

評論·翻譯與抽象機器：

以謝德慶作品為例

Critique, Translation and Abstract Machine:

A Study on Critiques of Tehching Hsieh's Works

龔卓軍

Gong Jow-jiun

國立臺南藝術大學藝術創作理論研究所博士班 副教授兼所長

Director & Associate Professor, Doctoral Program in Art Creation and Theory,
Tainan National University of the Arts

專題：行為表演轉向與當代藝術

摘要

本文主旨在於從謝德慶作品在評論中呈現的概念不確定性之旅程出發，檢視「評論」工作本身與謝德慶作品之間的平行交錯關係：對於謝德慶的作品，新聞式的報導無法完整企及其概念內核，美學理論的套用也無法闡明其概念的運動游移狀態。透過翻譯與抽象機器 (la machine abstraite) 的曲折構成路徑，也就是透過檢視國內與國外新概念的介入歷程、新的評論詮釋路徑的轉譯歷程，或者說，一種新的評論倫理關係的轉譯、實踐與構造過程，亦即透過這些機器性配置，我們才得以漸次逼近謝德慶作品創造性的評論與翻譯。本文並未預設對於謝德慶作品的評論與翻譯已臻完成，但求對於其作品評論的歷史與相關機制進行反思，透過筆者的實踐歷程，以翻譯與評論行動歷程研究的方式，做出一種反身性的批判，描繪出某種新的評論倫理關係的浮現，並提出新的評論觀點。

關鍵詞：評論、翻譯、抽象機器、機器性配置、謝德慶

Abstract

The main point of this essay is, taking the indeterminate ideas that appear in criticisms of Tehching Hsieh's art works as a point of departure, to examine the interrelation between Hsieh's work and criticism itself. In looking at Hsieh's work, journalistic reports have been unable to completely come to grips with his core concepts, while aesthetic theory has been unable to illuminate the variable nature of these concepts as they are put into action. Taking a circuitous path constituted by translation and the abstract machine (*la machine abstraite*), which is also to examine route created by new intervening concepts from Taiwan and elsewhere and the route transcribed by new critical interpretations – or in other words, a new relationship between criticism and ethics defined by the process of translation, the act of critique and conceptual structure – are we able to gradually apprehend the creative critiques and translations engendered by Hsieh's works. This essay does not assume that criticisms and transcriptions of Hsieh's works have been finalized in any way, but rather reflects on the history of the critique of his works and the institutions to which they are related. Through the author's engagement with, reflection on and study of the active processes of critique and translation, this essay offers a kind of reflexive critique, describing the emergence of a new relation between criticism and ethics and a new approach to criticism itself.

Keywords: critique, translation, abstract machine, machinic assemblage, Tehching Hsieh

一、研究緣起、問題提出與關鍵概念釐清

評論是怎樣一回事？評論如果只是新聞式的報導，那麼就是事實的羅列；評論如果只是純粹概念的演繹，那麼就會流於美學理論與哲學的抽象討論。顯然，在事實與理論之間，「評論是怎樣一回事？」指向一個相當古老的議題：面對事物或藝術作品時，新觀點是如何出現的？評論的任務，似乎是要創造某種思考的事件，提舉出某種新觀念，提供觀看事物的嶄新角度，它既意欲使事物或作品重新統合在某種新的意義結構中，又企圖讓自身漸漸變得透明，彷彿評論本身只為指向事物自身而存在。¹ 本文的提問，嘗試思考謝德慶行為表演藝術 (Performance Art) 作品所招徠的「評論」困難。由於行為表演藝術從二十世紀初的未來派 (Futurism)、達達主義 (Dadaism)、超現實主義 (Surrealism)、包浩斯 (Bauhaus)，一直到70年代之前的偶發 (Happening)、現場藝術 (Live Art)、身體藝術 (Body Art)，以及其後融合了劇場、媒體和概念藝術的巨大範圍，² 本文將選取行為表演藝術家謝德慶作品的相關評論為範圍，來進行反身性的「評論」研究。

本文之所以選取謝德慶的相關評論做為案例，當然跟謝德慶作品本身具有的概念性 (Conceptuality) 有關。雖然本文會觸及概念藝術 (Conceptual Art) 與行為表演藝術的歷史因緣，但是，釐清這兩者之間的歷史沿革，並非本文主旨。本文將直接從謝德慶作品在評論中呈現的概念不確定性之旅程出發，檢視「評論」(Critique) 工作本身與行為表演藝術作品，特別是與謝德慶作品之間的平行交錯關係：對於謝德慶的作品，新聞式的報導無法完整企及其概念內核，美學理論的套用也無法闡明其概念的運動游移狀態。

因此，本文將聯結另外兩個問題場域：翻譯與抽象機器 (la machine abstraite)，來說明以謝德慶作品為例的行為表演藝術評論的困難，以及突破這種評論困境的重要關卡——翻譯的落實與抽象機器的構成。簡單的說，這就是一種新概念的介入歷程、新的評論詮釋路徑的轉譯歷程，或者說，一種新的評論倫理關係的構造過程。當然，本文並未預設對於謝德慶作品的評論已臻完成，但求對於其作品評論的歷史加以

1. 參照Maurice Blanchot, "Qu'en est-il de la critique?" in *Préface de Lautréamont et Sade* (Paris: Editions de Minuit, 1949).

2. 參照Brandon Taylor, *Contemporary Art: Art Since 1970* (London: Laurence King Publishing Ltd., 2005); Cynthia Carr, *On Edge: Performance at the End of the Twentieth Century* (Middletown: Wesleyan University Press, 2008); Allan Kaprow, *Essays On the Blurring of Art and Life*, ed. by Jeff Kelly (London: University of California Press, 2003)，以及《行為與表演藝術》、《現代藝術》雜誌專號 (北京：現代藝術雜誌社，2002)；姚瑞中，〈臺灣行為藝術檔案1978-2004〉(臺北：遠流，2005)。

反省，透過筆者的實踐歷程，以接近某種行動歷程研究的方式，做出一種反身性的批判，描繪出某種新的評論倫理關係的浮現。最後，提出筆者的評論觀點。

首先，必須交待這個研究的緣起。2012年春季，謝德慶行為表演藝術作品的圖文冊《現在之外》(*Out of Now*)中譯本在臺北出版³，身為中文翻譯者的筆者，經歷了一次相當殊異的翻譯經驗。這本書的作者有兩位，一位是藝術家本人謝德慶，另一位是英國的行為表演藝術研究者亞德里安·希斯菲爾德(Adrian Heathfield)。一般的翻譯工作，會力求與原作者進行縝密的溝通與釐清，但是，在翻譯《現在之外》內容文字時，筆者卻經歷了一個傾斜的過程。整個中文翻譯的過程，筆者是先與創作者本人、臺灣相關的評論者、相關創作者、出版社編輯、校閱者的長時討論與溝通，最後，才在2012年三月的講座活動中，直接與希斯菲爾德與另一位新加坡策展人與評論者李永財(Lee Wen-choy)進行討論。在翻譯的過程中，容或有希斯菲爾德的意見傳來，但都是透過謝德慶的穿針引線轉達而得，極少直接與希斯菲爾德通訊。就現實的因素而言，這當然跟希斯菲爾德不懂中文，而謝德慶可以直接掌握中文語意的轉換有關，但是，筆者感受到謝德慶關切的不僅僅只是翻譯問題，而是中文語境裡，新評論概念的打造與構成的適切性，更進一步說，本文要論證的主旨之一，是要指出這種新評論概念的打造與構成，涉及到某種呼應謝德慶作品的「抽象機器」與機器性配置(machinic assemblage)的評論平台的構成，是否能夠如實落實在這次出版行為的過程中。

其次，「抽象機器」這個概念放在這個故事裡，究竟適不適切，當然也是在本文初始必須交待的一個重點。這裡突顯的是筆者在翻譯與譯本發表的過程中，除了身兼翻譯者、討論平台組織者的雙重身份外，還多了一重「評論書寫者」的身份。筆者受到藝術家之邀，在《現在之外》的中譯本裡，貢獻了一篇書信體文章〈雙重流放：追尋一位時間測量員〉，以第一人稱的口吻，向藝術家及其作品發話，成為一篇類評論，最後被置放在「事後思考」這個欄位的第二篇，也就是全書的最後一篇文章。在這個第三重身份的位置上，〈雙重流放：追尋一位時間測量員〉一文的起首引文，筆者引用了哲學家德勒茲(Gilles Deleuze)在《千高原》(*Mille Plateaux*)⁴所討論的「抽象機器」與

3. Adrian Heathfield & Tehching Hsieh, *Out of Now: The Lifeworks of Tehching Hsieh* (Cambridge: The MIT Press, 2009). 中譯見：亞德里安·希斯菲爾德、謝德慶著，龔卓軍譯，《現在之外—謝德慶生命作品》(臺北：臺北市立美術館、典藏藝術家家庭，2011)。

4. Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Capitalisme et Schizophrénie 2: Mille Plateaux* (Paris: Editions de Minuit, 1980). 中譯見：德勒茲·加塔利著，姜宇輝譯，《資本主義與精神分裂(卷2)：千高原》(上海：上海書店，2010)。

專題：行為表演轉向與當代藝術

「機器性配置」相關段落，用以指出，歷經與謝德慶的重重討論，筆者與藝術家達成某種默契，其作品內涵與整體系列構成的底層思考，促使筆者使用「抽象機器」來理解其系列作品的特殊層疊關係，某種容貫的內在平面（consistent immanent plane），此即所謂的「抽象機器」——如同小說家卡夫卡（Franz Kafka）身體力行的「書寫機器」（Writing Machine）與其作品所描摹的現代「法律機器」（Law Machine）⁵，這些抽象的作為與運作體制，必須在中文語境裡成為一個討論的焦點，否則，一般觀眾將很難理解其作品的「系列性」（seriality）中貫串的線索，除了具體的「時延美學」（Duration Aesthetics）加以詮釋，是否有另外的創作美學可以沿用來理解。

