



## 無待與佔領

寫在第十三屆卡塞爾文獻展的留白之處

黃鳳祝

在卡塞爾，人們等待着「新」的啓蒙，如同陀和「陀」一樣。但是陀和陀從未到來。等待果陀和從未到來的，是一種無理的等待。

五年一度的卡塞爾文獻展於二〇一二年六月九日開幕，展期一百天，九月十六日閉幕。參展「藝術家」來自五十五個國家，近三百人，其中大部分是造型藝術家，另有百餘名來自哲學、社會學、文化學、物理學等其他領域的「廣義」的創作者。作品散落在卡塞爾市的各大展館、劇院、橘園宮、皇宮花園、文化火車站、電影院、商場、旅館及停車場等。展覽的一部分還延伸到阿富汗的喀布爾、埃及的亞歷山大和開羅，以及加拿大的班夫(Banff)。第十三屆文獻展標榜先鋒、實驗、非商業的特質，展出作品的形式包括裝置、繪畫、雕塑、攝影、影像媒體、古董、科學影片和哲學講座等。在卡塞爾，藝術創作關注的不是美和感性，而是創新和理性。

### 無待

弗里德里希美術館是歷屆卡塞爾文獻展的主館。面對當代藝術作品張揚的尺度、力量和色彩，古典主義的建築風格和空間布局顯得力不從心。走入本屆文獻展的主館大廳，是令人驚訝的空曠。除了兩個小小的

玻璃展櫃，一層的兩個大廳和兩個副廳空無一物。策展人在最重要的展區選擇了奢侈的留白。館內陣陣微風，可能吹亂你的髮絲，但是看不到風的來處。這片微風拂過的空間，是英國藝術家 Ryan Gander 的作品《不可見的推力》。Gander 的另一件參展作品《我從策展人獲得一個資訊》，「發生」在橘園宮的餐館，作品的起點是一段敘述：一個人，日復一日坐在餐館裏，閱讀一本有關即興創作的書，認真地做着筆記；如果有人與他交談，他就說，他是劇作家，正在為荷李活撰寫劇本。如此，在橘園宮就餐或喝咖啡的人，都有可能成為他的作品，但又都不是他的作品。

這也是一件看不見的藝術作品。

Gander 的創作追求的是「一種沒有載體的藝術」。在這些看不見的藝術作品中，他把藝術作品的形式內涵簡化到極致——無需依託任何物質材料，同時把藝術作品的實質內涵無限放大。Gander 說：我需要一些意義，使我能夠記憶。對於觀者來說，每個人的意義和記憶都不一樣。無待的自由是自由的最高境界，無待的藝術能否為當代藝術的走向開啓一片新天地？Gander 的作品衍生出「無待藝術」的概念，卻很難做到真正的無待。文獻展展出的藝術作品，即使是抽象的理念，也需要借助資本的力量顯示。列子乘風而行，在莊子看來，並不是無待。真正的「無待」，無需借助資本或人造的風力。

### 敘事

記憶是加拿大藝術家法莫(Geoffrey Farnner)作品的主題。他收集了一九三五至一



九八五年的美國《生活》雜誌，從中剪取了一萬六千張圖片，用草葉、木棍和膠水拼貼出一座漫長的雕塑。緩步走過這座長達六十英尺、跨越五十年的三維裝置，人們不斷與曾經的記憶相遇。政界要人、水果罐頭、昆蟲、電影明星、阿波羅登月、表情的特寫、藝術作品、體育明星、戰鬥機、時裝、薄餅、潛水艇、麥當勞、電視機、汽車、烟酒糖茶、嬰兒用品廣告、愛滋病、戴安娜的婚禮等等，歷史的故紙堆瑣碎庸常，卻又包羅萬象。圖片的堆砌大體遵循編年史的脈絡，對於不同的觀者，一張圖片可以是一個故事的開端，也可以是一個故事的結尾。記憶的片段有時是黑白的，有時是彩色的，熙來攘往、紛亂嘈雜、近乎爆炸式地生長着，佔據了卡塞爾新美術館的白色拱廊，像一列開往虛空的時間列車。

作品的名稱「Leaves of Grass」借用美國詩人惠特曼（一八一九—一八九二）的《草葉集》。這本詩集，詩人寫了一生，其間多次再版，收錄的詩篇從最初的十二首擴展至四百多首，詩集越來越厚，詩人也在封面上一天天老去。無論是惠特曼的詩歌，還是法莫的裝置，「草葉」都是一語雙關。惠特曼的作品因為鮮明的美國意識，被認為是

