

景觀

永恆的「他者」：卡塞爾文獻展 與威尼斯雙年展之思考

• 翁笑雨

本文並不旨在對卡塞爾文獻展或威尼斯雙年展作概括性的評述，兩個展覽的體量和內容的龐大使任何如此的意圖都不能成立，而我更希望在有限的篇幅裏集中討論幾個讓我有所深思的問題。

一 文獻展的命題

關於第十四屆文獻展（德國卡塞爾部分），我的觀展經歷由一件有關死亡的作品開始，又以一件有關死亡的作品結束。而作品中兩段有關死亡的經歷都是以極其私密的個體方式敘述的。

中國導演王兵在本次文獻展中不僅有影像作品展出，也在卡塞爾光榮影院（Gloria-Kino）舉行了回顧放映，包括影片放映和一系列文獻檔案的陳列。而為回顧放映開場的影片正是其新作《方繡英》（2017）的全球首映。85分鐘的影片記錄了一段普通得不能再普通的日常生活：患老年痴呆症

的六十七歲村民方繡英在江南小鎮家中病榻上慢慢死去的過程。在這期間，方繡英的鄰里家眷你來我往，鏡頭平實地記錄了他們圍繞在方繡英牀榻前的舉止、對話；而更長時間的凝視則集中於方繡英在病痛折磨下常常面無表情、目光呆滯的臉龐。很偶爾地，攝像機會轉移到室外，捕捉一些年輕村民在附近河塘中捕魚的場景。在並無波瀾的娓娓道來之間，生與死自然地糾纏在一起，死亡在此並不是存在的終結，而是存在的一部分。

歐洲導演組合帕拉維爾和卡斯坦因-泰勒（Véréna Paravel and Lucien Castaing-Taylor）在卡塞爾市郊的廢棄豆腐工廠（Tofufabrik）裏展出了影像裝置 *Commensal*（2017）。影片的主角是充滿爭議的日本籍殺人犯和食人狂佐川一政。1981年，佐川在巴黎留學時殺害了一名荷蘭籍的女同學哈特維爾特（Renée Hartevelt），殘忍地將她的屍體肢解並食用了部分肢體和器官。佐川被捕後因為精神問題並未判刑，而在遭送回日本後不久被精

神病院以精神正常釋放，之後未再入獄，反而因其犯下的獸性詭異罪行之震驚效應成為了名人，參與多部有關此案件以及其他色情和性犯罪紀錄片和電影的拍攝。但是在展覽播放的影片中，導演並沒有將這個事件的始末作為重點，而是拍攝了作為一個腦部大出血倖存者、獨居的、由弟弟照顧的、孤獨的、瀕臨死亡的六十八歲老人佐川。影片的主要畫面由兄弟倆臉部的超級特寫構成，鏡頭在緩慢的失焦和聚焦中推進推出。這種對圖像的操縱使他們從可辨識的人物變為抽象的血肉色塊，將觀眾「看」、「感受」和「感知」的界線變得模糊，從而無法簡單地進行道德判斷。但與此同時，在鏡頭失焦之際他們皮膚和五官的扭曲變形又讓人聯想到肉體的分解、腐爛，在「人」與「非人」之間盤旋徘徊，時而恐怖、時而肉欲。

與文獻展的其他許多作品相比，《方繡英》和 *Commensal* 沒有任何的宏大敘事，將視角鎖定在最本質的有關存在與死亡的主題之上，而王兵更是用長達 85 分鐘的影片來向一個普通的人和普通的社群致敬。這些作品沒有關注目前在當代藝術實踐中「流行」的社會政治話題，比如難民問題、恐怖主義、新自由主義經濟危機、全球環境災難、身份種族政治、後殖民議題由南半球 (the Global South) 論述發起的再討論，等等。毋庸置疑，這些議題都是極其重要的，也是當代藝術家應當思考與反饋的。但是否只要在創作實踐中涉及這些關鍵 (甚至在很多層面上都可謂非常抽象的) 議題，就能成為一件有意義的作品？同樣的問題或許也能向本屆文獻展提

