



## 隔空，跨維度的傳導—朱峯誼的情感社會與認同共同體

從地方到地方—80 後世代的藝術之旅 7

高千惠 VS 朱峯誼

■ 問津，在新自由主義的天空下

高千惠（以下簡稱「高」）：2010 年代後期，你的活動身份是台灣藝術社會的獨立策展人與評論者。與其他藝術工作者比較，你具有非常特殊的理工科背景—台大農化系。但在四年後，決定放棄生物科技，轉向個人喜歡的人文社會學科。繼政大新聞研究所後，又至英國唸了一年學程的社會學，再進入牛津大學研究所，聚焦於中東與亞洲社會學研究。畢業後，你也回台，在台灣中研院社會學研究所作博士後研究。

屬於你青少年期的九零年代，是台灣解嚴後藝術蓬勃的年代。作為一個北部資優青年，很想理解你個人面對的 1990 年代校園環境。從你在台受教育的 2000 年代，到旅英的 2010 年代，你也走了很長也很扎實的一段自覺之旅。能否回溯你的學習生態？是什麼原因與條件，或是那些人事物的啓迪，使你從農化系出走，繞過新聞系，而遠赴英國？

朱峯誼（以下簡稱「朱」）：九零年代大約是我國中時期，當時高中聯考仍然給我們很大的升學壓力，生活的重心全部在教科書與考試上，不太可能有什麼想法。考上高中後，整個人

瞬間鬆懈了下來，急著想體驗課本以外的人生，翹課又玩社團。課業上我們被鼓勵要「獨立思考」，但因為嚴重缺乏人文素養與在地歷史的訓練，我們培養出來的獨立思考能力就只像是批評「藍綠一樣爛」、「垃圾不分藍綠」一樣膚淺。在新自由主義擅揚的九零年代，連校園也是功利的，沒有太多的理想性。那時受家裡與社會的影響選擇類組，目標是醫學系。但由於前兩年的高中生活太荒唐，自己明白與醫學系無緣，也不想重考，因此把目標放在當時也很火紅的生物技術相關科系，也很幸運地擠進台大農化系。

大學前期，我把注意力放在自己感興趣的社團活動—話劇社，後期則放在未來的職涯發展上，因此重視修課。大學的社團生活太快樂，我們一起做了好幾部小劇團的演出，很享受一群人完成一部作品的成就感。相比下，系上學習壓力就大了一些。我很早就意識到生物科技可能不是我擅長的科目；學習知識還沒什麼太大問題，但實驗操作結果總是沒有其他同學來得漂亮。幸好生物科技當時就很「跨領域」；我選擇從事研究生物資訊的實驗室、選修了計算機概論、資料結構、資料庫管理等課程。另外還修了經濟系的貨幣銀行學、旁聽法律系的公司法，等等。

當時我其實一直沒有決定以後要走哪個方向、要做什麼樣的工作，只是希望能出國讀書。於是我畢業後先服完兵役，但未來出路的問題一直沒有解決。比較大的難題是，我大學是理工生物科，但我似乎對於社會人文比較有興趣。最後是一面申請美國生物相關的研究所，同時也一面考台灣的新聞傳播研究所；如果考上，我就往我的興趣方向走，對家裡長輩也比較好交代。剛好那一年是政大新聞所第一年納入面試；大概是因為跨領域生物背景，加上話劇社的臨場訓練，讓我取得面試高分，幸運地進入新聞所。在新聞所裡我修習媒介社會學，老師還帶我們到北美館看台北雙年展，而這也引發我對當代藝術的興趣。順利畢業後我考上公費，申請到牛津大學的亞洲與中東研究學院—當時的名稱是東方研究所，走上了人文社會的研究之路。

