

從「貧窮」撤退 ——第四十七屆威尼斯雙年展

圖文 / 遙亦

維斯康提的電影「魂斷威尼斯」刻劃出一個令人迷眩的迷宮情慾，瀰漫在欲語還休的水氣氛圍裡，霧裡看花，總是看不清慾念的真相。

而美術作為思維的結晶及慾望的情慾，也總是令人忘懷現實的種種不滿和失落；於是，作品成為一個逃逸的出口。而威尼斯這個令人迷眩的水都則伴隨所有逃離現世的人們，編織烏托邦的一場夢。

兩年一度的國際美術盛會威尼斯雙年展，自 1895 年首屆至今，已邁入第一百年之後的首次出擊，其方向特別受到國際藝壇關注，巧合的是同為世界三大展之的德國第十屆文件大展，和其它較小規模的明斯特 (münster) 第三屆雕塑大展、瑞士巴塞爾美術博覽會及法國的里昂雙年展也在同時段舉行，使今年歐洲的暑假變的相當「美術」，各展互別苗頭。而最具國家競爭性並相互刺

探各國當代美術虛實的舞臺，則非威尼斯雙年展莫屬。

除了 58 個國家館及 20 多個大會認可的策劃展之外，最有看頭的是由本屆雙年展總策劃人傑瑪諾·塞倫特 (Germano Celant) 所策劃的主題展「未來、現在、過去」。此展涵蓋他從 1967 年以年僅 27 歲所提出的聯展「Arte Povera」所帶動的義大利「貧窮美術」運動，到今年 97 年這漫長的三十年間，所發展的國際風格，正印證了他認為義大利的美術，是國際間美術表達的成就之一，他將其視為「來自義大利」，而非「義大利的」產物。而由它揭起的「貧窮美術」和七〇年代由奧利瓦 (Achille Bonito Iliva) 領航的「超前衛」運動 (TRANSANTGARDE) 成為義大利自「未來主義」之後的兩大美術思潮，並對國際藝壇影響深遠。

「貧窮美術」特別強調

美術語言與環境空間的相對關係，它大量運用材質本身的物理屬性，進行煉金術式的精神昇華，主要的宗旨在於提升平凡、瑣屑的事物成為一種美術狀態。他表示：「尋常之處滲透入藝術的領域已成事實，無意義已經存在——事實上，它一直自我強行為一格。物質性的呈現與引導當被視為一種藝術。」（註①）因此，非人工化的材質和日常生活中的瑣屑事物，成為一種回歸的途徑。透過原始材質所隱含的涵意，重新審視西方文明在工業化的消費機制中，逐漸喪失的人文素養以及對精神形而上的疏離姿態。

對應於同時代的美國「極限主義」風潮的工業性及消費性格，「貧窮美術」以未經加工的材料，全面拒絕被轉化為消費商品，並以此為出發點，批判藝術成為消費社會買辦的物化行為。塞倫特將其美學體系大致劃分為以下幾點：



1. 台灣館外觀



2. 右五為塞倫特 (Germano Celant)



3. 主題館 梅茲 (Mario Merz) 作品

①將藝術和社會、歷史聯繫在一起而不分。

②要成為批判性的藝術，首先要解析「想像」和「社會」之間的矛盾，由此才能徹底批判傳統的美學觀點，而造成自我的解放，讓藝術參社會與歷史。

③批判性藝術之目的在於破除藝術的上層結構，然後建立一種非中立性質之批判藝術，強化藝術本質與社會現象的種種對立矛盾，並以此批判藝術生產的生態體制。

④美學運作不再來自高處，而是低處——材料成為創作之核心。（註②）

除了著重於回歸材料的精神性及人文的對話之外，不可忽略的是自外於達爾文進化論的線性時間觀及中央集權式的向心空間觀。藝術不是一種命題式的進化史觀，它傾向以一種雙螺旋式的時間觀，搭配地理空間上的遊牧性（Nomadic）去追尋一個無限開展的美術空間。

讓我們就主題館 60 位美術家的部份作品，抽樣探討本屆主題「未來、現今、過去」的主旨及美學觀。

（一）主題館的面向：

①從「貧窮」撤退——

作為國際觀的實踐者，塞倫特於 1988 年策劃的大展



4. 主題館 莽歐(Gilberto Zopio)作品

「Unexpressionism-Art Beyond the Contemporary」已預先為此次主題展的名單作頭一次的整合，本屆名單裡大致可看出幾個陣營，以梅茲 (M. Merz) 為首的義大利「貧窮主義」、寇格 (Tony Gragg) 所代表的英國「新雕塑」、孔斯 (Jeff Koons) 的美國「後普普」和奧登伯格 (Oldenburg) 的「普普」以及德國的幾位當紅健將和法國的新秀；當然，作為「貧窮主義」修正路線的「超前衛」大將也一併納入其體系中。從六〇年代到九〇年代歐美各大派別的重要人物齊聚一堂，不免令人懷疑這種大拜拜式的主題展除了跟主題「未來、現在、過去」的時間觀扯的上關係外，學術價值在商業市場的操控下，究竟還保留多少純粹的走向，令人感到憂心。但暫且不論學術上的建樹，單就作品的取樣來一探現代國際藝術潮流的發展，可能比只看到消費市場包裝的華麗外表要有價值些。

想了解塞倫特的「貧窮藝術」理論，最佳的入門人選首推瑪里歐·梅茲。他作品的主要特色就是大型的圓頂帳篷，象徵遊牧社會適應環境所採取的一種逃逸姿態，他運用許多自然材質，



6. 主題館 蔡國強作品

如鐵片、玻璃、石板、泥土等裝置出一個不具電器化的居住原型，所有的「家」，都不過是因應環境的巢穴而已。在每個支架帳篷之內，水平地置放呈螺旋外放的玻



5. 主題館 洪恩(Rebecca Horn)作品



7. 主題館 法布羅(Jan Fabre)作品



8. 主題館 巴那曼瑞哥(Banamarenko)作品

璃鐵架，梅茲藉此說明一種時間觀——雙螺旋式的時間觀。時間並非直線前進，而是呈現曲線的迴旋，與代表人文歷史的另一曲線交纏延展。而這股力量，或者說是黑洞般的渦流，吸納了超越物質文明與線性時間的設定，而流向人生本質的追求。在卓歐 (Gilberto Zorio) 的作品中則可見證運用自然材質所控訴的肉身迫害：卓歐在空間中裝置了三組可以操控的吹氣橡皮乳豬，輪流吹氣使其腫脹，再利用壓割力量使其消漏，在吹漏氣的聲音配合下，活像屠宰工廠，流露出科技掛帥的工商社會裡，人性被機械牽制的悲痛反思。德國女性藝術家洪恩 (Rebecca Hlorn) 的作品也表現出對過度物質文明氾濫下的反思，她強悍地將物質毀棄於一地，堵住是入口也是出口的閘門，呈現物質文明目前的兩難境地——如何從自然中獲取更多的物質利益，卻又投入更多的人力物力去彌補這個不平等的食物鏈。這吊詭的機制，其實產自對「慾念」的迷戀。

阿布拉莫維 (Marina Abramovic) 結合行動、裝置與錄影的作品更赤裸裸地暴露「慾念」所帶來的血腥暴力。她在地下暗黑密室內置放了一大堆血腥惡臭的大牛骨，作者本人坐於牛骨堆中刮骨，兩旁的錄影播放跳著拉丁豔舞的女郎，另一台則是她本人喃喃囁語，令人看了不禁毛骨悚然；這件作品「清理屋子」揭示著一種弱肉強食霸權觀，在她的說明

頁上以寓言的方式「由鼠變成狼的方法」，提出任何動物皆有獸性，人性也不例外，直接批判在道德規範之下，許多行為是自我合法的集體共犯結構，例如戰爭。此作過於直接卻得到國際首獎，有些令人感到意外。

此屆唯一的華人代表蔡國強，以舊沈船木釘出的三丈塔，改裝成懸吊於空中飛翔的火箭。在材質運用上是很迎合貧家主義的材質觀，但在精神上所具備的「大中原文化」霸氣，可在土法煉鋼的自我膨脹情結中看出端倪；批判的是舊中國封建思想的「內王外夷」觀念，以往作為宣揚國威的海權代表——木船，在沈淪數百年後被挪用來調侃中國當權者腐敗的自大野心，充其量是建立在民族主義自卑情結下的士大夫心態。這種挪用老祖宗的資產，販賣異國情調的風情是否能持續討好西方，仍有待保留及觀察。

