

策展機器與生命政治座談會

日期－2010年4月5日，下午2時

地點－玉山旅社（嘉義市共和路410號）

座談會來賓－湯皇珍、高俊宏、李鴻瓊、余國信（依發言順序）

《藝術觀點ACT》與談人：蔣伯欣、孫松榮、龔卓軍、羅文岑

企劃－曾暉婷

座談整理－邱俊達、高愷珮、林育聖

蔣伯欣（以下簡稱「蔣」）：

首先感謝余國信提供玉山旅社作為座談會的場地。嘉義的玉山旅社這個空間相當具有「臨時性」，它曾經是旅社，目前又是待認定中的文化資產，而具有相當特別的空間性質。相較於近幾年來在台北舉行當地藝術相關的座談活動，往往成為所謂「有力者」所做權力、資源的交換與重分配，而淪為形式。今天座談來賓都是在各自場域當中的實踐者，雖然未必是有能力與當權者進行交換的「有力者」，卻都相當關注從底層群眾培力的「無力者」。玉山旅社的場所特性也提供我們思考這種文化力量的起點，再次感謝余國信先生的贊助。

接著，我想對「策展機器與生命政治」這一主題作簡單說明。我想可以用電影《駭客任務》裡頭的「Matrix」來譬喻我們所談的「策展機器」。我在十年前寫關於「策展機器」的一些文章時，是觀察到約在一九九六年前後在台灣興起的一波獨立策展人風潮，當時藝壇的思維是為了彌補或取代官辦美術館或畫廊等「In House」策展人的不足。然而獨立策展人並沒有真的取代當代藝術的展覽機器，或是讓策展工業有突破性的發展、或達成某種革命性的功能。在「駭客任務」中的救世主「The One」似乎也是如此，最終並沒有把「Matrix」給顛覆掉。借用拉岡（Jacques Lacan）的說法，「The One」似乎只是用一個大的主體、大的象徵秩序把大的他者「Matrix」替代掉，目的只是為了讓大機器系統「升級」。策展機器也是如此，整個體系並沒有瓦解掉，只是功能上再更新而已。關於現在資本主義下的新型態生命政治，是否存在所謂的「後人類」或是後「人類革命」趨勢發展？我們現在看到藝術家身陷其中，他到底扮演什麼樣的角色、以什麼樣的態度、方式面對這個新的主體技術機制？而另一個脈絡，則是關於策展機器當中是否存在被排除之生命政治？我借用「Matrix」破題就先簡單到此，我們可以討論的議題其實相當豐富，包含雙年展、文化創意產業、「百分比」下的公共藝術、替代空間的當下處境等等，這些都是可能的案例。接下來我們就先請湯皇珍開始。

湯皇珍（以下簡稱「湯」）：

我從1997開始進行華山的抗爭行動，成為文化主管機關的「黑」名單；華山是經由藝術家爭取，才成為國有藝文用地的，希望建構城市中一個用藝術來活化的公

共空間，後來政府卻直接交由「台灣文創股份有限公司」這樣的商業組織來主導。2004打了一大仗之後，有段時間我不再管華山的事，2006華山就被發包出去。2008我採取生態的概念發動另一波的文化運動—「種植藝術」。藝術跟種樹一樣，常被人們認為跟自己沒什麼關係；但從生態的角度來看，種樹卻與每個人息息相關。同理，把生態一體的概念拉進來，讓大家意識到我們的文化生活裡也需要種植一個非常抽象的東西—藝術。2009年四月我開始發動藝術創作者職業工會。直接的原因是資本主義引起全球經濟風暴，造成多方產業的衰退，原本就處於經濟體系下極端弱勢的藝術創作者該怎麼辦？我們蘊釀以「職業工會」的機制進行藝術社群的工作權益的爭取。這個行動從2009持續至今—是我第一次用藝術計畫直接去介入文化運動；在此之前我所從事的文化運動與作品計畫是分開的；雖然我的作品是行動藝術，也強調介入人的意識狀態及觀念。這次以—旅行九《遠行的人》(湯皇珍2010年新作品計劃)攪入工會運動，其銜接點則建構在不斷衍生的現實與虛構當中。作者，就是我——湯皇珍——說：「遠行的人出發去尋找藝術，此後行蹤不明。」此行蹤不明的人帶著問卷遠行，於是湯皇珍只有透過問卷來追蹤、出發去尋找這位找尋藝術的好朋友。這是《遠行的人》與工會運動的關連之始。

成立工會對一般社會運動來說再自然不過，但對「藝術家」〈藝術創作者〉這個稱呼來說，似乎只要牽涉到身分的問題，真實與虛構就會開始擺盪，難分真假。一方面「藝術家」似乎不存在，是虛的，另一方面卻也是個真實身分。這矛盾似乎暗示著藝術家本身是遠離人群，是一種自娛。或者，藝術家是介入人群、介入社會，創作就是像醫生一樣是個高度專業的工作？但，大眾多數會同意後者嗎？進而職業跟身分又有相互關係；如果藝術就是手藝—手上的技術的話，那麼應該可以經由工作時間跟產量計算出工作量，然而偏偏藝術創作是由心智發動，從頭腦連結到手技。傳統的「工作」定義是忽略這種具有心智的工作狀態，使得無法被量化的「工作」—諸如藝術創作被忽略掉，那麼藝術家就從這個高度分工的社會中被放逐了。這是藝術家自己選擇放逐還是被迫放逐呢？這當中的哀隱，援用羅蘭·巴特（Roland Barthes）的說法：「哀隱是因為有口難言、詞不達意。」也就是社會描述藝術家工作的語言不敷使用，以致於藝術家在進行自我身份與工作描述的時候，沒人聽得懂。因此，我們需要把語言的結構再擴充，對社會體制進行衝撞，「藝術家」才能放得進去。藝術家如果是如此的哀隱，那麼藝術是否也如此？

