

重開機，探尋抵抗與共存之道——吳祥賓的弱機構學與重返社會



重開機，探尋抵抗與共存之道——吳祥賓的弱機構學與重返社會

從地方到地方——80 後世代的藝術之旅 6

高千惠 VS 吳祥賓

■ 重憶，從「藝術，則不達」思想起

高千惠（以下簡稱「高」）：正式的藝術教育學院，在當代的存在方向與目的是什麼？「機構學」是你的重要研究疆域，我想從台灣藝術教育機構的性質作起手式，先了解你在島內與海外的藝術教育養成過程，再深入探討這個當代藝術社會的問題。

2000 年至 2010 年間，台灣所謂的「頓挫藝術」族群，多指台灣三大藝術學院學生——某些從大我歷史意識，反縮為小我日常世界的表現類型。在藝術教育養成屬性中，與台藝、南藝、北藝不同，你求學的新竹教育大學藝術與設計學系，是傾於「教育型」與「創作型」的課程設計。你能否補充與還原一下，當時的學習生態對你有那些影響？你何以在畢業後選擇到法國學習？

吳祥賓（以下簡稱「吳」）：比起南藝、北藝和台藝，當時的新竹師院（簡稱為竹師），長久累積的創作氛圍相對地保守，但還是遇到很多想法創新的老師跟同學，啟發我的創作靈感。譬如，求學時期很欣賞學長林煒翔的繪畫，常請教他藝術的相關問題。有一次跟他討論創作，我問他「什麼是藝術？」他卻回答「『藝術』則不達」。林煒翔這種不求快、具某種空性和

「厚度」的創作觀點，深刻影響了我探求藝術的思考方式。後來，自己也傾向以「厚度」去感受創作。

「厚度」不是指畫面上肌理厚薄程度的差異，而是創作者在作品當中，生命所展現的痕跡。「厚度」作為生命的痕跡，如何被展現、如何被感受？對此提問的探究，形成我個人審美經驗和美學研究的重要基礎之一，也讓我從關懷自身創作，慢慢延伸到尋找社會和生態的歷史發展痕跡。因此，對我來說，理解台灣歷史的頓挫痕跡，或許也能讓我們跳脫世代論，並進一步打開頓挫美學的更多可能性。

另外，在竹師藝術空間擔任義工時，有關佈展技術的基礎知識和經驗，對我辦展和看展也具重要影響。當時負責藝術空間的石瑞仁和王嘉驥老師，還有其他課堂的謝鴻均、高榮禧、吳宇棠、李足新、黃承遠等老師，均在理論研究和創作上，帶給我很多啟發。

畢業後，前往法國留學，純粹是想知道，大學接觸的美學理論或相關論述，以及在台灣學習的西方主流藝術史之外，還有哪些是可以再進一步釐清和探索的？於是我帶著這些問題，離鄉去追尋相關理論文本的脈絡，探求過去所沒接觸到的美學與創作思維。如今回想，這趟留學經歷，似乎多了一種必須繞遠路，才能重新感受到鄉土「厚度」的感慨。

■ 重思，創作者、藝術機構與社會生態的關係

高：回顧中，你覺得當時在台灣最匱乏、最需要再學習的領域是什麼？是在什麼生態環境下，你開始有了與展覽機制與教育模式對話的「介入社會」行動？

吳：大學時期的自己，除了創作經驗的匱乏，不管是全球政經局勢，還是台灣社會議題和知識脈絡的掌握，都有所不足。特別是，對於本土歷史的認知，同樣有待加強。另一方面，台灣確實也存在著許多未被官方記載的歷史，這些「剩餘的歷史」有的尚未被詮釋、描述，也有的還沒被轉譯出其生命痕跡的厚度。不過在當時，其實很難清楚意識到須要再學習的部分。出國後，面臨生存現實，逐漸重新體悟到「歷史」與「社會」在藝術和個人生命中的意義。尤其，面對當前無孔不入的生命治理技術，我認為應該探討的，可能不是介入與否，而是如何再次認知被隱蔽和被化約的社會脈絡，進而思考改變的可能性。對我而言，再次認知社會，就是一種「重返社會」的過程。

