

Scattered Isles and Fragmented Genealogy: On a "History of the Rest" for Radical Art Practices in Taiwan

Hsiang-Pin WU

離散的群島、間續的系譜：一部臺灣 基進性創作之「剩餘史」的可能

吳祥賓

本文曾在文化研究第二十屆年會「其餘的興起」（新竹：國立交通大學，2019/03/10）口頭發表過，因此特別感謝顧素瑋老師不吝提出建議與指教，讓本文能夠在年會後獲得進一步的推展。同時，也由衷感謝吳瑪俐老師和黃海鳴老師願意撥冗接受訪談，以及策展人邱俊達和大崎村落創藝基地的林建叡所提供的寶貴資訊與意見。此外，十分感謝兩位匿名評審細心的審稿與評論，使本文的文脈與論點能更為清晰完整。最後，誠摯地向花了大量時間與耐心協助校稿的兩貝，致上最深的謝意。
法國巴黎第八大學美學、藝術科學與科技博士候選人。
聯絡方式：burningvirus@hotmail.com。

摘 要

綜觀臺灣從二十世紀初至今的美術史，深受北美與西歐前衛藝術影響的創作者們，在面對過去不同殖民政權的壓迫、新自由主義的剝削，乃至於今日全球資本主義崩解的危機之時，皆透過不同的抗爭實踐以及特定時空脈絡的迴返與連結，孕生出各自創作內在的基進性特質與政治性動能。然而，臺灣基進性創作之政治動能，卻也經常跟政治場域裡的異質能量相互產生矛盾與衝突。在此情形下，某種暫時懸置於雙方矛盾中的「剩餘」之抵抗動能，便直指藝術抗爭實踐最為核心的意涵。

如果「剩餘」意指的是，在不同生活層面的縫隙及邊界上游離且不斷形變之抵抗能量，又如果「剩餘」指向的也是那些無法被既定的文化生產體制所制約之另類生產模式，那麼，基進性創作在進入展覽與歷史之再現機制的同時，是否意味著「剩餘」之抵抗動能的收編與異化？而若回到所謂「美術史」書寫的命題裡，我們是否又能夠穿透上述「剩餘」的弔詭，並形構出一部離散、間續的「剩餘史」，進而藉此開展再次從體制內脫逃的可能？本文試圖將焦點置於臺灣檔案室、意識部落以及MIGA的研究材料之上，並佐以洪席耶 (Jacques Rancière) 的美學與歷史書寫之論點，以及曼恩 (Paul Mann) 對於藝術之「剩餘」狀態的剖析，期望為上述的提問梳理出一條分析路徑。

關鍵詞：臺灣基進性創作、藝術內在的政治性、剩餘、弱機構、臨界書寫

Abstract

In the History of Art in Taiwan, Taiwanese artists develop in a unique way the radicality of their art practices which are deeply inspired by North-American and West-European Avant-garde. In fact, this artistic radicality is also built on its resistance to oppression by the different colonial regimes, to exploitation by the neoliberalism, and to the current global crisis in the collapse of capitalism. However, the radical art practices in Taiwan are often confronted by the reactions coming from the political sphere. And in this situation of confrontation or even contradiction between art and politics, the force of resistance generated by radical art practices turns out to be suspended in a state of the "rest".

If this state of the "rest" is the very place where artists create their force of resistance at the limits between different spheres of life, and develop a new mode of production to temporarily flee from the absorption by capitalism, will the "rest" be instantly alienated and dissolved when radical art practices are subjected, on the one hand, to the system of representation in the exhibition, and on the other hand, to the system of interpretation in the History? And if the history writing is an inevitable way to capture the traces of the "rest" in radical art practices, would it be possible to write an "history of the rest" and escape at the same time from the taming of the History? This article will develop different approaches to these questions not only with Paul Mann's criticism on the "rest" and Jacques Rancière's aesthetic and historiography theory, but also with the artist collectives like Taiwan Archives, Open Circle Tribe, and MIGA. The aim of this research is to bring a new perspective on the history of radical art in Taiwan.

Keywords: Radical art practices in Taiwan, Politics of aesthetics, Residuum, Weak institution, Limits of writing

一、前言

綜觀臺灣上個世紀至今的藝術史，在各個殖民文化體制與美學範式更迭的進程裡，不乏蘊含著政治性動能的作品與創作實踐。譬如二戰前，深受日本三科前衛創作語彙或「普羅藝術」理念所影響的畫家陳澄波與陳植棋（蔣伯欣2017: 9-15），又如二戰後白色恐怖時期，浸淫於左翼思想的吳耀忠等「寫實」畫家（林麗雲等2012），以及融合現代藝術之抽象精神以求突破文化桎梏的五月畫會與東方畫會。解嚴後，高壓統治進入尾聲，各種異質的政治能量在不同生活層面中湧流竄動，激發起各種實驗小劇場、行為表演藝術家，以及不同理念的畫會群體在「美術館時代」（呂佩怡2001: 54）下形成百家爭鳴的態勢。而此時的前衛創作者們所引進的當代藝術風格，也隨著1990年後期臺灣國際雙年展及策展人模式的興起，徹底地裂解過去官展體制所僵守的美學典範，重構了今日臺灣美術生態中的審美品味與文化權力關係。

如果我們都能夠在前述這些藝術實踐裡，感受到創作者在面對不管是主流文化或外在社會環境時所展現出來的政治性動能，那不只是因為如法國哲學家德勒茲（Gilles Deleuze）所說，創作在美學的變革上或社會的實踐中，都具備著「抵抗」（*résistance*）的特質（Deleuze 1987）；同時，從人類學的角度來看（Castoriadis n.d.），由於藝術作為一種與周遭環境產生特殊連結的「技術」（*technè*），創作也意指著主體性在一特定時空裡不斷被解構和創新的過程。但具體而言，在臺灣特殊的社會政治脈絡下，主體性的重構和藝術抵抗所產生的政治性動能，實際上更多是源自於創作者在現代文化的困頓裡，對理想生命形式的探求與精煉，抑或來自於在殖民者壓迫與剝削下，對歷史傷口的重新詮釋以及對過往文化抗爭痕跡的重新挖掘。於是，在臺灣現代藝術史的進程當中，創作實踐的政治性動能所召喚的，不再只是在我們一般理解下作為文化前線，拓疆闢土，並肩負烏托邦精神的「前衛」特質；而如同陳界仁（2017: 256-257）所強調的，是一種聚焦於再詮釋、再想像及再論述的抗爭狀態，或者更準確地說，是一種著重在時空脈絡和生命痕跡之探尋與反思的「基進」（*radical*）特質。

在這個意義上，基進性創作在追溯歷史並重構脈絡的過程裡，不但跳脫了「激進」(extreme)所指涉的極端偏激的刻板印象，也在每一次自當下重省並重啓過往懸置的議題與未竟之業時，催生歷史的「變點」，讓主流與線性史觀的基礎和敘事邏輯產生質變。因此，不管是日本時期的臺灣畫家在殖民文化再現體系下對於文化主體性的追求；還是文化冷戰時期的創作者在異質鄉土之感受上的琢磨；又或是1990年代臺灣藝術主體性論戰中對本土性的考究與辯證；乃至於近期如高俊宏創作中關於隘勇線的踏查、陳界仁在「美台團」辯士言說之策略上的參照，或第6屆臺灣雙年展「野根莖」關於1960年代前衛劇場和影像創作的重新詮釋，以及其展覽概念與Zomia東南亞高地無政府主義之歷史的連結和延伸等等，這些臺灣基進性創作與展演例證所蘊含的政治動能，不僅形構著藝術史當中尋常與例外之間的鬥爭循環(廖新田2014: 8)，同時也是推展文化變革的動力之一。

然而，在臺灣基進性創作的考究中，我們似乎也無法忽略其內在的政治性動能在進入實際的政治場域時，與形成政治認同或公眾意見的力量之間所產生的張力、衝突，甚至是矛盾的現象。最明顯的例子，莫過於政治審查所造成的種種打壓和箝制言論自由的現象。但在社會民主改革開放之後，有許多和臺灣主體性有關的海內外展覽活動，卻也因文化認同之分歧以及中國因素的杯葛，而引起一次又一次的爭議。此外，又如2008年底第6屆臺北雙年展展覽期間，展場內與臺灣現實疏離的文化批判論述與創作活動，也常常被拿來對比展場外因抗議陳雲林訪臺所發生的真實激烈衝突。而隔年，游文富於景美人權園區內的裝置作品遭白色恐怖受難家屬破壞之現象，也同樣在創作理念與政治現實相互扞格的場景裡，突顯出藝術在社會轉型正義當中之曖昧、微妙的位置。另外，較近期的例子像是2014年，張小虹於第13屆台新藝術獎提名太陽花運動時所掀起的波瀾，也再一次地刺激著我們去思考藝術實踐和政治抗爭之間的關係與差異。

