

赤瀨川原平的另類現代性傳說：前衛面前與縫隙背後

黃建宏

櫻花季過後的比治山公園顯得異常寧靜，綠意盎然的新芽給了這寧靜一種活力，這種活力和原爆的記憶之間有著似乎牽連又已然遙遠的感覺，由黑川紀章設計的廣島 MoCA 就位在 RERF（放射線影響研究所）的前身 ABCC（原彈傷害委員會）所在的比治山上。日本前衛藝術家赤瀨川原平的回顧展，繼去年十月在首站千葉市美術館展出後在這裡呈現，其中似乎悄然地連接起「原能」與「前衛」這兩個重要卻尚無連結的現代性面向上。如果說超現實主義是一種「凝凍爆炸」（cf. Rosalind Krauss），那麼，在這展覽中、綠色山丘以及這個城市裡所呈現的則是一種另類現代性中的「不可見爆炸」。

從 1999 年在巴黎的手板球畫廊推出「具體派」展、2008 年的橫濱三年展「時間裂縫」在橫濱紅磚倉庫展出具體派的行為表演錄像與記錄、2012 年洛杉磯 Blum & Poe 畫廊展出「太陽安魂曲：物派藝術」、2013 年古根漢的「具體派：豐饒樂園」特展，到首爾國立現當代美術館開館展中展出物派藝術家菅木志雄的裝置作品，日本戰後的前衛藝術運動成為全球當代藝術在中國、印度與印尼之外的關注標的。然而在這資本主義洪流接連的洗刷中，日本現代（當代）藝術似乎是唯一能夠進行較多層次的辯證與對質的場域，因為它是目前唯一得以面對歷史問題與另類現代性脈絡的「交會」場域。換言之，對於現代性的回返觀望自身就是一個論述的戰場，要不成為全球藝術史之外的特典型錄之一，要不或許可以解開藝術史的生命政治治理，「開啟」一種關於藝術的觀察史與生命史的書寫。

2014 年千葉美術館展出「赤瀨川原平的藝術原論：從六〇年代至今」，2015 年移展至廣島現代美術館，同時間大阪的國立國際美術館展出「高松次郎：製作的軌跡」，另類現代性如果只是停留在上世紀九〇年代末，作為後殖民論述的一種結語，繼而在二十一世紀前十年成為支撐當代藝術文件展背後最關鍵的觀念，我們莫不覺得「過於蒼白」：畢竟用觀念橫跨各陸塊與海洋跟帝國殖民歷史一樣古老。然而，當我們面對赤瀨川先生的創作時（高達五百多件作品與文件），我們找到了理解另類現代性較不暴力且真實的方式：觀察。1960 年通過國內連結抵抗國際結構介入的安保鬥爭，激化了當時年輕藝術學生離開校園走入社會空間的實踐，從新達達主義運動（ネオ・ダダイズム）以及讀賣新聞獨立藝術展開始，赤瀨川與吉村益信、篠原有司男、荒川修作等人進行了一連串的實驗性展演，當時的東京儼然已經成為藝術的國際城市，許多重要的國際藝術家無不造訪這群能量值超標的年輕藝術家；年幼即受身體所苦的赤瀨川，在其各種裝置、拼貼與行為表演中，皮件、金屬套件、紙張與繩索的使用，注入了極為濃厚的「診所感」。繼而與高松次郎、中西夏之組成「高赤中心」（HRC，ハイレッド・センター），實踐各種觀念性的合作項目，主題已然多有涉及個體與世界的關係，並對於商品

世界進行高度敏銳的批判。與此同時，發生了當時極為重要的事件「千元鈔審判」，赤瀨川與當時重要的藝術家、藝評人與文化人在東京地方法院進行了一場關乎「創作自由」的攻防戰，1970 敗訴結果的宣告也幾乎預告了當代藝術在社會中的退場。隨後，赤瀨川轉向「櫻畫報」的創作，用精細的繪圖以及更為社會化的媒介，介入到各種時事與政治的爭論之中，其中包含赤軍連、三里塚等重要的左派運動都有涉及。八〇年代後，他以「尾辻克彦」為筆名發表許多著作，甚至獲頒芥川獎，獨立成書就有二十餘冊。而路上觀察學會在 1986 年的成立，可視為他對於自身觀念性創作的一種整理與表現。

