

## 「歷史・當代」的形象操演： 關於將至歷史檔案的當代藝術

鄭庠 \*\*

### 摘要

本研究緣起於回顧展《歷史・當代》，以此展探究回顧性展覽在歷史與當代之間迴盪的間隙，並藉以分析回顧性展覽構築回顧視野的方法。係由回顧展與過去發生關連的情感只殘存在當下展覽中，既不完全是復原、建構或回憶主題，而僅只是在歷史的擴散與交織之際，提供一個觸及過去的操演場域，讓人們得以維繫關於主題之系譜的當代記憶。

本文旨在追溯《歷史・當代》於「重返現場」的操演模式中，從再現歷史中的當代藝術的範疇裡，如何再訪當代藝術的歷史，並依此探究《歷史・當代》的形象內涵。之後，藉此探問重製藝術歷史中的藝術性，以及重置藝術歷史中的當代性。進而推導出，《歷史・當代》怎麼於展覽內涵中，更新當代藝術的外部檔案與歷史方法。最後，藉由檢視來體現「重返現場」的操演模式，為何在《歷史・當代》的回顧視野中，有著揭示、啟發複數觀點之可能性。進而闡明，回顧展《歷史・當代》不僅是思念消逝過去的往昔，也是給予過去肯認的機會。

關鍵字：《歷史・當代》、外部化、重返現場、檔案化、回顧展

---

\* 感謝評審委員的寶貴意見。

\* 臺灣師範大學美術學系博士生。

(收稿日期:113.08.01;通過刊登日期:114.02.19)

## 一、再現 (represent)<sup>1</sup> (人 — 文明) — 世界的迭代矛盾<sup>2</sup>

若漢密爾頓 (Richard Hamilton) 的《是什麼使今天的家庭如此不同，如此具有魅力？》(Just what is it that makes today's homes so different, so appealing? , 1965) 試圖回應1956年《這是明日》(This is Tomorrow)<sup>3</sup>的當時，那當代的人們以什麼回應「這是明日」呢？

如同我們已知的歷史脈絡一樣，《是什麼使今天的家庭如此不同，如此具有魅力？》回應了大眾的文化現象，並引領了普普藝術 (pop art) 的思潮，爾後，又同於我們所知曉的故事，沃荷 (Andy Warhol) 透過重複操作那些引發騷動的圖像<sup>4</sup>，進而聲明大噪。但是，在前述關於普普藝術的故事裡，我們並不知道，是什麼使普普藝術如此不同，如此具有魅力？或許，人們可以藉由大眾文化與傳播媒體交互運作的機制看到一些端倪，在工業時代之後，圖像的大量傳播已是不爭的事實<sup>5</sup>，實際上，隨著異質性 (heterogeneity) 媒體的流通散佈，圖像原有觀念意義的完整性與純潔性<sup>6</sup>，就會逐漸凋零，而且當資訊在網絡體系中飽和時，表象訊息也就會乘載特定意義，則訊息與意義就會趨向刻板印象化<sup>7</sup>，那圖像過多的既有訊息已然了無新意，換言之，在工業圖像批量生產之後，判定圖像價值在於名氣而非觀念，在於表象而非意義。同時在機械複製的時代，這種沒有個性、表現性的圖像訊息，就成為最為恰

<sup>1</sup> 修詞源於《歷史・當代》的策展論述。駱麗貞編，《歷史・當代=Chromo Contemporary》(臺北：財團法人臺北市文化基金會台北當代藝術館出版：財團法人臺北市文化基金會發行, 2021)，頁 12-25。

<sup>2</sup> 修辭方式來源於〈【科藝思 01】科技的迭代與文明的遞迴：「世界不隨人類生滅」中的批判意識〉。邱誌勇，〈【科藝思 01】科技的迭代與文明的遞迴：「世界不隨人類生滅」中的批判意識〉，2022 年 9 月 14 日 medium(<https://medium.com/@chihyungchiu/科藝思 01-科技的迭代與文明的遞迴-世界不隨人類生滅-中的批判意識-4885c614fbed>)，2022 年 11 月 12 日檢索。

<sup>3</sup> 英國藝術團體「獨立派」(Independent Group) 舉辦的展覽《這是明日》(This is Tomorrow)。

<sup>4</sup> Arthur Danto, "Pop, Politics, and the Gap Between Art and Life", *Andy Warhol*, (Yale University Press, 1998).

<sup>5</sup> John Berger, 〈「[BBC][紀錄片][中文字幕] 觀看之道 Episode1」〉，2017 年 5 月 16 日 Youtube(<https://www.youtube.com/watch?v=gUSfpD-bRhE&t=382s>)，2020 年 7 月 12 日檢索。

<sup>6</sup> Rosalind Krauss, "A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition," (Thames & Hudson, 1998).

<sup>7</sup> Arthur Danto, "Pop, Politics, and the Gap Between Art and Life", *Andy Warhol*, 2009.

適的銘刻工具<sup>8</sup>，藉以描述大眾文化的當代風景，此行為也掀起了眼球世代的序幕。易言之，或許正是傳播工具迎來眼球世代的資訊社會，才讓普普藝術如此不同，如此具有魅力，也因如此，作品透過傳播網絡可以觸及更多群眾，那麼實際上傳播媒體就是藝術作品對世界的延伸，事實上這也是當今大眾認識作品的重要方式之一。

若是當代世界的人們往往藉著媒體工具認識文化，也使用傳播機制構建了當代風景，又以訊息進而塑造並實證特定的事件狀態，則我們就可以宣稱傳播媒體就提供甚至改變了人們認知世界的途徑。這也意謂著，人們是在訊息的遺產中構建了文明的形象<sup>9</sup>，如同「昨日的明日並不是今天」(Yesterday's tomorrow is not today)<sup>10</sup>，那麼我們同樣就能以文獻回顧的研究方式，透過分析檔案化之展覽作品、官網導覽<sup>11</sup>、展覽圖錄<sup>12</sup>與社群影像<sup>13</sup>等相關資料，研究、測繪一場名為對當代藝術館舍（台北當代藝術館<sup>14</sup>，以下簡稱當代館）進行編年行為的展覽——《歷史・當代》<sup>15</sup>。與

<sup>8</sup> Charles Baudelaire, “The Salon of 1859: The Modern Public and Photography”, *The Mirror of Art: Critical Studies*(Jonathan Cape Ltd,1963).

<sup>9</sup> 《這是明日》的策展目錄。Thomas galvan, 〈This is Tomorrow – Exhibition Review〉, Thomas galvan([<sup>10</sup> Benedetta Ricci, 〈The Shows That Made Contemporary Art History: This Is Tomorrow〉, 《Artland Magazine.》\(<https://magazine.artland.com/the-shows-that-made-contemporary-art-history-this-is-tomorrow/>\), download on 27 January 2023.](https://thomasgalvan.com>this-is-tomorrow-review/</a>)，2023年1月15日檢索。</p></div><div data-bbox=)

<sup>11</sup> 以官方網站為主。MoCA TAIPEI, 〈歷史・當代〉, (<https://www.mocataipei.org.tw/tw/ExhibitionAndEvent/Info/%E6%AD%B7%E5%8F%B2%EF%BC%8E%E7%95%B6%E4%BB%A3>), download on 7 December 2022.

<sup>12</sup> 駱麗貞編,《歷史・當代=Chromo Contemporary》, 頁 12-25。

<sup>13</sup> 台北當代藝術館, 〈歷史・當代〉, (<https://www.youtube.com/playlist?list=PLLIbblxK9qoOF3yQpqdcfw3gXW-9K2RE>), 2022年10月18號檢索。

<sup>14</sup> 本文以賴瑛瑛在《歷史・當代》專文〈迎向下一個多元燦爛：台北當代藝術館的點滴回顧〉所延伸觀察的三個面向：專業成果、大眾與社會、營運成效，帶入當代藝術之文化樣貌，並依此為本文討論之主軸，是故台北當代藝術館並不是本文討論重點。賴瑛瑛,〈迎向下一個多元燦爛：台北當代藝術館的點滴回顧〉,駱麗貞編,《歷史・當代=Chromo Contemporary》, 頁 28-38。

<sup>15</sup> 《歷史・當代》(Chromo Contemporary, 展期 2021 年 05 月 15 日至 2021 年 08 月 22 日)是台北當代藝術館舉辦之年度界標式的回顧展。。陳貺怡,《歷史・當代》的策展論述,駱麗貞編,《歷史・當代=Chromo Contemporary》, 頁 12-25。

此同時，此方式正是要將外置化 (exteriorized) 的媒體視域，作為展覽的溯源途徑，通過這種懸置和中斷引領觀眾進入展覽預設的命題之中，進而觀察《歷史・當代》是以什麼遺產 (legacy) 回應「這是明日」。

鑑於上述資訊社會的條件下，《歷史・當代》相關檔案便是展覽重要的資料來源，由於《歷史・當代》系列活動幾乎覆蓋所有參展人<sup>16</sup>，因此若以策展人陳貺怡導覽<sup>17</sup>和主持系列講座〈抓好議題風向球：當代美術館的當代議題〉<sup>18</sup>、〈當年我在 MoCA Studio〉<sup>19</sup>、〈科技、性別、藝術：藝術家的性別解剖課和跨領域學習〉<sup>20</sup>展開，或許便可以概略捕捉參展製作人呈現給觀眾的思考視域。那麼，倘若我們將訊息附著在2021年的參展作品上，就大概可以有效標記《歷史・當代》幾個關懷的類型面向，以及就觀展順序閱聽作品，便得以觀察展間之間主題的連貫性。由於當代館是以展覽及推廣為主的藝術中心與實驗基地<sup>21</sup>，我們就依此前提將藝術中心與實驗基地區分，那麼《歷史・當代》其中一部分便是當代美術館的當代議題，從策展的角度觀察時代徵候：

《輕且重的震撼》以參與式手法製作生活微敘事的文化切片，迴響社會群眾對於當代館進行文化詮釋的能動性；《偷天換日：當・代・藝・術・館》藉重新考察「當・代・藝・術・館」的字面語義，叩問當代藝術館未竟的歷史向度與展延的文化現象；《派樂地》從日常文化中抽取「派樂地」(parody) 的精神，透過翻轉／轉

<sup>16</sup> 〈抓好議題風向球：當代美術館的當代議題〉與談人為：陳貺怡、賴瑛瑛、胡永芬、陳明惠；〈當年我在 MoCA Studio〉與談人為：陳貺怡、陳建北、王俊傑、崔廣宇；〈科技、性別、藝術：藝術家的性別解剖課和跨領域學習〉與談人為：陳貺怡、謝佳娟、陳明惠、徐薇蕙，缺乏高千惠與胡朝聖。

<sup>17</sup> MoCA TAIPEI,〈2021 歷史・當代 Chrono-contemporary\_台北當代藝術館\_策展人陳貺怡導覽〉,(<https://www.youtube.com/watch?v=cIhz2oz6yNM>)，2022 年 12 月 2 號檢索。

<sup>18</sup> MoCA TAIPEI,〈2021 歷史・當代 Chrono-contemporary【系列講座】抓好議題風向球：當代美術館的當代議題〉,(<https://www.youtube.com/watch?v=cIhz2oz6yNM>)，2022 年 12 月 2 號檢索。

<sup>19</sup> MoCA TAIPEI,「2021 歷史・當代 Chrono-contemporary【系列講座】當年我在 MoCA Studio」,(<https://www.youtube.com/watch?v=cIhz2oz6yNM>)，2022 年 12 月 2 號檢索。

<sup>20</sup> MoCA TAIPEI,〈2021 歷史・當代 Chrono-contemporary【系列講座】科技、性別、藝術：藝術家的性別解剖課和跨領域學習〉,(<https://www.youtube.com/watch?v=cIhz2oz6yNM>)，2022 年 12 月 2 號檢索。

