

後室談

2009年5月16日

### 博物館焦點：參與，合作及日常生活

講者：梁美萍 / Leung Mee Ping (LMP)，Daravuth Ly (DL)，Frances Morris (FM)，  
Hammad Nasar (HN)，Rirkrit Tiravanija (RT)

主持：Vasif Kortun (VK)

簡介：徐文玠/Claire Hsu (CH)

CH：歡迎回到由亞洲藝術文獻庫為 09 香港國際藝術節舉辦的博物館專題座談會「後室談」，我的名字是 Claire，是亞洲藝術文獻庫這個以香港為基地的機構的總監。我們是一個為亞洲當代藝術保存資源及文獻、進行研究和提供意見交流平台的非牟利團體，其中一項工作是舉辦了不同的公共活動和項目，並對當代藝術普遍存在的問題作出思考。剛才 Charles Merewether 為我們主持了關於藝術和設計的座談會，當中提出了一些非常有趣的問題，現在緊接下來的是關於參與，合作及日常生活的座談會。

這個座談會會看看在只有很短博物館歷史的地區，博物館的另類可能性，同時探討當另類項目被帶進博物館中會發生甚麼事情。在過去幾年中，由於西九龍文娛藝術區發展項目的興建計劃，香港已經舉辦了好一些相關的論壇，我們今天下午的這個座談會的目的並不是要批評，也不是要作出任何明確的結論，而是真正認真考慮那些我們一直談論的軟件的可能性。

我們歡迎身兼作家、策展人和教師的 Vasif Kortun 擔任這個座談會的主持人，他目前是伊斯坦堡 Platform Garanti Contemporary Art Centre 的總監，亦是 Bard College 的 Museum of the Center for Curatorial Studies 創始人，並曾策展 2005 年伊斯坦堡雙年展和去年 12 月閉幕的 2008 年的台北雙年展。同時也讓我們歡迎今天的發言者-梁美萍、Frances Morris、Daravuth Ly、Hammad Nasar，以及這個我們一講到這些題目就會想到的藝術家 Rirkrit Tiravanija。

為了鼓勵更多對話，我們的發言者都被限制在很短的時間內發言。我非常感謝大家的耐心，並期待著在未來可以邀請大家回來參與較長的項目和演講。我亦非常感謝民政事務局、AXA、Burger 與香港國際藝術展 09 的團隊令這個活動得以順利舉行。最後我還要感謝我的工作團隊，過去幾個月裡他們一直十分努力地籌備。黃子欣、鄭得恩和徐銀兒，謝謝你們。

VK：歡迎大家，並感謝你們的邀請。我要特別感謝徐文玠(Claire Hsu)，以及亞洲藝術文獻庫熱情的款待。今天下午的最後這個環節實際上是與之前那個座談會並存

的。在聆聽這個討論學科知識議題的座談會同時，我一直也在思考。我們常常會將學科知識與博物館在歷史上形成狹隘的部門化混淆，縱使這種部門化正在一點點消失。無論你處於生產的最後一環，還是站於事情的起點，當你一開始進行思考時，你永遠不會以學科的角度來思考的。學科是加諸於你的東西，而不是你做的東西。與此同時，如果沒有了 Xenakis，Le Corbusier 會在哪兒呢？如果沒有了 Cecil Balmond，Rem Koolhaas 又會如何呢？創造力和生產從來都是協作的事，我們還可以繼續找到很多例子印證。你的思想可以進行協作，因為你不是一個獨特的個體。在許多事情、許多想法、早上吃甚麼、在街上看甚麼這些事上，你常常處於選擇的路口。你永遠需要協助來生產。這是另一件事。

因此，我們開始這個博物館焦點的前提是，就博物館而言，這個地區出現了一種缺乏或不足。這意味著的，可能是制度化的缺乏。但我認為，這個差距和不足的問題有點模糊，因為我們在一些著名的大城市中也有一些有好或者曾經很好的機構，但近年她們並不是做得很好。剛才 Charles Merewether 提出了紐約現代藝術館，我們亦可以看看今日的紐約，很多機構並沒有好好的履行自己的歷史使命。因此，各地之間存在著差距，而世界各地亦出現了其他替代模式。

顯然，這兒存在一種對博物館欲望，而最近這欲望非主流中心的地方似乎十分強烈。但是，我們今天想做的是另一回事。我們要看看它們獨特的發展結構及其背景，它們並沒有參考其他機構模型，而是從下而上建立一個機構，我們想看看它們如何滿足另一種形式的制度化。因此，我們將要進行這些討論，而最後我們將以 Frances 的發言作結，她會說說這些協作的實踐如何與博物館接軌(因為它們很明顯都是關於存檔和收藏)和如何可以保存關於這些作品的記憶(因為這些協作實踐通常都脆弱易損的)，因為它們缺乏文檔，所以比需要獨特方式保存的實體作品更加棘手的。事實上它們在很多方面都很脆弱棘手，它不是今天才出現的東西，也不是 90 年代才興起的，它有最少 50 年的深厚歷史，我們可以想像整件事情可能是在法國大革命的前夕，David 作他的街頭表演之時與「公眾」同期誕生，只是我們沒有文檔的紀錄而已。這是一樣我們沒有實物的東西，所以，當我們想將它們傳給下一代時，我們要好好思考存檔這個至關重要的問題。

我們的第一位講者是 Hammad Nasar，他主要在倫敦從事策展人、作家和經營畫廊，並是非謀利組織 The Green Cardamom 的聯合創辦人，它是一個與公共博物館和機構協作發展與進行視覺藝術項目的藝術組織，主要從印度洋的角度出發審視國際當代藝術，活動涵蓋巴基斯坦、中亞和南亞、以至中東地區的藝術實踐。Nasar 將集中討論 Lines of Control 這個項目或一組在 2007 年開展的項目。討論始於 2005 年期間的一次會議，以 1947 年印度獨立的事件作為起點，圍繞「紀念活動」這個概念——紀念作為一個事件或紀念作為一組隨時間展開卻沒有結束跡象的活動。

HN：謝謝您。也許我應該這樣坐——我害怕剛才那樣坐會忽視這邊的人，這樣坐的話我可以看到大部份的觀眾，而沒有背對著任何一個人。剛才 Vasif 提到印度洋中心的觀點——讓我詳加說明。Green Cardamom 在倫敦成立，那是我們的總部，

儘管我們面對的是非常全球性的工作。倫敦當代藝術界常被指為非常歐美或大西洋為中心觀點主導，Green Cardamom 的成立就是對於這種批評的回應。我們希望破格地實踐深入的文化交流，特別是英國與亞洲之間的交流，我們希望為此做些事情。所以我們開始與公共博物館合作集體策展工作，例如，我們現在正和大英博物館聯合舉行一個展覽(我希望這不是讓 William 的朋友看了半小時然後匆匆離去的那個展覽)，我們做的就是這一類事情，組織專題討論會、與博物館共同出版、辦畫廊活動...我們有一半的資金都是這樣籌得的，另一半則由一個慈善基金會贊助。簡而言之，我們所做的一切必然是一種協作，無論是組織之間的，個人與個人之間的，藝術家和我們之間的，以及我們和他人之間的。

