

The Art of Not Being Governed—孟印藝術社群書寫計畫
發表文集

目錄

我有太多不知道 達卡、雅加達、日惹 三城大型藝術展	1
達卡藝術高峰會——逃出在地結構或者落入更自由的框	2
Escape or Reimprisonment? The Dhaka Art Summit 2016	5
印尼藝術家Irwan AHMETT & Tita SALINA的社會關照與遊戲	6
分享即參與——孟加拉、印尼、台灣自發性參與式藝術的現在進行式	8
日惹、雅加達：雙城替代空間簡史	10
Resisting the Commercialisation of Art A X Brief History of Alternative Spaces in Indonesia	15
Exploring the Jakarta and Yogyakarta Biennales 雙城雙年展：雅加達與日惹	16
有用的藝術戰勝看不懂的藝術——2015雅加達雙年展「進退皆非：當即行動」	17
南亞藝術發言權——2016 達卡藝術高峰會	18
2015日惹雙年展——黑客衝突攻擊：當印尼遇上奈及利亞	21

我有太多不知道 達卡、雅加達、日惹 三城大型藝術展

*本文發表於藝術家雜誌第499期, pp.186-191



拉希德·喬杜里(Rashid Choudhury), 亞當, 掛毯, 1982, 142x110cm

東南亞諸域、南亞諸域各自的文化歷史社會脈絡豐富，不可以用現代主義的線性脈絡去理解。語言也是一項障礙，僅靠可及的英文訪談與研究檔案，在缺乏當地語言這項極度關鍵的研究工具，所得到的必定是被層層隔閡過濾後的結果，語言及文化可能造成的誤解俯拾皆是，缺乏當地語言的訪談法，能夠獲取資料的複雜性及豐富性，具有輕易可辨的不足，只有以熟練的當地語言進行長時間的踏查、生活、交往，才可能更貼近想要的答案。因此，關於爪哇島、孟加拉地區(Bengla)的藝術場景，我是粗淺的初探者，是帶著自身的文化經驗、可能不比觀光客高明的觀看者。

第三世界的城市有一些共享的特色，人口增加、城市空間變化快速、消費主義擴張等；第三世界的文化場景也有一些共享的特徵，普遍面對匱乏的文化基礎設施、無正規藝術機構，還有不可預測的多突發情勢。即便有殖民時代留下來的博物館，但缺乏美術館與專業人員針對藝術作品進行收藏、研究、展示、公眾教育，也缺乏策展、藝術管理、現當代藝術史、藝術批評等藝術產業相關訓練，藝術家多是在游擊性的狀態下自海內外獲得資訊與資源。因此，除了網路與出版品的閱讀之外，對當地當代藝術家來說，一個分享彼此之間的藝術觀點、尋找資源、交換資訊的空間，或國際藝術家駐村帶來的各種交流，都比正規的學院訓練更能接觸新觀念、新的表現手法。在沒有（或不願意接受）國家挹注資源政府補助甚至海外組織資金援助之下，除了藝術市場所提供的經濟動能之外，如何在不得不的低預算、非正規的因地制宜之下讓展覽活動發生，彈性運用手邊的資源、彈性應對的方法，便是所有藝術家、組織者生產藝術事件、藝術活動、藝術展覽必備的求生技能。

相較於此，大型藝術展需動員較大量的資金、網絡、人力，有別於小型的游擊式藝術生產，在較大的框架之下以城市為名生產藝術事件及論述。這些大型藝術展演、城市雙年展、藝術博覽會等，是少數能夠以城市行銷之名收到（地方）政府資助的藝術事件，因此，不只是藝術社群內部的事件，觀看這樣的展覽可以觀察到主辦者、政府、公共與觀眾、（跨國）網絡之間的關係及組織思維，在符號學式的解讀之下，也許可以讓缺乏線性的觀察方法出現場景式的線索。

雅加達、日惹、達卡

2015年十一月，爪哇島上的兩個重點城市雅加達與日惹，如往年一般同時舉辦城市雙年展。雅加達雙年展邀請極有彈性的明星策展人查爾斯·艾許（Charles Esche）聯合六位在地青年策展人，以工作坊及田野踏查的方式，從印尼美術史上豐沛的抵抗精神及政治參與出發，極為溫柔地為雅加達編織了一場各方向皆有閱讀性的城市雙年展，巧妙迴避了在地藝術家某種程度被認為較少具有美術價值突破的弱點；日惹雙年展也同樣具有不可忽視的抵抗精神，組織者開創赤道連結的藝術交流，生產別於主流中心的跨國藝術網絡，並以被建構的傳統精神Gotong Royong（分工互助）與關係美學相對照，開放更多的偶然及交遇，挑戰印尼藝術圈對藝術的概念。



艾梅卡·于登巴(Emeka Udemba), 日惹雙年展開幕表演。
圖片提供：Kelas Pagi Yogyakarta、Biennale Jogja XIII。

在五個月後的南亞次大陸，孟加拉首都達卡舉辦了為期四天的大型藝術活動，組織者必須以極為彈性的組織方式，對抗腐敗的文化機構，還要說服對西方有奇怪對立狀態的孟加拉政府借出文化中心，好把幾乎不曾被國際藝壇考慮的孟加拉藝術家，推入全球藝術的探測海洋。另一方面，這也是一場借用國際霸權的肯定，向本土沉澱的舊式藝術學院的生產性對抗行動。

追求主流關注的努力

相對於印尼關注本土公共性、抵抗西方中心的理想主義，以自我主體性的宣示建立印尼藝術在全球藝術的位置；達卡藝術高峰會的組織者則更注重藝術世界的現實，邀請超大型藝術機構的國際勢力來為南亞當代藝術家背書，讓展覽開幕晚會其實就像歐洲威尼斯的會後派對，只不過會面點從歐洲搬到了孟加拉。這場令人驚嘆的展覽是成功的，主辦單位不但成功把南亞藝術家介紹給權力藝術機構，也讓權力機構得到關照第三世界的名聲，並且擴張機構的詮釋的領地至南亞。無論真心與否，VIP及西方參與媒體至少都對這場「南亞藝術盛會」高度評價，認為孟加拉達卡是暨孟買、沙迦及未來的阿布達比之後，亞洲藝術地圖上一塊必訪之地。

不過，這個號稱全球最大的南亞藝術盛會，真的很「南亞」嗎？在地藝術家可不這麼想，即使同樣身為「南亞」人士，在接觸作品的瞬間卻感到有如接觸他者般的疏離與斷裂。許多藝術家私下交談時都會說「達卡藝術高峰會一點都不南亞，它是歐洲人的藝術」。對他們來說，那些被選入的南亞藝術家，除了內容刻意維持在地政治性之外，根本性的放棄了本土性的文化視覺語言，直接擁抱了更新、更前衛的西方先進媒材形式及語彙，因而得以弭平跨文化對話的障礙，直接被來自不同文化的策展人讀懂。