由於在法國學習外語的緣故，我開始試著在創作中尋找屬於自己的聲音和語言，並從根本上，反思過去所習慣的單一創作模式和技術思維。例如，從擠顏料、釘畫布、作畫到進入市場的一連串過程，是否屬於自己的語言？這套語言如何出現，會反映出怎樣的文化、歷史與社會結構？而自己又如何透過不同的語言，來重構自己的主體性？2012年底，我進入巴黎第八大學（簡稱為八大）後不久，就在無申請展期和展場的狀況下，於校內做了一檔逐步「自我瓦解」的個展《誤會一場》（Malentendus）。這檔唯一一次的個展，在某種程度上就像分水嶺，象徵性地「祛除」了習以為常的創作語言，也開啟了我想直接跟社會對話的計畫和行動。

在學術研究方面，我的博論指導教授羅伯多·巴爾班地（Roberto Barbanti）所開展的生態倫理美學，在我念碩班時就帶給我深遠的影響。對我來說，生態倫理美學不只是透過不同層次的生態視野，去思考創作語言和在地生態之間的關聯性，它對藝術世界的解殖和批判思維，也促使我在研究前衛藝術基進性（radicality）的碩論中，進一步思索創作者與藝術機構、社會及生態的複雜關係。

除此之外，留學期間參與人權活動和法國社運的經驗，即便不算非常積極投入，但同樣讓自己在相關的政治和社會議題上，獲得更寬廣、清晰的認知和理解。

■ 重探，前衛的基進性與自主性

高：在台灣，1970 中後期的國際藝術認知，與《雄獅月刊》、《藝術家雜誌》的海外報導有關。1980 年代至 1990 年代，許多旅居歐美的藝術引介者，也主導了台灣對於西方藝術的認知方向。在網路年代，還是有許多創作者不斷前往巴黎，留學或定居，間接地提供了歐洲的生活與藝文訊息。你所介入的 2000 年代後期之法國藝術學院、藝術生態，曾提供了你那些「當代藝術」的新認知？你是透過那些介入途徑，產生當代藝術的再理解？

吳：2008 年到法國後，我陸陸續續認識了幾位旅法的藝術家和朋友們。有些前輩在 1970 年代與 1980 年代定居法國，有些同輩朋友則往返於台法兩地，發展各自的創作活動。通常有機會相聚時，多半在聊生活、論美食或談人生，鮮少嚴肅地討論藝術相關的話題。但這些異鄉生命的深刻見解和觀察，仍會在藝術創作或研究上，帶給我很多啟發。

我在法國接觸的「當代藝術」，大概可以分成幾個途徑。首先，觀摩國際藝術博覽會和畫廊實習的經驗，讓我能夠稍微觀察到一些法國當代藝術市場的樣貌；參觀巴黎各大美術館的展覽時，則能明顯地感受到某種「當代藝術風格」的展示氛圍。印象比較深刻的，是 2012 年著重於耙梳歷史文本與社會脈絡的巴黎三年展（La Triennale），還有過去幾屆強調奇觀化展呈方式的「Monumenta」。

另一個認識法國當代藝術的途徑，是從文獻資料的研究中獲得。例如 1990 年代初，法國當代藝術的論戰，即突顯出當地藝文環境的官僚作風、乏力的美學論述，以及創作泡沫化的批判力量。雖然「關係美學」在 1990 年代末提出微型烏托邦的理想，但策展人與創作者在法國社會分歧和民主危機的現實中，依然難以突破藝術世界的同溫層問題。相較之下，研究法國創作者爭取平等和生存權利的社運，反而能讓我在勞動的層面上，理解藝術落實於當代生活和抗爭行動之中的可能性。

