

Nov 1, 2024

Qilu Criticism

“一方余裕：评赖志盛个展“空地””

Link: <https://www.qilucriticism.com/post/clearing>

歧
批
路

Articles 阅读

Archive 存档

About 关于

曾哲偉 · 11月1日

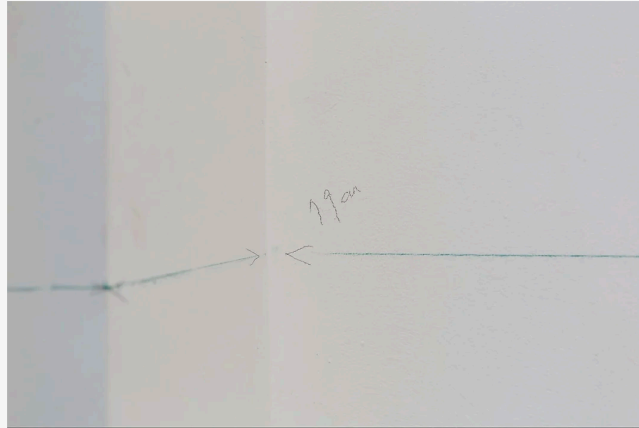
一方余裕：评赖志盛个展“空地”

台湾艺术家赖志盛在立方计划空间 (TheCube Project Space) 的个展“空地” (Clearing) 除了少许艺术家干涉所留下的隐密痕迹之外，忠实地将“展览空间”的原貌作为最主要的呈现内容。除此之外，空荡荡的展场几乎别无他物。

乍看之下，这似乎重申了当代艺术的内在枯竭，再次证实了让·鲍德里亚 (Jean Baudrillard) 对于艺术存亡的悲观看法，套用他在《艺术的阴谋》(The Conspiracy of Art) 中的描述：“艺术注定要模拟它自身的消逝，因为这已经发生了。” [1]另一方面，我们似乎可以姑且将“缺席” (absence) 积极地视为一项艺术探索的主题，并严谨地将其置于艺术史脉络中考察，如同赖志盛曾参与过的展览所做的那样——2012年伦敦海沃德美术馆的“隐形：看不见的艺术” (Invisible: Art about the Unseen) 将1957年至2012年间的“隐形艺术”整理出一条完整的演变、承袭关系。然而，这两种迫近赖志盛作品的分析方式，都过度简化了他的创作方法，同时也忽视了艺术家长期创作生涯中真正触及、关注的部分。

针对赖志盛的艺术评论大多关注他介入既有空间的能力、极简主义般的风格与偶尔出现的表演元素。这类的诠释取径，彷彿将“空间”视为一个独立存在的外部实体，与个人情感无涉，并导致人们将艺术家对于空间的极简介入误认为偏重对“现代主义观念”的空洞悼念。实际上，人们对赖志盛常见的误解之处，就恰好是将他和其他曾执行过类似创作手法的艺术史前辈——比方在1958年于艾里斯·克莱特画廊 (Iris Clert Gallery) 举办展览“虚空” (The Void) 的克莱因 (Yves Klein) ——区分开来的根本原因：赖志盛的“空地”呈现出的不是空泛的观念艺术，而是艺术家对于某一真实“机制”的具体回应，带有明确的“限地制作” (site-specific) 的意识。

以他这次的展览名称“空地” (clearing) 在中英文中的歧义为例，它指涉的不只是艺术家在空间中清洁、收纳、重新粉刷墙壁等一系列动作，更同时指认着“立方计划空间”这个独立机构自2010年成立以来，在将近15年的期间内支撑了“超过70档展演、上百场的讲座及表演活动”的这一方空地。艺术家选用的“空地”一词巧合地呼应了海德格尔 (Martin Heidegger) 的同名概念“空地” [2]，在它最简洁的意义下，就是让原先受遮蔽的事物获得彰显，一个“让事物得以发生”的空间。

