



#1



#2

改造，或是被改造——艺术在两岸猿声啼不住之间拆解 Transforming or transformed—Art Fall Apart in The Sound of Apes between Two Sides

高千惠 Gao Qianhui

1.

透过展览建立艺术史观，是前卫艺术里的保守思维。在这条思维里，艺术展览被视为艺术事件，展览论述被视为宣言，展览作品被视为采样。在这套系统里，历史意识型态不仅无法缺席，甚至被放大检验，并被赋予要有社会思想规范的功能。然而，当论述或作品必须因应地产生“修辞学上的艺术演练”，不用言喻，“历史意识型态”本身已具有一股宰制力，它以一种“不合格格，便得排拒”或“循象归形，纳入规格”的标签检验，形成一种针对他者的检定原则。在一个多元化、民主化的艺术社会，这种标签化的思想检定先于作品内容，乃属于预设型的约制论述，本身亦具有其政治性色彩。

艺术史观更是无法规避“意识型态”。哈伯玛斯(Jurgen Habermas)在解决“意识型态”总是陷入扭曲真实的问题上，特意提出“意识型态”并非是错误的感知构成，其本质应该是“沟通”。如此界定，拒绝“沟通”的“意识型态”，还是属于扭曲真实的界域，它不断在政治和经济利益中循环，不易获得理性的建构。比较合适解读民间展览论述的角度，或许是文化分析。

然而，文化分析，还是一种假设性学说。首先，展览的目的，究竟是论述先行重要，还是作品被看见重要？这个基本动机挑战了艺坛文化的结构。将展览视为一门文化分析，正是因为展览这个机制已被赋予许多假设性的知识权力想象。将艺术展览视为文化生产机制，并赋予历史意识再现或有教化承传功能的论述，来自近代有关权力/知识的论述之演替。已有多人采用傅

柯、德勒兹，乃至东尼·巴内德(Tony Bennett)的《展览复合体》为此论述指导。然而，无论傅柯或巴内德，其权力空间的托体，都是有形制的医院或美术馆。巴内德在1988年针对近代美术馆机制内的展览功能与任务之发展现象，提出的“展览复合体”论述，在1990年代后期则已成为一个相对性的古典概念。由于美术馆的外包化、游艺化、营销化的新经营模式，颠覆了美术馆具有文化承传与传播的旧有价值，以至于“美术馆需不需要伦理？”遂成为进入21世纪的当代艺坛议题之一。

展览论述从艺术家宣言变成策展人宣言，是展览作品被异化的俑始。“被异化”(alienated)，乃是指作品在展览里逐渐被疏离，成为论述的样本，甚至可以因不同展览而被不同地诠释对位使用。这个论述先前的导向，原出于主办机制(出资单位)的需求，而如果是官方单位，它便被要求是一种符合机制性的“史观补充”。相对于美术馆机制人员被期许要有史观或艺术规范，新掘起

的独立策展人原本应该扮演的是打破旧有史观、或是呈现另类观点的游走角色，但在美术馆一度寻求民主化、多元化的阶段，来自民间的策展人、评委们，遂成为美术馆制作展览的论述背书者或代理人。是故，官方美术馆的史观建构权被转移、被碎化。独立/民间/客座策展人以美术馆或展览场域的游离人口身份，因地制宜或针对命题的策略性理念，并被当作艺术史观建构，无疑的，这部拼装体的艺术史观，也必是游离性的。

这些游离性的历史意识，其实不再具有权威性、稳定性，或足以代表群体性。这些来自民间的展览论述观点，大都倾于“文化主题论述”而不是“文化主体论述”。这是近年来高估“前期论述”之处。真正的“论述战警”其实是“后期论述”，也就是以意识型态批判与检定“前期论述”的批评论述。它是以最后的文字和作品之结果作为文献分析，并煞有其事地将文本扩张成文化底见，最后出现春秋战国式的一时盟主领导，有了朝秦暮楚般的轮替/拼贴史观。

