

土壤下的有機蔓生

野根莖—2018台灣美術雙年展

撰文／蔣嘉惠 · 圖版提供／國立台灣美術館



高俊宏〈大豹的部署〉於國立台灣美術館廣場展出一景（攝影：蔣嘉惠）
右·鄭婷 拐瓜劣藥No.1 2018 攝影、純棉無酸藝術紙 84×63cm Courtesy of the artist



由國立台灣美術館（以下簡稱「國美館」）主辦的「野根莖—2018台灣美術雙年展」（以下簡稱「台雙展」）於9月下旬正式開幕。國美館自2008年起舉辦台灣美術雙年展，今年邁入第六屆，此次以「野根莖」為命題，由客座策展人龔卓軍與國美館助

理研究員周郁齡共同策畫，王品驊與陳宣誠為協同策展。

今年適逢國美館建館滿卅週年，在9月29日的開幕記者會上，國美館代理館長陳昭榮指出本屆台雙展做為今年壓軸的重要大展之一，在規畫期間即開始發酵，隨著參展藝術家田野調查工

作的展開、委託創作的限地作品與布展過程，在台雙展未正式開幕前便持續汲聚能量。

客座策展人龔卓軍於開幕記者會中提到，他賦予自身的任務在於為這個有十年歷史的雙年展，帶來新的樣貌和生命力，而透過這次展覽期能將「還未寫入美術史的、在美術館之外的、在角落裡的台灣當代藝術挖掘出來」，脫逸於對當代藝術既有認知所致的限制，重新思考、回訪台灣當代藝術的根源。館內策展人周郁齡則回探雙年展與國家機構的角色關係，並從館方典藏品的典範轉移回應「野根莖」的策展命題，檢視典藏品探討另類台灣藝術史的可能發展。周郁齡也特別點出，由協同策展人陳宣誠規畫



澎葉生 + 蔡宛璇 樂返姜屋大院 2016 數位影片、文件 23'11" Courtesy of the artists



吳其錚作品於展場一景 (攝影：蔣嘉惠)

的空間設計為本次展覽組成的一大重點。而這應是出自於本屆雙年展有別於往年，本次參展的卅二位／組藝術家，作品多數以創作計畫、相關田野調查與研究，以及大規模的限地製作為主，因此在策展上整合展場空間概念與展覽論述，以聯結主題「野根莖」所欲拓展的台灣自然與人文地理。

在進入國美館之前，觀眾便能見到美術館建築正面立面高俊宏的〈大豹的部署〉一作，以及藝術團體東海岸佑進駐美術館戶外廣場一個半月的時間並集體共構生活聚落〈東海岸，佑！一起一起，自己自己〉，兩件作品均屬於由「野根莖」命題延伸出的五個根莖系中的「野山海」子題，先後從與山岳、海

洋的對話，展現出截然不同的創作意向、觀照與工作形式。沿著「野山海」進入整個展覽的根莖脈絡，逐步擴展至國美館大廳、「美術街」挑高廊道接續「野身體」、「野家屋」，以及二樓的「野史野影」、「野星叢」。觀眾從中能發現，即便是分屬同一子題場域的作品，藝術家之間歧異的藝術實踐方法與呈現形式，反映出台灣文化生態的多樣性，每個藝術家個體皆有自身依存的姿態與時空背景，因而提出具有創造性的探問，成為沃土之下四向蔓延增生的地下根莖。

「野根莖」做為策展命題，在雙策展人機制下展開二道路徑，龔卓軍從台灣自然和文化上的「多元、多樣和多面」，擴延台灣的當代藝術語境，並試問「何

謂台灣的當代藝術」；周郁齡則試圖探索藝術社群組織方式、「野」歷史的叢聚等。本屆展覽也與國美館的典藏對話、互動，如藝術家吳耀忠的畫作、席德進所攝影的幻燈片等，成為這次展覽和當代藝術家的創作計畫乃至觀者重新檢視的對象。●●



郭前平作品於展場一景 (攝影：蔣嘉惠)

「野根莖—2018台灣美術雙年展」作品選介

撰文／蔣嘉惠 · 圖版提供／國立台灣美術館

台灣美術雙年展

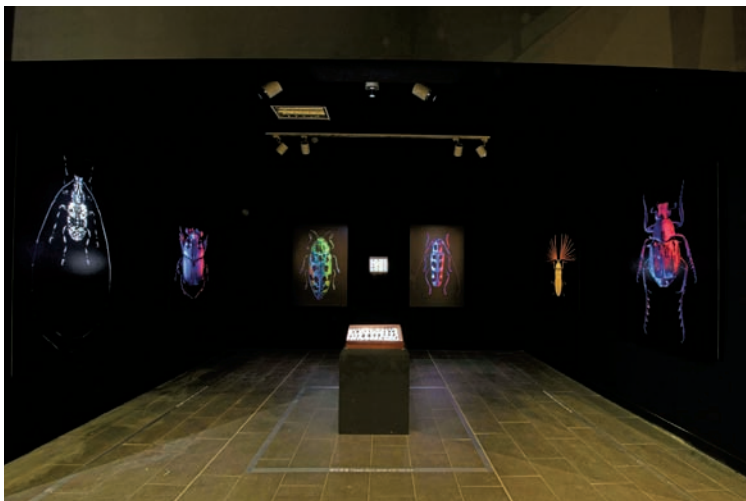
光州雙年展

首爾媒體城市雙年展

關渡雙年展

聖保羅雙年展

■ 王惟正 | sp.島民



王惟正 sp.島民 2018 攝影、昆蟲標本 100×150cm Courtesy of the artist

台灣昆蟲獨立研究者王惟正，平日從事動畫、影片與APP製作，於雙年展展出的〈sp.島民〉，乃是一系列台灣昆蟲的攝影和標本，如大紅緣黑星吉丁蟲、上野氏大長角象鼻蟲、大細櫛角蟲……，這些人們難以在日常生活中發現、卻實實在在與台灣長時共存的「島民」，在王惟正的鏡頭下，呈現生物體的獨特色彩、花紋與金屬般的光澤。

