

臺北市立美術館《現代美術學報》第 24 期
「行為表演轉向與當代藝術」閉門討論會

時間：101 年 12 月 8 日（六）14:00-17:00

地點：臺北市立美術館圖書室視聽空間

主持：龔卓軍

與談：黃海鳴、龔卓軍、陳愷璜、陳泰松、王品驊、高俊宏、簡子傑、包麗莎、周曼農、邱俊達、陳璽安

討論議題：

一、倫理與關係：

由今年春天的翻譯出版與講座經驗來看，關於謝德慶帶來的作品形式與概念，是否可能藉此重新思考行為表演藝術的倫理向度、社群關係向度的美學意涵。

二、空間與皺折：

謝德慶作品由紐約工作室展開，中間多次返台，最後到了北美館與藝術大學，這種空間路徑的皺折構造，是否可能藉此思考行為表演藝術的地緣政治學與美學上的意義。

三、時間與綿延：

從個體生命史、藝術史、作品史、創作史、評論史與台灣現代藝術史來看謝德慶或行為表演藝術的創作，可以有時延美學、系譜學、事件時間與彌賽亞時間的問題，我們可否對比綿延時間、系譜時間、事件時間與彌賽亞時間的美學差異。

四、法律：

例外與法律的形式，貫串在謝德慶的作品意涵中，是否可能藉此思考當代藝術與法的關係，或者，當下的藝術狀況與法和例外的關係，或甚至是一種法的美學。

黃海鳴：各位與談人、共同討論的朋友大家好，我今天很可能是對這個議題最不熟悉的人，但是對於這件事情的重要性，我可以發表一點想法，雖然謝德慶不常回台，但是他的藝術形式和他的行為卻介入到整個社會中，很多部份都做為台灣藝術圈重要的參照。他的創作時間也很長，都是用幾十年來計算的，很多人也持續對他有些研究，最近正好有機會為他行為表演的部份出了學報，有

機會聚集大家的智慧，據我所知他非常精緻，我就利用這樣的機會做一個屬於內部的小型分享研討，相信在過程中大家可以透過這樣交換，對他有更深的認識。

龔卓軍：謝謝黃館長的開場，基本上今天是學報專題發表的討論，上一期林志明老師主編也是用討論的形式，但是今天還加上一個限制，就是用閉門討論會的形式，這也是跟在場的朋友討論過後，決定仿照過去謝德慶回來時比較喜歡用的形式，但是這邊會有一些質變，包括今天有攝影機、之後會整理成影像和文字，還是有一些差別。我先說明這個專題的構成，這是在謝德慶三月初到台灣進行一系列活動之前，也就是前一年十月到臺南藝術大學談翻譯問題時，當時跟在座大部份幾位都有邀稿，原本預計要做研討會，後來在今年三月份是以講座的形式，還沒到研討會的狀態。今年初他也到北藝大和黃建宏、子傑等人有討論。而我另一個身分，是這期學報的專題主編，所以就把此專題納入學報做發表，但是很可惜原先邀請一些朋友的文章來不及完成，另外一些則因為審查機制過程的一些意外，所以有些沒有通過、一些抽回去。這樣的過程和命運，某種程度也顯示出謝德慶作品結構所呈現的問題，今天就是把這樣的過程，利用這個機會進行討論，我也很期待與愷璜和泰松的討論。今天我自己簡單設計了討論議題，但我們不一定要完全按照這樣的流程，大家也可以提供意見。

我先就我這次發表的文章簡單提一下我的一些想法，我的題目比較偏重的討論是關於謝德慶的評論史和翻譯的問題，以及抽象機器的問題。評論史的脈絡，包含當時國內的報紙、雜誌的文章。另外在翻譯方面還有幾個層面，就是在他的書出版前的翻譯，其實有某一種跟愷璜之前談的倫理性或創作倫理的對話有關，這樣的翻譯跟書的翻譯，以及書出版所進行的講座，這些一定程度上也是一種翻譯，我把這樣的翻譯和評論脈絡做交織性的討論。在評論的部份，我指出一些空缺，早期在謝里法的評論中，就有提出生產機器的問題，但是國內的評論在謝德慶第一件、第二件作品出來時，一直忽略這樣可能的命題，所以我再次提出來談，作為一個新的觀點的構成與討論。但是這個討論之前之所以無法構成，是因為翻譯的問題或評論的平台、構造評論的機器（當時的雜誌、報紙）無法構成這樣的評論。這裡面創作者和翻譯者、評論者的位置，都跟抽象機器的構成很有關係，這篇文章就是談這個問題。

聯繫到第一和第二的議題，我覺得過去謝德慶回來跟一些創作者的討論，好像在這次更被顯題化，像是他們覺得這次回來是構成一個討論的群體，這樣的倫理關係的構造，對重新理解今天行為表演是有關鍵性的位置，在北藝大的時候

就有特別強調這一點，在南藝大也有談到這個部份。這是從謝德慶的評論和翻譯的空缺，一直到倫理關係的向度開始被突顯，這裡也有了新的評論可能。第二是空間和皺折的關係，我是試著提出一種地緣政治上的思考，在七〇年代紐約跳船的謝德慶，怎樣展開他的現代藝術的創作，這中間跟台灣和當時的某種程度世界藝術的中心：紐約，其地緣政治的關係和傳播的路徑、方式，我覺得在謝德慶中間返台，到慢慢被美術館、雙年展關注，最後終於在藝術大學正式講座的路徑，這部份也蠻有趣的，我就先這樣以這兩個問題簡單的開場，希望各位可以提出想要談的想法。

高俊宏：我其實一直在想今天的問題，這樣的專題和謝德慶對現在而言到底還有什麼問題性還沒被提出來？我這篇文章應該是一個側面瞭解，包括現在我個人的論文也試著從經濟的面向在補這塊。今天的討論有一個對照，就是威尼斯雙年展的問題，很多人很關注這個問題，但是我認為所謂的藝術運動，已經變成關注展覽的運動。我在思考的是「藝術運動的消失」，現在關注的是另一個參與機制的問題，但是藝術本身的運動到底在哪裡、怎麼消失的？這對我來說是有意思的問題，所以我從多一點面向談他。

我先從歷史耙梳的觀點，再談行為藝術轉向的問題。從日殖時代的官展有一個藝術的脈絡是對身體的壓抑，以及檔案化的問題。當時對於地方的指向，其實對於台灣的創作者是一種風格化、色彩化的引導，戰後的問題可能更多，包括1949年後的新文化運動等等，還有抽象主義在台灣的初期發展。這些發展對於自由主義是有限的，自由主義的本質在早期抽象主義中其實是一種迴避，這種迴避如果從蕭瓊瑞的說法來看，其實是一種很安全的繪畫形式，但是對比1960年《自由中國》被禁這件事情，當時的畫家其實沒有對抗這件事，或者說他們還是在迴避這件事。但是後來到鄉土運動等等，都還是在冷戰結構中去看身體的問題，我覺得那個身體性並沒有真的出來，而是在一種檔案化和排除結構中去談身體的問題。

謝德慶在這裡是一個很特殊的狀態，因為他把很多東西都視為例外，包括他自己的身體也是一個例外，進入到美國這樣的場域去做一個非法的人。我覺得他可以給出很大的參照就在此。在我文章中的側面角度，比較是從陳界仁的角度來談這個問題，特別是陳界仁這次在雙年展的作品，是從1984年談新自由主義的問題，我覺得某方面來說格外切合台灣的整體性。他碰觸到的之前是政治的牽制，但是之後是生命政治。在解嚴前後的那段時間，身體和藝術有政治的壓抑，1984到九〇年代的初期和中期，如果從柄谷的貨幣、國家、人民的三條關係來講，他其實變成以貨幣為主導的狀態，這一點從他的作品中比較可以看到

這種清楚的轉向，從政治到生命政治這條路。台灣戰後是否有生命政治？我覺得有，1966 年加工出口區，從農業轉工業的狀態中是有的，但是藝術上的生命政治不容易被看出來，他還是比較前衛主義導向的引導觀點，在所謂文化冷戰的架構下去談的，可是陳界仁就比較近期的作品來說，比較碰觸的是生命政治的問題。那是從作品中去談，我覺得和一般論述引述傅柯或是美國新自由主義的變換兩者角度不太一樣。所以陳界仁的作品給我的一些看法是，他在談生命政治的過程其實碰觸到很多檔案的問題，檔案變成一種開放性的語境，我們如何重新組構或重新透過他所謂的身體交換，也就是三種層次知識中的第三種，排除在地的、排除文本的、另外一種莫名的，就像前陣子談到「哥們」的一種交換，在不是很容易被捕捉的交換性質中去談知識的累積和檔案的累積，這是特別觸動我的一點。這些事情和創作轉變都還在發展，所以我今天在這邊就先粗略講一下。