不過，難道南亞藝術家就不沒有資格跟先進地區藝術家一樣，做出風格前衛的藝術嗎？難道亞洲藝術家就只能用回收物、竹子、香料、香蕉、藤編等傳統材料做媒材，只能夠使用亞洲文化象徵與政治歷史、困在必須呈現地方性的窠臼中嗎？除此之外，問題還可以變得更複雜，例如一位藝術家對另一位藝術家作品的讚歎修辭是：「您的作品完全感覺不出是孟加拉人做出來的，簡直就像是國際藝術家之作」。這一句看似正面的話，背後其實隱藏了身為開發中國家面對全球藝術的自我邊緣化，是一整團複雜的現實、媒體、種族主義、意識形態、欲望...的呈現。



海德爾·阿里·姜(Haider Ali Jan), 宣誓儀式, 錄像, 2011

第三世界的真實生活場景

打開電視機、網路搜尋，所有關於南亞國家的新聞都是負面的，貧民窟、童婚、雛妓、宗教鬥爭、恐怖攻擊、人權低落、...，在人道主義關懷的大旗之下，除了吸引投資之外的少數新聞，關於南亞國家的正面報導少之又少，但這些新聞媒體的資訊對我們來說卻比真實還要真實。混合著人道主義的複雜偏見，外邊世界對第三世界國家總是描述第三世界落後、可憐、需要第一世界的幫助...，但這種眼光是偏頗的，用自身單一標準去詮釋當地人的生活或美學，是帶有種族主義、自戀式的歧視偏見，以為他者是弱者「需要現代化」，卻無視地方生活也有快樂美好的真實樣貌。這種情況在許多區域的當代藝術圈更是明顯，認為西歐的藝術才是最好的，而亞洲國家的藝術還不夠「現代」、「不夠當代」，所以是「落後的」。他者的自我邊緣化，外邊的主流世界正是受害者。

實際上的狀況是什麼呢？例如外界想像貧窮的孟加拉國，由於貧窮線與中產階級所得的距離差異不大，鄰里會相互照顧、提供無家者食物，（還）沒有過度的仕紳化傾象，反而由於產業仍以農業為主，食物可以用便宜的價格取得，無家貧窮的觀念並非例外，而是在認知中的「正常狀態」，不會招來多餘的歧視眼光。又如有媒體在網路上發起的「#媒體不會告訴你的非洲」(#TheAfricatheMediaNeverShowsYou) 標籤活動，邀請居住在非洲土地上的人，上傳們生活中的真實照片，您只要點入一看，所有照片都是關於美好生活的場景，完全跟主流媒體灌輸我們的那些暴力、控制、戰爭、落後的視覺修辭不同。

被污名化的南亞國族符號之下，藝術家不想要變成國際凝視下的「落後藝術家」，而選擇模仿並超越西方得藝術形式及語言，顛覆外界的偏見凝視，並進入「國際認可」的藝術場景，拋棄國族文化認同，以「國際藝術家」的身份被認同。這其實也在台灣發生，雖然理由不太一樣，但都同樣映著非歐美藝術家在追求成功的時候，會經歷的自身掙扎與策略性妥協。所有非西方藝術家都必須學習的一種極度高超的技巧：作為一個永遠的他者，必須證明自己對西方藝術精髓及語彙的真正理解，不只是複製，還要有屬於自己異文化背景的提示，但不可落入異國情調的展示，藝術家要謹慎計算怎麼為西方藝術圈增添有多元文化關懷的新感性，不能有讓西方產生真正焦慮的元素，盡一切努力，等待被接納。

純粹的亞洲當代藝術不存在

不過，另一方面，在不同種族、不同疆界的複雜跨國情境、混雜的文化軌跡之下，「純粹、本真的南亞／東南亞／亞洲當代藝術」並不存在，沒有什麼「外來的文化」這種概念。文化是一個複雜的過程，自遠古時代的舊世界，就是各種人口交融、思想流通的舞台，和諧統一的情形遠多於後來出現的分歧，文化的概念中，混雜、交織、挪用、跨越與合作的情況才是常態。而「國界」是近代才出現的產物，民族國家的概念也是近代的產物，這樣的疆界讓跨國、混雜的情況變為例外，讓我們忽略了其實混雜狀態才是常態。於是，在國界、民族主義出現之後，原本是常態的交雜狀態，在現代主義中卻變成了時間線性的敘述，因為民族主義疆界的隔離，我們只能透過現代主義來溝通，我們才需要現代主義在各種不同文化之間，作為一種橋樑。

因此純粹、純種的「正港」不可能。如果有人想要限定「某某文化」是什麼、卻忽略文化是一個協商的过程，那麼被定義的文化則變成一種物化的東西，而不是活生生的文化。是故，批判這些藝術家「很不南亞」、「很歐洲」似乎已經失效，這樣的批評否定了間接的文化指涉其實更能帶來作品閱讀的多元詮釋可能性。

競爭詮釋權

問題在於詮釋的權力，一個在孟加拉首都宣稱是代表「南亞當代藝術」的集體性論述，這是一個粗暴的獲得權力的過程。所有的文化都不是固定的對象物，而是處在變動狀態之下、無可定義的狀態，任何人想要定義一個文化、一個當代藝術都註定要失敗的，定義的權力、詮釋的權力都是具有政治目的產物，誰有權力定義「南亞藝術」呢？我認為達卡藝術高峰會有問題的地方在於，當它宣稱自己是世界最大的非營利（相對印度火熱的藝術市場）「南亞藝術展」之時，它刻意排除或淨化了那些不被白盒子容忍的美學表現，那些晦暗的色彩、受超現實主義影響的畫風、更接近貧窮藝術的作品，策展人的手抹除可能映照現實卻不夠漂亮的作品，以追求「無縫接軌國際藝術圈」，卻直接把西歐畫在中心、把自己的邊緣，這種自我邊緣化，似乎延續的殖民主義的階層性。

不過，儘管展覽的呈現出明顯的詮釋差異及不能明白挑明的批判，這種渴望被肯定的慾望，在今年隨後展開的柯欽雙年展、銀川雙年展（由伯斯·克詩南杜查理Bose Krishnamachari策展）、孟加拉亞洲藝術雙年展上（由Raqs媒體小組策展的上海雙年展可能需要另當別論），都可以看到對這種把自己置放入「全球藝術」框架之下所呈現的展演，或者被霸權藝術社群肯定的競爭欲望。不斷被強調的「南亞」、「東南亞」，一種在藝術作為媒介的參與、介入、涵納其他區域當代藝術的網絡編織，藝術圈（無論藝術博覽會、學術場合、雙年展等）使用「亞洲」、「南亞」、「東南亞」等辭彙，企圖作為反抗以及賦權自身的新權力。但是，在這樣的過程中，似乎也不斷放大、鞏固了歐美中心價值的普世化，壓抑不同文化與藝術現場可以發生的詮釋與發展。號稱共享、廣納差異的全球藝術，本質上是不是更是一種類似資本主義、看似包容的「殖民性」重現呢？

