

作為文化行動的「策展—事件」

高雄獎夢幻隊與四道戰帖

文 / 簡子傑 (高雄師範大學美術系助理教授)

在與蔡佩桂談到近期她在高雄市立美術館的策展《高雄獎夢幻隊與四道戰帖》時，她先回溯了2014年在高師大策劃的《藝術家養成之道》，我才瞭解，原來這兩個看似沒什麼關聯的展覽，擁有十分相近的問題意識——如果說《高雄獎夢幻隊與四道戰帖》藉著反思高雄獎，直指獎項機制與當代藝術世界間緊密又尷尬的關係，三年前的《藝術家養成之道》則透過「校友展」的展覽形式——該展集結了一群高師大美術系出身、在圈內位階不一的藝術家們——回應了某種我更願意稱之為當代藝術的「生態面」議題。這兩個策展計畫雖然各有不同的關注對象（高雄獎與高師大），卻都緊鄰著現今早已高度體制化的當代藝術環境，時值全國各地展覽爆量的今日，蔡佩桂的策展實踐卻是為數不多，但切切實實地聚焦於地方與藝術生產的策展—事件。

策展—事件

當然，我之所以將之稱為「策展—事件」，倒不光是因為策展人採取了一種更像「辦活動」的關係美學姿態來籌劃《高雄獎夢幻隊與四道戰帖》，但極為明顯的，這個展覽的意義生產與展出作品間存在著某種間距，以致我們無法只是單純地從策展主題乃至作品的閱讀便獲得掌握全貌的感覺。如同許多關係美學式的創作計畫，《高雄獎夢幻隊與四道戰帖》給人一種意義發散的模糊感，但在這個「策展—事件」中，發散並不單純地是由於廣納他人的參與所導致，在整個展覽的佈局中，就如同《藝術家養成之道》的策展模式，我們可以清楚地看到策展人試圖賦予其對象（如果展覽總是有個對象）某種多重層次的理解進路，其中，四個擂臺的策展設定本身就像某種分鏡腳本，將展覽從靜態的作品呈現轉變為連續又斷裂的事件化過程。當然，由參展藝術家提出的四道戰帖，也分別針對了一個以「高雄獎」為核心、同時向外或向內展開的論述取向，依照我個人的理解，這些論述取向可以約略區分為：社群、客體關係、作品，以及藝術之外的日常。

另一方面，我想特別指出，這種佈局方式，雖是參照著「高雄獎」，卻不像一些回顧性質的策劃展先是站在肯定這個體制對象的觀點上，¹對於獎項本身的價值，《高雄獎夢幻隊與四道戰帖》的態



藝術家K被廢棄的手稿
vs.周珠旺刻劃細膩的石頭
(攝影：林宏龍)



周珠旺《石敢當—定》162x97cm (100m) 油彩畫布 2015-16



盧昱瑞2010高雄獎得獎作品〈關於一種揮手告別的姿態—航行三年〉 高雄市立美術館典藏

度甚至讓人感到有些搖擺，它試圖觸及的議題不時超出了獎項本身所關心的範圍（例如：創新），這種假託著體制對象卻又遠遠超出其範圍與規範的策展姿態，甚至有些接近所謂「文化行動」的操作模式，總之，觀看這個展覽，我有時會懷疑它是世故而精心構造出的一場戲局，但作為戲局的事件卻也總是迎向偶然，因而在體制之中創造出某種暫時的化外之地，這個化外之地卻讓我感到分外的清新。

在精心構造的層面上，參與的藝術家先是被策展人賦予了某種對抗性，藉著將展區劃分成四個擂臺，蔡佩桂分別邀請了以歷屆高雄獎得主所組成的「夢幻隊」與所謂「踢館藝術家」進行對戰，其

中，由踢館藝術家負責提出「擂臺」命題，這些邀集而來的命題使得展覽看起來發散而有事件感。

客體關係

其中，「擂臺2：如果一輩子做藝術，那你要做什麼？」便是由匿名的藝術家K所提出，他的對手是在藝術市場成績不俗的夢幻隊周珠旺，藝術家K提供的作品是在他以《廢墟晶體影像計畫：十個場景》入圍第12屆台新藝術獎前的系列手稿。值得注意的，這些更多地以「文件」作為展呈形式的早期創作曾為K公開地否定，²也與他近期憑藉著繁複田野調查與文獻考據的創作計畫有著不小的差異；