最後一個途徑，則和 2012 年接觸到巴黎雙年展有關，其中，參與者的理念和藝術行動，不僅拓展了我創作和研究的視野，更推動自己在藝術或美學研究的「轉向」。2012 年，可以說是我個人相當重要的轉變階段。譬如，下半年開始就讀八大的造型藝術碩班，接著年底在校內發表「自我瓦解」的個展，然後再進入巴黎雙年展的教育單位實習。這些找尋創作語言的歷程，還有探索新知識、新觀念帶來的刺激，皆促使我從不同媒材的摸索，以及從康德、黑格爾為源頭的美學研究，轉變到展演模式的批判、機構形變的實踐和生態學的關懷。

藝術世界是否可以自外於生態危機？展覽在今日是否還是必要的？如果不做展覽、不自困於藝術世界之內，那麼另一種創作的可能性為何？帶著這些疑問，我在 2012 年之後，花了很長的時間，在前衛藝術基進性的研究中，探究「藝術自主性」的困境；也在巴黎雙年展的創作實驗團體與機構裡，反思創作生產模式、經濟體制與生態之間的複雜關係。

■ 重啓，從收編、挪用、佔領到轉型

高：你在經歷中，特別強調了 2013 年至 2015 年，曾在巴黎雙年展的教育單位—高等造型藝術學院（Institut des Hautes Études en Arts Plastiques，簡稱 iheap）負責影像資料編輯。我尋找了一些巴黎雙年展的相關資料。在網絡上，有「Biennale Paris」、「Biennale de Paris」

兩個組織。能否談談你如何介入「巴黎雙年展」中的教育學校機制？「iheap」是不是你的「弱機構」理念源頭？

吳：我先簡介一下巴黎雙年展（Biennale de Paris）。同樣翻譯為巴黎雙年展的「Biennale Paris」（少了一個介詞 de），應追溯至 1956 年由法國國家骨董聯盟（Syndicat national des antiquaires）成立的古董博覽會（Foire des antiquaires）。古董博覽會在 1962 年擴大為古董雙年展後，直到 2017 年才更名為「Biennale Paris」。「Biennale de Paris」和「Biennale Paris」雖然都能譯為巴黎雙年展，但其實是兩個不同的文化機構。

我指稱的巴黎雙年展（Biennale de Paris），從 1959 年到 1985 年的第 13 屆結束後，隔了 15 年，在 2000 年被當代藝術家亞歷山大·古希塔（Alexandre Gurita, 1969-）「捕獲」和「重啟」。從那時候開始，古希塔即以總監的身分，持續地組織各屆的巴黎雙年展。2012 年，他以用同樣的策略，捕獲了 1995 年停止運作的高等造形藝術學院（Institut des Hautes Études en Arts Plastiques），並在更名為小寫的「iheap」後，將其納入巴黎雙年展，作為雙年展的教育單位。然而不久後，法國藝術家丹尼爾·布罕（Daniel Buren）控告重啟後的「iheap」，認為其存在著「不公平、寄生性競爭以及侵犯知識產權」的法律問題，以致於古希塔在 2017 年被迫將「iheap」，再更名為「國家藝術學院」（École Nationale d'Art）。

我是 2013 年至 2015 年間，到「iheap」實習和工作，負責錄製和剪輯講座內容與教學活動的影片。當時「iheap」所設計的各种課程，皆致力於推廣巴黎雙年展的三個核心理念：「不做展覽」（sans exposition）、「不做藝術品」（sans object d'art），以及「平行的經濟模式」（économie parallèle）。這些理念帶給我相當大的衝擊，我因此開始反思展覽存在的必要性，並在創作和研究中，探索那些不再依賴當代藝術展演體制和生產模式的創作行動。巴黎雙年展，本身就是一個跳脫既定展演體制的典型案例。一般的國際大展，都會限定展期與展場。但巴黎雙年展不會以中心化的思維，將創作者召集至巴黎，而是廣邀世界各地理念相同的創作者，在兩年間選定各自適合的場地和日期發表創作行動。與此同時，主辦單位也會在官網宣傳，或是每兩年後匯集成一本行動目錄。

