

論威尼斯雙年展拉丁美洲國家館：前台的美學部署與後台的機構現實

觀察員：彭若瑩

截稿日期：2026/7/6

前言

在全球藝術網絡中，威尼斯雙年展長期扮演著地緣政治美學的角力場。近年來，隨著多元、平等與共融 (Diversity, Equity, and Inclusion, DEI) 思潮成為國際雙年展的主流敘事，全球南方的去殖民實踐，已然被視為目前藝術語境內部高度流通的論述。然而，解殖實踐無法一蹴而就，當這場漫長的進程從思辨論述走向落地再現時，在 2026 年[第 61 屆威尼斯雙年展](#)中，拉丁美洲與加勒比海地區的國家館別，即深刻揭示了一種進步主義修辭與嚴峻機構現實之間的體制性斷裂。

此一矛盾裂隙，構成了本文所欲探討之「南方作為方法」的思辨框架。一方面，在「前台的美學部署」中，各展館透過原住民宇宙觀的法理實踐、緩慢暴力的生態測量，以及本土底層的物質軌跡，重構了美學抵抗的論述空間；然而與之並存的，則是「後台的機構現實」——亦即在實務上面臨著各自國家財政匱乏、地緣制裁與官僚建制等政治經濟學層面的結構性拉扯。

透過對拉美九國 (墨西哥、秘魯、厄瓜多、巴西、阿根廷、智利、烏拉圭、古巴與薩爾瓦多) 國家館的前後台機制觀察，本文旨在揭示其當代藝術如何於美學實踐與機構現實的夾縫中，鍛造出南方的抵抗主體性。

1 拉美展館的美學部署與地緣抵抗的實踐

1.1 原住民宇宙觀：秘魯、厄瓜多、墨西哥

在西方現代性的法理框架下，大自然長期被定義為供人類徵用的「客體」 (Object) 與「財產」 (Property)。其底層邏輯，即便是當代的环境保護法，亦未能真正脫離榨取主義 (Extractivism)¹的預設。相較之下，安地斯山與亞馬遜雨林的原住民宇宙觀，則始終將其視為具備能動性的主

¹ 關於「榨取主義」 (Extractivism)，參見烏拉圭學者 Eduardo Gudynas 的系統性定義。該理論雖發軔於 1960 至 1970 年代拉丁美洲的依賴理論 (Dependency Theory)，但真正作為獨立且成熟的政治生態學概念，是在 21 世紀初由拉丁美洲學者與安地斯地區的社會運動界所確立。

體——「大地之母」(Pachamama²)。2008 年，在原住民社運與公民大會的強大推力下，厄瓜多首度將「自然權³」寫入憲法。這標誌著原住民的宇宙觀正式從民族誌神話，躍升為具備強制力的國家法理。這股將自然主體化的憲政浪潮隨後向外擴散，深刻影響了玻利維亞與秘魯的地緣政治。在此脈絡下，當「自然」在法理上成為可提起訴訟的主體時，當代藝術的介入徑路也隨之發生質變：藝術不再是浪漫化祖先知識的展示櫥窗，而是轉化為非人類主體 (non-human subjects) 發聲與抵抗的介面。

在本次雙年展中，秘魯、厄瓜多與墨西哥館別，即透過各自的美學部署呼應了此種將宇宙觀轉化為法理實踐的軌跡，並於展場內形成精準的互文。秘魯館⁴首次由亞馬遜 Shipibo-Konibo 族藝術家 Sara Flores 代表參展。她以植物樹皮與礦物泥土為媒材，在原生棉布上徒手繪製名為「Kené⁵」的迷宮幾何圖騰。透過其畢生的美學倡議 Flores 讓 Kené 超越了民俗工藝與異域神話的展示框架。在 Shipibo-Konibo 的傳統中，這些線條實質上構成了對土地、河流與薩滿視覺的感官製圖，進而在此次展演中被賦予了明確的法理與領土主權維度。

與此形成對話的厄瓜多館⁶，呈現了兩組深具抵抗性的實踐：亞馬遜影像團隊 Tawna 拒絕西方人類學的單向釋義，將動態影像與夢境作為維持關係的集體創作技術，藉此維繫泛亞馬遜領土的記憶與反殖民網絡；藝術家 Oscar Santillán 則透過「反世界」(Antimundo)⁷的推測性環境，藉由極端物質狀態 (如高溫、高壓、微觀粒子或極致稀缺的自然材料)，精準擾動了有機物與人造物之間的二元邊界。而這種對土地記憶的政治性喚醒，亦延伸至墨西哥館⁸的藝術家雙人組 RojoNegro (María Sosa 與 Noé Martínez)。他們藉由未加工的泥土、粗鹽與菸草等媒材，建

² 「大地之母」(Pachamama) 源自南美洲安地斯地區 (如克丘亞 Quechua 與艾馬拉 Aymara 民族) 的原住民宇宙觀。在克丘亞語的詞源中，「Pacha」不僅指涉物理性的「土地」或「地球」，更涵蓋時間、空間與宇宙整體的動態網絡。

³ 厄瓜多於 2008 年通過的新憲法 (*Constitución de la República del Ecuador de 2008*)，是全球歷史上首度在憲法位階承認「自然」(Pachamama) 為法律主體、並賦予其權利的國家。在該憲法第七章 (Capítulo Séptimo)：「自然權利」中，最核心的 第 71 條 (Artículo 71) 全文官方西班牙文與中文對譯如下：「La naturaleza o Pacha Mama, donde se reproduce y realiza la vida, tiene derecho a que se respete integralmente su existencia y el mantenimiento y regeneración de sus ciclos vitales, estructura, funciones y procesos evolutivos.」「自然，即帕查瑪瑪 (Pacha Mama，安地斯原住民語中的大地之母)，作為生命繁衍與實現的場域，擁有使其存在、生命週期的維持與再生、結構、功能以及演化進程獲得完整尊重的權利。」

⁴ 秘魯館相關作品影片：[White Cube In Venice Biennale 2026 | Sara Flores at Peru Pavilion](#)

秘魯館藝術家 Sara Flores 的相關報導：[ArtReview 專題採訪](#)

⁵ Shipibo 民族的 Kené (幾何圖騰) 在西方視角下常被誤認為單純的抽象裝飾或民俗工藝，但在其原住民本體論中，Kené 是叢林生態、河流水系以及植物醫療網絡 (如死藤水 Ayahuasca 的視覺轉譯) 的具象化。它本質上是一張「活的領土地圖」與「能量製圖」，是原住民證明其長期居住、管理並與這片土地共生的知識檔案。

