

無形的含混

• 劉建華

Unfortunately, however, expectations and projections often go hand in hand with misconceptions ...^①

在德國卡塞爾 (Kassel) 舉行的第十二屆 (2007) 文件展 (documenta)，口碑參差，深刻的整理與討論並不多見，似乎引證大事不妙^②。但在把疑惑拋向文件展前，值得先去了解的是，究竟文件展背負着甚麼期望？(為甚麼？又合理麼？) 要闡述文件展在當代藝術的重要地位，相比伯德 (Arnold Bode) 創立文件展的冷戰背景，不得不提的，當是第一代自由策展人施澤曼 (Harald Szeemann) 那爭議性的第五屆 (1972) 文件展。施澤曼在該屆通過把觀念藝術、建制批判 (institutional critique)，連同策展概念 (尤其通過惹起的風波)，一舉推到歐洲藝術展覽建制的前台。策展框架自此慢慢成為欣賞個別展品以外，議論展覽的重要面相，亦取代了藝術風格及媒介的主導性。另外，連續多屆參展的前衛藝術家波依斯 (Joseph Beuys) 在這平台上的矚目藝術項目，也有助

文件展知名度的繼續提升。但更多對文件展的期望和關注，還是因為第十屆 (1997) 和第十一屆 (2002) 而來。

第十屆文件展的策展人大衛 (Catherine David)，既以卡塞爾的城市規劃切入，亦翻出一些前衛藝術的社會實驗舊案，通過詩意／政治性 (Po[e/li]tics) 的並舉，旗幟鮮明地開展了對人類文化、社會、政治、經濟皆影響深遠的全球化的審視和批判。而繼文件展第一位女性策展人大衛後，第十一屆大會又找來第一位非裔策展人恩威佐 (Okwui Enwezor)^③，以後殖民理論、地緣政治等論述，把對全球化的探討進一步深化，歐洲中心主義的指控既像再不成立，文件展也通過在不同地點舉辦研討會走向世界。大衛那屆文件展，還會被一些人批評過於知識份子氣，然而文件展在當代藝術界深受器重，大概正是其在備受壓力之下，仍敢於堅持批判路線，結果歷史發展引證了其見地。這兩屆文件展是否真的如此出色？其實在今天重看，已無可避免地站在它們對於藝壇所起的典範作用中，其先啟性和影響

力變得互為表裏，而重要性和期望也相輔相承。

事實上，這兩屆文件展也不是全然排拒藝壇的商業主流，只是較其他主流藝壇建制，以及同期所出現的國際雙年展帶有更強的學術性，總算能夠跳出超級大展的「景觀化」(spectacularization) 陷阱。若從更實際的面向來說，文件展五年一度的生產節奏和龐大預算(今屆用上1,900萬歐羅)，相對眾多雙年展、藝術館都來得充裕，故作為藝術世界裏的一個矚目平台(今屆觀眾數字超過七十五萬)，它的資源、影響力如何運用，實有能力左右全球當代藝術論述(甚而產生某種影響全球文化、社會、政治的作用?)，故對其有所期望該屬合理(卻也往往超出僅僅辦好一個藝術展覽?)。

要看第十二屆文件展，實在無法不去理會文件展籌委在背負往績的包袱下，選擇如何走下去。把過去兩屆討論再延伸，是否有意義和新意? 會否在政治上太極端? 把文件展從此定型? 作為一個文化企業品牌，如何能在以往基礎上轉變——既保留過去累積的文化資本，卻又再次覓拓出新方向、保持其領導地位? 大會最終公布的策展人布爾格(Roger M. Buerge) ④並非策展圈中的一線人物。他不像大衛曾任職巴黎展覽館等機構多年，也沒有恩威佐策劃約翰內斯堡雙年展(Johannesburg Biennial)的經驗。在德國出生的布爾格，正職是在維也納及倫堡教授視覺理論，策展對他來說更像學術研究的實驗多於一門展覽工業。然而，他卻憑此獲得了霍普斯(Hopps) 策展成就獎(2003)，無疑頗符合文件展欲展示其獨具慧眼的冷門人選要求。