#### ■ 訓練，牛津的亞洲學程與論述建構

**高：**你在英國的學程與課外的觀察與學習經驗，也許可以提供你的思考形塑過程。在資料上，你提到你的社會學訓練，主要研究領域是認同政治、國族主義、意識型態、情感社會學。這些學科是否是英國牛津大學東方研究所的重要項目？在中東與亞洲的概念上，他們如何界定「東方」？從英屬殖民比較文學出發，留美後殖民論者薩依德（Edward Said, 1935-2003），其東方主義在 2010 年代的牛津大學東方研究所，還有沒有影響力？你在社會政治理論傾於那個經典觀點？另外，當時台灣的政治生態是否曾經衝擊到海外的你？或是你在英國的時候，有其他國際事件引起你的注意？

**朱：**牛津大學裡的「東方研究」作為一個連貫的研究領域概念，是在大英帝國最輝煌、向外擴張版圖最大的維多利亞時期確立的。「東方學榮譽學院研究委員會」成立於 1871 年，在 1894 年被併到文學院的「東方語言學院委員會」。1913 年東方語言成立學院，並於 1936 年更名為「東方學院」，那是薩依德出生的次年。明顯地，早期學院著重的是亞洲及中東的語言研究，但在數十年的發展下已涵蓋了這些區域的歷史學、考古學、文學、宗教、哲學、社會科學和人類學等領域。

就我的觀察，牛津的學術理論及論述是能快速地與時俱進，就連開授的課程也可以很快地呼應最新的世界局勢與議題，像是第三世界國家的開發問題、永續發展、氣候政治等等。他們

可以很快地開設非常新穎的課程內容，但是在大學體制上卻變遷地慢。這或許是因為做為世界最古老的大學之一，多少有些傳統的擔子。雖然後殖民與東方主義被討論很久，也一直是極具影響力的學說觀點，但學院卻一直要到 2019 年、2022 年才正式改名成「中東與亞洲學院」。

我在學院裡更多是方法上的訓練，尤其是建構問題、批判思考、小心求證，以成為一位合格地社會學研究者。若就社會政治理論來說，我想我還是比較接近後馬克思主義。拉克勞（Ernesto Laclau）的空符徵理論、齊澤克（Slavoj Zizek）對於精神分析及拉岡理論的應用，這些知識在我的碩士研究中即一定程度地影響著我。雖然我在博論裡沒有直接討論他們的著作，但是他們的理論的確幫助我以一個更適當的角度與距離、檢視「中國人認同」與「台灣人認同」在台灣的運作狀況。即便如此，我仍然傾向與後馬克思主義保持一點距離，尤其是這些年關於疫情政治的一些論述。

在牛津的學術訓練中，老師常要求我們一定要清楚解釋為何用這個理論？有沒有實際應用價值？這對我後來的策展很有幫助；我學習盡可能地把想要說的觀點與理論，以更直接、淺顯易懂的方式與觀眾對話。當時台灣是馬英九政府執政，因此台灣與中國在經濟與文化上的交流往來，以及美國的態度與立場，都是我論文研究關心的重點。而全球右派與民粹主義的復興、英國脫歐與蘇格蘭的獨立公投，也都是那時候重要的國際事件。

#### ■ 啓迪，來自書寫與觀看的動力

**高：**在理論上、書寫上與視覺上，有那些閱讀與觀看訊息的穿插，促使你愈來愈明確地認為，可以用書寫或展覽的方式對人類社會行為進行省思？有那些個人經驗，使你逐漸建構出藝術與社會的關係體系？

**朱：**碩士時期的 2000 年代是資訊爆炸的年代。「自媒體」這個概念在當時以「blog」的形式快速發展。那個時候很理想、甚至天真地以為書寫可以改變世界，因此大量書寫。但最終因為媒體形式而沒有太多點閱率，所以後來把目標設定在書寫是寫給我自己，不是寫給大眾，才有繼續書寫的動力。這個「為自己」vs「為大眾」的張力仍持續困擾著我。