台灣因得天獨厚的地理位置和地形而孕育出多樣性的生態系統，客座策展人龔卓軍在開幕記者會中提到：「在王惟正的研究中，我們能發現昆蟲這樣微小的物種並非只有昆蟲學上的意義，還有族群上的意思，在這次展覽中則帶來對台灣色彩學的想像」。而追尋吉丁蟲的足跡時，同時也是從台灣在地的原生自然連結到對歷史、文化、藝術等不同場域的有機蔓延與生成。

■ 林柏樑 | 再敘席德進幻燈沙龍



林柏樑 再敘席德進幻燈沙龍 2018 攝影、單頻道錄像、席德進素描及水彩作品、古董家具 尺寸依場地而定 (攝影：陳柏義；圖版提供：藝術家與國立台灣美術館，財團法人席德進基金會授權)
〈再敘席德進幻燈沙龍〉錄影側拍，於2018年8月攝於國立台灣美術館。左至右：李乾朗、曲德義、林柏樑。

〈再敘席德進幻燈沙龍〉是藝術家林柏樑展開由席德進基金會捐贈國美館的幻燈片資料的補遺計畫之一。這批高達五千多張的席德進幻燈片典藏，為席德進在1966年返台之後，於1960至1970年代開始踏查台灣民間的建築、古蹟、老宅，如彰化孔廟、鹿港龍山寺、台北林安泰古厝等，林柏樑表示可能出自於他在法國巴黎居美亞洲美術館看到其東方元素典藏的啟發，而席德進以美術家眼光所拍攝的攝影作品亦相當出色，卻甚少人知。

林柏樑受席德進影響至深，這項計畫將重新踏查席德進所拍攝過的場景，如台南、鹿港與台北等城市。此次於雙年展展出的作品，則是復刻再現席德進過去在畫室時常舉辦的幻燈沙龍欣賞會，並邀請曾經參加欣賞會的李乾朗和曲德義談論當年的觀賞過程。

■ 林玉婷 | 未來預想



林玉婷 未來預想 2018 繪畫、裝置 尺寸依場地而定

「野根基」命題下延伸的根系系之一「野家屋」，為呼應2008年首屆台灣美術雙年展的主題：「家」，談及當代藝術家如何重新想像人們生存空間中的「家屋」，以及其所指涉的場所經驗。

在國美館「美術街」空間的繪畫裝置作品，是台南藝術家林玉婷的〈未來預想〉，創作採用像是台灣早期時常可見的花圈、房地產廣告的手繪建築看板的繪畫。林玉婷利用此類宣傳廣告性質的「完成預想圖」的模式，描繪小時候對故鄉富含個人情感記憶的道路沿途的建築物。這類原本常見於路邊，人們卻不見得會特別注意到其中繪製技術而逐漸式微的手繪看板已不再多見。此外，展場中也有一件林玉婷向屏東文龍彩繪坊的房地產繪畫師學習，進行訪問並合作共同創作「地藏王祠擴建工程完成圖」的仿廟宇廣告畫。林玉婷使用這個消逝中的形式，表現出一種台灣過去的時代風格與在野的藝術力量。

■ 林純用 | 鯤鯨的擱淺與死亡



林純用 鯤鯨的擱淺與死亡 2015 木刻板油墨、台南七股海岸廢棄物 305×1220cm（木刻板）；裝置尺寸依場地而定

位於國美館內的「美術街」空間，這件相當醒目的木刻板裝置作品，是藝術家林純用深感於2015年10月的一起抹香鯨擱淺死亡事件而作；當時一頭抹香鯨被發現擱淺於台灣西南海岸並在三天後於八掌溪溪口死亡，經解剖研究發現，其胃部有怪手挖斗體積大的漁網、塑膠等人造廢棄物，導致其無法正常進食，推測是造成死亡的間接因素，而這顯示出人為汙染殃及環境和生物的嚴重性。

林純用特意以電影看板式的大型尺幅，並在版畫前方地面放置從淨灘活動撿拾的一部分垃圾，拼組成台灣的形狀；身軀上下顛倒的抹香鯨，以及藝術家刻骨銘心地在鯨骨上刻出的文字，內容包含抹香鯨這個物種的介紹、這起新聞事件以及藝術家的看法，強烈的環境訴求不言而喻，而刻意模糊文字的做法，也留有讓民眾反思的空間。

■ 高俊宏 | 南尖



高俊宏 南尖 2018 複合媒材裝置 尺寸依場地而定 Courtesy of the artist

高俊宏的〈南尖〉位於美術館一樓的「野山海」子題展區，作品依原尺寸比例放大，重現藝術家研究日治時期原住民Topa（大豹社）事件中的一場關鍵戰役裡的隘勇線據點遺址。高俊宏關注其中當代空間權力遞換的議題，但將展覽中的這件空間裝置作品刻意模糊原本的軍事用途，僅突顯其如巨人巢穴的意象；並同步展示〈劉海蟾〉、〈三清萬甲仙境〉、〈線〉等三部錄像作品，內容則是關於戰爭與土地開發的議題。此外，現於國美館建築外牆所展示的，則是高俊宏以大尺幅輸出（16×26公尺）的〈大豹的部屬〉。高俊宏持續對Topa事件的調研與實際踏查，在創作上陸續有多重的生產，此次於台雙展呈現視覺藝術場域的作品只是其中的一部分實踐。

