

## 「私」的出口

從「游擊隊」看「(北藝)藝術團體」的自我形象

THE UTTER OF 'THE PRIVATE'

Seeing the Self Image of the 'TNUA Art Groups' from 'the Guerrillas'



在非常廟藝文空間展出的「游擊隊」展覽。

在回顧台灣美術史不算太長的過程中，大部分人都十分熟悉，上個世紀60年代曾經有一波輝煌的「畫會時代」，在這個相對於現在來說社會氣氛更加緊繃的年代，這些畫會所面臨的挑戰卻也使其成為當時引領藝術風潮的箭頭，像是一種同語反覆：正是時代造就了「畫會時代」。然而，如果我們從更近一點的時代進行回望，1987年解嚴後的當代「藝術團體」遭遇的卻是截然不同的問題框架，後來的藝術團體不再需要自我限縮於藝術形式的框架中，他們像是從宰制性的時代特質被解放，然而，卻也失去了某種自由，

當時代不再壓迫性地審度著團體的異見，伴隨而來的卻是愈來愈完善的體制，體制總是會給所有人一個個別的位置，即便是被排除者的位置。

正是在這種好像不管抵抗什麼也不會被權力額外注視，任何的異見隨時都可能被收編的氣氛中，由年輕策展人林裕軒在非常廟藝文空間所策劃「游擊隊」，雖然是以「藝術團體」為題，展開的卻非對抗什麼體制議題的「藝術團體」脈絡，而更像是在這樣的藝術生態中如何倖存的不同策略。

### 在地方名產前扮演偶像：新台五線

以「新台五線」來說，這個包含廣告片導演、影像創作者與畫家——林冠名、鄭乃方、劉躍、謝牧岐、羅志宇——的藝術團體，提供的作品是2005年的《半島之戀》。形式上，《半島之戀》類似今天所謂的微電影而非典型的錄像作品，內容是以女主角康倪為核心延伸出幾則愛情短篇故事，《半島之戀》原是「新台五線」獲邀參與2005年「屏東半島藝術祭」的創作計畫，或也因為帶著推展地方觀光任務的委託關係，這些愛情故事都是在屏東知名景點進行拍攝——觀看這些影片時，我們會帶著笑意為這些多半由團體成員親自上陣的生澀演出所吸引，最後還是會發現，場景在這些影片中的重要性，開闊的海景會喚起我們對屏東半島的地方記憶。

當然，就2005年的藝術生態來說，前一年由鄭慧華與比利時策展人范黛琳（Barara Vandclinden）策劃的台北雙年展「在乎現實嗎？」才昭告了社會介入式的當代藝術創作已席捲我們最在意的歐美地區，由蔡國強策劃的「金門碉

堡藝術館」也剛透過當代藝術行銷金門縣戰地風光——《半島之戀》透過影像偷渡的屏東風景或許更接近所謂的置入性行銷，但我們也不該忘記，「新台五線」對地方記憶的專注並非始於「屏東半島藝術祭」的參與。事實上，從2002年起，「新台五線」一系列的影像計畫便以推展地方名產為題，但對於這群當時多半還是台北藝術大學（以下簡稱北藝）學生的年輕創作者來說，他們對照的主要還是學院內部支配性的形式主義傳統，這是一個社會議題的缺乏僅被視為喃喃自語的年代，「新台五線」以偶像之姿貼近在地產業，也因此與當時的當代藝術領域拉開不小的距離。

這種距離，對於所有藝術學院出身但很難找到餬口工作的年輕創作者來說並非新鮮事，雖然2002年台灣已經有了官方版的「文化創意產業」修辭，但這些年輕時修習「純」藝術的人在可能可以成為專業藝術家以前，幾乎不太可能不以這種或那種方式碰觸在地產業情境——如果說「新台五線」看似反諷地把畢業後難以避開的道路變成他們的藝術，並將他們的自我形象包裝為媒體意義下的偶像，對於更年輕的藝術團體「復興漢工作室」——成員包括石政哲、朱倩儀、吳其育、李承亮、陳亮璇、陳敬元、彭致穎、張曉書、黃湧恩、王世邦——來說，2009年，他們在藝壇初試啼聲之作「透抽伍：棘皮王者定番戰」（也正是本次參展「游擊隊」的舊作之一），展示的卻是對自我形象的踐踏，幾乎是一種出場即告別的姿態。

### 以回收物自我組裝：復興漢工作室

2009年年初，同樣是一群由北藝在校同學組成的「復興漢工作室」，在當時仍然在伊通街的「非常廟」舉辦了首次校外展覽「透抽伍」，在這個更像一場秀的展覽中，他們捨棄了各自的創作脈絡，而以各種回收物進行

藝術團體「新台五線」團體照



自我組裝，舉辦一場讓成員彼此互毆的播臺戰，雖然整個打鬥過程還是十分溫和緩慢，這場表演卻以團體成員打開乾粉滅火器，任由一片白色粉塵瀰漫在整個展場空間，觀眾紛紛逃離而告終。

雖然「復興漢」往後還是零星地參與若干展覽，但我之所以說這幾乎是一種出場即告別的姿態，是因為相較於藉著集體創作來鍛鍊未來謀生技能的「新台五線」，成員生嫩地扮演著容易露餡的偶像，「復興漢」將回收物裝在自己身上並摧毀的嬉鬧行徑，卻放大了露餡的必然，像是在預告：「在這個每個人都在扮演其他角色的舞台上，所有的身份不僅都是臨時拼湊而來，也將在表演結束的時刻自行崩解」，彷彿在做此生的最後一檔展覽。事實上，打開滅火器對觀眾進行實質的驅離也像是一則觀看政治寓言，在金融海嘯稍稍和緩、當代藝術市場逐漸復甦的2009年初，這場無端的鬥毆就像藝術事業上的集體自殺。

