

關於（恆常）修訂的問題（譯文）

Doryun Chong — 紐約現代美術館繪畫雕塑部副策展人

1.

現代藝術博物館創始館長阿弗烈德·巴爾於一九三五年發表的圖表（圖一）一直受到廣泛的論述。這個非常科學化的圖表，是他對當時僅成立了六年的博物館的思考成果，同時也奠定了早期經典展覽「立體主義與抽象藝術」的基礎。是次研討會的關注重點，是於一九二零至二五年間冒起的“包豪斯”，以及由之指向“現代建築”的箭號。巴爾說過一句名言：「一九二八年在包豪斯渡過的三天，是我一生教育之中最重要的事件之一」，他在籌組博物館時加入建築和設計的元素，據說與這次經驗有莫大關係。他清楚指出包豪斯並不是憑空冒起來的；從圖表可見，包豪斯的誕生受到純粹主義、建構主義和風格派的滋養。然而，與本研討會較為相關的是圖表中的橙色方格，它們可以被看作是“外在”影響或異己元素，滲透於十九世紀後期至廿世紀初期四十年間蓬勃興起的前衛藝術。橙色方格“機械美學”安然居中，兩旁伸展出多條箭號；至於其他三個橙色方格“黑人雕塑”、“近東藝術”和“日本版畫”，相比起來，並不突出，猶如傳聞軼事。

只不過是數年之前，巴爾劃了另一個如今廣稱為“魚雷”的圖表，建議“一個理想典藏應有的理論基礎和實質”。（圖二）他的圖表闡明「可以將典藏圖象化地想像成一枚橫渡時間的魚雷，頭部是不斷迎着的現在，尾部則是不斷後退中的過去五十至一百年。以油畫為例，如圖表所示，典藏主要集中在廿世紀初的現在，往十九世紀逐漸退去，而螺旋槳部份則代表“背景”收藏...」¹ 早年的館藏就是這是建成的。博物館紮根於曼哈頓中城，不斷擴充，然而從構思到運作，一直都本着作為時間矩陣中的一個移動物體這個理念。七十多年過去，現代藝術博物館仍然堅守“魚雷”原則，以作為一所審視、展覽和收藏當前藝術的當代藝術館為己任。“現代”這一名詞公認是極具彈性和變化不定，較後現代還要經久。也許是基於上述原因，博物館有關過去的藝術典藏並沒有漸次減少，反而進佔中央位置，像是骨幹而非“背景”。

讓我們再考量這兩個圖表，一個是縱軸結構，另一個則是橫軸結構。由於領域的擴展及趨勢、運動和流派的繁衍，前者若有不斷更新，今天必然已經變成龐大的金字塔。而另一方面，隨着

¹ Harriet S. Bee 和米雪兒·艾利卡特編，《在我們時代的藝術：現代藝術博物館編年史》，（紐約：現代藝術博物館，2009年），39頁。

“現代”這個概念與時並進，不斷演化，範圍越拉越闊，魚雷也會愈長愈長（若然如此，甚麼才是恰當的比喻呢？是火車嗎？）。在某程度上，這暴露了圖解思維的局限性。然而，博物館是一所知識機構，一所認真的博物館是不可能沒有一套結構化的思維。若果博物館選擇要與現在周旋，就如和過去周旋一樣，便必須要負上不可預知的責任，去編輯和整理難以駕馭的當下概念、姿態和事物。尋找已經梳理的過去與混亂鬆散的現在的聯繫，是理所當然之事，而最好的做法也許就是盡量以同情心和敏感性去說這些故事。博物館也是一位敘事者，訴說藝術家或者群體之間的影響、關係、衝突和共鳴。策展人必須具備這份對歷史和體制的理解，才可能提供一個觀點、一個角度。

2.