■ 陳宣誠 + 林彥伶 | +300m野棲地

陳宣誠 + 林彥伶
+300m野棲地 2018
茅草、小花蔓澤蘭、構樹、
香蕉、甘蔗、稻草、麻、
竹子 800×1600cm

陳宣誠與林彥伶共同創作的〈+300m野棲地〉，位於國美館入口大廳，呈現一座漂浮的、海拔300公尺以上的台灣。作品以懸吊形式於空中鋪展，因此觀者只能採取由下往上、由內往外的視角，顛覆了觀看地圖的慣習。

陳宣誠在中原大學建築系執教，同時也是本屆雙年展的協同策展人。他於開幕記者會上分享授課時與學生的討論：當都市如台北市從市中心要往外擴充，總會在邊緣碰到無法被系統化的山脈和山系，並反思建築系專業往往忽略這些未能收編進都市化的範疇，思考如何重新轉化去描繪、看待一個新的地誌學和地誌關係，進而研究繪製300公尺等高線以上山地的台灣地景樣態，並截取出一個斷面呈現在作品中。〈+300m野棲地〉運用重力，往上懸吊的即為台灣的山地地形，以重錘下沉之處即是在這個地圖上消失的地方，如已被過度開發的平原、盆地，即多數城市聚集之地。

藝術家林彥伶在作品中使用的纖維，材料採用台灣常見的雜草，與稻、香蕉等作物，這是源自她在構思作品時所想，如有哪些植物能存活在海拔300公尺以上的環境，是否有人類的軌跡？以呈現屬於山裡真實存在的棲地面貌。她也提到作品纖維的特別質感，由下透過光線與光影變化觀看，似能有進入山中或地底下的感受。兩位創作者不約而同地表示鼓勵觀眾進入作品在地面層設置的座椅，獲得更完整的體驗。



■ 張恩滿 + 楊文山 (古樂樂·巴拉撒邵) | 近海之處—拉瓦克三部曲

張恩滿 + 楊文山 (古樂樂·巴拉撒邵)
近海之處—拉瓦克三部曲
2018 影像、裝置
尺寸依場地而定

高雄市市區唯一原住民部落名為拉瓦克 (Ljavek，在排灣族語中為「近海之處」)，聚落的原址為一條運輸木材的運河河岸，而運河於1997年被填平成為現在的中華五路，自此廿年來部落面對市政府為都市更新而迫遷的命令與壓力，展開談判與抗爭。排灣族素人雕刻家楊文山為拉瓦克居民，即便長年面對生活的不確定性，仍然創作不輟。此次雙年展張恩滿與楊文山合作，她表示除了楊文山外，整個巴拉撒邵家族都參與了創作的過程。作品首先以年表呈現楊文山的個人生命史和拉瓦克的歷史的牽動、十來件楊文山木雕作品的陳列，再引至黑盒子空間中的影像裝置，當中也呈現了部落的生活樣貌。



野根莖·群島思維·復返史觀

斜坡民、海岸民眼中的當代性

撰文／龔卓軍



拉黑子·達立夫 海美／沒館 2018 海廢（塑膠、磚、漁線、鋼筋、漂流木、竹）、木、黃藤、陶、石 尺寸依場地而定
「野根莖—2018台灣美術雙年展」展場一景（圖版提供：國立台灣美術館）

2018台灣美術雙年展「野根莖」開展之前，整個9月份，我邀請了國家文藝獎美術類得主藝術家撒古流·巴瓦瓦隆在國美館，分成四週邀請不同的講者對談與回應，主題訂為「Kacalisiyan斜坡上的民族」，四週的主題，分別是：「燒墾」、「森林」、「生命」、「建築」。該講座是為了塑造「野根莖」這個主題欲在既有的美術館外、在台灣藝術史域外，與既有的藝術生態系外，尋找出另一種台灣藝術「當代性」的訴求。

人類學者林徐達在最後一次的撒古流「建築」講座回應時，提出他對於原民「野根莖」的藝術人類學觀察，其中對於台灣原民藝術家對漂流木的荒廢感材質特別有感應與表現，以及不少原民藝術家早年表現出來對於未來的強烈未知與虛無感，提出了特別的討論。他認為，相對於歷史的地景痕漬（如隘勇線調查與部落地圖的重繪）、部落意識的復返（如透過反美麗灣與重新定義當代原民性），給他最強烈印象的，反而是某種最根本的虛無感、荒廢感、危機感與幻滅感，

這些特質是他在早年的撒古流、拉黑子·達立夫、安聖惠·峨冷·魯魯安這些藝術家身上發現最為特出的氣質，而似乎他們綿綿不絕的創作力道，又與這一股如漂流木般強烈散發出來的虛無感、荒廢感、危機感與幻滅感中帶有的姿態，息息相關。

漂流木與荒廢感

本文欲接續林徐達的「虛無感、荒廢感」討論，因為，不論是就撒古流講座中，撒古流與希巨·蘇飛幾次流露出來的強烈幻滅情感，即是如此；另一方面，



拉黑子·達立夫進行踏查繪圖 (圖版提供: 拉黑子·達立夫·萬國工作室)