事隔多年，我再度回想「透抽伍」發生時的台灣社會情境：2008年11月初，第二次「江陳會」登場，對於當時馬英九主政下日趨親密的台灣—中國關係，各地發生了數波衝撞

事件——我記得當時參與「圍陳事件」的學生曾描述過這樣的情緒轉化，當他們一路沿著中山北路往北遊行，經過正在展出強調社會介入的台北雙年展時，他心裡想著，「真正的作品在街道上」。這些衝撞也催生出2008年年底的「野草莓學運」——將「復興漢」摧殘下的非常廟類比成一次世界大戰後的伏爾泰酒館或許有過度詮釋之嫌，但對當年多半還是學生的復興漢成員來說，荒謬的播臺戰或許正是體現了他們如何看待日趨暗沈的台灣主體性議題的姿態，以回收物組裝自我並摧毀恰恰彰顯出「賤斥」(abjection)的必然，被大他者凝視的自我——唯有羞愧卻理直氣壯地摧毀自己，才能重新獲得自身的可見性。

#### 讓親愛的策展人飛上天：讓豬仔飛

相較於「新台五線」不經意露出縫隙的自我偶像化與「復興漢」刻意生產的自我踐踏，在「游擊隊」中最為年輕的「讓豬仔飛」所展出的四個創作子計畫中，戮力讓「策展人」這個藝術形象飛起來——但這裡的「策展人」並非意指抽象的策展人議題，而是「游擊隊」的策展人林裕軒。與其說是一群藝術家以其策展人為創作對象，或許更大的創作動力源自這個藝術團體外於藝術的私領域連結，

藝術團體「讓豬仔飛」十名成員團體照。



事實上，「讓豬仔飛」的十名成員——王煜松、林裕軒、林盈潔、何彥諺、許庭甄、羅婉云、湯雅雯、楊懿軒、蔡宗勳、魏柏任——如同「游擊隊」的其他兩個藝術團體，全部都是北藝大美術系第31屆的同班同學，這是他們大學畢業後的第一次團體展，也是「讓豬仔飛」這個團體在藝壇的處女秀，「豬仔」暗指他們的策展人同學林裕軒，基於同儕間親暱又不乏霸凌嫌疑的愛，他們要讓最親愛的策展人飛上天際。

也許是「游擊隊」的策展人為了獨厚同學，「讓豬仔飛」在整個展覽中不僅佔據最多空間，另外在「游擊隊」的兩個早已淡出藝術舞台的團體也像是為了引出「讓豬仔飛」的藝術團體脈絡而邀請來——然而，也恰恰是「讓豬仔飛」在展覽中的重要性凸顯了「藝術團體」議題特有的世代特徵。一方面，組成團體的驅力恰恰是因為無依無靠的年輕，一群人遠比一個人還要能面對未知的藝術未來，而其他成員早已進入而立之年的團體之所以無以為繼，往往是因為個人已經具備單飛的條件，被當代（藝術）體制揀選並且接受的條件。

另一方面，這裡的世代特徵也包括「讓豬仔飛」所呈現出的專業製作力度，當然，其他兩個團體也有他們自己的專業，除了透過將策展人表達為豬仔因而同樣地凸顯了北藝大藝術團體一脈相承的揭露——自我形象傳統，相較於前輩們更多是在徬徨不安的藝術事業前景中孤注一擲，「讓豬仔飛」的四個子計畫在對策展人進行擺佈的「暴力」行徑中，提供相對周延的展呈配套：文件、裝置、錄像、敘事、行動計畫乃至「游擊隊」的整個策展姿態等，這是一種什麼也沒有少的展呈專業，這種得以換算為創作資本的專業性，當然也構成讓他們融入當今藝術體制的條件。

就「事業」發展的事實來看，「讓豬仔飛」近期斬獲不斷，除了林裕軒令人驚訝的策展事業推進，獲得「2017台北美術獎」首獎的王煜松也正好是「讓豬仔飛」成員——這些成績放在北藝大的台灣當代藝術領地中不太能算是偶然，幾位獲同屆台北美術獎優選或入選的年輕藝術家（吳其育、陳亮璇與李承亮）剛好也是「復興漢」成員，他們共同的專業能力反映出年輕世代特有的世故，我不禁想起10年前在關渡美術館的新樂園10年展「永恆的成人遊戲工廠」與「CO-Q」所形成的經典對比，當年輕人擁有超越前輩的創作專業能力，原因或許是成功的高等藝術教育（但我十分存疑），卻絕對地體現了體制化的宿命。

#### 「私」的出口？

高舉策展人林裕軒的「讓豬仔飛」並沒有讓曾為他們老師的我失望，他們展現的專業力度卸除了我先前對這個過度放大北藝大藝術團體傳統的「游擊隊」的疑慮，而對於嚴肅的策展人議題的閃躲並轉向「私」——戲謔地力捧他們親愛的策展人——讓看似只是拋出問題的策展論述獲得了感性層次的出口。「私」的感性讓策展人與藝術家間擁有不再只是框架在文化慣例中的體制性關係，如果說，這種體制性關係總是傾向退後一步獲得俯瞰任何新生議題的抽象高度，並佐以縝密的脈絡思考以解讀任何可能的內在意義——在「游擊隊」中各個北藝藝術團體或多或少曾經共享的「私」傾向，不僅意味著放棄俯瞰的全知視角的姿態，同時也表明了，在這個只能進行策略性思考的藝術世界中重新獲得主體化的條件可能是什麼：首先，總是幾位親如家人的藝術家間的情感關係，情感讓我們得以在相互的凝視中展現貧乏，拒絕太多的意義，並憑藉我們早已心領神會的貧乏來塑造自己。