

當代藝術作為方法及其以外 ——從美學到政治的 三種擺盪曲線

呂岱如

台北當代藝術中心總監

在捷克一個不到千人居住的小村諾索菲斯（Nošovice），韓國現代汽車在此畫境般的田園風景裡，蓋起了一座大工廠。藝術家色達（Kateřina Šedá）發現這裡的村民經歷了一場無奈的社會變裂，他們對此龐大建設的進駐抗議無效，這個全球資本主義經濟分工體系下滋長的巨獸處於他們之中，許多人決定遷移，而留下來的人則必須和工廠所圍起的新地形共處：原本村落中的道路現在因為正中央興起的廠房基地而全部成為死巷，而迫使人們的生活路徑變成一種繞道，原來不到十分鐘的路程現在竟然要多花半小時以上。這個被資本佔據而真空的中心充滿塵害與噪音，讓所有村民的日常成為一種邊陲在工廠以外的圓形迴圈。從2009年開始，藝術家決定以她的行動持續地表達抗議，直到現代汽車對在此經營感到疲累。她的行動包括喚起居民對此破裂的社會關係的察覺與重視，透過不同穿越一個空心圓的方式和隱喻，來重新修補被異化的情感網絡與關係。這些結合當地居民所共同進行的各項行動，也化為更多物件、裝置、文件和出版，持續發酵。

在六名中學生自發性的邀請下，色達在另外一個小鎮（Zastávka）上展開行動，這個小鎮因為煤礦產業急速地興起與凋零，在無適當城市規劃下，城鎮被作為通勤的鐵路和主要道路切分開來，沒有任何提供聚會的市區中心、廣場和公共生活場域，居民間鮮有互動，自掃門前雪的文化長期以來難以造成任何形塑地方認同以及成為社群的力量。在無共有中心的狀態下，藝術家和這六位學生共同化為「Batežo Ka Mikilu」，展開了為期一年的「家有陌生人」的行動，把鎮上的公共地區都視為自己家，他們這群看似陌生人的外地者，展開照料此城鎮公共空間的一連串行動，整理畸零空地、過道、車站、街頭上的各種設置，讓人們重新發覺和意識鎮上整體環境的存在感，以及公共與私人領域之

間的連結可能，繪製小鎮地圖讓人們可看到平常不在意的周遭、辦理聚會派對、出版等多項後續行動從2012年開始一直到2016年這群中學生離開家鄉上大學為止。

色達的創作往往針對失調的現代性徵候提出省思，以社會雕塑的方式重塑日常生活中社會關係正常化的可能，揭示空間關係裡複雜的政治樞紐，同時採平易的形式直接進行介入和參與的行動，讓人再度宣示作為空間的主體。這類的藝術行動可以被辨識為回顧社會參與性藝術的一種參照典型範式，在美術館牆面以外，經常性地以數年的時間來和某地的居民共同生產出一種超越日常的藝術狀態，曝露其地方背後的複雜政治、經濟、歷史、社群等的關係，而藝術家並將其中協作的倫理狀態展現於作品形式化後的再現之中，並藉此力量促成社會改變的可能。正是透過色達這樣以時間作為核心的創作媒介，切身長期涉入所察覺和牽動的感知挪移而造就藝術政治性的立足和對於當代社會的批判，她在多個名不經傳的小村鎮展開社會變革，在畸形的現代社會紋理中考掘並慶祝人性的、日常的而又獨特的存在。

當代藝術若不僅僅是品味的選項，而是傳達真實的媒介，並被藝術家運用為改變社會的方法，我們如何來理解這些策略的意義呢？本文並不意圖分析討論藝術是否能夠成功地達成政治目的，而是企圖去從幾種實踐方案和態度的軸線來理解藝術改變社會的這些意圖是如何運作，更重要的是美學究竟能在當代社會裡面怎麼作用。葛羅伊斯（Boris Groy）提到當代藝術並非生產一連串的「影像」（image）而是「東西」（thing）¹，我們可以進一步說，藝術在社會中的能動性是以其作為一種語言、技術、意識形態等去造成訊息的傳達、刺激、反饋與漣漪，甚至，去創造其觀眾以及生產共同享有之資產（commons）的可能。這些溢出「東西」以外的非物質性生產變成今日我們在後網路時代去辨識藝術生產和流通的重要依據，而不只停留在對物件和影像的理解上。若回觀色達的實踐策略，我們看到的是年復一年在不同村鎮發起的自覺過程和情感性網絡，不論現實中的環境條件是否真正有所改變（絕大部份的案例可以說相當絕望），她的創作在這所有看似微不足道的舉動中確實捕捉了想像的可能性，也讓參與其中的人藉此相互聯繫並認識到集體文化的創造性可能即在於文化本身就是新的現實。