在視覺藝術上，碩士時期看的台北雙年展給我很大的影響。在英國求學的時候，我也經常跑到倫敦看展。幾個印象比較深刻的展像是 2013 年 V&A 博物館（Victoria and Albert Museum）舉辦大衛·鮑伊（David Bowie, 1947-2016）的大展—《David Bowie Is》，鉅細靡遺地介紹這個人與那個時代的精神，讓我了解原來展覽可以用這樣的方式去呈現一個人與一個時代的重要影響。另一個是 2014 年的《Disobedient Object》，呼應彼時的阿拉伯之春、展出社會運動裡常出現的反抗物件，如噴漆、防毒面具、旗幟等。這些物件本身帶有行動目的以及行動的價值，因此也承載了時代的意義。大英圖書館也舉辦過關於帝國主義的展覽；因為英國過去就是一個強盛的帝國，我好奇這個展談論這個主題的角度和方式，以及如何反思帝國主義所產生的問題。

這些經驗讓我明白除了寫作，也可以把探討的主題以展覽的方式清楚且更為感性地呈現。回到書寫與展覽：我覺得在目前書寫仍然多是為了自己，其動力還是以自我反思作為基礎，而展覽對我而言則屬於將調查與研究後的結果，以接近大眾的方式呈現給大眾。

#### ■ 讀魅，重返神性與跨維度的傳導

**高：**2019年你回台灣，在中研院社會學研究所作博士後研究。是什麼社會文化生態的氛圍，使你進入了藝術策展領域？2019年，你的第一個策展主題即是《重返神性：作為一位無神論的有神論者》，能否談談你的發想與過程，以及如何以外圍身份找到吳權倫、陳滢如、寧森、李紫彤、許家禎、姚睿蘭六位藝術家？2020年底，你又提出第二個展《跨維度傳導：藝術、科技、神秘主義的共時相會》，在論述上與藝術作品上，你作了那些擴張或修正？是否也是一種返魅與祛魅的再對話？

**朱：**我的博士論文聚焦於台灣社會的國族認同發展；我到處做深度訪談，探討中國人認同與台灣認同背後的文化與情感因子。在中研院社會所時期，我運用田野觀察與訪談的方式，調查中國宗教統戰與台灣國族認同的影響關係，並發表論文在《East Asian Policy》期刊上。換句話說，我其實很早就對宗教與神秘主義感興趣。那一方面可能是因為當年奶奶過世，另一方面則是我正要步入另一個人生階段（畢業找工作），而有了新生與死亡的感觸。宗教與神秘學也是當時台灣當代藝術非常流行的主題，不僅許多藝術家以這個主題做創作，也是許多策展人關心的議題。像柯念璞的《靈魂的墓穴、神廟、機器與自我》、龔卓軍與高森信男在鳳甲一起策畫的《鬼魂的迴返》國際錄像雙年展，或是後來龔老師的《交陪》與《妖氣都市》，以及黃漢沖和黃香凝的《烏鬼》展等，都是以神秘主義與宗教為主題的當代藝術展覽。我開始想像，如果我策一個與神秘學有關的展，會想討論什麼議題、怎麼呈現？那時台北的水谷藝術剛好有個策展徵件，我決定去試試。因為自己學術背景的關係，在發想的時候很自然地把社會學思考放進當前神秘學的討論。其中，跟宗教與神秘學有關的「除魅」（disenchantment）在社會學裡常被視為現代性的進程。在這個過程裡，集體的權力結構不再由宗教組織所掌握，而是過渡到世俗化的國家與政府，科學與實證主義也漸漸成為主流。但是在今日，另一種「返魅」（re-enchantment）的運動逐漸成為浪潮。傳統的信仰、宇宙觀、生活方式，被視為能對抗資本主義發展、或是展開另類生活方式的可能選項。但問題在於，當我們回頭從過去傳統裡尋找一個與西方不同的生活經驗、人生觀、價值觀、與宇宙觀的時候，我們該如何確保那些已經不那麼適合現代社會的價值觀與權力關係再次被復興？或是，我們如何在反思西方現代性與科學實證主義的情形下，避免有心人士利用這個知識體系的真空，來滿足自己的私利？像是日本的奧姆真理教、韓國的一些新興宗教等，都是這個返魅浪潮裡產生的社會問題。這是《重返神性》這個展覽想要處理的問題。因為是外圍身份，所以我利用網路查找了大量的藝評、文章、過去的展覽資料，從中找尋合適的藝術家。由於想「用新的觀點來詮釋、看待神秘學」，因此希望邀請的作品，不是傳統現代主義藝術所著重的「再現」（再現宗教與神秘主義，或是「以神秘主義再現藝術家情感與精神世界」的表現主義或超現實主義）的作品。在這個前提下，藝術家如何看待神秘學、如何呈現，就變得比較重要。換句話說，《重返神性》這個展並不是在處理神秘學在台灣藝術史裡的演進（雖然它的確可以是一個主題），而是更聚焦在神秘主義在現在這個世代的藝術創作裡，有那些可能的新樣貌。關於神秘主義的藝術創作類型很多，有的是極力提倡、推崇神秘主義的返魅；有的是只將神秘學元素當作是一個符號、一個標籤、一個招牌，來吸引大家的關注；另外有的則是以「現代」的角度質疑、嘲諷神秘主義。這些方向都是我想避免的，也是我選擇作品時考慮的面向。最後我邀請了這六位藝術家，也真的很感謝他們願意接受我的展覽提案。

