

邁進二十一世紀的首個文件展

◎ 劉建華

回應世界藝術的策展部署

位於德國卡塞爾（Kassel），每五年一度、每次歷時一百日的當代藝術展覽「文件展」（Documenta），今年已是第十一屆。文件展演化到今天，在詮釋當代藝術的自我理解和方向上，堪稱世界最重要的定期當代藝術展覽。就以1972年第五屆文件展為例，擔當藝術總監（下從一般「策展人」稱呼）的史澤曼（Harald Szeemann）提出鮮明的展覽主題和規劃，並與藝術家們進行緊密的互動，不但將文件展啟始時所行的藝術史導向改變過來，「策展」（curatorship）概念自始在當代藝術世界更是愈發觸目。策展人的功架，往往直接影響人們對展覽的評價，看藝術展覽再不只是看藝術品這樣簡單，展覽和作品之間築成的新一重意義論述，既被意識化，也被前臺化了。

若說策展人選藝術家，多少還受個人審美品味的支配，展覽機關選策展人，無疑是門極講究策略部署的學問。近年來「世界藝術」（World Art）崛起，在以城市為單位的國際性雙年展熱中，如何方能脫穎而出，平衡市場壓力和志業抱負並非易事。文件展繼上屆揀選了其歷來首位「女性」策展人（套她自己的話：「這是什麼年代，還提這幹嗎？」）——來自法國的大衛（Catherine David），帶領展覽走知性化路線而激起爭議，今屆又挑選了展覽歷來首位「非歐裔」策展人（套他自己的話：「無論這意義何在」）——生於尼日利亞的恩威佐（Okwui Enwezor），決意要與當今性情化（sensational）的藝壇力拼到底。弔詭的是，大會和策展人雖皆擺出欲意拆解世界藝壇中歐美主導性的姿態、回應現今「世界藝術」發展的誠意，但文件展這份自我批判精神如何不落入僅為政治正確的俗套，任務的艱巨一再令使今屆文件展被肯定為全球最要注示的藝術展覽。

今屆策展人恩威佐，1963年出生於尼日利亞，後到美國紐約修讀政治學和文學，開始投稿 *Third Text* 和 *Flash Art*，又與康乃爾大學非洲學系合創了 *Nka: Journal of Contemporary African Art*，在初嘗為紐約古根漢藝術館策劃一次非洲攝影展後，被邀作第二屆約翰尼斯堡雙年展策展人。文件展選擇恩威佐則是相信恩威佐「能從美、非的兩個角度來觀照歐洲，從而帶領文件展開歐洲和世界的對話。」值得注意的是，策展人的出生地、膚色種種表面訊號，會否形成談論「世界藝術」時一種「洋涇濱」式的特權？台灣某些藝文的初期報導，就把恩威佐形容為「來自第三世界」的「非洲視覺文化代言人」。（羊文漪：76）幸而隨著認識增多，恩威佐實際「濃厚的美國色彩」，既是「一個西方文化的質疑者」，「又是一個徹頭徹尾的西方文化的忠實推行者」的複雜面相才被認清。（俞可：45）

同樣，不少「邊陲」地區出生的藝術家也早已移居西方，標籤意涵往往成疑，遠不及標籤效應要緊。如入選的錄像藝術家奈沙特（Shirin Neshat），伊朗出生，到美國就讀柏克萊，後

長居紐約，成長後才再訪故土，卻一直樂於充當國際展覽中波斯（女性）藝術的代表，作品存心模糊意指回教女性處境，而被藝評威思齡（Janneke Wessling）直指令人「厭憎」（insufferable；WdW：143）。先不論評價是否恰當（甚至人身攻擊之嫌），但類似的「買辦知識份子」（*comprador intelligentsia*）現象確實存在，全球化、後殖民引發的文化身份政治問題，已滲入了到當代藝術的不同層面。恩威佐曾策略性地借用後現代主義話語替部份棲生西方大都會的非洲藝術家辯護，以為他們的被漠視正恰反映西方拒變的自我中心世界觀（bw：273），更令使問題加倍複雜。或者對於恩威佐的任命，我們的觀察面不應被文化身份的政治所淹，而更該追問其「政治家的本色」和跨科際的思維，作為對現今策展人的要求，真的比較傳統藝術專業還重要嗎？

今屆所揀選的一百一十八位的藝術家，除了人選更趨全球性（雖依舊未顧及亞太地區）、並滲入其他不同專業（如環保研究組織），恩威佐以藝術回應社會的基本精神，比較上屆大衛以「政治/詩學」（*poetics/politics*）為重心，作品多關注都市化問題、批判全球一體化，論調其實並沒大突破。通過關注後殖民地地區的文化政治抗爭，呈示文化的多元性，兩屆展覽反見一種延續性。至於比較策展人馬田（Jean-Hubert Martin）早於1987年策劃（被大衛評為「重要」卻「搞錯了方向」（*wrongheaded*）；WdW：102）的展覽*Les magiciens de la terre*（大地的魔術師），文件展對「全球藝術」的反應其實也算是後知後覺，唯勝在和恩威佐的批判立場一拍即合，採取了依截然不同的進路，不再依重視覺上的直覺溝通，選從文字理論入手，省思「全球藝術」的種種認知陷阱。

