



风从那里来？

——2012年第13届卡塞尔文献展的艺术定义与美学论点

Where is the wind from? —— The definition of art and the aesthetic arguments about Documenta 13

高千惠 Gao Qianhui

一、文件之识域：何谓艺术？何谓艺术境界？

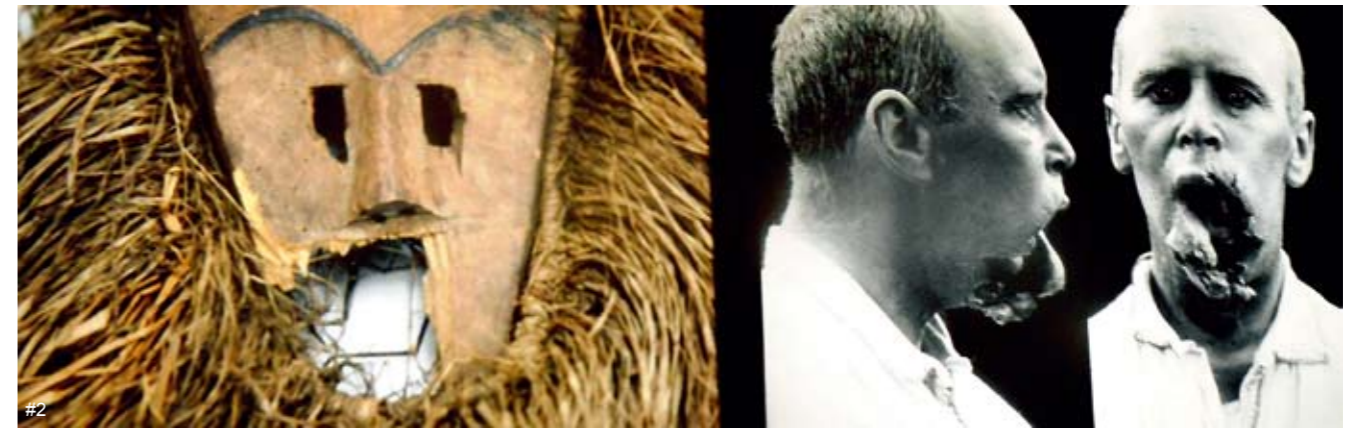
当代艺术何去何从？艺术作品和艺术境界能被再讨论吗？当代艺术美学有无脉络可寻？欧洲艺术美学适用于亚洲艺术美学吗？有没有一种放诸四海皆准的美学理论？品味高低和美学高低有绝对关系吗？知识精英和社会名流，何者决定艺术的发展趋向？

必须从这些提问开始，才能感悟第13届卡塞尔文献展的作品，为什么会有一股室内凉风(Ryan Gander, 1976-)、一处幽静林间或公共忙碌空间的圣乐(Janet Cardiff & George Bures Miller之音响作品)、一墙天文数理方程式的黑板书写(Anton Aeilinger, 1945-)、一些古今文物雕刻(位于Fridericianum的Rotunda半圆展场作品群)、一间黑暗舞厅(Theaster Gates的内庭角落)、一些精神创伤下的素描手稿(Charlotte Salomon, 1917-1943)、一堆畸形脸孔与艺术形象的“修护”对照(The Repair, 2012 / Kader Attia, 1970-)、以一层楼天文仪器为场域背景的数字影像等方案。它们以另令人眩目的新技出现在当代艺术展场，所提供的自然不是具年代性的表现形式，而是既已存在，但

却忽略或分割出去的艺术区块。

基本上，第13届卡塞尔文献展的当代艺术论点，是建立在希腊古典哲学的释上。以此立场陈述为何今日之艺术，可以有这么物理、这么化学、这么自然、这么社会、这么思、这么喧哗的形态。而这种再现人类的文化和社会经验，也显现出西方式唯物史观和格物致知的思维模式。另一方面，第13届卡塞尔文献展也具“本体论”(Ontology)与“知识论”(Epistemology)的综合建构和对话。此外，策展单位亦强调“阿多诺美学”之申论。