<sup>21</sup> 駱麗貞編，《歷史・當代=Chromo Contemporary》，頁 12-25。

型的方式諧擬出社會現象中的英雄主義；《光・合作用－亞洲當代藝術同志議題》以社會現象裡人與人之間歧異認同的交流場所，折射出亞洲LGBTQ社群的故事與處境；《後人類慾望》則重新建構了人們歧異的身體認同，表現人們試圖打破自然與文化界線的新方法。

另一部分，則是從創作者以實驗性的角度回應當代藝術澀相：《未竟之途－亞洲徐薇蕙個展》藉易變性的彩妝裝置來概括當代社會與流行文化中女性尋覓情感之過程，鋪陳人生價值取向之恆變性；《小花蔓澤蘭》透過藝術家獨創的「影子浮雕」手法表現不同場域薄質化的歷史內涵，重新串連事件碎片與其想像邊界之延展性；《若絲計畫》由日常難處的瑣碎探討「藝術是什麼？」這個古老議題，再次質問藝術美學棄置後當代藝術環境的變化；《二〇一〇極地日誌：錯誤的冰塊》是將城市場景混裝於藝術家觀點輔以科學佐證之極地行動紀錄的八頻錄像，意圖揭露、喚起人們文明的慣習在於整體環境下的真實荒謬；《吾鄉、吾土系列二：你甘知影院的名——台北植物園》從呈現無名花草來回應具規劃與制度的專業領域不同之體悟和見解，以田調式的微觀視野重新深掘世代的觀點情狀。<sup>22</sup>由前述展覽的資料爬梳可知，在策展人的選擇下，《歷史・當代》至少表現出當代藝術議題觸及：民眾參與、機制認知、價值轉型、身份認同、身體奇想、女性身份、檔案編寫、歷史傳承、環境感知、知識部署等多樣表象，總而言之，《歷史・當代》提供了跨學科的交匯場所，也呈現當代藝術觸及議題層面相當豐富、複雜。

然而，此種有效處理《歷史・當代》的方式——將訊息資料進行統籌性的再現與傳佈<sup>23</sup>，卻也反映出資訊社會最為嚴重的一個問題，人們往往在詮釋過程中製造出某種差異化但具體（differential specificit）<sup>24</sup>的可指認特質。實際上，隨著異質性媒體的傳播，觀想體驗過程中難以預料經驗細節，常常也因為超越理論能控制範圍<sup>25</sup>而被擋置，此意味著，理論化整合出具體的指認特質同時也建構了一種對於《歷史

<sup>22</sup> 駱麗貞編，《歷史・當代=Chromo Contemporary》，頁 49-122。

<sup>23</sup> Lorraine Daston and Peter Galison, “The Image of Objectivity,” in *Representations* 40 (1992), pp. 81-128.

<sup>24</sup> Rosalind Krauss, *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition*, (Thames & Hudson, 1998).

<sup>25</sup> 參考於埃爾金斯（James Elkins）的〈沒有理論的藝術史〉。德國・貝爾庭（Hans Belting）編，常寧生譯，《藝術史的終結？—當代西方藝術史哲學文學》（*The End of Art History?: A Critical Survey of Contemporary Art*），（北京：中國人民大學出版社，2004），頁 212。

· 當代》的離身 (disembodied) 認知，另一方面來說，儘管傳播媒體使得訊息有效流通，不過此方式卻造成了經驗的貶值。如此以資訊「取代」身體經驗，那麼具身性 (embodiment) 的觀看體驗已然應被排除在視覺文化之外，這顯然對於展覽來說是弔詭且矛盾的。那麼，這便會是《歷史 · 當代》用以回應「這是明日」所視覺再現的形象嗎？若以此論點來看，《歷史 · 當代》在當今眼球世代的歷史輪廓<sup>26</sup>下，便與過去的展覽既無不同亦不特別具魅力，也不會是當代人們回應「這是明日」的唯一解答。

## 二、致敬展演中時間知覺的重塑、共構<sup>27</sup>與再訪 (revisit)<sup>28</sup>

然而，這是否又意味著以《歷史 · 當代》<sup>29</sup>回應當代藝術的歷史輪廓<sup>30</sup>是含混又失敗的？事實上這種模糊論調的產生，是因為我們已意圖就《歷史 · 當代》的檔案中，揀選、修復出符合我們對於現下視覺期待<sup>31</sup>的指認特質，且特意排除外置化媒

<sup>26</sup> 貝爾庭 (Hans Belting) 編，常寧生譯，《藝術史的終結？—當代西方藝術史哲學文學》(The End of Art History?: A Critical Survey of Contemporary Art)，頁 323。

<sup>27</sup> 修辭方式來源於〈【科藝思 01】科技的迭代與文明的遞迴：「世界不隨人類生滅」中的批判意識〉。邱誌勇，〈【科藝思 01】科技的迭代與文明的遞迴：「世界不隨人類生滅」中的批判意識〉，2022 年 9 月 14 日 medium(<https://medium.com/@chihyungchiu/科藝思 01-科技的迭代與文明的遞迴-世界不隨人類生滅-中的批判意識-4885c614fbed>)，2022 年 11 月 12 日檢索。

<sup>28</sup> 修詞源於《歷史 · 當代》的策展論述。駱麗貞編，《歷史 · 當代=Chromo Contemporary》，頁 12-25。

<sup>29</sup> 《歷史 · 當代》之「當代」有當代館與當代藝術之意，此處取當代藝術之意。

<sup>30</sup> 參考於貝爾庭 (Hans Belting) 的〈藝術史的終結？—關於當代藝術和當代藝術史學的反思〉。貝爾庭 (Hans Belting) 編，常寧生譯，《藝術史的終結？—當代西方藝術史哲學文學》(The End of Art History?: A Critical Survey of Contemporary Art)，頁 323。

<sup>31</sup> 藝術作品的共時意義：被要求援引大量數據，數據被限制只有專家能接近。兩種方式提供歷時的或橫貫主題的維度：一種方式提供歷時的或橫貫主題的維度；一種方法在於跨越數世紀的一個偉大事業的持續意義，或他與同一時期不同地點發生的其他事業的聯繫。另一種是關於藝術作品共時的解釋程度，有助於識別關於藝術功能的抽象問題。參考於普萊茨奧斯 (Donald Preziosi) 的〈當代藝術史學科的危機〉。貝爾庭 (Hans Belting) 編，常寧生譯，《藝術史的終結？—當代西方藝術史哲學文學》(The End of Art History?: A Critical Survey of Contemporary Art)，頁 244。

介的物質性條件干擾<sup>32</sup>，也將《歷史・當代》附庸成一種解決「這是明日」<sup>33</sup>的內部過程。易言之，此推斷意即當我們將《歷史・當代》視為昨日藝術的脈絡延續時，也意味著我們不僅忽略了展覽當下的觀想體驗，更直接宣稱了明日的面貌。其實，我們也不應忽略《歷史・當代》立論點是基於回顧展的立場，那麼「這是明日」歷史性的先驗與目的論氛圍<sup>34</sup>就不是《歷史・當代》的表達對象，所以《歷史・當代》並不是「今天」的表現，而是對「昨日的明日」描述。<sup>35</sup>換言之，對《歷史・當代》立場的混淆，正是因為我們把《歷史・當代》試圖置入「藝術史中的當代性藝術」或「藝術史中藝術的當代性」的類型範疇中加以討論，才會導致的結果。

實際上，若藝術本身就是作為一種文化行為的普遍模式時，人們又將其視為逃離歷史遺產的創造性產物，<sup>36</sup>且「傳媒即藝術的延伸」，則作品的內在技巧的界限就會取決於媒體的技術極限，那麼，迭代並不發生在創作媒介的新穎性<sup>37</sup>，而是在於在於視覺圖像指認出新的歷史現實之能力。這也表示著，我們該質疑的不是《歷史・當代》對於現實的認知，而是《歷史・當代》今日透過媒介製造了怎樣的歷史圖像（pictorial）<sup>38</sup>，這也是《歷史・當代》在視覺文化中構成回應「這是明日」的視野

<sup>31</sup> 參考於格拉博（Oleg Grabar）的〈論藝術史的普遍性〉。貝爾庭（Hans Belting）編，常寧生譯，《藝術史的終結？—當代西方藝術史哲學文學》（The End of Art History?: A Critical Survey of Contemporary Art），頁 263。

<sup>32</sup> Peter Geimer, *Inadvertent Images: A History of Photographic Apparitions* (Chicago and London: University of Chicago Press, 2018), pp. 140-69.

<sup>33</sup> 「昨日的明日並不是今天」是《這是明日》的重要預設。Thomasgalvan,〈This is Tomorrow—Exhibition Review〉, (<https://thomasgalvan.com/this-is-tomorrow-review/>), 2023年1月15日檢索。

<sup>34</sup> 參考於普萊茨奧斯（Donald Preziosi）的〈當代藝術史學科的危機〉。貝爾庭（Hans Belting）編，常寧生譯，《藝術史的終結？—當代西方藝術史哲學文學》（The End of Art History?: A Critical Survey of Contemporary Art），頁 246。

<sup>35</sup> Arthur Danto, “Analytical Philosophy, Social Research”, *Philosophy: An Assessment*, Vol. 47, No. 4 (WINTER 1980), pp. 612-634.

<sup>36</sup> 參考於貝爾庭（Hans Belting）的〈藝術史的終結？—關於當代藝術和當代藝術史學的反思〉。貝爾庭（Hans Belting）編，常寧生譯，《藝術史的終結？—當代西方藝術史哲學文學》（The End of Art History?: A Critical Survey of Contemporary Art），頁 321。

<sup>37</sup> Arthur Danto, “Seeing and Showing” ,*The Journal of Aesthetics and Art Criticism* Vol. 59, No. 1 (Winter, 2001), pp. 1-9.

<sup>38</sup> 第五屆文件展的主題為「懷疑現實—今日圖像世界」（Questioning Reality—Pictorial Worlds Today）。

(scenography) 要素之一。而因為這個視野並不是現實的實證分析，也才可以讓我們給出關於《歷史・當代》概念定義的實際分析<sup>39</sup>，換言之，我們要探討的是《歷史・當代》策展方法中包含 (consists) 什麼，如果有的話，而什麼產生了？<sup>40</sup>

讓我們再次置身視覺文化裡，即便已知回顧展總意味著致敬 (retrospective)，然而這仍有令人困惑且未知的部分，因為若是回顧展的展呈目的總意味著——於展呈的同時 (contemporary)，使參與者共同致敬某種特定主題，如同圖錄看似使過去的創作故事讓人們在當下重複經歷，但是，實際上圖錄既是藝術作品的再現工具，又是研究者的檔案，因此當以圖錄作為復返的視覺媒介進行詮釋時，並不能忽略製造的過程與流程，也因此，回顧展的體驗存在某種時間感知的往復性。

此往復性是針對於「回顧展」這種特殊情境，必須了解的是，對於一般的展覽常態而言，感知情境即為體驗現場，不過，回顧展意味著展覽企圖在展呈場所內，讓參與者意識到事物的某種特定主題，易言之，回顧展的感知體驗並不僅是源於知覺的現場，並且還要聯結著對於特定過去主題的想像。延續上述討論，當此種複雜性的時間感座落在展呈現場時，便能透析出回顧展某種特殊的視覺情境：過往一般展覽的認知生產，會存於活化概念的永恆當下，並且時時刻刻都是現象湧現的瞬間，體驗亦凝結在每個感知形塑的時分，不過，回顧展「致敬」的特殊目的性，使回顧展的體驗是通過顯現的圖型 (graphic)<sup>41</sup>，藉以致敬過去的身體感與內部知識，才得以迭代出事物的經歷感知。更進一步，若我們並置展覽與回顧展的展呈觀念，可以獲知，回顧展的作品是增強性標記的論證性工具，並不是誘發抽象概念的某種插圖，換言之，回顧展「致敬」的時間屬性改變了視覺與展覽既定認知與感知型態。

同樣的，回顧展的「展覽」時間性同樣也是弔詭的。如同前述，一般性展覽的視覺情境是生產於體驗的現場，然而，回顧展目標為讓不同視域的參與者有著某種過去的共識，簡言之，回顧展是透過策展的技術操演，得以製造出展覽場域某種特別的識別方法。此種策展操演一方面表示著，展覽是讓異質性的材料透過資料的部

<sup>39</sup> Arthur Danto, "Analytical Philosophy, Social Research", pp. 612-634.