或許上述提及的各種案例，都能回到相應的時空背景與脈絡，並從作品內容與風格語彙的剖析中，另闢章節來呈現不同創作之政治動能的特殊性。但與其將各個創作實踐置回反覆更迭的歷史脈動裡，本文更為關注的

研究面向在於：如果把視野聚焦在藝術和政治之間曖昧與矛盾關係的分析上，是否能夠讓我們在深究藝術內在之政治性動能的過程中，進一步地探尋從歷史「經典化」（Canonization）機制（ibid.: 6）內逃逸的可能？而要如何定義這種跳脫歷史經典化機制之外，或懸置於「尋常／例外」的辨證循環之外，亦即一種既非尋常、也非屬例外的「剩餘」狀態？與此同時，面對已全面滲透到日常生活細微之處的資本主義文化生產體制，如果藝術的基進性和政治動能本身，無可避免地被異化為文化工業推陳出新與刺激消費產能的根本動力，這時候「剩餘」是否也會因此而變異？而創作者的批判實踐，又如何從中開展游離於收編機制縫隙內的抵抗動能？最後，回到「剩餘」之歷史書寫的問題：在歷史更迭循環的邊緣上，如果臺灣基進性創作之「剩餘」狀態是尚未被書寫的，甚至是難以被言說、詮釋或再現的，那麼從既存的史料當中，是否有可能在梳理相關的時空脈絡時，組成一部屬於「剩餘」的系譜和歷史？以下，將藉由不同的美學及哲學理論觀點，切入和探討上述的提問，並以1990年代的臺灣檔案室、2002年組成的意識部落以及2009年於臺南官田成立的MIGA社造基地為例，期望能為臺灣基進性創作的發展提出一個反身性的批判視野。

二、懸置於矛盾中的抵抗動能

1980年，法國社會學家盧侯（René Lourau）在其探討前衛運動自我解體的一書中，藉由以列寧為主的布爾什維克主義（Bolshevism）和以查拉（Tristan Tzara）為首的達達主義（Dadaism）之間的對奕，比喻藝術與政治雙方在20世紀西方歷史的進程裡，相互召喚、牽引、甚至彼此對立的動態關係（Lourau 1980）。而相同的棋局，亦隨著俄國十月革命及一戰後國際共產主義引領的政治風潮，在不同的社會背景之中，被日本的文學與藝術創作者從歐洲引進東亞，¹並接著在留日臺灣畫家與文化運動者的

1 藝術與政治的棋局，於1900年初到1930年之間，在日本呈現出「革命美術」與「美術革命」之間交鋒和對立的狀態（林祖詒 2017）。此外，法國戲劇史學者Jean-Jacques Tschudin（1989），在爬梳日本1920年代前衛劇場脈絡時，亦提

創作和政治活動裡，轉變為藝術與民族運動之間或即或離的狀態。但在殖民者的威權統治下，直到解嚴前後幾年間，臺灣左翼的革命思想與創作，就如同蘇聯前衛藝術家面臨史達林專政迫害的命運一樣，或被日本及國民黨政府的暴政碾碎，如賴和、陳澄波和黃榮燦，或隱蔽於官展體制內成為伏流，如李石樵、吳耀忠等人。而在1950和1960年代，即便五月畫會與東方畫會藉由融合傳統水墨與抽象表現主義的美學，結合現代詩陣營的實驗性特質，試圖迂迴地突破官展體制與戒嚴政治保守的桎梏，但其以中華文化傳統為依歸的創作精神，卻依然無法撼動由黨國之文化權力結構與既存的師徒裙帶關係所構築起的文化階序。相反地，強調藝術自律性的抽象繪畫造型語彙，在拓展多元審美品味的同時，不僅鞏固統治階層文化認同的基礎，也在與社會現實割離的展覽體制當中，拓寬和強化了主流文化規訓的機制。藝術與政治之間的棋局，在1980年代之後，隨著臺灣民主改革的腳步以及整體社會之政經結構的改變，才又被新引進的文化批判論述和創作語彙，在新興的藝術生態內再度地鋪展開來。尤其是生態藝術、社會介入、機構批判與游擊式的行動劇之發展，這些涵納各種美學與社會議題的創作型態，讓批判性的創作在藝術自律性的反思中，於今日創生出藝術和政治動態關係的另一種可能。

不管是從上個世紀歐洲前衛藝術的歷史，或是從臺灣自日治時期迄今的美術史發展歷程來看，我們固然能夠清楚梳理外在的政治脈動對個別創作活動所帶來的影響，但是，突顯藝術與政治之間特殊的關聯性與張力，並非為了將雙方理解為兩個截然不同且必須建立連結的生活領域，而是如法國哲學家洪席耶（Jacques Rancière）所說，藝術與政治本是一體兩面、無法分割的共生狀態（Rancière 2004: 39-41）。從另一個角度來看，也正是因為兩者之間的差異與張力，藝術才會如此緊密地與政治產生相互依存的關係。於是，創作實踐在這變動的關係當中，方能產生異質的抗爭主體以及內在固有的政治性動能，並於特定的時空脈絡下，發展出批判性藝術的具體形式與內涵。然而，另一方面，創作實踐之內在固有的政治性動能，也

及源自蘇聯前衛藝術運動的影響。

在和政治的差異當中，顯現出其不穩定，甚至是矛盾的本質。洪席耶在其著作《美學及其不滿》（*Malaise dans l'Esthétique*）裡，即是從藝術與政治在「感性」（*sensible*）層面上所呈現的不同之處，揭示創作內在政治性矛盾的本質及其深層意涵（*ibid.*）。

如果鄂蘭（Hannah Arendt）將政治視為一種彰顯平等價值且兼蓄異質聲音之公共空間（*polis*）的展現（Arendt 2012: 77-121），洪席耶則更進一步地指出：政治的確不只是單純的權力行使與交替，而是在形構一個兼容並蓄之公共空間的同時，將不同於日常感性經驗的主體與客體關係，以及將體制內被壓抑的聲音與被隱蔽的事物，涵納進新創之共同體的過程（Rancière 2004: 37-39）。正是這整個創造異質性（*dissensualité*）社群空間的過程，確立並建構了政治內在深層的美學意義（*esthétique de la politique*）。²而藝術或美學內在的政治性（*politique de l'esthétique*），雖然同樣表現在創造另一種有別於日常時空意涵的過程裡，但洪席耶基於18世紀哲學家席勒（Friedrich von Schiller）的人文美學教育思維，認為藝術的政治性所指涉的，更多是超越並潛流於國家政體之形式下，一種更為基進的「元政治」（*Métapolitique*）（*ibid.*: 48-51）。也就是說，與政治之美學所欲創造的異質共同體相左的是，「元政治」在藝術創作中企圖建構的理想社群，並非是突顯差異性的群體，而是消弭任何因差異而生的階級制度和專制政體，並以「共感」（*consensuel*）為基礎所建立起的共同體，亦即，一種拒絕任何形式的類分、異化與宰制的「共感社群」（*communauté du sentir*）。³

循著洪席耶的分析，我們得以從藝術和政治之間的差異，理解「共感」社群與「異質」共同體這兩種大同世界的對立關係。但「元政治」卻在不同創作型態的實踐中，將雙方的差異轉變為「社會介入」和「為藝術而藝術」兩種創作本質上的分歧，並從中顯現藝術內在之政治性所必然面

2 洪席耶認為，透過「政治的美學意義」（*esthétique de la politique*）與「美學的政治性」（*politique de l'esthétique*）之間關係的理解，能夠更清楚地釐清政治與藝術雙方在感性經驗中所塑造出來的關聯與差異性（Rancière 2004: 39-41）。

3 洪席耶強調，以「共感」為基礎所建立的共同體，並非意指「意見一致」（*consensus*）的社群，而是共同創造感性連結的「共感社群」（Rancière 2004: 54-55）。