恩威佐的策略在於，把文件展牢固的展覽模式攤拆，安排了散佈於維也納、柏林、新德里、聖路其雅（St. Lucia）及拉哥斯（Lagos）四大洲五個不同城市、四階段共五回合的學術論壇，為最終第五階段的卡素爾展覽平臺提供廣闊的理論支撐框架，一舉打破文件展位於卡塞爾、侷限於視覺藝術的傳統展覽時空形式，體現「跨科際」（*trans-disciplinary*；sg：6）、「跨地方中心」（*trans-localization*；m：45）的精神；策展意念於此，彷彿成了最矚目的藝術品。而在論壇橫跨的十八個月期間發生的「九一一」事件及連隨戰事，則更使文件展會議和展覽所要探討的文化議程愈顯重要和迫切。

四個階段的主題，分別是（一）「未竟的民主」（*Democracy Unrealized*）：用意是與福山（Francis Fukuyama）和「新自由主義」（*Neo-Liberalism*）辯難，既凸出修正派持續未兌現的民主負面往績，亦提出民主作為持續無了進程的開放性可能；（二）「真相的實驗：暫議的公義、求真與和解議程」（*Experiments with Truth: Transitional Justice and the Processes of Truth and Reconciliation*）：主要是關於聯合國真相調查委員會、國際法庭在保障人權、執行公義方面迫切卻懸空的法學理論研討，同場加設相關紀錄片的放映會；（三）「克里歐性與克里歐化」（*Créolité and Creolization*）：主要從理解加勒比海地區特殊文化身份溝融演化過程出發，探討以混沌的創造性取代中心—邊陲、南—北等框架，超越後殖民理論的可能；以及（四）「圍城記：四個非洲城市—自由城、約翰尼斯堡、金夏沙、拉哥斯」（*Under Siege: Four African cities, Freetown, Johannesburg, Kinshasa, Lagos*）：藉觀察發展中國家城市人口膨脹，市民在落伍的官僚體制、不足的都市規劃下，自發應變而產生的文化空間和動力，順而回頭挑戰西方一套現代性的標準，和抹黑非洲的媒體目光。

除了恩威佐的同鄉諾貝爾文學獎得主索因卡（Wole Soyinka），幾場研討會成功邀來了不少知名學人，如華勒斯坦（Immanuel Wallerstein）、巴巴（Homi K. Bhabha）、季傑克（Slavoj Žižek），以及霍爾（Stuart Hall）。據策展人構思，這些會議及產生的出版物

（以及網站<http://www.documenta.de>的視像紀錄），將延伸藝術展覽的反思時空和知識層面，讓更多不同領域的人仕接觸當代藝術，把原來以篩選（exclusion）為主的展覽規律，轉換成更多供參與（inclusion）介面的一項活動；使文件展在藝術生產以外，也參與知識的生產。恩威佐這種把政治、哲學、社會理論和文化研究融合於文件展的安排，既反映其對待當代藝術的特殊態度，亦包括對展覽意義的重新理解；其所謂「藝術是要對人們生活在其中的時代提出正確的問題」，實在是可圈可點。

唯是將學術研討納入為文件展周邊活動的構想，同樣談不上新鮮，上屆展覽期間已有「一百日一百嘉賓」（100 Days 100 Guests）的環節，其中邀請嘉賓範疇就更加廣泛，除貝克（Ulrich Beck）、亞甘賓（Giorgio Agamben）等學人，甚至恩威佐、（香港的）阿巴斯（Ackbar Abbas）亦也是座上客。再遠溯一點，藝術家波爾斯（Joseph Beuys）於第七屆文件展中，就在館場設立了「公民投票直接民主協會」辦事處，以「百日談」方式與觀展者進行親身交談。反觀今屆四個平臺，讓人比較熟悉的藝圈人物，就僅有藝術理論教授格勞伊思（Boris Groys）、藝術家耶亞（Alfredo Jaar）、建築家庫哈斯（Rem Koolhaas）等。難怪被人指責，文件展唯獨欠缺的，竟是關於藝術的討論！恩威佐把展覽移向側重論述性（discursive rather than the museological），除了說明文本論述對於當代藝術的閱讀確已不可或缺，恐怕亦隱含了藝術為理性化社會所能提供的另種想像空間，正有向學院象牙塔萎縮的危機。

其實現今藝圈中，一些策展人、藝評家甚至藝術家對於時麾理論話語的趨之若鶩，未嘗不是對於為何認真看待藝術的一種誤釋，經常反把藝術愛好者嚇壞。如恩威佐及其挑選的五名助手（C. Basualdo、U.M. Bauer、S. Maharaj、M. Nash、O. Zaya）所拋出的理論術語，就可謂多不勝數（extraterritoriality、deterritorializations / (G.Agamben's) aterritoriality、forms-of-life / (H.K. Bhabha's) third space/ (Deleuze & Guattari's) rhizome / (Hardt & Negri's) multitude / (F. Fanon's) colonized consciousness、absolute violence / (de Certeau's) shifters/ mixed-beings...），大部分卻又是預料之內的流行理論話語；奇怪的是，恩威佐竟以為其帶出眾聲喧嘩（complex weave of tongues/plurality of voices）的安排，就能讓他繞過多元文化主義的爭議（polemics）。（bb：55）

