漢斯・哈克的文化政治探索

曾 少 千*

【摘要】漢斯・哈克(1936-)是西方藝術史上探索文化政治最深入透徹的藝術家之一。自 1960 年代末期至今，他以攝影、油畫、裝置、文字論述針對文化和政治的複雜關係，表現深刻的洞察和批判，並且以多元的題材和手法，剖析當代藝術的權力結構和政治經濟學。本文運用藝術家訪談和寫作等第一手資料，參考博物館學、傳播學、社會學的論述，分析哈克如何以豐富的圖像和文字，呈現對於藝術機制、企業贊助、美國共和黨政府、納粹歷史、言論自由等議題的長期探索。

關鍵詞：漢斯・哈克　文化政治　藝術機制　企業贊助　納粹歷史　言論自由

前言

從 1960 年代晚期至今，定居紐約的德國藝術家漢斯・哈克(Hans Haacke, 1936-)的作品始終引發藝術界、商業界、甚至政治界的爭議與質疑，並促使藝術的本質和功能成為公眾所討論的議題。在當代藝術的論述中，哈克的普遍封號為政治性藝術家和觀念性藝術家，① 然而由於其美學風格難以歸類，他始終未曾進入國際藝壇的主流。自從紐約古根漢美術館(Solomon R. Guggenheim Museum)在 1971 年取消哈克預定的個展之後，其展覽機會便僅限於大學美術館和商業畫廊，亦持續處於藝術市場的邊緣位置。② 這般被具有權威的大型美術館封殺的情況，直到 1980 年代中期才開始改觀，倫敦泰德畫廊(The Tate

---

* 淡江大學通識與核心課程組助理教授

① 許多綜覽當代藝術的著作皆強調哈克的政治性和觀念性，諸如 Thomas Crow, *The Rise of the Sixties: American and European Art in the Era of Dissent* (New York: Harry N. Abrams, 1996), 180-181; Francis Frascina, *Art, Politics and Dissent: Aspects of the Art Left in Sixties America* (Manchester: Manchester University Press, 1999), 111; Tony Godfrey, *Conceptual Art* (London: Phaidon, 1998), 243-247.

② 有關哈克 1980 年代中期以前在大學美術館和商業畫廊的個展經歷，參見 *Hans Haacke, Volume II, Works 1978-1983* (London: The Tate Gallery, 1984), 113.

臺灣大學學術期刊資料庫

Gallery）、紐約新當代美術館（New Museum of Contemporary Art）、巴黎龐畢度中心（Centre Georges Pompidou）陸續為哈克舉辦回顧展，重新評估其在藝術史上的重要性。儘管哈克曾和韓裔藝術家白南準（Nam June Paik）一同代表德國參加 1993 年威尼斯雙年展，共同獲得金獅獎的榮譽，在備受國際藝術界的肯定和尊重之餘，至今仍然僅有少數歐美首要美術館典藏其作品。自 1967 年起哈克需要借助於庫柏聯盟（The Cooper Union）的教職維生，然而其藝術創作並不因學院體制而削減爆發力，例如晚近的《衛生》（Sanitation）一作，因批評紐約市長朱利安尼（Rudolph Giuliani）壓制言論自由的行徑，成為 2000 年惠特尼雙年展的頭條醜聞。

除了在展覽活動上屢遭波折之外，擅長以藝術創作「參與公眾論述」的哈克，③也成為某些跨國企業與政治界的頭痛人物。例如，1984 年美國美孚石油公司（Mobil）威脅英國泰德畫廊不得發行哈克的展覽圖錄，否則將以違反其公司權益之罪名告上法庭；1990 年，美國煙草商菲力普・摩里斯（Philip Morris）曾試圖以法律行動威脅即將舉辦哈克個展的紐約韋伯畫廊（John Weber Gallery）。這些事件起源於美孚支持種族隔離的南非政府與摩里斯的政治獻金等遭人非議的活動，在哈克的作品中曝光，而且其欲藉由贊助藝術以洗刷污名的動機也遭到質疑。在政治題材方面，哈克犀利地批判美國雷根和布希政府，而始終保持德國國籍的他亦坦率地處理納粹歷史與德國統一後的國家認同議題。2000 年德國的政黨、藝術界和輿論，為了邀請哈克製作柏林新國會大廈公共藝術作品與否，進行激烈的爭論。這些事件十足說明了哈克不僅止於美學方面的探討，亦尋求簡潔成熟的視覺手法，傳達對於文化政治的洞察與批判，牽動了政商界的強烈反應。

筆者認為「文化政治」（cultural politics）是哈克所處理的核心素材，同時也是貫穿哈克與法國社會學家布赫迪厄（Pierre Bourdieu）所對談的主題。雖然哈克在展覽活動與藝術市場的際遇不甚順遂，在企業界和政治界亦風波不斷，但是他在布赫迪厄的心目中，是一位實踐知識份子良知與批判的前衛藝術家。自 1980 年代中期到 90 年代初，布赫迪厄與哈克就美國和法國的文化政策、企業贊助學術與藝術、媒體的影響力等層面交換意見，兩人的對話收錄在《自由交

③ 哈克曾在訪談中表示參與公眾論述是創作的目標之一，參見 Deborah Solomon, "Questions for Hans Haacke: School for Scandal," *New York Times* (New York, March 26, 2000), 23.

臺灣大學學術期刊資料庫

流》一書。④其中布赫迪厄讚譽哈克的作品完美地融入了近似社會學的觀察，富含對藝術界與藝術製作過程的剖析，這番成就在藝術、文學及哲學的歷史上幾乎無人能及。⑤布赫迪厄擔憂今日媒體與企業文化的甚囂塵上，儼然介入與限制了知識份子的批判行動與學術發展的自由，而且誤導和操控了輿論的意向。哈克宛如一位難得的知音，而且以豐富精湛的視覺策略，提供清新幽默的藝術語言，讓身陷困境的知識份子得以擁有希望和創意地抗拒所有象徵性的壓制(symbolic domination)。⑥

相對而言，哈克認為布赫迪厄的著作從抽象的理論到具體的實證研究，皆明確呈現社會的真實面，為公眾福祉貢獻良多。⑦從兩人的對談中，不難發現藝術家和社會學家所共同關懷的議題，多環繞在具有批判良知的知識份子與文藝創作者，該如何因應來自官方和民間各種形式的干預和查禁。他們視文化為一個論述與競爭的空間，在資源與權力的運作下，有些歷史得以保存，有些歷史會被遺忘；有些聲音會被傾聽，有些則保持緘默。藝術家與知識份子唯有認清文化政治的界域和影響，才能保持創作和學術的自主性，不至於淪落到自我查禁(self-censorship)，繼而能夠運用甚正打破社會結構所產生的遊戲規則，以象徵性的行動喚起世人批判與匡正時弊。

文化政治是後現代論述的焦點之一，涉及階級、種族、性別等層面的探討。⑧在各種社會型態中，不同族群之間存有明顯或潛在的衝突，不同世代、性別、階級、種族之間皆存在著區隔(divisions)，而社會區隔的複製與重現大多是透過文化更加鞏固。⑨文化政治的主要關懷在於社會關係不均等的合法化，以及

---

④ 此書原為法文版 *Libre-Échange* (Paris: Édition du Seuil, 1994). 本文是根據英文版 *Free Exchange* (Stanford: Stanford University Press, 1995). 有關這本對話錄和兩人的理念異同，請見曾少千，〈藝術與社會學的交會：哈克與布赫迪厄的自由交流〉，《歐美研究》，32 卷第 1 期，2002 年 3 月，頁 45-105。

⑤ *Free Exchange*, 1.

⑥ Ibid., 19-21.

⑦ Ibid., 109.

⑧ 在當代藝術論述方面，代表性著作為 Hal Foster, *Recodings: Art, Spectacle, Cultural Politics* (Seattle, Bay Press, 1985); Keith Moxey, *The Practice of Theory: Poststructuralism, Cultural Politics, and Art History* (Ithaca: Cornell University Press, 1994).

⑨ Glenn Jordan and Chris Weedon, *Cultural Politics: Class, Gender, Race and the Postmodern*

臺灣大學學術期刊資料庫

抗爭此不均等的改革力量。傅柯(Michel Foucault)對於論述和權力的剖析提供我們討論文化政治的基礎，同時也提醒我們在研究權力關係時，不應限於國家的巨觀政治，而應以微觀政治的角度，檢視社會各層面所存在的權力關係網絡。傅柯對權力的延伸思考和細微分析，說明了文化並非隔絕政治現實，亦非僅止於再現真實生活中的權力關係，而是使我們體認到文化領域不僅受到政治與經濟力量的影響，文化領域本身亦能獲取、掌握及表現權力關係，此即文化政治的意涵。⑩

藝術創作往往處於文化政治的脈絡中，藝術家和文化政治間亦互動頻繁；然而，嚴謹地將文化政治作為創作主旨，並致力賦予清晰的視覺形式的藝術家，在藝術史上的例子並不多見。哈克堪稱探索當代西方文化政治最透徹的藝術家之一，他對美術館體制、言論自由、藝術的贊助來源、多元文化主義等議題，具有非凡的敏銳度和表達能力。筆者認為哈克的作品，包括他所撰寫的大量文字，從構思至實踐，皆緊扣文化政治的概念和觀察。因此，以文化政治為主軸來了解哈克作品的特殊性與複雜性，可說是十分適切的。

在有關哈克的有限文獻中，至今尚未出現以文化政治為討論重心的完整研究，大多是偏重其某一時期的作品或某些特色。例如，伴隨 1986 年哈克在新當代美術館個展的圖錄論文，由知名的學者如史坦伯格(Leo Steinberg)、瓦歷斯(Brian Wallis)、詹明信(Frederic Jameson)、德蕙西(Rosalyn Deutsche)執筆，即著眼在相隔十四年的兩件重要作品—導致哈克在古根漢美術館個展被取消的《1971 年 5 月 1 日夏普斯基家族曼哈頓房地產持有：真實時間的社會系統》，以及 1985 年的近作《大都會美孚館》。⑪四位作者皆強調哈克顛覆了藝術機制的純粹獨立，其近似新聞報導與社會科學研究的呈現方式，以及稱許其對於企業贊助藝術動機的探究。這些學者較側重哈克所傳達的意識型態，而忽略其表現手法與視覺考量。

1980 年代，隨著重要個展的陸續舉行，有關哈克的研究文獻開始增加。在這時期一般認為哈克是屬於 1970 年代批判藝術機制(institutional critique)的觀

World (Oxford: Blackwell, 1995), 3-22.

⑩ 本文使用的「文化政治」採廣義解釋，是參考傳播學論述 *Cultural Politics in Contemporary America*, eds. Ian Angus and Sut Ihally (New York: Routledge, 1989), 2-3.

⑪ *Hans Haacke: Unfinished Business* (New York: New Museum of Contemporary Art, 1986), 8-59.

臺灣大學學術期刊資料庫

念藝術家，但是這種看法顯然無法涵蓋其作品的豐富意涵，亦不能解釋其日後與美術館之間的合作關係。這類觀點首先出現在佛斯特(Hal Foster)於1982年所寫的“Subversive Signs”一文中，他指出哈克與布魯瑟爾斯(Marcel Broodthaers)、布翰(Daniel Buren)、艾薛(Michael Asher)、格蘭(Dan Graham)、維納(Lawrence Weiner)等人的作品，主要是表現展覽體制的結構、觀眾及體制對藝術家的影響力，並試圖打破現代主義對美術館的迷思。⑫他在1995年的*The Return of the Real*一書中，仍舊不脫同樣的觀點，更確切地將哈克歸類為分析藝術機制的認知、感知、結構與論述層面的新前衛藝術家(neo-avant-garde)。⑬已故的美國藝評家歐文斯(Craig Owens)亦持類似看法，他在“From Work to Frame, or, Is There Life After 'The Death of the Author'?”一文中，說明在60年代和70年代，上述佛斯特所點名的藝術家再加上克魯格(Barbara Kruger)、羅勒(Louis Lawler)等人的創作重心，乃在於藝術製作的社會關係和場域性質，而非如同現代主義一樣專注在作品和作者的本身。此趨勢顯示作者意識到藝術機制的複雜性和操控力，於是意圖運用機制以抗拒被機制擺佈。⑭這兩位學者的觀點雖然有助於我們了解當代藝術家對藝術體制的種種質疑及挑戰，但是並未深入探究哈克的創作精髓，僅止於簡介其部分作品的旨意。

長期深入研究哈克的學者為數不多，其中最堅實的支持者是布赫洛(Benjamin H. D. Buchloh)及葛拉斯康(Walter Grasskamp)，兩者皆是德裔的藝術史家，也是美國*October*季刊的作者。布赫洛為哈克寫了兩篇擲地有聲的辯論文章，在1988年的評論“Hans Haacke: Memory and Instrumental Reason”一文中，強調哈克拒絕現代主義的藝術自主(autonomy of art)及視覺享樂，而追求一種功能性的美學(functional aesthetic)及溝通性的活動(communicative action)，並認為其繼承了蘇俄構成主義「生產主義事實圖像」(Productivist factography)

---

⑫ Hal Foster, “Subversive Signs,” in *Recodings*, 99-103. 原刊登在 *Art in America* (November 1983).

⑬ Hal Foster, “Who's Afraid of the Neo-Avant-Garde?” in *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century* (Cambridge: MIT Press, 1995), 20.

⑭ Craig Owens,” From Work to Frame, or, Is There Life After 'The Death of the Author'?” in *Beyond Recognition: Representation, Power, and Culture* (Berkeley: University of California Press, 1992), 122-139. 原發表日期可能是1982年左右。

臺灣大學學術期刊資料庫

的前衛傳統(事實上，哈克並不熟悉此傳統)。⑮ 此外，布赫洛為 1995 年達比埃斯基金會舉行的哈克回顧展圖錄，寫了一篇論文 "Hans Haacke: The Entwinement of Myth and Enlightenment" ，事實上他並未就標題中的「神話」和「啟蒙」加以闡述，而是藉由哈克早期作品和 1993 年的《德國》，說明哈克最為人詬病的風格與材料缺乏一致性，其實是發揮拼貼(collage)及挪用(appropriation)的策略來處理歷史和政治現實的主題。⑯

相較於布赫洛試圖在藝術史上定位哈克獨特的創作歷程，另一位擁護哈克的學者葛拉斯康則以德國文化史的角度闡述哈克處理法西斯歷史的議題。他在 1993 年威尼斯雙年展德國國家館的圖錄中，分析哈克裝置作品《德國》的政治意涵與象徵語彙。⑰ 兩年之後，葛拉斯康以同情與愛惜的筆觸，在 "Kassel, New York, Cologne, Venice"一文，娓娓道來哈克 1959 年在卡塞爾藝術學院的學生時期作品直到 1993 年的創作歷程，特別描述他在受到藝評和市場忽視的困境中，仍奮鬥不懈地挑戰禁忌與權威，充滿興致又認真深刻地揭穿事物的假象。⑱

綜觀以上有關哈克的研究，大致上可分為三類：其一屬於少數的哈克個展圖錄中的辯護性專文，特別強調某件參展作品主題的政治敏感性與社會背景，稱許哈克的批判精神與研究態度，例如德蕙西、瓦歷斯、葛拉斯康的文章即屬於此類。其二是將哈克置於後現代文化的脈絡中，探討其與藝術機制和文化工業的關係，這種較為宏觀的論述可見於佛斯特、歐文斯、詹明信的文章。其三是以藝術史的角度回顧哈克作品的發展過程，試圖找出近四十年來其風格與題材的軸心，定位哈克的美學觀及策略運用，討論其和前衛傳統的關係，這種研究方法以布赫洛為代表。以上三種論述各有所長，而本文之目的和規模或許將最接近第三類的研究，但是在問題意識及論述方法上有所不同。

雖然在題材與手法上，哈克的作品顯得變化多端，但是筆者認為文化政治是哈克所持續關懷的核心。誠如哈克本人所言，其創作態度乃是「以工作為導

---

⑮ Benjamin H.D. Buchloh, "Hans Haacke: Memory and Instrumental Reason," *Art in America* 76.2 (February 1988): 97-108, 157-159.

⑯ Benjamin H. D. Buchloh, "Hans Haacke: The Entwinement of Myth and Enlightenment," in *Obra Social: Hans Haacke* (Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1995), 45-61.

⑰ Walter Grasskamp, "No-Man's Land," in *Hans Haacke: Bodenlos* (Venice: Edition Cantz, 1993), 51-63.

⑱ Walter Grasskamp, "Kassel, New York, Cologne, Venice," in *Obra Social*, 11-24.

臺灣大學學術期刊資料庫

向的」(job-oriented)。⑲ 換言之，從 60 年代末以來哈克不斷運用各種形式在探索文化政治的議題，包含藝術機制、企業贊助藝術、多元文化主義、言論自由等，並且敏銳地回應文化政治的變遷，進行題材與風格的調整。本文乃首次以文化政治的主軸討論哈克豐富複雜的創作，期望在涵蓋長期以來(1969 至 2001 年)作品廣度的同時，亦得以深入分析創作理念與形式的關鍵所在。本文將在文化政治的範圍中仔細檢視三項子題相關的作品，並參照哈克的訪談內容及所撰寫的文字，討論其文化、政治與經濟的背景，來瞭解哈克對文化政治的長期探索。

透視藝術界與美術館體制

哈克對於藝術界的社會結構與藝術定義的本質進行多層面的探索，從 1969 年起以發表作品、文章與親身參與體制等方式，呈現他對於藝術界的了解和剖析，並且得到社會學界與藝術界的關注及肯定。他曾在 1969 年至 1973 年間於美國和德國展出時，進行觀眾問卷調查，1974 至 1975 年的作品則處理美術館董事會的成員背景與作品的收藏史。從 1975 年起，哈克鑽研企業贊助藝術與文化政策議題，多年以來對藝術機制的洞察力吸引了一些勇於嘗試的美術館與他合作，1996 年與 2001 年分別受邀於鹿特丹布依曼—布尼根美術館(Museum Boijmans Van Beuningen)與倫敦蛇形畫廊(Serpentine Gallery)擔任藝術家策展人(artist-curator)，藉由特展的規劃，重新檢視與詮釋博物館的典藏。

哈克這三十多年來在創作中探討藝術界體制的歷程，引起一些值得思考的問題：倘若哈克在 80 年代中期以前的作品屬於所謂的藝術機制批判，那麼其近年來與美術機構合作策展是否意味此批判已經被收編？而美術館如何因應批判藝術機制的作品？另一方面，藝術家本人對於藝術體制的觀察與態度是否歷經轉變？以下就這些問題進行討論，並針對哈克在這方面的代表作加以分析其意涵、手法與文化脈絡。

在 1969 年至 1973 年之間，哈克在八項個展與聯展中，對觀眾進行問卷調查，並隨即將結果以圖表、攝影和文字呈現在展場上，可以說具備了觀眾互動

⑲ Yve-Alain Bois, Douglas Crimp, and Rosalind Krauss, "A Conversation with Hans Haacke," *October* 30 (Fall 1984), 47.

臺灣大學學術期刊資料庫

性和即時新聞性的效果。⑳在 1969 年首件作品《藝廊觀眾的出生地與現居地側寫》(Gallery-Goers' Birthplace and Residence Profile；圖 1)中，兩千多位參觀懷斯畫廊的觀眾加入了作品的製作過程，在哈克預先準備好的紐約及美國大地圖上用大頭針釘上個人的出生地與現居地的位置。結果顯示，過半的參觀者出生與現居於紐約市以外的地方。之後，哈克根據居住在曼哈頓的 732 位參觀者所註記的地址，一一拍攝這些建築物的門面，將 732 張照片與打字好的地址資料，在第二次個展中展出。㉑

這件看似簡易的早期作品，筆者認為至少顯示了四方面的重要意義：其一，哈克在 1960 年代有關環境和生物系統的創作重心從此延伸至藝術與社會層面。其早期作品如《凝結立方體》、《藍色風帆》、《循環》、《小草生長》等，運用自然現象(風、空氣、熱力、冰雪)與生物(螞蟻、小草)製作隨展覽環境變化的暫時性裝置作品，當時經常受邀參加地景藝術和活動雕塑的展覽。㉒在 1962 年於費城與藝評家兼策展人 Jack Burnham 結識後，共同研究系統理論(systems theory)，閱讀生物學家 Von Bertalanffy 所著的 *General Systems Theory* 一書之後，哈克了解到所有事物的相關性，無法斷然區分生物、物理、社會的系統，他曾解釋「系統」對他創作的意義：「系統是有相同計劃或目的之元素組合，元素之間互動以達同一目標，若將元素分離則會破壞系統。系統一詞原屬自然科學界的用語，形容互相依賴的物理過程，解釋方向變化、回收、平衡等現象。我相信系統可以用來形容含有能量、物質、資訊轉移的雕塑，這種雕塑並不依賴感知的詮釋。我用系統專門來描述物理、生物與社會實體，因為這些比感知的誘惑更為真實。」㉓這段話提供了哈克作品主題擴充至藝術界與社會議題的

---

⑳ 這八項展覽地點為紐約的懷斯(Howard Wise Gallery)、猶太博物館、現代美術館、古根漢美術館、韋伯畫廊、密爾瓦基藝術中心(Milwaukee Art Center)，以及德國卡塞爾第五屆文件大展(Documenta)、漢諾瓦美術館。其中在古根漢美術館的計畫由於和館長意見相左而被取消，在當時引起了藝術界和輿論高度的關注。

㉑ 有關詳細的統計結果和 732 張照片展示方式，參見 *Hans Haacke: Unfinished Business*, 76-79.

㉒ 哈克早期有關生物及物理環境的作品圖片參見 *Obra Social*, 33-43，以及 *Land and Environmental Art*, eds., Jeffrey Kastner and Brian Wallis (London: Phaidon, 1998), 138-141.

㉓ 引自 Marga Bijvoet, *Art as Inquiry: Toward New Collaborations Between Art, Science, and Technology* (New York: Peter Lang, 1997), 83. 有關哈克對於藝術界的系統分析，參見 David

臺灣大學學術期刊資料庫

關鍵，同時也顯示他所追求的真實(reality)，遠比感知(perception)來得重要；明確詳實的資訊，的確對其後續作品無比重要。而哈克所提供的資訊，未經扭曲或誇大，主要是讓觀眾自行找出結論，尤其是文化、經濟與政治之間的關聯性。

其二，此問卷調查顯示哈克注重藝術界人口結構的問題，尤其在曼哈頓住宅的照片裡，可清楚透露藝廊觀眾的住宅分布，並進一步推測與統計其經濟能力與階級族群。結果顯示大部分的紐約客來自較富裕的上西城(Upper West Side)以及藝術家集中的蘇荷區與格林威治村。哈克對於展覽觀眾的研究興趣是十分濃厚且持續的，早在 1959 年，23 歲的哈克尚在德國卡塞爾藝術學院就讀，即在第二屆文件大展打工時，拍攝一系列展場的照片，觀察觀眾的階級、參觀行為及對展品的反應。[24]這些攝影作品和問卷調查為日後剖析藝術贊助者的作品奠下了根基。

其三，此作品強調觀眾參與的重要性和必要性，而且考驗藝術家的溝通能力。哈克需要設計一個合適的情境使觀眾有明確的指引及參與的意願，才能順利完成作品。正如同早期探討物理與生物的作品，需加入自然環境的變化因素才能完成；平凡制式且空無記號的地圖，惟在觀眾以藍色和紅色的大頭針註記後方產生新的意義。

其四，哈克實事求是的創作態度和風格已顯露無疑。統計數據、地圖、照片皆呈現出一種紀實和調查的美學，而這種美學觀脫離了十八世紀以來所發展的藝術表現理論(expression theory of art)，[25]使藝術的旨趣並非內心情感的表達，而達到近似社會科學研究的理性、詳實與準確。732 張顯示藝廊觀眾住宅的曼哈頓建築的黑白照片，視角與尺寸一致，嚴守一種報導攝影的規範，形成綿延無盡的社會檔案。這種拍攝手法強調在平凡單調的主題範圍之內作最嚴謹完整的呈現，我們可以在 60 至 70 年代 Edward Rucha 的《二十六座加油站》(1963)、Dan Graham 的《美國之家》(1966-67)、Bernd & Hilla Becher 拍攝十

Craven, "Hans Haacke and the Aesthetics of Dependency Theory," *Arts Magazine* 61.7 (1987): 56-8.

[24] 作品選例參見 Walter Grasskamp, "Kassel, New York, Cologne, Venice," in *Obra Social*, 11-15.

[25] 有關藝術表現理論的由來和問題，參見 Noël Carroll, *Philosophy of Art: A Contemporary Introduction* (London: Routledge, 1999), 59-104.