臨的矛盾狀態。意即，一方面，社會介入或社會參與式創作為了落實共感社群的願景，創作者在彌合藝術與社會實踐之間的隔閡與差距的同時，必須犧牲其相對獨立的自主性及差異性，以藉此來抹除藝術與其他現代社會領域之間的界分，並構建新的共同生活型態。例如吳瑪俐團隊在展覽前的溯溪活動、共藝術合作社的共食堂計畫、或東京高圓寺素人之亂（素人の乱）所組織的游擊行動等創作實踐，它們既無法納入既有的展演機制內，也無法明顯地跟一般社區活動及政治性抗議行為區分開來。另一方面，回歸藝術自律性的創作方式，在強調其與不同領域之間的差異時，或許保留和豐富了異質共同體的內涵，但如此一來不僅犧牲了藝術共感社群的理想，也無可避免地在異質感性經驗的創造中，拓展和鞏固既有的品味類分與文化階序。如先前提及的五月畫會與東方畫會，以及依賴今日藝術世界之展演機制的作品等，皆在不斷變化的菁英審美典範裡，維持著跟大眾和其他生活領域之間的界分與差距。

因此，不管是藉由抹除異質共同體當中的差異性來追求共感社群的創作型態，或是透過排除藝術共感的可能以回到品味差異的創作方式，藝術內在之政治性所面臨的矛盾，即體現在「元政治」被實踐的當下，卻不得不在創作型態的分歧中，雙向地取消藝術於社會中的自律性或其共感社群的願景（ibid.: 83-84）。換言之，藝術無法確切落實的政治理想，似乎只能以「懸置」（suspension）的狀態，存在於其自身的矛盾之內，並在藝術機構的展演機制及論述場域裡，成為被凝視與詮釋的對象，以促使人們持續再製和堆疊烏托邦的想像。因而，在哈伯瑪斯（Jürgen Habermas）的視野下，懸置的「元政治」於藝術機構中所彰顯的價值與批判性功能，即是藝術作為生產和滿足現代社會之「剩餘需求」（residual needs）⁴的社會功能（Habermas et al. 1979: 42）。

4 意即在資本主義社會裡，相對於生活和物質層面上的基本需求。

三、「剩餘」的歧義性

洪席耶在其美學論述裡，透過康德對審美經驗的分析和席勒的美學教育之理想，清晰地說明藝術內在的政治性如何在「懸置」的狀態中，展現其抵抗的特質（Rancière 2004: 41-48）。他認為藝術之所以具有批判性的原因在於，「元政治」在創作實踐的過程裡，暫時擾動和中止了所有現代社會既有的主奴支配關係。於是，創作者在此懸置的狀態下，得以從跳脫宰制和剝削的另類感性經驗中，形構出一個以感性經驗之變革作為基礎的共感社群。然而，如同前述論及的，懸置的批判性和抵抗能量，卻也在成為作品之時、並在進入藝術機構的當下，不得不反覆地被置回資本主義文化生產體制所賦予的功能性角色，生產「剩餘需求」領域裡的美學快感和抗爭想像。吳瑪俐針對展覽作為思考環境議題之「必要之惡」的評註（吳瑪俐個人訪談2018/10/16），或是陳界仁「體制內反體制」的創作模式（吳祥賓2018），皆具體呈現出批判性創作之質變和異化的現象。

經由上述「元政治」矛盾的分析，我們可以進一步推測：如果懸置的抵抗動能在資本主義文化生產體制內，總是無可避免地在展演的當下轉瞬即逝，或者在「體制化／機構化」（institutionalisation）的過程中，處於某種尚未完成、或尚未到來的狀態，那麼，藝術內在的政治性在此一懸置的困境中，便衍生出兩種不同且相互對立的「剩餘」意義。一方面，藝術內在的政治性在藝術機構的中介下，被質變為「體制化的剩餘」，並作為生產剩餘需求的功能性角色，在資本主義文化生產體制裡，透過與社會實踐割離的藝術自主性，不斷地供給、再製抵抗的幻象；因此，「體制化的剩餘」同時是資本主義用來緩解與移轉自身內部危機的媒介，也是歷史經典化機制用以推展正典歷史之更迭循環的動能。另一方面，藝術內在的政治性也在每一次懸置的當下，成為在既有的文化生產體制與權力結構之縫隙中游移的「逃逸的剩餘」。也就是說，相對於「體制化的剩餘」，或相對於不斷生產剩餘需求的勞動力，「逃逸的剩餘」之抵抗動能，則是以短暫、間續的方式，於藝術機構的邊緣，創造出擾動體制和跳脫收編機制的可能，並且在創作生產模式的創新中，開展出藝術與社會之間異質感性連結的潛能。

美國學者曼恩（Paul Mann）在論及無所不在的收編機制時，便提出了一種無法被詮釋、被再現，以及不被任何歷史辯證機制收編的「剩餘」（Mann 1991: 7）。他認為在今日的文化體制中，若存在著任何真正的「剩餘」（residuum），或許即是那些被忽略、被掩蓋的抵抗動能；或如上述所說，意指著那些尚未完成、且尚未到來的創作實踐。換言之，它們既跳脫了資本主義文化生產體制，亦逃離了由辯證機制而生的言說場域，並在多層次且不斷流變、重組的符號空間中，呈現出游離、飄忽不定的狀態。然而，如果真如陳界仁（2011: 48-49）所不斷強調的，我們如今已失去一個從想像的「外部」來進行遁逃的可能，而在喪失「體制外」之批判距離的同時，「剩餘」的體制化似乎也成爲一種必然，在此情況下，「逃逸的剩餘」和「體制化的剩餘」之間的關係，是否在本質上意味著一連串交互循環變化的狀態？而兩者不同「剩餘」狀態的更迭，是否又再次地把我們帶回到歷史經典化機制的辯證循環當中，並無可避免地必須透過雙方的差異和對比，藉此展現「逃逸的剩餘」之抵抗能量呢？

面對「剩餘」之歧義性與矛盾的問題，曼恩試圖將其置回永久飄渺與倏忽即逝的極端狀態裡，以企求某種終極的逃逸之徑（Mann 1999: 16-17）。但與其爲藝術實踐設下遙不可及的目標，不如再次聚焦於基進性創作中，抵抗動能不斷從「剩餘」之懸置狀態「迴返」至當下的特質。亦即，藉由基進性創作在不同時空脈絡間來回的運動及其異質感性連結的強度，探索「剩餘」再次跳脫歷史辯證循環或收編機制的可能。於是，洪席耶的「第三政治」（Tierce politique）所意指的一種在藝術與非藝術之間、在抗爭與收編之間、或者在不同感性經驗之間位移的狀態，似乎能夠在此處的「剩餘」難題與矛盾中，開闢一條可行的路徑（Rancière 2004: 71-72）。不過，除了洪席耶所參照的各項「拼貼」（collage）之創作手法（ibid.: 67-74），「第三政治」拓展的路徑，也應是更爲深刻地在既存的展演機制與文化生產體制之邊緣，以及在既有的權力與生產關係內，透過另一種創作生產模式的探尋，創造集群之抵抗動能的創作實踐。

在接下來的例證分析裡，筆者將借以「弱機構」（吳祥賓

2018/08/13)的視野，意即一種平行且具流動性之集體創作行動的視角，來具體描述集群之抵抗動能中，「剩餘」更迭和異變的情形。這是因為一方面，「弱機構」在形構感性共同體時所創生的政治性動能，源自於其對強勢機構之權力結構的反思與批判；另一方面，「弱機構」對強勢機構的批判，並非只單純地停留在強、弱或主、奴的二元辯證關係裡，而是在被體制規訓與剝削的當下，從偏移、斡旋——或者說，從「剩餘」的抵抗實踐——中形塑而成的。因此，「弱機構」不只作為「逃逸的剩餘」，以集體之另類創作生產模式，於資本主義文化生產體制內開展抵抗動能，其基進的姿態，也意味著創作者在逃逸和抵抗的同時，將懸置的政治理想落實在異質生命之連結與多重的時空脈絡裡。以下，筆者將以三組集體創作案例具體說明之。