出：如果一個展覽將這些全球社會政治問題作為其探討的範圍和關注點，是否它就「系統默認」(default) 地成為一個有意義的展覽呢？這屆文獻展恐怕正是在回答這個問題上進退兩難了。

第十四屆文獻展顯然是雄心勃勃並充滿了如此的抽象展望，藝術總監希姆奇克 (Adam Szymczyk) 更將歷來只在德國卡塞爾舉行的文獻展場地延伸到希臘雅典，雅典部分於 2017 年 4 月開幕，而卡塞爾部分則在傳統的 6 月開幕^①。在為展覽畫冊撰寫的文章中，希姆奇克寫道^②：

我們的目的是在於質疑至上主義，白種人的、男權的、民族主義的、殖民主義的思考與存在方式，並認為這樣的方式能夠繼續構建並統治世界秩序……我們希望藝術不僅僅是複製現有的社會關係，而是生產出可以棲息的空間，激發未知的論述，挑戰當下使我們無眠又不安的全球社會政治事件可預見的、沮喪的進程……促成第十四屆文獻展的動機在於亟待重新思考並徹底改變的日常經驗以及亟待重新想像的藝術生產角色 (既從物質的角度也從非物質的角度)……

在這樣的動機和目的下，希姆奇克給出了「向雅典學習」(Learning from Athens) 的展覽主題 (或者說「解決提議」)。他認為地處三大洲交界的雅典 (及希臘)，作為歐洲文明的發源地，同時也是歐洲經濟衰落的代表，與富裕和強大的德國在不同層面都形成鮮明的對比，從而使展覽所希望討論的議題變得有衝突和張力。

而「向雅典學習」同時又是雙關的：首先，在可以「學習」之前，我們必須「否學」(unlearning) 西方至上主義，而雅典的「失敗」可以作為範例來向此信仰發問；其次，只有在擯棄這樣的思想之後，才有重新學習的空間和可能。因此與其說是「向雅典學習」，不如說是「向雅典的經驗學習」。

“Unlearning”這個說法並不是本屆文獻展的新提議，其在概念上與美國社會學家、歷史學家沃勒斯坦 (Immanuel Wallerstein) 針對世界體系理論研究所提出的“unthinking” (「否思」) 理念基本一致，只是為呼應文獻展主題的“learning”而偷換了一個詞。這裏我將“unlearning”翻譯成「否學」，也是受到沃勒斯坦 1991 年初版的 *Unthinking Social Science: The Limits of Nineteenth-Century Paradigms* 的中文書名《否思社會科學：19 世紀範式的局限》的啟發^③。沃勒斯坦在書中批判了十九世紀社會科學思想的傳統，認為它們曾經被視作是解放性的 (但其中很多都是臆想和推測)，如今卻是人們清楚理解社會世界的障礙。比如，有關論述和實施現有的關於「發展」的概念，沃勒斯坦強調地理與年代不應僅僅被視作社會變革的外部影響，而是應該理解它們到底是何種社會變革的必要條件。因此，我們應當「否思」——即從根本上摒棄並修正至今仍舊佔主導地位的社會科學理論基礎。

不難發現，此次文獻展正是在如此的理論基礎上構建起來的，而它對社會科學的強調也正是與沃勒斯坦的研究背景相關，展覽「向雅典學習」要「否學」的，是在西方文明建立過程

中所有如今被證明是弊端的價值體系和行為方式，在看似謙遜的主題措辭之下其實是一個野心極大的議題。於是，這樣龐大的承擔使得展覽的主題不再成立或者根本不存在，因為它無法給出展覽 (或者策展人) 的立場，而淪為一場對錯誤意識形態、價值觀、歷史觀和全球危機問題的討伐，一場道德的評判。

二 文獻展的局限

另一方面，也是更重要的，本屆文獻展的命題陷入了一個危險的陷阱。儘管希姆奇克是一個東歐人 (在歐洲語境中處於文化政治經濟弱勢的地區)，他始終還是一個歐洲人，無法擺脫他的歐洲立場，顯然他意識到這樣的局限，也就是他所說的「卡塞爾的局限」、「西歐與北歐的局限」^④；也是他認為的文獻展的局限：西方文明已經無路可走了，西方文明的這個大寫的『我們』不停地擴張領地、到處散布『我們』的價值觀和存在方式，可是今天『我們』已經走到了盡頭^⑤。於是他期望將雅典以及它所能代表的歐洲南部文化和政治經濟情況帶入到文獻展的敘述裏來，並使雅典成為一個口岸，來傳播對歐洲危機成因的反思和批判，從而「挑戰當下使我們無眠又不安的全球社會政治事件可預見的、沮喪的進程」。