在大家對我們有大概認識後，讓我告訴你們 Lines of Control 這個項目的起源，然後我會和大家分享其中三個曾在世界不同的地方展出的作品的照片。最後我會告訴你們這個項目最新的發展，讓你們了解這個項目正如何向前推進。這個項目事實上源於另一個項目、從英國皇家地理學會這個資料庫開始的，我想你們當中部分人可能聽過這個組織，它是一個真正的寶庫，收藏了從 Harrods 北極探險隊於 1911 年的購物清單、以至理查德伯頓爵士打扮成一個阿拉伯人首次前赴麥加的旅行日記。他們請我為他們的收藏作旁註，在過程中我最讓我驚訝不已的是，我發現英國有多大的財富掌握在和來自於東印度公司控制的這些領域，當我進一步加以探索時，讓我驚訝的是，關於印度分裂以及建立新國家等這些事情的歷史是空白的，這不是學校教授世界歷史的課題之一。15 萬人流離失所、100 萬人死亡，負責該分區的英國總督 Lord Mountbatten 很美麗地以一句總結，讓我引錄他的說話“*I fucked it up*”(我搞砸了)。這是我們仍然活着的歷史中很巨大的一部分，你只需看看印度和巴基斯坦正在發生的事情便會明白，但人們對它並不知曉。2007 是印度分裂的六十年周年，作為一個視覺藝術工作者，我認為是時候辦一個相關的展覽，你知道嗎？我們真的需要正視它，一個關於分裂的視覺回憶。我們以工作坊開展這個項目，由 Documenta 11 其中一個聯合策展人 Sarat Maharaj 主理，並邀請了地理學家、歷史學家、製圖員、製片人、策展人和藝術家來談了兩天。

過程中我們認知到，我們最不需要的就是另一個大型展覽會。我們需要做的，可能是一系列的「事情」。而我們所謂的「(星座)群組」(這不是我的，而是 Sarat 的建議)是一些互相溝通關連的小事情，或者這樣我們可以建立一個更美好的圖像。當中活動包括藝術家講座、電影放映... 講座是在哥德史密斯學院舉行的，放映則是在 RGS 和 the Whitechapel 進行。而「(星座)群組」最後的構成成分是我在哥德史密斯學院與 Irit Rogoff 的研究，他在探索視覺文化如何通過地理導航方面是重量級的人物，我從中學會了三件幫助這一項目成形的事情。

其中之一是，我們從探討紀念活動這個起點轉而關注此時此刻，這實際上不是關於歷史，而是理解今天、了解 2008 年的外交事務。一本在美國很有影響力的 *International Relation* 做了一個關於分裂的專輯，其中 Geoffrey Muller 指出這是一個分裂的世紀——當地方民族主義抬頭，分裂就是最壞的選擇。如果你對此有所懷疑，你可以想想今日的科索沃、南奧塞梯、泰米爾人...其二是，這不是關於印度的

分裂，所以我們總是說大楷的 Partition，而不是眾數的 partitions。它們可能都是獨特的故事，但它們同時是一個有同通點的普遍的故事。我們的做法是，舉行一系列的展覽和一個電影計劃，與一些在這個議題之下生存藝術家一起工作，我們的目的不僅是鑒定問題，然後發送電子郵件再取回 20 份提案回來。我們希望真正的把在這個題目上創作的藝術家融入對話之中，而他們的作品亦成爲了我們這個結局開放的探索中的關鍵文本。

我們分別在 3 個地點進行展覽。第一個在杜拜一間商業畫廊開始，名爲 Third Line，你們可以了解，杜拜目前並沒有很完善的公共博物館；第二個是在卡拉奇舉行，也是在非牟利的空間進行，那兒也沒有藝術博物館的存在；第三個展覽在倫敦我們狹小的會址中舉行。我們邀請了在金匠學院教授電影的 Nicole Wolf 策劃這個很認真的電影計劃，分別請來了電影製作人協作，一個來自印度和巴基斯坦、另一個來自以色列和巴勒斯坦、以及一個來自東西德的，我們在說分裂的同時，她提出分裂的另一面是融合的事實，柏林圍牆已經倒下 20 年了，我們如何與分裂出來的另一半重新融合、和諧共處呢？

因爲孟買的恐怖襲擊事件，我們的議題出乎意料地更加貼近當前時事，我們本來打算在卡拉奇舉行一次討論會，邀來 Amar Kanwar, Nalini Malani 及 Raqs Media Collective（我想你們當中有些人可能知道他們，因爲他們不久前應 AAA 邀請來港作駐場藝術家），不幸的是，我們最後不得不取消活動，因爲印度政府發出了旅行警告，舉行專題討論會的場地臨陣退縮，並開始受到受託管理人的威脅。另外，原先贊助我們的一間杜拜銀行亦倒閉了，可謂雪上加霜。因爲沒有任何資金贊助了，所以我們最後決定自己來辦，分別在兩個商業畫廊和一個非牟利的地方舉行討論會，並將當中銷售的得益（很多作品都是由博物館和收藏館借出的）用作支持這項目。

我想和大家分享當中展示的三个作品。事實上我作弊了，因爲 Vasif 說我們只可以使用三個張圖片，我卻把三張個圖片放在第一張幻燈片中，但我只用了三張幻燈片而已，希望大家原諒我。這是印度藝術家 Nalini Malini 和巴基斯坦藝術家 Iftikhar Dadi 的作品，前者於 1946 年出生於在卡拉奇，後者活躍於卡拉奇，其父母來自孟買。這個作品可以追溯至 1997 年，當時他們首次完成了這個協作作品，但後來被銷毀了。因此，當我們向他們提出考慮做些甚麼時，他們就希望重做這個作品，後來這個作品在 Mr Abdul Khaliq 與他的卡拉奇團隊的協助下完成了，這些人本身都是做結婚禮服的，這些是禮服上的亮片。以上你們看到的是 Radcliffe Lines, the Radcliffe Commission。讓我唸出以下 Iftikhar 的一段文字，這個人在康奈爾教授藝術史和藝術實踐，我想他比我說得更好：

「這些矩形板塊模仿了測繪地圖和分類的過程，這些過程似乎很科學很客觀地劃定了邊界。然而，這些大部分由 Radcliffe Commission(他們在倉促和不爲人知的情況下受即將撤走的英國任命)繪畫的紅色邊界線，這血一般的線任意地穿過了這個黃

