

<高雄—檯花+>後觀述記

文／郭懷

(一)

觀閱「高雄—檯花+」並不從進入美術館開始，因為當代藝術正進行著一場沒有贏家的比賽，至少藝術論述——不管究竟那是什麼樣的公開的話語——經常這麼告訴我們。

波依斯唱導「人人都是藝術家」，這讓我們安心多了。藝術的民主化、庶民化顯然比藝術的經典化更適合這個的時代，然而我們沒有忘記，許許多多追隨與不追隨波依斯的藝術家都被淘汰出局了。不久後，當台灣的藝術名錄增加到超過一部藝術史的容量時，諸如藝術家出版社所擬出的一百多位前輩畫家、文建會欽定的美術大系成員，都無法不面臨縮編裁員。這提醒我們，美術館以至於任何文化機制都不是造就「人人藝術家」的場所，而是將藝術家排名列次，依照「優於、劣於、等於」的競賽法則，進行藝術及其歷史的初次篩選。

從我住處到美術館約略30分鐘的路程，騎機車的話，有機會看見台灣歷史在沿途所排列的軌跡。你會經過荒地、菜園、紅磚屋、透天厝、眷村，然後是最近新蓋的小別墅以及構成都市叢林的主要結構——摩天大樓。活生生的，這些建築都不是紀念碑，裡面都住著人，而我們大部份的人可能都認識

過她們——代表不同族群、年代、經濟況狀、教育背景的台灣女性——阿嬤、阿婆、藍領、白領、家庭主婦、年輕女性。

(二)

早在〈高雄—檯花+〉之前，策展人陳豔淑已推出〈大被單〉。〈大被單〉的概念與意象均取自西方女性主義的經典象徵「大被單」——女性一家男人滾蛋——可視為首次凸顯高雄女性藝術的族群自主權；〈高雄—檯花〉跨年度展出時則規模擴大，也在論述上追溯高雄女性及其藝術（包括台灣）的歷史概況。誠如〈高雄—檯花〉座談會當天某位男性藝術家所說的，這是一次重要的展覽，將來高雄藝術歷史會記上一筆。然而，這句話包含太多的社會內涵，必須退後幾步才能看得清楚。

首先，受邀參展的女性共有38位（這位+1的男性且不提），38這個數字顯然取其象徵，實際高雄女性藝術家的數量當然不止於此。從統計學來說，女性藝術人口增加（也等同女性藝術的身份認同）必須被整個社會與文化系統檢證，至少必須放在高雄總人口總增加數、大專院校設置量、以及美術生態等相關課題來加以討論。

<美術高雄 2004：高雄—檯花+> 展場主題板（攝影：羅潔尹）





李宜芝作品《溜狗II》
(攝影：經典商業攝影)

在這樣的時代裡，尼采的質問顯得特別有意義：學者、商人、藝術家、工匠，可曾找到他們自己的思想家？有趣的是尼采這句格諺的句式，我們加以套用，句子分裂出更多的句子：高雄的工人、兒童、教師、地攤業者、企業家、……可曾找到他們自己的藝術家？把範圍縮小，這句式同樣適用於高雄女性藝術：高雄的阿嬤、阿婆、家庭主婦、賣紅茶的小妹、秘書、會計、教師、……可曾找到她們自己的藝術家？如果找得到的話，我們是否可以如同生物面像學者一樣，在她們的藝術品中分辨出彼此之間無可替代的特質？

(四)

一個經常騎著機車跟隨車群移動的人，會不會感受到台灣某個族群——她們大部份屬於這些機車族——不需要藝術？藝術現實上是由一批珍奧斯汀所稱「想像的人」創造出來的，藝術跟「想像的人」的生存問題有關，但跟一般民衆的生存無關，對這個問題的理論化探討仍然肇始於馬克斯。後馬克斯更有意義地把藝術架構到整個社會與文化機制上——尤其是已然被商業化、行銷化的社會與文化機制。這還可以用不同的意思表達，即所謂的藝術主體性並不獨立存在，而是溶解於市場、行銷、媒體、族群、性別、世代的關係網絡上。

對西方女性主義來說，或者對許多現代女性藝術家來說，傳統社會是一個男性不斷剝削女性的社會——東方西方皆然。西方女性運動達於高峰時，也是解構主義、多元主義最興盛的時刻，女性在社會中的位置徹底解構、重塑、安置。重要的是，在一個法律已然保障男女平權的時代裡，在女性運動已經取得榮耀的時刻裡，女性在藝術中的位置是什麼？

(五)

高雄美術館十週年慶時(2004年)，曾盛大展出前輩畫家劉啓祥的作品。他的兩件巨型油畫，現在仍然掛在入口兩邊的牆上，一件畫海，一件畫山。如果你帶著相機到處走走，有機會拍回相類的作品。

劉啓祥對新興世代的藝術家不再具有吸引力，時代和藝術裡的變化，使得前輩畫家的基本態度——浪漫詩人眼中的熱切山水，印象派筆裡的自然光影——和我們顯得如此遙遠，如同幾個世紀前的陳年骨董一般。

劉啓祥的畫冊經常出現一張他晚年拉小提琴的照片，從馬克斯以降，包括現代女性藝術，必然會對這張照片有所批評——一幅普遍民衆掙扎求存時代中的上流階層生活寫照。這種議題性的研究對人類及其人性的歷史有用，尤其對藝術裡的道德正確性更有立即性的效用。

