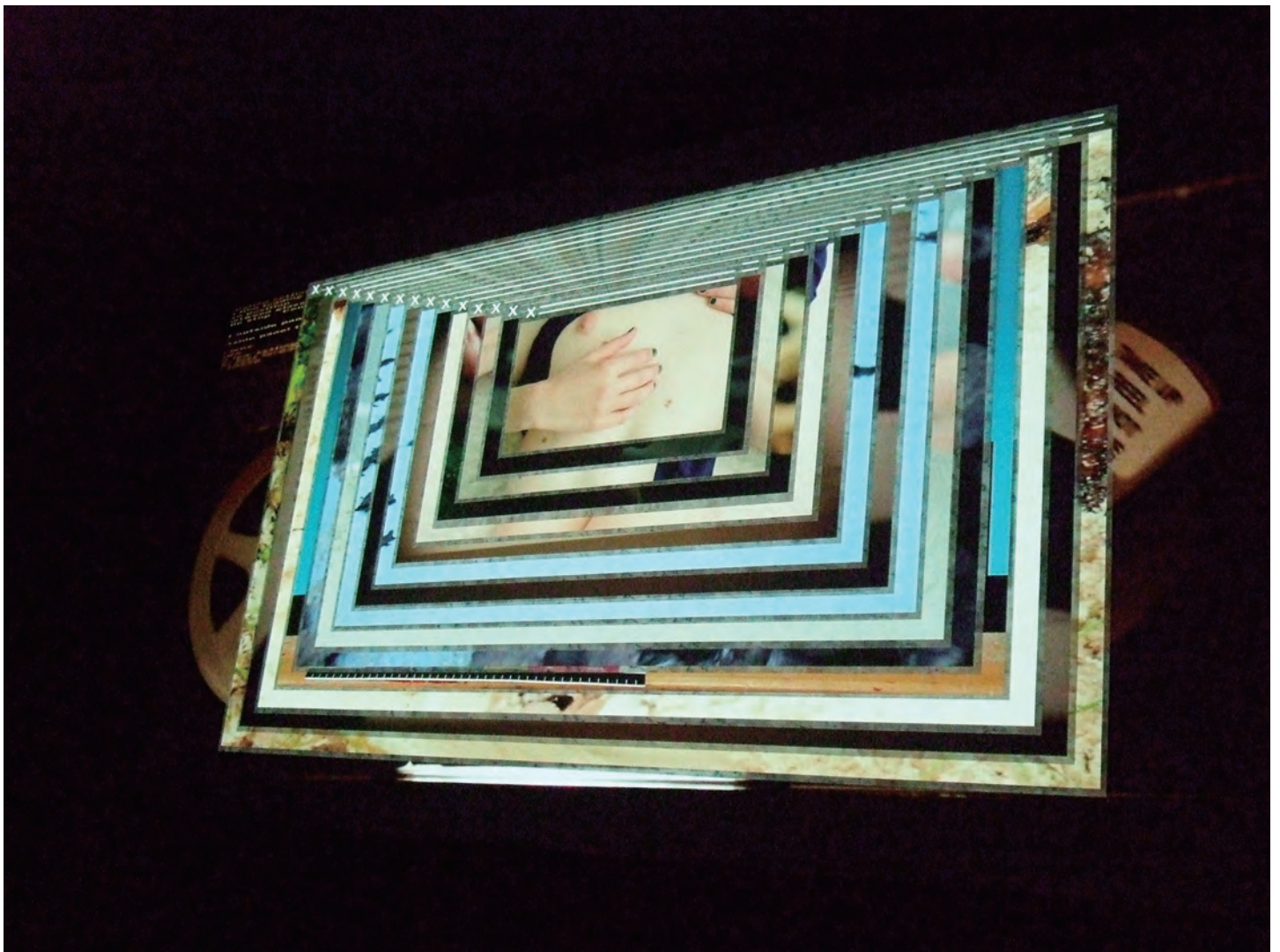




## 世界之書：百科殿的懸置地帶 ——記第五十五屆威尼斯雙年展

**World Book: Encyclopedic Palace in a Suspended Zone**  
On the 55th International Art Exhibition – la Biennale di Venezia

