

TEH CHING

HSIEH

DOING TIME

謝德慶
做時間



TEHCHING
HSIEH
DOING TIME
謝德慶
做時間

Contents

<i>Preface</i>	
Ping Lin	8
<i>Doing Time</i>	12
<i>One Year Performance 1980-1981</i>	14
<i>One Year Performance 1981-1982</i>	18
<i>Road Repair</i>	22
<i>Exposure</i>	24
<i>Jump</i>	26
<i>Outside Again</i>	28
<i>Lifeworks</i>	
Adrian Heathfield	32
<i>Withdrawal</i>	
Joshua Chambers-Letson	36
<i>Double Exile</i>	
Jow Jiun Gong	45
<i>Lavori di vita</i>	
Adrian Heathfield	74
<i>Astensione</i>	
Joshua Chambers-Letson	79
<i>Doppio esilio</i>	
Jow Jiun Gong	88
Artist: Tehching Hsieh	98
Selected Exhibitions	100
Curator: Adrian Heathfield	101
Filmmaker: Hugo Glendinning	102
Acknowledgements	103

目次

序	
林平	10
做時間	13
一年行為表演 1980-1981	14
一年行為表演 1981-1982	18
修補道路	22
曝光	24
跳	26
重返過去之外	28
生命作品	
亞德里安·希斯菲爾德	54
出離	
喬胥亞·黔伯斯-雷特森	58
雙重流放	
龔卓軍	66
藝術家 謝德慶	98
展覽節錄	100
策展人 亞德里安·希斯菲爾德	101
影片拍攝 雨果·葛蘭丁寧	102
感謝誌	103

Preface

In terms of its identity, the Taiwan Pavilion is not considered an official national pavilion of the Venice Biennale: this situation precisely reflects Taiwan's ambivalent standing in the international political arena. In the past, the pavilion provided a platform and opportunity for Taiwan to connect and converse with the world. A valid strategy for its exhibition was to present, in its broadest scope, the diverse visages of arts in Taiwan and to explore issues associated with life in contemporary society. The development of contemporary art in Taiwan has now entered into a new era. The Taiwan Pavilion aims to introduce the works of a single artist, exhibiting mature artworks in their dynamic plenitude and showing how his or her works and life respond to universal themes of time, the environment and the planet, and how he or she obtains nourishment from the soil of Taiwan. For this reason, Tehching Hsieh is selected as the participating artist in the 57th Venice Biennale, through a vigorous selection process and upon the recommendation of nine respected scholars on the jury.

Tehching Hsieh grew up in Taiwan, jumped ship in America, and made his name in the international art scene. His life duly reflects domestic political issues in Taiwan and international political contexts during the postwar era. In a time in which people were subjected to a high degree of institutionalization, Hsieh used his body and its performativity to search for the values of being, as a resistance against rigid institutions and relations. His art continuously sheds light on the essences of time, labour and existence—at the same time it manifests his position on the politics of life.

For this exhibition we are happy to have Adrian Heathfield as curator for the Taiwan Pavilion. We expect this launch to open up dialogues internationally, and to promote interactions with and participation in the international art communities. Heathfield's long-term observation and study of Hsieh's works are especially valued, and, together with Hsieh's own intervention, they will generate new interpretations of his existing archive of events.

We wish to extend our gratitude to the artist Tehching Hsieh and the curator Adrian Heathfield, for their willingness to take up this invitation and challenge, upon the ardent pleas of friends in the art world. In the exhibition space of Palazzo delle Prigioni, which served as a prison in bygone days, it makes much sense to rethink and grant new meanings to these works. In this year's Venice Biennale, we anticipate Hsieh's contestation and practice of life and art to find echoes in the pressing issues of our time.

We would like to thank all supporting staff whose participation and assistance pulled this exhibition together, including filmmaker Hugo Glendinning, who has remade a document of one of Hsieh's early performances. We are greatly indebted to the Taiwanese authorities, in particular the Ministries of Culture and of Foreign Affairs; with their support we are able to consolidate available resources. The generous sponsorship of the Museum Friends Association is much appreciated for making this excellent exhibition of the Taiwan Pavilion possible. For those who lend us their helping hand to connect with the international scholarly communities and to solicit more societal participation, I hereby express my deepest gratitude.

Ping Lin
Director, Taipei Fine Arts Museum of Taiwan

序

威尼斯雙年展台灣館以其身分而言，並非正式的國家館，此一處境恰切地反應了臺灣在國際中的政治情勢，而它作為臺灣與全球對話的平台與契機，過往數屆為尋求有效的展出策略，以廣泛呈現臺灣藝術的多元風貌和當代社會與生活的議題為主。時至今日，臺灣當代藝術的發展已走入新的里程，台灣館以單一藝術家的展出模式，意圖推介具豐沛能量的成熟藝術家，以其生命及藝術成長的軌跡去回應時代、環境與全球共同的議題，以及身處臺灣這塊土壤上所獲取的養分。爰此，第57屆威尼斯雙年展，經九位國內具學術地位的提名委員反覆交叉辯證，以高度共識薦舉謝德慶作為參展的藝術家。

謝德慶成長於臺灣，跳船到美國，並成名於國際。其生命歷程正好反映戰後臺灣內部和國際社會的政治處境。在高度體制化的時代，謝德慶用身體和其表演性尋找生命存在的價值，並以此抗拒僵化系統及關係，他的藝術持續思考生命、時間、勞動與存在的本質，此亦反射出其生命政治的立場。

本屆台灣館邀請與藝術家謝德慶長年合作之亞德里安·希斯菲爾德 (Adrian Heathfield) 出任策展人，啟動台灣館與國際的對話機制，除了促進我們與全球藝術社群的互動和參與，尤其著重希斯菲爾德對於謝德慶的長期關注與探討，在此次台灣館的展出中，將與藝術家共同生發出既有檔案與事件的新詮釋。

感謝藝術家謝德慶與策展人亞德里安·希斯菲爾德在藝術界各方的期待下接下戰帖，在曾經作為監獄的展出空間普里奇歐尼宮，重新思考並賦予作品在此語境下所呈現的意義。我們期待謝德慶對生命與藝術的提問與實踐，能在這屆威尼斯雙年展中掀起當下省思的漣漪。除此以外，我們需要感謝所有支持與參與展覽籌備的工作人員，為謝德慶早年作品重新作記錄的攝影師雨果·葛蘭丁寧 (Hugo Glendinning)；最終，臺灣文化部與外交部等政府單位的資源結合，以及「美術館之友聯誼會」慷慨的贊助，使本屆台灣館的優質展現得以擴大連結國際學術社群和召喚社會青年的參與，本人深致謝忱。

林平
臺北市立美術館館長

Right: Tehching Hsieh, *One Year Performance 1980-1981*. Performance, New York.
Still images from 16mm film. © Tehching Hsieh. Courtesy of the artist and Sean Kelly Gallery.

右圖：謝德慶，〈一年行為表演1980-1981〉，行為表演，紐約
16釐米底片影像 © 謝德慶 藝術家與尚凱利畫廊提供



Doing Time Tehching Hsieh

Downtown Manhattan, 30th September 1978. Tehching Hsieh, a young Taiwanese artist, begins to make an exceptional series of artworks. Working outside the art world's sanctioned spaces, Hsieh embarks on five consecutive yearlong performances. He starts each work by releasing a statement: a strict set of rules that will govern his behaviour for the entire year. These performances will be unprecedented in their use of physical difficulty over extreme durations; they will also be unyielding in their conviction that art is a living process.

Doing Time exhibits two of Hsieh's *One Year Performances* together for the first time, assembling his accumulated documents and artefacts into detailed installations. In *One Year Performance 1980-1981*, Hsieh subjected himself to the dizzying discipline of clocking on to a worker's time clock on the hour, every hour, for a whole year. In *One Year Performance 1981-1982*, Hsieh inhabited a further sustained deprivation: he remained outside for a year without taking any shelter. Each work convenes different methods of documentation, challenging what it might mean to archive a life. Together these monumental performances of subjection mount an intense and affective discourse on human existence, its relation to systems of control, to time and to nature. Hsieh's fugitive presence – traced throughout – speaks both of the abject conditions and ingenuity of survival for those who have nothing. During the course of his *One Year Performances* Hsieh was an illegal immigrant.

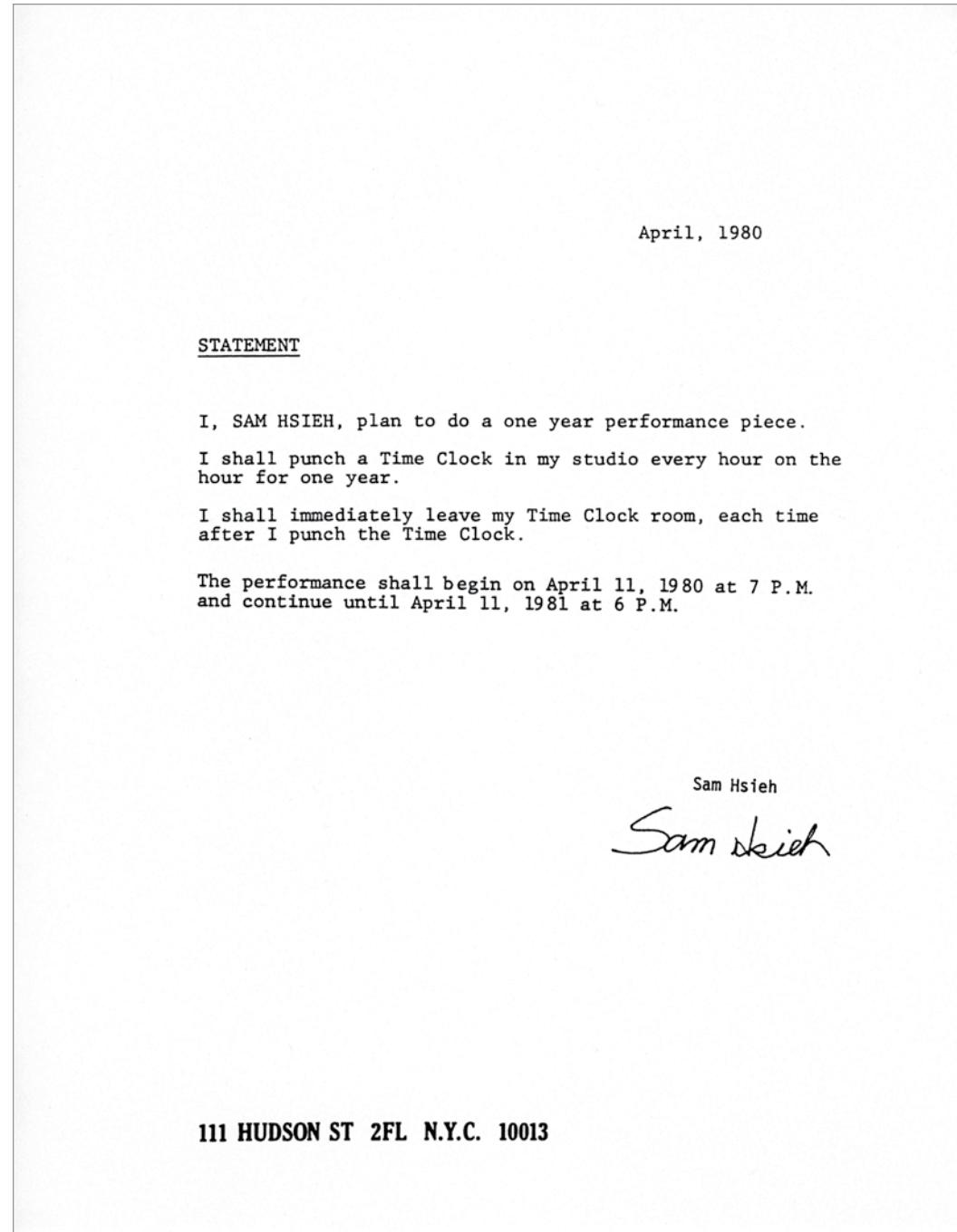
The final room of *Doing Time* takes us back to three of Hsieh's previously unseen works: short performances and photographs, all made in Taipei in 1973, before his emigration. At the close of the exhibition a documentary, *Outside Again*, returns Hsieh at the age of sixty-five to the original sites of his performances in Taipei and New York, making a meditation on the resonances of these far-sighted works.

做時間 謝德慶

1978年9月30日，曼哈頓下城區。一位名為謝德慶的年輕臺灣藝術家開始創作一系列非比尋常的作品。五件為期一年的行為表演，陸續在藝術展覽的常態空間外展開。每件作品在啟動之前謝德慶會發表一篇宣言：為自己接下來的一整年期行動，訂下一套嚴格的自律規範。這些作品將體能耐力暴露在極端的時延條件下的作法，完全是前所未見；這般不屈不撓的毅力，體現了謝德慶認知中藝術是一種生命歷程的執著信念。

「做時間」首次將謝德慶兩件一年行為作品一起展出，同時匯集藝術家諸多自藏文獻與物件於一堂。藝術家在〈一年行為表演1980-1981〉規定自己每個整點在打卡鐘上打卡，如是疲於奔命般的整整一年，每小時一次，每一天24次毫不間斷；另一件〈一年行為表演1981-1982〉，謝德慶對自我剝奪設下更嚴苛的限制，他堅持不避風雪酷日，在街頭餐風露宿生活一整年。每件作品都用不同的紀錄方式，挑戰各種記錄生命的可能。這兩件探討禁錮行為的大型表演作品，對於生命存在，與制約系統、時間及自然等議題，共同提出一段深刻激昂的論述。作品中可見藝術家末路亡徒的一貫姿態，道出人在一無所有的卑微掙扎與變通求生。在五件〈一年行為表演〉的創作期間，謝德慶的身分仍是非法移民。

在展覽最後，我們可看到三件未曾公開的作品：都是在謝德慶移居美國前，於1973年在臺北所創作的行為表演與攝影。本展以紀錄片〈重返過去之外〉作結，現年65歲的藝術家回到臺北與紐約，重訪當年創作現場，靜思這些作品的前瞻視野，所引發的餘音共鳴。



One Year Performance 1980-1981

Performance, New York

April, 1980

STATEMENT

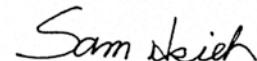
I, SAM HSIEH, plan to do a one year performance piece.

I shall punch a Time Clock in my studio every hour on the hour for one year.

I shall immediately leave my Time Clock room, each time after I punch the Time Clock.

The performance shall begin on April 11, 1980 at 7 P.M. and continue until April 11, 1981 at 6 P.M.

Sam Hsieh



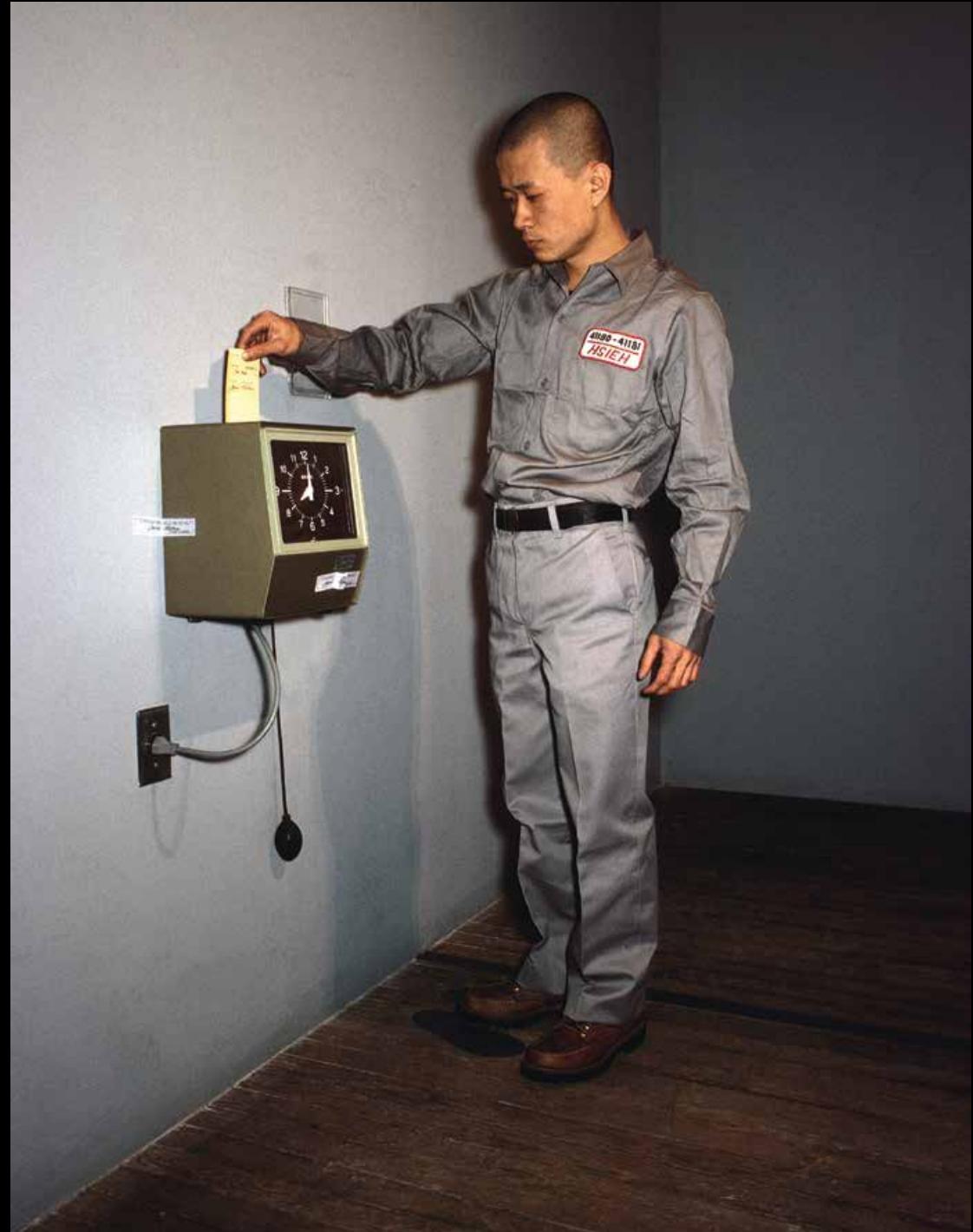
111 HUDSON ST 2FL N.Y.C. 10013

To realize his long investigation of time and labour, Hsieh installed a worker's time clock in his studio, and facing it, a 16mm camera suspended from the ceiling. He shaved his head and published a declaration of intent. For an entire year he would attempt to punch in, on the hour every hour, twenty-four hours a day. At each punching he would shoot a single still image on 16mm film. Hsieh's life during the year was regulated by this recurring act: he had consigned himself to highly restricted conditions of movement and interaction, and a continuous state of physical alteration. Sleep deprivation was pitted against the demand to appear: to be upright and visible. Hsieh's ordeal resulted in a singular, uncanny artefact: a six-minute film of his tremulous body floating beside the whirling clock, wracked by the rapid passage of an immense wave of time. Each day is radically condensed into a second of film. The performance and its archival mechanisms were stringently verified and analysed: throughout Hsieh was unable to perform only 133 of the possible 8,760 punch-ins. Hsieh's work evokes the disjunction between the lived perception of time and the social construction of clock time. But its prescience rests in its understanding that the technologies of capitalism would capture and accelerate life itself, turning sentient experience into productive labour.

Left: Tehching Hsieh, *One Year Performance 1980-1981*.
Performance, New York. Statement, paper, 8.5 x 11 in
(21.6 x 27.9 cm). © Tehching Hsieh.
Courtesy of the artist and Sean Kelly Gallery.

為了實踐對時間和勞動的長期探討，謝德慶在工作室中裝設一台打卡鐘，及一部從天花板懸掛而下的16釐米攝影機，鏡頭面對這個打卡鐘。他剃光了頭，發佈一份聲明書。接下來的一整年，每天會準時在整點時打一次卡，24小時不間斷；每次的打卡，會用16釐米攝影機拍攝一格靜態影像。那一年謝德慶的生活就受到這個反覆動作的約束，強迫自己接受行動與社交的限制，並忍受長期的生理變化。睡眠被剝奪殆盡，還得挑戰自己每個整點需站定拍照打卡。謝德慶在如此嚴苛的考驗下，卻完成了一個獨一無二又不可思議的製作：一段六分鐘的影片，當中看到謝德慶杵在指針狂轉的打卡鐘旁邊，飄忽微顫的羸弱身影，宛如是在承受時間波濤洶湧般的無情拍打摧殘。每一天已經被濃縮成為一秒鐘。這場表演行動以及其文獻紀錄最後都經過嚴峻的檢核與分析，前後應該共計有8,760次打卡，但謝德慶錯過了133次。這件作品突顯了人類與生俱來的直觀性時間感，以及社會環境所框設的時鐘性時間感之間的分隔與斷裂，但卻也預示了資本主義的技術本位，會全面籠罩人類生活，並以加速度的方式快速前進，人類敏銳的感知力，也將轉變成提供製造生產的勞動力。

左圖：謝德慶，〈一年行為表演1980-1981〉，行為表演，紐約
聲明書，紙，8.5 x 11 英寸（21.6 x 27.9 公分）
© 謝德慶 藝術家與尚凱利畫廊提供



Left and Above: Tehching Hsieh, *One Year Performance 1980-1981*. Performance, New York.
Photograph: Michael Shen, © Tehching Hsieh. Courtesy of the artist and Sean Kelly Gallery.

左圖與上圖：謝德慶，〈一年行為表演1980-1981〉，行為表演，紐約
攝影：程偉光 © 謝德慶 藝術家與尚凱利畫廊提供

September 26, 1981

STATEMENT

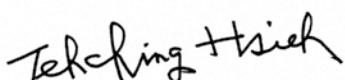
I, Tehching Hsieh, plan to do a one year performance piece.

I shall stay OUTDOORS for one year, never go inside.

I shall not go in to a building, subway, train, car, airplane, ship, cave, tent.

I shall have a sleeping bag.

The performance shall begin on September 26, 1981 at 2 P.M. and continue until September 26, 1982 at 2 P.M.



Tehching Hsieh

New York City

One Year Performance 1981-1982

Performance, New York

Five months after completing the 'Time Clock Piece', Hsieh set out on a new durational course that would take him beyond the bounds of the studio, into the streets of New York. In his typed and signed inaugural statement, Hsieh testified that he would spend a year outdoors without taking shelter of any kind. In effect, he committed himself to a condition exceeding homelessness: a sustained elemental exposure. He carried with him scant provisions in a single rucksack: a sleeping bag, a camera, a torch, a radio and a few changes of clothes. His yearlong travail was meticulously documented in hand-marked daily maps of his wanderings around the city, by a thirty-minute Super 8 film, and with a collection of photographs showing the solitude of life on the street. Hsieh's preoccupation with freedom and constraint intensifies in this 'Outdoor Piece'. His ability to roam freely comes at the cost of continuous vulnerability, physical degradation, and threatening encounters with the violence of the law. The performance questions the necessity of shelter, its relation to home, and the desire to belong somewhere, made manifest in movement itself.

Left: Tehching Hsieh, *One Year Performance 1981-1982*. Performance, New York. Statement, paper, 8.5 x 11 in (21.6 x 27.9 cm). © Tehching Hsieh. Courtesy of the artist, Gilbert & Lila Silverman and Sean Kelly Gallery.

Overleaf: Tehching Hsieh, *One Year Performance 1981-1982*. 'Life Images'. Performance, New York. © Tehching Hsieh. Courtesy of the artist, Gilbert & Lila Silverman and Sean Kelly Gallery.

在「打卡」完成五個月後，謝德慶展開一段新的時延計畫，這次不受限於工作室範圍，直接走入紐約街頭。在鄭重繕打與簽署的宣告書中，聲明自己將不進入任何庇護，要在戶外餐風露宿生活一整年。事實上，他將自己置於一個比流浪漢更艱困的環境，持續暴露在嚴苛的自然氣候環境之中，隨身只攜帶一個背包，裡面僅有少許用品：睡袋、相機、手電筒、收音機與幾件替換的衣物。謝德慶利用每天的都市漫遊手繪路線圖、以 Super 8 攝影機拍攝的 30 分鐘紀錄短片，以及紀錄謝德慶在街頭孤獨身影的一系列攝影，將這一整年的艱辛過程，一絲不苟的記錄下來。在「戶外」這件作品中，謝德慶對於自由與束縛的探究更加深入強烈。他看似可以自由遊走，但卻要冒著長期處於不安未知、身體日趨羸弱以及執法的暴力威脅等的代價與風險。謝德慶藉著這行為表演的行動與遷移，質問了人類需要庇護的必要性、辯證家與庇護所的關係以及揭示出渴求歸屬的慾望。

左圖：謝德慶，〈一年行為表演1981-1982〉，行為表演，紐約
聲明書，紙，8.5 x 11 英寸 (21.6 x 27.9 公分)

© 謝德慶 藝術家、吉伯特與麗拉·席夫曼、尚凱利畫廊提供

後頁：謝德慶，〈一年行為表演1981-1982〉，「生活影像」，行為表演，紐約
© 謝德慶 藝術家、吉伯特與麗拉·席夫曼、尚凱利畫廊提供

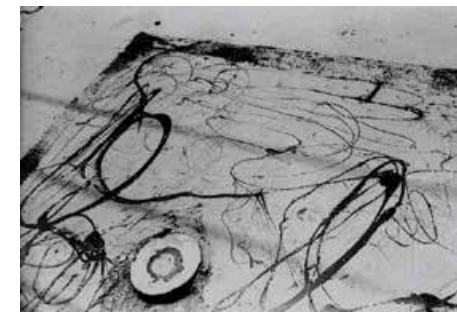


Road Repair

Photographs, Taipei, Spring 1973

Leaving his initial practice of abstract painting behind, Hsieh began to make artworks with his camera. He wandered the streets of Taipei, searching for instances where the simple task of repairing holes in the road had led to striking compositions in spilled tar. Hsieh's camera reframed these accidents – derived from the commonplace labour of others – giving them artistic force. He became concerned with serial photography, repetition and difference. Hsieh's commitment to the value of mundane, seemingly valueless activity, the 'little nothings' of life, proceeds from this point.

謝德慶慢慢走出他最早的抽象繪畫形式後，開始運用相機來創作。他遊蕩在臺北街頭，開始注意修補路面時柏油所揮灑而出的驚人構圖。謝德慶的鏡頭，從他人的平常勞動中，重新賦予其藝術力量。他漸漸開始注意到系列攝影，其中的重複性與差異性。謝德慶大抵就是從此時開始，關注生活中的家常瑣碎，像是微不足道的舉止以及雞毛蒜皮小事等，堅信從中存在價值。



Right: Tehching Hsieh, *Road Repair*, 1973.
Photographs: Tehching Hsieh, © Tehching Hsieh.
Courtesy of the artist and Sean Kelly Gallery.

