

威尼斯雙年展中的東方概念

• 樊婉貞

第五十一屆威尼斯雙年展，因為中國館的歷史性參展，使得亞洲藝術的版圖完整地拼湊起來。現在的亞洲參展國家及地區，除了最早參展的韓國及日本館，台灣（1995）、新加坡（2001）、泰國（2003）、中亞（2003）都已經出現在威尼斯雙年展中。上一屆因為SARS而未能成行的中國館，今年因為建館問題而仍然未能擁有所屬的永久館。此次大會為使其在威尼斯建館，用盡各種優渥的待遇，明確的指示標誌、不用場租，以及安排在軍火庫（Arsenale）最尾端的位置與大會的國際媒體新聞服務處緊緊毗連，這使得所有國際媒體在報到之前都必有機會參觀中國館。相較於位於聖馬可廣場、參展歷史較久的台灣館，以及場址已租借至2007年、位於軍火庫正門口的新加坡館，此次的香港展區接近聖安哲勒（St. Angelo）碼頭，有點邊不着岸的位址，顯得猶豫、偏離、被邊緣化。

威尼斯雙年展場館的位置，百年來一直是國力與經濟地位的象徵，雙

年展那隨處可見的場址指標、海報及雜誌廣告，是昂貴的金錢符號，也是政治與藝術結合的聯合國美學。參展到底是否該以國家文化成就為目標，還是以藝術家作品為告白？百年來一直考驗着參展國家及地區的思考。

在此次大會新聞稿的主題中強調，近幾屆德國卡塞爾展揭示，來自非洲、亞洲及拉丁美洲的藝術家表現愈來愈活躍，世界已隱隱浮現新的浪潮趨勢。然而西方對這些因移民潮而居住在西方大都會的藝術家，認識仍然相當淺薄，此次雙年展各個國家館的藝術表現將凸顯他們自身的重要性。雖然這樣的陳述不着邊際，只能猜想大會想表達對於今年新加入的中國、阿富汗、阿爾巴尼亞、摩洛哥、哈薩克、烏茲別克和白俄羅斯等國家的歡迎，但今年超過七十三個國家的參與，也是歷年來最多的一次。自1985年中國藝術家第一次大規模被邀請參與國際展出至今，以為這是一次可以觀賞到二十年來亞洲藝術運動

(或者是中國或東方概念)的重要機會。可惜的是，此次主題館除了台灣的陳界仁、奧地利籍華人楊敬，再沒有第三個藝術家是中國籍。而中國館的參與，形式大於意義，代表團整體藝術表現與中國現實的藝術景況有着巨大的落差。

筆者在本文中將集中討論幾個亞洲國家及地區(中國、台灣、香港、新加坡及泰國)的展館。

一 中國館—— 摻着五色味粉的藝術甜品

幾乎有些令人失望，中國館第一次參展雷聲大雨點小，就像吃到盡頭涼透了的揚州炒飯。

揚州炒飯是否來自揚州？據登記了專利權的餐廳主人表示：「最重要先宣告了獨佔權。」中國首次參展所張揚的正統權，終於在多年於背後杯葛台灣館的設立後，名正言順走出來展出自己的所謂「中國當代藝術」。第一次展出，還是落入急欲告知世人所謂的「中國本土藝術」的意識形態，孫原和彭禹的「中國農民自費造飛碟」計劃，以及王其亨為威尼斯雙年展國家館主館區所做的文化分析，像是敲鑼打鼓沿街賣膏藥的江湖郎中，唯恐讓人不知中國境內有多少「土文化」。製作粗糙、意念薄弱的作品，幾乎讓所有的觀者都感覺像是「吃到盡頭涼透了的揚州炒飯」，正統揚州的也不怎麼好吃嘛！

遲了台灣將近十年後方才設館(台灣於1995年設館)，第一次參與有110年歷史的威尼斯雙年展，中國文化

部邀請了二十多位官員遠道前來觀摩取經。此次中國館以「處女園」(Virgin Garden)作為展覽的題目，展覽的主題是「未來的顯現」——指向未來的藝術。總策展人范迪安表示：

展覽將分為兩個部分。室內部分展出兩位藝術家劉韡與徐震分別以「光」和「聲音」為素材的作品。兩件作品反映的是人們對於偶然境遇的心理反應，探討人與外部世界發生關聯時共同的經驗。室外部分是展覽的主體，由三位藝術家的作品組成一個中國傳統文化與當代智慧相結合的場景。由建築師張永和設計一個以竹子為材料的園林式建築「處女園」，意圖創造新的可遊可居的景觀；藝術家組合孫原和彭禹是依據「中國農民自費造飛碟」的新聞事件產生的作品，通過農民造的飛碟參加國際藝術大展這種行為來重新定義「藝術對於生活的真正意義」。而由地理環境研究學者王其亨為威尼斯雙年展國家館主館區所做的文化(風水)分析，將體現中國館與整個威尼斯雙年展「對話」的張力。