似乎毫無批判地，達卡藝術高峰會把看似對立的南亞藝術圈及歐洲中心藝術圈，用「我們的藝術」（全球藝術）的框架結合在一起，讓彼此依賴分享、共存共榮。不過，在這個全球藝術宣稱的背後，是不是所有的藝術都是一個平等的共同體，還是更是一種資本主義式的競爭現實呢？全球藝術的定義，是不是更可能像斯圖亞特·霍爾（Stuart Hall）所說的全球「是強勢特定群體

的自我再現」，全球藝術的表層底下，仍然是由強勢主流所定義的美學品味，在這個系統中，不同區域和不同區域之間的藝術仍有階級，認為歐洲模式的現代性是最好的，做為現代性產物之一的當代藝術也必須追求那樣的「當代」，卻似乎更像同一個論述、同一種美學品味、樣式、市場的複製，還讓渡了詮釋權，藉此對在地藝術圈推銷「跨國連結」的欲望展現。

相對於南亞諸國的困境，以形式與全球藝術社群做連結的印尼當代藝術，重視地方社群性開拓，藉此在縫隙中找尋自己獨特存在的位置，獲得資源持續耕耘本土的文化場景和藝術追求，或許是一個看似理想的第三世界藝術在全球藝術場域的生存方式。追求實現一個真正的全球藝術（不是一個主體，而是真正眾多複數）的一員，是否能夠真正拋棄現代主義給我們的線性史觀，是否有跳脫單一閱讀方式的可能，重新省思多中心的實際想像與現實，在這個現實上全球化與跨國移動頻繁的時代，空間時間社會生活都在發生變化，大眾、藝術家的游牧狀態成為常態，身為藝術評論者也許必須具備史碧華克(Gayatri Spivak) 所說的——閱讀世界（reading the world）的文學能力，並且對抗當下的排外主義白熱化。



伊旺·安米特(Irwan Ahmeti), 空間史, 錄像, 2015

達卡藝術高峰會——逃出在地結構或者落入更自由的框

* 本文發表於藝術家雜誌491期



阿提詩·薩哈(Atish Saha)的行為表演〈我母親子宮的記憶〉。(圖版提供：Atish Saha)

孟加拉沒有任何當代藝術機構，為期四天的達卡藝術高峰會，更像一個快閃美術館(pop-up museum)的概念。不過，如果在城市裡繞一圈，便會覺得這座快閃美術館，簡直像一座從外太空掉下來的東西。走出國家藝廊展場，裹張毯就睡在路邊的人、乞討的孩子、因氣候異常比往年更冷而燃燒垃圾取暖的街頭生活情景，與被層層保護的藝廊內部空間形成激烈對比。但即使貧窮隨處可見，藝術仍是被需要的，孟加拉的經濟正在起步，除了資本家與精英階級，正在崛起的中產階級對藝術與文化有強烈需求，藝術家天生的創作慾望依舊源源不絕。

孟加拉的美術界並非毫無動靜，1981年在聯合國、歐洲、日本等國的資助之下開辦「亞洲藝術雙年展」，並連續舉辦至今。這場大型藝術活動中，雖然其保守與貪腐一向為人詬病，整體風格偏向本土學院的現代藝術語彙，只鼓勵特定創作風格的藝術家，以及維護某些特定權威人士，但在資助交換條件下，孟加拉藝術社群仍可欣賞到部份歐洲與日本概念創新的藝術作品。然而要跳脫內部結實權力結構仍有難度，具有公信力的藝術史研究及藝術史的書寫仍只能交由海外藝術機構進行。

如何詮釋南亞當代藝術？

第三屆的達卡藝術高峰會共吸引了十三萬八千的參觀人次，幾乎是去年的兩倍，今年免費對外開放的時間也比往年更長，水洩不通大概是形容觀展經驗最佳的詞彙。桑塔尼藝術基金會

(Samdani Art Foundation)定義中的南亞，除了印度、巴基斯坦、孟加拉、尼泊爾及不丹之外，緬甸也在範圍之內。這個號稱「南亞最大藝術平台」，意欲以南亞藝術社群名義，向世界發聲宣示自我。但是南亞各國／各區域之間的歷史紛爭如千絲萬縷般糾纏難解，分裂戰爭國土劃分資源鬥爭尚未了結，矛盾與鬥爭仍在，某印裔藝評人便質問，到底要如何忽略歷史與複雜現狀，去指稱一個共同體似的「南亞」？

但觀看南亞的慾望是越來越不可忽視的存在。無論大如歐盟美國或者小如台灣，難以輕易旅遊的南亞一直仿若一片神秘新大陸，在歐洲危機、美國保守主義興起之際，殖民經驗受創深刻、後殖民論述發展極度豐富的南亞便被寄望為提供困境答案的下一個提示。這次有將近700位國際藝壇活動者參與盛會，包括知名藝術家、明星策展人、藝評人、藝文媒體、研究員、學者，甚至拍賣公司也送上球探來孟加拉獵捕新的藝術家貨色。

不被看重的在地藝術家——語言與時間

在這個號稱提升孟加拉在地藝術家可見度的藝術盛會，所有論壇進行的語言卻只有英文，所有發表者皆須以英文發表，無配置孟加拉語口譯，內容討論的藝術分析與文化生產，幾乎都以歐美脈絡的學術術語所填塞。這些論述經常直接忽略孟加拉的文化社經脈絡與困境，在缺乏紮實在地研究的情況下，自顧自地空降給缺乏在地參與的另一塊西方論壇飛地。

不被看重的在地藝術家——空間與資源

達卡藝術高峰會十七位特別企劃的個展都反映了相當高級的品質，而由孟加拉策展人Md. Muniruzzaman策劃的《靈魂追尋》(Soul Searching)、以及「孟加拉藝術空間展」，都被塞在最遠、不起眼的位置。而給孟加拉年輕藝術家的《桑塔尼藝術獎入圍展》沒有任何材料費；《靈魂追尋》的選件標準令人疑惑，五十二位本土藝術家，反而更像為了衝本土藝術家參展人數（號稱65%孟加拉藝術家參與）、與孟國政府打好關係的手段，它誠實地反映了孟加拉藝術情景——藝術觀念偏向保守的學院派、藝術本身不比權勢關係更重要。

最便宜的策展館——行為藝術館

南亞擁有最密集的行為藝術家。複雜的政治、文化、宗教、哲學全都在身體上實現。達卡藝術高峰會也在一個月之前舉辦行為藝術工作坊，多位跨國行為藝術家引領南亞藝術家在城市街頭鑽探、演出，並選出五位參加達卡藝術高峰會。但主辦單位對這個行為藝術館並沒有投入如其他展區那樣的照顧，行為藝術家皆為無償演出，且難以拿到足夠的材料費與支援，甚至有斯里蘭卡的藝術家在表演前抵達展場才發現主辦單位並沒有依約把表演空間架好，一切必須自己來，堪稱全場最諷刺的剝削展館。

Escape or Reimprisonment? The Dhaka Art Summit 2016

* This article has been published in the print journal Depart, Issue 20, the art magazine in Bangladesh.
Title: "Escape or re-imprisonment? Coursing critically through the Dhaka Art Summit 2016".