若回到藝術家拉黑子與安聖惠早期作品的創作狀態，除了運用漂流木是一個共同的材質思考起點外，安聖惠離開部落的撕裂感，對於漂流木入夢時的屍骸感，重新以此為起點尋求藝術家身分與自我認同，而拉黑子離開部落在台北擔任建築設計師，掩蓋自身的部落血緣，後發奮揭開面具、回到部落，面對的卻是自身的重新安頓、不受認同和部落整體環境的破毀狀態。於是，最關鍵的問題便是：如何重新迴返當下的原民複雜處境，如何從中重建出一種嶄新的當代性？

就像藝術家拉黑子在《混濁》開篇所載，港口國小的母語老師蕭清秀 (Sakuma) 說：「山的後方，我們不瞭解，到底生長些什麼？海底的深層，我們不清楚，隱藏些什麼寶藏？那些被泥土掩埋的祖先，潔淨的皮膚已經漸漸失去（意指阿美族文化已經慢慢被部落的人遺忘）。」另外，梁琴霞的序文〈野地裡的声音〉也提到口說傳統與文化傳統

之間的不同，「那說自己不會寫字的人終於奮力一擊，逮到機會，想盡辦法的，想盡一切辦法的，掌握住也能寫字的機會，好好的寫下心裡想要說出來的話。寫字了！如果文字也是一種階級的話，那不會寫字的人終於打破階級，寫字了！這一向都是會寫字的人在說、在寫、在創造歷史，創造真相，但大部分的真相，生活的真相是存在在那一群不會寫或寫不出來的人的心中。」這樣痛苦的文化學習，對拉黑子來說有兩層：一層是對於漢文字與文化的學習，另一層是返鄉後重新透過田野調查，學習母語和母語的口說傳統本身在當代的危機與困境。最重要的是，歷史的書寫，成為一個揮之不去的陰影，這都是拉黑子在創作前期了然於胸的部落事態與自身處境。因此，我想要討論的是，像拉黑子、安聖惠這樣的當代原民藝術家，究竟如何面對歷史，反過來說，他們究竟如何思考其創作的「當代性」？

在東海岸藝術節「島群之間」的邀約下，筆者在今年10月初與這些藝術家又相會於東海岸的研討會上。在有機會進一步向拉黑子詢問之時，他告訴我，他剛回部落時的確很矛盾，不知道究竟要往哪裡走，甚至有一度，他想要組織全島原民敢死隊，伺機起事。這種激憤，或許是沒有自己歷史訴說空間的民族，在虛無荒廢感之外，最能達到直接反抗訴求的想像選項。但是，在激憤與虛無之中，拉黑子是如何轉換成源源不絕的創作能量呢？他給我的回答是：田野調查，持續六年。他跑遍了不同的部落，學習母語、儀式、部落歷史和不同族群間的個別處境，尋求各種可能的對話、出路與答案。

《混濁》的跨語際書寫

我認為，《混濁》這本書正是代表拉黑子這六年田野調查的心得報告與其心路歷程。然而，《混濁》的書寫文體，表現得很不像一般的「心得報告」，而是



東海岸佑〈東海岸，佑！一起一起，自己自己〉於「野根莖—2018台灣美術雙年展」現場一景（圖版提供：國立台灣美術館）

利用漢語與母語的對照，以一種「跨語際書寫」的表現方式，呈現其靈魂復返之路，一方面似乎在呈現阿美族語的「不可翻譯性」而不得不破壞漢語原本的語法結構。另一方面，敘事從小孩的部落經驗，一直朝向「生命·漂流·溯溪·成為青年之父·站立·面向精神山」這樣的過程書寫，包含學習書寫的過程，以及2000年藉由ACC計畫補助去美國研習三個月，回到部落之後的國際化、全球化視野；最後一章，呈現的卻是「從前」，是從部落的古名尋找到口傳歷史中的部落創傷史。

這樣的歷程，提示了我對於「野根莖—2018台灣美術雙年展」的策展方法論，也例示了一種不同於西方現代性線性進步史觀的「復返史觀」。首先，就策展方法論而言，拉黑子在六年的田野調查過程中，曾經在國中帶過工藝美術課，每到不同的部落，不分族群，也都會遇到他認為可以共同工作年輕人；他除

了認識母文化之外，對於帶領與組織這些年輕人，日漸形構成創造性的工作團隊，是很有意識地在進行。在1990年代末期日益蓬勃的原運脈絡中，拉黑子的田野調查不僅漸漸在各種文化差異的細緻體驗中，平息了原本激憤荒蕪的心境，轉而使自己成為聯繫各個部落島群之間的創造性通道。這可謂一種最原初的策展方法，在眾多還沒有成為藝術家的年輕潛力者之間，建立一個特異創作路徑的願景，但並不急著立即提出具體的創作與展覽形式。這是一種島群式的策展方法。

誠如策展人歐布里斯特（Hans Ulrich Obrist）在2011年德國文件展提交的辭典中第一條「島群」（Archipelago）所說：「對於文學評論家葛立桑（Edouard Glissant）而言，雙年展可以是大陸式的（如岩石般堅硬與強置），也可以是島群式的（充滿歡迎與庇護的）。用葛立桑的話來說：『這個想法中，蘊含了非線性時間的觀念……