金地帶。而這些密集的金色亮片象徵了個人，它肯定個人的獨特性和他們的多樣性，亦表明他們團結一致、無分邊界地照亮和豐富了整個區域。」

第二張幻燈片上展示的是 **Seher Shah** 的作品，她是一個活躍於紐約的年輕藝術家。事實上，她加入我們展覽的過程本身就有點協作的意味。我曾跟 *ArtAsiaPacific* 的 **Elaine**(我不知道她是否在場)提過相關項目，她的回應是「你為什麼不為我們做點什麼？」於是我寫了一小段落，然後我收到 **Seher** 的電子郵件，上面寫著：「瞧，這是我的生活，我必須是這項目的一部分。」我就說好吧，就讓我們看一些作品、大家談談，結果達至了另一系列的協作，她來到英國與我們共渡了幾個星期，期間到了 **RGS**、**V&A**、大英圖書館與 **伯明翰**的英國照片資料庫等資料庫，並與她自己的家族檔案參照融合。她是巴基斯坦裔的，但後來和錫克族丈夫結婚，她是一個印度人，祖父是負責確保穆斯林從印度到巴基斯坦管道上安全的陸軍將軍。所以這是非常個人的也是政治的。她創作了很多正在進行之中的作品，這是其中她運用檔案照片和地圖的一部分，她在審視在印度作為紀念標誌的一個紀念碑，但為了紀念什麼？這令人不禁好奇...

我想談談的第三件作品可能是我們第一件提出文件去尋找創作人的項目。這是 **Sophie Ernst** 的作品，她是一位活躍於荷蘭的柏林藝術家，在過去三年都在創作這個項目。為什麼需要這麼長的時間？這是由於資金問題。遇到有博物館展覽雙年展時，我們便得到一些資金可以做一點點。第一次是這樣做的...她一直拍攝印度和巴基斯坦兩國藝術家，訪問他們的父母和祖父母有關他們在分裂時期離開的家園。電影的剪輯片段投影在建築模型之上，這些都不是大規模的模型，它們是臨時的模型，所以同樣的東西可以出現在幾個不同的地方。她的項目圍繞記憶的解鎖和尋找理想家園，我們尤其喜歡的是，當你用心聆聽這個作品時，你已經無法分辨誰是巴基斯坦人誰是印度人。當這個作品在 **Shah'je** 放映時，它已擴大到包括巴勒斯坦人和以色列人，除去了語言的差異，那些故事都是非常相似的。

以上是我們的一些作品，你可以看到為什麼我們會選擇以這些作品為例子來談論「協作」。最後我想說說這個項目目前的發展。布萊佛德(**Bradford**)的一所博物館 **Cartwright Hall** 有意吸取這個項目的元素，所以我們將於本年較後的時間以「國家如何被造出來」(' **How Nations Are Made**')為題作展覽，屆時我們會與一些也在探討這個議題的中東藝術家一起發展這個項目。謝謝您。

**VK**：如果現在有人想即時提出疑問的話請舉手，否則我們把時間交給下一位發言者。

我們的下一位發言者是**梁美萍**。她是一個紮根香港的藝術家，擁有很深厚的展覽經驗。她在香港浸會大學視覺藝術學院擔任講師，教授當代藝術理論和工作室藝術，主要研究範圍為視覺文化、城市、媒體和全球化，創作橫跨各種媒體和環境創作 (**site specific**)為基礎的項目。她在其中一個項目「記憶未來」(**Memorize the Future**)中，從髮廊、互聯網、垃圾桶等地方收集了超過一萬人的頭髮，造出了成千上萬的

兒童鞋。她將進一步闡述她最近的項目，並將我們的討論置於香港背景當中。謝謝您。

LMP: 你好。Vasif 選定了我的兩個作品「記憶未來」(Memorize the Future)和 Poems of Castle Peak 作為例子來集中討論今天的題目，除此以外，我亦想引入我最新的作品 Made in Hong Kong 作為這個題目的一個參照點。「記憶未來」的創作歷程很長，從 1998 年開始一直持續到 2008 年，當中我跨越地域界限，從超過一百個不同的種族、年齡的人士收集頭髮，你可以從圖中看到，收集回來的頭髮的深淺質量各不相同。我花了三年的時間將這些頭髮重塑為童鞋——造成了共計 10,000 隻頭髮鞋（而不是從 10,000 人收集）。這些頭髮鞋子在純白的空間展示，面向同一方向，這些鞋子在眨眼間就可以表現出人類合作的形像。

第二個項目在香港只展覽過一次，在漢雅軒畫廊舉行，於 2003 年賣出。作品源於我在精神病院的工作與期間的觀察，我發現那個收集對醫院服務意見的信箱總是充滿了小紙張，於是我把他們帶到家裡，那些紙上都是不同患者寫的，有著很多破碎的句子和不同的筆跡，上面有很多有連續性的意義。另外我也在另一間醫院收集塞在意見箱的紙張，那兒的病人大多數是患有失禁問題的糖尿病患者。我把作品貼在白色磚牆上，在畫廊活動中展示。

最後一個項目 Made in Hong Kong 在 2007 年開始，現在還在進行中。我從深圳一家工廠聘請了一批貿易畫家(他們有點像旅遊畫家)，大量生產了一系列的圖像，例如在香港迪斯尼樂園的米奇老鼠。這靈感來自紀念品繪畫的趨勢，或者是上個世紀 70 年代那些迎合外國遊客的貿易繪畫。正如我們所知，自從 1997 年以來，大多數遊客都來自中國大陸，兩者的旅遊行業景觀完全不同。為了更廣泛地了解如何成為一個專業貿易畫家，我成為了一個繪畫工廠師傅的學生，我們一起生產那些畫作，分別去看誰是作者。我在一套約 11 分鐘的片段中，同時展示了超過 200 張重複的畫，亦記錄了我在工廠的學習過程，以及我與師傅就藝術、品味與質素這些題目的對話。我想這項目涉及了協作、參與和日常生活的不同層面，同時亦是一個畫廊、我生活的地方的再現。另外，我在工廠把畫作直接賣給遊客，我亦把它直接賣給收藏家，我認為這某程度上亦提出了今天這個題目——協作和參與的另一個層面。

VK：我剛剛才知道下一位講者的姓氏如何發音，Rirkrit Tiravanija。他當然不需多作介紹，但我仍會簡述一下其生平。他在 1961 年出生於布宜諾斯艾利斯，成長於泰國，埃塞俄比亞和加拿大；在芝加哥和紐約接受教育。現在，他主要在柏林和紐約生活，也會稍居泰國。他的作品在世界各地主要的博物館、美術館和國際藝術活動展示。在 2003 年他是威尼斯雙年展‘The Utopian Station’的籌劃人。自 1998 年以來，他一直致力於籌劃 The Land，一項在泰國清邁展開的大規模，跨界別合作項目。Rirkrit 將談論三種可能性：開放系統，封閉系統和個人系統；概述了三種不同模式的創造權和協作。我還要請 Rirkrit 解釋一點關於「回家」和「工作形式」的概念，它在某種程度上是「回饋」的意思。