The third edition of the Dhaka Art Summit attracted 138,000 visitors, almost double the numbers of the previous edition. This year it opened to the public with free entry for a longer time. "People mountain people sea" is probably the best way to describe the exhibition experience. Bangladesh does not have a single contemporary art institution, the four-day long third edition of the Dhaka Art Summit seemed like it was taking place as a pop-up museum. However, if you came out from the Bangladesh Shilpakala Academy, you would feel it was more like a thing from outer space. Just took a tour of the city, there are people wrapped in blankets sleeping in the streets, beggar children, and, due to a colder than normal winter (thanks to the effects of climate change), street people were burning garbage to try keeping warm. The scenes on the streets formed a stark contrast to the interior space of the galleries. But even in the face of such ubiquitous poverty, contemporary art is still needed. The innate desire of the artist to create and to be seen remains inexhaustible, the Bangladeshi economy is taking its first, tentative steps, and apart from capitalists and a social elite, a middle class is beginning to emerge with great demand for culture and the arts.

Of course Bangladesh's arts sector is not stagnant after the War of Independence. In 1981, with financial support from local government and now partial from the UN, Europe and Japan, it hosted the inaugural Asian Art Biennale in Dhaka, an event it continues to host to the present day. Although this large-scale arts event is little conservative in nature and is criticized by some for corrupt practices, its overall style tends to favor the modern art vocabulary of local arts academies, only encouraging artists with specific styles and shoring up the authority of certain individuals. However, under conditions of subsidized exchange, at least Bangladesh's arts community has the opportunity to connect with the outside art world, to see some European and Japanese innovative and conceptual artworks. But it is still difficult to escape the confines of domestic power structures.

How to Interpret the South Asian Art

Samdani Art Foundation uses the framework of 'South Asia' to break this predicament. They define South Asia as comprising India, Pakistan, Bangladesh, Sri Lanka, Nepal and Bhutan, as well as Myanmar and Afghanistan and its diaspora (no one care that no Maldives artist). Mining Warm Data, a themed exhibition curated by Diana herself, is the only exhibition including Afghanistan (diaspora) artists' works. Termed 'the world's largest non-commercial platform for South Asian art', it desires to proclaim itself to the world as 'South Asian art'.

The interesting thing is, at this arts event tasked with raising the profile of local South Asian and Bangladeshi artists, all of the forums were conducted in English and all presenters were required to give addresses in English. No Bengali interpreters provided, and when content discussed artistic analysis and cultural production, it seemed crammed full of academic language which based on European and American background. These discourses left one feeling there was a lack of solid local research, and an overlooking of the regional cultural and socio-economic context and the predicament of Bangladesh and neighboring countries. The forums seemed to more closely resemble a Western enclave parachuted in for the duration without regard to local feeling. Here the audiences were mostly comprised of western faces as well as Indian and Pakistani participants. Bangladeshi audience members were in a minority.

At one forum, Art Initiatives Off the Centre, eight participants representing local arts organizations from Sri Lanka, Myanmar, India, Bangladesh and Pakistan were each given a mere eight minutes presentation time, with no extension allowed for discussion and hence no chance for any creative sparks to be ignited. This was quite a shame. In contrast, other forums featuring curators from overseas arts institutions gave their speakers time to talk at their leisure. Forums were designed to focus on Indian and Pakistani elites and western arts institutions, with English as their common tongue. Local arts practitioners were seemingly assigned to subordinate roles.



Audience with Sandeep Mukherjee's work.

The Performance Pavilion: Low Cost, High Performance

There has a high concentration of performance artists in South Asia. The complexities of politics, culture, religion and philosophy are all expressed physically. The Dhaka Art Summit hosted an interesting performance art workshop a year before the Summit, with a number of international performance artists leading South Asian artists in street performances, from whom five artists were selected to perform at the Summit. The workshop worked as an incubator – conducted by Indian performance duo Nikhil Chopra and Madhavi Gore along with Slovenian Jana Prepeluh. South Asian artists were led to occupy ad-hoc spaces to stage their performances – be that on the street or any secluded place. From eight participants five were selected to finally perform at the Summit. The performance artists were not so compensated for their works, with six to eight hour performance each day and some even spilled over to a longer period, lasting for days on end. Their long laborings return no wage, as performance art as a genre eludes the officialdom in this region. They only got material fee which is not enough for everyone to cover all expenses. Some of them paid the extra fee to complete their performance; sometime the amount is as much as one-month salary of an university assistant professor. Even traditional modern artists are hesitant to acknowledge the value it adds to the cultivation of the 'new'. Thus the hosting of performances also necessitated an astute planning.

South Asian Contemporary Art or Contemporary South Asian Art

However, the Soul Searching exhibition curated by Bangladeshi native curator and the Bangladeshi Art Space Presentations were both jammed into the highest floor, which is not a popular locale. Also the standard of exhibit selection for Soul Searching at times left one a little confused. A total of 52 local artists seemed like an attempt to boost the number of local

participants (65% were claimed as Bangladeshi artists) and as a means to secure good relations with the Bangladesh government. Maybe it was actually an honest reflection of the state of Bangladeshi art – conceptually it seemed to favor conservative academism, but then art alone cannot compare with the importance of maintaining good relations with the powers that be.

So that probably for other reasons or silencing the local art war, the credible research and writing on local art history can only be undertaken by overseas arts institutions. This authorizes those overseas institutions using their views to interpret the Bangladeshi/ South Asian art and permits them to expand their spheres of authority to Bangladesh/South Asia. On the other hand, while in the face of the European debt and financial crisis, no one should miss the chance to get something from a growing pie to help their globalized financial crisis; in the same way, while the rise of global conservatism and fascism, profound trauma of the colonial experience and the extremely rich development of post-colonial narratives in South Asia have led to it being looked to for aspirations to some of the world's problems.

Nevertheless it is still clear that it is less and less possible to ignore the desire of "South Asia" to be seen as a distinct entity. Whether for a globally powerful art museum or for smaller organizations such as from Taiwan, South Asia, a region where the oldest civilizations in the world. While the nations and territories of South Asia have historically been entangled in countless disputes and conflicts, with many wars of separation and battles for land and resources still unresolved. This means that interchanges and co-operation are problematic. Unlike ASEAN, which is in substance a real political and economic community now, the conflicts that exist between these states are very apparent. As a certain Indian art critic wondered aloud, how are we to ignore history and the complexities of the situation? In this alleged community of "South Asia", who is the subject of the sentence? The answer is clear.

From exhibition organization, to inviting authoritative overseas guests, to hosting a VIP banquet, the Dhaka Art Summit made a big effort to make this event such a success. Nearly 700 international art activists participated in this event, including famous artists, celebrity curators, critics, arts media, researchers, scholars, even the auction houses sent their scouts to look for the next big thing. We all know it is truly difficult in Bangladesh, the expenditures must have been considerable. Apart from a governmental subsidy and private support (under 10%) , all other funding comes from the Samdani Art Foundation and related enterprises. In comparison with the scenes of poverty outside the venue walls, we might easily feel morally ashamed or even lay blame. But then again maybe this is the fastest way: to let outsiders with resources see first-hand the social realities of Bangladesh, to appreciate the creative power of contemporary art, and to generate more investment and overseas exhibition opportunities.