遠行的人出發去尋找藝術，其哀隱卻不知道該如何向人述說、讓人知道，同時，此舉也遭受是虛構或是事實的懷疑。有趣的是，伴隨著問卷的填寫，「特別的尋訪」開始發生，有四重的旅行被建構出來。第一，遠行的人出發尋找藝術；第二，作者出發去尋找遠行的人；第三，協尋的人對問卷上問題的尋找；第四，湯皇珍自己可能正是遠行的人，或是被藝術尋找的藝術家。當然這些過程自然伴隨這四

重旅行留下的痕跡與證據。問卷上的問句¹，到底是虛幻的探問，還是台灣藝術家環境及創作狀態的真實處境及質問？

為什麼選擇以工會介入社會脈絡？工會跟現有的勞動機制有幾個關係：首先，我們是否認同用「工作」作為身分認同的機制？是否要進入這個勞動機制？是有限度進入或是完全進入？成立工會到底是進入體制，亦或是在體制內「愚公移山」？這也是此作品跟工會事件聯結的重要部份。藝術家加入工會是否意味著藝術家變成「現行工人」還是藝術變成「現行工作」了？還是為了意圖打破既存的工作認知是重要的。工業革命前也許我們喜歡戰士勝於金錢，但資本主義確立後則是：財富等於品德、金錢等於地位、好人等於富裕、壞人等於貧窮。資本主義讓我們相信一個人的才智、品德是可以用金錢衡量的。在這個邏輯下，藝術家是否欠缺品德、才能低落、無法納入社會的生產因此應該被淘汰？藝術創作者成立職業工會的「愚公移山」基礎，或許正是用「藝術家」身分與工作的真實存在，來對照上述物質主義、企業菁英制度、主政者之施政導向，讓人們明白資本主義的工作邏輯沒辦法完全完成一個人的生命實踐。

《遠行的人》在四月後將會移動到各協尋點，也會有展場外的訪談發生，同時留下一些旅行的痕跡，譬如我寫給遠行的人的書信、被協尋者填寫的問卷、訪談的記錄等等。所以這個作品既發生在展場，也匍匐在作者與參與者的心中。那麼旅行到底能抵達旅行的哪個終點呢？我們找得到藝術？或藝術家？無論如何，當問卷被填寫以及尋訪發生，《遠行的人》就不僅是一件作品，而是建構出一個現實與記憶一介於藝術作品以及奇特事件間的連結。

蔣：

我來幫湯皇珍做一個簡短的歸納。首先是組織工會的部份，藝術家通常是個人化實踐，大家或許可以思考藝術家的團體化實踐有沒有形成的可能？第二是藉由藝術家與藝術生產，來思考身分以及生產、勞動等等概念在當代處境。第三是我個人以為，當代生產已經籠罩在資本主義霸權底下，那湯皇珍用她的作品、組織工會行動用來批判這樣的霸權是否可能？對於工會法、文創法、勞保等等條例的排除機制，她有她個人非常特殊的實踐方式。接下來我們請高俊宏談談。

高俊宏（以下簡稱高）：

湯皇珍也算我的啟蒙者之一。她剛剛提到藝術工作者在投入社會運動的時候，是有限度或是完全介入？我的理解是有限度但完全介入。訂立目標的時候你還是一個藝術工作者，但目標要明確並且要有相對的範圍出來。我自己一九九五年開始作所謂「社會化無聊」的實踐，演變到十年後二〇〇六年的「家」計畫，一直到现在關注大範圍的社會問題。我的出發點是我身為一個藝術工作者，來對大環

¹ 補圖或問句？可請湯皇珍提供圖給編輯部。

境、大社會作相對性的思考。我今天帶來的是我從二〇〇九年底到現在所發展的一系列計畫「反文化局」，但並不是站在反文化局，而是在反文化概念下的操作。我覺得在台灣，對於文化的認知都太簡化，沒有深入思考文化到底是什麼。我有參與部分工會以及體制的工作，感覺到個人與官方都有些問題、於是開始構思今年可能的五個計畫。第一是從我個人出發的「藝術情況與計畫」，分成兩部份，其一是「花博新村」，主要針對台北市政府舉辦花博的一系列離譜操作。針對花了八十億預算，蓋了十一個月的展示工程；我跟台北藝術圈一些朋友如崔廣宇，預計會在年底有一系列相關活動；第二是「土地政治」，稍後說明。第二計畫是「成立據點」。本來我在考慮是否尋覓固定據點，而今年台北當代藝術中心開幕，針對的是官方體制的當代藝術。因此後來決定相對用比較作品或機動形式來做，建構譬如偽造的網站或入侵式網路等。或是用侵入式的據點，譬如暗渡陳倉的方式，跟政府機關申請反對他們的據點，這還在籌劃中。第三計畫是類似「紅皮膚」的概念，這個部份我還要再思考、讓它變成文本，並且出錢讓它延續下去。第四計畫是文化意見的調查，這是一個已經拍攝多年的紀錄片，也包含了湯皇珍。我覺得這是寶貴的，它反映了我們藝術圈當下對許多事情的看法，也會再持續追蹤下去。第五計畫就是所謂的「逆策展」。我們遇到很多問題其實是社會對我們不了解，抗爭性的壓迫。那除了不參加策展，還有什麼對應方式？我想可以把它顯題化，藉由進入體制，進入國藝會一直推動的策展計劃，提出我們是不是可以不要策展？目標是找一些如徐文瑞等有大量策展經驗的策展人，一起來處理這個共同展示的問題。