就此而言，「抽象機器」有兩個層面的意思：它不僅僅是筆者用以詮釋謝德慶為期二十二年作品間內在貫串平面，捕捉創作脈絡中隱而不顯的連續體（continuum），也是用以詮釋延續在筆者翻譯過程中，藝術家的意見介入與討論，與後來形成的討論社群關係，這些行為究竟與其先前的創作有何美學上的關聯。筆者認為，如果不談論「抽象機器」，我們將很容易把筆者身兼翻譯者、討論組織者、評論書寫者三重身份，解釋為某種藝術作品詮釋的現實操作策略，說穿了，筆者是否只是一個聽話的奴僕，完全沒有主體性地對藝術家言聽計從，兌現謝德慶掌控其作品詮釋權。「抽象機器」與「機器性的配置」並不是要辯解筆者做為翻譯者、討論組織者與評論書寫者的主體性，而是要指出：主體性、自主性的現代藝術論題，並不是其作品及其評論後效的焦點，其系列作品與引發的評論效應，或許可以視為某種「抽象機器」的機器性配置：

抽象的機器（la machine abstraite; abstract machine）有時展開於容貫的平面之上，並構成了它的連續體、放射與聯結，有時又被包含於某個層中，並界定了這個層的構成的統一性和吸引或捕獲之力。機器性的配置（l'agencement machinique; machinic assemblage）則完全不同，儘管它與抽象機器之間存在著緊密的關聯：首先，在一個層之上，它使得內容和表達之間相互適應，確保了內容的節段和表達的節段之間的一一對應的關係，並引導著層向副層和准層進行分化；接著，在不同的層之間，它確保了與充當基層的事物之間的關聯，正是此種事物產生出了相應的組織的變化；最後，它轉向容貫的平面，因為它必然將抽象的機

5. Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Kafka: Toward a Minor Literature*, trans. Dana Polan (London: University of Minnesota Press, 1986).第5 和第9兩章特別解釋了關於「抽象機器」、「法律的抽象機器」、「司法機器」、「寫作機器」、「書信機器」、「文學機器」、「機器性配置」等概念。

器實現於某個層之上，不同的層之間、以及層與平面的關係之中。⁶

一位行為表演藝術家，如果把他的作品概念也視為作品的一部分，他必得要「確保內容的節段和表達節段之間的一一對應關係」，並且引導不同層次的概念演繹進行差異的分化。然而，在其作品評論概念差異分化的運動過程中，藝術家並不能進行完全的「控制」，而是構造著某種抽象機器與內在平面，再透過對話的過程，讓做為翻譯者、討論組織者、評論書寫者的筆者，受邀進入了某種「抽象機器」的具體配置過程內，讓相關的文化生產（翻譯、討論群聚、書寫），成為其作品的後遺效應。就此而言，這個中文翻譯、討論社群與評論書寫的歷程，構成了一種新的倫理關係：一種相互對話、相互說服、相互詰辯的評論倫理關係。我們必須要問的是：為何需要這種新的評論倫理關係？這種新的評論倫理關係的構成，又與謝德慶系列作品的內涵，有何本質上的關聯？

以下本文將從美國與臺灣呈現的兩個評論脈絡，與謝德慶作品討論在臺灣當代藝術脈絡中所構成的創作倫理關係和評論倫理的空缺，回答上述兩個問題。

二、臺灣的評論脈絡及其空缺

針對謝德慶的第一件「一年行為表演」作品「籠子」，出現了臺灣早期關於謝德慶作品的評論話語。首先，1979年9月29日，「籠子」作品屆滿一年時，臺灣的國內報紙透過越洋訪問藝評家謝理發（謝里法），他說：「從觀念藝術的角度來看，謝德慶『以身試畫』的自囚藝術，出現在新潮藝術的蘇荷區，是一具『孤獨的未來』。觀念藝術、身體藝術是70年代的新潮藝術，尤其是自己或別人的身體來做為藝術的身體藝術。藝術家用舞蹈、奏樂、或作體操等動作，使他們的『身體語言』直接滲入觀眾的感受中。」⁷在報導圖說中，編輯或記者還加了一段饒富興味的「評論」：「在自製木牢中的謝德慶，在『獄』中囚居了一年，今天，他又要面臨藝術評論家的『判決』。」⁸這是從觀念藝術與身體藝術兩個概念出發，視之為「新潮藝術」，但是這種「新潮」似乎尚待界定，因此，謝理發的簡短評論保留了相當的空間。⁹

6. *Capitalisme et Schizophrénie 2: Mille Plateaux*, 91. 中譯見：《資本主義與精神分裂（卷2）：千高原》，頁95。

7. 陳小凌、謝理發台北—紐約越洋電話，〈自囚一年謝德慶今天出監〉，《民生報》，第7版，1979.9.30。

8. 同上。

9. 類似的評論路數，可參見杜若洲，〈由「概念藝術」回顧「普普」與「達達」：側論謝德慶的身體個展〉，《民生報》，第7版，1979.10.4-5。

專題：行為表演轉向與當代藝術

有趣的是，第二天的報紙評論中，謝理發從「一部喪失機能的機器」，繼續評論了謝德慶的作品，「謝德慶這一年的『自囚』，已喪失一位藝術家職份內的功能，他的孤獨因與創作的隔絕，而成為靜態中的孤獨。只要在牢裡待一天，他就是消失了機能的機器，不能生產的藝術家，於是，他還原成本來的單元——一個人。」¹⁰ 我們如果從正面來看待謝理發評論中的「機器」概念，就可以看到，他的簡短評論包含了「機器」、「藝術家職份」與「孤獨」三個角度，同時，他認為不事生產的「孤獨」具有某種「反生產」的潛能，也就是說，如果謝德慶的「籠子」作品正是一件觀念創作，視之為「與創作的隔絕」，在評論上，已經與他先前所說的「觀念藝術」的思考有了距離，換句話說，如果謝德慶的觀念，正是要創作這樣一部孤獨的「機器」——籠子，猶如杜象 (Marcel Duchamp) 創作歷程中對於「機器」概念的執迷，安迪·沃荷 (Andy Warhol) 早在60年代的訪談中說的「我希望自己是一部機器」¹¹，那麼，謝理發的評論中的「喪失機能的機器」就有值得再發展的書寫空間。

如果我們仔細回顧謝理發在1979年元月號《藝術家》雜誌以筆名呂里尚發表的報導式評論〈自囚藝術·藝術自囚〉一文，正是這個「生產機器」的論題，已經潛伏待發了：

有時候，會覺得蘇活區的居民各個都像活動的小機器，關在各自的小天地裡沒晝沒夜地忙著轉動，目的只是為了生產藝術。這又引起人一種假想；若有那麼一天，突然間沒有電了，這些機器便不能再轉動，不能生產藝術時，那機件的靜止狀態將顯出何等孤獨。那時機器不再是機器，因它不再生產藝術，它存在的意義，就如一座靜止的彫像來供人觀賞，若像達達主義者將簽過名的都可視為是藝術品時，那麼誰去簽上名，誰就把它變成了藝術品。¹²

如果「孤獨的樣本」之說包含了這種「生產機器論」的背景，我們便能理解，即便謝理發的評論沒有直接論及謝德慶作品中後來越來越明顯的「時間形式」，但其評論上的直觀與呼應了紐約晚期資本主義社會文化的「生產機器論」，已經遙指杏花村，將本文所欲突顯的「機器」論題，深植入當時尚未完成的「籠子」作品評論脈絡，而跳

10. 陳小凌、謝理發台北—紐約越洋電話，〈是邪門？還是正道？是天才？還是瘋子？謝德慶自囚何價藝術界各有看法〉，《民生報》，第7版，1979.10.1。

11. 肯尼思·戈德史密斯 (Kenneth Goldsmith) 編，任雲蕊譯，《我將是你的鏡子：安迪·沃霍爾訪談精選1962-1987》(北京：三聯書店，2007)，頁77。

12. 呂里尚，〈自囚藝術·藝術自囚〉，《藝術家》，44期，1979.1，頁101。

脫了國內一般傳記與心理學式的詮釋路徑了。

甚且，無獨有偶地，1983年，陳界仁在西門町街頭進行的的行為表演藝術〈機能喪失：第三號〉，也運用了「機能喪失」這樣的概念，筆者在此看到了一條潛藏的評論線索，埋藏在解嚴前的言論空間中，這個言論空間，對於「身體」解放顯然有所疑懼，更難想像藝術作品對於晚期資本主義社會文化中的「機器」、「機器性配置」與「機制」(Mechanism)的實踐與反諷。

簡單的說，這個值得發展的評論空間，在當時的評論平台或社會氛圍裡，幾乎沒有任何進一步發展的條件。除了報紙小標題上出現的「走火入魔」、「應屬醫學心理問題」、「他的精神狀況不好」這些偏向心理式評論的惡評字眼外，¹³當然也有像杜若洲主張「謝德慶是位藝術家，他選擇自己的『身體』做為藝術傳遞，這一年中沒有說明，今天的出監只是結束他個人的展覽。」¹⁴強調其「現場性」(presence)，無法親臨現場者，難有理據妄加褒貶，更反對有人視之為「精神不正常」。最具有代表性的立即評論反應，就是篇幅較長、發表於1979年10月8日《民生報》上的〈泡沫中的泡沫〉一文。藝評家的劉文潭，針對杜若洲的評論，他在文中明白表示了對謝德慶作品影響層面的憂慮，以及他不得不為文加以撻伐的理由：

謝君的自囚如果純屬表現個人之任性的孤立事件，那就不值得我們加以理會；但是如果他的惡劣表演竟然引起了國內藝術家同情的響應(即使是止於口頭上的響應)和國內藝評家的認可(承認他的自囚表演是一種所謂的「概念藝術」或「身體藝術」)那就再也不容許我們等閒視之的了!¹⁵

這篇評論文章最有趣的論點，包含了對於美國現代主義藝評家的批判，同時將之聯結於藝術生產的操作，藝評家對於藝術家羅森伯格(Robert Rauschenberg)之於德·庫寧(Willem de Kooning)、格林伯格(Clement Greenberg)之於波洛克(Jackson Pollock)、阿洛威(Lawrence Alloway)之於李奇登斯坦(R. Richtenstein)與安迪·沃荷(Andy Warhol)的支持，歸根結底來自於財閥的支持；包含了對於杜象(M. Duchamp)、柯舒士(Joseph Kosuth)、波伊斯(Joseph Beuys)、

