展示：一個關於策展學基本元素的提案

Display: A Key Element for Curatorial Studies

文 | 王柏偉 Wang Po-Wei

視覺效果、展示 (display) 與敘事是所有展覽的重點。展覽仍為最受青睞的藝術呈現形式；因此，展示或可被理解為展覽的核心。

— Paul O'Neill¹

保羅·奧尼爾 (Paul O'Neill) 在其〈策展的轉向：從實踐到論述〉一文中指出，從歷史的發展來看，策展一事已經脫離其原本單純專注於展覽設計的實踐部份，開始關注「策展作為一種論述」可能面對到與藝術其他元素間的衝突、可展現的領域樣態及其所具有的潛力何在……等等問題。然而，從策展論述史的角度而言²，伴隨著 1990 年代「策展人時代」³的興起，策展論述就已經成為推動藝術領域擴張的重要動能，但是相應的「策展學」卻遲遲並未被系統化為完整的學術領域。如果還考慮到，策展學程最晚於 1992 年就由英國皇家藝術學院提供，迄今在全世界也已經有了數百個類似的學程或系所，但是我們仍然看不到一本真的能夠系統性架構策展知識的教科書。從瑪麗安·史坦妮絲賽斯基 (Mary Anne Staniszewski) 在 *The Power of Display: A History of Installation at MoMA (1998)* 對策展學建立之呼籲迄今又過了超過 15 個年頭，雖然已經累積了不少與策展相關的研討會、論文集與歷史研究，甚至也出現了專注於策展相關的國際期刊，但是整體知識架構的缺乏甚是讓保羅·奧尼爾做出這樣的論斷：「策展知識如今已經成為一種

沒有穩定歷史基礎的論述模式。」⁴對我們來說，問題的癥結之一來自於策展學仍在摸索自身的基礎概念。為了讓策展 (策展人) 能夠與評論 (現代時期意義下的藝評⁵) 及創作 (藝術家) 區別開來⁶，我們認同保羅·奧尼爾與凡登博 (Karen van den Berg) 的想法⁷，將展示視為展覽最為核心的基本元素，與展覽相關的策展人巧藝都是圍繞著「展示」所提供的潛力而開展出來的。本文認為，為了在最根本的層面上廓清展示在藝術中的位置，起碼必須從三個面向分別考察展示的內涵。

藝術作品與展示

讓我們首先從作品與展示兩者間的關係來思考：到底展示之於作品的意義為何？或者以更聚焦地方式問：為什麼一個作品可以以多種不同的聯展式安排而被展示這麼多次？

從這樣的問題意識出發，首先就排除了將「展示是藝術作品固有價值」這個假定⁸，同時也打破了「藉由不帶偏見的白立方 (white cube)，作品自動呈現其固有價值」這種命題⁹。20 世紀初發展出來的白立方這種展示機制被視為是透明的、是不參與觀者對於作品意義之建構的，但是，正如托瑪斯·麥克艾維利 (Thomas McEilley) 所指出的，相適於白立方所要求的是社會上

特定階層所建構出來的藝術品味與知識¹⁰。而本段對於兩個命題的排除具有影響深遠的後果，因為這讓我們理解到：對於「藝術品具有固有價值」的想像其實是一種將諸多外在作用機制（包括展示、時間、觀看…等等）內化到我們的思考結構中，再外化投射到藝術作品之上的結果。簡單地說，「藝術作品具有其固有價值」的結論是藉由「內化」（外部條件的作用機制→我們的思考）與「外在化」（我們的思考結構→作品的本質）而達到的。能夠同時達成這兩階段轉換的特定觀眾群之所以能夠免除未受特定美學訓練之觀眾迷失於諸多非藝術之細節的後果，就在於他們具有足夠的訓練，能夠主動解決「要抽象到什麼樣的地步，才能既不迷失於（作品中）具體元素相互之關連性，又能對於其具體的意義有所掌握？」¹¹這個問題。作品的目標觀眾群由於較為熟習藝術史中「元素/意義」兩者轉換的諸多方案，所以相對輕易地抵達作品嘗試在認知上打開的可能性空間。