2020 年底在高雄的《跨維度傳導》則是《重返神性》的延伸，也是我給自己設下的挑戰。它一方面延伸《重返神性》的論述，另一方面開始將焦點轉移到「技術」；合作的 12 位藝術家多擅長用科技表達神祕主義與宗教面向。展覽空間也是一大挑戰；它展在高雄市立總圖書館的八樓空間，不能釘也不能掛，是非典型的展覽場域。但它很符合我用很明亮的方式呈現作品的期望，那代表用一個明亮的視角來看待神祕主義。

#### ■ 過渡，民間信仰與藝術史的演進

**高：**宗教與神祕主義在當代亞際藝術展是個地域顯學。我在 2020 年客座製作台灣南藝大的《藝術觀點 ACT》四月刊專輯「信與不信——另類療法的藝與術」。該專輯曾作了 2010 年以來，相關展覽與作品的表格整理。文化論述文章有林徐達人類社會學的觀點，王鏡玲從新興民間信仰的靈性體驗，陳聖元田野調查的爪哇巫術醫療皮影戲。展覽評析文章有黃海鳴針對台灣當代藝術在新南向政策下的藝術思維與實踐，以及你分析安森·法蘭克《萬物有靈》、《鬼魂的迴返》、《烏鬼》三展，兼談另類醫療的時代意義。在藝術家與作品案例上，有葉覓覓的靈性旅程，陳滢如的聆聽是最好的療癒，南藝 ACT 團隊製作的太魯閣族藝術家東冬·侯溫訪談。以及，李寅彰對台灣幽冥情境感應作品的探討。

其間，你提出了重返日常生活演練的再主張。你的觀看角度，似乎跳脫民俗文化研究的一環。在美學上，你彷彿也試圖涉及感知與感應的距離、科學與神祕的不可知狀況。能否更簡單扼要地提出你對當代藝壇神祕學的個人觀察與切入點？

**朱：**神祕學其實在台灣藝術史佔有很重要的地位；我們甚至可以用神祕學的專題或主題來談論台灣藝術史的演進。例如，抽象表現主義的蕭勤，或是原始主義的洪通；他們對於神祕主義的不同看法與處理手法剛好也代表彼時台灣兩種不同藝術背景及訓練的差異。80 年代有許多藝術家轉向民間文化，將神祕學作為歷史與社政亂象的寓言。90 年代的後解嚴、反權威時期，神祕學元素則常用以批判反思台灣島內在面對劇烈轉變時的各式議題。2000 年之後，新自由主義全球化的發展加深了全球與在地的對立、貧富不均或城鄉發展不平衡、與環境破壞等問題陸續出現。但同時，藝術家也藉由更緊密的國際連結，使這些議題上獲得更多的外部參照。策展上，因為在地性的伸張，同時也納入更多與神祕主義相關的傳統信仰或儀式等主題與觀點。