文·圖 | 孫松榮 Sing Song-Yong



韓若，《累死了》

## 創世之心：想像博物館

注定無法以精確的概念為所有參展作品命名，似乎是第五十五屆「威尼斯雙年展」的弔詭，待解之謎。藉「百科宮殿」（Il Palazzo Enciclopedico）作為主題展，看似解套，在我看來，既無法解決核心問題，更引發出諸多值得在策展方法、理論及部署等面向上進行細究的議題。首當其衝，雙年展所要面對的重要課題，即是如何在概念與實踐上落實一個號稱百科全書的藝術展覽？換言之，這個命名，一方面促使人們思考諸如當今哪一個國際藝術展覽可以（不）是百科辭典式的展覽形態的問題；另一方面，則是這方向或許有意凸顯出百年老店的「威尼斯雙年展」，如何差異於其他老而彌堅的藝術大展（如「卡賽爾文件展」）而獨樹一格的企圖。無疑，這是一個在意念上顯得大氣磅礴而在執行上風險卻極高的賭注。即使將此一命名視為是一種後設性的策展操作，而非直線性與呈現性的思維，恐怕也是一道不小的難題。身為策展人的吉奧尼（Massimiliano Gioni）並非沒有意識到這一個棘手而複雜的問題，在兩篇分別刊登於著名藝術雜誌《國際藝術論壇》（*Artforum International*）與《藝術通訊》（*Artpress*）的訪談中，面對同行的追問，首先他強調與其讓雙年展是一個呈現時代精神的展覽，倒不如將它定位成是臨時美術館（temporary museum）更來得恰當。<sup>1</sup> 其次，它致力於形構通過影像——不管這指的是可見性還是不可見性的向度——獲取知識的型態。<sup>2</sup> 再者，本屆雙年展並非是只讓專業藝術家競技的舞台，也同時是重新發掘歷史上自學藝術家，抑或，讓業餘藝術家嶄露頭角的場域。

吉奧尼的策展論述〈是否所有的事都銘記在我心？〉（*Is Everything in My Mind?*），<sup>3</sup> 透過好幾個子題進一步詳述與深化「百科宮殿」的理念（後文會再陳述）。如同他在文章開宗明義的說明，「百科宮殿」的概念並非是為了展現所有知識，而恰巧在於凸顯出其不可能性，更確切而言，「百科宮殿」乃是一個形塑看與知的慾望，以及不斷推動這股驅力的魔念與偏執狂。讓吉氏能夠具體化其策展概念的重要參照之作，也就是置放在軍火庫（Arsenale）展間入口的第一件作品《世界百科宮殿》（*Encyclopedic Palace of the World*），這座由義大利裔美籍藝術家歐力堤（Marino Auriti）於1955年構思並製作出一座共有一百卅六層、高七百公尺的想像博物館試圖囊括世上所有知識與人類重要成就與文明的建築模型，賦予了策展人以臨時的、非普遍主義的美術館型態來概念化主題展的寓言、歷史化乃至形象化各式各樣來自東西方世界的作品之基石。有關取得知識的影像，吉奧尼旁徵博引，從班雅明（Walter Benjamin）、榮格（Carl Gustav Jung）、波赫士（Jorge Luis Borges）、巴特（Roland Barthes）、貝爾廷（Hans Belting）到迪迪－于貝爾曼（Georges Didi-Huberman）等人的著作，無非是為了闡釋各種內在與外在影像（譬如夢、幻覺、幻影等）如何織就出不同經驗與感知世界的知識，作為展演各種影像及結構關係的運作方式。奠基於這一個邏輯上，吉奧尼順理成章引進了在歷史上處於不同時間跨度（自16世紀以迄當代）與地理疆界（東西南北各大洲）的作品，以及產製這些（非）藝術之作的專業藝術家與業餘藝術家——他所謂的自學者（autodidact）與修補匠（bricoleur）、局外人（outsiders）與局內人（insiders）。





