

生產的發生

從陳界仁的〈幸福大廈 I 〉開始

The Happening of Production

Starting from Chen Chieh-Jen's *Happiness Building I*

文 | 黃建宏 Huang Chien-Hung

圖片提供 | 陳界仁 Chen Chieh-Jen



▲ 〈幸福大廈I〉，三頻道錄像裝置，2012（攝影：陳又維）



生產藝術 Production Art

蒙太奇先驅艾森斯坦（Sergei Eisenstein）曾說過「電影是一種生產」，這句話巧妙地打開了 20 世紀藝術與科技會面後的新視野。首先，藝術不會從藝術家那邊生產出來後，就躍升為跟生產無關的高級事物或崇高形象。藝術之所以是生產，是因為它脫離成為象徵的目標，而作為各種無法預期的動力與動態；再則，「生產」是共產主義社會的新象徵，一種屬於勞動階級的歷史性象徵，對艾森斯坦而言，藝術似乎必要對那時的新時代有所回應；最後，電影作為一種藝術，其原創性在於組成元素的切分與連結，而不專事於圖像，是一種關係與關係張力的生產，也是意義的生產與溝通，而非形體創造。幾經藝術多次翻轉，重要如帕布羅·畢卡索（Pablo Picasso）、安迪·沃荷（Andy Warhol）、約瑟夫·波伊斯（Joseph Beuys）等人，從生產形式與風格的分化、生產機制的運用與生產作為藝術與社會的連結等等，都強調了藝術與生產之間的重新對話、創作條件與生產工具的普遍化。

90 年代通過之前伊夫·克萊因（Yves Klein）、克里斯瓊·波東斯基（Christian Boltanski）與丹尼耶·布罕（Daniel Buren）的啟發，尼古拉·布里歐（Nicolas Bourriaud）的關係美學於 20 世紀末整理了 90 年代中期之後的藝術發展，如李克里特·提拉凡尼亞（Rirkrit Tiravanija）、菲利克斯·貢扎雷-托雷（Felix

Gonzalez-Torres)、皮耶·雨格 (Pierre Huyghe)、多明尼克·貢札雷－佛斯特 (Dominique Gonzalez-Foerster) 與菲利浦·巴瑞諾 (Philippe Parreno) 等人，社群關係也明確且多樣地被置入文化生產體系與展演設計中。更不用說 20 世紀初隨著民主化而帶動的雙年展主題策展 (批判性社會議題) 與普遍性感受的感性，——如傑夫·昆斯 (Jeff Koons)、達米恩·賀斯特 (Damien Hirst)、馬修·巴尼 (Matthew Barney)，一直到艾未未、邱志傑與我們在此要談的陳界仁都是重要的代表人物。從未來派、構成主義、激浪派、貧窮藝術、關係美學、後電影、總體藝術等等，都見證著「生產」必然成為 20、21 世紀交會之際最重要的問題。

但事實上，在全球藝術的發展中，尚未出現以「生產」進行特性的藝術型態，而總是倚著各種標誌不同道德訴求與政治立場的論述各自發展。這意味著當代藝術從現代主義開始的自我批判與超越之路上，除了切割出得以對立、進行批判的特定對象物之外，似乎難以切入並面對「生產」的問題：用馬克思 (Karl Marx) 的話來說就是「政治經濟學」的問題。其中最難面對的莫過於：（一）沒有一種能夠既存收藏與典藏的新生產關係；（二）歐美跨國的文化權力優勢無法分享與協商，這政治經濟學的難題成為當代藝術面對多元文化時最深刻的矛盾，沒有任何一個國際策展人能夠面對；（三）見證著個體與世界之連繫的當代藝術，既無法以獨特性取代藝術主體性（因此德勒茲 (Gilles Deleuze) 的方案缺乏實際社群關係的操作），也無法面對與改變美學的政治