龔卓軍：謝謝俊宏，他提到一個蠻有趣的觀點，就是從政治到生命政治的關鍵點改變，以及從這個生命政治的觀點再去看檔案化的問題，這樣好像可以讓我們看到一些新的側面。接下來請品驊，他也是其中一位撰稿人。

王品驊：我在學報發表的文章，試著跟謝德慶展開對話，在此先說明一下對話切入點。他回台灣時曾在論壇上說，他不是台灣的藝術家。而我的切入點，就是從這樣一位三十年後的歸來者，試著在文章中論述他成爲一位倖存者，以此作爲脈絡來展開對他的討論。這個歸來者的故事，我認爲其重要性是：將「謝德慶」這個名字，做爲一個台灣現當代藝術發展的外部參照。1978 年他在紐約發表《一年行爲表演》（籠子），時間是在台灣八〇年代進入現代藝術階段之前，他做爲一個被台灣解讀後產生爭議、充滿誤解的對象，適巧呈現出台灣現當代藝術發展的一些底層問題。由於謝德慶以身體行爲爲主的創作，對於社會秩序或倫理秩序產生干預性，導致藝術體制、權力結構的宰制性框架浮現，他的創作無形中成爲社會無意識激發的觸媒。從這個面向來看，他的案例正好形成了對台灣現當代發展，重要的「空缺性」的指出。

我透過拉岡《失竊的信》的方法，先處理了台灣藝術報導誤解「謝德慶」的層面。他在創作中通常不做內容性的表達，而只呈現出作品的表現框架，這種否定性的表達或是「空白主體」的狀態，在七〇年代末到八〇年代初激起非常多批評，在這些否定性的議論中，有一個是剛剛龔老師談到的，謝里法以「一部喪失機能的機器」來指稱「謝德慶」，對我而言，正是藉由此主體空缺、一種喪失機能的狀態，來生產「謝德慶」與台灣藝術領域的對話關係。在拉岡《失

竊的信》文章中的三個場景，我透過第一個場景處理了八〇年代前後藝術體制跟社會無意識底層因「謝德慶」而反射出的聲響；透過第二個層面、第二個空間，我連結到愷瑣老師在北藝，所進行遙遠時空的解讀，他非常準確地面對著「謝德慶」不在台灣的這樣一個現代藝術發展處境。在這樣的參照中，他指出了台灣現代主體，在現時處境中成立的困難性；由於他的影響，也引發了許多藝術實踐的創作系譜，在九〇年代藉由「謝德慶」而有所開展；在此課題中，現代性主體成立的困難，實質上也呼應著陳傳興在九〇年代初提到台灣「延遲的現代性」，我從第二個場景的分析去闡述現代主體成立的困難，有如帶有一種現代性的創傷痕跡。也正是藉此使得歸來者，某方面也成爲一個倖存者。

第三個場景是他今年年初時，從紐約工作室到北美館，再到南藝、北藝等穿梭的歷程，集結出系列的對話團體所構成對於「謝德慶」的重新解讀。整體的說，我認爲「謝德慶」激發的問題，其實突顯出一種日常語言失常的困境。也就是說，藉由他在不同階段所遭致的誤解，反而使我們可以看到，這個社會土壤在誕生現代藝術的過程中出現的諸多問題環節。這些基本問題可以指向幾個層面，在這些對於台灣困境的指涉中，若第三個場景有一種重新對於謝德慶的解讀，我想很重要的是創作者聲音的出現，提供了跨越語言誤解的機會。我試著在這篇文章的書寫裡，透過「謝德慶」這個域外參照點，在第一階段的拉岡方法中指出「謝德慶」作爲「空白主體」翻轉主體與環境權力結構關係的條件，那麼第二階段我則是用克莉斯蒂娃（Julia Kristeva）的理論去探討這個異質性書寫，所呈現的發言主體狀態，在這個層面上我試著透過謝德慶本身創作語言分析，或是他對於「法」的重新操作，突顯出台灣整個文化處境「失語」的現象。在我的書寫方法上，我採取一種精神分析的書寫位置，一種經驗性的、顛覆歷史性的書寫。

在這個書寫方法的應用中，除了剛剛提到的透過精神分析的兩位理論者之間理論的辯證外，另外幾個特徵是我大量運用經驗碎片，這些經驗的碎片包含當時的報導，以及不同階段「謝德慶」這個名字所生產出的事件性，甚至是這個名字在台灣衍生的各種流言、傳說。在第三個場景，藉由「謝德慶」聲音的在場所重新建立的觀看方式，就像是建構了一個虛擬性視框，在這個視框中我努力以「聆聽」取代現代性的觀看機制，在聆聽的處境中尋找他創作中潛在的聲響，我試著透過他的作品進行這樣的分析。因此到文章的第四個部份時，我想他的創作呈現於外部的權力語言與內部的作品語言分析之間，我試著提出這樣的創作語言實踐，最後是一種場域的創造，而這個場域本身是一個去中心的，以一種分裂的結構、以一種多重決定、差異性的場域與形式，形成的一種實踐之路。我先談到這邊。

龔卓軍：謝謝品驊，他主要從拉岡的方法出發，去分析三個原初場景，其中有系譜上的變化，比較創傷性的原初場景，從紐約到台灣的評論。第二部份就是現代主體的成立困難，也就是延遲現代性的狀態，第三是跟愷璜老師和一些朋友對話的場景，也跟這次三月份來逐步在構造的倫理的討論群體，一種聆聽的關係有關，這涉及到場域的創造。目前有發表文章的三位已經講完了，現在請其他討論者看看是否可以提出一些想法。今天的討論是：還有沒有新的觀點來看待謝德慶的創作，還有沒有其他層次的問題。

陳泰松：我想提出以下幾個點來討論，在專題中有一些有趣的立場和交鋒，像是有龔卓軍所寫的「去陳愷璜化的謝德慶」，當然龔卓軍的論述中有一個抽象機器的概念，提到謝里法所創造的生產機器的概念，我覺得這裡面有一個核心概念在其中。另外，品驊的論述中也有一句非常有趣的話（79 頁）「指出謝德慶處於被慾望的現代主體的空缺處」，這裡和龔卓軍提到的「去陳愷璜化的謝德慶」有關。

先回到品驊的部份「陳愷璜的創作框架，指出了謝德慶處於一種被慾望的現代主體之空缺處」，也就是說謝德慶就陳愷璜來說，是一個被慾望的現代主體，但是他空缺了，就在台灣的我們而言。而這個現代主體又是什麼呢？其實這裡提到了一個「法」的問題，行為藝術家所創造的行動轉向、行為藝術的轉向，並非用六〇、七〇年代西方以行動做為一種概念，做為一種前衛藝術式的語言、觀念藝術的改變，而是以法跟生命的關係，也就是「我立法、我決定、我執行、我終結、這就是我的作品」這樣透過理性化的操作，去建立起一個存在的主體或主體意識，以及透過這樣的法來確認「我」的存在。在我理解中，這段文字就是被慾望的主體，謝德慶代表的是這個意思，所以是否這個域外，這件事情不可能發生在台灣，或說要怎樣偷渡？偷渡也是一個時代的刻印，在這個時代已經不可能有偷渡，或從偷渡來做藝術創作的，即便做了也沒意思，是一種重複。所以七〇年代的偷渡中，謝德慶具有一種政治身體，政治身體和生命政治是否是一種鏡像關係，或是一種一體兩面？這個偷渡行為本身是一種政治結構下的產生，或是戒嚴時代讓這個偷渡成為可能的條件，政治的刻痕非常深刻的在他的創作中，所以生命政治事實上最早是從政治的刻痕開始脫逸而出，他想擺脫政治的鉗制或是對身體的控制，所以他偷渡。那麼，進到生命政治的旅程中，「可以立法決定自己要做什麼」這樣的理性化過程、一個遙遠的

概念，是否其中有一個國家寓言的概念，在台灣我們無法變成立法主體的國家，所以謝德慶要立法，立法就是台灣現代主體的空缺，謝德慶在陳愷璜的作品《等待與疲憊之屋》中就是要突顯或是告示這個慾望，所以在我的閱讀裡，有這樣的語言交鋒的地帶，希望陳愷璜可以回應對於引介謝德慶的過程，包括交手過程中，我想既然是閉門會議，我們可以讓語言的狀態非常緊密，這應該是很有趣的地方。

