

本文章已註冊DOI數位物件識別碼

▶ 由展覽談起

Taking the Exhibition as a Starting Point

doi:10.6752/JCS.201203_(13).0007

文化研究, (13), 2011

Router: A Journal of Cultural Studies, (13), 2011

作者/Author : 林志明(Chih-Ming Lin)

頁數/Page : 238-241

出版日期/Publication Date :2011/09

引用本篇文獻時，請提供DOI資訊，並透過DOI永久網址取得最正確的書目資訊。

To cite this Article, please include the DOI name in your reference data.

請使用本篇文獻DOI永久網址進行連結:

To link to this Article:

[http://dx.doi.org/10.6752/JCS.201203_\(13\).0007](http://dx.doi.org/10.6752/JCS.201203_(13).0007)



DOI Enhanced

DOI是數位物件識別碼 (Digital Object Identifier, DOI) 的簡稱，是這篇文章在網路上的唯一識別碼，用於永久連結及引用該篇文章。

若想得知更多DOI使用資訊，

請參考 <http://doi.airiti.com>

For more information,

Please see: <http://doi.airiti.com>

請往下捲動至下一頁，開始閱讀本篇文獻

PLEASE SCROLL DOWN FOR ARTICLE



由展覽談起

Taking the Exhibition as a Starting Point

林志明

Chih-Ming Lin

雖然談論一個展覽，只看它所謂的「自身」，而不是把它在展場呈現、所出版的書面、網路文字與圖像，組織甚至引發的各種討論也聯合在一起，形成一個「物件—文本」的複合體，這樣的作法，不僅是過時且可疑的，但在艾未未於台北市立美術館的大型個展《艾未未·缺席》所引起的「迴聲」（尤其是泛政治迴聲）都快使得仔細看展覽和作品成為較罕見的作為時，回到展場，由展覽呈現談起，或許不失為一個使人清醒的作法。

I

《艾未未·缺席》的展場設計有兩個特徵，一是相當工整，平衡對稱；另一個則是刻意地隱去說明文字，呈現出一種素樸及直接面對的情狀。這兩個特徵彼此也互相支持：如果說展場中，為作品提供脈絡化的文字被隱去了（之所以說它被「隱」去，是因為展覽專輯雖然尚未出版，現場仍然提供了一個小冊子樣態的「導覽手冊」），作品展布的規畫和它們的相互位置，仍能提供豐富的閱讀肌理，而且可能因為文字解說被壓縮到非常簡潔的作品名稱和年代提供，變得更為重要。如果不當場拿起這本相當單薄的小冊子（中英雙語，共48頁）來閱讀，也不經由導覽解說或至少翻看更簡單的導覽摺頁，展覽現場的作品和它們的相互形勢，很可能便是觀眾最主要的依憑。

以艾未未展的案例來看，展覽理論中的金字塔模型有點不太適用：照這個模型，現場展出的部分，只是金字塔的尖端，接下來有一層是展覽專輯等出版，提供了更多細密的資訊和詮釋、再接下來一層

是展出單位（在這裡是北美館）運用其網站提供書面載體所不能提供的更多資訊或不同類型的訊息（比如動態影像、展場、座談活動等紀錄），而最後則是由整個網際網路提供的相關資料庫。為何這模型有點不太適用呢？在這篇文章寫作之時（2012年年初），不但展覽專輯尚未出版（而展期只到1月29日），美術館的網頁提供的訊息，除了演講座談等活動的資訊，就是導覽手冊PDF檔的下載，談不上金字塔往下層擴大的訊息提供：世界各大美術館網站現今熱衷的多媒體區塊，在艾未未展方面提供的則是零——然而我們卻不能說這部分活動現在休眠，因為後續開展的顏水龍展覽，就有三十分鐘和三分鐘兩個版本的影片可以下載，而這樣的作法也不獨厚台灣的藝術家，國外及其他大陸藝術家（比如之前的蔡國強和方力鈞）的展覽也有類似的對待。因此結論就只能是在資訊提供方面，美術館端在展覽現場及演講、座談之外是極為壓縮的。

II

如此，艾未未在台北的展覽，因為其簡潔的特性，其相當工整的佈置，便成為最主要的參觀導引。雖然標誌性的主視覺還在較為內部（1A的入口），展覽其實由大廳便已開始，即複製放大圓明園十二生肖獸首所形成大約是半圓形環狀的裝置。這個裝置初見時（比如開幕之夜的晚上）感覺並不太成功，並不能在整個空間中突顯出來，雖然另一個較清朗的白天光線下來看它會好一些。穿過這些獸首，正常的方式由右方的收票處進入展場，100幅攝影作品相互接連地以上下兩排和前後吊掛的方式出現在通往一樓展場的兩側走道上。雖然因為數量形成一種壯觀的感覺，但這些內容記載紐約和北京藝術生活，或是艾未未年輕時所拍攝的美國示威及陣壓景像，以看不出分類並如此集中方式，卻令人有點迷惑起來，因為其中許多影像顯然不是艾未未自己的拍攝，而比較像是他和友人甚或來訪親人的生活紀錄。把這些來源、作者、時期、事件脈絡有許多不同的大量照片用這種看似工整的列隊方式展出，而展場除了年代、人名和有時提供有時不提供的拍攝地點資訊之外，就沒有其它的說明，這使得這些「作品」是要單張觀看或是全體組合觀看的用意變得模糊起來。如果把這一百張攝影全體當作一