美学作为艺术理论和作为日常生活行动之论述，是不同方向的思考。阿多诺在努力衔接艺术作品和现代性的发展上，一直没有放弃美学修



养对艺术创作的重要。这个美学修养未必是古典美学训练，而是一种自律下，非庸俗化的精神挑战或自我提升。它不为众人的世俗娱乐感知而存在，必多具启蒙式的表述意义。这是阿多诺不认同他律性、娱乐性或商业性的展演形式、行动，可以无条件地称为“艺术作品”。

简述四届经历的趋向，可以看到2012年“第13届卡塞尔文献展”的脉络形成舞台。首先，1997年的卡塞尔文献展，以现代性的视野，回溯了1968年以来，艺术与社会建设的关系。2002年的卡塞尔文献展，则是殖民与现代性的平行发展，提出了艺术与政治的权力关系。2007年的卡塞尔文献展，转以历史美学的视野，探讨了艺术的功能性与教育性的问题。至2012年，卡塞尔文献展乃申论了艺术的定义和功能问题，并透过西方哲学系统，把与艺术有关的哲学问题，回溯到希罗时代至文艺复兴时代的天文、物理、机械等美学领域，同时强调了艺术作为精神治疗的功能。

2012年卡塞尔文献展的开幕记者会上，当策展人芭卡吉(Carolyn Christov-Bakargiev)一面朗读一面略过地阐述她的理念，并以“没有策展理念”、“没有去美术馆的意图”、“我没有这么说”等“否定词”回复发言者时，我们可姑且假设她是对语义使用的强势与游离姿态，表露出艺术态度的一些“强词”、“界定”、“否定”、“略过”、“调”与“表演”等参与性格。事实上，透过对话、座谈、协同演出，芭卡吉让自己也成为展演者。相较过去的策展人，从1997年至今的前后四届文件展中，芭卡吉无忌于以一家美学论点为理论和实践的呼应、善用据点历史意义作展出的结构配置、在导览设计和专书出版上力求清晰易解，此是第13届卡塞尔文献展的特色。

依其陈述，芭卡吉将整个展览有机化，如人的脑、心、表情、情绪、精神的布署，将具这些性质的作品放置在表征性的场域。在作品导览

手册和实地行脚中，我们的确可以看到据点的历史，以及作品置放其间的空间概念之呼应。例如弗利德利西安农宫(Fridericianum)的作品，便被视为主司“脑/智能”(Brain)的所在，也就是一个思考中枢的所在。曾为剧院、军用教堂、制炮厂，而后成为自然历史美术馆(Ottoneum)，主司人与生态环境的艺术方案表现。曾为夏宫现为天文物理馆的宫(Orangerie)主司时空和天文物理的研究经验。

新艺廊(Neue Gallerie)主司现代观念和视象。文件厅(Documenta-Halle)主司绘画性的扩张。格林兄弟纪念馆(Brothers Grimm Museum)展示当代多媒体运用下，中世纪武士的重金属音乐之旅(艺术家/Nedko Solakov, 1957-)。卡尔索河谷公园(Karlsau Park)因为有十八世纪以来的文艺驻村，第13届卡塞尔文献展把这个大区块当成当代版的童话森林，如同找寻林中错落的糖果屋，观者要按图索，以至少一天的行脚，参访将近六十个艺术聚点。你可能如行走在森林的小红帽，走到一处“只有狗才能进入”的狗乐园(艺术家/Brian Jungen, 1970-)，或是被一个“医疗站”招呼进去作十分钟的思与告白(Pedro Reyes, 1972)。你会闯荡到具温室效应的玻璃屋，里面将有与日俱增的简陋对象(艺术家 / Thea Djordjadze, 1971-)，还有用网络收集各种自然、社会、艺术数据的沼泽之屋(The Worldly House)，以及作家小筑(A Writers' Residency)等。你或许会看到一个巨石搁在一棵大枯树上(艺术家 / Giuseppe Penone, 1947-)，试图挑战自然、人工互抵触的地心引力，你也会参加一群人，坐在林间听圣乐。

