

## 轉移參考點-從打開-當代與奧賽德工廠的東南亞經驗談起

日期：2013/12/13

主持人：鄭慧華／立方計畫空間 策展人

主講人：許家維／打開-當代藝術工作站站長、高森信男 / 奧德賽工廠廠長

文字整理：曾暉婷

●鄭慧華（以下簡稱「鄭」）：今天特別高興、也很榮幸有機會擔任這一場講座的主持人，也謝謝當代館與春之基金會的邀請。

今天講題很重要的是「談起」這兩個字，我自己特別覺得這兩個字有些寓意在裡面。今天我們想要了解打開-當代藝術工作站與奧賽德工廠近年來與東南亞交流的實務狀況，在他們的經驗之外，我們並不只談東南亞，東南亞是思考的出發點，希望通過東南亞，將經驗和思想反饋以及再連結出去。因此，我們在設定題目時，其實希望通過東南亞，看見一個更大的光譜。

每一個人對東南亞的想法都不一樣，你有你心中的東南亞，我有我心中的東南亞，不管我們從人種、文化、語言、風俗甚至於刻板印象上，我們可能都有自己的一個圖譜，因此東南亞本身就是一個問題意識—什麼是「東南亞」？在這基礎上，我認為了解他們現在的工作，可能更能激發後續的討論。

延續著這個基礎，我想再拋出一個問題，是我們經常掛在嘴邊，耳熟能詳的詞彙，可是長期以來，我們卻缺乏反省的一個想法—什麼是「國際」？我們每天都在講國際，「我們要建立『國際』交流」，「我們要把藝術家推到『國際』舞台上」這個國際到底意味著什麼？我們對這個國際的想像是什麼？再抽絲剝繭的話，這個國際的建立，是不是隱含了一種路徑—哪裡是國際？哪裡是遠方？

在我們過去的經驗裡，我必須引用陳光興老師講的，以前在我們想像中的國際、所討論的國際，總是要把眼光望向歐美、望向西方，我們心目中有一個國際的形象，其實是建立在西方主導的現代性框架底下，包括我們的語言、使用的詞彙。

如果我今天到了泰國、柬埔寨與越南，我算不算進入國際了呢？這是第二個問題，我希望邀請大家今天一起來思考、討論。

許家維與高森信男兩位講者現在都積極從事「國際」交流工作，我們先把國際這個詞彙放一邊，從他們與東南亞的實際交往經驗談起。第二，很重要的一個

辭彙就是「經驗」，我們不是要從一個大理論來談，而是必需從切身的經驗與實際交流的過程，來產生對東南亞的認識與想像。

現在打開一當代正好在台北中山創意基地有「**台泰當代藝術交流展**」（以下簡稱「台泰展」，展期：2013.12.07~2014.02.08）所以先請許家維來談談打開一當代。

●**許家維**（以下簡稱「許」）：我們的空間在 2001 年成立於板橋，之後在城中藝術街區，它是小南門站與西門站中間的一個地點，目前由 15 位藝術家組成。早期成員多來自台灣藝術大學，一開始成立的想法是透過出走的方式對抗學院機制，我們想要透過一個空間的實踐，改變藝術機制中，由藝術家的工作室—生產作品—送到畫廊或美術館展覽的過程，藉由實體的空間，讓藝術家長時間進駐、進行生產，使工作室與展示被結合一體。

現今的想法則從原本對於物理空間的需求，慢慢轉變成一個藝術家群體集結的方式。**藝術家如何在個人創作之外，透過集結的方式，去進行策展或論述？我們在尋找是否有一種藝術家的論述方式。**

而今天與大家談的是打開一當代在泰國的計畫。計畫的發想從 2010 年開始，2011 年我們實際到泰國進行交流，2012 年在曼谷租了一個空間，進行展覽與計畫，並在他們的當代藝術中心舉辦台灣—泰國的展覽。今年（2013），我們在中山創意基地，有一檔台泰展，展覽呈現我們這三年來，整個交流的過程與成果，大家有機會可以去看。

回到 2010 年時，我在紐約 ISCP 駐村，期間認識一對泰國藝術家夫妻 Jiandyin，與他們熟識後，我們開始意識到一些問題：**其實我從來沒有去過泰國，他們也沒有來過台灣，為什麼我們會在紐約遇見了呢？**

它看似是巧合，假如我們當初沒有在紐約相遇的話，可能不會有接下來的合作，然而，這巧合的背後，也不全然那麼巧合。就當代藝術領域來說，一直以來，主要的發展與詮釋框架都來自歐美，就算是亞洲國家的藝術家，也經常透過歐美的雙年展或駐村，彼此才有相遇的機會。因此，**我們長期處於一種台灣—歐美、泰國—歐美的關係，為什麼沒有台灣與泰國之間的可能關係呢？**

那時我們討論到，**台灣、泰國之間能否實質進行一些合作？**從一些很簡單的方式開始，我們試著讓會面地點，建立在台灣與泰國之間，或是台灣與鄰近國家之間，**把會面地點轉移，攔截原本可能穩固的全球化架構，這是一開始的動機。**於是結束駐村後，我們在 2011 年年初，邀請 Jiandyin 來台北駐村，並在工作站舉辦活動。