我想把鏡頭拉到南半球哥倫比亞首都波各大（Bogotá）來觀察另外一種政治挪借藝術工具的非典型案列，從另外一種反向的方式去思索藝術的政治性。莫庫斯（Antanas Mockus）作為一位雕塑家之子，是一名數學家、哲學家，也是波

各大的兩任市長。在他擔任市長的任期內，他發起了幾項針對危險暴戾、法治不彰、貪污等地文化的變革行動。他認為「共生有賴於法律、社會、文化間的和諧」，因此立下許多前所未聞的決策來促成文化的改變，其中最為著名的案例為邀請默劇演員來負責都市交通指揮的工作。這些邀請來的四百二十位默劇演員身穿戲服和舞台裝在市中心的街上模仿行人的走路樣貌，像是闖紅燈、不搭理需要攙扶的路人等等，透過讓行人現場看到自己的鏡像而感到羞恥及道德責任，而不是以政令宣傳或是開罰單的方式，來疏通阻塞的道路和恢復交通秩序；他認為法律上的懲戒遠不如真正發自內心的罪惡感來得有效。他也發給開車族「讚」卡和「爛」卡，讓大家可以利用這些畫著大拇指比讚和比爛的卡片來鼓勵路上其他人好的駕駛行為和斥駁壞的行為，取代突發性的叫囂和爭鬧情事。這些透過創造情境的交通政策雖然在一開始飽受懷疑和批評，竟然在他的任期內就改善了百分之五十的交通違規狀態，重塑市民的公共道德情懷，讓情感成為社會規範的方法學，讓互惠關係成為城市文化。為了推動反暴力的文化，他提出以象徵性的暴力取代物理性的暴力，讓四萬五千名市民服用「防暴力疫苗」並搓破畫上他們生氣對象臉孔的氣球，進行這種大型的表演性治療來應付城市的危險暴力。他被維安人員逼穿防彈衣，卻自己把防彈衣外穿，並且在胸前剪開一個心型的形狀以示眾人。他認為可以輕易被剪刀剪開的防彈衣來自衛是可笑的，而或許只有這種幽默和情感的溝通可以真正保他一命。他穿著象徵超級市民的緊身超人裝競選，蓋了無須證件登記便可以借書的圖書館等。他發動的是一種信任的關係文化和信用與榮譽感的社會價值。事後證明這些無需證件的圖書館的失竊率並沒有比較高，而社會暴力事件降低了百分之七十。

這顯然是一個極為特殊的案例，莫庫斯挪借許多劇場形式和策略，輕巧地將市民換置在表演者和觀看者的位置與關係上，以藝術的表演性來啟發自我改造及新的市民文化。在莫庫斯的政治理論中，文化，有別於法律和道德，是第三種人類社會間規範性可能；而只有文化才能集體地去建構共同的法律、共同生存的基礎，也只有文化才可以滲透和模糊另外兩者的疆界。這些種種不具有藝術目的卻有藝術形式和語言的政治行動達到了傳統治理手段無法企及與想像的境界，這亦非簡便地把藝術當作政令宣導或是樹立象徵語彙的工具（其中極端的案例當然可畏）；這些舉動與所有藝術行為一樣，皆飽富失敗的風險，甚至其背後並沒有直接支持的藝術機制框架來讓觀眾指認其作為藝術的可能，而是將其在過程中代換出的「東西」直接擺盪在政治性的生產上去實驗藝術工作（art-work）可能展開的複雜向度——對現實裡可見的、可感的、可言說的重組與支配，而如果我們用洪席耶（Jacques Rancière）的方式來理解或辨識，這正是開啟美學以及政治相通的地帶，對行動、思想、感受、生產等形式之間的聯繫

進行表述。而我們可以說莫庫斯從反向將政治和美學接上迴圈而揭示政治性的意義和力量，使之進駐於市民的情感倫理文化中。

讓我們再跳躍到另外一種政治和美學交涉的案例掰開討論的內涵。在2014年台北反服貿運動的現場，由於不滿運動現場權力階級把持單一論述等的狀態而匯聚的幾路人馬，包括電音反核陣線、全國關廠工人連線、獨立樂團、多方社運團體和運動素人所聚攏而逐漸形成的「賤民解放區」，是至今依舊持續聚會運作、自我組織和培力、甚至甫出版專刊的一個高度多元組合的無邊界鬆散團體。他們想要面對的是「真實且充滿差異的政治失能個體……重新思考何謂民主、何謂集體、何謂差異，何謂對話」²，而在退場以後，也以相當驚人的活力辦理各種論壇、另類集會、派對，並且以生活實踐為前提，將對政治的省思放諸到日常層面上，讀書會的持續運作，繪製窮人生活地圖，嘗試以網絡性的勞動連結和交換來部分取代貨幣經濟；主要活動的基地以半路咖啡作為據點，集結多元有志人士在此活動和展開生活的想像，投入參與思考直接民主的可能自治實踐方案和意義。這個聚合體或許可以算是前年學運情勢結合既有社會結構下所被排除而自主召喚而出；卻絕非烏眾之合，除了其中不乏論述能力者或是具備運動經驗者，或是其戰力保持至今以外，賤民解放區有意識地不追求一種可被代表或描述的定位，因此在外界的解讀上往往停留在被貼上各種粗暴的政治標籤，而其底子裡明確的美學特徵卻鮮被認真思考。對筆者而言，這個團體之所以到今日都還能成為存活，並且沒有成為其他的什麼（被學運後各種風起雲湧的政治權力分裂或收編），原因正在於其無法複製和化約的強大賤民美學，及其後所標誌出來的政治圖樣。