加爾，《威尼斯，威尼斯》

### 秩序之譜：百科全書

當然，從古至今世上絕沒有甚麼事是可被窮盡的，顯而易見這從來都是人類根本無法達致卻偏偏想要去完成的不切實際的夢想。歐力堤的《世界百科宮殿》不過是一個喻象，猶似巴別塔（Babel），妄想注定成空。作為一個雙年展，抑或，吉奧尼認為的臨時美術館，以這一座不可能的完整博物館的理念來形塑策展方法，進而通過對比與鄰近、今昔錯置與衝突等佈展方式來網羅從藝術品、文件到歷史遺跡的作品。嚴格而言，雙年展雖不是沒有清晰可辨的策展概念與方略，但似乎顯得籠統，何謂「百科宮殿」值得釐清、發展與推演。不然，主題展給予人們的印象有點像是它想要概括全部卻深知不可能與不可為，只好退而求其次透過探求世界知識系統的不可能性，甚至，偶然性或錯置性作為可能的展示模態。這使得觀眾對雙年展主題與展覽內容如何能與其他國際藝術大展分庭抗禮、形塑差異性與殊異性，未免產生疑慮。

就辭源學而言，百科全書（enkuklopaideia）指向包羅萬象的知識與教育之意，<sup>4</sup>若進一步詮釋這一個詞，值得強調的是它絕非是中性的，這一個意指其知識系統的總體書寫結構不僅是沒有開始也沒有結束、也同時意味著是開始也是完結的迴圈型態，更包含了記錄與賦予世界秩序的意思。<sup>5</sup>這一點很關鍵。竭盡所能為世界萬事萬物命名並構建系譜，可謂是百

科全書撰述者最核心的工作之一。由此來檢視「百科宮殿」，它不只完美地為「威尼斯雙年展」量身打造出一個富麗堂皇的形象，更體現出這個國際藝術大展的文化政治學。說穿了，吉奧尼在策展論述的結尾中總結「『百科宮殿』沒有普遍主義的目標……在於頌揚殊異與古怪而非嘗試達成一個完整系統」<sup>6</sup> 宣告，構建一座根本不可能被窮盡的藝術殿堂似乎可合理地視為非其主旨與目的，然以百科殿之名為精選的古今中外——特別是被當代／藝術史排除在外的——作品重新進行命名、建立範式、編目製譜，或許才是他體現於策展論述與部署上的真正意圖之一。

意圖與概念、部署與實踐、作品與空間之間的配置與契合，攸關成敗，分別展示於綠園城堡（Giardini）與軍火庫展區的「百科宮殿」是連結彼此的重要概念樞紐。吉奧尼的第一類「百科宮殿」，指向生成於幻想與想像的影像知識，從榮格陳列於環狀玻璃櫃的手稿《紅書》（*Liber Novus*, 1914-30）集結了心理學家的夢與幻想的圖像、勒薩吉（Augustin Lesage）的《關於精神世界的象徵組構》（*Composition symbolique sur le monde spirituel*, 1923），到克勞利（Aleister Crowley）與哈利斯（Frieda Harris）的系列占卜圖像（*Atu*, 1938-40）等，無不是由內而外的心生理狀態來體現預言世界的影像表徵。第二類「百科宮殿」，強調對抽象概念與超現實現象的再現，相關的作品分別計有：大陸已故藝術家郭鳳怡有關穴位圖、傳說預言、三皇五帝、河圖洛書、帝葬和占卜的繪圖、夏克（Shaker）幾千位組織成員作於 19 世紀中葉一系列關於宗教神蹟的素描，及具有通靈能力的昆茲（Emma Kunz）許多為了治療目的而畫的幾何或不規則圖像。第三類以「百科宮殿」來思索影像

