

作者的聖像化與隱性擴權：從葛羅伊斯的「自我設計」談起 文 / 王聖閔

自我設計：一套完熟而內化的自我技術

葛羅伊斯（Boris Groys）在〈自我設計與美學責任〉（Self-Design and Aesthetic Responsibility）文章開頭便提點我們一種當代藝術既有的左派想望與頓挫：一方面，藝術期盼能夠獲得超出其自身領域之外的影響力，藉由左右具決定性的政治、經濟、社會條件，進而改善世界。但另一方面，藝術也往往因為沒能帶來實質的變革，或者因為影響範圍極其有限而深感失望。綜觀過去一個多世紀以來，藝術真正涉入政治領域進而扭轉世局的成功史例雖說是有，卻仍是鳳毛麟角，其積累速度遠遠比不上政治領域美學化的速度。對此，葛羅伊斯很正確地指出，當代政治人物、影視明星、社會名流，甚至恐怖份子都深知大眾媒體應對之道的重要性，且其公眾形象的塑造與操作早已不假藝術家之手。換言之，相較於過去，主要是由依附政治勢力的官派藝術家擔負起政治的美學化工作，今日的傳媒系統（以及那些專為公眾形象維護獻策的公關公司、行銷企畫智囊團隊）早就透過表述策略更加細緻精準、滲透力更加無遠弗屆而有效率地圖像產製機器，推播公眾人物們的形象。

更重要的是，政治人物自己也更加熟稔地進行自我形象的操作，也更為嚴格、精密地調控著自己對外的任何行為舉止。從出席活動事件（及其象徵意義）的小心揀選、特定場合發言與回應的沙盤推演，乃至衣著配飾等細節的安排，無一不經過多重而繁複的美學考量。這點從台灣的政治人物身上即能找到最鮮明的例證：如馬英九過去在各類競選文宣中不斷反覆強調的，象徵著清新、進取、有活力的健康慢跑形象（儘管如今早已破產）。又如陳水扁過去於台北市長選舉期間，推輪椅，抱其妻吳淑珍出入各式場合的畫面。或者如許多地方首長、政府官員在走訪視察時穿著的白夾克。這種剪裁簡單、穿脫容易、造價便宜的夾克承襲自蔣經國時代，如今幾乎不分黨派，許多政治人物皆捨西裝可能帶給人的階級暗示，而以此類夾克作為自己貼近基層、深入民間的象徵。這些都只是最淺顯的例子。簡而言之，正因為這一切背後涉及無比龐大的政治利益與情感認同的嚴格算計，台灣的政治人物自己往往就是，也必須是一台關於行為與象徵交換經濟的縝密操控機器。

誠如葛羅伊斯所言，所有被大眾媒體所中介的公眾人物都必須正視，甚至精熟於這種自我外在形象的操作。同理，在這個擬像僭越真實、消費性影像主導的年代，一位藝術家若想要獲得超越藝術世界的影響力，就只能依循大眾媒體既有的產製邏輯；他她必須從圖像（形象）的生產者流變為圖像本身，從藝術家流變為藝術作品。當然，這裡所言並非一般意義的藝術作品，而是指一整套言行舉止、穿著品味等細節都必須詳

加規劃，以求能精確地與特定慣習系統對話，符合特定意識型態期許的聖像化過程——此即葛羅伊斯所說「自我設計」（self-design）的要義。換言之，在此「設計」指的自然不是尋常理解的「美化」事物，更不是誘發欲望經濟的商品產銷模式，而是公眾人物（包括作為藝術大師、名人與達人的藝術家）如何塑造、修正、抗辯、扭轉其在這個世界之形象的實踐方案，一種完熟而內化的身體規訓。為了要從精密算計的美學化/聖像化過程中換取預期的文化資本或政治利益，自我設計總是對應著特定的審美判準，並承擔其美學責任。簡言之，它是一套既遮蔽其本真（authenticity），但又試圖從中生產出真誠（sincerity）的自我技術。

以醜惡示人的反式話語

為了生產「真誠」，現代的設計提出許多種反璞歸真的方案，意即返回「設計的零度」：試圖藉由消除任何矯飾雕琢的痕跡，褪去任何過度美化的虛假表象，直接向觀者呈現事物的本真面目。關鍵在於，設計者必須創造一個讓觀者相信「設計的外觀正在崩壞，而被掩蓋的真實正向其敞開」的特殊場景，換言之，創造一個真情（真誠）流露的場景。然而，當態度只成為形式[1]，當「設計的零度」本身也轉化成一種生產真誠的既定方程式時，它往往也就貶損為眾多設計方案之一，而無關於真實。因為人們開始瞭解到，真情流露的場景同樣能被刻意設計和擺置（staged）——這是反璞歸真方案的信用破產。對於早就習慣各種擬像生產模式，熟悉媒體編造邏輯的當代觀者來說，多少都歷經過這種因為真誠的信用破產，進而自我啟蒙成為懷疑論者的時刻。以致於，他們開始能夠冷眼旁觀政治人物在種種 long stay、50 元便當、親切彎腰握手等小動作中虛矯的形式主義。