靠近军火工厂的城中火车站(Hauptbahnhof)，以影片和室内空间装置为主。散布城中的十三世纪伊莎贝丝医院(Elisabeth Hospital)，从麻疯病院、老人院到战后重建的公寓和餐馆，成为阿富汗视觉论坛主题馆。作为艺术家、行动者、小区计划者生活聚落的希斯特·盖兹(Theaster Gates)之计划，乃以艺术者的生活作为活文化现场。另外，还有些闲置空间成为展场，在步行范围圈出第13届卡塞尔文献展的艺术地图。

二、文件之处方：物质、时间和能量

在有关理性、智力的能量展现上，可以从弗利德利西安农宫和宫(Orangerie)的展览看出。这两处均涉及了科学和哲学如何透过“物质性”的表现，成为一种艺术品。

第13届卡塞尔文献展的中枢展场，正是以穿流于两大堂的甘德(Ryan

#1 2012年第13届卡塞尔文献展开幕式上的媒体群

#2 亚提克(Kader Attia, 1970)的《从西方到超西方文化的修护》(The Repair from Occident to Extra-Occidental Cultures, 2012)以欧洲一战伤员们，在医学美容技术有限下，被修护的面孔为本，重塑了一些非洲式的几何雕像



Gander)人工之作“凉风徐来”，用看不见听不见的“风声”感知作为一种引论。从物质元素来说，风(Air)作为艺术与物理科学的关系，论点可远溯到前—苏格拉底派哲学家(Pre-Socrates) 如何将物理化学视为智者的学问，并当作哲学领域来看待。

基于希腊早期的哲学是如此关乎天体、宇宙、物质的诞生内幕，促使西方哲学出现从科学迈入哲学的一种过程，其终极关怀自然也无脱于“创造”(Creation)或“物的形成道理”之探究。有关时间、空间的场域，至今仍然是科学也是哲学，是物理也是诗意。如此，奥地利量子物理学家哲林格(Anton Aeilinger)一黑板的科学计算程序，不仅是“量子纠缠”，也是神秘的天书符号。两者，都可以用爱因斯坦的语言，当作一种“诡异的互动性”。

利用已变成天文博物馆的“宫”作为有关“时间的诞生”的展场据点，是第13届卡塞尔文献展一种四两拨千斤的策展手法，将原博物馆的现成物作为历史舞台，延伸出几件当代可对话的作品。这手法在2007年第12届卡塞尔文献展中便出现。为了将“现代性”推到中世纪进入文艺复兴时期，或是欧洲发现活版印刷的15世纪中期，策展单位亦以威廉高地宫的原作和当代作品作为一种文化景观的跨时空错置，呈现出异国迷思、古文物样态、装饰风之间的飘移。第13届卡塞尔文献展的时间和空间 释则 异。它不虚无飘渺，而是用望远镜和地图概念来比对年代的观念变化。和亚洲艺术展中的“时间”表现不同，第13届卡塞尔文献展中的时间、物质和能量论述回到了科学家们

的能量方程式之扩变，以一种既科学又艺术的代表图式发言。由此理解，2012年的卡塞尔文献展的“宫”展场，何以在两层楼有关古典天文地理的望远镜、古时钟、古地图制器中，提出近乎文艺复兴的理性与浪漫精神的时间观和空间观。

科学的时间和艺术的时间，其呈现或表现的方式不同。在第13届卡塞尔文献展中，能用当代艺术语言表现“时间”的声音、速度、光影流逝，并对劳动者的时间意义、时间控诉、时间礼赞、人生匆逝的情境，简洁有力的表现者，可以南非艺术家威廉·肯撒纪(William Kentridge, 1955-)在中央火车站库房中的《时间的回绝》(The Refusal of Time, 2012)为例。他以1800年代的工业，并以牛顿测量时间和爱因斯坦在20世纪初的相对论作为时间进行式的基本论述，在现场制作一个机械仪器，利用剪影和影偶的影像方式，在如洞穴气氛般的四周，进行了一场与时间争斗的现代工业劳动进行曲。