13. 陳小凌，〈謝德慶自囚表演引起了強烈反應，藝壇視為走火入魔有位畫家很想嘗試〉，《民生報》，第7版，1979.9.29。

14. 同註10。

15. 劉文潭，〈泡沫中的泡沫：評論「自囚表演」兼談「概念藝術」與「身體藝術」〉，《民生報》，第7版，1979.10.8。

專題：行為表演轉向與當代藝術

克里斯·波頓(Chris Burden)作品的討論,標舉出有「參禪」意味的概念藝術是勉強可以接受的,但具有自虐傾向的身體藝術,卻是等而下之,「無論是概念藝術也好,身體藝術也好,充其量都只是出現在藝術洪流之中的一些泡沫;而謝君的自囚表演,也充其量只是泡沫中的泡沫!」¹⁶ 可惜的是,全文所不斷聲言的價值:自由、靈性、創造性,都指向古典西方哲學中真善美的普遍價值設定,卻對於當代的藝術機制、藝評語言為何成為大多數概念藝術與身體藝術攻擊與反諷的對象,不置一辭。

比較突兀的地方是,這篇文章從參禪、自由、靈性、創造性這些古典價值的突顯,總結於「謝君棄正理而不取,捨正道而不由,偏偏要抄違反人性,抹煞價值的小徑,這種昏念妄動,十足證明他是一個人世間的孽種,藝術界的敗類。對於這種人人可得鳴鼓而攻之。」¹⁷ 顯然,這些流於謾罵文句的修辭,是來自孔子與孟子的儒家教訓口吻,如果《民生報》第七版自1979年9月28日至10月8日為止連續超過十天,刊登了八則以上的謝德慶第一件作品的消息與評論,使其足以稱之為某種「藝術評論機器配置」的話,那麼,這個機器性的配置讓我們看見了當時「中華文化復興運動」在文藝評論機器上的具體運轉痕跡與影響,這種意識型態的機器,正當其於戒嚴體制中運轉不休之際,同時面對遭國際孤立的國際局勢,不難想見評論的道德孤憤之情,遠大於在評論提出新觀點的思考。

一個月之後,《雄獅美術》1979年11月105期特別報導〈社會的放逐者——記一個虔誠、狂熱的「畫」徒謝德慶〉¹⁸,提供了黃朝謨與黃才郎在1973年謝德慶在臺北舉行「速度藝術展」時的報導,主要還是從其「畫家」身份進行的藝術家思想與情感的報導。值得注意的是,編輯部的引言末尾,點出了一個畫廊機制產生後的問題:「今天,國內美術界呈現一片蓬勃的景象,畫廊如雨後春筍般應運而生。然而觀照這即將邁入尾聲的今年,它却潛伏著些許的暗潮」¹⁹。五年之後,王福東在《雄獅美術》1984年8月162期發表的〈剪不斷的「神」子——謝德慶「藝術·生活」閉幕儀式側記〉一文,指

16. 同上。

17. 同註15。

18. 雄獅美術編輯部,〈社會的放逐者—記一個虔誠、狂熱的「畫」徒謝德慶〉,收錄於「與世隔絕一整年—觀念畫家謝德慶」專輯,《雄獅美術》,105期,1979.11,頁62-72。首頁特別報導「與世隔絕一整年,觀念畫家謝德慶」,特別值得注意的是,轉載自紐約《世界日報》的系列圖片5指出「兩年前(筆者按:即1977年),謝德慶用一把小型勾刀和顏料在自己臉上『作畫』。自毀自己以通過心理的危機。」(頁61)此報導與王墨林後來的「傷痛」評論密切相關,本文稍後將對此進行討論。同一個特別報導,最後還收錄並擴大了9月29日與10月1日《民生報》的兩篇報導〈謝德慶自囚表演引起了強烈反應,藝壇視為走火入魔有位畫家很想嘗試〉、〈是邪門?還是正道?是天才?還是瘋子?謝德慶自囚何價藝術界各有看法〉,並增加了當時政大哲學系主任趙雅博的評論,「只是一種內在的行為,不能肯定為藝術作品」(頁76)。

19. 雄獅美術編輯部,〈社會的放逐者—記一個虔誠、狂熱的「畫」徒謝德慶〉,頁72。

出了謝德慶作品迥異於畫廊體制運作的純粹性：「從他這幾年相繼推出頗具震撼力的作品來看，謝氏同時也是『純粹度』最高的藝術家，在創作的態度上完全是為了藝術而藝術，他不像一般藝術家除了創作之外還有『作品出售』的煩惱，也沒有『改善』或『享受』現實生活的傾向，而且就定力與對藝術奉獻的熱忱而言，包括中國美術史上的藝術家，在這方面排行榜的前三名恐怕是謝德慶，謝德慶，謝德慶了。」²⁰

這種對於商業畫廊「機制」、「體制」的敏感與迴避，表現在作品上的「機器」與「機器性配置」，在評論語言中，或以「純粹性」描述之，或以「藝術·生活」二分的方式評述，但是，對於其作品形式、內容上的評論，卻又落回一般性的討論範疇，王福東對於後來命名為「繩子」（當時被稱為〈藝術·生活〉）的這件作品脈絡，評論如下：「謝德慶的作品除了處女作「自囚」藝術涵蓋有宗教禪學的理念以外，其他如「打卡」、「戶外生活」及「藝術·生活」都是非常社會的，他把生活中最平凡的一面帶到藝術的領域來，用時間與空間來解說生活的極端（如「打卡」及「戶外生活」），而在「藝術·生活」裏，所表現的是來自人為的束縛所產生『夫妻』之間另一種抽象的特殊關係，並為毫無隱私的生活習性作抗衡。」²¹他注意到這件作品呈現了某種人為束縛的「抽象的特殊關係」，但卻認為「籠子」、「打卡」、「戶外生活」分別屬於禪學和社會範疇。筆者認為，這跟謝理發點出了自囚作品中「機能喪失的機器」、劉文潭發現了謝德慶刻意迴避的「藝評與財閥間的關係」一樣，王福東未能將此「抽象的特殊關係」推演至謝德慶作品形式面上的考量，進一步在概念與作品之間進行探討，反而又落入了對於謝德慶「是否被神化了」的關注，這種評論只是先前將謝德慶病理化、敗德化式評論的一體兩面，過度關注其「人性」與現實影響力之間的拉扯，而未能在評論層面提出有相對強度的「觀念」，呼應其作品的「觀念」。正是在這個評論指涉與作品內涵所可能具有的平行共振關係上，國內的評論產生了空缺，某種新觀念與評論語言上的匱乏。但是，這並不意味著國內的評論者有能力與見識上的問題，而是至少到2000年為止，評論多將重點集中在謝德慶的個人自傳，或其作品與商業體制的關係，²²同樣的空缺，也發生在美國的評論脈絡上，下一節我們將回頭討論這一點。

20. 王福東，〈剪不斷的「神」子—謝德慶「藝術·生活」閉幕儀式側記〉，《雄獅美術》，162期，1984.8，頁29。

21. 同上，頁30。

22. 譬如胡永芬，〈觀念藝術的苦行僧—謝德慶〉，《典藏·今藝術》，29期，1995.2，頁158-163。又如《現代美術》2004年12月的〈臺灣當代行為藝術概況—「2004臺灣國際行為藝術節」座談紀錄〉一文中，謝德慶的作品照片既在刊頭放大處理，又在結尾處放了1978-1979年「籠子」的年曆，但是，在王墨林、陳界仁、姚瑞中、湯皇珍與霜田誠二的座談紀錄中，只有姚瑞中提到了「七〇年代，謝德慶在1978年開始進行一系列的〈One Year Performance〉（一年行為），對整個臺灣藝術界影響蠻大的。」（頁52）之外，究竟其具體影響如何評估，仍然留下空缺。參見〈臺灣當代行為藝術概況—「2004臺灣國際行為藝術節」座談紀錄〉，《現代美術》，2004.12，頁50-57。

專題：行為表演轉向與當代藝術

跳脫了早期劉文潭的「敗德論述」，謝德慶作品評論在國內的另一個重要脈絡，就是關於創作倫理，從創作的觀點出發的討論。2006年8月號的《藝術家》雜誌，刊出了由陳愷璜與簡子傑對談，張晴文採訪撰文的〈在謝德慶背後，我們繼續……〉。這篇採訪從「藝術世代相對論」這個命題出發，有某一種聯繫謝德慶—陳愷璜—簡子傑三個世代的系譜排列意味。剛剛舉辦了「疲憊與等待之屋：向謝德慶致敬」展的藝術家（或許再加上藝術教育者更好）陳愷璜，以反諷的口吻說「謝德慶花一年一年的時間做了幾件作品，說起來還滿不道德的。」主要是他那種「浪費的徹底性」難以企及。因此，陳愷璜試著以這個展覽「去回應他曾經操作過的藝術機制，或許這致敬包括了一種詮釋角度，增添一點擴充，就不是他原本藝術哲學的一部分，而是一種論述。」²³ 有趣的是，簡子傑在對談中，表示了陳愷璜對謝德慶創作倫理的「參照」有失之狹隘與樣本不足的危險，對思考當代創作狀態的簡子傑而言，「謝德慶這個部分只能當成一種理念的參照。」不過，陳愷璜認為他的參照不完全是學院認識論的參照，而是與謝德慶的「對話經驗」，並用以批判簡化的後現代論述：

好像在臺灣長久以來私人情誼，之間如果都要顯現在藝術對話上，並不多見。可是我剛好有機緣認識謝德慶這號人物，有一種神奇的對話經驗。我覺得這是一種有效的範例，可以十幾年地持續。我認為臺灣需要有這種對話。²⁴

