

## 前言

在萬方矚目下，第四十八屆威尼斯雙年展已經在今年六月初堂堂上演。這次展覽由夙以策展與前衛藝術「革命老將」著稱的瑞士史澤曼(Harald Szeeman)擔綱操盤，祭出了「全然開放」(d'APERTutto)的大會主題，為本世紀末最後的一屆威尼斯雙年展提綱切領。

解讀史澤曼提具的邀請參展作家清單以及評審團頒佈的得獎名單適足以得悉，此次雙年展顯而易見的特色，歸納起來與近十年來跨國性超級特展(blockbuster exhibitions)的特色取向並無二致，不外乎偏向於多元化、龐大化、年輕化、企業化與數位化。

藉由大量納入並混成女性創作者、「藝術第三世界」作家、已故藝術家的作品多和媒體錄影藝術，史澤曼意欲貫徹消弭性別意識、國族主義、藝術門閥、主流邊緣、藝術媒材、世代倫理等既存於世的意識形態的決心。

拜史澤曼個人對中國當代藝術情有獨鍾之賜，主題展中一舉囊括了十九名中國創作者，名額上佔了邀請總數近五分之一的比例。此外，在所謂的「官方版臺灣館」推出黃步青、陳界仁、洪東祿三人聯展之際，「民間版臺灣館」也邀集了楊茂林和同時另外又代表法國國家館參展的旅法華裔藝術家黃永砵辦理雙個展。其結果為二十位中國藝術家加上四位臺灣藝術家同場競技，堪稱史無前例，蔚為一股「中國熱」遍炙水都威尼斯的難得景象。

在世紀末興起此舉，西方藝術界果真是基於心悅誠服，還是本著泛人道主義色彩的博愛式認同？放眼望去一片「中國紅」，呈現的究竟是異國情調，還是

驅使當代藝術近程發展的國際折衷主義？得力於壓倒性「絕對多數」的中國當代藝術家，是否因此庇蔭而掌握了相對優勢？中國當代藝術家爭得的是曇花一現的一時，還是從此在國際藝壇千秋？此時此景，標示出的究竟是國際藝壇肯定甚且收編過去十餘年中國美術新潮的發展，亦或預示未來即將發生「中國一定強」的榮景？

前揭相關命題，固然值得深思長考，不過基於作為臺灣藝術工作者切身身份認同的考

謝佩霓  
評世紀末威尼斯雙年展中的兩場臺灣演出

# 焦點與盲點



台灣展館前的碼頭廣場，人潮川流不息的景象  
圖片提供/石瑞仁

量，筆者不擬視其為本文關注所在，但求針對兩座臺灣館的實際表現逕付研討。以下謹就不同角度，嘗試探究兩項臺灣展覽比較上的的優劣得失。

## 官方版與民間版

在這次威尼斯雙年展主辦單位認可的諸多展覽之中，由臺灣策展人規劃、臺灣資金贊助、臺灣機構辦理的展覽共有兩項，和上一屆狀況相仿。兩項展覽分別是台北市立美術館委託石瑞仁策劃的「意亂情迷——臺灣藝術三線路」展，以及旅德臺灣策展人羊文漪規

劃，而由大未來畫廊挹資促成的「VOC：平行史觀」展；兩者威尼斯在地的合作人，均是「老搭檔」葛保羅(Paolo De Grandis)。

此間媒體以及藝術界，不約而同地通稱兩者為臺灣館，不過為了以示區隔，前者冠以「官方版」之名而後者則名曰「民間版」。然而根據大會官方文宣品所示，本屆大會對此認知顯然有別於以往，雖然視前者為會內展依然如故，但卻將後者改歸類為外圍展。所以若就此差別待遇言之，繼續沿用前一屆「相提並論」的說法，恐怕不切事實。正由於此，一味將兩展擺在同一基準點上評比的預設，在立足點上是否仍然成立有待商榷。是否這種制式的相對論已經有失準當，台灣藝壇可以就此擺脫類似官民、公私這類略嫌簡化而又全無必要的慣性二分法？



法國資深策展人Pierre Restany在台灣館開幕酒會上致詞，極為肯定台灣館展的藝術水準  
圖片提供/石瑞仁

在展覽地點方面，北美館爰引往例，三度租用運河邊渡輪站旁的普利奇歐宮(Prigione)推出「意亂情迷」一展，至於「平行史觀展」則設在咫尺之遙的聖·巴索(San Basso)教堂。雙方不約而同地選擇傍聖馬可廣場而居，著眼點不外乎其觀光據點的地利與人潮。然則吾人須知，熙來攘往的遊客如織，不等同於專業參與或佳評如潮的保證。畢竟參觀率不同於票房或者業績，數字多寡不具關鍵性指標，曝光率也不等於肯定性。展覽有其嚴肅專業面，特別是對挑剔而見多識廣的藝術精英而言，國際大展匯集全球俊彥於