无论如何，“文本决定论”的趋向，使艺坛几乎以为“文字力量”大于“图象力量”。从1990年代后期至今，策展人和评论者遂被赋予了一个新想象，而一语道之，便是“知识的包装力量”。透过“展览复合体”和“策展机制”的想象，神格化了独立策展人的角色。然而，“知识的包装力量”并不等于“知识的力量”，并无法实质地改变或扭转真正的社会文化情景，而仅留下充满可拆解和延伸想象的修辞性文本(策展论述和选件表面结构)。另外，艺术策展人亦不等同社会运动家，他们更多是艺术弄潮人，若不是观察者，便想扮演终结者。而“独立策展人”这个名词，更是名实不符，因为从来没有一个独立策展人可以真的“独立”作业。他仅代表一个无固定附属机构的个体，穿越不同机制的多元经验者。他更像因应据点的展览蓝图架构者，而好一点的结果，是他建立了一些观点和风格。

是故，从提案(Proposal)到论述(Essay)到评论(critic)到文件(documentary)到艺术史(Art History)，这套系统是从最大公约数的拟想出发，它从最不确定性的通关要求开始，而以最被简化的、远离现场的资料作为结果。对于没有穿越过策展机制的论者，能够拥有的解读线索便是呈现于外的公共性“文本”和“作品”。是故，如果真有“策展机制”这个具思想侵入性的启动之物，它被描述的“建构世界”，其实是柏拉图洞穴理论中的影子。对于曾经亲身穿越这条脉络过程的人，如果愿意诚实面对这知识系统的权宜性与伪造性，则会对所有“艺术文本文件和引用”感到荒谬，或会变成一个怀疑论者。

以2010年五月四日，台湾新艺术“平凡的奇



#3

观”团队，参与“改造历史：中国新艺术2000—2009”超大型展的小事件与艺术家的谈话，可作为一个年代贴近的“文件引例”。其间过程，透露出当代新艺术面对“历史”和“中国”的主观认知与客观生态，以及两件被撤作品的文化和美学认知问题。更重要的是，时至2010年，两岸的美学意识型态是否达到一个可对话/沟通的阶段？此展览可作为一个前行的观察。

2.

“在我国小二二年级的时候，当时社会科月考的考试题目时常会以我国做为题目的开始，这对大多数的同学来说，应该不会造成回答时的困难，但这样的考题对于当时的我，却产生很大的疑虑。考试时，也因此一直在这字眼上打转。自己想着，我有听说过韩国、中国、美国等以国这字结尾的国家，但却不知道我国所指的是那一国。之后也不曾听到同学对我国有任何疑虑，而后来也只好抱着观察来了解我国是哪一国。

在长大后，觉得当初这样的一个笑话，应该不是我的问题。我想看得懂中文的人，不一定是同一国吧。如果我们把我国变成英文的话，那会是哪一国？”

#1-2 二手唐诗 摄影 马良

#3 以鼓击水 布面油画 井士剑



#1

年轻艺术家周育正这件2009年的作品《我国》，是在毛玻璃上，以一字一字书写的录制方式，出现在2010年五月四日于北京开幕的《改造历史：中国新艺术2000-2009》台湾展区《平凡的奇观》入口右侧。在这影录作品之前，还有二个大白色木箱，上面放着二大迭全开的“包装纸”，是以蓝、白、红三色常见旗色，所设计的多角白地蓝星与红条图象。

如果“平凡的奇观”整组作品团中有一个“史观性的文本”，周育正的作品无疑透露了一个真实的边界情境。他的“边缘切割”，实践了如何以“艺术手法”体现他所面对的氛围。这样不夸张不煽情的真切表达方式，传达了讯息和个人困惑情境，犹如理所当然的日常情景。这也是台湾参展艺术家中，唯一一件反映真实生活困惑的作品，也几乎是台湾市民渴望能有未来安心保证的共有疑惧。