史的方法，針對身體與凝視的面向。重點所在，也是雙年展的重頭戲之一，即是吉奧尼邀請辛蒂·雪曼（Cindy Sherman）進駐軍火庫展區，策畫一座人偶劇場。眾所周知，雪曼素來以創置玩偶、模特兒及形象扮演等各式影像與技藝聞名於世，這次的展中展無疑讓她盡其所長。偌大且隔間層次有序的人偶展場，與波蘭雕刻家阿塔梅（Pawel Althamer）幾可亂真的乳白色塑像《威尼斯人》（*Venetians*, 2013）相望，雪曼收集的作品與古物，出自卅位（非）幾位藝術家，抑或，檔案收藏家之手（如 Vlassis Caniaris, Duane Hanson, Charles Ray, Karl Schenker, Drossos P. Skyllas, John DeAndrea, Sergey Zarva, Paul McCarthy, Rosemarie Trockel, James Castle, Mirosław Balka, Norbert Ghisoland, Jimmie Durham, Linda Fregni Nagler, Hans Bellmer, Pierre Molinier, Jim Shaw, John Outterbridge 等）。這些展出的上百件作品，既有混擬紙漿做成的 16 至 19 世紀的微型頭像、材質各異大小比例不一姿態有別的玩偶與人形雕像、也有各種不同人物肖像的畫作、海報與照片等。如果雪曼的解剖劇場具有一定可循的敘事基調，顯然浸染於超現實主義，彰顯意識與無意識、詭異與熟悉、真與假、實體與替代、人體與義肢、新生與變形、生與死之間某種幾乎難以被辨識與被判定的界線，是讓觀眾看得怵目驚心卻越看越津津有味、樂此不疲的主因。當然，這些作品絕非僅是為了製造諸擬詭態，抑或，恐懼怪異。它們除了具有拆解再現與感知、藝術與生活、創作與現實邊界的企圖，幾件值得關注的作品甚至是向政治體制與治理表達抗爭態度的，例如成長於共產世界的查瓦（Sergey Zarva）所作的《星火》（*OGONYOK*, 2001）系列即以扭曲的、魔鬼般的農民肖像，一反昔日俄國寫實主義陳腔濫調的人民形象；而奧布里吉（John Outterbridge）的《似曾



大竹伸朗，《剪貼簿》

相識》（*Déjà vu-Do*, 1979-92）即透過被鳥籠罩頂與網綁著美國國旗的黑人木偶，抑或，更像是無頭屍首甚至是十字架上的裹屍人偶對種族歧視與隔離提出批判。第四類「百科宮殿」的作品，著重於由書寫與製圖之間的關係，特別是展現於如何擬構出「書」的形象與表徵的面向上。此類作品，由於與百科全書有著直接淵源，不只在數量上佔據了大部分的展廳，從靜態影像到動態影像的表現形式上亦顯多元，手法各異其趣。以隆多尼奧（José Antonio Suárez Londoño）的《年鑑》（*Anuario*, Agosto-Septiembre, 2009）、阿姆斯（Levi Fisher Ames）的《野生與馴化的動物》（*Animals Wild and Tame*, 2012）、柯茲洛夫（Evgenij Kozlov）的《列寧格勒簿》（*The Leningrad Album*, 1967-73），及阿斯蘭（Yüksel Arslan）的《藝術體》（*Artures*, 1955~）為例，繪畫者通過上百張描繪生物分類與男女生理圖像及模型在牆上組構出一幅敘史圖錄；另一種與「書」關係密切，當屬一系列表現展示櫃、圖書館及典藏室形象的裝置作品，布魯齊諾（Gianfranco Baruchello）珍藏現成物與想像物件的《巨型圖書館》（*La Grande Biblioteca*, 1976-86）、大竹伸朗（Shinro Ohtake）由好十幾個狹長玻璃櫃組成近似雕塑般色彩斑斕的《剪貼簿》（*Scrapbooks*, 1977-2012），及卡塔寇娃（Eva Kotátková）的剪貼物與現成物裝置《未簽署（古根）》（*Unsigned (Gugging)*,

2011），皆為精采之作。這些作品不僅體現出拾得物、拼貼與組構美學，其中值得關注的是，卡塔寇娃的《未簽署》和前述的查瓦與奧布里吉之作相互呼應，意有所指：卡氏以一所奧地利維也納精神病院作為創作基地，裝置平台上擺滿各式各樣的籠子、高塔及容器等物件作為探問病人臨床身體與醫院（也是原生藝術場域）之間的關連，直指社會治理、藝術創作及身體規訓之間的複雜關係，不言而喻。