經濟學結構（洪席耶 (Jacques Rancière) 的方案所指涉的整體仍只是局部接觸的浮誇想像），更不用說用共產式的交流關係取代交易（巴迪戎 (Alain Badiou) 與農希 (Jean-Luc Nancy) 的方案最終仍訴求於思辨的人道主義），或是過於局限歐洲歷史特殊性的詮釋學抵抗（阿岡本 (Giorgio Agamben) 與狄迪－于貝曼 (Georges Didi-Huberman) 的方案亦限於歷史框架）。其中最大的關鍵性阻礙便是由體制支持並生產出的策展人，而不是逐漸被迫服膺於體制決定之生產關係的藝術家們。

然而，在新自由主義下的佔奪式資本主義生產、創作的超能生產、藝術家道德式的生產付出這三個既有關於「生產」的範疇之外，陳界仁從「加工廠三部曲」、〈西方公司〉到今天的〈幸福大廈〉，我們可以說他以著台灣經驗、國際展演對話與理論思辨交織出一種跨越上述三個無效範疇的批判式生產性：生產藝術。

關於此，我們必須進一步地釐清藝術家關懷生產的主要面向：（一）揭露藝術與社會間的生產關係，並以此質疑藝術的位置或擴張藝術的範圍，如波伊斯；（二）讓藝術利用大眾文化的生產方式，產生新的溝通功能，如沃荷、昆斯；（三）挪移社會勞動與生產的內容，令其成為藝術批判文化狀態的對象，如今天許多政治藝術的表達；（四）以各種交易方式改變藝術生產機制，並藉此擴張藝術的虛構空間，如關係美學、赫斯特；（五）在創作中設計生產過程，並使該勞動過程成為藝術表達，如巴尼、艾未未、邱志傑、陳界仁（以及台灣的崔

廣宇、葉偉立、豪華朗機工和復興漢工作室）。但生產藝術在台灣的發展中更為清晰地意味著：（一）藝術對世界經濟體系的思考不再限於「交易」，而是生產機制的自製與創新；（二）具有高度反身性的生產實踐；（三）生產藝術不再是進口的菁英思考，而是實地勞動社群的溝通；（四）不再是抽象或象徵性的介入社會，而是植入社會空間與社群關係。如果更進一步釐清，艾未未與勞動團隊的關係建立在以聘僱關係為基礎、在政治文化爭議上對工藝技術進行塑形，就像是自由派的藝術帝君；然而，邱志傑則在一種強大的行動力與能量底下，將藝術家的集體勞動力灌注到藝術計畫的生產中，他的總體藝術不是華格納（Richard Wagner）對於單一精神的總體布局，而是類似發動革命般地讓生產力溢出形式、形式的多樣化不是為了更大的統一，而是蔓延與佔據。但陳界仁在生產主題上最大的不同，就是迴避集體與總體投射後可能形成的階序制，如何在勞動意義與創造意義之間取得平衡並深刻交織，這是歐美當代藝術推遲到次要層次，以及艾未未與邱志傑分別訴諸「人權」與「熱情」的超越概念。

讓生命脈絡成為作品

「力量」，開放的關係性「力量」，將在盲目開發「能量」而致使世界困境之後，成為展覽與藝術計畫的重要課題。無疑地，泰特美術館的「The Tanks」計劃與 2012 上海雙年展，甚至可以說，當多數雙年展疲於耗能、感嘆過往之際，2011 年由阿德里亞諾·培多沙

