

不可約化的社會參與藝術實踐

文 / 蔡長璜

參與式的社會實踐自古有之，這是從文化人類學的意義上講的。比方說，原住民部落慶祝豐收與祭祖儀式中的吟唱、歌舞等均有男女老少族人參與其中；而一夥人分工合作協力搬屋更是過去馬來群島鄉村地區習以為常之集體行動；就像民間信仰信徒自願投入神誕繞境出巡活動一般無甚差異；雖然上述行為形式頗具操演意味，借此所謂「一起行動」（acting together）畢竟可以強化某個社群對特定對象的共同感知、想象和認同。惟，現代化城市發展模式導致人的歸屬感日漸歧異，時人往往奉行原子式小家庭生活，並且多以滿足自我利益為優先。

這種唯我論傾向的實踐方式，對於文化生產場域最直接的影響，無非是它切斷了審美過程中主、客體互輔共構的關係，亦即，創作者高高在上，甚至被賦予極大的主導權，然而觀賞者卻處於被動甚或不太重要的位置。在現代理論推手大力鼓吹之下，藝術家信守著一種美學實踐和社會實踐截然二分的思想套路：他／她唯一關心的事，就是個人自身之存在，對於外在世界中所發生的一切無感，不排除跟現實產生距離，其政治意識也極端淡薄。再說，隨著藝術市場逐步變為主要戰場，作者中心論的詮釋框架愈來愈趨牢固，藝術家的「精神自我」（spiritual self）不斷提高，最終也被視為「絕對」（absolute）或「終極」（ultimate）的真實，一般人休想介入。



1998 年高傑在仰光街道上表演其「公共行動」。

照片來源：<http://www.ifima.net>

始於 1990 年代初，高傑（Jay Koh）在德國科隆的藝術圈出道以來，他就非常自覺地反其道而行。這名早年曾涉及反基改運動的活躍分子，一直都在試著回答有關藝術如何促成社會擔當的問題：他努力不懈地將各種可能接通藝術與社會的方案或計劃，施加到跨文化的社會環境中，藉以激發參與者的能動性，並且流變成為行動主體。經過逾二十年試練，從「公共行動」（public act）到「社會涉入」（social engagement）與「社會參與」（social participation）的延展，高氏所積累之成績顯著，儼然是此刻當下全球藝術史研究中「社會轉向」（social turn）【註一】論述的針對性參照點之一。

更意味深長的是，他還把這些經驗總結成一種理論模型，以供志向相仿、關懷相近的同儕們得以參考或比較；2015年，由芬蘭赫爾辛基藝術大學美術學院出版的《藝術引導的參與式過程：在日常之中表演的對話與主體性》（*Art-Led Participative Processes: Dialogue and Subjectivity within Performance in the Everyday*）一書，便是高傑將其博士論文改寫而成。當代藝術史學者格蘭·凱斯特（Grant Kester）【註二】特為這本著作寫序，他引用了俄國語言哲學家巴赫汀（Mikhail Bakhtin）早期所闡揚的「當負責任」（*answerability*）論點來檢視高傑之創作觀念及方法。另，書末亦收錄高氏長期合作夥伴朱子燕（Chu Chu Yuan）撰寫的〈協商作為主動認識：從關係性藝術實踐衍生的做法〉（*Negotiation-as-Active-Knowing: An Approach Evolved from Relational Art Practice*）專文，使其研究成果更具有開拓性和互文性的視野。