審視策展人的論述，讀者不難察覺到文件展歷來（歐洲的）世界藝術展覽定位以及恩威佐個人（反歐洲中心）立場之間的張力，以及如何拆解內裡矛盾的自辯。在柏林一場演說中，恩威佐就提出展覽作為一種「流離性公共空間」（diasporic public sphere）的構想，欲借西方對「藝術現代性」（artistic modernity）「貼近西方」（proximity to the west）此一自視標準，作為拆解西方對「全球藝術」成見、並彼此重新認識的雙刃刀。而通過大衛早提出過的「異質觀眾」概念（WdW：100-101），恩威佐期待觀眾的主動接收，能打破大型展覽必然陷於文化旅遊朝聖節目的悲觀收場，產生出千變萬化的閱讀。這和恩威佐在場刊文章如出一轍，一手搬出狄博（Guy Debord）「景觀社會」（Society of Spectacle）的理論稻草人，另手以迪·瑟圖（Michael de Certeau）的日常生活社會實踐作反擊，卻都不過是策展人自我解圍的理論把戲。

更有問題的是，恩威佐對於文化多元主義優點的讚揚（Multiculturalism at its best；m：57），要替被邪妖化的多元文化鬼怪（multicultural bogeyman）作平反的呼聲，總是蓋過其對文化多元主義危險性閃爍其詞的忠告。如引用哈貝馬斯（Jürgen Habermas）對弱勢小眾（minority）生存空間萎縮的憂心觀察同時，就竟看不到哈貝馬斯對於為何總要歸於某種

集體權益而放棄本就是為個體權利度身而造的民主憲政體的疑惑和挑戰。(bb: 54) 另而策展人處處強調微觀 (microscopic) 問題的複雜面貌, 不確定性 (indeterminancy) 以及開放終局 (open-ended) 的演化過程, 這麼一堆持續越界 (persistent border-crossing; bw: 252)、沒有整合性的論述 (non-integrative discourse; bb: 47), 難免給人一種欠缺理論穿透力的疲厭感。至於策展人在「旗幟鮮明地要逆寫帝國」(高千惠: 350) 同時, 經常把全球化等同同質化 (homogenization), 用以和異衍性 (differentiation) 的實驗性文化 (experimental cultures) 作對揚, 不亦有把問題簡單化之嫌?

恩威佐的策展意念, 真正重要的主張歸結不過幾項: 先是借更大的參考脈絡 (歷史、文化和時空) 來補救藝術品 (被困/只活) 於藝術展覽細小詮釋脈絡下的「雙失」處境 (double displacement; bb: 42); 其次, 是批判以文化工業方式營運展覽, 提出藝術家作為翻譯者、藝術展覽需攜詮釋性的功能和實涵 (heuristic function and content), 對抗傳統單單講究視覺經驗 (pure visuality, m: 38) 的藝術; 另則是兩個展覽「多中心論」(polycentrism) 的比喻, 一是開放的百科全書, 二是鏡子, 前者側重藝術與知識生產的聯構 (interlocking constellation), 後者則提點策展必須反思, 掙脫西方主義 (Westernism) 的認知框架, 避免再生產 (莫斯灰拉 (Gerardo Mosquera) 所謂) 文化之間策劃者 (curating) 和被策劃者 (curated) 的傾斜關係 (bb: 46); 這隱約延伸到最後一點, 即策展繫關倫理 (ethical) 的明確政治要求 (bb: 43)。

後物質的媒體化藝術形式

恩威佐花在文件展第五階段展覽平臺場地上的考慮, 似乎遠不及花在展覽框架上的心思。今屆除了沿用了費德烈希博物館 (Museum Fridericanum)、「文件館」(documenta-Halle)、與「文化火車站」(Kulturbahnhof) 外, 僅添了以穿梭巴士接送觀眾到庫達河 (Fulda) 對岸、由啤酒廠改建而成的冰丁展館 (Binding-Brauerei)。為求給每位藝術家騰出相較獨立的空間 (尤其放映間), 避免相互干擾, 恩威佐的安排就和第九屆那種追求作品之間相互對話 (甚至對峙) 的模式明顯兩樣; 除了文件館集結了資料性作品而形塑出的一點個性, 整體始終難以與上屆文件展, 「徑軸」(parcour) 背朝開往集中營的火車站月台出發, 穿越城市街道、展覽館, 最後以河邊花園的「人/豬屋」(C. Holler / R. Trockel, A House for Pigs and People) 作結的規劃那般意味深長。

綜觀展覽作品, 從事傳統繪畫、雕塑的藝術家寥寥可數。大概繪畫妥於靜態陳示, 其布爾喬亞 (bourgeois) 的形象給人易於被商品化的乏力感覺; 手作式畫家中, 貼近時事性主題、運用媒體影像的 (R. Pettibon、A. Siekmann、F. Marcaccio 及 L. Golub), 數目明顯壓倒了傳統畫類 (genre) 的 (L. Tuymans、C. Edefalk)。取而代之, 是善於「再現」(representation)、故被視為回應社會最有力的攝影和錄像。不少藝術家前新聞攝影記者的身份, 就是值得留意的現象。回應九一一的一組紀實照片 (T. Ennadre) 雖然乏善可陳, 但針對其背後的中東問題根源 (或更政治正確而言: 拆解美國有色眼鏡所謂的「中東問題」, 正如美國藝術家佩提邦 (Raymond Pettibon) 在牆上對美國外交政策打上的問號) 可謂為數不少。

