

全面科層化時代下藝術生產的動態平衡： 以藝術計畫與檔案懸置生產的可能

中央大學藝術學研究所 劉于瑄

摘要

本文探討了全面科層化對臺灣當代藝術生產的影響，並分析藝術工作者在其中所面臨的困境。自七十年代以來，科層化逐步滲透社會各領域其中亦包含藝術界，這一現象使得藝術生產不僅受到商業市場和科層體制的雙重制約，還使工作者深陷於「超工作」的窘況，然藝術工作者往往無法逃離科層體制的束縛，因為拒絕合作將可能終結其藝術生涯。那麼臺灣當代藝術工作者們如何以科層體制為基礎，揭露內部的問題並進一步對抗之？在強調目標導向的台灣當代藝術界，藝術計畫與檔案等非傳統的產出形式提供解放生產與創作潛能一個可能的機會。林欣怡的「倒罷工」藝術計畫，不可否認的作為科層體制的產物，但以其獨特的方式挑戰既有的機制，以肯認的方式執行生產要求，藉此形構與機制談判的籌碼，完整掌握自身的創作潛能，此藝術計畫或許可以做為藝術工作者爭奪話語權的案例，卻也連帶帶出事件發酵後該如何延續力量的問題。

關鍵字：藝術生產、科層體制、藝術計畫、藝術檔案

一、全面科層化的臺灣當代藝術生產

上世紀七零年代以降，由金融圈和企業界所發展出的科層技術，逐漸入侵社會其它領域，最終滲透到普羅大眾的日常生活中。美國人類學家格雷伯（David Graeber, 1961-2020）以深刻且尖銳地描寫政治、科層與資本主義而聞名，其撰寫的專書《規則的烏托邦：官僚制度的真相與權力誘惑》（*The Utopia of Rules: On Technology, Stupidity, and the Secret Joys of Bureaucracy*）詳細論述全面科層化時代（the age of total Bureaucracy）的發展：指出針對科層主義的討論，曾經在六零年代因左翼發起的反叛而流行，隨後在七零年代逐漸減少，原因在於人們已漸漸習慣科層文化，它幾乎滲透到大眾日常生活的每個方面，亦即全面科層化——不僅是政治上的重新排列，更是一場文化變革。

格雷伯指出，美國即是一個深受科層體制影響的國家，讓人習而不察的原因在於：二十世紀的美國政府和企業正以相同的方式運作，表面上自由與私營，實際上卻經由政府塑造，政府設定諸多法律規範，並依靠一系列法律機制維持之。以放鬆管制（deregulation）政策為例，看似藉此減少科層干預、增加個人創新，實際上卻帶來更多的表格報告、部門人員、規章制度等，使得人們需要花費更多時間，在日益複雜的程序中掙扎。自由主義的鐵律呈現弔詭的現象：意圖減少政府對經濟干預的政策，實際上會導致更多的規章制度、科層體系，因為市場並無法進行自我調節的工作，而需要一支行政大軍協助維持其系統運作，亦即若欲維持自由的市場經濟實際上需要依靠大量的文書工作及行政人力。¹

全面科層化並非某個國家限定的境況，臺灣社會亦深陷其中，甚至科層技術早已滲透進臺灣當代藝術社群。學者王聖閔曾就展覽「我們是否工作過量？」的策展問題意識為起點，探討臺灣當代藝術工作者與藝文科層結構之間，日益緊密與複雜的生產關係。以尼采式生命經濟學的「死勞動」（dead labor）與「活勞動」（living labor）兩種勞動狀態切入，揭露臺灣當代藝文生產的許多職位，以活勞動耗費的修辭掩飾非典勞動的事實，並導致異化剝削的情況，蘊含著一種隱藏暴力。然而，在全面科層化時代，科層與市場兩者互為替代品，造就一名藝術工作者若不想接受自由市場的洗禮，便只能進入科層體制中使其自身陷入「超工作」、「超生產」的工作狀態。² 今日台灣藝術工作者所面臨的窘境，不禁令人好奇：藝術工作者為何無法從中逃脫？又該如何維持生產的動態平衡？筆者欲藉義大利哲學家阿岡本（Giorgio Agamben, 1942 - ）的哲學理論，提出懸置生產的可能思路與方式。

¹ 關於全面科層化的背景，請參閱：David Graeber, *The Utopia of Rules: On Technology, Stupidity, and the Secret Joys of Bureaucracy*, (New York: Melville House, 2016), pp.6-28.