同样提出与时空有关的马欧莉诺(Anna Maria Maiolino, 1942-)，在一间民宅(Auedamm 18a



34121 Kassel) 所装置的《这里与那里》(Here & There, 2012) 则引用了中世纪神学家圣·奥古斯丁(Saint Augustine)有名的哲学论证。在圣·奥古斯丁的《悔录》11卷中，他提出时间相对论：“那么什么是时间呢？如果没有人问我，我是明白的；如果我想给问我的人解释，那么我就不明白了。”此乃表示时间的存在，既非过去，又非未来，而只是现在。

三、文件之制造，具德国性的美学辩证

站在2012年的时间点上，此时此刻，第13届卡塞尔文献展提出了阿多诺(Theodor Wiesengrund Adorno, 1903-1969)“艺术论”的再申释。阿多诺认为，如果艺术在作为历史书写的表现上，放弃痛苦经验的记忆，而变成装饰性的美丽事物，其艺术意义便消失。换言之，他对时尚的、流行、追随他律的文化生产之批判，即在于精神力量的消。他强调艺术作品里的社会性应该是问

接的，是另一种非暴力的行为模式。它不直接挑衅，而是以一种自我经验下的自律过程，完成超越与升华。

在呈现这个讯息上，第13届卡塞尔文献展无论创作者有名或无名，都透过一种艺术医疗的状态，而使生命历程获得升华。而第13届卡塞尔文献展有一特殊之处，它使用了许多曾经历过医院、养老院、教育中心、剧院、餐馆等转化的据点，让据点见证人事的沧桑与再生。它出现了许多试图想“人定胜天”，试图超越宿命的图象和文本。

艺术作为精神治疗的作品，在非成名艺术家当中更常见。可能被纳粹视为颓废艺术，但对画家夏绿蒂·所罗门(Charlotte Salomon, 1917-1943)而言，却是精神救赎的《生命？剧院？一出音乐剧本》系列绘本。非学院出身的夏绿蒂在26岁之际，被谋杀于奥斯威兹(Auschwitz)集中营，其二年时间所绘的1325件鲜艳、具原始、表现与象征风格的纸本彩绘，在文件展中，以透光的展示方式里，出现了彩色玻璃的神圣视域。

艾格纳(Korbinian Aigner, 1885-1966)，德国农夫之子，曾在教会学校教绘画，因顽强地反纳粹，被流放下乡到达豪。在此集中营，艾格纳栽培出

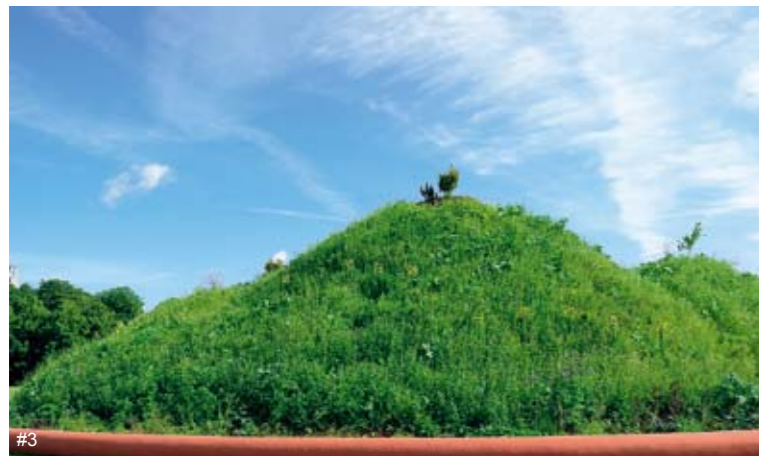
I #1-2 认为绘画是他的痛苦，音乐是他的喜悦之美国艺术家Llyn Foulkes，与他自制的乐器