⁶ 厄瓜多館相關介紹：[Tawna 與 Oscar - ART AFRICA 雜誌](#)

⁷ 「反世界」(Antimundo) 為厄瓜多藝術家 Oscar Santillán 的推測性認識論框架，旨在重新喚起在西方主流科學與榨取主義歷史中，被系統性排除的非西方知識與非人本體論。它結合安地斯宇宙觀、控制論與新唯物主義，將植物、礦物等有機與人造物重構為具備編碼能力的感知主體。此概念企圖從西方科技系統內部進行解殖式的「駁入」，藉此打破自然與文化、技術與巫術的二元現代性邊界。

⁸ 墨西哥館官方展頁：[墨西哥國家藝術與文學機構 \(INBAL \) 新聞發布](#)

構出一種物質感官的地層學。展場中，一道如同中美洲古老語音符號 (Virgula⁹) 般的鹽線勾勒出路徑，將空間懸置於靜默的儀式性時間內，精準對抗著現代性過度加速的生產邏輯。

1.2 緩慢暴力：薩爾瓦多、智利、阿根廷

地緣性抵抗美學的另一條推進路徑，則指向關於「時間」與「不可見暴力」的空間政治學。相較於即時爆發且具備視覺衝擊的「奇觀暴力」，全球南方所承受的地緣壓迫與環境榨取，更多是生態理論家羅伯·尼克森 (Rob Nixon) 所定義的「緩慢暴力」 (Slow Violence)¹⁰——一種時間維度被拉長、空間具備隱蔽性且跨世代的結構性破壞。在此脈絡下，極端氣候與地緣流離不再是突發災變，而是被內化為一種「危機的日常性」 (crisis ordinariness)¹¹ (借用理論家 Lauren Berlant 的概念)。然而，本次拉丁美洲展館並非被動地作為上述理論的註腳，藝術家們拒絕了宏大的災難再現，而是由拉丁美洲具體的流離與土地經驗出發，將展場空間轉化為不穩定的感知監測介面，進一步將這些不可見的隱性結構暴力折射為具備在地能動性的感官圖誌。

薩爾瓦多館¹²藝術家 J. Oscar Molina 於展覽《位移圖誌》 (*Cartografías del Desplazamiento*) 中，展出其自 2019 年起創作的高聳、無面孔人形雕塑《世界之子》 (*Children of the World / Hijos del Mundo*)。這些如紀念碑般具備巨大量體的雕塑，直指該國因長期結構失衡導致的龐大離散社群 (diaspora)。作品精準捕捉跨境個體的心理狀態，揭示了流離並非瞬間斷裂，而是一種在漫長跨境與停滯中被反覆保存的持續日常狀態。

智利館¹³與阿根廷館¹⁴則進一步將此種不穩定性轉化為環境與政治的感官製圖。智利藝術家 Norton Maza 以巨型裝置將全球生態崩潰壓縮為充滿錯視的封閉空間，觀眾僅能透過特定觀景窗窺見受監控的古典風景，現場更將直升機轟鳴與祖先吟唱並置，交織出地緣監控與身體抵抗的聲響製圖。阿根廷藝術家 Matías Duville 的沉浸式裝置，則以現場大量焦黑木炭與純白粗鹽，化展館為能量廢墟；現場多聲道系統即時擷取威尼斯空氣數據並轉譯為動態聲響，結合觀眾踩踏鹽表面的腳步聲，迫使觀者以身體直接介入隱喻著土地反撲的物質地層。

1.3 反脆弱性：烏拉圭、古巴、巴西

長期處於結構性匱乏的拉丁美洲與加勒比海地區——乃至受嚴苛經濟制約的古巴——催生出了一套「底層即興拼裝美學」 (Aesthetics of Improvisation / Assemblage)：一種在資源極限下，利用異質廢料進行即興重組與功能改造的日常技術。這套實踐深刻反映了巴西文化中被稱為

⁹ Virgula (語音符號) 在印地安族阿茲特克等中美洲象形文字手抄本 (Codex) 中，是一種形似逗號、從口部延伸出的捲曲符號，用以視覺化「聲音」、「言語」或「歌唱」的物質存在。

¹⁰ 「緩慢暴力」 (Slow Violence) 由普林斯頓大學學者 Rob Nixon 於其 2011 年著作中提出，此理論深遠地影響了全球南方的解殖生態論述。

¹¹ 參見 Lauren Berlant, *Cruel Optimism* (Durham: Duke University Press, 2011)。

¹² 薩爾瓦多館相關介紹：[Arte Al Dia 專題報導](#)

¹³ 智利館相關介紹：[Arte Al Dia 專題報導](#)

¹⁴ 阿根廷館相關介紹：[Arte Al Dia 專題報導](#)、[Artishock 專題報導](#)

Gambiarra 的物質哲學——在匱乏中展開權宜修補。此類實踐共同勾勒出一套高度能動的「反脆弱」(Antifragility) 機制：它不以追求體制的完備秩序為目的，而是在不穩定的物質重組中，演化出對抗結構壓迫的邊陲強度。

烏拉圭館¹⁵反向操作地推出高齡藝術家 Margaret Whyte，其作品《反脆弱》(ANTIFRAGILE) 即演繹了此種美學方法論的轉向。她抗拒形式的穩定性與紀念碑性 (monumentality)¹⁶，將工業機械、摩托車安全帽與建築殘骸，與紡織物件進行強制性的拼裝。異質物件在展場中所產生的感知張力，將衝突與物質耗竭直接吸納為形式生產的條件，使「編織」從傳統手工藝被重新定義為一種在破碎地理中織造多元敘事的政治技術。

此種物質耗竭亦呼應於古巴館¹⁷中，藝術家 Juan Roberto Diago Durruthy 以粗獷即興的拼裝美學，將生鏽鐵件、工業廢木與塑料構築為具備疤痕意象的巨型頭像。雕塑的物質表面將逃亡黑奴 (Maroons) 的歷史隱痛轉譯為生鏽的肌理，使廢料的耗損狀態與非裔離散肉身的創傷歷史達成物質同構，宣示自由並非西方啟蒙式的抽象概念，而是在物質廢墟中持續重構主體性的批判實踐。