This is only the first step in changing the current situation, but what is undeniable is that a compromise between ideological conflicts and cultural competition quietly becomes a price that must be paid when you have an organizing body that is blindly pursuing a neo-nationalist agenda. It seems like the artists tried to escape from local structures but also re-imprisonment with more freedom in a bigger system, like most of the artists in that centralize art world.

印尼藝術家Irwan AHMETT & Tita SALINA的社會關照與遊戲

*本文發表於Art Plus第48期



Irwan & Tita, Agree:Disagree:Unsure. Courtesy of the artist. Photo by Rangga ADITIAWAN

想像一下，如果你是藝術家，受邀到他鄉創作新作參加雙年展，但你在過程中，看到了當地對在當地工作的台灣勞工，有著不平等的剝削與歧視，你會選擇專注在自己的思緒、交由其他人去討論，或選擇用藝術的資源來點出這個問題？

印尼藝術家Irwan AHMETT & Tita SALINA受台灣美術館邀請，參加第五屆亞洲雙年展「造動」(Artist Making Movement)，他們從台北火車站大廳的黑白磁磚地板上，看到了一道被隱形的牆壁，明明是人人皆可自由使用與表態的公共空間，卻常常被架上紅龍，把集會場所與使用者隔絕起來。他們很快就決定延續自己過去在荷蘭發展的移工問題探討，重新揭發資本主義全球化中，不被公眾正面談論的現狀，選擇用藝術手法討論印尼移工在台灣的處境，作為介入、行動與對話的主題。

畢業於雅加達設計學院的兩個人Irwan & Tita，創作經常以遊戲的方式介入都市公共空間，有些古怪的「遊戲性」與「批判性」是他們創作最主要的特質，例如「urban play」、「雅加達計畫」。這些計畫帶著孩子氣的冒犯以及成人語境的諷刺，他們用城市遍地的垃圾滾成一顆大球、解救污染河川裡的小魚、在被破壞的基礎設施上跳拍武術姿勢，嘻笑玩耍中，卻嚴肅諷刺地突顯當地現狀的城市議題。



Irwan AHMETT & Tita SALINA, Trash Ball - Jakarta 2013

在歐亞各國駐村的期間，他們也用「黑客」(hacking)的城市設計是穿針引線的方法學，關照被政府、民眾所忽略的都市空間與議題，用偶發表演、行動、攝影、錄像……等，重新帶領各城市的公民，回頭凝視那些習以為常而麻木關注的在地議題。Irwan & Tita 選擇用最簡單、最便宜的方式，誇張幽默地修補城市那些被遺忘的不完美，鼓勵公民取回應有的空間，觸動人們改變倦怠的思維並做出改變，例如重新喚起社會關注毒品針頭氾濫的公園、被破壞的公車候車亭看板、年久失修的水泥人行道、城市中的消費主義與生命等。

人道與公民意識是他們創作的起點，但他們的創作經常富含挑釁意味，調皮玩笑的創意手法、嘻嘻哈哈的逗著參與者，卻也同時悄悄地把人們編織入一場公共論壇的戰區。通常，最先被他們作品冒犯到的，是常年對問題視而不見的當地居民與當地政府，但在面對弱勢族群的時候，Irwan & Tita則會相對小心翼翼地，用相當努力的付出，來換取在藝術再現的使用權，議題因此慢慢開展到更寬闊的空間。

這次，Irwan & Tita在六月中來台灣，先在台北、桃園、台中、台南、高雄、屏東等地做了兩週的田野調查，他們發現，台灣各城市都有種族隔離的情況發生，那些東南亞移工與在地社會的碰撞關係，就像一道看不見的牆，無形地擋在週末的公園車站與交通工具上。藝術作為介入手段的創作開端，他們從週末在台北車站大廳聚會的印尼移工們開始，從一個個移工的口中，Irwan & Tita得知東南亞移工在台灣的處境，以及更艱難的，那些因犯罪被關在監獄裡的同胞。

透過移工的組織與網絡，Irwan & Tita認識那些因與雇主發生暴力衝突犯下錯誤的受刑人，藉由訪談理解問題的上下游之外，同時，也幫受刑移工們，把訊息帶回到印尼傳給失聯已久的家人。回到印尼後，他們循著一個個的名字與住址，帶消息給受刑者家人、訪談他們的故事，並在下次來到台灣時，替家人們將信物送到受刑人身邊，例如書籍、食物、信件、祈禱水等，也為那些與家人斷了音訊的受刑移工，重新接上一條生存的力氣。這時，他們完成了一位受刑女士

的紀錄短片，拍成一部情感脈絡的記錄短片〈長壽〉（longevity）。歷經三個月在台灣與印尼的走訪調查，Irwan & Tita從進入公共空間、接觸勞工與人權組織，訪談合法、非法、在監的移工及他們的家人的過程中，不斷看到不平等與人權缺失的各種情形，包括移工與雇主不平等的權力關係、惡劣的工作條件和各種監控手段等侵害人權的行為、伊斯蘭教的宗教信仰不被尊重、超時工作與給薪的剝削與壓迫、可見或隱形被合理化的種族歧視。因而產生另一項批判力道十足、卻不落入既定劇本的論壇與表演：〈同意／否決／未定〉。

在九月某個星期天的下午，在台北國際藝術村，Irwan宣告這場兩小時的論壇與表演，就像華山被男孩打破的畫，是一場揭露背後真實的起點。活動設計簡單而直覺，邀請社運人士、外籍移工組織、政策執行者、學者、媒體記者與藝界人士，針對藝術家制定的問題，例如工資、政策、種族隔離、監獄情境等，發表他們的看法，並公開由在場觀眾進行評價與對話，就像一場嚴肅而緊繃的遊戲。

每個不同角色的發表人，針對藝術家提出的問題發言，台下的觀眾會立即做出反應，舉起手上「同意／反對」的扇子，支持或反對發表者的對勞工、人性、意識形態、公平正義的姿態。在這場中英印語交錯辯論聲中，獲得最大噓聲的可能是駐台北印尼經濟貿易代表處（KDEI）勞工部主任說印尼移工應該尊重每個國家的政策，直接忽略人的現實境況與政策中隱含的歧視與階級的時候。

這場論壇的最後，Irwan先列舉人類歷史上幾個執行種族隔離任務的高牆，中國長城、以色列與巴勒斯坦的高牆、被拆除的柏林圍牆，然後他戴著白手套，拿出一個裝著空白的展示盒，宣告自己的藝術宣言——打破一道隱形的高牆。他，象徵性地用物件，連接議題空間與藝術制度的需求。

