

再公民化與準戀屍癖

黃建宏

台灣當代藝術在 2010-2011 年的發展，有著許多的轉折與困頓的節點，基本上就是從 2009 年底蔡國強【泡美術館】的中國特展經費開始，接續著 2010 年末到 2011 年初，53 屆威尼斯雙年展台灣館【外交】的策展風波、花卉博覽會對於 2010 年台北雙年展的壓縮、陳界仁於【在帝國的邊界上】個展開幕時發動的派遣工陳情與對北美館的抗議，以及由孫懿柔、吳牧青【美術館是平的】的藝術行動所揭發的特展風波，一直到被譏為藝術圈之恥的《夢想家》一劇，並因而促使藝術圈發起連署對三位總統策展人提出的文化政策九大訴求為止，可以見到李永萍、謝小韞和盛治仁的大起大落，無非就是政治力企圖以政治官僚壓制或收買藝術專業，在通過藝術文化之名所發動的各種文化慶典中，掩護資本權力網絡的鞏固與都市更新的推進時，同時激盪出藝術專業人士對於文化政策的強烈懷疑。

因為過度地授權給政治官僚操作藝術範疇的權力與資源結構，文化人所回應的不信任與行動並非意味著「用人不當」或「預算失控」的行政問題，而是資本主義社會中的權力運作，不再尊重或保留藝術的例外狀態，企圖連結華人社群中投機犬儒的「社會力」，超克藝術「創造價值」的批判力，強烈地凸顯出統治者與候選人「民粹傾向」的媚俗姿態。從上述的發展中可以導引出幾個面向的思考，一是學院批判力的癱瘓，二是生產關係的劇烈變化，三是文化價值的再創與戀屍；而被捲入其中呈現出癥狀的藝術機制，則主要是藝術教育、藝術生產、文化批判與文化政策等機制的問題。學院批判力的癱瘓主要在於教育部推動的評鑑制度、國科會研究經費的計畫型經濟導向以及專案補助對於藝術生態的調控，但除卻這些外部因素之外，更為根本的問題在於批判知識的犬儒化和批判姿態的延遲。關於生產關係的劇烈變化，一方面出現在畫廊制度的正規化與大量文創專案的釋出，另一方面，則出自普遍對於批判知識的不信任，出現理論閱讀和生活（社會）閱讀的分歧，其中或許樂觀的是從理論思辨的幻見轉向溝通語言的組建，以上皆重新評估著策展人的角色。最後則是因為文化政策的荒謬踐履，而加速了文化價值定位與認同等焦慮的浮現，大量的特展與交換展皆一次次地暴露出國際化這一階段性政策的腐朽，以及美術館在藝術史與藝術觀念上匱乏的閱讀能力，一方面將一次次歐美因經濟危機而大量輸出的藝術史展與教育展當作木乃伊進行美感閱讀，另一方面與當代藝術的文化討論背道而馳，在缺乏文化建構與自信心的公務機構底下，仍延伸並停滯在複製歐美前衛的見習。

在上述三個面向的觀察中，可以指出幾個台灣當代藝術在這一年的動盪中仍然無法面對的問題：藝術大學化的目的與文化生產之互動的規劃和願景，批判論述和社會之間的倫理關係，對於歐美當代藝術體制之規訓與內化的反思。在這些問題的籠罩底下，政策與學院似乎顯得蒼白而無力，甚至顯得腐朽不堪，相反地，

自此衍生而出的展覽和作品卻值得我們重新整理論述理路和創生語言；批判力的潰散與年輕藝術專業對於理論的不信任，使得原本批判性的主題展，很難找到溝通空間，而逐漸轉向訊息炒作，而另一邊美術館在還未來得急轉向研究取向前，就已經循著政策走向快速生產一些偽主題展，重建概念討論的公共場域變得極為迫切；另一方面，因為對於知識的不信任，而催生另一種展演成為新的趨勢，意即跨媒體的科技藝術展演，以直接訴諸感官、體驗與信息溝通的公共形式；而且同時也出現一些新的混種語言，混合著感性化的理論話語、環境議題和日常影像的藝術生產，在非正式的場域中出現漸次朝向生活學習與品味的策展取向，如《Gaze》和《假文青》；另外一個重要的發展就是南藝大朝向重建藝術社會檔案的期刊《ACT》的出版，提供了另一種不同於長期複製歐美當代藝術的話語模式。