（Adriano Pedrosa）和桀斯·霍夫曼（Jens Hoffmann）策劃的伊斯坦堡雙年展「Untitled」與和多利浩一在 311 東日本震災一年後策劃的「Turning Around」都深刻地面對著「力量轉化」的主題；然而，我們不能再用舊式尼采的超越論來想像力量，因為這種想像可能變成潛在殖民的幫兇，今天思考「力量」必須面對「生產」。其中邱志傑的策劃構想應該是最為後設而宏觀的，2012 年上海雙年展便藉著庭園想像而以地圖將生產圖式化，但這種伴隨著文學想像與哲學定義的圖式化與拓樸學，很難作為台灣發展的主要基礎與途徑；因為文學與哲學的能力和基礎在殖民史的創作脈絡中早已被破壞扭曲殆盡，這裡的藝術家必須倚賴身體與碰觸（不是一般認知的「手工」）。這使得我們的匱缺與機會都集中在「歷史」上，一方面歷史田調是我們進行建構的必要手段（根據德勒茲與洪席耶對傅科的詮釋，都凸顯出視覺與影像在此扮演的關鍵角色），但關乎歷史的辯證和發展，卻又因為文學與哲學的缺席而「持續」頓挫。因此，我們常見的傑出操作，比較是壓抑對於集體「人」與世界投射這種現代性的衝動，而相對地在個人與個人之間無法具名的關係和關係發展中深化其意義，意即一種不映射到圖式的身體拓樸學：一種很難由簡化與型錄化的國際與全球所收編的拓樸學。

陳界仁從威權體制下的一個實驗劇場表演者、行為藝術家開始，同時也作為社會運動的抗爭者、人民檔案的記錄者，以「修片」和「出神的凝視」重新處理歷史視點、以「合作共工」的晶體映射結構重組台灣斷裂的歷史與



▲ 〈幸福大廈I〉，三頻道錄像裝置，2012（攝影：陳又維）

斷裂的社會關係，從上一次北美館個展「在帝國的邊界上」，陳界仁用空照圖標定出他創作的都市空間脈絡，並發動派遣工的抗議，到這一次〈幸福大廈 I〉中讓參與計畫的社群勞動更為清晰而具體。「加工廠三部曲」標示出必須跳脫藝術家與社會運動的關係框架，一方面社會運動尚無能思考藝術在其中的角色，另一方面，藝術家必須創造該運動無疾而終之後的可能性與倖存角色，最後，藝術家的再現如何反思自身難以介入運動與社會的位置。陳界仁從歷史詮釋到檔案建構，從抵抗關係的接合到全球反恐的複製帝國，才越發具體地發展到生產（攝影／歷史詮釋的分化→錄像／幽靈檔案的建構→社群與都市空間／生產機制的實踐），這樣的過程讓他發現一種無法用過往階級觀來描述的受壓迫階級正在形成。328 的文林苑強制拆除對藝術家而言，認知到在這個體現基進民主的赤裸時刻，我們必要重新理解剝削形式與地產意涵，並藉此重整社群與共生結構；左派理論不能就字面上追隨馬克思的理論，意即意識型態地將當今極為不同的物質環境給圖像化，推向道德檢驗與形式比對的官僚體制，而應該思考抗「力」的生產與存續。

陳界仁如何從行為、攝影、錄像轉化出生產藝術，不是議論藝術形式的結果，而是在他的工作、創作與運動中，見證台灣創作者與自身歷史、全球結構中的政治經濟位置之間的持續張力。這是在台灣藝術家身上，更不用說策展人與藝術行政官僚，極為鮮見的反身性生成，經由他的藝術操作，不只出現在作品中，甚至編織著生產過程與他的生命網絡。我們可以從藝術家與美術館之間的持續張力中，看到足以浮現結構性對比的細緻實踐。前者不斷地在維護創作者個體的努力中宣稱抗爭的立場，以此更凸顯出後者則越來越耽（陷）溺於模糊技

術官僚與行政官僚之界限的權力運作、以民主語彙掩護其保守而專斷的內在結構。在這次受邀台北雙年展的處理與操作中，為何決定與策展人合作同時又迴避進北美館，而選擇士林紙場展出？又為何同時進行跟雙年展無關的樹林幸福片場放映會？雖說這是協商的結果，但無疑地藝術家已經藉此突顯北美館對於藝術生產所形構的難題，以及藝術家又如何用某種疏離的合作關係，來保存自身社群生產的抗爭意義。陳界仁在〈幸福大廈 I〉計畫的推進即如片中所言，台灣就是在不斷拆遷的變化中，從「監獄、工廠到出租公寓」層疊著斷裂的空間意涵與生命經驗。該計畫揭露處「勞動身體」所面對的，正是一頭用「拆遷」來變通保存優勢權力的怪獸（而這是許多次策展嘗試都無能面對的問題）。