開幕當天，孫原和彭禹的「中國農民自費造飛碟」計劃，在拖拉機的掙扎中，飛碟蓋努力地轉動，記者們對那製作粗糙、理念相當「土味」的飛碟，雖懷着「奇園大觀」心態參與，但也為引擎排放出來的怪異廢氣味，以及製造新聞性而搞出噱頭的中國式當代藝術技倆倒盡胃口。地理學家王其亨在解析度相當低的顯示屏自說自話，突兀卻決不容易理解的表達方式，比一齣超過十分鐘的實驗電影更難令人駐足。劉韡與徐震企圖藉着



孫原、彭禹：「中國農民自費造飛碟」，
6 x 2.5 x 6 m。

「不預期」的心態，在場內探討人與外部世界發生關聯時共同的經驗，利用「光」（即是臨場感應式的閃光）及「聲音」（在人群背後突然狂叫，引起群眾的驚嚇）製造「行為藝術」的效果，這種人們對於偶然境遇的心理，卻因理念空乏且「預期得到」的反應使作品的陳述性大大減低。

此次中國館整體的表現，顯現近十幾年來國際過份吹捧中國流行及前衛藝術所影射的政治與社會效應，忽略作品中喪失的文化思考與藝術精神。作品粗糙與譁眾取寵的藝術取向，一直是中國藝術家重視概念卻乏於形式的表現。藝術家應用社會、政治及環境議題，常常容易走進製造「社會新聞效應」的胡同。近年來太多跟風的作品，「效果」太過主導形式與意念，使形式無法解答藝術家意念的複雜性，意念也因此顯得膚淺，沒有思考價值。當藝術僅靠反建制與新聞的效應，無法對「社會現象」提供深度的思考與解決方式，更無欣賞、討論與精神性的提昇，失去了美感與延伸思考的作品，留下還有何意義？

二 台灣館——自由不只是幻象

台灣館回應雙年展大會所提出的主題：「現在世界對於非洲、亞洲及中南美洲藝術的認識，都來自於居住在西方大都會的移民藝術家。然而此次，希望藉着個別國家的表現重新得到詮釋的機會。」策展人王嘉驥以「自由的幻象」(The Spectre of Freedom) 為題，帶領四位藝術家：高重黎、崔廣宇、林欣怡及郭奕臣參展。台灣近幾年政治的風起雲湧已取代世人對「福爾摩沙」的美好印象，王嘉驥質疑：

了解在全球化的體系之內，台灣乃至於普世人類的自由，究竟得到更大的空間，受到更多的保障，或是相對受到更多的威脅？「自由的幻象」對此議題發出質疑，並提出當代人類的「自由」可能淪為「幻象」的警思。

開幕當日，崔廣宇的作品獲得眾人一致的歡呼。70年代出身的崔廣宇，以六組錄象電視機播放近年來完成的六件作品，從早期反對社會現象、藝



位於聖馬可廣場的台灣館，以「自由的幻象」為題。

術狀態，帶有嘲諷、幽默且自虐的系列，如一個以身體表達，用自己的頭去撞擊公共空間如牆、雕塑物、車箱等硬物的《十八銅人：「穿透、穿透性」、「穿透、感受性」和「穿透、自發性」》三個系列(2001)；到無奈的接受社會狀況，以不斷換上「護身符(服)」(剪裁成滑稽的正式禮服「雨衣」和頭套)，最後還是一再被雨淋濕的《我很好，我並沒有淋濕》(2002)，作品思考人類與社會共存的狀態。發展至今，不斷隨着環境轉變迅速換裝以符合場景的《系統生活捷徑——表皮生活圈》系列(2002)，以及在英國和台灣兩地製作的新系列《城市精神》(2004)，崔廣宇以一種「妥協」的態度「融入」環境的釋放態度，看待尋常眼中的不尋常狀態。

