

原創的手勢

認識他人的實踐，往往是做為我們推進文化工作的最佳參考。如同鏡子一般，我們必須瞭解他人如何在既有的歷史、政治與經濟的條件上進行累積，才有可能真正認識自己的文化潛力。而塞普勒斯（Cyprus）與立陶宛（Lithuania）兩個歐洲邊陲的小國，儘管各自的地理、歷史背景有一定的落差，它們的合作仍在本屆「威尼斯雙年展」（La Biennale di Venezia）獲得了高度的注目。這特別的發言位置也讓許多位處第一世界以外的藝術工作者仔細打量了一番。而將威尼斯當地居民使用的體育館轉變成藝術展演的場地，同時不排除原有體操表演、籃球、拳擊練習的時間，確實讓威尼斯雙年展多了一股生氣。這些邊陲地帶在威尼斯獲得的文化凱旋，並不僅僅是立陶宛單方面在這幾屆的國家館上經營有成的結果。他們自家的策展人瑞牧德斯·馬拉薩斯卡（Raimundas Malašauskas）在接下這個策展工作多年以前，早已經在歐陸與北美打響他年輕策展人的名號。從 1994 年擔任維爾紐斯當代藝術中心（Vilnius Contemporary Arts Center）的策展人開始，馬拉薩斯卡就透過另類的策展實

訪立陶宛策展人

Raimundas Malašauskas

採訪整理 | 陳璽安



馬拉薩斯卡（Raimundas Malašauskas）的實踐揉合文學、視覺藝術、流行文化等線索。（Malašauskas 提供）

在威尼斯大部分的展覽都是機構策展的類型，你怎麼看機構與獨立策展的關係？

「Oo」不只是機構中的全職策展那樣的成果。我得說它早就超過了全職策展人的生產情況。我想如果我還待在機構內，大概無法做出這樣的展覽。對其他展覽執行的夥伴而言，這也是超勞的全職工作。

就我所知，你的策展生涯其實是始於機構策展的。你能夠多談談機構與你的關係嗎？

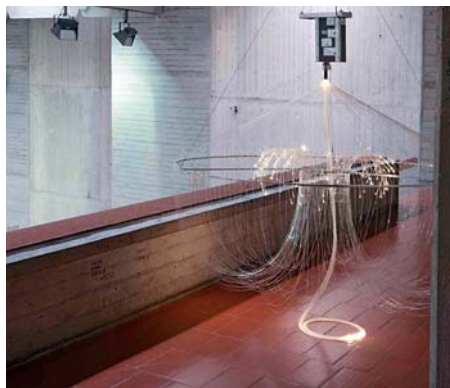
對我來說，維爾紐斯當代藝術中心是個很棒的實驗場。這個 600 坪的機構開館時，館長奎茲那斯（Kęstutis Kuizinas）上任時才 23 歲。而我去做策展人的時候，那裡的工作沒有既成的標準方法，所以一切都要靠自己發

踐，包括每周在當地商業電視頻道播放的當代藝術秀《CAC TV》（2004）、第九屆「波羅的海三年展」（Baltic Triennial）「黑市界」（Black Market Worlds，2005）來鍛鍊他與眾不同的策展風格。而他當時所屬的這個藝術中心也在後來被許多策展研究的文獻中冠上了新機構主義（new institutionalism）的美稱，而分享這個稱號的機構還有由桑斯（Jérôme Sans）和布希歐（Nicolas Bourriaud）帶領的巴黎東京宮（Palais de Tokyo）、琳德（Maria Lind）慕尼黑藝術協會（Kunstverein München）等十幾間 1990 年代興起的藝術機構。馬拉薩斯卡在巴黎龐畢度藝術中心（Centre Georges Pompidou）的「複島」（Repetition Island，2010）以至於本次威尼斯雙年展獲得大會特別獎（Special Mention）的國家館展覽「Oo」與「oO」（分別是塞普勒斯館與立陶宛館的名稱，實際上是同個館），都充分展現了將次文化、非正規、跨文類實踐高度混合的特色。

這次特別的訪談由馬拉薩斯卡提議，邀請參展藝術家之一的娜普戴德（Elena

Narbutaite）共同加入前期的電郵對談，主要聚焦在展覽內容與運作結構，而這個訪談本身其實就極有他本人的風格，藉此呈現中文觀眾較不熟悉的歐洲獨立策展路線。而適逢台北市立美術館的策展系列講座的尾班車，遠道而來的馬拉薩斯卡不僅分享了一場關於其工作方式的講座，他與表演藝術家盧騰思（Marcos Lutyens）在去年第 13 屆「卡塞爾文件展」（dOCUMENTA 13）合作的催眠秀（Hypnotic Show），也乘此次機會在台實施。這篇繼筆談而接著面訪的文章，是接續本刊去年 7 月號報導了塞普勒斯與立陶宛館的現場之後，更深入的策展探勘工作。（註）