回到「花博新村」計畫，執行方式會大量拷貝納粹跟花博的圖騰，同時會蓋避難屋。現在政府只有給「八八風災」避難屋，但沒有看到有很多文化災民。譬如台北市以開放容積率贊助花博，但很多看不見的受害者會被迫遷移出去就是一個例子。我們希望到時真的組合成貨櫃屋的形式，在花博活動期間混進他們漂亮的場域，製造一些碎花把問題凸顯出來。在土地問題上，預計會找一位紀錄片工作者一起合作。這其實也牽涉到資本主義再運作的過程，我們思考藝術除了是傅科（Michael Foucault）談的自我技術外，有沒有可能是改變世界的技術？不論成敗，至少我們有這個企圖，希望對這些瞄準上的偏差產生效果。今天《聯合報》的報導剛好點出這個問題，政府一直在開放土地，銀行也提供低利讓財團一直養地。在台北市很多公有地都這樣被炒作，政府表面上跳出來說不要購買，但卻提供出有利財團的環境，這是造成如今大家都買不起房子的隱性環境。譬如說我住在樹林，有建商在當地蓋很漂亮的房子，但鶯歌的地標「鶯歌石」卻被阻隔了，他們就留下一個還可以觀看的小縫（可請高俊宏提供圖），美其名保留視野。大家都在好奇他們怎麼樣合理化、合法化這件事情？我的作法是去拍它，找出她的合法化過程為何。或是像新店溪旁的一個超大型建案、永和地區的「南方之星」等造成居住環境的問題。台灣的美學生產被用在土地商品化是一個很弔詭的問題，美術人才成為財團的共犯結構之一。最後我舉漢斯·哈克（Hans Haacke）講

的，我們必須認識到文化政治對我們的影響，才可以反身認識到我們處於什麼樣的位置之下。除了漢斯·哈克，這兩年對我較有啟發的是加拿大的「文化反骨」運動、英國的「空間傑克」，他們用非常聰明的方法，混進並混淆跨國企業的商業運作市場造成對話跟衝擊。對於藝術工作者角度來說，是一種可以操作的實踐。

蔣：謝謝高俊宏。文化這個議題在藝術圈中，有可能只是一個官方宣稱的產業、創意或是追求某種「產值」。藝術家實踐的對象是否一定為官方，或是去另立一個進行資源重分配的中心？而在這種機制下的文化災民，在何種詮釋向度上，呈現出所謂生命政治的狀態？接下來，請李鴻瓊從理論面向上提供幾個角度。

李鴻瓊（以下簡稱李）：

我想試著從全球化的脈絡切入，看看能不能跟藝術界的湯皇珍、高俊宏有對話的可能。前面的討論，其實已點到許多相關議題，像是後人類、現代人存在、對抗，及對抗策略等問題。我就先用電影來看，在《鬥陣俱樂部》(Fight Club)的開頭，描述作者是一個汽車公司調查員，調查車子的肇事比率等等。他居住在一個現代、包裝非常完整的公寓裡，像是IKEA「目錄式」的現代生活。我們在這種資訊穿透的時代，已經從單一的生命體都成為某種系統或程式。系統又分為兩個層面，第一個是你去接受這種幫你安排好，客製化包裝好的生活，成為穩定的生命結構。另一個是比較細部的，也就是操作。我想「反文化局」就具有這兩種意思，當你是「文化局」的時候就是穩定的、一套文化設定下的系統、局 (Government) 的狀態。但當反文化是一個「局」時，就不是舊時代的劃分方式，不是用外部對稱的方式來執行對抗。它其實是兩個不同的配置方式，不是一個實體而是規則、方法，整套東西是一個系統。所以操作也不是指外部結構的平衡狀態，它談的是內部細部的層次，譬如身體的層次、個人居住的層次、消費的層次。每一種層次都穿透了個人操作的立場與行動，達成一種恐怖平衡。而我們說現在全世界最可怕的虛擬恐怖主義，大概就是資本主義跟保險了，那讓我們活在一種最恐怖的風險恐怖平衡中。所以任何一個「局」的穩定性，都是互相拉扯而產生的。而要進入這個系統裡面需要很像木馬病毒，偽裝進入後，使用程式將其變形，也就是當機。要對抗這個系統需要的是讓其當機而不是關機，關機其實一點意義也沒有。這些都需要利用「系統性」——所謂「後人類」的狀態，就牽涉到大家所提的現代人行動性、介入性的特性。剛剛高俊宏也提到，為何藝術家會成為資本主義打手，從一個美化者變成剝削你對於美好的一種情感。如果從剛剛的角度來談，會比較接近「操作」的層次才是。除了像一般創作者在進行的技術性行為，所有的技術性都必須跟典章、制度等等東西包含在一起，在後設的層次上去挑動某些特定的點，然後讓它變形。