同行當中，林欣怡與郭奕臣以年輕活力的思維，表現相當完整，然而作品概念則顯得稍許薄弱。林欣怡反

映「政治示威與工業罷工」的愚眾現象，延伸至台灣政治景況與藝術環境，提出《倒罷工》。以藝術家「提出罷工」要求觀者參與來表達「體制無所不在」的抗拒，藝術家對於自我生存空間的體會，透過如展覽機制、市場機制等重重的箝制，幽默地詮釋了罷工中主動與被動者的互動關係。然而觀眾進入展場即成為罷工者的說法，並沒有因為電腦及國際網絡的輔助說明，而說服「使觀眾變成罷工者、而藝術家成為『解決及談判』(solution and negotiation) 方案的工頭」的認同，反而由於觀眾對電腦及網絡的運作不熟悉，反客為主截斷了與藝術家溝通的管道。郭奕臣的《入侵普里奇歐尼宮》為2004台北雙年展作品的精簡版，此件作品意念過份簡單，策展人想藉由飛機的幻影以扣合主題所引申的「自由」的錯覺，成為為完成策展意念的輔助效應。

崔廣宇此次整體作品的展出，因為作品系列性的呈現，使觀者可以完整看出藝術家的創作經歷。人類生存面對外圍環境所應對的智慧，或許正如藝術家如何利用雙年展的場景，以融入全球的狀態是一樣的。王嘉驥選擇藝術家的作品作為策展意念的詮釋及延伸，同時亦保留作品的原創性及歷史性，在國際環境對弱勢地區如台灣藝術家的作品沒有興趣閱讀的同時，作品本身便能發出巨大的聲音，無須強調「本土性」、「民族性」及所謂「地方文化」。反觀其他亞洲國家和地區如香港、中國，正在經歷「宴會焦慮症」(宴會前對裝扮的恐懼症、宴會中攀搭名流的虛榮症，以及宴會過後虛脫的失落感)，自然會過份焦慮本

土意識，纏繞在「本地文化」的命題上走不出掣肘。但正如台灣館的表現，一旦策展人了解並經歷此焦慮期，最後可以釋然合宜地進入國際體系，必然可以衍生一套自身的存在哲學。

三 香港館—— 紅白藍西遊記

香港館坐落在曲折蜿蜒的小巷，因為香港藝術發展局行政程序延宕，致使選址、宣傳及行政安排匆忙，盡失地利之便。雖在事後動用大量金錢購買廣告板、宣傳指標，以便吸引觀眾的注意，但對香港本地的宣傳薄弱，聽而不聞、視而不見，是區內亞洲國家鮮少出現的例子。以「飲杯茶·傾吓西遊記」為主題的香港館最具場館概念，不會讓觀眾有走馬看花之感。

「西遊記」的主題仍舊探討「香港文化」的意義。但到底甚麼是「香港文

化」？這個世紀問題從回歸後便一直考驗着香港人。英國百多年的統治，使這群被遺忘的中國人遺忘了自己的身份，創作者一再被要求用「香港文化」命題來創作，如香港的高樓（梁志和，2001）、屋邨的水泥桶（Para/Site，2003），乃至今日的紅白藍膠料（又一山人，2005）。屢屢將展場當「茶館」用，希望觀眾停下來喝杯茶、休息一下，並觀賞藝術家作品的概念，然而老藉着香港特色作為國際展的方向，會不會發展成希臘神話裏的水仙，因為過份自戀自己的形象，最後被懲罰永遠身在水裏守着自己的影子？

從事藝術創作以「又一山人」為稱號的香港知名廣告設計師兼攝影師黃炳培，從事「紅白藍現象」攝影系列已有十多年，因為這三年將概念持續的展出而廣受重視。廣告人的視覺張力絕對敏感，他以香港人熟悉的「紅白藍」塑料建構一間港式茶館，四面牆



陳育強（香港）：《倒懸空城》（局部），木、金屬和銀箔裝置（2005）。

壁以紅白藍塑料覆蓋出令人愉悅且具有設計感的空間，作品以傳統的中式元素如剪紙、窗花、大紅燈籠等增添空間的趣味性，沿着河岸經過很難不被這出色的作品吸引，進入室觀賞探個究竟。他取用馬可孛羅原來沒有記載中國的茶館和茶道作為出發，利用茶道的文化，將人與人之間面對面的溝通，與透過電腦上網的溝通加以對比，以顯示兩者分別有多大。

雖然藝術家從生活中體驗，由平面媒體發展至空間裝置，欲想傳達90年代香港人心底的聲音，可惜，意念沒有實際的茶水行動，「溝通」功能被隱藏，「創作論述」成為長官的說話：「希望藉着紅白藍茶館，帶出面對面溝通的重要性，並藉着一杯茶重建人與人之間的互信和溝通。」因為「茶水」不會建立互信，人們若不知要敞開心胸也無法溝通。香港人好「飲茶」的習慣從未打開人心彼此的隔閡。藝術家論述以單一訊息表達感受，缺乏再詮釋與概念的延伸，茶館裏的杯壺只是裝置的物件，符號晃盪成裝飾的語言。