一時，不管是弱勢藝術族裔瞬間展現實力的轉捩點，處置得宜，往往能小兵立大功地突圍；倘若把握不住要領，挹注再多的人力物力，仍然要無功折返，一切



台北市副市長歐晉德(中)親自接待威尼斯市文化局長(右二)參觀洪東綠作品  
圖片提供/石瑞仁

枉然。

### 「兩國論」突顯「台灣藝術」？

據報導，大會曾徵詢北美館在軍火庫區(Arsenale)新闢展場與其他未有國家館的小國一齊展出，但未獲首肯。北美館婉拒之因，詎信自有其考量而且願聞其詳。不過反觀今年軍火庫區新闢展場大放異彩，專業風評甚至溢美綠園城堡(Giardini)的熱烈反映，北美館不知有無失之交臂的扼腕遺憾？一如往年，每逢威尼斯雙年展，臺灣設立國家館之說便甚囂塵上，雖則後來一概隨著展覽落幕而不了了之。今年由於中國官方代表出席踴躍，儼然平添「兩國論」的吊



德國文件展下屆策展人Okwui Enwezor夫婦到台灣館參觀作品，攝於陳界人展出會場。  
圖片提供/石瑞仁



台灣館/黃步青 圖片提供/石瑞仁

詭氣氛。其實設館與否倒是其次，利弊終究見仁見智，真正值得釐清確認的是秉持何種心態。

最根本的問題是台灣參展首要的預定目標究竟為何——是輸人不輸陣的為參展而參展，旨在參加不在得獎，意圖先聲奪人以「臺灣有館」突顯「臺灣」即可？還是真心的凝聚焦點和形成話題，以臺灣館標榜「臺灣藝術」？如果最終不是為了趁機攫略藝術專業界的關愛眼神，又何苦執意選在威尼斯雙年展期間趕集湊熱鬧？一年四季旅人絡繹不絕的威尼斯，總不乏人潮，可不是幾乎無時不刻都可以辦展了？總之，寧可選擇基本觀眾充裕的展覽地點展出，或許是兩個展覽的策展人患得患失心理作用可見一斑的實例。

原作為公爵府牢獄之用的普利奇歐宮，鑑於北美館館方過往處理該空間的心得經驗使然，主要策展人石瑞仁和北美館工作人員此番採行「減人加分」的基

本原則，安排藝術家各自為政地三分天下，並且將最狹長窄小的獨立為平面資料展示區。誠然，個人作品彼此區間的確有互不傾軋的優點，不過佈置法如此「涇渭分明」，造成的後遺症是貫穿性導覽動線的主軸



羊文瀾&楊茂林於展覽會場 圖片提供/大未來畫廊

難免付闕如，相對也造成整體性訴求和主旨有失之模糊之處。

### 國際風味的台菜本色

「意亂情迷」展的空間規劃和展示設計拘謹而保守，四平八穩有之，可是似乎不免令人產生博物館中「臺灣標本館」這類常設展佈置手法的聯想。黃步青的自然風種子野味小館，不見就地擺桌設宴的適意率性，反倒像臺灣民俗文物館內矯揉做作複製的場景。陳界仁的照片聯作裝裱在厚重烏木立式框中，幻化時間空間的穿透性張力因平板化而渙散，進入歷史博物館檔案照片室般的似曾相識，喚醒的反倒是主客對立和此時彼時的時空隔閡感。洪東祿的展示空間或許可以與陳界仁互換，以調低光度的水晶吊燈，借用現有裝置之便，粉飾出X世代那「華麗的敗德」。如此陳氏作品能毋須框裝便直接架設於監獄固有的石砌牆面，

倍添恍如隔世的陰森鬼魅氣息。

「意亂情迷」展覽規劃，為顧及周全而寧願折衷戴上衛生套辦事，處處委曲求全地求萬全導致犧牲了強度與力道，很有點因禁慾隔靴搔癢以致搔不到癢處的抑鬱模樣。縱然自展覽名稱到策展人、參展作家乃至展示風格觀之，該展本土草根味畢露，所以包裝即使再徹底，卻也掩不住表面渲染著國際風味的台菜本色。既然如此，遠不如直來直往的以台灣藝術真面目裸裎示人，反而容易教外人驚艷震撼逾期草莽得直言無諱？

三個作家分踞三個館中館，統合基調的不夠彰顯，迫使三者間（含策展人則為四者）關聯互動得勉強，以致於難以見到互補性共振產生。三種面向的藝術觀，原為具體而微的擇要呈現臺灣當代藝術的縮影而共構成聯展，但結果卻是三個卓而獨立的小個展。於是策展人企圖在勢均力敵下，希望或可以此明示出