②材質消失點之外的狂歡性 (carnivalization) ——

相較於「貧窮藝術」對原始材質的偏好，塞倫特也關注新材質引導的新方向。來自比利時的法布羅 (Jan Fabre) 沿續一貫使用昆蟲死屍的手法，編織成一件件光彩豔麗的「壽衣」。由於甲蟲盛甲的顏色不同於所有人工的顏料，顯出特別眩麗的色彩，形成獨特的色彩觀。他作品中經常探討「恒久性」的身份問題；比如他 94 年的另件作品以藍色甲蟲編織成一件新娘禮服，不毀的蟲屍身和鏤空的流逝肉體，

形成永恒腐敗的強烈對照，慾望的投射物猶如那金鏤衣般不毀的「屍身」。他預言了那注定失落的慾望，藉空殼的形體借屍還魂，召喚時空中漂流的慾念。

利帕 (Wolfgang Laib) 也同樣運用自然材質，追求一種接近宗教上的「冥思」；他的成名之作大多以花朵鍊製的花粉，撒於地上，形成邊界模糊的方塊場域，花粉也同樣象徵慾望和生命，但利帕視之為一個「出口」，他藉此釋放所有的慾望回歸到它們本身，花粉吸收慾望成就生命的再生。而此屆受邀展出的作品則以蜜臘塑成的數個小方舟，高高地置於木製架子上，置於窗口的出處，猶如「諾亞方舟」承載的生命，他以自然物的結晶體塑成的慾望之舟，意圖航向一個烏托邦式的彼岸，他引用聖經的故事，警告在這個物質大氾濫的年代，精神回歸的重要性。

同樣來自比利時安特衛普的藝術家巴那曼瑞哥 (Panamarenko) 仍延續他以古典機械原理所拼裝出來的



9. 主題館 葛雷克 (Tony Cragg) 作品

飛行器。對飛行的夢想他停留在與自然平等對待的角度上，因此，他認為現代科技的超音速噴射機、火箭等都是建立在破壞自然的暴力心態中，只有透過傳統風力學及熱力學的飛行器，才可能維持與自然平等的姿態。作品中透露出的詩意及人文情懷是值得一切為利益和目的至上的現代人所深思。

材質不再是技術本位的範疇而成為作品思考的出發點，已形成目前國際藝壇走出傳統雕塑死守教條（註③）的新出路。從英國的「新雕塑」運動中可看出修正後的新氣象，不論是今年的英國館，或主題展中葛雷克（Tony Cragg）的作品，皆可看出這種趨勢。從八〇年代以小物件所構築的物象形骸到今年以賭博骰子所築構出的迴曲造型，可以看出他創作中從解構出發尋求物品的相對空間觀，到運用同樣元素所建構的立體不定形造型；前者為平面化的概念，後者為立體三度空間的概念，卻共同具構相同的特徵——即「鏤空化」的空間所造成的空間意義的流動。因此，空間基本上不是以雕塑中「量化」的概念所形成的封閉空間，相反地，他以具有雕塑形式的外在，以「量化」的方式構築，一個看似量化，卻又具無限分解的物質延展空間。

對傳統雕塑材的質疑可在法國觀念美術家拉繼葉（Bertrand Lavie）的作品中看到他所運用吊詭手法。如同以往的方式，例如將鋼琴

照表面的顏色塗上相同顏色的厚重油畫顏料，然後宣稱他「畫」了一件作品；或者他將冰箱置於沙發上宣稱這是一件「雕塑」品。他運用傳統對藝術的定義再給予另一個自相矛盾的定義，去揭示美術體系的封閉性格。這次的作品則將一台挖土機置於展場，上面用聖誕節常用的銀絲亮片纏繞，宛如一個大型的聖誕玩具；從他的作品中可看出他玩弄整個藝術產銷體制的逆向企圖；通過類比並置的手法，從中再現這些類型的生產過程，並從中挖掘背後生產勞動力的矛盾性格。雖然他不強調作品中的社會意義（他倒是很強調對社象現成物的突破），但他強調就美術史的觀點，所做的對繪畫、雕塑及現成物的修正。

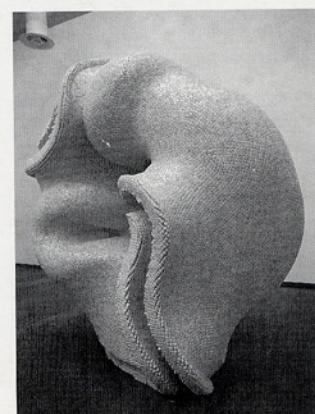
材質不再來自藝術體制的內在運作，而是在消失點之外，狂歡地與現實交媾，別成另一番景象。

③媚俗主義的猥亵性和通俗文化的雜交性——

自 60 年代以降，通俗文化的代表「普普」問世以來，儼然成為美國文化的代言人，而此屆雙年展也推出了美國普普藝術其中的二位大將，歐登伯格和李奇登斯坦（Roy Lichtenstein），再加上近年來頗受爭議的孔斯，共同構成主題館區，消費工業的嘉年華景象。

歐登伯格此屆推出的作品是跟伯根（Coosje Van Bruggen）合作的大型雕塑，佔據主題館區的大廳入口表示大會對他們的重視，但作

品跟以往歐登伯格的作品相較，則顯得粗率而好大喜功。他六〇年代的作品中大多是從日常生活物的特別感受出發，拒絕與杜象的現成物聯想，而作品的造型透過他的仿造和放大，誇大後的質變使得物品（作品）原有的特性和功能被抵消及抽離。他往往選擇消費市場中最平常、庸俗的物體，將其放大並塗上鮮豔的色彩，且改變材料的原本屬性使之「紀念碑化」，成為比原本更為庸俗的全新「東西」。除了「放大」物件這項徽記之外，「軟化」物件則是他另一項特殊的美學觀，他將軟性雕塑的材質肉質化並將物質性情緒納入雕塑材料中。在大批判的 60 年代，也可以說是透過此種軟性特質，反抗並嘲弄代表工業社會父權體制下的「物化認同」。他藉對此幻覺的認同，以相反的方式（紀念碑化）和相反的材質（軟性）進行批判，其目的是在此辯証的過程中，恢復物品原本的力量。他說：「這種超越資產階級價值觀的感受能



10. 主題館 葛雷克(Tony Cragg)作品

11. 主題館 葛雷克(Tony Cragg)作品



力，也是一種還它真實和本來面目的樸素感覺，它將（有希望成功）消除藝術設計的主觀干擾，使創作對象恢復它本身的力量。」（註④）與它三十年前的作品相較，這次的作品的薄弱與媚俗，跟往日的嘲諷與精練，的確大有主題「未來、現在、過去」時光流逝的感概。

李奇登斯坦這屆推出的作品並非他以往奠定地位的平面繪畫，而是突出於壁面的浮雕作品，他以厚重的鋼板組成一間卡通式的房子，遠看平板無奇，但近看則發覺視覺被平塗化的場面及粗黑的線條所欺騙而產生錯覺；從他早期的平面繪畫到後來的大壁畫，可以看出他擅長以「局部格放」的方式，將漫畫中的網點、線條放大，而這些制式化的大型矩陣方塊除了暗示空間的基本功能外，似乎也暗示抽象主義以往所強烈依賴的理論到

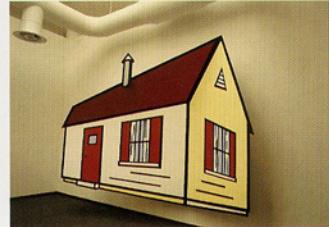
12. 主題館 拉繼葉(Bertrand Lavier)作品



此，已被消費市場收編成為大眾意識的具像化呈現，廣告便是最佳的例子。雖然這兩位「普普」大將意圖將藝術與生活的分野模糊化，但仍保持一定程度傳統定義中的藝術型式及功能。