RT：基於只能播放三幅圖像和只有 10 分鐘的規限，我必須善用腦袋，所以我會提出三個重點，而我突然意識到，我將要展示這三個作品實際上是一個作品，他們都在泰國，所以由此看「回家」這一概念將會非常有趣，事實上 Michael (林明弘)今天早上也提及了。我看「合作」這一想法就想到自己的生命亦是一個大的「合作」-我感覺自己的生活，在某意義上說，總是經歷與其他人的合作。這很自然是我的一部分。我想，好吧，讓我們看看這一想法。合作，我認為，可以是很多東西，正如 Vasif 所說，你怎麼能想一個人而不曾想起其他人，因為他們總是反映對方。所以考慮到這一點，我認為我們可以看看我所參與的，並嘗試界定，怎樣工作於一塊開放的土地，一塊拒絕受限制、界定或命名的土地，它只想成爲一個平台。

當然，我們與參與 The Land 的人，一直否認它是一項藝術項目或作品。我們視它爲藝術項目，我想一部分是因爲大多數參與者都從事藝術工作，而且我認爲，某種程度上，它似乎是退修的地方，是我們所期待，遠離日常生活的一塊土地。一開始，我們看它是一種藝術家退休的地方，像歌劇演員有退休的家，他們在那裡一起去唱歌。因此，我們認爲，藝術家可以有一個地方，他們都去參加，彼此談論他們所做或思考的事。因此，我們認爲它大概可以是一個退休的地方。這意念來自許多方向。我最初與共同工作過的西方朋友討論，我們試圖在法國中部找一所房子，使它成爲一間安全的房子，讓我們可以聚會和擺脫煩惱。但這計劃很難在歐洲實現，因這是非常官僚的事，它涉及大量的財政考慮，超過我們所能負擔，所以它只是一個漂浮的想法。

然後在 90 年代末我開始更經常地返回泰國，我去清邁，並會見了一些年輕的藝術家，我們有非常有趣的討論。其中集資發展 The Land 的 Kamin Letchaiprasert(亦是本地泰國藝術家)，開始跟我說這個想法：使這土地成爲退休的地方。他說，我們應該坐車看看這片土地，因此，我們在當天下午，前往那裡，看見一片大稻田。他說，我們可以做一些非常快和便宜的事；我說，“好吧，讓我們做吧。”我們的第一個想法是，我們可以種些樹木，而來這處的人可以決定作任何想做的事。這情況維持了近十年。如果沒有特別事情發生，至少那裡有越來越多芒果樹，也有各種人參與不同的活動。從這照片可見一些青年藝術家和藝術學生在種植季節作收成和種植水稻的工作，每年兩次，每人都分享收成。如果有額外的收成，我們給鄰近需要幫助的人。所以這是一個持續、穩定的活動。

與此同時，許多在清邁的藝術家，或年輕的、曾就讀於藝術學校的藝術家，都希望有一個地方談論和思考藝術。所以，當人們走了出去作這樣的耕作，這亦成爲活動的一部分。在這一點上，我沒有圖片，但的確有一些藝術家建造了小茅屋，當然他們以自己的方式建造，在某種意義上，這可能是雕塑，但他們也是遊客的住房。我們也有一種居住方案給年輕人——嗯，其實給任何人——基本上他們可以一年生活在土地上，做不同的活動，當然，一部分是不斷談論希望發展的創作。

讓我們去下一張圖片...這有點暗的，但是...當我第一次回到泰國，我真的試圖找出我應該做的事。某程度上，我烹調食物是聞名的，但如果你去曼谷，看見每個人都

在道路烹煮和食用，我就覺得繼續做就有點不合適了。但與此同時，與年輕藝術家和學生相處使我認識到，作為一個藝術家和試圖生存的藝術家是有一種差距。差距是因為沒有場地以顯示您的作品，沒有政府的支持。所以我們決定尋找一種方法展開這類討論。一開始，我們辦一本雜誌，很多人一起辦的，只要有資金或物資，就持續發行的雜誌。與此同時，該辦事處開始發展，我們意識到，那裡沒有任何空間顯示年輕藝術家的作品。因此，我們決定將辦事處轉變為一個藝術館的空間，我堅持要求它要有利潤，因為所有非牟利的空間都關閉，因為沒有人支持它們。所以我們說，我們要為牟利工作，部分原因是以便年輕藝術家找到一種方法，不僅生存下來，而且還繼續他們的創作，另外是使它成為討論，與整個系統或結構的概念配合。

所以這個特定的協作，實際上是一個明確的空間，它有一個明確的活動，並有明確的目標。而 The Land 本身是非常開放的，而且在許多方面，雖然我像代表一樣，因為我常常談論它，但它是一種非財產，不屬個別人物的空間，這是留給人進入，並找到自己想做事情的地區。而在這一特定的空間，即 Ver Gallery，你知道，這是更為明確。人們來到創作，表現他們的作品，有討論（也許你可以放下一張圖片...）有不同的活動，雖說非常類似，但都是在藝術的論述基礎上。

最後一張相片比較個人，我像是一個業務藝術家。這是我的替身，他週遊列國。起初，他打扮成我到北京。他沒有說他是我，但一些人認為他看起來像我，所以...他通常和人握手，給他們一個大大的擁抱和微笑，但沒有說什麼，他只是出現。在這張相可見，這是於曼谷開幕的博物館。經過大量的辯論和鬥爭，我們最後終於得到一個在曼谷的博物館，現在它大部分時間都沒有人前往。我請他去...我叫他 1 號...去展覽，除了問候與會的人，他給每人一個氣球，讓他們決定如何使用，但人們一般都把放氣球放在空曠的地方。在這種情況下，你知道，我是非常具體和精確的，我非常積極地參與情況的發展，並使合作成為作品本身的一部分。我想我會停止在那裡，謝謝。

VK：下一位發言者是 Daravuth Ly。他是 Reyum 藝術和文化學院主任和創始人之一，該學院是在金邊的非謀利組織，雖然據我理解它很快要裁減開支，這點我們可以稍後討論。Reyum 致力於當代藝術和柬埔寨的傳統藝術和文化，它已經有超過 10 年歷史。Daravuth 也是皇家美術大學考古學系的藝術史講師，皇家美術大學跟 Reyum 基本上只是一街之隔。他也是亞洲藝術館的學術顧問。緊接著 Rirkrit，他將談論三個關於參與，協作和日常生活的項目。謝謝你 Daravuth。

DL：大家下午好。我從 AAA 接到這份差事，所以我要談的這座談會標題的三個字，我也帶來三幅相片。我希望，每一個例子都說明有關這三個字的一些問題。讓我們開始。

這是與蕭競聰早些報告有關的例子。這是一個類似的項目，我們在柬埔寨收集所謂的”流行創造力”。因此，在這三個例子中，大部分是所謂文化人類學，而不是當代藝術本身。雖然我有一個當代藝術的例子。由於本小組是關於參與，協作和日常生活，我試圖考慮一件作品如何貢獻，思考，或未能處理這問題。在這個項目中，我們調查和記錄在柬埔寨農村的做法，那就是人們創造的作品，像你的項目，我們沒有任何特定的主題，我們只是收集，然後，我們嘗試看看...我們有成千上萬的照片，但在這裡我只能顯示一張。這一做法有許多相關的問題，我們不能今天回應。我展示這個例子並不是說這種做法是藝術，這不是真正的論點，多年來有許多日常做法和藝術領域毫不相關。我在這裡做的是顯示更多例子關於創造性和資源——給藝術家和研究者的資源，我看到 Ron 今天上午的反應--第一反應是「給我這些照片」。因此，這意味著，作為一個設計師，他對這些圖片很感興趣，以作為可進一步發展的資源。我不懂得該怎樣思考這事，因為，在某個時候你說... 許多人談論作者出處。我不知道他們有沒有藝術的論述，還是其論述方式不是我們所理解的藝術論述方式。