### 思想之像：地圖集

除此之外，當然雙年展亦不乏許多古典、現代，及當代數位的影片範型來發展書之命題的特殊作品。阿特金（Ed Atkins）追述布列東（André Breton）收集琳瑯滿目的古書與非洲部落雕像的影片《戲法之腦》（*The Trick Brain*, 2012），幾乎可視為是一部向雷奈（Alain Resnais）與馬克（Chris Marker）合導的經典紀錄片《雕像也會死亡》（*Les Statues Meurent Aussi*, 1953）致敬的作品：伴隨著男性旁白，幽冥氣息濃烈極致，黑色大陸之種種作為被收藏的對象，由生活至前衛藝術、從現實到政治，仍無法擺脫他者宿命。麥昆（Steve McQueen）的《傳說》（*Once Upon A Time*, 2002），複訪《航海家金唱片》（*Golden Record*, 1977）：影片





卡塔寇娃，《未签署（古根）》



阿塔梅，《威尼斯人》



范德比克，《電影牆》

透過當時以薩根（Carl Sagan）為首的美國國家航空暨太空總署委員會藉由兩艘航海家探測器發射到太空的一百一十六個圖像與聲音（例如各種大自然聲響、不同文化及年代的音樂集錦、人類使用幾十種不同語言說出的祝福句子等）為敘事基礎，重新追述了人類希冀向地球以外的外星生物傳達自身記憶與文明的歷史事件。在眾多的參展動態影像中，還有幾件值得一提的驚豔之作：一是主辦單位重新部署已故美國實驗電影導演范德比克（Stan VanDerBeek）教人眼花撩亂、目不暇給的《電影牆》（*Movie Mural*, 1960 年代），另一則是韓若（Camille Henrot）令人印象深刻的最新短片《累死了》（*Grosse Fatigue*, 2013）。前者由散居展場四周的十五台投影機同時地投映出擷取自 1957 年至 1972 年之間的各種影像素材（如新聞片、無聲與有聲劇情片、表演藝術紀錄片、偶發行為影片、實驗影片、幻燈片等），這些從不同規格的底片轉換至數位投影的影像既有范氏的巨作如《科學爭執》（*Science Friction*, 1959）、《呼吸之死》（*Breath Death*, 1963）與《詩場》（*Poemfield*, 1968-71）等，也有來自舞蹈與觀念藝術如史尼曼（Carolee Schneemann）等人的表演實錄，更有凱吉（John Cage）的音樂表演等。佈滿在整片呈橢

圓狀牆面的投映影像，搭配各種不同的音樂與聲響，形成一片繁花錦簇的樣貌。但范德比克一生練就的高超拼貼與蒙太奇技法所形構的《電影牆》，其主要目標無非是為了挪置各類影像素材——尤其是冷戰時代圖像（美俄英等國的政治領袖、武器競備、意識形態論爭等）——展開達達主義式的政治諷刺與批判。如果范德比克的藝術語彙是現代主義派支的縮影，憑《累死了》獲頒本屆雙年展銀獅獎的法國新銳女藝術家的作品則無可置疑是更貼近當代的脈動。就音像修辭而言，韓若不過是短短十三分鐘的作品既幾乎囊括前衛藝術動態影像流派的精髓，更通過銀幕的流動性、變換性及操控性與題旨充分地結合，布瓦茲（Joakim Bouaziz）創作的配樂與韓若的影像、投影畫面與電腦畫面之間的結構關係動態而富韻律感地隨著詩人彭伯格（Jakob Bomberg）所寫由饒舌男歌手歐拉卡－塔特（Akwety Orraca-Tetteh）一再複述的詞句「從一開始時甚麼都沒有……」（“In the beginning there was nothing……”），開展一齣有關世界生命源起、演化且同時冒著行將垂死、終結的史事。世界從無到有，歷盡渾沌之初、神、能量、量子、光影、空氣、運動、山、水、神話、思想……，逐步形構一幅世界圖景。影片精采絕倫之處，在於韓若一邊讓投映銀



