

木質的人類學藝術家

關於「迫切的鄰近-近境邊境之集錦」之策展概念

Comme l'écrit Alain Robbe-Grillet, « la fonction de l'art n'est jamais d'illustrer une vérité, ou même une interrogation. Elle est de mettre au monde des interrogations, qui ne se connaissent pas encore elles-mêmes. »

如同羅伯- 格里耶¹所說的：「藝術的作用從來就不是去闡明某一個真實或某個提問，而是將那些本身就尚未明朗的提問置於世界之中」。

自四月二十日至八月二十六日，巴黎東京宮連結了市郊的一些藝術中心，舉辦了睽違三年的「東京宮三年展」（其前身為「藝術的活力」La Force de l'Art），也讓為了整修而關閉一時的東京宮重新敞開了大門。此展邀請了策劃過卡塞爾文件展(Documenta 11)與光州雙年展等重要大展的恩威佐(Okwui Enwezor)並與其他四位法國策展人-艾米莉·勒拿(Emilie Renard)，梅蘭妮·布特魯(Mélanie Bouteloup)，阿德貝拉·卡洛莫(Abdellah Karroum)和克萊爾·斯德伯裡(Claire Staebler)，共同策劃了「迫切的鄰近-近境邊境之集錦」(INTENSE PROXIMITÉ- une anthologie du proche et du lointain)。

在展覽介紹中，恩威佐觀察到在新自由資本主義(capitalisme néolibéral)的時代，符號的叢林(la forêt de signes)已相當程度定義了當代藝術的風景。此展覽重新反省了在這上半個世紀之間產生的「緊張化的周遭」(la proximité intensifiée)²，意思是指不同文化社群之間的積極且連續的接觸。然而在這種充滿敵意(hostilité)和誤會(non-reconnaissance)的當代社會中，此境況已促成了一種時間與空間上的分離作用(disjonctions)，而當代社會就不知所以地³以此劃分來處理種種衝突和解決文化的糾紛。因此，此次的三年展的定位則在於試圖擴大調查與研究關於此視野的考量因素。因此他提議，我們透過藝術作品再次與某一現象學式的空間(un espace phénoménologique)接壤，而在此空間中，將短暫與歷史的、美學與批判的、方法學與約定俗成的(disciplinaires)各種範式將重新匯聚在一起，為了產生新的「鄰近」關係。且

¹ 法國作家

² 如同恩威佐在Artpress雜誌的訪談中提到的：「在去殖期間，介於遠方與周遭的空間，正快速地縮小」(L'espace entre la proximité et le lointain s'est rétréci à grande vitesse, avec une accélération au moment de la décolonisation.) Artpress N.389, p.10.

³ 有鑒於此恩威佐自白：「我想要展現不同於立即性的事實」(Je veux montrer autre chose que l'immédiateté.) Artpress N.389, p.10.

為了避免那些快速且粗暴的劃分(*distinctions brutales*)，應建立一種離散和毗連共存的系統(*disjonctif et contigu coexistent*)，並使其存在於複雜的話語關係中(*relations discursives complexes*)被考量。

在當代的社會邏輯中，正處在一種不斷被擴大之鄰近的時期(*dans une période de proximité accrue*)⁴，我們要如何思維一種時空的離散，卻反而使「自我」(我們)與「他者」(他們)之間的距離消弭？又我們是如何去感知這類的鄰近性？其界限為何？在哪種話語的關係鏈上(*valence discursive*)，我們共存在這真實的空間、概念的地域與想像的場所？而我們要透過哪種方式去建立那些歸屬的概念(*les concepts d'appartenance*)，並考量那無歸屬的行為準則(*les éthiques de non-appartenance*)⁵？

基於上述的複雜且迫切的提問，恩威佐標定此展的初步基準為一種的表態作用(*manifestation*)，其表態是為了建立那初次的相會地帶(*zone de rencontre*)，並致力於那伴隨著民族誌詩學的介入之中(*l'engagement avec la poétique ethnographique*)。值得注意的是，在此，民族誌的形式被視為一種詩學的角色(*le rôle des poétiques de l'ethnographie*)。對恩威佐而言，當代藝術的策展人應如民族誌學者一般，創造當下瞬間之外的一種漂泊境況(*l'errance*)⁶。也因此，藝術家和民族誌作家的的工作，就像是探勘各種人群互動間的某種堆疊作用(*une superposition d'interactions*)，而展覽的風景就應像是一個藝術介入的示範場(*un champ de démonstration*)或一座景觀劇場(*un Théâtre du spectacle*)⁷，使其不再落入符號的消費潮流之中。展覽是對於某過渡階段(*transition*)的思索，亦即是去思索介於「空間遠近的劃分」(*la démarcation*)與「當代文化認同的錯綜網絡」(*le réseau*)之間，其自行產生的過渡階段。面對著過於快速的現代化，應試圖將捨近求遠的(*détours*)、迷失方向的(*désorientations*)、脫節的(*désarticulations*)文化地理學重新繪製(*recartographier*)。

⁴ 在於那些無法共容的群體、衝突的同一性、文化因素與藝術體制的多元性中，我們的「鄰近」一直不斷地被擴大。(entre des communautés incompatibles, des identités en conflit, et une multiplicité d'agents culturels et d'institutions artistiques).