<sup>40</sup> Arthur Danto, "Analytical Philosophy, Social Research", pp. 612-634.

<sup>41</sup> M. Norton Wise, "Making Visible", *Isis*, Vol. 97, No. 1 (March 2006), pp. 75-82.

署，用以「製造視覺性」<sup>42</sup>的空間化工具，另一方面回顧展的「致敬」屬性又意味著，這些材料已是過去的資料進行提取、來回驗證、詮釋再脈絡化方式進行陳述的結果。所以，回顧展的空間意圖條件就會有兩個層面，一部分是展覽現場的體驗如何得以讓閱聽人獲得關注，又須依此視覺吸引力讓觀賞者致敬、指認某種主題性經歷。那麼，回到圖錄的類比裡，我們便可以發現人們在回顧展關注的其實是再現物所呈現的一切，那麼創作過程與觀看流程就被遞迴進視覺媒介的討論範疇中，而且，此種視覺的雙重性是由圖示化媒介得以進行視覺化論述的圖輯（atlas）<sup>43</sup>模型。換言之，回顧展所帶來的觀眾體驗，其實是把描述跟詮釋變成同一件事，而且是把敘事時間跟呈現時間糅雜在一起了。因此，便可得知，回顧展「展覽」形式的視覺性化約了感知型態，也確立了既定認知方法。

如此一來，我們便能更為明確的指認回顧展的展覽程序中，其時間感知之複雜性：一部分是人們要在感知現場體驗到源於實體的現象經驗與主題的內部知識，另一部分是則是需要將主題的知識模型與現象並置於感知現場；在技術層面，回顧展藉由圖像（graphic）媒介聯結主題的記憶，另一層面，在媒介層面，回顧展透過視覺化技術，部署了異質性圖像，並再建置了主題的系列圖輯（atlas）；就前述之狀態，則回顧展既透過「致敬」遞迴了主題的觀念脈絡，亦藉由「展覽」迭代了主題的實體系譜，所以回顧展才得以進而活化了主題的現象體系。顯而易見的，此種時間感知的集合狀態是由視覺化技術所製造而出空間性媒介，才進而可能體現於回顧展的現象之中，也因此，回顧展涉及某種將複雜性的時間感知，轉譯為可校準、建構的空間體驗之過程。易言之，回顧展蘊涵著將時間進行空間化的操演程序，或是說，若是一般展覽有著企圖將主題視覺化的技術傾向，而回顧展更有著——藉由交替、並用理性閱讀和感官觀賞兩種行為之方式<sup>44</sup>，將主題圖式化（schema）的媒介特徵。

---

<sup>42</sup> Hans-Jörg Rheinberger, “Making Visible. Visualization in the Sciences – and in Exhibitions?”, *The Exhibition as Product and Generator*(Eds. Peter Galison and Caroline A. Jones, University of Chicago Press,2010), pp. 9-23.

<sup>43</sup> 李立鈞，〈星空中的黑暗：阿比.瓦堡的「記憶—圖輯」〉，《藝術觀點 ACT》，61 期（2015），頁 38-45。

<sup>44</sup> 陳覲怡，〈一個新的獨立藝術範疇：藝術家的書〉，《藝術家的書—從馬諦斯到當代藝術》（臺北：國立歷史博物館，2007），頁 35-37。

無論如何，倘若我們已知回顧展的視覺性是用來輔助、分配含義且暫時性的媒介工具，則回顧展的視覺現象就是一段被篩選的過程。而現象在不斷轉譯、再現的過程之中，人們意圖對主題的認識指涉，就會是在訊息載體之間平行移動並製造現象<sup>45</sup>，也因此才能在回顧展的觀展體驗中建構關於特定主題的知識，此亦表明了，在回顧展體驗中，人們是在再現的視覺經驗中串起對主題的認識。綜上所述，回顧展才能既是特定主題的再現工具，又是特定主題的檔案化媒介，亦是一種由感知納編的暫時性類型學<sup>46</sup>。

### 三、認知賦能，及重製（rebuild）<sup>47</sup>反思<sup>48</sup>

基於上述關於回顧展的視覺前提，與其再次重製《歷史・當代》象徵性文本的離身認知，不如將轉而《歷史・當代》相關文獻的意義內涵懸置，透過分析組成元素呈現方式的改變與更新，<sup>49</sup>進而重新分析感知情境的媒介工具，是如何構成《歷史・當代》的資訊以及介面，並藉以觀測《歷史・當代》對於回顧展內涵以及的變革境況，也才會是《歷史・當代》之觀想者面對「這是明日」的感知現場。

此同時也意味著，雖然回顧展並不是主題的本真性證據，而是一種「外部化」（externa-lization）<sup>50</sup>媒介，不過事實上，人們也僅能駐足於此現象的實質

<sup>45</sup> Bruno Latour, “Drawing Tings Together”, *Representation in Scientific Practice*, (Cambridge, MA: MIT Press, 1990), pp. 19-68.

<sup>46</sup> 參考於〈代理式展演：將真實性外包〉的概念。英國・畢莎普（Claire Bishop）著，林宏濤譯，《人造地獄：參與式藝術與觀看者的政治學》（Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship），（臺北：典藏藝術家，2015），頁 372。

<sup>47</sup> 修詞源於《歷史・當代》的策展論述。駱麗貞編，《歷史・當代=Chromo Contemporary》，頁 12-25。

<sup>48</sup> 修辭方式來源於〈【科藝思 01】科技的迭代與文明的遞迴：「世界不隨人類生滅」中的批判意識〉。邱誌勇，〈【科藝思 01】科技的迭代與文明的遞迴：「世界不隨人類生滅」中的批判意識〉，2022 年 9 月 14 日 medium(<https://medium.com/@chihyungchiu/科藝思 01-科技的迭代與文明的遞迴-世界不隨人類生滅-中的批判意識-4885c614fb6>)，2022 年 11 月 12 日檢索。

<sup>49</sup> 陳貺怡，〈#24《24 小時的肥皂箱講座》24-hr Soapbox Speech 1013 陳貺怡 CHEN Kuang-Yi〉，《跨域讀寫》(<https://www.youtube.com/watch?v=4a3J49-LLak&t=3s>)，2023 年 1 月 22 號檢索。

<sup>50</sup> Soraya de Chadarevian, “Graphical Method and Discipline: Self-Recording Instruments in Nineteenth-Century Physiology”, in *Studies in the History and Philosophy of Science* 24 (1993), pp. 267-291.

(substance)<sup>51</sup>中致敬著主題。易言之，即便回顧展並不是主題本身，卻也乘載了關於主題的形制與其組成元素。而人們正是仰賴回顧展所提供的資訊遙想著主題，因而，回顧展的展呈境況，也就會牽涉到主題怎麼被理解。若回顧展的信度源於特定主題的經驗特質，那人們的回憶效度，就會取決於回顧展現場的感性體驗。

不過，如同前述提到傳播使經驗貶值，人們是否可以宣稱——在視覺文化裡，視覺藝術(以下簡稱藝術)<sup>52</sup>最重要的經驗特質，即為觀看的感性(aesthetics)體驗？此命題在由人文主義所建立作藝術領域<sup>53</sup>是不證自明的，它的特質基於觀者視覺必須透入(penetrate)作品實體之中。然而，觀念藝術(Conceptual art)對於「觀看視覺藝術的感性體驗」的命題，無疑帶來顛覆性的視域轉換<sup>54</sup>，因為當科蘇斯(Joseph Kosuth)宣稱「藝術如同想法作為想法」(Art as Idea as Idea)<sup>55</sup>時，就文義而言，我們不難發現，此命題底下身體參數的匱乏，換言之，在觀念藝術的視野範疇裡，作品所展示的，並不是實體的美感狀態，而是附著於作品周圍的觀念訊息，如此一來，觀看與其是說是一種身體性體驗，不如是一種「形象－識別(recognition)」閱讀經驗。顯然的，觀念藝術以語言與非語言反覆重述的方式，使以身體性感知體驗為視覺藝術認知基礎的展示形式，發生了典範性的轉移。當然，我們也無意反對藝術做為拓展視覺知識領域的進程，不過實在同樣的問題意識中，我們有必要進一步釐清「觀看的感性體驗」於歷史演變中涉及怎樣的關鍵變項，讓人們仍然可以依一致性的經驗特質來指認視覺藝術？

即便我們發現觀念藝術對於藝術領域的開創性，視覺體驗怎樣完成經驗轉向仍然是需要被釐清的：如果觀念藝術的感性經驗是種閱讀性體驗，那麼作品的視覺形

---

<sup>51</sup> 法國・馬奎(Jacques Maquet)著，武珊珊譯，《美感經驗：一位人類學者眼中的視覺藝術》(The Aesthetic Experience: An Anthropologist Looks at the Visual Arts)，(臺北：雄獅美術，2003)，頁75。

<sup>52</sup> 因為藝術種類繁多，本文想聚焦在視覺藝術的討論範疇之中。

<sup>53</sup> 一如丹尼斯(Maurice Denis)所說：「一幅畫在成為戰馬、裸女或是依些軼事之前，其本質是一個以某種次序排列的色彩所覆蓋的平面。(原文為：a flat surface covered by colors arranged in a certain order)」。馬奎(Jacques Maquet)著，武珊珊譯，《美感經驗：一位人類學者眼中的視覺藝術》(The Aesthetic Experience: An Anthropologist Looks at the Visual Arts)，頁75。

<sup>54</sup> 不用噴泉是因為小便斗仍可以有審美形式的問題，但純粹的文字可以模糊視覺的聯想能力。

<sup>55</sup> MoMA，〈Joseph Kosuth Titled (Art as Idea as Idea) The Word "Definition" 1966-68〉，MoMA(<https://www.moma.org/collection/works/137438>)，download on 23 November 2022.

式不過是種理念的載體亦或是媒介，但是，載體如何能限縮、分離（dividing）想法（idea）仍會是作品的重要指標，亦是觀念藝術成立的重要信度，反之，觀念的表達就會失焦。易言之，就觀念藝術的創作手法而言，仍然是透過同語反覆的形式導航（navigating）<sup>56</sup>著觀看慣習，也因此，媒介特性選擇更會是觀念藝術的關鍵技術<sup>57</sup>。這表示著，即便過去藝術的象徵傳統也保持著某種可讀性，但與觀念藝術顯然在媒介技術上，有著顯著的區別：過往象徵類型的作品運用媒介載體是為了理念的傳遞，觀念藝術則是用媒介載體表現理念；由於在展示的觀看經驗中，象徵性作品意圖透過媒介指涉理念，亦需要視覺對作品文本的體驗性透入，而在觀念藝術中，媒介目標僅表現文本理念，那麼視覺體驗只能巡梭（patrol）<sup>58</sup>於文本的表徵狀態<sup>59</sup>，所以觀念藝術也才會宣稱「藝術如同想法作為想法」；兩者之間對於視覺媒介的技術理解是不相同的，象徵性作品是以媒介探勘理念的範疇，而觀念藝術則是以媒介積累、劃定理念的範疇；象徵性作品透過媒介的透明性表明理念，觀念藝術運用載體的實體性表示理念。如此一來，我們便能指認出：某程度上，觀念藝術僅僅是讓視覺經驗游移在媒介實體的表徵體驗中，恰好也因觀念藝術於體感經驗的匱乏，也更能明確且明晰得彰顯觀念的理念性。另一方面，上述對於觀念藝術的梳理，我們便能覺察觀念藝術是如何運用媒介表現理念的方法，也意味著媒介技術在觀念性作品的感性體驗中，是舉足輕重的經驗變項。

或許會有人有疑問，為甚麼媒介技術會是藝術的感性體驗一致性的經驗變項？若從媒介形式與視覺經驗的迭代樣態中，我們已然可以窺見此思路的雛型。在人文主義的象徵傳統裡，預設了創作者先於作品文本的存在，這也意味著作品與創作者的關係（rapport）是前提性條件，易言之，詮釋者必須是在創作者的陳述語境下閱聽作品，否則，沒有脈絡的文本只是某種痕跡資料。然而，若我們無法區分麥卡托投影（Mercator projection）與地球球面的脈絡關係，也只能接受由此投影所還原的地球球面<sup>60</sup>，那人們注定不在同一個星球上。不過，如同麥卡托投影的設計理念是為了

<sup>56</sup> Arthur Danto, “Seeing and Showing”, pp. 1-9.

