

如何生產亞洲？

黃建宏

亞洲成為世界注目的焦點主要是因為全球經濟的轉向，中國崛起更是亞洲發展的重要徵候，從 1998、1999 年東南亞的民主化與發展穩定化，到中國 2010 年之後的擴大內需政策，在這近二十年的發展過程中，造就了今天這個蓬勃發展的區域。隨後，漸次在亞洲各處都出現了文化轉向，無論是政府的投入或新空間的生成都快速地成長，也因此帶動了藝術家、策展人、評論人、畫廊經營人、仲介、藏家等等快速地流動於亞洲各個不同區域的活動，即使這些可能性早已於九零年代末存在，但無疑地就發展速度而言，2008 或說 2010 年之後又是另一階段的開始。以目前來說，雖說藝術資本與勞動力的快速流動和機構交換依然不明確，但可想而知，因為全球資本的流動與國際政治的變局，亞洲發展將會更貼近當代全球的民主狀態，亞洲的當代藝術也會隨之面對最為複雜的挑戰和變化，也因此，觀察亞洲藝術的特殊發展是今天的一項責無旁貸的要務，因為未來美學的可能性不會全然來自強勢文化的教導與輸入，而還會存在更多的憑藉另類經驗而發展的書寫，無論是記載或評論。關於這樣的亞洲提問，或說以亞洲作為發展當代批判的基礎，我們可以對香港最具代表性的藝術空間「ParaSite」進行觀察，並以此深化「亞洲」的問題意識。

以 ParaSite 的發展歷程來看，創立於回歸前的 1996 年，起初相當比例的展演活動聚焦在香港藝術家與香港當代藝術，然而 2002 年受邀參加光州雙年展可以視為最初較為正式的亞洲接觸，2003、2004 年與墨爾本的 West Space 合作兩地交流展，以及 2005 年與新加坡電力站藝術空間合作「非·空間」、2006 年的「解放新西蘭藝術」則越見與南亞藝術家的交流，同年在四位港紐藝術家合作的「品味，是品味 凱旋門」展覽中以「Asian」入題（Line Feed : Asian Traffic），2008 年 ParaSite 延續 2002 年光州雙年展促成的藝術團體與藝術空間網絡，在科隆藝博會策劃「亞洲藝術連線」展覽，接著在 2009 年分別與「OK. video」短片節合作進行了印尼的錄像藝術展，以及巴基斯坦錄像藝術家 Shahzia Sikander 個展，2010 年與泰國 Gallery VER 合作，由 Rirkrit Tiravanija 策劃的泰國藝術家展覽，2013 年則有「大新月」與「疫年日志」兩個野心十足的展覽，首次不以區域特質而以亞洲脈絡，分別是東北亞的前衛運動與後殖民狀態，進行主題策展，2014 年延續「疫年日志」的亞洲史路徑，與孟買 Clark House Initiative 的 Sumesh Sharma 合作以政治經濟脈絡發展的「Eros」展，以及與 Spring 合作討論東亞衝突的「亞洲的離岸島嶼」聯展，2015 年則有越發複雜的亞洲策展「無

法承擔的奢侈」與「When Estella met Parker」、「Sheela Gowda」兩個與印度合作的展覽，直到 2016 年，ParaSite 似乎企圖形塑出一個更為立體的亞洲當代藝術的樣貌，其中「創意營運方案」再次以貿易、勞動與流動，結合貨櫃藝術家駐留項目而發展出的展覽，另外「工餘」這個與移工社群的合作項目，從計劃發展到出版，再進展到展覽，與此相關的還有「攝影快閃展」這個移工攝影項目，此外，「土與石，靈與歌」則是與 Kadist 藝術基金會、菲律賓 MCAD 合作關於全球化的亞洲展覽，而其中頗具亮點的應屬阿比查邦「狂中之靜」的個展，嘗試以藝術家個體的複雜度連結上社會處境與文化脈絡。在這個整理中，我們會發現「亞洲」問題的成形和發展，先是由單純的機構交換或是抽象地展示亞洲印象開始(如 2002-2006)，繼而在國際的藝術網絡中交流策展的觀念和做法，這裡存在廣度和密度這兩個維度挑戰著藝術調查與展覽生產(2008-2010)，接著通過策展的實踐開啟關乎亞洲的知識生產(2013-2014)，直至現在，基於這十幾年來的經驗和網絡，得以開始用歷史調研與知識生產進行更為複雜的合作、敘事與展覽(2015, 2016)。無疑地，這個過程具有相當的參考價值。