不管是重啟的巴黎雙年展還是高等造形藝術學院，古希塔「捕獲」政府展演機構的策略及其靈活的組織模式，讓「收編」和「再機構化」成為一種極富批判力的創作實踐。然而，這兩個匯集另類藝術工作者的實驗平台，也遇到了許多發展上的困境。例如，普遍常見的資金問題，導致了實驗機構難以長久維持各類型的橫向連結關係。或是，內部運作方式和勞動環境所產生的種種難題，使得藝術家營運的機構呈現出既左派、卻又非常資本主義的樣貌。

這種「左派的理念色彩」和「資本主義經營模式」之間的矛盾和張力，其實直指創作者個人生命和機構的問題。從古希塔收編、挪用、佔領，然後再到機構轉型和經營維持，我以兩、三年的時間，近距離觀察巴黎雙年展的變化與發展。在其中獲得的寶貴經驗，不僅推動自身創作實踐與美學研究的轉向，也在 2017 年進一步形成「弱機構」（Institution faible）的研究概念雛型。

■ 重組，非師生關係的介入者與參與者

高：謝謝釐清。我覺得「反思展覽存在的必要性，並在創作和研究中，探索那些不再依賴當代藝術展演體制和生產模式的創作行動」，對很多地區的創作者，都值得深思。這個議題，也回到了「藝術家的養成與存在」的基本教育認知。

巴黎雙年展的網站有許多另類的實踐與發表模式。其中提到「iheap」的理念，是希望能不受 20 世紀藝術史束縛，鼓勵對 21 世紀藝術的關鍵問題進行調查，學生被稱為「Sessionists」。它鼓勵申請者質疑單一藝術實踐或專業活動，希望能擺脫傳統藝術學校的教學環境。參與藝術家們多專注於另類或日常實踐，以「無形藝術」的活動介入了雙年展。它好像是一所流動的機構，沒有固定的結構，沒有固定教學地點，或許，也因此也被視為具有左傾的另類藝術學校(Alternative Art School Fair)。

就你的觀察，當「Sessionists」取代「Artists」，是否表示藝術介入社會的協作模式，或專題研究的某些實踐，可成為一種新的藝術生產模式？「無形」(invisuel)，正是古希塔在 2004 年，根據他的作品和他曾定調的藝術家實踐模式，所創造的術語，也是他後來在黎巴嫩美術學院 ALBA 舉辦的研討會名稱。2010 年，克里斯蒂娜·蘭布魯 (Cristina Lambrou) 曾在巴黎政治報 (Politis) 發表一文，將古希塔的巴黎雙年展形容成一個：「平行的、地下的和非法的藝術世界」。今日的你，如何看這個說法？

另外，2022 年文件大展印尼策展團隊的「穀倉」概念，也引進很多「另類的藝術學校」為參與單元。例如「Fridskul」(Fridericianum 作為學校) 或「Gudskul」(好學校，當代藝術集體與生態系統研究，簡稱 Gudskul)，都提出集體工作的模擬學習空間，並試圖通過共享和經驗學習，進行批判性和實驗性對話。這似乎也是一種「iheap」的類似理念。這些問題或現象，均回到我們一開始的提問—正式的藝術教育學院，在當代，其存在的方向與目的是什麼？

吳：古希塔在「invisuel」所強調的是一種「非視覺」的概念。此概念意圖批判當今藝術世界的視覺藝術霸權，使創作者擺脫視覺藝術的箝制，並找到藝術創作的更多可能性。這種跳脫現行展演體制窠臼的思維，也出現在「sessionists」背後的教育理念當中。

「Sessionists」所意指的，是高等造型藝術學院每一屆(session)的「參與者」(participant)。校方一方面以「參與者」統稱入學的創作者，另一方面則以「介入者」(intervenant) 取代「老師」的稱呼。這種取消師生稱謂的方式，除了解構傳統教學環境裡不對等的權力關係，它也藉由「參與」和「介入」固有的行動意涵，讓創作者們重新探索藝術家身份和實踐的多樣性。換言之，「iheap」其實並沒有刻意抹除「藝術家」的身分，而是把目標著重在跳脫既有展演體制的行動上，以開展另類的創作生產模式。基於此，與其說古希塔提供了某種烏托邦式的當代藝術生產環境，不如說，他更多是希望開創和匯集各種不同的生存和抵抗策略。至於烏托邦能否真的被實現，我認為還是必須從體制的各種界線和界限上，檢視抵抗策略形變、質變，甚至產生異化的條件與過程。