這種認知過程的說明讓我們根本地改變了對於「作品」之所以成為「藝術」作品的理解。如果一個作品是因其本質而是藝術的，它就會以「分類式範疇」的方式被劃歸藝術世界的一員，如果是這樣，我們就必須在藝術世界中為其找尋獨一無二的位置，從展覽的角度來說，這個作品只能被放在「正確的」歷史與文化脈絡中，而不該甚至不能脫離其原有的製造環境與脈絡（例如，藝術家工作室？）。然而，正如貝爾亭（Hans Belting）在區分「世界藝術（Weltkunst）」與「全球藝術（global art）」的區別所希望強調的，以進步史觀式世界（藝術）史來展示作品的做法已經被當代大多數美術館所拋棄，轉而「透過展示當代藝術來呈現一個不斷擴張的世界。¹²」相對於著眼於過去的「找出作品的藝術史定位」這個目的，在「呈現不斷擴張的世界」這種取向於未來的企圖當中，展覽中的諸多作品都被安放在一個與其創造時刻截然不同的、屬於整體展覽所呈現出來的時空視域之中。在這個情境下，個別作品在不同展覽中被

「活化」的部份，不過是其作品完整架構中相異的特定環節，正是如此，所以一個作品能夠被以多種不同的聯展式安排而被展示這麼多次。作品因而並非「分類範疇式」的存在物，只能擁有「一種」存在藝術世界的方式，相反地，它是以諸多「操作性範疇」（operative Kategorien）的方式參與不同藝術視域的創造¹³。「展示」之於作品所提供的就是這樣一種「創造超出作品自身創作並取向於它者之視域」的能力。

藝術家、觀察者與展示

當然，上述這種想法必然會面對到這樣的質疑：難道不是藝術家才是藝術作品內容與價值最終的裁判者嗎？難道作品能夠脫離藝術家而存在嗎？到底策展人所展示的，是不是藝術作品（或藝術家）所內含或意圖表現的意義呢？藝術作品、藝術家之創作行為與展示機制之間的關係到底是什麼呢？

不管是宣稱藝術作品是藝術家的禁燬，唯有藝術家才具有對作品發言的最終且唯一效力，或是宣稱作品全然與藝術家無涉，觀眾擁有恣意的詮釋空間，這兩者都不是我們的立場¹⁴。從藝術史的發軔之初，在瓦薩里（Giorgio Vasari）那裡，我們就見到了「大師（藝術家）」與「風格」（由瓦薩里這個觀察者所確立下來，超出個別藝術家與作品的概念）同時間出現，藝術史書寫甚至為了像瓦薩里這類非大師的觀察者發展出「鑑賞力（Connoisseurship）」，以此與藝術家的「天才」這個概念相互呼應，並宣稱這類觀察者的確能夠「發現」超乎藝術家自身創作時所意識到的風格的存在¹⁵。對莫雷利（Giovanni Morelli）（1816-1891）來說，雖然藝術作品是由藝術家所創作的，但是其主要的部份反應了他受同時代主流群體之視覺期待或思考方式的侷限性，只有在微小邊緣的細節，能夠看出藝術家獨特的風格，於此，「藝術家」是「透過藝術作品」而被辨識出來的

¹⁶。但是我們必須小心，受時代的視覺習慣所影響不代表藝術單純只是自然的拙劣模仿。羅傑·弗萊（Roger Fry）為了清楚地與「模仿」這種以因果論的方式將藝術單純化約為生活之假象的做法對抗，所以強調「想像的生活（藝術）不同於現實生活」，觀者一方面必須在藝術作品中發現藝術家的意圖，另一方面必須抗拒將藝術作品的表現方式化約為藝術家現實生命的單純反應¹⁷。簡單地說，藝術作品有其自身以藝術來轉化「情感」¹⁸的方式。在更進一步的方向上，格林柏格（Clement Greenberg）直說，正是為了清楚地斬斷因果論式的想像，揭示藝術自身的自主性，所以前衛藝術的抽象與非具象努力正說明了「藝術品與文學作品的內容完全溶化成一種形式，因此無法將它減化成其他的東西。」¹⁹藝術作品所欲提出的內容及其表現之形式兩者必須同時被思考。正是在藝術一方面切斷了只是單純模仿現實生活的路徑，創造了自身的封閉性（藝術作品不同於現實生活的「（表現）形式」），另一方面卻又接受來自現實生活的機擾（格林柏格所謂的「內容」）的歷史情境下，創造了「展示」的操作空間：正是由於作品在表現形式上依賴藝術系統的封閉性，但是也同時在作品內容的意圖上依賴藝術系統的開放性，所以策展人得以針對同一個內容安排藝術發展過程中思考同一個主題之不同作品的表現形式²⁰。