但是進一步推理，這個邏輯的悖論在於：如果西方文明已經擴張到如此境地，它與全球現實是無法簡單剝離的，也就是說，歐洲的危機等同於全球的危機，只要歐洲人「清醒」過

來「否學」自己再「學習」他人，只要解決了歐洲的問題，全球的問題也就可以迎刃而解。這種邏輯本身並無異於西方現代性傳播「進步」、「自由」、「民主」等所謂「先進」的人文主義理想來解決全人類問題的策略。因此歐洲人的優越感依然清晰可見，儘管表面上看起來整屆文獻展充滿了「內疚」、「自責」和「道歉」的調子。

與此同時，如果希姆奇克認為「通過在雅典展示原住民的實踐以及來自世界其他地方的知識」^⑥，本屆文獻展就可以對西方白人至上主義、殖民主義等劣習發出質疑和挑戰，這無疑是天真的。當原住民藝術家的作品被空降到希臘或者卡塞爾時，它必然與其原本的創作情境脫離，成為一種異域情結的粉飾。

藝術家小組「後商品」(Post-commodity)是本屆文獻展的參展者，由三位來自美國西南地區的原住民藝術家組成，包括查康(Raven Chacon)、馬丁內斯(Cristóbal Martínez)和特威斯特(Kade L. Twist)。他們的藝術實踐從原住民的視角和經驗來批判由全球市場經濟所產生的制度和信仰，並且審視這些體制和信仰如何正在建立一種不斷擴張的跨國家、跨民族、跨種族的新殖民暴力。同時，他們也希望通過藝術創作來建立原住民文化自決性的敘述以及與更廣大的觀眾之間的聯繫。他們在雅典與卡塞爾分別展出了兩件作品，並選擇以聲音作為媒介。除了探討聲音這個媒介作為傳播思想的工具之有效性和矛盾性之外(就如統治者與起義者宣傳意識形態或革命宣言之廣播)^⑦，他們更特意選擇去除圖像的方式來拒絕文獻展

(或者說文獻展這個體制)對原住民形象和符號的剝削利用。在卡塞爾的新畫廊(Neue Galerie)裏，他們呈現了作品*Blind/Curtain* (2017)。在新畫廊入口處的旋轉門上，他們安裝了一個聲音裝置，不斷地發送粉紅噪音(pink noise)，通過特殊的頻率，粉紅噪音可以將很多環境雜音屏蔽掉，從而使觀眾在進入展廳時耳朵的靈敏度提高，同時也意味着不必為外部世界的繁雜所干擾。藝術家這樣解釋創作意圖：「這件作品的呈現狀態正指出了美術館內部與外部世界的不同……藝術機構所代表的是一個並不屬於每個人的世界觀。」^⑧他們正是希望用如此極簡的、不能以目而視的表現形式來揭示藝術體制內外的距離、在現實世界裏的「危機」與成為藝術表現主題的「危機」之間的距離。這看似一道旋轉門的距離，或許是不可逾越的鴻溝。

可惜的是，這件作品在人頭攢動的開幕式預展期間，幾乎是被完全忽略的，因為無論粉紅噪音掩蓋噪音的功效有多強，還是無法與幾千人的客流量抗衡，而且也沒有太多人注意到這件作品的存在。這種「失聲」也不免讓人聯想到文獻展中其他許多以「他者」身份出現的作品，展覽並未能夠讓這些所謂「邊緣」、「少數」藝術家表達真正的意圖和觀點，這些作品還是無法逃脫成為對比主流文化價值觀和藝術創作的「例證」以及策展人論證其論點的論據。那麼我們到底能「學」到甚麼呢？如果無法實現換位思考(觀察)，這樣的命題是否有意義呢？還是掩蓋了一種新的殖民邏輯？