至今日，神祕學不再只是指向「傳統」或「在地」的符號與表徵，而是過渡到技術問題。許多當代藝術家已透過技術探討這個領域。例如陳滢如在北美館《現代驅魔師》參展作品〈致幻記 III：2-19-20〉，就結合了現代科學的「雙耳錯聽頻拍」（binaural beats）的幻音製造方式，幫助人們進行意識轉換、進行深層心靈的療癒與靈性解答。這便是藝術家運用技術層面探討神祕學的一種創作類型。

我個人對於神祕學的興趣與好奇面向，也許跟我的身分背景有關。例如藝術家東冬侯溫更強調的是關於部落的儀式與神話的內涵，但因為我自身的背景，我可能更感興趣的是去了解什麼是適合我們現代生活的神祕學？神祕學如何能幫助我們推進現代生活、解決當前的問題？而的確，傳統／部落的神祕學實踐，也很有可能會是這些問題的解答。

#### ■ 分眾，從想像共同體到世代技術

**高：**這些民間信仰元素，在解嚴後的本土主義創作中，早期的確多用來作社政批判。神祕學與宗教的信仰認同，可視為安德森（Benedict Anderson）《想像的共同體》的申論。台灣郭

家動的博論文《臺灣當代超驗藝術的地域性生產》，即是以威尼斯台灣館的參與藝術家，如何以宗教信仰作為台灣文化主體代表，提出信仰認同背後的政治性。

你似乎想讓宗教及神秘學去汙名化、去迷信化。此外，你也探討了藝術家帶入科技方法，提出以更理性的思辨，去分析理解某些意象。你是否嘗試以客觀的視野來看這個現象學式、非理性的人類社會行為？這在目前的台灣，是否會出現觀眾群的分離狀態？因為台灣的藝術觀眾群是很極端的，一群是高科技的，一群是民間習俗的，還是你有既定的觀眾族群？

**朱：**的確有觀眾群分眾的狀態，但是這個分眾有點奇妙，它可能不是我們常用的人口統計的變項可以描述，跟性別、年齡，甚至是居住地都沒有關係。有些人本來就有一套宗教的信仰系統，對於這樣展覽的就不會那麼關心。但有一批觀眾是對這樣的事情感到好奇；不僅年輕族群，年長者也會有興趣。對他們來說，信仰是什麼？我覺得那可能會是個比較浮動的狀態。回到展覽初衷，我在展覽裡想處理的是返魅的問題，並且重新用技術性與個人體驗的方式，來回應當前返魅的神祕主義。我觀察到有些人在這領域看到了利益或機會，因而做了可能對其他人不好的事情。他們的自利選擇是很理性的過程，但卻對社會大眾造成極為負面的影響。所以我以展覽的方式，邀約相近頻率的觀眾，討論這個現象。

**高：**當你在找藝術作品時，是否作了世代與媒材的分離。例如，你在《重返神性》的座談中，視林麗純為薩滿實踐者、王詩琪為 SRT 工作者、鄭鏗彰為佛法實踐者，分別分享薩滿、新時代（New Age）及原始佛教三個不同宗教／靈性系統，以便理解鬼、神、生、死、與輪迴。這些分項，是否也意味著，在宗教／靈性系統之前，是沒有世代的問題？有沒有可能，你可以尋到更年長的創作者？或是有新媒介的表現考量？這些作品是否會有一個共同的美學視野？你會視你的策展是一種藝術運動嗎？或者，是以藝術樣態作為詮釋？