臺灣大學學術期刊資料庫

九世紀農工業機具等攝影作品看到相似的美學。此寫實攝影的風格，在哈克惡名昭彰的《1971 年 5 月 1 日夏普斯基家族曼哈頓房地產持有：真實時間的社會系統》(Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, A Real-Time Social System, as of May 1, 1971；圖 2)一作，更發揮得淋漓盡致。㉖

哈克這件有關曼哈頓房地產的作品，以地圖、142 張照片、標示卡、圖表，呈現長期研究市政府檔案的成果，指出夏普斯基家族集團為曼哈頓房地產首要的地下操盤者，違法壟斷哈林區和下東區的房屋租售，並與 77 家企業掛勾牟利。古根漢美術館館長梅瑟(Thomas Messer)認為此作過於明確點名現實中的具體人物和企業，涉及藝術範疇以外的內容與動機，背離了藝術應具備的曖昧性和普遍性原則，而為了防護「異物進入美術館有機體」，嚴正要求哈克撤銷該作。㉗由於哈克不願改變其個展所計畫的內容，館長一舉取消了這項名為《漢斯・哈克：系統》(Hans Haacke: Systems)的展覽，並開除支持哈克的策展人弗萊(Edward F. Fry)，此舉引起上百名藝術家群集抗議美術館的查禁(censorship)，並在報章雜誌上展開激烈的筆戰，無端捲入此風波又不喜出風頭的哈克，接受許多報紙、雜誌、電視、廣播電台的訪問，頓時聲名大噪，被塑造成一名烈士。這引起滿城風雨的新聞事件，使當代藝術難得地吸引了媒體和輿論的注意，也在哈克的創作生涯與二十世紀後期的藝術史上寫下重要的一頁。

此事件的爭論焦點在於藝術的本質和美術館的屬性。梅瑟代表一種理想主義的觀點，認為藝術殿堂是純然中立的美學空間，應和政經議題保持距離；相對而言，哈克有關房地產的作品在形式與主題上，如此貼近社會科學研究與紐約房地產的疾痾，和古根漢美術館著稱的現代主義建築與抽象繪畫的典藏，有如天壤之別。當時年方 36 歲即受邀在國際知名的美術館舉行個展的哈克，在準備有關物理、生物、社會系統的作品時，必然有考慮到此作在古根漢展出時，將會與其典藏的現代主義作品產生強烈的對比，亦將引發觀眾截然不同的反應。事實上，關注觀眾反應的哈克原計畫在展覽中進行問卷調查，但是此活動也遭到館長的反對。

哈克原本設計問卷的內容共有二十個問題，後來在其他展覽(如文件大展和

㉖ 這件作品已成為當代藝術教材中濃縮哈克創作精華的里程碑，也累積許多相關文獻，本文不再贅述，參見最詳盡的分析 Rosalyn Deutsche, "Property Values: Hans Haacke, Real Estate, and the Museum," in *Hans Haacke: Unfinished Business*, 20-37.

㉗ *Hans Haacke: Unfinished Business*, 97.

臺灣大學學術期刊資料庫

韋伯畫廊)得以順利進行並且展出結果。其中十題是詢問觀眾的基本資料，如年齡、性別、職業、收入、宗教、居住地等，另外十題穿插其間，詢問觀眾有關當時政治與藝術的話題，如「你是否贊成、容忍或拒絕明顯指涉政治與社會現實的藝術作品？」、「原則上你認為所有聯展應包括女性藝術家嗎？」、「你認為藝術贊助者會影響創作的型態嗎？」、「你每天閱讀報紙的政治版嗎？」、「你認為尼克森總統的支持者在美術館董事會中佔有幾成？」「你認為尼克森總統的支持者在參觀當代藝術展覽的觀眾中佔有幾成？」。這些問題顯示哈克將展覽視為思考與討論公共議題的場所，而不僅是視覺享受和遠離塵囂的空間。他希望從觀眾的反應來探究當代藝術創作與性別、政治、贊助來源之間的關係，亦即文化政治的關懷。他以圖表展示問卷結果，透露出一股明顯的趨勢：來參觀哈克展覽的觀眾大多是藝術界的人士，包括藝術家、學生、研究者、收藏家等，他們多數接受富含政治意味的作品，主張展覽不應預設性別的限制，而且認為藝術贊助者會影響作品的型態。㉘

哈克的作品型態可視為一種社會科學研究方法嗎？其問卷結果有何社會學上的意義呢？著名的美國社會學家Howard S. Becker和John Walton認為哈克的手法雖然在某些社會科學的觀點下顯得專業不足，但是以社會科學的標準來看，其問卷結果是可採信的。他們稱許哈克如同優秀的社會科學家，懂得系統中環環相扣的關聯性，因此每項研究發現皆依賴其他作品的佐證，同時也互相強化了重要性，於是系統分析的整體效果較單項的調查更具有可信度。他們亦肯定哈克所作的貢獻，因為其問卷調查對藝術家、策展人、觀眾、藝評家、甚至美術館董事皆有相關性，而且對社會學者而言，哈克在藝術界的親身經驗是學者本身所缺乏的重要資源。㉙在1982年Becker出版了重要的藝術社會學著作 *Art Worlds*，在此書中哈克的問卷成為了解當代藝術觀眾的關鍵指標。㉚Becker從問卷結果看到紐約前衛藝廊的參觀者大多持有較為左傾的政治態度，他們年收入多在兩萬美元以下，認為企業的營利目標和公眾福祉互相衝突，對

㉘ 問卷樣式與統計結果參見 Ibid., 83, 85, 99-105.

㉙ Howard S. Becker and John S. Walton 於展覽圖錄 *Framing and Being Framed: 7 Works 1970-75* (Halifax: Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1975), 145-152。

㉚ Howard S. Becker, *Art Worlds* (Berkeley: University of California Press, 1982), 105-6, 113-8.

臺灣大學學術期刊資料庫

於藝術的欣賞較有冒險精神。Becker 也引用哈克對於企業贊助藝術的研究（即《論社會油漬》，容後詳述），呈現企業家對藝術的保守品味與功利心態。

哈克此時期的作品雖然以資料的收集為主，未經修飾或詮釋，但是從問題的設計上可看出一個文化政治的思考角度，著眼在藝術界所受到的政經影響，此觀點亦出現在另一項屬於觀眾研究的早期作品《現代美術館民調》(MOMA-Poll; 圖 3)，當時備受藝術界的矚目與爭議。哈克在 1970 年紐約現代美術館的國際聯展「資訊」(Information) 中，請觀眾投票，對展覽開幕前兩個月美國總統尼克森下令軍隊轟炸宣告中立的高棉之舉，表示意見。哈克的問題是「洛克斐勒州長並無譴責尼克森總統的中南半島政策，這會是你在十一月不投票給他的原因之一嗎？」現場裝設有兩個壓克力透明箱，光電照相裝置即時接受觀眾的投票並統計結果，十二週以來，共 37129 名觀眾投票，近七成回答「是」，意味著多數的觀眾並不支持現任州長連任。㉛

值得注意的是，屬於共和黨的洛克斐勒州長的家族在現代美術館佔有舉足輕重的地位，他們是創辦人與主事者，從 1932 年到 1958 年州長本人擔任董事，之後由其弟 David Rockefeller 繼任董事會主席。這個展覽使得館長 John Hightower 備受來自館內外的壓力，例如藝評家 Hilton Kramer 抨擊此展將藝術搞得一文不值，只剩政治的陳腔濫調，無聊可憎到極點。㉜哈克的作品成為 Kramer 的箭靶，也從此展開兩人長期的對立。另一方面，美術館館長不得不向董事會主席 David Rockefeller 寫信報告說明。董事會主席雖然以尊重藝術表現自由之名，同意哈克設計的問題不須更改，但是他對「民調」的藝術價值深感懷疑。哈克所設計的問題顯然是相當令他難堪的。

我們應如何視「民調」為一藝術作品呢？紐約現代美術館的策展人 Kynaston McShine 在「資訊」展覽圖錄的導論雖然未提供一清晰的解答，但是他所強調的兩個層面可以幫助我們了解哈克的創作背景。㉝其一是 1970 年當時嚴重的

㉛ 詳細統計數字參見 *Hans Haacke: Unfinished Business*, 86.

㉜ Hilton Kramer, "Show at the Modern Raises Questions," *New York Times* (2 July 1970), 26. 有關「資訊」特展的風波，參見 Francis Frascina, *Art, Politics and Dissent*, 110-3.

㉝ Kynaston McShine, "Introduction ," in *Information* (New York: Museum of Modern Art, 1970), reprinted in Alexander Alberro and Blake Stimson, eds., *Conceptual Art: A Critical Anthology* (Cambridge: MIT Press, 1999), 212-4.

臺灣大學學術期刊資料庫

政治與社會危機，如種族暴動和美國在中南半島的戰爭，使身為知識份子的藝術家重新省思其社會角色，如何創作有時代意義的作品。其二是在資訊爆炸的地球村時代，麥克魯漢(Marshall McLuhan)的傳播理論大行其道之際，藝術家正嚴肅思索如何和文化工業競賽，如何運用新方法與比傳統美術館更廣大的觀眾溝通。在此脈絡中，哈克的民調具有高度的政治性和迫切性，促使美術館的參觀者體認到美術館不應是座封閉的殿堂，參觀藝術的過程不需要阻絕政治方面的思慮，藝術的創作、接受和政治環境是息息相關的。

藉由一個明確的問題調查，哈克將美國政治局勢、美術館董事會、藝術觀眾研究三方面有效地串聯起來，絲毫不避諱觸犯權力的核心，指出文化與政治的緊密關係。當時他加入 1969 年成立的藝術工作者聯盟(Art Workers Coalition)，這個聯盟和其他許多藝文工作者所組成的團體一樣，是在越戰時期各種社會運動風起雲湧的環境下催生的，成員包括格蘭(Dan Graham)、安德列(Carl Andre)、莫利斯(Robert Morris)、伯何那(Mel Bochner)。㉞在一場公聽會上，格蘭呼籲藝術家以公眾為考量，創作有益於社會的作品，而非鑽研純美學的私密性作品。㉟他們最震撼的作品是以美軍在邁萊(My Lai)大屠殺越南居民為主題的海報 *Q. 'And babies?'*，亦包含在「資訊」聯展中。此聯盟反戰立場鮮明，也曾經以示威行動要求美術館更為民主與透明化，爭取女性及少數民族藝術家應得的權益。在 11 年後的訪談中，哈克回顧參與藝術工作者聯盟的心得，他從這個經驗中學習觀察美術館與社會之間的關係，更加了解藝術觀眾的特性，他本人的思想也因而趨向政治化。㊱

哈克在考慮參與「資訊」聯展時，顯然並不僅是好奇參觀者的政治立場而已，他有意針對這個收藏與展示現代藝術重鎮的特定場域，揭露其與政治高層關係，以及默許美國入侵中南半島的軍事行動。事實上，擔任現代美術館董事會的洛克斐勒家族在標準石油(Standard Oil)和大通銀行(Chase Manhattan Bank)

㉞ 有關此聯盟的緣起、目標和活動，參見 Frascina, *Art, Politics and Dissent*, 108-115, 135-142; Lucy Lippard, "Art Workers Coalition," in Gregory Battcock, ed., *Idea Art: A Critical Anthology* (New York: Dutton, 1973), 70-81.

㉟ Dan Graham, "Art Workers' Coalition Open Hearing Presentation," (10 April 1969) reprinted in Alberro and Stimson, *Conceptual Art*, 92-94.

㊱ "Artist as Corporate Critic: An Interview with Hans Haacke by Tony Brown," *Parachute*, no. 23 (Summer 1981), 12-17; reprinted in *Hans Haacke, Volume II*, 101.

臺灣大學學術期刊資料庫

等公司都有投資，而這些企業和國防部生化武器的製造有所掛勾，提供中南半島戰爭的軍備，可以說從戰爭致富。這層特殊關係曾使得藝術工作者聯盟將 *Q. 'And babies?'* 海報高舉在館藏畢卡索的《格爾尼卡》(Guernica) 畫作前抗議，強調美術館董事會無法推卸濫殺無辜的罪惡。藝術工作者聯盟的盟友「游擊隊藝術行動團體」(Guerrilla Art Action Group)，也在 1969 年以反戰原因呼籲洛克斐勒家族自美術館董事會辭職。㊲

哈克一向關注美術館的政治、經濟與社會角色，檢視其如何形成一種文化權力，也細心探究文化權力如何賦予及維護藝術的價值。他在 1974 年一項聯展的圖錄文章中寫道：「無論美術館是採取前衛、保守、左傾或右傾的立場，它承載著社會與政治的涵義。它存在的結構本身即為一個政治機制。」㊳他並且認為探索控制文化權力的機構、個人、團體的經濟與政治背景，將能洞察某些物品被提昇為藝術品層次的背後動力。這個想法鮮明地體現在同年的作品《古根漢美術館董事會》(Solomon R. Guggenheim Museum Board of Trustees) 之中。哈克針對曾經取消其個展的古根漢美術館，探討文化權力和政經勢力的糾結，以七張文字檔案，揭露董事會成員的經歷，其所經營的許多大型跨國產業，包括化學試劑、礦石、金屬、金融業等，以及介入第三世界政經版圖的不當行徑。有關跨國資本主義對第三世界的操縱與剝削，鮮少有西方藝術家處理這方面的主題，而哈克從《古根漢美術館董事會》這件作品開始認真探索此議題，並逐漸聚焦在企業贊助藝術的問題分析（請見下文）。此作品所運用的研究報告形式，更進一步發揮在同年的《馬內—計畫 '74》(Manet-PROJEKT '74；圖 4) 之中。

這件作品是應邀在哈克的家鄉科隆展出，特別為瓦拉芙理查茲美術館 (Wallraf-Richartz Museum) 舉辦的國際特展「計劃 '74」構思製作，然而卻遭受拒絕，最後移至科隆曼茲畫廊 (Galerie Paul Maenz) 展出，再度成為國際藝壇的焦點話題。為了慶祝 150 週年館慶，瓦拉芙理查茲美術館主辦這項國際展覽，祭出「藝術終究是藝術」的口號，並特別發行介紹新近典藏的小冊子。該館在八年之前透過美術館之友協會的主席亞伯斯 (Hermann J. Abs) 的努力，購得馬內

㊲ Frascina, *Art, Politics and Dissent*, 111-2.

㊳ Hans Haacke, "All the 'Art' That's Fit to Show," in *Art into Society-Society into Art: Seven German Artists* (London: Institute of Contemporary Art, 1974), reprinted in *Obra Social*, 92-3.

臺灣大學學術期刊資料庫

的油畫《蘆筍》。哈克向館方提出新作計畫，希望將馬內的《蘆筍》放在一間獨立的展廳，他將以圖文呈現「多年以來擁有此畫的收藏者的社會與經濟地位以及所購買的價格」。㊴

通常藝術史學者追蹤作品的來歷(provenance)以作為鑑定作品真偽的參考依據，而哈克的重心是放在作品完成的後續生命，其如何被保存和轉手，如何被賦予藝術與經濟價值，以及收藏者的生平背景。透過十幅圖文檔案，簡明的文字敘述和收藏者的肖像，哈克將大量重新挖掘整理的資訊傳達給觀眾，呈現一段文化政治的歷史。這種敘事風格，也影響了當代小說家 Susan Daitch。㊵我們從作品閱讀藝術家馬內的生平大事，其重要事蹟與遭遇；接著看到 1880 年《蘆筍》完成後的首任收藏者 Charles Ephrussi，這位藝術收藏家慷慨付給馬內一千法郎，比定價多花了兩百法郎，他擁有銀行事業，並在巴黎文化圈享有盛名，籌劃許多展覽和音樂會。二十年之後《蘆筍》轉賣給巴黎畫商 Alexandre Rosenberg，隨後出售給德國著名的畫商與藝術出版商 Paul Cassirer，從此以後《蘆筍》便和德國結下漫長的淵源。柏林印象派畫家 Max Liebermann 以 24300 馬克購得畫作，哈克簡介其繪畫成就之外，也提到他的猶太家庭在 1933 年遭到納粹的迫害。Liebermann 的女兒 Käthe Riezler 和外孫女 Maria White 繼承《蘆筍》直到 1968 年，兩人的丈夫皆為大學教授，移民紐約。1968 年透過美術館之友協會主席亞伯斯的穿針引線，瓦拉芙理查茲美術館得到贊助，以 136 萬馬克正式購得《蘆筍》。在這三十五年之間畫價飆漲了 55 倍。

故事的高潮即在亞伯斯的特殊身分和經歷，使得哈克展出的計畫遭到館方封殺。亞伯斯走紅於納粹時期的政壇，擔任超過五十個政府經濟部門的委員會與企業、銀行的董事會，其呼風喚雨的政經勢力擴及到文化界，在戰後被封為地下文化部長，由於他曾主管的德國銀行(Deutsche Bank)擅將猶太人的資產沒收充公(即所謂的“亞利安化”)，亞伯斯成為美國政府禁止進入美國的黑名單人士。㊶美術館反對哈克將亞伯斯生平事蹟曝光，深恐美術館和亞伯斯的形象受到負面影響，在從未見到作品的情況之下，便斷然拒絕哈克的展出。此舉使

㊴ 引自 Hans Haacke: Unfinished Business, 118.

㊵ Larry McCaffery, “An Interview with Susan Daitch,” *Review of Contemporary Fiction* 13.2 (Summer 1993): 71.

㊶ *Obra Social*, 80-1.

臺灣大學學術期刊資料庫

受邀在「計劃 '74」展覽的安德列、勒維(Sol Le Witt)、哈里森夫婦(Newton and Helen Harrison)、吉勒特(Frank Gillette)等藝術家退出以示抗議。法國藝術家布翰(Daniel Buren)也聲援哈克，請哈克將作品縮小複製，融入他著稱的直條紋壁畫之中，與馬內畫作的彩色照片並列，另外附上一句標語「藝術終究是政治」，反駁美術館所所打出的口號「藝術終究是藝術」。結果開幕的第二天，館方即用白紙覆蓋其中顯露哈克作品的局部。

瓦拉芙理查茲美術館抵制哈克的作風和理由，幾乎與四年前在古根漢美術館取消展覽的事件同出一轍。瓦拉芙理查茲美術館也同樣標榜美術館的精神力量，與政經勢力無所關聯，並且認為館方應對亞伯斯的貢獻感恩，防止對他以往行為任何不當的揣測。㊷事實上，一般德國民眾已經很熟悉亞伯斯在納粹時期和戰後在政商界的重要角色，哈克對他的介紹其實是客觀事實的描述，而非刻意的誇大扭曲。藉由平鋪直敘的筆調，哈克的研究檔案提醒觀眾三個重點：一是在政商界能袖擅舞的亞伯斯在文化界的影響力也不容忽視，以美術館之友協會的主席身分募款購買馬內的畫作，充分顯示其所累積的人脈資源；二是歷史回顧所呈現的諷刺性，收藏馬內作品的猶太畫家家族遭受政治迫害，而亞伯斯卻是在壓迫猶太人的納粹政權下聲勢日隆左右逢源；三是哈克所回溯的名畫收藏史，也是一段文化政治史，誠如哈克接受 *October* 季刊訪問時所言，文化始終是社會與政治歷史的一部份，這個研究的過程和結果，是令他著迷與感動的。㊸

在哈克被拒絕展出《馬內—計畫 '74》時，我們發現支持他的藝術家大多是所謂地景、低限主義和觀念性藝術家，其中勒維與布翰是他長期以來的夥伴，二十年後在 1995 年哈克公開抗議洛杉磯當代美術館接受摩里斯煙草商贊助展覽時，他們也加入聯名簽署活動。在創作手法上，哈克所慣用的序列性(seriality)、簡潔的幾何形體(如投票箱的立方體設計)、以及工業製造的材料，的確採取了低限主義的視覺策略，但是在內涵與目的上，他更強調社會與政治意義，著重事物與環境的變化，而非靜止的物體造型。

哈克與布翰兩人具有不少共同點，他們秉持著 1968 年學運的改革精神，試

㊷ *Hans Haacke: Unfinished Business*, 118, 130.

㊸ Yve-Alain Bois, Douglas Crimp, and Rosalind Krauss, "A Conversation with Hans Haacke," *October* 30 (Fall 1984), 36-7.

臺灣大學學術期刊資料庫

圖打破藝術機制非關政治的中立假象，關心藝術創作與消費的社會層面議題，重視作品呈現的場域特定性。在 1971 年哈克個展被取消之前的幾個星期，布翰因古根漢美術館撤離其作品而發表批判美術館體制的聲明，經歷到與哈克類似的遭遇，加深了一種共同抗衡體制的戰友情誼。這種對藝術機制的批判，的確是許多觀念藝術家的創作重心所在，而且哈克作品的文字取向和低調的視覺性，使得他常被形容為「觀念藝術家」。然而哈克並不同意如此封號，他經常運用各種不同媒材和風格來抗拒單一固定的標籤。

《馬內—計畫 '74》所牽涉的收藏史與美術館在地研究，可以說提供了博物館學的省思基礎，二十五年之後在鹿特丹布依曼—布尼根美術館延伸為一個大規模的策展活動，傳達哈克對這個十九世紀成立的荷蘭美術館的詮釋。繼瑞士策展人史澤曼(Harald Szeeman)㊹、英國電影導演格林那威(Peter Greenaway)、美國劇作家威爾森(Robert Wilson)之後，哈克應邀策劃「觀看事物：樓上」(Viewing Matters: Upstairs)特展，美術館成為發表的空間，典藏品成為創作與研究的素材。他靈活地挑選組合館內十七世紀以來的 124 件作品，檢視視覺文化的轉變和知識體系的建構，依主題分為五個部分：藝術家，接受，權力/工作，單獨、一起、互相，觀看。哈克使作品跨越時空和媒材限制而產生對話，視展品為隱喻和原動力，讓觀眾更深刻了解週遭世界與社會關係。

哈克將前兩個部分—「藝術家」、「接受」—佈置成庫房，作品掛在鐵絲網架上，使觀眾看到貯放典藏品的空間，也使平日埋藏在地下室的寶物重見天日，凌亂繁雜的作品重新被排列詮釋，顯示古代「多寶閣」(Wunderkammer)透過藝術史與人類學的分類演變為美術館的過程。㊺哈克讓藝術家的自畫像與藝術品消費者(包括畫商、收藏家、贊助者等)的肖像面對面，不同時期的藝術界人物樣貌便栩栩如生地展現在眼前。

「藝術家」的部分，涵蓋十七世紀至二十世紀的藝術家肖像，包括畢卡索、杜象、雪曼的自畫像，其中將 1969 年布魯瑟爾斯(Marcel Broodthaers)的版畫《簽名》與波依斯(Joseph Beuys)的 1971 年相片《我們是革命》並列，並在展覽圖錄加上註解，引用 1972 年布魯瑟爾斯以奧芬巴赫(Jacques Offenbach)之名寫公

㊹ 1969 年史澤曼所策劃的著名展覽 When Attitudes Become Forms 曾經包括哈克的作品。

㊺ 哈克的策展聲明中指出多寶閣是貫穿此展的意念，參見 Hans Haacke, *AnsichtsSachen/ViewingMatters* (Dusseldorf: Richter Verlag, 1999), 7.

臺灣大學學術期刊資料庫

開信給波依斯，嘲諷他類似華格納的革命美學。這兩件作品的並置與信件的引句，令人聯想到哈克在 1971 年遭古根漢美術館取消展覽的事件，因為當許多支持哈克的藝術家以拒展抗議美術館的查禁政策之際，波依斯照常參展，而引起布魯瑟爾斯對其所謂政治性藝術的質疑。㊻ 在此哈克將波依斯被神話化的領導者風範，對照布魯瑟爾斯千篇一律的上百個簽名，顯示截然不同的作者概念與角色。

其他值得特別留意的組合是在「單獨、一起、互相」單元，哈克將竇加的《十四歲的芭蕾舞女孩》銅像(98 公分高)與羅丹的《行者》銅像(225 公分高)豎立對望，形成偌大的對比，背景是沃荷的《吸血鬼之吻》，三者產生錯綜複雜的性別政治與超現實的異想拼貼(圖 5)。另外，杜象的《戀人》系列與哥雅的《戰爭災難》系列交叉安置，形成暴力與情色的慾望投射。

在最後的「觀看」區，包括十六世紀透視學的圖稿、杜象的視覺輪盤、西高(George Segal)的《女孩望著窗外》、阿孔奇(Vito Acconci)的《盲人捉物》等作品。特別有趣的是，哈克將十二台 1963 年至 1987 年製造的電視機排在牆垣上，牆前放著十七世紀的荷蘭製櫥櫃以及曼瑞(Man Ray)的超現實物體《Isidore Ducasse 的謎》，兩側各掛著梅祖(Gabriël Metsu)的風俗畫《彈琴的女孩》及曼洛尼(Piero Manzoni)的《無色》(Achrome)，在各種窺看與無視的狀況中，在各種觀視的技巧和科技中，產生辨證關係。

此展覽名稱中的「樓上」，意指將美術館地下庫房中的寶物，經由選取和重組，被賦予意義和價值，搬到地面上展出。「觀看」一詞則說明了視覺成為一切認知與感受的出發點。在強調視覺這方面，哈克有效地反抗了一般觀念藝術的非視覺性，而步步為營地調配展品的視覺效果，並特別規劃「觀看」一單元。在籌備的一年期間，哈克前來鹿特丹四回，研究館史、典藏品，構思主題，並與各相關部門協調史料、場地、燈光等問題，然而一直到開幕前幾天展品清單才塵埃落定，目的就是確認作品搭配的視覺效果。

哈克在圖錄的設計方面也別出心裁，靈活格放和並置展場與作品的圖片，重現作品交錯對比的驚喜與震撼，與一般的典藏精品選輯截然不同。哈克在前言介紹他的策展過程與理念，與館方人員合寫美術館的簡史，並且如藝術史學者一般為不少作品附上註解，提供有關內容與社會背景的資料。從文字撰寫到

㊻ 參見 Stefan Germer, "Haacke, Broodthaers, Beuys," *October* 45 (Summer 1988): 63-75.