顯然，陳愷璜對謝德慶的評論與論述，立足點在於創作者與藝術家之間的深度「藝術對話」，因此，這種評論已將焦點轉向了兩個方面：首先是創作倫理上的藝術對話與交流，進入到生活相處上長時間的脈絡裡，產生強大的創進思考動力；其次是關於評論本身的基礎，亦必須改變其典範和表達形式，以這種「神奇的對話經驗」為依據，甚至以作品展覽為論述平台，去回應謝德慶對「藝術機制」操作的特異手法。至此，評論已不是單純的理論與歷史工作，而要求積極的、面對面的深度對話與倫理關係。筆者將此對話倫理關係的建構，亦視為「抽象機器」與其機器性配置的一部分，正是認為，這種倫理要求，很可能與謝德慶對所謂「藝術本質」的思考過程的要求有關，這種思考過程，要求自身產生在生活層面中適當的機器性配置，進行嶄新論述話語的生產與組裝，而不能停留在形而上的理論語言狀態。簡單的話，它必須是持存在生活對話中的容貫態度，對於內在容貫平面的這種創作倫理與對話倫理的要求，即是「抽象機器」的基本特質。

23. 張晴文採訪撰文，〈在謝德慶背後，我們繼續……—陳愷璜vs.簡子傑〉，《藝術家》，375期，2006.8，頁307-308。

24. 同上，頁312。

王墨林在中國發行的《藝術界》雜誌2012年4月號〈現代性的傷痛記憶——從臺灣的角度〉試圖回到臺灣身體文化政治史的歷史脈絡，從戒嚴狀態的身體傷痛記憶，推演至謝德慶作品整體行動力學的原點：

這個身體傷記在自我意識化的過程中，漸漸翻轉出他的身體現代性的欲望，行動力學在這裡找到支撐世界的力量。因此，1973至1974年也是一個在冷戰／反共／戒嚴的年代，我們現在回頭看謝德慶從「跳樓」到「跳船」的行動，就更能彰顯在壓抑的歷史情境之下，他的行動在其中所意味的非法性，從肉體損壞到國籍破壞，都是他在跟臺灣的關係轉變中對世界的告白。²⁵

在結論的部分，王墨林指出謝德慶不斷地切割由臺灣轉向世界的原因和過程，他的傷痛記憶，最後居然成為他的「忘卻史」，忘卻他的作品與冷戰／反共／戒嚴體制的關係，進而欲從紐約出發，形塑全球化的傳奇。筆者認為，這篇評論文章對於「體制」與「機制」因素相當突出，透過對於冷戰／反共／戒嚴體制的反省，王墨林明確指出了謝德慶的作品一直是忘卻其早期身體政治的傷痛，而反覆其邏輯，在這種忘卻了根源的身體傷痛中，把自身移置到紐約的藝術場景，投向世界。但王墨林的文章欠缺解釋的是，從1984年紐約開始的作品「籠子」，一直到1985至1986年的「沒有藝術」、1986至1999年的「十三年計畫」，與這種傷痛記憶究竟有何確切的身體政治上的關聯。而且，就只能用「忘卻傷痛」去解釋嗎？

換句話說，在王墨林評論的基礎上，我們理解了謝德慶作品形式底層所可能具有的身體歷史與政治壓抑的原因與形塑過程，但是，原因和形塑過程的解釋，並不能取代作品本身的實踐形式與內容。我們要問的是：這種亟欲忘卻傷痛的壓抑身體，對自由的追求，是否可能在紐約的環境中，形成了另一種反覆運轉的「抽象機器」與相應的「機器性配置」，其形式有其自身演進的脈絡，其內容早已抽換為無特定人稱（impersonality）、無器官身體（Body Without Organ）、無特定歷史與政治指涉的系列性層次配置。這就如同我們用猶太人的命運來解釋卡夫卡的系列小說創作，不能說這種解釋本身是什麼錯誤，只能說這種解釋過於附著在「猶太人」的具體專有名詞上，然而，如果此處的「猶太人」代表的是某種「少數族群」（minority）、少數的聲音，代表某種一直沈默無語的聲音，那麼，這樣的評論才能回應王福東所提及的藝術

25. 王墨林，〈現代性的傷痛記憶——從臺灣的角度〉，《藝術界》，2012.4，頁152。

家的「純粹性」，不為國族論述、不為社會與商業體制、不為顯明的政治立場服務，只為個體存在的殊異性，以及其擴延散播而出的潛在政治性。

三、國際的評論脈絡及其空缺²⁶

美國藝術史家蘇西·蓋布力克 (Suzi Gablik) 在1984年出版的《現代主義失敗了嗎?》(Has Modernism Failed?) 這本書中，花了兩頁多的篇幅討論謝德慶及其作品意涵。她以這樣話語展開她的討論：

追求「成功」的壓力，迫使藝術家在創作時將洞察力拋到九霄雲外。成功和地位是迫使藝術家屈從流俗的一股強大力量，它誘使我們按文化所提供的方式來解釋藝術，並且緊緊依循某些行為方式。有些藝術家由於不是在美國長大，所以也就不會盲目的服膺這些目標。1974年非法進入美國的臺灣表演藝術家謝德慶就是一個例子，他在創作時就無需那樣地屈從於流俗。他在臺灣的成長過程中，並未被灌輸要追求經濟的成功和保障、舒適和逸樂，而他的外表也不具有這種氣息。²⁷

蓋布力克主要是從「反主流文化」(counter-culture)的角度來詮釋謝德慶1979至1982年的三件作品。基於對資本主義消費經濟制度的不滿，蓋布力克似乎太快地將臺灣文化因素「東方化」與人類學化的嫌疑。她說：「峇里島上雕刻神廟大門或是製作一組儀式面具，都是以匿名的方式進行，而峇里島人彼此間也不相互爭奪地位和名聲。美國印地安人和澳洲土著是以魔力的大小來衡量藝術作品。對奈及利亞南部的喀拉巴里人或是紐西蘭的毛利人而言，精靈就真的『住』在雕像之中，並且控制著人們。中國偉大的畫家都獨自隱居在山林之中，並自大自然中汲取靈感：他們逃避宮廷生活，更將畫作免費送人。」²⁸ 在直接將謝德慶作品的抽象配置參照「文人」隱逸的範疇後，對照著劉文潭早先對謝德慶作品的苛評與王墨林抽取出謝德慶作品可能具有的戒嚴身體文化創傷底蘊，形成強烈的落差與對比，因此，她的「東方化」與反主流化論述顯然有一廂情願的投射想像，需要進一步補充謝德慶與所謂的「臺灣文化」的實質關係。

26. 以下的討論，自蘇西·蓋布力克 (Suzi Gablik) 至布蘭登·泰勒 (Brandon Taylor)，筆者曾在〈時延與微感覺：懸置於一九八〇年代的兩個未來美學命題〉一文中檢討過。就方法論而言，本文做為一個謝德慶作品評論歷程的行動研究，筆者認為有必要在此重述其內容，並進行論點上的修正的批判，呈現其更完整的脈絡。參見龔卓軍，〈時延與微感覺：懸置於一九八〇年代的兩個未來美學命題〉，《藝術觀點ACT》，44期，2010.10，頁38-51。

27. 蘇西·蓋布力克著，滕立平譯，《現代主義失敗了嗎?》(Has Modernism Failed?) (臺北：遠流，1995)，頁44-45。

28. 同上，頁46-47。

十年之後，英國藝術史家布蘭登·泰勒 (Brandon Taylor) 在2004年出版的《1970年之後的當代藝術》(*Contemporary Art: Art Since 1970*) 在討論謝德慶時，觀點已有所推進。他並未簡化謝德慶的東方因素，而是與王墨林的觀點有所呼應，同時將殖民經驗與冷戰時期的美國影響列入其批評立足點。首先，泰勒認為行為表演藝術的特色，只能說部分來自於西方現代主義，因為，1950年代晚期的亞倫·卡普羅 (Allan Kaprow) 和羅伯·沃茨 (Robert Watts)，其根源並不全然來自歐洲的達達，而包含了「東方的精神修煉傳統，包含了身體的否定、自我超越、以非線性的結構擁抱矛盾和變動。」²⁹ 然而，他也認為，「古老的佛家、道家、儒家在現代化的技術社會中顯然無法直接顯露其態度，甚至在經過殖民與政治壓抑交互衝擊的現代亞洲國家中，佛家道家與儒家的態度更顯得問題重重。」³⁰ 以臺灣為例，由1895到1945年，歷經50年的日本殖民時期，隨即接受由美國支持的國民黨治理，然後進入到1970年代強制的國家主義運動 (中華文化復興運動)，透過這種方法來復興已經失去的認同，同時將臺灣的文化與藝術再一次的漢化。「這種壓抑的政策是想要抗拒西方化的文化，然而，它的支持力量主要來自於嚴苛的戒嚴法，一直到1987年解除戒嚴法為止。」³¹ 在這裡，傳統的儒道佛家似乎只能被動接受與戒嚴法的關係，難以發揮對戒嚴法體制的批判力。

泰勒做了一次歷史的跳接，進一步將謝德慶置入臺灣解嚴之後的前衛脈絡，視之為「自由」藝術表達的先聲。他認為，臺灣在解嚴後才有較多的自由觀念開始流通，1988年在臺北市立美術館舉辦的「達達的世界」展覽，就是其中的一個徵兆。有趣的是，在這個展覽之前，李銘盛在忠孝東路鬧市中進行其喊叫作品〈李銘盛=藝術3〉時，曾經被警察扭送派出所。同時，李銘盛對「達達的世界」這個展覽本身也進行行為反諷，以其〈李銘盛=藝術6〉的「大便」作品，與館方管理人員在參與研討會的過程產生激烈衝突。

泰勒認為，「在強勢的國族認同與西方跨國資本主義的拉扯之間」，臺灣藝術家「使用極端的軀體忍耐，作為一種政治表達的形式而顯現為前衛主義的姿態。」³² 他舉出李銘盛在1983年的作品〈生活精神的純化〉，試圖在40天之內，用走和跑的方式，通過1,400公里的考驗。1984年，在〈包袱119〉這件作品中，他背著一個3至10公

29. Brandon Taylor, *Contemporary Art: Art Since 1970* (London: Laurence King Publishing Ltd., 2004), 192.

30. 同上。

31. 同註29。

32. 同註29。

專題：行為表演轉向與當代藝術

斤的包包，並且用鎖鍊綁縛在身體上，長達119天。李銘盛宣稱，「其實比背負著這個包袱更沈重的，就是如何超越政府治理所帶來的社會與政治鎮壓。」³³ 1987年他的行為作品〈非走非跑〉，用他的手和膝蓋「平行」參加國際馬拉松比賽，在兩個禮拜之後，他才順利完成這件作品，用了十幾個小時非走非跑地爬完馬拉松全程，到達了終點的總統府廣場，不用說，這個行為中途也曾經受到了「法」的代表——警察的驅離。³⁴

