

# 「海市蜃樓」藝術行動

## 現代性幽靈的顯影

郭昭蘭

北藝大新媒系兼任副教授

*生命世界得要有能力從自身發展出一些機制，足以限制一個近乎自主的經濟制度及其行政機關的內部動力與強制性。*註1

### 從身體行動到藝術行動

談姚瑞中的「海市蜃樓」藝術行動，似乎不能不提他早年的廢墟晃遊。姚瑞中與廢墟所建立的關係，可以追溯到他大學時代混廢墟、找廢墟，一直到2004年出版的「台灣廢墟迷走」，2007年的「廢島」系統整理廢墟晃遊行蹤與書寫的計畫。同樣是這個晃遊的身體，從「本土佔領行動」（1944年）、「反攻大陸行動」（1995至1997年）、「天下為公行動」（1997至2000年），藝術家以身體行動去表明存在，同時探問歷史、國家、權力之疆界。藉此，藝術家透過身體行動儼然拉出一條肉身履行，驗明正身之路徑：一方面以晃遊廢墟逃離現實，又以荒謬矛盾的方式確認自身的位置。

這個透過身體「踐行」的方式所建立的社會關係，評論家游崑將晃遊於廢墟之中的姚瑞中，作了這樣的詮釋：「我們看見藝術家遊蕩的身體藉著定位在反文化的戰略位置上，從而開展出一種政治態度。如果身體在姚瑞中的作品中是一個測量的工具，其在邊緣場景中的在場（不管是有無入鏡），卻使身體成為反文化的武器，這無疑是姚瑞中處理國家、歷史與權力的主要技藝，也是我們探尋台灣1990年代以來『藝術家如何回應現實？』這個古老問題時，一個值得參考的切面。」註2

沿著「藝術家如何回應現實？」的提問，我們似乎在2010年「海市蜃樓」計畫中看到藝術家將「身體作為測量工具的身體行動」，具體化成為一個藝術行動的方法學，並知識化成為一個可行的教學方案：透過預設的返鄉（地方）探查路線，「身體」持續作為測量的微型參照；儘管個別案例的呈現仍保留著存在於寫實主義與浪漫主義間的微妙張力，蚊子館的顯影藝術行動，一開始就是以進入公共領域（public sphere）的對話，作為其計畫的目標。

## 「海市蜃樓」，作為一個藝術行動

「海市蜃樓」藝術行動或許可以名義上稱為廣義的「社會介入」藝術，但它採取的不是與特定聚落、社區或空間進行穿入式、一夜情式的交往或提案；而是以參與者自身為座標，對散置各地的蚊子館進行收集與勘查行動。它避免了一次性的藝術參與式計畫可能對社區造成的打擾與消耗，反而是以清查國土的方式，以「收集」取代「介入」，以藝術作為方法的路徑回應於社會。所以，藝術家並不單純以「中立」的身分，透明地來「介入」社會。對參與的學生來說，「海市蜃樓」計畫讓這些遠離家鄉北上求學的學生，透過田調與行動取向的藝術計畫與故鄉展開新的空間關係。在官方以塑造地方意象，地方文化認同，將地方予以商品化的進行空間治理的時候，「海市蜃樓」反倒是將地方轉過來成為田調者掌握社會脈動的重要線索，使那些支撐蚊子館的結構性的力量與系統盤根錯節的現象，透過行動的途徑得以被看見。「故鄉」，對年輕的調查者來說，開始有除了「懷鄉」、「鄉土」，種種「類風景畫」之外的認識之可能。

學院中的藝術教育無可避免的已經是決定台灣未來更多藝術家養成的培養皿，但它至今卻仍舊一直深陷在以技術教育（素描、油畫、水彩、書法、水墨、攝影、新媒體）為主要分科概念的課程架構中。學院的封閉性，常常在尚未來得及在「學術自由」的邊界內，宣示以自由為名的研究深化之前，就被迫向補助方案架構、向文創、向市場機制投其所好。學院的圍牆就被迫限縮在保護保守、重複的、以及各種服膺於專業慣性的創作上。如果當代藝術（Contemporary Art）不再與美術（Fine Art）劃上等號，一個像「海市蜃樓」這樣的行動計畫，提供美術教育以「走入民間，回到故鄉」<sup>註3</sup>的方式，導引參與者回到一個與生命經驗相關的空間；以田調的方法，具態度的行動回應地方性。這樣一個行動取向的藝術教學計畫提供了一個「公民的當代藝術」之潛能，同時也為恢復學院作為民主公共文化發源地，播下它的種子吧。

從攝影工具美學的角度來看，相機已經成為手機必備的功能，它的普及與便利性是否有助於「政治性藝術」得以同時檢驗它從美學階層「下放」的程度？在媒體充斥、影像氾濫無所不在的世界裡，如何在藝術世界裡談影像的「平等」以及美術館展示的意義？或者，藝術的批判性是否有可能同時製造或動員出更多公民運動的追隨者？<sup>註4</sup>在「海市蜃樓」計畫裡面，它提供一個業餘攝影者相對低技術門檻的「踏查／紀實／檔案」藝術行動可能性。紀實影像作為訊息的生產與接受的媒介，如何保證它不會在影像接受的過程中耗盡它的內容？「海市蜃樓」計畫