也正是在這樣一種「設計的零度」也信用破產，觀者普遍成為懷疑論者的時代，自我貶損式的形象操作策略反倒有了施展餘地。因為相較於那種表面上義正辭嚴、文以載道（但卻掩蓋其真實偏好立場與意識型態）的公眾知識份子角色，有時候人們更願意相信，明目張膽表露其心機的「真小人」才是說真話的一方，繼而在偽善與真惡的天秤之間，倒向後者。當然，「以醜惡示人」仍舊是一種自我設計方案，一種操作外在形象的巧妙策略。它利用的正是人們自傳統寫實主義（realism）之中被灌輸的教條：「真實是與醜陋站在一起的」。（正如同，當觀眾在庫爾貝（Gustave Courbet, 1819-77）的《採石工人》（Les Casseurs de pierres）面前，相信畫家對汗水和髒污如此不加美化、鉅細靡遺的描繪，必定「真實地」捕捉了農夫與工人的生活情境時，藝術家便透過其再現模式，與觀者之間確立了一種穩固的誠信生產關係。[2]）當然，醜惡在此其實並不真的通向「真實」（the real），而是醜惡創造了一個主動披露時

刻，使得願意這種願意透過自我形象的卑踐化，來換取他人信任的象徵交換經濟得以成立。

值得注意的是，這種「以醜惡示人」並不是單純透過精密算計的象徵性犧牲（即願意明目張膽地裸露其道德敗壞的一面），來賺取公眾的信任，如同葛羅伊斯所舉達利（Salvador Dalí）、安迪·沃荷（Andy Warhol）、昆斯（Jeff Koons），以及赫斯特（Damien Hirst）等例。事實上，還有另外一種自我設計方案，是以「過度」（over）的思維來創造有效而深刻的反式話語，也就是說，透過一種自我卑踐化的表達，真正地翻挑出連一般人也不見得願意明說的欲望經濟結構底層。

關於這點，台灣年輕藝術家謝牧岐仿照音樂錄影帶形式拍攝的《Back to the Junior》（回到年少輕狂時）是個值得一提的作品實例。在MV中，他以宛如明星歌手之姿，與一群高中美術班學生載歌載舞，呈現出一種青春洋溢的氛圍。但歌詞本身卻極為露骨地唱出台灣美術教育對於「藝術家成名之道」的淺薄想像。如其某段歌詞所述：「我拿起畫筆是為了錢來到我拿起畫筆是為了屌到爆/我拿起畫筆是為有點情調我拿起畫筆是為了證明自己畫出市場的門道/我拿起畫筆是為了跟藝廊藏家談到想法色調我拿起畫筆是為來讓自己多點藝術家的味道[3]」這種對於繪畫與成功成名的基礎連結點，不外是「對素描、水彩等單一媒材的耽溺執著」、「全國美展得獎」、「獲畫廊市場青睞」，以及某種僵化而膚淺的「藝術之愛」。透過甚為浮誇的自我綜藝化方式，謝牧岐深刻地觸碰到這種藝術家形象及個人品牌塑造的欲望根源，同時，也根本地挑動台灣畫廊系統始終信奉「以藝術家為主體」的聖像化運作邏輯。當然，這裡謝牧岐面臨的不只是一種單純的象徵性犧牲，從他過去在「M&P 謝牧岐個展」、「愛畫才會贏」等個展刻意籌畫出的品牌化繪畫生產線來看——意即所有畫作都由他進行初步描繪，然後交由多位參與者來完成其「產品」——他也因為碰觸畫廊尊崇單一作者身份（authorship）的禁忌，進而面臨創作者生涯上的藝術自殺。

作者身份的消亡與擴權

除此之外，當代藝術裡還有另外一種棄讓單一作者身份的自我設計方案，也就是透過藝術家象徵性地宣告其作者身份的消亡，改以關係美學式的、合作參與的方式，讓被動的觀者成為主動的參與者的實踐策略。近年，在許多大型雙年展中蔚為主流的政治性藝術或參與式藝術（Participatory Art）即是如此。

不過我們必須注意，上述這種象徵性的死亡，容易掩蓋參與式藝術中兩項至關重要的事實：其一，「參與」的形式本身並不必然是民主的。其二，作者並未真正消失。對此，在〈自我設計與美學責任〉結語，葛羅伊斯也意有所指地說：

直接了當地說，如今作為一位以死的創作者遠勝過作為一位道德敗壞的創作者。儘管藝術家放棄專屬作者身份的決定，看似主要是為了賦權予觀者，但是透過將他/她的作品從那種不涉入的、冷眼旁觀式的觀者評判之中解放出來，藝術家依然是這場犧牲中的最終獲利者。[4]

換言之，儘管參與式藝術能透過群策群力的方式，使當代藝術實踐轉化成具有社會影響力的政治性運動，例如一種文化反堵/文化干擾實踐。但它們也很容易透過形式上的「看似進步/基進」，而使原本有距離的批判聲音被一種參與式的幻象（participatory illusion）所蒙蔽。或者藉由將觀者徹底捲入，而使所有外部批評都變成一種自我批評。葛羅伊斯沒有說出的是：這種看似讚揚「觀者之生」的自我設計，有時是借用民主形式之名，遂行「文化資本的自我累積」之實。