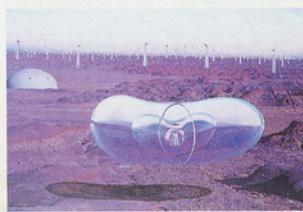
相較於前者，興起於八〇年代的「後普普」，傾向傳播媒體的全面滲透及意識形態的操弄。孔斯便是其中的代表，雖然這次展出的作品不若93年與義大利脫星兼國會議員的「愛蓮娜」(Ilona)合作的作品「從天堂製造」(Made in Heaven)那樣地驚世駭俗，但仍顯露出他一向以媚俗(Kitschy)為主的基調。從80～86年間的家電現成物「新胡弗第四代」，到86年的閃亮「兔子」再到今年的類卡通造型，可看出對「反射物」、「透明化」品味的執著；他將大眾日常消費的物品透過藝術的手段「聖化」成相對於標準化制成品的一種「膺品」，他從日常生活中

13. 主題館 李奇登斯坦(Roy Lichtenstein)作品



逆向指出「這不是一件藝術品嗎？」的方式，去質疑精美主義的藝術觀，相對於七〇年代知識份子的身段，他更絕對地擁抱世俗大眾。他表示：「藝術作品幫助藝術世界走出美學鴻溝的限制，接近於娛樂節目的語言。世界上除了美學範圍外的一切東西，都可以成為溝通的工具，可使雕刻改變其語言，也可使藝術世界外之人們走進藝術的語言裡。」（註⑤）

藝術的嚴肅性雖造就了某些哲學及美學上的深度，卻也成為很大的限制；90年代「大揚棄」，拋棄以前衛藝術的「功能論」及「入世觀」，革命已成過去式，藝術家更觀注現世生活的個人性。法國女藝術家吉萊明特(Marie-Ange Gailleminot)的作品，運用女性生活中的針織物及彈性襪，加以捆綁扭曲或套在身體特殊部位，形成與人體互動的暫時性軟性雕塑；她強調「相對互文



14. 萬森里子(Mariko Mori) Entropy of Love 1996



15. 萬森里子 Pure Land 1997



16. 萬森里子 Empty Dream 1975

17 國際首獎 李希特(Gerhard Richter)作品



性」的思考，認為被父權社會所約定成的一些物件，如絲襪、內衣等不登大雅之堂的東西，透過藝術家與觀者互動，可形成超越消費物的定義範疇，形成新的事物，是一件幽默中帶有批判味道的柔性作品。

藝術與整個文化消費工業的關係，如果說由於「物象」的崇拜而成就令人目眩的優異作品，那麼來自工商／科技社會的現代素質的藝術物化傾向，是否可視為當代藝術演化中，「物象」崇拜的另一層社會性意義的轉嫁對象呢？

在萬森里子(Mariko Mori)的系列作品中，可見到在高度消費的日本社會，女性被物化為商品的階級觀。她打扮成促銷商品的模特兒、坐電車的上班族……

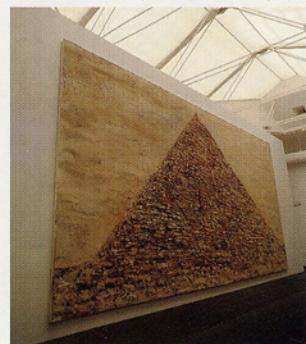


20 金獅獎得主 維度瓦(Emilio Vedova)作品

19 主題館 基弗(Anselm Kiefer)作品



18 主題館 基弗(Anselm Kiefer)作品



等，再將其拍攝成大型攝影作品，透露出女性在注重人際階級關係的日本，在資本化的商業機制運作下，被制約成去除個人性的一個個樣板，控訴人性的壓抑都是來自於改造自然的野心，這件她所扮演的「人工海灘美人魚」則是父權社會所擬造出來的慾望形象；在此，消費力與性慾聯想的掛鉤而造成消費衝動已表露無遺。

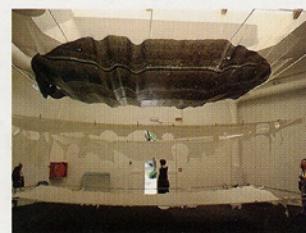
文化工業中美學的享樂意義成為一種結果，藝術消除了所有否定性因素，並對否定性的分析推回為本能衝動（性衝動、暴力衝動……）的衝突對立層面上。一但消費性成為藝術品的全部旨意，藝術將失去超越現實的能量，而淪為在物慾中打滾的「物品」。藝術品將不可避免地陷入功利與非功利的辨証糾纏之中而矛盾不已。正如阿多諾所言：「藝術必須超越自己的概念以便實現

自己的概念，與此同時，在它和現實物相似之處，又不得不適應它所反對的物化。」

在物質豐厚的世紀末，藝術呈現華麗光彩的背後，究竟該如何面對人性「物化」的課題，將是西方下個世紀無法迴避的重要問題。

④ 從繪畫出走——

從大會頒給李希特(Gerhard Richter)「國際首獎」頭銜以及舉辦盛大的基弗(Anselm Kiefer)回顧展再加上維瓦度(Emilio Vedova)的「當代美術貢獻金獅獎」來看，一時之間會讓人產生繪畫大師封神榜的



21 主題館 Luciano Fabro 作品

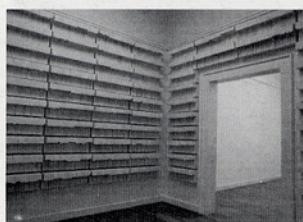


22 主題館 Mario Ange Gulliemino 作品

錯覺，在「裝置美術」襲捲主流藝壇的八〇年代，繪畫曾被打入冷宮，而此舉是否證明了繪畫勢力的全面反撲？表面看來繪畫的確重回主流，但細究這三位「大師」的作品，則可看出對「平面繪畫」的不耐以及對應突破的做法。

李希特的繪畫表面上看起來是屬於「抽象繪畫」（註⑥）系統的範疇，但實際上目前這類晚期的繪畫作品，仍是延續他於七〇年代早期照片時期所採用的手法；攝影術中對「對象物」的聚焦和失焦所造成的模糊介面和銳利介面，構成他探討平面化空間深度問題的重要參數，聚焦準確以乾彩刮刷表現，並置於畫面失焦的柔和介面內，造成的焦距深度，使他的繪畫無法用單一的「抽象表現」來括概，在情感外放的抽象表現中，放進了很強的工具思維及理性思考，也許正是他在經歷了一波波抽象運動後仍立於不敗之地的要素。

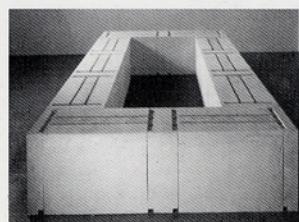
李希特繪畫中可以看出「平面化的間距效應」的空間問題，而在基弗的超大型畫作中則可見識到「平面的量化」空間。基本上，基弗的畫作雖延續德國浪漫主義精神的史詩風景畫，但實際上，畫布成為他張貼一組合



23. 英國館 懷特瑞得 (Rachel Whiteread) 作品

實物的一個底層。他的繪畫，就如同一件件貼滿顏料、砂石、枯草、米粒的「浮雕」，「實物」被視為顏料傾洩填滿空白基面，雖然他以運用大角度的斜切畫面構圖暗示空間的景深，但實際上並不強調視覺上的景深，相反地，「現成物」平鋪直敘地成為畫面與觀者同時面對的「簾幕」，模糊了相互（觀者、畫面）的視線，也使得「現成物」變得更加真實地顯示出其力量。殘破的「物品」（稻草、米粒、焦黑的礫砂等）就如同痊癒後的傷疤，整個作品已不純然是繪畫，而是陳屍的物件。

義大利威尼斯本地出生的維度瓦，他的作品大多以不定型的連續平面呈現，傾向於記錄生命陰暗面的掙扎，除了戰爭殘害的控訴外，也探討疾病夢魘等潛伏性壓力；沉鬱的狂爆成為它繪畫中的主要特質。以抽象表現主義起家適當吸收貧窮主義「還原材質」的旨意，造成了他繪畫中「不定形」及「支撐物」兩大特質。從60年代早期 Plurirni 的風格到80年代的大型輪迴，不難看出他意圖從不定形的邊界中，藉各組的單元組合，造成形體連續的運動性，不同於「未來主義」再現視網膜



