

# 如何閱讀卡塞爾文件展？

● 李綺華

2007年6至9月，第十二屆卡塞爾(Kassel)文件展(documenta)這項五年一度、為期一百天的國際當代藝術盛事，吸引了全世界七十多萬觀眾到訪，使平日靜悄悄的德國小城卡塞爾忽然變得很熱鬧。

文件展起源於1955年，德國在二次大戰後為掃除戰爭的陰影，重建在納粹統治期間被壓抑發展的文化藝術，於是在位於前東西德交界、被聯軍炸至體無完膚的卡塞爾城舉行第一屆文件展。當時的文件展只是附屬於國家大型花展的藝術展覽，展出於納粹時期被貶為「墮落藝術」而被禁的現代藝術作品。由最初承擔着戰後文化重建的使命，文件展逐漸發展為反映國際當代藝術狀況的展覽。尤其在東西德統一後，最初舉辦文件展的意義已失去，在沒有既定的方向與定位之下，文件展遂成為一個展覽的實驗場，讓每屆負責策劃展覽的藝術總監以極高的自由度，為「藝術」和「展覽」重新定義。他們甚至挖空心思，努力使該屆文件展成為藝術展覽史上的奇葩，整個文件展就如同藝術總監的一件大型作品一樣。因此參觀文件展除了看個別作品外，更具挑戰性的是在芸芸作品中讀懂那位總策劃人背後的心思。

參與今屆文件展的百多位藝術家來自世界各地，南美、北美、非洲、歐洲、亞洲，無所不包，男女比例剛好各佔一半，似乎有意宣告，以往由西方男性主導藝術世界的時代經已結束。至於作品方面，雖然沒有劃一的主題，但大部分作品明顯帶有社會批判意識。甫抵卡塞爾，即看到火車站外懸掛的大型廣告板——美國藝術家塞谷拉(Allan Sekula)為反對剛在德國舉行的八國峰會創作的作品《所有人將成為姊妹》(*Alle Menschen werden Schwestern*)。作品題目如標語般貼在韓國Hyundai集團的墨西哥船塢工人的照片上，向到訪卡塞爾的來賓宣告：被全球化邊緣化的人將如姊妹般團結起來。這塊「迎賓牌」是否在暗示一種反全球化的團結精神也正在文件展中蔓延着？

這種企圖跳出以西方為中心，讓少數被壓抑的聲音在藝術場所公开展示的嘗試，實為上屆文件展旗幟鮮明的姿態。2002年舉辦的文件展被界定為討論社會政治議題的平台，除了在卡塞爾以紀錄片為主的「藝術」展覽外，還在非洲等地的數個城市舉辦公開討論當地種族、政治問題的討論會。這種試圖讓文件展「權力下放」的

嘗試，也同樣出現在今屆文件展。在今屆展覽開幕前兩年，世界各地近一百所文化藝術雜誌社被邀請以當地出版的形式參與今屆文件展，以專題探討今屆三個引導性主題——「現代性」、「生活」和「教育」在當地的意義。

上屆展覽的藝術總監為非裔的恩威佐(Okwui Enwezor)，是首位當文件展藝術總監的非歐洲人，以被壓迫種族的身份和姿態發聲，旗幟鮮明，與此不無道理。今屆展覽某程度上承繼了上屆的這項特色，但策劃者卻在宣傳及媒體訪問中對此隻字不提，似乎是有意避免當上屆的影子。為了要突出今屆與別不同的展覽特色，自然要使公眾的焦點集中在今屆標榜的主題——「造形的遷移」(The Migration of Form)上，而避免在公眾形象上出現過多枝節。但無論如何，即使沒有被公開談論，「社會批判性」仍是今屆展覽的其中一項特色，是一個隱藏的議題。

相較以錄像作品為主的上屆文件展，今屆的作品媒介十分多元化。例如在各展館均可見到馬素爾(Kerry J. Marshall)爭取在主流藝術世界呈現黑人面貌的繪畫作品；在弗里德里希廣場(Friedrichsplatz)盛放的一大片紅色罌粟花、播放由克羅地亞和阿富汗婦女團體演唱的革命歌曲(維克維奇[Sanja Iveković]作品)；看上去像大型布娃娃，實際上是2002年以色列軍闖入約旦河西岸時，於動物園慌忙逃走時撞柱死亡的長頸鹿巴洛尼(Brownie)，在死後被製成標本(費德爾[Peter Friedl]作品)；在卡塞爾行走的四號電車上的聲音裝置，乘客可聽到卡塞爾的俄羅斯移民用俄羅斯語訴說他們的故事(普列奧布拉任斯基[Kirill Preobrazhenskiy]作品)；五十米