這也是目前在台灣，談參與式藝術仍有待小心檢視、商榷的緣故。例如陳界仁的《幸福大廈 I》與其「臨時社群」倡議，往往因為實驗性的基進想像，或甚至只是因為其「左傾」或「進步」的姿態，而被許多媒體或評論大力讚揚。不難理解，陳界仁的說法之所以很快被媒體或觀眾接受，很大一部份的原因其實是對藝術家本身的認可。更精確地說，是對藝術家過去甚為成功的自我設計（作為一位長期關注社會底層題材而聞名的藝術家）與其創作內容之間的一致性，產生發自心靈深處的信任之故。但也正因如此，這樣的自我設計其實向我們遮蔽了一些值得探究的事實：〈幸福大廈 I〉雖不依賴其他資金贊助，卻全然仰仗台灣當代藝術展覽既有的機制運作與展示文化，以及憑靠陳界仁的作者身份而啟動的象徵交換經濟。在台灣，這背後的一整套藝術機制，卻仍是先前所述，以單一作者之聖像化為主的市場運作、產銷邏輯；它們仍主要仍是為了將藝術作品商品化而存在，未曾改變。換言之，「陳界仁」之名在此從未真正褪去，反而因為臨時社群的參與性而獲得某種隱性的擴張。[5]也因此，臨時社群所形成的特殊生產關係與另類經濟，並沒有真正撼動藝術作品本身所處的政治經濟學結構，或挑戰背後根深蒂固的配享邏輯與勞動關係。而其所蘊含的微型社會運動，影響範圍恐怕也不會擴及藝術領域之外。簡言之，以製造藝術明星為依歸的商業機制，是真正具有政治基進性的參與式藝術的最大絆腳石。

結語：一個不斷協商中的自我

儘管《幸福大廈 I》因為太過依賴藝術機制的運作而值得商榷，但我們或許還不必過早下論斷，在作者身份的鞏固和個人資本累積這點上為其蓋棺論定。畢竟，藝術家並不是獨獨仰賴被媒體中介的言行舉止來成就其自我形象，而主要仍是透過創作實踐的檢驗。此外，我們也不應過早否定它在開展藝術表達殊異途徑上的可能性。其未來仍有

待檢視。要言之，無論成功或失敗，一位藝術家多少都得根據各種外部批評反饋來調整他/她在藝術領域之中的座標，並修正其實踐途徑。這其實是一個與外在世界不斷協商的動態過程。換句話說，如果人在這個世界中的存在（意即其自我設計），就是他/她終其一生必須戮力呵護的究極藝術作品，那麼它勢必無法憑一己之力來成就。而如何在此充滿不確定性的動態基礎上，創造始終令他人深感信賴的一致性——且不是表象形式上，而是在說真話的層次上——便是一位藝術家，以及任何人都必須擔負的終極美學責任。

《藝外 Artitude》，42 期，2013.03

[1] 這是借用並改寫哈洛·史澤曼（Harald Szeemann）1969 年於 Kunsthalle Bern 以及英國倫敦當代藝術研究所（ICA）所舉辦的著名展覽名稱：「當態度成為形式：作品—觀念—過程—情景—信息」（When Attitudes Become Form：Works—Concepts—Processes—Situations—Information）。關於此展的簡要訊息可見：

<http://www.leftmatrix.com/whenattitudes.html>（參照時間 2013/2/10）

[2] 值得注意的是，寫實主義提供的仍是一種對應其美學判準的再現模式。正如同寫實主義專家 Linda Nochlin 的提醒：寫實主義從來都不是在提供一種及物的、客觀的、透明中介的「純粹之眼」。用今天葛羅伊斯的問題意識來說，「寫實」也是一種「設計」；畫家只是創造出一種讓觀眾願意相信其再現模式的「設計」。

[3] 在 Youtube 上即可找到《Back to the Junior》完整影片和歌詞內容：

<http://www.youtube.com/watch?v=OOK4vX5YrWU>（參照時間 2013/2/10）

[4] 詳見：<http://www.e-flux.com/journal/self-design-and-aesthetic-responsibility/>。

本段為筆者自譯因此在文句處理上與刊登於《藝外》的中譯版本略有不同。另見：葛羅伊斯著，王聖智譯，〈自我設計與美學責任〉，《藝外 Artitude》，42 期，2013.03，頁 10。

[5] 這種對於作者之名的擴張，亦可見獨立藝評人陳譽仁的〈被遮蔽的藝術機制：陳界仁的〈幸福大廈 I〉與「臨時社群」〉的分析。儘管文中部分意見筆者未必完全贊同，但這篇萬言書對陳界仁的新作確實有許多真知灼見的批判，值得一讀：

<http://underhill2009.blogspot.tw/2013/01/i13.html>（參照時間 2013/2/10）