而第二部分的想法，便來自於他們兩人在台灣的創作。Jiandyin 在台灣進行的計畫叫做《We are going to Taipei》，他們在台北不同的街頭地點畫肖像，進行了很長的一段時間，在現場擺放三張椅子，兩個人各坐一邊，中間是參與者，由 Ji 或 Yin 其中一位畫參與者的正面，另一位畫參與者的背面，畫完以後，正面肖像讓參與者帶走，而他們留下參與者的背面肖像，並呈現在之後的展覽當中。

其後，他們也實際去拜訪參與者的家裡，以攝影的方式，記錄參與者將正面肖像掛於家裡何處。Jiandyin 試圖透過創作，打破參與者的心房，使他們願意讓一對陌生人進到家中私密的空間，以建立與參與者之間的親密關係。

另一方面，Ji 和 Yin 有著多重關係，不只是夫妻，還是朋友、共同創作的藝術家；而 Yin 是泰國華人的後裔，Ji 是在地的泰國人，兩人在相處上也有許多衝突與摩擦，於是他們歷經很長時間，將創作變成一種溝通模式，試著透過創作提出改善兩者關係的方法，並進一步將創作化為行動與媒介，變成一種溝通工具。除了建立在兩人之間，也建立在他們與參與者之間。

東南亞的議題其實背後包括新自由主義、東南亞國家協會的成立、藝術市場往東南亞轉向等等的影響，這些都是透過資本動力的方式，讓東南亞的區域合作日趨重要。然而另一種地方性，因為不想屈服於新自由主義的架構，藉由強化地方的認同感，劃出清晰邊界，以抵抗全球化資本動力所帶來的影響。假如只是在這兩個對抗之間，這在我們的交流活動過程中，就會喪失某些人際關係的細節。因此，Jiandyin 的創作提供我們思考台泰的交流，**能否透過藝術家的行動，將創作作為一種溝通的工具，以建立之間交往的過程？並在過程中，把握人際關係的複雜性。**

2012 年打開一當代在城中藝術街區與忠泰建築文化基金會的合作計畫即將結束，我們開始思考下一個空間的方向。因為成立十多年下來，空間舉辦的展覽會吸引哪些類型的觀眾、會有哪些文章被書寫，慢慢變得可預期，於是我們便決定將下一個空間與泰國計畫結合，在 Ji 和 Yin 的協助下，於泰國曼谷的中國城裡，找到一棟三層樓的舊公寓，它過去是曼谷第一個獨立的藝術空間「About Photo」（1996-2006），曾舉辦過多項展覽。而我們在 2012 年重新使用空間，它不只是作為物理空間，因為對當地社群來說，他們熟悉這個空間的歷史，而這也是我們身為外來者的著力點，有利於發展接下來的計畫。

在三層樓的空間中，一樓安排每兩個月一檔的展覽，後方還有一個廚房，平常可以簡單煮東西；二樓有一部分是展覽空間，另一部分則作為台灣藝術家的居

住空間，在那的半年期間，總共有二十多位藝術家陸陸續續進駐；三樓則成為計畫的藝術家和團隊成員參與辦公的地方。

我們總共在曼谷空間進行三檔展覽，也象徵著三個階段與轉變，希望在空間中製造事件，創造更多與當地互動的機會。首檔展覽展出了台灣與泰國藝術家的影像作品，此時空間本身像是一個平台，展出關於地方與他方內容的作品。開幕當天也邀請了泰國僧侶在空間裡進行入厝、祈福的儀式。此外，每兩個星期，邀請泰國、台灣各一位藝術家在空間裡進行對談。

第二階段開始去思考參展者的身分與我們的關聯性，邀請三位藝術家參與。第一位是 Tip，兼具藝術家、屋主助理與口譯的身分，除了幫忙屋主管理空間，我們之間的許多事務也與他接洽、聯繫，並且協助我們與當地溝通。

第二位藝術家是 Prapat，他是一位在清邁大學教書的藝術家，我們一到當地，他便對打開一當代很感興趣，期間也來拜訪過我們，他提及到打開當代的英文簡稱 OCAC，對於在地人來說，會認為是隸屬於泰國文化部下的單位—「Office of Contemporary Art & Culture」。

Prapat 便曾在泰國文化部下的 OCAC 工作過，在這次的展覽裡，他便把過去工作期間，在 OCAC 倉庫中偷拍如何處理藝術品的影片，於曼谷空間的倉庫中呈現。

第三位藝術家 Jerky 是一位華裔泰國人，Jerky 其實是對中國人的貶抑，他把自己取名為 Jerky，以詼諧的方式，反應自己的華裔身分，而我們的空間坐落在中國城，這個區域對於曼谷的華人而言，是一個指標性的象徵。

在最後的計畫中，我們邀請進駐期間所認識的每一位泰國人，共有 61 位參與者，包括藝術家、鄰居以及曾經幫忙過我們的人，他們進到這個空間裡，每一個人去貢獻自己的專業技術或勞動，一同合力修繕這個空間。最後一個展覽，其實空間本身沒有實際展出東西，我們希望關注這一次共同參與的過程，以及我們面對面所接觸到的藝術家們。