幸福的影像

這項計畫的推進並非用觀念或批判能夠一筆帶過的事情，因為藝術家在反思生產當中審慎處理著每個創作環節：如這是他第一部用數位拍攝的影片、第一次租用廠房（而非借用或潛入）拍攝、第一次展出廠房與片場，第一次讓參與者交互記錄並展出其紀錄。同時在以藝術家署名近一個半小時的影片作品中，可以發現較先前的作品存在著更多勞動痕跡與生產連結的元素。筆者在先前的文章裡就已經假設著陳界仁的影像來自於電影經驗，但他並沒有固守著電影影像的調度框架，而是通過前製與攝製工作的勞動，嵌入不同的表現樣式，如訪查、行為表演、裝置、文件等等，然後在展演中進行意義的佈署。

影片第一個鏡頭便影射出塔可夫斯基（Andrey

Tarkovsky) 式的時間雕刻，陳界仁將時間雕刻術轉印在歷史的意識中，讓這個凝視中庭的推軌鏡頭密切地呼應到安哲洛普羅斯（Theo Angelopoulos）的流放場景；這個提示不是為了用大師之名抬升影像價值，而是這個在影像史上極具特殊性的「凝思鏡頭」，從上述兩位藝術家到蘇古諾夫（Aleksandr Sokurov）、貝德羅·科斯塔（Pedro Costa）與陳界仁，完成了一種從 20 世紀到 21 世紀個人悲劇史的「檔案式影像」，這種從電影生發的檔案影像較任何錄像藝術都更接近陳界仁的創作生命。

在全片一段段淡入淡黑的不同敘事與房間之間，以置身中庭的不同高度角度鏡位的橫搖與推拉鏡頭，以中近景距離對於建物立面進行的瀏覽，就像是漂浮在無人空間中的幽靈視線，讓敘事在這視線中浮現或隱沒。就像蘇古諾夫在〈呢喃語頁〉和〈浮士德〉中有著同樣的運鏡和空間處理，這時立面影像與房內影像會呈現出歷史／故事的分化。中庭的全景是我們難以改變、難以介入的夢般風景，而中近景的立面廊道則像監禁之牆，讓浮沉的字幕像是被監禁的故事；相對於此，以高反差拍攝彼此分隔的房間，在光影切割與物件堆積中一個個的傷痕空間，分別有許多抽屜的辦公室（全球化下的產業外移）、用綑束報紙當床的臨時性空間（被拋棄的家）、以破鏡梳妝台為中心堆滿衣服的空間（自殺與去除身份的個體）、在堆滿報紙灰燼放著斷床和瓦斯爐電鍋的房間（因失業而離異）、機車堆（因參與抗爭而遭解雇）、電腦堆跟螢幕堆（同樣是派遣工）、重回中庭（旁觀者阿忠）、宣傳車貨台（隔離病房的懷想）、壞掉的左派