策展機器，比如說湯皇珍跟高俊宏的作品裡頭，都牽涉到藝術家不單純是以前技術的問題，而帶有像是領導者或導演的性質。不管是導演也好，引導者也好，如

何去引導觀眾去加入實踐的過程，這個部份會很接近策展人在做的工作。策展可能變成一種藝術工作的形式，它不是個別作品如何創作的問題，而是把作品置入在何種系統脈絡之下。它會有一個差別是，現在沒有傳統外部辯證的狀況，當下它就是系統、統治，變成可以利用的雙生體。如果是這樣一種雙生體，會帶有兩種極端的面向。比如有一種策展達到的結果是government，另一種則是挑動一些點，如玉山旅社，在這個點上穿透了很多種力量。這些力量受到挑動的話，就不會是一種穩定性，而是抗爭的狀態。任何一個定點的形成都涉及到很多力量之間的相互衝擊、拉扯，所以可以從government轉成governmentality（治理性）。如果每個人都是一個宇宙、系統，那是沒有外力的，也就是說，現代的知識、資本、工業的核心就是生命種種的能量，而統治在以前是對立狀態，就是統治跟被統治的外部關係，現在，統治你的是自己，統治原則是完整堆滿主流社會跟能量。外力統治者的目的是要讓你所有生活的功能得到發揮，現在你的敵人好像變成是你自己，不像以前那有有明顯的區分，而是要比較完整的去理解，這種生命政治機器透過什麼樣操弄、逆轉某一些點來達成恐怖平衡，以及如何可能反過來運用這種力量，這也是一種旅行的問題。

旅行者讓當代碎片式的經驗成為可反思的，進而可能脫離一整套生命政治的機器，來形成內在性的系統。不然就像外星人一樣，要去尋找外星人留在世界上的遺跡。這是一件很重要的事情。在這感覺找不到出路的系統、行星世界中，其實有很多外星人的遺跡，這種遺跡會成為啟動government到governmentality。這也是巴迪悟（Alain Badiou）談的事件，指出現在的世代已經沒有事件、偉大的東西了，但必須透過內部有很多細膩的關聯，來啟動新的對真理的需求。

蔣：謝謝李鴻瓊提出很多值得發展的論點，接下來，請最常在外部擾動系統的余國信發言。

余國信（以下簡稱余）：

我試著分享這幾年，我在嘉義、雲林作為一位較為敢批判、或者說無路可退的人的經驗。當年我只是個擺桌椅的小弟，哪知道後來變成正規的反動運動者。那時候拿著麥克風把我們號召進去的，後來都去當官了，像是文建會的陳其南主委等。過程中其實很吊詭，以前很多人是我很好的夥伴，現在卻變成抗爭的對象，後來才明白，原來這叫作抗爭。我遇到各種領域的朋友，大家都認為自身領域的議題需要被關心；後來我後來也被區分為「環境運動者」，最近，又多了「文化空間保存者」。不過這本來就是無國界的。但是關鍵在於有一個鄰居跟我說，那棟老房子你搶救出來你會不會自己蓋這樣一件事。之前以為他在諷刺我，現在則瞭解到大家各自有關心的事情。大家既然關心，就需要一起行動，為了這樣的事情，就會一起批判當局，而當你熱心的栽入一個領域時，這就是你的地盤。像

吳音寧寫的《江湖在哪裡》²，原來江湖就在你深入的那個領域，每個人都有一片江湖，而別人進來叫作踩線、關心。環境運動或文化空間的搶救等相當需要藝術介入，但是介入到底只是一場表演，還是一個真正的行動，需要一種長期觀察的批判過程。像樂生運動、美濃水庫等就是這樣。對一個藝術工作者來說，如果既想要表現又想要行動，重點應該是他的關切。

有個音樂人朋友關心核四場的議題，也抗爭了許久，後來決定用音樂來表現，寫了一首「給我一座核四廠」，以為既有行動又有表現，演出時卻遭受批評讓他很受傷。到了美濃水庫要出專輯時，如果再用「給我一座水庫」，恐怕就很難回家；但如果是「一起來反水庫」，也已經沒有人了，所以他就寫「我等就來唱山歌」的中性歌名。在這裡如果有一種運動音樂的美學，同樣的思考如果是文化空間的搶救上，該會是如何？當然很多人在談說搶救很像打火隊，但是大大小小議題這麼多，要怎麼運作都是問題，何況是運作的美學。像湯皇珍談旅行時，提出許多吊詭的答案，但環境運動如果有一套美學，又會是怎樣的一套系統、組織、凝聚力？這幾年對我們這樣的運動者而言，期待著一種位置，走在政府前面，我想藝術創作的力量與介入，同樣有這樣一種帶動與干擾的意義。除此之外，我們也在想，如何批判才能夠生根，又不會讓人害怕而保持距離。除了要有一種前衛、前瞻的批判，還要讓附近的居民都聽得懂、甚至動員出更多追隨者，這樣的批判才有力量。或許是透過一些社會知識份子來產生影響。如果把一場運動視作不可切割、不論成敗都一直未曾離開，就會是一場生命的過程。每一場運動自有其政治性格，而我們如何在其中拉扯、糾葛、分離、斷裂，端看運動者自身，有如搖滾音樂者說搖滾不死，我們則希望運動不死。如果他脫離了，就會變成旅行者，空晃一場，成為一場記憶。