右圖：謝德慶，〈修補道路〉，1973
攝影：謝德慶 © 謝德慶 藝術家與尚凱利畫廊提供



Exposure

Performance on Camera, 20 mins (loop),
Taipei, Spring 1973 & Autumn 2016

Hsieh's interest in serial images and everyday acts takes a new course: into filmic documents of simple actions. In 1973, he used a Super 8 camera to record one of his earliest performances. Wetting the ground before him, he laid out one hundred pieces of Kodak photographic paper – ten pieces in ten rows – exposing them to sunlight. Each page gradually darkened as the process developed. After one hundred papers were laid out, Hsieh returned to the first row and then systematically flipped each piece, revealing a contrast between the still darkening photosensitive papers and their untreated white backs. The repeated captures of accidental spills, present in his early photographs, turn into a deceptively blank meditation on the nature of records. Orderly straight lines of 'photographs' are set in a continuous tension with the excessive force of the organic, the fluid and the elemental. Hsieh lays down a new ground that briefly becomes an image in which water and sky meet. The dialogue that Hsieh initiates here, between the durations of photography and film, will forcefully recur in his 'Time Clock Piece'.

The original film of this performance was lost. For *Doing Time* Hsieh returned to Taipei in 2016, forty-three years later, to re-do the work on camera.

Left: Tehching Hsieh, *Exposure*, 2016. Video still of performance, Taipei, 2016. Director of photography: Hugo Glendinning. Curator: Adrian Heathfield.
© Hugo Glendinning & Tehching Hsieh. Courtesy of Tehching Hsieh. Supported by Taipei Fine Arts Museum of Taiwan.

謝德慶對於連續影像與日常行為的興趣有新發展：他開始將單純的動作以影片形式記錄下來。1973年，他藉由 Super 8 攝影機錄下他早期的一件行為表演。他先弄濕地面，將一百張柯達相紙，以十張為一列，感光面朝上逐張排開共計十列，任相紙在日光下曝曬感光。每張相紙隨著曝光程度逐漸地變暗。一百張排完後，謝德慶回到第一排，依序將每一張相紙翻面露出背面的白色。持續變化中的相紙正面及無感光劑的相紙背面，形成兩個不同色差的對比。謝德慶早期攝影不斷捕捉的隨機瀰漫，在此轉變成對於紀錄本質的思考。這些排列得線條筆直整齊有序的相紙，連續與流體物質及自然現象等有機力量產生張力。這方相紙鋪設的地面短暫形成天光水影交會的景象。攝影與影片兩者在時延概念中彼此的對話，謝德慶在這件作品中首次點到，但要到「打卡」才可看到更清晰有力的探討。

〈曝光〉的原始影片已佚失。在睽違43年之後，謝德慶特地為了「做時間」於2016年返臺，於鏡頭前重現〈曝光〉。

左圖：謝德慶，〈曝光〉，2016
行為表演影片截圖，臺北，2016
攝影：雨果·葛蘭丁寧 策畫：亞德里安·希斯菲爾德
©雨果·葛蘭丁寧與謝德慶 藝術家提供 臺北市立美術館協助

Jump

Performance on Camera, Taipei, Autumn 1973

Hsieh's questioning of the relation between an event and its capture intensified. He jumped from the second floor window of his house, recording his leap on Super 8 film and through a series of photographs. Hsieh dropped approximately fifteen feet onto a concrete floor, breaking both of his ankles. He subsequently destroyed the film of this singular, unrepeatable act, but its serial photographs remain.

At the time, Hsieh was unaware of Bas Jan Ader's now widely known *Fall* performances (1970-1971) and Yves Klein's infamous photomontage *Leap into the Void* (1960). Klein's manipulated photograph was a theatrical evocation of momentary freedom. In contrast, Hsieh's fall is not imbued with the ecstatic possibilities of flight or transcendence, but traumatically resonates – through his life and ours – with the brutal facts of gravity, concrete and splintered bones.

謝德慶對事件與其紀錄之關係的探問，在〈跳〉中更形強烈。他從住家二樓的窗戶縱身往下一跳，並用Super 8攝影機與一系列的照片記錄下來。當時他從高約四米六的地方往下跳到水泥地上，將兩個腳踝都摔斷。他之後即銷毀這一部，絕無僅有且無法重演的行為紀錄影片，只留下系列照片。

當時，謝德慶並不知道巴斯·揚·艾德那件如今已廣為人知的行為表演〈墜〉（1970-1971年），也沒聽過伊夫·克萊因那張惡名昭著的攝影蒙太奇〈墜入虛空〉（1960年）。克萊因操弄著影像，戲劇化地喚起瞬間的自由。兩相對照之下，謝德慶的縱身一跳並沒有令人激動不已的飛翔或超越性的昇華，而是利用地心引力、水泥地與碎裂的骨頭這些活生生的事實，從他和我們的生命經驗中，所引發的痛苦共鳴。

Right: Tehching Hsieh, *Jump*, 1973. Performance, Taipei.
Photograph: Teh-Shin Hsieh, © Tehching Hsieh.
Courtesy of the artist and Sean Kelly Gallery.

右圖：謝德慶，〈跳〉，1973，行為表演，臺北
攝影：謝德馨 © 謝德慶 藝術家與尚凱利畫廊提供



Outside Again

Adrian Heathfield and Hugo Glendinning
HD Video, 20 mins (loop), 2017



Outside Again is a short documentary on Hsieh's performances, made by photographer Hugo Glendinning with writer and curator Adrian Heathfield, and shot in Taipei and New York. Returning to the original sites of his performances many decades later, Hsieh momentarily relives their sense. Some locations have transformed beyond recognition, some have remained relatively unchanged, and others have fallen into dereliction. The occasion of these returns prompts Hsieh to articulate his thoughts on art and its outsides, long durations, and the testing of human limits.

〈重返過去之外〉是一部謝德慶行為表演的紀錄短片，由攝影師雨果·葛蘭丁寧與作家暨策展人亞德里安·希斯菲爾德共同合作，在臺北及紐約兩地所拍攝。幾十年後回到這些行為表演的現場，謝德慶短暫地喚醒當時的感觸種種。有些地方已今非昔比，有些依稀宛如昨日，也有些已傾圮荒蕪。透過舊地重遊，讓謝德慶有機會重新整理自己對於藝術與藝術之外、時延以及人類極限試煉的種種理念。

Left: Adrian Heathfield and Hugo Glendinning, *Outside Again*, 2017. HD Video, 20mins. Production still, Taipei.
Directed and edited by Adrian Heathfield and Hugo Glendinning.
Director of photography: Hugo Glendinning.
© Hugo Glendinning. Courtesy of the artists.

Overleaf: Tehching Hsieh, *One Year Performance 1980-1981*.
Performance, New York. Time Cards. © Tehching Hsieh.
Courtesy of the artist and Sean Kelly Gallery.

左圖：亞德里安·希斯菲爾德與雨果·葛蘭丁寧，〈重返過去之外〉，2017
高解析錄像，20分鐘，影片截圖，臺北
亞德里安·希斯菲爾德與雨果·葛蘭丁寧編導
攝影：雨果·葛蘭丁寧
© 雨果·葛蘭丁寧 編導提供

後頁：謝德慶，〈一年行為表演1980-1981〉，行為表演，紐約
打卡卡片
© 謝德慶 藝術家與尚凱利畫廊提供

Lifeworks

Adrian Heathfield

A character called Sam Hsieh makes several brief but alluring appearances in Rachel Kushner's bestselling novel *The Flamethrowers* (2013). In that book, Hsieh is something of a cultural secret. He is also a symbol of the radical capacities of a principled art practice, situated by Kushner between the defining tensions of the 1970s: revolutionary politics, corporate powers and the thirst for expressive freedom. That many people may only know of Hsieh as a minor fictional character is fitting for an artist whose practices are revered by other artists, but hard to believe – let alone interpret.

The 'real' Tehching Hsieh – he went by the name Sam in his first years as an illegal immigrant in New York – has proven difficult to find and locate within the dominant narratives of art and performance history. *Doing Time* in Venice is consequently the first exhibition bringing together two of Hsieh's *One Year Performances* in their fullest forms. The resilient opacity of Hsieh, and his work, comes down to much more than his outsider status, the fact of his race in white art scenes and histories, or the general marginalization of performance in mainstream visual art institutions in the last quarter of the twentieth century. Our lagging behind Hsieh is more revealing than these sadly persistent issues. We are, perhaps, just catching up with the realities of contemporary life that Hsieh subjected himself to, contoured and made manifest in his long durational artworks.

The pairing of 'Time Clock Piece' and 'Outdoor Piece' brings to the fore the most pressing human issues of our time: the impoverishment of experience under capitalism, migration and the law, the lives of those who have nothing, our engagements with the elements, acceleration and death. First, let's establish what was made evident. After a year spent living in a self-built cage without communication, Hsieh committed to clocking on to a worker's time clock on the hour, every hour, for a whole year. This exhausting labour was rendered into an unprecedented experimental visual artefact: a 16mm film in which a wave of time is registered passing through his fluttering upright body. After a six-month hiatus, a subsequent year was spent eschewing all shelter, propelling Hsieh into an itinerant life of elemental exposure, prey to the vicissitudes of the weather, social violence and the law. Hsieh was an underground phenomenon, living and creating at the edge of art culture.

At the time, an aesthetics of duration was emerging in the long wake of western conceptual art, and the burgeoning transatlantic scenes of body art. But Hsieh proceeded without art world reference or influence. No artist had thought of systematically going that far with duration, of consigning their waking life so absolutely to art, or of recording and verifying its enactment so 'totally'. Hsieh made life-time his subject and his medium, drawing attention to his subjection during that time, in revelatory conditions of existence. He lived out abjection as an ongoing proposition. A year of time is impossible to capture in representation, as Hsieh understood well; and a non-white, paperless young man with no social or art world status was unlikely to be believed. So Hsieh's para-legal statements, contracts and archival machinery were invented to secure the veracity of his work's existence. That these performance works were seen as extreme, as outliers of major currents, and without category is not surprising. That he persisted against prevailing conditions, and insisted (like a true perfectionist) in his variously constrained and recorded life experiments becomes a monumental work of faith. Perhaps he was saving his acts for a time in which they would be more readily understood? A strange faith, then, in history, or even in time itself.

'Time itself' – whatever that is – is the subject of the 'Time Clock Piece'. Hsieh's perverse use of a symbol of factory-line control lets us know that the labour in question is 24/7 not 9 to 5. The artwork convenes a world in which late-capitalism attempts to account for all of life and Hsieh 'sacrifices' his body to its machinery. In the click of the shutter the powers of late-capitalism coincide with the technologies of visibility. Visual representation is figured as the necessary correlate upon which capitalized time depends. Hsieh is pressed into a listless state of sleeplessness, broken dreaming and exhausted consciousness, where the primary function of his body is simply to produce: a timely image of himself. He appears to be living through the end-time of late-capitalism's culture of acceleration and selfishness. But in the eerie stuttering dialogue between photography and film that Hsieh convenes, other senses of selfless time emerge: lived times, at once familiar and strange, immeasurable and without capture. The living body evoked in these image-affects does not exist in one time, but a kind of 'no-when': in the radical heterogeneities of duration. If the felt force of Hsieh's critique has not yet reached you, just think of that dopamine hit you are now craving, having left your smart device alone for the five minutes it has taken you to read these words. Think of the way technology has got under your skin, into the cells of your flesh, curtailed your sleep, heightened your productivity, cast every waking moment of your life into a chemically driven rush to connect, process and acquire. Then it's possible to understand the lost life-times that Hsieh's firm look and trembling body disclose: where seeking is not mastered by technologies of bio-power.

Hsieh's 'Time Clock Piece' sees late-capitalism as a system founded on productive acceleration, and it proposes wasting time as a counter-value. His labour is strenuous

but ultimately excessively empty. Most of the time he is waiting, doing ‘nothing’, activating a hollow form of accounting; his actions amount to an unworking of work, an anti-production. The movement dynamics of this laborious waste are brought to the fore in Hsieh’s subsequent ‘Outdoor Piece’, where he embarks on a relentless wandering work, an arduous journey to nowhere in particular. Hsieh ‘simply’ lives outside, but stays on the streets of New York in a new kind of deprivation. Pushed to physical limits in this elemental exposure – an outside of the outside – he makes a form of bare existence art, where the nature and means of survival are in question. Hsieh’s archival system produces a stark set of photographs of life on the street. But most tellingly he produces a replete series of daily maps with hand drawn routes and notations – a kind of bio-graphology – marking the places in the city where the physical necessities of eating, excreting and sleeping took place. The maps teach us to re-think the relation between elemental necessity, shelter and home. It is in the shelterless condition of this work that Hsieh finally recovers his Taiwanese name, and encounters a breach of his self-imposed life rules. He is accosted by a man on the street, fights back and is soon arrested, though he acted in self-defence. A night in a police cell violently ruptures the order of the work.

Hsieh’s complex relation to the law unfolds. He persistently reiterated the language of the law in his typed inaugural declarations and ‘contracts’ of verification. All the while, he withheld his reality as an illegal immigrant. The law comes back to Hsieh in the state of exception he inhabits – outside of the law yet anchored to it – and seems at first to assert its proper functions, subjecting Hsieh’s body to its authority. Hsieh swiftly returned to his life on the street, but what returns in the final analysis, in the moment of judgment, is a strange reiteration by the law of Hsieh’s state of exception. Rose McBrien, the judge in Hsieh’s hearing, acknowledged Hsieh’s art project and its principles or ‘laws’ by not insisting on his presence before the law. His sentence for his offence was given as “time served.” Hsieh’s general condition of illegal citizenry was fortunately not noticed or acted upon. Judgment is disclosed, not as the rule of law, but as a performative statement machine. The judge sticks to her words, allowing Hsieh’s body to slip out of one subjection and into his self-chosen one: it seems that the rule of the solitary, abject, itinerant artist overrules. It is in such moments that we might understand the radical value of Hsieh’s experimental practice of a life: its potential to remake the laws of a given world.

I am so delighted that Taiwan has decided to ‘re-claim’ its long lost black sheep, a reticent and reluctant agent. In so doing – during such dark global times of racial hatred of migrants and indifference to planetary destruction – Taiwan affirms the value of those who call no nation home, of the wandering and dispossessed. She affirms the labours of those who do not seek the riches of self-possession, but instead a life made in difficult art, in communion with elemental conditions and possessed by the edges of ideas. Taiwan’s hospitality to its ‘exiled’ son also affords the opportunity to view three previously unseen early works from 1973, made before

Hsieh’s emigration. We return to a place where a certain exilic impulse is already in motion. In these photographs and performances Hsieh is wrestling with the ground on which he must walk. But his actions and engagements also disclose his nascent concerns: with environment and time, qualities of existence, images and documents as frail remainders of an elusive life force.

Despite his relatively slight art world presence and circulation, Hsieh has long planned a full retrospective of his works: a linear exhibition hall whose spatial dynamics precisely mirror his art’s temporal frameworks. Five large, identically sized rooms will contain the accumulated archives of his first five yearlong works. The fifth room is empty, bar Hsieh’s statement and poster: for that year he absented himself from all engagements with art. Subsequently, Hsieh made a ‘Thirteen Year Plan’, throughout which he made art but did not show it publicly. His final unfinished work, under cover of this plan, was to withdraw from all human contact: an unlivable ideal. And so, Hsieh’s five rooms are followed by a further thirteen achingly empty rooms. To carry the invisible: an ‘impossible’ architecture. After the ‘Thirteen Year Plan’, Hsieh says that he is no longer an artist and does not make art.

Hsieh’s refusal of art – of its foundation in appearances and presences, and his eventual personal refusal of the name of artist – is perhaps the bitterest pill for the art world to swallow. Given his convictions and laborious sacrifices, we would do well to take these propositions seriously. If it does not re-present or make evident, if it resides somewhere barely visible and legible, if it is not made by those people with a need to call themselves artists, what, then, is art? Perhaps it is just a condition of experimental life?

In Hsieh’s projected retrospective, the long line of empty rooms has an exit. It is marked by Hsieh’s simple closing statement of the ‘Thirteen Year Plan’ and a life in art: “I kept myself alive.” Hsieh’s final performance of disappearance remains unrealized and unseen. Yet, the constellation of his propositions endures, emanating from an ineffable life, lived at limits...

Unwork the world

Art is existence, giving and showing itself

Art is unseen life, a form of survival

Nothing is potential

Perhaps Hsieh’s retrospective exhibition will remain a fiction in his lifetime, or in mine, or perhaps one day we will have learnt the cultural value of his negations. Viva Hsieh! Going barely: a life.

Withdrawal Tehching Hsieh and the Unworking of Work

Joshua Chambers-Letson

On the television, there is footage of a woman crying behind a window.

Guadalupe García de Rayos immigrated to the United States at the age of fourteen and is part of a generation of undocumented immigrants who were brought into the country by their parents as children. Raised in the United States, people like García de Rayos live under the constant threat of arrest and deportation. But whether you have proper documentation or not, you have to work to stay alive. Excluded from many forms of employment in the United States, undocumented immigrants are often forced to sell their labour on an informal market, enduring harsh and exploitative working conditions as a result. In an attempt to avoid this fate, García de Rayos fabricated a social security number to get a job at Golfland. After she was discovered, the US government began deportation proceedings against her. She was granted leniency by the Obama administration and ordered to check-in with immigration authorities at regular intervals.

In February of 2017, a month into the presidency of Donald J. Trump, she reported to immigration authorities for a regular check-in and was arrested. Protestors, including García de Rayos' two school-age children (US citizens by birth) gathered outside the prison. Television cameras soon followed, capturing the scene as the crowd surrounded a van carrying García de Rayos away from her family. One man wrapped his body around a tyre, temporarily halting the van's progress and giving her children a few minutes more with their thirty-five year old mother, though they were separated from her by the van's closed window. Within twenty-four hours, García de Rayos was removed to Nogales, Mexico, a country in which she has not stepped foot since she was a child.

The Marxist tradition has long described work as an impediment to freedom, but in García de Rayos' case work became a conduit to arrest and deportation. Reporting to work exposed García de Rayos to a process of criminalization, temporary incarceration, removal and exclusion. And while it is not uncommon, in the twenty-first century, for people to leave their families and travel across the world to look for work (often in order to support their loved ones back home), García de Rayos' search for gainful employment concluded with the state literally tearing her family apart on live television.

I open with this story to underline the exigencies framing the relationship between work and withdrawal in the contemporary moment, particularly for the undocumented, commonly exploited, and often racialized immigrant labourers who in many ways sustain and support the global economy. Where work may be a form of exploitation and alienation for most (if not all) labourers, for the alien immigrant labourer work can also be the paradoxical pathway to regulation, incarceration and removal. Immigrants, who do work that no one else will do, are blamed for 'stealing' jobs from the native born. Work, for racialized immigrant workers, is both that which one needs to survive, and that which exposes one to the violence of the state and the violent forces of nationalist, anti-immigrant sentiment surging across the globe. The question we all face today is: what is to be done?

Tehching Hsieh has long deployed performance to explore the relationship between the regime of work and the power of withdrawal. What might we learn from Hsieh's deployment of performance as an unworking of work through a practice of withdrawal? How does Hsieh's performance of a withdrawal from work offer us means for affecting (or at least imagining) an undoing of the regime of work, and its attendant forms of regulation? Perhaps more importantly, I will explore how a practice of withdrawal may allow the performing subject to survive, if not sublimate, work's claim to the body. This is a question that is of critical importance to the conjoined struggles for the survival and emancipation of immigrants, refugees and people of colour who live and work in hostile environments across Europe and the United States at our present historical junctures.

Hsieh is best known for six durational performances enacted between 1978 and 1999. Each, in their own way, explored the relationship between work and withdrawal. The first five were titled *One Year Performance*, each lasting for a full calendar year. This sequence began with the first *One Year Performance 1978-1979* on 30th September 1978, in which Hsieh famously sealed himself in his studio, within a crafted wooden cell measuring eleven feet and six inches by nine feet by eight feet. In a statement issued on the first day of the piece, Hsieh made the following vow: "I, Sam Hsieh, plan to do a one year performance

piece, to begin on September 30, 1978.” The statement, though not legally binding, functioned as a performative articulation of the work’s parameters. Signed by Hsieh, it also functions as something of a work contract, determining the shape of his labour for the year to come.

To say this is to acknowledge that for the performance artist, performance is often work and, like all forms of work, it can be hard to endure. Living within the cage for a year, *One Year Performance 1978-1979* gave flesh to the Marxian contention that, under capitalism, the regime of work can be an experience of alienation and entrapment as much as it exposes the worker to the endurance of a monotonous, constraining physical routine.¹ In a later piece, *One Year Performance 1980-1981*, Hsieh again embodied this conceit by spending a year punching a time clock every hour on the hour, depriving himself of sleep and of the freedom to stray farther than thirty minutes away from his studio. But if work, under capitalism, is defined as productive activity, Hsieh’s labour in these performances produces nothing but his presence and the work itself. As a result, his performances often stage what we might describe as the unworking of work.

For performance theorist Peggy Phelan, the ontology of performance is dependent upon withdrawal, as performance is only constituted when it “withdraw[s] from representation altogether.”² Phelan famously argued that, “Performance’s only life is in the present. Performance cannot be saved, recorded, documented, or otherwise participate in the circulation of representations of representations: once it does so, it becomes something other than performance.”³ By withdrawing from presence, performance produces nothing but itself (“It saves nothing; it only spends”).⁴ This, for Phelan, is what gives “performance art its distinctive oppositional edge.”⁵ The work of performance art, she argues, is to stymie “the smooth machinery of reproductive representation necessary to the circulation of capital.”⁶

One Year Performance 1978-1979 is a work that becomes itself not only through the withdrawal from presence, but also through Hsieh’s performance of (and giving presence to) the act of withdrawal. As his statement stipulated, Hsieh promised to “NOT converse, read, write, listen to the radio, or watch television, until I unseal myself on September 29, 1979. I shall have food every day. My friend, Cheng Wei Kuong, will facilitate this piece by taking charge of my food, clothing, and refuse.” A piece of ‘solitary confinement’, his contact with other people was kept to a minimum. Audiences were only allowed to view the performance during set times every three weeks (for a total of nineteen public days out of 365). While he could not fully detach himself from capital’s dizzying sphere of production and consumption (consuming food and clothing, and producing human waste), he largely withdrew from the world around him. His job, for the year, was to produce nothing but his presence, whether in the cage or in the form of bodily waste. Even during the days when audiences were allowed into his studio, Hsieh avoided all communication

with them: “Whether people saw me or not, I was in the same situation: not communicating with others at all.”⁷ Even eye contact “was to be avoided” because it “would have caused interaction with an audience.” Part of what constituted the performance, then, was Hsieh’s extreme condition of social withdrawal.

While Hsieh’s performance might be read as an enfleshment and representation of the trope of labour as a prison (in which the performance artist’s work becomes the literal condition for his imprisonment), his performance of withdrawal might also be understood as an attempt at the unworking of work. I draw the notion of the ‘unworking of work’ from the Autonomist tradition, a form of Italian workerist Marxism that Sylvère Lotringer and Christian Marazzi describe as “the struggle against work, the refusal of work.”⁸ The notion of work’s refusal was famously articulated in Mario Tronti’s 1965 essay, ‘The Strategy of Refusal’.⁹ There, Tronti underscored the revolutionary praxis of organised workers’ withdrawal from work: “What are workers doing when they struggle against their employers?” he asks, “Aren’t they, above all else, saying ‘No’ to the transformation of their labour power into labour? Are they not, more than anything, refusing to receive work from the capitalist?”¹⁰

The general strike, for Tronti, did “not signify a refusal to give capital the use of one’s labour power, since it has already been given to capital once the contract for this particular commodity has been signed.”¹¹ Hsieh, too, has signed a statement mimicking the form of a labour contract, and ‘giving’ his body over to a set of prescribed activities for the duration of a year. But by spending the year performing withdrawal (both from the activity of production, but also from interaction with the world around him), *One Year Performance 1978-1979* carries with it the faint echo of Tronti’s worker when she refuses capital’s command to engage in productive labour: “stopping work – the strike, as the classic form of workers’ struggle – implies a refusal of the command of capital as the organizer of capital... it is a *momentary* blockage of the work process and it appears as a recurring threat which derives its contents from the process of value creation.”¹² The emancipation of the worker from work, the Autonomists insisted, would transform work’s refusal from “a *momentary* blockage of the work process” into the sublimation of capitalism altogether. As Lotringer and Marazzi suggested, “Only when the worker’s labour is reduced to the minimum is it possible to go beyond, in the literal sense, the capitalist mode of production.”¹³ Through the refusal of work, the worker is opened up to new conditions of possibility that lie beyond the organization of time, space and bodies prescribed by capitalism. Hsieh’s performances, though they cannot fully realize this yet-to-come reality, gesture toward its possibility.

The Autonomists were heavily influenced by the young Karl Marx. In the 1844 Manuscripts, Marx describes capitalism as the ultimate form of negation insofar as it produces conditions of exploitation and alienation. Communism, in turn, is posited

as “*the negation of the negation*” because it aims to achieve the “*positive* transcendence of *private property*, as *human self-estrangement*” and thus the emancipation of the subject from the regime of private property and the attendant compulsion to work.¹⁴ As Antonio Negri argued in his treatise on the *Grundrisse*:

Communism is in no case a product of capitalist development, it is its radical inversion... The movement of inversion is powerful, so much so that the form of the transition is not simply antithetical, but rather constitutive of a new subject, and of a potential for total transformation. To mark this transformation in the most rigorous way possible, Marx insists on the abolition of work. Work which is liberated is liberation from work.¹⁵

But what would the emancipation of work from work look like? How might we withdraw from work and how would withdrawal achieve the negation of the negation in order to emancipate the potential for the reformation and possible sublimation of prevailing conditions?

Hsieh undertook an early investigation of the unworking of work in 1978 when he was living and working as an undocumented immigrant in New York City. As he described ‘Cleaning Piece’: “For two years I had done a cleaning job in a restaurant in SoHo. My job was that every night I would put up more than one hundred chairs on the tables, sweep and wax the floor, then put those chairs back on the ground. I used a video camera to document the whole course of this work, which took about forty minutes.”¹⁶ Though he refuses the notion that his work is autobiographical, he concedes that the accident of autobiography has given him a perspective that forms the philosophical core of his investigations: “My illegal experience in the States did make me consider those who live at the bottom of society. I intended to transform this consideration into a philosophical approach. A person living at the bottom might show his pains and his resentments politically. But as an artist, he should have the ability to transform basic living conditions into art works in which to ponder life, art and being.”¹⁷

By transforming the monotony of his job into an art piece, Hsieh stole some part of his labour back from his employer, affecting a subtle unworking of work. At the same time, in documenting the act he invites the spectator to witness and endure a part of the demanding daily routine that takes hold of the undocumented immigrant’s body. Contesting Phelan’s insistence that performance’s “only life is in the present,” Hsieh’s mobilized the video documentation of his daily routine to give presence to that which is often rendered invisible within the public imaginary: the gruelling and necessary labour that is often performed by undocumented immigrants.