註 見《典藏·今藝術》第 250 期，2013 年 7 月號，頁 91。



生於 1985 年的迪吉亞佩特里斯（Gintaras Didziapetris）的纖維雕塑放在展場的至高點。（攝影／Robertas Narkus）



藝術家列斯特（Gabriel Leister）的作品是將歐洲各地的美術館展牆運至展館，取名《表親》（Cousins）。（攝影／Robertas Narkus）



開幕場景。（攝影／Robertas Narkus）

明的東西。因此在當時我做的事情就已經不只是一個全職工作了。整個情況有點像在月球上工作。打個比方，光是在《CAC TV》這個在商業電視台上做了三年的節目就是沒人做過的東西了，而之後也沒有來者。

塞普勒斯與立陶宛的合作是怎麼開始的？

其實幾年前我還在忙於第 13 屆卡塞爾文件展時，塞普勒斯館就找過我談威尼斯國家館的事了。不過我當時無法接下這工作。兩年前，在立陶宛館的主事者歐萊（Aurime Aleksandraviciute）找我提案之後沒多久，塞普勒斯館那頭的主事者婁禮（Louli Michaelidou）也來找我。提案因此也有大幅度的修改，經過許多與行政機構的磨合，後來就提出了這個將兩個國家

館放在同一個場地融合在一起的展覽。小國的國家館的好處是它們比較有彈性，因此這種實驗性的策展比較有可能發生。

一開始的提案就有提到這個體育館的場地了嗎？

沒有。在最初的提案中，「Oo」是個可以存在於任何空間的展覽。像是個放到在任何地方都能發芽的種子，並且能夠在不同的情況下茁壯成為一個展覽。不過在找到場地後，其實大部分的想法都是照著場地提供的線索來走。

在你這次威尼斯的策畫展覽中，手冊裡有列出的四個表演。但除此之外，我在現場還多看到至少三個找不到資料的藝術表演，而他們都說是被你給找來的？

正是因為如此多元的參與，「Oo」才有可能脫離威尼斯的場館和觀眾在不同的地方見面，像是阿姆斯特丹、網路空間、去年的報紙上。你甚至可以從一個陌生人的口中碰上這個展覽。比方說，你提到的藝術家之中就有一位將她的名字視為一個想像的場所，並將這個空間出借給「Oo」進行展出：她把名字從 Kroot 換成 KroOt。值得一提的是，這個過程是全然自發的。尤金和史亨（Jurgis Paskevicius and Styrmir Örn Gudmundsson）在場館中為觀眾進行即興導覽。然而這個導覽沒有預定的時間，他們在現場主動與觀眾交談，隨口才會提及這樣的活動。李提和阿麗沙（Rytis Saladzius and Alissa Snaider）則以站在展場靜止不動的表演，讓參觀的人們不免去費神猜想：這是在「Oo」的展覽規畫中，還是個觀眾自行外掛的展覽項目。不過我的確聽說有位威尼斯當地的老先生，他在展場中就自發的為觀眾導覽起這座體育館了。

能不能在策展系譜上給我們更多的線索？

立陶宛出了一個世界知名的魔術師戈爾丁（Horace Goldin）。他發明出許多廣為人知的幻象，包括將女助手切成兩半等等。這次的展覽我們委託製作了一個關於這位魔術師死亡的報導（編按：戈爾丁於 1939 年過世），並透過本次展覽的宣傳來發布消息。這段過去對我的啟示是，比如說，透過鋸斷一個人的表演，其實呈現了人從來就不是完整的。我們一直以來



李提（Rytis Saladzius）的其中一件活體雕塑，其面具出自小孩之手。（攝影／Robertas Narkus）



都是多面向而充滿不一致性的。在這個展覽中，分裂成雙是個展覽製作上重要的關鍵，特別是它體現了兩個國家在這展覽的關係。

這個關於真實與虛幻的對立關係是否在你的策展脈絡中一直重複出現呢？

我不會覺得我的那些策展項目裡面有什麼事物是關於真理的。我也不傾向將幻象當做說明事物的工具，我會說真實跟幻覺其實也不該有什麼區別。我的意思是，它們並不真的是一組對立項，幻覺就是真相的一部分，而重要的不是對立，而是它們之間的交互作用（interplay）。

能不能請你再分享一些關於策展工具的關鍵字呢？

我覺得比起用概念形塑出展覽，更多時候是藝術家想法的碰撞來形成展覽的開頭。就此而言，與我一起工作的藝術家們在展覽路徑上提出許多不同的可能性。比如說，和娜普戴德對話的過程中就有談到作品如何擺設與該怎麼被呈現的各種方式。我其實最近也問了她下次展覽的燈光應該怎麼做，她提供了一個很好的概念：用時間構思出照明的律動（time as a design of light）。我很推薦你找她來一起加入我們的訪問。