布爾格主要的策展往績，是一個題為「政府」(Die Regierung) 的展覽系列。其中「我們想被如何管治?(主體與背景)」(How do We Want to be Governed? [Figure and Ground]) 的標題，展示了以美學上類比組成(aesthetic analogy formation) 的「關係性」(relationality) 和傅柯(Michel Foucault) 的「治理性」(governmentality) 作相互引照的意圖⑤。而在展覽論述中的「關係性」和「媒體」(mediality)、「生命政治」(bio-politics) 和學人阿岡本(Giorgio Agamben) 「赤生」(bare life) 概念的締結，甚至於藝術家的人選，基本上已可找到今屆文件展的腹稿⑥。

The big exhibition has no form ⑦。

作為今屆整個文件展的導向，策展人提出了三個關鍵問題：「現代性是我們的遺古嗎?」(Is modernity our antiquity?)、「甚麼是赤生?」(What is bare life?) 和「我們要做甚麼?」(What is to be done?)，並通過全球七十多本雜誌共同參與研討，最後整理出「現代性?」、「生!」和「教育:」三本文集⑧。

重探現代性，對於理解當代美學的文化定位、政治哲學自當有益。但現代性問題在藝術脈絡裏，經常也被延伸成為「現代主義」(Modernism) 的討論，而這次文件展似乎也不例外，三本文集變成不少現代主義的地方版本匯編。至於「赤生」這個政治哲學的熱門課題，若在「政府」的展覽脈絡中，還能突出那與國內學人劉小楓近期探討施米特(Carl Schmitt) 關於主權(sovereignty) 決定的「緊急狀態」(state of emergency) 的相對理解; 布

爾格在文件展的想法，似乎卻轉向藝術和「赤生」的相互主客經驗^⑨。至於第三個主題「教育：」重開啟蒙中教學 (pedagogy) 和自我解放 (self-emancipatory) 的難局，學人朗西埃爾 (Jacques Rancière) 一篇論說民主、美學與政治關係的對談，是文集討論這部分的其中一個重頭戲^⑩。

縱觀三個主要關鍵議題，相關之餘也各有延伸，現代性的政治哲學難題，本是貫穿的底蘊，也吻合當代藝術中的時代呼聲；然而，布爾格卻似乎還另有打算。文件展讓不少人產生的疑竇，大概也從此起。

To do Documenta, an exhibition without form, means entering a field of highly contradictory forces^⑪.

在文件展文集的「現代性？」專號，布爾格就寫了一篇（也近乎唯一）著意調整公眾對文件展「期望視野」的文章——〈源〉（“The Origins”）^⑫。文章輕輕帶過施澤曼和大衛的文件展，把論述的焦點（戲劇性地？）放在第一屆文件展（1955）作品的展示規格上。文中通過幾張舊照片來推敲，考察了兩類展示方式，一種是藝術作品和展示方法的互扣 (interrelations)，並講究作品的布局 (misc-en-scène)，另一種則重視引導觀者和藝術品直接的開放對話。在展示的設計、物料上大造文章，固然是一種對現實場境的觀察分析，同時也是一種策展功力（入微處）的示範（抑或示威？）。最重要的，是策展人通過這個「回顧」動作，帶出其在文件展中所作的實驗重點——展示

文件展的三個關鍵問題和「展示」的技術與應用，本來還可在現代性政治哲學層面有所發展，然而使問題真正錯綜複雜的，是策展人在籌備過程的最後階段所拋出的題旨：「形的移徙」(The Migration of Form)。依策展人所說：「作為一個策展概念，『形的移徙』是一個創造藝術作品之間猜測性 (speculative) 關係的方法。與其尊崇正確的解讀，我們的主要目的是去把作品從過於被決定的、陳腐的、身份的視觀中解放出來。」^⑬換句話說，「形的移徙」拿了〈源〉文中的第一種展示方式為手段，目標卻是朝向第二種展示方式。然而，策展人一旦提出有「形」的「猜想」，本來說是為了突顯作品權威 (to foreground the authority of the art work proper) 的手段，就有機會取代了藝術作品的開放詮釋，成為觀眾實質的關注項目。（除非「猜想」刻意朝向過於淺白、無理或不正確？）^⑭