But the unworking of work surfaces in Hsieh’s practice as more than an act of aesthetic alchemy; it was, as he himself admits, an act of survival. During an interview, Adrian Heathfield gestured to the presence of withdrawal in Hsieh’s

performances, asking the artist if he felt that his “withdrawn attitude to the audience was informed” by the conditions of his status as an undocumented immigrant.¹⁸ In response, Hsieh articulated withdrawal and the concealment of self as a means of survival, “To hide my identity, I used a pseudonym—Sam Hsieh—during my first two *One Year Performances*... If I had uncovered myself a lot at that time, it would have drawn attention from the immigration authorities.”¹⁹ But it was precisely through his performance of social withdrawal, during the third *One Year Performance* 1981–1982, ‘Outdoor Piece’ that Hsieh overcame his fear of identification and began to use his given name.

In *One Year Performance* 1981–1982, Hsieh remained outside for an entire year living on the streets of New York. To execute the performance, he withdrew from the normative order of bourgeois comportment to live in a fashion akin to the homeless and in so doing he discovered that no one (least of all immigration enforcement) came looking for him. As a result, he liberated himself from the fear of discovery (of his undocumented status) and regained his true name.

I want to be clear here that I am not romanticizing homelessness, nor am I suggesting that we should ‘become homeless’ in order to find our ‘true selves’. Instead, I mean to suggest that some of us (especially racialized, undocumented immigrants who live and work in hostile environments) already exist within conditions of exposure and dispossession. Hsieh’s performance proposes, however, that these conditions of precarity might also be transformed into conditions of possibility, especially when we consider such conditions as collectively shared. As Fred Moten and Stefano Harney ask, we might wonder if:

this being together in homelessness, this interplay of the refusal of what has been refused, this undercommon appositionality, [might] be a place from which emerges neither self-consciousness nor knowledge of the other but an improvisation that proceeds from somewhere on the other side of an unasked question? Not simply to be among his own; but to be among his own in dispossession, to be among the ones who cannot own, the ones who have nothing and who, in having nothing, have everything.²⁰

Having nothing, Hsieh withdrew into himself and into the companionship of others, like him, who were exposed to the elements. In so doing he not only found a community of the exposed in the homeless people who helped him survive the year outdoors, but also a pathway back to his true name and a means for living in a marginal but fecund space characterized by the refusal to work and the collective endurance of exposure.

Hsieh describes his performances as affecting his withdrawal from the external world into an internal one. As he says of *One Year Performance* 1978–1979, “If you look at pictures of this piece when I was inside the cage, look at my eyes, and you can

see that I was inside of myself.”²¹ But this retreat to the interior was not an escape, so much as it was a condition for his survival. Withdrawing from the world, Hsieh embarked on a yearlong journey through thought, such that “Thinking was the focus of this piece and was also my way of survival. While doing this piece, thinking was my major job. It doesn’t matter what I was thinking about, but I had to continue thinking, otherwise I would lose control not only of myself but also of the ability to handle the whole situation.”²² Although he insists that the performance was not meant to allow him to “meet with a heightened experience” he articulates his journey inward, towards thought, as an experience characterized by freedom: “I am as free in the cage as outside... my work here is... focusing... on freedom of thinking and on letting time go by.”²³ Critically, while Hsieh described thinking, during the piece, as his ‘job’, this was a job that was ultimately liberated from work and productivity as such. Indeed, where the regime of work ties time to productivity, Hsieh’s performances of withdrawal effected the unworking of work insofar as they aimed not to maximize time. Instead they ‘pass time’ in a fashion that puts on display his wasting of time and refusal of productive activity: “Wasting time is my basic attitude to life; it is a gesture of dealing with the absurdity between life and time.”²⁴

This impulse became critical to the structure of his final durational performances. During his fifth *One Year Performance 1985-1986*, ‘No Art Piece’, which ran from 1st July 1985 to 1st July 1986, the artist withdrew entirely from the making of art with a vow to “not do art, not talk art, not see art, not read art, not go to art gallery and art museum.” At the conclusion of this work, Hsieh embarked on his final performance *Tehching Hsieh 1986-1999*, or the ‘Thirteen Year Plan’. For the thirteen years of this work, he vowed to “make art” but with the stipulation that he would “not show it publicly.” During the first piece, it was the refusal to produce or make art, let alone engage with art that became the work. The work was constituted and realized through the unworking of work, i.e. Hsieh’s liberation from the labour of making art.

For the ‘Thirteen Year Plan’, Hsieh’s degree of withdrawal became nearly absolute. While he made work during this period, this work was entirely withdrawn from the world and incapable of being alienated from Hsieh as such. It was work emancipated from its status as work *for* someone else. When asked by Heathfield, years later, what he produced during this period, he answered quite simply, “if you are asking me what work I was making, I can tell you: I tried to disappear.”²⁵ While declaring this an incomplete work with limited success (because he was not fully capable of disappearing), the artist once more identifies withdrawal (in the form of disappearance) as work, but as work that is liberated from its status as work. And, again, this form of withdrawal was put in the service of survival. At the conclusion of the ‘Thirteen Year Plan’, Hsieh released a statement, composed in the cut and paste form of a ransom note: “I kept myself alive. I passed the December 31, 1999.” He signed his name, and offered the date of the first day of the new millennium: “January 1, 2000.”

The ransom note is often sent from a clandestine cell, or a criminal operation. It comes from those who have already withdrawn from the sphere of normative social comportment and carry out their subversive activities under the cover of night. It is pieced together with fragments from other publications, lest the author give away her identity by way of her handwriting. The ransom note is an ephemeral record of the insurgent’s withdrawal from presence into the shadowy sphere of the underground. Hsieh’s appropriation of it reminds us that the act of withdrawal may sometimes facilitate a practice of survival. And survival, under conditions that aim to annihilate, exclude, or remove undocumented immigrants and refugees from the body politic, can itself become an act of insurgency.

Hsieh’s work thus teaches us, once more, about the revolutionary potential that is embedded within performances of withdrawal. When Jeanette Vizguerra – an immigrant mother of four facing deportation after twenty years of life in the United States – withdrew to the refuge of a Denver church, she too staged a praxis of insurgent survival. But in order for these individual acts to shift from potentiality to insurgent reality the tactic must be enacted by one in concert with the many. Already, we see signs that this is happening with greater collective force. The task at hand is to commit ourselves to a coalescence of movements, by taking up space in the realm of representation (i.e., infiltrating the sphere of the political), as well as taking to the streets, but also through a commitment to the collective tactics of refusal and withdrawal. Today, as ever, the emancipation and survival of all rests upon the emancipation and survival of people who, like García de Rayos and Vizguerra, as Hsieh once said: “live at the bottom of society.” The strategy of refusal—a collective withdrawal from the regimes of both production *and* consumption—may remain one of our most effective tactics in the war of positions in which we find ourselves. As Hsieh’s work teaches us, performance may well have a central role to play in the coming insurrection.

- 1 Karl Marx, *Capital*, trans. Ben Fowkes, Three vols., vol. one (NY/London: Penguin, 1990).
- 2 Peggy Phelan, *Unmarked: The Politics of Performance* (London/NY: Routledge, 1993), 164.
- 3 Ibid., 148.
- 4 Ibid.
- 5 Ibid.
- 6 Ibid.
- 7 Adrian Heathfield, 'I Just Go In Life: An Exchange with Tehching Hsieh', Translated by Liao Mei and Qinjin Li in *Out of Now: The Lifeworks of Tehching Hsieh* (Cambridge, MA/London: MIT Press, 2008), 323.
- 8 Sylvère Lotringer and Christian Marazzi, 'The Return of Politics', in *Autonomia; Post-Political Politics*, ed. Sylvère Lotringer and Christian Marazzi (Los Angeles: Semiotext(e), 2007), 15–16.
- 9 Mario Tronti, 'The Strategy of Refusal', *ibid.*
- 10 Ibid., 29.
- 11 Ibid.
- 12 Ibid., 30.
- 13 Sylvère Lotringer and Christian Marazzi, 'The Return of Politics', *ibid.*, 16.
- 14 Karl Marx, *The Economic and Philosophic Manuscripts of 1844*, ed. Dirk J. Struijk, trans. Martin Milligan (NY: International Publishers, 1964), 146, 35.
- 15 Antonio Negri, *Marx Beyond Marx: Lessons on the Grundrisse*, trans. Jim Fleming (NY/London, England: Autonomedia/Pluto, 1991), 165.
- 16 Heathfield, 321.
- 17 Ibid., 322.
- 18 Ibid., 327.
- 19 Ibid.
- 20 Fred Moten and Stefano Harney, *The Undercommons: Fugitive Planning & Black Study* (Brooklyn, NY: Autonomedia, 2013), 96.
- 21 Heathfield, 323.
- 22 Ibid., 324.
- 23 Ibid.
- 24 Ibid., 328.
- 25 Ibid., 329.

Double Exile In Search of a Time Explorer

Jow Jiun Gong

Tehching,

I got to see the six-minute film of the 'Time Clock Piece' for the very first time in Muzha, Taipei in 2000 through the introduction of Kai-Huang Chen—an experience that plunged me into a corporeal, spatial and temporal vertigo. I saw your body trembling vigorously in the 16mm film strung together from still images, your hair growing like wild grass and your uniform twitching and unfolding. Over your right shoulder, rows and rows of time punching marks stacked up; in the left corner the hands of the clock rushed forward at a ferocious speed. A six-minute film is equivalent to one year. It is as if time itself entered into a time tunnel, followed a meandering course through those images, and had them projected before my puzzled eyes. At that time, I had just finished my doctoral research on philosophies of embodiment and imagination. I couldn't help thinking, what kind of a body is that? What kind of imagination?

In the following years, I gradually realized that you had emerged as a legend in the modern art history of Taiwan while living in exile in the US. No research or criticism has ever given you a precise place in Taiwan, given your influence in the international art world. No one could inform me what had happened to you, what art questions you now thought of, or how you dealt with your life experience in Taiwan in your early years.

Ten years passed by and I still could not answer the questions I had. When I visited the Gwangju Biennale in South Korea in 2010 and saw your installation of the 'Time Clock Piece', I understood its genealogical links to Cindy Sherman and Andy Warhol, and I said to myself, I had asked the wrong questions in the first place. The questions surrounding your work do not concern the abstract body or issues of imagination. Nor are they contained within the context of the development of Taiwanese, Chinese or Asian art history. Rather, your questions are rooted in American modern art history, in the city of New York from the 1970s to the 90s of which I know little, and in a genealogy of temporal artists such as Roman Opałka, Hanne Darboven, and On Kawara.

Tehching, I am determined to search for you: the absent outcast. After you ‘jumped ship’ in Philadelphia in 1974 you disappeared from the history of contemporary art in Taiwan. When I arrived in New York for the first time in 2011, you invited me to Dia:Beacon, telling me it was one of the major temples for American art. I was overjoyed to think that this was the very art genealogy that you intended to write yourself into, but you told me: no. What you did broke through predicaments and explored new boundaries, but entering into art history or temples was not for you to decide. You have always been isolated and hard to categorize. Freedom is your reward as well as the price you pay.

I saw you appearing in three photographs in Ai Weiwei’s *Absent* exhibition in Taipei in 2011: images of the Chinese art circle in New York during the early 1980s.¹ In 2010, towards the end of an interview with Hans-Ulrich Obrist, the curator hopes to guide you in the direction that your works held “influences from Taiwanese art or literature, or Asian art or literature.”² Your answer was reserved, inclining toward, “I would prefer not to put things like that.” You replied that you lived in New York, and that you were not directly connected with Taiwan, China or Asia. Tehching, you have disappeared from time.

When Adrian Heathfield interviewed you in 2006 about the thirteen years when you made art but did not show it publicly, you talked about an unfinished work aimed at “disappearance.” It seems you encountered one philosophical issue: was your art aimed at exile? Would you dedicate yourself completely to the practice of exile? You said:

I started it in 1991 and I tried to disappear until the end of the thirteen years. I had a huge internal struggle while I was doing it. I knew, as an art piece, ‘disappearance’ could be powerful. I could have done it in order to prove myself. But at the same time, I was thinking if I stayed in this double exile status for such a long time just for art’s sake, it was not my ideal response to life and art. That’s why I gave it up.³

However, in the same interview, you also mention, it was “a double exile. This would give me communication in reverse whether at that moment or in the future.”⁴ Therefore, Tehching, allow me to go back to this “double exile” in this unfinished “disappearance” work in the ‘Thirteen Year Plan’, as a starting point to retrace my research. Allow me to start here, then to bypass the eighteen years of your creative process and return to 1974 when you ‘jumped ship’.

In the statement of the ‘Thirteen Year Plan’, you propose, “I will make art during this time, but I will not show it publicly.” You were already a well-known name in the art scene. Consequently, you entered into a status of anonymity. The planned and unfinished “disappearance” seems to manifest this further, as Heathfield phrased your approach: “I’m not invisible enough. I will make myself more invisible. I will disappear from human contact. And this wasn’t just for one year, but for the rest of the thirteen

years?” “Yes,” you replied. You therefore left New York and stayed out of touch with familiar people. The conversation then goes as follows:

AH: Where was the exile?

TH: I stayed in America. I drove to Seattle from New York. I tried to get to Alaska, but I didn’t make it that far.

AH: Did you try to isolate yourself during this journey?

TH: Yes, I went to a totally strange place to start a new life. I felt like I was an illegal immigrant again, living just for survival, doing jobs. I had carpentry skills, but I could only find very low-paid jobs. It was like going back to 1974.

AH: In the first five previous *One Year Performances* you were an illegal immigrant, and after this, when you became legal, you seemed to press yourself further and further into invisibility, into the conditions of an outsider.

TH: As an illegal immigrant, realistically, I was an ‘outsider’; as an artist, mentally, I was approaching an ‘outsider’. This double identity of ‘outsider’ propelled me to create works in a particular way. When I became legal, I used an invisible way to present my works, but in fact, I was showing my ‘outsider’ mentality.⁵

As Taiwanese people, we know well the condition of being an “outsider” in “double exile”. But by becoming a ‘time explorer’ you demonstrate to us the dizzying state of exilic actions. Firstly, according to the legend, this uncompromising and tenacious hero is portrayed as one who has forsaken forever his world, his native land, and the local art circle formed by his mentors and artist friends. From the moment he ‘jumped ship’, he could not gain his salvation. He belongs to the realm of exile: he is exiled in New York as an illegal immigrant; he does not return to his homeland; he becomes an outsider in Taiwan, China, Asia, and even New York; he is forever outside and situates himself within a context deprived of traces of time. In this place—like the Alaska he intended to reach—all traces of life seem to disappear, to be absent. Everything that might be held onto is avoided by the ‘time explorer’. The most difficult and tragic part of this unfinished act of “double exile” lies between the imperative, “I would prefer not to”, in the style of Mr Bartleby and the drastically segregated world.⁶ Tehching, from the moment you take your residence there, everything starts to drift endlessly. Ever since you launched your first *One Year Performance*, very little can be depended upon: you only have your sheer life to count on. You count on its unquestionable and absolute presence.

When you ‘jumped ship’ in Philadelphia in 1974 you separated yourself from all the issues about the Chinese Cultural Renaissance Movement, the White Terror and the crushing of left wing dissidents, the polemics of modernism versus nativist literature, the groups of May and East, nostalgic paintings of the homeland.⁷ You turned away

from the debates and fallacies concerning a homeland and the art prevailing on our island at that time. Of course, under the high pressure of an autocratic regime and the White Terror, all debates were more or less camouflaged or distorted, all the more as Taiwan held the strategic position of the first island chain along the West Pacific Coast, in the Cold War regional geo-politics.

Your jump directly reflects the fear shared by the Taiwanese people: that in the end, whatever we have achieved on this island, it might be nothing more than an emptiness from the perspective of world history. That our work might be irrelevant, carried out behind closed doors, just a copy of Western modernity, or a reflection of Chinese tradition, or a projection of Japanese colonization. The ‘time explorer’ jumped out of this fear, separated himself from Taiwan, and did not try to return to the native land. You did not become careless for that, but rather, after 1978 you entered into enduring movement, never stopping for a break. Nor did you show any sign of being discouraged in your works.

Your time exploration starts within a fixed frame. Through a self-regulating statement, you restrain yourself as much as possible in order to pass time. Your first *One Year Performance* 1978–1979, the ‘Cage Piece’, resembles a silent brig, a developing machine attempting to fix the ungraspable quality and power of artistic meditation. Through this prison-like machinic assemblage, you create an illusion of an imprisonment system. The space and things inside the cage are carefully differentiated: 365 sculpture-like scratches are left upon the walls; during studio open hours you avoid eye contact with visitors; black-and-white photos of daily life retain a silent atmosphere. This kind of survey uses fixed time slices for its investigation, and is indirectly perceptive of time.

In your second time survey *One Year Performance* 1980–1981, the ‘Time Clock Piece’, the machinic assemblage you use is a 16mm film camera, a time clock and your body. Each still image is taken at each punch-in. The 8,760 time slices of one year are strung together—an absolutely differentiated durational montage is made possible through these images in motion. The human body, hands of the clock and punching records in the self-portrait—again within a fixed frame—start to swerve, turn and rise, over and again. Heathfield has analysed with admirable precision the differentiated time of these heterogeneous images. You set the rule to come in and out of your studio 8,760 times in order to execute this hourly time-punching act. For the duration of one year, you collapse the roles of a labourer in the real world, a performance artist in the art world, and an institutional (uniform wearing) subject in the symbolic world. You are like the explorer in Kafka’s short story *In the Penal Colony*, but you create your own penal colony in exile with multiple mechanisms for time investigation.⁸

In Kafka’s story, an explorer from a foreign land is guided by an officer while visiting the Penal Colony and examines an elaborate execution machine; there, he sees a condemned man tied to an execution bed padded with cotton wool. A device named a

‘harrow’ with sharp needles of various lengths is set to act like a tattooing apparatus, at first inscribing the ‘sentence’ upon the naked skin of the condemned man, and subsequently to torture him over many hours until death. The execution device of a violent institution is an apparatus that writes the law into the body of a subject and simultaneously makes it visible.

Yet, in order for violence to maintain its force while recording it, a machinic apparatus has to be employed. Compared with Kafka’s penal machine your time survey apparatus goes even further. You create a loop of violence without bleeding, playing both the role of the foreign explorer and at the same time the penal colony officer, as your body has to endure the pain of extreme fatigue and the pain of executing your duty of surveying. The time clock’s stagnant minute hand and the revolving hour hand in the images reveal the split of two time indexes, making them sharp. The stampings on the punched cards repeatedly increase and disappear, but your art making, like the hair on your body, grows longer within this assemblage, expressing the passing of another sense of time. As both the foreign explorer and the penal officer who operates the machine, you measure your life-time with your machinic assemblage, imprinting on the punch-card and film with your standing body: a register of experience in art-time. You are thus right on the spot, within the gap between life-time and art-time, and we cannot detect the slightest sign of suffering upon your face. You just gaze at the 16mm film camera you put up there, and leave piles of time markings as befits a surveyor of time.

I gradually realize where my vertigo came from ten years ago. I admit that, like Kafka, you have constructed an intense life-time that is hard to erase from memory. With this machinic assemblage you segregate yourself from the real life world, at the same time as entering the ontological world of art.

In the third *One Year Performance*, the ‘time explorer’ walks outside and decides not to enter sheltered spaces. This time, the frame starts to move with you and the machinic assemblage goes along with your walking and daily routines. The photographs recording your life, the markings on your daily maps and the edited documentary film are handled separately. Your body becomes the space-inscribing needle, crossing Manhattan and its suburbs. Although the above-mentioned composition of three kinds of images (photographs, maps, and documentary film) appears to be a threefold time marking device, it differs from the time survey conducted in the two previous works. The expansion into the outdoor space of Manhattan renders the qualitative changes in time more radical than the two previous works; your image loops, at least as they are traced on your maps, present irregular scattered lines, the stopping points magnify certain times; the documentary film even retains some traces of voices. Your machinic assemblage stays in contact with the material situation.

You once told me about an episode in your early life before you went to Taipei to study painting. You were eighteen. After your father passed away, you dropped out of school

and chose a different route and direction: you spent six months riding a bike along the magnificent East Coast of Taiwan stretching over 300km, passing through areas close to wilderness. You arrived in the Taipei of the late 1960s. I wondered if you considered this some kind of initial study—a physical labour to survey and mark Taiwan? Have you equally surveyed Taipei: its geographical and historical coordinates? Toward the end of the 1960s, the translation and publication of Kafka's fiction was a major event in the art and literary circles of Taiwan. But, it seems there was a vast wilderness in your existentialism and your experience, which kept you from being assimilated into the existential *ambience* of the Taipei of that time.

Tehching, actually I am not sure you even cared to 'assimilate' into New York's 'art circle' with your walking, but I am sure you opted for a strange and satiric path. Your choice seems to assimilate more with the homeless and the 'vagabond' people: the lower strata of the society, New York's outsiders. This looks like yet another "double exile", not an 'assimilation' in progress. Apart from experiencing the coldest winter in New York for a century because of your choice, your work was haunted by the shadow of violence. You were still an illegal immigrant, so the streets were even more menacing. You were arrested but somehow escaped sanction as an illegal immigrant. The 'time explorer' poked his head into the time territory of the real law. Through your howling, you earned one small moment 'outside of the law' to be placed in your time survey and sheltered in an art exhibition for perpetuity.

Tehching, as I embark on this journey in search of you, the 'time explorer' and surveyor, I see your 'Asianness' and 'Taiwaneness'. Some may praise the tenacity and wilfulness of your practice, and see them as virtues, but what I see is more than that. When you first arrived in New York, you discovered that Asia and Taiwan were outside of Europe and America, that 'we' were destined to be eternal outsiders. You kept your patience and subtlety in this strangely predestined sense of insecurity and loss, knowing that the more you were injured and humiliated by the exterior, the more you should find aid in your rigour, meticulous spirit and accuracy. When you are living in America, you have to accomplish a presence in absence through a diversity of images, through the precise, inconspicuous or even hidden look of images made coherent by their force. You enact a highly concentrated durational presence and then extend it through dissemination.

Tehching, I must say, the project of eighteen years of performance art may concern the Taiwanese and their fate. In the contemporary world, the Taiwanese people are overly unfortunate in their confrontation with the 'first' world. Against the false consciousness of 'modern' and 'contemporary' art history, they are doomed to spend twice as much time in pursuit of a flawless and faultless coherence without any discord, in response to the 'first' world. This destiny augurs the philosophical properties of your "double exile". Yet, the time survey you make with your machinic assemblages goes beyond the specific times and histories of this 'Asianness' and

'Taiwaneness'. With your meticulous final gesture you glide gently into the vastness of life-time which unfolds the time of art. You focus on your artistic concept and connect with the origin of art—life. You maximize possibilities through an intense durational extension, elevating the capacities of life to an artistic plane where they are extracted and disseminated.

In Taiwan before your time, many artists were imprisoned, disappeared, forced into hiding, erasing themselves, or even losing their lives. You are not the first one to be banished. Nevertheless, you are the first 'time explorer' and surveyor to choose self-exile. Through your "double exile" in New York and the extraction and dissemination of your durations, you establish your machinic assemblage, and elevate yourself to a crystallizing plane of consistency. This no man's land – like the ice fields in Alaska where survival is tough – has its own difficulties, different from those that Kafka's explorer encountered, being a place where none of the existing worlds can exist. Through your works, you come in touch with and investigate time itself, inclusive of the time of art and lived time. Not only do they reside outside of eternity, but within the interior of an endlessly extending lived time. Inside this gap, you have left some time survey marks that are hard to erase.

Tehching, out of now, you eventually give us courage, wisdom and strength.

Jow Jiun

1 Ai Weiwei, *Absent*, Taipei Fine Arts Museum of Taiwan, October 29th 2011 – January 29th 2012.

2 Hans-Ulrich Obrist, 'Interview with Tehching Hsieh', in Paula Orrell ed., *Marina Abramović + The Future of Performance Art*, London: Prestel, 2010, p. 83.

3 'I Just Go In Life: An Exchange with Tehching Hsieh' in *Out of Now: The Lifeworks of Tehching Hsieh*. Cambridge, MA: The MIT Press, 2015, p.338.

4 Ibid.

5 Ibid.

6 Herman Melville, 'Bartleby, the Scrivener: A Story of Wall-Street', in *The Piazza Tales and Other Prose Pieces, 1839–1860*, edited by Harrison Hayford, Alma A. MacDougall, and G. Thomas Tanselle. Evanston, Ill., and Chicago: Northwestern University Press and the Newberry Library, 1987.

7 Around 1966, against the Cultural Revolution in Mainland China, the Kuomintang government in Taiwan launched the Chinese Cultural Renaissance Movement to restore and promote Chinese cultural heritage. At the same time, under the influence of the Cold War structure and its cultural strategies, the White Terror led to the persecution and imprisonment of left wing dissidents on a large scale, the polemics of modernism versus nativist literature persisted, and the Taiwanese modern painting groups of May and East went overseas and stopped their activity. The typical style of art expression in Taiwan involved nostalgic paintings of the homeland.

8 Franz Kafka, 'In The Penal Colony', Translated by Eugene Jolas, *Partisan Review*, March–April 1941, pp. 98–107, 146–158.

Overleaf: Tehching Hsieh, *Exposure*, 2016. Production still (detail), Taipei, 2016.

Director of photography: Hugo Glendinning. Curator: Adrian Heathfield. © Hugo Glendinning & Tehching Hsieh. Courtesy of Tehching Hsieh. Supported by Taipei Fine Arts Museum of Taiwan.