<sup>57</sup> Michael Fried, *Art and objecthood : essays and reviews.* (Chicago and London: University of Chicago Press, 1998), pp. 148-172.

<sup>58</sup> Roland Barthes, “The Death of the Author,” in *Image, Music, Text*, (Hill and Wang, 1967).

<sup>59</sup> 如同觀賞沒有譯文的草書。

<sup>60</sup> 麥卡托投影是地圖圓柱投影法，此法使高緯度地區變形會很顯著，但卻是最常見的矩形地圖。

球面經緯線在平面上仍然垂直相交，即使犧牲了高緯度長度與面積的準確性，但是地圖中任兩點方位皆為正確，所以麥卡托投影仍然會是實用的文本，也只有在此方式下人們才能適恰的運用麥卡托投影，換言之，文本閱聽方式的前提條件，即為由創作者理念下所設計的假設性證據。而在前述投影法的例子裡，一個簡單邏輯也出現了——人們是在技術媒介製造（making）之後才開始比對（matching）視覺<sup>61</sup>的可能性。一旦我們意識到這種設計性的假設，已然可以做為前提脈絡協助並決定了視覺的觀看，那麼我們就可以宣稱，人們是用技術圖像指認、探勘認知的界線<sup>62</sup>，同時這亦不違反象徵的傳統論述，只是我們發現視覺是在技術演變中覺察到的認知變化，而非內在直觀於現實的想像。經此論辯，我們亦可覺察到媒介技術的精確性是一種手段，而非目標，所以為了呈現理念，媒介技術並不會是隨機性的假設，而是為了發揮媒介進一步功能的設計性假設，所以技術媒介才會是一種論證工具，並非只是抽象概念的插圖，<sup>63</sup>而是思考風格的事實歷史<sup>64</sup>。一如我們前述所談的，若觀念藝術的目標為呈現理念是無懸念的命題，同時顯而易見的，理念的強調當然也是人文主義的一貫傳統，則對於藝術而言，問題仍然會是怎麼讓理念從不可見到可見，所以媒介技術才會是感性經驗的重要變項。

從另一個方向來看，依本文脈絡，我們能確立從象徵性作品與觀念藝術，均可視為從載體顯現理念的某種藝術法則，然而比起象徵性作品可視化的明確性，若是觀念藝術依然是讓不可見到可見，又是憑藉怎樣的媒介技術得以宣稱經驗轉向呢？若我們知道觀念藝術最明確的創作手法即為「同語反覆」，那麼它的媒介運用上又或反映了怎樣的思考變革，就有可能是觀念藝術擴充藝術領域的重要要素。所以我們從媒介技術到運用方式，來觀測它們的經驗轉向：首先，比起象徵性作品仰賴著作者積極著介入作品的形象構成，觀念藝術則是展示著載體媒介或文字元素的部署關係；其次，比起象徵性作品須召喚著觀者解讀，觀念藝術則是等待著觀眾閱讀；再者，兩者觀看的經驗差異，決定了它們不同的感知情境，解讀象徵性作品是意圖回顧作者的理念起源，而閱讀觀念藝術是觀看創作者遺留的檔案，也意味著觀念藝

---

<sup>61</sup> Arthur Danto, “Seeing and Showing”, pp. 1-9.

<sup>62</sup> Hans-Jörg Rheinberger, “Making Visible. Visualization in the Sciences – and in Exhibitions?”, pp. 9-23.

<sup>63</sup> M. Norton Wise, “Making Visible”, pp. 75-82.

<sup>64</sup> Lorraine Daston and Peter Galison, “The Image of Objectivity,” pp. 81-128.

術是一種匯流觀者與作者的銘刻（inscription）；然後我們就可以發現，象徵性作品是讓材料透過某種藝術的法則，讓作者精神棲息於感官形式之中，而觀念藝術則是讓材料在漸進的認識中逐漸表述出想法的輪廓；最後便可獲得一種理解，象徵性作品是藉由媒介的透明性讓不可見成為可見，而觀念藝術是透過媒介的語言性讓不可見成為可見<sup>65</sup>。即為象徵性作品的感性經驗源於參照作者的劃分性創造，則觀念藝術的感知經驗則是源於作者創造的劃分性參照。

#### 四、檔案化、媒介技術與重置（reset）<sup>66</sup>的介面模塑<sup>67</sup>

在前述象徵作品與觀念藝術的類比討論裡，我們可已然以覺察到，即便在以文字材料為創作基礎的觀念藝術範疇中，若作品無法使觀看實現不可見的可見化<sup>68</sup>，那麼徒有理念的形式化名詞符碼並不會具備任何內涵<sup>69</sup>，且由作品所展示的視覺性終將流於日常的觀看體驗，亦無法喚起感知經驗的概念轉換，則藝術作品的體驗也會與尋常物件無異，從而讓藝術的特質無從指認。延續此脈絡觀點，若我們在「在視覺文化裡，藝術最重要的經驗特質，即為觀看的感性體驗」之命題中，推導出——不可見到可見，同為觀念藝術與象徵作品，作為藝術區別出尋常物件的特質參數，並依此為藝術經驗的定性依據。並且，在本文此邏輯基礎上，當我們確立了藝術是以不可見的可見化為媒介技術作為重要特徵，那麼由技術媒介促成感性的轉化

<sup>65</sup> 無論是觀念或象徵性作品都無法拒絕其視覺真實。參考於貝爾庭（Hans Belting）的〈藝術史的終結？—關於當代藝術和當代藝術史學的反思〉。貝爾庭（Hans Belting）編，常寧生譯，《藝術史的終結？—當代西方藝術史哲學文學》（The End of Art History?: A Critical Survey of Contemporary Art），頁 268-269。

<sup>66</sup> 修詞源於《歷史・當代》的策展論述。駱麗貞編，《歷史・當代=Chromo Contemporary》，頁 12-25。

<sup>67</sup> 修辭方式來源於〈【科藝思 01】科技的迭代與文明的遞迴：「世界不隨人類生滅」中的批判意識〉。邱誌勇，〈【科藝思 01】科技的迭代與文明的遞迴：「世界不隨人類生滅」中的批判意識〉，2022 年 9 月 14 日 medium(<https://medium.com/@chihyungchiu/科藝思 01-科技的迭代與文明的遞迴-世界不隨人類生滅-中的批判意識-4885c614fbed>)，2022 年 11 月 12 日檢索。

<sup>68</sup> 在以文字材料為創作基礎的觀念藝術中，此面向稱為可讀性。

<sup>69</sup> 若對象無法感知語意的體系，就會納入無法討論。參考於格拉博（Oleg Grabar）的〈論藝術史的普遍性〉。原著為 Hans Belting 的 *The End of Art History?: A Critical Survey of Contemporary Art*。貝爾庭（Hans Belting）編，常寧生譯，《藝術史的終結？—當代西方藝術史哲學文學》（The End of Art History?: A Critical Survey of Contemporary Art），頁 262。

化程度就是依偎著體驗變化進行的。此亦意謂著，若以前述討論的觀念藝術與象徵藝術為例，則表現出承載某種理念的媒介載體，才會是藝術特質之觀測位置，也就是讓觀看經驗足以成為定量感性體驗的可視化工具，換言之，在視覺文化裡，藝術最重要的經驗特質，並不座落在背景知識或理念的宏大，而是在於感知現場的實體，如何體現或轉化出別樣的感性體驗。

於是，若我們已然知曉展覽實體是藝術概念成立的重要信度，意即感知現場就是理念所能囊括的經驗領域，則展示形式也就會定義了視覺的體驗範疇。然而，若我們指稱作品實體的展呈境況視為追溯創作主題的媒介技術，同時又以「不可見的可見化」作為於視覺文化中藝術的某種公理<sup>70</sup>時，那麼在視覺體驗中，我們又不得不面對一種以「包覆」作為創作形式的藝術類型。因為在「不可見的可見化」的語境下，包覆的創作形式製造了另類身體感知的匱乏，不同於上述藝術類型的觀看經驗，如在克里斯多夫婦(Christo & Jeanne-Claude)的《包裹的德國國會大廈》(Wrapped Reichstag)<sup>71</sup>中，人們並不會看到被包覆的建築內容，事實上也只會看到國會大廈在包覆物表層支撐出基本形體的痕跡。<sup>72</sup>如此的視覺效果，正是藉由媒介載體截斷、隱匿物件的部分信息，得益於包覆織物的媒體性，才透顯出來的特徵。而這個物件<sup>73</sup>表面的視覺徵狀，完全由藝術家設計<sup>74</sup>，也是在這個僅存在兩週的公共計畫中，公眾的參與(participate)同時也成為作品視覺性的一部分。

經由上述描述我們即可發現，其實《包裹的德國國會大廈》視透過技術媒介讓國會大廈成為材質介面的某種徵候<sup>75</sup>，以此觀點我們再來分析《包裹的德國國會大

---

<sup>70</sup> 在邏輯傳統中，公理是沒有經過證明，但被當作不證自明的一個命題。Arthur Danto, “Analytical Philosophy, Social Research”, *Philosophy: An Assessment*, Vol. 47, No. 4 (WINTER 1980), pp. 612-634.

<sup>71</sup> 藝術家克里斯多(Christo)和珍妮克勞德(Jeanne-Claude)在1995用織物包裹了柏林的國會大廈。

<sup>72</sup> 此類型早在1920年，雷(Man Ray)就發表了《伊西多爾·杜卡斯之謎》(The Enigma of Isidore Ducasse)。但本文考量《包裹的德國國會大廈》討論了更多公共性面相，故以《包裹的德國國會大廈》展開討論。

<sup>73</sup> 此指《包裹的德國國會大廈》。

<sup>74</sup> Tate, ‘Christo and Jeanne-Claude Wrap Up the Reichstag | Lost Art’，2015年7月30日Youtube(<https://www.youtube.com/watch?v=4zYKa6xmbjQ>)，download on 3 December 2022.