為了突顯作品，「展示」慣常都會傾向潛藏（透明化），但布爾格既認為「美學經驗始於慣常意義 (conventional meaning) 的終止處」，就必須處理觀者如何「步出那瀰罩性的即時性」(step out of this all-encompassing immediacy) 的問題^⑮。但策展人強調觀者對於背景知識不足而引起的政治（自我教育 [self-care]）效果^⑯，是「赤生」的設想還是衝突？事實上，觀看文件展時，不只是眼看作品、手執場刊、耳聽預錄導賞，還有策展人擺出的層層離間性的環境設計，無疑遠離我們慣常所謂完美的直接藝術體驗。若然「展示」真是如此重要，那麼中國藝術家艾未未那戶外雕塑的倒塌，並任由它塌倒在那裏，當是給策展人一記狠狠的耳光。

本來強調觀者的直接觀賞，最後卻近乎是策展人個人督導的一種「展示」，這把策展人和「展覽作為媒介」(exhibition as a medium) 進行從「再現 (representation) 轉向生產 (production)」的關係^⑦，與文件展尋找策展人選時出現的「下一屆文件展該由藝術家來策劃」(the next documenta should be curated by an artist) 的運動方向相對照^⑧，可說是個諷刺的反面收場。其實策展人對於藝術作品(間)的假設性猜想，甚至成為一種觀眾的美學經驗，並不是需要刻意迴避的當代藝術情境。文件展策展人針對不同場景作的展示實驗是蠻着力的，但除了注定個別而零散外，不少更本可歸屬當代藝術家的工作領域。而與藝術家(甚至觀眾)合作的工作環境／模式／過程，更可能是當代藝術中一種極富(政治哲學)挑戰性的策展模式，今屆文件展未有向此開拓，也算是個遺憾。

... people are not really well equipped to deal with radical formlessness^⑨.

事實上，抵步市中心的弗里德里希廣場(Friedrichsplatz)，置身維克維奇(Sanja Iveković)的遍野罌粟花、喇叭廣播着阿富汗女士唱着的革命歌曲，再見到席克曼(Andreas Siekmann)(以德文／法文)大字標明「被排斥的(Exclusiv)——第四種(暴)權」的裝置作品，筆者對於策展人這樣處理那片公共空間是頗為感動的。可惜策展人對於藝術館展廳的想像，猶如一進入主場館弗里德里希博物館(Fridericianum)置身那鏡匣子般，封閉而遠離生活世界。為了配合那更像脫胎於十九世紀末維也納藝術史學風

的「形的移徙」論述，展場經常也是暮氣沉沉，不求展示當代藝術的能量和朝氣。主展場中心掛着本雅明(Walter Benjamin)描述為置身進步暴風廢墟前的畫家克利(Paul Klee)的《新天使》(Angelus Novus, 1920)的舞台，就竟是一座新建的「假古董」梯階(原來在1955年建成、在80年代被拆)。即使上達二樓有真實的舞者們在舞動、幾扇不能關上的窗，但實在也紓解不了內裏的沉悶。

展覽場地方面，布爾格不選第十屆所使用的舊區火車總站、第十一屆的酒廠空間，可見他頗立心抗拒運用再生空間，就是在公園新築起的帳棚展場奧爾館(Aue-Pavillon)，也繼續是溫室式的保護空間。既非現代主義的白盒子(white cube)、上一屆錄像充斥的「黑盒子」，也遠離第十屆選用冷峻的銀色，挑選了像勃艮第(Burgundy)紅酒般的土紅地面把一切濃浸。這莫非暗示「形」(跟物料性一樣)在經概念藝術洗禮後的當代藝術中有待重新出土？而相對今屆眾多於美學上較易把握的攝影和錄像，麥克拉肯(John McCracken)被策展人選作系譜的考挖，是否為了把繪畫和雕塑從現代主義話語上溯並予釋放？