最後，巴西館¹⁸的展覽《誰也惹不起我》(*Comigo ninguém pode*)，在物質拼裝與歷史疤痕的基礎上，完成了最具認識論厚度的解殖縫合。策展人 Diane Lima 將 Rosana Paulino 與 Adriana Varejão 的實踐並置，擾動並拆解了展館現代主義建築的殖民表面，使身體肌理與植物根系、有機遺骸產生空間上的交融。該計畫將黑人女性身體確立為歷史縫合與記憶傳承的物質載體，藉由非裔與原住民的宇宙觀打破西方的線性時間架構，提出一套「重新魅惑」(Re-enchantment)¹⁹的生態治癒路徑，從根本上瓦解了榨取主義的現代性邏輯，將自然提煉為具備主體能動性的法律主體。

¹⁵ 烏拉圭館官方展頁：[烏拉圭教育與文化部 \(MEC \) 展覽公告](#)

¹⁶ 「紀念碑性」(monumentality) 在當代藝術與空間理論中，指涉一種透過宏大體量、永恆物質或特定歷史敘事來凝聚集體記憶，進而宣示權力合法性的空間與視覺建制。關於當代空間理論對「紀念碑性」的權力解構，參見 Henri Lefebvre, *The Production of Space* (Oxford: Blackwell, 1991) 中對紀念碑作為國家權力與意識形態空間投射的論述。而在拉丁美洲當代藝術與解殖語境中，將其從宏大敘事轉向微觀物質抗爭的關鍵討論，參見 Wu Hung (巫鴻), *Monumentality in Early Chinese Art and Architecture* (Stanford: Stanford University Press, 1995) 關於紀念碑性本質的理論奠基；以及拉美學者 Sergio Franco 編著的 *Art and the City: Monumentality and the Spatial Politics of Memory* (London: Routledge, 2022)，該書深刻剖析了南方邊陲如何藉由非永久性物質動搖國家機制的宏大記憶神話。

¹⁷ 古巴館相關介紹：[Arte Al Dia 專題報導](#)

¹⁸ 巴西館官方展頁：[聖保羅雙年展基金會公告](#)

¹⁹ 關於「重新魅惑」(Re-enchantment) 作為對抗資本主義與修復生態創傷的解殖路徑，核心論述參見 Silvia Federici, *Re-enchanting the World: Feminism and the Politics of the Commons* (Oakland: PM Press, 2018)。另外在拉美批判地理學與生態女性主義語境中，該概念亦常與萬物有靈的土地能動性互文，參見蘇格蘭學者 Alastair McIntosh, *Soil and Soul: People versus Corporate Power* (London: Aurum Press, 2001) 中關於土地精神性的重建。

2 拉美館別的機構現實與政治經濟學

在進入具體的制度分析之前，一個歷史事件或許是理解當代拉丁美洲國家館地緣政治學的最佳對照鏡。在 2019 年第 58 屆威尼斯雙年展開幕之初，委內瑞拉館因當年國內極端的經濟危機、嚴重外匯匱乏與國際制裁，導致展品與佈展物資在預展前夕全面卡死。雙年展開幕當日，該國國家館大門深鎖，策展團隊僅在緊閉的大門上，用白膠帶草率貼上一張手寫著「即將到來……」（“PRÓXIMAMENTE.”²⁰）。該館最終在展期開幕數週後，才靠著外交管道與極低限度的資源勉強完成展覽並打開大門。

2.1 國家公共財政的「實質缺席」與外包：墨西哥、阿根廷、秘魯

從墨西哥館的物質實踐、阿根廷館的環境監測，到秘魯館對亞馬遜原住民知識體系的建制，各展館前台的去殖民美學與 DEI 修辭，顯然極力契合著當代國際策展體制的進步主義思潮。然而，近年區域內劇烈的財政緊縮與制度性動盪，使得三國實質上面臨著拉美新自由主義的地緣性體制困境。當國家文化公共職能被大幅削弱，以秘魯館為代表、高度依賴外部資金注入的運作，讓雙年展的製作本質上演變為一種體制外包（outsourcing）。此種結構與墨、阿兩國如出一轍，共同揭示了當代雙年展最具批判性的體制矛盾：前台高舉邊陲平權與去殖民論述，後台實則深度依賴精英資本與私有化機制的意識形態審查。

在墨西哥，隨著前任 AMLO 政府及其延續的「共和國緊縮」（Austeridad Republicana）政策²¹，聯邦文化預算面臨削減，過去長期支持本土藝術家創作與國際輸出的國家級信託基金（如 FONCA）經歷了重組與撤銷²²。儘管國家藝術與文學機構（INBAL）仍透過專業顧問委員會維持官方代表性的選拔，並握有威尼斯雙年展 Arsenale 展區的長期場地租約，但高額製作與運輸費用，實質上已高度依賴私人畫廊與企業贊助。這種看似「公私協力²³」的模式，實質上是一種國家公共職能被資本收編，揭示了極具諷刺的體制現實：雖然官方在文化政策上極力推動向原住民宇宙觀與邊陲平權傾斜的 DEI 轉向——這正是 AMLO 政府所宣示之「第四次變革」

²⁰ *Próximamente*（意為「即將到來」、「敬請期待」）在西班牙語日常與大眾文化語境中，最常用於電影預告、新店開幕或工程建設的告示，帶有一種線性時間觀下對於「確定性未來」的樂觀承諾與消費主義期盼。然而，在委內瑞拉及拉美地緣政經危機（如惡性通膨、體制停擺、基礎設施匱乏）的現實下，該詞實則演變為一種無限期延宕的官方空頭支票。

²¹ 墨西哥前總統安德列斯·曼紐爾·洛佩斯·歐布拉多（AMLO，任期 2018–2024）上任後，於 2019 年正式頒布了《聯邦共和國緊縮法》（*Ley Federal de Austeridad Republicana*）。該政策旨在打擊官僚腐敗、削減政府奢侈開支，但也直接導致聯邦文化部（*Secretaría de Cultura*）的常態預算、公務員編制以及對外文化交流經費遭到大幅度削減。這一緊縮路線在現任左翼政府中依然受到延續。

²² 2020 年 4 月，作為緊縮政策與清查「公共信託黑盒子」的一環，AMLO 政府下令廢除全墨西哥多達近百個聯邦信託基金（*Fideicomisos públicos*）。其中，自 1989 年成立、長期資助墨西哥藝術家創作、出國進修與國際展演的「國家文化藝術基金」（FONCA）實質上被解散，並被併入文化部下屬的公務官僚體制（改組為「文化計畫與藝術家資助體系」）。這一舉動在當時引發了墨西哥文藝界的強烈震盪與集體抗議，導致國際輸出的直接官方補助大幅度萎縮。