因此，看看所有這些例子，主要的驅動力，當然是功能性。人們發明物品是為其功能性。因此，這兩個在螢幕頂部的圖片——一個是汽車輪胎造的花盆，我認為，這花盆唯一的機能只是作為一個圓形的器皿，我不知道為什麼人們需要使這變得美麗。這是一個傳統的高棉裝飾設計，是鄉村造的，我要挑戰它只有功能、實用和經濟性的想法，應該還有一些其他東西在那裡。這張相也顯示了一些回收的東西... 在柬埔寨有很大的服裝廠，服裝廠扔掉垃圾，人們使垃圾成為有用的物品...這是一個枕頭，也有一些超越功能性的創意在內。這裡是一個塑料瓶，但它成為一個花盆；這個也相似的，但用來裝飾了塔。

有幾百個相似的例子，我認為它們是設計師，藝術家的資源...而我認為這個例子，可以討論與之前會議有關的東西，就是作者的問題。我認為這是非常重要的，著作權，擁有權——因為有關這辯論的也是歸屬感的問題。你在談論建設 M +的項目，Charles，你提出誰有權決定這是什麼樣博物館的問題，你問它有什麼內容，為誰而建？我認為這些都是非常有趣的問題，因為問了關於創意或作品的擁有權問題。因此，這個例子是研究日常生活如何告訴我們創作的過程。我沒有想到這是一個藝術與設計的問題，我只是對其背後的想法和內容感興趣，認為它是值得研究的資源，而且可產生某種更恰切的論述。

所以，我第二個例子是一個有關藝術的例子。這是一個與一群越南藝術家合作的項目。之前的項目，我們只是查考什麼是創作行為，今次是不同的，我們故意強調其藝術性，使它成為一項行為表演。因此，在金邊一條河流前的一條非常擁擠的行人道，我們與一組越南的藝術家，排著隊刷牙好幾個小時。Dinh Le 是這中裡其中的觀眾...。Tran Lung 是一個藝術家，但他也是我們的朋友，我們彼此認識了一段很長時間，但柬埔寨和越南本身之間的地域關係是很矛盾的，不管它是否合理。所以要做這項創作是很難的，因為我們兩國關係的困擾，而且世界各地的非政府組織都在提倡健康和衛生。所以這裡存在混亂的狀況。我們決定，如果有人問我們這是什

麼，我們只說，這是一個藝術作品。表演之後有討論環節，直到傍晚。然後在下午 6:00 左右，當地的警察說這是有問題的，所以我們不得不停止。這是一個例子，說明如何使公眾參與。當我們考慮到公眾或觀眾，我們應該問所談論的是什麼樣的觀眾。香港的觀眾不同，因為香港的背景是不同的。柬埔寨的觀眾也是不同的，這不僅是因為政治局勢不同，經濟狀況，而且知識或文化藝術的水平也是不同的。因此，我認為我們需要考慮正在面對的是什麼樣的觀眾。以上是關於合作。

我想顯示第三個例子，因為我對封存和收集的想法非常感興趣。我希望回到關於收集的想法，如果我們想到「觀眾」這一概念...我們怎麼想「觀眾」呢？讓我說，我們在這裡不是作為觀眾，我們就是觀眾。我們建立一個互動的關係，是展開對話的關鍵。例如我們很久以前有一個項目，是大約有 8 年之久的口述歷史項目。我們訪問了老人們關於柬埔寨的歷史，並收集了很多材料，因為他們給了我們許多被發現的照片，我們於是有了現在看到的系列(其中一些)，為什麼我要談論這個系列，是因為在那項目中，我們策劃了一個展覽。這是一個服裝展的例子，還有一個展覽是關於柬埔寨的飲食文化，但對不起，該目錄是用高棉語的。無論如何，我們從那檔案取得材料，策劃了這個展覽。這些婦女是該項目的一部分，他們參與了訪問，但要邀請她們來開幕典禮是相當困難的，因為她們大多數人從未到過金邊，所以來開幕典禮會有點奇怪。另外，她們亦不明白為什麼我們要做這些創作。問題是，這次展覽的展品是她們創作的，我們歸還所有展品，並沒有留下給自己。

我們談到紐約的博物館，必須建立一群觀眾。如果他們沒有，比方說，每天逾萬的人次，博物館的存在可能出現危機。因此，這是有關數量的問題，觀眾是一個數字。雖然在這個項目中我認為有「事情」發生，但這很難被確定，因為這些展覽的效果難於被認證，但我可以向你保證，人們認為他們是以某種方式來屬於該項目的。當然，這裡有一個問題：Reyum 作為一個藝術機構的角色是什麼？而且，正如 Ron 所說，在這一角色中，我們是策展人，我們作出決定，我們令事情發生，我們創作，所以在一定程度上我們有責任去策劃那空間。例如人們問我們為什麼收集這些東西，我們回答說，這是因為雖然他們知道這些事情，但他們的子女或孫子可能不會知道，所以這就鼓勵了他們更多參與。

所以，你看，我認為吸引觀眾的關鍵是內容，這是其中一個我們應該思考的問題。如果，採取現代藝術博物館作為一個例子，如果它需要開發觀眾，也許其內容是不重要的，因為它某程度是迫於無奈的。故此，我們怎樣才能用不同方式去思想觀眾？這意味著，你必須重新考慮你怎麼做，而不是像前面提到的，向現有的觀眾提議可行的方案。擁有權和參與是這進程的一部分。

在 10 分鐘內很難談論太多的事情。我想研究的是，在過去幾天的會談中所提到的一些議題，如所有權，著作權，歸屬感，回家，家的問題等等...，我認為這些問題都與今天的專題有關，但他們並不是從議題與我們工作的關係這角度出發。例如在何種程度上，我們怎樣準備重新評估與觀眾合作？建立機構變得愈來愈繁重，我們越是試圖為觀眾做多一點，我們越難接觸受眾。我認為，Reyum 在它的一些目標

上是未能達到的。舉例來說，我們仍然是一個機關，我們做不到更多的；我們選擇服務地區但卻未能做到更國際化的水平；我們說，我們希望制定一個論述方式——我們的出版要用英文和高棉文，但由於缺乏資源，現在我們只用了高棉文出版。

