館展出，透過森美術館和高雄市立美術館（Kaohsiung Museum of Fine Art）的合作，很快將移師台灣。日本和台灣在東南亞的外交利益上有顯著的不同，台灣希望和東南亞有文化上的聯繫。事實上，台灣完全可以主張自己是區域的一部分。我自己本身有說福建話的淵源，福建話是一種在

台灣廣泛使用的語言，但是馬來西亞祖輩教我的福建話，採用了許多源自於馬來語的借用詞，而且我雖然會說這種方言，但卻不會唸也不會寫中文字。在地理位置上，台灣更位於東南亞和日本之間。有許多有關《太陽雨》的批判文章，其中包括我自己的這篇反思在內，內容都是環繞著日本與東南亞間的歷史與政治動態。當展覽移到台灣的時候，這些座標又會有怎樣的轉變呢？

我希望能看到有關文化當局的討論，其中包括有關機構權力與機構外權力的問題在內。有關基層倡議（grassroots initiatives）及社會實踐，片岡亦在她的專文中提到，「雖然在本展的『何謂藝術？為何做藝術？』單元中，以包含了文獻資料的型態介紹過幾個空間，但要用『展覽』這種架構來傳遞在美術館等機構外實際進行的活動，可說有很大侷限。」《太陽雨》展是機構的計畫，想去理解一個區域的藝術，而該區域的藝術機構基礎建設卻才剛開始萌芽。我們的美術館會因機構外的實踐與知識而改變嗎？

《太陽雨》對我而言是一次塑造性（formative）的經驗。本展覽業已改變了我的思考方式，但如果現在要我自己從事這樣的一個大型計畫，我想自己恐怕不敢負擔這樣的風險。工作中所產生的疑問以及後來所接到的反饋，持續影響著我自己的策展實踐。本次展覽的兩年半工作期間內，我所遇到來自兩個不同世代的藝術家和策展人－他們的慷慨、韌性和團結，讓我找到了答案，使我變成自己希望成為的人。✎

※作者為《太陽雨》策展團隊成員。

（本文以英文寫作，完整英文版請見《藝術認證》線上平台：<https://bit.ly/2V8Ggvj>）