²³ 公私協力模型（Public-Private Partnership，簡稱 PPP）是指政府公共部門與民間私營資本、非營利機構，透過長期協議建立的夥伴關係。在此架構下，雙方共同承擔財政風險、分工資源管理，以提供公共服務或建設。

(Cuarta Transformación²⁴) 的核心修辭；但在資源落實的層面上，國家機制卻不得不與其在論述中所批判的資本市場展開高度合作。

此種結構性轉變在阿根廷館則更為明顯。在現任 Javier Milei²⁵ 政府的財政緊縮與新自由主義政策下，原本的文化部面臨降級，國家藝術預算亦遭到縮減。儘管阿根廷自 2012 年起在威尼斯雙年展 Giardini 主園區取得了永久展位，但官方目前主要提供外交名義與場地，實質的製作與運輸全由代表藝術家的私人畫廊與私人藏家基金會（如 Colección Ama Amoedo²⁶）進行資金奧援。面對官方在公共 DEI 政策上的轉向與對人權議題的冷漠，阿根廷藝術圈轉向體制外的實踐，利用雙年展平行展²⁷來維持歷史記憶的探討。這揭示了拉美批判美學在面對本土財政體制變動時，其論述主體性與商業網絡之間複雜的共生困境。

而秘魯館則在常態性的官方預算匱乏中，發展出另一套類似「體制外包模式」或「特權化的資本共生」。自 2015 年簽署威尼斯雙年展 Arsenale 專屬展位長期使用協議起，該館便由秘魯文化部與由地方經濟精英組成的「當代藝術贊助委員會」（Patronato Cultural del Perú²⁸）共同主導，並以企業基金會（如 Fundación Wiese²⁹）為實際財政後盾。推舉亞馬遜原住民藝術家參展，在機構修辭上固然是國家體制試圖將長期被邊緣化為「民俗工藝」（artesanía³⁰）的原住民創作進行認識論上的制度修復（Institutional Repair³¹）；然而在運作實務上，這場歷史重估與平權實踐，卻必須寄生於高度私有化的資本外包體制。秘魯館的現實恰恰深化了墨、阿兩國的

²⁴ 墨西哥近年文化政策的特色，在於前總統 AMLO 提出的「第四次變革」（4T），其核心就是將文化資源從「新自由主義的都市精英」轉向「長期被忽視的原住民與南方邊陲社群」。

²⁵ Javier Milei（2023 年底就任阿根廷總統），極右派代表，以極端自由放任主義（Libertarianism）與「無政府資本主義（Anarcho-capitalism）」為核心執政方針。

²⁶ Fundación Ama Amoedo 由資深藏家 Amalia Amoedo 於 2021 年創立，總部設於烏拉圭 José Ignacio。旗下包含指標性的 FAARA 駐村計畫（位於 Casa Neptuna）與年度大額獎助金（Grants），其收藏更涵蓋逾 650 件拉美藝術核心作品，是近年拉丁美洲當代藝術生態中極具影響力的私人獨立機構。

²⁷ 面對國內 Javier Milei 政府新自由主義財政緊縮所帶來的記憶抹除危機，布宜諾斯艾利斯現代藝術博物館（Museo Moderno）於 2026 年創立 70 週年之際，跨國調動民間與獨立資本，於威尼斯 Spazio Punch 策劃了外部獨立展覽《顯而易見的黑暗：獨裁統治的漫長陰影》（Darkness Visible）。該展適逢阿根廷歷史性軍事獨裁 50 週年，系統性繞過了官方在公共人權政策上的冷漠，藉由 19 位藝術家的微觀物質實踐聚焦於歷史審查與集體創傷。此種體制外的地緣政治書寫，實質上讓威尼斯場域成為阿根廷藝術圈在國家機制失能下，維護地緣政治記憶與感官抗爭的重要陣地。

²⁸ 創立於 2010 年的秘魯非營利私人機構，旨在搭建公私夥伴關係（PPP）以推行長期文化項目。該委員會自 2015 年起主導秘魯在威尼斯雙年展 Arsenale 展位的籌款與營運，是秘魯國家展演背後的核心地方精英資本。

²⁹ 由秘魯金融巨頭 Wiese 家族於 1960 年創立的頂級企業基金會，長年資助本土教育、考古遺產與當代藝術。在秘魯官方資源受限的脈絡下，該基金會長期為威尼斯雙年展秘魯館提供關鍵的財政與私有資本後盾。

³⁰ 關於「民俗工藝（Artesanía）」如何作為一種殖民性美學分類工具，並長期遭到西方藝術史階層化的批判，核心參見巴拉圭藝術評論家與策展人 Ticio Escobar 的經典著作 *El mito del arte y el mito del pueblo* (Santiago: Metales Pesados, 2008)，該書深刻剖析了拉美原住民流行藝術與當代藝術制度之間的認識論張力。

³¹ 關於「制度修復」（Institutional Repair）與主流藝術機構將邊緣群體「制度化納入」的權力修辭與批判，參見 Koyo Kouoh 編著之 *Condition Report: Symposium on Building Art Institutions in Africa* (Dakar: Raw Material Company, 2013)，以及當代博物館學中針對認識論正義與機構洗白（institution-washing）的相關討論。

結構矛盾：當國家公共職能缺席時，具有進步性的去殖民論述，反倒必須經由特權階級與企業資本的過濾，方能完成其在建制內的合法化。

2.2 體制化的國家主導與機制化的 DEI 實踐：巴西、智利、烏拉圭

相較於財政緊縮下的跨國資本依賴，巴西、智利與烏拉圭等國，則展現了另一種由國家機制全面主導的常態化運作路徑。透過相對穩健的官方官僚體系與常態化的公共財政支持，這些國家館成功將非裔、原住民去殖民論述、人權記憶與具備體制批判性的物質實踐，直接納入國家館的建制生產。這種從國家體制內部發動的資源配置，實質上將雙年展的策展實踐，轉化為推動國內轉型正義與制度修復的文化地緣政治戰略。

巴西館作為在威尼斯雙年展 Giardini 主園區擁有專屬永久館舍的地緣代表，其背後依賴的是「聖保羅雙年展基金會」（Fundação Bienal de São Paulo³²）與外交部（MRE）、文化部（MinC）共同構築的體制化的公私架構³³。在經歷前任政權對文化預算的制度性凍結後，現任 Lula 政府對文化部的重建與公共財政注入，使該館得以獲得穩定的公共資本支持。近年官方有意識地啟用非裔與原住民策展視角，將邊緣歷史與地緣性別政治納入國家代表性的建制生產，本質上並非非體制性的草根突圍，而是國家官僚體系將去殖民論述重構為當代國家文化認同、並致力於國際地緣政治輸出的主流化實踐。