臺灣大學學術期刊資料庫

美編，足見其用心與專業的程度。哈克對藝術史的熟稔，可以從 1994 年在紐約大都會美術館接受紐約時報記者 Michael Kimmelman 訪談中得知，能夠對庫爾貝、竇嘉、馬內及其他學院派畫家的作品風格與意識型態侃侃而談，博學與口才表露無遺。[47]

哈克的策展活動並不僅只於此，2001 年他受邀在倫敦的蛇形畫廊參與「施與受」(Give and Take) 國際特展，負責策劃「混合的訊息」(Mixed Messages) 一展，從維多利亞與亞伯特博物館 (Victoria and Albert Museum) 選出兩百多件典藏品，將歷史文物搬進當代藝術展覽的空間，同時，有另外十四位藝術家在維多利亞與亞伯特博物館展出，形成兩個機構之間的對話。維多利亞與亞伯特博物館成立於十九世紀帝國主義擴張的顛峰，是 1851 年「大展覽」(Great Exhibition) 的產物，代表工業與經濟發展掛帥的意識型態，許多藏品是殖民時代的戰利品，脫離了原有的環境和功能，逐漸成為博物館中的標本。哈克在此展並未擬定任何主題，他更進一步重現如同「多寶閣」的眾聲喧嘩，延續超現實主義「精美屍身」(exquisite corpse) 的拼貼美學，打破風格、地域、時代的限制，促成作品之間出奇不意的聯想與衝突。[48] 這種蒙太奇效果，試圖瓦解啟蒙時代強加在事物的結構和秩序。哈克以多寶閣作為策展的原型，摒棄了博物館的分類法，因為他認為大部分的博物館分類系統並不見得完全反映物件的最初意義。在解構的同時，他顯露美術館建構知識體系之前的過程，讓觀眾拾回對於多寶閣的初始悸動與驚奇，引導參觀博物館的不同方法。

最顯著的例子是不同文化的宗教圖像難得地群聚一堂 (圖 6)：十三世紀的基督釘刑木雕、伊斯蘭教的祈禱毯、緬甸佛像、猶太教律法斗篷分置四面牆，中間豎立著米開朗基羅的石膏像《垂死的俘虜》，形成宗教藝術的「混合訊息」。精神信仰因而變成無疆界也更加強大，而米開朗基羅壯美的男性裸體，在宗教文物的環繞對照之下，透露肉體與宗教性的雙重狂喜。

---

[47] Reprinted in Michael Kimmelman, "Hans Haacke," in *Portraits: Talking with Artists at the Met, the Modern, the Louvre and Elsewhere* (New York: Random House, 1998), 216-231. 事實上，這篇訪問是重要的觸媒，促使布依曼—布尼根美術館的新任館長 Chris Dercon 選擇哈克擔任客座策展人。

[48] Hans Haacke, "Mixed Messages," in *Give & Take: 1 Exhibition 2 Sites* (London: Serpentine Gallery, 2001), 47-52.

臺灣大學學術期刊資料庫

如此運用超現實的錯置與拼貼手法，脫離了哈克一貫嚴謹的序列性與寫實紀錄風格，顯示創作態度的另外一面。不同典藏品的意外相遇，則是激發觀眾重新看待博物館的關鍵所在。他擺脫了事物的秩序與學術的分類，將其所鍾愛與厭惡的作品重新排列組合，如此所製造的混亂意義，挑戰觀眾根據各自的生活經驗去體會。在這過程裡，他也透露了博物館機制的文化政治史，以及藝術史和人類學的建構。哈克形容他與博物館合作的經驗為一場拔河比賽，需要不時和修護部門溝通和妥協，捨棄許多因保存和安全理由而無法正常展示的作品。㊾在佈展時，哈克也背離一般井然有序的方法，在空間安排上採取非對稱的狀態，提供特殊的視覺經驗。

哈克兩次策展任務皆面對碩大龐雜且歷史悠久的博物館體制，必須對典藏品有所掌握才能開創新視野，這種結合研究、策劃、行政協調、展場設計的創作活動，屬於1990年代以來興起的現象，蛇形畫廊的策展人柯琳(Lisa Corrin)也曾擔任推波助瀾的角色，她特別戲稱之為「博物館主義」(museumism)，可能將成為二十世紀末藝術史的一章。㊿這種與博物館或美術館結合的創作方式，可以大致分成二類：一是藝術家將美術館典藏當作靈感，展出與其中有關聯的作品和物件，形成跨越時空的對話，例如1989年巴黎市立現代美術館邀請波坦斯基(Christian Boltanski)、梅莎潔(Annette Messager)等藝術家的系列展覽，以及1995年巴地摩爾沃特斯藝廊(Walters Art Gallery)所舉辦的「禮讚巴洛克」，十八位當代藝術家呈現其受到巴洛克影響的作品。二是藝術家擔任策展人，如考古學家般地探勘美術館的庫房典藏，讓塵封已久的文物重見天日，或是揭露美術館體制的文化政治，例如1990年柯書斯(Joseph Kosuth)在布魯克林美術館的「不可說之遊戲」，針對當時保守派介入國家藝術基金會(NEA)的爭議，展出在政治、宗教、情色方面較為「限制級」的典藏品；(51)1992年威爾森

㊾ Matthew Higgs, "Politics of Presentation: An Interview with Hans Haacke," *Tate Magazine* (Spring 2001), 59.

㊿ Lisa Corrin, *Mining the Museum: An Installation by Fred Wilson* (Baltimore: Museum of Contemporary Art, 1994), 11-12. 有關此創作方式的分析，參見 Martha McWilliams, "Canaries in the Coal Mine: Interventionist Artists Mine the Museum," *The New Art Examiner* (January 1996): 22-26.

(51) *The Play of the Unmentionable: An Installation by Joseph Kosuth at the Brooklyn Museum* (New York: The New Press, 1992).

臺灣大學學術期刊資料庫

(Fred Wilson)在巴地摩爾當代美術館的「挖掘博物館」，強調被埋沒的黑人奴隸歷史，顯露以白人為中心的歷史偏見。哈克的兩次策展活動，即屬於第二類的博物館主義裝置。他並非開啟藝術家在美術館策展的先河，卻是批判藝術機制的藝術家當中，首位被美術館邀請擔任策展人。

從 1960 年代末開始研究藝術體制的哈克，於 1970 年代遭到展覽取消的厄運，在 1980 年代被藝評家視為機制批判者，而在 90 年代以客座策展人的身分，通行無阻於布依曼—布尼根美術館與維多利亞與亞伯特博物館的各部門，主導館員實踐他對典藏的詮釋眼光和展場設計，呈現他對博物館結構與歷史的理解，提供另類的策展理念與博物館學。這漫長的轉變過程看似充滿矛盾，彷彿哈克的批判已被體制化，抗衡的姿態被吸納為合作的對象。然而，筆者認為哈克始終未以體制外的批判者自居，亦從未像許多其他的藝術家和思想家否定美術館的存在價值。[52] 事實上，哈克早期的觀眾問卷調查和名畫典藏史研究，皆需要展覽機構的配合才得以完成作品，端看館方是否接受計劃。從 1960 年代晚期哈克轉向社會系統的題材之後，藝術機制即是作品的原動力(agent)及脈絡(context)，機制內成員的態度則是作品能否實踐的關鍵。回顧這段歷史，我們發現 70 年代的紐約古根漢美術館和科隆瓦拉芙理查茲美術館顯然無法容忍此類創作所隱含的政治性，而在 90 年代的布依曼—布尼根美術館與維多利亞與亞伯特博物館，反而歡迎哈克的介入，崇敬他以藝術家身分所帶來的觀念刺激與洞察力。[53]

換言之，「博物館主義」的現象乃源自新博物館學的影響，以及藝術體制本身的自省和改革。[54] 哈克曾表示，雖然他嚐到展覽取消的滋味，但是美術館界

---

[52] 例如最近一位英國記者曾誤解哈克為美術館的根本反對者，使哈克即刻加以澄清，參見 Michael Glover, "Stop Making Sense," *Independent* (30 January 2001). 對於美術館或博物館抱持負面看法的藝術家和思想家很多，代表性論述參見 Filippo Tommaso Marinetti, "The Founding and Manifesto of Futurism" (1909), in Kynaston McShine, *Museum as Muse: Artists Reflect* (New York: Museum of Modern Art, 1999), 200-1; Robert Smithson, "Cultural Confinement" (1972), in *Museum as Muse*, 225; Theodor Adorno, "Valéry Proust Museum," *Prisms* (Cambridge: MIT Press, 1981), 170-86.

[53] 蛇形畫廊和維多利亞與亞伯特博物館的館長為文表示哈克帶給館方重要的啟發，見 Julia Peyton-Jones and Alan Borg, "Foreword," in *Give & Take*, 3.

[54] 有關新博物館學在美國的發展，參見 Stephen E. Weil, "On a New Foundation," in *A Cabinet*

臺灣大學學術期刊資料庫

不乏和他一樣在60年代文化改革運動中成長的人，他們較能接受其作品的批判性而願意邀請他策展。[55]哈克可謂剖析美術館權力結構的先驅，他的作品和文字論述不僅吸引藝評家和藝術史家的關注，也得到藝術管理與博物館學界的重視，[56]因此他成為策展人的最佳選擇是可理解的。策展可說是參與美術館自我檢視的過程，而這檢視的對象不再是董事會的政經背景，而是著重在典藏品、陳列方法、藝術史。

在介入美術館體制的過程中，哈克也探究了館史發展與歷任館長的事蹟，並透露對於現今美術館依賴企業贊助的擔憂。在「觀看事物：樓上」的圖錄中，他介紹布依曼—布尼根美術館的創始過程與行政結構，從私人的收藏捐贈到館方的蒐購，作品的數量不斷增加，其中也有部分被納粹充公而落入普希金美術館。文末哈克特別提到近來企業贊助藝術的趨勢，已逐漸使原屬於納稅人的公立美術館，搖身一變為企業改善公關形象與政治影響力的工具。[57]哈克始終認為此風不可長，在展覽中他也極力避免和同時於鹿特單贊助「宣言」(Manifesta)大展的摩里斯煙草商扯上任何關係。哈克謹慎地與他向來剖析的目標—美術館—合作，同時也融入了他對企業角色的一貫批判，以下專就這方面的作品與文字論述進行分析。

企業贊助藝術的省思

在政府與藝術界共同鼓勵與拉攏企業贊助的今天，藝術界與商界大多肯定贊助(sponsorship)的行為能開創雙贏的局面，公關與行銷的概念也深植在藝術

---

of Curiosities: Inquiries into Museums and Their Prospects (Washington: Smithsonian, 1995), 81-126.

[55] Patricia Bickers, "Mixed Messages: An Interview with Hans Haacke," *Art Monthly* 244 (March 2001), 3.

[56] *Museum Culture: Histories, Discourses, and Spectacles*, eds., Daniel J. Sherman and Irit Rogoff (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994), xv; Derrick Chong, "Hans Haacke on Museum Management," *Museum Management and Curatorship* 16.3 (September 1997): 273-85.

[57] Hans Haacke and Jan van Adrichem, "The History of the Museum Boijmans van Beuningen," in *AnsichtsSachen*, 23-25.

臺灣大學學術期刊資料庫

行政的領域之中。[58] 對於藝術與企業的相輔相成，如哈克力挽狂瀾般地提出警訊反思的藝術家宛若鳳毛麟角，也許在創作精神上，唯有少數反資本主義的藝術家如瑟庫拉(Allan Sekula)、隆尼迪爾(Fred Lonidier)、蘿絲勒(Martha Rosler)可與之比擬。哈克堅持為公共文化資產與私人營利企業的分際嚴格把關，反對藝術成為企業—尤其是不當牟利的大型跨國企業—的公關工具。早從 1970 年代，當美國企業贊助藝術尚未甚囂塵上之際，他即開始關注藝術界與企業界的共生關係，並根據參展的地點，針對該國首要的藝術贊助者進行深入研究，融入企業年報和廣告的手法，呈現具體詳盡的事實於作品中。二十年來，哈克透過許多研究組織的協助，獲得跨國企業在第三世界擴張勢力的詳細資料，[59] 加上他個人的追蹤調查，所曝光的眾多企業包括德國路德維巧克力集團、德國銀行、加拿大阿爾康製鋁工廠、英國上奇廣告集團、美國美孚石油集團和摩里斯煙草集團、法國卡地亞珠寶公司、比利時 FN 軍火製造公司、西班牙卡薩銀行等，其中不少集團涉及南非種族隔離制度(apartheid)的軍售，或是污染環境、危害人體健康、違反勞工福利政策，或是和保守政治勢力有利益輸送的情事。哈克強而有力地指出這些跨國企業與文化政治的緊密關聯，讓觀眾在藝術界企業化的時代氛圍中，思索此現象的利弊得失。哈克的作品不僅在藝術界引起討論，亦曾遭到所點名的企業集團反彈與抵制。

1975 年的《論社會油漬》(On Social Grease；圖 7)是哈克最早處理企業贊助這方面主題的作品，簡潔有力地發表研究企業贊助的動機與目標之結果。六幅照相雕刻的鎂製版錶在鋁版上，浮印著肯定企業贊助藝術的言論。他引用大都會美術館董事、現代美術館董事和私人藝術基金會主席的文章，顯示藝術界位高權重的人士篤信藝術將會為企業帶來無限商機。另一方面，艾克森(Exxon)石油集團公共事務部門經理 Robert Kingsley 代表企業界的心聲，認為藝術是一種社會關係的潤滑劑(lubricant)，越需要在大城市發展的企業越需要有潤滑的

---

[58] 參見 Roland Kushner, "Positive Rationales for Corporate Arts Support," in *Art and Business: An International Perspective on Sponsorship*, ed. Rosanne Martorella (London: Prager, 1996), 235-246。以台灣而言，政府、博物館、學術界、媒體大都看好藝術和企業的合作關係，參見《跨世紀國際藝文資訊交流研討會論文集》，國家文化藝術基金會主辦，台北，2000 年。

[59] "Artist as Corporate Critic: An Interview with Hans Haacke by Tony Brown," in *Hans Haacke, Volume II*, 102.

臺灣大學學術期刊資料庫

環境。此作品的名稱「論社會油漬」顯然是針對此「潤滑劑」一詞加以嘲諷，「油漬」(grease)在英文俚語上含有賄絡之意，哈克採用此字來透露出藝術作為企業公關進而買通社會關係的用途。

哈克不僅引用現成的言辭，在視覺策略上，特意將這些引句製作成宛若宗教和道德格言，又彷彿是企業致勝的武林密笈。哈克挪用常見於美術館大廳和企業總部的金屬浮雕看版的風格，並精緻美化成永恆的銘刻。⑹⓪ 然而，整件作品在盛重的外觀下，反襯引言的空洞，流露出一股諷刺意味。對於批判企業贊助藝術的作品而言，運用企業的語言和風格是經過深思熟慮的。對於哈克而言，企業操縱視覺效果的成熟度是值得研究的，為了公關和行銷，企業僱用視覺傳達的高手，塑造光鮮亮麗的進步形象。為了模仿企業的表象，他需要精湛的技巧與昂貴的材料，才能投射出企業的權威、勢力與專業形象，而諷刺的意涵才得以彰顯。⑹① 這類模仿企業風格(corporate style)的作品，如何不會被誤解為對企業的恭維呢？哈克認為企業並不是他想訴求的對象，他心目中的觀眾其實是企業所想打動的消費者，這些消費者兼藝術參觀者大多不熟悉企業贊助的真正動機，可能泛泛地默許企業贊助的風潮，但是哈克希望他能在提供視覺樂趣之餘，激發批判意識。⑹②

1981 年的《巧克力大師》(The Chocolate Master；圖 8)持續探索藝術贊助的商業利益，並更進一步運用「企業風格」，以照片、文字、廣告與產品包裝的現成物構成七組雙聯畫，詳盡揭露巧克力大亨路德維(Peter Ludwig)的藝術投資與巧克力王國的內幕。擁有藝術史博士學位的路德維，深諳藝術的商業價值與公關效益，從 1950 年代起大量收購普普、照相寫實、新表現主義作品、東德的社會主義寫實繪畫，並擔任德國與美國多家美術館採購委員會的成員，與官方共同創辦路德維美術館與基金會。⑹③然而他靠財力與政商關係所形成的文化霸

⑹⓪ 哈克曾說明他特別使用銀行年報常見的 Helvetica 字體，並使用鋁版製造一種積極進取的現代企業形象，參見 Hans Haacke, “Interview by Margaret Sheffield” (1976), 引自 David Craven, “Hans Haacke and the Aesthetics of Dependency Theory,” 57.

⑹① “Artist as Corporate Critic”, 104.

⑹② Ibid., 102.

⑹③ 羊文漪，〈「巧克力大王」路德維傳奇——一位德國收藏家之浮沉與輝煌事業〉，《藝術家》，1996 年 10 月，頁 230-239。

臺灣大學學術期刊資料庫

權，長期以來被不少知識份子、藝術家、美術館人員批評圍剿。除了是侵略性強的收藏家之外，路德維另一個眾所皆知的身分是跨國巧克力孟翰(Monheim)集團的總裁，這個從妻子世家接手的龐大資產旗下包括 Regent、Van Houten、Lindt、Trumpf 等知名品牌，行銷歐美與亞洲各地。

哈克在每一組雙聯畫的左側闡述路德維的藝術投資策略，包括以永久借展免除財產稅、藉由捐贈藝術品逃避 35%遺產稅及使年收入之 10%免課稅、以大量收藏品影響國際藝術市場、以基金會名義要求政府撥款補助等，用意皆在增加個人財產以及在德國政商界壯大聲勢的籌碼。在右側的部分，披露巧克力集團的資金、產量、併購過程、行銷管道，並強調工廠危害員工健康的情況，宿舍品質、福利政策、工資低於法定標準。同時，哈克指出在路德維擴張企業版圖的過程中，為了鞏固新開發的生意關係，往往連帶著借出藝術品在當地展覽，利用藝術如潤滑劑的公關角色。

值得玩味的是，哈克的作品曾兩度引起路德維的收藏慾望，但是皆沒有成交。1974 年路德維即想購買哈克被拒展的《馬內—計劃 '74》，但是由於雙方對於後續的作品借展方式無法達成協議而未果。在科隆曼茲廊即將展出《巧克力大師》之際，路德維表示想收購此作，並詢問有關節稅的事宜，然而哈克予以拒絕。[64] 1984 年，哈克在 *October* 季刊，撰文揭發路德維在東德大量蒐購藝術以加速擴張企業王國的行徑，[65] 同年他於靠近東德的寫實工作室(Realismusstudio)，再度展出有關路德維的作品《路德維兵團的廣大與多元》(Broadness and Diversity of the Ludwig Brigade；圖 9)。

此作雖然沿用《巧克力大師》雙聯畫的模式，但是刪除了文字資訊，注入一種新的視覺策略。繼《巧克力大師》說明藝術收藏和巧克力王國的龐大規模之後，《路德維兵團的廣大與多元》專注於路德維在東德同時並進的藝術與商業投資。兩幅圖像彼此對照，一是仿照社會寫實主義風格的油畫，一是 Trumpf 巧克力的看版廣告，對比出東西德截然不同的視覺文化與政經制度。油畫中路德維正在微笑地攪拌巧克力，姿勢如德國二十世紀初的攝影家桑德(August

---

[64] "Information Magic: An Interview with Hans Haacke by Walter Grasskamp," in *Hans Haacke, Volume II*, 99; *Hans Haacke: Unfinished Business*, 210.

[65] Hans Haacke, "Broadness and Diversity of the Ludwig Brigade," *October* 30 (Fall 1984): 9-16.

臺灣大學學術期刊資料庫

Sander）的作品《糕餅廚師》，[66] 後方站著他扮成勞工的妻子，手舉標語「和我們西柏林資本主義的勞工站在同一陣線」。右側一位東德女工 Erika Steinführer 憤慨地舉牌抗議「每小時九馬克不夠，停止刪減 Trumpf 的工作」。這幅畫顯示了勞資之間出現鴻溝，巧克力大亨罔顧勞方立場的經營作風。社會寫實主義一向為蘇聯羽翼下的東德官方所認可的畫風，歌頌共產制度的美好，但是哈克的挪用除了指涉路德維對於東德繪畫的投資之外，也改變了東德官方繪畫形式既有的意識型態，點出東德勞工受到西方資本主義壓迫的事實。

與其對比的廣告圖像，勾勒出西方工作型態與消費文化的美好，一名佈置百貨公司櫥窗的女員工，正坐在梯子上偷閒享受巧克力時間（廣告詞是「非得有這段巧克力時間不可」），身旁展示最新時尚的男女模特兒烘托出消費文化的享樂主義。哈克巧妙地呈現兩德人民對於路德維巧克力的不同態度，在生產者與消費者之間形成強烈對比，而從中獲取最大利益者是收藏家與資本家路德維。

值得注意的是，哈克在 1980 年代早期採用油畫的媒材主要是打破觀念主義反視覺性的標籤，以及反思油畫本身的藝術光環與意識型態。在《路德維兵團的廣大與多元》之前，他曾在三件作品中融入油畫的媒材。1982 年在文件大展發表的《油畫，向布魯瑟爾斯致敬》（Oelgemaelde, Hommage à Marcel Broodthaers），已開始運用油畫與攝影圖像的對比：一幅被護欄圍住的雷根總統油畫肖像，顯得價值連城不可侵犯，仿十九世紀學院派的皇室肖像畫風，畫中主角正氣凜然不可一世（圖 10）；[67] 相對的是一張大幅黑白新聞照片，紀錄展覽開幕之前一週雷根訪問德國時，遭到第二次世界大戰以來最大規模的反核武示威，群情激憤反對雷根在德國試圖設置巡弋飛彈。[68] 第二件油畫是 1983 年應邀在蒙特婁莫翰畫廊（Galerie France Morin）舉行個展時，哈克針對魁北克最大的製造業阿爾康（Alcan）鋁工廠，繪製一幅類似印象派畫風的《阿爾康：為董事

---

[66] 這是根據哈克在展覽圖錄中的自述，*Hans Haacke: Unfinished Business*, 266.

[67] 布魯瑟爾斯是和哈克理念相近的比利時藝術家，此作的名稱和形式指涉布魯瑟爾斯 1972 年在文件大展的作品《現代美術館》，該作亦諷刺地使用護欄。布氏對於哈克的影響可見於 Hans Haacke, "The Eagle from 1972 to the Present," *Obra Social*, 24-26. 有關布魯瑟爾斯針對美術館體制的作品分析，參見曾少千，〈從挑戰到對話—當代西方藝術與美術館〉，《1901-2000 世界文化百年論文集》，台北：國立歷史博物館，1999 年，頁 251-288。

[68] 此作曾因地制宜改變攝影的內容，在紐約和倫敦展覽時，哈克使用拍攝當地反核示威運動的新聞照片放大，與雷根的油畫肖像相對望。

臺灣大學學術期刊資料庫

會會議室所作的畫》(Alcan: Painting for the Boardroom)，參照該公司對外宣傳的工廠景觀圖，畫出浩大的廠房與蒸蒸日上的生產力，然而在瀰漫濃煙的天空中，哈克附上文字說明煙囪冒出的濃煙使員工有致癌的危險。[69] 另一件油畫作品是 1983-4 年的《清點存貨(未完成)》(Taking Stock-unfinished)，首展在倫敦泰德畫廊，仿維多利亞時期的寫實畫風與類似祭壇畫的金製畫框，描寫柴契爾夫人宛如維多利亞女皇轉世，穿著其最珍愛的藍色禮服正襟危坐在書房內，傲視許多藝術品收藏，而這些珍品與她手上握的清單，都指向上奇廣告集團(Saatchi & Saatchi)的龐大收藏，亦即曾經替柴契爾夫人從事競選公關的廣告商與收藏家。[70] 1980 年代的柴契爾政府倣尤美國大力提倡企業贊助的文化政策，公然認定贊助一詞非慈善捐款之意，而是為商業促銷。[71]

由此可見，從 1982 年《油畫，向布魯瑟爾斯致敬》至 1984 年《路德維兵團的廣大與多元》連續四件作品，哈克選取了四種不同的畫風來傳達不同的旨趣，而且同時探討繪畫材質本身的藝術光環與文化意義。以十九世紀學院派的風格描寫雷根總統，透露一種與當代反核民意甚遠的皇室霸氣。阿爾康製鋁工廠的廣大腹地雖以印象派的筆觸色調描繪，然而再現的不是風和日麗的法國景緻，而是受到嚴重污染的魁北克天空。柴契爾夫人的造型與所使用的維多利亞時期的自然主義十分契合，同時透露她所仰賴的公關上奇廣告集團的藝術收藏規模。最後，巧克力大亨路德維在東德的設廠投資，透過社會主義寫實技法，揭露剝削勞工的事實。

哈克謹慎選用畫風，在製作過程中參考許多攝影資料來源，目的不在復古或改革傳統，而是出自一種工具性的考量，切入所處理的題材，強化畫風與內容之間的落差，顛覆繪畫風格的表象所隱含的期待。哈克認為政治人物和企業家期望人們仰望其特殊的地位與光環，而長久以來油畫本身富含「榮耀、神聖、權威」的聯想，因此畫中的政商主角與油畫媒材之間存有許多相似之處。[72] 此

---

[69] 此作圖片與另一件有關阿爾康製鋁業的藝術贊助主題的作品，參見 *Hans Haacke: Unfinished Business*, 250-255.