#1



#2



#3

他有名的“柯比尼亚苹果”(Korbinian Apple)。劫后余生，他成为神职工作人员，终身致力水果改良工作。第13届卡塞尔文献展里，他上千张“柯比尼亚品种”的苹果彩绘，全都绘在明信片大小的纸板上。以一种自律性与升华性的创作态度，艾格纳一堆大同小异的苹果，无论在果园或纸面上，均成为他抵抗逆境的一种精神救赎。

克罗地亚女艺术家艾瓦柯克(Sanja Lvekovic, 1949)，她的摄影装置《革命》(The Revolutionaries)，是从过去文件里，找到卡塞尔一组集中营的纳粹士兵和铁丝网内头驴的相片。这个被视为“罪与罚”表征的驴子造型，

在新自由主义的资本主义世界，却成为可爱的、被把玩的、无生命的玩偶。艾瓦柯克用两个对立的“驴世界”，隐喻出一头驴子两样情的生命价值。

亚提克(Kader Attia, 1970)的《从西方到超西方文化的修护》(The Repair from Occident to Extra-Occidental Cultures, 2012)，呈现的便是他在刚果各地行走时，所搜集的各种被修护过的非洲对象，它们都被附加了原本没有的美学元素，辗转地形成一种失去原味的殖民用品。它们奇形怪状，从来不被列入欧洲人类学博物馆内。除了展示这些非洲另类对象，亚提克又以欧洲一战伤亡兵们，在医学美容技术有限下，被修护的面孔为本，重塑了一些非洲式的几何雕像。这些庞大的修护与新创的对象，以强烈的造形和视觉震撼，承载了西方文明的某种负面演进经验。

这样的模拟，在美国阿肯色州出生艺术家德罕(Jimmie Durham, 1940-)的《欧洲历史》(The History of Europe, 2011)中出现。2012年第13届卡塞尔文献展中，他在广大的河谷公园里搭了一个大帐篷空间，中间只简单地展出二个对象，一是二次世界大战一枚因酸性自爆而未射出的子弹；是一件史前文明所用的简陋石器。他用文本跳跃地简述三百年欧洲历史，认为欧洲大陆是个不完整的概念。欧亚大陆原是一个地理大区块，因政治和侵略才有欧陆的圈限出现。

四、文件之附录：华人艺术家的补遗

第13届卡塞尔文献展有许多作品批判了欧洲近代战争历史。但在策展的选件过程中，或许中国当代艺术已不再有痛苦的历史经验，或许策展人也规避了亚洲的战乱经验，而恰恰三件华人作品，都涉及了“对象存在”、“文化工业”与“艺术生产”的相关课题。

香港出生，旅居纽约的陈佩之(Paul Chan, 1973-)，以上千本硬皮书加上六百幅中国传统绘画，置入具黄金比例的几何美学里。除了探讨了自然与绘画的课题，其美学论述也涉及了书籍破坏、版权解构、意象抽离与再生的一种创作形式。艺术家自述，这件《什么是？为何？》(wht is wht? why the why, 2012)的肇始，是他看到德国哲学家阿瑟·叔本华(Arthur Schopenhauer, 1788-1860)的《附录与补遗》(Parerga et Paralipomena)一书滑落在地，两个封面散离，成为视觉上的现成矩形形式。他后来在封面上画了三座山，三座非写生，而是在网络上所见的记忆之山。他虽没有阅读那些被他撕去书籍内容，但从绘在封皮的过程，它竟是一部如此完全的陈氏宏。