「賤」是有排他性的，但這種排除性不會是在於誰菸抽得不夠多、不夠龐克、或不會喝酒，而是誰沒種過上真正反省新自由主義、代議民主制度、當代社會弊病的超高倫理實踐生活。「賤」是同時要求想像力的，必須需要狂野到能夠穿越現實底層的真實困境，也因此，「賤」需要身體上的勇氣，也需要思想上的好奇和探險精神，踏出原本已經脫序的正軌並嘗試個體性的發展突破和連結。自主性和主體性是被強化的賤民倫理和文化價值。賤民可以說是一種美學網絡或次文化的生長串動，在台灣當下民主社會制度下的病徵中尋找另翼實踐的可能。

台北2015年一場生猛有力的藝術行動是賤民解放區在凱達格蘭大道上舉辦之派對上所安排的一連串表演事件，包括以電動遊戲現場即時虛擬突圍總統府、簽署東亞大笨蛋和平協議等，深刻精準地以媒體語言嘲諷闢論出景觀社會裡的權



活動現場，「東亞諸國大笨蛋獨立和平協議締約儀式」超正式高峰會——來去凱道 chill 一下 (2015.9.5)，台北凱達格蘭大道總統府前。(攝影/張榮隆)

力關係與其製造機器，演繹和隱喻當前區域政治關係的結構性問題等。這些乍看惡搞的行為對一般認知下的政治與抗爭行動或許顯得毫無作為，但是卻比任何一場政客發言都來得擲地有聲，勝過諸多疲軟的政治藝術案例，創造出一種空前的在地運動美學和姿態。

藉由引述以上三種截然不同的案例，是希望能夠敞開認知美學和政治空間其中聯繫和運作的向度，並思考為何當代藝術還能作為一種切入點來進行批判、想像和改變。在當前全球政治和經濟進入更全面的意識形態控管，而社會基礎結構陷入多重的分裂危機，不僅舊有的歷史債務尚未經歷轉型正義，而新的失序已經劃破老傷口，不論身在哪裡的部落或都會，不論在西非、東歐、南美、東南亞、中東，個體遭受體制系統性的操弄和分化皆為具體、脆弱甚至幾乎驚悚的事實。而上述三個案例所提供的最大的一個啟示在於：透過美學的運動和實踐，新的文化可能由下到上具體編織現實裡的生活、思想、生產模式和樣貌風景，而這可能不論是藝術家、政治家、行動者或是任何獨立個體，都可能進行的提案和對於既有秩序的顛覆；洪席耶所說的感知的部署，即為參與政治的

方案即在此獲得證明。

而當代藝術若在這樣的實踐路線上能有所作為或者足以形成一種切入點，原因並非其掌握了特殊的方法學，而是今日當代藝術的運作方式往往傾向並非建築在現代主義式的、個人主義式的表達，其生產模式更似於一種網絡性的感知結構，向外擴延的非物質性生產扣動更多日常的所在，甚至透過自我媒體化的過程，去作為牽動我們對於社會、經濟、政治等更全面性的思考。又當代藝術之所以為一種場域，也因為這些衍生的動態而無法單一地被市場行為收攏，所以其生產的「東西」得以迴盪在其全球性的知識系統之中，不斷產生新的共鳴和迴響。當然，姚瑞中的《海市蜃樓：台灣閒置公共設施抽樣踏查》顯然亦為其中極佳的案例，在此且不贅述。這些案例提示並體現了如何透過形塑感知體系，讓美學的政治性力量得以在生活裡面展開新的發動和解放，在創造性的文化方案裡獲得參與政治的另類可能，或許也得以啟發我們獲得超越灰色黯碎現實的豐沛活力。

- 1 Groys, Boris. "The Truth of Art," e-flux journal #71, March 2016.
- 2 賤民刊物編輯小組，〈割爛尾退場宣言〉，《賤民解放區2014-2015：318佔領運動以及其後》（台灣：賤民解放區，2016年），頁180。