在這種強調堅持的過程中，我還在學習，不論政經或是全球環境外部情況如何變化。像是我們對國光石化的抗爭，以及後來的中科四期等，很多環境的破壞一直產生，不光是對生物的威脅，還有污染廢棄物產生惡化土壤、空氣等。那最後只能變成外星人了，也許下一場就會是檢討「如何成為外星人來作為運動實現的可能」。在這裡，藝術行動相當關鍵，而我們這樣的討論能否對草根力量有所恢復，則是我所期待的。

蔣：剛剛余國信提到，藝術到底是一種純粹的行動，還是表演行動？特別是在一般的抗爭場合中，如果有一種分眾、群眾的吊詭，就是說在各領域的專業分工中，如何有重新凝聚群體力量的可能。其次是這樣不同領域，比如藝術領域跟社會運動如何結合？這裡於是需要對藝術或是運動重新的概念化、脈絡化，來重新思考。以去年景美人權園區的事件為例，很多時候藝術界對其領域外事件的陌生，甚至天真，可說是國內藝術教育體系對歷史感的欠缺與歷史素養的缺乏，造成難

² 全書名為《江湖在哪裡？——台灣農業觀察》，吳音寧著，印刻出版，2007年8月

以跳脫造型、美感經驗的框架。如果這個創作訓練結構難以改變，恐怕會有越來越多的游文富出現，在不同的策展機器中，無意間變成加害者。這種情況相當多，尤其是在抗爭中，包括敵人到底在哪裡，也許敵人是自己。是否有可能尋找一種出口？

湯：或許，根本上藝術無法跟社會運動結合，充其量只是形式上的。就我自己來講，第一是抗爭的狀態，這是非常社會運動的，也有對象的急迫性。第二是倡議，像是座談會，以談論的方式。而我這次的作品，則是第三個階段，以作品介入到文化運動中。2009工會運動部分已經執行座談集結、街頭抗議，立法委員陳情、會見勞委會等相關主管機關，提出公文申請—要求在台灣認可有「藝術創作」這樣的工作，目前等待勞委會答覆。儘管有工會成立的可能，卻仍要面對藝術創作者在哪裡的問題？涉及自我意識與身份的認知。這個嘗試是：利用藝術計畫來找到藝術家，先進行社會運動，然後回過頭來想更大的問題，可能不光是社會運動的層面就能解決。

四月已經開始進行計畫中的尋人，但其實我非常沮喪，因為我真的不知道藝術家在哪裡。如果沒有藝術家，那麼藝術創作者職業工會，豈不是個空殼嗎？這可能是一次奇特的社會運動，第一次用作品介入一個事件，希望作品能夠帶動這個事件的執行，工會是否是進入體制？也不完全，因為它要抗爭體制，是完全疏離？完全介入？還是選擇工會的有限度介入？如果體制認可了我們的工會，那麼藝術家有沒有？這是作品真正要問的。看來我還有很長的路要走。運動跟藝術的結合，絕不是那麼單純，不是用藝術形式而已，這樣藝術作品是無法發揮功用的。至於策展部份，本來應該是一個新的機制，卻替代了舊的、並延伸成一個更壟罩、控制你的狀態，我要問的是策展人目前做的，究竟是什麼？

高：我與湯皇珍有相同感受。像我之前跟「打開—當代」一些比較年輕的朋友聊到野草莓運動。因為美術系出身，他們就被運動的學生要求做一些標語，他們反省後認為藝術並不只是做這些，所以後來在廣場上做了其他的東西。傳統上，我們認定藝術家是一個美學的主體，即便現在藝術界也這樣想。但當代藝術的開放性就是讓藝術家更成為一個無政府主義者，就是一個被槓掉的主體，在這裡才能找尋自己發聲的位置。所以很多非美術系、美術訓練的人進入當代藝術，它們背後共同性是基於一種否認主體性，發揮一種虛無性。回到我剛剛提到英國的例子，裡面的成員全都不是藝術家，而是反政府份子。他們做了一些很有趣的運動，像是倫敦成立的Starbucks大會，假扮成員工，進去裡面毆打、騷擾客戶。或者，配戴倫敦一家知名服飾業的識別證，衣服寫著「今日全部免費」，排排站在店門口，造成混淆。這些當代藝術的內涵已經不是美學主體所發出的了。