後頁：謝德慶，《曝光》，2016，影片截圖（局部），臺北，2016

攝影：雨果·葛蘭丁寧 策畫：亞德里安·希斯菲爾德

© 雨果·葛蘭丁寧與謝德慶 藝術家提供 臺北市立美術館協助



生命作品

亞德里安·希斯菲爾德

Adrian Heathfield

美國小說家瑞秋·庫許納（Rachel Kushner）的暢銷書《烈火青春》中，一名叫做山姆·謝的角色，在劇情中數度出現，驚鴻一瞥但令人印象深刻。小說裡山姆是個藝文圈內的神秘人物。庫許納界定的七〇年代權力糾葛中，他代表了介於政治改革呼聲、企業霸權擴張、言論自由訴求之間的一派創作教條嚴明的激進藝術家。一般人以為山姆·謝只是書中一個虛構的小角色，但對於一位深受藝術圈尊敬，不過創作形式卻至為奇特，幾乎無人能解的藝術家而言，這樣的認知卻頗恰如其分。

現實世界中的謝德慶，初到美國時還是非法移民，用了山姆這個名號闖蕩紐約，但他在視覺及表演藝術主流論述中仍名不見經傳。威尼斯雙年展的「做時間」因此成為謝德慶第一次能完整將兩件〈一年行為表演〉同台展出的展覽。謝德慶及其作品中所展現的堅韌不拔，不僅是讓我們意識到他作為局外人的情境、他在白人藝術脈絡深受的種族差異、乃至於20世紀末以來表演藝術在視覺藝術主流系統中普遍被邊緣化的種種現象。但我們對謝德慶的懵懂未知，恐怕還不只這些。或許我們才正要趕上謝德慶的時延作品中，所展現的服從、刻劃與揭露等等當代生活的現實。

將「打卡」與「戶外」一起展出，很直接提出當下最急迫的問題：資本主義、移民、法規影響下的感知貧瘠、關於一無所有的生活現實、關於大環境的力量、劇烈加速度以及人終將

一死等議題。我們先看幾個事實。謝德慶在自設的牢籠裡，與外界斷絕聯繫一年之後，接下來是約束自己，要每個整點在工人的打卡鐘上打卡，每一個小時一次，整整一年。這個耗損精力的勞動最後轉變成一件前所未有的視覺實驗物件：一部16釐米的影片。畫面中謝德慶的上半身，在顫動搖晃之間捕捉到了時間流動。間隔六個月後，他又花了整整一年的時間，遠離任何頭頂上的遮蔽，迫使自己過著居無定所的流浪生活，憑天候變化的任意摧殘、暴露在城市街頭暴力及法令規範的宰制中。謝德慶體現了底層生存真實現象，在藝術文化的邊陲存活著、創造著。

時延美學在當時，剛從西方時興多年的觀念藝術，以及歐美流行的身體藝術中逐漸成形。但謝德慶的創作全未受這些藝術圈內思潮的影響。沒有一位藝術家曾想到要系統化地將時延概念推到如此極致、奉獻清醒時的每一分每一秒予藝術，或是對創作行為做如是般嚴苛徹底的紀錄和稽核。謝德慶將自己的一生設定為其創作命題與媒材，特別是在赤裸裸的生存條件下所顯現的服從性。投身入賤斥卑微的生命狀況，一直是他不變的思辨命題。謝德慶明知一整年的時間無法去呈現；也知道一個沒有證件、在社會上或藝術圈渺無知名度的黃種人，不可能被信任。所以，謝德慶運用了類法律的文件形式、合約以及建檔機制，來建立自己作品的有效性。這些行為表演被視為是極端、主流之外、無法歸類，都再正常不過。但他不斷反其道而行，像一位真正的完美主義者，堅持運用各種束縛與記錄的生命實驗，成就一件體現信念的巨作。或許，他是想將這些留給一個更能被瞭解的未來。他對歷史或是時間都存在著一種令人無法參透的奇特信念。

無論「時間」是什麼，本質上這就是「打卡」的主軸。謝德慶執意使用生產線上有關管控的意象，來提醒我們勞動的問題並不在朝九晚五，而是24小時的全天候。謝德慶的作品建構了一個世界，在這裡晚期資本主義企圖徹底取代生命豐富的意義，同時他讓自己的身體犧牲在這樣的機械操作中。晚期資本主義的威力與能見性的技術原理，在按下快門的瞬間相互扣合。視覺呈現被設計成與資本化時間密不可分的關聯要件。謝德慶強迫自己進入睡眠不足的疲倦狀態、寤寐難夢、恍惚呆滯，讓身體變成一個純粹生產自己疲憊影像的工具。他似乎進入了晚期資本主義文化現象中，劇烈加速度與貪婪自私的末世期。在這些靜態攝影與動態影像的交錯對話中，一種無我的生活時間浮現了出來，看似熟悉卻又陌生，無法度量也難以捕捉。這些身體影像，不僅只存在單一時間，而是「不特定」時間：一種高度異質性的時延空間中。假如你仍未感受到謝德慶論點的力道，想想此刻正大量湧進腦內的多巴胺，你只要放下手機五分鐘，就能讓你靜心看懂這些敘述。思考一下科技的無孔不入，深入你的體內，剝奪你的睡眠，要求你的效率，讓你每一個清醒的時刻，像是被藥物催使一般，急著想要去連結、處理或是擁有。或許我們因此可理解，謝德慶堅定的表情與顫動的身軀所揭示的，是我們已經遺落的生活時間，那段人類的追求是不靠生物科技加速進化的日子。

謝德慶的「打卡」反映了晚期資本主義以大量加速製造，視浪費時間為負值的價值系統。他的勞動雖然繁重辛苦，但卻極度空洞。大部分時間他都浪費掉了，一事無成，奔走於一個空無內容的計算；他的動作都是在做抵銷的工作，一種反生產。這種勞動浪費的行動強度，在接下的「戶外」完全展露無遺，他啟動了一個持續不斷遊蕩走動的計畫，完全沒有目標地的拼命前進。謝德慶很單純的活在戶外，但待在紐約街頭又是種全然不同的窮苦方式。他將自己身體暴露在自然天候中，幾乎是處於域外之外的狀況，一種殘酷赤裸的存在藝術，無論是面對自然天候抑或存活條件，都是大問題。謝德慶的文獻紀錄系統產出一些扎扎实實的街頭生活照片。但最不言而喻的是他描繪的每日地圖，上面註記行走路線與鉅細靡遺的塗鴉筆記，清晰記錄他料理吃喝拉撒睡等生理需求的地點，宛如一冊生命的筆跡學。這些地圖讓我們重新思考人的根本需求、庇護的必要性以及家等議題。但就在這件作品無庇護的特質之下，讓謝德慶最終面對了自己的中文姓名，同時也面臨違反自己生活守則的窘境。他在路上無故被挑釁，發生爭執打起來，雖純粹是自衛，但之後還是被逮捕。這一夜在警局度過，卻嚴重攪亂了他的創作秩序。

謝德慶與法律的心結最終浮現了。他在正式的作品宣言及契約中，一直引用法律性的語彙。從一開始他就避談自己非法移民的身份。謝德慶遊走於法律外，但卻言出必稱法律。雖然如此，法律依然出其不意地回來找處於法外狀態（state of exception）的他，乍看之下是法律重申其既有功能，迫使謝德慶的身體屈服在律法權威之下。謝德慶很快地重返街頭，但他的判決歸根究底還是呼應了其法外狀態的處境。審判時當庭法官蘿絲·麥白恩（Rose McBrien），知悉謝德慶的藝術計畫以及其中的原理或所謂的「法規」，對他犯行僅判以「刑期屆滿」而結案，並未從嚴辦理。謝德慶非法身分所幸輕輕帶過，沒有被迫查下去。判決已然定讞，但非依據法律條文，而是透過一種表面上的形式機制。法官確實沒有食言，謝德慶從一種服刑轉成另一種，一種他自選的服刑方式。看來藝術家堅持孤獨、悽慘、流浪的法條規範效力更高。這時候我們應該可以明白謝德慶這一場生命實驗所產生的價值份量，足以撼動現實世界中的法律規則。

我深感慶幸臺灣終於認歸這個流放已久的浪子，一個寡言又頑抗的異類。在全球瀰漫著仇視移民、漠視地球毀滅的暗黑時刻，臺灣由此舉肯定了一種放逐天涯以全球為家的價值觀；肯定了一種不求名利，但求活在創作困頓與天候煎熬中，為信念而義無反顧的勞動。也因此我們得以展出這位浪子在移民前，於1973年創作卻從未曝光的三件作品。從畫面中隱約可感他自我渴望放逐的衝動。這幾件攝影與表演中，謝德慶與每日踏足的地面進行角力。而在這些行動與約束當中，亦透露出幾項他關注的議題：環境與時間、生存的品質以及影像與文件的脆弱本質，所蘊含的生命無常。

即便他鮮少在藝術圈露臉或走動，謝德慶早就計畫好一個完整的回顧展。是在一個空間配

置能精準反映其作品時間的直線長廊。五個大小一致的展間，預計展出他五件一年期行為表演所產出的各類文獻紀錄。然而在第五展間，除了謝德慶的宣言與海報之外會是空的，因為那一年他宣告自己不做藝術。接下來的謝德慶做了「十三年計畫」，這段期間他創作但不發表。其實他暗地裡仍在進行他的最後一件作品，就是計劃要從人世匿跡。這幾乎是難以存活的理念。總之，在這五個展間後，緊接著的是十三個空空蕩蕩的展間。要表達看不見的事物，幾乎是不可能的工程。「十三年計畫」之後，謝德慶說他已經不是藝術家，因為他不創作了。

謝德慶拒絕藝術一形式或樣貌一概不論，甚至最後也不願被稱為藝術家，如是的決絕，恐怕是藝術圈最難服下的一帖良藥。看到他的信念與苦行犧牲之後，我們應更能嚴肅解析下面這些關於藝術的提問。倘若沒有代表性或足夠證據，倘若所表現的不易察覺或辨識，倘若作品不是由號稱藝術家所創作，那這還是藝術嗎？或許這一切都是關於實驗人生的狀況。

在謝德慶構想的回顧展中，這一長串空展間的盡頭，會有一個出口。旁邊會註記著他在「十三年計畫」結尾的宣告文字，與一種活在藝術裡的生命：「我讓自己活著」。謝德慶最後一場隱退匿跡的表演，尚未發生或目睹。但是他這些提問如繁星永在，自一個無法言傳的生命中散發著，在限制活存…

銷解這世界

藝術是種存在，給予和表現自己

藝術是看不見的人生，一種活著的形式

沒有一件事是有潛能

或許謝德慶的回顧展只是一個傳奇，他這一生或甚至我這一生，都不能親自目睹。或許有一天，我們終能理解謝德慶的遺世孤立，參透其中的價值意義。萬歲，德慶，萬萬歲！勉力往前：一場生命。

出離 謝德慶與工作的解消

喬胥亞·黔伯斯-雷特森

Joshua Chambers-Letson

電視畫面呈現一名女子在窗後哭泣的情景。

瓜姐盧珮·賈西亞·德拉佑斯 (Guadalupe García de Rayos) 在 14 歲時移民美國。她屬於一個沒有合法身分的移民世代，這群人是在童年時期隨著父母一起偷渡到美國。這些跟瓜姐盧珮具有同樣背景的人雖然在美國長大成人，但他們一直生活在被逮捕和驅離的危險中。然而，無論有沒有身分證件，他們為了生存，仍舊得設法工作。由於沒有身分的移民在美國被排除在許多雇傭形式之外，他們經常只能在地下市場出賣勞力，因而被迫承受嚴苛而充滿剝削的工作條件。為了設法規避這種命運，瓜姐盧珮假造社會保險號碼，藉此在高爾夫樂園 (Golfland) 拿到一份工作。她形跡敗露以後，美國政府對她展開遣送出境的程序。不過後來歐巴馬政府對此案從寬處理，只要求她定期向移民當局報到。

2017 年 2 月，川普總統上任一個月後，她照例向移民局報到，結果遭到逮捕。抗議民眾聚集在瓜姐盧珮被羈押的監獄外示威，其中包括她的兩名學齡子女（他們都因在美出生而擁有美國國籍）。電視記者迅速趕赴現場，捕捉到瓜姐盧珮被強行載離家人、民眾包圍囚車的畫面。一名男子用自己的身體緊抱一只輪胎，暫時阻止囚車行進，讓孩子們能多陪 35 歲的母親幾分鐘，儘管緊閉的車窗將母子分隔兩側。不到 24 小時，瓜姐盧珮已經被遣送到墨西哥的諾加勒斯 (Nogales)，置身在一個她在孩提時代以後就未曾涉足的國家。

馬克思主義的論述傳統向來將工作描述為一種對自由的妨礙，但在瓜姐盧珮·賈西亞·德拉佑斯的案例中，工作卻成為被逮捕和遣送的途徑。打卡上班這個動作使瓜姐盧珮暴露在罪

犯化、暫時羈押、強行驅離及遣送出境的程序中。在二十一世紀的世界中，雖然離開家人到世界彼端尋找工作是司空見慣的事（而這樣做的目的經常是為了賺錢扶持家鄉的親人），瓜姐盧珮尋求受薪工作的結果卻是政府當著現場媒體記者的面活生生地拆散她的家庭。

我之所以用這個故事為本篇文章拉開序幕是為了強調在當代這個時刻形塑工作與出離 (withdrawal) 之間關係的種種急迫情狀。對那些沒有身分、普遍遭受剝削，而且經常成為種族差別待遇對象的移民勞動者而言，這種急迫處境特別明顯，而他們在許多方面卻是撐起全球經濟的人。雖然對多數（儘管不是全數）勞動者來說，工作都可能是一種剝削和異化的形式，但在外國移民勞動者的情況中，工作卻也可能成為將他們帶向法規管制、羈押監禁乃至強制驅離的弔詭途徑。移民勞工做的是其他人不願意做的工作，但本地人卻譴責移民「搶走」他們的飯碗。對受到種族差別待遇的勞工而言，工作既是生存的必要手段，也是使他們陷入危險的因素，他們因此暴露在來自政府的暴力以及瀰漫全球的各種反移民和民族主義情緒的暴戾力量中。今天世人共同面臨的問題是：我們對此該有何作為？

謝德慶（以下多簡稱「謝」）長期佈署行為表演，探討工作制度與出離的力量之間的關係。作為一種透過出離的實踐對工作所進行的一種解消 (unworking)，謝佈署的行為表演能讓我們學到什麼？謝從工作出離的表演如何可以為我們提供某種方式，以模擬（或者至少是想像）工作體制及其相關規制形式的解消？或許更重要的是，我將試圖探討出離的實踐如何能讓表演主體熬過工作對身體的權利主張，乃至從中昇華。在我們所處的歷史節點上，無以數計的移民、難民和有色人種於歐美地區的不友善環境中生活、工作；對各界為他們的生存和解放所作的聯合奮鬥而言，上述議題至關重大。

謝德慶最為人所知的作品是 1978 到 1999 年間陸續進行的六個長時延表演，其中每次表演都以各自不同的方式探索工作與出離之間的關係。前五件作品均以〈一年行為表演〉 (One Year Performance) 為題，各為時整整一年。這一系列始自 1978 年 9 月 30 日開始實踐的〈一年行為表演 1978–1979〉，在這個著名行為藝術創作中，謝將自己禁閉在工作室，棲身於一個特別製做的木造囚室，規格為 11 英尺 6 英吋乘 9 英尺 8 英吋。他在作品演出第一天發表的聲明中宣示：「在下山姆·謝 (Sam Hsieh) 計畫進行一個為期一年的演出，於 1978 年 9 月 30 日開始。」這項聲明雖然不具法律約束力，但它的功用是作為替作品制定參數的行動性發聲。這份由謝親筆簽名的文件也等於是一種工作合約，標定接下來一年間他的勞動將具有的型貌。

這樣宣示無異於承認，對行為表演藝術家而言，表演經常是工作，而就像所有形式的工作，它可能並不容易承受。透過在牢籠中生活一年，〈一年行為表演 1978–1979〉為這個馬克思式論點帶來多少實質說明？在資本主義制度下，工作體制不但將工人暴露在經年累月必須忍受單調而艱辛的勞力付出的情況中，而且可能會是一種疏離異化、落入陷阱的經

驗。¹後來的〈一年行為表演1980–1981〉這部作品中，謝德慶再次體現這種觀點：他在一整年內每小時整點打卡，既剝奪自己的睡眠，也使自己失去離開工作室超過半小時的自由。但如果資本主義對工作的定義是生產性的活動，謝在這些表演中進行的勞動產出的不過是他的存有以及作品本身。因此，他的表演呈現的內容經常是一種我們可以稱作「工作的解消」的東西。

對行為表演理論家佩姬·菲蘭（Peggy Phelan）而言，表演的本體意義取決於出離，因為唯有在行為表演「完全從表象（representation）出離」時，它才能被組構出來。²菲蘭提出這個知名論點：「行為表演的唯一生命存在於當下。行為表演無法被儲存、記錄、記載，它也不可能參與對演出進行演出的循環；一旦它參與了這種循環，它就變成跟行為表演不同的東西。」³透過從當下的存有狀態出離，行為表演產出的只有它本身（「它不作任何儲存；它只進行消耗」）。⁴菲蘭認為，這個事實為「表演藝術賦予了它那種特徵明顯的對抗性質。」⁵她指出，表演藝術的工作是阻擾「複製型表現（reproductive representation）的圓滑機器這個資本流通的必要工具」。⁶

〈一年行為表演1978–1979〉這部作品的自我造就方式不僅是透過從存有的出離，而且也是藉由謝德慶對這個出離行動所做的表演（以及他為這個行動賦予存有狀態的事實）。如同他在聲明中所示，他承諾「不交談、看書、寫字、聽收音機、看電視，直到我在1979年9月29日為自己解除閉關為止。我每天會有東西吃。我的朋友程偉光會負責我的吃穿和廢棄物處理，讓作品能順利創作。」在這部「關緊閉」的作品中，他與其他人的接觸被維持在最低限。觀眾只被允許每三個星期於固定時段觀看表演（365天期間總計有19個開放日）。儘管他無法完全從令人眩暈的資本生產和消費範疇（包括消耗食物和衣著、產生人類廢棄物等）脫身，但他大致算是將自己從周遭世界抽離。他為期一年的工作只是為了產出自己的存有，無論這個存有是在牢籠中，或透過身體廢物的形式出現。即使是在觀眾獲准進入他的工作室那些時日，謝也避免跟他們有任何交流：「無論人們是否看見我，我依然處在相同的境況中——不跟任何人進行溝通。」⁷就連目光接觸「也得避免」，因為「這會導致與觀眾的互動」。由此可見，這部表演作品的構成要素之一正是謝德慶所處的極端社會出離狀況。

雖然謝的表演可被解讀將勞動比喻為監獄的一種具體實踐和表現（在那個「監獄」中，表演藝術家的工作成為構成他的監禁狀態的真正條件），但他的出離表演或也可以被理解為對工作的解消所作的一項嘗試。我採用的「工作的解消」這一概念援引自「自主論」（Autonomism）的論述傳統，這是義大利工人派馬克思主義的一個形式，席魏爾·羅特林格（Sylvère Lotringer）和克里斯強·馬拉濟（Christian Marazzi）將其描述為「對抗工作的鬥爭，工作的拒否」。⁸瑪里歐·特隆蒂（Mario Tronti）在發表於1965年的論文〈拒否的策

略〉（The Strategy of Refusal）中對「拒絕工作」這個概念作了著名的闡釋。⁹他在文中強調工人群眾組織性撤離工作這件事的革命實踐性質：「工人在對雇主鬥爭時，他們在做的到底是什麼？」他這樣質問。「他們最主要的用意難道不是在眼見他們的勞動權力轉變成單是勞動時大聲說『不』？他們難道不是在斬釘截鐵地拒絕從資本家手中接受工作？」¹⁰

特隆蒂認為，集體罷工「不代表拒絕將自己的勞動權力奉送給資方使用，因為一旦以這個特定商品為標的的合約簽訂以後，它就已經被提供給了資方。」¹¹謝德慶也簽訂了一份模仿勞動合約形式的聲明，據以將他的身體「提供」給一組律定好的活動，為期一整年。但透過花一整年時間表演出離（既是自生產活動出離，也是將自己抽離出與周遭世界的互動），〈一年行為表演1978–1979〉這部作品隱約呼應了特隆蒂筆下的女性工人——她拒絕接受資本制度要她投入生產勞動的命令：「停止工作——即作為工人鬥爭經典形式的罷工行為——意味著拒絕讓資本以資本組織者的身分發號施令……這是對工作程序的暫時性阻撓，而它顯得有如一種不斷從價值創造程序提取內涵而一再復現的威脅。」¹²自主論者強調，工人從工作被解放的結果是工作的拒否從「工作程序的暫時性阻撓」轉變成「資本主義全面得到昇華」。如羅特林格和馬拉濟所言，「唯有當工人的勞動被化約至最低限時，才可能在真正意義上超越資本主義的生產模式。」¹³藉由拒絕工作，工人看到各種新的可能性條件出現，它們脫逸出資本主義所規範的時間、空間及身體組織方式。謝的表演雖然不能完全實現這個尚待實現的真實，但確實勾勒出這種可能性。

自主論者深受馬克思青年時期思想的影響。在《1844年哲學與經濟學手稿》中，馬克思將資本主義描述為終極的否定形式，因為它製造出剝削和異化的存在條件。反之，共產主義被假定為「否定的否定」，因為它的目的是對「私有財產」作為一種「人性的自我疏隔（self-estrangement）」進行「正向超越」，藉此將主體從私有財產制度和於焉而生的強迫性工作欲望中解放出來。¹⁴如安東尼奧·內格里（Antonio Negri）在其探討《政治經濟學批判大綱》的論文中所述：

共產主義絕非資本主義發展的產物，而是資本主義的徹底翻轉……這種翻轉運動非常強大，以至於轉變的形式不僅具有反命題性質，更構成一個新的題材，以及一種完全轉化的潛力。為了在可能範圍內以最嚴謹的方式標示這種轉化，馬克思堅持將工作廢除。工作被解放等於人從工作中被解放出來。¹⁵

但「工作從工作中解放出來」會是什麼模樣？我們如何能從工作出離，出離又將如何達成否定的否定，藉以解放出主流工作條件獲得改造乃至昇華的潛力？

謝德慶早在1978年就針對工作的解消展開初步探討，當時他是個沒有合法證件，但在紐約市生活和工作的移民。他這樣描述「打掃作品」（Cleaning Piece）：「我在蘇活區的一家餐

廳當了兩年清潔工。我的工作是每天晚上把一百多張椅子抬上餐桌，把地板整個打掃上蠟，然後再把椅子擺回地上。我用錄影機把這整個工作過程紀錄下來，歷時大約40分鐘。」¹⁶雖然他不接受他的創作具有自傳性質這種說法，不過他承認自己生命中的意外讓他擁有一個特別的視角，為他的探索提供了思想核心。「我在美國的非法移民經驗確實促使我考量那些生活在社會底層的人。我意圖將這種考量轉化成一種哲學手段。一個生活在底層的人可能會透過政治方式表現出他的痛苦和怨憤。但如果他是個藝術工作者，他就應該有能力將基本的生活條件轉化成藝術作品，透過創作，進行關於生命、藝術和存在的思索。」¹⁷

藉由將單調工作轉化成藝術創作的作為，謝從他的雇用者那裡偷回他的勞動的一部分，因而實現了對工作的一種幽微的解消。與此同時，在紀錄自己的行事之際，他也邀請觀者見證並承受非法移民的一部分磨難，體會那種日復一日的辛勞工作是如何宰制著非法移民的身體。菲蘭強調「行為表演的唯一生命存在於當下」，但謝的行動無疑駁斥了這點，他的表演包含對日常行事進行的影像紀錄，據以讓那個在公眾想像中經常受到隱蔽的部分——非法移民經常執行的那種繁重而必要的勞動——有了在場存有的面向。

但工作的解消不只是以美學煉金術的形式出現在謝的實踐中；如他本人所承認，那也是一個求生行動。在某次訪談中，亞德里安·希斯菲爾德（Adrian Heathfield）指出「出離」這個元素在謝的表演作品中存在的事實，並詢問創作者是否覺得他「面對觀眾時的出離態度衍生自」他對自己的非法移民處境所做的思考。¹⁸謝的答覆是，出離和自我隱遁是生存的手段：「為了掩藏我的身分，我在前兩個〈一年行為表演〉中用了山姆·謝這個化名……假使當時我過於暴露自己的身分，可能會引起移民局的注意。」¹⁹但謝卻正是透過社會出離的表演，在1981–1982年的第三部一年期作品（「戶外」〔Outdoor Piece〕）中克服了他對身分曝光的恐懼，開始採用真正的名字。

在〈一年行為表演1981–1982〉中，謝德慶在一整年期間待在戶外，在紐約街頭生活。為了進行這項表演，他將自己抽離出布爾喬亞式行為的規範性秩序，以一種接近遊民的方式生活；在這個過程中，他發現沒有人（尤其是沒有任何移民局的人）來找他。他就這樣擺脫了他對自己（的非法移民身分）被人發現的恐懼，從而恢復使用真名。

在此我要清楚說明，我並不是在浪漫化遊民的處境，也不是在暗示我們應該「變成遊民」，才能發現我們的「真我」。我的意思反而是說，我們中的一大部分人（特別是那些在不友善環境中生活和工作、受到種族差別待遇的無證件移民）已經生存在餐風露宿、一無所有的處境中。然而，謝卻透過表演提出，這種邊緣人的生存處境也可能被轉化成可能性的發生條件，尤其是當我們將這種處境視為集體共有的狀態。誠如佛瑞德·摩藤（Fred Moten）及斯蒂凡諾·哈爾尼（Stefano Harney）拋出的質問，我們也想知道：

這種在遊民狀態中共處的情況，這種對已被拒絕之事物表示拒絕的交織作用，這種平民之下的同位性（appositionality），〔可能會〕是某種奇特場域，從那裡湧現而出的既非自我意識，也不是對他者的認知，而是源自某個未提出之問題彼側某處的一種即興演出？不單只是跟自己的同類共處，更是與自己的同類共處在孑然一身的匱乏中，與那些不能擁有、一無所有，且因一無所有而擁有一切的人同在。²⁰

謝德慶一無所有，他退縮進自身，遁隱在跟他一樣餐風露宿那些人的陪伴中。在這麼做的同時，他不僅透過那些幫助他熬過一年戶外生活的遊民同伴看到一種屬於暴露在外者的共同體，他還尋得一條回歸自己本名的蹊徑，以及某種在那個位於邊緣但豐饒肥沃的場域、在那個以拒絕工作和集體承受暴露之苦為特徵的空間中生活的手段。

謝德慶將他的表演描述為他將自己從外在世界抽離至某個內在世界的實踐方式。他這樣評述〈一年行為表演1978–1979〉：「如果你去看我在這部作品中禁閉在牢籠裡的照片，注意看我的眼睛，你會看到我是在我自己體內。」²¹但這樣退縮至內部絕不是一種逃脫，因為那是他生存所需的條件。謝將自己從世界抽離，透過思考，走上一段為期一年的旅途。因此，「思考是這部作品的焦點所在，也是我的求生方式。創作這部作品時，思考是我的主要工作。我在想什麼並不重要，但我必須繼續思考，否則我不只會失去對自己的控制，也將無法再控制掌握全局的能力。」²²雖然他強調該表演的目的不在於讓他「邂逅某種強度更高的經驗」，他確實將他的旅途導向內在，導向思維，使其成為一個以自由為特徵的經驗。「我在籠中跟在籠外一樣自由……我在這裡的工作是……聚焦……在思考的自由和讓時間流逝這兩件事上。」²³極為關鍵的一點是，儘管謝德慶在這部作品中將思考描述為他的「工作」，這種工作終歸是從生產性工作解放出來的結果。的確，相較於工作體制將時間與生產力緊緊維繫在一起，謝的出離表演實現的是工作的解消，因為這些表演的目的不是使時間極大化。反之，透過一種對他浪費時間和拒絕生產活動的行徑進行展示的方式，這些作品本身就是「消磨時間」。「浪費時間是我的基本生命態度；它是一種對生命與時間之間的荒謬性進行處理的姿態。」²⁴