因此，這所有問題，我認爲，除非一個機構，例如一個博物館能夠重新考慮其作用和存在，它不能...我的意思是它必須重新考慮並接受它有可能死亡的事實，或可能性...即使是很大的博物館。我認爲要大機構思想結束是困難的，我想金融機構的崩潰是一個很好的例子。我從來沒有想到，摩根士丹利會有失敗的一天。它看來是這麼強大。但是，所有這些問題，把死亡結合我們的做法其實是生命的跡象。

VK：謝謝你 Daravuth。顯然有一些了無生氣的機構仍然認爲他們還活著。我們現在正在從精細的架構——一種藝術機構的形式，變化到更繁複的機構。我們的下一位講者是 Frances Morris。她是倫敦泰特現代藝術館國際藝術的館藏負責人。她曾經是展覽部的負責人，在 2006 年，她策劃了那裡第一次的重新展覽。在 1997 年，她被聘爲泰特現代藝術館節目館長，協助規劃 Bankside 中或其附近預備開放的項目，同時她亦發展永久展品的開幕裝置。今天，她主要發表如何重新策劃和吸納實體或只能短暫存在的作品進入博物館，以及參與性或協作性作品如何在博物館找到其位置。謝謝 Francis Morris。

FM：在某種程度上，我猜想我應談談泰特博物館如何可以回應今天討論到的創作方式。泰特在 19 世紀成立。它有一個巨大的館藏，共 65,000 件展品，其中包括從 1500 年到今天的英國藝術品和從 1900 年到今天的國際藝術品。我猜想泰特收藏其中一個有趣的地方是，其他大型機構如現代藝術博物館和龐比度，均由半自治的部門專注於不同媒介，如繪畫、雕塑、設計和建築，但泰特一直專注於藝術，其他的事情從來沒有在其收藏內。雖然，我覺得幾十年來，這被看作是機構軟弱的跡象，事實上，具有諷刺意味的是，它允許泰特在某些方面，非常適應新興藝術，並帶領藝術前進，也打開其他領域和論述之間的界線。儘管我們沒有一個攝影部門，當藝術家在 1960 年起開始進行以鏡頭爲基礎的做法，或開始使用這媒體，泰特能夠吸收並收集它們，而無需建立一個單獨的部門，或使策展人爭執自己所屬的專業學科。當然，在當代世界，藝術家輕易遊走於不同的媒體之間——藝術家今天可以雕塑，明天表演，或者去寫一本書或耕作一年——所有這些事情都沒有實質的問題，如果各部門之間沒有明確的分類。當然，更具挑戰的不是收集和記錄藝術表演或藝術館已有的展覽作品，而是要處理今天所提到的關係性或合作性的項目。

我們一直努力做這些項目，無論是在節目本身，參與這些項目的產生，同時也使它們進入建制，因爲，我們想要做的事情之一，或者說是的博物館的根本基礎，就是回顧和重新考慮藝術歷史，並在我們的收集過程中嘗試建立一個收藏，告訴我們的後代現今的歷史。因此，我們有責任儘快響應藝術家的倡議。我們再不能漠視一個重要的藝術創作形式。當然，這種方式印證了最近的說法，就是博物館面對的不是單一的觀眾，而是變動的，有不同背景和身份的一群受眾。爲了這些不同的、隨機

的觀眾，博物館包含了數個不同類型的空間，所以這是一個矛盾和複雜的公共空間。

我只是想談談一些最近幾年我們收購或參與的作品。第一張幻燈片放映兩件我們最近收購的作品。首先，在左邊的是 Rirkrit 的作品——他之後可能要評論這作品，我們從來沒有和 Rirkrit 合作過任何項目，但在整個關聯創作的發展和藝術家在社會空間、傳統和論述中，他顯然是非常重要的。這個作品是可移動的建築小屋，是建築公司放在工地上存放設備的，Rirkrit 在這小屋做飯，為前往一個 2005 年在柏林舉行的展覽的觀眾送上食物。我想，如果我說的是正確的，這是你最後一次為一個展覽做飯，是嗎？

RT：嗯，這是最後一次的泰國金邊粉。

FM：好，是最後一次的金邊粉！因此，在藝術史博物館來說，這是一個重要的時刻，值得記錄和保留，當然這也是泰特的職責之一。我們可以做到，也做得很好的，就是保管這類東西。我們有倉儲設施，我們有專家，我們知道如何保留古老大米，因此這是一個歸檔進程。但是，當我們在藝術館展出這作品，某種程度上它僅是一種存在的痕跡或記錄，藝術史學家將繼續辯論的其中一個有趣的事情，就是什麼是真正的藝術作品。是這些嗎？還是在記憶或參加者裏？

右邊是另一個泰特最近收購的關係性或行為表演作品，是去年才收購的。這是古巴藝術家 Tania Bruguera 的表演作品。在這個項目中，藝術家會扮演當地倫敦大都會的警察--那些騎警，在藝術館日常的觀眾中執行人群控制技術，那些警方在世界各地公共場所控制大量人群的方法，不論是因為有政治示威，或足球球迷聚集，所以觀眾在半願意或預定的情況下，成為這雙重和具挑釁性的表演的參加者，尤其這表演是在藝術館這種公共機構中進行。因此，在這類情況下，我們參與了這個項目的指揮和推行，我們現在收購了這表演，但我們取得的不是一個記錄或痕跡，也不是一部電影，而是一張證明表演真實性的證書，有藝術家的簽署，和一系列指示，是令人難以置信的具體指示，對委託和推行和未來在公共場合重演的指示，包括有關如何宣布這計劃，以及每次應如何記錄的具體指示。這是藝術館收購的越來越多場行為演出的其中一個項目，而每一個項目的藝術家指示都略有不同。

這幻燈片是關於去年 2008 年舉辦的一場行為表演節目，每一年，我們都會舉辦一個我們稱之為”The Long Weekend”的節目，它共有 4 天多，大約是一個長週末，節目包括許多現場活動和表演，我們這樣做，不是為了增加觀眾人數，因為我們已經有超過任何博物館可以應付的更多觀眾，它其實是一項使觀眾更投入的活動，使那些定期在藝術館出現，相對被動，只參觀展品的觀眾可以有一個更深入接觸藝術家和展覽的機會，並可以互動和擴大館中比較靜態的作品的意義、聯想和可能性。我們已經在泰特，有一個令人驚嘆的 Fluxus 作品收集，很有趣地，它很早期已在我們的館藏中，雖然它不在我們的主要收藏系列裏，但我們確實在主要場館裏展覽這