[70] 哈克另有一件分析上奇廣告集團的作品《上奇收藏虛擬》，參見 Hans Haacke, "Text and Images," *Art Journal* 48 (Summer 1989): 187-9.

[71] Chin-tao Wu, "Embracing the Enterprise Culture: Art Institutions since the 1980s," *New Left Review* 230 (1998): 34.

[72] Yve-Alain Bois, Douglas Crimp, and Rosalind Krauss, "A Conversation with Hans Haacke,"

臺灣大學學術期刊資料庫

外，自60年代起日漸式微的繪畫在80年代復出，掀起藝術市場的熱潮，而路德維與上奇皆是重要的收藏家與操盤者，炒作價格後再將收藏品高價出售予美術館和畫廊。因此，哈克採用油畫亦指涉了路德維和上奇在繪畫市場的角色。

1985年起，哈克在探究企業贊助藝術的議題上，結束油畫本質的諧擬，轉向以攝影、文字、裝置為主的媒材，並挪用廣告文宣的策略，繼續類似《巧克力大師》的手法，將藝術贊助與企業擴張的平行軌道並置，指出兩者掛勾所產生的矛盾和張力。這個主題在1985年《大都會美孚館》(*MetroMobiltan*；圖11)一作表現得最簡潔有力，在視覺形式上直接指涉紐約大都會美術館和美孚石油集團的合作關係。作品標題是哈克自創的複合字，意指兩者的共生關係。六公尺長的玻璃纖維裝置宛如大都會美術館大門口的縮小版，包括最重要的三個區域—門楣、旗幟、台階。同時，大門高掛著美孚所贊助的特展旗幟。

在門楣上哈克刻印美術館向企業募款的手冊文句：「贊助活動、特展與服務可帶來許多公關良機，尤其對於特別關心國際、政府、消費者關係之企業，這是具創意又省錢的方法，經常能幫助達成特定的行銷目標。/大都會美術館」這段引言將現今美術館對於企業贊助的高度需要表露無疑，大都會美術館古典式建築的莊嚴門面頓時失去了永恆純潔自主的氛圍，而拉到了80年代美術館積極向企業募款的時代。門楣下方呈現一巨幅黑白新聞照片，被三面彩色的旗幟遮掩局部，比喻一種欲蓋彌彰的效果。左右兩側旗幟上引用美孚石油集團對其售燃油予南非軍警的辯解，聲稱這只是總銷售量的一小部份而已。事實上，美孚在南非佔有 20%的石油市場，總資產達四億美元，於種族隔離時期提供南非軍方與警方 20%的燃油量，粗暴鎮壓黑人運動。美孚重商而輕人道的作為遭到美國許多消費者與社會團體的抗議，其南非當地的煉油廠亦曾遭到曼德拉所領導的非洲國家國會(African National Congress)的攻擊。[73]但是，美孚懂得運用藝術來改善公共形象與保障商業利益，從70年代起即慷慨贊助大都會美術館的非洲與紐西蘭藝術特展，因為其在這兩個區域擁有重要產業。1985年美孚所贊助的「古奈及利亞珍寶展」，即《大都會美孚館》中央旗幟的宣傳內容，顯示一尊借自奈及利亞國家博物館的十五世紀王者雕像。而在旗幟後面若隱若現的照片，則是紀錄1985年3月(即哈克在韋伯畫廊首次展出此作的兩個月之前)遭南非警方槍殺的黑人受害者的葬禮遊行，此肅穆灰暗的事實底層，與懸掛在其上

October 30 (Fall 1984), 23-4.

[73] Brian Wallis, "Institutions Trust Institutions," in *Hans Haacke: Unfinished Business*, 51-59.

臺灣大學學術期刊資料庫

方的鮮豔廣告旗幟，形成真實與表象之間的強烈對比。

哈克秉持挖掘古根漢美術館董事的跨國商業活動的研究精神，將矛頭同時指向大都會美術館和美孚公司，批判藝術機構與商業結合的共生關係。美孚轉移在南非賺取的部分「不義之財」到藝術活動上，藉以改善形象，消弭反對聲浪。大都會美術館接受贊助，也默許了違反企業倫理的資本主義，更間接幫助其達到公關的目的。對於這個在藝術界棘手且迫切的議題，幾乎沒有其他藝術家如哈克長期在藝術創作中處理的例子。

值得注意的是，哈克探究美孚石油集團的商業活動，曾引起該公司的反彈。在 1984 年泰德畫廊出版哈克的展覽圖錄之際，美孚公司認為書中含有關於該公司公關策略的三件作品侵權，威脅不得發行，否則將採取法律訴訟，一直到風波平息的一年之後，美術館才出版圖錄。[74] 此事件顯示以藝術贊助來增進良好形象的企業，非常在意其粉飾與掩蓋的事實遭曝光，在南非大舉擴張的石油產業因而蒙上滋養種族隔離的陰影，何況是透過他們認為能為企業經濟實惠地進行公關的藝術作品，名譽更加受損。我們從這起事件得到一個重要訊息，即贊助者會影響藝術創作的走向，藝術的發表與否也多少取決於贊助者的態度。哈克的展覽與泰德畫廊雖然並非由美孚贊助，但是我們可以想見美孚絕對不可能贊助類似哈克批判企業的作品類型展出。這也驗證了大都會美術館館長 Philippe de Montebello 所承認的企業贊助對藝術界的衝擊，乃是一種潛在隱藏的查禁 (censorship)。[75] 這是早在 1969 年哈克所作的觀眾問卷調查提到的問題，而在 1980 年代美術館尋求企業贊助的熱潮中，美術館也不得不思索同樣的兩難困境。[76]

繼《大都會美孚館》後，哈克分別在法國第戎 (Dijon) 與德國卡薩爾第八屆文件大展發表有關當地贊助藝術的首要跨國企業的作品，皆涉及南非種族隔離與剝削黑人勞工的現況，並且延續使用裝置、攝影、廣告現成物的手法表達。1986 年的裝置《林布蘭的必需品》(Les must de Rembrandt；圖 12) 以水泥牆砌

---

[74] 哈克將此事件作成另一件作品《美孚的複雜反應：興趣、娛樂、皺眉頭、關注》，參見 *Hans Haacke: Unfinished Business*, 272-3.

[75] "A Word from Our Sponsor," *Newsweek* (November 25, 1985): 98，引自 *Obra Social*, 148.

[76] 有關美術館因企業贊助而影響自主性和學術性的問題，參見 Editorial, "He Who Pays the Piper Calls the Tune: Sponsorship, Patronage, and the Intellectual Independence of Museums," *Museum Management and Curatorship* 15 (December 1996): 345-50.

臺灣大學學術期刊資料庫

成一座碉堡，觀者走入室內後見到卡地亞(Cartier)珠寶公司精緻的古典式門面與招牌，中央呈現一巨幅黑白新聞照片，這是其相關採礦業堅克(GENCOR)在南非壓制勞工示威的畫面，下方有文字說明 1985 年資方以催淚彈與槍械反擊抗議的黑人勞工，並開除許多員工。堅克和代表法國貴族傳統的卡地亞皆屬於總部設於南非的林布蘭集團產業，而作品名稱「林布蘭的必需品」是卡地亞 1972 年所推出的精品系列。新聞照片兩側是鑲金的金屬牌坊，刻印著林布蘭集團的商標與旗下所有相關產業，包括提供南非軍警以維繫種族隔離政策的全面(Total)石油公司。碉堡裝置乃是仿卡地亞在 1984 年於巴黎近郊成立的當代藝術基金會的建築，而此基金會的主席暨卡地亞總裁培翰(Alain Perrin)是法國文化部專責企業贊助文化的顧問。培翰以美國為典範，大力推動企業投資藝術活動，並且聲稱藝術贊助不僅是公關的利器，更可平息任何批評企業的聲浪，引誘輿論的認同。[77] 這般以藝術之名洗刷污名的立意與過程，正是哈克向來所監視與批判的。哈克這件作品於 1989 年準備在龐畢度中心展出時，曾遭到培翰的干預，所幸未果。

1987 年在德國文件大展發表的《連續性》(Continuity)，顯示企業贊助風潮在其祖國如火如荼的現象，哈克針對德國銀行(Deutsche Bank)和賓士汽車公司在南非壓榨黑人勞工與藝術公關的雙重行徑，加以披露與諧擬。[78] 標題「連續性」是指藝術家 Max Bill 為德國銀行在法蘭克福總部所作的大型雕塑，也是該公司大量收藏與展示的作品之一。為了仿照光鮮亮麗的企業情境，哈克裝置了許多商標、鑲金的看板、櫥窗廣告、桂冠樹，藉以對比其和南非種族隔離政府掛勾的醜陋事實。中央立方體是明亮的德國銀行標誌，而內部的彩色燈箱照片是賓士汽車公司的南非黑人勞工示威抗議的新聞檔案，類似兩年前的《大都會美孚館》的裝置手法，透露形象包裝之下的黑暗真相。

誠如文學史學者 Walter Kalaidjian 所言，哈克作品的衝擊效果在於美化形象

---

[77] 有關培翰推動企業贊助藝術的作風，參見 *Hans Haacke: Unfinished Business*, 284-6. 相較於英美，法國文化發展雖享有政府優厚補助，但是 80 年代晚期以來也有企業贊助增加的趨勢，參見 *Free Exchange*, 14-19; 吳宗寶，〈文化屬於大家也屬於每一個人：法國文化預算獨步歐美〉，《當代》，165 期，2001 年 5 月，頁 4-9。

[78] 針對賓士集團的軍火工業和藝術贊助，1990 年哈克作了另一件作品《花小錢贊助自由》，參見 *Hans Haacke: Bodenlos*, 86-91.

臺灣大學學術期刊資料庫

與社會文本之間的強烈對比，這種意外的組合使商品的戀物符號還原到其被生產的實際現場。[79]廣告往往將資本主義的真相轉變成傳奇和夢想，亦即英國文化學者 Raymond Williams 所謂的「魔幻系統」(magic system)，在廣告運作下，商品轉化成蘊含無限美好的意指，讓消費者忘卻商品製造過程所牽涉的勞動與痛苦。[80]藝術公關更形成當代跨國資本主義中最聰明的廣告策略之一，進一步地粉飾第一世界在第三世界壓榨勞工和種族歧視的事實。

經過長期的追蹤研究，哈克洞悉企業贊助藝術的動機與手法，除了以作品呈現之外，也在不少文章、演講及訪談中討論此方面的議題。1981 年刊載於 *Artforum* 的〈工作狀況〉(Working Condition)乃最初詳盡論及企業贊助藝術的前因後果的文章，運用許多新聞報導及企業年報資料，論證紮實。[81]哈克回溯自 1960 年代大企業開始推動藝術公關的時刻，因為投資贊助藝術可說是物超所值，使企業獲得長期可觀的利益，哈克特別引用紐約現代美術館副董事長兼大通銀行總裁大衛・洛克斐勒在 1966 年的演講稿為代表：「以經濟觀點而言，參與藝術可帶來直接且具體的好處，可以提供公司大量的宣傳廣告、更響亮的公眾名聲、更佳的企業形象。它能建立更好的客戶關係，使產品更易被接受，也使其品質獲得較高評價。」此外，哈克作品所處理的美孚石油公司也早在 60 年代體認贊助藝術的重要性，尤其是吸引自由派人士的認同特別有效，藉以保有在政界的影響力，拉攏攻擊石油工業的社會團體。聲名狼藉的石油和煙草公司，一旦和擁有高度社會聲望的藝術結盟，則反對者將會開始感到困惑而減緩批評。哈克亦舉出其他企業如艾克森石油、摩里斯煙草等公司所贊助的展覽類型，以及他們為贊助活動所投資的大筆宣傳費，顯然是為公司追求最高的能見度。相對而言，美術館對企業贊助的需求亦日趨顯著，美術館董事會大多由商界的權貴組成，自然而然與企業同氣相求，於是展覽的成功與否逐漸以票房與媒體曝光率為考量標準，展覽的性質也愈來愈迎合企業的口味。

在美術館企業化的風氣下，藝術家應如何因應呢？哈克指出一些商業畫廊、大學美術館、非營利組織等空間可提供發表批判性藝術的管道，而傾向當

---

[79] Walter Kalaidijan, *American Culture Between the Wars: Revisionary Modernism and Postmodern Critique* (New York: Columbia University Press, 1993), 250.

[80] Raymond Williams, "Advertising: The Magic System," in Simon During, ed., *The Cultural Studies Reader* (London: Routledge, 1993), 320-338.

[81] Reprinted in *Hans Haacke, Volume II*, 88-95.

臺灣大學學術期刊資料庫

代藝術的觀眾大多有自由派的價值觀，他們可能已經在抗拒企業的洗腦，或將可能質疑企業介入藝術的後果。哈克認為藝術家不應放棄能夠觸及這些觀眾的機會，而屈服於企業對於藝術界的宰制。最後他提出呼籲，藝術家既然選擇藝術為一生志業，也等於選擇了不同於企業價值體系的一條路，因此必須防患財團與公關介入藝術界，並且期許「將藝術家的疏離(alienation)，轉化為對社會有益的資源。」㉜

1983 年發表的〈美術館：意識的管理者〉(Museums, Managers of Consciousness)是哈克闡述藝術界與企業結盟最鏗鏘有力的一篇文章，常被日後的藝術論文集選錄刊登。㉝首先，哈克借用德國作家安森柏格(Hans Magnus Enzensberger)所謂的「意識工業」(consciousness industry)一詞，來形容美術館的結構和性質。安森柏格在 1962 年的文章"The Industrialization of the Mind"中，將新聞媒體、電影、唱片、時裝、公關、廣告、甚至教育定位為「意識工業」，這個二十世紀發展最迅速也最重要的工業，改變了知識份子和創作者的社會角色，使他們的學術性和創造力備受威脅，卻也增加工作機會和發表管道。㉞哈克使用「工業」一詞推翻了浪漫的藝術神話，卻直指現今藝術界的工業面向。尤其是美術館愈來愈需求具有財經背景的管理者，負責編列預算、募款、行銷，將藝術當作工業產品製造與推廣，但是他們仍慣用藝術的神秘性、精神性、理想性說辭去銷售其特有的產品。這種經營理念、說辭和企業是一拍即合的。

這篇文章重申企業投資藝術的原因，主要是建立良好的企業形象，沾染藝術的氣息，藉藝術之名疏通遊說政府及國會的管道，導致有利於企業發展的立法，並防護不當的商業行為受到外界檢視和責難。因此對企業而言，這是主動爭取獲利的機會，而非僅止於消極地捐獻救助藝術。相對而言，需要企業贊助

㉜ Ibid., 94.

㉝ 原在澳洲美術館協會年會發表，之後在 *Art in America* (February 1984)與兩次哈克回顧展圖錄重登，參見 *Hans Haacke, Volume II,* 105-109; *Hans Haacke: Unfinished Business,* 60-72。亦在聯展圖錄中重登，參見 *Museum as Muse,* 233-8.

㉞ Hans Magnus Enzensberger, "The Industrialization of the Mind," in *The Consciousness Industry: On Literature, Politics and the Media* (New York: Seabury, 1974), 3-15. 安森柏格的觀點與法蘭克福學派對於文化工業的批評有所不同，他強調知識份子和創作者應進入媒體這個意識工業，而非一昧逃避拒絕，方能挑戰和影響意識工業。此理念與哈克參與體制的態度不謀而合，見下文分析。

臺灣博碩士論文知識加值系統
期刊資料庫

的美術機構，也逐漸迎合金主的喜好，舉辦大型且具有娛樂價值的特展以吸引贊助者，結果無實質投票權的企業，卻間接地影響美術館籌畫展覽的取向，造成美術館逐漸盛行的自我查禁。具有批判意識的作品發表的機會便相對減少，因為無法吸引贊助者的興趣。如果美術館對企業的倚賴日重，其機構便可能成為大型企業的公關工具，和企業背後的意識型態妥協。這些意識型態常違反公共福利、職業倫理、甚至危害人民的健康和安全，而付費參觀的觀眾，往往不知情地維繫這類型的企業生存，間接幫助其達到節稅與宣傳的目的。

哈克在 80 年代的創作和論述重心在剖析企業的藝術贊助，而這的確是企業投入藝術公關的現象激增的時期。以美國而言，60 年代的美術館每年平均接受 0.15 項企業贊助，而在 80 年代則攀升為 4.67 項。[85] 哈克認為此風潮將影響美術館的策展方向，這個觀點也可從社會學家 Victoria D. Alexander 的研究中得到證實。[86] 由於企業的自利(corporate self-interest)乃是其決定贊助藝術的關鍵考量，企業偏好能吸引大量中產階級的展覽，而非學術性或具爭議性的展覽，這種傾向使美術館必須先盡力贏得贊助者的合作，等到展覽舉行受到熱烈迴響之後，方才有機會將票房盈餘運用在其他較為學術性或小眾的展覽。

哈克對於企業贊助藝術的看法並非孤掌難鳴，在藝評和傳播學的論述中，亦同時出現批評此風潮的聲音。例如，1984 年藝評家 Douglas Crimp 於 *October* 季刊曾為文表示，目前美術館策劃展覽時，總會考慮是否會獲得摩里斯、艾克森、大通銀行等企業的認可，展覽的類型無庸置疑地受到影響，因為沒有企業會贊助無法提昇其形象的展覽。[87] 贊助者的勢力和決定權，早於 1978 年為傳播史學者 Erik Barnouw 一語道破：「贊助者即商人，已穩坐在傳播體制的權力頂端」，靠跨國企業贊助的美國商業電視網，正在向全世界銷售產品及生活方式。[88] 另一位傳播學者 Herbert J. Schiller 更形容美國社會的公眾表達(public expression)已被企業佔領，連文化領域也受到企業贊助的影響，而形成體制化

---

[85] Victoria D. Alexander, "Monet for Money? Museum Exhibitions and the Role of Corporate Sponsorship," in *Art and Business: An International Perspective on Sponsorship*, ed. Rosanne Martorella (London: Praeger, 1996), 213.

[86] Ibid., 213-223.

[87] Douglas Crimp, editorial, *October* 30 (Fall 1984): 5-6.

[88] Erik Barnouw, *The Sponsor* (New York; Oxford University Press, 1978), 151, 182.

臺灣人學學術期刊資料庫

的查禁。[89] 他引述哈克的文章，說明公眾愈來愈不滿企業的環境污染、政治賄絡、資金外移、逃稅等行為，使得企業愈加看重藝術贊助所帶來的附加價值，以期有效拉抬不斷下滑的形象。Shiller 直言不諱地指出美國文化依靠企業的行銷規則與價值已形成一場社會災難，當國家的文化機構仰賴企業支持之際，公眾的福祉則會受到威脅。

美術館接受企業贊助之所以蔚為風氣，與政府態度不無關係。在 1991 年和 93 年的演講中，[90] 哈克將焦點放在政府部門對於藝術獎助的政策與施行，以及近期預算遭刪減的爭議。他談到 1960 年代成立的國家藝術基金會(National Endowment for the Arts)在雷根和布希執政時期，成為文化戰爭的籌碼。例如共和黨參議員恆斯(Jesse Helms)代表保守派的勢力鼓吹 NEA 不得贊助「妨害善良風俗」的藝術家與美術館，點名批評 NEA 所補助的梅波索普(Robert Mapplethorpe)的攝影作品公然描寫同性戀色情，進而遊說增加違憲的恆斯條款，限制 NEA 補助藝術的標準，並刪減其預算。哈克將這位扼殺創作自由的參議員比喻為打壓藝術自由的希特勒，並強調他在競選時接受摩里斯煙草商的巨額獻金，為其遊說鬆綁禁煙與外銷的法令。這層複雜的利益關係，簡潔幽默地表現在哈克 1990 年製作的三件作品中。在紐約韋伯畫廊展出之前，煙草公司曾以法律訴訟來威脅畫廊，但是展覽仍照常舉行，之後並無遭到進一步的干涉。

《恆斯寶龍鄉村》(Helmsboro Country；圖 13)一作強調恆斯和屬於摩里斯集團的萬寶龍(Marlboro)香煙公司之間的勾結，乍看之下手法類似沃荷的《布理歐菜瓜布箱》(Brillo Box)及《海恩斯蕃茄醬箱》(Heinz Tomato Ketchup Box)，運用絹印和木板仿製特大號的商品，但是注入了普普藝術難得見到的資訊與批判性。哈克詼諧地將萬寶龍的品牌改成恆斯寶龍，諷刺恆斯與煙草商之間的利益輸送，一個紅白相間的大型木製香煙盒上，原本的牛仔標誌換為道貌岸然的

---

[89] Herbert J. Shiller, "Corporate Sponsorship: Institutionalized Censorship of the Cultural Realm," *Art Journal* (Fall 1991) : 56-59. 亦參見 Shiller, "The Privatization and Transnationalization of Culture," in *Cultural Politics in Contemporary America*, eds., Ian Angus and Sut Jhally (New York: Routledge, 1989), 317-332.

[90] Hans Haacke, "In the Vice," *Art Journal*: 48-55. (原為 1990 年 College Art Association 年會演講稿。)亦參見 Hans Haacke, "Caught Between Revolver and Checkbook," in *Obra Social*, 206-211. (原為 1993 年於紐約 Baruch College 的演講稿。)

臺灣大學學術期刊資料庫

恆斯肖像，衛生署的警語變成恆斯攻擊 NEA 竟然補助死於愛滋病的同性戀藝術家梅波索普，另一側「警語」是摩里斯集團執行總裁魏斯曼(George Weissman)的言論，透露其公司對藝術的興趣其實是出自利己的考量，因為對企業而言，藝術贊助具有立即且實際的效用。盒內由厚紙版捲成的二十支香煙上寫著「摩里斯資助恆斯」，點出煙草商買通參議員以拓展政商關係，無往不利。哈克挪用商品包裝設計，卻以深入的調查和確實的資訊，顛覆了商品的消費性，同時揭露企業贊助藝術與政客的動機。

另外兩件同時展出的作品《抽煙的牛仔》(Cowboy with Cigarette；圖 14)和《小提琴與香煙：畢卡索與布拉克》(Violin and Cigarette: "Picasso and Braque")，仿畢卡索與布拉克的立體主義畫作，夾帶有關摩里斯的新聞簡報，並融入香煙的形體以突顯主題。哈克之所以選擇這種現代主義繪畫形式，是由於這兩件原作曾展出在摩里斯所贊助的紐約現代美術館「畢卡索與布拉克：立體派的先趨」特展。如同 1980 年代初期的油畫作品，哈克選擇立體派的風格並非純然探討藝術史的問題，而是挪用既有的形式傳達對特定時事的觀點。哈克簡化了原作的線條和層次，使觀眾容易閱讀所拼貼的剪報內容，記載衛生署對香煙危害人體健康的研究報告，摩里斯公司為了外銷亞洲國家而積極進行國會遊說，以及其贊助藝文活動之高度曝光率和大手筆，完全出自提昇商業利益與品牌形象的考量。

長期關注企業介入文化的哈克選擇摩里斯公司為目標並不令人意外，因為此全球最大的煙草業暨全球最大的廣告商自 1958 年來即投入藝術活動的贊助事業，並花費巨額宣傳其對藝術的大筆挹注，藉以強調支持文化發展的豐功偉績。在 1990 年代，該公司平均每年投資一千五百萬美元贊助體育及文化活動，獨家贊助惠特尼美術館分館，並專門支持前衛、女性、少數族裔創作的展覽。[91]摩里斯公司之所以進行策略性的慈善事業(strategic philanthropy)，是由於了解煙草業在大眾心目中有嚴重的負面形象危機，因此和藝術結盟可以象徵性的提昇社會地位，可以沾上藝術向來強調的個性化與創意氣質，並買到一些正當性與可信度。況且，參觀美術館的觀眾屬於教育程度和生活水平中上的族群，更是廣大的潛在消費者。許多美術館長久以來亦不斷為接受煙草商贊助與否而

---

[91] David D'Arcy, "Philip Morris: Will the Tobacco Firm's Art Support Outlive Its Critics?" *Art Newspaper* 5 (October 1994): i.