(一) 臺灣檔案室

1990年五月，由吳瑪悒、李銘盛、侯俊明、張正仁及連德誠五位藝術家所組成的臺灣檔案室，於木柵優劇場「柑仔店」內，以《恭賀第八任蔣總統就職》為題，舉辦首次的集體創作發表。很顯然地，藝術家們藉由展題強烈批判與嘲諷時政的語境，⁵試圖在甫解嚴不久的文化環境中，個別以獨特的創作語彙，挑戰和解構那持續籠罩在臺灣社會之上的黨國專制政體（黃海鳴個人訪談2018/09/18）。譬如，李銘盛以談諧、諷刺的作品名稱〈我們的憲法終於可以使用了〉，將中華民國憲法轉變為如廁的紙張，直接地突顯此一黨國政體之治權的荒謬和不合理性；又如吳瑪悒以奶油蛋糕作為作品實體的〈愛到最高點〉，尖銳地呈現出彼時愛國情操的虛幻及脆弱的本質；或者像是連德誠的〈唱國歌〉，同樣也藉由日常生活中簡單的物件，以電扇反覆地翻攪中華民國國歌的曲調和字詞裡所象徵的黨國精神。此外，臺灣檔案室刻意選擇在遠離市中心的近郊辦展，似乎不僅突顯出相對於當時主流或新興的前衛藝術團體，其較為邊緣、游離的自我定位，同時也展現出如連德誠所強調的，藝術自身在與政治之間的差異裡所嘗試維持的自主狀態（陳文瑤2001: 36）。但在隔年第二次展覽《怪力

5 當年雖李登輝就任總統，但臺灣檔案室為嘲諷解嚴後仍未消逝的黨國體制，遂在展題內以蔣氏之名影射之（吳瑪悒個人訪談2018/10/16）。

亂神》之後，臺灣檔案室因成員在各自創作生涯上不同的發展，便匿跡於臺灣藝術主體性論戰及替代空間所掀起的時代浪潮當中（吳瑪俐個人訪談2018/10/16）。

在不到一年的時間內，臺灣檔案室透過批判性格和實驗性質濃厚的創作，將自身視為臺灣歷史裡的一個另類檔案（ibid.），記錄著1990年代民主轉型初期的社會、政治與文化脈動。就其流動的展覽組織模式與政治批判導向之創作型態而言，或許我們也能夠往前追溯至解嚴前後、活躍於臺北前衛創作領域中的藝術團體息壤。但臺灣檔案室意圖以創作實踐將彼時社會環境「檔案化」的出發點、挪用黨國圖像來解構黨國精神的鮮明風格、藉由「游擊式空間」（陳文瑤2001: 36）與替代空間的差異所突顯而出的遊牧性格，再加上獨特的自我組織方式，這些特點都使得臺灣檔案室雖從未跳脫展覽機制，卻能夠在既有的美學典範和當時官展體制的邊緣，成爲一個「逃逸的剩餘」的特例，並創造出異質的聲音與抵抗動能。特別的是，即便大部分成員有著相同的背景（國外留學的經驗或同屬彼時的國立藝術學院），但輪流策畫展覽的組織方法，得以讓團體內部的權力關係產生不分階級的流動狀態（吳瑪俐個人訪談2018/10/16）。然而，隨著同時期「美術館時代」的興起與政府文化政策的調整，我們也不能忽略這些批判性創作所開展的政治性動能，在日後也逐漸被與時俱進的權力結構收編，或者被歷史經典化機制轉化爲新興美學典範的歷史事實。

（二）意識部落

2002年，一群創作者陸續來到臺灣東海岸的金樽海灘，⁶於三個月間，在陸地的邊緣、城市喧囂的盡頭以及生命沉思的節點，共同搭建起意識部落，集群生活、集體創作。不同於一般散落於臺灣島上的傳統原住民部落，意識部落則是集結不同族群、不同想法與多元文化認同的臨時開放部落。以「意識」來爲部落命名，不僅因爲如核心成員之一見維·巴里（Baliwags）所說，金樽海灘上集群的狀態，是在意識與潛意識之間匯集而

6 首批開始在金樽海灘上進行創作的是魯碧·司瓦那（Roby Swana，阿美族）、哈拿·葛琉（Hana Keliw，阿美族）、饒愛琴（客家人）與峨冷·魯魯安（Elang Luluan，魯凱族）（黃滄瑩2018: 53）。

成的（龔卓軍等2018: 43）；更重要的是，如同另一個成員魯碧·司瓦那（Roby Swana）所強調的，如此以思想凝聚而成的共同體，同時也意味著一種由不同創作者之交流，以及人與大自然環境之緊密互動所形成的「共識」群體（馬躍·比吼2002）。

準確地說，此一「共識」的內涵，並非是在文化政策或商業機制預設好的框架當中被事先決定的，也不是由單一族群認同和意識形態去統合而成的，而是在「跟自己對話，跟大自然對話，跟彼此對話」的過程中（李韻儀2004: 17），於金樽海灘——此一體制的邊緣之上——由異質的創作能量與「剩餘」的抵抗動能所集結而成的共同感性經驗。換言之，在被規訓的生命與探尋自由的生命之間、人類和動植物的存在之間，以及在自然循環更迭的韻律之間所形成的對話和交流，讓每個參與意識部落的創作者得以從這些生命層次的間隙中，以多元的感知經驗，連結和凝聚出不斷創造差異的「共識」群體。

在陳明才〈聽·腳·海〉參與式的表演創作裡（王鏡玲2007），藝術家先是俯身傾聽自然、拾起海灘上的泥沙、撲向海洋，接著獨自繞著圍成螺旋形的漂流木樁奔跑，最後跟觀眾／參與者手拉著手，並共同在漂流木間穿梭跑跳。這一連串幾近儀式的集體創作過程，即體現了不同的創作及參與者如何在多層次且有機的對話關係當中，漸漸形成集結著眾多身體感知經驗的「共識」群體。同樣地，范志明（Talaluki）在海灘旁的樹叢間所搭建的樹屋，以及其他由意識部落參與者以漂流木共同築起的集體生活空間，也都已不再是流通於藝術市場或展覽空間中的藝術品（objets d'art），而更多是在創造另類生產關係與生命形式的同時，作為從協調與衝突中凝聚共識的媒介，或是從差異裡共享彼此感性經驗的場域之所在（milieu）。

因此，從「共感社群」的角度來看，如果說洪席耶論及的「第三政治」，是一種在藝術的政治性與政治的創造性之間的界線上不斷游移的狀態，並藉此跳脫「元政治」之內在矛盾的話，那麼意識部落在共識中創造差異、在凝聚裡納含歧異，以及這種「一起一起又自己自己」的創作和生活型態（龔卓軍等2018: 33），便是創作群體在遠離塵囂、追尋生命底蘊的

懸置狀態下，逐漸形成的一條穿透自身矛盾的路徑。尤其，意識部落在金樽海灘上透過簡樸的生活所開展的創作，或是藉由創作探尋異質生命形式的方式，讓創作者們融合生活與創作的藝術實踐，得以從懸置的狀態落實到另一種有別於既存文化體制的生產模式，並構生出開放且平行流動的群體權力關係。於是，我們無法輕易地將意識部落之參與者內在不斷流變的主體，歸納至任何僵化的社會角色框架當中。他們既非藝術家，也不隸屬於任何以種族差異劃分的個體，而是創造生活與實踐藝術的一群人。換言之，此一變動的「剩餘」主體性和「弱機構」式的組織與創作型態，其批判性直指當時正快速體制化的藝術生態，以及既有之權力結構的再現與詮釋機制。

然而，這些暫時跳脫體制之外，並在與「自然對話」之中生產出來的作品，似乎也必須直面滲透至日常生活細微之處的消費社會與展示機制的問題。諸如，媒體陸續的評論與報導，使得強調開放性的意識部落不得落入自身的矛盾之中，面臨在主流文化視野下被觀看與再現的危機。又像是一些成員在所謂「上岸」後，為了生存，回到展覽及補助機制內，同時也回到了「原住民藝術家」的身分，並在各藝術節及展演場域內成為「體制化的剩餘」，再製意識部落的殘影與失去海浪聲的生命足跡。⁷但另一方面，於金樽海灘上形成的抵抗能量和情感連結，確實也再一次地作為「逃逸的剩餘」，以不同的實踐形式，迴盪在其後於不同地點陸續生發的抗爭行動當中，如2011年的「反反反美麗灣行動聯盟」及2013年的「不要告別東海岸：徒步行動」等。