另一件感性詩意的行動方案，則是用象徵、儀式性的行動，展現屬於個人價值的觀點。因為Irwan & Tita相信，從一切令人麻木的現狀中，人類最深處的情感表達會再現出某種珍貴的價值，這些從人體湧出的液體：眼淚。他們帶著小瓶子，盛裝訪談過程中，每位訪談者所留下的，或喜或悲的淚水，用器皿刮搜訪談者臉上淚水的收集行為，實在有一分滑稽的諷刺感，姑且不論一般現代國家注重生理衛生刻意避開接觸的東西，在訪談者流淚時，他們並不是以常理的方式，施以同理心的表現行為，例如安慰、遞手帕紙巾把淚水擦乾這種尋常反應，而是彷彿希望受訪者的眼淚流越多越好似的，用玻璃器皿刮著臉上的淚。但Irwan與Tita並沒有被這種帶玩性外表的動作迷惑，反而不顧旁觀眼光，更加專注地進行自己觀點的詮釋行動，在玩性、真誠的模糊之間，與既定的行為模式／意識形態拉出了距離，一種模糊、灰色、新的多重詮釋可能性因此產生，旁人看來像是在諷刺系統、諷刺觀者，也可能是諷刺藝術家自己、諷刺藝術、甚至諷刺諷刺，他們把訪談者身上收集到的一小瓶淚水，帶著艱困的痛，繞行台灣各城市的公共空間，最後抵達那片可以航向印尼、糾纏著東南亞國家利益、非常敏感的南海。他們將蒸發成鹽巴的淚水撒向那片海中，完成作品〈灑鹽於海〉（salting the sea），似乎象徵著整個七手八腳忙亂的儀式行動之後，移工的問題對安穩的公眾及政府來說，是多麼輕如鴻毛，就像為大海增添那毫無輕重的一點鹽分。

作為第三世界國家的公民，在資本主義全球分工體系下，人們因為經濟或政治因素，被迫（或被引誘）到另一個國境：邊界、移民、移工、難民，離鄉的生命景象一幕幕在每個人身上演出，剝削與被支配也經常發生在這些人身上，當代全球人口漂流的現象中，「生命」往往變成勞動

力的數字，而這些生命的生存狀態與感性情境，如何生活、如何勞動，卻是國家與體制刻意去忽略的事實。藝術家重新把焦點放回人的境況，融合抗爭與行動，藝術與感性，邏輯與對立，社會批判之外也批判當代藝術展演的形式化，標誌出藝術家及創作概念是如何被置於全球社會中的複雜情境中。

Irwan & Tita 放掉眾多枝微末節的顧慮，就像孩童般的白紙，用簡單易懂的遊戲方式，揭開資本市場中，不平等的國際分工與剝削，他們關照的是階層下最脆弱的人群，利用藝術家不具邏輯的感性能力、藝術世界的社會地位與經濟資源，超越各區域文化中的既有結構，把台灣社會中被親身感受的那隱藏的民族優越感或種族排外主義揭露出來，並開創了一個多重解釋的形體，為台灣那些重要卻不被重視的58萬合法移工及近五萬的非法勞工的存在，銜接一道批判性的論述空間，重新申告所有勞工都應該擁有的權利，並進一步企圖影響相關人士作出改善，這是這兩位印尼藝術家選擇用感性與藝術的路徑，完成自己與社會的遊戲。



Irwan AHMETT & Tita SALINA, Prayer, 2015, video. Courtesy of the artist. Photo by Rangga ADITIYAWAN

分享即參與——孟加拉、印尼、台灣自發性參與式藝術的現在進行式

*本文發表於現代美術第177期, p.52-61



賈黑德·阿力·丘杜李·丘布拉茲（Zahed Ali Chy Yuvraaz），《永遠在一起》互動作品，2013

參與式藝術的起源拓寬了藝術實踐的範疇，包含社區藝術、機構批評、關係美學與社會實踐，在「人與人的關係」主軸之下，讓藝術家從創作被觀看的物件，轉換成主動促使事件／行動發生的引藥，進而展開各種與社會、與群眾連結的行動式實踐，藝術家不再只是提出問題，而更積極地企圖藉由藝術計畫的開放性，藝術不再侷限於架上畫，甚至開啟社會問題的解決方案。

從七〇年代至今，參與式藝術已經改變全球藝術的實踐，徹底影響了觀眾對藝術的想像，藝術家的思維向度，甚至也為藝術機構的制度帶來變化，也造成藝術市場輕微的動搖。參與式藝術壞於現代性的泥土，《關係美學》尼克拉·布希歐（Nicolas Bourriaud）曾在媒體的訪談中表示，他注意過自己的論述在不同區域的傳播有時空的差異，歐陸、亞洲、美洲對關係美學的討論程度並非是同時性的。世界的天空雖然連在一起，但土地仍有海洋與地理的區隔，不同區域的藝術創作，價值與內涵有豐富的差異。若觀察亞洲案例，也許我們會對參與式藝術有一些有趣的發現。

在（所謂的）亞洲，各區域對參與式藝術的美學，以及關係美學概念的受容也有時間與空間上的差異，藝術家與藝術圈的對抗性、自我反思和涵納，各區域以「參與」為形式的創作實踐都有其不同的偶然性與必然性。各地的人文景觀與政經社會環境讓每一種參與式藝術的創作產生不同的風景。例如台灣，正如呂佩怡指出的，台灣的新類型公共藝術創作已經發生了「在地轉譯」，而非只是單向輸入西方思想的廉價模仿。而筆者認為，這類型藝術創作在實踐過程中

人的參與，必然會編織入地方的脈絡與文化，參與的形式定義其實也提供（共同）創作者相當寬廣的自主性，在地轉譯的發生有其必然性。

參與式藝術的倫理美學感知

當參與式藝術中，創作者、參與者、未參與觀者之間的關係，以及參與者與參與者的關係，即使族群相同，都已有其特殊情狀或愉悅與困難之處，而當我們觀看另一個文化圈所策動的參與式藝術，無論是相較之下稍微熟悉的中式日式歐式交流方法，或者對台灣部分觀者來說不太熟悉的南亞世界觀與文化方法，在「彼」與「此」之間的關係究竟該如何理解與審視，參與式藝術是一個相遇的所在，在我們進到他者的語境中，我們／我將會如何改變——這種藝術經驗，便成為一種倫理經驗，一種政治性美學的經驗。除了理解之外，以此意義為研究方法，在「此」及「彼」的路途間反覆提問，而形成帶有可能性與包容性的藝術認同。

在孟加拉，參與式藝術、關係美學、社會實踐與行動的藝術實踐正在起步的階段。2002年起，達卡的藝術社群「布雷多藝術信託」（Britto Arts Trust）開始帶起新媒體、公共藝術、現地製作、表演等實驗性的創作實踐；而在吉大港的「波拉帕拉藝術家空間」（Porapara Space for Artists）在2010年前後，在多方基金會的資助下，數次串連在地與海外藝術家進行社會實踐：例如2009年的公共藝術工作坊「藝術可以改變生活」（Art can change life），將藝術家帶往農村地方，試圖用藝術為地方帶來改變，實驗藝術家與觀眾的新關係。以及2013年較顯著的參與性，與芬蘭MUU藝術家協會、韓國石蕊社區藝術空間合作的「漂泊同胞人-2013計畫」