簡子傑：其實我還是覺得我蠻難用清楚的方式講出，關於從謝德慶或透過陳愷璜在我們大學階段引介的零零總總，不過今年他回臺灣的時候，剛好是陳愷璜第一次整年都不在台灣的状态（陳：故意的）。因為南藝跟北藝那場我都有去，我跟其他當時受到這一波趨勢影響的人不太一樣的是，我其實沒有跟謝德慶有很密切的接觸。以前頂多是在陳愷璜家裡聊，高俊宏可能還比我更密切一點，我會覺得當時聽謝德慶講述自己創作的歷程，包括他所謂生活實踐和藝術實踐之間的關聯性詮釋時，的確會有一個非常鮮明的印象，就是在我面前的謝德慶有別於過去透過陳愷璜轉介所認識的謝德慶，這也許是謝德慶本身有某種轉變，或者我自己的某種轉變，使得我們看到一個不再是一個好像在過去我們想像的謝德慶是一個很超越性的，或是涉及到法這種絕對準則的一種很密切組合。他所透露出來的狀態是，他為什麼第一次做自囚？因為他原本在紐約的生活可能是在洗碗盤，也是在一個社會底層狀態，作品和他實際的生活其實差異不大。他反而引入了偶然的因素在描述作品的狀態，就這個部份來說，在某個感性的層面上，謝德慶突顯了一個不再那麼以秩序或觀念為其特點的藝術家，而是一個鮮活的人，這比較是我個人的經驗。

現在回想可能九〇年代受到謝德慶，尤其透過陳愷璜詮釋所理解的狀態，其實跟剛剛各位所講的，那個詮釋的範圍被拉得很大，包括很多政治或精神分析的方式，這些都有其重要性，但是我以個人經驗回想，當時九〇年代的氛圍，包括對於身體的議題，應該說從八〇年代末北美館剛成立的時候，就開始有這些議題透過西方的留學生或是理論的翻譯開始。剛剛高俊宏所談的反而比較是從王墨林或陳界仁這塊所進行的對身體的詮釋，其實完全有別於我們那個年代透過與陳愷璜密集的對話所獲悉的身體概念，我想這其中有些落差。這是在我那篇本來要投稿但是後來被退掉的文章裡面要講清楚的部份，我先講到這邊，我比較不是要給出一個意見，而是談出一個狀態。我們九〇年代所談的身體是完全不需要假設王墨林的劇場身體脈絡下的身體，身體其實都不過是一種象徵，一種符號性的操弄。在那個操弄之外，如果我們要設想一個比較超越性的東西，都需要一個比較真實的「什麼」做為基礎，在那個情況下其實謝德慶的身

體由於直接以生活時間做為藝術時間的尺幅，那個東西已經大到一種強度，那個東西就叫做真實，但是我想這比較是我個人的理解。

陳愷璜：我聽幾位稍微談了一下，對我來講是不見得有什麼太大的幫助，特別是在專題裡面有一個非常不容易面對或是不容易處理的對象，因為每個人都好像說出了某個潛在的距離掌握，他好像又不是真的屬於一個密語，不是不能公開的問題。但是當我們捕風捉影要去重建一個叫做謝德慶的形象這件事，正當我們在這邊談他的時候，可能離他反而越來越遠、形象越來越不清晰，以至於剛剛在那些書寫中會聽到一些片段的東西，譬如卓軍就會寫到「去陳愷璜化的謝德慶」。事實上我的理解那個都是非常有很明確立場的視野和角度，你很清楚那是以台灣的生態做為主體的言說方式，那麼其實在私底下跟謝德慶的談話中，好像普遍大家會對他有一種理解，這種理解可能是一種相當私密的，甚至是個人的觀點，好像他對台灣的生態有一種過敏狀態。這種狀態說不定有人會理解成他對台灣當代藝術的系統其實是不那麼友善的，反之亦然，說不定會有人把他理解成這樣。我個人倒是有一個比較簡單的回應，我稍微瀏覽卓軍書寫中提到的關係性的倫理對話，這樣一種更為抽象的機器概念的東西，我把這個理解成他好像一直都在「問」，這個「問」回到剛剛俊宏提到說雙年展的現實就是一切回歸市場機制，所以那個「問」好像也同時在問所有問題，那麼在台灣，到底誰是當代藝術中的諸眾？有無這個東西？如果只是回歸到市場經濟的話，這個諸眾還在嗎？他們是誰？這種有異質性的這些可能的倫理對話，到底有沒有可能有不一樣的起點。

卓軍的論題說到翻譯、出版、講座、藝術大學，提到這幾個跟所謂藝術系統有關的東西，很清晰的需要被同等的看待，他的作法好像會讓我們看見這種潛在的提問方式，所以他要去找到這樣的對話者到底在哪裡？如果無法建立起這種倫理性的關係對話，難免總是在這一點上失望或是憤怒，所以像是這種系統性的建立，到目前為止，如果我們籠統的說台灣當代藝術發展 30 年，在 30 年的歷程裡面，我們在座各位能不能把自己就看待成是當代藝術中的諸眾？這個可能說不定也會回應俊宏的問題。我初步聽，比較會想起來的是對話的經驗，或是他是否可以轉換成不同的問題提問，或多少談一些跟他創作攸關的細節，由這些細節可不可能鋪陳出一些不一樣的內容，這是很個人的經驗，我也不太清楚我可以拋出哪些細節來補足對話上的可能性，所以我想還是有必要多聽大家的意見，無論是文論上的內容或是開啓式的想法。

王品驊：因為剛剛泰松老師提到我的文章，我先回應一下。泰松老師提到，是否在我的論述中提出了一個「國家寓言」？我認為這個觀點的提出，跟我的寫作方法有個近似之處。事實上，我認為論述，都是建構虛擬性視框的一整套動作，我的論述建構了一套虛擬性視框。泰松老師則提出了他認為的可能性和參考性視框，但我不完全同意泰松老師的視框，我試著提出我的理解。

在文章中，我想談的，如果先針對分析中關於社會權力的幾個層面，也就是在剛剛談的「謝德慶」這個名字對於權力結構的反射，在台灣九〇年代特別彰顯出現代性主體懸缺。這其間有幾個面向提出了現代性主體的困難，第一個是這個「身體」在一種父權的語言權力結構中被展示，從他的創作一開始就被我們的評論攻擊，這個部份從攻擊的語言邏輯中就可以看得非常清楚。第二個面向是「謝德慶」介入九〇年代台灣形成藝術市場產業化的過程，他在九〇年代的文章中被談論時，被以行為藝術、觀念藝術所界定的過程中，其實是同時對於他的「身體」進行的符碼化，透過產業中的觀念需求機制去重新消費他。第三個層次是在西方命名下的誤識，也就是太快以行為藝術和觀念藝術的說法指稱他，是否還是存在著誤解的成份？第四是愷璜老師提到藝術的倫理化匱乏。在過去的三十年時空，前述幾層話語的混雜，造成倫理化語言的遮蔽，以至於在謝德慶的創作上，他也是一個虛擬性的主體形象。而他的出現，一方面透過「法」來自我命名，也因此產生了對於其他既存「法」的挑釁；但是他仍舊在自己的創作歷程中「自我解消」，最後使自己「去價值化」。

尤其在最後這兩個層面，我覺得在研究者亞德里安（Adrian Heathfield）的觀點中，他提出非常重要的西方觀念藝術和行為藝術的領域裡的補充，為謝德慶闡述他在西方地位上的特殊性。也就是說，他提到相對於西方觀念藝術是一種提出觀念性的創作形態，謝德慶作品中的身體干預性和他否定性的表達，並沒有提出任何觀念性的層面，以此來說，他並不是西方觀念藝術的系譜。如果從我們的角度來看，在他的身體的干預性狀態中，他反而具有一種非法移民、偷渡身體對於美國資本主義、自由經濟的一種挑釁存在狀態。第二個層面，亞德里安提到西方行為藝術裡透過一個宣誓後進行整套行為的範式，在謝德慶的作品中因為他的高度紀律性，也跟那樣的行為藝術產生了一個脈絡性的差異。在這裡，如果我們稍微作一些補充的話，這裡是不是有一個指涉出、暗示出對於亞洲文化身體的想像？這個差異性對西方人來說是難以理解的。用亞德里安的話來說，謝德慶的行動是一種不行動的行動。從我們的角度來看，他完全是在一種生存的底限上，他並不是一種論辯性的身體，這是一種反西方主體模式的最根本差異。也就是說，他的作品有一種否定性的動力裝置，這個裝置一方面在台灣的艺术領域中，他挑起了語言無意識、社會權力無意識的底層反抗；在西

方，事實上他也挑釁了他們對主體認知的普遍想像。在這樣的雙重性中，我們的確可以說他透過他的創作實踐，呈現出一種差異性的「空間政治」。但是我也要補充謝德慶本人的觀點，他常常說自己不是政治性的，常常說他是普遍性的。我對此的解讀是，基於他的行為的干預性，他的確在他的創作中打開了一個新的政治範式，但是這個範式並不完全指向一個政治性的身體，而是他非常小心謹慎的讓它回到美學實踐的層面，也就是「空間政治的美學實踐」，這才是他真正想要觸及的。這是我的想法。