而這次在中山創意基地的台泰展，共有 30 組藝術家參與。我從裡面舉幾件作品，來談我們在思考的可能合作方式。第一種交流方式是透過不同的端點去連結出網絡，以藝術家的實踐作為一種方式，來建構這項交流計畫，並將展覽本身視為一種行動，透過展覽讓交流的過程被計劃。

以兩件作品為例。在泰國藝術家 Sutthirat Supaparinya (Som) 的作品中，我們只看見一些簽名。這是他在進駐台灣期間，與台灣藝術家建立關係的方式，他拜訪了八位不同藝術家的工作室，在彼此分享作品後，他邀請每位藝術家在紙張上簽名，最後在展覽中呈現共五張簽過名的紙。他試圖透過簽名的方式，呈現想像中的藝術版圖，翻轉原本被視為是附屬於作品中的簽名，

另一位藝術家是林其蔚，作品根據泰文的發音發展而來。林其蔚進駐泰國期間，製作一條很長的布條，上面每隔一段就有泰文，林其蔚從他的手中將布條遞給觀眾，拿到布條的觀眾，必需唸出聲音，唸完以後，接續地傳遞給下一個觀眾。聲音作品宛如是一捲由觀眾組成的錄音帶，林其蔚在展覽中呈現他如何去思考泰國的聲音以及在當地的日記書寫。

其實許多的內容，不見得是最後被整理成我們一般閱讀作品的情況，在這一次的展覽中，有許多如日記、片段的書寫，其實在呈現一個連結的過程本身。

第二部分，我們邀請一些藝術家團體，舉 Gong Rachan 的例子來說，Gong 在展場中呈現許多塗鴉，如果只是單純的觀看塗鴉作品，可能容易連結到歐美次文化的意義上，但在 Gong 的塗鴉裡，其實引用許多關於泰國佛教信仰中所使用的文字。此外 Gong 還有另一個身分，他的父親是打擊泰國長鼓的國寶，他則被視為傳人。

我們在這裡發現了衝突，是一種對於當代藝術先行設想的詮釋框架，它會與當地的文化背景與脈絡衝突，在我們合作的過程裡，不太能去設定對方到底是不是當代藝術家，因為若用這樣的角度來看，我們便會錯失文化背景或脈絡下，有些事物生成的複雜性。而這也是我們展覽中的第二部分，想要處理藝術家與社會可能的衝突狀況。

第三個部分的交流是以作品為核心，向外擴張它的可能性，是由點而外，向外呈放射狀的。以泰國藝術家 Sakarin Krue-On 的作品為例，Sakarin 來台灣以後，他想讓自己的藝術家身分暫時放一邊，於是去向一位工筆畫的老師學畫牡丹花，也到一間豆腐工廠學做豆腐。在這過程中，工筆畫與做豆腐的老師皆講中文，同時，他也進行一場訪談，訪問一位從泰北來台灣唸書的學生，這位學生在訪談過程也講中文，但 Sakarin 並沒有將這些過程翻譯成泰文，而是讓自己置身在不懂這些語言的狀態下，依樣畫葫蘆的去進行這些事情，藉由作品去呈現一種物質文化及轉譯過程的架構。

再舉我自己的作品為例，那時我在泰緬邊境，有一支國民黨的孤軍遺留在那裡，我發現當地有一間孤兒院，總共有八十多位孩童，由於毒品交易的糾紛，他們的父母被殺、被關，而成了孤兒。而孤兒院的創辦人是一位牧師，過去曾是一名情報員，冷戰時期美國協助台灣在清萊（Ching Rai）設立情報局，用以監視共產黨活動。在作品中，我邀請小朋友去訪談這位牧師，講述過去的故事，並由小朋友使用攝影器材。

我們的計畫重點並不在於影像最後被生產出些什麼，而是在交流的過程中，是否有轉移或改變生產方式的可能？也因此，在台泰展中，無法很明確地看到什麼是泰國？什麼是台灣？而是試圖透過這些藝術家各自提出的不同方案，把創作做為一種行動與溝通方式，或是創造一種臨時性社群去進行生產。我們將目光放在行動本身，以避免落入一種被簡化的再現邏輯當中，並試著去把握行動過程中的複雜性。

我們也試著轉移可能的會面地點，當今天的參考點不再是歐美，還有什麼可能呢？能否逐步透過點與點，慢慢去鋪陳出另外一種網絡？不是將歐美視為中心，並以邊緣對抗中心的方式，而是能否拋棄這種妒恨關係，讓參考點能多元的被轉移，慢慢地去鋪出可能的網絡，而泰國只是一個開始。謝謝。

●鄭：謝謝家維。去年我有機會前往曼谷，台泰計畫也找我去參加他們的一場座談，那時我的感觸十分深刻，我自己作為一位展覽策劃者，在從事多年工作後，我們會落入一個工作的慣性模式，到最後你會發現有個遺憾，譬如說我們要組織一個展覽或進行藝術相關活動時，我們與我們邀請到的藝術家，僅僅維持在一個非常簡略的關係上，我邀請藝術家、藝術家來參加展覽，甚至於到最後會有一種狀況是，我只邀請了這件作品，於是我們可能只了解單件的作品，對於藝術家或是他來自的地方文化並不了解。