<sup>75</sup> 李立鈞，〈星空中的黑暗：阿比.瓦堡的「記憶—圖輯」〉，頁38-45。

廈》的視覺體驗：當包覆材再現了包覆物的虛擬特徵，由於中斷了國會大廈展示的延續性，於是，《包裹的德國國會大廈》成為一個新的實體而不是國會大廈的仿製品 (imitations)<sup>76</sup>；這也讓《包裹的德國國會大廈》的感性體驗與國會大廈的歷史記憶，在觀眾的經驗中形成一種擺盪關係，亦標示著此創作形式讓國會大廈不再是地標性的幻覺而是可體驗的真實形象；又言之，即使運用包覆的技術形式，仍然使可見的媒介載體透顯不可見的主題與形象。而「現地製作」的創作形式，不僅反映出場所性，更反應出藝術計畫，如何使創作行為透過構想，並在實踐中操演為一種視覺化媒體，回應且納編觀看展示空間的視覺化策略。而此技術媒介正是在材質的「相似形式」中，使主題如何在出乎意料、不合時宜的觀看時刻重新被喚起、挪用、轉喻、誤讀<sup>77</sup>，創造出再次審視主題空間的視覺工具。因此，展示實體如何能限縮、彰顯主題仍會是作品的重要指標，亦是以視覺化媒體成立的重要效度，反之，主題的傳遞就會失焦；也因此，若技術媒介已然是蘊含傳遞性質的視覺工具，則展示實體表現決定了人們測繪主題的主觀判斷。

這關涉到社群集體對於主題的認識論，在再次審視主題的行為中，透過關係給定時刻的知識狀態與孤立某些元素<sup>78</sup>，重新測繪主題的特徵與常態 (immutable mobiles)<sup>79</sup>，使主題的舊有集合分析為一個整體。而此種標籤化的分析與隔離<sup>80</sup>，也讓主題的早期形式能流傳到追溯的形式實質中，即便是概要式的描述，也足以讓主題的視覺化過程變成一種對於主題蒐集、篩選、彙整的檔案性證據<sup>81</sup>，並以此構建

<sup>76</sup> Arthur Danto, “The Artworld”, *The Journal of Philosophy*, Vol. 61, No. 19 (Oct. 15, 1964), pp. 571-584.

<sup>77</sup> 李立鈞，〈星空中的黑暗：阿比.瓦堡的「記憶—圖輯」〉，頁 38-45。

<sup>78</sup> Ludwik Fleck, “To Look, To See, To Know,” in *Cognition and Fact: Materials on Ludwik Fleck*, Eds (Dordrecht et al.:Reidel 1986), pp. 129-151.

<sup>79</sup> Bruno Latour, “Drawing Things Together,” in *Representation in Scientific Practic* (Cambridge, MA: MIT Press, 1990), pp. 19-68.

<sup>80</sup> Ludwik Fleck, “To Look, To See, To Know,” pp. 129-151.

<sup>81</sup> Birgit Schneider. “Image Politics: Picturing Uncertainty: The Role of Images in Climatology and Climate Policy,” in *Climate Change and Policy: The Calculability of Climate Change and the Challenge of Uncertainty* (Berlin: Springer, 2011), pp. 191-209.

群眾風格化<sup>82</sup>後主題的知識系統。也因此，藝術家才能在觀察對象不變的前提下，宣稱《包裹的德國國會大廈》對於認知之所以能有所轉化，此正是因由《包裹的德國國會大廈》的形式操演，才引發人們對於國會大廈的價值重估。

無論如何，雖然《包裹的德國國會大廈》並不是國會大廈的本真性證據，而是一種「外部化」(externalization)<sup>83</sup>媒體，並且，此種形式操演可以使某種主題透顯出現場的徵候，這意味著，正是因為包覆形式此種外部化方法，阻斷了主題綿延性的時間體驗，促成了一種針對主題差異化的重複體驗，才讓作品成為追溯主題的視覺工具，才引發經驗的判斷力。並且，這種技術邏輯正同於「計時攝影」(chronophotography)中，影像同時能紀錄並展示了運動中之連續切片的能力，此技術邏輯即為將對象從時間區隔中空間化的方式<sup>84</sup>，讓觀察者能獲取共時性的資料，進一步探勘參數之間的關係，則正是媒體<sup>85</sup>標準化了資料的表現，因此文本才有了閱讀、分析，甚至測量與研究的可能性。換言之，在上述以「包覆」作為創作形式的討論中，透過操演使輪廓的浮現不僅可以聚攏主題與作品之間的間距，並且若是操演形式在某種明確的參照機制下，透顯出主題與視覺工具之間的系譜，亦表示著主題的母題化。也因此藉由包覆將主題轉化為視覺工具時，人們對於主題的討論範疇，就會有更為明確的認知方法，也讓人們對於辨識、指認主題之能力更有效力。所以，包覆形式並不悖反於我們關於藝術特質的討論範疇，也意味著，視覺文化最重要的經驗，仍然來自於展覽現場的感性體驗。

綜上所述，既然我們已論證出「包覆形式的藝術類型」仍然符合視覺文化的藝術公理<sup>86</sup>，並且透過對於「包覆形式的藝術類型」之基本概念分析，我們可以發現，若是將對象設置於一個統籌過且均質化的媒體時，那麼感知現場的感性覺察，既會

---

<sup>82</sup> 風格意味著是由多元元素彼此契合且連結的形成，所形成的緻密整體。陳貺怡，〈「移情」與「遠看」的藝術—劉永仁的繪畫獨行〉，2022年11月12號([https://m.facebook.com/story.php?story\\_fbid=pfbid03bS8TFQPHMAMXCwmKejhhvb4vJm8jA4SMYXi6szi2Fwn4rqhSAVvmVJ6wzH46Rrdl&id=100064806183837](https://m.facebook.com/story.php?story_fbid=pfbid03bS8TFQPHMAMXCwmKejhhvb4vJm8jA4SMYXi6szi2Fwn4rqhSAVvmVJ6wzH46Rrdl&id=100064806183837))，2022年11月15號檢索。

<sup>83</sup> Soraya de Chadarevian, “Graphical Method and Discipline: Self-Recording Instruments in Nineteenth-Century Physiology”, pp. 267-291.

<sup>84</sup> Joel Snyder, “Visualization and Visibility”, *Picturing Science/Making Art* (Reaktion Books, 1997), pp. 379-397.

<sup>85</sup> Rosalind Krauss, *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition*.

<sup>86</sup> 此指「不可見的可見化」作為於視覺文化中藝術的某種公理 (axiom)。

是源於媒介技術在於作品實體上的操演形式，亦是讓想法具備不可見到可見的的形象特徵，也會使作品實體的形式特質可以在觀想場域中，得到更為明確的傳達。若繼而延續我們對於觀念藝術之內容媒介，以及包覆形式之外部材料的概念展開，則我們可以得知，若作品的可見化實體可視為主題圖式化的媒介特徵，而主題圖式化的資料模型又以媒介特性的說明性與詮釋能力<sup>87</sup>進行劃分，那麼視覺性實體的特質至少取決於兩個知識綱領（program）<sup>88</sup>——理念的信度源於脈絡內部邏輯之可分析性；理念的效度源於外部領域（discipline）之可檢驗性。繼而從此觀點回溯，即便我們已知實體現象反映出中性的資料，亦知曉資料的採樣不是中性，那麼傳遞資訊資訊的視覺介質<sup>89</sup>的模型化程序，正是本文在邏輯觀點上，欲陳述以及欲被證明之定理——「在視覺文化裡，藝術最重要的經驗特質，即為觀看的感性體驗」，所以人們可以透過尋找真正的（real）定義<sup>90</sup>，藉以可見化檔案資料中不可見的「採樣」態度。總而言之，檔案資料本身並不是象徵亦不是態度，不過資料的外部化與標籤化過程會反映出取樣的態度，並以此讓資料本體緊縮，便尋找資料的原始構成。<sup>91</sup>也因此，《歷史・當代》外部化後的實體徵候，不僅源於圖像的技術性操演，亦源於策展人探詢觀點（idea）及編撰圖輯（atlas）檔案內在的程序方法。

<sup>87</sup> 例如符碼可以透過同語反覆來說明訊息，圖像可以透過可視化比對圖像的精確性。Alex Soojung-Kim Pang, “‘Stars Should Henceforth Register Themselves’:Astrophotography at the Early Lick Observatory,” in *British Journal for the History of Science* 30.2 (1997), pp. 177-201.

<sup>88</sup> Arthur Danto, “Analytical Philosophy, Social Research”, pp. 612-634.

<sup>89</sup> 陳貺怡，〈一個新的獨立藝術範疇：藝術家的書〉，頁 335-37。

<sup>90</sup> Arthur Danto, “Analytical Philosophy, Social Research”, *Philosophy: An Assessment*, Vol. 47, No. 4 (WINTER 1980), pp. 612-634.

<sup>91</sup> Arthur Danto, “Analytical Philosophy, Social Research”, pp. 612-634.

## 五、更新 (renew)<sup>92</sup> (人 — 技術) — 世界的遞迴交替<sup>93</sup>

總而言之，當《歷史・當代》以展覽作為一種當代藝術的歷史書寫時，由於展演的臨場感屬於集體性的社會團體，<sup>94</sup>也就擺脫以資訊「取代」身體經驗，也讓想法包覆於操演場域的重啟體驗之中，轉而跳脫「藝術史中的當代性藝術」和「藝術史中藝術的當代性」的類型，此舉卸下具體論證和準確解釋「當當代成為歷史」<sup>95</sup>承先啟後的歷史範疇，而僅僅是更新了當代藝術世界不可理喻的交替進程。<sup>96</sup>那麼，在《歷史・當代》的回顧視野裡包含了什麼，如果有的話，而什麼產生了？

如同前述談及當代藝術世界與資訊社會的問題——在外置化媒體呆板重複性的系統化解釋與大量傳播中，原本理想性展演有著逐漸侵蝕並被改造 (alteration) 觀點<sup>97</sup>之風險，亦會將過去展演感知現場的所能覺察生動性與真實性剝除，那麼《歷史・當代》並不會增加我們對感知的改進，<sup>98</sup>這也是我們說明《歷史・當代》不能完全回應「這是明日」的理由之一。不過，當外置化媒體所生產的資訊作為證據性檔案時，又如我們在前文所論證視覺文化的藝術特質<sup>99</sup>，則《歷史・當代》作為回顧展就非單

---

<sup>92</sup> 修詞源於《歷史・當代》的策展論述。駱麗貞編，《歷史・當代=Chromo Contemporary》，頁12-25。

<sup>93</sup> 修辭方式來源於〈【科藝思 01】科技的迭代與文明的遞迴：「世界不隨人類生滅」中的批判意識〉。邱誌勇，〈【科藝思 01】科技的迭代與文明的遞迴：「世界不隨人類生滅」中的批判意識〉，2022 年 9 月 14 日 medium(<https://medium.com/@chihyungchiu/科藝思 01-科技的迭代與文明的遞迴-世界不隨人類生滅-中的批判意識-4885c614fbed>)，2022 年 11 月 12 日檢索。

<sup>94</sup> 畢莎普 (Claire Bishop) 著，林宏濤譯，《人造地獄：參與式藝術與觀看者的政治學》(Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship)，頁 371。

<sup>95</sup> 《歷史・當代》的策展論述。駱麗貞編，《歷史・當代=Chromo Contemporary》，頁 12-25。

<sup>96</sup> 班雅明 (Walter Benjamin) 著，莊仲黎譯，〈說故事的人—論尼古拉・列斯克夫的作品〉(The Storyteller)，《機械複製時代的藝術作品：班雅明精選集》，頁 326-362。

<sup>97</sup> 畢莎普 (Claire Bishop) 著，林宏濤譯，《人造地獄：參與式藝術與觀看者的政治學》(Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship)，頁 378。

<sup>98</sup> Alex Soojung-Kim Pang, “‘Stars Should Henceforth Register Themselves’:Astrophotography at the Early Lick Observatory,”pp. 177-201.