高俊宏：我回應泰松和愷璜老師的問題，其實誠實的說，在書寫這篇的時候我蠻焦慮的，是對應到整個台灣像我這種年紀的創作焦慮感，剛剛提到德慶在那個時候用自我立法的狀態，去提出一個現代性主體的想像，可是我覺得恰恰他是矛盾的，在今日，這個現代性主體的想像透過立法已經完成了，可是他的完成是在市場軌跡中完成的。我們可以去作一個作品、去申請很多機制，某種層面上這個機制讓你可以自己立法，你可以選擇十個，大概五、六個會過，可是這樣的立法是補強過去現代性懸缺的主體性想像，在現在這個問題並不被反省到，因為它已經在某個層面上被商業機制完成。

所以我說我會採取不是阿岡本的看法而是傅柯的看法，就是八〇、九〇年代的新自由主義他事實上是一種被市場逞罰的人的狀態，反過來講，諸眾如何可能？這一直都是困擾我們的矛盾問題，若從柄谷角度來說，任何諸眾他無法在一個國家中被完成，因為他再怎麼強，國家都會用一個更強的方式去撲滅他。也就是說，諸眾假如是一種破壞性的生產，那麼在國家的抽象思維，也就是龔老師提到的抽象機器，如果這樣的話諸眾有可能嗎？柄谷提出一個讓我比較信服的說法，就是交換，就是有無可能回歸到最原始的，像普魯東提的無政府主義裡有很深的互惠交換的鋪陳，陳界仁就是從諸眾去處理這個問題，就是交換跟新的模式。這顯然是一個很小的規模，但是他是否可能透過一些其他的中間機制，譬如美術館、更小的畫廊等等的狀態，去補強這個交換注定極小化的狀態而去放大他，當然這只是一個理想，我大概有些想法是這樣。

龔卓軍：我也回應一下泰松的問題，這也是這個討論的重要意義，就是看是否有還不夠審慎的觀點。愷璜和子傑在我的文章中 94、104 頁各有出現一段，94 頁是在談 2006 年的兩位的座談會，張晴文寫的座談會結果，這裡面有一種世代論的聯繫脈絡和系譜的問題，從謝德慶到陳愷璜到簡子傑，當時愷璜老師做了《疲憊與等待之屋 - 向德慶致敬》的展覽，在這個討論中是就兩位在座談上說

的重點與對謝德慶中間的談論、藝術對話。104 頁是我們後來把這樣的談論歸結到某個方向性上去，所以我寫到「已經被良心化的謝德慶，是不是要思考去謝德慶、去藝術良心化」，或是「去陳愷璜化的謝德慶」是在這個脈絡下進行的討論。

剛才俊宏提出一個有趣的講法，有無可能把焦點從藝術對話轉向，到底實際在交換什麼？我想我跟謝德慶的對話，實際的交換其實是在翻譯這件事，是有具體的工作和交換的方向，在這個前提下安排他到南藝去對話，所以是否在前提上有可能重新思考我這邊把焦點放在藝術對話，這裡是否也有一個誤置？也許重點不完全在藝術對話，而是這個藝術對話是為什麼引起的，是否有創作上的交換，或者像是翻譯上的交換？像我說抽象機器層面，或很實際在某種物質焦點下所形成的交換，這也許是可以重新思考的問題，謝德慶到底跟台灣這些評論者、翻譯者在像愷璜老師、國家氧之間有什麼具體的交換？這是第一點。第二是這個交換體系中，他一直不談在紐約 Earth 這個計畫。他在 1994 年開始有幾年的時間做了一個讓台灣藝術家住在紐約的計畫，那是一個空間的交換，無償讓台灣藝術家去進行工作，空間也是由他整理的。而這個勞動本身，跟藝術家進到那個空間進行藝術創作的勞動，這樣的交換形式建立，對他來說好像不是很成功，所以不太願意談，也不承認這是作品。事實上，他在 13 年計畫海報的底部有寫「Earth」這個字，一定程度是指向實際交換的動作，但是後來他把那個畫叉，所以就不談了，這個部份要怎麼談我一直覺得很有趣。

另外一個是我去紐約訪問他的時候，他給我看一批照片，這雖然是私人的部份，但是我覺得可以談出某個空間的問題。他整個房子是他自己完全重新裝修過的，所以他給我們看原先空間的照片，幾乎是廢墟狀態，他自己動手做整體的裝修，並且不斷進行改變。這與他私下的興趣和工作有關，這是一個很實際的動作。就我瞭解，這似乎都是他進入一個空間後的第一個動作，他用他的勞動力和空間形成一種關係，如果這是一種很原始的交換模式。另外一個很小的事情，他到南藝報告的最後是拿一個他回顧展的設計圖，總共 18 個空間，所有細節、空間長寬入口都畫出來。這裡面跟愷璜老師所說的，有些實質正在交換或是拿出來交換的東西，像這樣的規劃，他在渲染一種想法，或是這個部份對藝術的具體想法和事情，譬如他對翻譯有具體的想法，但是他要跟你工作的時候他才會不斷的去講他對各種細部的意見。

如果從交換、空間、建築的角度，或許可以把我們過去談到藝術對話的事情，再轉到一個過程中具體交換了什麼？以至於他刺激了一種生產，比如就翻譯後來跟北美館討論，在學校有一些討論會的形式，我跟黃建宏也討論過，這個時候當然謝德慶也有意見介入，他常說我：跟你講這個都是在藝術的本質上在談

這個事情。這是他基本的命題，所以從交換的觀點來講，好像你常常會被他說服：其實這不是他個人的意見，而是要從藝術的本質來談這個座談活動或是翻譯這件事情應該有的形式。這種交換的修辭我覺得也是一個很有趣的點，我先回應到這邊。

陳泰松：這裡有一個徵兆，剛才提到現代性的問題，立法的迫切性代表了法的欠缺，但是他又需要這樣的徵兆、徵狀，反映在精神或是藝術這樣的東西上，建構跟機構、論述、評論的文化資本的累積，形成一體兩面的症狀。所以我覺得自我拆解、自我消失也是一種自我生產，就一個藝術創作的邏輯來說始終都是這樣的過程，所以他的問題也始終在這樣的層面上。諸眾是否也是被生產出來？生產方式裡面有一個比較弔詭的問題，他不是被再現的，而是被呈現的，他用不生產的方式生產他，我不知道怎麼描述這樣的狀態，是不是謝德慶對這樣的偷渡、不具身分的慾望，反而是一種慾望，而不是去成爲一個正式的人，一個有文件、有國家的人，他想成爲沒有國家的人的慾望，矛盾的地方也在於想要成爲一個沒有證件的人，而證件是一個參照點。

我覺得這就是現代性的問題，因爲沒有辦法解決，謝德慶的創作其實是現代性所產生的，基本上我是這樣看問題。龔卓軍提到一個蠻有趣的，他始終都是用藝術來談翻譯、空間、創作，這些都是非常典型的現代性，今天談謝德慶的意義何在？某種程度上我們談謝德慶好像是一種過去式，好像我們要消化過去透過陳愷璜受到的謝德慶的影響，以教學方式影響了某種程度的世代，從九〇年代過來，好像我們終於可以好好的來談他，過去好像都是一種影子、影響，一些傳說，好像今天我們要好好來談他，納入我們遺漏掉的一個環節，但是問題才真正出現，到底他對我們今天的意義何在？反而是個問題。還是說，今天他的問題已經不成爲問題，我們是否已經不想把失去身分變成一個想去追求的問題，或是說這個諸眾的問題成爲問題？今天的藝術狀態是什麼？這是比較有趣的，他在我們的世代有什麼意義。若說藝術史、藝術評論始終要去建立起這樣的關聯性的話，這個問題是否要提出來？這可能是台灣在藝術史或藝術評論中始終一個匱缺，我們不會不斷的把過去的藝術家拿出來再生產一次，我們一直都覺得停了就沒有了，所以我想提的是這個到今天意義何在的問題？

邱俊達：我想我試著回答陳老師提出「這個意義何在？」的問題。其實有一部份跟龔老師和俊宏的主題有關，也是我自己比較關心的問題，我想謝德慶對於我來講可能有兩層的關係性的問題，第一個是文本性的關係，他不是倫理性的關係，換句話說，也許在這裡面我是很晚才認識他的人，書出版之後涉及到文