臺灣大學學術期刊資料庫

掙扎，但是往往為經費而屈服，從未有美術館拒絕摩里斯的慷慨解囊，有的甚至公然在展覽開幕時幫助廠商推廣產品。

摩里斯集團亦為美國共和黨最大的贊助企業，例如1995年至96年間，他們捐獻了兩百五十萬美元給共和黨議員，包括備受藝術界圍剿的恆斯。[92]有趣的是，摩里斯常贊助的當代藝術卻是恆斯所撻伐的對象，當代藝術幫助摩里斯塑造創新的形象，卻使恆斯大感其違背道德與宗教傳統。哈克的作品透露了此矛盾的三角關係。儘管摩里斯大筆投資共和黨與當代藝術以扳回處於劣勢的形象，但是民眾對於煙草商的好感並未顯著增加，而且越來越洞悉其行銷公關的伎倆。例如位於波斯頓的Infact組織，專事監督企業的活動，特別反對摩里斯向青少年促銷，曾經呼籲國際抵制摩里斯的產品。[93]此外，Christopher Buckley的暢銷小說《謝謝你抽煙》[94]諷刺煙草商遊說國會的行徑，描寫煙草商藉由各種慈善事業平息反對聲浪，和哈克的作品頗有異曲同工之處。

在企業贊助的熱潮下，藝術家如何免於陷入被引誘和牽制的困境，保持創作的自由和自主性？這是哈克和布赫迪厄從1980年代中期至90年代初所對談的主要議題之一。布赫迪厄認為哈克運用贊助廠商的廣告手法，以其人之道還治其人之身，揭穿真相，樹立了一個新的典範，「以前所未有的象徵行動形式」對抗「象徵性的壓制」，而不是沿用古老的技巧去抗衡日益求精的企業公關策略。[95]哈克刻意學習廣告的語彙，因為廣告人是溝通的專家，若不了解其技巧與策略，則無法顛覆企業的宣傳技倆。[96]布赫迪厄認為他挪用特定的企業形象並揭露事實，相對於一些僅止於自我指涉的觀念藝術，較能引起媒體報導與輿論的注目，使隱藏在企業表象之下的真實曝光。

尋找真實的確是哈克的自我期許，他常舉德國劇作家布萊希特(Bertolt

---

[92] Franklin Sirmans, "Remixing the Art World: Art in the Global Marketplace," *Flash Art* 194 (May/June 1997): 70.

[93] David D'Arcy, "Philip Morris," iii.

[94] Christopher Buckely, *Thank You For Smoking* (New York: Harper Perennial Library, 1995).

[95] *Free Exchange*, 20. 藝術家如何抗衡企業贊助的風氣，也是Richard Bolton文章所討論的問題，參見Richard Bolton, "Enlightened Self-Interest: The Avant-Garde in the '80s," *Afterimage* 16 (February 1989): 12-18.

[96] *Free Exchange*, 107.

臺灣大學學術期刊資料庫

Brecht)在納粹政權下放逐的經驗，強調「描寫真相的五個困難」，藝術家特別需要具備以下能力：表達被壓抑的真相的勇氣、發現真相的智慧、將真相作為武器的藝術、判斷誰最需要真相、推廣真相的技巧。[97] 藝術史學者 Yve-Alain Bois 曾指出哈克與布萊希特之間的相似處，主要在於「回復真相」的目標與手法。[98] 布萊希特解讀的是納粹文本，反向撰寫另一個文本，左右相對，呈現真偽的差距。哈克則探究企業的廣告文宣，挖掘產品製造過程的背景資料，透視被隱藏的真實。然而，兩人皆非說教者，或直接譴責敵人，而是提供確切詳盡的資料，讓觀者自由解開謎底。

1990 年之後，哈克針對企業贊助文化的作品相形減少，僅於應邀在巴塞隆納達比埃斯基金會(Fundació Antoni Tàpies)舉行回顧展時發表《社會工作》(Obra Social)，剖析西班牙最大的銀行卡薩銀行(Caixa)以文化贊助作為公關與節稅考量，以及勞工福利的缺失。[99] 除了作品以外，哈克以演說和文字的力量抗拒企業介入文化。在 1994 年一場學術演講中，哈克特別指出企業—美術館—媒體—觀眾所形成的惡性循環：企業刻意選擇有利於其正面形象且娛樂性高的活動贊助，受制於企業選擇的壓力，美術館也對批判性與實驗性的藝術展覽持保留態度，而媒體傾向報導所費不貲的大型特展，認為這種砸下大筆經費的展覽才值得吸引人群觀賞，而觀眾在強勢宣傳與媒體報導之下也習慣選擇這類型的展覽。[100]

在具體行動方面，哈克在 1995 年寫公開信給洛杉磯當代美術館抗議摩里斯贊助該館的特展「1965-1975：重新思考藝術物體」(1965-1975: Reconsidering the Object of Art)，這是首次回顧觀念藝術的大展，哈克著名的《1971 年 5 月 1 日夏普斯基家族曼哈頓房地產持有：真實時間的社會系統》也包括在內。哈克為

---

[97] Hans Haacke, "All the Art That's Fit to Show," in *Obra Social*, 93（原為 1974 年 Art into Society 聯展專文。）哈克和布赫迪厄對談時亦提及同樣觀點，以布萊希特作為示範，參見 *Free Exchange*, 110.

[98] Yve-Alain Bois, "The Antidote," *October* 39 (1986): 128-144.

[99] Obra Social, 264-272.

[100] Hans Haacke, "The Eagle from 1972 to the Present," *Obra Social*, 225-6.（原為 1994 年於波昂的演講稿）。有關企業所偏愛的展覽類型和所追求的商業回饋，參見 Jason Edward Kaufman, "Corporations Favour Political Correctness When Sponsoring Museum Exhibitions," *Art Newspaper* 5 (October 1994): viii.

臺灣人學學術期刊資料庫

美術館接受煙草商贊助而感震驚，他舉證歷歷地指出摩里斯公司的罪狀：特意操控尼古丁含量以使消費者成癮，並資助摧毀國家藝術基金會的參議員恆斯，而諷刺的是，許多參加此特展的藝術家與美術館本身都曾接獲國家藝術基金會的補助。此外，1994 年摩里斯還要求紐約市的美術館遊說阻止市政府在公共場合禁煙的法令，威脅否則將撤資對紐約藝文活動的贊助。根據 *Art In America* 雜誌，哈克此舉使他成為首位抗議煙草商贊助大型美術館的藝術家。結果，在開幕時有十位藝術家連署支持哈克的立場，館方同意將哈克的聲明及連署陳情一併張貼在展出的作品旁。[101]

哈克另一項反對企業贊助的行動是在 1996 年與德國社會民主黨文化主任 Klaus Staeck 發起連署聲明，共有德國藝術界三百位指標性的人物簽署。[102] 聲明中強調政府的補助可確保藝術的自主性，德國不應模仿美國政府刪減文化預算，而任由企業贊助利用藝術機構進行公關且影響藝術發展。聲明中指出原則上藝術界歡迎民間的贊助，但是若民間贊助取代了政府補助，則可能產生私人與企業對公立文化機構施壓之虞。

歷經近三十年來對企業介入文化事業的高度關注，哈克目睹這股趨勢日益壯大，並得到越來越多國家政府與輿論的支持。[103] 在 2001 年的兩篇訪談中，哈克提到以美國與歐洲社會民主政黨為例，皆認為文化預算可以刪減，差額則由企業補助，然而大多數人並不了解原屬於納稅人的美術館機構已成為私人企業的一部份了。[104] 接受政府補助的美術館變得需迎合企業，因為政府也不斷提倡企業的贊助。於是，公共的利益被私人的商業利益犧牲，政府、美術機構、納稅人皆幫助達成了企業的形象建立與節稅計畫。哈克承認這種被機制化和被扭曲的公共利益無法在短期內更正，必須有新一代的藝術家來改善這沉淪的局

---

[101] Anonymous, "Tobacco Row," *Art in America* 83 (December 1995): 21.

[102] Anonymous, "German Rejects Sponsorship: It Should Not Replace the State," *Art Newspaper* 7 (June 1996): i.

[103] 例如 1994 年美國企業贊助藝術的金額創新高，達到 87 億 5 千萬美元；1995 年歐洲的企業贊助藝術總額創下歷史最高紀錄，達 72 億英鎊，德國最多，再依次為義大利、法國、英國。參見 Anonymous, "Arts Funding on Upswing," *Arts in America* 83 (December 1985): 21; Martin Bailey, "The Generous Germans: Top Sponsors of the Arts in Europe," *Art Newspaper* 7 (November 1996): 5.

[104] Patricia Bickers, "Mixed Messages," 4.

臺灣大學學術期刊資料庫

面。[105]

政治性藝術的策略

雖然哈克常強調藝術創作與接受過程中的政治屬性，他並未自稱為政治性藝術家；然而，從 1960 年代末哈克轉向社會系統與藝術機制的題材之後，他始終被視為政治性藝術家，並且提供後輩藝術家處理有關權力結構的重要指標。哈克的早期作品《1971 年 5 月 1 日夏普斯基家族曼哈頓房地產持有：真實時間的社會系統》，在主題與展示過程中，即十足顯示對於社會階級與企業壟斷問題的關注。從此之後一直到今天，許多政治的議題，包括政治文宣、內政和外交政策、經濟、種族問題等，亦獲得哈克的深入探索與處理。他以多元的媒材表現對於實際政治的敏銳觀察，如雕塑、攝影、油畫、現成物、戶外裝置等，風格不一，關注的重點放在三方面：美國雷根與布希政府、法國的種族問題、德國納粹歷史與法西斯意識型態。而政治在文化領域的滲透與符號化，是他所細微剖析的切入點。

在哈克有關藝術體制和企業贊助的作品中，除了顯示對於藝術的贊助、收藏、市場操縱等層面的研究之外，亦透露哈克重視社會正義及批判資本主義的左傾色彩。哈克從中學時期即關心政治新聞，不屬於任何特定黨派，他的左傾政治理念，主要是在 60 年代末歐美學運與社運的席捲之下所激發衍生的，並不等同正統的左派立場。[106] 黑人運動領袖金恩博士(Martin Luther King)在 1968 年遇害的事件，深深震撼當時移居紐約三年的哈克，越戰、種族暴動、參與「藝術工作者聯盟」的經驗，皆使他的藝術創作開始融入政治思考。

哈克針對美國政治的作品主要是有關雷根政府的經濟、軍事與外交問題，在雷根執政時期(1981-1989 年)，也同時是哈克處理企業贊助藝術的主題最頻繁的時期，哈克在上述 1982 年的《油畫，向布魯瑟爾斯致敬》，以群眾示威的新聞照片對比雷根盛氣凌人的肖像畫，顯然批評雷根的核武政策與飛彈防禦計劃。在一則訪談中，哈克認為雷根的太空防衛計劃簡直和好萊塢的星際大戰同

---

[105] Matthew Higgs, "Politics of Presentation," 58.

[106] "Artist as Corporate Critic: An Interview with Hans Haacke by Tony Brown," *Hans Haacke, Volume II*, 101, 104.

臺灣大學學術期刊資料庫

出一轍，後果是不堪設想的。⑦ 同年哈克製作另外兩件批判雷根總統的作品，原計畫在紐約中央車站展示，但是後來是在紐約畫廊發表。⑧

第一件攝影蒙太奇作品是《雷根經濟學》(Reaganomics)，照片中呈現雷根微笑地說：「是的，我兒子也領失業津貼！」彷彿與人民同舟共濟的口吻。「雷根經濟學」即所謂的「供給面經濟學」，主要是大幅度減稅，削減社會福利支出，降低貨幣供給成長率，減少政府管制措施以擴大經濟自由化，增加國防支出。⑨雷根之子剛被一現代舞團資遣，的確暫時加入了失業的人口，然而他利用家世之名得以拍廣告和寫專欄，和真正受失業之苦的人可說是天壤之別，而且不符法定的貧民標準，等於剝奪了真正需要福利者的權益。

《安全網》(Safety Net)，仿廣告的手法以燈箱和透明片呈現雷根總統的現成照片，鼓勵觀眾一起來「試試慈善捐獻！」(Try charity!) 雷根義正言辭著：「你需要建議嗎？我們募集了 80 萬美元免課稅的捐款來整修我們家，而且南西許多的衣服也是別人捐贈的。」「安全網」一詞是指雷根時期的老年殘障保險和醫療照顧政策，但是這些社會福利卻逐年減少。哈克作品中的「捐獻」是指第一夫人對各界募得 822640 美元修繕白宮，並且獲得許多名牌服裝設計師捐贈各式服飾，雷根在此扮演理財顧問，鼓吹人民依樣畫葫蘆，試試慈善捐獻。然而，事實上年收入二十萬美元的雷根，在 1982 年僅撥出個人收入的 2.1% 捐予慈善捐獻。哈克的作品諷刺了雷根與其夫人募巨款滿足私人的需要，提昇奢華生活的標準，可謂誤導了慈善捐助的本意，也違背了「安全網」的措施立意。這兩件作品利用現成攝影與廣告圖示，呈現雷根的公共形象，但是在這假面旁附上諷刺性的文字，著實批判了拉大貧富差距的雷根經濟政策。左派的歷史學期刊 *Radical History Review* 特別刊登介紹此系列作品，難得地以視覺藝術呈現對於時事的觀點。⑩

哈克對雷根政府的軍事霸權和中南美洲政策深不以為然，在 1984 年加入「藝術家反對美國介入中美洲」(Artists' Call Against U.S. Intervention in Central

---

⑦ Paul Taylor, "Interview with Hans Haacke," *Flash Art* 126 (February/March 1986): 39.

⑧ 這兩件作品原構想如政治海報在公共場所發表，如之前藝術工作者聯盟的 *Q. And babies?* 和 Victor Burgin 的海報一般進駐街頭，但是哈克的戶外作品皆是經由展覽單位安排展出的。

⑨ 參見金融辭典網頁 http://www.cnyes.com

⑩ Matthew Armstrong, "Hans Haacke: Re-Presenting Reagan," *Radical History Review* 38 (1987): 78-86.

臺灣大學學術期刊資料庫

America)的團體，在紐約市立大學展出《美國隔離箱，格瑞那達，1983》(U.S. Isolation Box, Grenada, 1983；圖 15)一作，指出美國罔顧他國主權和囚犯人權的蠻橫作風。此作是 244 公分立方的木箱，上有噴漆字樣「如美國軍隊在格瑞那達點鹽(Point Salines)監獄營所使用的隔離箱」。格瑞那達是位於加勒比海上的島國，1974 年自英屬殖民地獨立，而古巴在蘇俄的策動下向格瑞那達積極滲透，美國政府感到有如芒刺在背，1983 年雷根遂派遣美軍七千名兵力至這個僅有八萬多人口的國家進行肅清，造成一百多位格瑞那達人死亡。[111] 美軍在點鹽飛機場設置禁錮軍犯的狹小牢房「隔離箱」，違反了日內瓦國際人權協議。哈克根據報載的「隔離箱」構造和尺寸，委託 Jeff Plate 製作木箱，這些幾乎密閉的木箱牢房，僅開四個小窗口和一些排氣孔。在幾何造型上儼然類似低限主義的雕塑，但是政治抗議的意味十分明顯；低限主義無關意識型態的中性語言及藝術定義的追求，在此經由文字的戳印，轉化為非人道的刑罰手段。

如此貼近原物的構造以及對於特定的政治事件批判，招致不少質疑。華爾街日報社論諷刺其缺乏想像力，[112] 保守派雜誌 *New Criterion* 編輯 Hilton Kramer 亦判定其欠缺任何可辨認的藝術特質，並一併譴責「藝術家反對美國介入中美洲」的團體與其他受到「史達林思想感染」的美術機構與藝評家。[113] Kramer 過於簡單地將哈克和史達林主義畫上等號，顯示他根本缺乏耐心去理解創作理念，特意抹黑作者的政治傾向。事實上，1982 年出刊的 *New Criterion* 乃雷根時代崛起的新保守文化勢力，其編輯室位於贊助單位歐林基金會(John M. Olin Foundation)大樓，而歐林集團是全美首要軍火商，資助美軍在尼加拉瓜的反游擊戰。[114] 由此可見，Kramer 對哈克與「藝術家反對美國介入中美洲」團體猛烈抨擊，乃與其背後的政治立場有關。

藝術史家 Leo Steinberg 提供另一個值得商榷的觀點，他認為《美國隔離箱，格瑞那達，1983》一方面對美國政府軍事介入中美洲提出即時的抗議，使美國政府難堪，一方面以低限主義之道反制其身，使低限主義者蒙羞。[115] 然而，

---

[111] 周一燮，《美國歷任總統列傳》，台北：黎明文化出版，1986 年，頁 706。

[112] Editorial, *Wall Street Journal* (February 21, 1984).

[113] Hilton Kramer, "Turning Back the Clock: Art and Politics in 1984." *New Criterion* 2.8 (April 1984): 62-80.

[114] *Hans Haacke: Unfinished Business*, 258.

[115] Leo Steinberg, "Some of Hans Haacke's Works Considered as Fine Art," in *Hans Haacke:*

臺灣大學學術期刊資料庫

Steinberg 認為此作觸犯低限主義者的程度勝於觸犯美國政府的程度，因此它仍定位於藝術的範疇。此論證所隱含的問題有三，一是哈克並非著眼在批評低限主義，而是將其回收，物盡其用，表達政治觀點。⑯二是此作雖然對於實際政治無立竿見影之效，但是它在展出時曾使紐約市立大學當局深感不安，而被移至一黑暗的角落，並讓觀者無法看到上面的噴漆字樣，宛若一閒置的木箱。經過抗議之後，作品才得以移回原位。⑰這番波折透露《美國隔離箱，格瑞那達，1983》的政治爭議性，足以使展覽單位自我查禁。三是 Steinberg 的論點含有一個似是而非的訊息，即政治性作品的影響力僅限於藝術界，其政治目的是註定失敗的，而此失敗則反映了作品之所以為藝術的特性。筆者認為，政治性作品的成敗並不能完全依照政治的實際成效而判定，它是作者因應政治現實所作的表現，觀眾可從中得到某些觀念刺激，甚或改變對於政治的看法。誠如哈克所言，他期許藝術可以激發批判意識，讓觀者省思其所形成的社會關係。⑱

這件引起不同解讀的作品，筆者認為至少表現了以下兩項重要性：其一是哈克對於政治的感應敏銳，在美國入侵格瑞那達後，加入「藝術家反對美國介入中美洲」的團體，這個超過 700 位美國、加拿大藝術家及許多畫廊組成的組織，主要是以展覽、表演等活動抗議雷根政府的中南美洲政策，和中南美洲的受害者站在同一陣營。哈克閱讀紐約時報記載監獄營事件後的兩個月，即構思製作《美國隔離箱，格瑞那達，1983》參展。其二，哈克的政治性作品不僅在內容上指涉實際政治事件，在手法上也出自政治考量，而且是因應主題的意涵選擇最簡潔有力的造型。這種操作方式和昔日的政治性繪畫有所不同，不再固守寫實主義的再現模式描繪政治情景，而是挪用最能代表美國軍事霸權的隔離箱，封閉冰冷的立方體，以文字噴漆定名標示，將低限主義雕塑的語言徹底政治化，將純粹中立的藝術物體還原到殘酷的政治空間。⑲

在布希執政時期，哈克繼續用現成物傳達對時政的觀點。1992 年的《攝影機會（暴風雨之後/沃克伊凡）》(Photo Opportunity—After the Storm/Walker

---

Unfinished Business, 14-6.

⑯ Yve-Alain Bois, *et al.*, "A Conversation with Hans Haacke," 35.

⑰ *Hans Haacke: Unfinished Business*, 258.

⑱ "Artist as Corporate Critic," 104.

⑲ 有關當代藝術處理政治議題的概念，參見 Hal Foster, "For a Concept of the Political in Contemporary Art," in *Recodings*, 139-155.

臺灣大學學術期刊資料庫

Evans），對照經濟大蕭條時期的攝影作品與1991年的新聞照，呈現伊凡於1936年在美國南方拍攝的貧窮家庭，其人物姿態與表情，類似布希總統與夫人站立在遭暴風雨侵襲後的緬因州渡假別墅門前的模樣。然而，兩者的相似之處僅止於男主角的姿勢與構圖中的門前支柱，人物的社會地位與生活環境卻截然不同，兩者對於劫難後的復原能力亦有如天壤之別。哈克並置這兩幅災後的攝影作品，顯然是對比兩者的貧富與階級差距。在布希執政時期，美國經濟嚴重衰退，政府赤字明顯增加，失業人口攀升，福利措施相對縮減，《攝影機會（暴風雨之後/沃克伊凡）》是哈克一系列針對布希作品之中，表現最為精闢洗鍊。[120]

除了共和黨的財經與外交政策之外，共和黨對於藝術創作自由的限制也是哈克針貶的目標，而他發表於 2000 年的惠特尼美術館雙年展作品《衛生》(Sanitation；圖 16)即證明其寶刀未老的政治批判力。此作在尚未完成之際即曝光，成為整個雙年展的爭議焦點，甚至作品理念本身已被視為威力十足的完成品[121]，這是繼前一年在布魯克林美術館的「聳動」(Sensation)特展之後，再度掀起紐約政壇、藝術界與輿論的辯論高潮。[122] 作品名稱是根據「聳動」一詞的發音變化而來，而「衛生」一詞用意在諷刺紐約市長朱利安尼意圖撤銷「聳動」特展以淨化藝術的舉動。哈克的裝置包括象徵欲掃除當代藝術的垃圾桶，內裝行軍步伐的音效，營造軍事的肅殺氣氛。他引用憲法第一章保護言論自由的條文，對比朱利安尼攻擊「聳動」特展的言論，以及共和黨保守派大老恆斯、布坎能(Patrick J. Buchanan)、羅伯森(Pat Robertson)唾棄當代藝術為垃圾的說辭，他們呼籲政府刪減補助藝術的經費，而且這些反藝術自由的字句特別使用納粹政權偏愛的哥德字體(Gothic Fraktur)，將共和黨箝制藝術自由的保守勢力

---

[120] 有關布希的作品尚有《暴風雨》、《盈餘》、《老鷹與獵物》，皆首展於韋柏畫廊。

[121] Anonymous, "Dull, Tedious, Boring," *New Criterion* 18.8 (April 2000): 3; Anonymous, "Whitney's Sanitation Trouble," *Art News* 99.4 (April 2000): 68. 年輕藝術家 Danny Tisdale 認為光是作品構想本身和所掀起的波折，已構成一強而有力的作品了。參見 Richard Goldstein, "The Art Libel: Turning an Anti-Fascist Artwork into an Ant-Jewish Slur," *Village Voice* 45 (March 21, 2001): 63.

[122] 有關「聳動」展的爭議，參見余珊珊，〈藝術、政治、公帑的三角戰爭：布魯克林美術館「聳動」展引發紐約各界口水戰〉，《新朝藝術》，14期，1999年11月，頁24-28；吳曉芳，〈世紀末紐約最「聳動」的前衛藝術特展〉，《藝術家》，294期，1999年11月，頁326-335；劉俐，〈藝術的自由與傲慢：煽色腥煽出巨焰〉，《藝術家》，294期，1999年11月，頁336-341。

臺灣大學圖書館 期刊資料庫

比喻為曾經打壓現代藝術的納粹行徑。[123] 而這種字體使紐約市長大為火光，抨擊哈克和惠特尼美術館降低了猶太人大屠殺(Holocaust)的重要性。

此展尚未開幕即因哈克裸露的比喻方式引發了藝評與政界的激戰，也迫使惠特尼美術館館長和哈克本人對媒體釐清表態。紐約市長曾以宗教和道德之名，公然反對「聳動」一展舉行，並刪減市府對該館的經費補助，此舉曾引發上千名藝術家示威抗議，也意外連帶使參觀「聳動」人數激增。布魯克林美術館館長為了捍衛藝術自由，無懼政治干預，不惜以憲法保障言論自由之名與市長對簿公堂。哈克延續這發燒的議題，節錄紐約市長反對「聳動」特展的言詞，顯露其法西斯的意涵。然而這強烈的指控使雙年展的負責人也幾乎招架不住輿論的反彈，惠特尼館長 Maxwell Anderson 坦承他個人對於此作中納粹的比喻有所保留，但是認為其代表了當今少見的傑出政治性作品。[124] 此作雖批評共和黨罔顧憲法的言論自由，卻擦槍走火地被「反毀謗團體」(Anti-Defamation League)攻擊，和紐約市長站在同一陣線，解讀它為反猶太人之作，抗議此作太輕率處理大屠殺的歷史，甚至連美術館猶太董事 Mary Whitney 和 Gertrude Whitney Conner 也反對展出此作。[125]

哈克對此誤解表示遺憾，因為他向來尊重同情猶太人的處境，可以說不遺餘力地在作品中批判納粹政權。「衛生」一作的重點並非描寫納粹迫害猶太人的歷史，而是顯現納粹壓制現代藝術發展的史實再度於世紀末的紐約重演。[126] 根據哈克解釋，朱利安尼對「聳動」特展的激烈干預是基於競選活動的考量，藉此獲得猶太團體、宗教界與保守派的選票，但納稅人的錢卻成為他的競選經費，間接資助市長藐視憲法第一章的舉動。[127] 儘管「聳動」一展的作品是上奇廣告商的當代英國藝術收藏，其批發藝術品和炒作市場的手法曾為哈克所批評，但

---

[123] 哈克在 1990 年評論 NEA 風波與藝術自由時，曾比喻恆斯為希特勒一樣憎惡其所無能理解的藝術，參見 Hans Haacke, "In the Vice," 51.