盧昱瑞參加《高雄獎夢幻隊與四道戰帖》的現場攝影裝置（攝影：林宏龍）

相較於周珠旺，雖然其畫風也曾有過相當大的轉變，但展出的〔石頭〕系列在藝壇確實具有相當高的辨識度。當兩位藝術家作品被並置在一起，一邊是當年那些本身即以質疑「作品化」為特點的匿名創作（但十年後轉向社會與歷史的藝術家卻也否定了這些創作計畫的價值），另一邊卻是單一形式並已為藝術家建立品牌形象的平面作品（並已成功地進入當代藝術市場的資本交換系統中）。看起來，「如果一輩子做藝術，那你要做什麼？」這個問題倒不是那麼難以回答，畢竟兩位藝術家迎向社會的姿態有著顯著的差異。

當然，我一點都不會覺得周珠旺刻劃細膩的石頭就比藝術家K這些被廢棄的手稿甚或他在廢墟中費勁卻旋即被破壞的繪畫來得不純粹一些，但因為大學時相同的師承，藝術家K的舊作倒是喚起了不少昔日單純卻也美好的回憶。我已經記不太清那時藝術理念的確切所指，卻在熟悉的文件狀態中讀到一具感性的身體，這是一具言說著卻也失去對象的身體。然而，當周珠旺那些如其所示的石頭彷彿偶然並且保持著緘默，卻也劃開了隱藏在K那叨叨絮絮之書寫與圖表中一道難以言詮的傷口：石頭不會說話，難道身體就曾說話過了？當我們以生命為尺

幅來衡量「一輩子做藝術」這件事，幾乎不太會有好的藝術或壞的藝術的評價問題，有的只是一些力圖言說卻難以窮盡的客體關係，或者說，一些像是精神分析才好描述的生存困境。

作品

無論如何，如果說「擂臺2」的提問指向了不同創作路線間的對比，這種看似不同路線間的選擇似乎也暗示著當代藝術的場景早已成為一個規則老早預先設定好的戲局，就如同「擂臺3」由夢幻隊張立人與廖昭豪迎戰周育正的「需要改變嗎？」。表面上看來，藝術家得獎後改變風格可能會有風險，但在空曠的「東亞照明」展場中，讓廖昭豪的仿真軟料〔鐵皮〕與張立人具關係美學構造的〔Irdina〕得以並置的關鍵倒不光是創作風格或議題的是否改變，我們頂多在周育正與張立人的不同交換模式中得以比較一點創作方法，卻還是這個空曠的展場讓不同藝術家間的姿態得以顯現，但這些姿態不見得有交集，卻更像年幼孩子在遊戲場中進行的平行遊戲，但孩子或藝術家仍甘之如飴，組構出這座舞台共通性的既是不同創作路線的對比，同時也是遊戲者明知如此的主觀態度，但我們也很清



何孟娟2011高雄獎得獎作品（順時針排列）〈童話－阿梅〉、〈童話－阿竹〉、〈童話－阿菊〉、〈童話－阿蘭〉 高雄市立美術館典藏

楚，對差異的經營早就是現當代藝術諸多遊戲規則之一，這種差異觀一方面抹平了歷史曾鑿刻出的深淺不一痕跡，另一方面，卻也凸顯了讓這三位藝術家在此並置幾近偶然的原因，這種偶然既需要策展機制提供條件，也憑藉著高雄獎所引入的當代藝術體制。

然而，當我們思索偶然，卻也是因為在我們的藝術思考中仍為作品本身保留了某種自主性想像，我們以為作品應該享有不該被外部干擾的命運，但是在當代藝術中，當一切可辨認的語言與符號都已經出現在與其所指間彷彿臨時拼接的連結中，我們便會嗅聞到濃濃的「策略性」。我們認知到這是一



何孟娟參加《高雄獎夢幻隊與四道戰帖》的新作，延續扮裝的手法討論人生百態。（攝影：林宏龍）

場以體制作為背景的遊戲，作品是遊戲的道具而非目的，我們也失去了停留在創作媒介上頭去進行感受的能力。

社群

然而，當我們失去了那作為連結現在、過往與未來的歷史性中介，體制卻也剛好填補了這個空缺，於是嘲諷體制便成為那些還願意去思索「這究竟出了什麼問題？」的年輕藝術家的慣常姿態，甚至也因為這種緊鄰著體制卻不認同的姿態造就出某種社群意識——「播臺1：都給你說就好了」這個由倪祥、蘇育賢（但是他得過高雄獎）與簡志峰，一同挑戰夢幻隊陳敬元與吳其育的展區，便藉著引入非受邀藝術家群體，挑戰了美術館之於特定品味的收納與排除規則，「都給你說好了」以共同創作的姿態，非常有說服力地展現了一局遊戲該要有的混亂。

「播臺1：都給你說就好了」不由得讓我想起之前王咏琳的策展《我們都是時代的炮灰》，當王咏琳語帶嘲諷地指陳，所有這些第三世界最有才華的年輕人在帕德嫩神廟前吶喊變劫（因為無法字正腔圓地說西方認可的語言），簡志峰的〔Untitled (… aus Deutschland)〕則搬來了明顯是贗品的柯林

