

藝術行動機器的主客體

ART ACTION MACHINE'S SUBJECTIVITY AND OBJECTIVITY

「工業標地拓撲學」與「海市蜃樓」的協同過程與展示精神比較

Comparing the Collaborative Processes and Exhibition Ethos of 'Typologie des monuments industriels' and 'Real Mirage'

圖文
一
姚瑞中
高千惠

有 關藝術行動與教研計畫進入展覽空間的文化生產，在當代已成為一支藝術集體創作生產線，然而，因藝術性與社會性之比重分歧，亦決定了行動生產的未來發展脈絡，以及在藝術承傳空間的文化轉向。

協同創作的田野影像

社會做為更大的材料場域，使傳統習藝的學院教學空間，轉向社會各個有待發現與使用的景觀搜尋。在「類型化」與「檔案化」的藝術行動生產上，德國雙人檔的觀念攝影家貝雪夫婦（Bernd Becher and Hilla Becher），自 1959 年即開始以協同方式創作，拍攝德國大工業時代所遺留下來的水塔、礦井、高爐煉鐵廠等工業建築，並將這些照片按類型學組合，成為複數性的客觀攝影。其積累出的「工業標地拓撲學」（Typologie des monuments industriels）系列作品，在 20 世紀藝術史上，已被認為是一種觀念行動藝術、類型學的研究、拓撲學的紀實、攝影雕塑化的美學突破，也成為一支「田野影像」學院派生產系統的開拓者。

「海市蜃樓—台灣閒置公共設施攝影計畫」系列：2014 年柳曉科
技園區水塔正面，建造經費：約 2.526 億元。（攝影／李易儒）



在 21 世紀非西方主流地區，「類型化」與「檔案化」的行動生產，則多成為社會批判或文化研究的展示方法。而因為模式與方法的出現，其「表述展現」也成為「社會性」中的「藝術性」之所在。在當代區域藝壇，以類型學與檔案化的藝術生產程式，藉師生團隊力量從學校空間發展到社會空間，而後又進入美術館空間之例，可以台灣藝術家姚瑞中和學生組成的「失落社會檔案室」為例。2010 年，當時身兼大學助理教授身分的姚瑞中，

帶領台北藝術大學與師範大學美術系 50 餘名學生組成「失落社會檔案室」（LSD），針對充斥台灣的「閒置公共建設」（俗稱「蚊子館」）進行攝影工作坊式的田野調查。參與學生各自返回故鄉踏查，在半年時間內彙整了 147 處被閒置或低度使用的「蚊子館」案例，再透過出版與展覽形式，以圖鑑與文本圖像化、檔案化的方式呈現台灣社會的荒謬現狀，並命名為「海市蜃樓」計畫。

做為理念與影像的集成單位，參與的年輕學子乃藉其相機鏡頭與文史搜集，重新面對成長地區文化建設的失敗例子，因此，每個影像背後應該有攝影者的個別感知。此計畫進行的五年中，除了姚瑞中，另有 230 位學生參與，前後五本專書計收錄 584 個荒廢空間的案例。由於每座「蚊子館」暗示不同產業的結構問題，以及整個社會體制的不當共謀，該計畫被視為藝術學界的社會介入行動。

從社會性而言，這些屬於型態學的建物影像檔案成為量化的見證，成功地因計畫的呈現而凝聚出一個具文化政治議題的社會論壇。然而，此視覺文獻是否能夠或如何改變政治文化體質，在政治現實上是不易看到成效，反倒是在藝術展演場所，它獲得更高的關注與再生產機會。此耗時五年的藝術介入社會計畫，在 2010 年 9 月在台北立市美術館展出，獲得藝壇重視，隨後亦曾受邀至國外參展。其社會檔案室與文本閱讀的展現方式，對當代有關現代性與社會性相關議題的雙年展區，有相當的吸引力。2015 年參加國立台灣美術館的亞洲雙年展，2016 年再度參加雪梨雙年展 (Biennale of Sydney)。從一個學期作業為開端，引發政府部門側目，再被定位為集體性的藝術介入社會行動，此方案成為以公民意識為教學，以社會空間為教室的「藝術行動教學」案例，也在文化與藝術生產上有衍生的發展。