我其實有發現列斯特（Gabriel Lester）那件佔展場面積最大作品的名稱好像就是她定的。這個藝術家之間的對話平台是怎麼樣被開啓的？

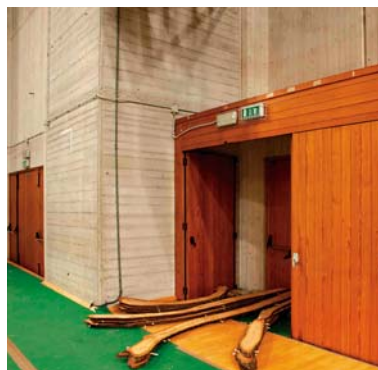
娜普戴德 說起來也不複雜，我們有很多的信件往來，也轉寄原有的郵件給別的藝術家，也會靈活地加些文字。這件事的效果是：有時就算你只是在家，就有其他人推進了展覽的結構，像是有人幫你找到新的配方讓你嘗試新的調酒（shake）方法。

你們怎麼看這個有點像被人搖過的展覽狀態？

娜普戴德 我感覺正是因為這個展覽沒有用文字主題來聯繫所有的作品，它們反而更呈現得像是一個整體，看起來就像是我們一開始就設定成這個樣子。作品之間的關係通常是在實作的過程中跑出來的。所以，在實作過程中，可供變動的緩衝空間十分重要。因為正是沒有太多預先設定的東西，靈活流動的狀態才變得可能。

左／主展區科里亞庫（Phanos Kyriacou）的雕塑及哈薩比（Maria Hassabi）的表演。（攝影／Robertas Narkus）

右／道吉（Jason Dodge）放在展場的杏桃樹。（攝影／Robertas Narkus）





左、右／「梭狀迴」(Fusiform Gyrus) 展覽中，比利時導演瓦洛 (Miet Warlop) 做了一系列荒誕的表演作品。(圖片版權／藝術家及倫敦 Lisson 畫廊)



我也有這種感覺，整個展覽的流動性很大。如同所有人在匯合 (mingling) 成一個派對，而不是許多作品在匯合成一個展覽的情況。

娜普戴德 當我們第一次聽到「Oo」的時候，還沒有關於地點的訊息。一直等到3月去看場地才知道。不僅僅是那個體育場館本身吸引人，甚至在那邊的體育活動、牆上掛的相片幾乎都可以視他們為藝術作品了。這讓我們在形成展覽時，會去考慮新的作品與既有事物的關係，而非硬在這個空間中插入一個作品，把它改造為另一個並不更高明的展覽。

「Mingling」感覺起來有點像是個中文耶，像是「 mingle / mingle / 」之類的字。對的，我喜歡匯合與交纏這種說法。很多的時候，是不同領域間來回穿梭的狀態吸引了我的策展工作，像是你提到的這場展覽可以說是藉由體育來開啓的。而其實它也可以被其他活動所啓發，比如與官僚機構來往這些事也是可以啓發人的。甚至我們可以從「mingling」之中找到帶領展覽的事物。(編按：mingle 是形容宴會或派對場合時和不同的人廣泛交流所用的字)

你能不能用一個字來形容這種原創的手勢？

我這邊並沒有特別的字。不過，有一次我和一位墨西哥藝術家萊耶 (Pedro Reyes) 說到，我覺得自己是從藝術中學習對生命的看法。然而，他覺得應該是反過來，是從生命中學習到藝術。不過這兩件事其實也是同一件事才對。

你可以用更一般的說法來解釋「Oo」的詩意狀態嗎？

這也可以用很多方式來說明。如果用數學來舉例，那可以談談預算的加法。即便塞普勒斯和立陶宛兩國展覽預算有他們各自的操作規定，但在這個展覽中兩筆錢就是合起來了。而對我來說這其實算是展覽內容的一部分。回

到你的問題，詩意的感覺其實是在溝通中將事物抽象化到某種程度。反過來說，這個脫離現實的狀態在某些層面上也是非常具體的。比如說，當你進到展場，你面臨選擇左邊或是右邊的動線，並在那岔路口上看到「階梯：七或者三」(7 flights of stairs or 3 flights of stairs) 的牌子。這聽起來蠻詩意的，但其實就是很具體的在說左邊的階梯是七層，而右邊的是三層。

這樣表演性的展覽會不會有策展兼創作這類的批評？

我比較不會被「策展人－藝術家」的說法給困擾。對我而言，一方面創造力不只是限定在藝術家那裡，而是各種人、物品、事件都蘊含著創造力。我想，這樣看的話，藝術世界的主角就不是藝術家或策展人。另一方面，我也很高興像是畢莎普 (Claire Bishop) 或是一些塞普勒斯的記者寫起關於我們的評論時，就十分專注在作品上。因為展覽裡的所有作品都是獨立且完整的：即便你只談其中一件作品，它也已經足夠表達出整件事了。

你談到了創造力 (creativity)，你能不能談談它和批判性 (criticality) 的關係？

對我來說，這個展覽與政治世界之間的非即時關係 (untimeliness) 是蠻重要的一點。而藝術中的批判性實踐則往往尋求議題的緊急狀態 (urgency)。當然，他們不是對立的，所有的批判實踐得要有創意來推動才可以。只是批判實踐成為標準的學院教育，被訓練得更為懷疑論 (cynical)，好像你早已了解事物的運作方式一樣。對我來說，比較有趣的方式是讓事物自己去找找到它們的位置，而非為事物預設一些定位。