<sup>99</sup> 此指「在視覺文化裡，藝術最重要的經驗特質，即為觀看的感性體驗」。

純的檔案陳述，而是回顧歷史中事件與現象<sup>100</sup>的圖形（pictorial），那「昨日的明日並不是今天」就會恰好是重返《歷史・當代》現場後，所製造的外部事實<sup>101</sup>，也因此，將《重返現場》擬構為當代館歷史檔案室<sup>102</sup>，就是彌足重要的經驗性觀點<sup>103</sup>。

一方面這個觀點讓往昔展覽的理念資訊<sup>104</sup>在《歷史・當代》新秩序中並不再是最重要的目的，並透過「重返現場」的意圖設置，讓複雜而題豐富的當代議題收攏於時間皺褶裡，提供觀賞者進行世域跨度的考掘<sup>105</sup>，在觀賞、蒐藏過程中喚醒特定的記憶、事件或故事<sup>106</sup>，召喚「當代—歷史」歷程的自我表述，另一方面，「重返現場」也提醒觀賞者是從未來重返過去檔案的未來現場，也意味著重返昨日理念的明日並不是今天的檔案現場，而是理念在外部化的過程中加以切分、疊加、累計、往復或延續<sup>107</sup>的未來。由於《歷史・當代》的體驗邊際是依賴《重返現場》的經驗方式，並且檔案轉化為事實的重要資源，那讓觀賞體驗忠實的「重返現場」也可能會讓尚未被知識捕捉的部分呈現<sup>108</sup>，從而《歷史・當代》中識別載體是何以製造出客觀的圖型（graphical）檔案，就會是《歷史・當代》如何更新當代藝術的回顧形式。

<sup>100</sup> 參考於普萊茨奧斯（Donald Preziosi）的〈當代藝術史學科的危機〉。貝爾庭（Hans Belting）編，常寧生譯，《藝術史的終結？—當代西方藝術史哲學文學》（The End of Art History?: A Critical Survey of Contemporary Art），頁 242。

<sup>101</sup> Alex Soojung-Kim Pang, “‘Stars Should Henceforth Register Themselves’:Astrophotography at the Early Lick Observatory,”pp. 177-201.

<sup>102</sup> 《重返現場》(Return to the Scene)。駱麗貞編，《歷史・當代=Chromo Contemporary》，頁 42。

<sup>103</sup> Alex Soojung-Kim Pang, “‘Stars Should Henceforth Register Themselves’:Astrophotography at the Early Lick Observatory,”pp. 177-201.

<sup>104</sup> 原文：展覽既是非當年的展覽，策展人也非當年的策展人，藝術家既非當年的藝術家，作品既非當年的作品，各自以不同的觀點與姿態、身份與立場，將時間加以切分、疊加、累計、往復或延續。《歷史・當代》的策展論述。駱麗貞編，《歷史・當代=Chromo Contemporary》，頁 12-25。

<sup>105</sup> 駱麗貞編，《歷史・當代=Chromo Contemporary》，頁 42。

<sup>106</sup> 《重返現場》將展場空間部署為採訪紀錄、拍攝紀錄、文獻檔案的展覽田野調查室，如同前述，資料僅僅是標準化的文獻，亦是製造故事的粗糙材料，觀眾在《重返現場》建構脈絡，並不是處理事實，而是組織揀選的過程。

<sup>107</sup> 駱麗貞編，《歷史・當代=Chromo Contemporary》，頁 12-25。

<sup>108</sup> 改寫於〈‘Stars Should Henceforth Register Themselves’:Astrophotography at the Early Lick Observatory〉。Alex Soojung-Kim Pang, “‘Stars Should Henceforth Register Themselves’:Astrophotography at the Early Lick Observatory,”pp. 177-201.

一旦「重返現場」轉化為穩固《歷史・當代》的重要程序，那策展人與藝術家重啟展覽的方式<sup>109</sup>就更新過去文件形式<sup>110</sup>的代理展演，此舉給付了策展意圖的物質性，也讓瞬息萬變的快感交疊在《歷史・當代》的觀賞體驗中。由於真實的概念是奠在經驗上的，所以策展人與藝術家必須才要積極介入，才能對讀者負責提供典型的感性體驗<sup>111</sup>，那麼應忠實於過往的檔案資訊，還是忠實於今日的感知現場，使得《歷史・當代》便有了得以質問現實—今日的圖形世界<sup>112</sup>之契機。策展人與藝術家積極介入讓《歷史・當代》的作品很主動的塑造觀察對象也塑造群體<sup>113</sup>，也讓參展作品是以直接性取代肖似性的製作，讓作品由「重返現場」程序被昔日意圖記寫，並謄寫出來。由於沒有被統籌性策展的介入，而是還原至一種本真性的現場情境，因此《歷史・當代》的作品才有反映、活化昔日意圖的能力。

此種策展的操演形式讓《歷史・當代》不用創建新的項目<sup>114</sup>，只強調事實給定、載體的物理存在之集成，並且隨著認知發展，作品會永遠保持隨著時空而改變研究狀況的潛能。也因此，《歷史・當代》的觀賞者不僅是透過展覽主題掌握歷史知識，也可以藉由當下文化重估檔案資料，甚至其觀眾得以發展他們各自的敘事型態。並且在與回顧主題的歷史之間，《歷史・當代》一方面承擔不同時代人們觀展習慣的變化，甚至各種文化用途觀點的檢驗。與此同時，《歷史・當代》作為將主題記憶從個體傳遞到其他個體的聯繫方式，也使得回顧的主題得以由個體蔓延到集體。亦意謂著，《歷史・當代》的策展方法——「重返現場」為當代藝術世界提供一種「修

---

<sup>109</sup> 駱麗貞編，《歷史・當代=Chromo Contemporary》，頁 12-25。

<sup>110</sup> 意味著信任鏈接的風險，也增加不可預測性。畢莎普(Claire Bishop)著，林宏濤譯，《人造地獄：參與式藝術與觀看者的政治學》(Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship)，頁 386。

<sup>111</sup> 改寫於“The Image of Objectivity”。Lorraine Daston and Peter Galison, “The Image of Objectivity,”pp.81-128.

<sup>112</sup> 改寫於〈Questioning Reality – Pictorial worlds today〉。Documenta,〈Questioning Reality – Pictorial worlds today〉,《Documenta》([https://www.documenta.de/en/retrospective/documenta\\_5](https://www.documenta.de/en/retrospective/documenta_5)), download on 12 March 2023.

<sup>113</sup> Lorraine Daston and Peter Galison, “The Image of Objectivity,”pp. 81-128.

<sup>114</sup> Germano Celant, “In memory of Germano Celant: Arte povera.”, 29 April 2020 , Flash Art(<https://flash---art.com/article/germano-celant-arte-povera-notes-on-a-guerrilla-war/>), download on 12 February 2023.

正」(correction) 程序<sup>115</sup>，也將展覽、策展人與藝術家與「當當代成為歷史」開始聯繫起來，並且僅從《歷史・當代》所重啟且往復交談中，開始意識到「這是明日」。

## 六、當代藝術中歷史檔案的形象操演

邀請當年的藝術家與策展人共同重返現場的策展方法，也使得《歷史・當代》保持著「質問現實—今日的圖形世界」的活力，也叩問著——是什麼使當代藝術世界如此不同，如此具有魅力？

### (一)、不同的回顧程序

透過「重返現場」程序的策展方法，讓《歷史・當代》在侷限的場域裡可以將「當當代成為歷史」聚攏在一起，使觀賞、擁有當代館的世界圖輯之成為可能。在《歷史・當代》的視野裡，所呈現的現象並不是往日經驗，而是被當年的藝術家與策展人製造出來的現下體驗。而人們作為旁觀者，可以發現在《歷史・當代》作品裡，當年的藝術家與策展人已經內建了很多知識系統，並且那些當年的展覽意圖，會不斷在當當代成為歷史的過程中變動與流傳<sup>116</sup>，讓今日人們也在當代藝術的圖形痕跡裡回顧著它們<sup>117</sup>，就此讓作品活在人們的大腦中<sup>118</sup>。

這也意謂著《歷史・當代》在以「重返現場」生成展覽方法上的不同之處：在資訊社會，人們認知作品意圖慣習是，依靠外置化媒體從資訊 (information) 倒推回去，推回情境 (situation)，情境推回過程 (situation)，

<sup>115</sup> 修詞源於〈紀念 Germano Celant：貧窮藝術〉。Germano Celant, 〈“In memory of Germano Celant: Arte povera.”〉, 29 April 2020, Flash Art(<https://flash---art.com/article/germano-celant-arte-povera-notes-on-a-guerrilla-war/>), download on 12 February 2023.

<sup>116</sup> Bruno Latour, “Circulating Reference: Sampling the Soil in the Amazon Forest”, in *Pandora’s Hope: Essays on the Reality of Science Studies* (Cambridge, MA:Harvard University Press, 1999), pp. 24-79.

<sup>117</sup> 法國・波特萊爾 (Charles Baudelaire) 著，陳太乙 譯，《現代生活的畫家：波特萊爾文集》(The Painter of Modern Life and Other Essays), (臺北：麥田，2018), 頁 58。

<sup>118</sup> 此修辭源於〈哈樂德・賽曼〉一文以及展覽《當態度變成形式》。瑞士・奧布里斯特 (Hans Obrist) 著，任西娜、尹晟億譯，《策展簡史》(A Brief History of Curating) (臺北：典藏，2015)，頁 95-123。

推回概念 (concepts)，推回作品 (works)<sup>119</sup>，這過程將不斷延續，且這種具備完全延續性並可以反向驗證的認知，作為文獻回顧並為真正的知識。然而，上述過程並不是仰賴著相似性扣連，實際上是一種轉譯的不相似進行推進，換言之，主題無法以宏觀的複製方式傳遞知識，而是在偏狹的創造認知過程裡生成 (generate) 知識。<sup>120</sup>而《歷史・當代》正以回顧作為包覆阻斷了時間的延續體驗，並且以這種劃分性參照確保知識的偏狹，讓展覽作品並不是各個展品往昔展覽意圖的視覺典型，也不是將某些資料統籌後投射到一檔回顧展之中，使展品忠於過往展覽，而是將往昔意圖進行重複性的經驗化，湧現於體驗的當下。

---

<sup>119</sup> 此修辭源於《當態度變成形式》。奧布里斯特(Hans Obrist)著，任西娜、尹晨億譯，《策展簡史》(A Brief History of Curating)，頁 95-123。

<sup>120</sup> Bruno Latour, “Circulating Reference: Sampling the Soil in the Amazon Forest,” in *Pandora’s Hope: Essays on the Reality of Science Studies* (Cambridge, MA:Harvard University Press, 1999), pp. 24-79.

## (二)、魅力生成

那麼，我們可以知道，《歷史・當代》不會是回應「這是明日」的唯一解答，並且透過「重返現場」程序讓當當代成為歷史的明天複數化。此種複數化的展現正是昔日意圖的今日版本，也意味著《歷史・當代》並非昔日意圖的宏觀象徵，而是今日現場的感知過程，透過讓昔日意圖於重返現場中再次外部化，表露出昔日與今日版本之間的內在張力，進而讓人們經驗到版本之間的內在系譜，換言之，以重返現場為系統的檔案化程序，使《歷史・當代》甚至不是昔日意圖的最終版本，這也將是永遠無法完結、也走不到盡頭的追尋，這也是外置化永遠無法完成的原因。

然而，這並不意味著策展活動的消極，實際上，這正是以節制投射見解與論證的態度，避免讓往日意圖被擷取、篩選出群體被觀看的積極方式。<sup>121</sup>另一面向，重返現場的程序也讓眼球世代<sup>122</sup>切實的感知作品而非象徵的文本，換言之，《歷史・當代》任務正僅僅是提供藝術的知識術語和感知上的選擇<sup>123</sup>。而重返現場的外部化操演，也意味著昔日主題的母題化，也讓觀賞者成為譯者<sup>124</sup>，並得以在感知現場轉譯當代藝術的文化症候，如此一來，就再次突顯了「重返現場」並不是為了擴張當代藝術的表現形式，而是為了方便觀察歷史的一種節奏設定。

無論如何，《歷史・當代》讓昔日自身謄寫到今日回顧中，<sup>125</sup>如同人們在了解《是什麼使今天的家庭如此不同，如此具有魅力？》時，我們也不再刻

---

<sup>121</sup> Lorraine Daston and Peter Galison, "The Image of Objectivity," pp. 81-128.