與此同時，陳界仁透過偽裝的行為表演藝術來進行他的政治抗議，表達反壓迫的意志，同樣也冒著很大的個人風險。在戒嚴時期，所有的政治示威均屬非法，1983年，他在擁擠的西門町街頭上演行為藝術〈機能喪失：第三號〉，這恐怕是1979年美麗島事件後，臺北街頭第一次有人敢於聚眾活動。同時是要想辦法讓它變成日常活動以及政治上的挑釁行為。果然，在他們的行為結束後，警察與情治單位人員也趕到現場，卻礙於即將進行的增額立法委員選舉，而有所顧忌，不敢抓人。王墨林對於謝德慶作品之歷史原因與潛勢構成過程的分析，在此也顯現出相當的有效力道。

但是，如果跳出政治的問題脈絡，泰勒認為，「臺灣藝術較具有哲學性的內容，可以在謝德慶的作品中發現。」³⁵ 泰勒的說法，必須加以保留。姚瑞中在《臺灣行為藝術檔案1978-2004》一書中，說明了陳界仁在1986年4月12日的解嚴前夕，與高重黎、林鉅成立了「息壤」，稍後並推出了五次聯展，強調叛逆與反抗。年底陳界仁等人透過「奶·精·儀式」團體，發表了〈試爆子宮I—創世紀以後……〉，「似乎也呼應了日本『大駱駝艦』(Dairakudakan, 1972)、『山海塾』(Sankajuku, 1975)、『白虎社』(Byakkosha, 1980)等『暗黑舞蹈』團體美學風格：他們強調醜陋、變形、回歸原始自然的表演方式，是一種『忘形』的舞蹈；」³⁶ 從今天來看，這種身體美學雖然可能在泰勒所認定的「哲學性」之外，但也反顯出泰勒的「哲學性」有狹隘的西方理體中心(logocentrism)、忽略與貶抑身體思維之嫌。我在先前的〈時延與微感覺：懸置於1980年代的兩個未來美學命題〉一文寫作發表時，忽視了這一點。

王墨林的評論，更突顯了泰勒論點上的空缺。姚瑞中說：「劇評家王墨林曾將李銘盛、陳界仁、洛河展意等團體及個人以『臺灣的肉體叛亂者』作為期許，並不是為了

33. 同註29。

34. 姚瑞中，《臺灣行為藝術檔案1978-2004》(臺北：遠流，2005)，頁29-33；47-49。

35. Brandon Taylor, *Contemporary Art: Art Since 1970* (London: Laurence King Publishing Ltd., 2004), 193。

36. 姚瑞中，《臺灣行為藝術檔案1978-2004》(臺北：遠流，2005)，頁40。

顛覆社會或顛覆傳統劇場美學，主要目的是透過這類行為，開發身體表演藝術觀念上的新語彙，以期待一個『表演觀念藝術』時代的來臨；以彼時的大環境來看，如何在一派荒蕪的表演藝術環境中，尋求自身發聲的可能性，走上街頭似乎成為一個不得不選擇的發表方式與手段。」³⁷相對而言，泰勒的「哲學性較高」的論點，反而突顯出謝德慶的創作語彙，是否更能適應於彼時紐約或一般而言的西方概念思維，而非以東方或舞蹈式的身體思維為基本模型？這是我的疑問，這也是我選擇以謝德慶的作品為一個思考據點，代表80年代在西方典型的行為藝術的美學思維外，但又在其內，提出「抽象機器」美學命題的異變節點。

傅瑞瑟·華德 (Frazer Ward) 在2007年2月《典藏·今藝術》刊登的中譯評論〈非法居留：謝德慶1978-99年〉一文中，雖然指出謝德慶作品與克里斯·波頓 (Christ Burden)、瑪瑞娜·阿布拉莫維琪 (Marina Abramović) 在經其作品中，「以自我作為素材的手法，都只不過是為了以更徹底的方式來否定主體性乃問題之核心」，但華德認為，謝德慶在抹除主體性方面較其他藝術家更勝一籌，在於他以非法移民身分突顯其「例外狀態」，自我囚禁、在官僚體系的邊緣成為破碎無意義紀錄的打卡、流放隱藏於都市空間人群邊緣，和司法、勞動制度的關係成為「由於完全被摒除在外，因而包括在內的東西。」³⁸ 就此「自我抹除」而言，可以說是一種為自己畫上了刪除線的「非法移民主體」或「非法自我」。然而，筆者認為，這種與「法」的例外關係，仍然需要解釋其「沒有藝術」和「十三年計畫」究竟與何種「法」的例外狀態有關，華德用「如一座怪誕而短暫的紀念碑，紀念的是現在看來平淡無奇的例外關係」³⁹來解釋「十三年計畫」時，顯得有些牽強。

謝德慶原本是一位畫家，他在1969年開始他的繪畫生涯，四年後停止繪畫。1973年他做了一件名為〈跳〉的行為作品，從臺北溫州街的一間二樓公寓的窗戶往下跳，摔壞了雙腳的腳踝，但因為他後來自認這個行為不是要傳達疼痛與自殘，經過自我批評後，背反於劉文潭的「自虐」論述與王墨林的「傷痛」論述，謝德慶後來毀了這個行為的紀錄影像，只有一系列照片偶然留存下來。至少，這個主體毀壞的行動，與自虐較無關聯，而與「非法主體」或「非法自我」的藝術抽象機器和內在容貫平面較有關聯。

37. 同上，頁40-43。

38. Ward, Frazer. "Alien Duration: Tehching Hsieh, 1978-99." *Art Journal* 65, no. 3 (Fall 2006), 8. 中譯見：傅瑞瑟·華德著，余珊珊譯，〈非法居留：謝德慶1978-99年〉，《典藏·今藝術》，173期，2007.2，頁85。

39. Ward, Frazer. "Alien Duration: Tehching Hsieh, 1978-99." 13. 中譯見：傅瑞瑟·華德，〈非法居留：謝德慶1978-99年〉，頁88。

專題：行為表演轉向與當代藝術

簡單地說，謝德慶是試著「跳」向一個不屬於一般生活層面的抽象生活平面去。如同2009年與漢斯-烏利希·歐布利斯特（Hans-Ulrich Obrist）的訪談中指出，〈跳〉這個行為仍然具有類比上與身體上的貫串性質。⁴⁰ 即便他在1974年非法移民到紐約之後，他在紐約仍繼續以身體的極端表演來進行創作，只為少數人所知，一直到2009年在紐約現代藝術博物館（MoMA）、古根漢博物館（Guggenheim Museum）、2010年光州雙年展的作品展出時才受到高度注意。值得注意的是，這三個展覽展出的都只是謝德慶單件作品（如「打卡」、「籠子」），而非回顧展。

在與歐布利斯特的訪談中，謝德慶回憶初到紐約苦思其作品時說：「我待在我的工作室思考藝術而並沒有生產任何東西，這種方式本身可以變成一件藝術作品。我已經浪費了我的生命四年，而我已經準備好要透過藝術的形式，再浪費一年。對我來說，生命就是一個籠子；並不是以政治的意味來說，而是以存在者的孤立來說。渡過時間、呈現思考的過程就是這件作品的概念。」⁴¹ 在這個訪談中，「渡過時間、呈現思考」較正式地在謝德慶的表述語言中出現，特別是在西方近現代哲學中的重要論題：「時間」，第一次以明晰的概念，在藝術家的談論中成為核心。雖然「時間」在謝德慶的作品形式要素中相形重要，但是，在先前的評論中，其作品時間的長度不是被轉換為「軀體忍耐」、「忘卻的傷痛記憶的反覆」這些心理與生理因素，就是被完全忽略。因此，我們不能不考慮到，做為評論上的一個事件的浮現，2009年接受訪談時的謝德慶，正值《現在之外》這本圖書冊的出版期間，也正是另一位共同作者希斯菲爾德與謝德慶進行了兩年的話語交換工作之後，某種新的評論焦點正趨成熟的階段。

2009年英語圖書冊《現在之外》的出版問世，不僅完整收錄了謝德慶作品的檔案資料，也是一段長期討論、共同書寫過程的完成。希斯菲爾德從「不合時宜」這個角度出發，描述這位藝術家以「時間」做為創作材質，將自身推逼至與任何人皆難耦合的孤獨時間狀態，在社會邊緣，成為局外人，後者是「生命」的體驗，前者是構成「作品」的時間材質，聯結在一起，就成了「生命作品」。⁴² 這種「不合時宜」表現在各個方面，簡直構成了一種「不合時宜」綜合機器，舉凡從藝術論述、藝術空間、藝術體制、創

40. Hans Ulrich Obrist, "Interview with Tehching Hsieh," in Paula Orrell ed., *Marina Abramovic+ The Future of Performance Art* (London: Prestel, 2010), 100-109. 中譯見：漢斯-烏利希·歐布利斯特著，龔卓軍譯，〈訪談謝德慶〉收錄於《藝術觀點 ACT》，45期，2011.1，頁124。

41. Hans Ulrich Obrist, "Interview with Tehching Hsieh," 105. 漢斯-烏利希·歐布利斯特，〈訪談謝德慶〉，頁125。

42. Adrian Heathfield and Tehching Hsieh. *Out of Now: The Lifeworks of Tehching Hsieh* (London: Live Art Development Agency; Cambridge, Mass.: MIT press, 2009). 中譯見：亞德里安·希斯菲爾德、謝德慶著，龔卓軍譯，《現在之外—謝德慶生命作品》（臺北：臺北市立美術館、典藏藝術家庭，2012），頁12。