本和翻閱檔案過程的身體感，我用自己的方式去對應他的脈絡，這對應到俊宏談的，行為表演藝術中好像一開始涉及到的，比較多是檔案化的問題，而不一定是事件性的問題。特別是台灣行為藝術的出現跟錄像技術的出現有關，這個問題很有趣，如果我們要談西方行為的出現，或是五〇、六〇年代之後某種參與式藝術的出現，它對抗性的姿態或說目標比較清楚。但是在台灣的話，技術問題好像是一個點，檔案問題好像也會變成被觀看和被想像的關係，對檔案的觀看好像永遠都在思考檔案和自己關係的問題，只是進一步觀看所建構的想像如何成爲一種真實，或是引發真實的能量，這比較是俊宏在談的諸眾的問題。我的觀點可能不會完全鎖定謝德慶，因爲我的理解沒有在座這麼深入，但是我會從我自己的觀點來提出想法。第二層關係就是身體的觀看，如果用比較大的框架來看五〇、六〇年代行為藝術的出現，或是更早追訴到達達，是對身體操練的一種示範，反對既有的資本主義社會關係、進行干擾，或是某種有機性的行為的行動的話，好像六〇年代身體慢慢走入一種景觀化，或是行為表演藝術的景觀化、事件化、表演化，就是一個生日也可以是一種表演。這對我來講可能是我會切的一個脈絡，從九〇年代之後，從這邊提出一種關係美學的話，好像以前的這種身體關係的問題變成關係的生產，成爲一種反生產或是再生產。但是也許九〇年代之後行為的問題會變成交換的問題，身體的層面好像變成：到底這裡面的個體是怎樣的身體？很多行為表演的身體我覺得是一種無人稱的身體，它要形成一種倫理的問題的話，到底一開始這樣的倫理關係是起於有人稱或是無人稱的？如果它要談的是社會化或再社會化，那種新的關係性的生產，她會用的方法是什麼？

對身體的超越好像會對應到三個結構，國族的，一種表徵或是文化的，一個是國家的，是一種機具或是被宰制的身體。比較有趣的層面在個體化跟梳理的矛盾關係裡面，完全是資本或是消費進入的轉換，這裡面對身體的超越好像就會開始在這裡面從一些空間去嘗試。我比較延續的是剛剛兩位老師的東西，謝德慶帶給我的是行為藝術在當代，那種隔絕的、疏離的、示範性、驚嚇的，到他怎麼到處流通的、交換的、延續性的、創造這樣的東西，好像他對應的問題是，到底這裡面的關係是跟誰的關係？是物件的、地理歷史的、民眾、國族，還是一種國族之外的廣泛他者，他用什麼經驗去碰觸這樣的問題，我只能用比較大的框架來提我的想法。

王柏偉：其實剛剛拋出了一個問題，行為藝術在現代的可能性爲何？我自己蠻想從倫理的關係，或從評論的角度去拋出一個問題，剛剛大致在大家的論述，或是大家所使用的語彙中抓取一些概念，我發現大家談行為的時候把它當成藝

術類行來看，可是我們大部份的談論集中在政治、生命政治、良心，這樣的觀念上，所以當我們看到這裡有一個時間的遲滯性，導致我們談論謝德慶所引用的概念層級有一種轉折。當我們在討論他的時候，像是卓軍所說良心化的謝德慶，因為我們是從生命做為主導，而非行為或是觀念藝術為主導的出發點去看他，所以從評論來講，我們可能已經到了品驊提到的這樣一個在西方藝術史觀點下，可能會被歸到行為藝術或是觀念藝術。可是對於當代或是現代，在台灣我們在談謝德慶的時候，我們還是在行為下面放置身體、生命、政治這樣的觀念嗎？還是我們已經轉移到良心跟生命為主導性的概念，然後把行為身體都附加給生命，如果有這樣的觀念轉移，那麼一個從行為到生命來說，到底我們是面對到什麼樣的國族或是情境的條件，讓我們不得不以生命或是行為去面對這樣的事件，這是我拋出的想法。

高俊宏：可是我從來不覺得謝德慶是行為藝術，所以我個人沒有從這樣的角度來理解。

王柏偉：但是就評論的角度來講，不是我們指稱謝德慶就是行為藝術，而是我們現在所使用，所以我是用倫理關係的開啓，特別是我們所使用的概念和語彙到底怎樣構築謝德慶的作品這樣的事情上，或是如果我們在評論上要開始反省我們的語彙或是立場，是否可以開始問我們在創造謝德慶的時候跟之前那代人的立場和社會條件是什麼，可能會跟愷璜老師面對的情境是完全不一樣的。

陳愷璜：我蠻同意剛剛俊宏回答的，我認識他超過 20 年，我從不認為他是行為藝術，他自己也不會這樣理解。我只能說藝術世界沒有一種能力去對他所謂的「藝術」給予一種風格化的理解和想像，他自己根本不是這樣建構的。在台灣可能有少數當代藝術家也面臨到這樣的困難，當你不是投注到一種類型化或是風格化的架構時，其實這個系統是永遠跟你保持距離的。可是當藝術家真正試圖在挑戰諸眾的困難度時，這個藝術才是有動能的。他是幾乎不斷在變變異，產生變異的力量、不斷找出一種可能。所以當然我們不得不去理解，當謝德慶 2009 年以後那個英文版出版，這個對一種剛剛提到的進入市場或是經濟系統這件事其實沒有任何弔詭性，他必然是這樣。所以在一定程度，你會發現他被很多重要的機構開始有一種歸納，當然這個狀態我們不免要有這個時代的批判視野，如果在過往出生在二戰後，經過時間醞釀後跳船進入異域，展現一種從身體展現的生命政治。在他身體裡我們會看到這樣的東西，今天我們會去檢視的就是現在的角度要試著跟他對話是著批判，會不會因為他開始被歸納，動能就

被遞減？一種熵的概念。還是說，我們只是因應這種被歸納，所以對他作不恰當的論述生產？這是可以更嚴格去談的。我想當然有非常多話語不是今天的場合可以談的，卓軍剛剛談的一些細節，這些剛好我都參與，但是那個話語和情境應該要有另外的架構，比較不是今天的情況。

陳泰松：我覺得謝德慶本身就在進行生產，而非我們在生產他，他在進行自我生產。也就是說，成爲一個作者。他的行爲不是一種宗教的行爲，宗教的行爲不需要成爲一個作者，而是成爲一個老師或是指導者，但他一開始就擺明是作者。他會找見證人、會設計、規定，有一套很精密的現代理性思維去成爲作者、藝術家。無論他是不是行爲藝術家都不重要，而是透過自我立法的方式去構成行爲，也就是被建構的行爲。他不是一種自發性的，或是精神性的行爲，我們會覺得宗教行爲也是一種自我建構的過程，所以受眾是不一樣的，一開始就是進行自我資本化的謝德慶，我不會放在精神頂端去曲解他、去消費他，這樣的命題對我來說是一種陷阱，對我來說，藝術創作生產、評論這兩件事有時不一致，但是他們共同分享的價值觀就是成爲一個作者，成爲一個藝術家的作者。

陳愷璜：你的說法我完全同意，如果要再往前推，我們可以說他其實是一個非常有高超的政治性的人，如果這個說法不是貶抑或是並非一個稱讚。他的確有這樣的作者性和獨特性。卓軍剛剛提到 Earth 那個機構，事實上我的理解就是另一個系列的空間建構、時間立法之旅以外的嘗試。這個淵源不是紐約，這個也是一個長時延的狀態，他原本就意識到他可以在帶有本質論的藝術想像底下，他是有一個這樣的時間歷程，所以我剛剛的說法的確不是在替他辯解，而是我的一種理解。

陳璽安：也許柏偉要談的是：我們今天要談的到底是在一個藝術論述下去談一個生命政治，或是謝德慶做爲一個人，在這個框架下去談他的藝術論述？這可以產生兩個不同的參照點。第一個參照點就是，他是一個漢人男性藝術家，所以他的交往關係平台，就是台灣一些比較重要的藝術工作者，他的影響也是在此，我們可以看到一個沒有斷掉的線。另外，他是否可能是一個少數主義的美國人？他是亞裔美國人、一個底層美國人，由其當時沒有網路，所以事實上這個人的生命對台灣藝術圈的交往實際上是斷斷續續，作爲一個很孤單的底層主體，他面對律法、被排除，這些問題是否可以用一個生命來看待？

我在猜想柏偉可能想做一個翻盤，也許我們也可以用一個移民的論述來看，用生命來看待移民顛折，我們就可以看到他的藝術論述上的遷徙，一個移民要遷徙到一個好的地方比如美國，他不是直線式的拿機票去，沒錢人的作法可能是先到哪邊，在輾轉偷渡才可以慢慢到紐約，是一種斜線的。用生命來看待他的藝術論述幾乎是一模一樣，他不是馬上就回到美術館，而是透過斜線式的，因為他不是一個白人主體，無法很快到美術館，他仍是一個底層生命，他的認同被放在一個亞裔的狀態下被紐約的藝術圈認識，我在想到底他的先後順序還有什麼可能，然後讓我們重新來看這個藝術論述，對台灣人還有什麼可能性，我想柏偉應該是要擴展這個藝術框架。

龔卓軍：泰松提到以藝術之名做為藝術實踐，柏偉提出如果不以藝術之名來看待這樣的實踐，我們就不會簡單歸類到行為表演藝術之類，這其中有很多當代美學的提問方式，也就是作品本身具有的概念所創造的空間和提問的可能性。