<sup>122</sup> 所有媒體都是社群媒體，人們運用他們描繪自己。美國・莫則夫 (Nicholas Mirzoeff) 著，林薇 譯，《給眼球世代的觀看指南》(How to See the World: An Introduction to Images, from Self-Portraits to Selfies, Maps to Movies, and More) (臺北：行人，2016)，頁 24。

<sup>123</sup> 參考於格拉博 (Oleg Grabar) 的〈論藝術史的普遍性〉。貝爾庭 (Hans Belting) 編，常寧生 譯，《藝術史的終結？—當代西方藝術史哲學文學》(The End of Art History?: A Critical Survey of Contemporary Art)，頁 265。

<sup>124</sup> 波特萊爾 (Charles Baudelaire) 著，陳太乙 譯，《現代生活的畫家：波特萊爾文集》(The Painter of Modern Life and Other Essays)，頁 55。

<sup>125</sup> Lorraine Daston and Peter Galison, "The Image of Objectivity," pp.81-128.

意探究圖像元素的個別意義，只是讓異時性圖像文本並陳，試圖解開、活化藝術的既定概念，因為間距在文本被書寫之際即已存在了。<sup>126</sup>

### (三)、是什麼使《歷史・當代》如此不同，如此具有魅力？

終於，《歷史・當代》抵達了今日的回顧中。

當《歷史・當代》以重返現場作為搭建文化史的程序，而重返現場既造成語境斷裂又讓固有主題邏輯飄移、流變，也讓追溯集體意識與原型的方式不必然陷入檔案的癡迷（obses-sion）窮盡中<sup>127</sup>，以及迴避窮盡檔案時所陷入解釋枯竭<sup>128</sup>的窘境中。實際上在視覺文化裡，人們也更是斡旋於「當當代藝術成為歷史」的詮釋間距中，展開體驗藝術的內在冒險。而重返現場正是讓觀眾與昔日意圖各自走入今日的內在冒險。<sup>129</sup>換言之，《歷史・當代》並不是閱讀「當當代藝術成為歷史」，而是在重返《歷史・當代》的現場時，捕捉那些潛在卻尚未展開的觀點，才得以獲得「當當代藝術成為歷史」的啟發。

此表示著《歷史・當代》憑藉遞迴著記憶的間距，得以打開人們深層的歷史意識，讓追憶成為《歷史・當代》成為可見化的記憶痕跡，可以依循各自另類的方式建立自我的精神圖輯。所以《歷史・當代》並不是某種未完成

---

<sup>126</sup> 原文：Gaps find their way into the text even while it is getting itself written. Germano Celant, “In memory of Germano Celant: Arte povera.”, 29 April 2020, Flash Art(<https://flashart.com/article/germano-celant-arte-povera-notes-on-a-guerrilla-war/>), 2023年2月12號檢索。

<sup>127</sup> 奧布里斯特（Hans Obrist）著，任西娜、尹晨億譯，《策展簡史》（*A Brief History of Curating*），頁95-123。

<sup>128</sup> 班雅明（Walter Benjamin）著，莊仲黎譯，〈說故事的人—論尼古拉・列斯克夫的作品〉（*The Storyteller*），《機械複製時代的藝術作品：班雅明精選集》，頁326-362

<sup>129</sup> 陳覲怡，「#24《24小時的肥皂箱講座》24-hr Soapbox Speech 1013 陳覲怡 CHEN Kuang-Yi」，2018年10月13日Youtube(<https://www.youtube.com/watch?v=4a3J49-LLak&t=3s>)，2023年1月22號檢索。

<sup>130</sup>的復刻、或讓展品以共時的星叢<sup>131</sup>式對話做為重建回顧視野的感知基礎，而是奠基於以當代藝術作為歷史對象的歷時意識。若上述種種，就是《歷史·當代》所留下的遺產，那麼《歷史·當代》不僅跨越昔日主題的界線<sup>132</sup>，亦擴大了藝術實踐與檔案作為回顧展的傳統定義，也讓《歷史·當代》成為關於將至事物的考古學<sup>133</sup>。

最後，隨著觀賞的當下體驗成為過去記憶，不可避免會回到《歷史·當代》入口形象區的畫冊堆，它們座落於參觀動線的結尾與開始，也寓示著《歷史·當代》在回顧裏再生了當代，亦起始於歷史的盡頭。那麼，也一如當代館入口形象區的畫冊堆，所有關於《歷史·當代》的資訊也會塵封入當代的歷史檔案，則《歷史·當代》終究也會成為當代歷史。

---

<sup>130</sup> 張世倫，〈未完成，黃華成〉，2020年5月9日北美館([https://www.tfam.museum/Exhibition/Exhibition\\_page.aspx?id=668&ddLang=zh-tw](https://www.tfam.museum/Exhibition/Exhibition_page.aspx?id=668&ddLang=zh-tw)) (2023年2月28號檢索)。

<sup>131</sup> 黃亞歷、孫松榮、巖谷國士，〈共時的星叢：『風車詩社』與跨界域藝術時代〉，2020年5月9日國美館(<https://event.culture.tw/NTMOFA/portal/Registration/C0103MAction?actId=90063>)，2023年2月28號檢索。

<sup>132</sup> 陳覲怡，「#01《24小時的肥皂箱講座》24-hr Soapbox Speech 0721 陳覲怡 CHEN Kuang-Yi」，2018年7月21日Youtube(<https://www.youtube.com/watch?v=VFBGrIFHb5E>)，2023年1月22號檢索。

<sup>133</sup> 奧布里斯特(Hans Obrist)著，任西娜、尹晟億譯，《策展簡史》(A Brief History of Curating)，頁95-123。

## 參考書目

### 專書：

陳貺怡，〈一個新的獨立藝術範疇 藝術家的書〉，《藝術家的書—從馬諦斯到當代藝術》，（臺北：國立歷史博物館，2007年）。

Chen, Kuang-Yi. "A New Independent Artistic Category: Artists' Books." *Artists' Books: From Matisse to Contemporary Art*. (Taipei: National Museum of History, 2007).

駱麗貞編，《歷史・當代=Chromo Contemporary》，（臺北市：財團法人臺北市文化基金會台北當代藝術館出版：財團法人臺北市文化基金會發行，2021年。）

Lo, Li-Chen. *Chrono-Contemporary*. (Taipei: Museum of Contemporary Art Taipei. Taipei Culture Foundation, 2021).

法國・波特萊爾 (Charles Baudelaire) 著，陳太乙譯，《現代生活的畫家：波特萊爾文集》，（臺北：麥田，2016年）。

Charles Baudelaire. Translated by Chen, Tai-Yi. *The Painter of Modern Life: Selected Essays of Baudelaire*. (Taipei: Rye Field Publishing, 2016).

英國・畢莎普 (Claire Bishop) 著，林宏濤譯，《人造地獄：參與式藝術與觀看者的政治學》，（臺北：典藏藝術家，2015年）。

Claire Bishop. Translated by Lin, Hung-Tao. *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. (Taipei: Artco Books, 2015).

德國・貝爾庭 (Hans Belting) 編，常寧生編譯，《藝術史的終結？—當代西方藝術史哲學文學》，（北京：中國人民大學出版社，2004年）。

Hans Belting. Edited. Translated by Chang, Ning-Sheng. *The End of Art History? Contemporary Western Philosophy and Art History*. (Beijing: China's people university press, 2004 ).

德國·班雅明 (Walter Benjamin) 著，莊仲黎譯，〈說故事的人—論尼古拉·列斯克夫的作品〉，《機械複製時代的藝術作品：班雅明精選集》，（臺北：商周，2004年）。

Walter Benjamin. Translated by Chuang, Chung-Li. "The Storyteller: Reflections on the Works of Nikolai Leskov." *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction: Selected Writings of Walter Benjamin*. (Taipei: Business Weekly, 2004).

法國·馬奎 (Jacques Maquet) 著，武珊瑚譯，《美感經驗：一位人類學者眼中的視覺藝術》，（臺北：雄獅美術，2003年）。

Jacques Maquet. Translated by WU, Shan-Shan. *Aesthetic Experience: Visual Art Through the Eyes of an Anthropologist*. (Taipei: The Era of "Lion Art", 2003).

美國·莫則夫 (Nicholas Mirzoeff) 著，林薇譯，《給眼球世代的觀看指南》，（臺北：行人，2016年）。

Nicholas Mirzoeff. Translated by Lin, Wei. *How to See the World: A Guide for the Eye Generation*. (Taipei: Flâneur Culture Lab, 2016).

瑞士·奧布里斯特 (Hans Obrist) 著，任西娜、尹晟億譯，《策展簡史》，（臺北：典藏，2015年）。

Hans Obrist. Translated by Jen, Hsi-Na., Yin, Sheng-Yi. *A Brief History of Curating*. (Taipei: Artco Books, 2015).

Baudelaire, Charles. *The Mirror of Art Critical Studies*. London: Jonathan Cape, 1963.

Barthe, Roland. *Image-Music-Text*-New. York: Hill and Wang, 1977.

Danto, Arthur. "Pop, Politics, and the Gap Between Art and Life", in *Andy Warhol*, Yale University Press, 1998.

Daston, Lorraine and Galison, Peter. "The Image of Objectivity," in *Representations* 40 (1992), pp. 81-128.

Fleck, Ludwik. "To Look, To See, To Know," in *Cognition and Fact: Materials on Ludwik Fleck*, eds. (1986), pp. 129-151.

- Geimer, Peter. *Inadvertent Images: A History of Photographic Apparitions*. Chicago and London: University of Chicago Press, (2018) , pp. 140-69.
- Krauss, Rosalind. *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition*. Thames & Hudson, 1998.
- Latour, Bruno. “Circulating Reference: Sampling the Soil in the Amazon Forest.” in *Pandora’s Hope: Essays on the Reality of Science Studies*. Cambridge, MA: Harvard University Press, (1999) , pp. 24-79.
- Latour, Bruno. “Drawing Tings Together”. *Repersentation in Scientific Practice*. Cambridge, MA: MIT Press, (1990) , pp. 19-68.
- Rheinberger, Hans-Jörg. “Making Visible. Visualization in the Sciences – and in Exhibitions?”, *The Exhibition as Product and Generator*. eds. Peter Galison and Caroline A. Jones, University of Chicago Press, (2010) , pp. 9-23.
- Schneider, Birgit. “Image Politics: Picturing Uncertainty: The Role of Images in Climatology and Climate Policy,” in *Climate Change and Policy: The Calculability of Climate Change and the Challenge of Uncertainty*. Berlin: Springer, (2011) , pp. 191-209.
- Snyder, Joel, “Visualization and Visibility” , *Picturing Science/Making Art* (Reaktion Books, 1997) , pp. 379-397.

## 期刊論文

- 李立鈞，〈星空中的黑暗：阿比.瓦堡的「記憶—圖輯」〉，《藝術觀點 ACT》, 第 61 期 (臺南：國立臺南藝術大學，2015 年) ，頁 38-45。
- Li, Li-Chun. “The Darkness of a Starry Sky: Aby Warburg’s Bildatlas Mnemosyne.” *Art Critique of Taiwan*, No. 61, pp. 38–45. (Tainan: National Tainan University of the Arts, 2015).

- Chadarevian, Soraya. “Graphical Method and Discipline: Self-Recording Instruments in Nineteenth-Century Physiology”, in *Studies in the History and Philosophy of Science* 24(1993) , pp. 267-291.
- Danto, Arthur. “Analytical Philosophy, Social Research ”, *Philosophy: An Assessment* , Vol. 47, No. 4(1980) , pp. 612-634.
- Danto, Arthur. “The Artworld”, *The Journal of Philosophy*, Vol. 61, No. 19(1964): pp. 571-584.
- Pang, Alex Soojung-Kim. ““Stars Should Henceforth Register Themselves”: Astrophotography at the Early Lick Observatory.” in *British Journal for the History of Science* 30.2(1997) , pp. 177-201.
- Wise, M. Norton.“Making Visible”, *Isis*, Vol. 97, No. 1(2006) , pp. 75-82.