這種衝動對他後期長時延表演的結構變得極為重要。在第五部系列作品〈一年行為表演1985–1986〉——即從1985年7月1日創作到1986年7月1日的「不做藝術」（No Art Piece）——中，謝德慶將自己完全抽離出藝術的製造，他宣誓「不做藝術，不談藝術，不看藝術，不讀藝術，不上藝廊，不到藝術博物館」。這部作品結束後，他展開最後一場表演：〈謝德慶1986–1999〉，或稱「十三年計畫」（Thirteen Year Plan）。在這部作品的十三年創作期間，他發誓要「製造藝術」，但規定自己「不進行公開展示」。在第一件成品中，成為作品的是他對生產或製造藝術（更遑論與藝術交鋒）的拒否。作品的構成及實現方式是透過工作的解消，也就是說透過謝德慶將自己從製造藝術的勞動中解放出來這件事。

進行「十三年計畫」期間，謝的出離達到近乎絕對的程度。雖然他在這段時間製造作品，但這個作品完全從世界抽離，它本身無法被疏隔至創作者之外。作品已經從「為他人而作的作品」這個狀態解放出來。多年後，當希斯菲爾德問謝他在那個時期產出的是什麼，他的回答很簡單：「如果你是在問我當時我在作什麼作品，我可以告訴你：我在試圖消失。」²⁵藝術家聲稱那是一件成果有限的不完整作品（因為他沒有讓自己消失的完整能力），同時他再度確認（以消失形式進行的）出離是工作，不過那是工作從它作為「工作」的狀態解放出來以後的工作。這種形式的出離於此又一次被當成求生工具。「十三年計畫」結束以後，謝德慶發表了一份用勒贖信的剪貼形式製作的聲明：「我讓自己活了下來。我過完了1999年12月31日。」他簽下自己的名字，並為文件標上第三千禧首日的日期：「2000年1月1日」。

勒贖信經常是從某個密室寄出，或源自某個犯罪行動。它來自那些已經將自己從常規社會行為的範疇抽離、在黯夜掩蔽中進行顛覆活動的人。這種信函以取自其他出版品的碎片拼接而成，以免作者的筆跡使其身分曝光。勒贖信曇花一現般地記錄了造反者從在場於世遁隱至陰暗地下世界的歷程。謝對此一形式的挪用提醒我們，出離的行為有時可能使生存實踐變得容易些。而在既有環境企圖將無證件移民和難民消滅、隔絕、驅除在身體政治（body politic）之外的情況下，生存本身可能就會演變成一種造反行為。

因此謝德慶的作品再次向我們揭示了深植於出離表演中的革命潛力。當珍妮特·維茲蓋拉（Jeanette Vizguerra）這位已在美國生活二十年、育有四名子女的移民面臨被驅逐出境的威脅時，她避隱到丹佛的一處教堂尋求庇護，透過這一行動，她也祭出一齣造反求生的實踐劇碼。但為使這些個人行為能從潛在的可能性轉為造反的真實性，必須由一人透過與眾人協調，將戰術付諸實行。當前我們的任務是傾力投入來自各方風起雲湧的運動，一方面必須在代表制度（representation）的領域佔領空間（例如對政治圈進行滲透）、走向街頭，另一方面也要為拒否和出離的集體戰術奉獻心力。今日一如既往，世人的解放和生存取決於瓜姐盧珮·賈西亞·德拉佑斯和維茲蓋拉這些如謝德慶所說「生活在社會底層」的人的解放和生存。在我們所處的陣地戰中，拒否的策略——從生產體制以及消費體制集體出離——可能依然是最有效的戰術之一。謝德慶的作品對我們喃喃昭告，在接下來的造反行動中，行為表演很可能將扮演核心角色。

- 1 卡爾·馬克思（Karl Marx），《資本論》（*Capital*），英譯本，班·佛克斯（Ben Fowkes）譯，共三卷，卷一。紐約／倫敦：企鵝（Penguin）出版，1990年。
- 2 佩姬·菲蘭（Peggy Phelan），《未標定：行為表演的政治學》（*Unmarked: The Politics of Performance*）。倫敦／紐約：羅德里奇（Routledge）出版，1993年，164頁。
- 3 出處同前，148頁。
- 4 出處同前。
- 5 出處同前。
- 6 出處同前。
- 7 亞德里安·希斯菲爾德（Adrian Heathfield），〈與謝德慶對談〉（I Just Go In Life: An Exchange with Tehching Hsieh），中文內容由Liao Mei及Qinqin Li負責英譯，收錄於《現在之外：謝德慶生命作品》（Out of Now: The Lifeworks of Tehching Hsieh），麻州劍橋／倫敦：麻省理工出版部，2008年，323頁。
- 8 席魏爾·羅特林格（Sylvère Lotringer）與克里斯強·馬拉濟（Christian Marazzi），〈政治的歸返〉（The Return of Politics），收錄於《自主；後政治政治學》（*Autonomia; Post-Political Politics*），羅特林格及馬拉濟編。洛杉磯：Semiotext(e)出版，2007年，15–16頁。
- 9 瑪里歐·特隆蒂（Mario Tronti），〈拒否的策略〉（The Strategy of Refusal），出處同前。
- 10 出處同前，29頁。
- 11 出處同前。
- 12 出處同前，30頁。
- 13 席魏爾·羅特林格與克里斯強·馬拉濟，〈政治的歸返〉，出處同前，16頁。
- 14 卡爾·馬克思，《1844年哲學與經濟學手稿》（*The Economic and Philosophic Manuscripts of 1844*），德爾克·史特魯伊克（Dirk J. Struijk）編，馬丁·米里根（Martin Milligan）譯。紐約：國際出版商（International Publishers），1964年，146頁，35頁。
- 15 安東尼奧·內格里（Antonio Negri），《馬克思之外的馬克斯：關於《政治經濟學批判大綱》的幾堂課》（*Marx Beyond Marx: Lessons on the Grundrisse*），英譯本，吉姆·弗萊明（Jim Fleming）譯。紐約／倫敦：Autonomedia/Pluto出版，1991年，165頁。
- 16 希斯菲爾德，321頁。
- 17 出處同前，322頁。
- 18 出處同前，327頁。
- 19 出處同前。
- 20 佛瑞德·摩藤（Fred Moten）與斯蒂凡諾·哈爾尼（Stefano Harney），《平民之下：亡命計畫與黑人研究》（*The Undercommons: Fugitive Planning & Black Study*）。紐約布魯克林：Autonomedia出版，2013年，96頁。
- 21 希斯菲爾德，323頁。
- 22 出處同前，324頁。
- 23 出處同前。
- 24 出處同前，328頁。
- 25 出處同前，329頁。

雙重流放 追尋一位時間探測員

龔卓軍

德慶，

2000年，我在臺北木柵。當時，透過陳愷璜的介紹，第一次看到你在「打卡」這件作品中的6分鐘影像時，我進入了一種身體上的、空間上的、時間上的暈眩。我看著你因為16釐米膠捲影像串接後，劇烈搖擺的身體影像，不斷蔓生的頭髮，抽動飛掀的制服，右肩上方一排排往上跳升的打卡註記，畫面左下方兀自飛轉的時鐘時針。6分鐘的影像等於一年。時間宛如進入時光隧道中，在影像中彎曲了它的路徑，投映在我迷惑的眼前。那時的我，剛剛完成身體與想像的哲學研究博士學位，我想，這是一具什麼樣的身體？什麼樣的想像？

後來幾年，我漸次發覺你是以一種傳說的姿態，流放者的姿態，存在於臺灣的現當代藝術歷史中。沒有任何確切的研究與評論，曾經給你在臺灣以確切的影響位置，沒有人告訴我，你究竟發生了什麼事？你在思考什麼樣的藝術問題？你如何面對早年臺灣的生活經驗？

過了整整10年，我仍無法回答當時的疑問。2010年，當我在韓國光州雙年展，看到你的「打卡」，完整呈現在以辛蒂·雪曼、安迪·沃荷為前後系譜的單獨展廳中時，我想，我當初是問錯問題了。不是抽象的身體議題或想像問題，也不屬於臺灣或中國或亞洲的藝術歷史發展脈絡，你的問題應該存在於美國的現代藝術史中，存在於我不了解的紐約1970年代到90年代，存在於我不了解的歐帕卡、達波文和河原溫這樣的時間藝術家系譜中。

德慶，我決心去尋找這位消失的流放者，從1974年費城的「跳船」事件之後，消失在臺灣現當代藝術的歷史中的跳船者。我在2011年第一次抵達紐約時，你邀請我一起去迪亞貝根美術館（Dia:Beacon），告訴我這是美國現當代藝術史的正殿之一，我正心喜，要證實你的藝術回應的正是這個系譜，這正是你意欲寫入的藝術系譜時，你告訴我：不對。你要做的是去突破困境和開拓疆界，至於進入藝術史或殿堂，不是個體可以去掌控的。你一直以來都是孤立的，也難以歸類，自由是你的犒賞也是代價。

2011年11月，我在臺北的艾未未「缺席」展中，¹注意到你出現在其中三幀照片中。那是

1980年代早期的紐約華人藝術圈。2010年，在漢斯·烏利希·歐布利斯特的訪談結尾，他希望把問題引導至你的作品「受到來自臺灣藝術或文學、亞洲藝術或文學的影響」，你給的答案也是保留而趨向於「我比較不願那樣講」。²你回答漢斯說，你生活在紐約。與臺灣、中國和亞洲無關。德慶，你已經從時間中消失了。

你提到亞德里安在2006年訪問你時，談到這件未完成的「消失」，使你遭遇到哲學上的一個問題：你的藝術，是否以流放為方向？你是否將在流放這個方向進行徹底的實踐？你說：

我在1991年開始試著消失，直至十三年的結尾。當我做的時候，內心產生極大的掙扎。我知道，作為一件藝術作品，『消失』（Disappearance）會極具力量。我是可以做完它，以證明我自己。但與此同時，我也在思考，如果我只是為了藝術本身，花那麼長的時間保持在這種雙重流放狀態中，這並不是我對生命與藝術的理想回應。這也就是為何我放棄了。³

不過，在亞德里安的訪談中，你也提示，這是「一次雙重流放。不論是在當時或是在未來，這讓我得以從反向進行溝通。」⁴因此，德慶，且讓我從這件挾帶在「十三年計劃」中未完成的「消失」作品所進行的「雙重流放」為起點，重新開始我的尋找路徑，且讓以此為起點，穿越你的十八年作品過程，回返到1974年你的跳船事件。

「十三年計劃」的聲明中，你提到：「我會創作藝術十三年，但我不會展示它。」這違反了做為一位藝術世界中已成名人物的常態。你進入匿名狀態。然而，原本計畫進行的、未完成的「消失」，似乎要進一步顯示：「『我還不夠不可見。我會讓我自己更加不可見。我會從人的接觸中消失。』而這並不僅持續一年，而是接下來的十三年？」「是的，是十三年，但是只是離開紐約，不再與熟悉的人接觸。」你回答。接下來，你與亞德里安的對話是這樣的：

希：流放於何處？

謝：我待在美國。我從紐約開車到西雅圖。我試著去阿拉斯加，但是我沒辦法到達那麼遠。

希：你當時企圖在這段旅程中孤立你自己嗎？

謝：是的，我到了一個全然陌生的地方，開始一段新生活。我再度感覺自己像是一個非法移民，只為了生存過活，四處打工。我有木工的技能，但我只能找到非常低工資的工作，就好像回到了1974年。

希：你在前五件〈一年行為表演〉時，是一個非法移民，在此之後，當你變成合法移民，你似乎逼迫你自己一步一步走向不可見的狀態，進入一個局外人的處境中。

謝：從現實層面來看，身為非法移民時，我就是一個「局外人」（outsider）；從精神層面來看，身為藝術家時，我努力接近成為一個「局外人」。這種雙重「局外人」的身分驅迫著我，以一種特定的方式創造作品。當我成為合法，我運用不可見的方式來呈現我的創作，但事實上，我在展現我的「局外人」心境。⁵

做為臺灣人，我們知道，處於「雙重流放」的「局外人」狀態，特別是成為一位「時間探測員」的經歷，你向我們展示了「流放」行動的眩目形象。首先，這位不屈的頑強英雄，在傳說中被描述為永遠地放棄了他的世界、他的故鄉，以及由藝術導師和藝術家們組成的地藝術生活。從跳船開始，他便無法獲得救贖，他屬於流放，流放在紐約，成為非法移民，他不僅不在自己的家園中，而且在他自身之外，處於外部，成為臺灣、中國、亞洲，甚至紐約的局外人，處於完全被剝奪了時間脈絡的地方，這個地方，像你所意欲到達的阿拉斯加，所有的生命似乎都消失了蹤跡，不在場，所有一切本來以為可以把握住的東西，都被這位「時間探測員」避開。這種「雙重流放」的未完成行為，最為艱苦之處，便是在這個巴托比先生式的「I would prefer not to」令式與徹底分離的世界中，⁶從你一開始在其中駐留開始，一切便是無止境的漂移。從你展開第一件的一年作品「籠子」開始，一切都靠不住，你只能靠你自己赤裸的生命，以其為一種無可置疑的、絕對的在場。

1974年從費城跳船後，你就已經被逐出世界了。然而，正因為這一跳，你成為赤裸的非法移民，你選擇將自己完全限定在自己尚擁有的東西內：身體、時間、赤裸生命。

跳開中華文化復興運動、白色恐怖清掃左翼、現代主義與鄉土文學論戰、五月東方與懷鄉繪畫的所有命題，你背離了當時臺灣島上當時所有關於故鄉、國家、藝術的論辯與謬誤。⁷當然，在威權統治與白色恐怖的高壓下，所有的論辯不免有其掩飾與扭曲之處，尤其臺灣身處冷戰結構中太平洋西岸第一島鏈的戰略要衝，世界與「國際」的時間尺度，如巨型板塊在此相互擠壓與拉扯。

你的一跳，直接反映了一種臺灣人的恐懼：「我們在島上所做的一切，說到頭來，從世界史的角度來看，會不會是一場空？會不會是閉門造車，會不會只是西方現代的因襲、中國傳統的投影、日本殖民的折射，其實完全沒有意義？」

時間探測員，切離臺灣，跳出這種恐懼，不再設法回歸故土，只有在極短暫的動情時刻，你回憶著你寬容的母親。你並不因此漫不經心，而是在1978年之後，始終在運動中，絕無止息，在作品中，從不表現出你的灰心與焦慮。

你的時間探測，是從一個固定景框開始。透過自立法規式的聲明，你極力自我克制，渡過時間。你的第一件一年行為表演「籠子」（1978-1979），像一個沉默的囚室，一個企圖把藝術冥想難以捕捉的性質與力量加上框架的顯影機器，透過這個囚牢造型的機器性配置，

你創造了一種禁閉系統的幻影，籠內的空間與物件被你以微分化的方式加以區隔，牆壁上留下如雕刻般的365道刮痕，迴避與外界眼神接觸的工作室開放時間，以及無言的黑白影像生活照片，這是一種對時間的間接感知式的固定空間切片測量。

在你的第二件時間探測的機器性配置「打卡」（1980-1981），你動用了16釐米攝影機鏡頭，透過打卡同時的自拍像，將一年8760個時間切片加以串接，一樣是固定的景框，原本自拍像內部的人體、指針與打卡紀錄開始晃動、旋轉與反覆上升，一種絕對微分化的時延蒙太奇，在運動影像中得以建立。亞德里安的文章，已很準確地分析過這些不同質影像中的差異時延。這一次，同樣在你那被遺棄的場所，工廠廠房變成的工作室，你規定自己一年中必須進進出出8760次，去完成一小時一次的打卡行為，持續一整年，疊合著真實界中的勞動者、藝術界中的行為表演藝術家與象徵界中穿著制服的受制約者，你如同小說家，但你創造的是一個配置了多樣時間探測器的流刑營。⁸

在卡夫卡的小說裡，這種機器性的配置不僅僅在執行死刑時使用，也用來宣佈「判決」。一位外來的旅行者，由軍官導覽，看著犯人被綁在鋪著棉花的處刑台上，一種叫做「耙子」的鋒利長短針頭，不斷在受刑者脫去衣服的赤裸皮膚上像註記裝置那樣刺寫著「判決」，這樣，本身做為妄想體系的裁決機制，就轉變為可見的「機器」或「裝置」了。最後，穿著制服的流刑營軍官，自己脫下了制服，走向了機器。

但是，暴力為了在保持暴力的狀態下成為紀錄，就不能使用刀刃來行使暴力，而必須使用「機器」來行使暴力。你的時間測量裝置較之卡夫卡〈在流刑營〉裡的裝置，有過之而無不及。在沒有流血的狀態下，你創造了一個暴力的迴圈，同時扮演了外來的旅行者與接近流刑營軍官的角色，你的身體在真實時間裡忍受極度疲勞與任務執行的痛苦，猶如影像中打卡鐘上靜止的分針與不停轉動的時針，兩種時間指標的分裂，讓它們變得鋒利無比，打卡鐘上的註記條目不斷由機器上反覆上升與消失，但你的藝術時間卻好似你身上的毛髮，在整個機器裝置中，冉冉滋長，表述了另一種時間感的開展。外來旅行者與操作機器的軍官，合成為真實時間與藝術時間之間隙中的受刑者，而且，你穿梭在你的機器性配置之間隙，我們無法從你的臉上讀出細微的受苦表情。你只是凝視著自己設置的16釐米攝影機裝置，為此留下時間探測員的層疊化時間註記。

我漸漸開始明白我十年前的暈眩，所由何來。我承認，如同卡夫卡一般，你建立了一個難以抹滅的多重時間註記機器，以此機器性配置，像一個複雜的廠房生產流程，使你既自我隔離於真實的藝術世界，又進入了藝術的本體論世界。

第三件〈一年行為表演〉，時間探測員出外散步，並且決定不進入室內與任何庇護空間。這次，景框跟著開始運動，整個機器性配置轉移為你的步行與生活過程。你把生活紀錄攝

影的照片、每日行走地圖的註記與經過剪輯的動態紀錄影像，分別處理。你的身體變成了時延的空間書寫針頭，在1981至1982年的曼哈頓城市與市郊空間中遊走。雖然上述三種影像的組構（照片、地圖、紀錄片），看起來延續了「打卡」的三重時間註記，但與前兩件的時間測量註記不同的是，曼哈頓戶外空間的延展，使你的時間質性變化顯得較前兩件劇烈，你的影像迴圈，至少在地圖上，呈現了不規則的散射線、靜止點與某些時段的放大，甚且，紀錄影片中還保留了某些聲音的痕跡。你的機器性配置，保持著與物質和事態本身的接觸和對應。

你曾經向我提起過一個年輕時去臺北畫畫的插曲。在你父親去世後，從高中自動退學的你，很快決定隻身再度前往臺北。而且，十八歲的你選擇了一個很不一樣的方式與方向，騎著一輛腳踏車，以半個月的時間繞行過臺灣的東部壯麗海岸，通過三百公里以上、接近荒野的區域，到達了1960年代末的臺北。這是否也算是一種潛在的習作，探測、測繪臺灣的身體勞動？你是否也以同樣的方式探測過臺北，臺北的地理與歷史時間座標？1960年代末期，卡夫卡的小說翻譯與出版，正是臺北文藝圈的盛事。然而，你的存在主義，你的存在經驗中，顯然存有一大片荒野，無法同化於當時臺北的存在主義氛圍。

德慶，其實我不確定你的步行是否意在紐約的「藝術圈」裡追求「同化」，但我確定，你選擇了一種怪異而諷刺的方式，你走的竟是接近同化於戶外遊民與「流浪者」的生活底層路線，是一種類近、幾乎疊合於那些紐約局外人的遊民和「流浪者」的生活方式。這比較像是又一次的「雙重流放」，而不像是在進行「同化」。你選擇了本來屬於他們這些局外人的異樣時間，疊合在你的藝術家時間顯影機器配置中。然而，除了因此經歷紐約百年來最寒冷的嚴冬之外，暴力的陰影揮之不去。當時仍然是非法移民的你，不僅因為路邊巷角的一席容身憩息之地，與一位市民產生了鬥毆，還進一步牽引了國家法律機器的連動。猶如電影中的動作影像，你嘶吼著被拖進了警局。時間的探測員，意外把觸腳伸進了真實法律的時間領地，透過自身的狂嚎，你獲取了一小塊「法外」與「法外」時間的疊合樣本，置入了你的藝術時間探測領地中，受到庇護，永久展示。

德慶，在尋找你這位時間測量員的過程中，我看到了你的「亞洲性」和「臺灣性」。有些人會用德性論的方式，去強調你的堅韌毅力與實踐意志，而我認為不只有這些。在你初抵紐約的時候，你已然發現亞洲與臺灣，本來就是在歐洲與美國的外部，我們命定適合做永遠的局外人。你保持著你的耐心與細緻，在這種奇異的先天喪失感與不安全感中，你知道，越是在外部遭損害、遭侮辱，就越是應當求助於嚴謹、一絲不苟和準確的精神，在美國的內部，你要通過形象的多樣性，通過形象的確切的、不顯眼甚至隱形的外貌和以強力加以連貫的形象，達成不在場的在場。一種經過高度濃縮，再經稀釋散播的時延化在場。

德慶，容我藉著沙特，如此詮釋你為自己宣判並執行的十八年刑期的一種可能意涵。我要

說：這十八年的行為表演計劃，「可能」是關於臺灣人的，關於臺灣人的命運。在現代世界中，面對第一世界，臺灣人屬於過度不幸的人，是的，這樣不幸的人，命定要花雙倍的度量，去尋求一種對第一世界看起來無缺憾、無差錯、無任何不協調之處的連貫性。這種命定，就指向了你的「雙重流放」所具有哲學性。然而，我必須強調，從你創造的時間測量抽象機器與機器配置來看，你的一絲不苟，與最後輕輕滑入廣袤的生活時間中，回捲起藝術時間，這種手勢，已超越了「亞洲性」和「臺灣性」的特定時間與歷史，貫注著自己的藝術觀念，聯繫起藝術的本源，生活。你發現了藝術強度時間的最大綿延可能，更將生活時間潛在的躍升、容受與包裹力量，提升至一種可粹取、可散佈的藝術平面上。

在你之前的臺灣，有不少藝術家因為殖民與國家的暴力而受監禁、消失、隱遁、自我抹除，甚至失去生命，你不是第一位流放者。但是，你的確是第一位選擇自我流放的時間探測員，透過在紐約的雙重流放，透過時間綿延的粹取與稀釋，你架設起你的機器裝配，使你上升到了無人之境，這個無人之境，就像阿拉斯加難以生存的冰封之地，不僅什麼世界也不存在，也有不同於卡夫卡式土地測量員的難題，透過你的作品，你碰觸到的、探測到的是含納著藝術時間與生活時間的時間本身，它不僅在永恒的外部，也在無盡延展的生活時間內部，你就是在這裡，留下了難以抹除的時間探測註記。

德慶，在現在之外，你終究給了我們勇氣、智慧與力量。

卓軍

1 艾未未，「缺席」，臺北市立美術館，2011年10月29日—2012年1月29日。

2 漢斯·烏爾里希·奧布里斯特，〈謝德慶訪談〉，收錄於寶拉·歐瑞編《瑪麗娜·阿布拉莫維奇 行為藝術的未來》。倫敦：普瑞斯特出版社，2010，83頁。

3 〈我只是走入生活：與謝德慶對談〉，《現在之外—謝德慶生命作品》。劍橋：麻省理工學院出版社，2015，338頁。

4 同上。

5 同上。

6 赫爾曼·梅爾維爾，〈抄寫員巴托比〉，收錄於哈里遜·黑佛特、阿爾瑪·麥克道格、湯瑪士·唐瑟爾編《廣場故事和散文集1839—1860》。芝加哥：西北大學出版社與紐伯利圖書館，1987。

7 1966年左右，遷臺後的國民黨為了與中國大陸文化大革命抗衡，實施中華文化復興運動來推廣傳統中華文化。同時，在冷戰和文化政策的背景下，臺灣出現迫害與監禁左派異議份子的白色恐怖。現代主義和本土主義之間的筆戰不斷，而現代主義畫派中的五月畫派與東方畫派停止活動移至海外發展。臺灣當時的藝術表現充滿了懷念祖國的氛圍。

8 法蘭茲·卡夫卡，〈流放之處〉，尤根·約拉斯譯。《黨派評論》三月、四月號，1941。98–107頁，146–158頁。

Overleaf: Adrian Heathfield and Hugo Glendinning, *Outside Again*, 2017. HD Video, 20mins.
Production still (detail), New York. Directed and edited by Adrian Heathfield and Hugo Glendinning.
Director of photography: Hugo Glendinning. © Hugo Glendinning. Courtesy of the artists.

後頁：亞德里安·希斯菲爾德與雨果·葛蘭丁寧，〈重返過去之外〉，2017

高解析錄像，20分鐘，影片截圖（局部），紐約

亞德里安·希斯菲爾德與雨果·葛蘭丁寧編導 攝影：雨果·葛蘭丁寧 © 雨果·葛蘭丁寧 編導提供



Lavori di vita

Adrian Heathfield

Un personaggio di nome Sam Hsieh fa delle brevi ma intriganti comparse nel romanzo di Rachel Kushner *I lanciafiamme* (2013). Nel libro, Hsieh è una specie di segreto culturale, ed è il simbolo delle potenzialità radicali di una pratica artistica di principio, che Kushner rintraccia nelle tensioni dominanti degli anni Settanta: nel rapporto tra politica rivoluzionaria, poteri aziendali e sete di libertà espressiva. Il fatto che molti conoscano Hsieh soltanto come personaggio secondario di un romanzo gli si addice: è un artista le cui pratiche destano l'ammirazione di altri artisti, ma destano anche incredulità e difficoltà interpretative.

In realtà, il ‘vero’ Tehching Hsieh – che negli anni di clandestinità newyorchese si faceva chiamare Sam – è difficilmente rintracciabile e localizzabile all’interno di un racconto dominante. Ed è anche per questo che la mostra *Scontando il Tempo* a Venezia è la prima a esporre insieme e in forma il più possibile completa due delle sue *One Year Performances*. La resistente opacità di Hsieh e del suo lavoro è dovuta a fattori che oltrepassano il suo status da *outsider*, la sua identità razziale negli ambienti dominati dall’arte bianca, e la marginalizzazione della forma-performance nell’arte visiva istituzionale dell’ultimo quarto di secolo. Il fatto che fatichiamo a stare dietro a Hsieh svela qualcosa che va oltre questi problemi, che purtroppo continuano a persistere. Può darsi, piuttosto, che cominciamo solo adesso a rimetterci al passo col la realtà contemporanea che Hsieh sopportava, raffigurava ed evidenziava nei suoi lunghi lavori durazionali.