運動宣傳車（煩惱著搬運的運動者），最後以翟伯伯（因十四、十五公園預定地拆遷而自殺）遷出的敘事作結，移鏡聚焦在中庭中央一個彷彿墜落的屋頂。

陳界仁第一次在影片中連結不同的故事，而且都是來自工作人員與參與者的真實故事，在這個用高反差呈現出死亡況味的劇場空間中，這些不同的故事在不斷拆遷的背景下，匯聚出一個陳界仁不斷重複的故事：在冷戰結構下以帝國想像進行內部白色恐怖與勞動剝削的扭曲行徑。刑場、軍警機關、監獄、加工廠、辦公大樓這些一個個沉默地空掉的都市位址，讓藝術家得以用國際產業結構重新描繪人民與國家的關係；但這次藝術家所營造並與這些當事者共工完成的是一個個獨立的內在空間，他將這些得以匯集成歷史的私密空間，與他所亟欲批判的政經結構能夠有更為緊密的連結，當事人與巨型結構間的關係不再是影像中失語的身體，而更進一步以難以言表的家庭敘事指陳出政經結構之「惡」。這個關連性的表達也避免再一次落入另一個再現體制（藝術家的專業生產團隊），而是必須通過實際身體的「施作」，就如同片中唯一一個旁觀者阿忠，也必須如塔可夫斯基〈鄉愁〉中安德烈專注全身之力護衛蠟燭渡過浴池一般。讓鏡頭專注描繪他穿越空間的「施作」。〈幸福大廈 I〉無疑地擴張了陳界仁的「晶體」結構，就像德勒茲論述晶體影像的最後階段，希望表明該類影像足以包含政治經濟關係，藝術家也讓私人家屬史、生產實作等等參與影像的網絡。無疑地，這種晶體網絡構成了藝術家的世界觀，也是陳界仁最具批判性的觀看方式，如果

傅科在世，或許這就能夠一解他對影像能否書寫歷史的期待和疑惑。

作為幽靈視角所在的中庭，在閱覽過這些故事後成為勞動的集合地點，順著帶頭處理行李的革命份子的視線

（這是片中唯一一個主觀鏡頭的瞬間），凝視著中庭地面上的倒影，第一個說故事的人在倒影中沿著廊道來到中庭，彷如幽靈。一個個角色進入中庭並推拉著行李開始勞動，最後鏡頭昇高再次凝視翻倒地面的屋頂，在偏棕色的色調中，地上的積水近似工廠廢水，也疑似血跡。這一段勞動就如同每次出現在陳界仁影片中的實作，讓這些幽靈般身體堆積出空間的實體，只是這些實體早已來不及活化空間，而是讓檔案意志實體化。藝術家用「離開」（強制拆遷）的身體感召喚著實現「我們」的可能時刻。因為經濟殖民結構所造成的境內離散就像是民主改良後的內戰一般，將我們各自置入瀕臨瓦解的家庭與關係之中，這些失去脈絡的「我」需要一個中庭。

最後一長段黑白粗顆粒的剪接段落，似乎又進行了一次翻轉，讓這些人與空間不會馬上廉價地（順理成章地）構成布萊希特（Bertolt Brecht）式「勇敢媽媽」的結局，而是讓我們看到光塵一次次地因為行李的重量而揚起，勞動中大特寫的人不斷地在鏡頭前失焦，然後又在前景出現另一只手臂或另一張臉，像是不斷折疊翻攬的身體正抵抗著持續低鳴的風洞聲。身體與行囊的層疊翻攬也是莎夏·瓦茲（Sasha Waltz）在舞劇〈身體〉裡重拾集中營意象進行轉化時使用的方法，是否陳界仁用

這如波浪般的幽靈之力對抗著每個房間裡如集中營遺物的堆積？這樣的 possibility 似乎連結到亞倫·雷奈（Alain Resnais）在〈夜與霧〉中留給我們的一個問題：被剝削的遺物堆與被丟棄的屍物堆是否將成為 20 世紀的新文件？

湯姆·提克威（Tom Tykwer）在克魯格的〈資本論：來自意識形態古董的新意〉中的一小段短片，用數位鏡頭掃描出我們的生活就是一個由無數生產所架構出的物質世界，我們更早便已失去「土地」與「空間」的單純意義，「土地」與「空間」因為各種產能的要求而被不斷地層剝與層疊，也因此，沒有一種空間屬性對我們的生命而言是絕對的，權力於是隨時隨地可能依據法律變更其所有權、隨時進行剝奪。所以，當陳界仁租用廠房，並依實際的團隊工作和展演實踐，讓空間同時作為展場、戲院與片場，既是一種社會生產必然的真實（當然我們大多時候都是渾然不覺的），也將是進一步對抗利潤化、產業化這些去除「人」的累積空間的一種行動方式：生產藝術。生產藝術，將是藝術家面對資本主義經驗最為積極而深切的回應，也將是逃離剝削式累積或佔奪式累積的積極作為。

本文作者現為國立台北藝術大學藝術跨域研究所專任副教授。