24. 英國館 懷特瑞得 (Rachel Whiteread) 作品

延遲形象的並置壓縮，他以單純的連續形體、筆觸所模糊化的交點及相同筆觸和色調串連的不同平面空間，形成視覺的跳動；再者，此「繪畫」不以懸掛的方式，而以具侵略性的陳列方式，一端靠牆面，一端置放地面的侵入觀者的界域。96年的代表作「Senza titolo」索性以物理上的「弱力佈置」手法，將一根碩大的木材插入平面，除了支撐的力學考量之外，也正式宣示繪畫的出走。當然，依據作品內在的需要，安置物理上的緊張狀態搭配張狂的繪畫特性，是頗有創意的方式。抽象繪畫到此，是否仍需一味死守畫面內在法則的思考，而忽略與外在環境互動的可能性？

在1976年以一件「兩個踢腳板兩種顏色」(On two leavels with two colours) 這件作品，而被視為「後現代主義」(Postmodernism) 代表作的觀念美術家比罕 (Daniel Buren)，是最早幾位突破抽象內在制約的藝術家之一。他將兩間相鄰展場的牆底踢腳板，繪製水平帶狀條紋的重覆線條，其中一間比另一間高一階，除此之外，別無它物。他將牆面視為畫布基底，猶如拉維葉 (Bertrand Lavier) 視物品為



25. 英國館 懷特瑞得 (Rachel Whiteread) 作品

26德國館 葛漢·梅茲
(Gerhard Merz)作品



27德國館 席威丁(Katharina Sieverding)作品



畫布，不同的是前者以平塗的方式標示作者的隱身，而後者以厚塗筆觸的方式標示作者的介入；作品不再表現自己，捨棄個人標誌和藝術品的形象價值，以工業社會的純粹邏輯架構為原則。繪畫走入包圍它的空間本身，比罕的垂直線條將「透視」的問題以幾何學的觀點來探討，他以長度、寬度等二度平面要素造成三度空間上的平面感。這是他為大會綠園區義大利館前二排行道樹所作的觀念繪畫，也延續了他一貫的手法，左右各十個由外到裡漸高的方形柱上，繪製紅白相間由外到裡漸細的線條，基本上，每個紅色單元的容積相當，卻因漸次拉長而造成粗細有緻的線條。從室內空間到戶外空間，可以看出他意圖減低繪畫的最少原素，並使「安置性」成為凌駕於繪畫空間考慮上的首要要素。因此，繪畫成為一概念式物品，就如同杜象視現成物為美術品一樣。

(二) 國家館區取樣及分析

本屆國家館仍以歐洲國家的作品最為整齊，美洲區的作品大多保守且傳統，亞

洲國家來勢洶洶，幾個中亞國家表現不俗。讓我們從歐洲區的國家館開始：

歐洲國家——英國的本次推出的女性藝術家懷特瑞得(Rachel Whiteread)，以探討一向被人忽略的「負空間量化」為主題，並獲得此次二〇〇〇年大獎頭銜。評審給予的評語是：「她的作品以『記憶』為主，表現出正統的水準。」80年代以降，英國的「新雕塑」運動的幾位大將，在國際大展中的表現都獲得很高的評價，如Anish Kapoor、Julian opie、Richard Deacon、Tony Cragg、Antony Gormley、Hirst等人，此次推出的Whiteread是其中一位較為年輕且活躍於90年代的藝術家。若對英國新雕塑追求的「不定形量化」及「集合形式」有初步的了解，則不難理解評審給予的評語是以「正統」的標準為考量。

Whiteread置於入口大廳的代表作「十家桌子」相當嚴謹且素潔的構成一個口字型的封閉空間，她以灰泥作為桌子空白空間的填充物，展出的不是物體(桌子)本身，而是包圍物體的

空間，她則將此「概念化」空間轉換成「量體化」的實存空間，而消失的物體(桌子)則藉負空間的痕跡，重塑記憶中物體存在的樣態。

作品延續亨利·摩爾對負空間的重新註解，嚴謹的比例及對材質的要求，顯現出正統雕塑的水平卻又不失開創的精神。

德國館則派出老將葛漢·梅茲(Gerhard Merz)和席威丁(Katharina Sieverding)兩位，德國館向來以嚴謹理智為取向，傾向探討形上學的存在問題。梅茲的作品將入口處的挑高大廳，素潔的不放置任何物品，在兩牆挑高邊緣的頂端裝設兩排相對的日光燈管，觀者如同進入一座現代主義的歌頌殿堂，仰頭眺望的不是自琉璃窗射下的七彩聖光，而是徹底人工化製造的單一冷光源；在此，由理性所代表的力量徹底取代了神性，而背後所隱含的冷漠、疏離，更徹底地將「人」置放於一孤絕的狀態之中。席威丁則以放大的巨幅頭骨影像，具體化了這份智性的孤絕。觀者立於這些巨幅頭骨前，相互凝視的是死亡的陰影與生命



28法國館 喜貝特(Fabrice Hyber)作品

29.義大利館外觀



30.義大利館 古奇(Enzo Cucchi)作品



31.義大利館 卡德嵐(Maurizio Cattelan)作品



32.義大利館 史潑利特(Ettoro Spalletti)作品



的渺小，在此，死亡成為一種生存的樣式，讓人啞口茫然面對生命的無知，除此之外，我們一無所有。

相對於德國館的冷峻，法國館則以較為輕鬆的態度，去面對生命中不能承受之輕。不同於上屆推出的新寫實主義大將塞撒(Cesar)，今年推出年僅35歲的青年觀念美術家喜貝特(Fabrice Hybert)，並一舉奪得最佳國家館。由於法國館今年並不被普遍看好，也因此跌破許多專家的眼鏡。大會給予的評語是「呈現出一種新的觀念、新的氣象，它不再以一個個別完成體的想法著眼，而是將它表現出一種超越藝術國界的開放空間」。喜貝特的作品正代表了目前法國所傾向的一種表現樣態，認為物質是流動且具備多種面貌，在空間處理上不再以整體感及完成度為考量，強調一種發生中的「過程」，而這過程則因隨機變

動而有不同的結果產生，不特別強調哲學上或美學上的思考辯證，關注如何從生活的瑣屑事物中，發掘新的可能。因此作品大多具備了多樣化的雜亂特質，空間運用則以「離心作用」去除中心化的一種視覺思考模式。年輕一輩的美術家如 Mario Ange Gullieminot (也奪得本屆榮譽獎)、Jean-Luc MouLene (本屆文件展)、Anne-Marie Schneider (本屆文件展參展)等，也大多傾向此類整合各領域美術型態的裝置作品。

回過頭來看喜貝特這件得獎作品，在入口大廳處搭建了一座類似馬戲團的大帳蓬，帳蓬下隨意放置了許多他本人十年來的各種記錄，包括：草圖、繪畫、雕刻、照片、錄影……等各式文件，在其它小間空間則以不定形線條的鏤空木門，區隔出前台和後台的空間，後台呈現的如同馬戲團的後台，有許多眩麗的衣服及道具散落一地，也有後製作及音控室和一大堆技術人員；他並安排一美男子反串成豔麗女裝，在各處穿梭排練一場沒有結局的故事。

作品中所透露出的遊牧性格及隨機狀態，使得所有

的觀者皆無法參與所有過程，而美術家所營造的這個空間，承載了大多的意象與語意讓觀者隨意抓取，是否準確地指向作者本人意圖的方向，仍值得保留及觀察。

作為主辦國的義大利館，本次推出三位藝術家史潑利特(Ettoro Spalletti)、卡德嵐(Maurizio Cuttelen)和古奇(E. Cacchi)分別顯現了當今義大利美壇的三股主要思潮。1949年出生的古奇，代表戰後歐洲繪畫復辟的超前衛運動。以奧利瓦為理論舵手的「超前衛」手下的數員主將：齊亞、克里蒙特、巴拉迪諾等，都是以追尋「繪畫」為出發點，重新挖掘被遺忘了的古典繪畫遺產。奧利瓦認為，西方世界的前衛藝術運動仍是奠基于一個弱肉強食的達爾文進化論史觀中，但精神性的追求不應落入此種線性的思維，「超前衛」不是指「超級前衛」，而是「超越前衛」的



33.荷蘭館 密克(Aernout Mik)作品



34.韓國館 姜益中(牆)、李洪武(地板)

線性史觀，再回復到無時間性的一種潛意識精神狀態。因此，我們可從古奇的繪畫中看到類似古洞窟塗鴨的自發性繪畫，強調手工的繪畫性，召喚那些被工業文明和理論至上壓抑的心靈圖像，「隱喻」成為此類繪畫風格中相當重要的表現手法。