些作品，去年我們發現... Fluxus 是有連接性的，它六十年代和七十年代相對國際化，從事了一些創新性的，根本性的創作，跨越邊界和學科，並與戲劇、表演和音樂融合，不論是以公共或私人，反叛和相對傳統的模式。Fluxus 的創始人 George Maciunas，一直想舉辦一個奧運會，一個 Fluxus 奧運會上，有一系列奇怪的，激進的，具有挑戰性的，不同方式的比賽和互動性。因此，我們委託了一些資深的 Fluxus 藝術家，使這個想法或烏托邦式的主張成爲真實和首個的 Fluxus 奧運會。這發生在去年 5 月的 The Long Weekend。幻燈片上你會看到一項非常緩慢的自行車比賽；有很長的羽毛球拍、有吹氣足球，所有這些活動都讓人投入一段很長時間。從本質上說，我們當時的目標是去活化，鞏固和互動化博物館本身比較枯燥的、看館藏紀錄的形式。

最後，我只想談一個項目，是泰特現代藝術館的開幕前的節目，那時我們的博物館已三年沒有圍牆，我們與藝術家和附近社區合作了共三個項目，包括思考關於博物館、收集、記錄、學科、視覺藝術等方面的想法。有一段很長的時間，1999 年夏季的三個月，美國藝術家和人類環境學家 Marc Dion，與一組六十人的志願者沿泰晤士河兩個遺址考古，一個在泰特現代藝術館的南側附近，一個在泰特英國北行附近，我們建立一種 19 世紀式的考古營地，經過 6 個星期去收集不同物件，我們那裡的草地有了一個帳篷城市，方便清洗、檢驗、標籤、包裝和歸類收集的物件，我們每日也在那處舉行一系列的講座和研討會，吸引了一系列和泰晤士河與倫敦歷史有關的市民和專家參與，法醫警官，考古學家，及昨晚辯論會見到的 Lord Renfrew 都是那些研討會的訪客，所以該項目是一種生活話語。它印證 Bayesian 所說，藝術的核心是圍繞思考和討論。當時，我們只認爲它是一個社區合作項目，但隨著項目的發展，人們越來越感興趣，使這幾乎成爲一種博物館本身的範式。這項目的最後版本，是建立一個奇珍異寶陳列櫃，讓圍繞著這些物件的另類論述和分類，可以以更永久的形式展現。博物館最終將該項目納入館藏，一個 21 世紀的奇珍異寶陳列櫃，但當它在博物館展示時，它周圍還有（你可以看後面的牆上）一些照片，就是所有合作者的照片，他們成爲這作品的作者，那裡亦有一段紀錄片，紀錄在 1999 年炎熱的夏天，那項創作完成的整個過程。這就是那三至四個探索日常生活和協作的途徑。

VK：謝謝大家這麼連貫的陳述。如果你沒有問題要問對方，我想馬上將時間交給觀眾。我認爲，我們在討論藝術或諸如此類的東西時，有時會過份關心道德問題，出現了一點點自我審查的情況。我認爲沒有美感的紋飾並無任何問題。我的意思是，審美作爲一個制度化的分類而不是美麗的東西；我認爲審美不是作爲一個制度化的範疇、紋飾作爲審美這些看法都是很好的。另外，協作是很好的，他們會一直繼續下去，我們不可能中斷或阻止他們的活動，無論我們如何在短暫的時間內將它怎麼制度化，這從來沒有把它殺死，它只是一直繼續。歷史已經向我們證明了這點。

DL：我剛才展示的只是一個例子，但我真正想指出的是以知識資源刺激其他實踐。

Q1：首先，我想感謝今日各位發言者帶給我們這些美好的想法和有趣的項目。我的名字是 Mark，是一個視覺藝術家，過去幾年與一個舞蹈團作了不同範疇的合作。現在我們正在西貢進行一個在竹製戲棚做的協作，這個項目將於明天結束。我們做這個項目的目的是，希望通過文化遺產將廣大市民帶進藝術世界。我的問題是，對於今天到來的所有藝術家或藝術團體而言，到底甚麼原因驅使你們做這些事情呢？這是否涉及某些當代議題或任何環境考慮呢？

HN：我不肯定自己是否理解這個問題，如果你想問的是，為什麼我們會以協作的工作方式創作、或者為什麼我們努力使人們與他人一起工作，我個人的回答是，這是我們創作的唯一出路。這是關於資源和創造力的問題，這是關於人們要帶來甚麼的問題，而我只可以代表自己說話，所以作為一個策展人，或作為一個嘗試與藝術家合作實現些甚麼的人來說，這是一個結果不明的過程，而我對此感到好奇。所以協作對我來說是好奇的直接結果，而我亦試圖解開這個未知，無論這是通過觀眾、其他機構還是藝術家。

Q2：我想就藝術村的想法提問。這是一個歷史概念，一個關於土地作為幾乎是邊界開放的微觀地理的想法，但在某種意義上它是具有邊界的，因為它產生了自己經濟、道德和其本身的關係網路。這就像一個平行的經濟，雖然它再生產現實。我只想問這個問題。它很顯然可能會增長，我亦相信你正在考慮如何得到另一片土地，也許更多房屋...

RT：我把它視為一個開放的資源，事實上，我們非常努力地嘗試在某種程度上不去編排任何東西，這兒的方案是按照那兒發生的情況和使用者的需求來進行的，可能來自鄰邊那個農民進來和我們工作，或...這是一種實驗性的方式。一般來說，這基本上是根據投入使用的人們來決定，所以人們來...有一群從丹麥來的單車客，他們從遊歷世界各地的旅程中經過我們的土地，因為某些原因而停了下來，在這兒露營了一星期，吃樹上的水果...諸如此類的事情常發生，所以，我認為這比沒有時間限制或有關時間限制更加開放。你永遠可以待在這兒，這樣以時間投入方法來佔有空間的做法，與曼谷一般以經濟效益來衡量是十分不同的。

我還認為，在另一意義上，兩個人就著很多其他人的想法開始，然後我們將它提供給與我們接近的人們，讓他們投入其中。自那時開始它已經擴大，我們某程度上只是想繼續開放這個平台，並希望到了某個時候會有其他人接管。我想，到了那時候，它在這方面的想法、或創造這樣一個地方那原本的動力將會完全改變。

HN：當中有否任何規則？有甚麼你可以和不能做的嗎？

DL：基本上我們並沒有任何規則，但我們總是說，這不是一個藝術空間，因為人們總視它為一個雕塑公園或藝術公園。如果那真的存在一種規則的話，基本來說我們希望一切活動都按照日常生活的方式進行，這樣的一種基本的前提。所以，如果你造了一間屋，當然你要住或使用它，或者，如果你造一張椅子你可以真的坐在它上的，它不只是一個東西、一件道具。

