

## Please Do Not Step Over——

### 談《立異：90年代台灣美術發展》中的(大)敘述問題<sup>1</sup>

王聖閔

因此，正如同「現代」指的是某種風格甚至某個時期，而不只是最近的藝術，「當代」指稱的也不只是當下正在發生的藝術。況且，在我看來，「當代」比較不是意指某個時期，而是此後不會再有什麼藝術的大敘述的時期；比較不是某種造作藝術的風格，而是某種使用風格的風格。<sup>2</sup>

——Arthur Danto，〈在藝術終結之後〉

援引 Arthur Danto 的話，並不是說我同意他那「『藝術終結』即是指藝術大敘述(master narrative)之終結」的論點。我想說的是，在今日這個普遍相信藝術世界已進入了以「不確定、混沌、離散、破碎」等為主要特徵，而多元主義、平等主義抬頭的時代裡，倘若宣稱：「大敘述依然存在」必定是一件相當愚蠢不智的舉動！但假使 Danto 所言屬實，所謂的「當代」並不只是單純的時間性稱謂——意即「現在正在發生的」(What is happening now)，那麼「『使用風格的風格』本身也仍是一種風格」便不是唯一會被推想到的。我們還能繼續推論到：「大敘述已終結」此一說法本身或許也仍是一種大敘述，特別是當它被認定具有絕對的普適性與民意基礎時；意思是說，一旦「這是一個不再有任何藝術大敘述的多元時代」成為所有人朗朗上口的主流論述／信仰時，它本身難保不成為另一種意欲統攝一切個殊藝術現象的(大)敘述。這種推論當然是一種極端的說法。它就好比是在說：「堅持意義的不給出」本身也仍是一項意義的傳遞；「拒絕一切政治正確」本身也仍是一種政治正確……依此類推。但我必須強調，此說法作為一種「自我反思」的意義遠大於將它誤解為單純的肯定句。<sup>3</sup>對於主張「大敘述已終結」的觀點來說(如 Danto)，企圖建構一種具有整全性“歷史藍圖”意義的鉅型

<sup>1</sup> 本文的主要內容最初發表於《典藏今藝術》，146期，2004.11，頁74-76。但限於雜誌篇幅限制，原初許多論點皆未能盡述，此篇為擴充增修之後的版本。

<sup>2</sup> Arthur C. Danto, *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History* (N.J Princeton University Press, 1997), p. 10.

<sup>3</sup> Danto 的分析固然是對「現代」到「後現代」之發展脈絡的後設批評，但我懷疑，這並不阻礙他的分析本身具備了一種隱藏的宣言性質，意即：他依然暗示著唯有他發現了歷史發展的真諦／真相／真理；Danto 的分析或許僅只是「借用」了後設批評的「形式」，以致於在此批判他的「大敘述已終結」之觀點仍是一種隱性的大敘述，並不會使得我對他如是的批評違犯了後設語句自我指涉的謬誤，特此說明之。

／鉅構講述(grand narrative)，通常會被歸為現代主義對於某種超越個殊語言遊戲(language game)之神話的想像。這種鉅型講述的典型(或舊型)不僅要求言說上的普遍性後設講述(metanarrative)資格，更企圖通過對論述場域的整一化，對所有其他異議論述進行鎮壓，並將所有事件與現象全轉譯為具備統一詮釋視點的具體凝滯話語。「大敘述已終結」的觀點之所以出現，原先正是為了要批判這種單一言論宰制過程中所產生的種種不義(injustice)。同時，寬泛地說，藝術實踐——作為一個個不可公度(incommensurable)的異質事件，亦被期許具備這種剝解大敘述虛像的破壞性力量。基此，如今我們面對的進一步問題將是以下這種質疑：假使我們已習慣用「解構」、「去中心」、「多元」、「拼湊」、「異類合成」等術語來描述台灣當代藝術的樣貌，並認定它們具有某種對抗單一化講述模式的重要意義時，一旦這些作品進入了主流的美術館與論述，甚至被形塑為某種教科書式(textbook-like)的特定言說，其(不)合法性或許較 Greenberg 時代的集權主義更加難以被察覺、檢定。