智利館則依賴其文化、藝術與遺產部（MINCAP）主導的「公開徵件」（Concurso Público）制度。在智利，面對近代獨裁歷史的記憶流變，這種機制化的評選確保了探討結構暴力、生態榨取與歷史人權的藝術實踐，能夠獲得穩定的國家核心經費支持，從而成為國內轉型正義體制在國際地緣政治中的延伸。

作為拉美政治與福利制度最為穩固的國家，烏拉圭館由其教育與文化部（MEC）提供常態預算，使藝術家得以免受跨國商業資本的審查。儘管小國規模在高度資本化的雙年展中帶來些許可視性焦慮，但穩健的公共財政，依然讓藝術家 Margaret Whyte 對物質耗損與反脆弱的體制批判順利納入國家建制生產，反映出該國制度修復與官方資源常態化配置的地緣政治戰略。

³² 聖保羅雙年展基金會（Fundação Bienal de São Paulo）是由巴西工業家與藝術贊助人 Ciccillo Matarazzo 於 1962 年正式成立的非營利獨立民間機構，旨在接管並常態性營運自 1951 年創辦、位列全球歷史第二悠久的「聖保羅雙年展」。該基金會總部設於聖保羅伊比拉普埃拉公園（Ibirapuera Park）內由知名建築師 Oscar Niemeyer 設計的標誌性雙年展館（Ciccillo Matarazzo Pavilion），長年主導著雙年展的策展人選拔。該基金會以公私協力模型（Public-Private Partnership，簡稱 PPP）營運。

³³ 在巴西當地公共行政語境中，此結構被稱為「共同管理」（Cogestão）或「體制化的公私夥伴關係」（Parceria Público-Privada Institucionalizada），強調其為一套高度法制化且長期穩固的運作架構。

2.3 地緣斷裂下的邊緣突圍與離散治理：厄瓜多、古巴、薩爾瓦多

在拉丁美洲國家制度光譜的另一端，厄瓜多、古巴與薩爾瓦多等國，則面臨著更為嚴峻的地緣經濟斷裂。在國家陷入極端財政危機、外部經濟制裁或威權政治轉型的邊緣，官方的公共預算高度匱乏，迫使國家館的生產實踐必須在體制邊緣或外部資本的縫隙中，尋求論述生存與物質實現的空間。

厄瓜多在威尼斯雙年展的參與長期處於間歇狀態，且缺乏常設場館。近年隨著國內安全與財政危機的常態化，國家文化預算幾近缺席³⁴。本屆由原住民影像團體 **Tawna** 主導的展出項目，本質上是由藝術家社群由下而上發起的自主實踐，其高昂的跨國物流、製作與展陳成本，實質上高度依賴歐洲文化機構、國際非政府組織 (NGOs) 以及海外藝術網絡的資金挹注，官方僅提供國家代表性的行政背書。這種公共財政實質失能、資源全然自籌的衍生形態，構成了拉美中小型非核心國家在當代國際地緣政治舞台上的普遍機制處境。

古巴館的建制生產則更受限於長期的外部經濟制裁與國內外匯匱乏。古巴國家造型藝術委員會 (CNAP) 雖維持意識形態上的政策主導，但在國家財政無力負擔國際可自由兌換貨幣租金的現實下³⁵，古巴館的展出空間與物質實現，高度外包給如常青畫廊 (Galleria Continua) 等常年深耕本地生態的跨國商業資本，或依賴歐洲特定文化基金會的製作贊助。這種運作模式，導致官方在威尼斯舞台上推廣的反殖民與反帝國主義抵抗敘事，與國內對本土政治異議藝術家的審查機制，在後台形成了相互反諷的建制矛盾。

相比之下，薩爾瓦多館則呈現了由強勢政治意志主導的體制工具化 (instrumentalization) 傾向。在當前 **Nayib Bukele** 政府的威權民粹主義³⁶ 架構下，國家館的策展實踐被全面收編為外交部

³⁴ 參見厄瓜多中央政府國家總預算報告 (*Presupuesto General del Estado, Ecuador*)。厄瓜多近年因治安議題與跨國犯罪問題，國家宣布進入「內部武裝衝突」緊急狀態 (Estado de Excepción)，財政預算大幅向安全與國安部門傾斜。在整體財政緊縮下，文化與遺產部 (Ministerio de Cultura y Patrimonio) 及附屬機構的可用資金面臨重新分配。雖然國家級文化基金 (如藝術與創新促進研究所, IFCI) 仍透過常態性的公開徵件 (Convocatorias) 維持對個體創作者及海外展演的基礎補助，但由於預算總額受限，較難單獨支應如威尼斯雙年展國家館等大型高成本國際展演的租金與物流開支。

³⁵ 古巴在國際藝術展演中的財政困境，核心源於美國自 1962 年起實施並持續至今的長期禁運與經濟制裁，特別是古巴被列入「支持恐怖主義國家名單」(SSOT) 後，阻斷了其與國際 SWIFT 銀行結算系統的常態聯繫。古巴本國貨幣不具備國際可自由兌換性 (Non-convertible currency)，而威尼斯雙年展 (La Biennale di Venezia) 的場地租金、行政規費以及義大利當地的物流和布展工資，均必須以歐元 (EUR) 進行跨境結算。古巴官方機構在遭遇外部金融封鎖與國內外匯 (強勢貨幣) 儲備極度匱乏的雙重擠壓下，實質上喪失了在境外的直接跨境支付能力。

³⁶ 薩爾瓦多總統 **Nayib Bukele** (2019 年上任並於 2024 年爭議性連任) 的治國模式，在當代拉丁美洲政治學中被廣泛定義為「千禧世代威權主義」(Millennial Authoritarianism) 或「數位威權民粹主義」。Bukele 政府透過常態性實施「例外狀態」(Régimen de Excepción) 以鐵腕手段打擊犯罪，在重塑國內治安的同時，亦實質上侵蝕了司法獨立、監禁政治異議者，並大幅擴張行政權。該政權高度擅長利用社群媒體、將比特幣 (Bitcoin) 法定貨幣化等前衛修辭，建立一種新自由主義式的、技術烏托邦化的國家品牌形象。在文化與外交政策上，Bukele 政府近年將推廣焦點轉向因歷史內戰與黑幫暴力而大量流亡海外 (尤以美國為主) 的薩爾瓦多離散社群 (diaspora)，將其歷史位移痛楚轉譯為「回歸祖國投資 / 觀光」的國家行銷論述，藉此收割離散群體的政治認同，並利用國際展演洗白其在人權與民主建制上的倒退。