[124] Jed Perl, "Exhaustion Chic," *The New Republic* (April 3, 2000): 42.

[125] Judith H. Dobrzynski, "Work about Free Speech, Not Holocaust, Artist Says," *New York Times* (March 13, 2000): B. 3.

[126] Ibid. 亦參見 Richard Goldstein, "The Art Libel: Turning an Anti-Fascist Artwork into an Anti-Jewish Slur," *Village Voice* 45. 1 (March 21, 2001): 63.

[127] Deborah Solomon, "Questions for Hans Haacke: School for Scandal," *New York Times* (March 26, 2000): 6. 23.

臺灣大學學術期刊資料庫

是此刻的焦點是言論自由不容侵犯，尤其是政客利用藝術的道德尺度作為競選的話題。朱利安尼的言行，令哈克聯想到納粹撻伐現代藝術為「墮落的藝術」(Entartete Kunst)的用詞及毀壞作品的行為。1937 年納粹所舉辦的「墮落藝術巡迴展」，是集權政府打壓藝術自由發展的最激烈措施，代表著希特勒對現代藝術的極度無知和仇恨，迫使許多藝術家逃亡海外。[128]

從 1980 年代以降，反納粹是哈克作品的主題之一，他致力以清晰明確的視覺語言傳達訊息，揭開德國國族主義的神話，探究歷史真相，試圖破解納粹的基因結構，追蹤法西斯主義在當代社會的喬裝演變。這種剖析與批判的態度，與另一位著名的德國藝術家基弗(Anselm Kiefer)作品有所不同，沒有陰鬱悲壯，沒有曖昧複雜的德意志情結。[129] 哈克最著稱的納粹相關作品包括《你們畢竟是榮耀的》、《德國》、《恩斯特・容格》、《致人民》四件委託之作，從舞台設計至公共藝術裝置，在國際藝壇與德國政界引起了許多討論與迴響。

1988 年的紀念碑《你們畢竟是榮耀的》(Und Ihr habt doch gesiegt；圖 17)是應邀在奧地利葛拉茲市(Graz)史地利亞(Styria)秋季藝術節所製作的定點(site-specific)裝置。由於牽涉納粹屠殺當地猶太人與吉普賽人的歷史，在展覽期間遭新納粹份子以炸彈燒毀，顯示當地民眾讀出「紀念碑」的政治訊息，而非視其為純然獨立的藝術品。哈克為了還原歷史的真相，將葛拉茲市的地標—聖母之柱—佈置成如同 1938 年納粹慶祝佔領奧國遊行活動時的尖塔，沿用當時的紅色布料和納粹國徽，並印上同樣的文宣「你們畢竟是榮耀的」。面對尖塔的一道牆則貼著 1938 年報紙分類廣告的複本，內容是當時商家行號進行亞利安化(Aryanization)的宣傳。在歷史重現的場景中，唯一使此紀念碑產生新的意義之處在於塔的下方，印有納粹受害者的詳細數目：「史地利亞的受害者：300 名吉普賽人、2500 名猶太人、8000 名政治犯、9000 名市民、27900 名士兵死亡，12000 人失蹤」。如此註明使「你們畢竟是榮耀的」的納粹標語顯得無限殘暴，暴露出此紀念碑半世紀之前的獨裁用途。多數報紙譴責新納粹份子縱火的行為和動機，亦有藝術家團體在燒毀的紀念碑下靜坐示威，左派的學生在夜間獻花點燭

---

[128] 參見 Bruce Altshuler, *The Avant-Garde in Exhibition: New Art in the 20th Century* (Berkeley: University of California Press, 1998), 136-147.

[129] 有關基弗作品分析，參見 Andreas Huyssen, *Twilight Memories: Making Time in a Culture of Amnesia* (London: Routledge, 1995), 219-230；曾少千，〈安澤・基弗〉，《牆》，台北：國立歷史博物館，2000 年，頁 249-257。

臺灣大學學術期刊資料庫

火致意。[130]

哈克原本以為在仍然存有許多納粹支持者的葛拉茲市不太可能實踐此裝置藝術的提案，但是策展人馮茲(Werner Fenz)希望在市區內曾經屬於納粹活動的地點，邀請藝術家定點創作，挑戰藝術家面對歷史、政治、社會的問題，激發日漸漠然的大眾思考納粹的影響。[131]如哈克所願，此作成為引發民眾歷史意識的催化劑，並且使藝術家跨出純藝術的邊界，將當地的歷史與社會作為創作脈絡。布赫迪厄對此作讚譽有加，認為其超越了一般觀念藝術，不僅讓觀眾討論藝術本身而已，也讓觀眾談論作品的訊息和意義。[132]觀眾強烈的反應使作品所批判的目標，蓄意摧毀其存在。在布赫迪厄的心目中，哈克的創作結合了事實與行動，開創一種空前的象徵形式，取代無止無盡的陳情請願，抵抗象徵性的暴力，藝術家和學者可從中學習賦予其批判行動真正的象徵性效用。

1993年威尼斯雙年展的得獎作品《德國》(Germania；圖18)，同樣贏得布赫迪厄的高度稱許。[133]哈克以簡潔有力的手法，促使觀眾面對塵封已久的過去與當下之間的關係。在國家館的入口，他運用威尼斯雙年展檔案照片的紀實特性，喚起1934年希特勒視察德國館的歷史記憶，並大刀闊斧地改裝納粹修建的德國國家館建築，門上方原本的納粹老鷹雕像轉換成統一後的德國馬克硬幣圖案，象徵昔日的政治介入轉移到當今經濟力量對藝術的影響，而館內展覽空間的地面被翻攪挖掘開來，宛如尚待重建的廢墟，比喻德國統一後的百廢待舉。整個氣勢磅礴的裝置作品將空間還原成國家展覽的地點，探索此特殊地點的形成背景與歷史意義，對照希特勒時代與當代德國的文化政治，呈現兩種時代觀點中的德國館。

哈克在展覽圖錄《無底》中發表一篇文章〈輕舟！輕舟〉(Gondola! Gondola!)，詳述納粹政權以維護健康純粹的德國藝術為己任，打壓現代主義的蠻橫作風。[134]文中回顧納粹時代的德國館建築設計與展品，對照今日跨國企業

---

[130] *Obra Social*, 166-168；亦參見 Anonymous, "Haacke Work Firebombed," *Art in America* 76 (December 1988): 176.

[131] Ibid., 164.

[132] Free Exchange, 20, 76-7. 亦參見 Michael North, "The Public as Sculpture: From Heavenly City to Mass Ornament," *Critical Inquiry* 16 (Summer 1990): 874-879.

[133] Pierre Bourdieu, "Too Good To Be True," in *Free Exchange*, 113-6.

[134] Hans Haacke, "Gondola! Gondola!," in *Bodenlos* (Venice: Edition Cantz, 1993), 27-36.

臺灣大學學術期刊資料庫

贊助威尼斯雙年展的熱潮，德國館可謂濃縮了文化政治的變遷史。誠如 Walter Grasskamp 的專文所言，歷年來代表德國館的藝術家大多觸及沉重的國家歷史議題，例如基弗、波依斯、波克(Sigmar Polke)、巴塞里茲(George Baselitz)等，國家館本身是十分政治性的展覽地點，也是發表政治性作品的絕佳空間。[135] 從60 年代以來，始終鑽研展出地點的歷史、社會、政治脈絡的哈克，這次將展覽廳的地磚全面掀起，觀眾不得行走其間，使國家館的文化政治成為一個凝視冥思的對象。

《德國》的內部裝置再度政治化低限主義的視覺語言，產生一種空間現象學，使觀者沉浸在展覽氛圍與抽象冰冷的造型之中，但是透過激烈的挖掘與翻修意象，以及牆上 "GERMANIA" 的國名，進而反思國家館的立意與發展。GERMANIA 的驕傲國號出現在 1938 年所設計的門楣上，被哈克複製在室內牆上，強調此拉丁文寫成的德國，連同仿古典主義的建築風格，乃納粹時期以古典正統自居的產物，象徵著追求永恆不朽的國家主義。[136] 在 1938 年整修的德國館，是當今少數未遭拆除的納粹建築之一，哈克掀開大理石地面的「破壞」之舉，象徵德意志神話的瓦解。

值得注意的是，德國館的破碎地磚，也是哈克向所景仰的浪漫派藝術家佛列德利赫(Caspar David Friedrich)致上敬意。在一則訪談中，哈克透露如同佛列德利赫一樣，他在很多方面是個浪漫主義者。[137] 哈克在佛列德利赫的風景畫中讀出象徵德國的精神意涵，特別是 1823-5 年的《冰海》一作，其中在暴風雪遭滅頂的木船碎片從冰海中竄出，宛如被砍斷的樹幹。哈克認為在佛列德利赫的畫中，樹象徵著德國，而《冰海》意味著他對德國民主運動的深切失望。大半輩子居住在紐約的哈克始終為了某種感性因素，保持德國國籍，[138] 一方面維繫著對故鄉的情懷與殷望，一方面用理智深入分析德國的歷史、企業與藝術機制，

Reprinted in *Free Exchange*, 125-144.

[135] Walter Grasskamp, "No-Man's Land," in *Bodenlos*, 51-63.

[136] 有關第三帝國的藝術與文化政策，參見 Peter Adams, *Art of the Third Reich* (New York: H. N. Abrams, 1992); Jonathan Petropoulos, *Art as Politics in the Third Reich* (Chapel Hill: University of North Carolina, 1996.)

[137] Michael Kimmelman, "Hans Haacke," 228-230.

[138] Deborah Solomon, "Questions for Hans Haacke: School for Scandal," *New York Times* (March 26, 2000): 6. 23.

臺灣大學學術期刊資料庫

並坦然面對國家主義的議題。

在 1990 年代，哈克於德國統一後的首都柏林發表了兩件有關德國意識型態的裝置作品，地點皆在美術展覽的空間之外。1994 年哈克為 Johann Kresnik 編導的舞劇《恩斯特・容格》(Ernst Jünger；圖 19)設計場景與道具，於柏林東區的勞動階級戲劇院「人民舞台」(Volksbühne)上演。此舞劇描寫作家兼軍事家容格的生平與法西斯思想，容格在德國始終是極具爭議性的人物，一方面他的著作為第三帝國德意志意識型態的先聲，[139] 但另一方面，直到當今的德國和法國政府皆十分尊崇他的文學貢獻，1993 年威尼斯雙年展亦頒予這位 100 歲的作家一項特別獎。哈克應邀作舞台設計後，便努力研究容格的生平和思想。

在開場前觀眾入座之際，舞台上的鐵幕投影著容格的著作摘錄，充滿嗜血與極權的口吻，如「快快，現在正是屠殺的時刻！此刻只有從流血中得到救贖、滿足、快樂」、「法西斯主義的偉大不在於理性，而在於狂熱；其並非崇拜一套思維，而是崇拜一傑出的個人」。舞台整體佈滿軍事徽章、服飾、鋼板，瀰漫肅穆陰森的氣息。哈克運用鋼為主要材料，傳達容格好戰無情的個性。[140] 中央豎立著希特勒最鍾愛的雕刻家 Arno Breker 的複製作品《備戰》，此碩大的裸體武士在表演中散發出許多納粹國徽，同時，飾演容格的舞者將二十隻磁鐵作的昆蟲附著在背景的鋼板上，意指容格為業餘的昆蟲學家。在劇終時，作家歌德的金屬側像從天花板降落在武士的臉前，代表 1982 年容格獲得歌德大獎的榮譽，最後容格騎著一尊威尼斯雙年展的金獅雕像，並與之性交，這是指涉 1993 年容格受邀撰寫威尼斯雙年展的總序文並獲頒金獅獎的最高榮譽。男性情慾、戰爭、國家主義淋漓盡致地融於一體。

哈克對於德國民族性的概念與國家主義的質疑，也表現在 2000 年掀起高度爭議的裝置作品《致人口》(Der Bevölkerung；圖 20)。1998 年德國國會藝術委員會邀請哈克為德國國會大廈(Reichstag)的北側中庭製作一件作品，經過兩次決議通過之後，卻在著手施行前遭到保守的基督民主聯盟的強烈反對，陳請取消此計畫，促使整體國會全數投票表決，於 2000 年四月以 260 對 258 票結果險

---

[139] 參見 Ernst Jünger, *The Storm of Steel: From the Diary of a German Storm Troupe Officer on the West Front* (New York: Fertig, 1975)；George L. Mosse, *The Crisis of German Ideology: Intellectual Origins of the Third Reich* (New York: Grosset & Dunlap, 1964.)

[140] Brigitte Werneburg, "The Armored Male Exposed," *Art in America* 83 (June 1995): 44-48.

臺灣大學學術期刊資料庫

勝得以實行。[141] 哈克的提案是在中庭內放置一大型木製花台(140 平方公尺)，由德國境內 328 個選區的民意代表填入該選區的土壤，混合種植之後任各式植物生長，不特意加以控制管理，象徵多元文化在自由的環境下開花結果，藉以抗拒納粹夢想中同質純粹的德國民族主義。這件作品不僅動員幾乎所有國會代表投票決議，也需要所有民代如園丁般親身參與完成，將其選區的土壤和植物帶進國會大夏的「野生花園」滋養成長。哈克要求每一位民代卸任時，移走其土壤，讓新上任的民代填入其選區的土壤，使作品不斷產生新的生態變化。裝置現場設有數位相機，每天日夜定時拍攝兩張照片，累積成一影像資料庫，在網站上播映。[142]

國會爭議的焦點在花台上方電子霓虹螢幕所顯示的「致人口」一詞。哈克決定用"Der Bevölkerung"，乃取人口統計上的中性涵義，藉以對照國會大廈門上的刻印「致德國人民」(Dem deutschen Volk)。後者的涵義較為狹窄，意指具血緣關係的民族，哈克認為此語遭納粹與東德政府的大量運用，充滿迷思與血統的概念，早已不足形容目前外來移民眾多的德國社會。[143]「人口」一詞較為明確中立，具有寬廣的包容性，藉以抵抗種族的迷思。哈克設計各選區立委填土的儀式，代表此作品的生命開始，而填土的舉動原為諷刺納粹所高唱入雲的標語「血統與土地」(Blut und Boden)，但是卻被國會的部分左派議員視為呼應了希特勒的口號。[144]

「人口」的中性涵義也使命運多舛的國會大廈還原到最初的政治功能，反映民意基礎。十九世紀德國統一後所建的國會大夏即為民意代表集會的場所，但是在納粹時期變得面目全非，議事功能不彰，成為希特勒演講與反猶太展覽舉行的地方。之後在第二次世界大戰時遭到蘇俄轟炸，在冷戰時期僅草率修復，首都搬至波昂，柏林國會大夏充作歷史展覽廳，不再處於熱鬧的市中心，象徵

---

[141] Christopher Phillips, "German Parliament Approves Haacke Installation," *Art in America* 88.5 (May 2000): 37.

[142] 網址是 www. debevoelkerung.de。網站內容包括計劃緣由、國會議員簡介、新聞報導等，影像紀錄開始於 2000 年 8 月 1 日，可供讀者選擇任何日期的實景觀看。

[143] Roger Cohen, "Poking Fun, Artfully, at a Heady German Word," *New York Times* (March 31, 2000): A. 4.

[144] Smith Lee, "Aye Raising," *Artforum* 38.9 (May 2000): 43.

臺灣大學學術期刊資料庫

著德國的分裂。[145] 直到 1990 年德國統一首都遷回柏林後，國會大夏終於再度回復原初的議事功能，並進行一連串的修建和藝術裝置計劃，1995 年保加利亞藝術家克里斯多(Christo)實踐他 24 年來的夢想，包捆整座國會大夏即是舉世注目的例子，戲劇性地濃縮這棟建築複雜的政治歷史。哈克的文字與土壤裝置並無高潮迭起的戲劇感，畢竟它是永久的公共裝置，含蓄且務實地透露國會的政治使命，細水流長地提示選民人口的心聲。

哈克用「人口」一詞在國會引起基督民主黨與法學界不少反對聲浪，主要有兩個論調：一是基民黨認為「人民」(Volk)一詞不能因為曾被希特勒污名化即失去其正當性；二是法律專家認為哈克的用詞違憲，因為德國「人民」是政治主體，國會的功能即代表「人民」，哈克的作品侵犯了「人民」的權力與憲法的根本原則。哈克針對此指控，說明其作品並未違憲，而且德國憲法第五章乃保障藝術創作的自由，他盼望此作品能對於德國的文化族群構成提供另類的思考。[146]

哈克所運用的土壤與植物乃源自長期對生物系統的研究興趣，可見於 1969 年的作品《小草生長》與 1989 年為法國國會的提案《書法》，兩者皆強調有機性與生命力。早期的《小草生長》(Grass Grows)曾在康乃爾大學美術館舉辦的「土地展覽」展出，地面上的土壤種植成長迅速的冬季裸麥，青綠色的莖葉逐漸形成濃密的小丘，在美術館的人為環境中，完成其短暫的生長週期。哈克著迷於植物的生長現象，因為它必須與能量、環境、知識產生互動關係，而且超越形式和構圖的考量。[147]

爾後，在哈克轉向文化政治的題材時，這個種植的母題延伸在政治性的公共藝術中，承載著人民心聲與多元文化發展的意義。二十年之後的《書法》(Calligraphie；圖 21)一作是應邀參加法國國會波旁宮榮譽廣場永久裝置的競賽提案，雖然最後並未獲選，但是可從模型中清楚見到種植的意象。中央是一個法國地圖形狀的田地，計劃種植最具代表性的植物，第一年是麥或玉米，第二年是白菜或向日葵，第三年是豆類或馬鈴薯，第四年則鬆土休息並放任雜草叢

---

[145] 有關國會大夏的歷史，參見 Christopher Pavel, "The History of the German Reichstag in Berlin," www.geocities.com/Athens/Cyprus/7002.

[146] Ibid.

[147] 哈克於 1969 年「土地展覽」研討會中的演講聲明，引自 Bijvoet, *Art as Inquiry*, 82.

臺灣大學學術期刊資料庫

生，以使土壤能恢復養分和耕作功能，再進行下一個四年為期的循環。[148]植物的排列方式將呈現同心圓向外如漣漪般擴散。哈克特別說明植物的照料需要根據正常農耕的方式，而非如凡爾賽宮的皇家花園，藉以象徵法國以農立國的特色。灌溉植物的水則來自上方的圓錐形山丘，這是由法國各地的石塊堆積而成的小丘，計劃由各選區的民意代表親自將其地區的石頭搬來，象徵國會的責任感與生命共同體。

然而，引起評審反對《書法》的焦點是石丘上的鍍金文字「自由、平等、博愛」是阿拉伯文的書法所寫成的。阿拉伯人是法國最眾多的移民族群，哈克選擇阿拉伯文書法即強調此事實，提醒國會將法國共和的理想精神普行於全體法國人民—包括阿拉伯裔的移民者。這個構想顯然觸及當時法國社會敏感的種族問題，尤其是備受輕視的文化族群竟然以其文字表達法國共和的核心觀念，很難被法國保守人士所接受。哈克對作品落選的結果並不感意外，這顯示「自由、平等、博愛」的共和理想尚未真正在法國社會落實。[149]

結語

從藝術機制的剖析、企業贊助的省思到政治現實的批判，哈克對於文化政治的探索呈現多方並進且環環相扣的特色。1960 年代末的問卷調查與實證研究，勾勒出一明確的當代藝術社會學，指認觀眾群的社經地位和政治傾向，他所面對的觀眾大多是教育水平高而具自由派思想的藝術相關人士。同時，他也分析美國重要美術館的權力結構，揭露董事會的政商關係，顯示文化菁英和政商權貴的交互影響，主導著美術館展覽性質的走向，為企業贊助的熱潮鋪路。針對美術館與企業的共生結構，哈克不僅探究其原因和目的，也為文化機構的私有化深感憂心，以文章和陳情呼籲政府不應刪減文化預算，放任企業介入藝術發展，將文化的領域私有化(privatization)。

哈克在創作與論述中一再強調，文化的私有化，使藝術家與藝術機構在企業贊助的魔障籠罩之下，形成自我設限與查禁，並使藝術淪為「社會油漬」，成為企業的公關工具，藉以提昇品牌形象，疏通政治遊說管道，減緩輿論任何對企業的批評。私有化乃資本主義的神主牌，哈克探討文化為私有化所付出的代

---

[148] 哈克的提案內容參見 *Free Exchange*, 58-61.

[149] Ibid., 57.

臺灣大學學術期刊資料庫

價，並揭示跨國資本主義違背企業倫理與剝削第三世界的種種行徑。他並非一網打盡，反對所有贊助藝術的行為，而是選擇既違反人權、環保、勞工政策、人體健康，又大力進行藝術公關甚或操控文化活動的企業。哈克洞察到文化私有化的危機，在雷根政府時期達到顛峰，於是在80年代初針對雷根的經濟政策和社會福利措施，提出針貶。我們可以說，哈克有關企業贊助與美國政治的許多作品，乃出自對於資本主義過度私有化與無限擴張的一貫反對立場，從《1971年5月1日夏普斯基家族曼哈頓房地產持有：真實時間的社會系統》到《雷根經濟學》，從《論社會油漬》到《大都會美孚館》，這些1970與80年代的作品，可謂鎖定了美國企業贊助藝術的盛行和跨國資本主義的橫行，加以分析其對文化發展的影響。文化雖無法簡約至經濟因素而已，但是哈克幫助我們了解到圍繞及塑造文化的資本主義經濟脈絡。

藝術自主和言論自由除了受到企業波及之外，政治的干預也不容忽視。屢屢遭受美術館封殺展覽與企業威脅訴訟的哈克，自然對藝術表現的自由捍衛到底，近作《衛生》即最顯著的例子，將憲法第一章與共和黨保守派的言論作強烈的對比，並將當下箝制藝術自由的政治干預比喻為納粹打壓現代主義的作為。而希特勒對於藝術的狹隘觀念和高壓政策，斷然統馭何為健康純粹的德國藝術，乃是《德國》所反映的議題。在1990年代的美國，哈克敏銳察覺到法西斯主義的文化觀，重現在共和黨政客與新保守派的心態裡，以保衛道德與精緻文化之名，危害了當代藝術的自由發展。

為了對抗文化的私有化，哈克一再強調公眾利益與民主社會的概念，並參與體制內的改革。他認為民主社會需要不斷自我檢討，反省任何不均等和非正義的問題，才能生存繼而繁榮進步。[150] 他身為一批判性藝術家，但是堅持加入藝術體制的運作，以參與公眾論述(public discourse)。[151] 無論能激起多少討論，哈克已經讓一些「瀕臨絕種」的議題再度復活起來成為話題，藝評家Ronald Jones將哈克這番努力喻為一道良知之光，是觀者所能感知與理解的。[152] 哈克本人也曾調侃道，其作品所提供的詳盡訊息，堪稱是一種「公眾服務」。[153] 為公眾服

---

[150] Free Exchange, 71.

[151] Deborah Solomon, "Questions for Hans Haacke," 6. 23.

[152] Ronald Jones, "Hans Haacke: A Flash of Conscience, Knowable and Definable," *Flash Art* 141 (Summer 1988): 151-2.

[153] Grace Glueck, "A Kind of Public Service," in *Bodenlos*, 75.

臺灣大學學術期刊資料庫

務的過程中，哈克作出藝術史上鮮見的舉動，在作品中挑戰了藝術家的贊助者—美術機關和企業，而這必須付出被展覽機構封殺的代價，我們很難想像曾被「觸犯」的古根漢美術館、瓦拉芙理查茲美術館、路德維美術館、大都會美術館、卡地亞當代藝術基金會，可能放下身段邀請哈克參展；而接受美孚石油、艾克森石油、全面石油、德國銀行、賓士汽車、摩里斯煙草等企業贊助的展覽單位，也不得不再三考慮究竟接受贊助與邀請哈克何者重要，即使最終哈克得以參展，想見也會設法公開抗議這些企業。

為了成為公眾論述的一部份，哈克始終了解在體制內展覽的重要性，若未進入畫廊和美術館的發表管道，創作則無法發揮任何效果，更無法加入公眾論述。1971 年哈克在古根漢展覽被取消的事件，使日後的論者將他塑造為體制外的烈士，甚或認為他一旦在大型美術館展出即代表著返回主流，放棄了所謂的機制批判，[154] 然而這種論調必須加以釐清更正。他早於 1977 年在社會學期刊 *Qualitative Sociology* 發表有關美孚公司的作品《善心傘》(The Good Will Umbrella) 時，回覆期刊編輯批判性作品是否終究被藝術體制收編的問題。[155] 哈克表示，倘若任何大型美術館肯邀請他展出《善心傘》，他將毫不考慮地答應，但是事實上，許多美術館已受惠於美孚的善心傘，不太可能會展出使其贊助者難堪的作品。哈克主張在體制內參展的原因，主要是他認為當前風行的「意識工業」塑造社會普遍的價值觀，而藝術界雖然佔其一小部份，但是由於越來越多受過教育的中上階級參觀展覽活動，經美術機構所傳達的作品意識型態與情感便更加不容忽視。因此，藝術家應把握任何適當的體制內展覽機會，使「社會契約下的批判性與另類觀點能留下痕跡」。對於收編的問題，哈克提供一個重要的觀念：「收編或許並非線性式的運作，讓贏家囊括一切，而是一個辯證的過程，只待歷史見分曉。」

哈克對於藝術界結構的分析與批判性藝術的探討，乃傳承了近代德國左派知識份子的文化政治觀。哈克採用詩人暨政論家安森柏格的「意識工業」理論，視美術館為「意識工業」的一部份，與媒體工業一樣建構並傳達「意識」給觀眾，具有工業性質和企業化的特徵，大多為了滿足管理者與贊助者的利益需求。

---

[154] 參見 Christopher Grunenberg, "The Modern Art Museum," in *Contemporary Cultures of Display*, ed. Emma Barker (New Haven: Yale University Press, 1999), 40-1.