作倫理、法律、人種膚色、身體實踐，謝德慶的藝術創作初始條件，盡皆與時局潮流悖反。謝德慶從1974年跳船美國尋求創作空間後，他的非法移民與亞洲膚色問題，讓他在紐約藝術圈不得不以最「原始」的自我存在處境的指涉方式展開其作品——藝術家自囚於自製的籠子裡一年，同時，身體藝術、概念藝術、現場藝術這些藝術論述都難以套用在他的作品型態上，他的作品實踐與發表的空間都發生於畫廊與美術館之外，而且在時間方面，還涉及固定以一年的長時延自囚、切割生活時間、兩人共同生活（不碰觸彼此身體）、在紐約戶外生活，甚至以一年的長時延不接觸藝術圈的所有活動與訊息為作品本身，緊接著，最後一件作品更以13年創作卻不公开发表為形式，讓本來聲名鵲起的狀態，硬是在長時間中自我消解，一方面悖離藝術體制的常態，一方面又以「時延」造成的動情力，發生某種即將跨越長時距的異時效應。

這個「時延美學」的提出，不僅突破了先前的評論框架，突出了謝德慶作品形式中的時間向度，透過希斯菲爾德來臺參與新書發表討論的過程所提供的訊息，筆者認為這本書的書寫過程，也含藏著一種不同的評論方法學。那就是一種以形成討論共同體、近密的、話語交換的倫理共同體。希斯菲爾德花了兩年的時間，與謝德慶共同工作，書寫、整理、編排了《現在之外》，除了訪談之外，希斯菲爾德的評論，主動提出了「時間材質」、「生命作品」的概念，以塑造謝德慶作品以「時延的動情力」（*durational affect*）為基礎的「時延美學」評論路數。這是一種以相互承認為優先，但不一定相互同意的討論過程，同時，這種討論與評論的過程，最需要的仍然是「時間」與「時延的動情力」，也就是說，如果沒有足夠的相處時間、機遇與話語交換的累積，在倫理關係中形成的「時延動情力」就不會出現。時延美學所含藏的評論方法學，雖然不排斥以直觀理解作品，卻更重視親近而貼近地去理解作品的細節，因此，對於創作過程所有的細節考量，自然必須含納進作者的經驗細節。當然，這種評論方法學或許特別適用於包含了諸多隱藏細節的長時延作品，因為，如果不經過詢問、討論與詰辯，在長時延作品的創作過程中，就像我們的日常生活一樣，恐怕許多饒富意味的細節連創作者本人都很可能加以忽略、忘卻。這種評論書寫的方法，相對於先前諸多的評論脈絡而言，又指出了一處重要的空缺：那些被忽略不計的細節，必須經過更多的對話與討論、更深沈的倫理關係，從創作者的記憶深處，面對詰問與反思，從潛意識中提汲出來。

然而，《現在之外》這本書，從希斯菲爾德在〈時間印記〉採取的謝德慶創作時間旅程描述與問題重置開始，不論是謝德慶所有的「生命作品」檔案呈現、希斯菲爾德

專題：行為表演轉向與當代藝術

與謝德慶的對談「我只是走入生活」、受邀或自發提出書信的研究者與藝術家，以及最後的「事後思考」，都不是在指向未來的藝術彌賽亞時間，也未曾顯示謝德慶是任何意義下的藝術先知（王福東評論中所謂的「神」或王墨林評論中所謂的「傳奇」），充其量可以說，這本書是在描述一種剩餘的生命，做為藝術的使徒，他活在一種剩餘的時間裡，他的作品並不是指向未來生命的解脫，而是處理現在、面對當下，呈現「生命就是一場無期徒刑」這個前提下的剩餘生命，這種生命，如同佩姬·菲蘭（Peggy Phelan）所說：「停留在所有棲居的外部」。⁴³

就此而言，菲蘭〈棲居〉一文中一再使用的藝術「出埃及記」比喻，或許並不只是文學上的修辭。這篇文章的最後，就是在質疑「藝術」與「生活」之間的紅海二分，經過謝德慶的藝術實踐，並不是走向一種判然二分的盡頭，不是一種時間上的結束，而是開始進入「結束」的時間——剩餘時間。彌賽亞時間與剩餘時間的不同，就在於彌賽亞時間與世俗時間是截然二分的，但是，剩餘時間本身就是進行這種聖俗畫分的畫分動作，它必然屬於當下的實踐、屬於這個俗世、必須進行俗世時間的畫分計算，但是又必須按照律令，從世俗時間中打開一種按照待界定的藝術律令而實踐的使徒式生活，這種藝術使徒與先知不同，藝術使徒過的是現在進行式的生活，即便是30年前的宣言，他的當下仍然必須以某種現在進行式來維持這些宣示，但先知是活在未來式、超越命令式的宣告中。⁴⁴ 而我們在《現在之外》這本書出版的具體過程中，了解到謝德慶維持這些宣示的方法，漸漸顯示出一種形構近密討論社群與平台的意志與努力。

四、從翻譯到抽象機器

但是，希斯菲爾德的「時延美學」與「構築對話平台式的評論」，並不是沒有空缺。這個空缺在《現在之外》中譯本翻譯與發表的過程中，漸次顯現。它展現為兩個方面的問題。一方面是翻譯過程中，大量的嶄新概念，需要適切的中文對應，從而突顯出中文評論語境上龐大未曾開展的語言空缺，反顯出先前謝德慶作品在中文評論上的失語狀態；另一方面是「時延美學」的評論語言，對於謝德慶作品的時間性向度做了嶄新的闡釋，但是，從創作者的角度來說，似乎仍需要不同的概念，來評論創作者在觀念層次上，如何思考、如何操作這些不同的時間性向度。

43. 佩姬·菲蘭，〈棲居〉，《現在之外—謝德慶生命作品》，頁357。

44. 龔卓軍，〈剩餘的生命，剩餘的時間—閱讀與翻譯《現在之外》〉，《典藏·今藝術》，234期，2012.3，頁140-143。

從第一方面來看，中文翻譯的過程，相較於「構築對話平台式的評論」，多了一層穿越中文語境的困境。換句話說，除了具體的編輯流程，有謝德慶本人、出版社編輯、校閱者參與外，對於翻譯語言在具體中文語境的脈絡探測，其實要求的其實不亞於「構築對話平台」的細密過程。讓筆者回歸到這個過程。

為了迎接《現在之外》中譯本在臺灣的出版與發表，回應謝德慶的再次到來，2012年2月下旬，筆者曾召集了一次晚間聚會，幾位藝術家、策展人、評論者聚在臺北藝術大學（以下簡稱北藝大）美術學院的一間教室裡，針對如何回應眼前當下即將發生的事態，前後四個小時，各抒己見，同時漸次形成對話。

這樣的聚會，某種程度上，延續了2010年的10月底曾經在臺南藝術大學（以下簡稱南藝大）校園舉行過的討論會。在南藝大的整個討論為期兩天，同樣屬於私人邀請性質，謝德慶本人也出席參加了討論，不過，當時並沒有很具體要處理什麼即將發生的事，只有模糊地指向接下來可能進行的《現在之外》中譯工作與後續的研究對話。在更早以前，據我的了解，是陳愷璜多次召集了他在北藝大的學生與藝術家，和謝德慶有類似的碰面討論，而且這些討論的還延展到北藝大的課堂與創作脈絡中，形成1999年以後「國家氣」創作團體的創作發表。因此，我們從2012年的晚間聚會，從眼前可見的中譯出版之事，指向了更隱微、更早發的某種「轉譯謝德慶」的創作思考運動脈絡。

回到北藝大的場景，聆聽晚間聚會中的發言，筆者首先得到的是這樣的理解：如果說透過陳愷璜的操作引入當時北藝大的謝德慶，其後續影響，包含了對作品成立的條件、創作形式與態度、對架上畫的攻擊、對藝術的界定，建構出了某種倫理氣息（ethos）。

這種倫理氣息以「長時間型」或「觀念計畫型」的行為實踐作品為尚，質疑與否定先前的「作品」概念，隱然要求藝術不可只具有象徵性，還必須有身體在場，「作品」的行為入場，必須同時展現其框架，使得它具有的藝術崇高性和低調性，計畫但求嚴整，執行務求嚴密，加上幾近潔癖的反奇觀、反影像的狀態，造成了某種崇高的「驚嚇」與後遺的反覆悲欣，藝術良心的發現，終至使受影響的創作者動輒自我審查、產量低、創作陷入艱難境地。實際上，至少在2005年以後，這種創作倫理與美學開始式微，如今已不再有什麼人談論「作品」成立的條件，臺灣的行為表演，自彼時開始配樂與操作具體的觸情要素，沒有什麼年輕創作者對反影像、反奇觀有太大的興趣，很容易、

專題：行為表演轉向與當代藝術

或「太容易」就形成了「作品」。

至此，整個討論形成了第一波的問題高峰：藝術家如果離開母土，才能尋找到其本有的能量，轉而成為母土的某種「藝術良心」，那麼，在臺灣的價值全面轉換與崩解的當代，我們是要重新評估這種已母土化的「良心」、是應該與這種已粗具臍帶關係的「良心」進行切割、或者是逕自尋找樂於續行談論的嶄新焦點？簡單的說，問題的焦點在於是否應該思考如何去謝德慶、去「藝術良心化」的謝德慶、或者是去「陳愷璜化」的謝德慶？有趣的是，這個討論的方向，顯然與1999年以前，將謝德慶的討論引向「創作倫理」範型的方向，截然對反，似乎依據陳愷璜脈絡的謝德慶而思考「去疆域化」的呼聲拔出了高音。這呼應了簡子傑在〈在謝德慶背後，我們繼續……〉的「參照理念」之說。⁴⁵

第二波的討論，問題焦點仍然圍繞著謝德慶作品中「崇高現代性」的美學，認為它們操作著烏托邦式的、難以逾越的「不可能性」實踐，這些行為實踐，指向「法的烏托邦」與時間表面刻度的操作、斯多噶（Stoa）式自我審查的玩酷倫理學（Dandy Ethics），卻在某些時候刻意封存身體神經與欲望的直接性、藉著崇高的法則實踐避免直視心理曲折變化邊緣狀態，這個時候，自我立法與法外之法的力量被突顯，幽微的身體與心理變化，卻被摒除於凝視之外，是否可以視之為是將帝國之法，反轉施用於個人生命之上，以此種反諷式的「法的烏托邦」給出其創造性？這種創造性，對臺灣的創作者與創作處境，可以帶來什麼樣的提醒與借鏡？這個問題的焦點，還是在於「法規」的嚴峻性、不可能性，與臺灣藝術界和整體創作處境的可能轉換。⁴⁶

