

檔案轉向 ARCHIVAL TURN

「東亞藝術與台灣 1960-1989」
國際學術研討會側記
Note on “East Asian Contemporary Art and Taiwan
(1960-1989)” International Symposium

整理 | 游雅筑

由台北市立美術館（以下簡稱北美館）、財團法人春之文化基金會共同策畫的「檔案轉向：東亞當代藝術與台灣 1960-1989」（以下簡稱「檔案轉向」）學術研討會於上月舉行。北美館館長林平在研討會前，重申研究之於美術館本質與歷史任務的重要性，並表示檔案雖非真正的記憶本身，但決定了過去記憶的方式與未來記憶的形式。她也提到過去談「藝術終結」時，彷彿史學受到非常大的挑戰，當代藝術的論述掠奪了當代藝術探討的生態領域；但今日的討論不僅成為當代藝術論述的基盤，同時也成為另類的史學之再生。

「亞洲現代」歷史中的時間框架

專題演講首先由澳洲雪梨大學（University of Sydney）榮譽教授姜苦樂（John Clark），以亞洲的現代性為何、各國對檔案本身及其目的性的反思、如何以藝術史的時間來看檔案等三個層級來討論檔案，與聽眾共同思考什麼是作品的檔案、作品檔案能否建立藝術史，以及做為了解藝術創作的參照是如何而來，我們又如何透過藝術物件來當做反記憶的方法。

姜苦樂認為建構檔案的時間概念，有助於藝術家建構過去。首先他指出左、右派對日本現代性的討論中，有論者認為殖民剝奪了當時第三

世界已開發的前現代形體，而被捲入了西方後現代的漩渦，但姜苦樂指出此爭議性觀點即落入歐美的線性史觀。接續他以近代中國繪畫史不同時期的作品，進一步分析時間性在藝術史中代表的意義，藉以說明亞洲現代性與傳統畫風之「時間的斷裂」。而後以張培力的《水—辭海標準版》，指出該作具有過去與未來相互連結而重複之「超週期性時間」特性，作品以重複或重建的框架嘲諷毛語錄式的國家極權主義。然而此種景框式（framing）的呈現，易使歐美聯想到安迪·沃荷（Andy Warhol）重複性的作品，而忽略了在地的政治或歷史背景。

姜苦樂進一步指出，關於轉向的理論具有許多不同觀點，如文化霸權不僅在「殖民的現代性」具有相當的影響力，也如同費邊（Johannes Fabian）提出「同時共代」之書寫權力的不平等，因而主客體的觀看須透過分享彼此的過去，才能分享彼此的當下（即為同時性），而能自外於文化霸權同時性的掌控。在提出一連串關於亞洲現代與當代的提問與可能後，他援引佛洛雷斯（Patrick D. Flores）說過的：過去現代、當代的產生來自線性史學的斷裂，使當代有更多的空間能重新形塑新的現象。因而檔案在最重要的收集保存、整理後，同時也能讓當代藝術運用，並思考如何用以支持藝術的論述與主張。姜苦樂認為在當代藝

術應用上，檔案的「選擇」與當代論述跨國界在地化挪借的背景，均提供了推論因果關係的指標，而當代藝術的發生都有其意義及目的，如黃永砵的《干手觀音》即挪用杜象(Marcel Duchamp)現成物的做法直指當代性的問題。

綜觀以上，姜苦樂認為建構亞洲的現代性時，其所參照的時間性種類(線性、世俗時間或週期性時間等)並非單向推斷，而是需要加總亞洲各種時間的互動，做推斷、以檔案來做比較。為了在檔案中做比較，斷代的結構在各國文化中則有不同的時間安排，也許是單一的實踐，但或許能在檔案中看到異軍突出的現象或共通性；在亞洲不同的國情下，姜苦樂認為必須要為亞洲的現代性建立典範，而挪用歐美的時間觀則能夠幫助開啟更多時間性的建構。

詮釋轉向－區域發展的異同

研討會其後由 20 位國內外藝術史學者、藝術家、美術館人員、檔案庫總監及研究員等，由各自的角色、案例出發，提出對於檔案的觀察或實務成果。其中蔣伯欣與孫松榮所提出的案例研究，均從檔案的收集，觀察現代性於亞洲區域發展的異同。研討會策畫者蔣伯欣，自 2011 年呼籲文化建設委員會成立藝術檔案中心開始，即投入檔案的相關論述與訪談，此次以春之藝廊舉辦的「新漢城畫派大展」史料考察為引，梳理了 1977 到 1984 年擴及韓、中、台、日的藝術網絡、台灣戰後現代主義運動(1957 至 1970 年)，乃至 1980 年代初台韓藝術交流以及國際上對於材質討論之背景、發展與相關評論，觀察當時如何從現代主義轉移到當代。他並指出當時北美館的展覽執行與藝術評論在 1980 年代的發展脈絡上，經歷了一段現代與當代定位與評論的落差。最後他從材質的討論與發展，說明當時即使來自相同的西方藝術觀念，東亞各國接收之後仍有分歧，而檔案的收集即可做為東亞各國特異性之探尋方法，以重新配置，翻轉做為西方普世性定義下個案的命運。