《立異：90年代台灣美術發展》表面上看起來是一種主導意識相當低的展覽：由北美館出面，僅以10年為限、訂出一個大略的主題、請幾位“展覽諮詢委員”無涉利害地交代四種底景脈絡、羅列歷年的大事紀... ..。相較於時下策略性、論述性、批判性、甚至政治性極強的專題展與文件展，這個展覽似乎更具有“策展人／論述之缺席”的意味，展現出「(僅)藉由議題論述的提綱挈領與作品的取樣，提供對話與反思的平台。」<sup>4</sup>的雍容大度。彷彿在這樣一種官辦展中，90年代的藝術現象只是有如平鋪直述般地被羅列著。然而一般觀眾最直接會想到的問題是：假使這是一場「不打算特別講述什麼，僅供交流、教育平台使用」的展覽，那麼它以一百餘件作品代表整個90年代所有台灣藝術現象的正當性是什麼？它是否在耙梳一套專屬於官方(欽定)版本的(既使不是大敘述)台灣當代藝術發展的鉅型講述？

我們或許可以替北美館和這個展覽找到一種開脫的藉口：意即它之於90年代的當代藝術發展，僅僅扮演某種「史料檔案櫃」的角色；它只負責約略梳理藝術現象，以資他人利用；它只是某種資料庫(database)般的平台。因此我們不應苛責它對脈絡之交代過於概括，更不應怪罪它沒有嚴謹的策展意識、沒有周全的立論方向。總而言之，我們不應批評它的最低限度。果爾如是，那麼這會是一種美術館的「拍賣網站化」嗎？意即，美術館四處廣搜羅列一套句某知名拍賣網站的廣告詞——它向來訪的群眾宣稱：凡是90年代台灣當代藝術的指標性作品，這裡“什麼都有！什麼都賣！什麼都不奇怪！”此外另一種合理的解釋是：由於藝術作品某層面的政治性任務(特別是在90年代中)，便在於見證或催化一種微型講述(little narrative)的效力，意即透過維繫異議論述的存在，來確保個殊藝術現象、語言遊戲不會被任何的後設講述所鎮壓、統御。因此，這些作品只能以不連續的、

<sup>4</sup> 參見：北美館，《立異：90年代台灣美術發展》展覽目錄說明，頁2。

非敘事的、零散而不統整的方式被呈現著，而美術館這種低限度的策展意識，其處置是極為恰切的。

然而，我必須說這種「美術館作為檔案櫃、資料庫、拍賣網站」的說詞不僅無法成立，更有其內在矛盾。最直接的原因是它將使我們忽略美術館所隱含的「場域特定性」(Site-Specificity)問題：意即，如美術館那 90 度垂直的牆面、其大門與室內空間尺寸、公共安全之顧慮等等因素勢必成為篩選作品的嚴格條件限制，進而排除那些與之不符的藝術作品。而如我們所見的，《立異》僅僅收入了那些合乎室內空間的、擁有具體物質性的、能夠與傳統感知收受模式妥協的作品或文件，至於那些屬於偶發的、行為的、純觀念的、訴諸互動性的、發生於特定時間、空間中的藝術實踐，幾乎不是只能以文件的方式呈現，就是根本無法被呈現（自然也就不在展覽之列），更遑論某些在創作動機上意圖消滅美術館或者與之對立的藝術作品。況且，假使今日的台灣當代藝術所強調的，真的是一種極端區辨化的小敘述時代。而這些作品皆是顯態為一個個一系列的微型講述的——它們不僅拒絕被冶煉成特定的後設講述，更不願去承諾必須顯露某種真理，那麼單就邏輯義而言，我們便需質疑這些藝術作品是否根本就不應該被拿來當作某個大歷史圖景之再現縮影。這是《立異》最為尷尬也最為政治性之所在：尷尬之處在於場域特定性必然成為其展覽初衷：「台灣美術發展的具體呈現」所無法擺脫的原罪。因為，若是就「必須盡量涵蓋所有 90 年代藝術現象」這層目標而言，美術館在作品選取原則上不能預設立場。然而就展場的現實條件而言，不論是美術館作為一公共領域或公共財的立場，它勢必得排除那些威脅其自身的藝術作品（例如某件作品若是要求必須永久拆毀美術館的屋頂，能否展出便有待商榷。）政治性之處則顯現於：儘管美術館有意模塑一個清晰完整的 90 年代藝術圖景，但卻（有意或無意地）忽略了那些旨在討論、批判、反抗美術館之侷限性的聲音；彷彿所有 90 年代的台灣當代藝術作品都能毫無窒礙地與美術館的“展出格式”相容無虞，所有的東西皆能被它加以“典藏”！<sup>5</sup>這無疑是種作品觀的窄化。準此，《立異》非但無法擔保任何個殊差“異”，反倒是默認了某種強制的“驅同”。