最近我在現代藝術博物館舉辦一個名為「東京 1955-1970：新前衛」的展覽。² 在我籌備展覽的數個月期間，經常被問到這是否該博物館首次舉行關於日本的展覽。每次我都回說，其實博物館與日本早有淵源，可以追溯至一九五四年建築師吉村順三被邀請在紐約現代藝術博物館的雕塑花園仿建一座十七世紀別墅，作為“鄉土現代主義”的範例。十年之後，現代藝術博物館國際委員會舉辦大型展覽「新日本繪畫和雕塑」，包括四十多位成名和新進藝術家，於一九六五至六六年間於北美九個地點巡迴展出。³（圖三）一九七四年，博物館推出另一劃時代展覽「新日本攝影」，幾乎涵蓋行內所有最出名和最重要的攝影師。⁴ 現代藝術博物館一直關注當代日本藝術的發展，早於七十年代末期及八十年代初期便曾舉辦日本錄像藝術展覽。⁵ 這些展覽也提供了購買藏品的機會。據二零零八年的分析顯示，現代藝術博物館的館藏當中，超過二千件是來自日本或是由日本人創作的，涉及七個策展部門（重要的是，事實上，大部份、即接近一半藏品是屬於建築與設計部）。有一點可以說的是：廿世紀下半葉的日本已經不再是一個“橙色方格”，一個現代主義的早期另類源頭，而是一個現代主義的重鎮，而這也是博物館的想法和具體計劃。現代藝術博物館與日本的淵源固然是推動「東京 1955-1970」的重要原因，但非全部。美國和日本對戰後日本藝術史的蓬勃學術研究，也是促使這個展覽得以成功舉行的因素。過去廿年間興起的全球性意識，亦為這個展覽

² 展期由二零一二年十一月十八日至二零一三年二月廿五日。

³ 「新日本繪畫和雕塑」是由現代藝術博物館資深策展人威廉·利伯曼策劃的，為了這個展覽，他於一九六四年花了近一個月時間在日本進行資料搜集。

⁴ 這個展覽是由另一位現代藝術博物館傳奇策展人約翰·薩考夫斯基和時任《每日攝影》雜誌編輯山岸章二策劃的。參展者包括現已成名的攝影師，如土門拳、東松照明、森山大道和細江英公。

⁵ 先鋒錄像藝術策展人芭芭拉·倫敦策展的展覽計有一九七九年的「從東京到福井至京都的錄像藝術」和一九八六年的「新錄像：日本」等等。

鋪路。

二戰結束後不到十年，被盟國佔領短短幾年後，日本政府於一九五六年宣佈：「現在已不是戰後。」雖然很多人對此不表認同，爭拗持續多年，但戰敗國日本在第二個“戰後”十年確實取得長足的發展。而當時的核心正是東京。六十年代初期，東京人口跨越一千萬大關，而日本也成為世界上第二大經濟體。東京於一九六四年主辦夏季奧運會，向世界宣示它的重新崛起。雖然是繁榮穩定，期間也曾出現過動盪的時刻 — 主要是環繞美日安保條約的修訂，容許美國在日本領土駐軍，而日本則根據戰後新憲法不可以維持常備軍。這種前所未有的混狀孕育出令人興奮的背景，孵化出無數藝術和創意的實驗。⁶

展出的作品近三百件 — 約百分之四十來自現代藝術博物館館藏 — 展覽以五十年代下半葉以來的油畫、素描和版畫作為開始，當時東京前衛藝術界的熱烈討論話題，都是圍繞着人體和具象問題，相對於戰後隨時爆發的物質和心理現實。（圖四至九）不久之後，隨着新的十年開始，以及新一代的出現，身體（雕塑的和藝術家自身的）成為焦點。在日益盛行的集體激進主義和狂熱的搶先一步作風之下，年青藝術家越來越多創作令人震撼的物件、雕塑和裝置，經常把日常垃圾和消費主義的廢物轉化為有血有肉、令人毛骨聳然甚至是性感的物體。與此同時，他們走上街頭，部份是因為當代藝術創作基礎設施、場地和支持的不足，部份是為了滲透入日益受到控制的社會結構之中。到了六十年代尾，兩股主要趨勢崛起：一方面，人物和身體開始消失，藝術家把注意力轉向純物質性、及空間和感知問題；另一方面，一些藝術家開始開拓和參與當時在繁榮穩定的新日本爆發的視覺和媒體文化潮流。

展覽以清晰的系譜方式和敘事結構介紹不同媒體、形式和風格的作品，旨在帶出東京無疑是當今世上最偉大的城市之一，但卻未以藝術中心著稱。事實上，展覽隱含的重點是東京與著名藝術中心如巴黎和紐約的密切關係。若然透過這個展覽，東京及其最關鍵的前衛時期歷史能夠穩固地立足於博物館日益增大的現代主義世界版圖之中，這個項目便稱得上是真正的成功。

3.