然而，在展演與出版活動上，論壇參與者多側重此方案的社會聯結與文化批判，使此方案僅因「具藝術身分」的攝影而有別於「社會學系」的踏訪，並因出版和美術館空間的結構美學展示，由公民行動成為藝術行動。隨時間，它逐漸成為一個集體製作的概念，數百座建物影像與數百篇背後故事，轉成集體聲言的見證。基於本文在於討論協同式的藝術生產過程與其精神空間，因此在此鎖定的討論方向，乃在於如此計畫展演的背後，於訊息揭示之外，這些影像檔案在參與者的現場空間、印刷圖文的二度空間、美術館展場空間，是否有不同的美學與知覺傳播轉化，以至於我們仍可定位它是有關「藝術性的生產」。

量化美學的敘事力量

首先，當此方案還停留在「學生學期作業」階段時，因田野攝影的教學計畫，它的確是一項教學式的藝術生產。藝術學生選擇一個被規畫的建物目標為對象，以其攝影技巧與鏡頭選擇，加上地方誌的田野踏訪，完成一件件影像與文本製作。除非結伴同行，基本上它並非分工生產方式，而是一件件獨立作業。對藝術學生而言，被動性的參與和自動性的參與，決定了他與客體的關係。「失落社會檔案室」的成員應是自願性的參與，參與據點也是具有情感的家鄉，採集方式是具技藝性的攝影，那麼，做為主觀與客觀的採集者，「失落社會檔案室」的成員之美學感知，在文本書寫（文



「海市蜃樓—台灣閒置公共設施攝影計畫」系列：
2011 年從花費百億元興建的雲林離島式基礎工業區
新興區上遠眺麥寮六輕。（攝影／姚瑞中）



「海市蜃樓—台灣閒置公共設施攝影計畫」系
列：2012 年桃園縣電通館。（攝影／姚瑞中）

學性)與影像捕捉(視覺性)中，何者更接近藝術的要求？數百張以文化建物為類型的影像世界，是否能在集體性的社會行動之外，也有個體性的美學聲言？或是只是百衲布式的拼圖作用？

在類比上，從1920年代德國新客觀主義的態度出發，德國觀念攝影家貝雪夫婦，則以藝術家做為「觀察家」與「旁觀者」的角色，自1959年開始協同創作，拍攝德國大工業時代所遺留下來的工業建物。在過程中，他們雖以工業建物的形狀做為研究對象，但在獲取材料後亦進行美學研究的處理。每張照片的並列與連結均經過完美的關係處理，以達到極為嚴謹的呈現標準，而這些形態的總集合，不僅是西方工業史的縮影，也因他們用重複性、韻律感、統一化、極簡式等當代觀念藝術的手法與極簡主義精神做美學處理，使其平面影像也獲得「雕塑」領域的肯定。因美學理念完整，貝雪夫婦的「工業考古學」構成攝影，成為一種獨立客觀攝影的美學類型，並在學院體系創建了不同風格研究的類型學。於當代影像藝術領域，已出現貝雪學派(Becher school)或杜塞爾多夫學派(Düsseldorf School)的美學系統。從類型化做為一種美學探討，這支攝影學派並非以報導記者的身分出發，雖旨不在揭露社會議題，但因為類型的集成，使所有的系列影像再度出現歷史考古與敘事性的作用力。

再從美學建構上比較，在同樣的廢棄空間考古或出土的收集行動中，「工業標地拓撲學」與「海市蜃樓」兩個執行方案乃具有不同的實踐目標，其生產價值遂有藝術性與社會性的不同期待。自然，以當代左右兩派美學出發，「工業標地拓撲學」的形式構成要求，或許就是法西斯式的美學應用，而「海市蜃樓」顯然可以因量化與分化的採集而迴避了統一的美學要求，而接近左派的藝術實踐，並納入藝術工作者介入社會行動的討論領域。