展示與展覽

對於展示作為策展學基本概念的討論或許最終仍然不得不面對自身的問題：作為實踐的策展為什麼還必須一門以展示為核心概念的策展學來加以補充呢？展示這個概念與諸多的展覽實踐到底有著什麼樣的關係呢？

為了將「策展」視為一項專業，我們必須找尋一個介面，使其一方面能夠面對已發生事件之多樣性與未發生事件之開放性，另一方面又能掌握將活動維持在展覽（與策展）的範疇內。簡言之，我們必須找尋一個原型

（prototype）來控制複雜性與簡單性間、變項與常項間的框架的穩定性²¹。維也納應用藝術美術館（Museum für angewandte Kunst）曾經舉辦了一場主題名為「論述型美術館（das diskursive Museum）」的大型研討會²²來面對保羅·奧尼爾所謂「從實踐到論述」在美術館之社會功能與組織層面上的轉變，與會者建議以「言談的場所（Ort der Rede）」來補充「影（圖）像的場所（Ort der Bilder）」這種美術館的傳統角色。這兩種不約而同往「論述」的匯流，不僅意味著我們在前面所提及的，藝術作品已經從其原本作為「物」的狀態轉向它在「操作」層面上被認知到的狀態，還意味著在概念與理論層面上找尋能夠整合並探討各式「展覽」之基本框架已經是刻不容緩的任務。

將策展實踐移置到展示概念上來重新組織，意味著策展開始期待自身以「展示」為其最基本的元素，並與「創作」、「評論」或「行政」做出區別。這當然並非意味著策展人不能是藝術家、策展人不能由藝評來擔任、或者策展人不需要理解相關行政事務，而是相反地，如果以「展示」作為核心概念希望將創作、評論或行政納入策展機制中加以考量，就必須思考「取向於展示機制的創作 / 評論 / 行政到底應該如何安排」的問題。

只有當我們最起碼地從藝術作品與展示、藝術家 / 觀察者與展示、以及展示概念與展覽實踐三個面向上稍微廓清「展示」與其他藝術圈基本元素間的關連性，讓展示概念一方面能夠被獨立出來，呈顯其對於藝術作品之意義建構有特殊的功能，另一方面能夠充分處理展示概念與其他相關元素間的互賴關係，一門以展示概念為基礎概念的策展學才可能具有穩固的基礎。