⁵ 在此意指的是「原地散居」的概念(*la notion de « diaspora topique »*)。意思是，無歸屬感的心態確實存在，但仍被視為某種文化範疇。

⁶ Comme l'ethnographe, le commissaire contemporain est une créature vouée à l'errance, hormis à l'instant présent. p.21.

⁷ 由多樣的關係所組成，而這些被維繫的關係是介於異質的物件、藝術邏輯與結構上相異的文化之中(*aperçu synthétique composé de la multitude de relations tissées entre objets hétérogènes et logiques artistiques et culturelles structurellement dissemblables.*)

無獨有偶，在此「三年展」的期間，和東京宮僅隔著塞納河的原始藝術博物館-布杭利碼頭博物館(Musee de Quai Branly)，於五月二十六日至二十八日，舉辦了一場學術研討會，題目名為「民族誌中的藝術家」，邀請了人類學博物館中的策展人、藝術史家、美學家...等，一同思考從「藝術家=民族誌者」到「策展人=民族誌者」之間，存在一種藝術「之於」民族誌的介入與相會的狀態。其中的一場講座中提到，在菲斯特「藝術家如同民族誌者」(The Artist as Ethnographer)一書中，最後結論是一種「未解之謎」。因為，問題的交點應不是兩者如何互相詮釋、對等，而是建立一文件的方法學，使「交流」(négociation)成為可能。人類學家為了使「歸檔」能回歸到原初草圖(esquisse)或某不明資料的中立狀態，「正在進行的時間性」成為主要研究，也就是透過展覽產生對於世界的觀點的「懷疑」(doute)：對於檔案而言，透明性是一種騙局，而因藝術家的介入(intervention)，「可見的透明性」(transparent visible)則是行就一種「自我反省」(auto-reflection)，去檢視人類學家研究過程中的「不可見之透明性」(transparent invisible)，也就是去檢視「如何建檔」之鄰近性，行就出「反思的文件化」—透過一種因藝術家介入而產生對於自身的「反向調查」，取代了需預先劃定界限的「原址調查」。而對於藝術家而言（此主要指的是民族誌式的作品⁸），則是不斷批判著「MY PICTURE」的概念，理由是，透過影像大腦往往僅是「組織」自己想要的影像，以便成為「恰當的回答」。正處在拍攝的「當地」，藝術家在影片中被紀錄著，並將攝影機轉向自己去提問：「究竟是誰在場、誰屬於此影像(qui appartient cet image)？」影像試圖去尋找一種蘇珊·桑塔格(Susan Sontag)所謂的「不適當的回答」，以一「沒有希望的影像」（因為「有希望的影像」遮蔽了機構的政權，形就了貧窮的條件，間接地讓主體變成受害者）批判那「製造貧窮的系統」，反省商業機制或國家體制是如何去形塑我們的「他者」。

不僅僅是一描述的形式(une forme de description)，也同時是一書寫與凝萃的概念(un concept d'écriture, de distillation)，民族誌成為了一觀察的詩學。由於它同時劃定了空間概念和居住邏輯(la logique de l'habitation)，因此民族誌亦可看作是一具有建設性和功能性的地圖繪製法(une cartographie)。是故，伴隨者民族誌詩學，此展的指導方針將是：著手進行各式各樣的「能動區域(zones d'activités)」之建立。而此能動區域首先是確立藝術其坐標系(les coordonnées de l'art)，隨後這些坐標成為媒介(les vecteurs)，而此媒介則將此座標系聯繫到其他人羣交互作用的地帶(autres territoires des interactions humaines)。

在「遠」、「近」的有限二元關係(une dualité étroite, entre le près et le loin)之文化定義下，往往有一種「共識的消弭(l'absence d'accord)」，用來批判生產與異質性接收(réception de

⁸ 如其中一場講座，介紹法國藝術家Edgar Martin，其2008年的作品- Enjoy (please) poverty。

l'altérité)的問題。而恩威佐有意透過「展覽-集錦(anthologie)」去勘察在一些約定俗成和共識的消弭之間存在的親緣關係(les affinités)。談到這種親緣關係，恩威佐則特別引用人類學家李維史陀在《憂鬱的熱帶》一書中，描寫自己的家庭、教育系統、左派政治、和超現實主義的短暫關係與自己的喜好⁹，所展現出的自行民族誌化(auto-ethnographie)，而這正是此作品逼真之處(leur rendu)，即交雜了記憶、遊記和民族誌的一種互文性(l'intertextualité)、一種從個人自傳到自行民族誌化的過渡(Le passage de l'auto-biographie à l'auto-ethnographie)。