時間的進一步上溯，使市郊的威廉士赫克城堡(Schloss Wilhelmshöhe)也被今屆策展人打主意。在此展場，除了把當代作品與館藏並置，也借來一些非歐洲、非當代的文化藝術品展出。但把兩幅十七世紀描繪黑人的油畫升高、掛上第十屆也有參展的馬素爾(Kerry J. Marshall)的四幅黑人人像，縱是表明與策展立場大相逕庭、卻已算頗能欣賞今屆文件展的恩威佐，自述看到這裏，對於「形的移徙」

僅剩的耐性也蒸發掉²⁰。此舉究竟目的何在？(可得藝術家的同意?)居於美國的馬素爾，繪畫先向社區壁畫取經，在新畫廊 (Neue Galerie) 更展出了一批採用漫畫這更貼近時代的新形式，跟南半球畫家戴維拉 (Juan Davila) 在歷史繪畫上插入西方藝術史的片斷，豈非已是「形的移徙」很好的全球比照個案？另一方面，展示的遺古文物中也有些類現代主義形式，不但觸碰不到現代性與古典哲學斷層的脈絡深度，這跟策展人所謂「全球化早已發生」(globalization is an old phenomenon) 一樣²¹，其實是把兩個無法同日而語的現象硬要混同。

有評論點出今屆文件展不再強調作品的場鎖性 (site-specificity)，但究竟多少是因策展人做成？塞谷拉 (Allan Sekula) 除了在新火車站的大海報作品外，還有一整系列「向工人致敬的流動紀念碑」，放置在卡塞爾地標腳下的瀑布串旁。究竟我們都是四海內的姊妹，抑或到此一遊的觀光客？

... experience of one's own lack of knowledge might be seen as a productive step towards a politicised spectatorship²².

布爾格主理的文件展，展示上沒錯有其路數，但形式紊亂、時空跳躍、水準飄忽。若想出人意表，靠的會是平凡乏味；要甘安於室，那又顯得矯揉造作。整體的意圖若非矛盾，就是立場含混 (ambivalence)。據悉藝術家性別、地理覆蓋面，都是不會被攻擊的保險，這算否骨子裏保守？但求政治正確至沒有甚麼品味可言的雜食胃口，也算是一種激進吧²³？

如展出克利《新天使》的複製品或馬奈 (Edouard Manet) 《國際博覽會》(L'Exposition Universelle, 1867) 畫作的明信片，都不過是文本小把戲。

回到僅僅一個展覽的最低要求，數有質素的新作，其比例算是正常地不高偏低。羅絲勒 (Martha Rosler) 的作品呈現了藝術家對於卡塞爾的共處的自然生態、隱蔽的軍事設施等的點滴觀察，雖像順手拈來，卻有藝術家創作巔峰的拼貼作品本色。彌亞 (Alejandra Riera) 的錄像及裝置，鏡頭追蹤城市空間的種種公私劃分界線，以及被邊緣化社會崗位的主體，背後的政治哲學跟席克曼廣場上的作品共通。

在一個社區文化中心 (Kulturzentrum Schlachthof) 地窖內放映的祖米弗斯基 (Artur Żmijewski) 作品《他們》(Them, 2007)，能夠很好地為本文作結。該錄像記錄了藝術家所辦的「社會工作坊」(social studios) 中，民族主義者、社會主義者、天主教徒、猶太人等幾個社群，如何因彼此價值上的南轅北轍而無法調解，甚至最後用作溝通的圖畫被撕裂割破、縱火拋出窗外。(這也算是蓋爾 [Andrea Geyer] 等在文件廳 [documenta-Halle] 一百日展覽的午間講座空間中所展示的《開戰中國家的九個腳本》[9 Scripts from a Nation at War, 2007] 錄像系列的現實失控版)。我們於此可以做甚麼？莫非跟政府的「和諧社會」同調地宣傳「共存的美學倫理」(aesthetic ethics of co-existence)²⁴？