不過成功把見報不絕的以巴衝突問題刺入觀眾心緒的, 可能並非文件館裡 (F. Armaly) 佔去多房間的長篇資料論析, 而是「地圖組」(Atlas Group) 的作品。他們編號十三的錄像, 先來是兩分鐘二十秒凝視波浪的畫面, 待觀眾熬過了這段茫無頭緒的片段, 才會得知這段表面

贅長無味的時間，原來是被用作美伊軍火買賣談判籌碼的無辜人質，在被囚期間偶爾能對外界發放錄像訊息的平均長度。觀眾頓時才發覺，平常欠缺耐心的東西，易時易地對別人可能是何等寶貴。地圖組另一組作品，表面同是平平無奇的剪貼汽車圖片，看過說明方會知道，它們原來都是以、巴汽車炸彈案所用過的車款型號。在平凡熟悉的圖像中給觀者帶來潛在震盪，異化的手段簡單卻效果強烈。

穀克文 (Chantal Akerman) 的 *The Other Side*，則把電影、錄像結合裝置，透過轉播墨西哥人跨境偷渡美國的殘酷實況，以偷渡者的辛酸血淚史無情地打碎世界村穿州過省的自由浪漫想像，其把觀者的切身觀賞經驗和作品內蘊意義在形式與內容上的巧妙結合，足叫每位穿越裝置三步曲的觀者皆為之動容。不過要表達對社會的關注，除對現存社會政治事件的直接回應，當然還有比在傷口上灑鹽更有建設性的方法。今屆的作品就普遍地都以政治正確的誠懇語調來創作，如上屆甘蒙派斯 (Johan Grimont) 的 *Dial H-I-S-T-O-R-Y* 錄像，以戲謔語調把弄劫機事件，在現今「九一一」後的社會氣候下已近乎消聲匿跡。如麥昆 (Steve McQueen) 的錄像，陪同南非礦工潛入長長的漆黑深淵拍攝惡劣的工作環境，從而揭穿消費社會漂亮事物背後的血汗，就絕對是今屆眾多以人文精神刺入第三世界慘酷現象的模範作。

發掘不為人知的生活側面，細心觀察，增進認識、驅除隔閡，未嘗不防範悲劇的好方法。貝歇夫婦 (Bernd & Hilla Becher) 和他們的學生荷弗爾 (Candida Höfer)，前者開拓了記錄建築的類型學 (typology) 攝影格式、後者展出作品追蹤拍攝羅丹 (Auguste Rodin) 十二座 *The Burghers of Calais* 的下落，間接回應公共雕塑的議題，皆發揮了攝影客觀紀實 (*Sachlichkeit*) 傳統的精神。但相對於死物的檔案化工程，竄 (Fiona Tan) 的作品受到人像攝影大師桑德 (August Sanders) 的 *Menschen des 20. Jahrhunderts* 所感染，保留了其肖像簡樸黑白的畫面，卻把一組組按社會崗位分類的照片轉換成按現今社會重組分類的一段段人物錄像，佐以播放著藝術家工作日誌式旁白、對搜集面孔過程作自省的小房間，作品簡單卻觸動人深；比較其以往在殖民時代舊影片中找靈感，鏡頭眼光 (gaze) 無疑真摯得多。德國藝評人勞特堡 (Hanno Rauterberg) 批評文件展「強調了人類而忽視了人」，在此作品面前就斷然不能成立。

電子新媒體被廣泛應用，自然不僅是器材普及之故，如錄像的編導，就給藝術家新鮮的發揮空間。道格拉斯 (Stan Douglas) 以尖端的監視儀器把人攝成鬼影，來一齣和卡素爾市郊城堡地窖同步的電子版格林童話怪談；亞蒂娜 (Eija-Liisa Ahtila) 選用三拼銀幕，則砌出精神病康服者的錯覺世界。不過把多層次的呈示，固然更有揭穿表面事態和豐富敘事；但觀者的消化力又是否真的能追上映象這股膨漲的速度？羅特 (Dieter Roth) 的 *A Diary* 同時放映三十套影片，以為這是補償每套日常生活紀錄片平淡之法，使人想起上屆費舍利和魏斯 (P. Fischli & D. Weiss) 所投身的無垠影像海洋。耶艾回到以文字表述事件、配以空白房間的刺眼強光紀念圖像缺席 (如美國攻擊阿富汗時的衛星圖片封鎖)，作品就反過來令人思索我們社會如何被圖像擺佈、圖像又如何被權勢擺佈。

遺憾的是，幾件電子虛擬化的作品仍是欠缺一種人情味，斯摩爾 (David Small) 的互動書本明亮卻冰冷，Tsunami.net 的作品像是刷上網址的螢虹箱墓碑。暴力的陰影也隨電子媒體無遠弗屆，中國藝術家馮夢波的作品，就是一盤讓你參與狂槍亂掃的連線電子遊戲，淪成恩威佐早前〈暴力時刻〉 (Moments of violence) 文章：「科技...將最殘酷的暴力轉化成了日常的娛樂...暴力的去脈絡化把自身變成了一局電子遊戲」的插圖。楊德昌導演的《一一》戲裡的說話：「我們發明的電子遊戲總是離不開打打鬥鬥不是因為我們不認識電腦，而是我們沒有去認識我們人類自己」，確是充滿智慧之言。另一位中國藝術家楊福東，雖說把人文地

