



周育正 | 虹牌油漆 由「虹牌油漆」贊助之白漆、日光燈管、箱子 現場裝置 2011

## 後設展覽的未來想像

### 關於周育正的「虹牌油漆」

文 | 王聖閔 圖 | 周育正

#### 王聖閔

1980 年生。國立中央大學藝術學研究所碩士，現為自由評論作者、台新藝術獎提名委員。關注觀念性藝術實踐、藝術與日常性、當代繪畫與影像等議題。曾獲得國家文化藝術基金會藝文評論徵選專案特別獎，並於今年參與第 54 屆威尼斯雙年展平行展「春德的盛宴」展務工作。

### 從「空展間」的操作性談起

在談論周育正的新作之前，有檔展覽值得一提。2009 年，巴黎龐畢度中心 (Centre Georges Pompidou) 曾策畫一檔向「空無」(emptiness) 致敬的展覽「空：一檔回顧展」(Vides: une rétrospective / Voids: a retrospective)。(註 1) 顧名思義，展覽試圖脈絡化地檢視「空展間」這個已被使用超過 50 年歷史之久的觀念性策略。館方毫不掩飾地大膽呈現九個空無一物的展間，觀者舉目所見，就只有整潔一致的木質地板、無差別的日光燈管，以及再中性不過的粉刷白牆，除此之外別無其他。但展覽本身並不是覆述九次如凱吉 (John Cage) 《4 分 33 秒》(4' 33") 一般的概念，而是例舉從過去到現在，數個操作類似但議題切入角度不同的藝術家或藝術團體；顯示即便是看似相同的「空」，也能連結至相異的閱讀視野與體制性脈絡，頗有「回到展覽本身」，回到其物質性、論述性基礎的檢視意圖。

其中最為著名的，或許就是 1958 年克萊因 (Yves Klein) 在巴黎 Iris Clert 藝廊的展覽：「空」(Le Vide / The Void)。藝術家拆除展間內



所有物件，只留下一個櫃子。同時將所有牆面漆成白色，只讓畫廊窗戶和門口布幕保留如其單色畫作品一般的藍色。由於頗為成功的宣傳，開幕之夜湧入了 3,000 人前來觀看克萊因空蕩蕩的展場。根據藝術家自述，每天都有 200 位觀眾參觀，以致於展覽必須多延長一個禮拜。（註 2）

在過去，「空展間」挑起的是觀眾走進展場便期待要「看到」某物的觀展慣性。而此一慣性連結的是我們過度重視藝術物件、並以視覺為絕對中心的思維模式。觀念藝術過去曾企圖以「去物質化」（dematerialization）的實踐策略對這樣的思維發起攻擊，然而它不但從未曾被徹底根除，甚至在今日，它比過往任何時刻都更為深植於跨國商業藝術機制，以及新自由主義所籠罩的藝術市場裡。如同部分早期觀念藝術評論者與研究者們的指責，當時許多創作者自己就是將去物質化信念拉回「物質世界」的始作俑者；無論是透過文件、照片、錄音還是事件證明書的形式，是藝術家自己將早期觀念藝術綁架回屬於商品與市場的世界。另一方面，由於藝術家總是隱含設置一套可供他人反覆執行的實踐程序，這種策略操作上的易於模仿，也讓早期觀念藝術僵死在自身的風格化與形式化裡。（註 3）據此，儘管這檔展覽有趣地標示出低限主義與觀念藝術在上個世紀的極致顛峰，任何不太熟悉當代藝術史發展的觀者恐怕都能隱約感受到：「空展間」的操作策略終究難逃成為一種老梗的命運；如今它宛如已被眾人看穿的大絕招一般，似乎再也難以產生嶄新的批判性。因為一旦落入「一而再，再而三」的反覆操演邏輯，再有創見的藝術行動都可能磨去充滿變異的批判力量。

## 一種關於展覽的展覽

初看日前於關渡美術館展出的「虹牌油漆」，我們似乎也得抱持著上述的顧慮來檢驗之。確實，自「東亞照明」以來，周育正豎立了一種備受肯定的展覽操作模式。（而其空盪的展間，確實也能讓人聯想到克萊因的大膽實驗。）現階段的評論大抵都傾向將之解釋為「藝術資源中介轉換的生產者」（註 4）；指其極具啟發性的計畫設計與關係編織，使藝術家由一個「資源分配的被動者」角色，巧妙地轉換成「主動的支配者與生產者」：一個自我設置的、能夠靈活斡旋多方的社會位置。從藝術家的個人身分出發，周育正的藝術計畫在舊有體制結構內外成功創造了嶄新的資源交換格局。並在社會資源流動的各個端點之間，催生出特定的共享機制與互惠關係。