單純就理念而言，文件展的「Fridskul」或「Gudskul」，和「iheap」似乎有點相像，但印尼和法國的歷史、文化體質、風俗習慣與社會脈絡皆有所差異。因此，雖然同樣作為「另類的藝術學校」，雙方在觀念理論上的操作、知識生產和實踐方法，乃至於對藝術世界的想像等層面，其實存在相當多的不同。

「Gudskul」在印尼保守的美學品味和文化基礎建設的匱乏下，開展出另類的教學環境。

「iheap」在法國批判動能泡沫化的創作生態裡，也建立起當代藝術的實驗平台。反觀台灣，我們能否同樣從在地的「風土」內，創造出另一種藝術學院的樣貌？這並非意指正式的藝術學院，已沒有其存在的意義與價值，但面對台灣習以為常的創作生產模式、展演機制和藝文

產業不穩定的生態環境，我們能否提出更多共學的替代方案和想像？或是只能鄉愿地在同樣的理想中，逐漸枯竭？這也是我的一個現階段思考。

■ 重整，從理論到行動的階段實踐

高：教育機構、美術館機構、藝博會機構、另類教育機構，均提供了藝術生態，也反應了藝術生態。台灣的創作者能否從在地的「風土」內，創造出另一種藝術學院的樣貌，不僅涉及了藝術家的生產模式，也涉及了地方文教界看待「當代性」與「未來藝術史」的態度。

「另類的藝術學校」在台灣，最大的認知迷障是，台灣藝術社會對學位文憑、得獎與展覽、師承各校等認證有很大的集體迷思。在這個「厚度」下，弱機構的概念或許只能作為一種非主流立場的抗爭，而不是藝術教育的革命。至於，由學院機構或官產學等系統所擴張出的校外另類交流活動，則多具同溫層的色彩。你以「弱機構」的美學理論作為博士研究，對於「弱機構」的本源、界定與研發，是奠基在那些理論領域與對象範疇？在創作實驗上，能否提出具體的實踐案例說明？

吳：2018年，我在台新 ARTalks 談「弱機構」的文章，曾稍微提到這個研究主題的幾個源起脈絡。首先，基於在「iheap」的實習和工作經驗，以及參照古希塔和其他創作者共同組織的另類藝術機構的行動，我得以建構出「弱機構」的實踐和概念雛形。其二，我在研究前衛藝術基進性的碩論裡，觀察到創作者在批判資本主義文化生產體制時，經常展現出既抵抗藝術機構、卻又無法不融入機構的內在矛盾特質。於是，我試著進一步藉由彼得·柏格（Peter Bürger）前衛藝術理論的歷史分析方法，深入探討「弱機構」與藝術機構之間微妙的依存關係與張力。第三個發展「弱機構」理論的脈絡，源自於1960—1970年代的機構分析（Analyse institutionnelle），還有以史賓諾莎（Spinoza）思想為基礎的政治哲學論述。

經由這些參照點，我試圖從根本上去釐清「機構」的本質。所謂機構，不應該只是單純被理解為某一行政單位或社會機關的樣貌，而應是如傅柯（Foucault）所說，指向一種「具體而微的權力關係」。換言之，藝術機構在歷史進展的過程中，其實無法自外於當代社會裡，由各種力量相互交織、形構與集結而成的權力關係網絡。在今日所謂人類世和資本世的思辨視野下，這些權力或諸眾之力，已無法只限定在人類社會所建構的「機構」之內。這是因為不同的物種與非人的存在，同樣以其具體而微的力量，一併參與了機構網絡重構與解構的過程。我在2019年到2021年，藉由「去增長」（la décroissance）的思維，分析第十二屆台北雙年展。此時，便進一步開展出「弱機構」第四個層次的理論參照點。除了拉圖（Bruno Latour）的「行動者網絡」理論（Actor-network theory）之外，還包括瓜塔里（Félix Guattari）的生態倫理學和哈洛威（Donna J. Haraway）「克蘇魯世」（Chthulucene）等生態學論述。與此同時，生態環境之動盪、不穩和脆弱的特質，也把我帶回到巴特勒（Judith Butler）「集結政治」（Assembly）的哲學理論之中。