L’acoppiata ‘Time Clock Piece’ e ‘Outdoor Piece’ mette a fuoco i temi più urgenti della nostra epoca: l’impoverimento dell’esperienza sotto il capitalismo, le relazioni tra migrazione e legge, le vite di chi non ha niente, il nostro rapporto con la natura e quello che intercorre tra l’accelerazione e la morte. Per cominciare, stabiliamo ciò che è già evidente: dopo aver passato un anno in isolamento nella gabbia che egli stesso s’era costruito, Hsieh si impegna per un altro anno a timbrare ogni ora all’ora esatta su un timbracartellini da fabbrica. Successivamente, trasforma questa sfiancante esperienza

lavorativa in un’opera d’arte sperimentale mai vista in precedenza: una pellicola da 16 mm in cui, sull’immagine del suo corpo eretto e palpitante, viene registrata l’onda temporale di un anno intero. Dopo una pausa di sei mesi, Hsieh trascorre un altro anno evitando gli ambienti chiusi, lanciandosi in una vita itinerante continuamente esposta alla violenza sociale e a vicissitudini meteorologiche e giuridiche. Hsieh era un fenomeno sotterraneo, un artista che viveva e creava ai margini del mondo dell’arte.

In quegli anni, l’onda lunga dell’arte concettuale occidentale e l’effervescente scena *body art* d’oltreoceano davano luogo a un’estetica della durata, ma Hsieh procedeva senza riferimenti o influenze. Nessun artista si era mai sistematicamente spinto così oltre nello sperimentare con il tempo. Nessuno aveva consegnato la propria vita così assolutamente all’arte, e nessuno aveva scelto di registrare e verificare la messa in atto artistica in modo così totale. La vita stessa divenne soggetto e metodo di una pratica artistica per Hsieh, che attirava l’attenzione sulla sua soggezione alla vita mostrandosi in condizioni rivelatorie, mostrando un’esistenza che vedeva nell’abiezione una forma di continua asserzione. Hsieh capiva bene che il tempo di un anno non è catturabile in rappresentazione; inoltre, in quanto giovane di colore e immigrato clandestino, senza status né nel mondo artistico né nella società in genere, sapeva che difficilmente gli si sarebbe creduto. Il macchinario archivistico di Hsieh, le sue dichiarazioni para-legali e i suoi contratti, fungono da prova, testimoniano la veracità del suo lavoro. Il fatto che le sue performance fossero considerate estreme, anomale rispetto alle correnti dominanti, senza categoria, non ci sorprende. La sua opera – marcata dalla persistenza rispetto alle condizioni prevalenti, dall’insistenza perfezionista nello sperimentare la vita con varie costrizioni e forme di registrazione – ha alla base un monumentale lavoro di fiducia. Forse conservava le sue azioni per il futuro, sperando che un giorno sarebbero state comprese meglio. In tal caso, Hsieh ha avuto una fiducia smodata nella storia, o forse addirittura nel tempo in sé.

Il tempo in sé – qualsiasi cosa esso sia – è il soggetto di ‘Time Clock Piece’. Pervertendo un simbolo del lavoro in fabbrica, il timbracartellini, Hsieh ci fa sapere che il tempo in questione è sette giorni su sette e ventiquattro ore su ventiquattro, non il tempo da ufficio dalle nove alle cinque. L’opera ci restituisce un mondo in cui il tardo capitalismo regola la vita intera, e Hsieh ‘sacrifica’ il suo corpo a questa regolamentazione. In ogni clic della macchina fotografica i poteri del tardo capitalismo coincidono con le tecnologie del visible: la rappresentazione visiva è chiamata a fare da corollario al tempo capitalizzato. Vediamo l’artista ridotto in uno stato apatico, fatto di carenza di sonno, di sogni spezzati e di coscienza esausta, in cui l’unica funzione del suo corpo è produrre: un’immagine puntuale di sé stesso. Sembra che stia sopravvivendo a un tempo finale, quello del tardo capitalismo e di una cultura di accelerazione ed egoismo. Ma dal dialogo tessuto da Hsieh tra fotografia e cinema, un dialogo inquietante e sincopato, emergono altri significati di un tempo senza sé: tempi vissuti, al contempo familiari e strani, impossibili da misurare o da catturare. Il corpo vivente evocato emotivamente in queste immagini non esiste in un tempo specifico, ma in una specie di non-tempo, nella

radicale eterogeneità della durata. Se la forza percettibile della critica di Hsieh non vi ha ancora colpiti, pensate all'iniezione di dopamina che il vostro corpo sta bramando, separato dal vostro smartphone per i cinque minuti in cui avete letto queste poche parole. Pensate al modo in cui la tecnologia è entrata nel vostro corpo e si è fatta strada dentro alle vostre cellule, a come vi impedisce di dormire e vi spinge a produrre, a come ha gettato ogni minuto della vostra vita in una corsa chimica alla connessione, alla gestione, all'accumulazione. Pensando a tutto questo, diventa possibile intendere come lo sguardo fisso e il copro tremante di Hsieh rivelino una vita perduta, dove il desiderio non è dominato da forme di bio-tecnologia.

Alla base di 'Time Clock Piece' vi è un intendimento del tardo capitalismo come sistema fondato su un'accelerazione produttiva; a questo sistema, Hsieh contrappone la perdita del tempo come contro-valore. Il suo lavoro è stancante, ma è anche effettivamente vacuo. Hsieh trascorre la maggior parte del tempo ad aspettare, a non fare 'niente', ad attivare una forma cava di contabilità; tutte le sue azioni ammontano infine a una delavorazione del lavoro, a una sorta di anti-produzione. Le dinamiche di questo laborioso spreco sono messe in ancora maggiore rilievo nella seguente performance, 'Outdoor Piece', in cui l'artista si imbarca in un inarrestabile lavoro girovagante, un cammino arduo e tortuoso ma senza meta': 'semplicemente', Hsieh vive sulle strade di New York una nuova forma di privazione. Spinto ai limiti del suo corpo dalla continua esposizione agli agenti atmosferici – in una dimensione 'fuori dal fuori' – l'arte di Hsieh è un'arte della mera esistenza, giocata sulla natura e sui metodi di sopravvivenza. Nella documentazione del lavoro, il sistema archivistico di Hsieh produce una serie di scatti che immortalano la vita in strada. E soprattutto, produce una collezione di mappe quotidiane, demarcate e annotate; si tratta di una sorta di bio-grafologia in cui sono segnati i luoghi della necessità – di mangiare, di defecare, di dormire. Questi documenti ci insegnano a pensare diversamente il rapporto tra necessità di base, casa e concetto di riparo. È attraverso questa fondamentale condizione di non-riparo che Hsieh torna finalmente al suo nome taiwanese, imbattendosi in una rottura momentanea delle sue ferree regole autoimposte: un uomo lo attacca per strada, Hsieh reagisce e viene arrestato, benché si tratti di autodifesa. Una notte in cella interrompe violentemente l'ordine dell'opera d'arte.

Anche così si spiega il rapporto complesso che intercorre tra Hsieh e la legge. Le sue dichiarazioni e i suoi 'contratti' fanno uso di un linguaggio giuridico; allo stesso tempo, Hsieh nascondeva alla legge la sua realtà di immigrato clandestino. Quando la legge si imbatte in Hsieh nello stato di eccezione in cui vive, fuori dalla legge eppure ancorato alle sue strutture, sembra inizialmente che compia le sue funzioni naturali: assoggetta il copro di Hsieh alla sua autorità. Dopo quella notte in prigione Hsieh tornò subito al suo progetto per le strade di New York, ma stranamente nell'analisi finale, nel momento del giudizio, è la legge stessa a reiterare all'artista il suo stato di eccezione: il giudice Rose McBrien, responsabile di decidere sul suo caso, permise a Hsieh di non apparire in tribunale, riconoscendo così il suo progetto artistico e il fatto che obbedisse a delle

sue 'leggi' interne. Alla fine, Hsieh ebbe una sentenza di "pena già scontata." Il fatto che fosse sprovvisto di permesso di soggiorno non venne – fortunatamente – notato o investigato. Quando una sentenza viene letta non è tanto un'effettuazione della legge quanto la produzione di un enunciato performativo: con le sue parole, il giudice permette ad Hsieh di evitare un assoggettamento facilitandogliene un altro. In questo caso, il sistema vincente è quello delle regole solitarie, itineranti, miserabili dell'artista. Questo tipo di evento è in grado di ricordarci il valore radicale delle sperimentazioni esistenziali di Hsieh, che hanno il potenziale di riformulare le leggi di un mondo dato.

Sono felice che Taiwan abbia deciso di 'rivendicare' la sua pecora nera perduta, il suo agente reticente e riluttante. Così facendo – soprattutto adesso, in questi tempi bui segnati dall'odio razziale verso i migranti e dall'indifferenza verso la distruzione del pianeta – Taiwan sostiene il valore di coloro che non hanno un posto da poter chiamare 'casa', il valore degli erranti e degli sfrattati. Sostiene altresì il lavoro di coloro che all'accumulazione di ricchezza preferiscono una vita vissuta in un'arte difficile, creata in comunione con il mondo naturale e posseduta dai margini delle idee. L'ospitalità che Taiwan offre al suo figlio esule ci permette anche di vedere per la prima volta tre lavori di Hsieh datati 1973, risalenti al periodo antecedente la sua emigrazione. In questi lavori, vediamo che un certo impulso all'esilio è già in azione: le fotografie mostrano Hsieh in lotta con la terra che deve calpestare. Sono azioni e interventi che mostrano già, in divenire, alcune delle sue future preoccupazioni artistiche: l'ambiente, il tempo, le diverse qualità dell'esistenza, l'idea dell'immagine e del documento come residui fragili di un'inafferrabile forza vitale.

Malgrado la sua presenza e la sua circolazione relativamente debole nel mondo dell'arte, da tempo Hsieh pianifica una retrospettiva dei suoi lavori: un allestimento lineare le cui dinamiche spaziali riflettono con precisione l'impalcatura temporale della sua pratica artistica. Cinque sale, di proporzioni identiche, dovrebbero contenere gli archivi delle sue prime cinque performance di un anno ciascuna. La quinta, quindi, non conterebbe altro che la dichiarazione scritta da Hsieh in quell'anno, in cui si impegnava a non interagire in alcun modo con l'arte. Dopo l'ultima delle *One Year Performances*, Hsieh si gettò nel suo 'Thirteen Year Plan', durante il quale produsse dell'arte senza mai esporla in pubblico; lo scopo di quest'ultima opera – un ideale irraggiungibile – era di sottrarsi a qualsiasi tipo di contatto umano. Così, nell'allestimento, le prime cinque sale sarebbero seguite da altre tredici sale dolorosamente vuote. Esporre l'invisibile: un'architettura 'impossibile'. Dal 'Thirteen Year Plan' in poi, Hsieh dice di non essere un artista e di non produrre arte.

Il fatto che Hsieh rifiuti l'arte – il suo fondamento nelle apparenze e nella presenza – e che rifiuti di parlare di sé stesso in quanto artista, è forse la delusione più amara da sopportare dal punto di vista del mondo artistico. Ma date le convinzioni di Hsieh, data la laboriosità dei suoi sacrifici, faremmo bene a prenderlo sul serio. Se non rappresenta e non rende evidente, se esiste in uno spazio difficilmente visibile o

leggibile, se non è creata da coloro che sentono il bisogno di chiamarsi artisti, allora cos'è l'arte? Che sia semplicemente una condizione di vita sperimentale?

Nella retrospettiva immaginata da Hsieh, la lunga sfilza di stanze vuote ha un'uscita, indicata dalla dichiarazione con cui concluse il suo 'Thirteen Year Plan' e la sua esistenza da artista: "mi sono tenuto in vita." La performance finale di Hsieh – ovvero la sua sparizione – rimane irrealizzata e inedita. Eppure la costellazione delle sue asserzioni persiste, continua a scaturire da una vita ineffabile, vissuta ai limiti...

Delavora il mondo

L'Arte è esistenza, che si dà e che si mostra

L'Arte è la vita non vista, una forma di sopravvivenza

Nulla è potenziale

Può darsi che la retrospettiva di Hsieh rimanga una fantasia nel tempo che gli resta da vivere, o in quello che resta a me. Oppure, forse, un giorno avremo tutti capito il valore culturale delle sue negazioni. Viva Hsieh! Nel nudo incedere: la singolarità di una vita.

Astensione

Tehching Hsieh e la delavorazione del lavoro

Joshua Chambers-Letson

In televisione scorrono immagini di una donna in lacrime dietro un finestrino.

Guadalupe García de Rayos è arrivata negli Stati Uniti a quattordici anni; appartiene a una generazione di immigrati entrati illegalmente con i loro genitori. Cresciute negli Stati Uniti, le persone come García de Rayos vivono sotto costante minaccia di arresto o di deportazione. Ma con o senza permesso, per sopravvivere bisogna lavorare, e – esclusi da molte forme di occupazione negli Stati Uniti – gli immigrati clandestini sono spesso obbligati a vendere la propria manodopera sul mercato informale, subendone lo sfruttamento e le condizioni. Nel tentativo di sottrarsi a questo destino, García de Rayos si era fabbricata un finto codice di previdenza sociale per farsi assumere al parco di divertimenti Golfland. Quando venne scoperta, il governo statunitense aveva avviato le pratiche per la sua deportazione. Dopo, in seguito a una concessione dell'amministrazione Obama, le era stato permesso di rimanere a patto che si presentasse alle autorità a intervalli regolari.

Nel Febbraio del 2017, a un mese dall'inizio della presidenza di Donald J. Trump, García de Rayos si presenta regolarmente alle autorità di immigrazione e viene arrestata. Fuori dal carcere si riunisce una folla di manifestanti, tra i quali i due figli in età scolare della donna (cittadini statunitensi per nascita). Poco dopo, le truppe televisive accorrono a immortalare il momento in cui una camionetta si fa spazio tra la folla per sottrarre García de Rayos ai suoi cari. Un uomo riesce per qualche minuto ad attorcigliarsi intorno ad una delle ruote della camionetta, bloccandone il percorso e allungando di poco l'addio tra la trentacinquenne e i suoi due figli, attraverso il vetro chiuso. Nel giro di ventiquattro ore, García de Rayos si ritrova a Nogales, in Messico, un paese nel quale non aveva messo piede da quando era una bambina.

La tradizione Marxista ha a lungo teorizzato il lavoro come ostacolo alla libertà, ma nel caso di García de Rayos il lavoro è stato il canale che ha portato all'arresto

e alla deportazione: il fatto stesso di presentarsi al lavoro è stato ciò che ha esposto la donna a un processo di criminalizzazione, reclusione temporanea, rimozione ed esclusione. E sebbene nel ventunesimo secolo non è raro che una persona si allontani dalla sua famiglia e giri il mondo alla ricerca di lavoro (spesso proprio per sostenere la famiglia che ha lasciato), la ricerca di un lavoro regolare da parte di García de Rayos si è conclusa con lo Stato che – letteralmente – la strappa alla sua famiglia in diretta televisiva.

Inizio da questa storia per mettere in evidenza le urgenze che nel contemporaneo fanno da cornice al rapporto tra lavoro e astensione, specialmente nel caso di lavoratori clandestini – spesso anche vittime di razzismo e di sfruttamento – la cui manodopera sostiene l'economia globale. Benché il lavoro possa essere una forma di sfruttamento e di alienazione per molti (se non tutti) i lavoratori, per il lavoratore clandestino può anche essere il percorso che paradossalmente porta alla regolamentazione, all'incarcerazione e all'espulsione. Gli immigrati, che svolgono i lavori che nessun altro vuole fare, vengono accusati di ‘rubare’ il lavoro alla popolazione locale. Per l'immigrato connotato in termini razziali, il lavoro è tanto una necessità quanto ciò che può esporre alla violenza di Stato e alla violenza dei sentimenti nazionalisti e xenofobi che attanagliano le società contemporanee. La domanda che ci poniamo tutti è, che fare?

Da tempo Tehching Hsieh utilizza la performance per investigare la relazione che intercorre tra il regime del lavoro e la potenza dell'astensione. Cosa possiamo imparare dal suo uso della performance come delavorazione del lavoro attraverso una pratica di astensione? Che spunti possiamo trarre dal modo in cui Hsieh inscena un'astensione dal lavoro per mettere in atto (o almeno immaginare) un disfacimento del regime lavorativo e delle sue forme di regolazione? E, forse ancora più crucialmente, in che modo può una pratica di astensione permettere al soggetto che la mette in atto di sopravvivere al diritto del lavoro sul corpo o addirittura di sublimarlo? Questa è una domanda di fondamentale importanza nell'ottica dello sforzo collettivo di sopravvivenza ed emancipazione di migranti, profughi e persone di colore che oggi vivono e lavorano in ambienti ostili in Europa e negli Stati Uniti.

Hsieh è conosciuto soprattutto per via di sei performance durazionali messe in atto tra il 1978 e il 1999, ognuna delle quali esplora a suo modo la relazione tra il lavoro e l'astensione. Le prime cinque si chiamano *One Year Performances*, e hanno una durata di un anno di calendario ciascuna. La sequenza ebbe inizio il 30 Settembre del 1978 con la prima *One Year Performance 1978-1979*, quando Hsieh si barricò nel suo studio dentro una cella di legno di 10.5 metri quadrati per 2.5 metri di altezza. In una dichiarazione rilasciata il primo giorno della performance, Hsieh fece il seguente giuramento: “Io, Sam Hsieh, intendo fare una performance della durata di un anno, con inizio il 30 Settembre 1978.” Pur non avendo valenza legale, la dichiarazione serviva da articolazione performativa dei parametri dell'opera. Firmata da Hsieh, la

dichiarazione fungeva anche da contratto, in quanto determinava la forma del suo lavoro per l'anno a venire.

La dichiarazione di Hsieh equivale al riconoscimento del fatto che per il performance artist, la performance è spesso una forma di lavoro e che, come tutte le forme di lavoro, può essere faticosa. Chiusa dentro ad una gabbia per un anno intero, la *One Year Performance 1978-1979* incarna l'affermazione Marxiana secondo la quale, nel capitalismo, il regime lavorativo può essere un'esperienza che intrappola e aliena perché espone il lavoratore a sopportare una routine fisica monotona e costrittiva.¹ In un lavoro successivo, la *One Year Performance 1980-1981*, Hsieh incarna nuovamente questo concetto timbrando il cartellino ogni ora per un anno, privandosi del sonno e della libertà di allontanarsi di più di trenta minuti dal suo studio. Ma laddove il sistema capitalista definisce il lavoro come attività produttiva, questa attività performativa non produce niente se non la presenza di Hsieh e del lavoro in sé: di conseguenza, le performance mettono in scena quella che potremmo chiamare una delavorazione del lavoro.

Per la studiosa della performance Peggy Phelan, l'ontologia della performance dipende dall'astensione, in quanto la performance si costituisce soltanto quando la stessa “si ritira totalmente dalla rappresentazione.”² Phelan ha notoriamente proposto che “la performance ha vita soltanto nel presente. Non può essere conservata, registrata, documentata o partecipare in altro modo nella circolazione delle rappresentazioni: quando lo fa, diviene qualcosa di altro rispetto alla performance.”³ Astenendosi dalla presenza, la performance non produce altro che se stessa (“non conserva niente; spende soltanto”).⁴ E questo, secondo Phelan, è l'aspetto che garantisce “all'arte performativa il suo distinto taglio di opposizione.”⁵ Il lavoro performativo, secondo Phelan, è atto a intralciare “la sinuosa macchina riproduttiva delle rappresentazioni, necessaria alla circolazione del capitale.”⁶

One Year Performance 1978-1979 è un lavoro che si pone in divenire non solo attraverso l'astensione dalla presenza, ma anche attraverso la messa in scena (e messa in presenza) dell'atto di astenersi. Come stipulato nella sua dichiarazione, Hsieh promette di “NON conversare, scrivere, leggere, ascoltare la radio o guardare la televisione finché non mi libererò il 19 Settembre, 1979. Mangerò ogni giorno. Il mio amico Cheng Wei Kuong faciliterà la performance occupandomi per me del cibo, dei miei vestiti e dei miei rifiuti.” Dato che l'opera si basava su una sorta di ‘detenzione in isolamento’, Hsieh tenne i suoi contatti umani al minimo: la performance veniva aperta al pubblico ogni tre settimane a orari prestabiliti (un totale di 19 giorni su 365). Malgrado gli fosse impossibile astenersi completamente dal ciclo capitalista di produzione e consumo (mangiava, si vestiva, produceva escrementi), riuscì comunque a ritirarsi dal mondo circostante. Per un anno, il suo lavoro consistette nel non produrre nulla se non la sua stessa presenza, nella gabbia o in forma di rifiuti umani. Anche quando la performance veniva aperta al pubblico, Hsieh evitava qualsiasi tipo

di comunicazione: “che mi vedessero o no, la mia situazione era la stessa, ovvero di mancanza totale di comunicazione.”⁷ Anche gli sguardi “andavano evitati”, perché avrebbero “causato un’interazione con il pubblico.” Una delle condizioni fondamentali del lavoro era quindi una pratica estrema di astensione sociale.

È possibile leggere la performance di Hsieh come incarnazione e rappresentazione del topos del lavoro come prigione (in cui il lavoro dell’artista diventa la condizione letterale della sua prigionia). Ma è altresì possibile leggere quest’astensione performativa come tentativo di delavorazione del lavoro. Traggo questo concetto dalla tradizione autonomista, la forma italiana di Marxismo operaista che Sylvère Lotringer e Christian Marazzi definiscono come “lotta contro il lavoro, rifiuto del lavoro.”⁸ Il concetto di rifiuto del lavoro venne notoriamente articolato da Mario Tronti nel suo saggio del 1965 intitolato ‘La Strategia del Rifiuto’,⁹ in cui Tronti evidenzia l’aspetto rivoluzionario di una prassi collettiva e organizzata di astensione: “Che cosa fanno di meno gli operai quando lottano contro il padrone? Non lottano prima di tutto contro il lavoro? Non dicono no prima di tutto alla trasformazione in lavoro della forza-lavoro? Non rifiutano prima di tutto di ricevere lavoro dal capitalista?”¹⁰

Secondo Tronti lo sciopero generale “non è rifiuto di dare al capitale l’uso della forza-lavoro, perché questo gli è stato già dato con il contratto legale di compravendita di quella merce particolare”¹¹. Anche Hsieh firma una dichiarazione che a livello formale imita il contratto di lavoro, e con la quale ‘impegna’ il suo corpo a svolgere una serie di attività prestabilite per un anno. Ma svolgendo quella che è effettivamente un’astensione (dall’attività produttiva e dall’interazione con il mondo), la *One Year Performance 1978-1979* echeggia il lavoratore trontiano che rifiuta l’ordine impartito dal capitale di impegnarsi in attività produttive: “l’astensione dal lavoro – lo sciopero come forma classica di lotta operaia – è rifiuto del comando del capitale come organizzatore della produzione, è dire no in un punto determinante alla proposta del lavoro concreto, è blocco *momentaneo* del processo lavorativo come minaccia ricorrente che toglie contenuto al processo di valorizzazione.”¹² Per gli autonomisti l’emancipazione del lavoratore dal lavoro attraverso il rifiuto avrebbe potuto evolversi da “blocco *momentaneo* del processo lavorativo” in sublimazione *tout court* del sistema capitalista. Lotringer e Marazzi scrivono che “Solo quando il lavoro del lavoratore è ridotto al minimo è possibile oltrepassare, in senso letterale, il sistema produttivo capitalista.”¹³ Il rifiuto del lavoro porta a nuove condizioni di possibilità, che oltrepassano l’organizzazione di tempo, spazio e corpi così come il capitalismo la prescrive. Sebbene le performance di Hsieh non mettono in atto pienamente questo futuro-a-venire, puntano senza dubbio alla possibilità della sua realizzazione.

Gli autonomisti furono molto influenzati dal primo Karl Marx. Nei *Manoscritti Economico-Filosofici del 1844*, Marx descrive il capitalismo come forma eccelsa di negazione, in quanto produce condizioni di sfruttamento e alienazione. Il comunismo, al contrario, viene descritto come “negazione della negazione”, in quanto il suo

obbiettivo è di giungere “alla soppressione positiva della proprietà privata intesa come autoestraniazione dell’uomo”¹⁴ e di qui all’emancipazione del soggetto dal dominio della proprietà privata e dall’annessa compulsione al lavoro. Come scrive Antonio Negri nel suo trattato ai *Grundrisse*

*Il comunismo non è un prodotto dello sviluppo capitalistico in nessun caso: è l’inversione radicale... L’inversione è potente, lo è tanto che la forma della transizione non è semplicemente antitetica, bensì constitutiva di un nuovo soggetto e della sua radicale capacità di trasformazione. A segnare, nella maniera più rigorosa, questa trasformazione Marx insiste sull’abolizione del lavoro. La liberazione del lavoro è liberazione dal lavoro.*¹⁵

Ma che aspetto avrebbe questa emancipazione del lavoro dal lavoro? Come astenersi dal lavoro, e come potrebbe questa astensione ottenere una negazione della negazione capace di emancipare il potenziale necessario alla riformazione o addirittura alla sublimazione delle condizioni prevalenti?

Hsieh indagò per la prima volta la delavorazione del lavoro nel 1978, quando viveva e lavorava a New York da clandestino. Così l’artista descrive ‘Cleaning Piece’: “Per due anni avevo fatto le pulizie in un ristorante di SoHo. Il lavoro era che ogni notte mettevo più di cento sedie sui tavoli, spazzavo e passavo la cera al pavimento, e poi rimettevo le sedie al loro posto. Con una videocamera riprendevo l’intero processo, che durava all’incirca quaranta minuti.”¹⁶ Hsieh rifiuta una lettura del suo lavoro in chiave autobiografica; ammette tuttavia che un incidente autobiografico gli ha fornito la prospettiva che, col tempo, ha portato al nucleo filosofico delle sue investigazioni: “La mia esperienza da illegale negli Stati Uniti mi ha portato a considerare coloro che stanno ai livelli più bassi della società. La mia intenzione era di trasformare questa considerazione in approccio filosofico. Una persona che vive negli strati più bassi della società potrebbe esprimere il suo dolore e i suoi risentimenti in chiave politica. Ma se quella persona è un artista, dovrebbe essere in grado di trasformare le sue condizioni di vita in opere d’arte attraverso le quali sia possibile pensare la vita, l’arte e l’essere.”¹⁷

Trasformando la monotonia del suo lavoro in opera d’arte, Hsieh si riprende una parte del suo lavoro sottraendola al datore di lavoro, dando luogo così ad una sottile delavorazione del lavoro. Allo stesso tempo, attraverso la documentazione dell’atto lavorativo, invita lo spettatore a farsi testimone della sfiancante routine quotidiana che si impadronisce del corpo dell’immigrato clandestino. In opposizione all’asserzione di Phelan secondo la quale “solo la vita è nel presente,” Hsieh utilizza il video per dare presenza a ciò che spesse volte è reso invisibile nell’immaginario pubblico: il lavoro arduo e necessario svolto soltanto da coloro che vivono fuori dalle strutture di regolamentazione.