**朱：**技術發展的確有年代性。過去藝術家使用的技術與媒材或許比較偏向影像與圖像，現在有了新媒材，呈現神秘學的面向與方式也更廣，例如羅禾淋的〈數位佛陀〉，或是陶亞倫的〈徘徊的幽靈〉系列作品。這可能是世代問題，但我覺得更像是技術演進的問題。其實在今日，不論是資深或是年輕一輩的藝術家（或策展人），都似乎必須不斷地去學習新的技術，才不會被淘汰。

整個宗教體系或靈性發展也有其時代特色。「新時代」這個詞便標誌出一個新的、世代或歷史上的變化。而我想要作的，是去比較不同的體系；如果可以比較不同的體系如何看待生死與輪迴，我們或許可以找到某些共同的認知，進一步減少文化或歷史的差異，而更趨近於神秘學的真理？這是我感興趣的。我可能還沒有想清楚這會不會是一種藝術運動，但我的確一直嘗試替這樣的策展及藝術創作取徑與過去的實踐拉出明確的差異。

#### ■ 未來，神秘學與國族主義的指向

**高：**藝術史、社會學或人類學的發展，有其時空條件。信仰認同本身就有政治性。政治語彙，也大都會在展覽中出現。2022 年，你在鳳甲美術館策劃的《鄉愁是一面飄揚的旗 — 台灣香港錄像展》，似乎重返了政治修辭學，提出政治語彙裡最受歡迎的元素，如「祖國」、「故土」、「光榮的歲月」、「輝煌的歷史」、「讓我們再次偉大」等。我認為「飄揚的旗」，也是一種「想像的共同體」。

在認同政治、國族主義、意識型態、情感社會學上，你 2019 年至 2022 年三個展中，其異同在那裡？不管是中國的統戰或是宗教的地域性，你的社會學角度何以成立？不同地區的觀眾，是否會出現異國情調或是視為想像共同體的延伸？

**朱：**因為是台灣與香港的錄像聯展，所以當鳳甲美術館邀請我策展的時候便說明主題必須與香港有關。而近期香港所發生的劇烈變化，其背後剛好是我博士論文所處理的議題，於是我用「鄉愁」這樣的情感當作策展主題。我覺得國族主義與國族認同是雙面刃，一方面它能做為反殖民、反抗獨裁威權的工具，但同時也有危險性。國族主義發展地太過度，會造成仇外、種族歧視、內部殖民等的問題，而這正是中國所發生的事。

國族主義與宗教有點相似，兩者都是以集體組織的方式告訴大家：你是什麼樣的人、世界是怎樣的樣貌。我對集體的權力運作很有興趣，這也是我在處理神祕主義與宗教所聚焦的觀點。可是，我並不要想把神祕學、文化異國情調、文化認同都一起放進來談，那會變成一個無法處理的巨獸。我談神祕主義的本質，是（透過不同系統的比較）在一個去文化脈絡的狀況裡，藉由本質的再體會、再理解，幫助現代人迎向更好的未來。這是在處理國族主義與神祕學的共同角度與態度。

談國族主義、異國情調與鄉愁，我不會當成是一個既定狀態；例如，認為一個人有某種背景，就必定擁有某種特定的情感，這是我想要避免的。我想談的是異國情調或鄉愁情感背後的運作本質。藉由本質的揭露，可以讓我們更理解這些情感是怎樣產生作用，而讓我們去選擇怎樣的情感是對我們有幫助的，而怎樣的情感我們必須保持距離。

#### ■ 挑戰，理想的藝術實踐與合理的生存狀態

**高：**回到用展覽方式來探討議題或揭示本質。你會視展覽是一種田野實踐？還是視自己為一個行動者？在策展人的類型中，你認為那種策展人的角色、身分與條件，最接近你的理想狀態？

**朱：**我視自己是一個行動者。如果一個展覽能提出或呼籲某種「倫理行動」，那個展覽會比較吸引我。所謂的「倫理行動」是展覽能針對某個議題做研究調查，除了能串連藝術家與藝術作品、將這個議題介紹給觀眾之外，也能更進一步提出後續行動的可能。

比如說在《重返神性》展覽裡，我提出「作為一位無神論的有神論者」，便是認為我們應該在不去極端地否認神祕主義的前提下，重新反思、覺察神祕主義對於自己以及在這個社會裡所扮演的角色。這是一種呼籲。當然，好看的展覽不一定要有這種呼籲，但是我個人比較喜歡能提出進一步觀點或立場的展覽。展覽是一瞬間的事；短短一個月、兩個月的展期就過了。我希望自己的展是為未來的人辦的展、能被來看展的人記得，像是當年《David Bowie Is》的展給我的影響。