蔣：如果回到我們策展機器的框架，像這種游擊戰，或是對藝術家身份認知的問

題，就是藝術家如何界定自己身份，願不願意展開行動，所涉及生命政治的諸眾問題，也就是行動主體到底在哪裡？又如何能匯聚一群人？如余國信提到，過去那個壓迫的中心很清楚，但是現在壓迫者是會變身、液態的、隨著環境轉化、擬態、偽裝的機器人，我們不知道它的力量哪裡來，因為它一直在轉化。而在日常生活中小型的游擊、革命、顛覆等，都可能被策展機器吸納過去樣板化。像二〇〇八年台北雙年展Big Brother的例子，在美術館殿堂中完全失去了街頭上的革命性。但是他在搶救嘉義郡役所的明信片上塗鴉卻很有力量（可用圖版）。在這種非物質勞動的帝國控制中，有另外一群人在對物質性作重新思考。這是我個人的觀點，也就是在策展機器中這個策略的可能、抵禦的可能、群眾連結的可能會是如何？

李：如果我們從系統性的角度來理解現代人的生命狀態，不管是藝術家的創作還是抗爭也好，都意味著一種控制與程式化的情況的轉變。但是在早期的模式還有一個可辨認的敵人和實質存在的受害者，而其中的辯證關係也很容易建立主體性。革命常常需要這種主體性，比如無產階級、勞動大眾等。可是在後現代的狀況中它其實是取消所有主體性可能成立的狀態，所以也無法利用敵人來界定自己，所有抗爭都還沒有成形就垮掉。

所以說生命政治也就是跟一個運作系統的抗爭。只是現在不再有一個明確的主體性跟固定的位置，使得我們很難讓人凝聚起來，而這些人的生物性獲得滿足也就弭平了憤怒。諸眾變成一種流動的生命，這流動的生命需要加以控制在固定的控制、程式裡面，你按照固定的軌跡來發揮你的生產力，就是如何去利用各種的生命。像是網路就很明顯，它就是去剝削你的無意識、你的各種慾望，然後把你導向各種連結——像很多奇奇怪怪的廣告，有色情、購物等，它把你開發出的能量導引到固定的路線去。這樣看來系統跟流動力之間的關係便是生命政治很核心的議題。按照傅柯的說法，十八世紀是一個新的生命政治的年代，在此之前統治者是君主，他統治的對象是實質的領土，到了十八世紀則是政體、一套行政機器取代它統治的對象是人民，一個流動的人口。那麼在整個歷史變化的過程中，這種流動的現象是如何被控制？那就是牧人、牧民的體系。牧民跟著一群羊在跑，那是一種無法控制的力量，所以你必須要找到方式來引導那個力量，進而使整股力量移動。這就像藝術家透過創作、作品或是策展人與參與者——民眾——互動，引導這種生命力量的流動會是他作品成功與否的重要關鍵。因此藝術家就不只是一個主體，也需要藝術裡面的流動生命——諸眾來構成，甚至引起事件性。如果只是盲目的群眾力量、少了導引，那它很快就會消失了。這是我認為在這個生命政治年代思考「什麼是藝術家，什麼是藝術作品？」的看法。

蔣：從李鴻瓊提到傅柯的觀點來看現在的策展機器、或是湯皇珍的創作者職業工會行動，其實就是在逆向的反思人口統計，以及對於職業、分眾、勞動等等資本

主義所創造出來的概念的重新思考。這也呼應我們當下國內到處舉辦藝術節、文化創作產業、文化園區，看到許多官方的說法都在誇耀、宣示自己創造了多少產值，在活動期間衝到多少觀眾人數，以及邁向一種「超級大展」(block-buster)運作方式的反思。以花博為例，要在這麼短的時間內完成大型景觀展示活動時，它需要多少花卉，而花卉又要從哪裡來？為了打造這種花卉奇觀而非非常態性的生產，這會對土壤、環境造成多大的衝擊？

余：針對這種公部門的展覽，我的疑惑是：為何藝術家去承接公部門的策展，甚至提供原創的東西配合政府展示會被批判？當我們激進地喊出「這樣不好」時是為什麼？如果我們以「高雄電影節」來看主體性，今天一個拍電影的人參與高雄電影節，在拍攝過程中儘管相當自由，但取景上仍需符合它徵選的條件與審察結果。那麼這個拍電影的人只是一個工具，還是有真正的行動？我們在談環境運動時，也希望有更多的主體性注入生命場域，而不是扮演一時性的工具。回到電影節來看，為何民間辦的就會比較有主體，公部門辦我們就批判人家？這是因為我們不只是把電影用作城市的行銷，而是看到了透過電影領域能帶入的主體意識。電影節的開幕只展示誰的電影好看、多少人來看，而非電影背後的人物、場景、記憶等。此外，「台西壁畫」的例子，結合了學生、社區與運動者，這些參與者的自由性很高，儘管缺乏政府支助，但卻保有、展現了生命力，成為一種長期而持續的行動。

湯：從政府開始用發包的方式來建立舉辦文化藝術活動後，發包變成像是「買辦」，我們面對的策展或公關公司如政府買辦。這套流程的建立是為了方便資源分配，目的是要行銷、達到政績。這種文化活動的背後並不是文化，而是個人政績至上，如此就真正傷害到文化活動的發生。如果沒有政府發包、買辦，城市中、人民社群中會有自發的藝術文化活動嗎？對藝術家是應該有的一自身創作的脈動跟流程，並不因有策展人、有補助的因素才去創作。因此我主張政府必須廢除發包，如果不廢的話，永遠惡性循環。這也是工會爭取提供藝術創作者最基礎工作環境的原因，如職災、健保、退休金等等，不管是何種類型的創作者，都有共同的基礎工作條件，不會因為當權者對藝術的看法或商業的運作而受影響。藝術創作者職業工會著意於藝術創作健全土壤的重要性，同時政府也要學會協助城市自發性的活動，而不是用自己的主導意識去扭曲它。像墾丁一些當初是自發的音樂活動，到現在政府用買辦的方法來加入而產生惡性壓擠，這就是不瞭解：一個自發的藝術活動對一個城市的重要。而策展人在這裡面的角色，很可惜的，往往也會成為一種買辦，進而把對藝術作品的詮釋言論、評論的指導權拿走，在這種情況下，藝術家完全被取代或是因為如此的體制變成了工具！