Allo stesso tempo, la delavorazione del lavoro si presenta nel lavoro di Hsieh come qualcosa di più di un atto di alchimia estetica; si tratta anche, come l’artista stesso

ammette, di un atto di sopravvivenza. Adrian Heathfield allude all'idea di astensione nell'opera di Hsieh in un'intervista, chiedendogli se il suo "atteggiamento chiuso in sé stesso" avesse alla base il suo status di immigrato clandestino.¹⁸ Nella sua risposta, Hsieh racconta l'astensione e la chiusura in sé come metodi di sopravvivenza: "Per nascondere la mia identità, ho usato lo pseudonimo Sam Hsieh per le mie prime due *One Year Performances...* a quei tempi, se mi fossi scoperto, avrei attratto l'attenzione delle autorità."¹⁹ Fu l'atto di astensione performativa dalla società alla base della terza *One Year Performance 1981-1982 'Outdoor Piece'* a permettere ad Hsieh di superare le sue paure e usare il suo vero nome.

In *One Year Performance 1981-1982*, Hsieh rimase all'aperto, sulle strade di New York, per un anno intero. La performance faceva perno sull'astensione di Hsieh dalle norme comportamentali del vivere borghese e, vivendo da senza-tetto per un anno, si rese conto che nessuno (men che meno le autorità) lo veniva a cercare. L'esperienza lo liberò dalla paura di essere scoperto, e da allora in poi cominciò ad usare il suo vero nome.

La mia intenzione non è di romanticizzare la vita per strada, né propongo che 'diventare senza-tetto' possa in alcun modo permettere di 'ritrovare sé stessi'. Vorrei però sottolineare il fatto che alcuni di noi (soprattutto clandestini razzializzati il cui lavoro si svolge in ambienti ostili) vivono sempre e comunque in una condizione che li vede esposti ed espropriati. Le performance di Hsieh suggeriscono che queste condizioni precarie possano essere trasformate in condizioni di possibilità, soprattutto nei casi in cui vengono vissute collettivamente. Potremmo chiederci, insieme a Fred Moten e Stefano Harney, se

questo stare insieme nell'esproprio, questa mutua interazione del rifiuto di ciò che è stato rifiutato, questa giustapposizione nella sottocomune, potrebbero essere condizioni dalle quali scaturisce non l'auto-coscienza o la conoscenza dell'altro ma un'improvvisazione nata dall'altro lato di una domanda mai posta? Non semplicemente stare tra i propri; ma stare tra i propri nell'espropriazione, stare tra coloro che non possono possedere, coloro che non hanno nulla e che, da nullatenenti, hanno tutto.²⁰

Nullatenente, Hsieh si ritira in sé stesso e nella compagnia di altri che, come lui, sono esposti agli elementi. Così facendo, non solo trova una comunità di espropriati nei senza-tetto che, per un anno, lo aiutano a sopravvivere all'esterno; trova anche il cammino che lo riporta al suo vero nome e a una vita da vivere in uno spazio marginale ma fertile caratterizzato dal rifiuto del lavoro e dalla sopportazione collettiva all'esposizione.

Hsieh parla dei suoi lavori in termini di astensione da una dimensione esteriore e ingresso in una dimensione interiore. A proposito di *One Year Performance 1978-1979*, dice che "guardando le foto di quando stavo dentro alla gabbia, guardando i miei

occhi, si vede che ero dentro me stesso."²¹ Si tratta di una dimensione interiore che non è tanto una fuga, ma una condizione necessaria alla sopravvivenza. Astenendosi dal mondo, Hsieh inizia un viaggio attraverso il pensiero, tanto che "Pensare era l'attività primaria di questa performance, ed era anche un modo per sopravvivere. Mentre la svolgevo, il mio lavoro principale consisteva nel pensare. Non importava a cosa pensavo, l'importante era che non smettessi mai di pensare – in caso contrario, avrei perso il controllo di me stesso e dell'abilità di sopportare la situazione."²² Hsieh non ne parla in termini spirituali, ma descrive il suo viaggio verso l'interno svolto attraverso il pensiero in termini di libertà: "Nella gabbia sono libero tanto quanto lo sono fuori... il mio lavoro qui sta nel... concentrarmi... sulla libertà del mio pensiero e sul passaggio del tempo."²³ È importante osservare che nonostante Hsieh parli del pensiero nei termini di un'attività 'lavorativa', si tratta di un lavoro effettivamente liberato dal lavoro e dalla produttività. Anzi, laddove il regime lavorativo equivale il tempo alla produttività, i lavori di Hsieh delavorano il lavoro tentando una non-massimizzazione del tempo. Sono performance che 'passano il tempo', nel senso che ciò che mettono in mostra è la perdita di tempo e il rifiuto della produttività: "Perdere tempo è il mio modo basilare per vivere la vita; è un gesto che mi permette di affrontare l'assurdità tra la vita e il tempo."²⁴

Questo impulso a perdere il tempo assume un'importanza fondamentale nell'ultimo dei suoi lavori durazionali, la *One Year Performance 1985-1986 'No Art Piece'*, che ebbe luogo tra l'1 Luglio 1985 e l'1 Luglio 1986. Qui, Hsieh si astiene completamente dall'arte, impegnandosi a "non fare arte, non parlare d'arte, non vederla, non leggerne, non visitare musei o gallerie." Conclusa quest'esperienza, Hsieh si getta nella sua ultima performance, *Tehching Hsieh 1986-1999*, detta anche 'Thirteen Year Plan'.

Questa volta l'artista si impegna a creare dell'arte, ma a "non mostrarla in pubblico." Nella prima di queste performance, l'opera consiste nel rifiuto di fare dell'arte o addirittura di parlarne. In questo senso, l'opera consiste fondamentalmente nella delavorazione del lavoro, ovvero nella liberazione di Hsieh dal lavoro di artista.

Nel caso della 'Thirteen Year Plan', l'astensione di Hsieh diviene quasi assoluta. Nonostante Hsieh producesse in questo periodo, si trattava di un lavoro completamente divorziato dal mondo e incapace di alienarsi da Hsieh stesso. Era un lavoro liberato dall'idea di produrre per qualcun altro. Quando anni dopo, Heathfield domanda ad Hsieh cosa avesse prodotto in quel periodo, Hsieh risponde con grande semplicità: "se mi stai chiedendo che lavoro stessi producendo, te lo posso dire: stavo cercando di scomparire."²⁵ L'artista considera quest'ultimo lavoro incompiuto e solo parzialmente riuscito, perché la sua sparizione non avvenne mai in maniera totale; ciononostante, la performance si basa ancora una volta sull'identificazione dell'astensione dal lavoro (la sparizione) con il lavoro stesso, lavoro che in questo caso si libera dallo status lavorativo. Inoltre, ancora una volta, il fatto di astenersi è messo al servizio della sopravvivenza. La dichiarazione finale rilasciata da Hsieh è composta in forma di lettera di riscatto: "Mi sono tenuto in vita. Sono sopravvissuto al 31

Dicembre 1999.” Sotto la sua firma, la dichiarazione reca la data d'inizio del nuovo millennio: “1 Gennaio 2000.”

Solitamente, una richiesta di riscatto viene inviata da una cellula clandestina o da un'organizzazione criminale: viene normalmente inviata da individui che si sono estromessi dalle norme comportamentali della società e che svolgono le loro attività sovversive sotto la copertura della notte. La richiesta di riscatto viene assemblata da frammenti di altre pubblicazioni per evitare che l'identità del mittente possa essere rivelata dalla grafia. È il documento effimero di un'astensione dalla società inviato dalla sfera oscura della clandestinità. L'uso da parte di Hsieh della forma della lettera di riscatto ci ricorda che un atto di astensione possa talvolta favorire una pratica di sopravvivenza. E la sopravvivenza – quando accade in condizioni che mirano ad annichilire, escludere o rimuovere i clandestini dal corpo dello Stato – può essere un atto di insurrezione in sé.

Ancora una volta dunque, il lavoro di Hsieh ci mostra il potenziale rivoluzionario insito nella messa in atto di un'astensione. Quando Jeanette Vizguerra – madre clandestina di quattro figli condannata all'espatrio dopo vent'anni negli Stati Uniti – andò a nascondersi in una chiesa di Denver, anche lei mise in atto una pratica sovversiva di sopravvivenza. Ma affinché questi atti singoli possano trasformarsi da potenzialità in realtà sovversiva, bisogna che siano messi in atto non da uno ma da molti, ed è già possibile scorgere i segni di come questo stia accadendo via via con maggiore forza. Occorre impegnarsi a far confluire i movimenti, cosa possibile tramite l'occupazione della sfera rappresentativa (l'infiltrazione della sfera politica) e lo scendere in piazza, ma realizzabile anche attraverso la messa in atto di una strategia collettiva di rifiuto e di astensione. Oggi, come del resto sempre, l'emancipazione e la sopravvivenza dei molti dipende dall'emancipazione e dalla sopravvivenza dei singoli, come García de Rayos e Vizguerra: coloro che, come disse una volta Hsieh, “vivono in fondo alla società.” La strategia del rifiuto – il ritiro collettivo dai regimi di produzione e di consumo – potrebbe ancora essere una delle strategie più efficaci a nostra disposizione nell'attuale guerra di posizioni. Come ci insegna il lavoro di Hsieh, la performance potrebbe avere un ruolo centrale nell'insurrezione che viene.

- 1: Karl Marx, *Il Capitale*, a cura di Eugenio Sbardella, trad. Ruth Mayer, Roma, Avanzini e Torraca Editori, 1968.
- 2: Peggy Phelan, *Unmarked: The Politics of Performance* (London/NY: Routledge, 1993), p. 164.
- 3: Ibid., p. 148
- 4: Ibid.
- 5: Ibid.
- 6: Ibid.
- 7: Adrian Heathfield, ‘I Just Go In Life: An Exchange with Tehching Hsieh’, Translated by Liao Mei and Qin Qin Li in *Out of Now: The Lifeworks of Tehching Hsieh* (Cambridge, MA/London: MIT Press, 2008), 323.
- 8: Sylvère Lotringer and Christian Marazzi, ‘The Return of Politics’, in *Autonomia; Post-Political Politics*, ed. Sylvère Lotringer and Christian Marazzi (Los Angeles: Semiotext(e), 2007), 15-16.
- 9: Mario Tronti, ‘La Strategia del Rifiuto’, in *Operai e Capitale*. Roma: DeriveApprodi, 2006 (Einaudi 1966). pp. 236-254
- 10: Ibid. p 238
- 11: Ibid.
- 12: Ibid.
- 13: Lotringer e Marazzi p. 16
- 14: Karl Marx, *Manoscritti Economico-Filosofici del 1844*. Ed. a cura di N. Bobbio (Einaudi: Torino, 1968, 2004), p. 106
- 15: Antonio Negri, *Marx Oltre Marx*. (Roma: Manifesto Libri, 1998, 2006), p. 221
- 16: Heathfield, 321.
- 17: Ibid. 322
- 18: Ibid. 327
- 19: Ibid.
- 20: Fred Moten and Stefano Harney, *The Undercommons: Fugitive Planning & Black Study* (Brooklyn, NY: Autonomedia, 2013), 96.
- 21: Heathfield, 323.
- 22: Ibid. 324
- 23: Ibid.
- 24: Ibid. 328
- 25: Ibid. 329

Doppio esilio

Alla ricerca di un esploratore del tempo

Jow Jiun Gong

Tehching,

Ho avuto l'opportunità di vedere il film di 'Time Clock Piece' per la primissima volta a Muzha, Taipei, 2000, attraverso l'introduzione di Kai-Huang Chen – e l'esperienza mi ha gettato in una vertigine corporea, spaziale e temporale. Ho visto il tuo corpo tremare vigorosamente sulla pellicola di 16 mm composta di singoli fermi immagine, ho visto i tuoi capelli crescere come l'erba selvatica e la tua uniforme contorcere e spiegazzarsi. Dietro la tua spalla destra si accatastavano pile su pile di cartellini timbrati; alla tua sinistra, le lancette di un orologio correvarono ferocemente in avanti. Una pellicola di sei minuti equivale a un anno intero. E' come se il tempo stesso fosse entrato in un tunnel temporale per serpeggiare tra queste immagini e infine proiettarne dinanzi, davanti ai miei occhi confusi. In quell'epoca avevo appena terminato il mio dottorato di ricerca, in cui mi ero occupato di filosofie dell'incarnazione e dell'immaginazione. Non potevo fare a meno di chiederti, che tipo di corpo è questo? Che tipo di immaginazione?

Negli anni a seguire, mi sono reso conto che vivevi in esilio negli Stati Uniti, nonostante fossi considerato un mito della storia dell'arte contemporanea Taiwanese. Data la tua influenza internazionale sul mondo dell'arte, gli scritti sul tuo lavoro non ti localizzavano mai con precisione. Nessuno sapeva dirmi che fine avessi fatto, che domande ti stessi ponendo adesso, o come fossi riuscito a superare la tua esperienza taiwanese da giovane.

Dieci anni dopo, continuavo a non trovare risposte alle mie domande. Nel 2010, vedendo la tua installazione di 'Time Clock Piece' alla Biennale di Kwangju in Korea del Sud, mi sono accorto di come quel lavoro fosse genealogicamente legato a Cindy Sherman e ad Andy Warhol e mi sono detto che mi ero a lungo posto le domande sbagliate. Le domande che si affollano attorno al tuo lavoro non hanno nulla a che vedere col il corpo astratto o con l'immaginazione, né si inseriscono nel contesto dell'evoluzione della storia dell'arte taiwanese, cinese o asiatica. Piuttosto, sono

domande che affondano le radici nell'arte americana e nella New York degli anni Settanta, Ottanta e Novanta, della quale io so poco; sono domande radicate nel lavoro di artisti temporali come Roman Opałka, Hanne Darboven, e On Kawara.

Tehching, emarginato assente, sono determinato a cercarti. Dopo aver disertato, "abbandonando la nave" nel 1974 a Filadelfia, sei scomparso dalla storia dell'arte contemporanea taiwanese. Quando sono arrivato a New York per la prima volta nel 2011, mi hai invitato al Dia:Beacon, dicendomi che era uno dei templi dell'arte americana. L'idea che tu volessi inscrivere la tua storia all'interno di questa, altra genealogia mi riempiva di gioia, ma tu hai detto: no. Hai detto che il tuo è stato un lavoro di rottura e di esplorazione, e che non era compito tuo decidere se ti spettasse l'entrata nella storia dell'arte e nei suoi luoghi sacri. Sei sempre stato isolato e inclassificabile. La tua libertà è un premio, ma è anche un prezzo da pagare.

A Taipei, nel 2011, ti ho visto in tre fotografie nella mostra *Absent* di Ai Weiwei: erano immagini della scena artistica cinese a New York all'inizio degli anni Ottanta.¹ Nel 2010, verso la fine di un'intervista con Hans-Ulrich Obrist, il curatore della mostra cercava di proporre una visione secondo la quale il tuo lavoro "fosse influenzato dall'arte e dalla letteratura taiwanese o asiatica."² La tua risposta è stata schiva, hai detto che 'preferiresti non metterla così'. Hai detto che vivevi a New York, e che non avevi alcun rapporto diretto con Taiwan, con la Cina o con l'Asia. Tehching, sei sparito dal tempo.

Quando nel 2006 Adrian Heathfield ti ha chiesto dei tredici anni durante i quali hai lavorato senza mai esibire nulla, hai parlato di un'idea di lavoro incompleto che mira a "sparire." Così dicendo, ponevi una domanda filosofica: la tua arte mirava all'esilio? Ti dedicheresti pienamente a una pratica di esilio? Tu hai detto,

Ho cominciato nel 1991 e ho cercato di scomparire per tredici anni. Mentre lo facevo, provavo un grandissimo subbuglio interiore. Sapevo che, in quanto opera d'arte, una 'Sparizione' sarebbe stata potente. L'avrei potuto fare per dimostrare qualcosa a me stesso. Ma allo stesso tempo, pensavo che il fatto di rimanere in una condizione di doppio esilio così a lungo, il tutto in nome dell'arte, non rispondeva né alla mia concezione di vita né alla mia concezione di arte. Quindi ho smesso.³

Tuttavia nella medesima intervista parli dici anche che si trattava di "un doppio esilio, che mi avrebbe dato una comunicazione al contrario in quel momento o in futuro."⁴ Dunque, Tehching, permettimi di tornare a questo "doppio esilio" in quest'opera incompiuta di "Sparizione", 'Thirteen Year Plan', e di trarne un principio di ricerca. Permettimi di cominciare da qui, per poi saltare i tuoi diciotto anni di creazione e tornare al 1974, l'anno in cui sei diventato disertore.

Nella dichiarazione per 'Thirteen Year Plan' proponi: "in questo periodo farò dell'arte, ma non la mostrerò in pubblico." Eri già di casa nella scena artistica. Dopo, sei entrato

nell'anonimato. La tua "sparizione", pianificata ma non del tutto compiuta, manifesta ulteriormente questa dimensione, come Heathfield ha parafrasato il tuo approccio: "Non sono abbastanza invisibile. Mi renderò più invisibile. Sparirò dal contatto umano. Ma questo non per un anno soltanto, ma per tutta la durata dei tredici anni?" Tu hai risposto "sì". Hai lasciato New York e hai interrotto i contatti con le persone che ti circondavano. La conversazione continua così:

AH: Dove aveva luogo l'esilio?

TH: Sono rimasto in America. Da New York, ho guidato fino a Seattle. Volevo andare in Alaska, ma non ce l'ho fatta.

AH: Hai cercato di isolarti durante il viaggio?

TH: Sì, sono andato in un posto totalmente estraneo per iniziare una nuova vita. Mi sembrava di essere tornato alla condizione di immigrato clandestino: vivevo per sopravvivere, facevo dei lavori. Avevo delle competenze da falegname, ma trovavo solo lavori mal-pagati. È stato come tornare al 1974.

AH: Duranti i tuoi cinque lavori precedenti, le *One Year Performances*, eri effettivamente clandestino; e poi, quando ti sei messo in regola, ti sei spinto in una condizione di invisibilità, di emarginato.

TH: Come immigrato clandestino ero letteralmente 'emarginato'; come artista, mentalmente, mi ci avvicinavo. Questa doppia identità di 'emarginato' mi ha spinto verso un certo tipo di linguaggio. Quando sono uscito dalla clandestinità legale ho cominciato a mostrare i miei lavori in maniera 'invisibile', ma in realtà quello che stavo facendo era mostrare la mia mentalità di 'emarginato'.⁵

Noi taiwanesi conosciamo bene la condizione di "emarginato" in "doppio esilio". Ma in quanto 'esploratore del tempo', tu sei in grado di dimostrarci fino a che punto le azioni compiute in esilio possano far girare la testa. Prima di tutto, secondo la leggenda, l'eroe tenace e irremovibile abbandona per sempre il suo mondo, la sua terra, la scena locale e suoi maestri e amici artisti. Dal momento in cui diserta, sappiamo che la sua salvezza sarà impossibile. Appartiene al regno dell'esilio: è esiliato a New York, dove vive clandestinamente; non torna più alla terra natia; gradualmente si emargina da Taiwan, dalla Cina, dall'Asia e anche da New York; si ritrova eternamente all'esterno, in un ambiente privo di tracce temporali. Qui – come nell'Alaska che avrebbe voluto raggiungere – ogni traccia di vita sembra sparire, essere assente: il nostro 'esploratore del tempo' rifugge da tutto ciò che si possa conservare. La parte più difficile e più tragica di questo "doppio esilio" incompiuto si colloca tra quel condizionale che è un imperativo – quel "preferirei di no" detto alla maniera di Bartleby – e il mondo, in tutta la sua drastica segregazione.⁶ Tehching, dal momento in cui sei andato a vivere in questo spazio tutto è andato alla deriva. Dall'inizio della prima delle tue *One Year Performances* – 'Cage Piece', 1978-1979 – spariscono i punti

fermi: da qui in poi, puoi contare solo sulla tua stessa, nuda vita. Sulla sua presenza, che è indubitabile e assoluta.

Quando hai disertato, nel 1974 a Filadelfia, ti sei scisso da tutti i problemi legati al Movimento per la rinascita culturale cinese, dal Terrore bianco e dalla soppressione dei dissidenti di sinistra, dalle polemiche moderniste contro la letteratura nativista, dal Gruppi di maggio e da quello dell'arte orientale, dai dipinti nostalgici della madrepatria.⁷ Hai voltato le spalle ai dibattiti e alle false credenze sui rapporti tra patria e arte che dominavano la nostra isola in quell'epoca. Certo, la pressione del regime autococratico e del Terrore bianco camuffava e falsava qualsiasi tipo di dibattito, soprattutto vista la posizione geo-politicamente strategica di Taiwan nella Guerra fredda, sulla Costa pacifica occidentale.

Quel tuo abbandono della nave – un tuffo fuori da tutto questo – riflette uno dei timori più profondi dei taiwanesi: la sensazione che alla fine, qualsiasi cosa otteniamo su quest'isola, essa non avrà alcuna importanza agli occhi del mondo. Che il nostro lavoro sarà irrilevante, che rimarrà dietro porte chiuse, come copia della modernità occidentale, risultato della tradizione cinese, o proiezione del colonialismo giapponese. In quanto esploratore del tempo ti sei tuffato fuori da questi timori, fuori da Taiwan, e non ti sei mai voltato indietro. Il tuo gesto, tuttavia, non è stato di disimpegno o disinteresse: al contrario, dopo il 1978 sei entrato in perpetuo movimento, non ti sei mai fermato. E il tuo lavoro non ha mai mostrato i segni di uno scoraggiamento.

La tua esplorazione temporale inizia in un fermo immagine: con una dichiarazione di auto-regolamento, ti trattieni il più possibile per far passare il tempo. La tua prima *One Year Performance* 1978-1979, 'Cage Piece' è come un brigantino sospeso nel silenzio, una macchina sviluppatrice che cerca di fissare la forza inafferrabile della meditazione artistica. Attraverso questo concatenamento carceresco e macchinico, dai vita all'illusione di un sistema di imprigionamento. Lo spazio e gli oggetti all'interno della gabbia sono demarcati con cura: sulle mura, si osservano 365 graffiti scultorei; durante gli orari di apertura al pubblico, eviti gli sguardi degli spettatori; le foto in bianco e nero della vita quotidiana conservano un'atmosfera di silenzio. Questo tipo di investigazione usa il fermo immagine come metodo, e dà la percezione indiretta del tempo.

Nella tua seconda esplorazione temporale, la *One Year Performance* 1980-1981, 'Time Clock Piece', il concatenamento macchinico è fatto di una cinepresa da 16 mm, di un timbracartellini, e del tuo corpo. A ogni timbratura di cartellino corrisponde un fermo-immagine. Le risultanti 8.760 fette di un anno vengono inanellate, e le immagini in movimento danno vita ad un montaggio durazionale profondamente differenziato. In questo autoritratto in fermi immagine, il corpo umano, le lancette dell'orologio, e i cartellini cominciano a tremare, a contorcersi, a salire e ad abbassarsi ripetutamente; Heathfield ha analizzato con precisione ammirabile il tempo altro di queste immagini eterogenee. Hai prestabilito una regola secondo la quale saresti

entrato nel tuo studio 8.760 volte per timbrare il cartellino all'ora esatta, ogni ora. Così facendo, per un anno intero sintetizzi i ruoli di lavoratore nel mondo reale, di performance artist nel mondo dell'arte, e di soggetto istituzionale – in uniforme – nel mondo simbolico. Sei come l'esploratore di Kafka nel racconto *Nella Colonia Penale*, ma nel tuo caso sei tu a crearti la tua stessa colonia penale, in esilio, circondato da strumenti per lo studio del tempo.⁸

Nel racconto di Kafka, un esploratore straniero viene guidato da un funzionario nella visita di una colonia penale, dove prende in esame un complicato marchingegno per esecuzioni; qui, assiste alla condanna di un uomo legato a un letto imbottito di fiocchi di cotone. Viene azionato un congegno munito di aghi di varie lunghezze detto 'erpice' che, come una macchina per tatuaggi, dapprima incide la 'sentenza' sulla pelle nuda dell'uomo, e poi procede a torturarlo per diverse ore fino alla morte. È il macchinario esecutivo della violenza istituzionale, che incide la legge nel corpo del soggetto e che contemporaneamente la rende visibile.

Perché la violenza possa mantenere la sua forza mentre viene registrata, è necessario un dispositivo macchinico – e in questo senso, il tuo congegno per l'esplorazione del tempo si spinge oltre la macchina penale kafkiana. Il tuo lavoro crea un circuito di violenza senza sangue in cui il tuo ruolo è sia quello di esploratore straniero sia quello di funzionario-ispettore, perché il tuo corpo è chiamato a sopportare il dolore della stanchezza estrema così come quello di colui che deve compiere il suo dovere d'ispezione. Nei fermi immagine, la lancetta stagnante dei minuti e quella vorticante delle ore rivelano la separazione di due indici temporali, ne affilano lo scarto. I cartellini timbrati si ammazzano e scompaiono, ma la tua creazione artistica – così come i tuoi capelli – continua a crescere man mano dentro a queste regole, esprimendo il passaggio di un altro tipo di tempo. Come esploratore straniero e ispettore penale al tempo stesso, misuri il tempo della tua vita contro quello del dispositivo, imprimendo sui cartellini e sulla pellicola l'immagine del tuo corpo in piedi: il risultato è un registro di vita vissuta dentro al tempo dell'arte. Ci rendiamo conto del fatto che ti trovi esattamente al centro, nello scarto che esiste tra il tempo della vita e il tempo dell'arte – eppure non scorgiamo alcuna traccia di sofferenza sul tuo viso. Semplicemente, guardi dentro alla cinepresa che tu stesso hai installato, e ti lasci dietro i cartellini accatastati, come si addice a un ispettore del tempo.

Comincio a capire l'origine di quel senso di vertigine che ho provato dieci anni fa. Ammetto che – come Kafka – hai costruito un ciclo di vita intenso, difficile da dimenticare. Il tuo dispositivo macchinico ti permette di segregarti dal mondo reale e, allo stesso tempo, di entrare nel mondo ontologico dell'arte.