美國現代詩歌的奠基之作。法莫的《草葉集》是二十世紀美國人的生活史詩。後現代意義上的史詩，不再需要英雄作為主角。每個個體都可以成為某一段敘事的主角，每個觀者都可以成為歷史的敘述者。

## 佔領

重新界定人與物的關係，是本屆文獻展的主線。策展人克里斯托夫——巴卡戈伊維（Carolyn Christov-Bakargiev）認為，傳統的藝術概念是一個非常有限的概念，必須打破這一界限。克氏是研究「貧窮藝術」的專家。所謂「貧窮藝術」，是指藝術家選用廢舊物品或日常材料作為表現的媒介，試圖擺脫高雅概念的束縛，建構一種新的藝術語言。本屆文獻展邀請的「藝術家」，既有傳統意義上的藝術家，也有哲學家、物理學家、動物學家和各種活動家。克氏呼籲建立一個「全球腦力勞動者」的聯盟，大家一起工作，一起提出命題，一起發表聲明。這種大一統的理念並非新生事物，而是對藝術霸權的重新界定，即建立一種新的意識形態。問題的關鍵在於，藝術的理念由誰來界定，又由誰來主導。

主館外的廣場，是一片凌亂搭砌的帳



策展人克氏（右一）在弗里德里希美術館一層西側大廳接受德國電視台記者採訪。  
（作者提供）

篷、雕塑和大字報。未被邀請參展的自由藝術家，在弗里德里希美術館外安營紮寨，發起了「佔領卡塞爾」的活動。與古典主義的殿宇內借助資本顯示的「貧窮」藝術相比，館外的佔領者展現的是更為真實的「貧窮」。他們嘗試建立反資本主義的藝術理念。作為佔領活動的一部分，廣場一側的綠色草坪上支起了二十五頂白色帳篷，每個帳篷上都用英文或德文寫上一個語彙，諸如權力的濫用、欲望、貪婪、利益最大化、壓迫、債務等。棚戶區前有一對人體木刻，身





體被掏蝕一空。作品的主人，正在烈日下興致勃勃地雕刻另一件作品。與館內的作品相比，這件作品的名稱直白而不曲折：資本主義毒害靈魂。作為全球腦力勞動者聯盟的倡導者，克氏會接受這些佔領者的理念和聲明嗎？和華爾街金融區的佔領者一樣，佔領只是一種不可持續的在場。相對於參展藝術家的缺席，投身佔領活動的藝術家大多「在場」，或創作，或交談，或生活。佔領活動的標識為 OCCUPY，是模仿文獻展的標識 DOCUMENTA（13）設計的，不明就裏的遊客會把佔領活動當作文獻展的一部分。佔領行動得到文獻展主辦方的容忍，雙方自始至終沒有發生任何衝突。

## 生長

橘園宮巴洛克式花園的起點，是展示室外作品的最佳平台。第十二屆文獻展，艾未未的裝置作品《中國門》就矗立在這裏，展出期間，被大風吹倒。《中國門》倒塌的地方，現在是一座直徑五十米、高約六米、雜草叢生的「荒塚」。對應巴洛克庭園的精緻與工整，荒塚的雜蕪越發漫不經心。聯想到與庭園相關的歷史，會有「古今將相在何方，荒塚一堆草沒了」的感慨。這件作品的

「主人」是來自北京的裝置藝術家宋冬。宋冬的作品很難標示出明確的創作終點，他喜歡讓自己的作品不斷生長。

宋冬的本意並不是要堆砌一座荒塚，而是在歐式宮廷花園裏放置一隻巨大的中國花盆。花盆的主體部分似乎深埋土中，只露出高約五十厘米的磚紅色邊沿，方便觀眾倚靠小憩。花盆裏填滿了垃圾和建築廢料，上面種植了花草蔬菜，其間安插了十五個霓虹燈漢字：不做白不做，做了也白做，白做也得做。花盆裏的植物無人打理，隨意生長，十五個漢字早已淹沒在雜草叢中。作品名稱的英譯是一件困難的事情：Doing Nothing，譯為中文有「無為」之義；「白做」是做了而未取得預期的結果，並非「無為」，此處似有誤讀之嫌。也許宋冬有意誤導觀眾。