簡而言之，美術館身兼展出與教育的雙重身份，事實上有必要更為明確地告知觀眾，它所呈現的 90 年代台灣當代藝術有其片面性。意即，這個展覽其實是一種有缺陷的敘事結構，忘卻了它所欲指涉的對象——90 年代台灣當代藝術——當中有相當部份正是以它本身（及美術館中的展覽）作為批判基礎的。再者，它不僅遺忘了自我指涉的必要性，更展示了某種「美術館之死等議題的不在場」的假象，正如同 18、19 世紀東方主義畫家向西方中產階級觀者隱藏那畫作之前被

<sup>5</sup> 我的意思並不是指這個展覽完全忽略 90 年代台灣藝術中「走出美術館、企圖進入生活領域、走入人群」的趨勢。而是既使是在藝評家黃海鳴先生為展覽目錄所寫的〈真實場域與社會的介入行為〉一文中，對於這種“出走”的驅力也僅側重於「藝術所具之批判社會的入世力量」來詮釋。但這無疑是在暗示：美術館彷彿位居一種事不關己的超然立場，冷眼旁觀此一「藝術介入生活／社會」的現象。

掩飾的特殊詮釋視點一般。不過反向而論，做為一種負面教材，《立異》也許挑起的是這樣一個有趣的問題：在一個「消滅美術館」——或者保守地說「走出美術館」——這類口號高漲的時代，有無可能偏偏就有一個美術館跳出來說：「本館就是要在“館內”辦一個涵蓋這些消滅行動／現象／實踐的展覽」？這看似荒謬的假設也許值得一信，因為藝術世界對議題的反思經常是輕浮的；而輕浮的要不就是那些喊口號的人，要不就是美術館內辦展覽的人。畢竟，從「美術館之死」這種口號的提出到現在，都已經過了 30 多個年頭。

進一步地說，「作為這樣一種“斷代展”之主導者—北美館還向我們隱瞞了什麼？」事實上並非《立異》中最值得探究的問題。真正核心的或許是：「究竟是基於何種根深蒂固的思考邏輯，以致於美術館未能意識到當代藝術對它進行的批判與檢討？抑或，這種思考邏輯是否使它即便意識到，最終也將選擇置之而不理？」要言之，這種邏輯（或者說是某種信念／政治正確），其實並不單單被隱藏在北美館的官方文宣，或是展出作品的選取原則之中。事實上，只要是任何細心的觀眾都會發現，它被大辣辣地標示在北美館的地板上：「Please do not step over/請勿越線」。作為一種展場本身的馴化機制，「Please do not step over」及其所框限的場域象徵著美術館不容踐踏和侵犯的中心德目；它是不可觸碰的禁忌，是不允許被玷污的聖域；是聖像畫祭壇的鑲金底座，是宗教典儀的庇護所 (sanctuary)。唯它所高舉的並非藝術作品的神聖性，而是其自身的神聖性。因而，「Please do not step over」所隔離的不單單是作品四周的安全距離；北美館這一系列 50 到 90 年代的斷代展，藉由它所包裝的是一種現代過渡到後現代的藝術發展進程。其內在敘事結構顯現為「由純粹到混雜、由整全到折衷、由確定到不確定、由單一到多元」的簡化邏輯。這種「多元主義論述取代單一中心論、中心／主流與邊陲成為相對價值」<sup>6</sup>的底景知識若是不能嚴謹的給出，極容易使我們在不對創作實踐加以詳查的前提下，拋出一套套本地藝術社群思路如何轉進的粗糙劇本。彷彿在台灣當代藝術思想之演進的看法上，我們都是信奉某種類似「由線性到繪畫性、由清晰到模糊、由閉鎖到開放……」之單一歷史進程的沃夫林 (Heinrich Wölfflin) 主義者。