就透過既有的翻譯文本草稿，引入上述的兩波問題背景，可以看出來，臺灣創作者與評論者最關心的是：不論是崇高美學、強度驚嚇、藝術良心、自我審查或創作倫理，我們應當如何面對謝德慶創作態度的「後遺效應」？

相對於這樣的翻譯討論背景，依據筆者翻譯與閱讀《現在之外》的經驗，我在這篇文章想要提出的觀察假設是：有沒有一種可能，我們對於謝德慶的認識才剛剛開始，或者說，我們急於「判斷」或「總結」謝德慶的藝術價值的衝動，很可能會因為這

45. 同註23，頁312。

46. 這個論點由在場的學者黃建宏提出，參見龔卓軍，〈剩餘的生命·剩餘的時間—閱讀與翻譯《現在之外》〉，《典藏·今藝術》，234期，2012.3，頁140-143。

本中譯書的出現，而形成比想像中綿長的「剩餘生命」與「剩餘時間」。換句話說，臺灣藝術界曾經把謝德慶視為來自黑暗的怪物，也曾經把謝德慶視為預告未來創作先知。有沒有可能，《現在之外》的翻譯、出版、閱讀與討論，在接下來、剩餘下來的生命與時間裡，告訴我們的另一個謝德慶，或許多不同面向的謝德慶，他或它們將與臺灣藝術界重新遭逢，而且，這一次的遭逢，會有較多冷靜的認識、較多批判反省的角度，而非在轉譯的過程中立刻直接挪用？

透過中文翻譯文本的討論，引發了臺灣藝術界對謝德慶創作態度與倫理的「轉譯運動」的批判檢討，這是一種始料未及的效果，但卻是一種新的「謝德慶後遺效應」，值得繼續觀察，身為討論會組織者的筆者，感受到這種討論圈的形構與在地自行組裝，生產出某種特屬本地的評論與翻譯的歷史意識。另一方面，做為翻譯者與評論書寫者，在與謝德慶對話的過程中，筆者發現，謝德慶最難以捉摸的、亦最吸引討論者之處，乃是在思考上似乎具有某種容貫的內在平面，但在語言上又呈現某種破碎之勢，也就是說，即使謝德慶在創作思考上具有某種容貫的內在平面，並不代表它一定是語言形成的界面，而很可能是某種非語言構成的潛在力量平面。於是，筆者試以時間測量的「抽象機器」與「機器性配置」來重新理解謝德慶的作品。⁴⁷

謝德慶的時間測量，從一個固定景框開始。透過自立法規式的聲明，使「籠子」像一個固定的長時延取鏡，一個企圖把藝術冥想難以捕捉的性質與力量加上框架的顯影機器，透過囚牢造型的機器性配置，謝德慶創造了一種禁閉系統的幻影，籠內的空間與物件被他以微分化的方式加以區隔，牆壁上留下如雕刻般的365道刮痕，以及無言的黑白影像生活照片，這是一種對時間的間接感知式的固定空間切片測量。謝德慶創造出一種對於時延的機器性配置，並創造出分化性的事態聯結關係。在「籠子」的每日的肖像攝影中，他直視著攝影機的眼神，卻似凝視著另一種時間，對應著下一件作品「打卡」中的運動視線，也對應了觀者此刻的凝視，或未來觀者的凝視。

第二種時間測量的機器性配置，謝德慶動用了16釐米攝影機鏡頭，透過與打卡

47. 以下的評論論點，抽取改寫自筆者在《現在之外—謝德慶生命作品》的書信體文章〈雙重流放：追尋一位時間測量員〉，從方法論來說，本文屬於評論與翻譯的行動研究，同時生產出筆者完整的評論觀點，因此，這樣的抽取與改寫，在文體與文脈上的重置，突顯出筆者行文時的反思的位置。簡單的說，本文乃是原本書信體文章的研究前言或研究背景的問題釐清，雖然時間上較為滯後，但就行動研究的詮釋歷程研究方法論上，它卻需要如此的反思與重置，以完整呈現筆者論述所對應的謝德慶評論史。原文參見龔卓軍，〈雙重流放：追尋一位時間測量員〉，《現在之外—謝德慶生命作品》，頁383-391。

專題：行為表演轉向與當代藝術

同時的自拍像，將一年8760個時間切片加以串接，一樣是固定的景框，原本自拍像內部的人體、指針與打卡紀錄開始晃動、旋轉與反覆上升，一種絕對微分化的時延蒙太奇，在運動影像中得以建立。亞德里安的文章，已很準確地分析過這些不同質影像中的差異時延。

這一次，同樣在謝德慶那間由工廠廠房變造成的工作室，他規定自己一年中必須進進出出8760次，去完成一小時一次的打卡行為，持續一整年，疊合著真實界中的勞動者、藝術界中的行為表演藝術家與象徵界中穿著制服的受制約者，謝德慶如同小說家卡夫卡，但他創造的是一個配置了多樣時間測量機器的流刑營。

暴力為了在保持暴力的狀態下成為紀錄，就不能使用刀刃來行使暴力，而必須使用「機器」來行使暴力。謝德慶的時間測量裝置較之卡夫卡〈在流刑營〉裡的裝置，有過之而無不及。謝德慶的身體在真實時間裡忍受極度疲勞與任務執行的痛苦，猶如影像中打卡鐘上靜止的分針與不停轉動的時針，兩種時間指標的分裂，讓它們變得鋒利無比，打卡鐘上的註記條目不斷由機器上反覆上升與消失，但藝術家的藝術時間卻好似他身上的毛髮，在整個機器裝置中，冉冉滋長，表述了另一種時間感的開展。小說中的外來旅行者與操作機器的軍官，在此合成為真實時間與藝術時間之間隙中的受刑者，然而，謝德慶穿梭在他的機器性配置之間隙，我們無法從他臉上讀出細微的受苦表情。他只是凝視著自己設置的16釐米攝影機裝置，為此留下時間測量員的層疊化時間註記。

第三件「一年行為表演」，時間測量員謝德慶出外散步，並且決定不進入室內與任何庇護空間。這次，景框跟著開始運動，整個機器性配置轉移為謝德慶的步行與戶外生活過程。謝德慶把生活紀錄攝影的照片、每日行走地圖的註記與經過剪輯的動態紀錄影像，分別處理。藝術家的身體變成了時延的空間書寫針頭，在1981至1982年的曼哈頓城市與市郊空間中遊走。雖然上述三種影像的組構（照片、地圖、紀錄片），看起來延續了「打卡」的三重時間註記，但與前兩件的時間測量註記不同的是，曼哈頓戶外空間的延展，使他的時間質性變化顯得較前兩件劇烈，謝德慶戶外生活歷程的影像迴圈，至少在地圖上，呈現了不規則的散射線、靜止點與某些時段的放大，甚且，紀錄影片中還保留了某些聲音的痕跡。謝德慶的機器性配置，保持著與物質和事態本身的接觸和對應。

謝德慶走的是接近同化於戶外「遊民」與「流浪者」的生活底層路線，是一種類近、幾乎疊合於那些紐約局外人的「遊民」和「流浪者」的生活方式。這比較像是又一次的「雙重流放」，而不像是在進行「同化」。謝德慶選擇了本來屬於他們這些局外人的異樣時間，疊合在其藝術家時間顯影機器配置中。然而，除了因此經歷紐約百年來最寒冷的嚴冬之外，暴力的陰影揮之不去。當時仍然是非法移民的藝術家，不僅因為路邊巷角的一席容身憩息之地，與一位市民產生了鬥毆，還進一步牽引了國家法律機器的連動。

在紀錄影像中，猶如電影中的動作影像，謝德慶嘶吼著被拖進了警局。這個被拖進室內法律空間的瞬間，是謝德慶在時間測量過程中的重要時刻。因為，在這一刻，藝術家的「例外狀態」時間幾乎已經被推迫到極致，成了一條無法彌合的時間裂縫。謝德慶的時間測量機器配置，觸及到另一個容貫平面的抽象機器——法律。遊民、流浪者、藝術家、非法移民、被侮辱者、受暴力攻擊者與暴力防衛者，這些「法外」的狀態與角色，把「戶外」這件作品提昇為一則「局外人」藝術家的存在寓言。在法的門前，憑著一些局內人的既有藝文報導，在最後一刻，藝術家意外把觸腳伸進了真實法律的時間領地，獲取了一小塊「法外」與「法外」時間的疊合樣本，置入其藝術時間測量層疊領地中。

第四件一年作品「繩子」，時間測量的尺度不再是孤獨的步行，而是以八英呎的關係影像——繩子所造成的關係紐帶，做為時間切片的基本素材，這是另一種機器性的配置，關係性的機器配置。這裡所說的關係，不僅僅是指男性謝德慶與女性琳達·蒙塔諾的關係，就琳達明確的藝術家身分，後來被永久封存的每日對話錄音帶，以及以日常生活快照為形式的每日照片來說，如果我們稍稍拓寬「影像」這個詞的意涵，採用哲學家柏格森的「image」用法，而將665卷錄音帶中的聲音磁軌、那一條束縛住兩人腰部的繩索也視為「image」的一種的話，這件作品所留存的關係影像，較大幅度指向兩位藝術家的心理狀態與關係張力，而不再那麼尖銳地指向謝德慶個人的抽象機器。

彷彿「戶外」已經實現了一項極大化的外部流放，到了「繩子」這件作品，雖然形式直指「關係」的時間測量，但不論在維持近距離卻「不能相互碰觸」，或者是在影像上可以更加精緻的處理，卻只留下了較以往更粗糙、更封閉的紀錄內容，譬如：366張標有確切日期的照片中，雖然有幾張回返到「戶外」的場景去，似在呼應與聯結著先前的「戶外」，但是，有24張顯現的只有日期和全黑或全綠畫面，另有3張甚至直接拍了紙

專題：行為表演轉向與當代藝術

面上書寫的「FIGHT」，其中一張廁所俯視場景的「FIGHT」，更讓人感覺到一種冷冽的日常凝視。此外，一開始就決定永遠封存665捲錄音帶，更是透過時間測量的力量，嚴格拒絕彼此的再聯結、拒絕外部的聲音介入內部的關係中。