與文化部聯手推動的國家品牌重塑 (nation rebranding) 工程。該項目雖獲得穩定的國家財政支持，但其政策層面的多樣性 (DEI) 修辭，實則聚焦於因歷史內戰與結構性經濟問題移居海外的龐大離散社群 (diaspora)。透過對歷史創傷與地緣流亡進行選擇性的政治吸納，薩爾瓦多官方試圖將邊陲的位移歷史轉化為去政治化的國家行銷與文化輸出工具，揭示了進步主義思潮如何在外包與威權體制中被反向操作。

結語

綜觀 2026 年威尼斯雙年展拉丁美洲國家館，各展館在前台美學部署與後台機構現實之間所展現的結構性斷裂，反而為「南方作為方法」的思辨框架，提供了一套具備批判張力的實證路徑。然而，若要將此一框架推進至更為清晰的認識論維度，必須揭開前台進步主義修辭的帷幕，正視拉美各國在面對恆常性地緣危機時，其後台高度異化的政治經濟學底色。這群南方策展人與藝術家在資本縫隙中調動海外離散網絡、非政府組織 (NGOs) 與跨國商業資本的「拼裝」實踐，本質上即是全球南方在國際藝術建制邊緣，為了爭奪論述存活空間的必然折衷。

本文所剖析的拉美各國機構困境，進一步實證了 Ticio Escobar (曾任巴拉圭文化部長、原住民藝術博物館創辦人) 在其奠基性著作³⁷中關於邊陲國家「虛擬制度」 (Institucionalidad Virtual / Virtual Institutionalism) 的論述：在看似完備且高舉去殖民旗幟的國家文化政策背後，實則是一套由資本代償與體制外包所撐持的空心架構。拉美中小型展館在威尼斯雙年展既無常設場館、也無長期預算。對它們而言，體制從來就不是穩定性實體，而是一種每兩年因應資源極限，才被暫時性架構出來的「機制擬態」 (institutional mimicry)。在此脈絡下，藝術從業者耗費絕大部分的能動性在跨國物流、行政官僚與籌措資金的權宜湊補中。即便是公共財政相對穩健的巴西、烏拉圭與智利，其國家體制內部將前衛、具體制批判性的敘事轉譯為國家建制生產的自我修復進程，亦難以全然擺脫國家機器常態性官僚的內耗。

這套交織著地質時間、財政限制、歷史創傷與日常身體抗爭的路徑，揭示了拉丁美洲的全球南方解殖實踐從未存在於真空的理想狀態，而是仍處在西方中心主義的制度框架邊緣，承擔著結構性消耗的代價。這正如委內瑞拉國家館在那扇緊閉的大門上曾懸掛的那張著名標語——「即將到來」 (“Próximamente”)。

³⁷ Escobar, Ticio. *El mito del arte y el mito del pueblo: Cuestiones sobre el arte popular*. Asunción: Museo de Barro / RP Ediciones, 1986.

參考資料

2026 年威尼斯雙年展拉丁美洲國家館基本資料

國家 (Country)	展覽名稱 (Exhibition Title) 【原文 / 英文】	代表藝術家 (Artist)	策展人 (Curator)	展覽地點 (Venue)	官方主辦與製作單位 (Organizer)
Mexico	<i>Actos invisibles para sostener el universo / Invisible acts to sustain the universe</i>	RojoNegro (María Sosa & Noé Martínez)	Jessica Berlanga Taylor	Arsenale	INBAL (Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura)
Brazil	<i>Comigo ninguém pode</i>	Rosana Paulino Adriana Varejão	Diane Lima	Giardini	Fundação Bienal de São Paulo
El Salvador	<i>Cartografías del Desplazamiento / Cartographies of the Displaced</i>	J. Oscar Molina	Alejandra Cabezas	Palazzo Mora	Ministerio de Cultura de El Salvador
Peru	<i>Desde otros mundos / From Other Worlds</i>	Sara Flores	Issela Ccoyllo Mateo Norzi	Arsenale	Patronato Cultural del Perú & ICPNA Cultural (Supported by Fundación Wiese)
Argentina	<i>Monitor Yin Yang / Monitor Yin Yang</i>	Matías Duville	Josefina Barcia	Arsenale	Ministerio de Relaciones Exteriores (Supported by Colección Ama Amoedo)
Chile	<i>Inter-Reality / Inter-Reality</i>	Norton Maza	Dermis Pérez León Marisa Caichiolo	Arsenale	MINCAP (Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio)

Uruguay	<i>Antifragil / Antifragile</i>	Margaret Whyte	Patricia Bentancur	Giardini	MEC (Ministerio de Educación y Cultura)
Ecuador	<i>Tawna & Oscar / Tawna & Oscar</i> (Public Project: <i>Kanua: listening practices</i>)	Oscar Santillán Tawna	Manuela Moscoso	Castello 1636/A	MAAC (Museo de Antropología y Arte Contemporáneo)
Cuba	<i>Hombres Libres / Free Men</i>	Roberto Diago	Nelson Ramírez de Arellano Conde	Il Giardino Bianco – Art Space (Via Garibaldi 1814)	CNAP (Consejo Nacional de las Artes Plásticas) & Galería Artizar

資料來源：2026 年威尼斯雙年展官方網站及各國國家館官方資料，由作者整理。

藝術家簡歷

以下藝術家與策展人簡歷依官方網站、展覽資料及相關文獻編譯整理，部分內容包含作者的分析與詮釋。

RojoNegro

- 墨西哥當代跨領域藝術家雙人組，由 **María Sosa (b. 1985)** 與 **Noé Martínez (b. 1986)** 組成。
- 核心實踐立足去殖民理論與身體政治，致力將原住民宇宙觀、祖先記憶和儀式技術轉譯為當代美學。

Rosana Paulino

- **(b. 1967)** 巴西最具代表性的非裔女性藝術家，獲聖保羅大學 (USP) 視覺藝術博士學位。
- 創作橫跨版畫、裝置、縫紉與舊檔案照片。長年聚焦巴西奴隸制歷史、黑人女性身體遭受的制度性暴力，以及殖民科學分類對非人類主體的榨取。