三 政治與美學矛盾

政治與美學上的糾葛已經不是甚麼新鮮的話題了，但卻是值得繼續討論的。早在藝評家畢曉普 (Claire Bishop) 討論社會實踐藝術 (social practice art) 的政治與美學野心的《人造地獄：參與式藝術與觀看者政治學》 (*Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*) 出版前，她就陸陸續續在《藝術論壇》 (*Artforum*) 和《十月》 (*October*) 期刊上發表了她對此論題的研究文章。畢曉普從藝評家博瑞奧德 (Nicolas Bourriaud) 1997年發表的一系列關於「關係美學」 (*Esthétique Relationnelle*) 的文章入手，分析評判當時以觀眾參與為主導的展覽趨勢。在畢曉普看來，博瑞奧德總結出「關係美學」與當時英國、美國藝術的學術和批評界整體氛圍有關，比如他們對當時「青年英國藝術家」 (Young British Artists, YBA) 現象擔憂不已，譴責並聲討從裝置到諷刺繪畫的一切作品，認為它們是對表面現象的去政治化頌揚，是消費主義景觀的同謀，可是這些譴責往往是非建設性的，只是一幫知識份子的口舌之戰罷了^⑨。而博瑞奧德卻試圖對當時的藝術和展覽作一個梳理，關注YBA之外的創作，並為藝術批評指出一條明路。

有趣的是，畢曉普所描述的當年英美理論界對藝術景觀 (spectacle) 的恐懼，也反映到這屆文獻展上。對於文獻展的策展團隊來說，似乎只要展示了在感官上 (視覺、生理等) 引人入勝的作品，它就成為了新自由主義經濟、消費主義的同謀。但是這樣的

生硬抵制是否真正有效呢？這二十多年後的抵抗與1990年代的抵抗相比，是否應該提出一些新的東西？答案並不是那麼明朗。

文獻展中絕大部分的作品都是犧牲感官性美學的，或者說其探討美學實驗性的空間非常小，更多的是像研究報告，反映了近年來在西方，尤其是在歐洲甚為流行的「藝術實踐作為研究」 (art practice as research) 的現象。如果說畢曉普所批判的政治與美學野心是以社會實踐、參與性藝術為切入口，那麼通過此次文獻展應該審視的，還有這類研究性藝術實踐的政治與美學矛盾。

有關此話題，較具代表性的參展作品要數在新新畫廊 (Neue Neue Galerie) 陳列的一組由「哈列特之友協會」 (The Society of Friends of Halit) 與多個團體合作的「調查報告裝置」^⑩。通過平板電腦、投影儀、檔案照片、文本等載體，這個裝置呈現了他們重新調查有關2006年在卡塞爾被國家社會主義地下黨 (National Socialist Underground, NSU, 德國極右翼恐怖組織) 殺害的年輕移民約茲加特 (Halit Yozgat) 一案 (這個協會的名字也由受害者的名字哈列特命名)。整個裝置的中心，圍繞一組電腦播放模擬案發現場情況的視頻、結合官方機構公開的調查文件，包括現場錄音音頻等展出。「哈列特之友協會」希望通過這樣的展陳來說服觀眾：通過他們的「民間」調查，找出了與官方說辭不吻合的證據。其中的關鍵是，一個名為特米 (Andreas Temme) 的德國情報局臥底滲透到這個極右翼恐怖組織成為其中一員 (此前NSU還謀殺了其他

八名移民，所以受到政府部門重視），他當時就在案發現場，卻在案件調查時作證說自己沒有聽到約茲加特被害時的槍聲，也沒有聞到火藥的氣味，在自己離開的時候也沒有見到櫃檯後面約茲加特的屍體。而「哈列特之友協會」這個計劃就是要通過科學手段來分析特米的證詞，並證明他作了偽證。更進一步的是，他們期望以此來帶動觀眾一起質疑德國的司法部門內部與NSU的牽連，推測他們可能協同作案，而這正是德國社會內部存在的體制化、系統化的種族歧視，甚至是系統性的種族謀殺。