[155] Hans Haacke, "The Good Will Umbrella," *Qualitative Sociology* 1 (June 1977): 108-9.

臺灣大學學術期刊資料庫

哈克相信所有意識工業的產物皆對社會與政治環境有所影響，包括他自己的作品。此外，布萊希特的藝術觀也帶給哈克深遠的啟示，其所擅長的理智、辯證的表現方式，所追求的社會真實，所引發的觀眾批判意識，皆在哈克的作品和文章中表露無遺。

為了揭示真相並參與公眾論述，一些學者和藝評者認為哈克運用了公佈醜聞(scandal)的策略，以吸引注目及討論。葛拉斯康(Walter Grasskamp)認為哈克執著於挖掘聳動的議題，容易遭致批評這是販賣醜聞的新聞報導，而使政治性藝術等於是寄生在這些爆發性的議題上。⑯ 紐約時報藝評家索羅門(Deborah Solomon)不懷好意地稱哈克為醜聞學派的代表，迷戀位於爭議的中心。⑰ 布赫迪厄則讚許哈克擅長運用醜聞的爆發力，以藝術的手法打動人心，其嫻熟的技巧足以擔當所有顛覆性運動的技術顧問。⑱ 這些正負不一的評論，其實皆正確地指出哈克的調查美學，宛如研究者或新聞工作者鉅細靡遺地找出各種相關線索，呈現事物的真相和全貌。對於哈克而言，許多被隱藏的問題一旦公諸於世，自然會帶有聳動的意味，而他盡可能以明確的資訊和簡潔的形式，使觀眾對作品的主題感到興趣一窺究竟。有些時候，例如關於參議員恆斯與萬寶龍香煙的作品《恆斯寶龍鄉村》及關於供應伊拉克的德國軍火商《升旗》，媒體的報導彷如擴音器，幫助哈克掀起了公眾論述。⑲

除了傳播訊息和表達立場之外，哈克期望創造出一種「建設性的挑釁」(productive provocation)，⑳ 並使觀者感到興致盎然，而達到此目標的主要方法是運用展出地點的特殊脈絡，以及現成物和拼貼的手法。在企業贊助藝術的主題方面，隨著不同國家的藝術生態而進行研究，通常是針對最顯著的贊助者加以剖析其在勞工福利、種族關係、環保等方面的重大缺失，而非一網打盡地批判所有贊助藝術的企業。這些看似各自獨立的研究計劃，使用當地的語言和觀眾溝通，但是整體而言，可以看出近三十年來美國企業贊助的模式，已迅速擴散至加拿大、英國、荷蘭、比利時、法國、德國、西班牙等國家，產業類別亦

---

⑯ Walter Grasskamp, "Information Magic," 96. 針對此問題，哈克答道若一昧避免發燒的話題，則對社會有不良的後果；他所追求的是社會現實，而非專門挖掘聳動的醜聞。

⑰ Deborah Solomon, "Questions for Hans Haacke," 6. 23.

⑱ *Free Exchange*, 28.

⑲ Ibid., 22.

⑳ Ibid., 21.

臺灣大學學術期刊資料庫

橫跨石油、金屬、廣告、軍火、汽車、銀行、煙草等，顯示藝術和企業日益相互需求的程度。在定點的公共裝置方面，哈克亦緊扣當地的歷史脈絡，使古建築產生新意。例如在葛拉茲市的紀念碑《你們畢竟是榮耀的》還原了納粹佔領奧地利的歷史，使侵略者的暴行和受難者的無辜形成強烈對比。《德國》和《致人口》則分別針對威尼斯雙年展德國館和柏林國會大夏的建築功能和歷史背景，探討德國的文化政治和國族主義問題。

政治正確的創作精神，並無法確保產生精湛成功的藝術作品；對於文化政治的探索，需要複雜成熟的視覺形式表達。從「巧克力大師」、「大都會美孚館」、「林布蘭的必需品」到「雷根經濟學」，哈克將辛勤耕耘的研究成果，以豐富多變的現成物表達，尤其是挪用「企業風格」、政治文宣、納粹國徽、形象廣告、商品包裝設計等溝通形式，加上一針見血的文字內容，反襯其中的文化政治。本文已討論哈克經常運用對象目標的語言和風格，以其人之道還治其人之身。哈克作品除了內容之外，形式本身亦蘊含政治性考量，兩者是密不可分的，如此運用現成的文化形式，傳達批判的聲音，可謂一種「收編」。如此挪用大眾文化的手法是十九世紀現代藝術發展以來已建立的前衛傳統，正如藝術史學者克羅(Thomas Crow)所觀察，從一開始前衛藝術發現、更新、再創自己的主要方法，便是認同另一個社會族群所製造的資本主義商品形式。[161] 前衛藝術家不斷在精緻藝術和大眾文化之間穿透買辦，結果也被消費體制挪用(例如超現實主義提供了廣告最有力的視覺武器)，成為文化工業的研發部門。然而，哈克作品的嚴肅旨趣和調查美學，使其免於遭遇如此悲觀的命運。

除了採用廣義的文化現成物，哈克的挪用對象亦延伸到藝術界，例如《大都會美孚館》和《林布蘭的必需品》分別諧擬大都會美術館和卡地亞當代藝術基金會的建築要素。他亦將藝術史上的繪畫風格與美術館的典藏品作為現成物。例如，1980 年代初描繪雷根、柴契爾、路德維的肖像畫乃分別搭配不同的畫風，反諷油畫的神聖光環，拆解圍繞著政治領導人物與企業家的神話。在荷蘭與倫敦的策展活動過程中，哈克選取重組美術館的典藏品，將龐雜的現成素材，拼貼成跨越時空、文化、媒材的特殊參觀經驗。

現成物和拼貼是達達與超現實最關鍵性的美學改革，在哈克的作品裡經常

---

[161] Thomas Crow, "Modernism and Mass Culture in the Visual Arts," (1981) in *Modern Art in the Common Culture* (New Haven: Yale University, 1996), 3-37.

臺灣大學學術期刊資料庫

同時並用，在旨趣上和杜象運用現成物挑戰藝術機制與藝術定義有所不同。哈克擅長運用圖像和文字之間的張力，激盪出表象和真實之間的矛盾。雖然文字有時是現成的宣傳用語或哈克所虛構的對白，但是通常文字佔有傳遞真實的份量，代表不容竄改與忽視的現實。例如，《馬內—計劃 '74》用十個篇幅追溯一幅畫的收藏史，敘述作品脫離作者之後的境遇和價值轉變；《巧克力大師》雙聯畫中的文字一五一十地詳述路德維的藝術收藏與巧克力王國的建構過程；《恩斯特・容格》的舞台設計大量引用容格的法西斯主義著作，呈現作家的思想精髓。然而在一些裝置作品中，文字除了再現真實的功能外，其拼字和形體也傳達批判與諷刺的意味，例如《書法》的阿拉伯文顯示法國的種族問題；《德國》的拉丁文透露納粹以古典正統自居的企圖；《衛生》的哥德字體乃隱喻納粹的官方修辭。除了作品之外，哈克也在回顧展覽圖錄中負責撰寫大量的文字，縝密說明作品主題的來龍去脈，提供首展時重要的輿論反應，除了擁有策展人的學識和史觀，並兼備第一手的創作背景資料。觀看哈克的作品，相當於閱讀一本引人入勝且組織緊密的書。

儘管文字在哈克的作品中幾乎無所不在，然而有時圖像的真實性凌駕在文字之上，反映出文字所隱藏的確鑿證據。《大都會美孚館》、《林布蘭的必需品》、《連續性》中的新聞照片呈現文明表象下的野蠻，美孚、林布蘭、德國銀行集團在南非的暴行令人怵目驚心，頓時使光鮮亮麗的企業風格和廣告文案顯得浮華不實。如此標榜新聞攝影的真實性與臨場感，也可從《油畫，向布魯瑟爾斯致敬》抗議雷根軍事政策的照片顯而易見。《德國》則是運用歷史照片，召回希特勒主宰現代藝術命運及國家展覽館的記憶。我們可以說攝影是哈克常用的現成檔案，而攝影和文字的結合乃是 1960 年代晚期觀念藝術的基本手法。[162] 對於哈克而言，攝影一方面保留高度的客觀紀實特性，一方面也提供繪製油畫的參考來源，可以透過畫風本身傳達主角的個性和作風，例如《清點存貨（未完成）》中的柴契爾和《路德維兵團的廣大與多元》中的路德維夫婦及東德女工，這兩幅畫皆含有複雜縝密的圖像學，需要哈克本人在展覽圖錄中親自解碼。

三十多年來哈克的作品探索藝術的政治經濟學，所傳達的訊息雖份量沉重，但是皆經過深思熟慮的視覺安排，精心策劃的視覺細節，以最簡潔有力的視覺形式表現作品的意義。唯有透過成熟的策略和堅實的技巧，作品才具有說

[162] Tony Godfrey, *Conceptual Art*, 302-3.

臺灣大學學術期刊資料庫

服力。哈克一向被視為觀念藝術家，使觀眾往往重視文字的解讀而忽略視覺呈現，或是偏重內容或形式的片面，對於其作品風格的評論成兩極化，有的認為優雅成熟，[163] 有的認為粗糙簡略，[164] 甚或質疑其藝術性何在。[165] 身為知識份子，哈克發表許多文章和發起連署活動，表達有關文化權力結構和企業介入藝術的論述；身為藝術家，他透過豐富複雜的視覺手法，結合圖像和文字，傳遞對於文化政治的深入探索。

（本文作者由衷感謝 Hans Haacke 與游巧雯的協助。國科會專題計劃編號 NSC 89-2411-H-032-019。）

（責任編輯：羅麗華）

---

[163] Robert C. Morgan, "Hans Haacke: Working from the Inside Out," *Arts Magazine* 60. 2 (1985): 24-5.

[164] Arthur Danto, "Hans Haacke and the Industry of Art," *The Nation* (February 14, 1987)

[165] Hilton Kramer, "Turning Back the Clock: Art and Politics in 1984," *New Criterion* 2. 8 (April 1984): 62-80.

臺灣大學學術期刊資料庫

參考書目

Adams, Peter. *Art of the Third Reich*. New York: H. N. Abrams, 1992.

Alberro, Alexander and Blake Stimson, eds. *Conceptual Art: A Critical Anthology*. Cambridge: MIT Press, 1999.

Angus, Ian and Sut Ihally, eds. *Cultural Politics in Contemporary America*. New York: Routledge, 1989.

Anonymous. "Haacke Work Firebombed." *Art in America* 76 (December 1988): 176.

Anonymous. "Tobacco Row." *Art in America* 83 (December 1995): 21.

Anonymous. "Arts Funding on Upswing." *Art in America* 83 (December 1995): 21.

Anonymous. "German Rejects Sponsorship: It Should Not Replace the State." *Art Newspaper* 7 (June 1996): i.

Anonymous, "Dull, Tedious, Boring." *New Criterion* 18. 8 (April 2000): 3. Anonymous, "Whitney's Sanitation Trouble," *Art News* 99. 4 (April 2000): 68.

Armstrong, Matthew. "Hans Haacke: Re-Presenting Reagan," *Radical History Review* 38 (1987): 78–86.

Art into Society-Society into Art: Seven German Artists. London: Institute of Contemporary Art, 1974.

Bailey, Martin. "The Generous Germans: Top Sponsors of the Arts in Europe." *Art Newspaper* 7 (November 1996): 5.

Barnouw, Erik. *The Sponsor*. New York: Oxford University Press, 1978.

Battcock, Gregory, ed. *Idea Art: A Critical Anthology*. New York: Dutton, 1973.

Becker, Howard S. *Art Worlds*. Berkeley: University of California Press, 1982.

Bell, Jane. "Hans Haacke." *Art News* 84 (October 1985): 128–9.

Bickers, Patricia. "Mixed Messages: An Interview with Hans Haacke." *Art Monthly* 244 (March 2001): 1–5.

Bijvoet, Marga. Art as Inquiry: Toward New Collaborations between Art, Science, and Technology. New York: Peter Lang, 1997.

Bois, Yve-Alain, Douglas Crimp, and Rosalind Krauss. "A Conversation with Hans Haacke." *October* 30 (Fall 1984): 23–48.

Bois, Yve-Alain. "The Antidote." *October* 39 (1986): 128–144.

臺灣大學學術期刊資料庫

Bolton, Richard. "Enlightened Self-Interest: The Avant-Garde in the '80s." *Afterimage* 16 (February 1989): 12-18.

Bourdieu, Pierre and Hans Haacke. *Free Exchange*. Stanford: Stanford University Press, 1995.

Buchloh, Benjamin H. D. "Hans Haacke: Memory and Instrumental Reason." *Art in America* (February 1988): 97-109; 158-9.

Buckely, Christopher. *Thank You for Smoking*. New York: Harper Perennial Library, 1995.

Bürger, Peter. *Theory of the Avant-Garde*, trans. Michael Shaw. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.

Carroll, Noël. *Philosophy of Art: A Contemporary Introduction*. London: Routledge, 1999.

Childs, Elizabeth C. ed. *Suspended License: Censorship and the Visual Arts*. Seattle: University of Washington Press, 1997.

Chong, Derrick. "Hans Haacke on Museum Management." *Museum Management and Curatorship* 16. 3 (September 1997): 273-85.

Cohen, Roger. "Poking Fun, Artfully, at a Heady German Word." *New York Times* (March 31, 2000): A.4.

Conner, Steven. *Postmodernist Culture: An Introduction to Theories of the Contemporary*. Cambridge: Blackwell, 1989, 1997.

Corrin, Lisa. *Mining the Museum: An Installation by Fred Wilson*. Baltimore, 1994.

Craven, David. "Hans Haacke and the Aesthetics of Dependency Theory." *Arts Magazine* 61. 7 (1987): 56-58.

Crimp, Douglas. Editorial. *October* 30 (Fall 1984): 5-6.

Crimp, Douglas. *On the Museum's Ruins*. Cambridge: MIT Press, 1995.

Crow, Thomas. *The Rise of the Sixties: American and European Art in the Era of Dissent*. New York: Harry N. Abrams, 1996.

Crow, Thomas. "Modernism and Mass Culture in the Visual Arts." (1981) In *Modern Art in the Common Culture*, 3-37. New Haven: Yale University, 1996.

Danto, Arthur C. "Hans Haacke and the Industry of Art." *The Nation* 244 (February 14, 1987): 190-5.

臺灣大學學術期刊資料庫

D'Arcy, David. "Philip Morris: Will the Tobacco Firm's Art Support Outlive Its Critics?" *Art Newspaper* 5 (October 1994): i-iii.

Dobrzynski, Judith H. "Work about Free Speech, Not Holocaust, Artist Says." *New York Times* (March 13, 2000): B.3.

Duncan, Carol. *Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums*. London: Routledge, 1995.

During, Simon. ed. *Cultural Studies Reader*. London: Routledge, 1993.

Editorial. *Wall Street Journal*. February 21, 1984.

Editorial. "He Who Pays the Piper Calls the Tune: Sponsorship, Patronage and the Intellectual Independence of Museum." *Museum Management and Curatorship* 15 (December 1996): 345-50.

Foster, Hal, ed. *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. Seattle: Bay Press, 1983.

Foster, Hal. *Recordings: Art, Spectacle, Cultural Politics*. Seattle: Bay Press, 1985.

Foster, Hal. *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*. Cambridge: MIT Press, 1996.

Foucault, Michel. *The Archaeology of Knowledge*. 1971. New York: Vintage, 1982.

Framing and Being Framed: 7 Works 1970-75. Halifax: Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1975.

Frascina, Francis. *Art, Politics and Dissent: Aspects of the Art Left in Sixties America*. Manchester: Manchester University Press, 1999.

Germer, Stefan. "Haacke, Broodthaers, Beuys." *October* 45 (Summer 1988): 63-75.

Gilbert-Rolfe, Jeremy. "The Politics of Art." *Arts Magazine* 61 (September 1986): 21-27.

Give & Take: 1 Exhibition 2 Sites. London: Serpentine Gallery, 2001.

Glover, Michael. "Stop Making Sense." *Independent* (30 January 2001).

Godfrey, Tony. *Conceptual Art*. London: Phaidon, 1998.

Goldstein, Richard. "Art Libel: Turning an Anti-Fascist Artwork into an Anti-Jewish Slur." *Village Voice* 45. 11 (March 21, 2000): 63.

Graw, Isabelle. "Field Work." *Flash Art* (November 1990): 136-7.

Hans Haacke, Volume II, Works 1978-1983. London: The Tate Gallery, 1984.

Hans Haacke: Bodenlos. Venice: Edition Cantz, 1993.

臺灣大學學術期刊資料庫

Haacke, Hans. "The Good Will Umbrella." *Qualitative Sociology* 1 (June 1977): 108-121.

Haacke, Hans. "Text and Images." *Art Journal* 48 (Summer 1989): 187-9.

Haacke, Hans. "Broadness and Diversity of the Ludwig Brigade," *October* 30 (Fall 1984): 9-16.

Haacke, Hans. "In the Vice." *Art Journal* 50 (Fall 1991): 48-55.

Haacke, Hans. *AnsichtsSachen/ViewingMatters*. Düsseldorf: Richter, 1999.

Heartney, Eleanor. "Hans Haacke." *Art News* 86 (March 1987): 143-4.

Heartney, Eleanor. "Haacke's Helmsboro." *Art in America* 78 (May 1990): 53.

Herbstreuth, Peter. "Haacke Provokes Reichstag." *Flash Art* 33 (Summer 2000): 47.

Higgs, Matthew. "Politics of Presentation: An Interview with Hans Haacke." *Tate Magazine* (Spring 2001): 56-59.

Huyssen, Andreas. *Twilight Memories: Making Time in a Culture of Amnesia*. London: Routledge, 1995.

Jones, Ronald. "Hans Haacke: A Flash of Conscience, Knowable and Definable." *Flash Art* 141 (Summer 1988): 151-2.

Jordan, Glenn and Chris Weedon. *Cultural Politics: Class, Gender, Race and the Postmodern World*. Oxford: Blackwell, 1995.

Jünger, Ernst. *The Storm of Steel: From the Diary of a German Storm Troupe Officer on the West Front*. New York: Fertig, 1975.

Kalaidjian, Walter. *American Culture Between the Wars: Revisionary Modernism and Postmodern Critique*. New York: Columbia University Press, 1993.

Kastner, Jeffrey and Brian Wallis, eds. *Land and Environmental Art*. London: Phaidon, 1998.

Kaufman, Jason Edward. "Corporations Favour Political Correctness When Sponsoring Museum Exhibitions." *Art Newspaper* 5 (October 1994): viii.

Kimmelman, Michael. "Hans Haacke." In *Portraits: Talking with Artists at the Met, the Modern, the Louvre and Elsewhere*, 216-231. New York: Random House, 1998.

Kramer, Hilton. "Turning Back the Clock: Art and Politics in 1984." *New Criterion* 2. 8 (April 1984): 62-80.

Kuspit, Donald. "Crowding the Picture: Notes on American Activist Art Today."

臺灣大學學術期刊資料庫

Artforum 26 (May 1988): 111-117.

Lee, Smith. "Aye Raising." *Artforum* 38. 9 (May 2000): 43.

Malraux, André. "Museums without the Walls." In *Voices of Silence*, trans. Stuart Gilbert.13-127. Princeton: Princeton University Press, 1978.

Martorella, Rosanne, ed. *Art and Business: An International Perspective on Sponsorship*. London: Praeger, 1996.

McCaffery, Larry. "An Interview with Susan Daitch." *Review of Contemporary Fiction* 13. 2 (Summer 1993): 68-80.

McWilliams, Martha. "Canaries in the Coal Mine: Interventionist Artists Mine the Museum." *The New Art Examiner* (January 1996): 22-26.

Mitchell, W. J. T. *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: University of Chicago Press, 1994.

Morgan, Robert C. "Hans Haacke: Working from the Inside Out." *Arts Magazine* 60. 2 (1985): 24-5.

Mosse, George L. *The Crisis of German Ideology: Intellectual Origins of the Third Reich*. New York: Grosset & Dunlap, 1964.

Moxey, Keith. *The Practice of Theory: Poststructuralism, Cultural Politics, and Art History*. Ithaca: Cornell University Press, 1994.

The Museum as Muse: Artists Reflects, ed. Kynaston McShine. New York: Museum of Modern Art, 1999.

North, Michael. "The Public as Sculpture: From Heavenly City to Mass Ornament." *Critical Inquiry* 16 (Summer 1990): 860-880.

Obra Social: Hans Haacke. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1995.

Owens, Craig. "From Work to Frame, or, Is There Life After 'The Death of the Author'?" In *Beyond Recognition: Representation, Power, and Culture*, 122-142. Berkeley: University of California Press, 1992.

Perl, Jed. "Exhaustion Chic." *The New Republic* (April 3, 2000): 42.

Petropoulos, Jonathan. *Art as Politics in the Third Reich*. Chapel Hill: University of North Carolina, 1996.

Phillips, Christopher. "German Parliament Approves Haacke Installation." *Art in America* 88. 5 (May 2000): 37.

The Play of the Unmentionable: An Installation by Joseph Kosuth at the Brooklyn

臺灣大學學術期刊資料庫

Museum. New York: The New Press, 1992.

Roland, Barthes. "Death of the Author." In *Image, Music, Text*, trans. Stephen Heath. 142-148. New York: Hill and Wang, 1977.

Ross, Andrew, ed. *Universal Abandon? The Politics of Postmodernism*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988.

Sherman, Daniel J. and Irit Roggoff, eds. *Museum Culture: Histories, Discourses, Spectacles*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994.

Shiller, Herbert J. "The Privatization and Transnationalization of Culture." In *Cultural Politics in Contemporary America*. Ian Angus and Sut Jhally, eds., 317-332. New York: Routledge, 1989.

Shiller, Herbert. "Corporate Sponsorship: Institutionalized Censorship of the Cultural Realm." *Art Journal* (Fall 1991): 56-59.

Sirmans, Franklin. "Remixing the Art World: Art in the Global Marketplace." *Flash Art* 194 (May/June 1997): 69-72.

Solomon, Deborah. "Questions for Hans Haacke: School for Scandal." *New York Times*. (March 26, 2000): 6. 23.

Stiles, Kristine and Peter Selz, eds. *Theories and Documents of Contemporary art: A Sourcebook of Artists' Writings*. Berkeley: University of California Press, 1996.

Still, The Museum, eds. Annette W. Balkema and Henk Slager. Rotterdam: Still Foundation, 1997.

Taylor, Paul. "Interview with Hans Haacke." *Flash Art* 126 (Februry/March 1986): 39-41.

Wallis, Brian, ed. *Hans Haacke: Unfinished Business*. New York: New Museum of Contemporary Art, 1986.

Walter, Benjamin. *Illuminations*. ed. Hl. Arendt. London, 1973.

Ward, Frazer. "The Haunted Museum: Institutional Critique and Publicity." *October* 73 (Summer 1995): 71-89.

Weil, Stephen E. *Rethinking the Museum and Other Meditations*. Washington: Smithsonian Institution Press, 1990.

Weil, Stephen E. *A Cabinet of Curiosities: Inquiries into Museums and Their Prospects*. Washington: Smithsonian, 1995.

臺灣大學學術期刊資料庫

Werneburg, Brigitte. “The Armored Male Exposed.” *Art in America* 83 (June 1995): 44-48.

Williams, Raymond. “Advertising: the Magic System.” In Simon During, ed., *The Cultural Studies Reader*, 320-338. London: Routledge, 199338.

Wu, Chin-tao. “Embracing the Enterprise Culture: Art Institutions since the 1980s.” *New Left Review* 230 (1998): 28-57.