而 1960 年出生的卡德嵐則代表「貧窮主義」的國際風格。以塞藍特為理論旗手的貧窮主義，在經過早期 Mario Merz 、 Gilberto 、 Pistoletto 等人的具體實踐後，代表後期貧窮主義的戰將卡德嵐，雖仍沿用一些較原質性未經加工的材質（如木、磚等），卻更傾向結構性的追求和環境的互動，在態度上也較為幽默及生活化。比如他在義大利的透天屋頂置放許多仿真鴿子的作品，地板上則殘留許多鴿糞，巧妙地暗示曾經發生過的鱗光片影。可以看出「貧窮藝術」從沈重的歷史社會中轉向日常生活的當下片刻。

而史灤利特則代表了義大利優秀的設計傳統，他的作品雖然跟美國盛行於 70 年代的極限主義作品的某些意旨雷同，但他與極限主義最大的差別在於對「物體」的處理上。他並不嚴格區分「物體空間」與「幻覺空間」的界限，相反的，這兩



35 日本館 內藤札 (Rei Naito) 作品

37. 北歐三小國 Henrik Hakansson
"Out of the Black into the Blue"



個界線是相互依存的，因此，他作品中不但保留了繪畫中對平面空間的處理，也同時並存著作品中物體的視覺量感，在相為互補的中性色旁，灰色往往做為浮現此「量感」的中介地帶。而傾斜的垂直面和略低於觀者的水平面，自然所產生的空間感造成了一塊「實存量感」的真空地帶，而使觀者有「視覺量感」的體積感，作品成為一個與環境密切結合的設計。

荷蘭館—裝置藝術目前的發展傾向，在於作品與環境相互思考，跟以往單獨的就作品本身先設定再找尋適當空間有很大的不同，在荷蘭館中可以見到這一趨勢的實踐。密克 (Aernout Mik) 和奧瑞貝 (Willem Oorebeek) 共同以影像裝置構築一個奠基於日常生活場景卻又脫離真實的世界。目前「錄影藝術」(Video Art) 的兩大陣營，日耳曼系統（荷、德）及盎格魯撒克遜系統（美、英）已從早期的螢光幕發散物到九〇年代的投射



36. 日本館 內藤札 (Rei Naito) 作品

38 美國館 科爾史考特 (Robert Cole-scott) "school days"



39 美國館 科爾史考特 (Robert Cole-scott) "hard hats"



器與被投射物的相互關係，到更為擴張的與環境及日常生活融合為取向。在密克的作品中，他將作為日常生活區隔用的格間，從水平視野以下橫剖，造成一個空間區隔但視野開放的空間，也因為隔牆造成的視盲點，使得投影在牆上的幻覺空間成為偷窺的「孔」，錄影的內容則傳達一個概念—以偏概全的全視點會因角度的不同而有扭曲的本質。影片中的人物會因環境刻意安排而造成變短的樣貌，輕鬆中訴說著生存的荒謬。

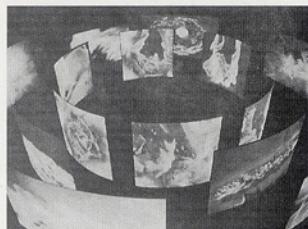
同樣是運用投影的錄影作品，冰島推出的藝術家瓦蘇卡 (Steina Vasulka) 以多台投影的作品「火」，營造出一個視覺極為突出的同心圓幻覺舞台。在暗黑的密室中，14 面弧狀的螢幕出現烈火的特寫，包圍著觀看的人們。他說：「我想，我有責任去展現一些不能被看見的微小事物。」而這些被放大數百倍的微觀事物包圍著觀

者，讓人深刻地被生活中忽略的細微事物所觸動，是相當簡潔且清新的作品。

比利時館推出的德寇帝爾 (Thierry De Cordier) 作品中，也有異曲同工之妙。他運用一些皮革做成一個個獨自存在的皮囊（類似盛甲造型），然後以培養皿的概念，培養「菌類」在此中滋長，在此作品封閉的小世界內，置放了各種記錄文件，作品以「種子」發芽的概念出發，追求一種精神上的內省。作者本人就像是個園丁，耕耘著一個個精神種子。他套用莎士比亞的話來傳達他的概念：「哦！主呀、一個種核內部是如此地狹小啊！但我卻認為這是無止境的君王領土……」（註⑦）整個展場空間素潔白淨，與作品的深沈形成強烈對比，而此館也果然如預測地獲得榮譽大獎。

相較於北歐的清新、西歐的嚴謹，南歐的西班牙館則顯得格外淘氣。此次推出的卡渥 (Garmen Calvo) 和布羅莎 (Joan Brossa) 的作品，顯現出西班牙幽默面對藝術的心態。卡渥將入口迎面的整面白牆、貼上了許多塑膠製的小蟑螂，兩排的物件則

40.冰島 Steina Vasulka作品“火”

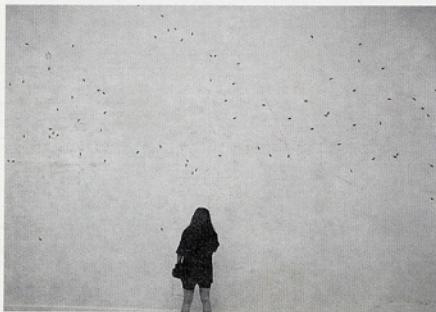


是運用現成物 (ready made) 與其它物件異質合成的巧思玩意兒；布羅莎的作品中則在狹小的斗室內，貼滿了鏡子，內部則懸吊許多玩具零散的組件，流露出一種乖張疏離的鏡像支解情境，誠如布希亞 (Jean Baudrillard) 在「物體系」(Le Systeme des objets)一書中的基本提問起點—「我們的生產便像是反映我們存有的鏡子」。但如今隨著消費世界的「異化」(alienation)和「物化」(reification)，人的本性也逐漸被層層機制所扭曲，「支解」成為一個成長的儀式。

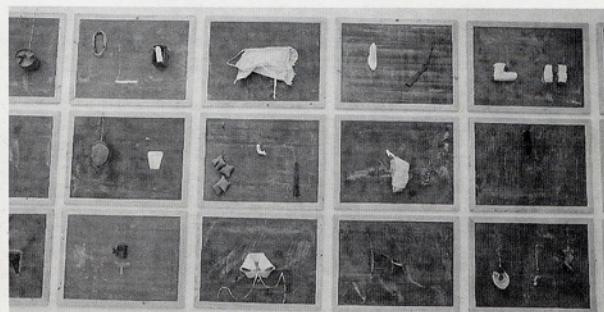
而北歐三國館 (Nordic Countries) 則推出由五位藝術家 Mark Dion 、Henrik Hakansson 、Mariko Mori 、Seve Pahlsson 和 Marianna Vutinen 共組的聯展「人造的自然」(naturally artifical)。這個聯展的命題則從「被擬像的風景」切入，去探討在

人工化的世界裡，人類如何去面對這些被再造的自然。在萬森里子 (Mariko Mori) 的作品「空洞的夢」(Empty Dream) 一作中，可以看到一個被人工造景所建造出來的海灘，而她本人則裝扮成藍光閃閃的美人魚，合成於此景象內。在此，她運用廣告常用的宣傳方式—大型看板，吸引過往的人潮。在這個被虛擬化的世界裡，它提示每個人，美好幸福的日子就在這個被再造的自然裡，當然，像其它所有的廣告一樣，他提供了一個永遠不會被實現的對幸福的許諾。消費物構成記號的唯心語彙，而我們的心靈，乃至於生命則被吞噬在飛逝的物質性中。這件作品展出於主題館中，而另一件作品「最後的離去」則以錄影結合三D電腦動畫的方式，探討自然環境與人工化所產生對立的種種反思，並進一步思考地球生態共存的主題，從佛教的「飛天雪母」引入這個範疇，似乎有點賣弄異國情調之嫌，但在技術層面上則表現出高水準的能力。

縱觀歐洲國家當代藝術的發展，不論就質與量上，均有相當可觀之處，在深厚



41.西班牙館 卡渥(Garmen Calvo)作品

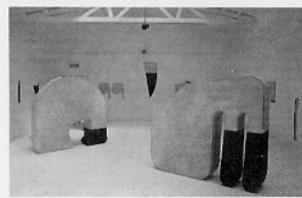


42.西班牙館 布羅莎(Joan Brossa)作品

文明的背後，也不斷有自我反省，推陳出新的前進動力，這點仍是其它各國所望塵莫及的。不過近年來，亞洲隨著商業的興盛及對傳統價值觀的全面反思，展現在當代藝術上的生命力，則來勢洶洶。讓我們看看亞洲區的主力各館：