Adriana Varejão

- **(b. 1964)** 巴西國際重量級當代藝術家，作品獲倫敦泰特美術館、紐約 MoMA 等機構典藏。
- 以重構巴洛克美學的仿真「肉身瓷磚」(Azulejos) 裝置、雕塑與繪畫聞名。作品透過物質開裂與肉身肌理，揭示殖民掠奪下的創傷地層學。

J. Oscar Molina

- **(b. 1971)** 薩爾瓦多當代重要雕塑家與畫家。青少年時期為躲避薩爾瓦多十二年內戰，與家人跨越沙漠流亡美國紐約。
- 其代表雕塑系列《Children of the World》以高聳、無面孔的人形結構，具體轉譯童年因戰亂被迫流離的創傷經驗，進而探討跨國離散與跨境個體的變異狀態。

Sara Flores

- **(b. 1950)** 來自秘魯亞馬遜烏卡亞利 (Ucayali) 流域的 **Shipibo-Konibo** 族原住民女性藝術家。
- 利用雨林樹皮、植物染料與礦物泥土，在傳統原生棉布上徒手繪製複雜幾何圖紋。創作源於安地斯與亞馬遜薩滿信仰中，連結人類與超自然界非人類主體的 **Kené** 織紋。她將這些圖紋剝離民族誌的民俗工藝視角，提升為代表族群土地主權、河流製圖與宇宙觀視覺法理的當代藝術倡議。

Matías Duville

- **(b. 1974)** 阿根廷當代前衛藝術家，創作橫跨巨幅木炭素描、大地裝置與沉浸式多聲道環境。
- 專注探討地景變異、災難時間與自然的無序反撲。

Norton Maza

- **(b. 1971)** 智利跨領域觀念裝置藝術家。1973 年智利軍事政變後全家流亡法國，隨後前往古巴，於哈瓦那國家藝術學校 (ENA) 接受藝術養成，1994 年返回智利定居。
- 創作帶有強烈的政治批判，專注探討全球化下的社會對立、微觀地緣監控與全球生態崩潰。

Margaret Whyte

- **(b. 1940)** 烏拉圭國寶級當代女性藝術家，自 1970 年代起活躍於拉美前衛藝術與女性主義實踐。
- 創作抗拒形式的穩定性與宏大紀念碑性。她蒐集回收織品、現成軟雕塑、摩托車安全帽、工業機械與建築殘骸進行強制的「即興拼裝」(Gambiarra)。

Roberto Diago

- **(b. 1971)** 古巴當代非裔藝術家，畢業於哈瓦那聖亞歷山大美術學院 (San Alejandro)，為古巴國家作家與藝術家聯盟 (UNEAC) 成員。
- 創作帶有強烈的非裔離散身體政治，將奴隸制歷史創傷、當代種族主義與邊緣生存狀態視為核心母題。

Oscar Santillán

- **(b. 1980)** 厄瓜多視覺藝術家與跨學科研究者，曾於荷蘭 Jan van Eyck Academie 及美國 Skowhegan 駐村，作品曾展於荷蘭 Van Abbemuseum、鹿特丹 Witte de With 等機構，現工作生活於基多與阿姆斯特丹。
- 創作藉由探討西方科學史、原住民知識體系與當代科技生態，致力於打破現代科學理性對自然與宇宙認知的單一霸權。透過整合天文學、植物神經學與早期攝影技術，其跨媒介實踐橫跨非人類感知、科幻敘事與思辨物質主義。

Tawna

- 成立於 2017 年的厄瓜多亞馬遜雨林原住民影像團體 (Tawna: Cine desde el Territorio)，由在地原住民創作者組成。
- 核心實踐立足於「來自領土的电影」(Cine desde el territorio) 與自治影像檔案，透過紀錄片、攝影與跨媒介裝置重構原住民宇宙觀與森林生命網絡，將影像轉化為維護生態主權與去殖民實踐的在地技術。

策展人簡歷

Jessica Berlanga Taylor

- (b. 1976) 墨西哥裔跨國策展人與藝術評論家。現任美國加州大學聖地牙哥分校 (UC San Diego) 斯圖爾特收藏 (Stuart Collection) 總監暨首席策展人，曾任墨西哥 Alumnos47 基金會首席策展人。
- 專注社會介入實踐、批判教育學、人權與性別政治。她長年透過展演與公共空間介入，將邊陲的原住民認識論帶入全球當代藝術核心機制。

Diane Lima

- (b. 1986) 巴西非裔獨立策展人與研究者，獲聖保羅天主教大學 (PUC-SP) 傳播與符號學碩士學位，曾任 2023 年第 35 屆聖保羅雙年展聯合策展人。
- 核心實踐聚焦反殖民與反種族主義的黑人女性主義。她致力擾動並解構當代藝術機制內部的階層範式，近年透過巴西國家館調動非裔與原住民宇宙觀，推動機制內部的認識論修復。

Alejandra Cabezas

- (b. 1991) 薩爾瓦多獨立策展人與文化研究者，本屆與國家級視覺藝術專家 Astrid Bahamond 共同合作完成薩爾瓦多國家館的策展。
- 專注拉美地緣流離、內戰記憶與地緣流亡個體的心理地理學繪製。

Issela Ccoyllo & Mateo Norzi

- Issela Ccoyllo (b. 1973) 為秘魯藝術史學家、獨立策展人，專精安地斯與亞馬遜原住民物質文化研究；Mateo Norzi (b. 1976) 為跨領域藝術家，亦是促進亞馬遜原住民藝術輸出的指標非營利組織 Shipibo Conibo Center (紐約) 共同創辦人。
- 他們長年致力於打破西方中心主義對「工藝」與「當代藝術」的二元階級劃分，透過引入亞馬遜幾何宇宙觀 (Kené)，在威尼斯雙年展前台推行視覺法理的重新解讀。

Josefina Barcia

- (b. 1983) 阿根廷獨立策展人、當代藝術檔案研究員。
- 專注環境景觀的榨取主義、政治廢墟與災難時間的物質轉譯。

Dermis León & Marisa Caichiolo

- Dermis León (b. 1968) 為智利資深跨國策展人與藝術評論家，長期活躍於柏林與聖地牙哥，研究專注全球化下的雙年展機制；Marisa Caichiolo (b. 1974) 為阿根廷裔、活躍於洛杉磯與智利的國際策展人，專長為沉浸式大型裝置的空間政治學。
- 兩人透過智利文化部的公開徵件 (Concurso Público) 機制獲選。