所以當時我到泰國參加這項計畫時，有許多感觸與感慨。而我最珍惜的一個部分是家維剛剛提及的行動與過程的經驗。它未必能在最後轉化為一個大家可見的結果，但透過物理性空間的轉移作為一個起頭，他們在這過程當中，開創一個藝術生產裡面的藝術空間的重新產生。

這個重新產生對應到我們之前提及的，以前我們總是把眼光放在歐美，如果不是通過這些地方，我們似乎沒有辦法創造出自己的一個生產空間。在他們團體的行動裡面，有一項重要的特質是「如何自我媒介化」如何將自己當作一個行動的媒介和平台，也就是一個「自我組織」的過程，而這種狀況與從前個體創作、單打獨鬥的藝術家有所不同。如果今天我們不願意走 A 這條路，不願意走 B 這條路，那我們勢必自己去開創出一條路，那如何做？我覺得在台泰這個經驗裡，有看到一種可能性。

我們接下來邀請高森來談奧塞德工廠這幾年的工作與組織狀況。

●高森信男（以下簡稱「高森」）：開始講我們做的一些事情之前，我想先講一個故事。先前我去斯里蘭卡拜訪當地一位重要的策展人，因為我覺得斯里蘭卡與台灣擁有相似的條件，它們都是島國、旁邊都有一個巨大的國家（台灣—

中國大陸；斯里蘭卡—印度），長期以來也面對族群的問題，兩國若進行交流是有機會的。可是當我見到策展人時，他可能不知道台灣是哪裡，第一個問題便問說：「台灣有當代藝術嗎？」我們身為台灣人可能會覺得有點不太舒服，怎麼會被瞧不起！台灣當然有當代藝術，我們現在就在當代藝術館裡面。而接下來更有趣，他花了半小時介紹他們在倫敦及歐洲的計畫，講完之後，我提議台灣與斯里蘭卡之後有沒有交流的空間，他覺得沒有必要。大家可能會覺得這位策展人有點過分，但是大家不要責怪他，因為假如說他今天一個人來到台北，我相信台灣人第一個問他的問題可能也是：「斯里蘭卡也有當代藝術嗎？」

其實奧塞德工廠比較特別的是，它並不是由藝術家所成立的一個團體，也沒有經營實體的空間。我們主要是由策展人、藝術管理、歷史學和社區營造等等，各種不同背景的年轻人聚集在一起所成立的一個團隊，我們想要做的一件事情就是**國際交流**。只是在我們想像中的國際交流，是不是有可能連結至最邊緣的地區？由這張權力分配的地圖來看，有沒有可能台東直接連結到貝魯特，或是剛果、布吉納法索等地呢？因為這樣的直接聯繫，在我們過去的想像中是不存在的。所以我們在一開始進行國際交流想像時，便先排除掉台灣最有興趣的北美、歐洲、中國和日本等地。

而團體成立的機緣，是從 2009 年開始，為了一檔在墨西哥的大型展覽，一開始只是任務型的組織，在 2011 年展覽結束後，我們覺得既然已經有一個團體，能否順著這樣的機會，繼續發展下去呢？

在墨西哥城的「**後態度—台灣年輕當代藝術家聯展**」（2011），共有 19 位藝術家／藝術團體在當地重要的國立當代藝術中心—Ex Teresa Arte Actual 展出，展覽規模大，也耗費相當多的時間在準備。結束後，我們發現與台灣不熟悉的地方進行聯繫，是有其必要性，而我們有沒有辦法循著這樣的路徑，繼續跟台灣不熟悉的地區進行以計畫為導向的工作？可是另一方面，我們也意識到在墨西哥的展覽，它耗費太多的時間與資本，且是單向性的交流。所以我們便希望之後的計畫能彈性些，它可以是小規模卻深入的一個交流狀態。

與台灣不熟悉的地方進行交流的這個想像，在評估之後發現，東南亞是離台灣最近的區域，需要的資本較小，可以發揮的彈性最大，但在當代藝術領域中，是非常不熟悉的地區。於是，在 2011 年之後，我們決定把重心拉回到以東南亞為主，南亞為輔，去進行一些長期計畫。

我們所辦過的計畫非常多種，有些是制式的展覽，如 2012「**漫遊島城—亞洲當代攝影交流展**」（2012），台灣找了陳伯義，也找了印尼、菲律賓、日本等地的年輕攝影家來呈現當代攝影的樣貌。

接下來有「**南國·國南-台越藝術家交流計畫**」（2012.12.02~2013.02.03），是我與越南策展人阮如輝一同策劃。那時連續三個月，每個月雙方各派一位藝術家到對方國家與當地藝術家合作一個創作計畫，三個月下來，它同時在兩個國家的南部-台南與胡志明市，進行了南部與南部的直接交流，總共生產六個藝術計畫，我在此舉例一些有趣的藝術計畫。

越南女性藝術家 Ngo Thi Thuy Duyen（吳氏垂緣）具有表演藝術背景，她與南部建築家林信和一起合作，希望探討台、越跨國婚姻的問題。Duyen 決定與信和假結婚一個月，以行為狀態去體驗嫁給台灣人的滋味。加上信和大她一輪，兩人涉略的領域不同，所以在討論的時候，往往會有許多衝突，於是他們就將遭遇的衝突變成一系列的創作脈落。