埋氣候結合到錄像的敘事手法，緩慢的調子和步伐，卻因此流失了大部分要和時間競賽的展覽觀眾，誰是誰非難下定論。

反是紀實攝影的靜態鏡頭，形式—內容普遍更能做到互為表裡。亞殊堅 (Michael Ashkin) 拍的並非「後—工業」社會，卻是「工業—後」被弄至滿目瘡痍的城郊 (suburb) 荒原；另批攝影師 (R. Miyamoto、W. Eggleston、K. Geers、D. Goldblatt、S. Mofokeng) 亦各同樣盡忠地以冷靜的鏡頭，捕捉了不同社會生活環境中自然和人為遺留下來的痕跡及創傷。沃爾 (Jeff Wall) 就黑人文學埃利森 (Ralph Ellison) *Invisible Man* 精確設計出來的人工化寓言體攝影燈箱，在芸芸作品中，仍有叫人駐足的力量；以類近風格幻燈配上斷續旁白，柯爾曼 (James Coleman) 的作品就略嫌張力本身喧賓奪主。肯垂居 (William Kentridge) 以史維渥 (Italo Svevo) *Confession of Zeno* 故事自由演繹出的嫋嫋素描、剪影動畫，貌似簡陋，卻和錄像畫面自然融混，形象感人；卡力查 (Luis Camnitzer) 關注牢犯低落情緒的版畫系列，更說明傳統媒體若運用得當，作品的感染力仍舊不枉多讓。大概好的藝術作品，總該以人性的深刻度來衡量，極少會是媒體或理論先行。

較令人感覺脫節的，是一批烏托邦的建築模型 (Yona Friedman、Constant)，還有堅施勤 (Isa Genzken) 好看不中用的玻璃磚建築，皮理斯 (Manfred Pernice) 故步自封的精密組合，儉家斯 (Bodys Isek Kingelez) 作品更活像是「向拉斯維加斯大街學習」的模型習作；唯有伽拿高 (Carlos Garaicoa) 以新舊揉雜帶出建築豐富的歷史層次感。至於曾在 *Post-Nature* 中展出過的邁達斯 (Mark Manders)，確是把遠離自然的現代物質轉化和提昇呈現的能手，從水龍口流出的水柱，和自然歸於的形體 (form) 合而為一。巴亞拿 (Pavel Braila) 在羅馬尼亞邊境車站偷拍而成的 *Shoes for Europe*，記錄為了因東歐和西歐火車鐵路系統之間車軸相差八十五毫米而需替火車換輪的幕後工序，標題沒錯充滿寓言，卻使人懷念上屆穆夏 (Reinhard Mucha) 以鐵路系統比喻德國國民心理作品中，對每樣物料細膩處理的流連忘返。或者穆夏作品接近現成物 (readymade) 的品質，正好說明傳統藝術品的戀物意結 (fetishism) 有其美學的人性基礎。

相反每當錄像太過安於記錄片的角色，或者太著意於政治內容的傳遞，形式的美學價值就多少會出現疑問。鄭明河 (Trinh T. Minh-ha) 的人類學田野錄像，亞莫斯團 (Le Groupe Amos) 一堂第三世界充滿笑淚的性教育課，比同場盧米埃 (Lumiere) 過去的環球獵影不錯是埋靠了對象一步、自我反思進了一級，然而藝術家身份的特殊性卻似同時退遠了一重。如司華 (Eyal Sivan) 重開盧旺達的種族清洗慘案，「多元性組合」 (Multiplicity) 揭露地中海沉船悲劇，「黑色影像集團軍」 (Black Audio Film Collective) 讓我們重睹八十年代英國伯明翰 (Birmingham) 暴亂來龍去脈的錄像，在喚起觀眾對某些特別事件的關注以外，作為藝術品，它們有否真的提供了一種知識以外的另樣理解？莫非作品的藝術性意圖多寡，真不及策展人的藝術意圖重要？最使人不安的是，它們在藝展場合出現，會否如大衛所言，產生把現實問題審美化 (esthetization of problems, WdW: 100) 的危險？

就是有再先進的媒體，被壓縮的時空總難免產生隔膜，欲要認識遠離自身生活世界的事物，不但要求觀者極大的耐性和熱誠，如何避免落入淺俗的浮面見解，不祇對觀眾，就是對藝術家而言也是個挑戰。史古拉 (Allan Sekula) *The Fish Story* 的攝影裝置，有意囊括遠航貨運、長途捕漁等的海洋政經面貌，還扯到華里沙 (Lea Walsea) 在波蘭船廠工作的故事，野心過大反使分析焦點不清。如拒認自己藝術家身份的亞地雅保 (Georges Adeagbo)，以所謂「非線性敘事」的手法呈示收集物，單從其牆上掛著的幾支日本軍國主義旗幟，我們很難得知其對於這些事物在另一文化脈絡中的意義有何深刻的批判性解讀沒有。而至於波亞比