此互文性促使一微觀社會的出現(le sort des microsociétés)，但不能化約成一種檔案化的興趣(l'intérêt de documentation)或出於一種對於烏托邦的熱忱(la ferveur utopique)，這將使得民族誌的想像停留在對於「正處在已知世界的盡頭」(l'extrémité du monde connu)之描述。這想像必定反應出早已固定的歷史看法，因此所謂「多元的聲音」往往僅是一此既存歷史的註腳，「多元」並無法改變「大敘事」。世界體系理論本身允許保留那些依附性文化，以此作為立基於「支配地位」中「再生產」的手段。而所謂的「偏僻社會」亦僅是一種「文化標誌」，其假設是支配者按照某文化邏輯，而使之不斷自行運作，而形成一種「異國事件觀」。然而，歷史問題遠不是這些事件所暗示的那般富有異國情調。薩林斯在《歷史之島》一書中提到：除了避免大歷史所詮釋的「事件觀」之外，應在此微觀社會內部，試圖綜合其慣例中的結構(prescriptive)與行動中的結構(performative)。前者是根據著自身的文化範疇；後者是則是一種經驗性的冒險。前者從不同的視角，運用不同的社會權利，將他們各自的詮釋對象化。而後者的經驗性不僅僅如人們各自認為的如此而已，而是在文化上具有相關意義。透過範疇的功能性之再評估(即透過意義公認與即興創作不斷交替作用)，系統的再生產(reproduction)和變異(transformation)過程就成為一種綜合。在此綜合中，行為能創造出一種適當的關係。

值得注意的是，為了尋找某「行動中的結構」，一種不可避免的「冒險」，一種如桑塔格所說的「某種適用於人類學家的遊牧精神」(un certain esprit nomade propre à l'anthropologue)，顯現出一種「不適應」(dépaysement)的形式：「歷史的加速作用(L'accélération de l'histoire)已擾亂了人類經驗的基礎，並在那些最富經驗的精神之中，產生了某種知識上的暈眩(vertige intellectuel)和某種噁心的感受(sensation de nausées)。」¹⁰此「不適應」如同某轉換、過渡的習俗(un rite de passage)一般，在於尋找那在時間某處失落的社會

⁹ 如同他在策展論述的開頭即引用了李維史陀在書中寫到：「我討厭旅行和探險家」(Je déteste les voyages et les explorateurs.)

¹⁰ « L'accélération de l'histoire, bouleversant toutes les données de l'expérience humaine, provoque parmi les esprits les plus avertis une sorte de vertige intellectuel et de sensation de nausées. »

之相遇與其同源性(*la parenté de sociétés perdues quelque part au milieu des temps*)以建立鄰近性以及其「適當的」親緣關係，成為一民族誌詩學式的介入。

恩威佐將此集錦分為七個部份，分別為（一）「思辯」(*Spéculotions*)：指出民族誌如何成為一互文式詩學；（二）「響應」(*Réponses*)：以『迫切的鄰近』作為當代的情感與線索；（三）「近境與邊境：民族誌的闖入」(*Le Proche et le lointain: incursions de l'ethnographie*)：以下四個為一種系譜考，將被視為民族誌書寫的遺產；（四）「鄰近」(*Proximités*)：細述一些張力存在於民族誌實踐和後殖民的觀點之間；（五）「從原始主義到大地魔法師」(*De «Primitivisme» à «Magiciens de la terre»*)：藝術史上兩個有爭議的人類學式展覽；（六）「民族誌詩學和思辯物件般的攝影機」(*Les poétiques ethnographiques et la caméra comme objet de spéculation*)：藝術家的文章分析了異質性的媒介和其對於部份藝術策略的衝擊；（七）「貢獻」(*contribution*)：此部份為藝術家的作品的集錦，在展覽的畫冊中是按照時間順序(*chronologique*)來排列每位藝術家，目的是讓藝術家在各自的時間位置上被考量(*inscrire dans le temps*)，而作品則是藝術家在自身的時代中所做出的貢獻，藝術家成為一貢獻者(*contributeurs*)¹¹。

藝術家介紹

¹¹ (...je propose une liste d'artistes de manière chronologique, c'est-à-dire inscrire dans le temps, une manière de faire qui donne un sens du temps. C'est pour cela aussi que je parle de contributeurs, plutôt que d'artistes.) *Artpress* N.389, p.10.