不可否認的是，這項民間調查有着非常重要的意義——關乎真理的、關乎不重蹈歷史覆轍的警戒意義。但它是不是藝術？或者退一步說，它在文獻展覽實體空間這樣的語境中是否成立、是否達到了它所期望的效果、觀眾是否理解它的內涵？這件裝置（如果我們能將它稱為藝術意義上的裝置的話）並沒有在展覽的陳列方式上支持它的內容，即思考如何在一個藝術展覽的語境中，用新穎的布展設計方式來凸顯本來並沒有美學價值的內容。因而，展覽現場的設備成為了沒有美學價值的「道具」，無法吸引觀眾更深入地了解事件。而我也在參觀展覽時無法集中精神了解事情的來龍去脈，只是略看一二，事後在網絡上讀到有關信息才認識到這個事件的重要性。這讓我反思：或許這件作品以其他方式傳播會更有意義，而不是如一個空殼子般擺放在展覽空間裏；如果這項調查作為研究結果公布於世，通過更具大眾可及性的社交網絡來傳播是否更能產生社會效應^⑩？正如

德國學者布系（Kathrin Busch）在一篇名為〈藝術性的研究與知識的詩性〉（“Artistic Research and the Poetics of Knowledge”）的文章中指出，以調研作品作為藝術的問題在於：研究實踐本身並不能作為可輸出的「作品」或是一種穩定的理論構建^⑪。知識不能簡單地打包成可以被獲取的信息，而「哈列特之友協會」的這個計劃正是在文獻展的語境中被打包成了可輸出的「展品」而失去了其真正的意義。

四 雙年展走向另一極端

儘管本屆文獻展不乏優秀的、讓人深思的作品，比如上文提到的《方繡英》和 *Commensal*，它們的美學實驗在於如何用詩性的表達來探索人性的矛盾、不安、惶恐與荒謬。道德判斷不是裁判作品的標竿，甚至連「道德標準」這個概念本身都是辯證的。但這種美學性的實驗和藝術感官上的討論在本屆文獻展過於理論化的架構下變得黯然，後者讓「知識生產」替代了「藝術創作」。

與此相比，同樣於2017年舉辦的第五十七屆威尼斯雙年展則走向了另一個極端。由法國策展人馬塞爾（Christine Macel）策劃的主題展名為「藝術萬歲」（Viva Arte Viva），希望重新探討藝術的自主性，將藝術和藝術家放在首位。馬塞爾在一次訪談中如此道來^⑫：

……我沒有選擇一個單一主題，而是和藝術家緊密合作，去進一步思考他們自己的實踐，他們創作的方式，

他們所選擇的立場，他們的創作環境——包括從材料到工作室再到智性思考：他們的靈感來源、知識、研究，以及受到的影響。

在這樣的工作前提下，「藝術萬歲」展出了許多令人難忘或感動的作品。

美國藝術家阿特拉斯 (Charles Atlas) 在軍械庫 (Arsenale) 主展廳展出了將三件過往作品重新組合編排的影像聲音裝置 *The Tyranny of Consciousness* (2017)。大型屏幕投影呈現了四十四個日落時刻的蒙太奇 *Kiss the Day Goodbye* (2015)，旁邊是一個巨大的數碼電子鐘 *Chai* (2015)，倒數計秒，與日落的圖景同步，直至 18 分鐘後太陽完全落山，展場裏一片黑暗寂靜，彷彿世界末日。就在此時，戴着金色假髮的變裝皇后邦尼女士 (Lady Bunny) 的歌聲伴隨着迪斯科音樂響起，彷彿預示着某種可能的希望。阿特拉斯所拍攝的這些日落錄像被剪輯編排到一個個長方體的框架中，使本來自然的景觀變得人為抽象化、系統化，而數碼倒計時鐘更呼應了現代生活不斷被體制化的現實——我們顯然生活在無數的倒數、計時、提交任務、趕截止日期、加班、按時計費等各種虛構的時間框架裏，我們是否會如此走向文明的末日？或許只有挑戰一切所謂的社會規範才會有新的可能，而邦尼女士也許可以作為一個榜樣，她不僅是紐約著名的變裝皇后，更是一個敢於公開表達自己政治觀點的民主人士。阿特拉斯以引人入勝的表達方式讓觀眾反思自然世界與人造世界的矛盾，他的作品是充滿感官刺激的，甚至是景觀式