在越南同時也有三個不同的計畫在進行，其中一個是台灣紀錄片導演盧彥中，跟當地的 Truong Cong Tung（張公松）合作的計畫。兩人都有一項共同特色，原是鄉下長大的小孩，而後對藝術文化感興趣，遂到都市發展。因此他們決定要回 Tung 的家，這趟路途非常遙遠與艱辛，需要坐 16 小時的公車，再轉不能煞車的機車，最後步行到 Tung 的村落。他們在村落裡，拍攝一位小朋友一天遊戲的過程，最後兩個人一起剪接成一部回溯童年記憶的作品。

台灣與越南之間，在社會層面擁有許多共通性，但在藝術文化方面卻有很大的隔閡。台越的交流計畫，主要建構在藝術家與藝術家之間的直接交流。在交流時，藝術家也發現到，如台灣的廟宇文化、飲食甚至是瓊瑤劇等，都有諸多重疊的生活經驗，然而它卻必需透過刻意安排的藝術計畫，才能讓人發現到彼此之間的雷同。這個計畫最後同時在台南與胡志明市都有展覽的呈現。

2013 年我們還在龍潭與台北執行一個小型的展覽「**陌生的鄉愁**」，我覺得這個展覽可以開啟稍後的討論—到底國際是什麼？展覽源自我針對與我有相似背景的同世代台日混血所進行的田調，我發現這些年輕人中，其實有不少人曾經就讀美術系，或對創作感興趣，但因台日身分或其他原因，導致現在不是專職創作者。於是，我去找他們參與計畫，其中有兩位台日朋友，根據他們的成長背景與經驗寫故事，之後再根據故事發展成類似藝術治療的創作，選在龍潭的日治時期宿舍去呈現。

而目前我們在推的是「**奧塞德南駐計畫**」（2013~），希望將台灣的年輕藝術家，陸續送往東南亞與南亞去駐村。我認為現在討論東南亞的部分還很抽象，所以需要有更多的藝術家到當地體驗生活，並與當地藝術家進行交流。在上個月，朱駿騰到越南中部的順化，與順化藝術大學的學生交流，透過工作坊教他



們現成物（Ready Made）的創作方式，對我們來說現成物是大家熟悉的觀念，但對於順化藝大的同學來講，這是他們第一次有機會可以接觸相關資訊。

再舉寶藏巖聚落剛結束的展覽「無境之路」（2013）這個例子，參與的印尼藝術家 Seto Hari Wibowo，作品拍攝印尼各階層的廚房，我們很喜歡運用特殊的空間，於是在這次的展覽中，利用藝術家工作室裡的廚房展出作品，我們的策展方式較為活潑靈巧，採非常游擊的方式。

接下來我們在 2014 年 1 月時，會派五人前往北越芒族部落駐村，這個地方更偏離我們想像中的當代藝術應該要有的生產場域。成員有兩位藝術家黃博志與張恩滿，再加上策展行政、田調、戲劇學與紀錄片領域的朋友，我們希望組成是跨領域的。此外，我們不強求團隊一定要生產出作品，重要的是他們同舟一命在當地生活，並且可以把經驗帶回來。

針對「北越芒族部落駐村計畫」，我們在執行的部分不只是展覽，也希望可以擴及至研究與調查的部分。雖然我們本身也在進行田調，但台灣的學術研究單位，其實並沒有重視東南亞藝術這部分，現有的補助機制，主要還是針對展覽與計劃，我們希望能有所突破。明年（2014）四月，我們會邀請越南學者來台灣，分享越南從現代雕塑到當代裝置的發展歷程，與台灣學者的研究做一比較。

更遠的計畫在 2015 年，我們會執行「台星交流計畫」，把台灣藝術家送到新加坡的離島 Pulau Ubin，新加坡的藝術家送到台灣離島。大家可能會覺得新加坡是一個先進的地方，但在 Pulau Ubin 藝術村，使用柴油發電機，並且要自己挑水，因此，這個新加坡可能會與大家想像的新加坡不一樣。

我們除了重視展演之外，也花許多時間和精力到東南亞各地去辦講座，不僅是宣傳奧賽德，主要是介紹台灣藝術史與當代藝術，我認為這是基本功課，因為東南亞社群的大部分人，其實對台灣藝術完全不知道。以上是奧賽德的簡單介紹。

●鄭：謝謝高森信男介紹奧賽德工廠，其實他們在做的事情，我一直都蠻佩服的。就像一開始提及，我們心目中有想像的國際，長久以來，對於藝術有既定的想像與路徑，而現在是不是應該通過其他方式來重新思考？但往往說的時候非常簡單容易，真正在通過我們的身體去落實、執行的時候，便會發現這些事物它是通過圍繞在我們身邊的政治、經濟、社會等等各種狀態建構而成，因此，當我們希望繞過既有的路徑，重新開創路徑時，常常不是那麼容易。