**高：**鄉愁，也是一面召喚的旗。像你這樣具有名校學術背景，也在中研院作過博士後研究，回到台灣，生存上面臨的最大挑戰是什麼？在你的世代，民間學者有那些生存模式？如果你有選擇，你可以用那種方式，發揮你的能量？

**朱：**我不太敢說是「生存上的挑戰」，因為我漸漸地覺得那可能是想像出來的狀況。在高度發展的現代社會裡，我可能不會真的餓死；有許多工作是我現在可以做的，包括勞力密集的工作。因此這個挑戰比較像是「找到新的模式」：我如何能盡可能地「好好地活過這一生」的挑戰。這樣的挑戰很艱鉅也很困難。

首先，你要找到你喜歡的生活模式、喜歡做的事，而這個事是被社群所需要的。我們可能也須要想辦法說服社會：「這樣的生活模式」是值得被喜歡、值得大家一起來過、值得我們一起來創造與改變。剛開始，我們或許不會有那麼多的力量或影響來進行改變，因此會需要一些些妥協。但是，我真的很希望大家在妥協之後，不要忘了曾經的初衷；等到有力量、有資源之後，一起來做改變。

學術界是很好的例子。少子化的問題常被當作剝削學術工作者的理由，尤其是新進的學術工作者，大家的生活品質都很不理想。事實上，少子化直接衝擊的是註冊率過低的後段學校，前段學校則會有學生補上。政府應該做的是幫助後段學校轉型，並且確保其他學校的學術工作者們的勞動（教學與研究）品質及生活品質，這樣才能促進高等教育的發展。我認為資深教師必須負起改革的責任；新進教學者已經累得跟狗一樣了。資深教師必須為了台灣站出來，開第一槍，進行政治遊說，甚至號召罷課。

我後來開始了其他的工作，像是策展、寫評論。這剛好是我可以做、喜歡做，而且也是這個社群喜歡我做的事，並且願意繼續支持我、邀請我做的工作。這樣的生活在精神上與生活上都比較自由，缺點就是收入與資源都不是那麼固定，但我認為這是所有從事獨立藝文工作者的共同狀態。因此，我是支持無條件收入的；額度不用多，但至少能支持社會裡一群自由工作者的生活。我覺得社會需要自由工作者。因為很大一部分的藝術家與創作者都是自由工作的狀態，而這個自由狀態能夠讓社會的藝術、觀念、思潮，快速地反思及演化。如果沒有有效的社會支持，那麼就會變成只有擁有一定資源及背景的人，才能從事這樣的藝術創作，而這是非常、非常不公平的。

在目前，對我來說，生存還不那麼危機。長期處在這個狀態，我漸漸覺得，在物質上我需要的並不多。我的一切所有，包括我的生命，都是在這個體系裡由他人相互支持給予的。我當然會希望這個互助體系能更強壯、更完善。萬一有那麼一天，這個體系不再能支持我的生存，我覺得我也可以很輕鬆自在地離開。這是我期望自己能夠達到的理想境界。



朱峯誼 Feng-yi CHU

朱峯誼，英國牛津大學亞洲和中東研究所博士畢業，主要研究領域為認同政治、國族主義、意識型態、論述分析。曾擔任牛津大學聖安東尼學院台灣研究學程召集人、中研院社會學研究所博士後研究員。現為獨立研究員、藝評與策展人，文章散見於《今藝術&投資》、《藝