## 異化

來自大陸的藝術家顏磊是第二次參加文獻展。作品《有限藝術專案》的主題同樣是記憶。法莫作品的記憶參照是多維的，可以是藝術家的，也可以是觀者的，因為觀者的參與，記憶不斷生長和豐富。顏磊的作品強調藝術家的個體視角。高大而封閉的白色空間，放置了三百六十張油畫，每張油畫代表

一天的記憶，三百六十天恰好組成一個中國年。油畫大多是具象的，或是政治家和明星的頭像，或是名畫臨摹和靜物寫生；有些油畫是單一的色塊，或是被色塊塗抹遮蓋的繪畫，畫作的背面保留着原來的題目。顏磊一九六五年生於河北。這些或清晰、或朦朧、或被掩蓋的記憶，是那一代人的痛苦、夢想和憂傷。

《有限藝術專案》空間展出的油畫質量參差不齊。正午時分看顏磊的作品，遇到一團德國觀眾，講解員說：「顏磊的畫都不是他畫的。」一個人一年創作三百六十幅油畫，是一件很困難的事情。如果請人代筆，



自由藝術家在弗里德里希美術館外安營紮寨。

（作者提供）



不需要畫家自己動手，只要掌握一定的資源就可以完成任務。顏磊的作品看似油畫作品的排列組合，實際上是藝術裝置和正在進行的行為藝術。顏磊的創作過程衍生出了一個新的問題：當代藝術家的本質是什麼？傳統的藝術創作需要藝術家親力親為，當代藝術創作是否可以憑藉理念獨步天下？

在當代藝術創作中，資本所佔的角色越來越重要。宋冬的裝置作品需要借助大量的體力勞動來實現。運送堆積垃圾和泥土，種植草木，這些粗活不需要藝術家親自動手，付錢讓他人代勞即可。對於藝術家來說，是「無為」；對於參與勞作的工人來說，做了並不是白做，可以按勞取酬，但是作為藝術作品的實際完成人，他們文榜無名，不為人知。在當代藝術的創作過程中，藝術家正在進化或退化成為純粹精神的思考者，而不再是體力勞動和精神勞動的融會者。當代藝術生存的利益鏈條是：畫廊和資本選擇策展人，策展人選擇藝術家，資本、策展人和藝術家共同決定藝術。當藝術受制於資本時，藝術的異化不可避免。

## 佔有

陳保羅 (Paul Chan) 是應邀參展的唯

一位香港藝術家，一九七三年生於香港，現居紐約。他的藝術創作涉及雕塑、素描、油畫和電腦影像，作品之間沒有直接的連續感。古希臘女詩人薩福 (Sappho) 對「失去」的探討，促使陳保羅從記憶的殘片中尋覓「完整保存」的可能性。他在書本的封面上作畫。本屆文獻展展出了六百本被他畫過的書籍。在他人的著作上繪畫，有「毀壞」和「佔有」兩種心理傾向。選擇書籍的封面作為繪畫的載體，是通過破壞書本而佔有時間。

創作本身是否是一種佔有？佔有載體，佔有理念，佔有創作的價值。接踵而至的問題是：用貨幣的形式佔有藝術作品，是否可以真正佔有藝術？答案取決於對藝術功能的界定。如果藝術的功能是以膜拜或展示為目的，那麼藝術創作的初衷就不是為了佔有。藝術一旦被創造出來，就成為社會共有，藝術家擁有的只是作品。個人或資本只能佔有藝術品，卻無法佔有藝術本身。

本屆文獻展提出了一個口號：用理性創新是藝術對藝術家的要求。但是綜觀整個展覽，始終沒有擺脫西方現代性的規範。策展人強調在多元的創作形式下，追求統一的藝術理念，使展覽從後現代思想和感覺的多元

性，回返元敘事的現代性。在卡塞爾，人們等待着「新」的啟蒙，如同等待果陀一樣。但是果陀從未到來。等待果陀和創新，是一種無理且多餘的等待。

藝術像風一樣，看不見，摸不着，只存在於感知。在風中，人們感覺到寧靜和力量，但風本身並不是寧靜的。Gander 的風，是人工和資本造就的風，是人籟而非天籟。南郭子綦說：「夫天籟者，吹萬不同，而使其自己也，咸其自取」。

（作者是上海同濟大學人文學院教授。）



橘園宮與荒塚。宋冬的裝置作品《不做白不做，做了也白做，白做也得做》設在荒塚上。  
（作者提供）