下半場

龔卓軍：1998 年在政大梅洛龐蒂讀書會碰到愷璜老師的時候，他就鼓勵我們成立「好容易工作室」，意思是做各種生產性的計畫是很容易的，所以藝術創作沒有想像中的困難，所以叫做好容易工作室。如果凝聚剛剛的討論，好像剛剛陳璽安最後提到，這裡面有一種沒有辦法重新界定藝術，就是透過這些創作去生產出一個新的概念的狀況。

就謝德慶來說，他一開始的生產性企圖也可能是在改變藝術本身的界定或概念。而這樣的改變要回到更基礎的，像柏偉提醒的，他想生產的是一個完全不同的藝術概念。

我稍微整理剛剛談的問題，子傑和璽安在外面又延伸出一個關於「兒子生出爸爸」的問題，那是駱以軍的話，真正的文化生產是兒子生出爸爸。文化生產的關鍵其實是一種新的律法和概念的創生，新的這一代如果有一個新的文化生產的話，相對於父親的那一代，他應該才是爸爸，就是他們來重新制定遊戲規則。但是在台灣的狀況和謝德慶的狀況下，卻不允許兒子生出爸爸，因為這樣就亂倫了。可是如果沒有這樣的過程，要怎麼談創新和重新的取代？我把這個故事添加進來，接下來請各位繼續討論。

周曼農：剛才聽柏偉的問題可能大家抓到的重點都是不同的，但是就我自己來看，柏偉的問題對我來說處理了一個論述重結的遷移。從某個藝術類別中去討

論謝德慶的生命政治。柏偉的問題中有一個很有意思的是：到底發生了什麼讓我們不得不以生命來回應之前被視為行為藝術的事情？發生了什麼？這是有趣的，因為在這裡面我們用生命、政治來談謝德慶的時候，似乎就應該如此談，但是全世界現在的藝術評論到處在談藝術政治。在這樣的語境中，我們還是用政治生命看謝德慶的時候，我們要如何有自己的脈絡？我們在跟隨的是誰的生命誰的政治？當然這個問題有點空泛，我聽大家討論下來，從諸眾到現在，我在思考的是這個。另一個層次是，我很想幫謝德慶寫文章，我不是視覺領域的人，所以純粹是因為我很敬愛他，也有協助出版，所以想試著從「有什麼新可能」去談論他。當我把所有資料堆在桌上，全部準備好了，題目也想好，在提筆的時候卻寫不出來。生命或身體似乎是理所當然的議題，Adrian Heathfield 把時間拿來開展也是生命的問題，一方面我對應到他這麼強大的論述脈絡的時候，我還有什麼可以對抗的話語和立場？

第二是，我們今天討論他，或是他的作品對我而言，可能是刺激我去衝破生命這個框架的突破點。也就是說，我們現在已經突破藝術的框架，進入到生命的層次，我們有無可能再突破上去？所以我就把書換了，準備重新開始寫的時候，我發現我本來的題目是未定義的思考，我要論述的，其實是當代藝術做為一種思考或是一種真理的脈絡，重新以謝德慶來談。但當我想這樣論述的時候，我遇到一個很大的困難，首先就是已經無法用「理論加作品」這樣拌在一起看，而是他整個作品就是一個刺激的媒介，我必須很素樸的、彷彿我從未思考過一般的去思考他。第二就是當我試著做這事情的時候，我也不禁質疑自己，當我作為一個台灣的論述者的問題，我會把某些無法處理的問題懸置，我問我自己，當我再用思考和真理這個問題去想謝德慶的時候，難道我沒有犯同樣的錯誤嗎？我跟隨誰的真理？或是說等到我把真理這個屋頂蓋起來之後，我又會想要去衝破這個屋頂，我聽這樣談下來的時候我的想法是這樣，這不是很結構性的回應。

王柏偉：我剛剛有一個最主要想處理的問題是，當我們要去談行為表演或是這個藝術類型未來可能性，到底這個類型像以前一樣是一個主導性的類型，或是，如果有屋頂的話他的屋頂是什麼？現在蓋起來的這些磚頭是什麼？就剛剛的討論來講，生命政治、政治生命這兩個概念其實已經架在行為之上或身體之上，我們要思考身體和生命、行為和政治這種關係。我很好奇我們現在指稱的行為是什麼？回頭來說，我們先拋開上面的生命政治，在六〇年代當我們在這樣的概念或行為裡，某程度上是有行為藝術背景的，我們可以在當時的論述主流指稱一種刺激反饋的動作，但是現在對行為的想像還是刺激反應式的，卓軍

剛剛提到的，其實是台灣實證心理學所立基的衝突，如果不是這個傳統的話，我們對行為的理解到底是什麼？或是我們對他行為和身體的關係指稱又是什麼？我對這個有非常大的疑惑，我只能繼續把問題擴張。

高俊宏：在座可能只有愷璜老師和我是創作者，我自己曾經參與過行為藝術，從這樣的經驗來看，在所謂醞釀藝術的行為藝術節，我參加過一次從此就拒絕，我覺得完全沒有意義。我舉這個為例，在被類型化的初始，在台灣大概是九〇年代末王墨林他們在策動這些，2007年他們做了一個向八〇年代致敬，我覺得這裡面已經面臨瓶頸，這種現地表演或是被規範成一種類型的時候，其實是一種消耗。也就是說，它把很多的可能性、能動性被迫導引到一個僵化的身體機制裡面，這是很簡單的邏輯，我覺得行為藝術的界定本身就是很大的問題。

王柏偉：對我們只會寫字的人來說，有另一個焦慮就是要用什麼概念？或是當我們面對創作者，我們要溝通的時候要講出什麼概念？那是另外一個評論或是知識，對於當代藝術而言有一種平行擴張，在影像或是創作、知識兩個中間，知識並不是只是要企圖以類型方式捕捉創作而已，可能還要創作一些我們在溝通上可以使用的語彙，或是一些風格化的東西，所以到底要用什麼樣的東西去講出來其實是一個極大的焦慮。

陳泰松：我有一個想法是跟藝術家結盟，跟藝術家一起講話。但我們不可能跟所有藝術家講話，所以是你去找一些人，或是碰到一些藝術家是可以對話的，話語就在那邊運作。藝術家事實上本身是有知識體系的，他們不是用文字來操作，但是他們是懂的，搞不好比寫的人還更懂。所以有這種結盟的關係其實可以擺脫掉你的焦慮。另外一個是真理的問題，藝術其實並不是要導致一個真理。

周曼農：我不是要講藝術評論而是一個論述，我不是在談現在已經成立、存在的當代藝術的狀況，而是好像是要構築當代藝術的未來，而這個未來竟然是謝德慶在七〇年代做的東西的力量衝擊著我，使我的想法藝術變成一個思考：那麼大家都這麼說的話，藝術是怎麼想的？它想什麼？是這個問題，比較是論述角度而非評論角度，因為我自己也不善評論。剛剛俊達提到非人稱性，那麼就生命政治來說是這樣沒錯，我們說抽象機器，可是當我們把謝德慶拉回來生命

政治的時候他是有人稱的，但是我突然想到這個無人稱的倫理，比如我們現在討論網路或是新媒體的問題，這就變成我們可能要下針，但是會遇到很多問題的東西。如果謝德慶的作品有這樣的無人稱倫理，不是我們重新把它貼回的具體政治行動，或是一個具體政治情境，那些也許都是背景，我們怎麼談，我今天丟出的都是問題而非結論，這是我想到的部份。

邱俊達：無人稱和人稱的問題，對我來講是重新談檔案和觀者，或是行為表演和觀者的一個倫理空缺。因為你要說我們很熟悉謝德慶、跟他交談，這個關係是私人的，可是如果單純看那本書，他做打卡的文件檔案一直拍攝頭像，這到底是有人稱還是無人稱，我很懷疑。我也不只針對他，這個詞可能不適合，但是我會說五〇、六〇年代的一種參與式藝術，我也不會完說那是行為表演，那裡面要去針對關係性來談，有一些藝術的類型或是做出來的狀態。比如說一個被檔案化的表演紀錄，拍到有頭跟只有拍到身體，這對觀者的反應到底大不大？圖像裡面的痕跡，比如指甲被撬開來，或是手泡在牛奶中流血這類的影像，到底是有人稱還無人稱的？這樣一種實踐方式在檔案化之後，我們還是會產生一種同理心或身體感的某些連結，這裡面是否會產生一些倫理性的討論？我比較想的是這件事。另一方面，回到實踐場域的問題，某些參與式藝術或行為表演，就是所謂的現地場域、和人發生關係或是發生連結，他的人稱可能是很清楚的，但是現在的藝術運動跟社會運動之間的交錯，或是藝術運動中所宣稱的問題裡面，可能又會去觸碰到人稱、無人稱、檔案化之後的問題。