亞洲國家一仍以日本、韓國及澳大利亞為黃金三角。中國大陸仍無法為之抗衡，而台灣的表現則令人為之驚豔，但仍需在國際藝術行政上下些功夫。接下來先就日本館看起：本屆日本館獨立策展人由南條史生（也是本屆台灣館評審之一）所選出的內藤禮（Naito Rei）擔綱。觀看她的作品必須排很長的隊伍，因為一次僅能一人進入作品，一次五分鐘（後縮短為二分鐘），在素潔的帳蓬內，相當安靜且柔軟的包圍著觀者，地板上以蠶絲所鋪陳的圖案，猶如子宮般的造型，作品名稱為「地面上的一個場所」，間接地指出「回歸」純真的藝術思考。南條史生表示：「日本在廿世紀裡已走過高科技工業的路程，下一世紀應該回到柔軟的，輕盈的，精神性的領域裡去。」（註

45烏拉圭館 Nelson Ranois 作品



(8)

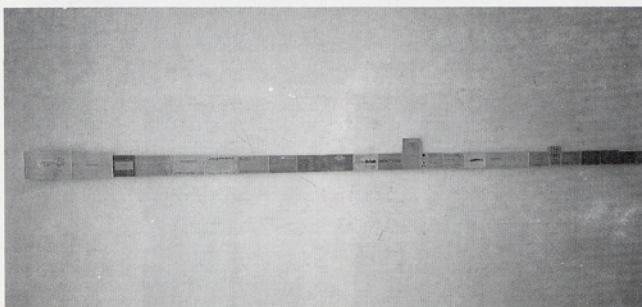
而韓國館則推出姜益中和李洪武兩位「集合主義」傾向的藝術家。姜益中得獎的作品以大量的迷你紙盒繪畫佈滿一個小空間，總共有十一四八四件，分為四部份：立體佛龕、中文字體、木刻英文字彙和有聲繪畫。他的得獎評語為「作品中企圖創造一種不同繪畫意念的大融合，並以數字表現它們所失去或佔有的重要性。」其作品明顯地看出韓國現代藝術一直在探求的「禪學觀」。從金昌烈的水滴畫到上屆得獎的全壽千的泥陶裝置，可以發覺以「充滿」的概念去對應「空無」的一種反向思想。李洪武的作品與日本七〇年代的「物派」有相呼應的關係，同樣運用純粹材質，與土屋公雄或菅木志雄最大的差別在於對待元素空間的處理上。李洪武傾向以解構主體的方式，分割均質化並概念化一個主

體。而不是以還原物件的本質為考量。近年來，韓國現代藝術對於開拓國際藝術空間野心勃勃，在各大展上無不全力以赴，以白南準為精神導師地舉辦許多國際級大展，更令人刮目相看。

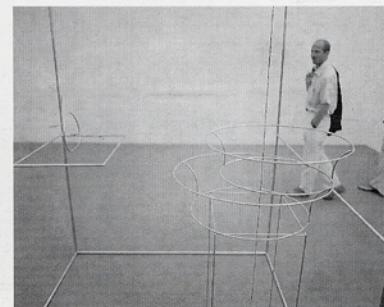
澳大利亞此次推出的藝術家 Kwementyai Kngwarr-eye、Yvonne Koolmatrie 和 Judy Watson 的作品，表現差強人意，並無特別可觀之處，相對於澳大利亞積極爭取的發言主導權而創辦的幾本國際雜誌如 ART Asl-apacific、Australia ART 等，作品本身的強化是必須要努力的方向。

中國大陸此次以官派的陳逸飛為首，在最後一天進入大會認可的國家館區中，13 位承襲蘇聯社會寫實主義技法的油畫家，所呈現的是保守封閉的世界。除了陳逸飛以甜美異國情調的細緻寫實風格走紅於商業畫壇，其餘的 12 位畫家都不是當今大陸平面藝術的上選，也無怪乎幾位在海外運動的大陸藝術家大感對官方的無奈與無知。

而其它東南亞國家、如新加坡、泰國、馬來西亞等都沒有參與威尼斯雙年展的



43巴西館 Jac Leirner 作品



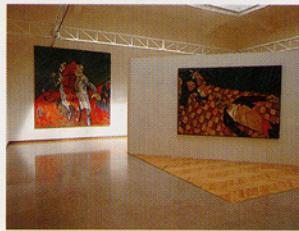
44巴西館 Waltercio Caldas 作品

經驗，但在可見的未來，這些國家的現代藝術仍是潛力十足的。

美洲國家—以美國為首的美洲各國，今年的表現平平，而最受眾人注目的焦點—美國館，今年推出的七十一歲非洲裔美籍畫家科爾史考特 (Robert Colescott) 的畫作，則令人大失所望。他的畫作中觸及種族意識的探討，以滑稽尖酸反諷的手法批判存在於美國社會中下階級的種族歧視議題，並且挪用許多普羅大眾的文化圖像，進行一場華麗卻略帶濃鬱的舞台即景。令人訝異的是，這種八〇年代初期的後龐克繪畫或塗鴨性繪畫在九〇年代後期的出現，究竟表示著什麼？是繪畫敘事性的復甦或是抽象主義飽和的空窗期，仍待後續觀察。

而作為世界三大展之一的巴西聖保羅雙年展的地主國，巴西館今年推出的二位藝術家 Jac Leiner 和 Waltercio Caldas 的作品也不盡理想。Caldas 的線性雕刻作品，仍停留在構成主義所追求的某些點、線、面的空間關係；較有趣的作品是 Leiner 的 1987 年的作品「很高興見到你」(NICE TO MEET YOU)，他將世界各國各大美術館及畫廊的名片收集陳列成一行行，當從世

46.俄羅斯館 Maxim Kantor 作品



47.俄羅斯館 Maxim Kantor 作品



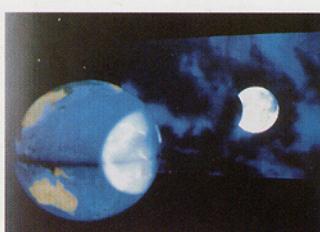
界各地來參觀的美術行政體系的從業人員，見到自己的名片時，都會指著名片向旁人說：「那是我們畫廊！」這件作品有趣的地方，在於將藝術商業市場機制的串連展現出來，觀者所見的不是藝術品，而是被運作出來的這個「機制」，而這個「機制」決定了何謂藝術品，以及它擁有多少交換價值的授與權力。貝克利 (Timothy Binkley) 所發表的一文 “Piece-Contra Aesthetics” 中認為，現代藝術品的成立可歸納出三點原則①藝術品是人工製品或自然物體，經藝術家製作或選定做為審美式傳達某種觀念之用②藝術家的身份由藝術世界所賦予③在藝術世界中，已存在的理論決定何者為藝術，何者非藝術。而商業則成為此「機制」中運作的先決條件，透過各大展的「確認」及「調整」，形成一個龐大的藝術共犯機制，而 Leiner 的作品以很幽默地態度去面對—不反對也不贊成。

烏拉圭館 Nelson Ranos 的作品則保有南美粗曠中樸質的一面。他以木材為媒介，採取不定形的物體造型，從日常生活的體驗中，營造一個穩重暖調的概念化家居場景。至於其它國家：智利、古巴、巴拉圭、秘魯、巴拿馬、阿根廷等國的表現平平，並看不出有何新型式、新語彙的建樹。倒是些中亞的小國有令人激賞的表現。

中亞各國—以俄羅斯為首的中亞各國，如克羅埃西亞、喬治亞共和國及希臘皆有精采的表現，反倒是俄羅斯推出的 Maxim Kantor 平面畫家，跟美國一樣地令人失望。Kantor 的作品有著強烈的社會批判，手法類似二次大戰德國的早期表現主義，不過從以往的政策宣教寫實主義畫到現今推出的社會批判表現主義，不可謂之不進步。喬治亞共和國推出的藝術家 Gia Edzgreradze，則以裝置手法，建構一個以「農業」思考為出發所構築