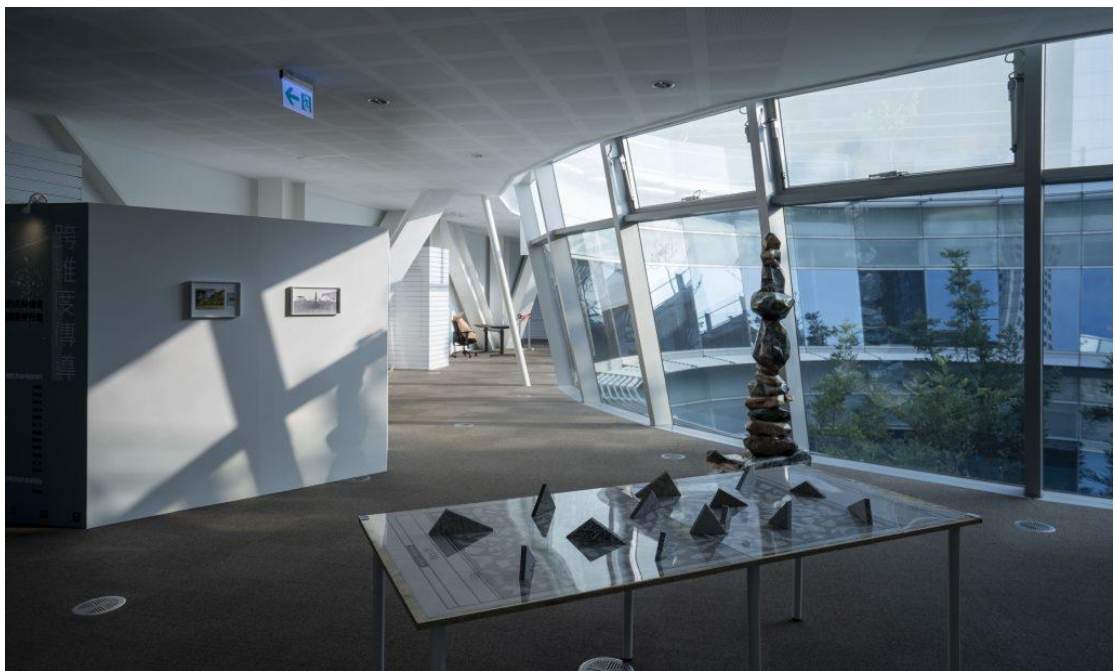
術觀點》、《報導者》與《數位荒原》等雜誌與平台。策展經歷包含《重返神性：作為一位無神論的有神論者》（2019）、《跨維度傳導：藝術、科技、神秘主義的共時相會》當代藝術暨圖書雙聯展（2020）、2020 台灣美術雙年展水谷藝術平行展《倒置理型動物園：想像人性的終極他者》、《親愛的博拉克·陳》（2021）、《鄉愁是一面飄揚的旗：台灣香港錄像展》（2022）。



「重返神性」展場照 | 主視覺與作品：吳權倫〈角度-運氣〉（2016-17）。水谷藝術，汪正翔攝影



「重返神性」展場照 | 作品：姚睿蘭〈印予召准〉（2019）。水谷藝術，汪正翔攝影



「跨維度傳導」展場照 | 作品：吳權倫〈角度-運氣〉（2016-17）。高雄市立總圖書館，寧森攝影



「跨維度傳導」展場照 | 作品：姚睿蘭〈印予召准〉（2019）。高雄市立總圖書館，寧森攝影



「跨維度傳導」展場照 | 作品：陳滢如〈超星鑑定 III：熵：25800〉（2018）。高雄市立總圖書館，寧森攝影



《鄉愁是一面飄揚的旗》展場照。鳳甲美術館，汪正翔攝影



《鄉愁是一面飄揚的旗》展場照。鳳甲美術館，汪正翔攝影



《鄉愁是一面飄揚的旗》展場照。鳳甲美術館，汪正翔攝影

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」。感謝藝術家朱峯誼提供圖片資料，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。