今天所面對的複雜「亞洲問題意識」，若以上述 ParaSite 的發展脈絡來看，我們會發現「物」的使用逐漸從「藝術物件」朝向藝術對於「文化物件」(可文件化之物件)的運用，同時間也逐漸地從現代性觀念作品的交流，轉向故事的採集和轉譯，這樣的發展結果和台灣當代藝術近來的現象極為類似，所以這篇文章將專注在目前非常鮮明的現象，就是「舊物」(vintage)與「故事」成為主要且戀物十足的藝術材料，這裡對於「戀物」一詞的使用沒有任何貶義，相反地，足以指涉出一個饒富趣味的提問位置。但為何是「舊物」和「故事」？主要因為它們可以說是進行合作溝通與敘事發展的重要依據與材料。這些素材在藝術家手上的大量使用幾乎都會被分離出兩個互為弔詭的層次，一是證，一是謎，一則作為行為或行動的痕跡，一則作為一個讓謎題附著的載體，這種讓舊物或故事自身產生內在「疏離化」的操作，就是一種「再敘事化」。「再敘事化」的特殊性就是令長期處於靜默的物件與事情，能夠在全球歷史與文化支配的語言霸權之外「發聲」。我們可以將之視為某種當代文化意義上的福樓拜化與巴爾扎克化，也就是以物件、文件和故事(聲音或印刷)作為構成世界敘事的媒介和元素，就像十九世紀福樓拜與巴爾扎克在小說中藉由對事物的大量描繪，而將人與世界連結起來。再則，舊物與故事作為個人歷史經由當代的聲音來進行重述時，如果只是對大歷史或多元文化進行補充，那麼這樣的操作與看法基本上還是建基在大敘事的普世性上，往往當代的聲音只會成為鄉愁式的感嘆；所以，更為積極的可能性還在聲音與文本的時空穿越中，讓微敘事與大敘事能夠在「視差」(parallax)的關係中進行對質、對話或協商。無疑地，當代「舊物」與「故事」的採集和再敘事化，除了許多依然作為世界史與多元文化的補充之外，幾乎就是一種「閱讀」與「翻譯」的

政治性歷程，如果西方之前向世界展現的是綿密的歷史軸線演繹和多元文化的水平陳列，那麼，那麼，這些先前無法被列入歷史的物件和故事，理應就會沿著原有的支配結構而生長出網路式的互動歷史與異質文化的生機論，一種充滿動能的生態政治學。