但確實也是在某種咸信「後現代之轉向」的氛圍中，展覽本身的作品選取原則輕易地被暗渡陳倉；而《立異》對於 90 年代藝術家／作品的揀選名單，其代表性——也許它並無此意——或許暗示了以下這種潛在邏輯：在一種普遍相信「藝術正（已）朝著多元主義方向前進」的歷史理解當中，唯有那些在創作精神上能被歸為諸如「風格的折衷主義」、「多元詮釋立場」、「拼湊、媒合、重組、再生」，乃至「個人化、私密化」的藝術家／作品，才符合 90 年代的台灣藝術發展。而其餘不具上述特性者，全都被摒除在歷史的重要意義之外。果爾如是，

<sup>6</sup> 王嘉驥，〈中心關照年代的新台灣圖像〉。參見：北美館，《立異：90年代台灣美術發展》展覽目錄說明，頁 6。

既使美術館宣稱：其背後的思維模式是一種價值上的多元／平等主義，展覽賦予藝術現象／作品的合法性程序也還是一種集權主義式的。雖然我很不願意去暗示，這種展覽好比是在說：「在 90 年代的台灣藝術發展中，唯有這些少數的藝術家／作品／形式呼應到藝術歷史發展的風向，就像上帝的選民一般。至於其他藝術，相形之下便不具明顯的歷史意義。」至此，問題的焦點已不在於：「某種價值上極端的相對／多元／平等主義究竟可不可能？」因為在此藝術作品難保不被降格為某些特定歷史藍圖之鉅型講述的組構要素，以致於為了維繫詮釋的普遍有效性，在美術館的場域裡：「沒有任何一種藝術形式比其他形式更具歷史意義的優位性」這種觀點顯然不能成立。但更值得思索的是上述這些“神喻”的前提：會不會正是由於某種對「大敘述已終結」的過度自信，使得某些潛藏在美術館之後，隱而不顯的取樣原則、思考邏輯、史觀，在「Please do not step over」的“宗教庇護”下，得以不經任何批判就獲取其合法性？而我們所看到的，是一種佯裝成微型講述的大敘述；是一種偽裝成左派的學術右派。它不斷地把現代主義當稻草人攻擊；透過這種目標的移轉，它也不斷地向妳／你暗示：「這個現代主義是專斷的、集權的、一神教的、排他性的。而我，跟妳／你一樣，都是『咱們同一輩藝術』的關注者，因此我跟妳／你是“站在同一陣線上的”。」但問題是，集權主義的姿態固然常令人感到頑固不靈，但隱藏政治正確的作法卻是一種偽善！

就某種層面而言，「消滅／走出美術館」的口號不僅僅只是一場擴張藝術之外延定義的冒險活動。更多時候，這類口號反映的是一種存在於美術館內外的政治角力。只要今日的藝術世界資源越是匱乏，那麼美術館就越是一種政治學而非美學的場域。至於美學，只有在需要透過狂熱信仰來為藝術作品之合法性護航時才會派上用場。然而正是在這樣的前提之下——意即一個對藝術家們而言「有展就上！」的年代裡，讓 100 多件抽樣案例代表整個 90 年代藝術概況就顯得格外具爭議性。因此，姑且先不論站在學術立場上是否嚴謹的問題，或許光就解決政治事件的需求而言，一個在美術館舉辦的「90 年代重要藝術家／作品點名展」，無論它是某種議題導向的「專題展」，還是論述結構相對鬆散的「斷代展」，甚至是某種策展意識最低限度的「聯展」，明示展覽本身的定位與判準都有其必要性。是以，由於其自身的模稜兩可，《立異：90 年代台灣美術發展》勢必得不斷面對「它究竟是屬於何種類型的展覽？」的詰問。但我竊自以為，北美館對於類似問題或許只有這樣的統一答案：

「Please do not step over！」