Patricia Bentancur

- **(b. 1961)** 烏拉圭資深策展人與跨領域藝術家。曾長期擔任西班牙駐烏拉圭文化中心 (CCE) 藝術總監，亦是威尼斯雙年展與聖保羅雙年展的常客。
- 專注前衛女性主義、反紀念碑性 (counter-monumentality) 以及廢棄現成物的政治編織。

Manuela Moscoso

- **(b. 1978)** 厄瓜多爾國際當代藝術策展人。曾任 2025 年亞馬遜雙年展策展人、2021 年英國利物浦雙年展總策展人、墨西哥 Tamayo 美術館策展人。
- 在厄瓜多爾國家公共財政缺席的常態危機下，她成功調動其跨國歐洲文化機構、國際非政府組織網絡，完成了在體制邊緣的「權宜性物質修補」與非常設館別的機制擬態。

Nelson Ramírez de Arellano Conde

- **(b. 1969)** 古巴當代重要策展人與視覺藝術家。自 2020 年起出任哈瓦那 Wifredo Lam 當代藝術中心總監兼哈瓦那雙年展總監，曾長期擔任古巴國家攝影博物館館長。
- 在古巴國家造型藝術委員會 (CNAP) 的意識形態框架內，同時操作官方的反殖民抵抗敘事，並因應國內外匯與財政的極端匱乏，將展出物質實現高度「外包」給跨國商業資本。其身分與實踐完美體現了全球南方在外部制裁與威權體制夾縫中，後台高度異化的政治經濟學底色。

核心理論書目 (Theoretical Bibliography)

- **Escobar, Ticio.** *El mito del arte y el mito del pueblo: Cuestiones sobre arte popular.* Asunción: Museo del Barro, 1986 (Reprint 2014). (本文關於邊陲國家「虛擬建制」(Virtual Institutionalism)與「機制擬態」的核心理論基石。)
- **Nixon, Rob.** *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor.* Cambridge: Harvard University Press, 2011. (用以定義薩爾瓦多、智利與阿根廷國家館中，關於時間維度被拉長、具備隱蔽性的環境與結構壓迫。)
- **Berlant, Lauren.** *Cruel Optimism.* Durham: Duke University Press, 2011. (借用其「危機日常性」(crisis ordinariness) 概念，論證南方不穩定生存狀態的常態化。)
- **Medina, Cuauhtémoc.** *Abuso mutuo. Ensayos e intervenciones sobre arte postmexicano (1992-2013).* Ciudad de México: Cubo Blanco / Editorial RM, 2017. (用以批判新自由主義轉向後，拉美當代藝術、國家機構與跨國資本間的體制共生與相互濫用。)
- **Richard, Nelly.** *Cultural Residues: Chile in Transition.* Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004. (拉美體制批判的核心文獻，用以分析智利館及拉美多國在轉型正義與官僚內捲中的記憶流變。)

相關展館官方公告與報導資料

1. 雙年展總體與官方政策脈絡

- **La Biennale di Venezia (2026).** *61st International Art Exhibition: In Minor Keys.* Venice: La Biennale di Venezia. (第 61 屆威尼斯雙年展官方大會手冊與國家館名錄，核實 Koyo Kouoh 遺留策展團隊提出的總主題、九國展位選址與官方代表性核准檔案。)

- **IILA - Instituto Italo-Latino Americano (2026).** *Comunicado Oficial: La reconfiguración de las participaciones nacionales centroamericanas en la 61ª Bienal de Venecia.* Roma: IILA. (義大利-拉丁美洲研究院官方公告，詳細記錄中美洲中小型國家近年逐步脫離聯合展位、轉向獨立建制或尋求跨國非政府組織贊助的外交突圍動態。)

2. 公共財政、緊縮政策與資本外包機制 (墨、秘、阿、智、烏)

- **INBAL / Secretaría de Cultura de México (2025).** *Resolución sobre la asignación presupuestaria para el Pabellón de México en la 61ª Bienal de Venecia.* Ciudad de México: INBAL. (墨西哥國家藝術與文學機構官方行政文件，揭示在「共和國緊縮」政策與 FONCA 基金重組下，國家館如何轉向與私人畫廊進行跨國物流及布展資金的公私協力模式。)
- **Artishock Revista de Arte Contemporáneo (2025/2026).** "Mecenazgo y externalización: El Patronato Cultural del Perú y el financiamiento del Pabellón de Sara Flores en el Arsenal" / "El modelo público uruguayo frente a la mercantilización de Venecia". Santiago & Lima. (深度地緣專題報導，對比秘魯文化部高度仰賴企業基金會 (如 Fundación Wiese) 的資本過濾機制，與烏拉圭教育部 (MEC) 常態化全額公共資助的機制差異。)
- **Arte al Día Internacional (2026).** "Financiamiento privado y omisión estatal: El Pabellón de Matías Duville bajo la reforma cultural de Milei". Buenos Aires & Miami. (追蹤阿根廷 Milei 政府裁撤、降級文化部後，雙年展常設展位轉向外部畫廊與私人基金會 (如 Colección Ama Amoedo) 自籌資金的結構重組與阿根廷藝壇的平行展突圍。)
- **MINCAP Chile (2025).** *Acta de Selección del Concurso Público para el Pabellón de Chile en Venecia.* Santiago: Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio. (智利官方公開徵件評選報告，詳細記錄智利政府如何將近代獨裁歷史的集體記憶與轉型正義機制化，納入核心公共財政配置。)

3. 地緣經濟斷裂、離散治理與外部資本縫隙 (薩、厄、古)

- **El Faro (2026).** "La diplomacia de la diáspora: Bukele, Molina y el debut soberano de El Salvador en Venecia". San Salvador. (深度政治經濟學調查，分析薩爾瓦多文化部建立獨立國家館的背後，如何將歷史性流離轉化為國家品牌重塑 (Nation Rebranding) 與文化外交輸出工具。)
- **Terremoto: Arte Contemporáneo en las Américas (2026).** "Institucionalidades precarias: Las tecnologías colectivas de Tawna en Ecuador y las paradojas coloniales del Pabellón de Cuba". Ciudad de México. (前衛藝術季刊專題，一方面剖析厄瓜多爾國家館 (Tawna 與 Oscar Santillán) 在財政常態危機下，依賴歐洲 NGOs (如 Kara Solar) 與海外藝術網絡的「機制擬態」；另一方面揭示古巴國家造型藝術委員會 (CNAP) 因外匯匱乏將 Roberto Diago 的展演完全外包予跨國商業資本常青畫廊 (Galleria Continua) 的體制反諷。)