在现场，阅览者行过包装纸柜，陆续地站在影录前阅读这相近250字的文本。除了一位在北京居住的台湾艺术行政者提出，可能会被撤走，在开幕

前后，并没有任何两岸观者对该作有尖锐性的讨论。时至5月12日，周育正的《我国》安全留住。

台湾馆在布展期间，首先自撤的是林俊廷的“八家将”。由于参展艺术家当中，只有林俊廷的“八家将”具有沿墙作线性放置的可能，因此在其互动新作展区之外，亦增加“八家将”平面影像作阻隔之用。彼时，大会主动提出，台湾展区入口可以有一个导引前言。而在同时，台湾内部亦出现声音，提出展区大小分配不均，还有，岂能用“八家将”代表“台湾精神”之说。“图象”等不等于“精神”？这自然可以是另一个可议的文化课题。

再进一步观察，此次被撤的作品，大都是起于“图象抢眼”。在这样的大展中，图象的视觉性大于文字的叙述性。它们首先被取缔的理由，往往从暴力和色情开始，以社会教化之最大正当性；以周育正作品来说，艺术家正是要瓦解艺术的形色元素被意识形态权力化，而最终仍被权力化的意识形态认知取缔，也可以说，是借力使力，让一张暧昧的包装纸升格为政治图腾了。如是观之，它是等待被取缔的。没有官方的一声令下，其颠覆性则是静态的。

面对作品被撤，台湾策展团队的作法是如实负责，为避免读者以为布展不周或仪器故障，乃在旁侧张贴是被撤走，不是疏忽。

3.

事实上，撤走转化后的图象，明显是对当代艺术消解权能象征的陌生，才会以权力介入，反而去增强作品的力度。这点，则又是中国艺坛尚有活力之处，从强力介入到无聊纠正，总是会多少配合演出。在台湾，削减作品力度的方式，往往是冷处理，最后变得无趣。台湾前卫艺术之低潮，与失去对立面亦有相当关系。

另外，中国两大美术馆已与“国立”台湾美术馆作位阶等同的交流展了。中国美术馆在2009年有《讲述》，广东美术馆在2010年则有《时空中的一个点——广东美术馆藏当代艺术作品展》。

巴纳德在《展览复合体》文中曾指出，傅柯从展示台/刑台(scaffold)的仪式到感化院的严厉教条研究，其共通点在于“审判”(检定)。至于展览的空间权力，巴纳德多以指美术馆的编审/生产制度为例。但在呼应傅柯的“惩罚”概念时，这个机制能够作的便是“吓阻其规范外的生产”。面对当代艺术生产，这个“惩罚”概念未必来自展览现场的经营，它同样可以透过民间的意识型态，去“吓阻其规范外的生产”，用不同颜色的帽子去扣，以言论惩罚的方式，希望退

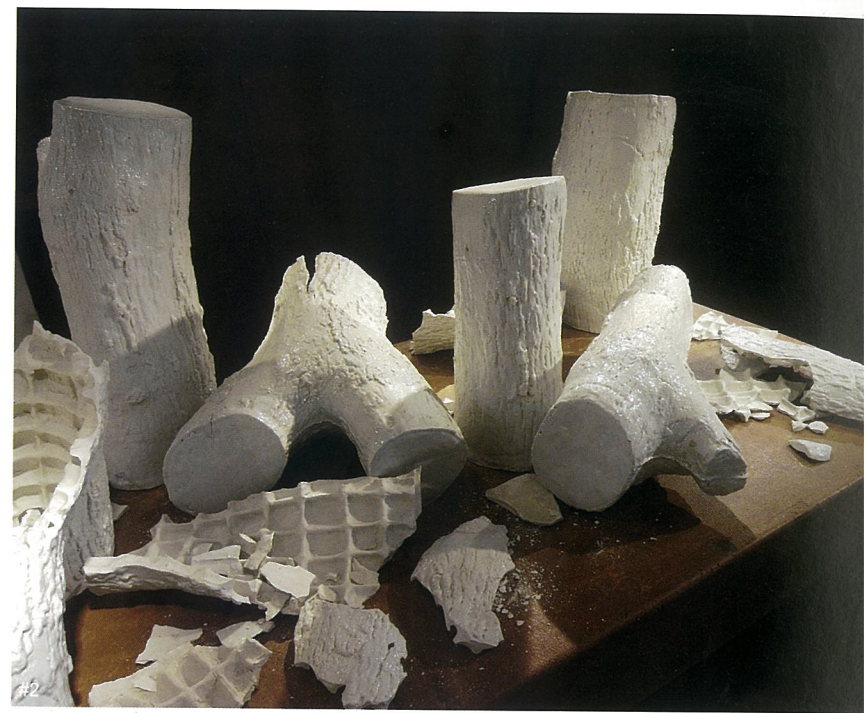
阻一些也是“其规范外的生产”行动，以便维护一种看不见的群众权利，或仅仅是个人情绪放大后的群体情绪征召。面对“展览复合体”这个庞大的机制系统，策展文本实不足以成为史观建构或具河流改道之能事，而只是一道道响应“有关史观存不存在的证明题”。