孫松榮則從大會名稱的拆解倒裝，認為檔案轉向亦可視為「轉向檔案」，說明這是一種回望歷史；針對時間範疇的設定，他指出轉向檔案發生時並非將過去視為絕對依據，而是視為某種座標，並進一步強調，轉向檔案總是涉及一種「事後的檔案」狀態。這樣的脈絡也在他於港、台、中 1980 年代單頻錄像藝術發展的研究中一一展開。他以 1984 年「中英聯合聲明」、1987 年台灣解嚴、1989 年六四事件為軸線，梳寫三地如何不約而同地整合出反殖與反霸權的影像批判，成為藝術家回應歷史脈動、表達思想的重要媒介；並接續從歷史、美學、理論，提出三種事後檔案形態之存在且彼此轉換著。

現代性、物質、檔案再現的討論

不同前述對於檔案時間、歷史脈絡的發展討論，許煜的論題則從「後現代性」之概念反思現代性的可能性。在發表一開始他便提出對於東亞現代性、多重現代性的提問，包括對於「談及多重現代性時，就被視為是對抗歐美主體的現代化」感到懷疑，提出「如果我們了解東亞其實有多重的現代性，那我們跟李歐塔(Jean-François Lyotard)所提出的後現代能建立什麼關係？」等詰問。他認為所謂的全球化必須要用一個新的世界史觀重新評估，在此發展的過程中他建議避免找現代性的對策，而是透過轉譯肯定一些差異。接續梳理過去對李歐塔 1985 年的後現代展覽「非物質」(Les Immatériaux)之研究，並提出轉化物質世界、



「檔案轉向」國際學術研討會現場，左起為沈揆一、安雅蘭、賈大為。© 台北市立美術館

科技的運用在李歐塔論述中的重要性，延以提供對當代亞洲檔案建構的建議。

談到「檔案」的發展與論述的有限，任職於亞洲藝術文獻庫 (Asia Art Archive, 以下簡稱 AAA) 的翁子健，所提出的案例則包括文件

(document)、文獻 (documentation)、檔案 (archive) 等名詞意涵指涉的藝術實踐概念與作品。他從 1980 年代至 1990 年代中國當代藝術和展覽革新的回顧，分析文件在策展紀錄、技術與策略的角色演變，以及藝術家和策展人

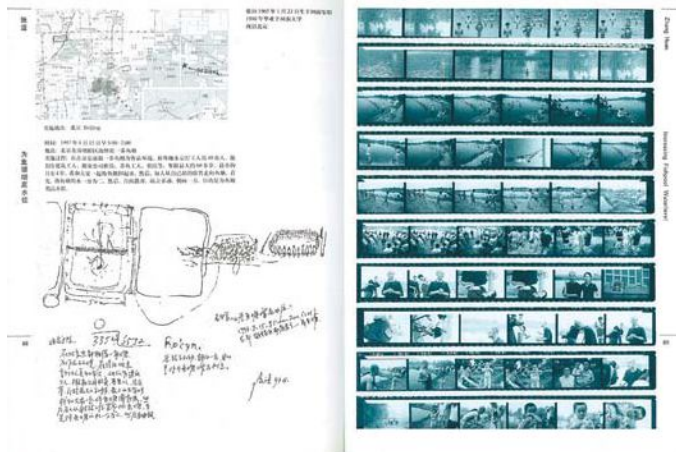
對文獻的意義和應用；並進一步提出特定藝術與策展文件之限制，如「後感性」系列展覽中，藝術家便分別透過材料（如具時間性的食品）、方法（限制時間）進行反檔案行動，彰顯出作品的現場性，也提醒了我們從文獻評述、論證的有限性。

從檔案回望歷史與美術運動

梳理檔案的發展，同時也與我們如何回望歷史有關。此次研討會中，除了現代性於亞洲區域發展異同的梳理外，亦可見到從歷史事件、藝術運動脈絡出發的檔案梳理行動。包括黑田雷兒 (Raiji Kuroda) 分析木刻版畫物質性與勞力付出的物理性特質；同時從林軍《在浸透鮮血的土地上》圖像跨國界文化的傳播，說明版畫在社會政治傳播中做為回應社會變遷或反抗的宣傳角色。稻葉真以 (Mai Inaba) 則就洪成潭 (Hong Sung-dam) 的作品，梳理光州事件引發的民眾美術行動；安雅蘭 (Julia F. Andrews)、沈揆一分別以 1975 至 1985 年以及 1989 年代前後之畫會與出版、藝術創作，回顧中國現代藝術運