龔卓軍：無人稱的問題可能涉及俊宏說的，根本無法類型化。因為一剛開始就不是在行為表演藝術的概念下進行的，這個部份似乎會讓我們比較難談。剛剛曼農的問題中還有一個層次是 Adrian Heathfield 的東西，他詮釋了謝德慶很多從當代理論的脈絡，包括海德格、梅洛龐第、阿岡本等等，經過他的詮釋然後翻譯到中文，所以我們看到生命政治的這樣的範疇。所以這裡還經過一個迂迴的轉折，就是當代歐洲理論的問題。回到剛剛的問題，我們不認為兒子會生出爸爸。這樣一個還沒成型的批評觀點和理論，可能會隨著作品而被生產出來新的觀點，一定程度上我們要等到外國人先說了什麼，好像你的問題是這樣。

周曼農：對，就是我們是跟隨了誰的生命和生命政治。

龔卓軍：這就是評論者的問題，好像一定要等到外國人的批評聲音出現了我們才去承接他。但是在第一時間我們無法肯定那個部份。剛跟子傑聊，從愷璜到

子傑這樣的系譜，在國內是相當的少數，其實也是不被承認，好像這一系也是妖孽系或是某種邪道。如果他敢用這種小孩生爸爸的邏輯，創造出評論性的生產，比如這種創作倫理的角度去放大他的能量、去接引進來的話，其實在一定程度上，這個創新本身也要承受一些創作的風險，如果評論本身的動作也算是一個行爲的話。所以在我文章中會把評論的行爲也放到行爲的脈絡中，這就不是類型化行爲表演藝術的問題，而是會涉及到更廣泛的問題。

陳泰松：外國人評論謝德慶對我們來講說不定更好，他提供很多材料，我們可以進一步去找出一種創造、去發展他。況且他的主要活動領域不在台灣，所以他的論述被生產當然是他們的當務之急，所以我們要給他這樣西方的藝術評論或文化研究的語詞，可以回到謝德慶最根本的問題，就是他跟做「法」和「非法」是一個非常基礎材料的概念，可能就是在這個西方理論上已經有非常好的建置，所以呈現出一個強大的論述能力。我們如何回到他的創作材料，謝德慶如果是一個修行者我們沒必要生產他，如果他是一個作者我們當然要去生產他、去談論他。我們不會去評論一個慈濟的法師，因為他不會想要成爲那樣的作者。所以我覺得作者是一個非常奇怪的狀態，如果你是一個作者，一定會有有人想要在你身上產生另一個作者，也就是兒子生出爸爸的問題，藝術家背後居然有一個聲音跑出來，是一個爸爸的聲音，我的理解是這樣。另外，Adrian Heathfield 有一個地方可能是不關注的部份，就是台灣的問題，這也是謝德慶不關注的問題。他們都把問題放在普世，但是我們一直要放到台灣，我覺得這個問題可能是西方某種普遍主義的一種力量，或是試圖去放到西方藝術的，我們要去抵抗的可能是這個東西，我個人看法是這樣，去把謝德慶找回來，因為他也不完全迷失，他也始終透過陳愷璜這些人有緊密的聯繫，這個在現實上是不想被謝德慶和評論者凸顯出來的部份。

周曼農：打斷老師，我突然想到之前在北藝大時老師也曾經提過類似觀點「如果我們可以擁有的就是再把謝德慶拉回來」。當時比較有趣的，是他在談時延但是謝老師在談空間，就是我再把時延抓回到這個地域性非常具體的台灣來看，我覺得這樣做是一個非常有意義的活動，因為我也看到大家寫很多有意思的東西，但是我不免在想，我們就只能這麼做嗎？所以回到當我想去談論謝德慶作品和真理的問題，作品和什麼什麼的問題的時候，我有多少的條件、能力、自信可以不站在台灣來想這個問題？這是我再逆轉想問題，而且我們現在已經無法在把問題停留在把他拉回台灣，這個事情就顯得非常焦慮了。

陳璽安：我覺得也許我們跳太快，我們也許要先處理完他在台灣的問題才能去說他不是台灣人。

周曼農：但是我們一定要在這個線性的脈絡中做這件事嗎？

陳璽安：我覺得不用，但是我們應該要有個具體的參照，回到兒子怎麼生出爸爸，講出這句話的駱以軍怎麼生出漢人的爸爸？就是因為他學了許多西方小說的技術，他其實是一個白人兒子生出黃種人的爸爸。那麼我在想謝德慶到底在台灣時，有沒有概念他做了藝術之後要有一個文件，要有一個律師來見證他？他到底是用什麼語言為基礎，去生出一個連台灣人都認識的爸爸？假設問題變得更具體一點，今天呂岱如是不是一個生出一個漢人都不認識的爸爸，才讓大家群起批判，到底這個亂倫的關係要有怎樣的想像力，才可以想像把這個亂倫的關係合理化，讓這個藝術的關係不是倫理的問題？我們有無可能達到藝術而跳過倫理的問題？

周曼農：我覺得我們不可能跳過倫理問題。

陳璽安：這就是我想講的基礎。

邱俊達：從一開始聽到龔老師說兒子生出爸爸這件事的時候，我就想說那媽媽到底是誰？簡單講好像就是地慾性，或你的材料和土地的問題。這好像變成真理到底可以有性生殖還是無性生殖，基本上如果它不需要媽媽的話，這會是兩種不同的策略。但是今天品驊和俊宏想要處理的是有性生殖的問題，因為他想要認得自己的爸爸，所以好像對我來講就是重新去挪用柄谷模型，他用國家、國族和資本，我也來看說如果在行為表演裡面有這樣的結構，我用身體做這樣的表徵文化，跟一種機具與資本的關係，我自己在想這裡面可能會是什麼。如果要談行為藝術的轉向和組成的東西，那裡面的結構在我們的地域性中長出什麼東西？用達達的例子來講，在義大利和其他地方有各種類型出現，如果行為表演這個詞用來形容謝德慶，或是現在很多無法界定的藝術創作實踐，可能回到一個比較結構性組成的東西，在這之下來思考對我比較容易。

陳愷璜：我來重建一下，在場俊宏跟子傑可能也記得，其實今年年初謝德慶來臺灣演講事實上不是第一次，1993年他在北藝大有一場演講。那場演講他就在階梯教室，當時坐滿人和老師。這是蠻奇特的，因為基本上北藝大的老師不太

去聽演講，那時北藝大美術系第一代很多老師都在，他們有一個養成背景叫「現代主義」，他們即席在會場問了很多你一輩子都很難聽到的問題，就是剛剛璽安也提到，他在解釋柏偉的幾個層次，到底是該被放在哪個位置去問。但是我印象中那些問題都不在這個層次裡，反而更八卦，已經切身到會成爲一種非常隱私，甚至碎裂到不太容易用層次概念去理解的問題。所以那次對他的經驗是很具破壞性的，後來他就拒絕在學院裡面，當中他也回來很多次、很多人邀他都被拒絕，因爲那個經驗太負面了，這個起點應該是 1993 年，可能是一個不太一樣的開始。

龔卓軍：今天的提綱最後「法」的部份一直沒有做很多開展，如果就他到紐約的創作跟剛開始的部份就跟法的形式有相當程度的關連，就我所知他的第一件、第二件都跟他的環境有關係，他常常作惡夢被移民局抓到等等，這樣的問題一直處在他在紐約生存思考藝術的過程中，所以法的問題就他的心態來講，是做爲一種例外存在，這個部份我覺得是明顯的。一個非法移民的位置，到他八〇年代拿到綠卡，1993 年回來演講的話，其實他在美國已經取得不完全例外的狀況。

陳愷璜：若記憶沒錯應該是 1985 年以後拿到身分，那時美國剛好碰到特赦，事實上他在操作最後 13 年計畫的五個一年計畫時，他已經在紐約最核心的藝術圈有所謂的藝術關係性的倫理對話，他已經建立起來了。所以你大概去看，現在當紅的藝術家都和他有談過很深的內容，在觀念藝術那個年代的那些人。事實上可能 2009 年以後，他比較是一般社會大眾的或是藝術社會的，可是他其實很早就具備了對話基礎的東西，所以 1993 年回來台灣，當然他的期望一種不太一樣的遭遇。

龔卓軍：這邊很有趣的是，當他回到台灣遇到這樣的挫折，我們也說如果用例外的角度來思考的話，這邊的法，就他跟愷璜這邊的連結我們無法這樣說，因爲他們在做一個新向度的延展，但是在北藝大的演講本身已經造成他後來這種的負面評價，在這個狀況下如果我們繼續用例外，或是法的方式去思考，這樣的問題就便有一種很奇怪的回折，基本上就是往某種對他來說可能是地緣政治的，另外一個是藝術史發展的時間要往回拉，如果用比較粗俗方式來說，台灣藝術實踐還在一個比較落後的狀況下，所以他的創作形式還是比較例外的問題。這邊的法在他的作品裡，我們還無法跟他做這樣的對應，所以在這邊我本