高森有許多經驗是從這些邊緣、非主流區域的交流過程中而來，它產生一些現在說起來十分有趣的故事，但在那個當下，你會發現原來世界的階級秩序是如此被建構而來。

最後，請問觀眾有沒有問題，想要提出來討論、請教這兩位講者，或是有些經驗可以交流？

## Q & A

●**提問一：**請問許家維先生，藝術家 Sakarin 來台灣時，選擇學工筆畫與製作豆腐是非常有趣的切入點，這是他自己去推想、找到的題材呢？或是你們有參與討論呢？

此外，請問高森信男，在您整個計畫當中，都會特別找一些偏遠，多半與當代藝術沒有關係的地方，甚至比較像是人類學的田野調查。當台灣當代藝術進入偏遠地方時，您們是用何種方式與他們交流？會不會有一種主從的關係呢？

●**許：**我們的整體計畫是藝術家聚集在一起，去發展出一個行動策略。而每位藝術家是自己去思考自我的身分與位置，如何進入不同場域當中的。

Sakarin 來自於泰國北邊，有一部分華裔血統，當他來到台灣，他便想找一位同樣來自泰北、在台灣唸書的泰國人進行訪談。在泰北，你會發現有許多國民黨帶過去的老兵及後代，在大時代背景下，泰北與台灣有某些相似的地方，而牡丹花在此象徵著一種重新塑造認同的工具。Sakarin 思考到自己的這種身分，於是提出計畫來到台灣。

雖然他是一位參與過諸多國際大展的藝術家，但他來到台灣，卻花上許多時間去找老師練習工筆畫、去工廠學做豆腐，因為他的計畫並不完全在於詮釋文化背景，而是想把計畫變成一種行動方案，透過自我的行動去處理符號再現的問題。

●**高森：**在我過去的交流經驗中，我認為反而是台灣藝術家學得比較多，因為台灣藝術家的養成較為重視技術與形式的部分。

舉例而言，墨西哥藝術圈重視創作與在地的歷史、文學文本之間的對話。當時候台灣藝術家過去，墨西哥的記者第一個問題便問道：「有沒有想要透過你的作品去涉略墨西哥歷史並與之進行對話？」這個問題對於台灣藝術家來說，是

非常困難的，因為連墨西哥是什麼都不知道，甚至連展覽空間本身的歷史長度，都遠遠超過台灣的歷史。

而與越南交流的部分，雖然越南的經濟發展程度看似比較低，也不像台灣相當多的當代藝術機構與資金，但卻有非常成熟的藝術家。台越計畫的越南策展人，是這一屆（2013）新加坡雙年展的策展人，而其中一位藝術家 BUI Cong Khanh（裴公慶），則被香港畫廊代理，與李暉同一間畫廊。

由於每個地方的當代藝術有不同的操作方法與目標，在交流時，它反而是在打破台灣工作者對自身設定的界線與習慣，所以我認為不太可能有主從關係，就算有的話，比較是我們被教，而不是我們教導對方。

●**提問二：**請問高森先生，因為您們並沒有實體的空間，我蠻好奇您們究竟是如何運作？又有哪些困境呢？

簡報中有您所畫的網絡關係，如果說這是一個國際交流，您怎麼去界定？這件事情您怎麼開始的？誠如剛剛主持人所提到的國際這件事情，在您們的運作過程中，怎麼會落到去想像與這些邊緣國家之間的關係呢？

●**高森：**我們目前對於藝術團體的想像，多是空間經營導向，而我們是一個展覽／計畫的策劃團隊，先決定策劃何種展覽與計畫，再決定地點與合作單位，如此能確保彈性在其中，並且可以在不同的空間與地點間去跳躍。這過程中，我們都有一個大方向，希望去建構想像中一個不同路徑的國際。

開始的契機是在因緣際會下，接到墨西哥的一個展覽，墨西哥的經驗對我個人及團隊來說震撼很大，與我們想像的國際完全不同。在墨西哥無法用英文交流，佈展時，需要透過一張附有工具圖片及中文、西班牙文標示的表格，與博物館人員溝通，因為博物館只有兩個人會說英文，一位是我，另外一位是館長。這次經驗讓我意識到有必要去努力開啟不同地方在國際上的想像，因此，這個展覽開啟了我們後續一直在進行的工作。

我喜歡把工廠比喻成牽線公，我們一直在牽出不同線路來，但國際的架構與連結的建立，不只是靠奧賽德工廠，還必需要藉由學術研究的單位、美術館及不同藝術團體等，願意利用牽線而來的資源，並且實際進入那些地方。只是以目前發展的狀況來說，距離這一步還有一段距離。

●**提問三：**台灣的企業界、工廠的大量產品擁有多年的外銷經驗，在各個地方拓展市場。現在回過頭來看，是你們藝術界、藝術家本身，要介入到裡頭去，同時要擁有外銷的能力，聽起來在一些經驗上沒什麼不同，只是你的產品是藝

術的東西。我覺得這當中有沒有可能與台灣的企業界交流，讓企業力量來幫助藝術家省下精力？而藝術家應該要把重點放在創造東西上，透過企業界借用你們的藝術創造力，去擴展他們的新產品，利用他們推銷的能力，帶藝術去到不同的市場，這是我個人的一些看法。