不同時間帶的共存，當然也會允許極大多樣的接觸帶（contact zones）。』雙年展是一種互惠的接觸帶，在美術館與城市之間形成中介。新的雙年展應該發明嶄新的展示格式。當前諸多雙年展的多樣化發展，意味的是並非拷貝其他雙年展的既有格式，挑戰來自於它必須提出新的多樣空間與新的多重時間性。要緊的是，創造出一種情境，可以為感興趣的人所接受，結合大與小、新與舊、加速與減速、嘈雜與靜默的更複合的空間狀態。依據葛立桑所言，今日的雙年展需要提供新的多樣空間與新的多樣時間感，以便達成他所謂的世界性（mondialité）：一種促進全球對話的差異。」我會認為，這幾年在東海岸形成的幾個大型展覽，如果有任何的島群對話性格產生，最原初的策展格式，不能不讓我們迴返到拉黑子在1990年代末期至2000年以後，在自我追尋與田野調查的過程中，逐漸培養出來的島群式氛圍；當然，經



安聖惠 旅行中的阿拜 2010 漂流木 (圖版提供：安聖惠)

過2002年金樽海灘意識部落的集群實驗，這一種島群式的思維——各自獨立卻又相互依賴——所謂的「一起一起又自己自己」，尊重語言文化的差異與不可互譯性，但是又不排除合作共創，為地方感創造出更可感的展示格式。

根莖認同與島群思維

這種島群思維，並不是以血緣認同為優位，而是強調一種野根莖式的認同、一種撿拾而來的認同。這裡所謂的「根莖思想」並非專屬德勒茲與瓜達希，馬丁尼克島的、加勒比海的、克里奧化的詩人思想家葛立桑，其實也借用了這種思想。在他的關係詩學中，根莖式的認同，必然是私個體在與他者的不期然遭遇中發生的，而每一種原本穩固的身分認同，都因此相遇得到擴展。這種對於不期然相遇的肯定，正是群島思維與島群宇宙的特色。就此而言，每個個體，就是一個島，一個單子。而周遭的海洋，則是

流動而不定形的，有垃圾也有滋長循環中的萬物的母體。於是，不論是海廢或是漂流木，島群之間的海洋性，正是以流動、循環、災變和未定形的基調，環繞不同的、異質的島，而產生出異質對話的力量。島群成為一種跳躍性、異質性的通道，而非各自孤立的存在。於是，島群思維成了斜坡民與海岸民「當代性」的第一個特點。

至於斜坡與海岸民的第二個「當代性」特點，就是他們的「復返史觀」了。藝術家安聖惠常說，她看到漂流木，就會想起屍骸般的感覺，也會想起她的家鄉好茶，這些漂流木，就像是從故鄉流落出來的屍骸，常常出現在她的夢中。但是，她並不迴避這種帶來痛苦過去的材質，反而與之奮力拼搏，讓它們化為各種形體，彷彿過去的族群歷史永遠不曾過去，永遠在她的面前、她的當下。人類學家詹姆斯·克里弗德（James Clifford）在他的《復返：21世紀成為原住

民》一書第一章〈諸歷史之間〉中，曾經引用了夏威夷歷史學者麗麗卡拉·肯埃雷海瓦（Lilikala Kameéleihiwa）對於「向前面的過去走進後面的未來」這種史觀的論述：

有趣的是，夏威夷人把過去稱作「在前面的時間」（Ka wa maua）。他們一般不會去想未來，但萬一想到，會稱之為「在後面的時間」（Ka wa mahope）。這情形就像是夏威夷人是牢牢站在當前，背對著未來而定睛看著過去，致力為今日所遇到的兩難尋找歷史答案。這種取向在夏威夷人看來非常符合實際，因為未來總是未知，而過去則是富於輝煌和知識。

這種「復返於過去、以退為進向未來的歷史觀」，與西方線性進步史觀中，永遠朝向空白的未來，將過去視為過時的傾向大為不同，也與哲學家班雅明在〈歷史哲學論綱〉中的「歷史天使」形象，在未來歷史的進步風暴中，臉朝著過去歷史的碎



安聖惠 大地的兒女 2004 漂流木、複合媒材 高雄市立美術館展出—景 (圖版提供：安聖惠)

片、廢墟，被風暴吹迫向未來有所不同。對夏威夷人來說，「過去」是「未來」的折返點、過濾孔、蟲洞。每當我們與我們的過去、與祖先和過往事件重新聯結了某個點，我們的未來就被擴大了一部分。夏威夷人善於利用過去的歷史創造社會神話，他們不會被單一的、進步的風暴吹進未來，而是「足智多謀地往返於當前的難題與『被記取的過去』(remembered past)之間」，這是一種「實用主義取向」的歷史觀，沒有歷史的目的論或彌賽亞救贖觀，過去從土地上發生與從祖先輩經驗中取得的具体歷史，總是新興歷史發展的重要泉源。

復返史觀：混濁與清澈的辨證

拉黑子從六年田野調查一直延伸到漂流木創作和海廢撿拾系列，以上述的「復返史觀」來看，的確是在「返祖」與「過去的垃圾和廢墟」間，尋找「新興歷史」的線索與動能，其中最

重要的，或許正是在《混濁》一書中所表現的原鄉語言思維方式的異質性，以及在漂流木的共同創作與引導年輕人，和海岸176公里「五十步」徒步長期調查計畫中，對於「海廢」和「海洋沒人管／海洋美術館」的雙重思維當中。在秀姑巒溪的出海口，拉黑子在《混濁》的最後篇章，這樣告訴讀者：「我很想跟大家分享這兒百年的歷史傳說。Taladaw（作者註：即清澈的溪水之意，指秀姑巒溪）孕育這兒的人們，這兒的人們知道如何與大自然和平共處。颱風年年來此，Taladaw是颱風年年必經之路；然而這裡的人們從不曾離開。這兒的腹地如此狹小，不容易站立，這兒的人們從不曾放棄。因為這裡的山林與海洋給了我們全部的所有。」拉黑子面對著「過去」而得到新的書寫語體，拉黑子面對「過去」而形成新的青年藝術家社群，拉黑子面對「過去的垃圾」而徒步撿拾出新的藝術形式，拉黑子面對「過