本文作者為藝評人、德國 Witten/Herdecke 大學文化系社會學博士候選人

註

1. Paul O'Neill 著，〈策展的轉變：從實踐到論述〉，收於《Artitude 藝外》，No. 43 (2013/04)，頁 66。
2. Paul O'Neill, "The Emergence of Curatorial Discourse from the Late 1960s to the Present", in: *The Culture of Curating and the Curating of Culture(s)*, Cambridge: The MIT Press, 2012, p. 1-49.
3. Michael Brenson, "The Curator's Moment: Trends in the Field of International Contemporary Art Exhibitions", in: *Art Journal* (1998/winter), p. 16-27.
4. 雖然這樣的發展或許有助於「策展」這個概念大幅度地脫離「藝術」這個語意使用的主要領域，而擴散到網路行為上，意指「在資訊汪洋中形成有意義之知識的行為」（諸如 Steven Rosenbaum 的《為什麼搜尋將被淘汰：在內容被淹沒的網路世界，策展才是王道》或佐佐木俊尚的《策展的時代：「串聯」的資訊革命已經開始！》都採用這種語意），但是，就策展知識的溝通交流與領域的深化而言，沒有系統性的知識毋寧是極大的致命傷。
5. Paul O'Neill 稱之為「傳統西方藝評」。關於現代時期藝術批評（及藝術理論）與藝術系統兩者間關係的歷史考察，請見 Niklas Luhmann 著，張錦惠譯，《社會中的藝術》，台北：五南，2009，頁 521-552。
6. Gertrud Sandquist, "Context, Construction, Criticism", in: *Curating Degree Zero*, ed. by Dorothee Richter / Eva Schmidt, VG Bild-Kunst: Bonn, 1999, p. 43-44.
7. Karen van den Berg, Zeigen, forschen, kuratieren. Überlegungen zur Epistemologie des Museums, in: *Politik des Zeigens*, ed. by Karen van den Berg / Hans Ulrich Gumbrecht, München: Wilhelm Fink, 2010, p. 143-168.
8. Walter Benjamin 已經藉由「儀式價值 / 展覽價值」的區分明確地指出，作品的展示價值只有在機械複製時代之後才變得比較重要，前此，作品的「在場」（儀式價值）才是主導性的價值。相關討論請參閱 Walter Benjamin 著，許綺玲譯，〈機械複製時代的藝術作品〉，《迎向靈光消逝的時代》，台北：台灣攝影工作室，1998，頁 68-69。
9. 雖然對此的批判早就於 1976 年出現（請參閱 Brian O'Doherty, *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*, Berkeley: University of California Press, 1999.）但是迄今為止，縱使是關係美學或是參與性藝術，所碰觸到的都還只是「作品如何被觀眾的觀看所建構」，對於「展示機制亦參與了作品意義的建構」這個更進一步的推論，一直沒有受到理論圈足夠的重視。
10. Thomas McEvilly, foreword in Brian O'Doherty, *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*, Berkeley: University of California Press, 1999, p. 9.
11. Alfred Korzybski, *Science and Sanity: An Introduction to Non-Aristotelian Systems and General Semantics*, Lakeville, Conn.: Institute of General Semantics, 1958, p. 247ff.
12. Hans Belting 著，王聖智譯，〈作為全球藝術的當代藝術：一個批判性的分析（上）〉，收於《Artitude 藝外》，No. 35 (2012/08)，頁 59。
13. 關於「分類式範疇 / 操作式範疇」的區分請見 Dirk Baecker, *Form und Formen der Kommunikation*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2005, p. 57.
14. 請注意我們在這裡反對的是唯一、最終與恣意。
15. Max Jacob Friedländer, *On Art and Connoisseurship*, tran. by Tancred Borenius, Boston: Beacon Press, 1960.
16. Richard Wollheim, "Giovanni Morelli and the Origins of Scientific Connoisseurship", in: *On Art and the Mind*, Cambridge: Harvard University Press, 1974, p. 175-201.
17. 羅傑·弗萊 (Roger Fry) 著，易英譯，〈論美感〉，收於《視覺與設計》，南京：江蘇教育，2005，頁 11-24。
18. 情感是羅傑·弗萊用來表述藝術創作之現實生活基礎的概念。
19. Clement Greenberg 著，張心龍譯，〈前衛藝術與媚俗文化〉，收於《藝術與文化》，台北：遠流，1993，頁 6。
20. 對我們來說，如果從本文的討論路徑出發，那麼策展圈爭論多年的「藝術家作為策展人 / 策展人作為藝術家」議題正是忽視了將「展示」作為策展核心概念、無法區分藝術生產機制與社會角色兩者差異所造成的結果。相關的討論請見 Terry Smith, "Artists as Curators / Curators as Artist", in: *Thinking Contemporary Curating*, New York: ICI, 2012.
21. 關於這樣一個穩定之介面對於「科學（專業）」之重要性的討論請見 Murray Gell-Mann 著，楊建鄴 / 李湘蓮等譯，《夸克與美洲豹：簡單性和複雜性的奇遇》，長沙：湖南科學技術，1994。
22. 相關的文字記錄請見 Peter Noever (ed.), *Das diskursive Museum*, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2001.