龔卓軍（以下簡稱龔）：我想從一個歷史的觀點來回應剛才的討論，這也是傅柯學派比較關注的事。剛剛的討論可以分成三個階段，首先，在傳統技藝的角度來

看藝術家的話，藝術家是個天才，但是到現代這個狀態下面，藝術家則是表現一個創意、發明新的模式、典律。就當代來講，一個比較難拿捏的部份，就是在現代、或是杜象（Marcel Duchamp）之後，如果還要重新去質疑藝術的創作、實踐跟日常生活之間具有的某種特別、弔詭關係，可能不再是材質的創作與發明，而是一種「態度」——比如你運用某些事件、組裝或是配置。這有兩個層面，一個是它具有等你去做出一些新的配置的潛能；另一種則是你如何在做的過程中展現「不作」、「不選擇」。態度的展現自然形成一種實踐的樣態，然而這樣態是弔詭的，像是政府發包的治理模式下，它有很強的吸收力——不只是對現代性的創作、理念或發明，還有對態度與實踐模式的吸收並使用在行銷和藝術節裡。從我自己的角度來看，我到藝術學院兩年多，發現大部份的教學或是停留在傳統技藝的傳授，或是透過現代化的思考，鼓勵學生去發展創意、做某種發明，這主要是處理材質的問題。可是我覺得比較難教的是態度跟實踐模式的創造，因為這個部份很多時候要回到是否有一個真實的生命樣態去連接，也因此湯皇珍才會重新去問說藝術家是什麼？這就是一個態度。實踐則是有一個社會向度與時間綿延的考驗，不同於短時間的創作，所以剛才高俊宏提到的反文化是個局，也可說是第三個層次，我自己認為這會是學院本身需要重新植入到內部、甚至是重新去思考抗爭的策略。但是在李鴻瓊談到，台灣比較屬於控制型社會，這使得態度的突顯更為困難，因為有時候你講歸講，明天你可能就變成管理系統裡的一部份。在哪一個部份、哪一個點，以什麼樣事件的方式去形成一種新的態度、新的實踐模式，這是我覺得剛才一直在問的，也是李鴻瓊說的流動生命的力量，因為它是穿越在系統之外的。

我自己覺得從杜象以來，可能在歐洲、美國當代藝術的脈絡裡面，它有很長期的藝術家自我論述的傳統，或是訪談、座談的文字記錄的傳統，總會留下一些證據、痕跡，使得你可以在比較長期、大範圍的角度檢驗其態度跟實踐的模式的关系。藝術家不斷用新的語言、態度或概念去實現他的實踐，而評論者本身則具有把這些線清楚提出來看的責任。然而即使在學院裡面，至少在目前為止，我也找不到一個典範，有人長期在做這樣的事情，把這些實踐模式、特殊的態度、事件，在一個歷史的範圍裡——它一定有孿生的狀態，或是讓你沒辦法捕捉的滑溜，可是一定會有一個痕跡——的研究。這樣痕跡的研究，目前來看是很不安全的，因為你在講一個還沒有浮現的事件性，這個恐怕需要作比較深層的檢驗才能發現到是否有人真正發明一些小機器、展現一種逃脫的力量，還是到某個點就管理了機器。

蔣：我在二〇〇〇年寫這篇文章的時候，並沒有預想到策展機器十年後會有如此規模的發展。比如說十年前，那個年代那種力量的衝撞，整個機制的的不確定性，換個角度來說也是種可能性，使我們對這個機器仍覺得有些可為與期待。雖然很快地策展機器就發展出牧羊人的角色，而藝術家也轉化為他的生產原料，變成策展的佈置，成就某種生命統治的政治關係，隨後技術愈加精細，對於創作者的補

助原屬支持性、並不強烈地要求你為這個機器貢獻什麼，或是產值化、觀光化、政績化；但是到今天就不一樣，創作者要扮演很多不同的角色以達到政績與產值。這就是剛才說的系統內／外的一個問題，如果我們今天要尋求真實的生命樣態，或是從態度去作連結時，那尋找過程中就不會只有概念。也就是說，如果你想要打入那個系統化的體制，去作顛覆性的展演，將會是具有點燃火種的啟發性，但如果你尋找的生命樣態本身是在系統之內，只是玩系統遊戲而成為看板的展示，這就無法讓一個有力者成為「無力者」，或是讓無力者尋找到生命樣態的能量、更多的連結與長期性的累積。二〇〇七年起——也是跟湯皇珍的結緣——看到他在台南做的瘋人船，我就覺得很有意思。或者像是台西壁畫也是，透過很小、很不起眼的案例，我發現一種不同於策展機器的真實生命樣態慢慢在當代藝術領域產生。去年我寫到港千尋和崗部倉生在樂生療養院的行動，他們遠從日本來台灣去尋找真實的生命樣態。但是我們自己在藝術界的內部，如何去思考這些認真思考生命樣態的人與行動呢？是要在機器之外尋求更多基進能量的可能，還是尋求更多「有力者」的支持而成為機器操作的一環？