綜合這些理論參照脈絡，我現階段的博論研究，想突顯的是一「弱機構」並非企圖定義新興的創作風格和流派，或是嘗試彙整出某種學說思想或行動主義。「弱機構」所意指的，更多是「群眾集體創作與抗爭的狀態」。這種透過抵抗和藝術實踐所創造出來的「弱機構」，無關乎統治者定義下已失去抵抗潛能的弱勢族群，而是能夠超克強弱二元觀點、跳脫藝術自主性和人類本位主義，並能持續開創共存模式和持守各種生態連結的異質共同體。簡言之，探尋抵抗與共存之道，大概就是研究「弱機構」的目的。

因目前的博論研究，較缺乏長期經營在地關係的條件，只能先由參與社運和藝術抵抗行動的經驗，或是小規模的創作實驗，來實際探索「弱機構」的侷限和可能性。例如，2019 年台灣策展人邱俊達在巴黎駐村的時候，曾邀請我和一些創作者加入一場從六四紀念日的深夜，延續到隔天中午的小型展演活動「時差藝術」(Arts in Jetlag)。於是，我特別選在 6 月 5 日的凌晨，規畫了一段以聲音漫遊巴黎西堤島的集體創作行動《兩貝叢結》(Complexed 'Hubert)。雖然與抗爭沒有直接相關，但這項計畫的主要目標，在於藉由各個參與者在不同時間地點所錄製的音訊，綴合與交織出一幅穿透歷史、地理條件和社會框架的聲音地圖。2020 年，我和博論指導老師以及法國藝術家法卡斯 (Jean-Baptiste Farkas) 以「去增長」為主題，計畫與台灣替代空間和研究單位共同籌辦一系列藝術行動的工作坊。但很可惜，此計畫因疫情而被迫取消。此外，2019 到 2020 年參加反抗滅絕 (Extinction Rebellion) 的社會運動時，則是透過共同討論和分工合作的過程，體會到群眾創作與抗爭能量的迸發和消長，亦即一種「弱機構」的真實狀態。還有近期在台東意識部落和卡賽爾文件展的田野調查經驗，也讓我在其中觀察到「弱機構」多元的形式與內涵。

■ 重釋，機構化的歷史性與當代性

高：謝謝你跟我分享你正書寫中，有關臺灣當代藝術的歷史再編纂探討，文中也提到了「以複時書寫與機構分析作為方法」。在書寫裡，你涉及了一些提問，包括臺灣當代藝術的「歷史成因」、如何耙梳臺灣當代藝術史的「當代性」、如何界定書寫臺灣當代藝術史的「歷史分析範疇」，以及如何從中確立相應的史觀等。我也很想知道，台灣新世代對「當代性」的理解與釐清的方法。我們如何想像 20 年後，未來的研究者又如何看待 2020 年代的台灣當代藝術與其當代性呢？有那些會入史？那些不可能入史？你能談談你對「藝術史」的功能界定與理想狀態嗎？

吳：這篇論述，是在 2021 年底，參加郭昭蘭老師的研究計畫「藝術史編纂法的台灣學」之後，逐漸再發展出的研究心得。我希望能藉此進一步補充和釐清過去討論台灣當代藝術之「當代性」的脈絡，並且以機構分析的視野，後設地思考其他書寫台灣當代藝術史的可能途徑。