与陈佩之的书海画墙表现战术异曲同工，

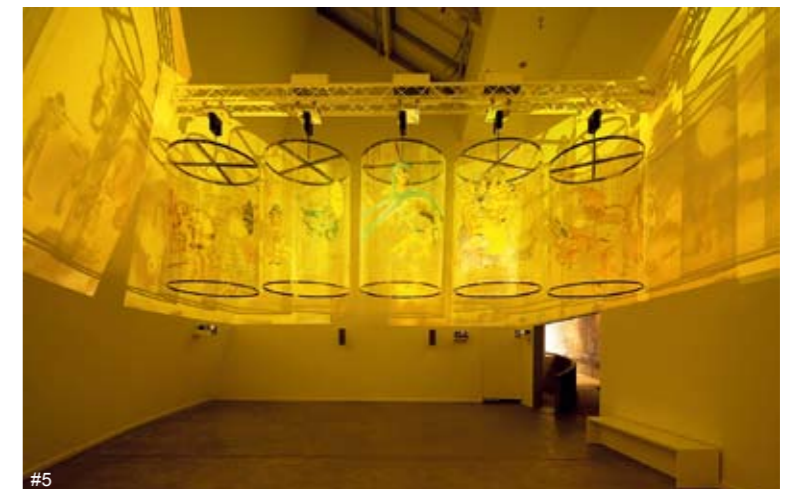
中国艺术家颜磊的展场也是上上下下满满一室画作，在沙龙式的艺廊展现外，也包括典藏式的拖拉画柜装置，观者目不暇接之余，也需要用进入库房的拖拉方式看画。颜磊参与第13届卡塞尔文献展的每日一画，也是从网络找到名画，透过模仿、再现，而拥有三百六十余件作品充斥的颜氏艺廊。如何每日一画？可以有写实有细绘？艺术家在现场的回答是：我有自己一套系统。艺术商品化是阿多诺批评当代“文化工业”(Culture Industry)得力之处，而近十多年来，华人艺术市场极反映出此操作现象。颜磊的展出正好切割在顺应与批判两相宜之间，可以说是很“中国制造”的一种观念装置。尽管卖相很好，颜磊满室架上绘画，在理念上也可以称为“对当代艺术生产和市场系统的一种陈列。”

相较于第13届卡塞尔文献展诸多“德国制造”背后的悲情与升华，“中国制造”则是在“艺术生产”上作文章。中国艺术家宋冬在“宫前庭草地，用垃圾和空心砖堆出的一座“小山园景”，便是以“不作白不作，作了也白作”为“为”与“不为”的行动。这座直径约50公尺的《白作园》(Doing Nothing Garden)跟所有装置艺术一样，展完便会被拆除。然而第13届卡塞尔文献展当前，你作不作呢？尽管“作了也白作”，这项约展还是要“不作白不作”。这是当代中国艺术家的一种精神性格，在视觉上，常如愚公移山大兴土木，让你非看见不可其大与其量；在观念上，却也可以仿若无其事，轻描淡写，反正人生不就是楼起楼垮白忙一场。以自由团体身份作户外活动，薛雷和蔡青合办的红军计划，则在户外教人折红星纸帽，用意也简单，消暑遮阳。

从美学论述和作品选件上看，德国卡塞尔文献展与亚洲许多当代大展已划出界线。它没有简易的机械性互动艺术、没有青春卡漫、没有自我呢、没有拈手而来的日常、没有以艺术家之名的随兴行为。它对艺术作品的源起，乃摆脱简单的游戏论和装饰论，而是进入精神较深层的感知性、救赎性、社会性的美学功能。而这种艺术生产理论，旨在与阿多诺的美学谋合。自然，也包括了阿多诺美学和文化工厂论述中，本身兼具的一些矛盾性。



#4



#5



#6

- #1 阿富汗论坛以涂鸦作为众声喧哗
- #2 艾格纳(Korbinian Aigner, 1885-1966)“柯比尼亚苹果”(Korbinian Apple)
- #3 中国艺术家宋冬在“宫前庭草地，用垃圾和空心砖堆出的一座“小山园景”，便是以“不作白不作，作了也白作”为“为”与“不为”的行动
- #4-5 印度巴基斯坦的拉马妮(Nalini Malani)的《寻找消失之血》(In Search of Vanished Blood, 2012)，是以六个屏幕五套画作四组灯效，采取最新视频与传统影子戏的制作方法，走马灯般呈现历史文化大课题
- #6 意大利艺术家Lara Favarett以废铁堆出的《记忆纪念碑》