「VOC：再現與回憶」展場一隅。 圖片提供/胡永芬

「臺灣藝術三線路」---三種可能出路的初衷，不幸淪為一廂情願，流於目錄論述才得成立的紙上假說。佈展時在追求井然有序之餘，策展人不妨賦予想像力馳騁的空間，徹底捐棄臺灣館必須由國家代表代表台灣，這種任重道遠的心理窒障。到底文化和藝術並不全等，而臺灣館不應是「樣板」文化櫥窗，更何況策展人畢竟並非文化大使。真的，石瑞完全沒有必要因循官辦展覽模式辦出官氣十足的展覽。

### 平行史觀與游牧性格

反之，羊文漪的「平行史觀」展在展示佈置處理方面的表現，相形之下就顯然成熟大器得多。偌大的聖·巴索教堂，黃永砵的檯樑、紙箱裝置作品盤踞主廳，軸線沿著作品拾階而上原祭壇處，順勢帶出宛若聖餐的另一組件。後半部牆上空間完全保留予楊茂林使用，使得S形動線巧妙達成均衡。不過整體感完整，也意味著雙方作品強度相抵銷卻未相乘。個人以

為這樣缺失其實可以化解。譬如楊茂林借喻於歷任臺灣都督肖像製作的「Made in Taiwan」群像，假使能夠在掛畫方式和方位上費心稍事調整，運用巧思利用該宗教場域的特質，利用視線製造出宛如聖堂聖像高懸閉便瞻仰憑弔的效果，也許會讓楊茂林畫作的份量和張力加倍突出。

筆者並不贊成以「臺灣館」稱呼羊文漪的「平行史觀」展，這絕不單純的只是因為此展納入了非臺灣藝術家，而是其主訴的策展理念，嚴格說來與西方思潮、體系的關聯性更直接於臺灣。羊氏著墨建立見容於西洋學術、展覽規格的立論及企劃，並依此戮力呈現一個能夠兼顧古今中外、標明本身血緣和學養、一舉面面俱到的「國際性」展演。羊文漪為展覽設定的觀賞對象，應當不是台灣藝術人，甚至也不止於全球華人，而是具有放眼世界藝壇膽識。相信獨資贊助其展出成形的大未來畫廊，想必其魄力亦來自超越臺灣地域性格局發展的雄圖大略。



「VOC：再現與回憶」展場一隅。 圖片提供/大未來畫廊



「VOC：再現與回憶」展場一隅。圖片提供/大未來畫廊

這樣的自由度造就的優勢，理應歸功於羊文漪獨立策展人的游牧身分。她大可以百無禁忌的放手一搏，不必背負「臺灣代表≠代表臺灣」的包袱來自廢武功。不過，這倒不表示羊文漪就沒有包袱附身作祟。

近代臺灣開發史無異於異族輪番統治史，其後遺症莫過於於斯成長者，歷史政治情結糾葛格外嚴重，儼然臺灣宿命原罪的一部份。特別是當代高級知識份子，儘管處於後殖民解構高調已漸行漸遠的年代，根深柢固的後殖民制約似乎至今仍是揮之不去的詛咒，使之不自覺地襲仿外族眼中僵化的「他者」概念，不假他人之手一再進行自我殖民。從立論至展覽具現不

時潛隱著「黃皮膚，白面具」的陰影研判，羊文漪恐怕也尚未能成功地倖免於落此窠臼。

就某種層面而言，「平行史觀」展可謂史蹟教育展，其侷限性存在於觀眾從中認知、與之認同的程度，和策展人的想像可能落差懸殊。學院味、學究氣濃得化不開，難免容易增加誤解創作本意、小覷藝術家、窄化藝術品意涵、矮化作者及其作品為道具、牽制了觀眾的可能。縱然現場有優秀主動的解說員，佐以內容豐富完整的畫冊，但是一個需要太多背景資訊支撐的展覽，其實正是一個說明性、指導性過高的展覽，其危機是交感欠缺不足。對明眼人形同一覽無遺的一望見底，對無知者卻可能視之高高在上的反感，抑或如「白頭宮女說當年」而感覺事不關己。

## 後記

威尼斯本來就是海權時代帝國殖民主義進行政經文化全面擴張巔峰的最高象徵之一，威尼斯令人心折的絕色美麗，亦全是由霸權強取豪奪累積而來。故而選在威尼斯辦理這樣一個展覽形同誤判，無法因時空制宜，以致言者諄諄而聽者杳杳。

實際上，若說兩項展覽共享一項最「不切時宜」之處，大抵是不見「搭便車」呼應史澤曼高舉世紀末美學大纛——無盡包容、前嫌盡釋、無分東西今昔、無所謂先後長幼、承認當代藝術發展至今一切涉身其中者合法性——講求「眾生平等」的宏觀展覽題旨。人性關懷、人文深度、人道精神、無政府主義、生命力韌性、幽默慧黠、冒險性與遊戲性……等等這些展覽旨趣所寄，在兩項展出中潛隱難辨，皆未見著眼發揮至為可惜。對我而言，這才真正是莫大的遺憾。所為為何？只因以上所提的質地，無一不是臺灣性格之所長！👍