事實上，劉啓祥對新興世代不再具有吸引力另有原因，追索這個問題等同探問藝術之所以和科學、文學、言說、論述、新聞、八卦、時尚流行區別開來的東西。相同的，在我們對「高雄—樺花+」予以女性主義化、傅柯化、薩依德化、道德化、政治化、國際化、在地化、歷史主義化的同時，是否也能找到和以上這些命名化區別開來的東西？

羅藍巴特說：真理很簡單，複雜的是對真理的解釋。藝術也一樣——藝術很簡單，複雜的是對藝術的解釋。藝術做為一件具體的事實，就是歷史上的偉大成就——近代來說就是畢卡索、馬蒂斯、梵

現在的高雄私人美術館已然退場，商業畫廊關了九成，簡言之，目前絕大多數的藝術活動概由官方提供資源與場地——美術館或者校園。這與近來政府、民間齊唱合鳴的多元文化互為微妙但矛盾的關連。

藝術表現的多樣性，是否即為社會與文化多元化的表徵？或者，另一個備選答案——資訊現象——應該列入考慮？

(三)

馬克斯區分上層建築跟下層建築——貴族與平民、菁英文化與大眾文化，在經歷一百多年後的今天，我們還學會了更多、更微觀的課題：種族的區隔對立、殖民主義的區隔對立、勞資的區隔對立、男性與女性的區隔對立、世代與世代的區隔對立，以及其他任何的區隔對立。美國社會學家貝爾把人類這種區隔對立的平衡關係，稱為各族群在談判桌上各自爭取自己的利益，這也就是民主的另一種意涵，但其重點並不放在個人，而是形成權力之處的——族群。

從每個人的住處到高雄美術館，都必然會遭遇各式各樣的族群。一個生物面向學者能察覺出不同社區的人的外表差異——種族、族群、職業、教育、社會化程度、文化傾向等——一種個別性生活所經歷形成的物質化形式。這種具有統計學價值的

知識與文藝復興時代藝術觀有直接但轉折性的繼承關連。文藝復興時代的人普遍認為「人是一件藝術品」，人在特定的歷史環境中自由地形塑自我、書寫自己，黑格爾把這個含意深化理解為人是一種可以自由創作自我的主體，就如同藝術家創作一件作品一樣，擁有從構思到刪減、增修而潤飾、定稿的美學自由。但是從某個角度來說，黑格爾既是康德之後的美學確立者，也是古典美學的真正終結者，因為黑格爾在純理論的體系中引入了另一個對立面，即是所謂的歷史。極端的歷史論者（歷史主義者），並不承認真理的存在，也不承認永恆的美學判斷，任何存在都是歷史性的，都架構於歷史時空諸條件。

黑格爾之後是馬克斯，馬克斯之後大略就是我們現在所能了解的現代社會——一個任何個別性的存在事實都可以被合理化、合法化的社會，而此歷史境況並不由「後現代境況」開啓，曾經流行於台灣四、五年級知識份子之中的沙特名言——凡存在皆合理——即已預言著一個中心瓦解的時代的來臨。

吳芳義作品《男子漢大丈夫》局部 (攝影：羅潔尹)



陳妍伊作品《無心花園》局部 (攝影：羅潔尹)



谷、塞尚、波依斯、克萊因……。這些歷史上的偉大成就，固然有其特定階級利益相結合，甚至如新馬、新歷史主義所說的——充滿意識型態，然而就算是認識到這樣的事實也沒什麼了不起。因為藝術向來就是族群中的少數，38位參展的女性藝術家，多半擁有高學歷，也不乏留學歸國的專業人士。這樣的策展和藝術的成就無關，只和成就什麼樣的藝術有關。

文藝復興之後，對藝術的分析略有轉折，「人是一件藝術品」的通識概念衍生為「藝術人格」這個浪漫主義（包括泛美學主義）奉為最高標準的美學原則。

從歷史來看，藝術家所自由創造的自我仍然受到其身處時代的社會現實的制約，浪漫主義藝術自覺地將這份社會現實予以吸納，包括現實生活、日常語言、風俗民情、社會動態等等，這也是我們所知的最早鄉土運動的由來。

值得重視的是，泛浪漫主義在美學方法上並不訴諸理論，所謂的現實生活、日常語言、風俗民情、社會動態，指的不是理解中、言說化的社會現實，而是識覺感識中的社會現實。

這可以幫助我們釐清一個課題，藝術在其自身演變與鬥爭的歷史脈絡中，從來只是理念與感知雙軌併行——有的作品強於抽象理念，有的富於經驗關照。而顯然的，當代主流藝術——觀念藝術及其延伸，包括最近風行的策展——已然將理念（亞里斯多德所謂的思想內容）推達極至。這吹聚成了當代藝術一股弔詭而冰冷的氛圍：我們被一個佈滿純建構性藝術的時代所包圍。

我應該放慢腳步，如果我能學習步行，而不是騎機車，我會看到更準確精微的高雄女性，這份源自識覺感識中的社會現實，必須在前往美術館的途中向左轉向右拐，把一份過度知識的、資訊的、美術史的、雜誌的自我拋開，轉進荒地、菜園、紅磚屋、透天厝、眷村、小別墅、大樓諸領地，稍加停留。

蘇淑美作品《單人床》（攝影：經典商業攝影）



柳菊良作品《隨性循環》局部（攝影：羅潔尹）