●許：我們一開始與泰國合作的時候，泰國藝術家告訴我們在當地認識台灣的方式，是透過台灣的品牌如華碩、BenQ 等，因為如果使用中國的產品，他們覺得品質太差，使用日本的則太貴，因此，他們認為台灣的產品最中庸，不會太貴又好用。但另一方面，他們只知道中國或日本的藝術家，但對於台灣的當代藝術是完全陌生的，我們當時也很訝異，而這也是之間進行合作的一部分動機。

台灣過去在 90 年代李登輝時期，曾經歷南進政策與西進大陸政策的拉扯，也經歷過一段時間想像自己不在亞洲，而是在美國，使得我們一直疏忽與周圍國家的關係。我不確定台灣企業有所發展的原因，但那時我們也有想要找泰國當地的台灣企業贊助，卻沒有成功。

●高森：我認為有兩點，第一點是，我發現台灣與東南亞地區的交流，在經濟界、政治界、企業界以及民間族群的勞工之間，已經很密切了，可是藝術界卻非常後知後覺，非常晚跟進，誠如剛才這位觀眾所講的部分。然而另一方面是台商的部分，剛剛家維也提過，要向台商要贊助，尤其在開發中國家，是非常困難的，雖然那邊擁有非常大量的台商，但是大部分進行的是初階製造業和加工出口業，他們對當地的文化交流是沒有想像的。

●許：我們在泰國的經費，一部分來自國藝會的申請，讓我們可以在泰國辦論壇；另一部分是文化部的經費，讓我們支付台灣藝術家到泰國；還有一部分是泰國藝術家向紐約亞洲文化協會（Asian Cultural Council，簡稱 ACC）申請的經費。

相較於台灣，他們對於東南亞的經費補助相當關注，雖然不知道背後的原因，但透露出他們試著去組織東南亞的網絡，藉由美國的經費，建立一種美國進入東南亞的宣示，把原本視中國為亞洲中心，逐步地轉移至東南亞或其他地方。

●高森：我接續家維談的這部分，現今東南亞在經濟與政治上的發展，其實已經變成下一個中國的味道了，它們擁有許多外國基金會的投資，除了剛剛家維講的 ACC，日本、韓國、澳洲、德國與法國等歐洲各國，都紛紛投資東南亞與南亞地區的當代藝術。

我們在執行計畫時，很強調資金的對等性。台灣的經費來源比較單元，只能從文化部、外交部、地方文化局等政府機構，去申請基金，但由於我們是小團體，不大可能從台灣申請到大半的經費。

在台越計畫中，越南的經費是由丹麥文化部出的，大家可能會想，這和丹麥有什麼關係？其實這就是東南亞的現象，歐洲各國花了許多錢，也包括澳洲、日韓、新加坡這些較為富裕的亞太地區，它們其實都在經營東南亞及南亞地區的藝術文化發展，雖然投資的背後具有外交策略與政治目的，但就現實面來說，這也讓執行開發中國家的交流活動並沒有那麼困難，因為背後有金主在支撐著。

●**提問四：**主持人剛剛談到自我媒介化，我覺得這是非常有趣的一個問題，能不能從這部分再深入來談，自我媒介化在三位的身上，當你跨越出去時，作為一位策展人、創作者，你如何去自我媒介化？

你到一個不一樣的環境裡面，面對完全不同的脈絡與資源時，你的方法是什麼？使用的工具是什麼？

假設我們用的方法是當代藝術的創作，如果我們對當地脈絡不清楚的話，其實當代藝術對他們來說，應是最困難、最遙遠也是抽象的。所以我很好奇用當代藝術做為方法、工具，你們覺得溝通的範圍與作用，是不是只能夠產生在藝術圈呢？還是說能夠擴大至一些民眾？那這樣的意義又在哪裡？

●**高森：**我覺得到一個新的地方，最基本的態度就是從零開始。雖然我們還是選取當地的當代藝術社群，但我認為在這過程中，並沒有因為今天我懂得現當代藝術，於是利用這項工具，去想辦法做些改造的狀況，而是很單純的去了解一個完全不同社會條件的視覺藝術社群，他們到底在做些什麼？

在這些接觸的過程中，其實會讓你發現當代藝術的可能性，它因為不同的社會條件，而有不一樣的樣貌。舉例而言，我在緬甸發現一處藝術獨立空間，在開課教授兒童美術，這對我們來講是一件很奇怪的事情，然而，對他們來說卻很重要，因為他們的中小學教育中，沒有美術課與音樂課。雖然自身學習現當代藝術，也定義自己是一位當代藝術工作者，但他面臨更迫切要解決的問題是，基礎教育中沒有美術課這件事情，所以他必需要開設兒童美術課程與成人繪畫課程，教授傳統、現代繪畫。

因此，我們在看待這些不同狀況時，某方面也在擴張自己對台灣內部的想像，因為我們的社會體制相較於某些國家是比較安逸的，所以它形成一些較為鞏固的系統，並形成一種既定的運作方式，當你看到一個可以參照的對象時，你也會開始懷疑自己的運作體系，它是否是對的。這次我自己的淺見。