「虹牌油漆」明顯是上述操作模式另一次的精湛演示。甚至，根據藝術家所述，由於「東亞照明」的成功案例，新案在提案、遊說等工作上都要來得更為順利。相較於上次的燈光，這回藝術家將資源調配的目光轉向美術館牆面的標準色：「純白」與「百合白」；展覽不僅再次送進另一個品牌名稱，也一併送進一整條從



周育正 | 開幕花卉 八盆由不同藝術單位所送之慶賀花卉 現場裝置 2011

廠房、製造、鋪貨、通路到銷售的產業結構鏈——這條經濟結構路徑同樣與展演空間的運作息息相關。但正如同有人在看完「東亞照明」之後，也能依此類推地向藝術家提案做一檔「投影機展覽」（註 5），「虹牌油漆」的展示內容其實一點都不令人意外。雖然藝術家頗具巧思地設計了一款能夠展示兩種標準色之差異的展覽 DM，但毫無疑問地，作品背後已然浮現觀念性操作的形式化隱憂。如今，任何人都能僭越地替藝術家設想下一個即將被調配的資源品項：掛勾、台座、角材、播放螢幕……或許資源流動模式與交涉過程略有不同，但我們似乎已能想像另一檔類似「空：一檔回顧展」會在未來成形。

某方面來說，周育正被獎項肯定的主要原因，除了精準的問題意識與展示操作之外，還在於他具體呼應了近年當代藝術圈積極思考自身與其他領域之關係的趨勢，以及對於藝術家的社會參與的殷切期待。（如藝術學院學生與社會運動青年勢力的結盟、藝術創作者職業工會的成立，到今年仍在持續進行中的「特展風波」評議。藝術家的社會交往姿態、與公共領域的互動辯證，以及相應的倫理關係，確實是有待細緻梳理的重大議題。（註 6））可以說，從「取之社會，用之社會」計畫，到「東亞照明」與「虹牌油漆」的接續，此種觀念性操作的出現恰恰滿足了某種對於「有效創造連結」的集體想像投射。但值得注意的是，並非所有資源都是周育正意欲調配、搬動的對象，重點也不在於證明只要透過藝術家之手，任何事物都能在藝術與其他文化場域之間流動、轉換。事實上，他著眼的主要仍是與展演空間息息相關的體制問題和基礎資源，而非一種直接走入社會現場的行動主義。儘管表面上看來，認真計較燈光色溫或塗料色差的考量，像是基於佈展技術學理由的單純挑剔。但是這些提點著展呈條件、產業構成要素、運作機制等細節的反覆斟酌，早已開啟一條朝向「後設展覽」的思維路徑。不妨說，周育正不斷操作的正是各種「關於展覽的展覽」；是透過「關於展覽，我們還有什麼」的反身性思考與回應，巧妙地將藝術世界內部紋理予以具現化。只是關鍵在於：我們可以將他的創作視為某種具體的實踐操作模型，甚至擴大想像為某個「社會交往／介入」的真實遠景嗎？



## 社會交往的暫時幻夢

肯定藝術家成為藝術資源流動和支配的主導者，其精神固然是希望當代創作者多多思考其社會位置，進而與各個階層、族群產生創造性的深刻連結。但重點恐怕不是讓藝術家在少數成功的關係編織案例中，宛如英雄般地現身出場；更不是讓創意行動發想的光環全匯聚在藝術家身上，並由其獨自承領「社會關係推動者」的桂冠。因為更值得深思的是：過度強調藝術家的主動角色，難道不會只是把藝術世界其他成員本該盡的努力甚至本分，一廂情願地轉嫁給藝術家，並將此推諉包裝以「行動者的創造性」？換言之，周育正的成功固然值得嘉許，但他對資源連結的巧妙規畫卻遠非一件「僅有藝術家能夠做到的事」；我們同樣能期待美術館館長、畫廊老闆、策展人、藝評人、贊助商乃至當代藝術收藏者，主動地促成各類社會交往的重新界定。套用陳泰松在「台新論壇」中提出的「伺服機動者」概念，任何藝術世界成員都有機會、也有能力成為關係的主要發動者。由此觀之，周育正的作品無疑帶有一種機制批判的反諷：因為居然是由藝術家的「主動」來彌補藝術產業各個環節——從美術館、基金會、官方補助、商業畫廊，一直到藝術展示資源的上下游生產廠商——的僵化與被動。而從「東亞照明」到「虹牌油漆」的觀念推進，藝術家所發展出的資源部署策略或許可以不斷演示下去，但它們的成功恐怕只是繼續映照著，既有體制對於創造性連結缺乏積極想像的事實。