長，以傳統手法記錄北京現代化變遷的中國長卷畫(盧昊作品)；還有散布在卡塞爾的一千零一個中國人和在各展館隨處可見可坐的一千零一張清朝椅子(艾未未作品)。豐富多元的藝術媒介令今屆文件展充滿百花齊放的氣息。

除了作品傾向關注社會政治議題，以及作品媒介多元化外，今屆文件展的最大特色，是強調作品間跨越時空的橫向對話，亦同時強調回顧歷史的縱向角度。前者即藝術總監布爾格(Roger M. Buergel)常向外界強調的「造形的遷移」，表現在展覽的陳列方式上，作品擺放的位置並非像威尼斯雙年展(La Biennale di Venezia)般以國家作為組合類別，亦非根據藝術家、時序或者劃一主題排列，而是以作品間開展對話的可能性為考慮點。來自全世界不同時空的藝術品被抽空其文化歷史脈絡，單以其造形的共同性作為對話點，如一幅十四世紀波斯畫作被置於中國當代藝術家艾未未的一件瓷器雕塑旁，兩件作品創作的背景雖懸殊，但卻同時描繪海浪的造形。在共同的展覽空間內，造形成為主體，在不同的作品間遷移徘徊。

又例如在弗里德里希博物館(Fridericianum)一樓正中房間的舞蹈表演，動態延伸至左面房間的裝置作品，堅硬的鋼管和有機玻璃被屈曲成流動的線條和波浪的平面，由展館的內部空間伸展至建築物的外牆，尤如跳舞一樣。這種打破內／外界限的動態元素，將另一邊房間的攝影作品也扯上關係，那是一幀記錄1968年一項行為藝術的照片：藝術家在展覽開幕時將畫廊上鎖後離去，被困繼而恐慌的觀眾向途人示意求救，終由一粒石

子打破僵局，照片記錄的正是一位女觀眾從畫廊玻璃的破洞中走出來的一刻。三件本來毫無關係的作品，頓時連成一起。

在另一展館威廉士赫克城堡 (Schloss Wilhelmshöhe) 內，今屆文件展的當代作品與城堡的藏品並置在一起，實現跨時空的藝術交流。例如波蘭女藝術家古力 (Zofia Kulik) 的「女皇像」攝影作品，被置放在十七世紀荷蘭畫家林布倫 (Rembrandt) 的肖像畫中間。古力以剪輯的手法拼湊大量照片 (如男性裸體照)，把自己的作品塑造成另一意義的女皇像。這樣一來，原本形象剛強的男性身體變成了女皇衣服上的微型圖案，現實世界的權力秩序被顛倒過來。此外，該作品放置於對稱排列的多幅林布倫肖像畫的正中間，更突顯出女皇的氣勢；藝術史的殿堂大師級人馬也被「貶」為當代女藝術家的左右大臣，慣常的權力等級次序再一次被反轉，這裏不單有關性別，更直指藝術史的典範。由此可見藝術總監的功力，單靠作品的排列便能給予作品有力的回應。

不過，展覽中亦有不少水平較低、單獨擺放完全沒有看頭的作品，雖然經過策劃者用心的編排後，在展覽的場景布置下或與其他作品的對話中獲得新的意義，但這些意義卻是由藝術總監賦予及加諸作品之上的。這裏衍生出一個藝術家與展覽總監之間權力角力的問題：策劃展覽誠然是一項創作行為，無可避免亦無需避免對作品進行主觀詮釋；不過，策劃者的權力限線是否可以無限伸展？

弗里德里希博物館大堂中心豎立的銅製柱狀雕塑，由美國藝術家麥克拉肯 (John McCracken) 創作，如鏡子

般的表面反映着進入博物館的觀眾。大堂的四周牆壁也鑲嵌着鏡面般的平面，卻不屬於作品的一部分，只是這次展覽大堂入口「配合」作品的場景設計。觀眾置身其中，如同被多重鏡像包圍着，麥克拉肯的雕塑與展覽大堂的鏡面合而為一，變成了一件整體性的裝置作品。到底，這件最後作品的作者是誰？原來的雕塑能否仍說得上是獨立存在？還是已成為藝術總監布爾格創作概念下的從屬品？