的，但是這些藝術語言與作品內涵不容分割。只有如此，藝術才能作為一種另類的、創造知識的、經久不衰的形式。

而日本藝術家島袋道浩的一系列影像和裝置作品更是充滿了智慧、幽默和詩性。在影像作品 *The Snow Monkeys of Texas—Do Snow Monkeys Remember Snow Mountains?* (2016) 中，藝術家拍攝了一群在德克薩斯沙漠裏生活的猴子。這群猴子有一段有趣的遷徙傳說，牠們是日本雪山猴的後代，於 1972 年從日本京都作為奇物獵奇進口到德克薩斯。第一年，牠們的數量急劇減少，因為牠們不知道如何在沙漠裏與仙人掌、豹子和響尾蛇一起生活；但是到了第二年，牠們的數量就回升了。從島袋在 1992 年聽到這個故事一直到 2016 年成行去德克薩斯拍攝牠們，時隔二十四年。藝術家這樣描述牠們：「牠們看起來〔比日本的猴子〕大了點，而且還開始吃仙人掌了。現在牠們知道如何來對付豹子和響尾蛇。牠們發展出新的語言來警告對方〔危險的來臨〕。我在德克薩斯的太陽下與牠們相處了幾天，就決定做一座冰山給它們。於是我就把一輛卡車填滿了冰塊。我想，牠們還記得雪山嗎？」

這個看似「無厘頭」的問題，實際上充滿了社會、哲學和政治的意味。在影片裏，猴子在這一堆「奇怪」的東西前嬉戲打鬧，動物百態盡顯其中。而島袋卻讓我們思考以人類為中心的知識生產方式，比如記憶與返祖現象、遷徙與移民等，這可能不僅僅用於研究動物，也可以由此反思我們如何與不同文化、種族背景的同胞相

處。我們是否也對陌生的「他者」感到好奇呢？我們是否也向已經移民幾代的亞裔、拉丁裔後裔叫囂「滾回你們的國家去」呢，只要他們不是白人便不應該出現在某片大陸上？殊不知他們的祖先最初到達某地可能並非自願，而是出於很多不可抗拒的自然、人為外因，比如被迫勞工、政治庇護等等。在目前全球極右翼勢力擴張，眾多種族歧視、新納粹言論和暴行的陰影籠罩下，這件作品顯得尤為及時。從某種程度上說，島袋一直以來對動物和自然的興趣驅使並造就了他的很多創作，這也是一種「研究性」的方式，但他並不以人類學或社會學的方式進入他的創作主題，而是更進一步地結合日常，以藝術而不是科學的手法，通過詩意、幽默和微小的樂趣來感動他的觀眾，這是許多以此主題為創作對象的「研究型」藝術家的創作所不具備的。

儘管很多藝術家和作品都可圈可點，馬塞爾也希望重新做到「為藝術而藝術」，但她的策劃並沒有為此目標提出建設性的討論。「藝術萬歲」再一次強化了藝術界給人的固有印象，以及藝術討論是圍繞藝術市場、藝術的商品價值、純美學效果和權力架構來進行和呈現的。更可惜的是，這屆威尼斯雙年展在學術基礎上是不站住腳的。雖然馬塞爾多次強調，為了給予藝術家創作最大的自由度，她不想選擇一個很具體、明確的主題，但她還是無法免俗，將參展作品通過總結和陳述組合在九個主題下，即她所說的如同同一本書中的九個章節：「藝術家和書本之館」(Pavilion of Artists and Books)、「喜悅和恐懼之館」

(Pavilion of Joys and Fears)、「共同館」(Pavilion of the Common)、「地球之館」(Pavilion of the Earth)、「傳統之館」(Pavilion of Traditions)、「薩滿之館」(Pavilion of the Shamans)、「酒神館」(Dionysian Pavilion)、「色彩之館」(Pavilion of Colors)、「時間和無限之館」(Pavilion of Time and Infinity)。這裏有關「書」的概念和九個章節的主題顯然與馬塞爾原來的意圖自相矛盾。