這種「生態政治學」是非常亞洲的，或者反過來說，亞洲對於這種「生態政治學」的形塑有其專屬的歷史條件與文化質性，這種專屬性就在於亞洲大多區域與城市生活中，存在高度混雜身體經驗與神靈想像的「非現代性」元素，也就意味保存了更多的「生命真實」；然而，我們同時必須意識到這些亞洲特質並不一定能夠轉化出「生態政治學」，相反地，在更多也更長久的經驗是快速地轉化成文化商品與文化象徵，而成為資本市場或世界文化的填充物，令「生態政治」無法發生與延展。基於「生態政治學」的問題意識，重新思考「舊物」與「故事」所構成的「再敘事化」究竟可以提出什麼新的可能性？而從台灣當代藝術的發展中又呈現出什麼特殊的狀態？首先，討論「舊物」的美學問題對混雜中國、日本與「西方」藝術的台灣現當代藝術而言，是相當難界定的，因為在原本東方的藝術發展中並非以「現代性」作為其內在動力，所謂的「舊」就這種全然不同於「現代主義」史觀的狀態下，與今天對「舊物」的意義和使用非常不同。然而，就現代主義真正在台灣出現官方建制的時間點與台灣社會進入全球化階段來看，從九〇年代是一個目前較為可行的起始點。「舊物」意味著過去所遺留下的物件，但在這個簡單的說法中省略太多更為核心的要素，因為「舊物」並非在它被製造與使用時就被賦予「舊」的價值，或相反地說，「舊」是所有物件都是自身蘊含的時間特質，而非美學特質；換言之，「舊物」的「舊」是一種象徵價值的對應關係，而其「象徵」價值就建立在它足以（無論準確或概括）代表某時期的「歷史內容」（如社會、文化與美學等等），所以「舊物」是一種時間的美學物件，主要以痕跡、結晶與指涉這三種面向構成其表現的特質或語義功能。因此，我們可以假定說「舊物」在當代藝術的使用中比較不是被去除時間脈絡的「稀有材質」，而更多企圖在作品中處理文化和歷史的觀念。

在此當然不可能討論所有創作計劃與作品中對於物的使用，如前所述我們特別專注在近來當代藝術對「舊物」與「故事」的大量使用，特別是文件檔案展中呈現出來的現象，所以，在此會更專注在作為「敘事之物」的舊物上。如果說舊物可意味個人記憶、歷史證物或文化記憶的痕跡，那麼，物的在場或複製一方面作為普遍「行為」的紀錄，並以「世代記憶」或「人類世」進行權充，另一方面也可能經由考證與詮釋而重疊出某個政治、社會、文化的節點，特別運用在政治受難與文化後殖民上，再則，就是一種涉及自我認同的內容填充，即物件自身的造形和特徵充作國族想像與社群的再現。在這些考察中，我們會說「舊物」與「故事」的使用從作為「後現代」價值的發動到今天延伸性炒作與再生產，無疑地可

以被視為「後殖民」的知識內爆與機構回歸的保守化這兩個國際發展的文化與政治匱乏徵候，也因此，這股感性熱潮與社會歷史道德的倡議，不是我們應該追隨的「再生產」，當務之急更是將這些故事以各種虛構與穿越的方式從「再生產」中解放出來，連結上數位網路時代的「未知」場域。問題性的「亞洲」（生態政治學）正是這個轉向中極為重要的一環，而亞洲的「生態政治學」與地緣政治、空間政治有著非常密切的關係，這也是為何「舊物」與「故事」做為生態物件的重要性；如何釐清這個關係對於理解作為方法的「亞洲」的可能性，以及了解「亞洲」如何成為一種能動性的問題機制或許是個出口。我們先試著用一組類似 DNA 螺旋的動態結構來進行：一是想像經驗，二是佈署後設。想像經驗與佈署後設相對於現代性與殖民徵候是兩種互為辯證的力量，前者是超克幻見的主體性，後者則是佔有大他者的幻見主體。「現代性」在亞洲面對的不可迴避的「翻譯」宿命，首先就是對於既有經驗的銷抹，這銷抹不只是傳統經驗的取消，而且更涉及到生命政治的是對於經驗想像的取代，因為最為可信的是來自外部已經訊息化的經驗整理與延伸，所以簡言之，我們想像經驗的方式就是翻譯訊息中沒有依據的他者經驗。所以，重新想像自身經驗是解構潛殖很重要的行動，因為想像經驗正是挽救自身經驗的最好方式，也是「重新擁有」他者經驗的重要知識生產；但同時也會出現不同方向的衍生，「想像經驗」也極有可能耽溺於將自身經驗以地域界分而絕對地「特殊化」，成為絕對的「在地」，通常這種「絕對在地化」會強調受害者觀點並以高度「道德化」作為訴求，最終喪失洞識與思考「後設」的能力。