弗里德里希博物館一向為文件展的重要展館，亦是大多數觀眾首間參觀的展館。因此，這裏的大堂就像進入文件展的第一道門檻，具有重要的意義。第一屆文件展的藝術總監伯德 (Arnold Bode) 曾將這大堂布置成向現代藝術大師致敬的場所，當時大堂的牆壁皆貼滿在納粹期間被禁止展出作品的藝術家的照片，讓入場的觀眾見證歷史對他們的平反。自稱為伯德的忠實支持者，布爾格亦有意引用首屆文件展的大堂設計概念，不過這次讓觀眾先打個照面的，並非現代藝術大師，而是觀眾自己。背後的動機，或許與布爾格經常強調觀眾應主動詮釋作品及賦予作品意義有關吧。

今屆文件展無疑是一個關於展覽的展覽，布爾格的策展概念高據於個別作品之上，不單當代作品，即使經典的現代藝術作品也只能服膺於藝術總監的概念之下。在展覽圖錄上刊載的現代藝術經典人物馬奈 (Edouard Manet) 1867年的作品《國際博覽會》(L'Exposition Universelle)，實際在展覽現場展出的卻非原作，而只是一張如明信片大小的複製品，被放置於新畫廊 (Neue Galerie) 地庫洗手間旁的一個玻璃櫥窗內，相信大部分路過的觀

眾也不會察覺那是展品之一。這種安排，絕非出於技術失誤。馬奈是當時被拒參與巴黎官方藝術沙龍展及國際博覽會藝術展的畫家，畫作《國際博覽會》展現的，是從一個邊緣位置遠觀中心的角度。

在玻璃櫥窗內還放有另一張明信片，複製的是德國畫家蒂施拜因 (Johann H. Tischbein) 1783年的畫作《弗里德里希侯爵紀念碑的揭幕》(*Die Enthüllung des Denkmals Landgraf Friedrichs II*)，畫中描繪的正正是現今舉行文件展的所在地弗里德里希廣場及博物館。把兩個作品並置在一起，明顯是對國際藝術展覽有所指涉。而採用迷你複製品而非原作，則表示藝術總監之意不在畫作真迹本身，作品只被用作借古喻今。

另一項引用古意的嘗試，是為今屆文件展特地設計及搭建的展館奧爾館 (Aue-Pavillon)，它被建於十八世紀初建成的巴洛克式建築物「花廳」(Orangerie) 的前方，「花廳」是法式巴洛克花園為異國植物如橙子等越冬的建築。以溫室建築材料建造的奧爾館是對「花廳」的一個影射，不過它盛載的並非異國植物，而是來自世界各地的當代藝術作品。布爾格的原意是利用透明的建築材料製造一個如水晶宮的展館，讓室內的作品與室外綠油油的景色聯繫起來，以實現藝術品與自然的對話。可惜由於溫室建築材料使展館內溫度過高，需要使用灰銀色布料遮擋建築物頂部及牆壁，致使觀眾於展館內未能接觸室外景緻，水晶宮概念因而無法實現，這是今屆文件展最大的敗筆。

上文提及，回顧歷史亦是今屆展覽的另一項特色。展出的藝術品包括

十四至十九世紀波斯、中國、印度等地的繪畫、十九世紀末至二十世紀的現代作品，以及新鮮出爐的當代作品。對只期望看當代藝術作品的觀眾來說，無疑造成一定的思想衝擊——並非以時序分類的展品分散於各場館內互相對話交流，反而應按字母分類的展覽圖錄卻以時序來排列作品。別有用心的編排顯出策劃者對歷史的重視，當代的藝術概念、形式手法皆在歷史中有迹可尋，要在當代藝術的迷宮中辨認方位，不得不回到過去，以歷史的眼光看待今天的作品。

這種尊敬歷史的態度更表現在展場的裝潢設計上，弗里德里希博物館連接大堂及一樓的那道巴洛克式一分为二的樓梯，其實是模仿該博物館改裝前的原來面貌而臨時搭建的，仿如歷史的舞台重現於觀眾面前，讓大家在參觀展覽前，先跟歷史行一個敬禮。樓梯正中掛着克利 (Paul Klee) 1920年名為《新天使》(*Angelus Novus*) 的畫作複製品，寓意深長。猶太裔哲學家本雅明 (Walter Benjamin) 在1921年購下這幅畫作，並將畫中的天使形容為「歷史的天使」，比喻在現代主義之下知識份子的無奈。天使高舉雙翼，回望過去，看到人類的愚昧、歷史的災難，還未來得及回應和向人類提出警告，他便在現代主義「進步」的洪流下被迫繼續向未來進發。近一個世紀後的今天，再回望過去，「新天使」可會給我們一點啟示？

**李綺華** 德國海德堡大學歐洲及東亞藝術史系碩士研究生