周一燮，《美國歷任總統列傳》，台北：黎明文化出版，1986 年

羊文漪，〈「巧克力大王」路德維傳奇——一位德國收藏家之浮沉與輝煌事業〉，《藝術家》，1996 年 10 月，頁 230-239。

曾少千，〈從挑戰到對話—當代西方藝術與美術館〉，《1901-2000 世界文化百年論文集》，台北：國立歷史博物館，1999，頁 251-288。

曾少千，〈安澤・基弗〉，《牆》，台北：國立歷史博物館，2000 年，頁 249-257。

曾少千，〈藝術與社會學的交會：哈克與布赫迪厄的自由交流〉，《歐美研究》，32 卷 1 期，2002 年 3 月，頁 45-105。

吳宗寶，〈文化屬於大家也屬於每一個人：法國文化預算獨步歐美〉，《當代》，165 期，2001 年 5 月，頁 4-9。

余珊珊，〈藝術、政治、公帑的三角戰爭：布魯克林美術館「聳動」展引發紐約各界口水戰〉，《新朝藝術》，14 期，1999 年 11 月，頁 24-28。

吳曉芳，，〈世紀末紐約最「聳動」的前衛藝術特展〉，《藝術家》，294 期，1999 年 11 月，頁 326-335。

劉俐，〈藝術的自由與傲慢：煽色腥煽出巨焰〉，《藝術家》，294 期，1999 年 11 月，頁 336-341。

《跨世紀國際藝文資訊交流研討會論文集》，國家文化藝術基金會主辦，台北，2000 年。

臺灣大學學術期刊資料庫

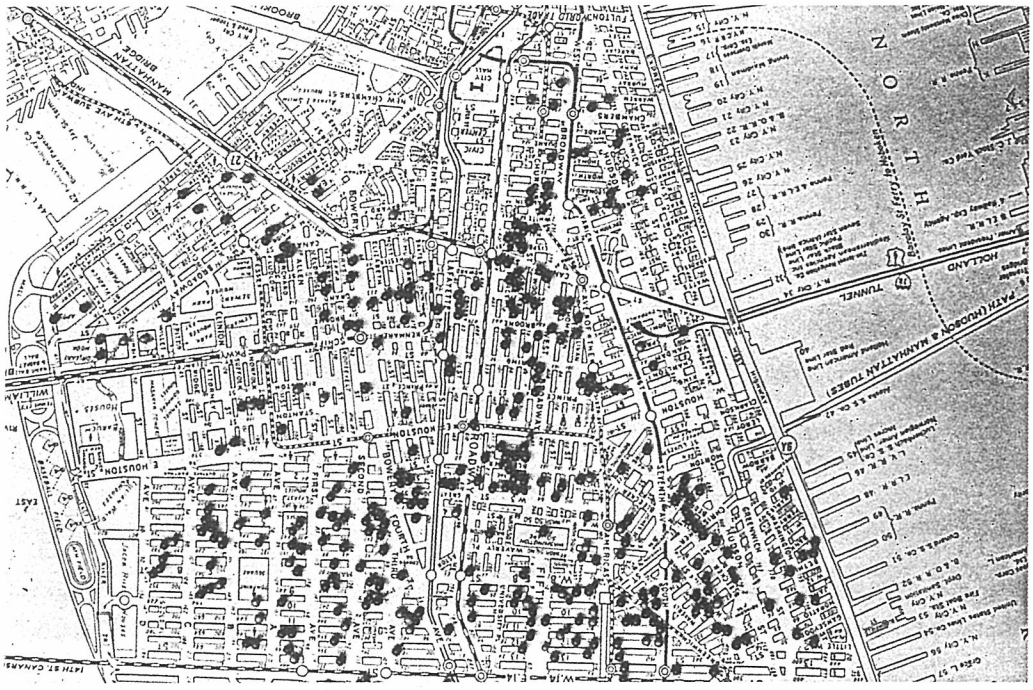


圖 1　Hans Haacke, *Gallery-Goers' Birthplace and Residence Profile, Part I* (detail), 1969. Maps, blue and red pins. ©Hans Haacke & VG Bild-Kunst.

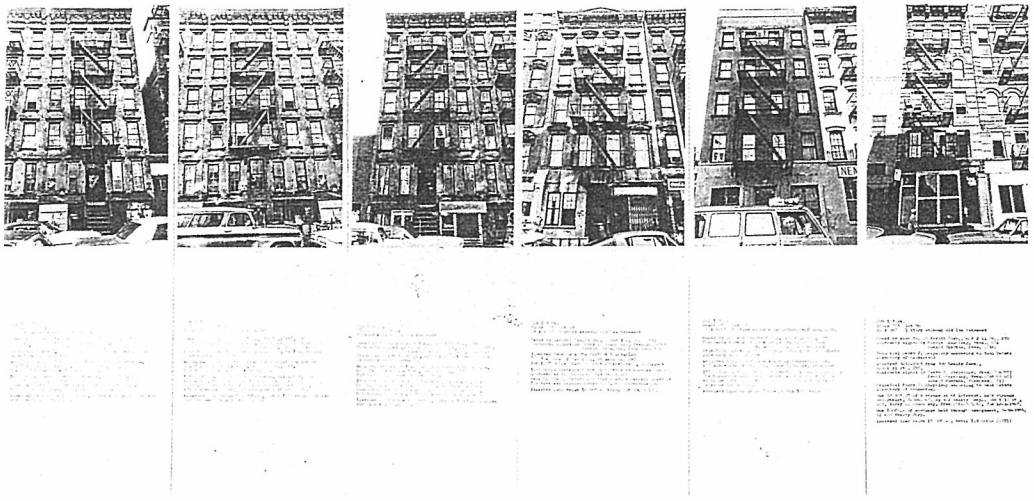


圖 2　Hans Haacke, *Shapolsky et al Manhattan Real Estate Holdings, a Real-Time Social System, as of May 1, 1971* (detail), 1971. Centre Georges Pompidou, Paris. ©Hans Haacke & VG Bild-Kunst.

臺灣大學學術期刊資料庫

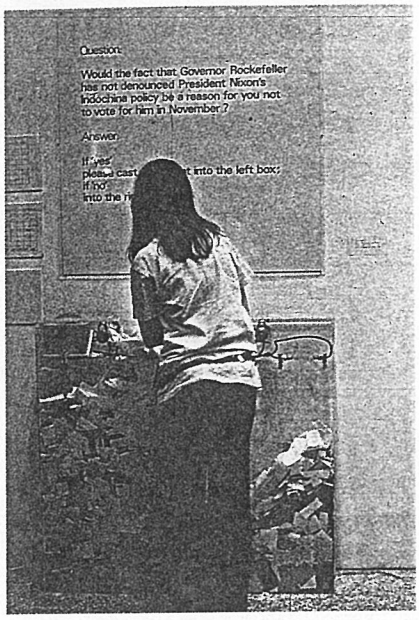


圖 3　Hans Haacke, *MOMA-Poll* (detail), 1970. ©Hans Haacke & VG Bild-Kunst.

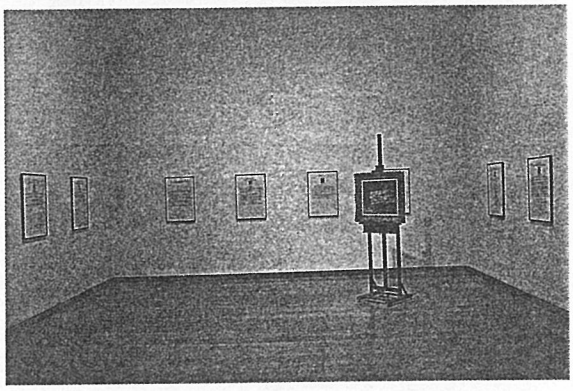


圖 4　Hans Haacke, *Manet-PROJEKT'74*, 1974. Ten panels, each 52 x 80 cm. Private Collection, Deurle, Belgium. ©Hans Haacke & VG Bild-Kunst.

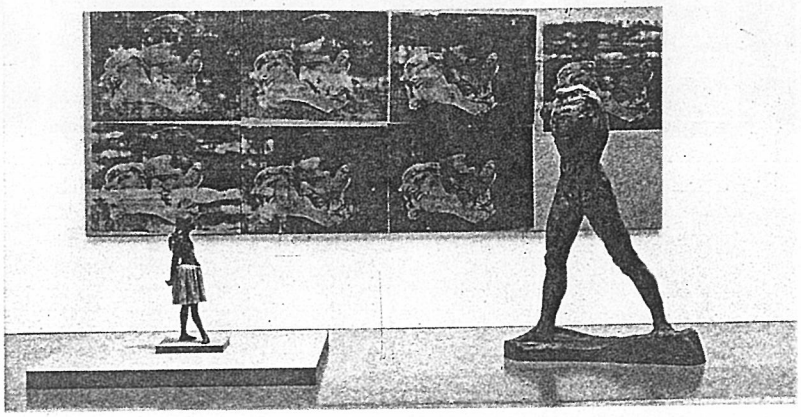


圖 5　*Viewing Matters*, 1996. Exhibition curated by Hans Haacke with collection of Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam. ©Hans Haacke & VG Bild- Kunst.

臺灣大學學術期刊資料庫

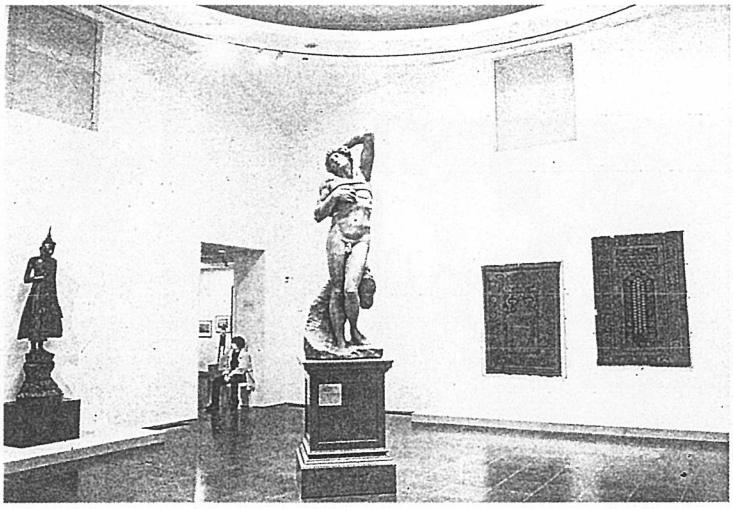


圖 6　*Mixed Messages*, 2001. Serpentine Gallery exhibition curated by Hans Haacke with collection of Victoria and Albert Museum, London. ©Hans Haacke & VG Bild-Kunst.

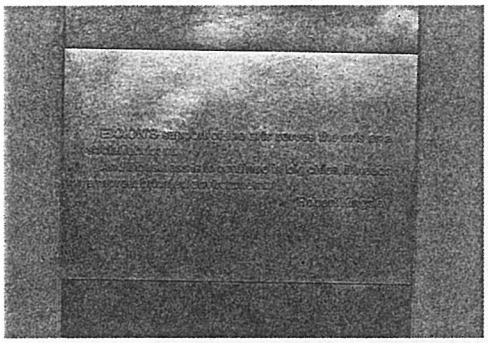


圖 7　Hans Haacke, *On Social Grease* (detail), 1975. Six plaques, 76.2 x 76.2 cm, phto-engraved magnesium plates mounted on aluminum. Gilbert and Lila Silverman Collection, Detroit. ©Hans Haacke & VG Bild-Kunst.



圖 8　Hans Haacke, *The Chocolate Master* (detail), 1981. 7 silkscreen diptychs with photographs and packaging of chocolates attached. 100 x 70 cm. Gilbert and Lila Silverman Collection, Detroit. ©Hans Haacke & VG Bild-Kunst.

臺灣大學學術期刊資料庫

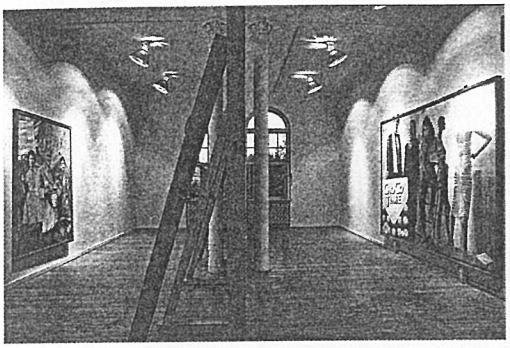


圖 9　Hans Haacke, *Broadness and Diversity of the Ludwig Brigade*, 1984. Installation: oil on canvas, 225 x 170 cm, billboard with Trumpf poster, 267 x 371 cm. ©Hans Haacke & VG Bild-Kunst.

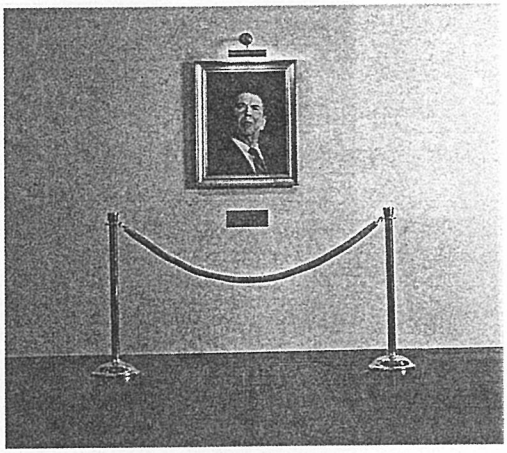


圖 10　Hans Haacke, *Oelgemaelde, Hommage à Marcel Broodthaers* (detail), 1982. Oil on cavas, 90 x 73.5 cm. Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles. ©Hans Haacke & VG Bild-Kunst.



圖 11　Hans Haacke, *MetroMobiltan*, 1985. Fiberglass construction, 3 banners, photomural, 355.6 x 609.6 x 152.4 cm. Centre Georges Pompidou, Paris.

臺灣大學學術期刊資料庫

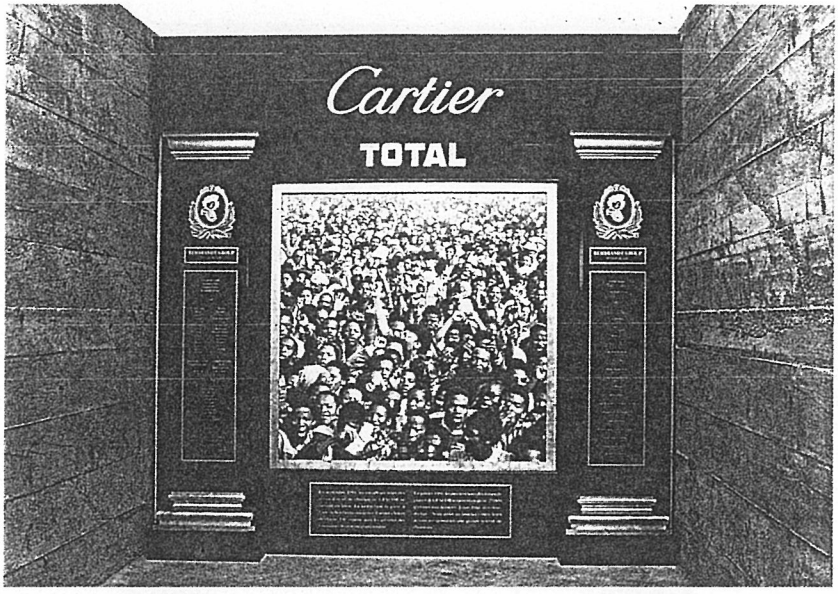


圖 12　Hans Haacke, *Les must de Rembrandt* (detail), 1986. Black-and-white photo, etched and gilded metal plaques. ©Hans Haacke & VG Bild-Kunst.



圖 13　Hans Haacke, *Helmsboro Country*, 1990. Silkscreen prints and photo on wood, cardboard, paper. Cigarette box, 77 x 203 x 121 cm. ©Hans Haacke & VG Bild-Kunst.

臺灣大學學術期刊資料庫

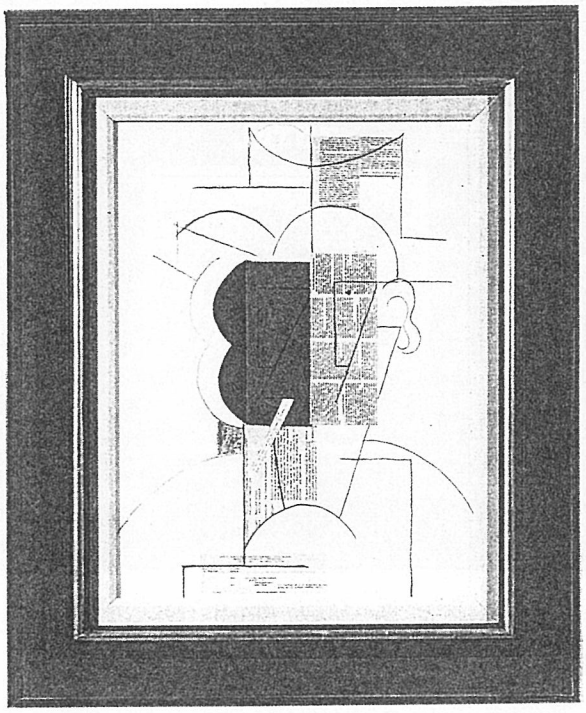


圖 14　Hans Haacke, *Cowboy with Cigarette*, 1990. Pasted paper, charcoal, ink. 94 x 80 x 6 cm. Collection Joseph LeBon. ©Hans Haacke & VG Bild-Kunst.

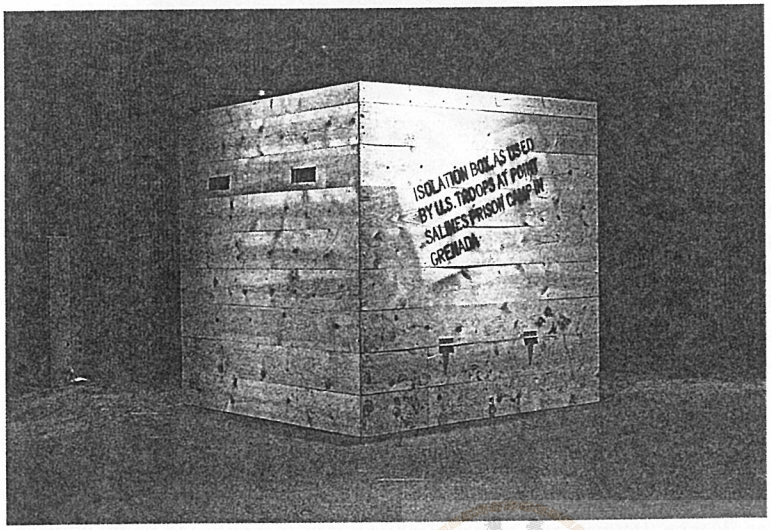


圖 15　Hans Haacke, *U.S. Isolation Box, Grenada, 1983*, 1984. Wood, hardware, 244 x 244 x 244 cm. ©Hans Haacke & VG Bild-Kunst.

臺灣大學學術期刊資料庫

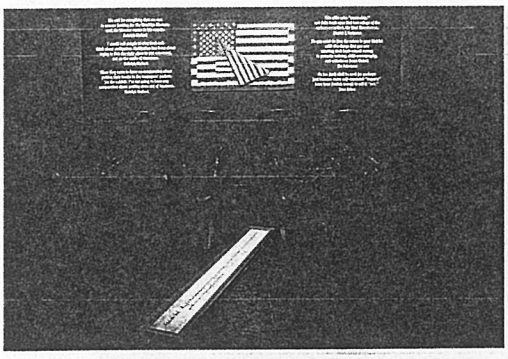


圖 16　Hans Haacke, *Sanitation*, 2000. Installation, Whitney Biennial 2000. Gilbert and Lila Silverman Collection, Detroit. ©Hans Haacke & VG Bild-Kunst.



圖 17　Hans Haacke, *Und Ihr habt doch gesiegt*, 1988. Existing monument, wood, fabric, fiberglass, 16 x 6 x 6 m, Graz. ©Hans Haacke & VG Bild-Kunst.

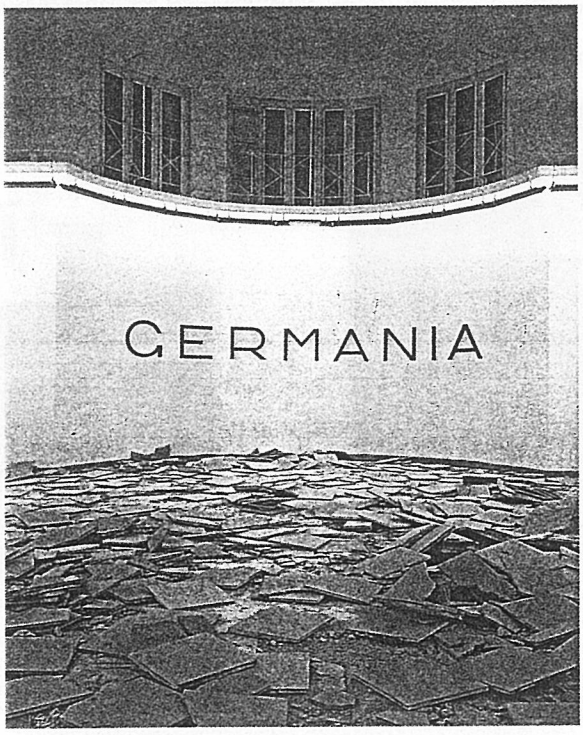


圖 18　Hans Haacke, *Germania*, 1993. Interior, German Pavilion, Venice Biennale. ©Hans Haacke & VG Bild-Kunst.

臺灣大學學術期刊資料庫

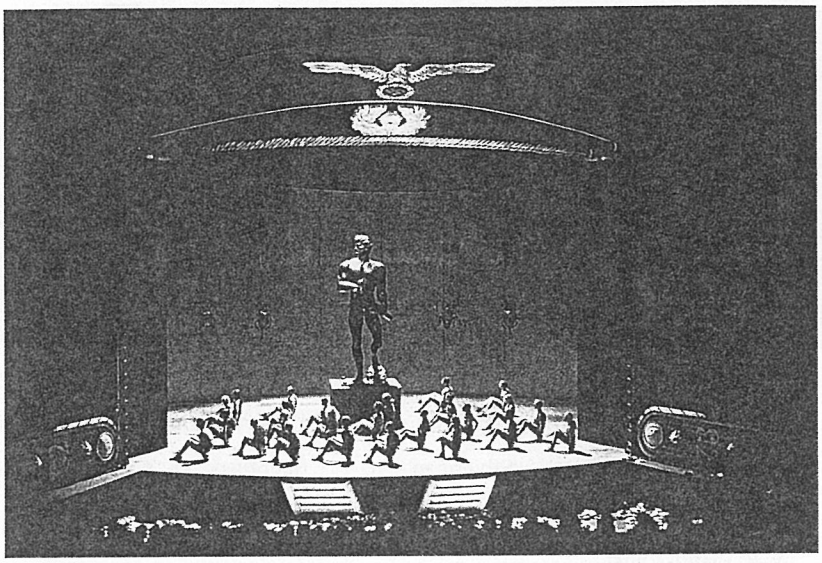


圖 19　Hans Haacke, *Ernst Jünger*, 1994. Stage set for dance theater by Johann Kresnik, Volksbühne, Berlin. ©Hans Haacke & VG Bild-Kunst.

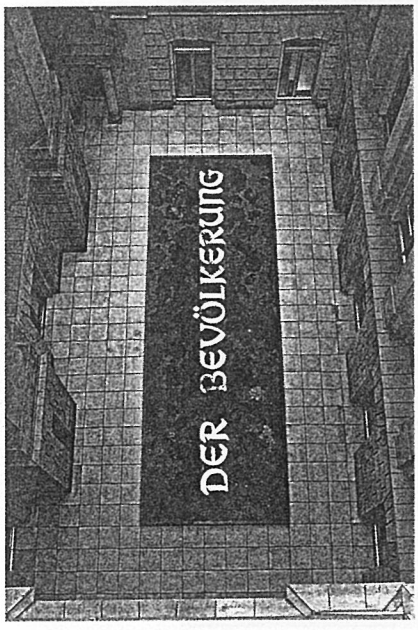


圖 20　Hans Haacke, *Der Bevölkerung*, 2000, as of June 2001. Installation at Reichstag, Berlin. ©Hans Haacke & VG Bild-Kunst.

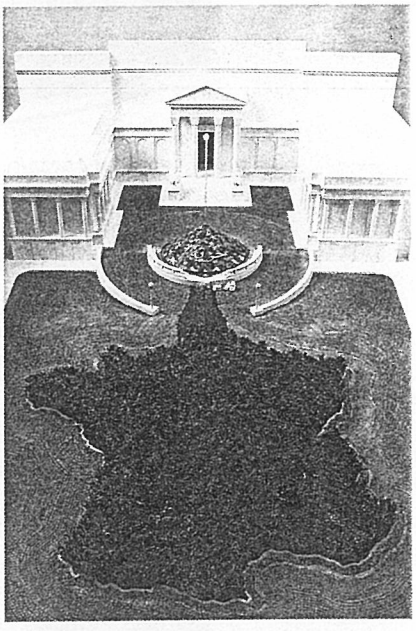


圖 21　Hans Haacke, *Calligraphie*, 1989. Architectural model, 42 x 98 x 149 cm. Palais Bourbon, Paris. ©Hans Haacke & VG Bild-Kunst.

臺灣大學藝術學研究所 期刊資料庫