幕上的電腦螢幕的視窗反覆來回地以水平、垂直、橫斷狀的縮放、疊映及並置，一邊又在開啟與翻閱不停繁衍著的視窗之際，讓所述影像，從泡沫、水珠、斑點、光點、星空、星際等等這些零散的影像細節，與各種生物、自然博物館的檔案圖錄、各種人類文明事件產生視覺與形象的快速連結。影片其中一個鏡頭段落，即由表徵生命的氣泡、標本動物身上的點點斑紋，跳躍到波拉克（Jackson Pollock）的滴彩畫，幾個原本沒有關係的影像連成一氣，致使過去與現在、動與靜、具象與抽象，宇宙與當代世界之間本顯遙遠的脈動，通過韓若指尖上的滑鼠連結至螢幕上，以錯落有致、活靈活現之姿，達致渾然一體的地步。

「百科宮殿」彷彿一個無盡綿延、沒有終點的場域，陳列藝術家創造思考世界的構思，作品是這些創置的結晶，思想的果實。幻象、幻想、抽象、預言、身體、慾望，由內部向外部現實敞開、想像、介入、揉塑，並構製出一幅無盡世界的有限知識之圖像，這種種皆是領會本屆雙年展的策展論述、佈展策略、乃至介紹藝術家作品文字圖錄的通關密語。其中，至關重要的，如同吉奧尼宣稱的，顯然探索人類靈魂與身體與其外在世界的關係，並試圖為此建立作品目錄，使得藝術創作像極一間實驗室、解剖室，及微型博物館；而藝術家方面，猶似藝術史學家、檔案搜索者、管理者與辨識專家，結合系譜學、分類學、考古學、人類學、社會學、語言學、天文學等認識論與跨學科視域，構思與創置思想世界之道。這種思索影像的方式，實則擁有一個比起「百科宮殿」這個意指系統性、完整性、窮盡性更來得精確與具啟發性的名字：地圖集（Atlas）。<sup>7</sup>德國藝術史學家瓦爾堡（Aby Warburg）曾在 1924 年至 1929 年期間以一種懸掛在牆

上的壁板作為收集、剪貼與組構不同時代、世界及範氏的影像的視覺知識《記憶地圖》（Atlas Mnemosyne/Bideratlas Mnemosyne）。在這一本隨著每次的蒐集、黏貼及比對的行動而產生置換與變異的流動圖冊上，每一個影像與影像之間的接榫，跨越時空，從古至今，由遠至近、化視覺母體為意念星叢。主題展「百科宮殿」中絕大部分藝術家的出色作品，若僅以上述幾件概略評述的例子為主，幾乎沒有一件參展之作可以脫離地圖集策動視覺形式，或更準確而言，作為蒙太奇的認識論來裁剪世界的思想遺產而獨立存在。這就是為何，它們一方面呈顯出一種既是無法被窮盡卻同時即時地連結與轉化各類影像的佈局，另一方面則是不斷地從處於進程（processus）與成形（formation）態勢的影像創置中體現出各種可能的、可見的及可感的動態關係。當中，毋庸置疑前述卡塔寇娃的《未簽署》，及尤其是范德比克與韓若的影片不僅是出類拔萃的作品之一，更重要的是藝術家們均省思了各自所處的世界狀況，如同瓦爾堡當時思索圖像隱含的暴力與戰爭衝突之間的關係，繼而推進重新構造歷史的新影像思想。

加爾（Alfredo Jaar）今年代表智利國家館參展的裝置之作《威尼斯，威尼斯》（Venezia, Venezia, 2013），可謂是體現此類新影像思想的力作之一。他的作品一直以來即以反思性與批判性見長，此次藝術家將綠園城堡展場連同二十八棟國家館復刻成 1 比 60 大小的模型，將之浸泡於長寬約五公尺的四方綠水池裡。加爾的綠園城堡展場模型栩栩如生，每隔數分鐘它就从水裡浮現出來，顯出完整景觀，過不久又再度沉入水中，消逝不見。離水池不遠處，也就是《威尼斯，威尼斯》的另一件作品，豎立著一個燈箱，張貼的是出生於阿根廷的藝





