

台灣，作為一種美學方法 從艾未未在台**缺席**展談起

Taiwan as an Aesthetic Method *Ai Weiwei absent in Taiwan*

文 | 陳泰松 Chen Tai-Song



▲ 艾未未，〈失手〉，影像輸出，200x190cmx3 幅，1995

以兩篇評論為題引

這篇評論是夾頁式的，將補進筆者〈童話機器，未來人民〉這篇評論艾未未整體創作的正文裏，議論焦點在於「缺席」(absence) 這個展題上。這個展題近來受到諸多討論，如徐明翰編著的《誰怕艾未未》與第 159 期《現代美術》，特別是徐明翰與賴駿杰兩人在後者發表的新近文章。

在徐明翰這邊，「被主動性」(passive initiative) 是核心觀點，用以剖析缺席事件在北美館館方與藝術家兩造說法之間的來龍去脈，點出艾未未善用媒體與自身既有的文化資本以逆轉情勢，化被動為主動來抵抗中國政府鎮壓異己聲音的策略，並轉化自身為媒介者，藉以「讓北美館外部的批評者急跳腳，呼籲讓外部性的資訊和意見去重新連接艾未未其人其事與『缺席』展的關連」¹，致力於發揮展覽在事件性上的政媒效力與文化效應。用德勒茲哲學的術語來說，這是機器論，是將自我化身為一個配件，去聯結外部以進行一項打開體制箝制的主體化程序。在這個連結上，藝術家不是被動元，不是官僚常說的「人是社會的零件」，而是筆者曾提過的「伺服機動者」(Servo Motor) 的想法。這個想法在於強調藝術家介入體制的能動性，像是調節社會的符碼化運作，綻裂其缺口，中斷其同質化的治理邏輯，也是賴駿杰在其評論中對這個概念的適切引用²。關於這個程序，確如徐明翰的闡述，艾未未原先構想是以「生活在他方」³ 為展題，後來才改稱為「缺席」，都是藝術家自主的選擇，並還擁有展場規劃與展出作品的主導權，因而應被視為是他對展覽的一種語用概念的操作。換句話，「缺席」若是指「台灣的社會狀態」，像是他批判台灣官方對他的戒慎保留，那其實更多是他臨機應變的辭令，符合他擅於勾連現實形勢的借力使力；也就是說，「缺席」此詞具有多重指涉的豐富語意，一方面固然能諷喻台灣當局的溫吞曖昧，另一方面更是指稱他自己的人身處境，甚至即使他能來，也照樣有所缺席，譬如說，他追求的公民權、自由社會或其它相關價值等等。

關於賴駿杰的論點，正面評價「缺席」展有發生「熱碰撞」，藉以批評龔卓軍說的「受壓抑的冷物件美學」有待商榷，並以「效應論」的立場倡議「艾未未作為一種

方法」的進路。這裏有兩點說明，首先是關於「熱碰撞」，它比較是指「缺席」展暴露北美館面對現今國共政權交往下在策展與藝術論述上的退縮與自我審查，真正對上龔卓軍提的「冷物件美學」反而是徐明翰對〈監視攝像頭〉的作品詮釋；後者認為艾未未的大理石模型監視攝影機，像是以梅杜莎的凝視反向地把監控他的國家機器給化石化的一則寓言。這是以物件來反諷，並賦予自傳體的敘事成份，用以指控中國政府對他人身的監控。但物件的收受冷熱與否得看受眾的反應而定，因為即使是行動也有可能得到冷感的對待。值得注意的是，就算艾未未在受訪時表達他只想表達私人情緒或情趣⁴，但這並不因此就表示情趣沒有政治性，問題可能出在北美館方面的冷感性或性冷感之冷處理。第二點是關於「艾未未作為一種方法」，賴駿杰援引余在思的先前說法，但改變前者原指藝術家的實踐方式，而指如何運用艾未未的展覽事件來成就事績，例如他提到藉此糾舉美術館的專業倫理與展務上建構意義的能動性與主體性的缺席，並以此方法去「『檢視』兩岸關係之現況」，進而「擾動台灣自身的處境與位置」⁵。