² 全面科層化時代下的臺灣藝術生產境況，請參閱：王聖閔，〈科層時代的藝術生產之境：從「我們是否工作過量」的策展問題意識談起〉，《藝術研究期刊》，14期，頁117-148。

二、無法逃離的藝術世界

在全面科層化的時代，規劃、執行各種計畫已經成為當代人無可避免的工作模式，藝評家葛羅伊斯（Boris Groys, 1947 - ）認為每一項計畫都在爭取一種社會認可的孤獨。由於呈現一項計畫需要進行大量工作、耗費大量時間，使人無暇顧及計畫以外的任何事情，因而得以藉此擺脫任由世俗擺布的命運，也不必背負離群索居、清高自傲的社會責難；然而，人們並沒有因此獲得長遠的自由，反倒因為流轉在眾多充滿框限的計畫之間而感到疲於奔命，就此現況而言，我們當下所處的並非一個後現代的時間，而是一個超現代的時間，因為時間的缺乏和不足越發明顯。³

針對缺乏時間的感受，社會學家威吉曼（Judy Wajcman, 1950 - ）則認為，人們的生活節奏被數位化浪潮重新設置，人工節奏取代了自然節奏：一方面，增強人們的可配合性，使人們掌握個人的時間自主權以彈性安排時間；另一方面，強化了管理控制能力，增加人們的時間壓力感及持續投入工作的時間。在資本主義的設定下，人們或被動或主動地剝奪自己的時間自主權，追求高壓但也具正面意義的忙碌生活儼然成為一種文化。而臺灣當代藝術工作者們亦深陷其中，彷彿化身候鳥在不同計畫間遷徙，滾攪在不斷瘋狂加速度的生產機器中。⁴

除了時間自主權被剝奪的窘況，學者王聖閔亦指出，當代藝術工作者很難想像以一般的罷工抗爭，作為中斷生產機器運轉的必要手段，因為這項選擇幾乎等同於扼殺自己的藝術生涯，亦即選擇拒絕合作的抗爭，似乎象徵終止自己藝術生產的職涯，何況其中存在許多以情義相挺為前提的生產模式，使得拒科層體制於千里之外、提出暫停生產的宣言，不太可能成為當代藝術工作者的選擇。⁵ 換言之，藝術家此一身份，需要經由藝術世界認可及賦予，牽涉其與藝文機構之間交纏的複雜關係，使其難以完全選擇反抗或拒絕合作，臺灣當代藝術工作者若欲改善生產境況，無法選擇逃離藝術世界的原因有二：這不僅等同於扼殺自己的藝術生涯，並且倘若失去在藝術世界中佔據的位置，其所採取的行動、發出的聲明將不再被重視。

然而，在當代臺灣的藝術世界裡，科層體制與藝術市場也絕非涇渭分明，扮演不同角色的人們構成了藝術世界也構成了藝術科層體制，倘若人們即是科層巨獸的血肉之一，那麼藝術工作者似乎不需、也無法逃離科層體制，使得如何從其中展開批判與改造成為首要任務。阿岡本認為當人們能夠對機器的盲目自動性提出反抗，並學會將其運用到未知的領域，真正的技術才開始出現。其

³ 鮑里斯·葛羅伊斯（Boris Groys）著，蘇偉、李同良等譯，《走向公眾》（北京：金城出版社，2012），頁 83-88、127-138。

⁴ 茱蒂·威吉曼（Judy Wajcman）著，王寶翔譯，《縮時社會》（新北：新樂園出版，2017），頁 41、87、112、140、205、221、231。

⁵ 王聖閔，〈科層時代的藝術生產之境：從「我們是否工作過量」的策展問題意識談起〉，頁 12。

以身體為喻，指出新的身體使用方式，唯有透過將無功用性獨立出來，使任何朝向特定目的的行為變得無效，從而開啟新的使用方式，這並非廢棄舊的使用方式，而是始終立足於舊的使用方式並使其呈現出來。⁶ 換言之，臺灣當代藝術工作者們不見得必須發展一套全新的工作系統，而是可以科層體制為基礎，揭露內部的問題並進一步對抗之。

三、解放並懸置藝術生產

如同格雷伯指出，大部分科層語言都來源自我實現的語言，阿岡本的潛能（potentiality）理論亦批判資本主義宣揚的生活模式——追求自我實現的斜槓人生。其依循法國哲學家德勒茲（Gilles Deleuze, 1925-1995）的論述，將權力的行使界定為一種隔離（separation），指出當代人在名為民主的權力運作下，被與其潛能隔離開來、被剝奪有所不為的能力，盲目地相信自己無所不能，使自身屈從於一種靈活性（flexibility）下，以符合當代勞動市場的首要品質，然而非潛能的喪失卻使人們變得貧乏也失去自由。⁷