歐力堤，《世界百科宮殿》



奥布里吉，《似曾相識》

術家封塔納（Lucio Fontana）於 1946 年從被戰爭摧毀的米蘭工作室廢墟中走出來的黑白圖像。這個由建築模型與燈箱靜照組合而成的作品，在我看來，亦是脫胎自地圖集精神的蒙太奇思維。身為一位南美洲藝術家，加爾大膽地在東道主的島嶼上透過淹沒綠園城堡對象徵舊時代的權力與霸權的國家館竟然沒有代表非洲藝術的國家館，也迫使其他國家得自尋其他展場的作法提出批判；<sup>8</sup> 而封塔納從瓦礫堆中走出來的影像，具有表徵藝術家在戰後的義大利透過藝術——從羅賽里尼（Roberto Rossellini）與狄西嘉（Vittorio De Sica）的電影，到莫拉維亞（Alberto Moravia）的文學——讓戰敗國度重生的寓言。兩相結合，一個是墟形魅景的藝術城堡，一個是藝術家從敗破現場費力地跨步走出的歷史照片，加爾的用意當然除了挑戰西方世界似乎牢不可破的藝術機制、習以為常的意識型態及運作邏輯之外，更值得強調的是他以此理念作為來自歐美以外的當代藝術家在參與任何國際大展之際，敢於透過嶄新思考世界的方式提出（外於國族主義的認同政治）的批判，並因應時代語境締造出思想歷史的新影像——《威尼斯，威尼斯》，在我看來，即是這樣一件以令人激賞方式來回應想像世界知識的秩序與系統的「百科宮殿」及其文化政治學，進而體現出藝術家致力介入，甚至改造世界藝術版圖的野心之作。

本文作者為國立台南藝術大學動畫藝術與影像美學研究所副教授、《藝術觀點 ACT》主編

---

#### 註

1. Massimiliano Gioni & Francesco Bonami. "Omnivore's Dilemma", in *Artforum International*, vol. 51, no.9, may 2013, p.168.
2. Massimiliano Gioni & Robert Storr. "Il Palazzo Enciclopedico", in *Artpress* 401 (supplément), juin 2013, p.6-8.
3. Massimiliano Gioni. "Is Everything in My Mind?", in *Il Palazzo Enciclopedico: Biennale Arte 2013*, Volume 1, Venezia: Marsilio, may 2013, p.23-28.
4. Alain Rey (ed), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris: Le Robert, 2006, p.1236.
5. William N. West. "Encyclopedias before L'Encyclopédie", in *Il Palazzo Enciclopedico: Biennale Arte 2013*, Volume 1, Venezia: Marsilio, may 2013, p.44.
6. "Is Everything in My Mind?", in *Il Palazzo Enciclopedico: Biennale Arte 2013*, Volume 1, p.28.
7. 近幾年來，瓦爾堡的「記憶地圖」走出了藝術史研究的框架，多虧迪迪·于貝爾曼（Georges Didi-Huberman）將此概念轉化至幾個結合概念與歷史、藝術史與當代視覺文化史等向度的策展實踐上。這些相關展覽計有：「地圖集·如何溯源世界？」（Atlas. ¿Cómo llevar el mundo a cuestras? · 2010-11，西班牙蘇菲亞王后美術館）、「地圖集·如何回想世界？」（ATLAS. How to Carry the World on One's Back? · 2011，德國 ZKM 藝術媒體科技中心、漢堡 Sammlung Falckenberg 私人美術館）、及「獻給成人的鬼故事」（Histoire de Fantômes pour les grandes personnes · 2012，法國弗黑諾國立當代藝術工作室）。相關細節請參見展覽專刊，及尤其迪迪·于貝爾曼的論著《地圖集，或擔憂的快樂知識：歷史之眼 3》（Atlas ou le gai savoir inquiet: L'oeil de l'histoire 3, 2011）。
8. 相關細節，請參見 <[http://www.youtube.com/watch?v=r\\_s9\\_2HE6pI](http://www.youtube.com/watch?v=r_s9_2HE6pI)>。（瀏覽日期：2013/07/22）