斯柱，要我們透過望遠鏡窺看遠方一段幾乎難以閱讀的網頁投影，這是一段德國藝術獎項的相關網頁，但獲得這個獎項的梦想不是因為太遠了所以看不清楚，就是因為不穩定的網路連結而中斷，頓挫或許只是少數人的記憶，卻是形塑出他們這個世代最為關鍵的論述轉折點。

日常

但這種只有這個世代才能辨識的「頓挫」或也形成了這個展覽最動人的「播臺4：藝術家群像：能說能做、敢做敢說」，這是一個最能讓人看到策展人與其團隊用心的播臺，一方面，這裡展出了夢幻隊許哲瑜、何孟娟、黃鈿翔與盧昱瑞風格上最廣為人知的作品，卻也同時並置了藝術家在藝術工作之外的其他謀生途徑，這彷彿揭露出在藝術家明星光環下的後台姿態，也出現在踢館藝術家——一個名為「高雄獎相：青年藝術家看高雄獎」的研究團隊——在相同展間所展出的32部紀錄片，這些影片是該研究團隊費盡心力在全台走透透，訪談歷屆高雄獎得獎者的工作成果。毫無疑問地，這些影像所講述的絕非什麼錦上添花的藝術家榮光，而是就如同那些後台，藝術家的業外謀生雖是日常，卻也是藝術專業鎂光燈下一般大眾難以窺見的頓挫真實，



黃鈿翔 〈血尿液人〉 綜合媒材 2010 高雄市立美術館典藏



黃鈿翔參加《高雄獎夢幻隊與四道戰帖》的新作現場照 (攝影：林宏龍)

雖是頓挫卻也極為動人，時時刻刻都可能瓦解這些藝術家的創作生命，當然，這個研究團隊就是蔡佩桂的策展團隊。

這是一個十分有趣的展覽

不知是何緣故，我想到亞瑟·丹托 (Arthur C. Danto) 在其《在藝術終結之後》的一個章節名稱：「美術館與求知若渴的普羅大眾」³，在這個章節中，丹托敘述了那些堅守特定品味的美術館與一般大眾間存在著難以彌補的距離，並表示他對當時所謂「社區藝術」的認同，當然，「社區藝術」更接近我們今天所謂的文化行動，也更接近「高雄獎夢幻隊與四道戰帖」事件化的策展姿態。

然而，相較於丹托書寫的90年代，現今的美術館早已無法閉鎖於頌揚特定品味的框架中，這些往往標榜向公眾開放的機構本身就肩負著更為直接與強烈的政治任務，這個任務注定了美術館需要迎合大眾的口味（我們只能在少數民間美術館還可以看到自詡為特定品味傳道者的自我定位），從這個角度來說，《高雄獎夢幻隊與四道戰帖》雖然聚焦在看似遠離大眾的藝術生態議題，但就「文化行動」般的策展姿態而言，卻也創造出另一種同溫層外的關係想像，在這個想像中，策展人與藝術家擁有多

重的角色狀態，既是提供作品參展的藝術家，卻也是介入美術館體制的行動者，並且也以一種略顯迂迴的方式，暗示著美術館必須更加看重自身在藝術生產環節中的關鍵性。

最後補充一點，作為文化行動，《高雄獎夢幻隊與四道戰帖》這個在正規美術館空間卻操弄擂臺的不正規作為，無論對專業者或大眾來說，都會是一個十分有趣的展覽，有不有趣很重要，因為這樣才能重新勾起我們對於談論這些問題的興趣。▲

¹ 相較於去年八月北美館以「台北雙年展」為對象、自主策劃的《朗誦 / 文件：台北雙年展1996-2014》，該展展期長達半年，策展理念或許具有一種回溯的脈絡化特質，卻欠缺了事件性的論述特徵。

² 基於多年同窗情誼，我很快就能辨認K的真實身份，但出於尊重，我依照行文需求提供部分的相關出處，其實「如果一輩子做藝術，那你要做什麼？」這個提問出自K兩年前出版的《陀螺：創作與讓生》的前言〈創作的持續，是對困境的延遲表態〉，在出現這個提問後，他回憶了2004年出版的《Bubble Love：高俊宏1995-2004藝術記錄》，認為當年的他「完全耽溺於學院式的幻象裡，好像堅持藝術的理念便能超越人世間的困頓」，見《陀螺：創作與讓生》，新北市：遠足文化，2015，頁22。

³ 見亞瑟·丹托 (Arthur C. Danto)，林雅琪、鄭慧雯譯，《在藝術終結之後：當代藝術與歷史藩籬》(After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History)，台北市：麥田，2004，第十章。