文件展強調的「無形」(formlessness)，筆者認為是面向全球文化再沒有辦法統攝的豐富多元時代，一個回到提供無根的美學經驗基礎 (the

groundless basis of aesthetic experience) 以之對應的策展決定^⑤。但面對和而不同的民主社會，布爾格認知到自己提出的藝術觀賞方向的不足，卻希望藉人們感受到自己知識的欠缺，而踏出觀賞者自學的政治動員第一步。第十二屆文件展在這方面有沒有真正的作用？它需要的反響是甚麼？行筆至此，筆者不禁要問：對文件展(外在)期望的落空，會是甚麼樣(內在)政治動員的開始？

註釋

①②③④ Roger M. Buerger, "The Origins", in *Documenta Magazine No. 1-3, 2007: Reader*, ed. Georg Schöllhammer (Köln: Taschen, 2007), 25; 25-39; 39; 31.

② 一種論調認為好些展覽的重要性都要待多年後才會浮現。但此時提出這種說法，更似是迴避評判的脫辭。究竟，是文件展地位顯赫得(如國王的新衣般)無人敢罵，抑或展覽真有點離間效果，叫人需點時間消化？相反有意見認為，今屆文件展的重要性是迫使人們提出異議，但具篇幅的異議事實上不多，負面的短評卻不少。

③ 這些策展人的身份標籤究竟重要不重要，大概見仁見智。

④ 正式而言，布爾格是藝術總監，其妻子藝術家諾雅克(Ruth Noack)方為策展人。

⑤ Roger M. Buerger, Ruth Noack, and Sophia Prinz, "Figure and Ground", in *How do We Want to be Governed? (Figure and Ground)* (Miami: Miami Art Central, 2004), 13.

⑥ 該展參展的藝術家，就有超過八成參與今屆文件展，其中如彌亞(Alejandra Riera)、席克曼(Andreas Siekmann)、維克維奇(Sanja Iveković)、塞谷拉(Allan Sekula)等，又參與了第十一屆文件

展，費斯當(Öyvind Fahlström)、費德爾(Peter Friedl)、弗洛基(Harun Farocki)則曾參與第十屆，而柯爾曼(James Coleman)更是連續參與了第十和第十一屆文件展。

⑦⑧⑨ Roger M. Buerger and Ruth Noack, preface to *Documenta 12 Catalogue* (Köln: Taschen, 2007), 11.

⑩ 相對於上一屆跨洲的論壇「平台」，雜誌計劃這種擴散式的知識生產搞作，重視的其實同樣是那去中心的姿態。然而，負責人修哈莫(Georg Schöllhammer)選擇沿用現有的雜誌出版網絡，此舉除了勝在節省工夫，貼近各本土脈絡，同時也鞏固現存關係網的秩序外，促成的彼此交流對話實在不多。

⑪ 諾雅克在場刊介紹的個別藝術家，如凱莉(Mary Kelly)和史賓斯(Jo Spence)，以及史賓斯收在「生！」專輯的文章，對於「赤生」的應用似乎頗為貼切。

⑫ 參見Christian Höller, "The Abandonment of Democracy", *Documenta 12 Catalogue*, 449-65。

⑬⑭⑮⑯⑰⑱ Ruth Noack and Roger M. Buerger, "documenta 12 Press Kit" (June 2007), www.documenta12.de/fileadmin/pdf/PM/13.8_PressKit_en_gesamt.pdf, 3-4; 3; 4; 3; 3; 4.

⑲ 有趣的正是，評論中既有通過讀出關係而來的肯定，也有關係膚淺可笑的指控，意見紛歧而莫衷一是。(這不知可是策展人期望達成的詮釋解放？)

⑳ 參見www.e-flux.com/projects/next_doc/index.html。

㉑ Okwui Enwezor, "History Lessons", *Art Forum* 46, no. 1 (2007): 384.

㉒ 林宏璋給文件展的展評，標題正是〈在矜持中保守而激進〉，《典藏(新藝術)》，2007年8月號，頁118-23。

劉建華 畢業於香港中文大學藝術系，現專注藝術評論及策展。