研究之初，我即試著透過「複時」或多重時序脈絡的角度，重看台灣當代藝術史。如此一來，我們便能更清楚地從文化、政治、經濟、生態和社會變遷的各種歷史成因裡，梳理出台灣當代藝術的當代性特質。然而，在處理這個議題時，研究者可能無法只單純仰賴文獻資料的探討，而是必須不斷省思建構「歷史感」的方法。

從 1980 到 1990 年代開始發展至今，台灣當代藝術一直具有很鮮明的「機構化」特質。在這視野下，思考如何呈現台灣當代藝術的歷史感，不只考驗了撰史者在歷史遺忘、斷裂和散失之處，挖掘史料與說故事的能力。同時，當藝術家與當代藝術的各個參與者，逐漸交織成龐雜的機構網絡時，我們也應當清楚意識到機構生態的變化，進而重探這些創作者和參與者成為機構，乃至於融入體制的生命痕跡。

過去十幾年間，台灣已有不少藝評和學者，針對國內藝術產業消長史和機構生態的茁壯歷程，提出鞭辟入裡的分析觀點。而距今二十年後，或許也會有研究者繼續梳理當前的產業困境、文化政策趨勢和生態危機，並以此來書寫創作者抵抗和妥協的痕跡。這些透過機構的視角撰寫台灣當代藝術史的嘗試，就像是記述野史的踏查行動般，可能都不會因人史與否的問題而

消失。但我們可以進一步探究，撰史者能否在建構歷史感的過程中，促使讀者持續開創自身與共同的歷史生命經驗？

如果要界定藝術史的功能或其理想的生產狀態，其中有個很重要的面向，就是去開展歷史書寫具啟發性和創造性的特質。從這層意義上來看，撰史者彷彿同樣在進行「關於建構歷史感的創作實踐」，也就是說，以書寫和史料作為媒介，一方面創造連結過往與當下的敘事，另一方面也引發眾人思考那些「未曾被述說」與「即將到來」的歷史片段。

這也是為何我在研究中，試圖突顯台灣當代藝術在機構化的進程裡，即便逐漸形成了讓批判行動深陷困境的「機構叢結」，卻同時不斷蔓生出互相協作和跨域連結的「共生網絡」。不過，這個「共生網絡」究竟指向何種狀態？或許我們可以不用再背負著大同、和諧的歷史想像，而是轉從生命與機構網絡連結的細微之處，或者從彼此關係的質地、張力和脈絡之中，去建立更為深刻和豐富的共存關係。

■ 重返，在地化與再介入的耕路

高：來往台灣與法國之間，你對於前世代的台法經驗者有那些觀察？其引進的論述能否能在地化或如何在地化？在藝術史、機構學的研究下，你個人對於自己的未來藝術工作發展，會希望放在那個角色與方位，作更有效的介入與實踐？

吳：在進入學術領域後，逐漸發現許多留法的藝術工作者，不僅將學院作為知識生產的基地，引進重要論述、創作語彙與學術研究方法，他們也藉由藝術媒體和展演機構，建立起法國理論的論述風氣與書寫風格，並且進一步連結歐洲，推動台灣創作與策展國際化的腳步。至今，所謂「法派」在台灣當代藝術所帶起的潮流，似乎從未停歇。2019 年史蒂格勒（Bernard Stiegler）來台演講，或是 2020 年以拉圖理念為論述主軸的台北雙年展，都是很好的例子。我們可以說，前世代台法經驗者的「法派」現象，是一個已在學院落地、生根，且又接續在學術圈內發展的文化產物。換言之，台灣藝術學院和各類論述生產平台，即是法國論述得以在地化的特殊土壤。但「法派」如何不再只是學院溫室裡的花朵？又如何跳脫台灣藝評家王聖閔所說的「全球化代工模式」？解決這些難題的方法，可能不只是單純在於改善書寫和翻譯技巧。如果「在地化」是一個多重連結的漫長過程，那麼一代又一代的台法經驗者，勢必得嘗試以不同的知識生產型態，在學院、展演場合、藝評，乃至於日常生活裡的各種土壤之中，展開多元異質的在地敘事與論述。