或許，意識部落所開展的抗爭能量，在自身內在的矛盾裡，於時間中來來回回滾動的狀態，就像是浪濤般，反覆地拍上岸後，又不斷於沙灘變

7 陳沛好製作的紀錄片當中，希巨·蘇飛 (Siki Sufin) 在分享參與第6屆臺灣雙年展「野根莖」的心得時說道：「現場的創作跟在國美館廣場會有很大的差別，那是因為相對之下在金樽海灘是那麼自在，然後可以放得很輕鬆。怎麼樣把這種東西移轉到國美館的廣場，那個是很難的事情。那只是說一些技巧上跟當初的一些在金樽的那種情感是不是可以移轉到那邊去，我自己會把他看成一個，有點類似再呈現啦〔…〕我會覺得用再呈現可能會比較輕鬆」（陳沛好2018）。從希巨·蘇飛的創作經驗可得知，將金樽海灘上的感性經驗轉移到藝術機構的環境當中時，即便是回到自然、輕鬆的創作狀態進行「再呈現」，也無法再造意識部落其特殊的精神內涵。

動的邊緣上退卻、消逝，並回到大海裡。達鳳·忒赫地（Tafong Kati）在訪談說道：「你靜靜地走進來，也應該靜悄悄地走出去」（馬躍·比吼 2002）。意識部落內在政治性的建構，的確是在魯碧所說的「歸零」狀態中，進一步達到創作更深層的倫理實踐。也因此，透過藝術，探索那連接不同意識、存在狀態與環境的生命底蘊，而非再製或展延由外在律法、社會道德或體制所規訓的生命經驗，才能在另一種感性連結與生產關係中，創造生命與解放的契機。

（三）MIGA

同樣從多面向來思考環境倫理問題的MIGA，為2009年，由臺南藝術大學建築所社區營造組的研究生邱榮漢等人，將大崎村一間荒廢的碾米廠整修、活化後所成立的社造基地（邱榮漢2010: 62-75）。隔年，同為研究生的王鼎元成為MIGA的主要負責人之後，為延續和拓展原有的組織目標與方向，便在其社造的基礎上，慢慢地納入更多的藝術展演活動以及跨系、跨領域合作之計畫，藉此不僅提供學生一個將所學以適切的方式融入現實生活中的機會，同時也創造出許多跟村落居民產生多元連結的可能。於是，在此後兩、三年間，將自我定位為「社區公共藝文空間」的MIGA，除了幾檔較為靜態的展覽外，也舉辦了包括戶外音樂會、講座、食堂、市集，乃至帶著更多社區服務色彩的村民會議與工作坊等等（王鼎元2011: 41-42）。這些融合文化行動和社造實踐的計畫與活動，皆嘗試著在介入當地社群生活中時，與居民共同建立起互動的平衡與互信的基礎。2013年年底，伴隨著「大崎製造」品牌的設立，「藝術場造行動展」的組織和策畫似乎更進一步推展和深化社造與藝術雙方緊密的交互關係，從而在既存的學院、政府單位、以及民間機構之間形成另類的組織型態和獨特的生產模式。

若就組織型態來看，MIGA作為中介於不同社群、機構與地域間的社造團體，我們可以從其內部成員的互動關係，到與外部各個群體之間的交流情形中，觀察到參與者們在多層次的權力結構內，如何透過藝術與社造的結合，形構出一種靈活且具滲透性的臨時組織。這樣的特質，首先表現在由社造趨向之群體轉變為「創意行動團隊」（邱俊達2014: 68）的過程，這同時也意味著營造共同體的政治主體向創造共感社群的藝術主體潛移的進

程。如此的潛變，尤其反映在2010年底，MIGA將籌辦「崎人藝事嘉年華」作為社造內容發展的主軸，且為了因應不同面向和規模的藝文展演計畫，開始漸漸地於組織內部形成多元開放的群體組成方式。

王鼎元在談到構成嘉年華會的兩場主要活動時，明確地賦予藝術在其社造願景裡的重要性：「我們將大崎埕特展與山溝音樂會視為一個大展覽，我們企圖將MIGA藝文空間要表達的精神呈現在展覽主軸中，對於人之間的情感，對於老空間的珍惜，對於土地的愛護呈現出來，更表達我們對農村的熱愛」（2011: 18）。藝術展演於焉成為MIGA社造實踐裡展現與凝聚在地感性經驗的管道，而在特定的情境中，也更進一步扮演著與村民共同形塑「大崎藝術農村」理想的重要媒介。特別是「山溝音樂會」，從舞臺搭建、演奏樂曲風格的搭配，到邀請村民同樂，MIGA嘗試透過身體的勞動和在地感性經驗的再造，在特定的文化事件場域裡，將社造團隊、來自他鄉參與節慶的群眾以及當地農村居民彼此不同的情感，融入即將實現之共同體的集群感受當中。王鼎元認為，這即是「藝術的力量」，在社造實踐裡，於異質的人口組成結構內創造溝通平臺、凝聚社區動能和引發「美感共鳴」的具體展現。是「藝術的力量」，組織和集結了把2500個啤酒箱的舞臺搭建起來的自發性勞動能量，並在創造美感共鳴的當下，「讓社區相信這就是藝術農村的表現」。⁸於是，即便如此積極介入社區來形成「共鳴」的方式，和前述意識部落自然而然產生「共識」的模式間有很大的差異，但MIGA以社造和藝術結合的實踐方法，加上其異質、多面向的組織行動技術，也確實讓每個參與者在形構「藝術農村」此一共感社群的過程中，於當地斷裂的社會網絡裡創造出新的感性經驗與社會關係。此外，經由環境及社會

8 王鼎元在其碩士論文中寫道：「對居民而言，從原初社造經驗到接受公共藝術進入空間，再到當代藝術展演在社區持續發生，這過程中從不斷地溝通、凝聚社區的力量、與社造組學生磨合，到現在面對更多藝術展演的形式、更多不同系所的學生，一開始除了信任MIGA社區也在試著摸索『藝術』是什麼，難道讓人摸不著頭緒的就是藝術嗎？！曾經的懷疑，直到我們把2500個啤酒箱搭建起舞臺來，11月20日發揮的藝術力量，讓社區相信這就是藝術農村的表現〔…〕其實藝術並不是那麼的孤高自賞又難以親近，只要使觀者感到美、引發某些共鳴，不就是一種很單純的美感體驗嗎？」（王鼎元2011: 36）

倫理關係的重構所衍生出的經濟活動，⁹也同時賦予大崎村在「藝術社造」的獨特生產模式下，與鄰近或遠距的村落及城鎮產生進一步連結的潛能。

然而，從原初社造倫理實踐到2013年與策展人邱俊達共同推動的「藝術場造」，MIGA藉由村落部分生產關係的改變所企圖塑造出來的「藝術農村」，究竟是在農村多元、變動的共存狀態下，作為從體制間隙中所確實開展而出的另類社群風景，抑或只是憑藉著不同的展演活動，而產生的某種「農村樂活」的理想色彩或社區活化的附加價值呢？或許我們能夠試著在社造和創作實踐之間的差異與矛盾之處，以及從MIGA經濟或生產模式的另一個面向上，為問題的答案找到一些蛛絲馬跡。

2011年，王鼎元在畢業之際，為維持MIGA的營運基礎，開創米家藝文事業有限公司（邱俊達2014: 65）。隨後，「232創藝生活計劃」的發想與嘗試，開始將團隊內部多樣化的活動歸納、整合，並系統性地劃分為每週「兩天務農、三天工作、兩天進行藝術創作」的基本運作型態（*ibid.*）。看似將團隊引導至專業化分工的創業方向發展，但在MIGA的社群願景的營造過程當中，藝術展演的角色卻隨著大崎製造之品牌的推行、小農商業模式的經營，再加上各種社區活化的活動策畫（例如文化工作坊、社區教育課程、文創手作市集、觀光等），慢慢被置回生產剩餘需求的功能性位置裡。也就是說，藝術創作活動雖然依舊是MIGA社造行動中不可或缺的要角，卻也無可避免地在其營運的需求下，被規劃進與品牌經營和周期性社區活動所共同形成的分工模式之中，成為供給另類農村之生活想像的媒介。也因此MIGA在日後所歷經的各種經營型態的變動下，藝術創作實踐遂於各項社造計畫中，漸漸失去其政治性動能與重要性（林建叡個人訪談2019/03/23）。或許，關鍵並非在於藝術為農村創造之剩餘價值的多寡，或MIGA產業轉型過程中其社造成效上的衡量，而是在藝術與社造之間所形成的異質共感社群，是否能夠在體制強加的產值與生存難題外，不斷地創造逃逸的抵抗動能，並在另類生產關係和環境倫理的再造過程裡，