48.克羅埃西亞 Detibor Martinis 作品



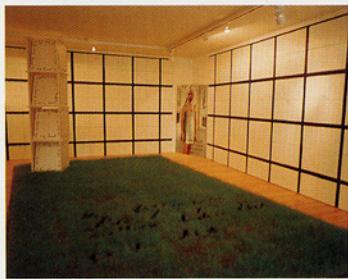
49.克羅埃西亞 Detibor Martinis 作品



50.克羅埃西亞 Detibor Martinis 作品

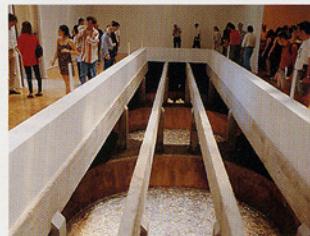
的人文關懷。在第一個空間中將四周以白色紀念碑式的方格填滿、中央置大片綠色草皮，並把符號嵌進草皮內，強調集體意識烙印在歷史中不可抹滅的傷痕；第二個空間地面則鋪滿了白米，四周以胡蘿蔔圍住，四週壁面用續數字符碼作重複堆置。貫穿主題的是日後一日的單調重覆，但這卻成為生命中的常態，「時間」因累積的量化，而成為流逝的見證物。

同樣關注於「恆久性」這個課題，希臘館推出的 Dimitri Alitninos 的作品「隱蔽潛伏」以古代墓穴的方式，在館內地板開了一個大長方型的地洞，地洞內有四個大圓槽，分別為數個雙手向上的半身斷頭人、金箔、銀箔及圖案化的花紋。此考古學回溯歷史場景的現場考據，對文明時間之流作了逆向性的回溯。他認為「精神」可以超越時空物理上的局限而達到永恆的境界，象徵星河與時光之河的這道鴻溝，是一個出入口的界面，串聯東、西方的歷史記憶；展畢之後，此作將被填滿，長眠於地中安息。另一位希臘藝術家 Stephen Antonakos 則在綠圍城堡戶外展出「天梯屋」，以鐵皮



51喬治亞共和國 Gia Edzgveradze 作品

54.希臘館 Dimitri Alithinos 作品



55.希臘館 Stephen Antonakos 作品



建構的正方型現代主義黑教室，其內有一金梯貫穿屋頂，指向天空，入門口除了鐫刻「進入懺悔」的字體外，門上的十二個十字架則象徵 12 門徒；他認為藝術和宗教都具有昇華淨化人心的力量，是一件文以載道的警世作品。

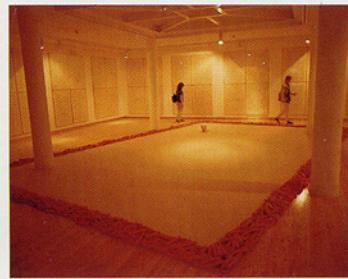
克羅埃西亞此屆推出的錄影裝置藝術家 Dalibor Martinis 的作品令人對中亞的錄影藝術刮目相看。他的作品結合了影像及音聲，將影像與空間裝置作了相當巧妙的結合。比如他其中的一件作品 Koma，觀者立於一個類似電擊死刑犯的執行台前，眼前播放的大螢幕是一位身著白袍的神職人員，一本正經的拿著聖經，對觀者唸禱文，猶如即將舉行死刑儀式的情節，當觀者不耐又臭又長的禱文，他可以按下眼前的鈕，而此時神聖的教父則被這突如其來的電擊所電昏而產生驚嚇的表情。這件作品巧妙地設計出一個



56.裂合與聚生

掙脫出被科技規範的框框，只是，一但逃逸出這個科層，一切都將隨夢幻泡影消失得無影無蹤。

概括地介紹各國的國家館之後，讓我們看看今年的台灣館究竟呈現何種面貌及趨勢。



52.喬治亞共和國 Gia Edzgveradze 作品



53.喬治亞共和國 Gia Edzgveradze 作品

(三)台灣館的面貌及策略——

從本屆推出的五位藝術家：陳建北、吳天章、李明則、王俊傑及姚瑞中，可以明顯地看出以「社會批判」為出發點的「藝術社會學」論述的具體呈顯，而此點也正是自 80 年代中期以降，延續十年來批判精神的一次總體表現。值得欣慰的是經歷這十年來的抗爭與傷痕之後，台灣人民仍有相當的胸襟去反省自身的處境及出路，而信心的建立，在於敢面對過往的失敗。姑且不論藝術是否能改變社會現實，但藝術作為社會反省的一種思考，在近年來本土化熱潮下，仍是現今的顯學之一。較為不同的是，跟 80 年代的直接批判和抗爭，90 年代傾向於「後設批判」的一種間接反諷性格。吳天章 94 年的作品「傷害告別式(一)～四」是他由控訴轉向反諷的代表作，藉由民間葬儀的豔俗媒介，以嘻笑怒罵的姿態正式告別以往的暴戾色彩；95 年的作品「春宵夢 II」更加入女性情慾的情慾，以一種略為浪漫但本質上刻劃悲情記憶的手法，營造一個幽默卻又失落的國度；替代性的材質（如背景畫布、人工花朵、仿絲亮絨……）則隱喻台灣文化中強烈的替代偽真性格；由早期的唐山過台灣到國民政府遷台，台灣一直都被視為「過渡」的據點，民間儲蓄居全球第一而不太願投資於這塊土地的真正原因，是深植於觀念中的「遊

牧性格」，其表象在台灣的民間日常生活中隨處可見。吳天章挪用的圖像或媒材，正可印證整體環境由於不考量長久保存的先決要素，而以一種眩麗喧衆取寵的策略，所展現的特殊美感經驗。

由於過渡性格強烈所產生的意識形態對立分歧及不定的緊張狀態，新世代（X、Y 世代）（註⑨）則以一種揚棄歷史的疏離姿態，傾向較為個人的自我意識，欲自歷史的混沌洪流中抽離出來。姚瑞中 96 年的作品「反攻大陸行動一序篇」以一種政策式的宣告，宣示一個悲情時代的具體結束，所有歷史包袱的揚棄，都成為人性扭曲後必然的反彈。在此，人如何真實地審視自己則成為主要的課題。此次威尼斯雙年展展出的「本土佔領行動」是姚瑞中 94 年的作品，這件作品預先鋪設好一條後設的歷史情境，作為徹底揚棄歷史宿命擺佈的可能，姚瑞中此種調侃的策略，以玩弄土地佔有權的輕蔑行為，將歷史強加於人民人身上的「荒謬性」，開玩笑的還諸於歷史。這件作品也準確地擊中本土化熱潮的盲點—即太過以大福佬沙文主義解釋下所窄化的台灣史觀；以悲情出發的史觀固然在政權轉移的白色恐怖下，訴說著人民的哀愁，但展望下個世紀，一味訴諸於悲情則又陷入另一個自溺的情境裡。主體性的建立在於認清自己的過去，信心的展現往往來自於對自我的調侃。新世代人

類在試著完全擺脫超戰歷史包袱的同時，同時也要面臨下個世紀的挑戰。在跨國界的資訊網路所串連的「地球村」中，如何重新找到自我的定位，將是可預見的主要課題。

王俊傑的 97 作品「螢光極樂世界」，則具體虛擬化了這個由「網路」所操控的夢想和慾望。藉由電腦終端機的連線，現實中渴望被滿足的烏托邦，「權充的」滿足於一部部終端機內。在此，觀者通過被權力選擇（不是你去消費什麼，而是媒體要你去消費什麼）所進行的「為消費而消費」的行為在此是被藝術設計的。因此，藝術對「幸福的許諾」（比如訂購這些旅遊團將帶來更美好的生活）以反諷的手法出現，讓媒體去反媒體則更具批判的意味。它不僅呈現出現實慣例中「幸福」的樣板觀點，並提出現實慣例之外的幸福永遠只是虛擬的實境，不論是消費市場或藝術機制都只是對幸福許諾的一個托辭。真正的烏托邦永遠在它方，或者說，在螢幕裡。

在網路世界中，所有的人都如魅影般地出現及消失，正如布希亞 (Jean Baudrillard) 的名言所揭示的狀況：「我總是在所有地方，又不在任何地方。」那麼作為心靈的歸處，是否註定了永恆的流放。