回到在五月四日一个访谈。当台湾当代年轻艺术家群接受中国九九艺术网采访时，被问到2000年至2009年期间，印象最深刻的年代大事是什么？年轻创作者林昆颖想到的是“轮替”。至于为何在创作上没有体现这个年代印象，艺术家显然并不认为“轮替”是艺术创作的主选项。事实上，“轮替”这个事件，对台湾艺坛的影响，反而是因社会与新闻的过度关注而趋疲。这个事件，对艺术界的另一个连锁效应，乃包括时政冷感的背后，为避免被涂颜色与扣帽子下，所选择的“让艺术归艺术”之社会心理。如同1950和1960年代被认为无根的抽象表现世代，新世代的时尚性、设计性、个人化等艺术语境背后，那个白色的无形政治体，其实还是相当巨大的低气压。2010年，针对《改造历史》之“历史性”上，文本之外，台湾展区之选择《平凡的奇观》为图象呈现，也不无有内外夹攻的“规范”之候教。

两岸艺术交流，还在避重就轻的阶段。在这个“改造历史”平台上，明显地可以看出，2000年至2010年，时政议题在两岸是没有对话和沟通空间，而这个缺席的背后，其实是巨大、深沉、无力的一个大空洞。这个巨大，我们在1960年代没能体验，但在2010年却感受到了。

如果要再以一个美学的认知作为一个“艺术检定”的结尾，甫在中国美术馆和台北市立美术馆前后办过大型回顾展的国际艺坛红人蔡国强，在《改造历史》的二百多名中国艺术家中被旁落了。面对公开记者会的质询，吕澎表示，他和另一位策展人朱朱之共识，是承认蔡国强1990年代的作品成就，但对于其21世纪的表现，则直言：“放烟花的，不是艺术。”放烟花之不能算是艺术，在于它只提供设计上的形式和视觉感官上的娱乐，而不是具有手感或是具有思想的“作品”。这个定义，无异是中国独立策展人，对于两岸的文化机制之品味认知，提出了“艺术性的再检定”。这定义，显示出今日“艺术之规范”，已不可能只限于一个标准，而被纳入官方艺术殿堂的，却也有可能被民间用另类的定义，在一时机内否决掉。

今日，艺术要面对艺术界和政治界这么多的美学和意识歧见，无怪乎市场数字变成一个最虚无又最真实的年代指标。在书写此展前言时，个人提到“以未来十年的时间”来看艺术是否能改



#3

造历史。然而在2010年此时，不出展览后的十日，评看艺术的自主性，其答案已是：艺术无法改造时代，而是只能在被时代改造中，找生路。

#1 方尖塔内视点2 钛合金不锈钢 李新建
#2 记忆的转换 青白瓷装置 刘建华
#3 覆雪21—物件 图像系列 装置 朱芳毅