9 如農藝產品的推廣和行銷，如「橙實」柳丁、香檳茸（巴西蘑菇）貨櫃栽植等（邱俊達、王鼎元2013）。

進一步跳脫既有文化生產體制所再製之「美好生活」的貧乏想像。

透過以上三組例證的分析，我們可以觀察到，1990年代在臺北發展的臺灣檔案室，還有2000年之後分別於臺東和臺南成立的意識部落和MIGA，這些團體即便因時空環境與創作關懷上的差異，而產生出不同的組織型態、創作樣貌以及各自抵抗動能的強度，但從「剩餘」的視角來看，三者的確存在著緊密的相互關聯性。亦即，一方面，三組例證都同樣經由集體創作之另類生產模式的探尋，開展異質生命能量的流動與連結，同時以「逃逸的剩餘」之姿，在主流的文化生產體制與強勢之權力結構裡，拓展得以形構出共同體的縫隙與棲所。於是，位於木柵「柑仔店」的臺灣檔案室、金樽海灘上的意識部落，還有落腳於大崎村一隅的MIGA，都是處於相對邊緣且「剩餘」的狀態下，以「弱機構」的組織模式，從重返各自特定時空脈絡的基進性創作實踐之中，分別創造出驅除黨國幽靈、跳離部落的保守文化、擺脫農村之凋零命運的歷史「變點」。因此，臺灣檔案室在「終結萬年國會」的呼聲仍未平息之時，即透過游擊式的集體展演方式，形成另類的驅除黨國幽靈之創作行動；而意識部落，在臺灣主流文化和政經力量所主導的原住民藝術之發展環境中（王應棠2011: 78-80），則藉著多族群、平等與流動的創作生態，跳離傳統部落之保守文化與身分認同的囿限；至於MIGA，為因應烏山頭水庫老化所導致的觀光產業與農業衰退，以及隨後的青年人口流失，參與者便在臺南藝術大學結合在地社區發展的框架下，藉由藝術結合社造的實驗行動，擺脫大崎村之凋零的命運。然而即令如此，這三組例證作為「逃逸的剩餘」，同樣也在被吸納進資本主義文化生產體制時，逐漸質變為「體制化的剩餘」。

如果說，臺灣檔案室、意識部落和MIGA皆能作為臺灣基進性創作的重要例證，那麼，其抵抗動能在自身「剩餘」狀態之雙重變化的動態過程裡，究竟在臺灣藝術抗爭的歷史上印刻下怎樣的痕跡？而這些「剩餘」轉變的痕跡，又召喚著何種內涵的歷史書寫？或者說，「剩餘史」的書寫，在面對「剩餘」之變動與歧義性的本質之時，又將如何持續開展基進性創作中逃逸和抵抗的潛能？

四、「剩餘史」的弔詭與可能性

2010年，《藝術觀點》第43期之專題企畫中，藝術史學者蔣伯欣以「重繪流動力場」為題，將當時發生在臺灣西部從南到北的藝術抗爭行動，標示在日治時期繪圖師榮（Eikow）所製作的臺灣地圖之上，並配合專題中的文章，形成臺灣當代藝術史當中，初步的基進性創作實踐之地誌考（蔣伯欣2010a）。無獨有偶，2014年初，高俊宏在《藝術觀點》第57期的另一專題裡，將香港及臺灣兩地於權力結構之縫隙間創生的「異質空間」，以如桌游大富翁的房屋圖形般，使其坐落、盤據在手繪的仿古地圖上（高俊宏2014）。如果參照這兩個例子，或許我們可以將臺灣檔案室、意識部落和MIGA作為史料，在爬梳其各自特定之時空脈絡的同時，佐以不同創作者及藝術史學者匯集的圖誌與地誌學，多面向地建構出臺灣基進性創作史的考察方法。但從本文一開始，藉由洪席耶的論述揭示懸置於藝術內在政治性之矛盾中的抵抗動能，到突顯其雙重的「剩餘」意義於體制內外所面臨的難題與自我辯證，以及其後以「弱機構」的視角在各個不同組織與創作型態的描述中所做的分析，或許我們也能夠理解，這裡嘗試聚焦的，不僅僅是單純地在臺灣藝術史的進程裡，指認出在不同環境和社會脈絡下所形成的批判性創作實踐。本文最終試圖探索的是，這些創作內在的政治動能在抵抗和被體制化的過程中，其未竟的、懸置的以及被遺忘的部分所留下的痕跡——意即一部基進性創作之「剩餘史」的可能。從這個角度來看，倘若「剩餘」能夠作為形構一部歷史的主體，走筆至此，或許我們也必須思考書寫「剩餘」的意涵，以及其中可能會面臨的困境。

2014年五月，陳界仁（2017: 257-258）在北京紅磚美術館的一場座談裡，藉由北宋期間編纂的《太平廣記》，談及記存於民間傳說和軼事當中的「在野知識」，並強調其漫無邊界、永無止盡的敘事性質和其不穩定且非理性邏輯的敘事方法。他認為，正是這些敘事與言說無法被完成、被分類的特性，進而突顯出「在野知識」某種具備「不可被收編」之「野」的特質。陳界仁所說的在野敘事與言說，正如同作為從體制邊緣和縫隙中逃逸的「剩餘」，總是以離散、未竟和流變的狀態，展現抵抗再現與收編

機制的政治性動能。但與此同時，「剩餘」卻也像漫無邊界的民間軼事一般，處於不斷蔓生且「過剩」的狀態。於是，如果《太平廣記》的編纂工作本身，是整理和編修過剩之在野敘事的過程，因此也是將氾濫、滿溢的「剩餘」，收納和編入君王統一的視野之中的歷程，從而被命名、被類分為「野史」，以對照作為經典正史的《太平御覽》；那麼，「剩餘史」的書寫，似乎也無可避免地必須面對歷史經典化機制之篩選、歸納和組織類分的邏輯性運作常態。相同的困境，也具體地呈現在陳界仁創作內在的政治性動能，在進入既有之文化生產體制的展演機制時，不得不從「逃逸的剩餘」質變為「體制化的剩餘」的矛盾之中。

因此，「剩餘史」所面臨的困境，依然要回到「剩餘」本身的歧義性和難題，來做更進一步的釐清與理解。也就是說，倘若「剩餘」能夠成為一部歷史，其可能性在於，將「剩餘」從無法被言明和再現的懸置狀態當中，收編、歸入主流歷史敘事之框架內，並作為尋常體制定義下的「例外」，調節和維持著推動歷史發展與循環的辯證機制。於是，在抵抗和收編相互交織的進程裡，記錄著藝術抗爭動能之痕跡的「剩餘史」，勢必是一部未竟和斷裂的歷史。亦即，不管是伯格（Peter Bürger）或曼恩詮釋下的西歐及北美的前衛藝術史（Bürger 1984; Mann 1991），還是從蔣伯欣「策展機器」之論述和廖新田「歷史經典化」機制的史觀來看臺灣基進性創作的歷史（蔣伯欣2010b; 廖新田2014），那些不斷流變、潛伏的抗爭動能，只能透過資本主義文化生產體制的收編機制，在與既有權力結構之間的辯證中被展演、再現和詮釋。這就如同那些不斷於主流歷史的邊緣上偏移、逃逸的異質抵抗能量，亦只能藉由歷史經典化機制被捕獲、命名和脈絡化。但與此同時，「剩餘史」的弔詭，也同樣反映在書寫「逃逸之剩餘」的不可能之中。意即，作為跳脫或擾動歷史更迭循環節奏的政治性動能，其離散、間續及不斷變動的狀態，非但無法真正地被任何再現與詮釋機制定義和類分，也因而無法在時間之流裡形成井然有序的系譜。換言之，如果「剩餘」確實如同曼恩所分析的，僅能以散落的方式，存在於各種言說場域外或字詞之間，那麼「剩餘史」的不可能，只有在重新進入辯證循環時，或在被體制化、被經典化的當下，才可能成為一部歷史。從這