所以，從批判力的潰散可以見到大學在評鑑制度底下的困境，也連帶著讓文化公務機構在文化價值的架空底下，以資源失衡的方式展示出他者在後殖民關係中賦予的幻見，換言之，以模仿式的批判強化歐美的文化主導權，對脈絡與經濟生產體系毫無批判性。在這樣的處境下，驅使了兩種思考的推進，一是藝術社群的重組，而這項重組除了《ACT》以學院知識和社會調查作為檔案社群的基礎，而《Gaze》、《假文青》、《觀察者》以及視覺聯盟則皆有著「再公民化」的社群傾向，這裡指的不只是他們關懷的視野問題，而且更為重要的是合作中所實驗的新倫理關係，藉此重建藝術詮釋和論述的語言，若能夠延續三、四年的發展，應該可以導引出全然不同的藝術價值和知識份子的面貌。而這項發展所對照出的則是雙年展脈絡下所延續的後殖民狀態，意即「文化價值」與「文化特質」的懸置與可能的文化主體化的取消；上述的前一面向所試驗的是一些極端混雜的語言和思考模式，並以此對於台灣藝術家進行描繪和詮釋，這無疑地是一種匯聚柄谷行人所謂的「錯視」與紀傑克「傾斜觀看」而出現的「parallax」徵狀；相對地，後一面向則將文化翻譯的徵狀庸俗化為目的論的形式，然而，文化翻譯早在二十一世紀初就已經被國際策展人收編為一種具意識形態包容性的自由市場，「他者」與「他者之幻見」都被潛在的政經佈署中，掩蓋著更為根本而長遠的「擬仿」關係（mimesis），這或許不再是九〇年代末的後殖民狀況，卻是一種全球化中所啟動的反身性後殖民狀況。簡言之，在台灣當代藝術「再公民化」的取向下，已然深刻地質疑到策展人的倫理角色，而對於歐美雙年展與批判性的木乃伊化與戀屍，則涉及到是否要破除那生死攸關——破除支持現實的幻見就相當於一種自殺——的幻見場景，或說異質性對話平台的建立；而這兩個面向都指向「生產關係」的重構。

今天，藝術商品化或說眼前這一波文創產業的經濟與教育改革，首先就是被要求或自願以藝術勞動化來回應藝術功能論（相對於藝術象徵論）的社會性要求，接著就會進入必須觀察的藝術勞動的商品化，換句話說，「再公民化」是一種對於藝術勞動商品化的抵抗。這裡雖然說「藝術功能論」（藝術勞動商品化）似乎與「藝術象徵論」（剩餘價值的公共化）相對立，但這樣的切分假定了兩端的極化。事實上，它們之間的關係並非是平衡的，也就是說，當象徵化成為操作的目

的時，各種功能依然有存在的必要，但必須依據象徵系統而重新定義其作用的位置與空間，以及意義的屬性，換言之，所有功能必須隨著系統關聯性的強化而全面地象徵化。但如果功能論主宰象徵論時，幾乎所有象徵都必須被取消，只剩下以功能或運作圖式作為絕對權力的象徵。湯皇珍極力在藝術圈促成的藝術家工會，以及該公會向經濟部爭取的勞動者身分，一方面接受了藝術是一種勞動，另一方面則企圖不從藝術原本的象徵性（已然被破壞）來建構藝術的認同，而是從勞動自身的社會象徵（向來處於幽微狀態下）來爭取其新的社會認同。所以，我們會說藝術勞動化並非單方面的暴力性要求，而是連藝術工作者自身——無論有意識或無意識——都企圖推進的事情。