## 網路資料

邱誌勇，〈【科藝思 01】科技的迭代與文明的遞迴：「世界不隨人類生滅」中的批判意識〉，2022 年 9 月 14 日 medium (<https://medium.com/@chihyungchiu/科藝思 01-科技的迭代與文明的遞迴-世界不隨人類生滅-中的批判意識-4885c614fbed>)，2022 年 11 月 12 日檢索。

Chiu, Chih-Yung . “Technological Iteration and Civilizational Recursion: Critical Consciousness in ‘The World Does Not Perish with Humanity’.” Medium, 14 September. 2022, “<https://medium.com/@chihyungchiu/科藝思 01-科技的迭代與文明的遞迴-世界不隨人類生滅-中的批判意識-4885c614fbed>.” Accessed 12 November. 2022.

黃亞歷、孫松榮、巖谷國士，〈共時的星叢：『風車詩社』與跨界域藝術時代〉，  
2020 年 5 月 9 日 國美館  
(<https://event.culture.tw/NTMOFA/portal/Registration/C0103MAction?actId=90063>)，2023 年 2 月 28 號檢索。

Huang, Ya-Li, Sun,Song-Rong, Yen, Ku-Kuo-Shih. “A Constellation of Synchrony: Windmill Poetry Society and the Era of Cross-Disciplinary Arts.” National Taiwan Museum of Fine Arts, 9 May 2020, (<https://event.culture.tw/NTMOFA/portal/Registration/C0103MAction?actId=90063>) . Accessed 28 February. 2023.

張世倫，〈未完成，黃華成〉，2020 年 5 月 9 日 北美館  
([https://www.tfam.museum/Exhibition/Exhibition\\_page.aspx?id=668&ddlLang=zh-tw](https://www.tfam.museum/Exhibition/Exhibition_page.aspx?id=668&ddlLang=zh-tw)) (2023 年 2 月 28 號檢索)。

Chang, Shih-Lun. . “Unfinished, Huang Hua-Cheng.” Taipei Fine Arts Museum, 9 May 2020, ([https://www.tfam.museum/Exhibition/Exhibition\\_page.aspx?id=668&ddlLang=zh-tw](https://www.tfam.museum/Exhibition/Exhibition_page.aspx?id=668&ddlLang=zh-tw)). Accessed 28 February. 2023.

陳貺怡，〈#01 《24 小時的肥皂箱講座》24-hr Soapbox Speech 0721 陳貺怡 CHEN Kuang-Yi 」，2018 年 7 月 21 日 Youtube  
(<https://www.youtube.com/watch?v=VFBGrIFHb5E>)，2023 年 1 月 22 號檢索。

Chen, Kuang-Yi. “#01 24-Hour Soapbox Speech 0721 – CHEN Kuang-Yi.” YouTube, 21 July 2018, (<https://www.youtube.com/watch?v=VFBGrIFHb5E>). Accessed 22 January. 2023.

陳貺怡，〈#24 《24 小時的肥皂箱講座》24-hr Soapbox Speech 1013 陳貺怡 CHEN Kuang-Yi〉，跨域讀寫(<https://www.youtube.com/watch?v=4a3J49-LLak&t=3s>)，2023 年 1 月 22 號檢索。

Chen, Kuang-Yi. “#24 24-Hour Soapbox Speech 1013 – CHEN Kuang-Yi.” Interdisciplinary Reading and Writing, (<https://www.youtube.com/watch?v=4a3J49-LLak&t=3s>). Accessed 22 January. 2023.

陳貺怡，〈「移情」與「遠看」的藝術—劉永仁的繪畫獨行」〉，2022 年 11 月 12 號 facebook

([https://m.facebook.com/story.php?story\\_fbid=pfbid03bS8TFQPHMAMXCwmKejhvb4vJm8jA4SMYX6szi2Fwn4rqhSAVvmVJ6wzH46Rrdl&id=100064806183837](https://m.facebook.com/story.php?story_fbid=pfbid03bS8TFQPHMAMXCwmKejhvb4vJm8jA4SMYX6szi2Fwn4rqhSAVvmVJ6wzH46Rrdl&id=100064806183837))，2022 年 11 月 15 號檢索。

Chen, Kuang-Yi. “The Art of ‘Empathy’ and ‘Distance Viewing’: Liu Yung-Jen’s Solitary Painting Practice.” Facebook, 12 November. 2022, ([https://m.facebook.com/story.php?story\\_fbid=pfbid03bS8TFQPHMAMXCwmKejhvb4vJm8jA4SMYX6szi2Fwn4rqhSAVvmVJ6wzH46Rrdl&id=100064806183837](https://m.facebook.com/story.php?story_fbid=pfbid03bS8TFQPHMAMXCwmKejhvb4vJm8jA4SMYX6szi2Fwn4rqhSAVvmVJ6wzH46Rrdl&id=100064806183837)). Accessed 15 November. 2022.

Benedetta Ricci, 〈The Shows That Made Contemporary Art History: This Is Tomorrow〉，Artland Magazine(<https://magazine.artland.com/the-shows-that-made-contemporary-art-history-this-is-tomorrow/>)，download on 27 January 2023.

Documenta，〈Questioning Reality – Pictorial worlds today〉，《Documenta》([https://www.documenta.de/en/retrospective/documenta\\_5](https://www.documenta.de/en/retrospective/documenta_5))，download on 12 March 2023.

Germano Celant，“In memory of Germano Celant: Arte povera.”，29 April 2020 , Flash Art (<https://flash---art.com/article/germano-celant-arte-povera-notes-on-a-guerrilla-war/>)，download on 12 February 2023.

John Berger, 〈「[BBC][紀錄片][中文字幕] 觀看之道 Episode1」〉, 2017 年 5 月 16 曰 Youtube ( <https://www.youtube.com/watch?v=gUSfpD-bRhE&t=382s> ), 2020 年 7 月 12 號檢索。

John Berger. Ways of Seeing Episode 1 [BBC Documentary] [Chinese Subtitles]. YouTube, 16 May 2017, ([www.youtube.com/watch?v=gUSfpD-bRhE&t=382s](https://www.youtube.com/watch?v=gUSfpD-bRhE&t=382s)). Accessed 12 July. 2020.

MoCA TAIPEI, 〈歷史・當代〉, 台北當代藝術館 ( <https://www.mocataipei.org.tw/tw/ExhibitionAndEvent/Info/%E6%AD%B7%E5%8F%B2%EF%BC%8E%E7%95%B6%E4%BB%A3> ). Download on 7 December 2022.

MoCA TAIPEI. . Chrono-contemporary. Museum of Contemporary Art Taipei. (<https://www.mocataipei.org.tw/tw/ExhibitionAndEvent/Info/%E6%AD%B7%E5%8F%B2%EF%BC%8E%E7%95%B6%E4%BB%A3>). Download on 7 December. 2022.

MoCA TAIPEI, 〈2021 歷史・當代 Chrono-contemporary\_台北當代藝術館\_策展人陳貺怡導覽〉, 台北當代藝術館 ( <https://www.youtube.com/watch?v=cIhz2oz6yNM> ), 2022 年 12 月 2 號檢索。

MoCA TAIPEI. 2021 Chrono-Contemporary – Guided Tour by Curator Chen Kuang-Yi. Museum of Contemporary Art Taipei. ([www.youtube.com/watch?v=cIhz2oz6yNM](https://www.youtube.com/watch?v=cIhz2oz6yNM)). Accessed 2 December. 2022.

MoCA TAIPEI, 〈2021 歷史・當代 Chrono-contemporary【系列講座】抓好議題風向球：當代美術館的當代議題〉, 台北當代藝術館 ( <https://www.youtube.com/watch?v=cIhz2oz6yNM> ), 2022 年 12 月 2 號檢索。

MoCA TAIPEI. 2021 Chrono-Contemporary Lecture Series: *Riding the Trend of Issues – Contemporary Topics in Art Museums*. Museum of Contemporary Art Taipei. ([www.youtube.com/watch?v=cIhz2oz6yNM](https://www.youtube.com/watch?v=cIhz2oz6yNM)). Accessed 2 December. 2022.

MoCA TAIPEI, 「2021 歷史・當代 Chrono-contemporary【系列講座】當年我在 MoCA Studi」, 台北當代藝術(<https://www.youtube.com/watch?v=cIhz2oz6yNM>) , 2022 年 12 月 2 號檢索。

MoCA TAIPEI. *2021 Chrono-Contemporary Lecture Series: Back Then at MoCA Studio.*

Museum of Contemporary Art Taipei.  
(<https://www.youtube.com/watch?v=cIhz2oz6yNM>). Accessed 2 December. 2022.

MoCA TAIPEI, 〈2021 歷史・當代 Chrono-contemporary【系列講座】科技、性別、藝術：藝術家的性別解剖課和跨領域學習〉, 台北當代藝術館(<https://www.youtube.com/watch?v=cIhz2oz6yNM>) , 2022 年 12 月 2 號檢索。

MoCA TAIPEI. *2021 Chrono-Contemporary Lecture Series: Technology, Gender, and Art – Artists' Gender Anatomy and Cross-Disciplinary Learning.* Museum of Contemporary Art Taipei. (<https://www.youtube.com/watch?v=cIhz2oz6yNM>) Accessed 2 December. 2022.

MoMA, 〈Joseph Kosuth Titled (Art as Idea as Idea) The Word "Definition" 1966-68〉, MoMA (<https://www.moma.org/collection/works/137438>), download on 23 November 2022.

Thomas galvan, 〈This is Tomorrow – Exhibition Review〉, Thomas galvan (<https://thomasgalvan.com/this-is-tomorrow-review/>), Accessed 15 January. 2023.

Tate, 〈Christo and Jeanne-Claude Wrap Up the Reichstag | Lost Art〉, 2015 年 7 月 30 日 Youtube(<https://www.youtube.com/watch?v=4zYKa6xmbjQ>), download on 3 December 2022.

## **Figure Performative of “Chrono Contemporary”: On Contemporary Art in Imminent Historical Archives**

**Hisang, Cheng\***

### **abstract**

This study originates from the retrospective exhibition "Chrono Contemporary," exploring the oscillating gaps between history and the contemporary within retrospective exhibitions, and analyzing the methods by which these exhibitions construct retrospective perspectives. The emotions associated with retrospective exhibitions that relate to the past only linger in the present exhibition. They are neither entirely restorative, constructive, nor reminiscent. Instead, they provide a performative field touching the past amidst the diffusion and interweaving of history, allowing people to maintain a contemporary memory of the genealogy related to the theme.

The purpose of this paper is to trace how "Chrono Contemporary," within the performative mode of "returning to the scene," revisits the history of contemporary art from within the realm of historical representation. It explores how the exhibition re-visits contemporary art history and examines the content of the images within "Chrono Contemporary." Furthermore, it seeks to explore the artistry within the reproduced art history and the contemporaneity within the repositioned art history. Consequently, it deduces how "Chrono Contemporary" updates the external archives and historical methods of contemporary art within the exhibition content. Finally, by examining the performative mode of "returning to the scene," it elucidates why there is a potential for revealing and inspiring multiple perspectives within the retrospective vision of "Chrono Contemporary." This, in turn, clarifies that the retrospective exhibition "Chrono Contemporary" is not only about reminiscing about a vanished past but also provides an opportunity for the recognition of the past.

**Keywords:** Chrono Contemporary, Externalization, Return to the Scene, Archived, Retrospective

---

\* Graduate Student, Department of Fine Arts, National Taiwan Normal University.  
(Received: August 1, 2024; Accepted: February 26, 2025)