去的廢墟」而自我構造出新品種的部落性／世界性藝術家，這是一種從「過去」中撿拾而出的野根莖認同。這是一種擴大了的當下，一個擴大了的現在，似乎藝術家愈往「過去」去撿拾編織線索，他們的未來就得以擴大得愈有輝煌豐富的內容和形式，這就是本文透過拉黑子與安聖惠所要提出第二種「當代性」特質：復返史觀。

如上所述，面對「過去」、勾連「島群」，不一定都順遂平穩，而從虛無、焦慮、荒蕪感出發的「野根莖」式的認同，因此顯得更難能可貴。梁琴霞在《混濁》〈序文〉中對拉黑子的祝福，因此道出「野根莖」的命運：「只希望在未來更長更久的創作天地，他能一直擁有原初那樣的野生力量，像肆無忌憚的蔓藤植物那樣，不論烈陽灼日或是大風大雨，也許憂鬱困頓或是痛苦煎熬，也要一直綠綠的、無限往外延伸的持續生長，發出野地裡的声音。」●

既內且外的關係

雙年展與國家機構

撰文／周郁齡 · 圖版提供／國立台灣美術館

台灣美術雙年展

光州雙年展

首爾媒體城市雙年展

關渡雙年展

聖保羅雙年展

以在2018年開展的台灣美術雙年展來看（以下簡稱「台雙展」），台雙展經過將近十年的發展演變。十年後的此刻我想對此展的形構提問，為何是雙年展？為何是國家美術機構中的雙年展？然而以上的問題，無疑地需要由它歷年角色演變回應。

2008年第一屆台雙展創辦契機在於承接「台灣省全省美術展覽會」的轉型（全省美展由台灣省政府文教組於2006年舉辦最後一屆）。依舊保留部分徵件模式並由王嘉驥進行主題策畫，以「家」為主題，試圖梳理20世紀現代藝術萌芽後，藝術家如何思考「家」的狀態與意象。以「家」做為主體與實體臨在的形構，某種程度上突顯第一屆台雙展的野心，一則以線性時間為座標串聯藝術史至當代藝術的敘事流變，另一方面「家」做為主體框架，暗示了雙年展可以扮演的角色在於建構藝術（史）的論述。上述企圖扣合國家機構特性，有意識地與具國際特性的台北雙年展進行角色區隔。

從2008年開始的三屆台雙展產生些許政策變化，由單一館內策展人進行籌畫，一致以「台灣報到」為名，以普查兩年內的展覽為方法，徵件與策畫並行，以

媒材或議題進行分類（如「東方媒材創新」、「架上繪畫新潮流」），某種程度依舊承繼全省美展媒材類型分配風格。這類如年報式的策畫方式，歸納兩年的藝術走向，某種程度上扁平化了展演機制可擴張的論述能力。於是，以「台灣報到」為名的雙年展承繼的還是全省美展的「新」解，只是這樣的新意在全球雙年展增殖乃至於疲乏，進而在展演與組織方式不斷推陳出新的年代便顯得不合時宜。然在2016年第五屆台雙展有了些許的突破，因應「策展」的主動性取消徵件制度，開始客座策展人與國美館館內策展人的合作，為展覽制定標題，拒絕議題分類，在這樣的基礎下，台雙展也反身性地回應了固有的展演操作，嘗試突破舊有框架。

當雙年展成為問題意識

在2017年「關鍵斡旋」亞洲雙年展論壇中出現一則有趣的觀察與評論，可以說「雙年展」在國美館的角色首次有其問題意識出現。2016年釜山雙年展策展人尹在甲（Yun Cheagab）在參與該論壇時提出：「反對雙年展組織屬於美術館內部。因為美術館與雙年展的制度，必須維持

相互補足的緊張關係，這樣才能讓兩者共生相生。」雙年展在單一美術館外的角色設定在國際語境上由來已久，如威尼斯、伊斯坦堡、柏林雙年展等，由基金會籌辦搭配城市文化與藝術行銷而運行，即便由國家基金支持的利物浦雙年展也以跨機構合作與城市行銷為目的，因此雙年展有其在機構外重要的補充功能，如林宏璋於《策展詩學：教育、群眾與民主之後》所述：「（雙年展是）藝術家、策展人、博物館和其他類似機構的重要替代品。正因為這些展演機制之工具性（instrumentality）面向，以及其機制體制與各種侷限與牽制，不允許藝術工作者們直接反映當代藝術發展，或對現狀展開具體行動。」意思是，雙年展應該是在機構限制之外，一種具有靈活操演的展演平台，做為諸多機構限制的另一種補充。持續上述論點林宏璋在〈雙年展主義及其不滿〉的文章中，認為雙年展產生的是典範的轉移，在各種藝術機制之外產生的差異軌跡。