明顯可見，在雙年展與藝博會所開發出的藝術市場的延伸底下，當代藝術令象徵無效化的想法，就內存在藝術自主性的思維裡面。依據馬克斯所言，勞動力商品化會使得社會階級的分裂加劇，那麼在藝術圈發生的又是怎樣的事實？藝術圈的資方是誰？首先，如果我們以貨幣——買賣與補助——作為依據，可以看到其中巨觀現象中的斷裂並非直接再現為社會階級，以及資本累積和勞動價格的差距，而是權力，也就是藝術家與策展人、文化官僚、教師、經濟人等等之間的差距和分裂，或說藝術家和策展人，跟其他人之間的權力差距。換句話說，藝術創作勞動化在呼應社會功能論時，並非單純地取消象徵，而是讓象徵的權力外移同其他權力結合：象徵權力的移轉。

因此，讓我們從勞動異化造成之社群分裂重新思考的話，可以發現當代藝術文化批判的發展和文化創意產業的發展，並非交互指責的兩端，而似乎都位處於同一條歷史生成的軸線上，也就是對於象徵範疇的猛烈批判，甚至企圖將之抹消。這個象徵消弭工程可以說就體現在對於象徵資本之「資本家身分」的激烈爭奪，換言之，消費者身分與藝術家身分就是提供勞動力與商品的勞動者，而策展人身分則已然在跨國連結中扮演著資本家——動用財富令其產生交換價值與剩餘價值——，但同時間，由於策展人的準資本家身分，而成為各種不同藝術角色爭相佔據的位置。

所以，在液態社會與浮動人格的「全球一個人主義」時代中，當代藝術的資本家是誰？最邪惡的莫過於「資本家」自身將自己詮釋為勞動者或勞動者的代言人。現行的藝術評論因為不考察藝術家（即創作）與其作品或行為在政治經濟學上的直接關係，而延遲了對創作異化的基進思考。在陳宏星提出的問題中，確實可以浮現出上述台灣當代藝術論述的真實危機，但明顯地，問題並不在於「哲學化」，哲學思考早就不具備形上學的高度，而且也不是供作消費項目的商品，而是社群溝通與爭論中不可或缺的項目和行為。藝術創作與一般勞動的不同之處，就在於資本家總是需要相當於勞動者的藝術家，以再現資本與資本家存在的象徵價值，在今天當代藝術表現如此多元的狀況下，其產品與其生產行為幾乎無法切分，當然這裡應該可以細究這種產品與生產行為不分的狀況，是否是一種延緩勞動者異化的烏托邦想像；但我們在面對全球市場與國際文化批判理論的合謀關係，可能更為迫切的是馬克思接著談到的「能動的外化」，而這種「外化」一方面實

質地以確切資源強化「批判體制化」的象徵價值，另一面則意識形態地置身於自製的「世界」幻見中。

明顯地，台灣藝術創作的「外部」已經不再作為海德格和鄂蘭所稱的「世界」，而是先在學校、比賽與展覽中強迫自身進行勞動，再進一步在藝術市場和國際批判幻見中置身於將工作予以勞動化的剝削狀態。這種人同自身造物與自身行為的分裂，就在於他的創造在能夠與世界相連繫之前，就已經被「收買」，並且從創作一開始，就在收買條件規範下進行構思。如果按照馬克思所歸結的說法，這種處境的藝術家將在藝術行為中——無論是藝術生產或批判觀念——都一次次地證明其「自身」的喪失。這個面向或許可以讓我們重新思考日常生活當當代藝術中所蘊含的意義，可能不只是感性的政治倫理問題，而是生產條件使然的一種倖存選擇。

這個「能動的外化」必然包含著鄂蘭所界定的將作品置入世界之中——意即置入歷史的連結之中——，但同時也可能是異化中一種對於自身的失落。一方面如果依照鄂蘭所言，那「能動的外化」應該就是發生在歷史與世界中的連結，一種超乎人類生活與有限生命的超連結；另一方面，它在今天處處可見的現實中，則是將外部體制內化（反身性？）的一體兩面，也就是藝術家生產中的「意志」與「個體性」在某種模糊的民主意識中漸漸地退縮，取而代之的是以外圍條件——作品價格與國際身分——作為個體創作的必要性，以及細緻地計算周圍所能提供的利益，意即一種精緻的動物化，也可以說是東浩紀指稱的「資料動物」，只是活在一個被豢養的幻見中。