是什麼地圖在作祟

在這些密集評論之後，所謂的「缺席」還有什麼值得再談？我順著賴駿杰提到台灣在兩岸關係的自身處境，將這個議題聚焦於〈中國地圖〉。會有這個取徑是基於范疇於去年 11 月 30 日《旺報》的批評，他認為此作囿限於「大中國」意識，期勉艾未未能撇開狹隘的國族觀念，以人類文明的宏觀與格局來看待台灣追求自主的民主發展云云⁶。有一個屬於作品解讀的方法學橫在眼前，無疑地，范疇對該作的解讀完全是建立在圖像上，但若有觀照作品材料是用清代寺廟廢棄的鐵梨木所製成，前述的評斷便顯得不是那麼自明了。沒錯，〈中國地圖〉確實涵蓋台灣，但材料屬性在此是有其象徵意義，否則藝術家大可用其他材料弄出一個省事的完美切割，無需大費周章。我想說的是，清代寺廟被毀棄後的木材為這件雕塑的地圖權力學衍生另一層語意：廢墟。更確切地說，〈中國地圖〉看起來厚實完整，但內涵其實就是廢墟。

地圖，在此是歷史遺跡的再現，但是否要把清朝也算進去，這個歷史指涉則有待釐清，因為外蒙當時還屬於清



▲ 艾未未，〈中國地圖〉，清朝廟宇的鐵梨木（1644-1911），150x150x50cm，2004

朝版圖，而這個地圖則是中華人民共和國的版圖。這裏有兩種解讀路徑，一是不進入這個細節，把語意分析停在通稱歷史的符碼上，也就是說，這些木材所代表的僅只是歷史符碼，就像艾未未有為數不少挪用古物的作品，除了寺廟被拆毀的廢棄建材，也包括如〈失手〉（1995年）這種摔破漢代陶罐的手法，內涵當然不是指向特定的朝代；同樣地，作品〈Through〉（2007-08年）也使用清朝廟宇的廢材，但意義不是指向這個朝代，況且這些古物的獲取與再利用有時是隨機性的。二是進入這個細節，閱讀姿態是強調讀者論，帶有某種隨機性，但不是亂讀，而是要求創造條理或意指生成；例如〈中國地圖〉不僅如前者批判國族與疆界，連帶也指出這個疆界是清朝的遺物。其實，台灣作為中國的一部份不是自古有之，而是起自清朝（滅亡實質獨立的明鄭而領台），也結束於清朝（清朝在甲午戰爭失敗後將台灣割讓給日本）。於是，關於這張含有台灣的中國地圖，無論如何，其所展示的是一個時代廢墟，前代遺留下來的東西。

這種解讀並不離譜，也不離題。要知道，在藝術理念上，艾未未有很大部分是在體現人與存在的碎片狀態，既是

他對中國當前文化狀態的表述，也是對它的批判，並在批判之餘又希冀它是文化再生的想望。再者，艾未未雖不自外於中國認同，但也致力於批判國族主義是殘餘物，又跟他的碎片思想脫不了干係⁷，以至於無論就作者論的意圖說或讀者論的文本觀，〈中國地圖〉都不是官方喉舌的宣傳品，也並非純然是如范疇或常人所指控的「大中國」意識形態。換句話，單憑圖像或如巴諾夫斯基（Erwin Panofsky）的圖像學是無法有效探入〈中國地圖〉的底蘊；我們得還要為方法學增添幾個配備，當中至少有一項是強調痕跡、程序或操作層面的文藝理論；這是從班雅明以降諸多相關理論，如從20世紀初前衛俄國形式主義、60年代法國記號學、70年代解構思潮到80、90年代歐美藝術學跨領域的發展——在這系譜裏，值得一提的是19、20世紀之交德國藝術學者 Aby Warburg 對鬼魂、倖存與記憶縈繞的影像理論，成為近年來法國學者如 George DiDi-Huberman 在跨學科藝術人類學領域上致力開發的思想遺產⁸。