個角度來看，倘若「逃逸之剩餘」或藝術的抗爭動能在現代社會秩序的建構中經常被指認為瘋狂的話，同樣的弔詭，亦出現在傅柯提筆撰寫「瘋狂史」的過程裡：書寫瘋狂，彷彿僅能在將之囚禁、捕獲的理性堡壘之高處，傾聽其呢喃與殘響（Foucault 1994: 164）。

但何謂理性的堡壘？這無所不在的堡壘又如何成形？法國哲學家斯蒂格勒（Bernard Stiegler）在重新評析「瘋狂」於德希達（Jacques Derrida）和傅柯筆下的差異時提及，「書寫」（*écriture*）本身，即不斷透過「語法」（*grammaire*）的規範，以理性建立起生命敘事的法則（Stiegler 2018: 223-227）。也就是說，理性的堡壘即是象徵著在人類歷史進程中，由正統、正確的書寫（和言說）所建構而成的時代性思考體系。而另一方面，作為殘響、被噤聲或無法訴說的「瘋狂史」，卻也必須在理性的書寫裡，呈現「瘋狂」與「理性」之間的辯證關係。或者更確切地說，在傅柯的觀點下，以書寫作為生產意義和辯證媒介的「瘋狂史」，無法、也不再只是單指「瘋狂」的歷史，而是在書寫的當下，梳理出「瘋狂」與「理性」雙方共享（*partage*）且不斷浮動的界限（Foucault 1994: 159-160）。

五、結論：開展變點的臨界書寫

藉由傅柯思辨瘋狂史的觀點，我們似乎能夠為書寫「剩餘史」的難題指出一條可行的途徑，並初步將之描述為某種介於抵抗與收編之間的「臨界書寫」。然而，具體而言，「剩餘史」如何在歷史經典化機制中，或者說，在體制浮動的界限上記錄被噤聲者的生命敘事？同時，它又將如何呈現「剩餘」既缺席且「過剩」的生命情境？

洪席耶在其1992年的著作《歷史之名》（*Les noms de l'histoire*）當中，強調書寫歷史其最重要的意義在於，以「詩學」（*poétique du savoir*）創造感性經驗的方式，於過剩、氾濫，甚至是相互矛盾的事件性敘事裡，予以「緘默的見證者」（*le témoin muet*）一處適切的棲所、一個得以表達自身的形體，乃至於一個能夠被聽見的聲音。意即，在充斥著各種敘事

的歷史之洋中，透過「詩學」，為缺席的感性經驗與主體，以及被正典書寫所埋沒和噤聲的歷史殘響，尋找其於特定時空脈絡下自主開展抵抗主體和集結抗爭動能的痕跡。但究竟何謂「詩學」，此一重構缺席的感性經驗或「剩餘」之歷史痕跡的關鍵方法？洪席耶在耙梳當代歷史書寫體系的變革時，將「詩學」定義為，穿透歷史敘事之歧義性，並在連結異質且悖反之感性經驗的過程中，以創造性的描述方式來呈現史實（*vérité*）的方法（Rancière 1992: 17-20）。換言之，「詩」（*poétique*）在此處並非純然指向某一特定文體或敘事的修辭技巧，而是意味著回到關乎「真實」的差異敘事當中，從各種異質感性經驗的邊界上創造多元連結的實踐方法。

綜合上述觀點，我們可以試著更進一步地推論：建構「剩餘史」的可能性，即存在於穿越「剩餘」之歧義性的創造性臨界書寫當中。也就是說，「剩餘史」的書寫，必然是在「逃逸的剩餘」和「體制化的剩餘」兩者之間的動態關係上，或者說，在「剩餘」歧義的臨界上，標示出抗爭動能更迭、變異的痕跡，並同時在開展異質抵抗動能的多重感性邊界上，探尋再次從體制中逃逸的「變點」。因此，「剩餘史」具體的目標及創造性便是在於，書寫收編、紀錄抗爭動能質變的過程，且從「剩餘」的界限上再次探索另一次抗爭的契機與潛能。在這個視野下，藉由「詩學」書寫「剩餘史」，已絕非是在主流線性史觀之外另建「剩餘」的系譜，而是回到「剩餘史」不斷變動的界限上，以臨界書寫的基進之姿，不僅訴說出藝術抗爭質變為體制共謀的歷史，亦在重探抗爭動能另一種形式的展現之時，再次促成擾動體制與歷史的變點。

若從這個書寫歷史的方法出發，我們或許會重新慢慢感受到，從最初的意識部落，到「反反反美麗灣行動聯盟」以及「不要告別東海岸：徒步行動」這一轉變過程當中，「剩餘」抵抗動能潛行與流變的痕跡。與此同時，我們也會開始試著探問，作為體制外展覽的臺灣檔案室，是否將以另一種組織模式和行動方式，於今日新的時空脈絡當中形構成另類的抗爭能量？而能與MIGA相互呼應的另一個異質社群，又將在何地集結、生發？於是，從這些觀察、感受和提問當中，再次生成抵抗的動能，並以其變動的痕跡持續書寫歷史，或許這才是初探臺灣基進性創作之「剩餘史」，最重要的核心意義之所在。

引用書目

一、中文書目

- 王鼎元 (Wang, Ding-Yuan) 。2011。《打造藝術農村——MIGA藝文空間的營造經驗》*Dazao yishu nongchun-MIGA yiwen kongjian de yingzao jingyan* [*Building up an Art and Agriculture Village-the Building Experience of MIGA as an Artistic and Humanistic Space*]。國立臺南藝術大學建築藝術研究所碩士論文 (Guoli tainan yishu daxue jianzhu yishu yanjiu suo shuoshi lunwen) [MA. Dessertation, Graduate Institute of Architecture, Tainan National University of the Arts]，未出版 [Unpublished]。
- 王應棠 (Wang, Ying-Tang) 。2011。〈路在哪裡？原住民當代藝術場域與「意識部落」〉“Luzai nali? Yuanzhumin dangdai yishu changyu yu ‘yishi buluo” [Where Can Be the Way? On Field of Contemporary Indigenous Art and 'Open Circle Tribe' Indigenous Art Group]，〈藝術觀點〉*Yishu guandian* [*ACT Art Critique of Taiwan*] 48: 78-84。
- 王鏡玲 (Wang, Jing-Ling) 。2007。〈跨界游離——陳明才劇場藝術初探〉“Kuajie youli-Chen mingcai juchang yishu chutan” [Crossing Borders and Wandering-A Preliminary Study of Chen Ming-cai's Theater Art]，〈真理大學人文學報〉*Zhenli daxue renwen xuebao* [*Journal of Human Science of Aletheia University*] 5: 31-54。
- 呂佩怡 (Lu, Pei-Yi) 。2001。〈80年代的「前美術館時代」〉“80 niandai de ‘qian meishuguan shidai” [The 'Pre-Art Museum Era' in the 1980s]，〈藝術觀點〉*Yishu guandian* [*ACT Art Critique of Taiwan*] 9: 54-59。
- 李韻儀 (Li, Yun-Yi) 。2004。〈意識部落——從金樽海灘上了岸〉“Yishi buluo-Cong Jinzun haitan shang le an” [Open Circle Tribe-Go Ashore from Jinzun Beach]，〈東海岸評論〉*Dong haian pinglun* [*Eastcoast Review*] 195: 16-21。
- 吳祥賓 (Wu, Hsiang-Pin) 。2018/08/13。〈以「弱機構」談「弱機構」〉“Yi'ruojigou' tan 'ruojigou” [Talking about 'Weak Institutions' with 'Weak Institutions']，*ARTALK*。Retrieved from: <http://talks.taishinart.org.tw/event/talks/2018081301> on Feb. 1, 2019.
- 。2018。〈斷裂的評論：論陳界仁「體制內反體制」的內在矛盾〉“Duanlie de pinglun: Lun chen chiehjen ‘tizhinei fan tizhi’ de neizai maodun” [Broken Critiques: On the Inherent Contradictions of Chen Chieh-Jen's 'Institutionalized Critique']，〈典藏今藝術〉*Diancang jin yishu* [*ARTCO*] 315: 84-91。

