

# 失敗現代性

林宏璋

國立台北藝術大學美術系所副教授

在目前討論現代性（或是全球化）的理論及分析中，通常有一個重要錯誤，這個錯誤牽涉到認知地理的分佈問題，同時也是知識試圖說明現狀時的失效。在這一類的分析中，往往將在歐美對於現代性的概念直接引進，把現代性的概念作為一種在「全球」所發生的現實及真實狀態，而忽略在地的特殊政治地理的面向，這是學院知識的一種「誤植（殖）」，將現代性及全球化作為一種普遍且全面的狀態，而非特殊的場景（landscape），忽略現代性本身就是一個建構的事實。最為明顯之處，在於分析場景的地理分佈好像出了台灣就是歐美，其他地方（polis）的現代性及全球化的特殊狀態被忽視作為不存在狀態；而台灣的現實永遠在一種懸置之中，無法直接理論化的描述狀態。

從套用紀登斯（Giddens）對於時空分佈的錯時現代性的一端延伸到全面殖民的帝國理論及現代性另一端，在台灣現代性的政治描述中，總是使用一個後設論述的框架，試圖說明全球化及現代性的全面狀態，也就是以普遍方式指稱的在地現狀，這是理論上的不可能狀態：使用「它方」的描述說明「此地」。而忽略了任何一個現代性的理論有其本身特定的社會現實與之呼應，在英國、在法國、在美國、在巴西等各個地域的差別性，必須要在分析層次上描繪，這種差異描述的重點在於現代化之不同進程，同時也顯示這種差異中的必然性以及理論生產中的差別，在任何轉嫁理論轉譯到「地方」現代性中，其地方性的顯示正在於其無可／法轉譯的部份。雖然最近開始有一些學者試圖以亞洲作為台灣區域政治的參考，或甚至以日本作為文化座標，但往往在這種情形下，會失去台灣在亞洲作為一個文化與政治上特例的現實，並且將混淆各個地區不同的政治文化體。

而另一方面，這種對於時代性的描述與分析實際上可以夾雜著「現代性知識」（knowledge on modernization）以及和「知識的現代化」（modernization of Knowledge）的灰色地帶，前者在於對於地區現實的掌握，後者是一種話語，尤其是學院論述於現代主義的論述。這種區分可以視為是時代現代性與學院現代主義的分別。而在各個地區所發展的所謂多元現代性作為一個複雜的指稱方式，正是如此的現代性知識的表現，對於各個現代性的幾個基礎，例如工業化、產業狀態、國家、都會化、語言等等的狀態，對應當今台灣的現代性之檢視，這種檢視的意義不僅僅在於理論與現象的「現實檢視」（reality

check)，同時也是試圖在這個夾雜的灰色地帶中，試圖發現它們的極限；換言之，檢視理論及在地現實的失效狀態。這也是「在地」相對與「全球」往往不是從其成功的時刻顯示[1]，而必須在其失敗的經驗中反應出其文化主體，這種方式吊詭地呈現了現代性的格言：「知道自己」（know thyself）。

藝術的發展同樣也是如此，不僅有著文化的現代性及美學上現代主義的區別，也皆是知識生產面向的差別，一方面作為藝術的表現方式，另一方面回應著藝術作為一種知會自身的方式。而這種知會往往不是對於全面性的詮釋，相反地往往在與藝術時間本身的差異性中開始。在地藝術作為在地的實踐，必須從原本全面性的論述中作為一種無法解釋的狀態。因而一方面是一種知識上的一個失效狀態，同時也是一種解釋全面性的失敗。這正是往往在地藝術必須經由失敗的經驗中「知道自己」（know thyself），而非在現代化過程的成功中。這種藝術的美學概念，一方面延伸寫實主義作為現代主義的濫觴，另一方面回應這在失效過程中現代性及現代主義的在地特殊經驗。這種進行調查的手法，與其受是社會學普查，毋寧更為接近人類學方式，以一種私人民族誌的方式，呈現自我與他者的關係。