中的影像，透過行動計畫背後未被言明的「反思空間」，使得視覺影像美學轉換成為一種藝術力；「反思空間」透過與公共性的連結，擴大藝術力可及的範圍。即使影像在這裡要被以不同形式，例如展示、評論、或出版所「消費」，那必也是以公共論壇的形式。換句話說，美術館空間展示的「海市蜃樓」恰恰回應美術館作為美學與公共論壇的場域屬性，以及展示作為一種「使之可見」，「使之可想像」的形式。閒置的公共設施在建造的時候經常被賦予特定的象徵意義，它們都以「建造計畫」必備的「未來願景」形式，取得啟動建設之公共正當性，而「海市蜃樓」計畫則讓「補蚊」藝術行動所創造的公共空間，指回政治的地域佈局，迴向給藝術所立足的社會。

### 一份憂鬱的檔案：現代性幽靈的顯影

每一個「建設」與「計畫」無不是通過它尚未抵達的「宣稱未來」，獲得認可。「海市蜃樓」行動對這些過往看不見的「宣稱未來」進行了政治地理學上的研究，如此，它成了一個關於「未來」的空間考古學調查行動，最後並擬定了一個給未來的焦慮性檔案。

「海市蜃樓」畢竟不是一個單一蚊子館的爆料、一次性的消費性新聞；它是數百個蚊子館以一致的規格與疲勞轟炸式的重複性，所呈現出來的龐大廢物巨集。蚊子館生成的空間治理脈絡，政經結構、集體慾力、支撐巨集背後的系統架構，就在蚊子館的內部與左右。公共設施作為空間治理，文化治理的媒介、對象、展現場域，它們被賦予某種特定的象徵意義，也是支持特定的文化想像、社會關係、政經利益而存在，公共設施的蚊子館化突顯它作為社會矛盾與衝突的所在<sup>註5</sup>。企圖將蚊子館一網打盡的「海市蜃樓」，其文件性來自影像的紀實性，也就是一個規格整齊關於蚊子館的視覺清單。然而更進一步地，這份清單一方面召喚田調者背後流動的生命意志<sup>註6</sup>，也召喚蚊子館背後隱現的現代性幽靈。在這裡，每一座蚊子館乃是以寓言的方式，影射它消失不可見的自傳體：那些失落於進步歷史線性之流的生平種種，哪怕是當初建造的政策計畫、宣稱的願景，以致此自傳體終於指向龐大的失落的殘餘，甚至整部失控的現代性方案，都成了影像與書寫所構成的藝術行動共同交織的大脈絡。

這讓人不禁聯想班雅明在討論廢墟與寓言時提到的一段話：「巨大的基座，雙倍和三倍增大的突出圓柱和壁柱，用來鞏固和強固的連結因素……除了通過使人們注意到從下面支撐它的難度而強調上面岌岌可危聳立的奇蹟之外，這些援指不可能有別的功能……它從一開始就是以寓言

的精神做為廢墟，做為碎片而構思的。」註7而姚瑞中在2006年在北美館個展的標題：「所有一切都將成為未來的廢墟」，在「海市蜃樓」藝術行動之後，如今想來卻更像是一句憂鬱的哀悼詞。班雅明對現代性的註解：「人類行動被剝落所有價值。某些新的事物升起：一個空洞的世界。」註8。如此，「海市蜃樓」可以說是一份憂鬱的檔案，也是現代性幽靈的顯影計畫。

註1 引自高俊宏，「僕人的僕人」的空間返權抗爭，《藝術觀點》，第48期，2011。網址：<http://act.tnua.edu.tw/?p=820>；見 Jurgen Habermas: *Modernity-An Incomplete Project*, 1980；見 Charles Harrison and Paul Wood (Ed.), (2002), *Art in Theory: 1900-2000*, (2nd ed.), Blackwell, p1124.

註2 游威 (2008),〈人在廢墟：姚瑞中〉，《姚瑞中》，台北：田園城市文化事業，頁190。

註3 姚瑞中訪談，見「海市蜃樓：台灣閒置公共設施抽樣踏查」影片14分37秒。網址：[http://www.youtube.com/watch?v=F\\_zAmzjv734](http://www.youtube.com/watch?v=F_zAmzjv734)。瀏覽日期：2013年7月15日。

註4 社會運動者余國信在「策展機器與生命政治」座談會中提到，期待藝術創作力量的介入社會運動，除了有走在政府前面、前衛式的行動、前瞻的批判，還要讓附近居民聽得懂，甚至製造動員出更多追隨者，這樣的批判才有力量。《藝術觀點》，第43期，頁20-21。

註5 王志弘等著 (2011)，*文化治理與空間政治*，台北：群學，頁3。

註6 Boris Groys (2013), *Art Power*, The MIT Press, pp. 53-66. Groys 指出：「藝術文獻可以說是將人造物形塑成生命體的藝術，或是將技術性實踐轉化成生命體活動的藝術：它是一種生物藝術，同時亦為生命政治。」

註7 瓦爾特·本雅明 (陳永國譯) (2001)，*《德國悲劇的起源》*，北京：文化藝術出版社。

註8 Walter Benjamin (1997), *The Origin of German Tragic Drama*. John Osborne, Trans. London, New York: Verso. pp. 138-139.