不過，我們還得注意〈中國地圖〉早已是2004年的作品了，並非專為「缺席」展而做。事實上，艾未未在此有

如以艾柯 (Umberto Eco) 所謂「使用文本」(using a text) 的概念，給自己的作品製造一個帶有時機議題的文本效應；這是一種「文本策略」(textual strategy)⁹，但不是來自於讀者，文本論之封閉系統內的闡釋，而是由藝術家所發動的，體現了一種結合外部與現實形勢的語用學 (pragmatic)，是相當經典的艾氏風格。很顯然地，這件雕塑刺探統獨，企圖在台引發它在文化政治場域裏的可能辯論，讓人想到台灣藝術家梅丁衍從在地政治的視角於本世紀之交進行一系列有關這方面的著名創作，但更具對比性的則是 2009 年同樣受邀於北美館舉行個展「泡美術館」的蔡國強，在諸多作品當中，〈海峽〉這件石雕特別值得討論。

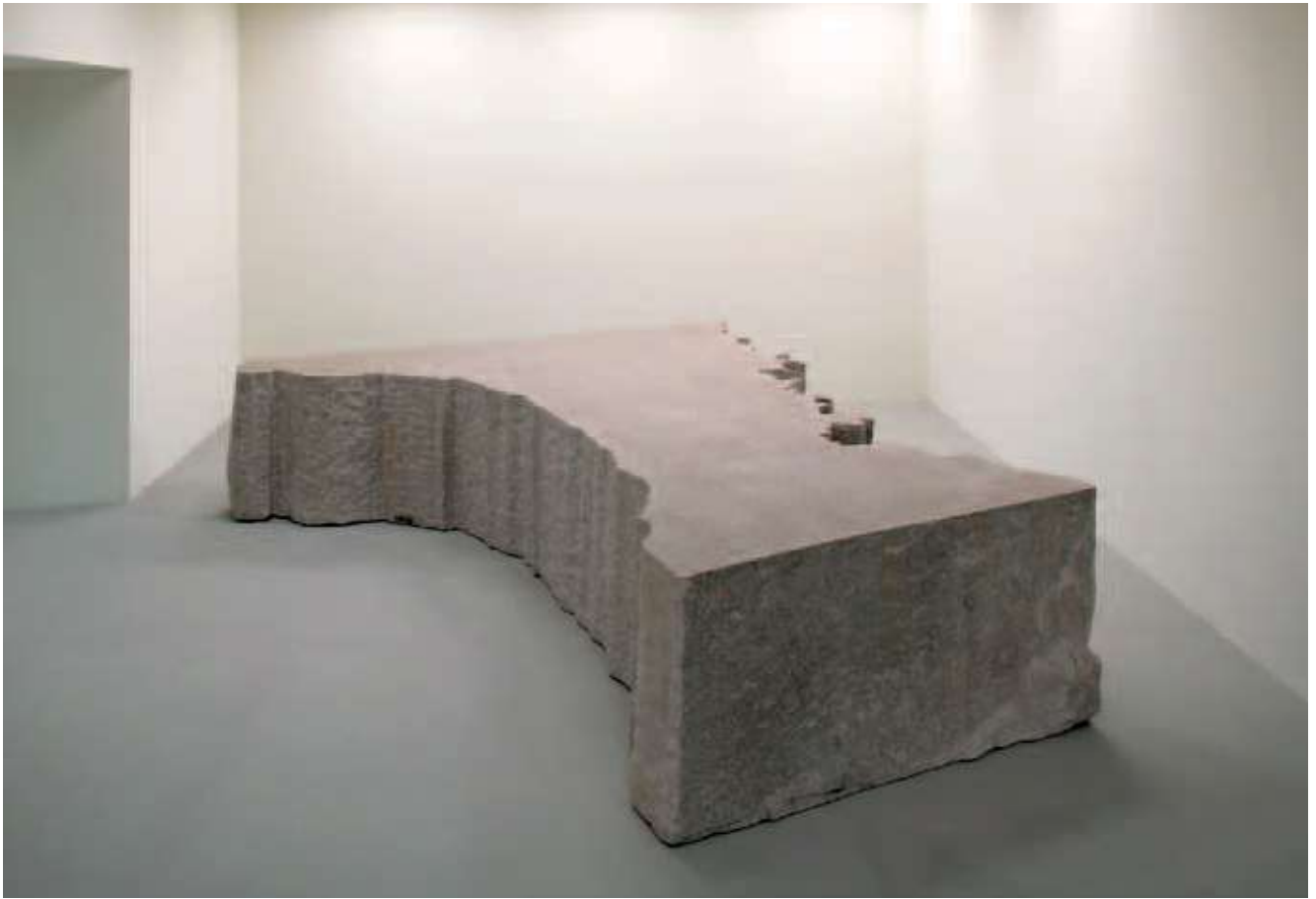
到底你想要我什麼

不純是冷物件，〈海峽〉涉及一段演出，觀念藝術強調的事件性，一種把過程視為作品語意的必要構成。相對於艾未未的反骨與批判精神，蔡國強的溫潤世故顯得悠遊自得，在世界各地與兩岸都穿梭自如，〈海峽〉也是這種能力的展現。2009 年 11 月間，蔡國強策劃一項活動，用船隻運載一塊花崗岩石雕（隱喻壓艙石），從他家鄉泉州出發橫渡台灣海峽到台灣，成了兩岸官方藝文及其政商界矚目的新聞。