阿岡本透過爬梳西方哲學的漫長歷史，指出潛能與非潛能（impotentiality）實屬一體兩面，並以持有某種喪失、感受黑暗的能力說明之。在此須特別留意，阿岡本雖重視非潛能的概念，但絕非藉此提倡人們應「無所作為」，而是認為在民主權力盛行的當代，人們應該體認自己能夠「可以為而不為之」，找回屬於自己的非潛能，而非一味地順從也非盲目地抵制，亦應該擱置對勞動和生產的強調，試圖將人群思考為具備非潛能的群體，以避免工作淪為生命政治的控制工具。⁸ 其以安息日為例，人們在安息日並非棄絕一切活動，而是進行不以生產為目的的活動，即以敬奉為目的的特定行為和生活模式，許多活動被從現實生活、工作日常界定的理性和目標中暫時解放並懸置。⁹

如同阿岡本所強調在潛能耗盡與無所作為兩極間的動態平衡，王聖閔亦指出：重點並非要求藝術工作者在科層體制與藝術市場間選邊站，而是其如何梳理自身與機制之間的動態生產關係，並且發展出一套批評與分析的方法。¹⁰ 臺灣當代藝術工作者已不再能效仿藝術家謝德慶（1950 - ）以不做之作抵抗藝術機制，亦不想自身全然地陷入藝術科層體制中超工作，那麼藝術生產的動態平衡可能是什麼樣態？以藝術家林欣怡的藝術計畫「倒罷工」（De-strike）為例，此計畫源於林欣怡於 2004 年在紐約駐村時，感受到自己的創作自由被體制定限，於是進行了消極式的罷工，選擇不配合體制運作但最終仍提交出作品。策展人

⁶ 喬治·阿岡本（Giorgio Agamben）著，黃曉武譯，《阿甘本文集：裸體》（北京：北京大學出版社，2017），頁 178-187。

⁷ 喬治·阿岡本（Giorgio Agamben）著，《阿甘本文集：裸體》，頁 82-86。

⁸ 喬治·阿岡本（Giorgio Agamben）著，王立秋、嚴和立等譯，《阿甘本文集：潛能》（桂林：灕江出版，2013），頁 404。

⁹ 喬治·阿岡本（Giorgio Agamben）著，《阿甘本文集：裸體》，頁 188-201。

¹⁰ 王聖閔，〈科層時代的藝術生產之境：從「我們是否工作過量」的策展問題意識談起〉，頁 1。

龔卓軍認為：「林欣怡運用了展覽體制本身的規則，進行非暴力式的干預、逆襲式的藝術勞動。」藝術家反其道而行，並不拒絕體制內的生產要求，而以肯認的方式執行之，將其推向極致以形構談判的籌碼。¹¹ 換言之，林欣怡不以產出作品為藝術生產的目標，解放並懸置了藝術創作，產出非傳統框架下的作品，指涉自我藝術創作的（非）潛能，林採取的反抗行動並非拒絕合作或生產、也並未走向體制外部，而是處於內部並以生產為手段揭露體制的問題。

或者如同龔卓軍所言，一般的罷工行動講求明確訴求，而藝術的罷工必然需給出藝術式的命題，倘若選擇完全不做的抗爭行動，本身並不會留下任何藝術式痕跡。¹² 點出在強調生產導向的藝術世界中，欲發起藝術式罷工所面臨的難題：選擇不做便不會留下任何可以被肯認為藝術的產物、選擇創作似乎便不能算是罷工行動。然而，藝術檔案似乎提供當代創作者一個有力的解方，林欣怡的藝術計畫以檔案形式呈現，涉及葛羅伊斯論述中，藝術檔案與最好的計畫間的關係。葛羅伊斯認為，倘若計畫提案人無法提供詳細地描述，計畫便會因過於朦朧而被拒絕，但若過於清晰呈現計畫的進程和結果，未來便不再具有吸引力；因此，所謂最好的計畫便是註定無法完成的計畫，因為它們在當下和未來間存在著間隔，永遠不會被實現、永遠不會產生最終的結果，即使此類項目的異構時間無法成為具體結果，但是仍舊可以被記錄成為檔案。¹³

藝術檔案給予了未實現或無法實現的計畫一個立足之地，這些計畫無須被迫產出成功或失敗的結果，人們甚至可以聲稱——藝術僅僅是記錄和表現這類以計畫為基礎的異構時間，不再是為了創造藝術品而是為了記錄專案式生活。¹⁴ 換言之，如果最好的計畫是一具持續性並永無結果的計畫，那麼當代藝術生產也不必然需要產出藝術品，而可以是一種專案式生活並以藝術檔案記錄之，指涉隱性缺席的藝術。林欣怡的「倒罷工」藝術計畫實為藝術家本人於某段期間內的生活模式，亦是當時其面對藝術體制所採取的行動，林欣怡藉由檔案作為載體記錄整個過程，並藉此流傳、保存此藝術計畫，即便此計畫沒有具體且明確的產物也能夠發揮其影響力。