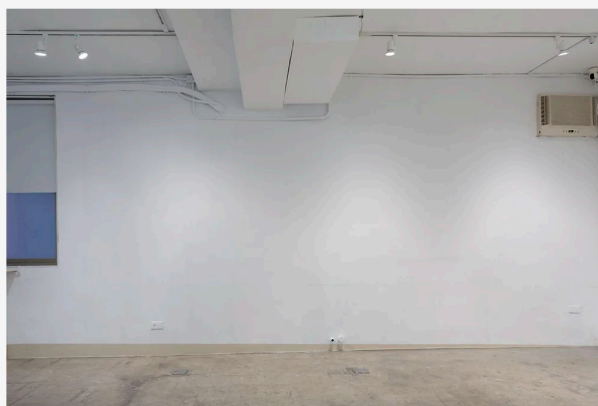


“空地”中的标高线
图片致谢艺术家

“空地”开幕恰逢机构成立十五周年。在“政府的补助额度日益减少，民间的赞助也有所调节”[3]的营运压力下，立方计划空间发起了群众募资计划。这次，由于募资平台的机制设计，如果在期限内募资总额未达标的話，所有的募款金额都将退还给每一位赞助者，从而甚至可能直接影响到立方计划空间的短期出路——确实是一场“孤注一掷”的豪赌。这种迫不得已的营运决策，真实地显现出独立空间在台湾的经营现况与处境，并揭示了风光明媚的艺术产业背后不为观众所知的基础建设：人事、资金、行政、政策、空间维护与更多不可见的成本，正好提示出赖志盛长期创作生涯的一条核心轴线——隐形劳动。

赖志盛对于隐形劳动的关注，或许跟他自身的使用寿命相关。年轻时，他做过十五年的泥水师傅，也曾在撞球馆打工赚些零花钱，从艺术学院毕业后，他创立了多媒体公司承接艺术产业中的影像工作、标案，聘请他周遭羽翼未丰的年轻艺术家，在创作之余维持他们自己的基本生计。三十余年的创作生涯且战且走，或许他是最懂得“是什么真正支撑着创作？”的那个人，也是最注重艺术产业背后基础建设的那位艺术家。

实际上，为了在艺术产业中成就一位艺术明星，背后总是有一整个不为人知的机制在运行。挪用作家玛莉娜·班雅明（Marina Benjamin）对于“家务事”的精辟描述：有一些劳动的成功与否端看它的不可见性，它本身就是一种自我消除（self-erasure）的活动。2012年赖志盛在海沃德美术馆的作品《原寸素描》（Life-size Drawing），花了两周的时间将美术馆中最大展间的空间中的所有稜线，用麦克笔描绘了一次，艺术家大量的密集劳动，最终却只在展场中留下空荡荡的空间，彷彿这些累人的艺术工作不曾存在一样。或许，现实真是如此，如果我们不曾用力发掘的话，许多层面的艺术劳动就彷彿确实不曾存在过一样。



艺术家重新定义的水平线
图片致谢艺术家

承袭他一贯简洁的空间介入取径，在“空地”的发想过程中，赖志盛注意到立方计划空间的楼板有着约莫7度的倾斜，因此他决定用“测绘”的方式在四周墙面的踢脚板高度重新赋予了一条水平线，以凸显空间自身的既有特性。尽管是如此细致的微幅介入，在立方计划空间的十五周年之际却显得很有重量，甚至有些动人。在这个独立机构面临转折的时刻，赖志盛透过强化这个空间本身的特性，为这十五年来机构的展览历史重新校正了水平，提示出这七十余场曾在立方计划空间发生过的展览，都是在这个歪斜的楼板上完成的。对于艺术产业而言，画框悬挂的垂直水平无比重要，然而当楼板本身是歪斜的时候，意味着它不可能真正达到物理水平，更不可能符合艺廊挂画的普遍标准原则。无论是在字面意义上或是作为隐喻，这个机构的“基础建设”都从来不曾有过基准可供参照，而是依赖艺术产业中这一整批殷勤工作者的隐形劳动，在一次次的展览中调校出不偏不倚的水平位置，成就出这片能够让事物得以发生的空地。