2001年3月「後感性」系列展的第二場「後感性：狂歡」展覽現場。(亞洲藝術文獻庫提供，版權屬於攝影者、藝術家)



張洵 1997年《位於魚塘增高水位》一作的文件資料，記錄當時他參與由宋冬發起的「野生」一系列在各自所在地創作的非展覽藝術活動。(亞洲藝術文獻庫提供，版權屬於藝術家、出版社及作者)

動的背景與過程。

其中，安雅蘭提到文化大革命後，1975年至1980年期間，「無名畫會」、「星星畫會」、「草草社」分別從純藝術的追求、關注政治與個人主義方式、追求去政治化的水墨畫，展開反抗意識型態與體制之藝術實踐。沈揆一則梳理第二次現代主義運動（85新潮美術運動，以下簡稱85新潮）期間，藝術思潮與藝術創作的發展。1986至1989年期間，透過《中國美術報》等官方藝術雜誌的出版，也使當時的展覽等活動得以被記錄，並影響官方、藝評以及當代藝術的發展。而後相關的檔案收集工作，則包括高名路從參與者角度記錄、費大為的採訪與檔案收集，以及AAA對85新潮的檔案收集等。此外，沈揆一也特別提到在中國的兩次現代主義運動間的傳承意義：當第一次現代主義運動被迫中止、李仲生來台，港台現代主義又在1980年代第二次現代主義運動時反過來影響中國。他認為這是有趣的現象，反映藝術的影響同時還是承續且相互作用。

檔案的行動實踐案例

相較以上大部分多從旁觀角度出發的檔案分析，費大為則親身參與了中國85新潮時期，並長期投入藝術家的訪談與檔案收集行動。他將85新潮歸納為兩個矛盾、四個方向（政治與去政治、繪畫與反繪畫）之平面座標，以官方的社會主義、現實主義為中心點，表現出中國藝術隨著年代的發展，逐漸以相反的方向離開官方的中心。他認為利用此架構能反映藝術家的態度、語言與材料，並能無限的加上「群體與個人化」等其他矛盾因子成為三維的座標。

檔案行動實踐的案例另外也包含吳瑪俐從藝術家身分，分享1985年後從創作者角色在面對藝術語言／系統斷裂時，如何發展個人再現語言系統，並發展到田野檔案行動。而檔案庫建置的部分則包含來自AAA、韓國光州國立亞洲文化殿堂（ACC）亞洲文化中心檔案研究部、香港M+視覺文化博物館提出個別的檔案建置計畫方式與挑戰，如杜柏貞（Jane Debevoise）便提出亞洲缺乏典範的建立。此

外，鈴木勝雄（Katsuo Suzuki）則從藝術與檔案的架構出發，不僅針對日本檔案中心建置現況與政策、檔案計畫的程序性等提出觀點與建議，也提出亞洲藝術檔案建置可透過跨國跨域的社會合作、交流串聯。

檔案的詮釋、建構與未來

此次研討會中，不乏許多交流與激盪產出。如觀眾針對此次研討會在地理脈絡與命名的設計，提出是否有特殊意涵？賴香伶首先以春之基金會四年前開始的檔案計畫，說明檔案建置時地理脈絡的延展有其必要。蔣伯欣則指出美術館或政府機構對檔案的觀念普遍仍停留在史料或靜態文獻，「與台灣」的命名即是出自於以他山之石進行自我反思的角度出發，提醒當東亞各國都積極針對檔案建置進行提升與修正（轉向），但台灣仍在檔案建置行動中缺席，期望可以透過這樣的方式以此借鏡。

如同蔣伯欣於研討會引文〈邁向檔案的未來：重返東亞當代藝術的歷史與運動〉闡述，檔案代表著集體的記憶，而透過對檔案的建置與重置，意味著翻轉東亞藝術系譜的歷史想像與書寫行動。此次透過不同視角、案例與議題的聚焦，提供了與會者觀看自我與他者、過去與未來之相異的機會；而「轉向」的方向、途徑、目的地，則隨著不同觀點、取徑，以及案例的脈絡背景，提供了未來發展的指引。然而另一方面，我們也必須重視，此次來自檔案建置者、詮釋者提出對於檔案時間的參照種類、檔案的物質與詮釋限制、詮釋廣度與分類範圍等研究建議與提醒。

如在檔案的詮釋上，姜苦樂、沈揆一與安雅蘭均提出需盡可能擴大收集範圍，將整體歷史背景納入。費大為則從個人檔案收集經驗出發，提出如何在過程中發現自己的侷限，看到新東西的同時又能堅持原則，是一個重要的問題。此外沈揆一也提出對檔案應用轉向的現象觀察，他點出檔案與藝術的界線愈趨模糊，將文件做為作品展出的現象雖不陌生，但隨著這樣的現象近年在亞洲愈來愈多，他認為必須面對這件事情；當文件、檔案成了商品則是更大的挑戰。