「東京 1955-1970」的其中一件重點展品是工藤哲巳（1935-1990）的《陽痿之哲學》或

⁶ 就當日特殊的歷史、政治和經濟狀況的詳細史學分析，參見 Doryun Chong 的文章，載於《東京 1955-1970：新前衛》展覽圖錄，Doryun Chong 編（紐約，現代藝術博物館，2012年）。

《陽痿分佈圖與飽和點的保護穹頂之狀》。這是一個房間大小的裝置，天花板及牆上掛着數以百計藝術家稱為“陽物蛹”的長圓形物體，還有日常用品如塑料碗、藥丸和從藝術及流行文化雜誌撕下來的紙頁。這件作品於一九六二年初震驚東京藝術界，工藤也因此成為無政府主義年青一代的“反藝術”浪潮代表人物，然而他迅即遷往巴黎，其後廿五年定居於此。踏足歐洲之後，他深切關注現代科技及其陰險的副產品對人性的侵蝕，但他並沒有採取慣常的人與科技二元對立，而是發展出獨特的（甚至是乖張的）哲學觀點，幻想出一種因科技污染而產生的新人類。同時，他認為歐洲人文主義是“虛偽的”，對之作出尖銳刻薄的評擊。工藤並在作品中塑造另一個人物典型，以一個武士 / 外星人 / 和尚的合成作為自己的公眾形象。在這個表裝之下，工藤將自己置身於不同的戰後歐洲藝術語境 — 如一九六六年的威尼斯雙年展、一九七二年在卡塞爾的文獻展和杜塞爾多夫。他於一九九零年去世前三年返回日本。（圖十一）

二零零八年，由我策劃的「工藤哲巳：蛻變花園」展覽（圖十二）在明尼阿波利斯的沃克藝術中心開幕。這是藝術家在美國的首個博物館個展 / 回顧展。為甚麼這個寂寂無名的藝術家會有人為他辦展覽的呢？在九十年代和廿一世紀初期，沃克藝術中心於美國以推廣“另類現代主義”聞名。⁷ 例如，遠在日本具體美術協會和意大利貧窮藝術受人賞識之前，它已經開始收藏和展出這類作品；而它舉辦的約瑟夫·博伊和激浪派展覽也是他們在美國最早期的展覽之一。⁸ 正是由於藝術中心的定位和信念，我才得以為工藤這樣一位藝術家舉辦一個大型的展覽。

然而，博物館策展人的責任，就是將不為人知的帶進相關的已知歷史，提出有力論據解釋為何藝術家屬於現有的敘事。因此，在這個項目，我們必須提供藝術家基本而扼要的生平，並找出作品在不同的時空和藝術史坐標底下的背景。⁹ 生於三十年代，成長於戰後，在五十年代末期六十年代初期令人振奮的歲月嶄露頭角，當時國家正處於最關鍵的過渡時期，如此一位日本藝術家是怎樣在新寫實主義年間在巴黎立足的呢？他是如何遊走於六七十年代歐洲轉變中的藝術、文化和哲學語境？作為外國人的代價是甚麼呢，邊緣化而又與別不同，跨文化 — 抑或純粹只是“文化的”？而作為“外來人”，所信奉的哲學與整個文明格格不入，代價又是甚麼？這些都是我在勾勒他的生平時嘗試尋找答案的其中一些問題。

⁷ 這實有賴於前任館長的凱西·哈爾布萊希的高瞻遠矚，她於一九九一年至二零零七年期間掌領沃克藝術中心。

⁸ 一九九七年沃克藝術中心的開幕展覽「約瑟夫·博伊：多元複合」和一九九三年的「本着激浪派的精神」展覽。這兩個展覽是美國有關該藝術家和藝術運動最早期和最全面的研究之一。

⁹ 這是在展覽和重點文章〈當身體大變身：追蹤工藤哲巳〉，《工藤哲巳：蛻變花園》展覽圖錄，Doryun Chong 編（明尼阿波利斯，明尼蘇達州：沃克藝術中心，2008年）中力求做到的。

4.

一九八七年，在外地渡過青春歲月的工藤回到自己的祖國，而剛年滿三十歲的黃永砵則正在思量達達主義破壞美學對他的意義 — 文革後在中國東南沿海小鎮廈門的一個謎局。藝術家在他的工作室，這個不像是中國早期前衛藝術的處所，創作出當代中國藝術最經典的作品之一：《〈中國繪畫史〉和〈現代繪畫簡史〉在洗衣機裏攪拌了兩分鐘》。家人誤以為是垃圾，不經意將之毀滅，黃其後於一九九三年重做該作品。多得策展人菲利普·維赫涅的慧眼，這件作品於二零零一年被納入沃克藝術中心的館藏。一九八九年在巴黎舉行的「大地魔術師」經典展覽，黃是參展的三位中國藝術家之一。他於一九九零年移居巴黎，就如三十年前的工藤一樣，在當地定居和工作。