余：我剛才一直講批判性，是極端的期待小政府的實踐，因為環境極右派、文化極右派都希望政府不要作太多事情，否則就是帶來太多的開發。那我們也期待所有的藝術策展、文化活動，都是擁有更高的彈性發展，這是對應了社區培力、在地培力的事情，一個節慶、策展活動的結束，如果跟在地缺乏關聯或是衝擊，這會是當下的危機。另外為什麼要喊出「草根性」或主體性，是因為我們不要去迎合政府的政策，讓所謂的文化展演回歸文化展演，而不是成為工具或政府的化妝師。民間嘗試透過較少資源、避免浪費，來形成在地、永續，才是真正重要的發展。我記得我們以前藝術家還會一個人自己畫一些小文宣，但在一切資本化的情形下已經很少見了，那種自己開小蜜蜂鬧一鬧，然後畫旗子來插的可能是頭殼壞去了。追求過高的速度、資本還有效率的社會，已經變相地讓我們失去以前那種的真、那種情、那種義，我想不管對社會、對土地、對人，對文化，都是消失的。

湯：剛才龔老師提到所謂的工會的連結性，其實我們思考過非常多。如果你在體制的外頭完全不介入，就是我們現在的狀態；或是你要進去——買辦文化——在這裡一個具有批判性的職業工會可以是重新對「雇主」進行多方的抗爭。如果藝術家對自己的工作、身份是有自覺的，如此的工會成員所組織的工會，就必然不只是體制的狀態。也就是說，藝術創作者是因為有勞保加入這個工會，還是說認同於藝術創作的「工作」—對自己專業的認同才參加的？這是在籌組過程中不斷反思、觸摸的。所以我還是回到一個基本問題，身為藝術創作者、進行創作到底為了什麼？以剛剛談到的花博來說，如果說服花農不要把花送去參展，花博就沒有花——這是非常嚴重的事情，也是絕大的抗議。可是要如何說服花農？就像跟藝術家說我們不要去參加所謂的展覽一樣，需要知道這種立基為何？政府提供資源給你，而你拒絕，因為什麼？在這樣的時代，問這種問題很呆，很像愚公，因

為不是放在功利上，也沒有給你實質的東西，但這是一種尋找，儘管有點悲哀的，因為不曉得找不找得到。這部份的樂觀我就要跟余國信多學習了。

高：最近在北京的牆上有個有趣的場景。在台灣一般牆上都是噴「徵粗工」，在北京卻是「徵策展人」。策展人是西方全球化的產物，我們幾乎沒有辦法逆轉全球機器的運作，但我覺得像龔卓軍講的，我以前關注社會跟身體的操作，演變成對環境跟體制的懷疑，其實背後有一個憤怒存在，這種憤怒很難在學院裡培養。在學院裡，在我的成長過程，包括我的老師，他教給我的最多就是這個憤怒，對於整個體制、環境的問題，雖然沒有在他的作品裡面強烈出現這個問題，但是那對我內化到對真實樣態的觀察、理念，那我覺得，這個憤怒是不是可能變成一個志業，變成操作的延續性，或許是我們可以脫離掉策展，或是我們就是自己的策展人。

龔：其實反過來看，游文富在激起大家的注意力、憤怒，去思考問題這方面，會是個相當好的模式。因為花博這件事情，它現在除了直接對抗外，它需要一個非常大的諷刺。像德國雕塑家（）作了一個非常大的紀念碑，但這紀念碑是用納粹的符號。他很明確知道這是要引起爭議，但這是為了打開一個討論的公共空間，形成一個社會事件，這後面第二層次是他的目的。但是他第一層次卻是直接取用，也許有些犬儒。在這邊，我覺得去抵抗一個悲傷的可能性就是說，也許需要某種犬儒的幽默。

湯：游文富這事情的特殊性，在於他並非自覺地提出反省，而是經過很多衝撞與努力才得到正面的結果。就像介入花博的吊詭——你介入後就是幫它作宣傳，但如果進一步利用，比如在一塊空地什麼真實的花都不種，就種「藝術」。那可能會是花博裡最精彩的作品！？

蔣：回歸到策展機器的變更，策展機器大量發展它系統之外的可能性在哪裡，我覺得這才是真正的出路。比如說玉山旅社，它不是典型的策展機器，或是典型的文化的局在設計的臨時性場所，但卻可以有長期性的累積，也接觸到真實的生命樣態。我想這是一處可作為種植藝術的土壤與文化載體。其實還有許多類似並持續發展的案例——像許淑真跟盧建銘也是長期把他們的實踐當成載體散播並重新來思考與策展機器之外的生命樣態。不管是玉山旅社也好，或是在座各位藝術家的作品也好，都在這個面向的思考提供很多可能性，只是目前在媒體、藝評上深度的討論仍不太夠，這也是我們要再努力的方向，大家辛苦了！