(Bouabre) 的自創符號體系中，其中和納粹黨徽號近似的單元，又全僅是作品脈絡以外的誤讀？

德國法蘭克福於今年夏天接手舉辦的第四屆歐洲當代藝術雙年展 (Manifesta/下稱「歐宣展」) 中，藝術家斯華 (Sancho Silva) 的作品是兩面牆，牆身有一線隙縫，可以看到牆裡面的空間，但要進裡面去，觀眾要走出大樓從另一個門口進入上樓才能到達牆的另一邊；裡面，因此實際是外面空間的延伸。藝術家一方面把外邊的世界帶了進來室來，另一方面兩個空間卻始終彼此相隔。這件作品本身，似乎就是一個給今屆文件展回應「全球藝術」策略很好的按語，即策展人沒錯把那些遙遠的帶到了面前，然而那卻終歸是並未能互通的另一個世界。

政治風眼中的生活藝術

文件展的獨特性，無疑是其節奏 (tempo)。不但籌備需時數載，消化亦動輒經年，比較起其他雙年展，能給予策展人、藝術家充足的籌組時間。更由於其規模 (近屆千萬歐羅的預算、過六百萬的觀眾量)，各式的支援上都具備了優勢。今屆展覽七成作品皆是大會委約或資助的，以此規模的展覽而言，比例可謂相當驚人。但正是由於大會敢於信任藝術家和策展人的視野，文件展結果屢創佳績，如波爾斯這種前衛藝術家，也能憑此在德國家喻戶曉。文件展一向雖非對藝術市場最有影響力的博覽、展銷會，但當展覽傳統本身也被前臺化用作定位的賣點，文件展其誕出於二次大戰和冷戰傷痛 (trauma) 的歷史脈絡，有意無意間令使文件展攜上了一種無形的政治/倫理的使命感。正是這種不去追趕 (甚至刻意叛逆) 藝壇口味的膽識，反讓人們對當代藝術史中這麼一個傳奇性的展覽保留著更大的一份冀盼。

歐宣展規模明顯不及文件展，但今屆策展人沒有套加理論的包袱，展覽看來讓人更輕鬆自在，形式性的作品較具活力，保留了「生活藝術」 (Lebenskunstwerk) 的輕盈。「生活藝術」此一概念在德語世界以外雖未見普及，但只要看看文件展中，藝術家甘蒙 (Ben Kinmont) 所貼出收集回來的幾張藝術觀眾問卷，就會發現此詞經已成了出現最頻的藝術理解。將歐宣展的「生活藝術」方向比作歐洲當代藝術的風格，大概也就可以察出文件展中歐美先進國家和眾多後進國家的藝術家之間，由於生活世界 (歸因不外現代化、富庶、自由、民主、尊重人權等程度) 的不同，而所產生藝術關注面上的根本差異。

看文件展藝術家的名單，尤其感覺到這種兩極化，恩威佐似乎若非選擇秉持較為嚴肅、帶批判性社會使命的藝術家，往往就是鍾情於通過幽默自嘲表現當代藝術家執著的無奈 (甚至無聊感) 的作品。德籍藝術家艾治漢 (Maria Eichhorn) 為文件展而設計的作品，正是成立一間以不賺錢 (凍結資金) 為目的的公司，被策展智囊形容為是對講求經濟理性化 (economic rationalization) 的「韋伯金錢神學」 (Weber's money theology; Dllc: 83) 和對資本主義的一次極致顛覆 (acapitalism)。然而在歐宣展中，就有一件反諷類似問題更出色的作品，斯諾文尼亞的格斯 (Davide Grassi) 假充成立了一個「問題」的期貨交易所，找人扮經紀、分析員、經濟新聞記者，把這個虛構的「問題」期貨市場搞得似模似樣，在似是而非中，卻點出對待問題的正負面看法實際悉隨尊便的道理，退後一步看，這與現當代藝術「隨便做」的「危／機」可謂一脈相通，諷喻非輕。

循恩威佐把一些雙年展 (如光州、約翰尼斯堡等) 和地區歷史扣上關係的解讀，歐宣展背後的歐盟文化理念，比較背負冷戰歷史包袱的文件展，不單是向前望、未定型、充滿可塑性。

其以歐州為舞臺的藝術家為對象，本身既已是國際化，也就沒有巴西聖保羅雙年展要超越鄰國擠身現代國際之列的居心必要。於是這群活於先進國家衣食無憂的藝術家，似乎又被困於另一種「後一革命」（post-revolutionary）的境地，唯有在自己的後院垃圾場發掘題材，搬弄是非，苦笑自嘲一番。展中俾斯末（Pierre Bismuth）將一齣和路狄士尼（Walt Disney）動畫多種語言版本的對白，分配給不同角色，重新混錄一起，就是一種對文化多元主義的致敬和戲謔。另一藝術家組織「應召革命」（Revolutions On Request），把不同宗教的神像替換了桌上足球遊戲機桿上的球員，以一場本無傷大雅的遊戲形式，嬉嘲各式滲於日常生活的意識形態，卻是諷刺新時代（New Age）宗教熱多於鼓吹仇恨的原教旨主義也不定。

正也是對「前衛藝術/先鋒派」（avant-garde）的革命在現今世代「如何可能？」（以及「還是否可能？」）的問題上，我們最能看清恩威佐的藝術觀。以恩威佐對藝術社會使命的堅持，把其藝術理念歸於「前衛藝術」陣營該是無疑問的，然而恩威佐以為西方把形式性的「現代主義」（modernism）視為普世的意識（Western artistic universalism）是一種西方主義，缺失在於把其他文化的藝術也打入部族性殊異（tribal object particularities and peculiarities；bb：46）之列，因此要求重還現代性的跨文化性（transcultural nature of modernity）一個公道。但在這「前衛藝術已死」的時代，恩威佐必須為「前衛藝術」找到一個新的出發點，既與「世界藝術」的議程吻合，又要能避免重蹈西方前衛藝術被納入建制而趨於保守的歷史失誤。