維赫涅策劃（由我協助）的「占卜者之屋：黃永砵回顧展」於二零零五年在沃克藝術中心開幕，其後兩年於麻省當代藝術博物館、溫哥華美術館和北京尤倫斯當代藝術中心巡迴展出。展覽涵蓋黃的整個藝術生涯，從早期的廈門作品，以至後來令他名揚四海的大型雕塑，顯示出他是一位革命性的雕塑家和思想家，其創作宏大知性，融合西方前衛藝術史和中國悠久的文明。展覽的開幕作品，那一堆一九八七年洗衣機洗過的參考書，提供了策展線索。與維赫涅多次對話後，我對展覽及圖錄得出的詮釋是一套匯集作品中的重要概念、圖式和人物的詞彙 — 一套故意混合具體與抽象的詞彙。¹⁰“煉金術”、“動物寓言集”和“禪宗佛教”這些條目與“博伊斯”、“凱奇”和“杜尚”摩肩接踵。緊隨“福柯”之後的是“蠱”：

「一種據說是產自南中國的特殊毒藥的名稱。要製造這種毒藥，先把五種有毒的動物 — 蜈蚣、蛇、蝎子、蟾蜍和蜥蜴 — 每樣各一，放在一只鍋裏一年。它們會自相殘殺、吃掉對方，在一年之後最後留下來的屍體應該是劇毒無比的“神奇”毒藥，集合五種毒性。該五種動物被統稱為“五毒”。」¹¹

¹⁰ 〈黃永砵：一套詞彙〉，《占卜者之屋：黃永砵回顧展》展覽圖錄，菲利普·維赫涅和 Doryun Chong 編（明尼阿波利斯，明尼蘇達州：沃克藝術中心，2005年）。

¹¹ 同上，103頁。

這兩個條目比鄰相接，固然是按字母順序排列的偶然結果，然而也只有黃的思維才會帶出這樣的邏輯——結合福柯對傑里米·邊沁的“圓形監獄”的著名分析（詞彙中的另一條目）與古老的“蠱”術，創作出最重要的作品之一《世界劇場》（1993）。

我採用詞彙方法，是最自然不過的結論，因為一般的策展詮釋對這樣一位藝術家來說未免不足，他融合約翰·凱奇及偶然操作和易經，化成一頭老虎騎在大象之上的大型雕塑，作品的靈感來自英皇喬治五世於廿世紀初在尼泊爾狩獵的一則傳說。盡量解釋其中可以識別的元素，然後簡單地將它們按字母順序排列，將邏輯的載體和聯想的魔力留在藝術家心中和交到觀眾手中，還有比這樣更好的方法嗎？策展詮釋往往流於無所不知的概要或是偶像化崇拜。策展工作最重要的兩個素質——尤其是與在世藝術家合作——是體諒和共鳴，而達致體諒和共鳴的最佳方法卻往往是透過表面上不帶感情的手段。

5.

二零零六年，當「占卜者之屋：黃永砫回顧展」從美國轉到中國展出時，我在韓國參觀楊海固個展，她約於十年前離開韓國遷往德國。展覽名為「Sadong 30」，也就是展場的地址，這並不是一所博物館或畫廊，而是在仁川的一幢老房子，距離首爾大概一個小時。公眾可以預約參觀這所於日治時期興建、現已被棄置的房子，他們會收到開門的密碼。入內之後，會發現年久失修的小房間裏充滿着不同的存在。在其中一間房間，以紙摺成的多面體佈於地上，上面點綴着聖誕燈飾，鏡子映照着它們一起的淒美浪漫；在另一間房間，一盞普通燈泡，孤獨地懸掛在天花板上，拖着一條超長的電線。這個裝置 / 展覽是最為感人的藝術體驗之一。

翌年，於沃克藝術中心舉行的「勇敢新世界」群展，楊是廿四位來自十七個國家的參展藝術家之一，而我是策展人之一。¹² 她的參展作品《脆弱布置系列：百頁窗房間》（2006）（現已成為沃克藝術中心館藏），以訂制的百頁簾構成互連的空間，內裏有各式家用電器，如紅外線暖爐、冷氣機、聚光燈、香氛機和加濕器，製造出不同知覺感受的細小場域。（圖十四）其中還有一系列錄像——由世界各地不同地點的影像拼貼而成，配上仿如與影像無關的藝術家私密內心告白，靈感來自克里斯·馬克的電影《日月無光》（1983）。在討論這件作品時，楊提出“缺席共同體”概念，這個概念源自她閱讀過的莫里斯·布朗肖和讓-呂克·南希的著作，尤其是他們關於喬治·巴塔耶