陳建北的新作「被囚禁的靈魂」試圖透過神聖的宗教儀式，召喚那些被物慾蒙蔽的心靈。在暗黑的古監獄

密室四面牆之前，各置放一座翻自作者本人打坐入定的裸身像，面對中央的螢白紙蓮花座，上方以白布圍起，象徵一精神昇華的通道。當觀眾進入此密室，會觸動記時裝置，約三十秒的時間中，密室全暗，此時浮現的是因受光而作用的磷粉。一尊發光的入定者面對著發光的蓮花和呈「匱」字形竹簾上的三尊白描神像，在變換的瞬間，時空有一種凝結的靜謐力量在充滿，而螢光磷粉在黑暗幽靜的場所中，則成為一個超乎視覺之外的界面，一個內在及外在環境的出入口。他說：「……環境並不只是個用來藉以生存的外在環境，它同時也包括了另一個看不見，摸不到的內在環境。事實上，它也完全符合中國的宇宙觀，在它們之間所呈現出來的是彼此間的互補，而不是對立。」（註⑩）在此，道場儀式作為一種心靈淨化的乘具，所承載的不是民間那種具有目的式的贖罪心態（如宋七力等）所引發的怪力亂神，而是透過宗教性，直探被流放心靈的原鄉。

而李明則以平面繪畫，呈現在時空交錯、歷史混雜下，所雜交共生的一則則心靈圖像。所挪用的雖說是宗教性的圖像，但在此，他所處理的不是「神性」的問題，而是「神聖的猥亵性」。從 90 年初期的「李公子」系列，描繪日常生活的萎靡綺想到 96 年的作品「四十而不惑」所呈現的「後花園」閒情逸致，再到今年威尼斯的

作品「兩面心」、「百步蛇」、「鐵骨」、「本尊顯現」等大頭像作品，可以隱略看到以「稗官野史」或「神話誌」所書寫的一種歷史情境。遁入一個以武俠世界所後設的歷史史觀中。表面上豐富地運用了許多傳統中國的圖像，然而，事實上，幾乎都經過他的「有意的誤解」，而扭曲成具個人符號的新圖像。在此，四幅大佛面相顯現的不是慈祥的聖者，而是一幅幅反射的鏡面，觀照觀者那些被約定俗成的價值觀所扭曲的心靈。神格的扭曲在於提示所有的外求都不及真實面對內在慾求，當下的片刻，無論美德與否，自在觀己才是重要的。

今年台灣館「面、目、全、非」的確展現了有別於西方藝壇在當代藝術中所慣常使用的語彙，多元化、生猛有力的特質在整個大會中得了很高的評價。不過仍有些觀念可能必須重新思考。放眼各國國家館大多選派一至二名代表，至多三名，在著重於台灣當前急於推藝術家上國際舞台的同時，這樣送作堆的作法是否適於往後幾屆，仍是值得深思的課題。再者，也暴露出台灣非常缺乏獨立策展的人才及國際互動的遠見，這兩點將是影響台灣能否在二十一世紀的亞洲現代藝壇佔有重要之席的決勝關鍵。

值得欣慰的是，除了官方的全力支持之外，運用民間力量所進行的國際獨立策展模式，也在今年的威尼斯

雙年展中，首次搶灘成功。由上屆台灣館承辦人羊文漪所策劃的「裂合與聚生」（SEGMENTATION AND MULTIPLICATION），由國巨企業贊助，傾向於較為國際風格及學術研究的方向。此次參展的藝術家莊普、吳瑪俐及范姜明道的作品中，顯現出一個共同的特質，即「複數性」和「循環性」。此展延用生物學中細胞自行分裂（segmentation）及「聚生」（multiplication）的運作模式，提出一個類同於「極限主義」中現代性的特質，卻又衍生出「物質不滅定律」中，被極限主義所刻意排除的「人文性」的課題。莊普將花盆以鐵鎚擊碎，再依據現場擺置成以鐵鎚為幾個中心的延展平面，強調「人為性」（擊碎的動作）所造成的「有限的類似」（破碎盆塊）跟「極限主義」的去人工化及冷漠絕情是相當不同的；范姜明道的「點子」，將金色圓瓷盤種上草綠色小麥草，跟莊普的作品並置於地板上成列有序的排開。不同於「極限主義」無限單調重覆的工業性格，范姜明道的作品則加入了生滅循環的時間觀，「時間」也是一種重覆，不同於線性進化史觀，這裡的時間在面臨一個終點時，也同時抵達了另一個起點，先前的時間跟現在的時間雖有條件上的差異，但本質上卻是不變的。吳瑪俐的作品「文學的零點」也同樣將大元素絞碎成單一的小元素，所累積起來的小碎紙丘，量化的是

概念上的「空白」，雖然佔有具體的空間，然而實際上卻是宣判「作者之死」後的缺席，以一種全然消失的姿態，潛浮在概念的世界中。整個展場安靜沈穩，跟台灣館的生猛有力相互搭配，相互突顯了台灣多元面貌的生命力。

(四) 邁向國際化的迷思或區域統合的出路：

台灣館在近二屆的表現中，已逐漸引起國際藝壇的重視，不論在作品的品質及觀念上，已經具備國際展示的水平也兼具地方區域的強烈風格。

展望下個世紀，由於經貿重心逐漸轉移至亞太地區，間接地也刺激整個藝術市場的供需，而現代主義在歐美的發展已到了一個飽和點，綜合以上各點，也無怪乎歐美日等國已將亞太地區視為下個世紀，藝術最大可能性之主要舞台。

目前日本、澳大利亞兩國已對亞太地區的現代藝術展開田野調查的工作，為了爭取亞太地區的發言權，所投下的人力、物力已可在近年的雪梨三年展及日本的獨立策展中看出端倪。由於政治因素的原因，亞洲各國大多對台灣現代藝術抱持觀望的姿態，但也許是因為特殊背景及環境使然，使得台灣藝術有著得天獨厚的創作條件。日本策展者中村光信表示：「日本也許是太和平了，韓國可能太注重『禪』的形式了……」相較之下，

台灣也許是刻意被國際社會排斥的關係，使得在台灣的現代主義保留了相當程度的自主性。因此，代表東北亞發言的日本相當看好台灣後續的發展潛力，而日本也有相當的企圖心試著建立以亞洲的觀點，來策劃一個較為自主而有別於西方視野的大展，這也是日本方面過度靠攏西方主流體制，反思下的策略。這種傾向在明年的台北現代雙年展，南條史生所規劃的「漢字影響下的現代美術」中可以得到初步的印證。

反觀國內，台北現代藝術雙年展提供的條件在吸引他國互動的同時，有必要朝建立自己主觀論述的方向建立，避免成為別人借力的過渡工具。因此，除了體制內藝術行政經驗的累積之外，對台灣現代藝術的田野調查及對鄰近國家現代藝術的考察及對話，也是相當重要的一環。此外，培養優秀策展人更是當務之急。要面對下一個十年的挑戰，中國大陸是一個不可輕視的強敵，若不能在這十年當中建立與亞洲各國及國際間互動交流的關係，可能的狀況將是被動的成為大中華霸權文化下的一股旁流。

因此，在參與國際間各大美展的同時，不要忽略了，建立自主性的相對論述，避免作秀式的政治藝術，在本土化覺醒之後，朝向開放的國際視野，吸引他國經驗，實潮流所趨。在送優秀藝術家上西方國際舞台的同時，也不要忘了，台灣

也應同時藉區域統合的力量，朝建立國際級的雙年展邁進。

註釋：

① Germano Celant, 「The Chronicle of west Art, 1900 to The present」, P.639。

②引自陳傳興，「憂鬱文件」，雄獅出版社，1992, P.101 註⑫。

③指傳統雕塑（石雕、木雕、鑄造等）對恆久性、崇高性、量化、功能性的內在規範。

④「二十世紀藝術家論藝術」。Dore Ashton · N.Y. Pantheon Books, 1985, P.205-206。

⑤ "Jeff Koons" · Andrew Renton · Flash Art, 1990, Summer。

⑥抽象繪畫大致可分為三支。一為馬勒維奇系統。二為康丁斯基系統。三為蒙德里安系統。

⑦大會專刊 P.362 「O God! I could be bounded in a nutshell, and count myself a king of infinite space」

⑧參見「藝術家」264期。P.183

⑨自二次大戰後嬰兒潮的成人通稱團塊(1950-1965)，自 1965-1970 日本人稱團塊二代，也就是台灣通稱的新人類、X 世代。1970-75 稱為後團塊，75 之後稱之為 Y 世代。

⑩參見「藝術家」260期、P.492。