我总说赖志盛的作品更适合艺文工作者观赏，尽管很多非专业观众也喜欢他的作品风格；然而，实际上观众必须对于艺术的产业机制有所了解，才能真正地体会他作为艺术家的创作决策。他的作品总是带有一种“机制批判”的意味，但并未真正引发激烈的对抗性。不带嘲讽、反话或酸言酸语，而是在温驯的批判性中隐含着一种轻快的小启蒙。不需要繁复的辩证过程，但或许在一些机缘下，观众将因此获得些许反思。近些年，一些错失“国家氧”[4]时代的艺术晚辈在闲聊中偶尔会批评道：“赖志盛的作品谁做都可以。”我认为这凑巧贴切地描述了他作为一位艺术家的创作姿态：作者性的成分很低，却反倒因此建立了他的个人风格。



测绘使用的水平管
图片致谢艺术家

赖志盛这次在“空地”展览中更加明确地表露出试图彰显这些隐形劳动的企图，并将自身的作者性退位到其次。这清楚地凸显在他的艺术家自述当中：开始于“在这里的工作，首先可能要创造出一片空地……”，并结束在“最后，我想在这里挂上一小幅海景。”艺术家将作为成果物件的“艺术”置于创作考虑的末端。如果说艺术家终究是艺术产业的核心，意味着艺术机制不可能与艺术分离；那么赖志盛的作品则提示出一个相反的面向，艺术也同样无法与艺术机制分离。

当观众唐突地伫立于展场中央，当展场变成如今的空地，原先在视线边缘的事物也将占据视野的中央——在仅隔一张门帘之遥的彼端，行政区域正传来忙碌的工作交谈，与细碎、密集的键盘声响。



《海景》
图片致谢艺术家

只有在此刻，我们见到艺术家所谓的“海景”——两个相互嵌套的自封袋，一袋湛蓝、一袋隐形，都仍然是容器。在展览“空地”中看似缺席的东西，不再是艺术自我消除的狡黠空无，而是承载着“多过于自身”的一方余裕。

注释

- [1] Jean Baudrillard, *The Conspiracy of Art* (Semiotext(e), 2005), pp. 107.
[2] Sonia Sikka, 'Clearing (Lichtung)'. In M. A. Wrathall (Ed.), *The Cambridge Heidegger Lexicon* (Cambridge University Press, 2021), pp. 152–159.
[3] 本叙述摘自“立方15群募计划”网站。 <https://wabay.tw/projects/thecube-future/faq?locale=zh-TW&srsltid=AfmBOorjydi8nnu2Gr8Tz1pJ5Er3OmCWtyHoUldM4LnqLAweQV0sLSXM>
[4] “国家氛”是一个活跃于1996-2010年的艺术团体，成员包含邱学盟、李基宏、叶介华、廖建忠、欧家瑞、赖志盛。

作者

曾哲偉 (Tseng Che-Wei)，艺文工作者，视盟AVAT「台湾社会住宅公共艺术设置经验调查及国际案例研究」专案研究员，现就读国立台北教育大学当代艺术评论与策展研究全英语硕士学位学程 (CCSCA)。近期参与展览专案有「一百坪的散步练习」(2023, 凤甲美术馆) 共同研究、「酷共生」(2023, 北师大美术馆) 研究助理、「一四九海裡的时间：对抗遗忘」(2025, 白色恐怖绿岛纪念园区) 协同策展人。其评论文章散见于《典藏ARTouch》《CLABO实验波》《CJD线上市刊》等平台。

展览信息

赖志盛个展“空地”
立方计划空间，台北
2024年6月15日-2024年7月21日

感谢吴作人国际美术基金会对本文稿酬的支持。
感谢通过“赞助人计划”支持《歧路》的个人与机构。