¹² 是次展覽與沃克藝術中心昔日同僚、現任迪亞藝術基金策展人亞斯米爾·雷蒙德合辦。

的討論：一個「多元共同體沒有甚麼可以分享，除了持續的自我審查和一種怪異的樂觀。」由此，我得出這樣的解讀：「楊的裝置邀請觀眾融入一個生態，就算只是暫時也好，觀眾因此變成作品中的眾多物件之一，在一個孕育孤獨的共同體，這些物件可能轉化為平等的主體。」¹³

追蹤楊的思路變化，和作為她的伙伴，令我再次起用詞彙方法。由此產生的文本《楊海固小辭典》，於翌年在洛杉磯洛伊和埃德娜迪士尼/加州藝術劇院舉行她的個展時出版，有關人物的條目包括漢娜·阿倫特、瑪格麗特·杜拉斯和克里斯·馬克；有關概念或思想的則有共同體、故鄉和主體性等；而方法則有光源和摺紙等。¹⁴ 在某程度上，那些最須要學習和研究的條目應該是最熟悉的，但事實卻並非如此。就是這兩個歷史人物：金山，一個鮮為人知的無政府共產主義份子，為韓國獨立而戰，最終卻被中國共產黨出賣，將他交給日本人處死；和尼姆·韋爾斯，筆名海倫·福斯特·斯諾（埃德加·斯諾的妻子，首位毛澤東傳記作者），她根據三十年代於延安與朝鮮自由戰士的訪談，寫出金山的唯一生平傳記《阿里郎之歌》。該書於一九七三年才在美國出版，七八十年代在韓國被禁，當時韓國正受到軍事獨裁統治，其日文譯本在左派知識分子和運動家之間暗中廣為流傳。

（圖十五）

楊的作品持續探索抽象及感性和知性的潛力，但與她沈迷閱讀和研究傳記，卻沒有參照關係。這些人物吸引她的地方在於他們的生命力、情感和主體間的經歷。這種策展人對藝術家及其作品的權威陳述，可以說是一般的例行公事。但在這裡，我再一次選擇詞彙編纂者的角色，並不是因為這樣較為容易，而是因為這樣才可以成為藝術家更親密、更透徹的伙伴。同時，這也是出於製圖的慾望。處身於三十年代的中國，一名無所畏懼的美國女子遇上一位韓國無政府共產主義者；在同一年代的法屬印度支那，產出瑪格麗特·杜拉斯如此嚴肅清晰的頭腦：這是一場知性之旅、心靈摺紙，單純是藝術家的過去由來和現在處境的描述，並不足以說明一切。

6.

上述都是一些與藝術家同行的重要歷程。工藤、黃、楊，分別是生於三十年代的日本藝術家、生於五十年代的中國藝術家，和生於七十年代的韓國藝術家。楊肯定跟我同代，而其他兩位藝術家我也斗膽認為是屬於我這一代的。我與這些同代藝術家得以建立關係，並以某種形式體現出

¹³ Doryun Chong, 〈一位詩人活動家的領土：楊海固〉，《勇敢新世界》展覽圖錄，Doryun Chong 和亞斯米爾·雷蒙德編（明尼阿波利斯，明尼蘇達州：沃克藝術中心，2007年），219頁。

¹⁴ Clara Kim 編，《楊海固：不對稱平等》，（洛杉磯，加州：洛伊和埃德娜迪士尼/加州藝術劇院，2008年）。

來，實在有賴沃克藝術中心這類機構。合作完畢之後，雖然我再不是機構策展人的身份，我與藝術家仍然繼續往來。從他們身上，從他們的作品，我認識到不應單純地以為個人的身份會受制於其出身，不應將個人的身份簡化為其出生和文化。

策展人若是駐於一所收藏藝術品的機構，其工作往往是基本而實在的。而事實上這也是此份工作美好之處。我在現代藝術博物館短短數年間，為博物館帶來的藏品包括工藤一九七一年的雕塑《污染-耕作-新生態-地下》和楊二零零九年的作品《Sallim》— 都是藝術家的重要作品。據我所知，前者是藝術家長時間存於其巴黎寓所的一件作品，而後者則是藝術家按舊公寓的廚房大小而製的，她在藝術發展路上很多關鍵階段的想法和論述都是在那裏發生的。他們跨文化、超國界的歷程都凝聚在這些作品之中，然而，作品想要成為甚麼、想要訴說甚麼，卻往往被作品本身的頑固性所遮蔽。策展人的殊榮就是作為這些作品的敘事者，而博物館作為一所知識機構則擔當組織和建構的角色。參與其中，也是一種恆常的修訂。

（陳麗蟾譯）