「雙年展」之於國家機構的反思在2017年亞州美術雙年展的論壇上，不啻是一次具有時間與視閥期待差異的提點。亦即，不論雙年展在國美館的歷史語境裡做

為省展的某種「現代」形式的轉型，它的誕生與國家機構和政策產生緊密的結構關係，這與國際語境上跳脫以單一機構運行模式的「靈活媒介」產生定義與實踐的極大差異。因此，雙年展在國家機構內的某種背反性質（理想上應於單一機構外產生的平台，在國家機構內成為內部執行的大型計畫）或誤解（做為省展轉型的方法），都強烈地突顯了機構內外不論是演變或運作模式的差異界線。因此，在今年以邀請客座策展人與館內策展人合作，並以「野根莖」為命題（野的多義性：自然、廣平地方、界線、民間、未被馴養、非正式的）的台雙展架構之下，便不難理解它生產的關於機構內部與外部的相互作用，以及在還沒進行更細膩的論述發展與機構分析的狀態下，容易產生簡化的二元分論，如強／弱機構，公共／企業資金前者調度困難、後者流動自由等說法（史黛拉·羅林〔Stella Rolling〕在〈當代藝術實踐與美術館：是完全的將就關係？〉一文中指出美術館或博物館在自籌款壓力下，為了「經濟吸引力」得做出大型臨時展覽保持潮牌形象引進私人基金，因此以企業資金是萬靈丹的說法略顯天真。）。

然，雙年展做為國立美術館一典範產生的機制—內部例行的大型計畫，它依舊被期待發揮在有限性裡的差異與補充功能，產生一種更細膩的、既內且外的關係，在有限的框架中開闢關於策展方法與言論生產的歧義，做為



「野根莖—2018台灣美術雙年展」展場一景（攝影：蔣嘉惠）

鬆動典範生產的方法，或許是做為與機構相生相息的雙年展，在有限性的架構裡能突顯其界限並穿越之的積極動能。

典範轉移

在以下有限的篇幅，我將概略性地簡述自己在台雙展裡的策展方法，以及該方法如何回應「野根莖」精神。我將藝術社群的蔓生視做重要的地下莖串連方式，以影像的遷徙為探索的起始，做為雙年展裡試圖串連的「節點」之一。然，為何從影像的遷徙開始說起？如史書美提到的視覺轉向，在當代社會裡有決定性的力量，因為它達到了前所未有的可譯性與傳播性，如一部電影經過翻譯或配音得以在不同的地理文化空間被理解與傳播。或是如史書美在《視覺與認同—跨太平洋華語語系表述·呈現》提到米切爾（W. J. T. Mitchell）所說的「影像有腳」，他們四處走動，存在於社會之中，走向未知之處，連向未知的關係，並在新的脈絡中因應地方而被重新定義。

影像自然地形成了植物蔓生般的組織與連結關係（德勒茲在《廢島與其他文本，1953-1974》也曾以種植淺根植物形容阿根廷導演雨果·聖地亞哥〔Hugo Santiago〕的作品）。因此，由龐大地下根莖生成錯綜複雜的地下圖誌裡，一個欲探索的節點便是1960年代的《劇場》雜誌（1965-1966），與圍繞這本同人雜誌構成的人際社群形成的內在精神圖誌，更重要的是它蔓生的方式深刻地與移植式的翻譯相關，在封閉壓抑的環境裡試圖構築一跨國社群的想像，衝破以地理為框限的凝滯。

《劇場》的創刊主要有邱剛健、莊靈、李志善、陳清風、黃華成、崔德林、陳映真七人為核心成員，在封閉的冷戰環境裡，以翻譯進行概念移植，對影像以文字做為解碼的介面，使得多重的同時性並存。然文化移植在《劇場》內部也形成了現代主義爭論，成員裡如劉大任與陳映真對於現代主義懷有批判觀點並對於「橫的移植」保持距離。



莊靈 等待果陀 1966 黑白攝影 50×60cm×3、77×110cm Courtesy of the artist
右·陳耀圻 上山(數位修復版) 1966 藍光光碟 19'00" (圖版提供:財團法人國家電影中心)



然，我認為「現代」在1960年代的台灣，除了做為當代文藝共時性的思想引流外，也構成了冷戰青年們精神世界的樣貌。「現代」在外做為普世性的，多重同時性的，想像式的跨越國界連結出口，在內則提供了知識分子向內發展設身世界的情感和感受。《台灣新文學思潮史綱》中指出「內向」曾被多位學者認為是1960年代台灣知識分子集體徵候，如李歐梵說的，在土地改革成功與商業化進展之下，中產階級思想蔓延使得多數人「無意於未來命運尚未肯定的政治現實」，而走入內向個人感受或下意識與夢境書寫。「內向」做為一種精神的結構提供了從現實世界遁逃的路徑。