來邀建宏來，因為他文章專門在處理法的問題，我這邊只能作比較一般性的導入。

包麗莎：我想回應但不是跟法有關係，就陳老師剛剛說的他們不提出台灣的部分，我想我完全同意這個看法，這的確是西方的一個很大的問題，也是我來臺灣的一個原因，可是我在台灣的時候也發現台灣關於西方藝術史或是一般對西方的知識，常常覺得有一種很模糊的狀態，這種很模糊的狀態產生出一種反抗感，對所謂來自西方的想法什麼的。例如剛剛說把謝德慶看成行為藝術家，好像好多人認為這樣就會把他歸類到西方的脈絡，但是其實我覺得一方面，表演藝術這個名稱在西方脈絡下也不是一個很固定的名稱，有可能跟繪畫比起來還不是很清楚，並不就會把他歸類成西方藝術家。加上這還是非常新的脈絡。剛剛也有人提出表演藝術的脈絡是從達達來，的確沒錯，但表演藝術也可以從另一個來源，六〇、七〇年代在西方也有一個大趨勢是往東方看，表演藝術裡有很多種的藝術，因為這裡面有很多不同面貌。舉 John Cage 的例子，大家都知道他對佛家的脈絡很感興趣，那對他創作是很重要的脈絡，我覺得從這個角度來看行為藝術就不純粹是西方脈絡，如果不否定謝德慶是一個行為藝術家，但是拿他的例子重新看行為藝術這個分類，是包含可以比較用一種跨文化的方式看藝術，因為在台灣當然藝術或是某種當代藝術一定會有些從西方來的部份，但是在西方藝術也不是純粹的藝術，這些分類也不完全是從一種封閉的西方出來的，怎麼可能？

陳泰松：我呼應一下，因為一個德國藝術家 Wolfgang Laib 他是收集花粉，集中起來變成很極限藝術的概念，他在印度也住了 19 年，他的創作是跟印度有關，所以我理解你的說法，因為 John Cage 早年還上過易經的課，還有一群藝術家們當時都跑去日本，我覺得你說得沒錯，行為藝術的系譜是多支脈的，白南準也是。但是大家更關注的，可能是行為藝術或表演藝術的機制運作，是透過藝術市場、藝術評論這樣的機制運作起來，的確和西方藝術理論緊密結合在一起，或是西方藝術這樣的一個生產跟認可，這在東方基本上無法成爲一種藝術，他可能是生活的藝術，但不是現代性的藝術家作爲一個作者的文化資本的生產。這裡就發現兩者的差異，西方很擅於將這樣生活的藝術轉化成現代性的文化生產、藝術生產，或是藝術作爲一個作者這樣的概念，所以謝德慶可能是處在這兩者的分界上，生活和藝術這兩個界面上，我個人的看法是他在藝術這邊的。

高俊宏：我這邊也補充一下璽安提出的呂岱如的事情，藝術到底可不可以沒有倫理的問題，這可能是現在主義思考的。但我認為呂岱如是在處理藝術倫理的問題，也就是說，兩者沒有分開，只是她的藝術性是否可以超越挑戰倫理的問題？我是質疑這一點，倫理的結果我不是很在乎，而是他沒有把選的人選好，而不是外國籍的問題而已。第二個是談到兒子生爸爸，我覺得現在我們在一個餘生的狀態下，我昨天帶一個韓國教授去樹林看陳界仁作品，每次都是這樣，看完之後出來整個工業區都變成他的作品，整個會延續很久，甚至會覺得塞車也是延續作品的狀態。我會想到謝德慶是否有這樣的力量存在？我覺得是在慢慢解消當中，但是我一直在從我的經驗看，那個身體感卻是在的。

我們在操作一樣事情的時候，總是會尋著一個不自覺的、最費力、最笨的，或是說最不切實際的方法去做，我覺得謝德慶的影響有在，但是在未來處理諸眾的問題時，這個東西有什麼可能性，我這半年內去的東京、濟州島、首爾等地，我去了一些點佔屋或是處理一些非體制的狀態，他們的背景像是王家青年自治會，或是濟州島的韓國藝術聯合，他們是八〇年代民眾藝術轉出來的，不願意被商業化，他們轉成一種藝術和社會資源的關係，這種關係是很費力的，看起來也是肢體性的語言大過社會運動的層面，我覺得解釋這個肢體性的語言，某層面在這樣的場域中表演自我浪費，或自我精神性的標誌並非不可延續，而是我們如何讓他的延續在什麼地方會產生比較強的連結？

龔卓軍：在謝德慶前面四個作品中，籠子、打卡、繩子、戶外，我會覺得有一個比較西方的法律概念，在他制定自己的法的時候，比較是貼近「有」的部份，把法當成一種社會實體，或是操作的這樣的概念。但是他的第五件和第六件，一定程度呼應到包麗莎所講的，就是法無常法的辯證性和法的概念，那個部份比較難單純用現代西方的概念去看。也比較弔詭的是說，就現代藝術的角度來講，他的反生產有一種可疑的姿態，但是這中間若我們用很兩極、圖示化的方式來說，前面四件是很西方化的藝術概念思考，後面兩件就是讓概念模糊化，就是法本身非法或是法無常法。用這種角度延展出第五件、第六件的話，中間剛剛俊宏談的組合方式，如果是個人藝術家，不是群體要跟都市結合或是跟原有藝術形式結合（但是已經變質了），用另外一種方式去延展，用他內在的某種法再去創造，也許這裡面有很多空間可以讓謝德慶對於法的思考作一種延展，但不一定要跟法連結。我稍微在這個部份對這個思考作一些回應，謝謝各位今天來到這邊，談論關於謝德慶能不能用行為藝術來談，在當代藝術要怎麼思考這樣的基本問題。

黃海鳴：我要問一件事情，就是為何有這樣的一位藝術家被放在台灣的脈絡裡會被追著這麼久？我們可以回去看他什麼時候被開始追，是持續的追還是間歇性的？這會更加重是的，我們希望從他那裡讀出什麼東西，其中有沒有什麼補償的東西？因為不管怎樣他都很重要，他很早就從台灣去，在國際上得到崇高的地位，但是他做為台灣人的某些寫意性格，也的確被放在行為藝術的脈絡，或是放在一個國外的資本主義，或是作為一個工人放在這個脈絡中被突顯出來。他的彈性很多，他的地位一定是放在西方社會才會出來，可是他放在那邊成名後，他的詮釋全由西方藝術家理論家，我們大概會覺得西方那些總是無法非常透徹的把他更生命的部份突顯出來，可是當他重新被說的時候，總又會認為他不是這樣，放在台灣的脈絡時他何時重新再被挖出來，是否有一種節奏性？剛剛也被放在呂岱如這件事情中間，這件事情可能幾年前不是問題，但是大家可能覺得現在台灣沒有什麼希望，是一個「掉下來」的時候，全面掉下的時候就會重新對某些東西去證明。我有個直覺是台灣談論某些議題的時候，通常會跟局勢、大危機有關，我也同意他去把自己的身體放在很強迫性的法中，那不是偉大的法，只是為了生存的法，但是他用這麼長的時間去做，一方面是強制讓法在他身上被突顯，他也同時去嘲笑這個法。我們每次在碰到類似問題的時候，就是在這種最糟的狀況、不堪的狀況中，我們台灣人的身體有一種可以吃苦耐勞、甘之如飴，把最糟的狀態轉化，有點阿Q的方式去抵抗無法解決的處境的一種方法，我不知道可否提出一個新的，或哪個人把他變成爸爸，但是過一陣子後又會被重新翻出來認真討論一次，這是我過程中一直想說的，他是否是行為藝術不是很重要，但是他確實是放在一個將來台灣會進入的，一個蠻殘酷的資本主義中間，當家庭溫情的支持系統已經越來越離我們而去的時候，冷酷的生活越來越進到台灣社會的日常生活上。

王品驊：館長的說法有一種憂傷，所以我想回應一下。關於「謝德慶」何時被談論的時間點的這件事非常有趣，我剛剛也一直想可以作一個呼應，剛有人提到討論「謝德慶」的當代性意義何在？我的觀點是，也就是基於他在創作中對於主體的某種否定性表達，和「空白主體」空缺性，這種特徵會使得他會成為在不同階段的慾望所不斷替代的對象。

黃海鳴：他透過強制性的否定性來建立抓不到的主體性，你永遠說不清楚，所以他的神祕性和能動性可以一直維持，也許不是很大，但是一直可維持。

王品驊：所以他以這種「去中心」和「異質生產」的方式，我覺得他有點先兆性的、在資本主義、自由主義到新自由主義的不同問題階段上，以創作預先做出了某種回應，他用這種間接性的生產方式，談論遭遇到的問題。