「被阿部定的電線杆」這句出自路上觀察學的表達，我們可以清晰地看到一種輕盈的「拼貼」，更準確地說是「蒙太奇」：阿部定、電線杆與觀察者。這兩種分別為了抵抗殖民式的藝術體制和建築學術體制的觀察者，並非如赤瀨川原平與藤森照信所宣稱的那般安靜與輕鬆，而是「輕鬆」、「無用」或「安靜」其實都必須作為一種「姿態」：一種通過蒙太奇構成的姿態。這個看似溫柔而謙卑的姿態，事實上自身就先劃分出一道「去勢」的縫隙，意即對於當代藝術體制化的批判，蒙太奇的必要在於同當代藝術體制切割，這切割總是以回返藝術的姿態來執行；再則，「生活」就像是藝術的「身體」，永遠存在不斷「知面化」（知識化、論述化與體制化）的當代藝術所無法思考的事情，但在觀察者轉向觀看日常的同時，被捕捉的日常與常人的日常之間出現了第二層的縫隙，這裡的蒙太奇遂行著另類詮釋的感性化；這是一種「微物論」（micro-materialism），「微」意味著體制之外（價值的重新詮釋），同時也意味著進行脈絡間連結的碎形化（蒙太奇），因此，這裡存在的另一種縫隙會出現在通過切割與重組所形成的「另世界」（*altero mundus*）與籠罩著我們的「既世界」（*donatus mundus*）之間。

這種觀察者的姿態在距離《巴黎的農人》（1926）的超現實主義作者，阿拉岡，以及《單向道》（1928）、《拱廊街計畫》（1927-40）的作者，班雅明，三、四十年後的六〇年代中形成了，我們無法輕鬆地覺得意外，這些二、三〇年代的出版和 1927、1930 間出現的蒙太奇電影《十月》、《持攝影機的人》、《柏林·城市交響曲》、《總路線》之間是種偶然，但我們卻可以從這樣的提示中看到一種無法同等視之的差異。二、三〇年代的「漫遊者」其實以一種唯物觀察，企圖觸發勞工與民眾的自覺，並以此為基礎發動社會革命，所有在行走中看到的細節都會通過蒙太奇而指向某個新世界的諾言；但，赤瀨川原平的行走與觀察（新達達團體與高赤中心 HRC）是一種以「回返」進行「對抗」的解構運動，他反抗的正是三十多年前遺留在當時現代藝術中的剩餘諾言，而這裡會出現一種文化殖民的縫隙，意即在充滿必要性的「生活」細節與充滿複製的西化藝術體制之間。

這種對於世界與生命的觀察，雖然在形式上完全地類似於當代藝術國際樣式的「田調」，而且這日本的「路上派」也真的用過「田調」這個字；但事實上，其基本想法與精神卻與所謂的「飛機幫」——無論是新類型公共藝術還是博學式的文件展（從歐奎·恩維佐、馬西米里安諾·吉安諾到安森·法蘭克）——都極為不同。因為「路上派」一開始便與人文歷史的普世性預設切割開來，也與西方

化現當代藝術不離權力和資本操作的機制切割開來，而這兩個核心面向恰恰是這些「有良心的藝術工作者」(碰巧都是西方人)在國際舞台上從不離手的籌碼：以批判性和創造性不斷重製普世性。「路上派」的世界是一個等待我們發現的新世界，是一個從未能夠脫離我們觀察、從未能夠客觀化的「即將世界」，而「飛機幫」的世界則是一種作為藉口宣稱普世性的既存世界，個體的「我」總是通過批判與「世界」遠離，並因為烏托邦的不可能，而使得型錄式的批判(以個案的無限收集讓悲劇式的歷史得以成立並藉此支撐「普世性」)成為對文化消費者恆常有效的毒品。簡言之，「飛機幫」在蒐集個案中主要致力於論述中形成某種普世性，該普世性會消弭取樣中遭遇或造成的各種縫隙，通過跨國藝術媒體建立命題並形成其跨國資本，個案的生命內容、行動方案或記錄生命政治的文件，都被歸納到這種資本集中的超越性命題之下；然而，「路上派」則在「視網膜」與「世界」的各種接觸中不斷在縫隙間尋找新關係，每個被捕捉到的細節與另一個細節之間並不會被固定在某種巨型的歷史或世界命題之中。

東京大轟炸與越戰中使用的「燒夷彈」(凝固汽油彈)就像是景觀式的屠殺景象，而廣島的原爆就像是現代性最後一次的「公開行刑」，自此「不可見爆炸」是一種「後—現代性」的視覺模式，當然不是說廣島原爆之後就不存在刑求與處決的暴力，但隨後的國家暴力與國際暴力都致力於對「可見性」的嚴格管控，並通過科技在越戰後開發各種「透明爆炸術」。在越來越為緊密控制的系統中，縫隙越來越難發見，或說在擬像的平滑表面處理下，縫隙裂得到處都是，甚至最為終極的縫隙或許就是我們這已然通過生命政治而內化的「我—機構」：縫隙背後不只是存在著甚麼，更存在著不同的能動形式與政經機制。