更為可惜的是，這些主題並沒有讓觀眾更開放地理解作品的意圖，反而由於其膚淺和過於簡化的定義而限制了觀眾理解作品的深度，甚至誤解藝術家的初衷。比如在「色彩之館」部分展出的土耳其藝術家坦戈爾(Hale Tenger)的作品*Balloons on the Sea* (2011)，由於氣球的斑斕色彩以及此部分策展人所給出的框架，整件作品的基調就被簡化成了一部無關痛癢的、拍攝彩色氣球的錄像。實際上，它是一件充滿政治意味的作品，靈感來自坦戈爾在土耳其海岸城市看到的遊戲——人們會用步槍射擊海面上被串在一起的氣球，有點像我們在遊樂場玩的射擊氣球遊戲。坦戈爾通過攝像機的角度將天空和海面混為一體，儘管沒有直接拍攝射擊的場面，但錄像中不時會有氣球爆裂。藝術家以此來偷換觀者與當事人的視角，在看似絢麗的色彩下，其實暗喻了近年來土耳其充滿暴力的動亂。而「薩滿之館」部分更是將「薩滿」這個充滿歷史、文化矛盾的課題簡化成了一個符號，彷彿只要展示一些面具、儀式，就可以涵蓋從人類學到殖民史的糾葛。

五 「宣言式」的展覽

儘管普遍被譽為藝術界的兩大盛事，卡塞爾文獻展和威尼斯雙年展在受眾層面、學術方向和概念宗旨上還是有很大的區別，因而比較式的展評或許不是最有效的評論方式。但必須指出的是，在展覽「藝術萬歲」慶祝並感慨藝術和藝術家的時候，「向雅典學習」則苦行僧式地批判和反思了藝術的本質和作為藝術家在現今社會中的職責，更質疑了文獻展（甚至是雙年展）模式的現狀及未來。它們兩者都是「宣言式」的展覽^⑭，而後者可能更有意傳播它的左派意識形態，儘管它在展場策略性地迴避了描述作品的展籤以及策展人解釋展覽主題的前言，並稱此舉意在使觀眾能夠以更開放的視角來了解作品和展覽的意圖。這個策略一方面是對體制化的、往往被美術館實踐的「說明式」（或說教式）展陳——用詳細描述的、往往由策展人書寫的展籤——的批判，另一方面或許還有更深一層的歷史背景。

在蘇聯時期，莫斯科的美術館和博物館曾在斯大林的帶領下形成了一種特殊的展陳形式和語言，也稱作「說話的博物館」（Stalin's talking Museum/samogovoriashchie muzei）^⑮。斯大林為了將表現階級鬥爭的符號介紹進入原本脫離群眾和社會、保留作美學和精神冥想的美術館空間裏，於是引進了高度說教式的展籤和文字。這一舉措標誌着俄羅斯博物館學的一個重大轉折，也見證了一種展覽策劃新形式的誕生，蘇聯文化界內部則把它們稱作「自我解釋」或「說話的博物館」。

而當時文藝界的最高理想便是以說教式的精神來創作出表現世界的形式。斯大林的這項改革極具實驗精神，它顛覆了當時美術館的展陳方式，為有效地傳播意識形態做出了實際的創新。更有趣的是，儘管這是一個源自共產主義蘇聯時代的博物館學實踐方式，卻在現代美術館實踐中被美國機構廣泛採用。

來自東歐的希姆奇克顯然對這段歷史有着更深的理解，並且他選擇參展的很多藝術家和藝術作品都是有這種強烈的「說明式」傾向。為了不使展覽走向一種說教式的極端，他選擇了弱化反映策展人意圖的說明文字（即前面所提到的「描述作品的展籤」和「策展人的前言」），而這些「策展敘述」往往是其他以「話題性」為呈現方式的雙年展的慣用策略。然而可惜的是，希姆奇克並沒有試驗出一種創新的展陳形式來有效地傳達他所深信的藝術實踐和藝術價值。也就是說，在展覽呈現方式和理想之間是存在着鴻溝的，也無法跳出文獻展的體制模式，包括開幕式、新聞發布會（長達幾個小時的發布會是一場讓參與策展的人員長篇大論地說教、陳述個人信仰和價值的演說，極具個人主義色彩）、展訊通知、公眾活動，等等。