（FLOATING PEERS-2013 PROJECTS），關心帕滕加（Patenga）區沒有合法居留權、沒有任何財產人們的心靈處境，藝術團隊將藝術象徵性力量，轉化到現實生活，同時也觸及孟加拉的社會情狀。

但面臨的問題包括政治的不穩定以及宗教基本教義派的激進威脅，讓公共性的談論仍舊危險。所有關係型藝術都必須在特定的社會環境與藝術情境下被推崇，藝術與政治的情狀、個人的歷史性創作需求，讓參與式藝術的發展尚未被系統化。在這之下，有另一種情況令人玩味——在參與式藝術表現尚未被系統化與脈絡化的孟加拉，在這裏，有著更多的可能性與豐富的關係材料，當社會與藝術家還沒有被參與式藝術框架，人際之間也尚未有現代性處境中被療癒的企圖，或許，我們可以探問，在資本化程度未深、尚未被現代化進程全部佔領的地方，人際關係尚不疏離的人際社會，參與式藝術對在地社會與藝術家的意義；在這個邁向全球國家的趨勢中，當地藝術家會有什麼樣自發性的回應？筆者暫且保留答案。讓我們回到孟加拉的藝術家處境。

自1971年孟加拉國從巴基斯坦獨立以來，抽象主義的繪畫、本土文化色彩、社會現實主義一直是藝術家創作表現的主要支脈，在2000年左右媒體藝術興起，有更多實驗性的創作實踐；2005年達卡的藝術組織開始實驗公共藝術展，以雕塑、表演、現地製作等方式呈現。而在第二大城吉大港，生活步調相較於首都達卡（Dhaka）的藝術家相對悠緩，但吉大港的藝術家為了生存

而勞動的時間，遠遠大於能夠投注於創作的時間，為了成為藝術家都必須戰鬥，為創作而奮鬥。

即使人口眾多，藝術家人數也相當多，但孟加拉境內的藝術基礎設施並不多，內部與海外資源並不豐富，而國內的畫廊與藝術市場卻仍大多偏好前輩藝術家的大師作品；前輩藝術家大師之作得以高價售出，卻沒有培養出當代藝術家生存的養分。藝術基礎建設方面，除了自1974年成立的國家美術與表演藝術研究院（Shilpakala Academy），和其自1981年定期雙數年舉辦的孟加拉亞洲藝術雙年展（Asian Art Biennale Bangladesh）、孟加拉基金會（Bangal Foundation）與其所營運的畫廊，以及桑德尼藝術基金會（Samdani Art Foundation）的達卡藝術高峰會（Dhaka Art Summit）雙年展。

除了努力尋得海外資金的支持，大部分的藝術家都必須倚靠自己的薪資組織社群做創作，用社群成員集結的資金做展覽是常見的狀態。政治的不穩定與社會資源的不足，深刻影響著藝術家的創作，環境的因素也讓孟加拉藝術家在媒材的選擇上有所限定，藝術表現同時深深指涉著現實。

即使現實令人失望，筆者的初步探索中，仍無損所見另類藝術實踐中具墨綠色 能量的光芒。真正發生的是一群來自吉大港大學藝術系老師與學生自我組織成的藝術家團體，以藝術的方式思考和行動，在2012年成立空間與組織「相連替代藝術空間」（Jog Alternative Art Space），靠藝術家自籌的資金（基本上來自成員的薪水或各自向親友募得的小款），除了教育推廣外，連結孟加拉、印度、韓國（對孟加拉文化藝術支援最多的幾個國家）的藝術社群，他們不定期舉辦工作坊或小型展覽，企圖在只有大師藝術家家的藝術景觀中，加入另類藝術實踐的發聲權。他們每年的重頭戲是年底在當地一個叫油燭地廣場（Cheragi Pahar）的街巷舉辦策展性與實驗性的街頭藝術展油燭地藝術展（Cheragi Art Show），用展演探索主流之外藝術的可能性。

分享藝術權——Cheragi Art Show

油燭地藝術展是一場街頭藝術展，相連替代藝術空間在吉大港燭油地這塊最繁忙的街區，不分年齡不分職業，市井民眾經常聚在這條街喝茶聊天，同時也是眾出版社及書局聚集的區域。自2012年起，相連藝術空間組織當地藝術家、詩人、出版人，在短短的展覽期間，以現地製作的手法於公共或在地商業空間展示他們的作品 / 表演。媒材包括繪畫、雕塑、裝置、行為、錄像等。特別的是，在短暫的展覽期間，藝術家都全程待在藝術作品旁邊，各自向觀眾解答他們的作品到底想表達什麼、藝術到底在做什麼。從路中央到書店門口，從日常理髮店到轉角牆壁，從喝茶店到小攤販，他們以在場、話語的方式，引發民眾的興趣，帶一些偶發藝術的興味，相連藝術空間的藝術家在日常場域裝置一個以藝術媒介為對話的空間，在街頭分享作為藝術家的文化資本，在街頭分享創作的每個步驟與樣態，透過街頭性的對話，觀眾開始詢問更多的問題，對藝術的詰問與興趣，讓雙方有不同的收穫。

在難以取得資源的現實之下，藝術家多會選擇最容易取得，最便宜的材料做創作，其中最不需要金錢成本的創作媒介「身體」，在日本行為藝術家霜田誠二的影响之下，行為藝術會是許多藝術家選擇的方法；而廢棄品、回收物、日常用具，也是許多藝術家會選擇的媒材。這樣媒材的選擇有著第一層的意義：「人人都有機會可以是藝術家」的概念宣示，而將展演帶到街頭，且是群眾密度高，組成複雜的街道，將創作的自我（ego）主動帶入公眾中展示，分享個人創

作的同時，也是分享文化生產中的權力架構（人人皆能享受藝術的樂趣，人人皆有成為藝術家的契機）；第二種，回收物本身的物質流動，便是其中具有環境生態意義的藝術內涵，承載著全球生產環境中殘酷的現實——低廉勞工、貧窮線高，孟加拉國繼承台灣過去世界生產線的成衣產業，同時工殤與不平等也一併繼存。在這樣的環境中，藝術本身也不會是置於全球生產線的例外。街頭藝術展作品所使用的回收物件，令人恍神地被抽走思緒。

但若從藝術作品、展覽形式等物質面向來談論的話，這場街頭藝術展的手法對台灣的當代藝術來說其實早已不新穎，也幾乎沒有藝術家像這樣組織社群，在街頭直接用較個人性的創作與大眾交流，當這種舊的形式重新出現的時候，對我所處的藝術世界來說，似乎隱含一種批判性，對過去、對當下，他們的實踐產生了獨特的意涵。彷若重申前衛藝術的未竟之業，批判前衛藝術行動的失敗。同時，以社會學角度來看，觀眾與藝術家之間相較貧富差距懸殊的地區，這裡的藝術家與群眾有著較平均的資本處境；經濟上的類似背景，是否是讓普羅大眾離藝術的距離更近的原因？我思索者這些自由流動的群眾，這個展演的作品照顧著所處地方、環境、人際文化、地理環境與社會關係。