件組件式作品來看，那麼紐約的東村和北京東村的形象也就會互相流通了起來，但缺席的是與美國警方鎮壓相對的中國壓迫性權力展示。

進入到展場，這種「元件組合」的邏輯或打破邏輯也一再搬演。北美館一樓AB兩個展場空間大致上是相對稱的，不過左側的1B特有挑高為兩層樓層、比例屬長方型的大型場地。如果說作品在展場中連結或呼應的方式說著它們的自己話語，那麼它在這裡說得最明顯的是一個毀壞和重組的語言：由一開始的《失手》打破漢代古陶甕開始，拆解和重組的操作在以清朝梁木穿插古方桌的*Through*一作特別突顯，而它好像大廈傾頹，由上空落地的樣態，正好對應到1B相對位置，但充分利用了挑高場域特性，大量懸掛的《永久自行車》。以北美館的展覽動線來看，這兩件大型作品架構出一個時間的序列，由清帝國的過去來到中國經濟「飛騰」的現實。除了和天安門比中指的《透視學》及記錄北京長安街地景、及二、三環快速道路車流的錄像外，其它作品不是落入前述的毀壞—重組操作，便大多是一種改換材質，或是以符號位移方式產生的作品。改換材質方面比如大理石雕鑿成的《監視攝像頭》或是《安全帽》，或是改以陶瓷製成，布置非常整齊、彷彿遊戲場景的二十顆《西瓜》所形成的陣勢，它們產生一種無言但不是絕對無言的空白感，一種核心事物比如功能性、可食性被抽空的虛空和物體實在相混雜的錯愕感。相對於此，把英文可口可樂商標轉寫於古陶甕、或是把板凳環扣如雜耍堆疊而稱之為《葡萄》，就玩弄了語言符號的既定印象，在位移和撞擊之間，也是產生了一種類似的錯愕感。

在展場中央，有一個被命為《中國地圖》的作品，由清朝寺廟中廢棄的鐵力木累疊而成，除了這種有點影射異質聚合的製作形式之外，其中版圖的範圍也含有台灣（和海南島一樣作為鄰近大島，港、澳在這個比例看不出來）。對於台灣的觀眾這個作品頗有刺激性，因它顯露出一個外部性，即他人如何思考我們的圖像化，並且直接地涉及主權問題：在北美館的座談會中，即有觀眾故作正經狀地向館方問道，如果有觀眾把作品中的台灣移除會產生何種後果？同時，這個作品在形式和展出位置上都令人聯想起2009年蔡國強在北美館個展時展出的

《海峽》。後者以花崗岩為材料，開鑿為大約四米乘三米八的巨石，兩邊的弧線描繪大陸和台灣海峽兩岸的海岸線，並且在側面留下開鑿時的刻痕。這兩件作品，造形上和命題上有接近之處，卻在材料和構成方式上形成強烈的對比，可閱讀為一種展覽間的可能互文(inter-text)。

III

這個展覽被命名為「缺席」，加上艾未未因為在來台的過程中於機場被捕受到拘禁，而一般認為這和他之前反抗中國政府權力的維權運動有關（由時機點來看也可能和中共對於茉莉花運動蔓延的防範有關），使得這次展覽所引起的媒體關注特別圍繞缺席打轉，比如開幕時什麼樣層級的官員缺席、宣傳是否過於低調、和維權活動特別有關的錄像作品的缺席、及至艾未未本人或其妻子是否強力受邀，能否來台都成為話題，而北美館也罕見的三度以網站最新消息的方式回應，而代理館長翁誌聰在座談會現場的回應，也一再強調展覽細節受到艾未未本人的認可及其團隊進駐調整。

這些議題並不是完全沒有意義，但回到展覽本身，我們看到它其實以是一個布置可讀性很高，但脈絡有意被隱去的方式呈現。除此之外，我認為還有兩個面向必須提及，第一個是在展場和摺頁、導覽手冊中沒有任何文字提到艾未未廣受矚目的維權及網路活動、更不必說他曾被逮捕和拘禁的事實。¹這裡當然不只是缺席，而是一種接近「否認事實」的刻意遺漏。另一個面向是展覽雖以然諷刺當代中國經濟飛騰但個性尚未受尊重的1000餘輛自行車裝置令人印象深刻，但較諸他在德國或英國所作的展覽，大多能在傳統的展示型態外，推出突破傳統展覽模式的踰越式(transgressive)作品，比如文件展中的搬動1001個中國人到德國並在展場散置1001把老式木椅的《童話》，或是在泰德現代美術館渦輪大廳堆疊一億顆陶瓷葵花子，這次台北的展覽就比較缺少這種大膽突破的氣勢了。

1 展覽簡介只是很模糊地提到他有「社會評論及行動關懷」（頁2），藝術家簡介則提到他是「當代中國最具新聞話題性和影響力的藝術家之一」（頁46）。