¹¹ 龔卓軍，〈超工作·活勞動——一個現代主義美學外邊的計畫〉，《我們是否工作過量 I：工作手冊》（台北：誠品，2013），頁 16-18。

¹² 龔卓軍，〈超工作·活勞動——一個現代主義美學外邊的計畫〉，頁 8、19。

¹³ 鮑里斯·葛羅伊斯（Boris Groys）著，《走向公眾》，頁 90-95。

¹⁴ 鮑里斯·葛羅伊斯（Boris Groys）著，《走向公眾》，頁 90-95。

四、議題的效應與殘響

雖然發展新型態的組織模式有其必要性，但並不是為了以此為根基發起反抗行動，以求爭奪操縱科層巨獸的主導權，而是為取得相應的話語權，並穩定地延續這份力量。林欣怡的「倒罷工」藝術計畫，不可否認的作為科層體制的產物，但以其獨特的方式挑戰既有的機制，以肯認的方式執行生產要求，以此形構與機制談判的籌碼，完整掌握自身的創作潛能。此藝術計畫或許可以作為藝術工作者爭奪話語權的案例，卻也連帶帶出事件發酵後該如何延續力量的問題：相似概念的藝術創作、行動將如何被納入展演計畫中呈現，使其能夠在此議題中注入能量、發揮影響力？強調長期支持的藝術計畫，在不計成本的考驗下該如何持續進行甚或擴大規模？當代藝術計畫需要投入大量的資源，那麼在尋求資源挹注時藝術工作者該如何保住話語權？

更進一步追問，全面科層化時代下人們已深受稽核社會的慣性思維影響，習慣以稽查、核銷等方式作為計畫的結案流程，那麼作為計畫具現化存在的藝術檔案，科層體制會如何看待作為這類記錄最好的計畫的藝術檔案？其是否可能將本具抵抗性的藝術檔案收編作為稽核的依據？藝術家侯怡亭的個展「冷鍊」（2019）關注現代社會與勞動生產，將勞力具象化、作品化使觀眾一窺資本生產體系，今日的我們已無法重返當年展覽的現場以切身感受、體會勞動的身體與時間，僅能從美術館出版的展覽專輯、國藝會的補助成果檔案庫尋找展覽記錄的碎片，期望藉由這些藝術檔案拼湊早已結束的展覽計畫，其中藝術工作者、展覽計畫、藝術檔案與科層體制間錯綜複雜的關係實待更為深入的討論與研究。

阿岡本透過分析尼采（Friedrich Wilhelm Nietzsche, 1844 – 1900）於 1874 年出版的《不合時宜的沉思》（*Untimely Mediations*），定義何謂「同時代人」並論證其重要性，其認為真正的同時代人是那些不讓自己完全適應時代要求的人，既依附於時代又與其保持距離，透過這種斷裂與時代錯位，更能夠感知或把握自己身處的時代，緊緊凝視自己的時代，以便感知時代的黑暗而非光芒，感知這種黑暗並非一種惰性或消極性，而是一種獨特的行動能力。就格雷伯的論述而言，當今人們所處的全面科層化時代，即意味著科層文化已幽微地入侵社會的方方面面，藝術世界也難逃其魔掌，當代藝術工作者已經難以想像逃離的可能，甚至人們正是塑造科層巨獸的血肉之一，那麼在這樣的情境下，藝術工作者如何思考自身的定位，或可以同時代人的姿態審視臺灣當代藝文生產環境，並持續輸出這股能量。

參考文獻：

David Graeber, *The Utopia of Rules: On Technology, Stupidity, and the Secret Joys of Bureaucracy*, New York: Melville House, 2016.

王聖閔，〈科層時代的藝術生產之境：從「我們是否工作過量」的策展問題意識談起〉，《藝術研究期刊》，14期，頁117-148。

侯怡亭，《冷鍊：侯怡亭個展》，台北：台北市立美術館，2019。

茱蒂·威吉曼 (Wajcman, Judy) 著，王寶翔譯，《縮時社會》，新北：新樂園出版，2017。

喬治·阿岡本 (Agamben, Giorgio) 著，王立秋、嚴和立等譯，《阿甘本文集：潛能》，桂林：灑江出版，2013。

喬治·阿岡本 (Agamben, Giorgio) 著，黃曉武譯，《阿甘本文集：裸體》，北京：北京大學出版社，2017。

鮑里斯·葛羅伊斯 (Groys, Boris) 著，蘇偉、李同良等譯，《走向公眾》，北京：金城出版社，2012。

龔卓軍、林怡秀 主編，《我們是否工作過量 I：工作手冊》，台北：誠品，2013。