如果我們重新以參與式、關係性藝術的眼光來看，藝術家們選擇以較個人性，而非群眾策動性的手法處理藝術家在公共溝通的領域，在人與人關係相當緊密的地方發表自己的創作，即使所展出的藝術作品品味與台灣大相逕庭，媒材與表現手法與我們所熟悉的藝術語言有細微的差異，但這樣細微的差異卻帶來巨大的感性震盪。在過去，參與式藝術的出發點是反機構（Anti-institution），發生原因在於對抗被資本邏輯與藝術政治僵化的體制，用自主行動企圖從體制拿回一些屬於藝術家的權力；但Cheragi Art Show已經不再只是對抗，而動機是來自藝術家更多對地方的情感，對當地社群網絡的關照以及明亮的內心，當藝術放棄強加意志的權威性，並且放棄特定的目標觀眾，藝術不再只是反作用力式（reactional）的反抗，而開啟了自主行動（actional）的創造性，Cheragi Art Show在參與式藝術框架中的解放性格，已經達成參與性藝術、關係美學追求的核心人文內涵，這點相當迷人。



薩比拉·夏希努·波羅比（Sabira Shahinur Pollobi）在街頭設計一個廣播台，觀眾在這個台上念報紙中「所謂的」正向新聞。

異化年代後的藝術

現代社會情境的勞動分工、過度專業化、消費社會與景觀社會帶給人的精神虛空充斥在空氣中，所有的存在與物的關係都根基在生產與利潤的時代，人群如何找回作為人的權力？

過去，參與式藝術的其中一個內涵在於對現代化社會的反思（我們必須記住這樣的前提），藝術家開始將人與人間的人際關係作為創作的一種手法，工業化、勞動分工、機械化與資本邏輯讓整個世界的人際關係不再有常規式的溫暖，每個人衡量對方的方法變成了功能性的、專業性的、工作性的。泰國藝術家里克力·提拉瓦尼（Rirkrit Tiravanija）在藝術空間烹飪，除了對應「反機構」意涵，企圖打破被體制僵化的藝術伸展空間，行動與事件溫和地衝撞美術機制，也對應著人際關係巨大的分裂感及疏離感，讓藝術開始超越藩籬，進入日常生活的疆界，讓整個社會開始朝向生存感知與觀念的美學化。

分享科學樂趣的藝術——印尼跨域市民團體生命補丁（Lifepatch - citizen initiative in art, science and technology）

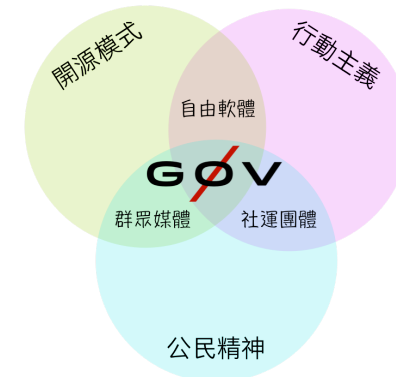
印尼日惹，有兩個藝術組織以類似的路徑，分享作為專業份子的知識與思維。「自然纖維之屋」（HONF Foundation）與生命補丁（Lifepatch），兩者成員有前後關係，但都強調跨領域背景的交互作用，小至日常生活的小改善，大到嘗試解決當前環境危機與社會實踐；自然纖維之屋將焦點放在新媒體藝術的實驗及跨學科合作，而生命補丁則較輕盈、遊戲性，著重工作坊的面對面分享。

生命補丁成立於2012年，是一個混合科學、藝術、工程、教育的九人社群，在一條日惹小水郡旁，他們以成員各自擅長的事物，開發混音玩具、生物學技術、環保技術、數位科技等有趣的混種應用藝術。他們不定期舉辦教育工作坊，教育與玩樂目的之外，便是創造一個相遇的場合，串連海內外資源，社群交叉協作與科技創意，讓他們在視覺藝術中佔有獨特位置。這些強調「自己做DIY精神」、「跟別人一起做DIWO精神」（Do-It-With-Others）、玩樂新創意的工作型態的工作者，用技術、個人性為出發點，用簡單愉悅的過程，為有時候被形容為死水般的參與式藝術帶來新的模式，研究成果開放取用與公民精神的強調，讓人群互動的文化更帶有輕盈的利他愉悅，以及別於工業時代苦幹實幹的當代巧玩氣氛。

他們用工作坊的形式推展有趣的生活提案，信仰科技能改變世界的思想——他們真的有可能實現。受過當代需求的生存訓練，他們手上擁有的技能是真的能改變社會、改變現狀，特別是在現代社會、科技時代、社群民主溝通、公共性的共產特質等發展。他們是能有實際表現的新基因公共藝術團隊。



Web2.0之後的藝術——從Artwork 到Network



科技改變了媒體文化、社交與網絡連結的方式，全球資訊網已經誕生二十餘年，Web2.0已經誕生十餘年之後，內容生產的權力從專業者回到了使用端。新媒體的興起徹底地改變了我們的生活體驗，透過網路應用，促進了人與人之間資訊的交換與協作，我們可以更簡單的分享更多，即時評論、影像、錄像、思維、圖像……，當我們想起當代藝術擴大崛起的年代也是社群網路崛起的年代，web2.0的分享與互動邏輯：以人為本、草根創新、開放創新、連結人與人（以及人與機器），「網路連結、自由分享、開放資源」新的人際關係已然成形，創作的思維開始更被分享的概念打開，藝術的可能性與社群網路的開放性，平行地走過2000年代。

新媒體藝術研究者列夫·曼諾維奇（Lev Manovich）在〈Web 2.0之後的藝術〉一文中，指出網路的興起讓藝術家的定義不再只可以是受過訓練的專業者，人人的作品都可以在網路平台上被看到（在技術得以普遍的情況中）。過去，現代主義藝術中各項藝術運動對應著另外一個藝術運動，例如現代主義運動回應著19世紀的古典文化，普普藝術家突擊著抽象表現主義，但這種藝術圈內的回應，實際上不是真正的「溝通」，基本上是單向度地對歷史作出回應，而非對話；但在網路時代，作品與作品之間在平台上的對話不再單向，相互影響的程度更快更深，數位媒體中的音樂、錄像、電視、網路、遊戲產業等不同類別作品之間的交流，是以小時來計算的。越來越多具有影響力的作品發生在網路上，創意社群論壇的熱烈讓專業藝術家不再擁有優勢，曼諾維奇因此詰問，藝術家還可以在這樣的時代存活嗎？

當然曼諾維奇在文章中提出了他的答案。而筆者則認同日本研究者山口祥平的提示，在這樣的時代中，產出的「物」已經不再是唯一的重點，藝術不再只是由單一藝術家或工作室產出的作品（artwork），藝術開始轉變成由人際關係促成的連結性合作（network）。

從artwork 到network，藝術家的角色可以越來越多端，過去強調的作者權，在自由開放的網路時代開始有被打破的現象。藝術家可以不再指稱「我的」藝術作品，而是整個社會、整個群體共同創作的成果，藝術家的角色可以是促成者、引信者、觸動者、火上添油者、支援者、補給