就此，恩威佐選擇了藝術上的「概念主義」（conceptualism）作為理論基礎。概念藝術不但解釋了其反視覺（anti-retinal / non-visual）立場，恩威佐所引用李柏（Lucy Lippard）「藝術作為觀念和藝術作為行動」（Art as idea and art as action；ac：74）的兩個概念藝術源起，更讓我們理解到恩威佐堅持藝術喚起人們意識（consciousness-raising）及社會性政治介入或反抗（political engagement or resistance）的理論基礎根源。恩威佐提出：「藝術必須保持高度免沾政治，不但是個蠻不講理地保守的論點，更重要的是，它誤釋了催生藝術創作和交流背後那批判性的動力。」（bb：53）但依我的看法，恩威佐這誕出於（或剛巧吻合）七十年代非洲社會環境冒起的「概念主義」進路，著急於眼前現實的種種不公義，實有把前衛藝術的政治議程錯誤凌駕於其並未深入剖析的現當代美學之上，其批判的現當代藝術對象，有效度就僅止於盛行於六、七十年代的格林伯格（Clement Greenberg）的現代主義藝術理論。

不過看過入選恩威佐喻為「斷症的工具箱」（diagnostic toolbox）的文件展的概念主義作品，增添對「前衛主義」（avant-gardism）藝術觀的「美學社運化」（socialization of an aesthetic and activism）認同的觀眾，恐怕反不及見出概念主義藝術進路上局限的多。如恩威佐曾撰文讚賞的宋里班尼（Yika Shonibare），其作品中穿上按理論重新剪綵布料、擺出的控訴性姿態的傀儡，不過是在現成人工（constructed）「文本」上作文化的移技接木（transfigurations and transliterations；a：218），雖有揭歷史瘡疤的激進姿勢，卻連邁瑟爾（Annette Messager）扯線布偶喚起的惻隱之心也欠奉，徒具人形之殼。至於放在主場館觸目位置的幾件作品：達波文（Hanne Darboven）以其「我書寫但無書寫任何東西」的圖版佔去地下中廳及二、三樓弧廊，河原溫（On Kawara）請來兩人每日不斷輪流誦讀其編印了一百萬個年份的作品，甚至系統設計員（typosopher）邦克（Ecke Bonk）把格林兄弟（Jacob & Wilhelm Grimm）參與編輯的德語字典三十五萬條字項在費德烈希博物館他們當日工作過的房間裡不停投射，都是徒有概念系統卻令人撲朔迷離的作品。

上屆文件展所提出的「政治/詩學」核心，來到恩威佐手上，似乎依舊未見能好好梳理出美學其中的位置。依高域 (Sanja Ivekovic) 錄像以剪頭紗的強烈形象和新聞紀錄片交叉出現的蒙太奇，撒曼登 (Seifollah Shamadian) 從攝影記者倒退到隱晦一長鏡頭到尾的 (所謂詩意) 風雪畫面，無疑正是這種形式—內容關係搖擺難測的兩端例證。要選全文件展最富詩意強的作品，如不因循名氣選布爾喬娃 (Louise Bourgeois) 失眠時作的塗鴉，則伽比龐尼 (Giuseppe Gabellone) 藍塑料花朵形狀的公共雕塑的照片紀錄當屬首選。有趣的是，這是作品的紀錄，或還是紀錄作品的作品？

驟眼看，這個問題似乎煞有介事，然而依格勞伊思卻從中看出了現當代美學借「生活藝術」回應恩威佐進路不足的契機。格勞伊思不愧是留心藝圈動態的學人，在場刊點出了藝術文獻抬頭的趨勢；除了今屆伽巴 (Meschac Gaba) 的圖書室和「公園構想」 (Park Fiction) 的資料庫外，歐宣展中數組藝術家 (如Kiosk、Finger) 也不約而同選擇以展示出版物取代展出作品，都多少證明格勞伊思的觀察確實捉緊時代脈搏。格勞伊思獨到的論旨還在於指出，由於現時的藝術家已把藝術創作等同於生活，於是紀錄生活 (藝術) 的「非藝術」 (non-art) 的文獻反就變得重要起來。(D11c: 108) 文件展中瑞士藝術家歇斯漢 (Thomas Hirschhorn) 把文本資訊的展示做成的作品，尤其正好替本文帶出總結。

歇斯漢的作品是一組紀念哲學家巴塔耶 (Georges Bataille) 的臨時性公共藝術品。作品遠離文件展展場，位於卡塞爾市北一個土耳其族裔社區的街角，一堆雕塑外還包括一個圖文展覽帳攤、電視發佈站。歇斯漢此 (還包括B. de Spinoza、G. Deleuze、A. Gramsci的) 一系列臨時哲學家紀念碑，既向哲學專業、亦是向任何門外漢、流浪漢廿四小時開放，除向所有人提供認識這些值得一再思考的哲學家思想的機會，亦希望回過來以一種社區 (而非個人成就) 的方法紀念他們。在等候其塗鴉得五彩繽紛的接送房車的車站木板上，就抄寫著一段夏文 (David Hammons) 的說話：「藝術展覽觀眾是最差的觀眾。過分受教育，保守，恣意批評而不願去理解，毫無樂趣可言...所以我寧願另尋街頭觀眾 (street audience)，他們比較人性，說話也是從心底而發。」誰對現代的藝術觀眾是否真的過分受教育若果抱有疑問，則只消看看為每個給如此掌了一記耳光仍報以會心微笑的文件展觀眾，就自然會知道答案。