進一步地說，周育正的創作之所以被肯定，是因為他能透過一個具有啟發性的縝密計畫，去重新創造超乎藝術實踐層次的「價值」：有關於新的生產模式、新思維、新的運作機制，以及新的關係編織的價值，而非既有資源交換結構之中的單純「價格」。但其作品所給予的啟示，卻也不能單純視為「觀念性藝術的最終勝利」——它們並不是這個擁有深厚歷史的實踐類型，其長久以來抗拒資本主義及商品拜物價值之信念的勝利。彷彿藝術終於在市場機制之外，走出一條堅定而瀟灑的自主性道路。無論是「東亞照明」還是「虹牌油漆」，確實都對藝術生產與消費的系統產生批判。但那樣的批判除了逼使我們在以「物件」為思維中心的環繞軌道上偏行出更多的可能性之外，還清楚地向我們揭示：當代藝術的真正活絡不等於資金交易的活絡，而在於有更多藝術世界成員願意大膽將這類扭轉既有機制與關係的想像性計畫付諸實行，即便它們未必賺錢。而藝術世界的未交，絕非繼續催生更多聲勢浩大的藝術博覽會，或者更多假想能夠帶動城市觀光行銷的雙年展奇觀。換句話說，在看過周育正的作品之後，文化官僚們或許可以省省檢便宜的投機之心，因為它們很難會是文創產業精神的巧妙體現。它們只是證明了，在現階段依然樣板化的績效／產值考核思維之下，這個狹小的藝術世界還會繼續扼殺藝術家為我們想像出的其他新價值；這個體制只不過是一方面鼓勵藝術家成為關係生產的主要動力來源，另一方面又被動地等著收割藝術家的創意。

## 藝術行動的當代演示

如果說，藝術在整體經濟及社會資源的整合結構中確屬弱勢，那麼周育正的作品確實帶來一些誘發合作、扭轉局勢的有趣啟示，同時展現藝術創作在異質的關係織造上可以擁有的能動性與實驗性。但這也說明藝術行動與社會運動的不同之處：藝術家固然也能憑一己之巧思，在龐大的社會機器裡創造另類的影響力。然而藝術行動的重點比較是在提出問題，且是細緻地探問出他人未能覺察的問題，而不是在單純給予答案、提供特殊貢獻或者專業服務。換言之，雖然藝術家以特定的介入姿態或中介角色出發，必定會在其位置上產生相應的政治與倫理。但藝術行動的目的不應侷限於提出某種「有創造性的解決方案」，並以此思維所架構的「有效性」網羅行動的終極意義，因為那無異於工程師、建築師、設計師所做的事情。藝術家當然也具備擴及這些角色和功能的多重身分，但她／他的「主動」不是困囿於社會現場的單向度考量，而是在計畫與實踐之間，不斷創造可供對話辯證的想像性距離。

由此回觀周育正的創作，其價值不在於提出某個可供反覆操作且驗證有效的行動方針，而在於他讓我們清楚看見資源交換結構之中的種種斷裂與固滯，並精準扼要地將它們予以問題意識化。扼要地說，這裡凸顯的或許是一項當代藝術行動者的必備特質：作為挑戰既有關係織造模式的主導者，她／他的任務不在於解決已然確信的事實，而在於將人們習而不察的凡常事務，重新置入問題重重的危機狀態裡。無論那是暫時有效的社會交往幻夢，還是某個能夠具體施行的微型烏托邦，此種觀念性操作的未來想像都不應限縮在形式化與風格化的狹隘範圍裡。

註 1 Pompidou Centre, 2009.02.25-03.23 相關的展訊連結可見 <http://www.centrepompidou.fr/Pompidou/Manifs.nsf/AllExpositions/F2B9220703A899FFC125754500368280?OpenDocument&sessionM=2.2.2&L=2> (參照時間：2011.08.11)

註 2 另一個著名的歷史實例是英國觀念藝術團體「Art & Language」在 1967 年的展覽：「Air-Conditioning Show」。連同艾希霍 (Maria Eichhorn)、休伍絲 (Bethan Huws)、厄爾文 (Robert Irwin)、帕森思 (Laurie Parsons) 等藝術家過去的實驗性開展，這檔回顧展鋪陳了各種將觀者視野拉回展演機構本身之機制性條件的思考脈絡。

註 3 如利帕 (Lucy R. Lippard) 對早期觀念藝術在短短數年內被商業體系吞噬的觀察。請見 Lucy R. Lippard, *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, New York: Praeger, 1973, p.263. 關於早期觀念藝術落入一種哲學化呈現的樣版窠臼的扼要描述，亦可見：Tony Godfrey, *Conceptual Art*, London: Phaidon, 1998, pp239-278.

註 4 林怡秀採訪，〈林平：從作品看藝術家的社會參與〉，《典藏·今藝術》225 期，2011 年 6 月，頁 90。

註 5 高子衿，〈在資源供需中的創造性：周育正「東亞照明」〉，《典藏·今藝術》225 期，2011 年 6 月，頁 92。

註 6 台新論壇有兩次問題意識接續的討論。詳見：〈藝術家：社會的交往者〉，《典藏·今藝術》216 期，2010 年 9 月，頁 146-153。〈藝術家如何透過創作實踐與社會交往？〉，《典藏·今藝術》221 期，2011 年 2 月，頁 110-117。