姚瑞中與「LSD」（失落社會檔案室）的紀錄影像計畫《海市蜃樓》，正是將現代化的失敗過程中截取現實片斷，作為補捉在地現代性的紀錄。「蚊子館」不僅僅在於截取文化現代化的失敗，同時也是文化政策中想像公共空間的失敗，如同許多當代藝術的實踐，姚瑞中與LSD從過程中發現現代性在「在地」的失敗。面對普遍的「控管性」（governmentality）及無所不在的權力運作方式，能夠作出反應的方式就是「文件性」，而非讓這種控管性成為極端單一而抽象的概念，這並非一種「異化」或「物化」（reification）的抽象方式，而是藝術實踐如傅柯所言的個人技術（technology of the self）是一個真實事件的生產；同時，這也是一個「知道自己」的在地經驗。

如果說藝術的發展如鐘擺，鐘擺的一端是寫實主義，另一端為浪漫主義。在這兩個對於現代主義影響甚劇的美學運動中，其最為重要的差別並非在其政治性的分野（更不是寫實主義是政治、浪漫主義是非政治等等），而是在對於現實世界的入徑方式的差別，浪漫主義

的自我實踐必須經由階段性方式展開，一如尤利西斯的旅程；而寫實主義總是作用在一種界面性的現實中，彷彿真實經由反轉就是終極目的（telos）。從這個浪漫主義／寫實主義的辯證中，我們看到在姚瑞中的一系列有關「廢墟」的作品，一直在這兩端一寫實與浪漫—其中擺盪，在姚之前的作品中，一直有著「未來的廢墟」（ruins to the future）的意涵，換言之，過去就存在的廢墟是一個永在現實，即便到未來仍是如此，在姚瑞中過去作品中記錄的都會遺跡、現成代用品的黑白影像中，我們常常會看到一種存有態度，同時也反應在攝影者與被攝物之間的關係，成為一個寓志的對象及符號，好像是宣告著我們的世界正在崩解中。然而在目前的《海市蜃樓》的計劃中，這種宣告似乎淡化了，取而代之的是一種擴大的參與以及更入世的方式。在這個過程中，這個崩解的存有狀態指向於存在於現在的廢墟（ruins for the now），這個在時間序列上的改變成為目前《海市蜃樓》中轉折的改變，透過影像的報導風格與文字的並置，將攝影經驗轉變成為對現狀的關注。

當然，經由LSD的擴大參與，《海市蜃樓》成為一種動員的參與創作。以往姚瑞中作品中的個人省思在目前的攝影行動成為一個群體式創作，作者權在這個脈絡下成為一個由分派所產生的關聯，形成了以公共性為媒介展開一種關係美學的脈絡。LSD的任務分派大部分依循成員的家鄉的地域關係，換言之，他們是以「歸鄉」的方式，在自己原本生長的地方發現「異域」。在許多的描寫「蚊子館」文字中，常常可以觀察到這種「在自己家鄉成為異鄉人（Stranger within oneself）」的疏離聲音，這是在這個攝影行動所動員的集體性所形成的關係，一個集體的返家活動，放置在重新尋找失落的社會檔案，一個在家中無從適所的「無家」（homeless-ness）狀態。同在這個脈絡中，我們看到於在地中現代性的失敗，一個無根的家之文化生產狀態；同時也是在這個意義上以一種「田調」的方式，呈現在普遍性的論述上無法呈現在地特殊經驗，將文化轉向為一種文化態度，回到其生產關係的藝術。

延續這種置換的藝術概念—從個人到集體，從浪漫到寫實—姚瑞中呈現的是一個與回應現代性在「在地」失敗的藝術發展關係，銜接在市民社會、資本主義、中產階級興起及文化政策的現代化進程的在地註腳。透過這個記錄藝術與其生產關係的影像運動，姚瑞中的

《海市蜃樓》著重在藝術與文化、社會的等平行對應關係上；意即，美學運動不單純是美學經驗（aesthetic experience）的呈現，同時也是一種社會關係的呈現，這個人文的脈絡置換，是讓當代藝術回歸到現代藝術發展的關係上，並以當代藝術作為現代性在各個地方，其理論失效、過程失敗的啟蒙任務——知道自己——這意味著，必須面對自己的挫敗，這也許是藝術與社會之間種種雜沓的關係之中的策略，一種寫實主義的未竟之志。

註釋：

[1] 其實在歐美之外的藝術運動，似乎都有著一種失敗經驗的呈現，這一方面是一種政治性的概念，同時也是文化主體化的呈現，藉由廣義上的寫實主義呈現。例如，在南美發生的「魔幻寫實運動（magic realism）」。