其實透過這次的訪談，我再次意識到，自己常在台法兩地的土壤，反覆經歷認同和文化「失語」的情境。這促使我重新學習台灣的本土語言，並從中串聯起散落在異鄉與根植於家鄉的台灣歷史。對我而言，學習語言和找回鄉音的過程，不只是重建在地歷史、文化、政治等各個面向的生態關係。與此同時，探索語言和歷史的多重連結，在資訊愈趨碎片化與速食化的社會環境裡，也是一種靜下心來梳理生命脈絡的練習。

有時，想到自我生命和台灣緊密的連結，還是會認為一無意在異鄉扎根，倒不是融入法國有難處，回台灣相對地容易；而是在異鄉待得愈久，就愈會想把所學的一切回饋給故土。選擇回饋，而非遠離，也是為自己找尋了一條重返鄉土、重返社會的路徑。這大概就是我对自身的期許，希望自己能成為一個不斷耕耘鄉土，並維持行動能量的研究者。



吳祥賓 HSIANG-PIN WU

吳祥賓，巴黎第八大學美學、藝術科學與科技博士候選人。畢業於國立新竹教育大學藝術與設計學系，巴黎第八大學造型藝術所當代藝術暨新媒體碩士。2013 年至 2015 年，曾於巴黎雙年展之教育單位高等造形藝術學院（Institut des Hautes Études en Arts Plastiques）負責影像資料編輯。主要的研究領域包括：前衛藝術、機構批判、生態倫理美學，以及東南亞的集體創作實踐。目前藉由評論書寫與各類學術活動，來發展「弱機構」的美學理論，也試圖從過往的創作經驗和當代展演機制的批判中，組織具實驗性質的集體創作行動。



圖一：2012 年個展《誤會一場》的作品與展場影像紀錄。圖片提供：吳祥賓。



圖二：2014 年法國藝術家尚·巴提斯特·法卡斯在車庫裡策畫的「iheap 之耳」（iheap on ears）的活動紀錄。攝影：吳祥賓；圖片版權：Biennale de Paris。



圖三：2014 年 iheap 在紐約 Wendy's Subway 的活動紀錄。攝影：吳祥賓；圖片版權：Biennale de Paris。



圖四：2019 年《兩貝叢結》的聲音漫步地圖。圖片提供：吳祥賓。



圖五：2021年《兩貝叢結 II》錄像作品的影像片段。圖片提供：吳祥賓。



圖六：2019年反抗滅絕佔領巴黎市中心的抗爭現場。攝影：吳祥賓。



圖七：2021年六十二周年圖博人抗暴紀念日活動現場。攝影：吳祥賓。



圖八：2021年反對中共屠殺維吾爾族人的遊行現場。攝影：吳祥賓。

本文為國家文化藝術基金會、文心藝術基金會贊助「現象書寫-視覺藝評專案」。感謝藝術家吳祥賓提供圖片資料，以及本專案執行團隊：李寅彰執行文字工作與聯繫、在地實驗影音檔案庫胡育榕執行資料處理與編輯。

現象書寫 - 視覺藝評專案

贊助



國 | 藝 | 會



文心藝術基金會
Wining Arts Foundation

作者 Author



高千惠 Kao Chien-Hui

高千惠，藝術文化書寫者。研究領域為現代藝術史、藝術社會學、文化批評、創作理論與實踐、藝術評論與思潮、東亞現(當)代藝術、水墨發展、視覺文化與物質文化研究。著有《出界－水墨空間的人間詩學，2020》、《當代藝術生產線－創作實踐與社會介入的案例，典藏藝術家庭，2019》、《不沉默的字－藝術評書寫與其生產語境，2018》、《詮釋之外－藝評社會與近當代前衛運動，2017》、《第三翅膀－藝術觀念及其不滿，2014》、《風火林泉－當代亞洲藝術專題研究，2013》、《發燒的雙年展－政治/美學/機制的代言，2011》、《藝術－以 XX 之名，2009》、《移動的地平線－文藝烏托邦簡史，2009》等書。