Q3 (Charles Merewether): 我想提出一個問題，當中涉及的區分對我來說是具有建設性的，希望這樣不會令比較變得兩極化。我認為某程度上，Hammad 所說的和 Frances 所說的是兩種不同類的東西。我認為這討論中最關鍵的是關於仲介的問題。如果你從這個角度來看，那麼關於分裂的討論事實上一方面是關於藝術家與收藏館生產作品的合作，另一方面則關於大眾投入的真正生產，而它最後也成為收藏的一部分。它們某程度上是對立的，而我知道，就限制而言，它們是否都存在一些問題。有怎樣的成果呢？有哪些缺點呢？另外，關於分裂的另一個問題是，到底如何把訊息傳達給大眾呢？它放在畫廊中被展示，這個我理解，但它到底如何可以令原先對分裂一無所知的人們開始從比較的層次上(而不是歷史的層次上)認識分裂呢？在另一邊的是泰特的項目，就博物館作為生產的仲介而言，它似乎是一個美好的項目，它某程度可以讓藝術家創作...但與此同時，如果這個活動本身的原意，那便還好，但如果這是作為對應有形作品收藏這限制的策略，我則認為它本身存在好些真正的限制。在我眼中，這樣還是在生產一個保存庫，最終得到的是一個收藏。可能這樣會把討論推得太遠了，但在這個專題討論中，我認為我們要處理關於仲介的問題，那一方面是涉及藝術家的，另一方面涉及機構，以及兩者之間如何協作。

FM：我認為，博物館的存檔作用確實是十分重要的，雖然你以近乎貶義語氣來描述它。當你描述你的項目如何通過人們的記憶創造，再將材料回饋給他們時，我覺得真的很有意思。我很喜歡這個意念，情形就好像你們集合了一些很重要的材料，然後把它們送回本身的擁有人。但我認為，這個機構亦具有收集歷史，或收集人們將來會視為歷史的物品的角色。某種程度上，博物館館長發揮了這一作用，特別是在現在。在 50 年前，博物館館長比現在更像檔案保管員，因為我們現在很積極參與委託新的作品。我想最重要的是，博物館不應僅僅封存自己的歷史。當然，我在進行一個項目時從來不會想它們最終待在博物館這回事，它們兩者是分開的。但是，就單純地收藏東西來說，一些舊式的博物館的主理人不稱作館長/策展人(curator)的，而是保存人(keeper)的，這是源於博物館作為歷史保存者的想法，博物館要保護物品使其免於損壞、保有物品的生命而使其不致滅絕。在某種程度上，我是一名藝術歷史學家，所以我總是在重新書寫歷史，但我很清楚，我以後的人們將會完全改寫我們現在所書寫的歷史。在某種程度上重新編寫就是博物館具有生命力的部分，因此，存檔、收藏對博物館存無疑是很重要的。

VK：你以作品本身作為對比提及了好幾次「文檔」這個詞，但與此同時你在收購作品。我想問你們最近有沒有收購一些已故藝術家的行為藝術作品呢？

FM：是，我們有的。

Q4：那麼你怎麼處理它呢？我們可以如何處它呢？

FM：對於如何處理一些藝術家不可以在場編排的表演作品，我想並沒有一個簡單的答案或原則的，作為一個策展人，我只可以與從事同樣的項目、熟悉常規與約定方法論的人們協作，所以當你探索或參與這個項目時，你會絕對清楚自己要找的是甚麼，這是顯而易見的。我認為不一定要說「這黑白照片是 Chris Burden 於 1971 年自己拍攝的」，你說這是甚麼，我不認為你需要說這是一個藝術作品還是一個表演，但你要十分清楚你收藏的材料是甚麼。所以，活生生的作品和協作作品以不同的面貌繼續存在，它們可以是演出的照片、指導說明、影片、或重新演繹，每一種都獨特情況的不同設置。

HN：我從 Charles 的提問聽到兩點。首先是關於藝術家回應藝術的問題性的議題，是否在整個歷史當中他們都是這樣做的呢？我想問的是，為什麼你會特別就藝術家在博物館回應藝術，與 Davaruth 所說那樣以日常生活的方式運用資源作出對比呢？藝術家以任何方法運用這些資源作為材料都是正統、正當的。其次，你如何讓群眾了解分裂。我認為這顯然是一個更大的問題，這是關於時間的問題。其中一樣我們正嘗試在的是，我們希望在所有項目中，都實際地將任何來自它的知識以某種形式注入到比我們更大的東西中(雖然有時我們並不成功)，這事實上不太困難，因為事實上所有東西都比我們大，對我們來說，如果我們製作的目錄中的一篇論文成為加州大學洛杉磯分校的藝術史閱讀文本之一，就是我們最大的喜悅。這意味著，那些人將會與我們相遇，他們可能兩個月前連巴基斯坦也未聽說過，但現在他們被迫要面對一些東西，然後他們可能會在網上搜尋相關的資料，發現一些東西。如果當中有一個人這樣做，然後再做一些其他事情，我會很高興。如果有一千人這樣做我當然會更高興，但只要有一個人這樣做，我也會比現在高興。這是我們在嘗試的事情，某程度上這就是收藏庫和出版可以做到的，把它推進一步點，然後希望可以建立一個讓更大的事情發生的平台。

VK：如果沒有其他問題的話，我想我們要結束這個環節了。這對我來說是很重要的，特別是博物館焦點的部分。用最粗俗的方法來說，糟透了的事隨時隨地的正在世界各地發生，事實上四周是有一些很理想的機構的，Reyum 就是其一，我可以列出很多創了很多極好的作品的邊緣機構，當中很多甚至不想收藏紀錄的問題，它們是操演性的，我認為隨著它們發展出現了巨大問題。Daravuth 現在已經不以

英文出版了，這是一個災難，它將不會再接觸到世界其他地方，這是正在發生的歷史。我認為我們正失去共同的文化歷史，從大的到小的以至中型的，這是很根本的問題。

DL：這不是我們的選擇，而是資源缺乏的問題。

VK：沒錯。這就是我們面對的情況，而這兒還有我們所說的中心、那些不是邊緣的地方，在那裡他們不僅生產歷史，他們書寫、批評和調解歷史。因此，這兒還有一個對於邊緣機構和背景十分複雜的封閉系統需要處理。就在兩天前，我們看到一輯非常激動人心的紀錄片，當中幾乎完全沒有原始材料的。所以我們要做的是，以人們希望記著自己過去的方式來處理他們的記憶，這與接觸一些形體性的東西是不同的，不是鋪一些照片在某處、做一些愚蠢的繪畫、讀一本間了底線的書。這是真實的，因為每一事物都是轉瞬即逝的，它都很短暫，它都會消失、灰飛煙滅，然後你有一個像 *e-flux* 那樣的機構，它形容、書寫、評論，無論是好的或壞的意願，控制知識空間。所以我不想狹窄地說這些參與、協作和日常生活的實踐實際上有多脆弱，因此事實上，整個領域本身都是脆弱的——它的存檔、承傳、你要證明曾經發生過甚麼事情。嘿，它在紐約發生前已經有日本發生過，你知嗎，在巴黎發生的事情，之前已經在巴西和聖保羅發生過。我們都知道，這個世界在很多方面上都是倒轉的，有些事情在某些地方已經出現過，基於種種原因，因為缺乏存檔和認真的相關討論，它們消失了，然後在六、七十年後，歷史將會被整改。但我認為我們要牢記這一點。我想亞洲藝術文獻庫當前做的正是這些——奠定基礎、奠定了未來的記憶。

謝謝。