一場高度儀式化的航運，賦予物件細膩纏繞的隱密思維，因為在某種程度上，它暗渡了政治「家政化」(domesticated) 的兩岸統合論，像是「兩岸情緣」、「鄉情濃得化不開」之類的政治辭令。這是以石雕的形式把台灣海峽給實體化，在現階段國共兩黨合談的脈絡下，像是以梅杜莎的凝視，為雙方彼此盤算共有、共治與共享——「三通」主義——的資本黨國體制予以化石化的一座紀念碑。

回顧蔡國強的〈海峽〉，拿艾未未的〈中國地圖〉與之對比，我的意圖遠非指他們是一組前後呼應的政治話語，

而是互別苗頭的姿態拮抗；這當然不是指這兩位國際著名的中國藝術家在台身段的競逐，而就是指他們彼此差異化的在台政治話語。換句話，在欣賞他們兩人奮鬥有成的藝術造詣之餘，更值得看重的其實是北美館館方或台灣官方因不敢、不願與不想等「三不」政策而錯失的基進對話。回到艾未未這邊，不管他在楊憲宏主持「為人民服務」電台節目裏談到台灣作為「一個小島政治完全屈服於強權」¹⁰ 是否暴露了大陸人內在的優越心態，或如范疇所顧慮的，在批判中國政權之同時復又掉入其所劃定的領土疆界與意識形態，本人倒是想把問題切入〈中國地圖〉的語意操作裏。這是以艾未未為方法，揪引一個事關兩岸的政治想像，以期帶出更多的思辯與思緒沉澱：我虛擬他的口吻，想像他對著我們——台灣政界，特別是馬政府——喊話：台灣，對於中國，你究竟想要什麼？當然，我們也可反過來問，把艾未未當作是跟對岸協商的對口單位，結果變成一句可以讓彼此用來詰問對方的話：到底你想要我什麼？