儘管藝術的角色從來就不是迅速、有效地解決社會問題或提出具體的實施措施，但是如果我們跟隨希姆奇克的理想來一次烏托邦式的「思維實驗」（thought experiment）的話，我們可以解構文獻展的機制和歷史，這樣它便不需要以一個藝術展覽的方式存在。試想，如果第十四屆卡塞爾文獻展本身可以作為一所學校，那麼

3,700多萬歐元的預算足夠建立一所臨時學校，這所學校可以免費為難民兒童提供他們無法獲取的教育。而在文獻展五年的籌備階段，策展人可以與藝術家合作，為兒童(甚至是成人)設計參與性、教育性的藝術活動(就像著名的黑山學院[Black Mountain College]的前衛性和實驗性藝術教育與實踐)；而文獻展傳統的一百天展期，則可以成為一個開放的實驗性藝術學院。這也許離希姆奇克的烏托邦才更進一步吧？因此可以說，他的這次革命還不夠徹底。

註釋

① 由於本次文獻展的場館繁多，無法一一列舉，具體信息均可在文獻展官方網站上查閱，參見www.documenta14.de/en/。

②④⑤⑥ Adam Szymczyk, “14: Iterability and Otherness—Learning and Working from Athens”, *The documenta 14 Reader*, ed. Quinn Latimer and Adam Szymczyk (Munich, London and New York: Prestel, 2017), 30, 32, 42; 26-27; 33; 30.

③ 沃勒斯坦 (Immanuel Wallerstein) 著，劉琦岩、葉萌芽譯：《反思社會科學：19世紀範式的局限》(北京：三聯書店，2008)。

⑦⑧ Candice Hopkins, “Post-commodity”, in *documenta 14: Day book*, ed. Quinn Latimer and Adam Szymczyk (Munich, London and New York: Prestel, 2017), 4 July 2017.

⑨ Claire Bishop, “Antagonism and Relational Aesthetics”, *October*, no. 110 (Fall 2004): 53.

⑩ 合作團體包括 Forensic Architecture, Initiative 6. April,

the People’s Tribunal “Unraveling the NSU Complex”, spot_the_silence。整個裝置的構成部分繁多，而各個部分又有不同名稱，具體參見www.documenta14.de/en/artists/22963/the-society-of-friends-of-halit-with-contributions-by-forensic-architecture-initiative-6-april-the-people-s-tribunal-unraveling-the-nsu-complex-and-spot-the-silence。

⑪ 除了在空間裏陳列的這個部分外，「哈列特之友協會」還組織了公眾參與的集會，作為文獻展公眾活動系列「身體的議會」(“The Parliament of Bodies”)的一部分，可惜我無法參加。想必大部分國外觀眾都無法全部參與這些活動，而現場也沒有任何其他方式可以參與討論。

⑫ Kathrin Busch, “Artistic Research and the Poetics of Knowledge”, www.academia.edu/8568175/Artistic_Research_and_the_Poetics_of_Knowledge.

⑬ 馬塞爾 (Christine Macel)、郭怡安 (Michelle Kuo) 著，郭娟譯：〈第五十七屆威尼斯雙年展〉，《藝術論壇》中文版，http://artforum.com.cn/inprint/201705/10514。

⑭ 畢曉普在批判「關係美學」和「社會實踐藝術」時提出一個「意識形態展覽」的概念和傳統，她認為這是西方前衛藝術「宣言式」展覽的傳統，早在1920年的國際達達展或1938年的國際超現實主義展等就已開始。這與共產主義化的俄羅斯有着千絲萬縷的關係，尤其是左派知識份子之間的交流。參見 Claire Bishop, “Antagonism and Relational Aesthetics”, 51-52.

⑮ Adam Jolles, “Stalin’s Talking Museums”, *Oxford Art Journal* 28, no. 3 (2005): 431-55.