陳耀圻的「上山」則是雙年展另一個試圖回應的節點，從內向式的精神世界逐漸轉向外境而將目光放在物質文化帶來的複雜脈絡，閃現似地連結了一個即將可見的田野途徑。

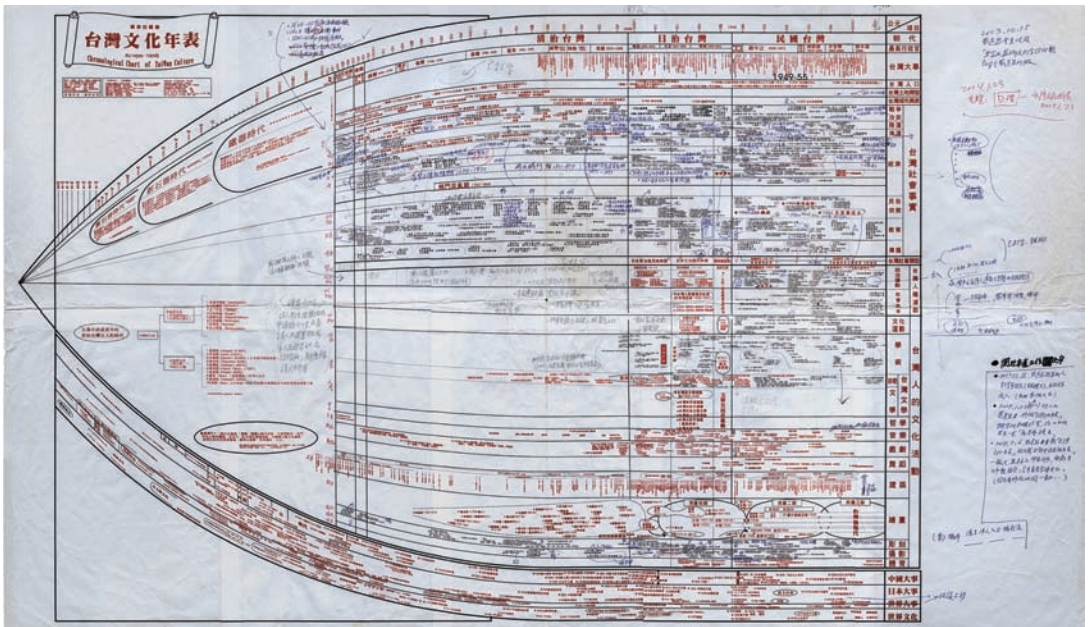
「上山」在1966年拍攝，以輕便的攝影機跟隨三位在國立藝專唸書的好友黃永松、牟敦芾與黃貴蓉，拍攝他們從台北市區一路

到新竹五指山的登山過程，間歇地穿插導演在鏡頭前採訪三位青年的片段。相較於登山片段的快意，訪談逐步鋪陳了三位青年的生活與社會氛圍：提到大學生生活，不約而同地對校園受黨國控制的現象感到不滿，當問及生活興趣以及是否關心越戰時，三位喃喃地說關心也無用，黃永松：「我們的興趣是爬山吧！」，下一幕鏡頭帶到山間，三位青年陪伴著老和尚在一片白茫中漫步，仰角，幾人便在高處山陵上松樹下。這一幕剪接巧妙地把室內受訪三人對於越戰議題的靜默抽離，形成一個逃逸的路徑：「再也沒有任何事物擠壓他們，頭頂上浮著一片清明，腳下是無邊際的雲海，鋪展著溫柔與繾綣」（引用自俞大綱〈青年的光與熱——陳耀圻的電影製作「上山」和「豐田工區」〉）。

在同個時期，黃永松亦偕好友張照堂登五指山，在同個山峰留下了裸身無頭背影，無頭者，作廢了的視線，製圖學式的寫實主義觀點無法向外投射，而必須向內形成如夢，超現實般的地景。如果，視覺在建立主體上佔據了

一個重要的位置，那麼無頭沒有視線觀點的人，便是一個在形成主體遭遇挫折的人，這樣的存在者無法藉由視線辨認自己的空間與位置，而形成一個在山際間懸浮的軀體。在這裡，登山成為一個與世界拉開距離的動態，無獨有偶，莊靈曾拍攝關於登山的實驗片「上次高」，雖然此片已經佚失，但人物登雪山與涉水的片段場景成為第六期《劇場》雜誌的封面，並留下早期《劇場》嘗試實驗片的軌跡。

「上山」中，陳耀圻以真實電影為方法，捕捉了一個時代存在者的肖像，在畫面之外也悄然地竄生了另一條即將可見的田野路徑。在拍攝「上山」時，黃永松還是國立藝專雕刻系的學生，當時系主任是李梅樹，吳耀忠擔任助教。幾位同學黃永松、奚淞、姚孟嘉、汪英德、陳驄、王淳義、劉邦隆、黃金鐘等人在校園有了吳耀忠的協助，籌辦了告別藝專生涯以雕塑裝置為主的「UP」展。離開校園後的黃永松在陳耀圻引薦下進入中影擔任美術設計人員，當時陳耀圻正籌備「金玉夢」紀錄片拍攝計畫，



蘇新田 台灣文化年表 2018 大圖輸出 150×227.5cm Courtesy of the artist

一部關於傳統戲曲中女性角色的紀錄片，在其中黃永松學習了紮實的物質文化踏查能力，而這些對傳統文化進行研究的基本功則是創辦《漢聲》重要的基礎。

上述的幾個線索，吳耀忠、黃永松、《漢聲》雜誌，連結了1960年代內向性觀點並逐漸朝田野、物質文化拓展的精神圖誌，甚至也折射了1960年代延伸至1970年代的現代主義與現實主義匯流轉向。

探索藝術社群結社的方式，把它視作重要的歷史動因，並探討其觸發的言論、生活模式、思想概念與社群精神，是我在幾次展覽策畫與研究中嘗試的方法，試圖將視覺線索與緊湊的人際流動進行連結，某種程度上比較像是站在地球上的觀星者，抵抗宏大的普世敘事，觀察單子串連的結晶，思考物質或視覺元素的重新布列迸發而來的理念。



張紋瑄 史清正的私人空間（複製品） 2018 複合媒材 尺寸依場地而定
Courtesy of the artist

在有限的篇幅裡，只能概述部分「野根莖」以物質布列串連的藝術「野」史敘事，然此敘事是做為雙年展之於機構能夠從內部主動探索並構成藝術史幽微邊界的嘗試之一，意圖並非在於建構另一種完整的典範。再舉台雙展裡邀請蘇新田在1980至1990年代專研繪製的年表作品，做為這次嘗

試的藝術「野」史策展方法的小結，它回應著事件的叢聚而形成錯綜複雜的時間關係。如果繪製時間軸線提供歷史想像一個具體的作法，這些年表呈現事件的溢出又擾動線性關係而成為難解團塊的時間觀。溢出的、擾動的地下莖串連是這次雙年展裡我所嘗試的敘事方法。●