這是拉岡式的質詢 (interpellation)，硬蕊 (hardcore) 般的姿態可以有如作品〈兩百年〉所展示的，是台灣藝術家彭弘智於 2009 年在台北伊通公園個展的精彩之作。在這錄像裏，中國民謠歌手「小河」發狠地瞪著觀眾，改編翻唱著一首美國 70 年代愛國電影主歌曲。以台灣的立場來看，中國在〈兩百年〉裏被彭弘智刻意塑造成黑道老大哥的形象，在提振中國崛起的沸騰歌聲中對台灣發出索求認同的質詢，如同艾未未的〈中國地圖〉，兩者都理應引人側目。誠如龔卓軍談到的《K 先生語錄》，國民黨馬政權是矇智的以拖待變，保持現狀不談主體義理、在政治經濟學上只問經濟效益的「被動反應邏輯」¹¹；這不是徐明翰說的「被主動性」，而是在不斷迴避自我的泥淖中葬送台灣政治主體化的歷史契機。那麼，艾未未有別於蔡國強的夾纏，直接給我們一個關於「要什麼」的叩問：台灣是「要」在大他者的政治當中尋求「物件



▲ 蔡國強，〈海峽〉，花崗岩，約 100x400x380cm，2009



▲ 蔡國強，〈海峽〉局部，花崗岩，約 100x400x380cm，2009

小 a」(objet petit-a)的主體反串以求生，或是「得要」明確地伸張自己的國家主體認同？不過，這裏還有一個比前述更為關鍵的議程，那是要回頭去問艾未未的同時也反問自己：什麼是國家？

政治經濟學的美學

正如艾未未的藝術理念始終在追求個體的自由，對任何權力——當中自然也包括國家及其政體 (regime) 的權力——的批判，因而有兩點似乎值得思考。一是，艾未未藉由這個批判而想要獲致的個體自主性，是否在相同邏輯上也認同台灣作為一個主權獨立的國家？還是有極限性，只能止步於中國的民主政體與公民社會的建立？二是，若國家在此不是指以民族為內涵的「nation」，而是指在特定的領土上設置治理機關的「state」，那麼，當「state」的源初形式是人與人之間的中介時，這個中介也是使人置身其中的中介，從文字、語言、社會、機構到政體不斷衍生它的差異化形式，是人的語言狀態 (state)、治理狀態與美學狀態。於是，作為一個不是「nation」的「state」，一個普世性的政治構想當可如任務般地——而不是宿命般地——透過台灣來加以實踐。關於對「state」的自我肯認，台灣理應不自詡民主已成，驕其彼岸，反而是再次地把自己建設成一個民主基地，一座非常政治的「國家」實驗室。

以上就是我私自認為艾未未那件〈中國地圖〉在台灣給予彼此的可能啟發，也是下次邀請他前來台灣「共商國事」的請帖。

(本文作者為藝評人 / 台北藝術大學新媒體藝術系兼任助理教授)

註

- 1 徐明翰，〈缺席的現前——談艾未未的被主動性〉，載於《現代美術》，台北市立美術館出版，2011年12月號，159期，頁48-55。
- 2 賴駿杰，〈拆開來瞧瞧——論「艾未未·缺席」展之積極意義〉，《現代美術》，台北市立美術館，2011年12月號，159期，頁56-63。
- 3 這句法文翻成「在他方」或「是他方」都無妨，因為中文的「在」字亦可當動詞用。
- 4 參見網址 <http://n.yam.com/newtalk/politics/201111/20111116314575.html>。
- 5 參見註2。
- 6 范疇，〈艾未未應洗脫大國意識〉，2011年11月30日《旺報》，網址已刪除，請參見其他刊載處，如 <http://city.udn.com/62295/4754492>。
- 7 《此時此地——艾未未》(Time and Place Ai Weiwei)，廣西師範大學出版社，2010年。
- 8 Georges Didi-Huberman, *L'image Survivante - Histoire De L'art Et Temps Des Fantômes Selon Aby Warburg*, Paris : Minuit, 2002.
- 9 艾柯著，柯里尼 (Steffan Collini) 編，王宇根譯，《詮釋與過度詮釋》，北京：三聯書店，1997，頁104。這個概念原本出自艾柯 (Umberto Eco)，羅蒂 (Richard Rorty) 給予作評並修正。
- 10 同註4。
- 11 龔卓軍，〈保持現狀，無限迴避——論「艾未未·缺席」展〉，載於《今藝術》2011年12月號第231期。