Nella terza delle *One Year Performances*, tra il 1981 e il 1982, l'esploratore esce all'esterno, decide di evitare gli spazi chiusi. Questa volta la cornice comincia a muoversi insieme a te: il dispositivo segue il tuo cammino e le tue attività quotidiane. Le fotografie che registrano la tua vita, i segni cartografici del tuo cammino e il

documentario montato vengono trattati separatamente; questa volta, l'ago che incide il paesaggio di Manhattan e i suoi sobborghi è il tuo corpo. Sebbene la composizione visiva di immagini a cui accennavo prima – le foto, le mappe, il documentario – possa sembrare anch'esso un dispositivo in tre fasi per lo studio del tempo, si tratta di un dispositivo diverso dai precedenti. L'espansione spaziale di questo lavoro negli esterni newyorchesi evidenzia la radicalità qualitativa dei cambiamenti temporali: guardando le mappe, sembra che i tuoi circuiti traccino traiettorie frastagliate e irregolari, che i punti in cui ti fermi ingrandiscano il tempo. Il documentario, d'altro canto, ritiene tracce di voci registrate. Questa volta, il tuo dispositivo macchinico aderisce alla sua collocazione materiale.

Una volta mi hai raccontato di un episodio della tua gioventù, prima che andassi a studiare pittura a Taipei, quando avevi diciotto anni. Dopo la morte di tuo padre, hai abbandonato gli studi per imboccare un'altra strada: per sei mesi, hai percorso la magnifica costa orientale di Taiwan in bicicletta, coprendo oltre 300 chilometri e attraversando lande quasi desolate, giungendo a Taipei alla fine degli anni Sessanta. Mi sono chiesto se avessi mai visto quest'esperienza come una specie di primo studio, nel quale attraverso lo sforzo fisico hai cercato di ispezionare e di marcire il territorio taiwanese. E mi sono chiesto se avessi fatto lo stesso con Taipei, misurandone le coordinate geografiche e storiche. In quegli stessi anni, le prime traduzioni di Kafka ebbero un grande effetto sulla scena artistica e letteraria taiwanese. Ma la natura selvatica del tuo esistenzialismo e della tua esperienza ti impediva di assimilarti agli ambienti esistenziali della Taipei dell'epoca.

Tehching, non sono tanto sicuro che questo tuo camminare esprimesse un desiderio di assimilazione alla scena newyorchese, ma sono certo che il tuo è stato un percorso strano, satirico. Sembra che ciò che rincorre sia l'assimilazione con i senza-tetto, con i 'vagabondi', con le fasce basse della società, con gli emarginati e con gli 'outsider' di New York. Anche questo esperimento, più che di una vera e propria assimilazione, ha i tratti del "doppio esilio": per via della tua scelta hai vissuto quello che a New York fu l'inverno più rigido del secolo, ma c'era anche l'ombra della violenza a perseguitare il tuo lavoro. In quanto immigrato clandestino, le strade ti erano ancora più nemiche; sei stato arrestato, ma in qualche modo sei riuscito ad evitare sanzioni. In quest'occasione, l'esploratore del tempo si sporge nel territorio della legge reale. Grazie al tuo ululato, hai guadagnato un piccolo momento da 'fuorilegge', un momento codificato all'interno del tuo sondaggio, custodito per sempre in quanto oggetto d'arte.

Tehching, nell'intraprendere questo viaggio alla tua ricerca, alla ricerca dell'esploratore e dell'ispettore del tempo, scorgo qualcosa della tua 'asiaticità', della tua 'taiwanesità'. Sono in molti a lodare la forza d'animo della tua pratica artistica, sono in molti a vederne il valore; ma io ci vedo qualcosa di più. Nell'arrivare a New York, ti sei reso conto che l'Asia e Taiwan stavano fuori dall'Europa e dall'America, che 'noi' eravamo condannati irrimediabilmente all'emarginazione. In questa curiosa predestinazione

– in questo senso inevitabile di insicurezza e di perdita – hai sempre mantenuto la tua pazienza e la tua delicatezza, fermo nella certezza che ogni ferita, ogni umiliazione del mondo esterno avrebbe rafforzato la tua capacità di trovare sostegno nel rigore, nella meticolosità dello spirito, nella precisione. In America, raggiungi la presenza nell'assenza attraverso una sequenza di immagini precise, modeste o addirittura nascoste, la cui coerenza è generata dalla forza delle singole. Metti in scena una presenza durazionale e altamente concentrata; in seguito, la prolunghi attraverso la disseminazione.

Tehching, mi sembra che i tuoi diciotto anni di performance riguardino i taiwanesi e il loro fato. Nel confronto con l'Occidente, siamo davvero sfortunati. Nel confronto con la falsa coscienza della storia dell'arte 'moderna' o 'contemporanea', siamo condannati a passare il doppio del tempo a rincorrere un'ideale di impeccabile coerenza ereditata dal mondo occidentale. È un destino profetizzato fin dall'inizio nell'assetto filosofico del tuo "doppio esilio". Eppure, le tue indagini temporali, e i dispositivi con cui le realizzi, vanno oltre il tempo e la storia di questa tua 'asiaticità' e 'taiwanesità'. Il tuo meticoloso gesto finale ti permette di scivolare dentro al tempo della vita, dal quale si svolge quello dell'arte. La tua attenzione al concetto ti permette di tornare all'origine dell'arte, ovvero alla vita stessa. Massimizzi le possibilità fino a giungere a un'estensione durazionale e intensa, innalzi le capacità della vita a un piano dell'arte dove possono essere estratte e disseminate.

A Taiwan, prima del tuo tempo, molti artisti furono imprigionati e molti altresì scomparvero, furono costretti a nascondersi, a cancellare sé stessi e, talvolta, a morire. Non sei il primo ad essere espulso – ma sei il primo ad aver scelto l'esilio. Attraverso il tuo doppio esilio a New York, attraverso l'estrazione e la disseminazione dei tuoi processi temporali, hai costruito un dispositivo grazie al quale sei riuscito ad elevarti alla più cristallina coerenza. Questa terra di nessuno – come i campi ghiacciati dell'Alaska, dove la sopravvivenza è dura – ha le sue difficoltà, difficoltà diverse da quelle in cui si imbatte l'esploratore kafkiano, perché questo è un posto dove nessuno dei mondi esistenti può esistere. Perché attraverso i tuoi lavori, tocchi con mano e investighi il tempo in sé, fatto sia del tempo dell'arte, sia di quello della vita – che esiste non solo fuori dall'eternità, ma anche dentro un vissuto estendibile in eterno. Dentro a questo scarto, hai depositato delle demarcazioni temporali che difficilmente si potranno cancellare.

Tehching, fuori dall'adesso, ci doni infine coraggio, saggezza e forza.

Jow Jiun

- 1 Ai Weiwei, *Absent*, Taipei Fine Arts Museum of Taiwan, 19 Ottobre 2011 – 29 Gennaio 2012.
- 2 Hans-Ulrich Obrist, 'Interview with Tehching Hsieh', in Paula Orrell ed., *Marina Abramović + The Future of Performance Art*, Londra: Prestel, 2010, p. 83.
- 3 'I Just Go In Life: An Exchange with Tehching Hsieh' in *Out of Now: The Lifeworks of Tehching Hsieh*. Cambridge, MA: The MIT Press, 2015, p.338.
- 4 Ibid.
- 5 Ibid.
- 6 L'immagine è tratta Herman Melville, 'Bartleby lo scrivano: una storia di Wall Street', tradotto da Gianni Celati. Milano: Feltrinelli, 2015 (1853).
- 7 Intorno al 1966, il governo taiwanese di Kuomintang fondò il Movimento per la rinascita culturale cinese per recuperare e promuovere il patrimonio culturale cinese a fronte degli eventi della Rivoluzione culturale. Nello stesso periodo, influenzato dalla Guerra fredda e delle sue strategie culturali, il Terrore bianco perseguitò e incarcò numerosi dissidenti di sinistra, mentre persistevano le polemiche sulla letteratura modernista contro quella nativista, e pittori avanguardisti come quelli del Gruppo di Maggio e dell'Arte Orientale andarono all'estero e cessarono le loro attività. L'arte tipica dell'epoca a Taiwan consisteva in dipinti nostalgici della madrepatria.
- 8 Franz Kafka, 'Nella Colonia Penale', Tradotto da Andreina Lavagetto. Milano: Feltrinelli: 2015 (1921).

Overleaf: Tehching Hsieh, *Jump*, 1973. Performance, Taipei. Photograph (detail): Teh-Shin Hsieh,
© Tehching Hsieh. Courtesy of the artist and Sean Kelly Gallery.

後頁：謝德慶，〈跳〉，1973，行為表演，臺北
攝影（局部）：謝德慶 © 謝德慶 藝術家與尚凱利畫廊提供



Artist Tehching Hsieh

Tehching Hsieh was born on December 31st 1950 in Nan-Chou, Taiwan. Hsieh dropped out from high school in 1967 and took up painting. After finishing his army service (1970-1973), Hsieh had his first solo show at the gallery of the American News Bureau in Taiwan. Shortly after this solo show, Hsieh stopped painting. He made a performance action, *Jump*, in which he broke both of his ankles. He trained as a seaman, which he then used as a means to enter the United States. In July of 1974, Hsieh finally arrived at a small port near Philadelphia. He was an illegal immigrant in the States for fourteen years until he was granted amnesty in 1988. Starting in the late 1970s, Hsieh made five *One Year Performances* and a 'Thirteen Year Plan', inside and outside his studio in New York City. Using long durations, making art and life simultaneous, Hsieh achieved one of the most radical approaches in contemporary art. The first four *One Year Performances* made Hsieh a regular name in the art scene in New York; the last two pieces, intentionally retreating from the art world, set a tone of sustained invisibility. Since the millennium, released from the restriction of not showing his works during a thirteen-year period, Hsieh has exhibited his work in North and South America, Asia and Europe. Hsieh lives in Brooklyn and is represented by Sean Kelly Gallery.

www.tehchinghsieh.com

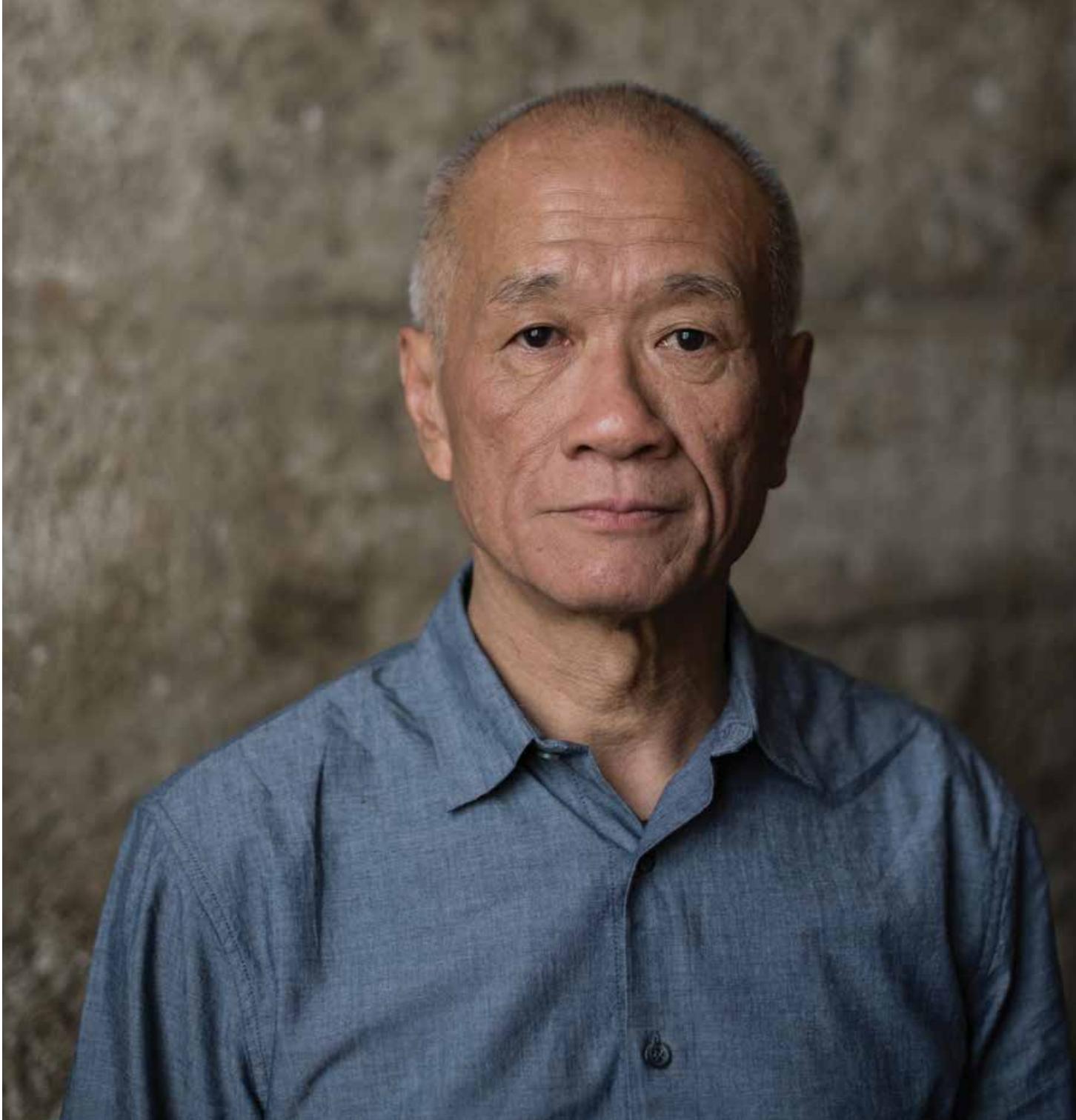
藝術家 謝德慶

1950年12月31日生於臺灣南州鄉。1967年，他從高中輟學、開始學習繪畫。服畢兵役（1970-1973），謝德慶在臺灣的美國新聞處舉辦首次個展，之後停止繪畫，做了第一件行為表演作品〈跳〉，因此摔碎雙踝。接著他受訓成為海員，利用這個機會跳船進入美國。1974年7月，謝德慶抵達美國費城一個小港口。他以非法移民的身份在美國生活了十四年，直到1988年大赦為止。1970年代末期開始，他在紐約工作室的內外完成了五件〈一年行為表演〉和一個「十三年計畫」。透過長時延的運用，他讓藝術與生活同步，成就當代藝術最激進的手法。〈一年行為表演〉的前面四件作品，讓謝德慶聞名於紐約的藝術圈；後兩件作品則立意自藝術界隱退，設定了一種持續隱匿的基調。從千禧年開始，謝德慶免除了為期十三年不發表作品的制約，陸續在北美與南美洲、亞洲、歐洲都有展出。謝德慶現居紐約布魯克林，作品由尚凱利畫廊代理。

www.tehchinghsieh.com

Right: Tehching Hsieh. Photograph: © Hugo Glendinning

右圖：謝德慶 摄影 © 雨果·葛蘭丁寧



Selected Exhibitions

2017

One Year Performance 1980-1981, Performer and Participant,
Switch House, Tate Modern, London, UK

One Year Performance 1981-1982, Person of the Crowd, The Contemporary art of Flânerie, The Barnes Foundation, Philadelphia, USA

2015

One Year Performance 1980-1981, University Galleries, Reno, USA

2014

One Year Performance 1980-1981, Carriageworks, Sydney, Australia

2013

One Year Performance 1980-1981, Ullens Center for Contemporary Art, Beijing, China

2012

One Year Performance 1980-1981, 30th São Paulo Biennial, Brazil

2010

One Year Performance 1980-1981, Gwangju Biennale 2010, South Korea

One Year Performance 1980-1981, Liverpool Biennial 2010, UK

2009

One Year Performance 1978-1979, Performance 1: Tehching Hsieh, Museum of Modern Art, New York, USA

One Year Performance 1980-1981, The Third Mind: American Artists Contemplate Asia, 1860-1989, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, USA

2007

One Year Performance 1981-1982, New York: State of Mind, Haus der Kulturen der Welt, Berlin, Germany

2002

One Year Performance 1980-1981, Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica, Rio de Janeiro, Brazil

1983

One Year Performance 1981-1982, Franklin Furnace, New York, USA

展覽節錄

2017

〈一年行為表演1980-1981〉，「表演者與參與者」，泰德現代美術館開關室，英國倫敦

〈一年行為表演1981-1982〉，「人群中的個體，當代藝術漫遊」，巴恩斯基金會，美國費城

2015

「一年行為表演1980-1981」，內華達州大學美術館，美國雷諾市

2014

「一年行為表演1980-1981」，馬車創意空間，澳洲雪梨

2013

「一年行為表演1980-1981」，尤倫斯當代藝術中心，中國北京

2012

〈一年行為表演1980-1981〉，第30屆巴西聖保羅雙年展，巴西聖保羅

2010

〈一年行為表演1980-1981〉，2010光州雙年展，南韓光州
〈一年行為表演1980-1981〉，2010利物浦雙年展，英國利物浦

2009

〈一年行為表演1978-1979〉，「行為表演一：謝德慶」，現代藝術博物館，美國紐約

〈一年行為表演1980-1981〉，「第三種思想：美國藝術家凝視亞洲1860-1989」，古根漢美術館，美國紐約

2007

〈一年行為表演1981-1982〉，「紐約精神」，世界文化中心，德國柏林

2002

「一年行為表演1980-1981」，奧提西卡市立藝術中心，巴西里約熱內盧

1983

「一年行為表演1981-1982」，富蘭克林熔爐，美國紐約

Curator

Adrian Heathfield

策展人

亞德里安·希斯菲爾德



作家與策展人。曾任2003年倫敦泰德現代美術館（Tate Modern）「現場文化」（Live Culture, 2003）展覽以及「表演大事」（Performance Matters, 2009-2014）創意研究計畫的協同策展人；亦曾為澳洲2016雪梨雙年展策展團隊「策展參贊」（Curatorial Attaché）的一員、同年以「思想自由」（freethought）的成員身分，擔任「卑爾根集結」（Bergen Assembly）的協同總監。希斯菲爾德發表許多關於當代行為表演、藝術、戲劇與舞蹈的專文，他是謝德慶作品集《現在之外》（Out of Now）的作者，也擔任《表演、重複、錄製》（Perform, Repeat, Record）的協同編輯，以及《現場：藝術與行為表演》（Live: Art and Performance）的編輯。他的著作被翻譯成八種語言，曾與許多藝術家、學作者合作，進行批判性與創意性的計劃，包括電影對白、行為表演演說。希斯菲爾德目前於倫敦羅伊漢普頓大學（University of Roehampton）擔任行為表演與視覺文化部門的教授。

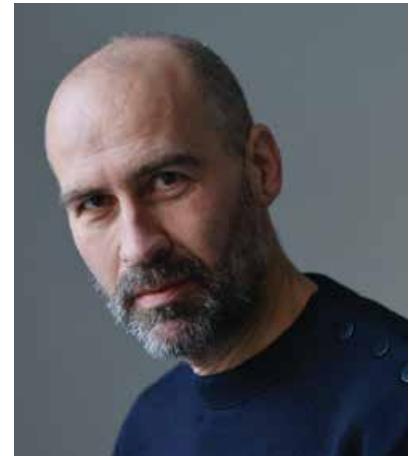
www.adrianheathfield.net

Above: Adrian Heathfield. Photograph: © Hugo Glendinning

上圖：亞德里安·希斯菲爾德 攝影 © 雨果·葛蘭丁寧

Filmmaker Hugo Glendinning

影片拍攝 雨果·葛蘭丁寧



Hugo Glendinning is an internationally renowned photographer whose work spans collaborations with visual artists on photographic and video pieces, theatre, dance and performance documentation, and portraits of prominent figures in society. Over the last thirty years he has published and exhibited work internationally, including works for artists such as Paola Pivi, Yinka Shonibare, Martin Creed and Matthew Barney and most notably his longstanding documentation and investigation of performance photography with Forced Entertainment.

www.hugoglendinning.com

雨果·葛蘭丁恩是一位國際著名的攝影師。他的創作橫跨與視覺藝術家合作的攝影錄影、劇場、舞蹈、表演相關的紀錄影片、同時也拍攝諸多社會賢達的肖像照片。過去30年來，他陸續在國際上發表為數可觀的展覽計畫與出版，合作的藝術家包括寶拉·比薇、楊卡·修尼巴爾、馬丁·克里德及馬修·邦尼。雨果長期與非營利單位佛斯特組織合作，關注表演藝術的文獻紀錄以及攝影紀實議題的探討。

www.hugoglendinning.com

Acknowledgements

感謝誌

The Gilbert and Lila Silverman Collection
Museum Friends Association, Taiwan
Italian Economic Trade and
Cultural Promotion Office, Taipei
Bureau of Consular Affairs,
Ministry of Foreign Affairs, Taiwan
Sean Kelly Gallery

Consultative Committee
Weni Yang
Munlee Lin
Sean C. S. Hu
Huihua Zheng
Hsianglin Lai

Nomination committee
Yulin Lee
Mali Wu
Yungfen Hu
Chienhui Kao
Chaolan Kuo
Kaihuang Chen
Huichiao Chen
Haiming Huang
Jow Jun Gong

吉伯特與麗拉·席夫曼典藏
美術館之友聯誼會
義大利經濟貿易文化推廣辦事處
外交部領事事務局
尚凱利畫廊

諮詢委員（依筆畫順序）
羊文漪
林曼麗
胡朝聖
鄭慧華
賴香伶

提名委員（依筆畫順序）
李玉玲
吳瑪悧
胡永芬
高千惠
郭昭蘭
陳愷璜
陳慧嶠
黃海鳴
龔卓軍

Biennale Arte 2017

57th International Art Exhibition — VIVA ARTE VIVA

Doing Time | 13 May – 26 November 2017

Exhibition

Organised by the Taipei Fine Arts Museum of Taiwan

Artist: Tehching Hsieh

Curator: Adrian Heathfield

Commissioner: Ping Lin

Chief Curator: Chaoying Wu

Exhibition Executive: Yachi Tsai

Executive Assistants: Yachi Hsu, Shihyu Hsu

Assistant to Curator: Emma Leach

Exhibition Design: Hanyu Chih

Graphic Design: David Caines Unlimited

Design Executive: Guanming Lin

Design Coordinator: Michien Lu

Installation Assistant: Mark Dwinell

Technical Team: Chipan Chen, Hsiaolan Fan,

Ziying Chuang, Hungtu Chen

Photography / Film Production: Hugo Glendinning

Website Design: A COPY OF A COPY

Website Coordinator: Yenju Chou

Public Relations: Chunghsien Lin, Nana Yui Lee

Educational Programme: Tzuting Shiung, Shuhui Hsiao

General Affairs Officers: Dershun Rau, Mingyu Chang

Accountant: Yichun Tsai

Government Ethics Officer: Yafang Huang

Translation | English to Chinese: Yuting Lin,
Chihwei Chang, Yunghua Miao

Translation | English to Italian: Dorina Alimonti

Docents: Yumei Sung, Hsiaochu Lin, Yu Kao,
Wanyi Chang, Baichi Chen, Yuting Hsieh

Catalogue

Commissioning Editor: Chaoying Wu

Editor: Adrian Heathfield

Assistant Editors: Emma Leach, Yachi Tsai

Editorial Advisors: Yachi Hsu, Shihyu Hsu

Graphic Design: David Caines Unlimited

Design Executive: Guanming Lin

Design Coordinator: Michien Lu

Translation | Chinese to English: Yuting Lin

Translation | English to Chinese: Chihwei Chang,

Yunghua Miao, Lisung Hsu, Samantha Y. Shao

Essay Translation | English to Italian: Flora Pitrolo

Printed and bound by Chia Shin Printing Co., Ltd.,

Taipei Taiwan

Published by the Taipei Fine Arts Museum of Taiwan

181 Section 3 ZhongShan North Road Taipei 10461 Taiwan

Tel 886-2-2595-7656

Fax 886-2-2594-4104

www.tfam.museum

Editorial © Adrian Heathfield, 2017

Essays © the individual authors, 2017

© April 2017 Taipei Fine Arts Museum of Taiwan

GPN 1010600466

ISBN 978-986-05-2217-4

Special thanks to Spring Foundation for supporting
this publication

第57屆威尼斯國際美術雙年展 — 藝術萬歲

做時間

2017年5月13日至11月26日

展覽

主辦單位 臺北市立美術館

藝術家 謝德慶

策展人 亞德里安·希斯菲爾德

館長 林平

展覽督導 吳昭瑩

展覽執行 蔡雅祺

展覽助理 許亞琦 徐詩雨

策展助理 艾瑪·里奇

展場設計 支涵郁

視覺設計 大衛·凱恩斯工作室

視覺執行 林冠名

視覺協力 呂彌堅

展場協力 馬克·杜溫訥

技術團隊 陳淇榜 范曉嵐 莊子瑩 陳宏圖

攝影 / 影片製作 雨果·葛蘭丁寧

網頁設計 後設多媒體設計有限公司

網頁協力 周晏如

公關行銷 林忠憲 李于一

教育活動 熊思婷 蕭淑惠

總務 饒德順 張銘育

會計 蔡儀君

政風 黃雅芳

翻譯 | 英翻中 林郁庭 張至維 繆詠華

翻譯 | 英翻義 郭艾玲

導覽 宋郁玫 林筱筑 高瑜 張婉儀 陳寶淇 謝宇婷

專輯

總編輯 吳昭瑩

主編 亞德里安·希斯菲爾德

執行編輯 艾瑪·里奇 蔡雅祺

助理編輯 許亞琦 徐詩雨

視覺設計 大衛·凱恩斯工作室

視覺執行 林冠名

視覺協力 呂彌堅

翻譯 | 中翻英 林郁庭

翻譯 | 英翻中 張至維 繆詠華 徐麗松 邵容謙

專文翻譯 | 英翻義 芙蘿拉·皮特羅

印刷 佳信印刷有限公司

發行處 臺北市立美術館

臺灣臺北市中山北路三段一八一號

Tel 886-2-2595-7656

Fax 886-2-2594-4104

www.tfam.museum

出版日期 2017年4月 初版

統一編號 1010600466

國際標準書號 978-986-05-2217-4 (平裝)

版權所有 · 翻印必究

文章版權所有 : 作者

特別感謝財團法人春之文化基金會支持本書出版

國家圖書館出版品預行編目 (CIP) 資料

做時間 / 吳昭瑩總編輯 ; 亞德里安·希斯菲爾德主編. -- 初版. --

臺北市 : 北市美術館, 2017.04

108 頁 ; 20 × 20 公分

ISBN 978-986-05-2217-4 (平裝)

1. 行為藝術 2. 表演藝術

902 106004880

展售門市

臺北市立美術館藝術書店 / 臺北市10461臺北市中山北路181號 Tel (02) 2595 7656

國家書店松江門市 / 臺北市10485松江路209號1樓 Tel (02) 2518 0207

五南文化廣場臺中總店 / 臺中市400中山路6號 Tel (04) 2226 0330





臺北市立美術館
TAIPEI FINE ARTS MUSEUM OF TAIWAN