另一條編碼與行動軸線則是「後設」，「後設」一直都是「現代性」的基本特性與手段，「現代性」作為與過往切割關係的事件，其特徵就是以去脈絡化進行歷史化，而「後設」正是這種得以保存過去卻同時去脈絡化的關鍵性方法。所以，後設意味著得以創造新的資本與權力積累的結構，以該結構進行批判與去脈絡化，意即後設保證了新的發言權位置。換言之，在文化支配關係中處於依存位置的人是無法佔據「後設」位置的，而同時後設的操作也會是一種「不斷革命」的機器，基進的現代主義力量。然而，二十世紀六〇年代的「後設」卻進行了一種「反身性」的後設操作，於是，後設的創造與對於後設結構的揭露同時地存在於文本中，既存在著形式主義的「啟蒙」，又同時進行後現代主義的「解構」。但無論如何，都去除了經驗的連結，提供的是創造與解構幻見的「超越性」。

這組動態性的「DNA」機器與舊物和故事的關係，一方面舊物與故事都是建立想像經驗的載體，同時也是延伸想像的要素，然而，在關乎離散的文化研究與追溯全球化的論述的成熟過程中，舊物與故事幾乎都不再可能被限定在「在地」，或說它們極可能作為理解和揭露後設結構的「關係物」，所有的舊物和故事一方面成為某種「獨特性」的本體論證據，另一方面又是連動關係中的「小他物」(objet

a)，是關係網絡的「部分物件」。對於亞洲而言，我們擁有許多含帶複雜經驗的靜默文本，這些靜默的舊物與故事即使得以現身，也大都置入前現代的框架中，或置身社會的模糊界線上，這些「事物」的呈現與再現，足以對既存的「後設」（meta）產生抵抗的可能，就如同阿比查邦的影像，總嘗試將這些靜默事物以流體或氣態的設定跳脫原本後設結構的不可見位置，而具體現身於影像的前景。而這種對於「後設」的抵抗本身就是對於潛殖的解構，這在趙德胤的《再見瓦城》中有著更為劇烈的展示，這是部故事極為簡單的影片，述說一個臘戍五區的女孩如何留在泰國的悲劇故事，導演直截從全球資本主義生產網絡與尚未民主的官僚體制的怪異結合中「採集」故事，並不自己捏造，只是將人物置入「物流」，引領觀眾觀看此中經過的風景，並決定這些人物如何回應與行動。「故事」在他的影片中無需發明，因為這個跨國的剝削與佔奪系統已經發明了許多故事；「看」才是電影製作的必要，而導演就是將整個製作團隊與演員一起走入故事，「看」和「行動」同「故事」間的對立成為影片凸顯出亞洲特殊生命狀態的力量所在，而這生命的特殊性就在於深刻地將世界與個體的關係銘刻其中。

我們從 ParaSite 的亞洲經驗、「經驗地層化」的再敘事化以及後設的政治性等等，可以理解到「亞洲」一如盧迎華指出的是一種批判性的提問，這個批判性的提問肯定是「以亞洲作為方法」的下一個階段，只是在紛亂的、纏繞殖民幽靈的發展中，這兩個階段無法在線性時間軸上清晰地切分開來，相對地，它們往往必須在不同地點與時間點上，轉化為不同形式的行動來進行介入與補充。也因此，亞洲因為殖民經驗與現代化的擠壓，而獲取一種高密度經驗壓縮，並因此不斷超出概念範疇、生成出新的經驗與感性，而這不正是我們創造「亞洲」的歷程嗎？而這歷程無疑密切地關聯到許許多多漂浮在渾沌與曖昧中的「故事」。當代藝術今天在亞洲面對的挑戰，就是如何不重複已經在市場炒作中庸俗化的故事再生產，並在一次次新的敘事的試驗中生產出新的亞洲。