●鄭：我剛剛提到**自我媒介化**，現在可以再稍微深入來拋出一些想法，大家也可以給我們一些反饋。

它的另一個講法是**自我組織**，其實是我們現在面對的一些現況，在這當中，我們有一些渴望，想要去從事一些事情，想要付諸一些行動，但是，在現在的整體框架中，我們可能缺乏資金、能力、語言，甚至如剛剛高森講的，當你去到一個地方，你會發現我們連最基本的溝通語言都沒有。因此，**今天在我們既定的知識與作為的框架上，假設我們希望能夠有不一樣的東西出現時，我們該怎麼辦？**

我認為我們比較相似、雷同的地方是，思考行動的方式不是從單一創作的結果來看，而是從生產的系統來看。也就是說，我們從自我組織開始，產生一個自己能夠發電的小型生產系統，這個系統與既有的大生產系統，在很多地方上，我們是很糾結的，有時候必需互相抵抗，有時候又必需互相依賴某些東西。在這樣的狀況之下，我們如何產生一種新的生產與溝通？或者說，在這樣的狀況下，有沒有可能產生新的聽眾與新的觀者？我覺得這是自我媒介化的意義。

**假設今天外在的環境，並不允許我們去做到某一個理想中的狀況，那我們怎麼通過自我的組織，重新思考生產的方式，來建構自己的一個小型生產馬達？**事實上我們都是很小的單位，但我們的想法可以很宏觀，雖然在作為上，它必定是一個點滴的事情。所以，我覺得自我媒介化下一步應該做的是，這些小小的馬達之間，如何形成網絡，通過這些不同的小小組織，來形成一個更大的馬達。

每件事情的出現都有它的理由，回歸到我們剛剛講的命題，透過反思現今藝術知識生產的狀況，我們應該要如何對過去進行新的考掘，並鋪陳出一個可能的圖譜？我們現在將自己化作為一個平台，藉以產生行動力，其實背後有這樣的目的與想法。

●許：我們的成員主要是藝術家，在計畫中我們以藝術家的身分去行動，整體看來，它或許是從當代藝術領域中發展而來的交流活動，但針對個體來看，藝術家有時是化身成不同角色的。

舉例來說，台灣藝術家劉和讓在泰國進駐期間，申請到政治線的記者證，喬裝成記者，跟隨當地政治線的記者去到國會，拍攝許多新聞畫面的照片。我自己去到泰緬邊境，在與回莫村的小孩、牧師談話間，被認為是紀錄片導演的身分。或是像藝術家 Sakarin 來台灣變成做豆腐的學徒。

藝術家透過行動去鋪陳或建構合作關係，是站在第一線生產的角度，也因此人與人的關係便依附著不同的計畫，藝術家也化身成不同的身分出現在不同的地方，因此，這過程其實不見得在一開始，就有當代藝術的概念在裡面。

●鄭：我同意剛剛家維所講的，當我們在從事這些連結的活動，或在組織這些工作的時候，事實上有一個很基本的慾望是希望能夠互相了解，這也是任何文化工作者，在從事工作時的第一步。

剛才他們兩位所講的這些例子，我也有共同的經驗。兩年前我到印度的德里進行拜訪，那次衝擊非常大。我們與印度的距離沒有那麼遠，但我們竟然完全不認識對方，比起去歐洲、紐約，印度不過五、六小時的飛機，但我們卻看不到對方。

因此，這其實是基於一種基本的欲求與衝動，希望能了解對方，在了解對方後，還有一個很大的用意是，你必須重新認識你自己。

所以，我認為還是回到一個基本的前提，我們必須對文化之間、人與人之間有所了解，而當代藝術則是發生在藝術家從事他的工作時，將他的語言轉化出來的一種展現方式。

最後，兩位主講者還有沒有想要補充或是分享的呢？

●高森：在進行亞洲與非主流國家連結時，大家常常會覺得我們是要對抗西方，我認為並不是這樣的想法，至少在做東南亞這一塊，它某方面是透過對東南亞的認識，來更重新的去認識西方，因為東南亞與西方的聯繫是更直接的。

舉例來說，印尼第一代學西畫的畫家是一個爪哇貴族，1830 年代便去阿姆斯特丹，並在日耳曼與義大利的宮廷當畫家，而後他帶回爪哇的是 19 世紀浪漫主義的畫風、建築與穿著的品味。

因此，我認為透過這樣的路徑，反而會更了解西方的文化，他在亞洲的傳承與展現。也可以更清楚的去了解台灣的位置，我認為這部分蠻重要的，也是大家比較忽略的部分，在這邊提出來分享。

●許：東南亞的每個國家，不像歐盟，它們包括語言、宗教、政治結構都是完全不一樣的，但我們往往輕易就使用東南亞這詞彙去想像那一區塊，要在我們實際進入後，才會感受到差異性。因此，對我們來說，在合作過程裡面，重要的是如何提出另一種方法？如何改變我們自己本身的生產方式？經由觀照不同地區來作為一個方式。

●鄭：我們非常謝謝來賓參加今天的講座，今天我們講題比較像是展開一個將來可以繼續深化、討論的題目，包括剛才兩位補充的最後結論，我們希望還有機會從這次的基礎上，再延續這個話題，繼續展開對話。謝謝大家。