- 邱俊達 (Chiu, Chun-Ta) 。2014。〈草從中間長——另種社群營造 / 藝術的可能性：從MIGA經驗出發〉“Cao cong zhongjian zhang-Lingzhong shequn yingzao/yishu de kenengxing; cong MIGA jingyan chufa” [Grasses from Milieu-Another Possibility of Art/Community Development: from the MIGA Experiences] , 《藝術觀點》 *Yishu guandian [ACT Art Critique of Taiwan]* 57: 60-69。
- 邱俊達、王鼎元 (Chiu, Chun-Ta and Ding-Yuan Wang) 。2013。〈藝術場造行動展策展論述〉“Yishu changzao hangdongzhan cezhan lunshu” [Curatorial Discourse on the Art Made in Site-specific Exhibition] , 《大崎製造》 *Daqi zhizao [Made in Dachi]* 。 Retrieved from: http://madeindachi.blogspot.com/2013/10/blog-post_12.html on Feb. 13, 2019.
- 邱榮漢 (Qiu, Rong-Han) 。2010。《大學與社區的藝術營造——台南大崎社區營造經驗的啟發2007-2009》 *Daxue yu shequ de yishu yingzao-Tainan daqi shequ yingzao jingyan de qifa 2007-2009 [The Art-Related Construction by the Universities and the Communities: According to the Review of the Experience of my Participation in the Da-qi Community Construction during the Years of 2007 to 2009]* 。國立臺南藝術大學建築藝術研究所碩士論文 (Guoli tainan yishu daxue jianzhu yishu yanjiu suo shuoshi lunwen) [MA. Dissertation, Graduate Institute of Architecture, Tainan National University of the Arts] , 未出版 [Unpublished] 。
- 林祖詒 (Lin, Zu-Yi) 。2017。〈左翼政治與前衛藝術的交鋒：日本普羅美術運動〉“Zuoyi zhengzhi yu qianwei yishu de jiaofeng: Riben puluo meishu yundong” [Left-wing Politics and Avant-Garde: Japanese Proletarian Art Movement] , 《藝術觀點》 *Yishu guandian [ACT Art Critique of Taiwan]* 72: 62-75。
- 林麗雲、蘇淑芬、陳瑞樺 (Lin, Li-Yun, Shu-Fen Su, and Rui-Hua Chen) 。2012。《尋畫：現實主義畫家吳耀忠》 *Xunhua: Xianshi zhuyi huajia wu yaozhong [Searching for Wu Yaozhong's Paintings: Stories of a Realist Artist]* 。新北 (New Taipei) : 遠景 (Vista) 。
- 高俊宏 (Kao, Jun-Honn) 。2014。〈唔錫身的空間〉“Mhseksan dik hunggaan” [Struggling Space] , 《藝術觀點》 *Yishu guandian [ACT Art Critique of Taiwan]* 57: 4-9。
- 陳文瑤 (Chen, Wen-Yao) 。2001。〈從異度空間到替代空間：80年代由群體形成的空間演繹〉“Cong yidu kongjian dao tidai kongjian: 80 niandai you qunti xingcheng de kongjian yanyi” [From Alien Space to Alternative Space: Spatial Interpretation of Artist Collectifs in the 1980s] , 《藝術觀點》 *Yishu guandian [ACT Art Critique of Taiwan]* 9: 32-36。
- 陳界仁 (Chen, Chieh-Jen) 。2017。〈殘響世界抗歷史減噪？〉“Canxiang shijie

kang lishi jianzao?” [Realm of Reverberations: Against the Noise Reduction of the History], 《文化研究》 *Wenhua yanjiu* [Router: A Journal of Cultural Studies] 24: 254-281。

——。2011。〈在帝國的邊界上：我的游擊工作報告〉“Zai diguo de bianjie shang: Wo de youji gongzuo baogao” [On the Empire's Borders: Lecture by Chen Chieh-Jen], 《現代美術》 *Xiandai meishu* [Modern Art] 154: 44-67。

黃澗瑩 (Huang, Jing-Ying)。2018。〈前創作、藍調搭接與臨時社群——意識部落及其之後〉“Qian chuangzuo, landiao dajie yu linshi shequn-Yishi buluo jiqi zhihou” [Pre-created, Blue Lapping and Temporary Community-The Difference Experience inside and after the Open Circle Tribe], 《藝術觀點》 *Yishu guandian* [ACT Art Critique of Taiwan] 75: 44-53。

廖新田 (Liao, Hsin-Tien)。2014。〈尋常與例外：臺灣美術史書寫架構的因素與探討〉“Xunchang yu liwai: Taiwan meishushi shuxie jiagou de yinsu yu tantao” [‘Normality’ and ‘Exception’: Exploring Factors of the Framework in Writing Taiwanese Art History], 《臺灣美術》 *Taiwan meishu* [Journal of Taiwan Museum of Art] 95: 4-15。

蔣伯欣 (Chiang, Po-Shin)。2017。〈主體的未來：「近現代」在戰前東北亞前衛藝術的歷史構造〉“Zhuti de weilai: Jinxiandai' zai zhanqian dongbeiyu qianwei yishu de lishi gouzao” [Toward the Future of ‘Subject’: Shapes of the Modernity in East and North Asian Avant-Garde under the Japanese Colonial Rule], 《藝術觀點》 *Yishu guandian* [ACT Art Critique of Taiwan] 72: 4-15。

——。2010a。〈重繪流動力場〉“Zhonghui liudong lichang” [Redraw the Flowing Force Field], 《藝術觀點》 *Yishu guandian* [ACT Art Critique of Taiwan] 43: 4-3。

——。2010b。〈諸眾之眼：策展機器再批判〉“Zhuzhong zhiyan: Cezhan jiqi zai pipan” [The Eyes of Multitude: Re-critique on the Curatorial Machine], 《藝術觀點》 *Yishu guandian* [ACT Art Critique of Taiwan] 43: 6-14。

龔卓軍、阮湘芸、柯妙婷、羅倩 (Gong, Jow-Jiun, Xiang-Yun Ruan, Miao-Ting Ke, and Qian Luo)。2018。〈一起一起又自己自己——都蘭意識部落藝術家群〉“Yiqi yiqi you ziji ziji-Doulan yishi buluo yishujia qun” [Artists of the Dulan Open Circle Tribe-Being Together and Alone], 《藝術觀點》 *Yishu guandian* [ACT Art Critique of Taiwan] 75: 32-43。

二、外文書目

Arendt, Hannah, translated by Marie Berrane, Guy Durand, Georges Fradier and Patrick

- Levy. 2012[1958]. *L'Humaine Condition*, Paris: Gallimard.
- Burger, Peter, translated by M. Shaw. 1984[1974]. *Theory of the Avant-Garde*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Castoriadis, Cornelius. (n.d.). "TECHNIQUE" in *Encyclopædia Universalis*. Retrieved from: <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/technique/.000> on Jan. 22, 2019.
- Deleuze, Gilles. 1987. *Qu'est-ce que l'Acte de Création ?*. Retrieved from: <https://www.webdeleuze.com/textes/134> on Jan. 1, 2019.
- Foucault, Michel. 1994. "Préface de 1961," in *Dits et Écrits, I*, pp. 159-167. Paris: Gallimard.
- Habermas, Jürgen, Philip Brewster and Carl Howard Buchner, 1979. "Consciousness-Raising or Redemptive Criticism: The Contemporaneity of Walter Benjamin." *New German Critique* 17: 30-59.
- Lourau, René. 1980. *Autodissolution des Avant-Gardes*. Paris: Éditions Galilée.
- Mann, Paul. 1999. *Masocriticism*. New York: State University of New York Press.
- . 1991. *The Theory-Death of the Avant-Garde*. Bloomington: Indiana University Press.
- Rancière, Jacques. 2004. *Malaise dans l'Esthétique*. Paris: Éditions Galilée.
- . 1992. *Les Noms de l'Histoire : Essai de Poétique du Savoir*. Paris: Éditions du Seuil.
- Stiegler, Bernard. 2018. *Dans la Disruption*. Arles: Actes Sud.
- Tschudin, Jean-Jacques. 1989. *La Ligue du Théâtre Prolétarien Japonais*. Paris: Éditions l'Harmattan.

三、影片資料

- 陳沛妤 (Chen, Pei-Yu) 。2018 。《東海岸佑的十個極短篇》 *Donghaianyou de shige jiduanpian* [10 Flash Fictions of Blessing East Coast] 。
- 馬躍·比吼 (Mayaw Biho) 。2002 。《部落漂流到金樽》 *Buluo piaoliu dao Jinzun* [The Tribe Drifted to the Jinzun] 。