或者贊同恩威佐的人可能會說，和第三世界藝術家作為邊緣社會的鬥士相比，這些在發達國家過著安好生活的藝術家，不過已淪成無事生非的社會邊緣一族；但在這個反歐洲中心主義理論話語當道的時代和藝壇，試問他們除了繼續以嬉皮精神抵抗藝術的建制化諷己娛人，我們還能寄望他們做什麼呢？或者這就是歷來最國際化的第十一屆文件展所難以置身道外的不幸盲點。如用對「世界藝術」發展似有微言的威思齡所引用帕索里尼 (Paolo Pasolini) 的說法，藝術不過是「自由地享受別人的自由」 (WdW: 144)；恩威佐的文件展就恰如對此的一次責難，以為現在的問題，正是世界很大部份的人口，都未能完全享受人類應有的自由。

面對這種道德使命的要求，認清藝術不過是一種「多餘的人類消耗」 (art itself is a form of excess expenditure; D11c: 63)、一種「烏托邦的想望精神」 (utopian longing; D11c: 85) 的美學守護者，恐怕很少人會敢於提出頂撞。不過除以藝術和倫理之間的優先序問題來看待這處境，依藝評家杜福 (Thierry de Duve) 的說法，接受了與「隨便做」的「危/機」共存亡的現當代藝術美學，其實早已為反覆招惹「這是否 (還是) 藝術？」問題的作品預留了美學理論空間。歇斯漢的作品，更力圖打破因生活世界不同而築成的隔閡，通過介紹巴塔耶的「掙扎美學」 (aesthetics of struggle)，讓人們認識和欣賞巴塔耶所說：「...為自己的自由而抗爭就是先把自己的自由斷送」 (... to struggle for your freedom is first of all to give it up; D11c: 564) 的玄理。歇斯漢當然不是叫

人們以內在的釋放取代現實裡的抗爭，但人們同樣需要從鬥爭中被釋放（frees up the struggle ; D11c : 566）；而這一層次的信念，無疑是現當代美學對恩威佐政治化藝術理論立場能作的最佳默默回應。

參考圖片：<http://hk.geocities.com/jaspar1kw/d11>（由作者提供）

參考資料

恩威佐 (Okwui Enwezor) 論著：

M : Mega Exhibitions and the Antinomies of a Transnational Global Form (Munche: Wilhelm Fink Verlag, 2002).

ac : "Where, What, Who, When: A Few Notes on 'African' Conceptualism", " Authentic/Ex-Centric – Conceptualism in Contemporary African Art (New York: Forum for African Arts, 2001), pp. 72-83.

bb : "The Black Box," Documenta 11 The Catalog (Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2002), pp. 42-55.

bw : "Between Worlds: Postmodernism and African Artists in the Western Metropolis," Reading the contemporary : African art from theory to the marketplace (Cambridge, Mass. : MIT Press, 1999), pp. 244-275.

blw : "Between localism and worldliness," Global encounters in the world of art : collisions of tradition and modernity (Amsterdam : Royal Tropical Institute, 1998), pp. 31-40.

mv : "Moments of Violence," Edge of Awareness (Milano: Charta, 1998), pp. 84-87.

sg : "Preface," Documenta 11 Exhibition Short Guide (Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2002), pp. 6-7.

ys : "Tricking the Mind – The Work of Yinka Shonibare," Authentic/Ex-Centric, pp. 214-235.

其他作者論著：

D11c : Documenta 11 The Catalog (Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2002).

– Jean Fisher, "Towards a Metaphysics of Shit," pp. 63-70.

– Sarat Maharaj, "Xeno-Epistemics," pp.71-84.

– Molly Nesbit, "the Port of Calls," pp. 85-102.

– Ute Meta Bauer, "The Space of Documenta 11– Documenta as a Zone of Activity," pp. 103-107.

– Boris Groys, "Art in the Age of Biopolitics – From Artwork to Art Documentation," pp. 108-114.

– Christophe Fiati, "Thomas Hirschhorn – The Experience of Violence in Sacrifice," pp. 564-567.

WdW : Conventions in Contemporary Art – Lectures and Debates (Rotterdam: Witte de With Center for Contemporary Art, 2002).

– Catherine David, "The New Curator," pp. 99-104.

– Janneke Wessling, "The Illusion of a Good Conscience," pp. 141-144.

羊文漪：〈邊緣與中心的大位移〉，《CANS藝術新聞》（二〇〇二年，六月號），頁76-77。

俞可：〈藝術回歸大眾的理想在何方？〉，《典藏今藝術》（二〇〇二年，八月號），頁44-47。

高千惠：〈去英雄神話年代的前衛藝術所在〉，《藝術家》（二〇〇二年，八月號），頁346-351。

© 香港中文大學

本文於《二十一世紀》網絡版第八期（2002年11月30日）首發，如欲轉載、翻譯或收輯本文文字或圖片，必須聯絡作者獲得許可。