「海市蜃樓—台灣閒置公共設施攝影計畫」系列：
2014年花蓮縣環保科技園區，建造經費：8.6044億。
(攝影／吳乃慧)



然而，當「海市蜃樓」在美術館內出現時，其以量大為美的統一與冷靜展示，使這些集體影像部隊也具有法西斯式美學的應用。它們從儀式的踏訪行動生產，被整軍成展示性的相框作品，每件採集作品的個別靈光消逝，在整個展示空間內，它們被規格化成一個社會研究檔案的統一展現，也成為一個「抽象機器」形成的小螺絲。它們在集眾的量化美學展示下，讓此「抽象機器」展現巨大的政治聲言。

德勒茲(Gilles Deleuze)所指稱的「抽象機器」(Machine Abstraite)，在社會上可指稱具有

推動歷史文化轉向的戰鬥力，在藝術上則指稱具有認知和語言表現的推動力。在「行動機器」概念下，藝術行動不再屬於詮釋範圍，而是它如何在「超個體」(Transindividuel)下，以類似醫學和治療的臨床經驗，透過創造性的活動設計，製造出一種具政治影響力的效果。從當代藝術作品(方案)，做為一種視覺或社會機器來看，「工業標地拓撲學」與「海市蜃樓」這兩個類型化方案，便呈現出不同的機器作用。雙人協作的「工業標地拓撲學」生產，旨在於對象認識論和美學語言表現的推動，對象被客體化也客觀化，並導入一個抽象式的美學運動。衆人協作的「海市蜃樓」，則旨在以越界態度進行文化和體制的衝撞，以便進行批判社會的有效論據。是故，介入的個體在整個方案中猶似「工蜂」角色，是屬於主體與人稱皆允許不明的機器。

藝術工蜂的集體政治聲言

無論如何，藝術學院機制下的集體「反一美學行動」，仍然有不可約減的美學形式要求；進入美術館的展現空間，更有第二層的展示美學要求。經歷踏訪、採集、美編製作、規格化裝裱到展示空間部署，採集性的藝術工蜂們之個別精神不斷被秩序化，也被異化。其間，參與諸衆逐漸邁向「紀念碑名單」似的位置，以曾經實際的參與，集體見證一項具規模的文化行動。原無意做為一種行動機器，但曾經屬於個體的美學經驗，終究要讓渡予一個更大的集體目標與政治效用的理念。當觀者在展場巡邏這大量影像檔案時，拍攝者的象徵結構或想像幻覺已逐漸退位，外部意義的詮釋逐步取代內部感知交流，並在集成之下，整個方案被設想為一個具「力量捕獲」(Capture de Forces)的藝術行動機器。正是依賴這種當代前衛藝術的精神分裂特質，以及快速發酵異變的藝術與政治相互吸納機制，介於社區行動、藝術介入社會的藝術團隊計畫，在社會性與藝術性膠著之際，往往因展覽發表空間與機制流程，轉變為被當下肯定的一種前衛藝術類型。進入藝術生產系統，它再度重複藝術唯物生產過程中，英雄式前衛藝術進入藝術機制之路，以及無法規避的代理勞動之精神異化現象。

從藝術行動機器的主體與客體觀看，再做「工業標地拓撲學」與「海市蜃樓」的執行過程與展示精神作比較，「工業標地拓撲學」顯然因此行動方案，而開一支攝影美學行動的承傳系統，「海市蜃樓」則進入平面與立體的

展覽生產線，將政治性的公民行動置入藝術屬性的大眾空間。建物無言，因藝術行動而出現不同的地平線。當代藝壇一直拒絕面對或選擇放棄進一步地探討正在轉向中的藝術生產倫理，但委託式的、代理式的、派工式的藝術計畫生產，除了在技藝上的跨域分工之外，其政治與經濟上的支配過程，均使藝壇在討論感知美學傳播時，面對了作者群與計畫者之間的精神分裂問題。



2012年姚瑞中與失落社會檔案室(LSD)的「海市蜃樓」計畫於上海雙年展現場。