香港中文大學藝術系教授陳育強則從建築的角度，以天然木材建構威尼斯的地貌，與又一山人的紅白藍茶館形成強烈對比。陳育強用建築的手法將威尼斯的地理、人情及城市結構加以分析研究，再一一拆解其元素。解構後得到的整體想法，與香港的元素結合，正式踏進西遊的旅程。

「不少人都在談論威城每年正在不斷下沉，這個城市經歷過從未間斷的建築物拆建，我以考古的角度，將水底沉積的物件、台階的升高和降低、拆牆、起牆等挑引出，顯示事件

興衰的關係。」木板上呈現的軌迹代表河流分布、立體黏貼的油紙袋代表城市建築及道路丫字型的分布，香港製造的水桶隱喻隨處可見的傳統水井，呈現相當邏輯性的裝置。這件作品實在應該由義大利國家美術館收藏。可惜作品必須透過說明，觀者方能了解藝術家的創作思想；意想不到的，香港館超大的說明展示版以極顯眼的紅白藍干擾展區，使整體空間顯得相當不襯調。雖然如此，兩件作品以截然不同的角度、交叉感應來回應策展人的命題，整體效應還是令人激賞。

四 概念無敵的新加坡館

新加坡館今年大開天窗！所有來到展場的人，只看到突然出現的男女廁所，一張代表「獅城」新加坡的圖騰魚尾獅 (Merlion) 看板，以及一大堆印製精美的目錄。沒錯！你沒有錯過任何東西，展覽已經開始，就等你開始好奇，「問問題」加上「閱讀目錄」，才有知道答案的機會。

這是只給藝評人看的展覽，觀眾想於其中得到樂趣，恐怕必須透過閱讀目錄，才會發現最重要的展品魚尾獅原來沒有從新加坡來到威尼斯。作品缺席，展覽開天窗，這就是藝術家所要陳述的主題：挑戰官僚系統對於藝術自由的尊重度。

新加坡代表藝術家林載春 (Lim Tzay Chuen) 以“*I Want to Bring Mike Over*”作為主題，探討國家吉祥象徵魚尾獅對於旅遊業、國際形象及民族

自信心的關係。超過一百年的威尼斯雙年展，既然堪稱世界第一重要的當代藝術活動，如何創作一件代表國家形象的藝術作品，便成為比藝術家自己作品更為重要的任務。甚麼能夠代表國家形象？新加坡重要的旅遊地標魚尾獅，是國家的精神，每年為新加坡旅遊業創造多少的利益。國家旅遊局每年花費四千萬美元的行銷公關費用來宣傳新加坡，藝術家可以透過一次雙年展便能省下這四千萬的經費，為旅遊局創造最大的新聞效應及公關。還有甚麼比魚尾獅不見了更大的事？魚尾獅也要渡假，牠像每一個勤奮工作的新加坡人一樣，努力一年是該出去透透氣，相信每一個愛護牠的新加坡人都會允許。但是當旅客來到知名的魚尾獅公園 (Merlion Park) 遊玩，在短時間內都沒有魚尾獅可以看了，小朋友想要照相會發現後面光溜溜了，那情景多令人懷念。

魚尾獅最後還是沒有來到威尼斯，據藝術家與主辦單位表示，藝術家不夠時間與旅遊局周旋，時間太短使得旅遊局未能準備所有的措施，即使藝術家在最初的企劃書都幫他們計算好搬運需要多少錢，需要多大的技術工程，然而這麼大的事情，僅運輸的準備工夫都不只一個月，又如何能在一個月就完成談判。但藝術品來不到威尼斯，砸了一個展覽比搬不到魚尾獅還更大件事。藝術家要求主辦單位三緘其口，直到展覽開幕前都不可透露給傳媒知道魚尾獅不來了。到底誰可以容忍藝術家開這種玩笑？相信任何一個政府都會為這樣一個企劃書感到頭痛，手足無措。然而，新加坡

做到了。政府與主辦單位，全部成了藝術家作品的一部分，妥協從來沒有，全部一切都在計劃中。

藝術家如何可以達成他的目的？可以得知，他清楚掌握輿論的方向，利用具有制衡功能的媒體，與公共權力抗爭。同時，他優秀的辯述能力與企劃書，使公權機構相信他絕對可以完成任務。更重要的是，每一次的報導已經將他的概念透過辯論而獲得公開的支持，他變得相當受爭議，也相當有名。有名便可以壯大談判的能力，加上輿論的力量，說服公權機構相信並尊重，使得藝術家有足夠的自由度，達到藝術創作的最高精神。