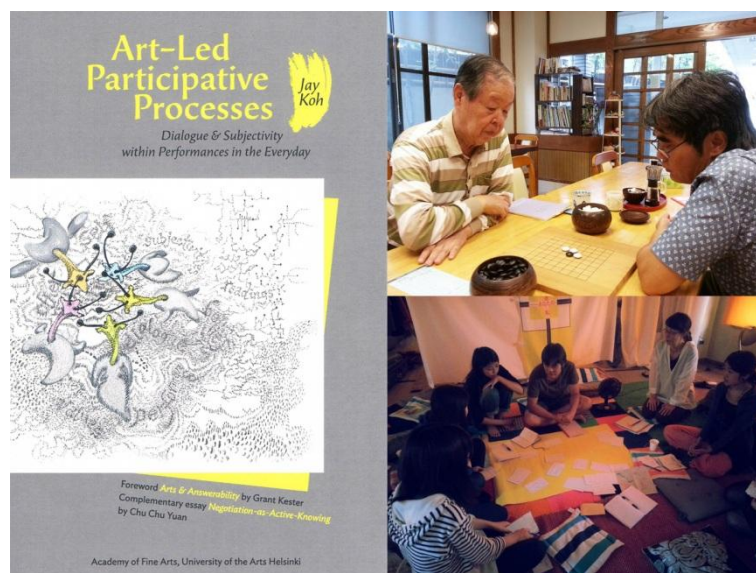
高傑在烏蘭巴托與合作者朱子燕一起實施的關係性藝術計劃。

照片來源：<http://www.ifima.net>

高傑的藝術創作構築在參與性的認知基礎和實踐之上。對他來講，凡是牽涉到交往行動、人際協調與關係建立的項目，其執行過程的開放程度，譬如預先騰出部分空間，以備各種新的可能或新的考驗隨時摻入，無疑是扮演中介角色者需有的思想準備，而且，似乎還是一種——也是必要的——創造性操作。至為關鍵的是始終強調「共同參與者」（*co-participants*）之間互動式的「對話思維」（*dialogism*），即在自主、平等的原則下互相溝通及瞭解彼此。職是之故，在其計劃施行中間派生的問題，或遭遇的難處，或面臨的失敗，固然非一般局外人所能理解。計劃實施者／中介者如何確保或能否使得有關過程和氛圍更加民主化，莫不是所謂關係性和社會性藝術參與之美學實踐的挑戰之一。

相對於「唯我獨尊」的藝術創作，高傑所從事類似社會參與的實踐方式，不再苦苦追問著關於「何謂藝術」和「為何藝術」的老問題，它也不適於劃入一般時下風行的新類型公共藝術，如果將之視同與關係美學或反權威的文化干擾如出一轍，恐怕又太過牽強。高氏對於「藝術家」這個稱謂或身份，說到底還是一副欲迎還拒的樣子。惟他最終把自己的工作（*works*）歸納為「藝術引導的參與式過程」（*ALPP*），既在於他仍然相信藝術之中蘊含著某種力量，亦在於他試圖透過隱藏其中的隙縫空間，拓展使人

與人交往、互聯的特殊設置：藝術就像一種催化劑罷了。所以諸如展覽、審美、價格與版權等問題並非這名藝術家在乎的，事實上，借此換來的文化資本和象徵權力也沒多少。



藝術引導的參與式過程：書影及工作坊。

照片來源：<http://www.ifima.net>

反之，令計劃實施者／中介者感到最棘手的則是如何讓整個「參與式過程」透明化和效益最大化了。關於什麼人——哪個社區／族群在何種原則和標準之下——能獲選為指定的「共同參與者」，從而有機會跟計劃實施者／中介者一起行動，高傑羅列了不少具體例子，亦即，他分別在仰光、沙登、勞馬和都柏林等地落實的計劃作為討論的基礎；至於他是否鎖定某個對象、目標和課題乃或秉持一貫的作風、態度，抑或是與什麼單位合作，等等，看完本書自可逐一分曉。高傑博士藉由書寫來理論化其實戰經驗，此舉頗似自尋煩惱，畢竟要將理念化成行動已然不易，進一步地把行動與話語融為一體更加難得。在本地藝術圈子，類似激進思想非常罕有，所以，暫時不要指望他這種實踐、學理兼具的知識生產能讓同儕們如坐春風、如獲至寶！

【註釋】

一、詳見克萊兒·畢莎普 (Claire Bishop) 的〈社會轉向：參與及其不足〉(The Social Turn: Collaboration and its Discontents)，這篇引起爭議的論文，原刊於 2006 年 2 月號《藝術論壇》(Artforum)，後收入《人造地獄：參與性藝術和觀看者政治》(Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship, 2012) 一書，頁 11-40。

二、格蘭·凱斯特也是高傑博士論文指導教授；他分別出版了《對話性創作：現代藝術中的社群與溝通》(Conversation Pieces: Community + Communication in Modern Art, 2004) 及《單一與眾多：全球脈絡中當代協力合作式藝術》(The One and The Many: Contemporary Collaborative Art in a Global Context, 2011) 等相關領域的研究著作。