五 泰國館—— 死者已逝·生者還生

泰國館 位於聖法蘭西斯可修道院裏，與泰國館今年的主題“Those Dying Wishing To Stay, Those Living Preparing To Leave”相輔相成。

策劃主題的提出，是在2004年底南亞海嘯奪走了逾二十萬人的生命之後。面對生命與死亡，策展人希望藉着藝術與治療，討論心靈治療與靈魂昇華的真實感受。已故藝術家蒙天·汶馬 (Montien Boonma) 多件探討佛學宗教的作品，難得於此做一完整的回顧。女性藝術家阿拉亞 (Araya Rasdjarmrearnsook) 與真實的屍體進行一場「死亡的講座」，簡潔而富戲劇性。莊嚴真實的靈體，在聖法蘭西斯可修道院的環境裏與作品共存，絲絲陰風卻又有說不出的莊嚴感受。

蒙天·汶馬是泰國極受尊重的藝術家，他善於利用原始質材如陶泥、牛角、雞竹籠等，創造富帶佛學禪味與探討宗教理念的雕塑作品。蒙天·汶馬由於太太因乳癌早逝的打擊及對生命脆弱的感受，開始專注佛學的研究。創作於1995年的《心靈涼亭》(Sala of Mind) (也是「冥想」[meditation]系列的開始)，是一件運用「建築」的概念及方法，創作與佛對坐、與佛天聽、與佛接觸的雕塑。它是一個傳統的泰式三層建築“Sala”，一個仿如禪鐘的帽子，形狀類似佛塔。人們進入裏面將會進入三層的冥思，開始檢視自己的信仰。走進鐘帽，還會漸漸聽到由祈禱者所發出的祈福與梵音；內面有浮刻佛祖的面相，冥想從此開始，帶你認識及接受死亡將去的世界。大型裝置作品《希望之屋》(House of Hope, 1997)，是一件遠看如屋子一樣的建築物，卻是由數千個佛珠串起來的吊飾。佛珠以不同的顏色並排，利用顏色的分布，建構出空間的分布。藝術家將吊珠懸掛在上，底下登高數層階梯呈顯膜拜的情緒。藝術家本希望觀眾進入「珠林」並開始冥想，然而展覽期間最後還是禁止觀眾上去。《希望之屋》因佛珠發出的檀香味，令整個展覽空間進入一種不可思議的感受，情緒開始變得鎮定並安靜面對自己生命的反思，這是參觀展覽所從未經歷過的寧靜。蒙天·汶馬其後也於2000年因肺癌去世，享年四十七歲。

一向以女性藝術家自居的阿拉亞，是泰國少數有成就的女性藝術家。1994至1997年間，常創作以頭髮、舊家具、老照片等拼貼而成的作品。1998年開始製作錄像作品。此次威尼斯雙年展中，阿拉亞展出兩件錄像

作品：《對話》(Conversation, 2005) 和《死亡研討會》(Death Seminar, 2005)，配合聖法蘭西斯可修道院的環境，特別裝置與修道院布滿棺木的石地板相互呼應；藝術家圍繞着真實死者進行故事朗誦，觀者身同感受之餘，更有異常靈異與振人視聽的效果。

在短片《對話》裏，阿拉亞對着兩具、一群，或者一具放在棺木裏全景出現的屍體，用平穩、令人安定的語調，誦讀古典文學給屍體聽，同時也忽大聲忽小聲地讀給觀者聽。這與死者的對話具有安撫他者，也安撫自我的作用。對於尋找解決方法的方式，阿拉亞認為「藝術」是唯一可以提供的治療方法。她的另一部短片《死亡研討會》充分應用美學中幾何、對稱及光線處理。螢幕上的畫面將光線平均轉為灰調，藝術家與死者白色的衣服，顯露出莊嚴與憂傷的氣氛；以屍體的分布切割畫面的流動性，光影的部分只集中在藝術家身上，使整個畫面產生視覺上寧靜、平和、準備對話的情緒。藝術家藉着與死者的對話、發問問題，如「死到底是甚麼」，來探討死亡的真正意義。她想藉着作品嘲笑那些沒有親身的經歷，卻可以在學校裏教授宗教與生死哲學的教師：生與死的課題是如此沉重，如何可以從沒有經驗的講者口中傳達。死是人生重要的課題，尊重死者如同尊重生者，藝術家藉着創作過程與觀者一同得到治療。

樊婉貞 文化月刊《藝術地圖》(Art Map) 及 a.m. post 總編輯，藝術策展人，曾在中、港、台、澳發表文化評論文章多篇。