第五件「沒有藝術」形成了一種趨向抽象機器的配置：一位作家無法宣稱他的寫作就是不寫作，但一位行為表演藝術家，卻可以如此聲明。然而，筆者認為謝德慶留下的不只是一份聲明、一張海報、一份年曆，也就是說，這件作品不只是一個概念。它還包括嚴格的執行，包括對反於「繩子」中既有的紐約藝術圈生活方式，遠離藝術圈，回返到生活的時間，重新去測量藝術的時間。

這一種反向測量，也涉及到前四件作品與「沒有藝術」和「十三年計畫」在時間質性上的濃度差異。前面四件「一年行為作品」的時間測量機器配置，可以說進行的是時間的「粹取」與「濃縮」，屬於高張力的時間樣本；「沒有藝術」和「十三年計畫」的時間測量機器配置，則是時間的「釋放」與「舒張」，是一種稀釋化的動作。在勞動上，趨向「非藝術」(non-art)的概念。這是一種減法式的雙重流放：透過創作，主動遠離藝術圈的時間節奏，透過創作，解消創作自身的時間顯象。這是屬於稀釋化的時間測量機器配置。但與此同時，經由去作品化的作品形式，卻又形成了新的事件、新的創作脈絡。在此，藝術家的生活時間漸漸開始包裹、封包、覆蓋了藝術時間，唯二的缺口，就只有那張年曆海報與那紙聲明。

按此類推，謝德慶的下一步，勢必得對付「生活」、面對「生命」了。依照雙重流放的邏輯，「十三年計畫」的基本弔詭，就在於它還得要從「生活」本身再進行自我流放，再往前推，這當然將指向死亡。而本文主張，藝術家在此處，用抽象機器輕輕推開了死亡。

1988年，謝德慶因總統大赦得到了美國永久居留權，1991年，他企圖再從「十三年計畫」的「生活」中，試著創作「消失」這件作品。刻意離開紐約，進入孤立狀態，開車到了一個全然陌生的西雅圖。本來計畫前往無人之境的阿拉斯加，未能成行。因為他知道一旦成行，即無異投向死亡。然而，藝術家說，畢竟，那不是他對藝術與生活的初衷。安德烈·紀德在1922年7月27日的《日記》中對這個問題的回應是：「促使我寫作的的原因有種種，最主要的原因，我認為，也是最秘不可宣的。其中之一可能尤其突出：使某種東西避開死亡。」藝術，畢竟是在創造某種內在平面，以對抗死亡，即使這個內

在平面不顯現，即使它以隱匿的方式存在，似乎也不能用以否定生命。

而這個內在容貫的平面，就是謝德慶最強力的抽象機器：如何以生活時間來測量藝術時間，並且在生活時間中轉換出抽象的力量。謝德慶在計畫完成的海報上說：「我讓我自己活著，我渡過了1999年12月31日。」在這個計畫中，謝德慶的生活時間疊合了藝術時間的投影，然後，在藝術時間的投影中，他擴大了生活時間的容受與包裹力量，延展了藝術時間的可能範圍。

從謝德慶作品的系列性來看，他的時間測量計畫，延展出了一個二十二年的抽象容貫平面。做為一位時間測量員，他付出了整整二十二年的時間，維持計畫的時間變化質感，遍歷過「籠子」、「打卡」、「戶外」、「繩子」、「沒有藝術」，經歷著它們間距時間的緊迫性，直到直接面對「十三年計畫」的生活底限。誠然，時間本身無可測量，能測量的只是它的質性變化、力量起伏與種種回憶與夢想的軌跡。從「一年行為表演」到「十三年計畫」，時間濃度由高度張力的粹取轉換到漸漸舒緩的稀釋，測量的尺度變化，就等於謝德慶要展現的不同時間質感。

本文據此主張，從六件作品的系列整體來看，謝德慶有一個明確的抽象機器，亦即其時間測量觀念。它穿越在這六件作品構成的二十二年容貫平面上，使它們連貫起來，同時，它又貫注在個別層疊中的具體物質與事態中，使這些聯結的物質與事態有了另一種生命。

專題：行為表演轉向與當代藝術

參考書目

一、中文書目

- TES工作站整理(2004)。〈臺灣當代行為藝術概況—「2004臺灣國際行為藝術節」座談紀錄〉。《現代美術》，117期(12)，頁50-57。
- 王福東(1984)。〈剪不斷的「神」子—謝德慶「藝術·生活」閉幕儀式側記〉。《雄獅美術》，162期(8)，頁28-30。
- 王墨林(2012)。〈現代性的傷痛記憶—從臺灣的角度〉。《藝術界》4月，頁150-159。
- 呂里尚(謝里法)(1979)。〈自囚藝術·藝術自囚〉。《藝術家》，44期(1)，頁96-101。
- 杜若洲(1979.10.4-5)。〈由「概念藝術」回顧「普普」與「達達」：側論謝德慶的身體個展〉。《民生報》，第7版。
- 肯尼思·戈德史密斯(Kenneth Goldsmith)編，任雲廷譯(2007)。《我將是你的鏡子：安迪·沃霍爾訪談精選1962-1987》。北京：三聯書店。
- 姚瑞中(2005)。《臺灣行為藝術檔案1978-2004》。臺北：遠流。
- 胡永芬(1995)。〈觀念藝術的苦行僧—謝德慶〉。《典藏·今藝術》，29期(2)，頁158-163。
- 張晴文採訪撰文(2006)。〈在謝德慶背後，我們繼續……—陳愷瑣vs.簡子傑〉。《藝術家》，375期(8)，頁307-313。
- 陳小凌(1979.9.29)。〈謝德慶自囚表演引起了強烈反應，藝壇視為走火入魔有位畫家很想嘗試〉。《民生報》，第7版。
- 陳小凌、謝理發臺北—紐約越洋電話(1979.10.1)。〈是邪門？還是正道？是天才？還是瘋子？謝德慶自囚何價藝術界各有看法〉。《民生報》，第7版。
- 陳小凌、謝理發臺北—紐約越洋電話(1979.9.30)。〈自囚一年謝德慶今天出監〉。《民生報》，第7版。
- 雄獅美術編輯部(1979)。〈社會的放逐者—記一個虔誠、狂熱的畫徒·謝德慶〉。收錄於「與世隔絕一整年—觀念畫家謝德慶」專輯，頁105-111。《雄獅美術》，105期(11)，頁62-72。
- 劉文潭(1979.10.8)。〈泡沫中的泡沫：評論「自囚表演」兼談「概念藝術」與「身體藝術」〉。《民生報》，第7版。
- 蘇西·蓋布力克(Suzi Gablik)著，滕立平譯(1995)。《現代主義失敗了嗎？》(Has Modernism Failed?)。臺北：遠流。
- 龔卓軍(2010)。〈時延與微感覺：懸置於一九八〇年代的兩個未來美學命題〉。《藝術觀點ACT》，44期(10)，頁38-51。
- 龔卓軍(2012)。〈剩餘的生命·剩餘的時間—閱讀與翻譯《現在之外》〉。《典藏·今藝術》，234期(3)，頁140-143。
- 龔卓軍(2012)。〈雙重流放：追尋一位時間測量員〉，收錄於亞德里安·希斯菲爾德、謝德慶著，龔卓軍譯，《現在之外—謝德慶生命作品》，頁383-391。臺北：臺北市立美術館、典藏藝術家庭。
- 《行為與表演藝術》、《現代藝術》雜誌專號。北京：現代藝術雜誌社，2002。

二、外文書目(含相關中譯)

- Blanchot, Maurice (1949). "Qu'en est-il de la critique?" Préface de *Lautréamont et Sade*. Paris: Editions de Minuit.
- Carr, Cynthia (2008). *On Edge: Performance at the End of the Twentieth Century*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Carr, C. (1990). "Rehearsals for Zero Hour: Performance in *The Eighties*," in *The Decade Show: Frameworks of Identity in The 1980s*, ed. by David Deitcher, Thelma Golden and Guillermo Gomez-Pena, 199-207. New York: The New Museum of Contemporary Art.
- Carr, C. (1993). "Roped: A Saga of Art in Everyday Life," in *On Edge: Performance at the End of the Twentieth Century*, 3-9. Hanover; London: Wesleyan University Press.
- Deleuze, Gilles & Félix Guattari (1980). *Capitalisme et Schizophrénie 2: Mille Plateaux*. Paris: Editions de Minuit. (德勒茲、加塔利著，姜宇輝譯(2010)。《資本主義與精神分裂(卷2)：千高原》。上海：上海書店。)
- Deleuze, Gilles & Guattari, Felix (1986). *Kafka: Toward a Minor Literature*, trans. Dana Polan. London: University of Minnesota Press.
- Garoian, Charles R. (fall 2002). "Performing a Pedagogy of Endurance." *Teacher Education Quarterly* 29, no. 4, 161-173.

- Heathfield, Adrian (2000). "End Time Now," in *Small Acts: Performance, the Millennium and the Marking of Time*, ed. by Heathfield, 104-111. London: Black Dog Publishing.
- Heathfield, Adrian. & Tehching Hsieh (2009). *Out of Now: The Lifeworks of Tehching Hsieh*. London: Live Art Development Agency; Cambridge, Mass.: MIT press. (亞德里安·希斯菲爾德、謝德慶著·龔卓軍譯 (2011)。《現在之外—謝德慶生命作品》。臺北：臺北市立美術館、典藏藝術家家庭。)
- Hollevoet, Christel (1992). "Wandering in the City, Flânerie to Dérive and After: The Cognitive Mapping of Urban Space," in *The Power of the City / The City of Power*, ed. by Hollevoet and Jones, 25-52. New York: Whitney Museum of American Art.
- Ingberman, Jeanette (1983). *Tehching Hsieh: One Year Performance, 1981-1982*. New York: Exit Art Press.
- Kaprow, Allan (2003). *Essays On the Blurring of Art and Life*, ed. by Jeff Kelly London: University of California Press.
- Langenbach, Ray (2007). "Moving Pictures: The Persistence of Locomotion." *Performance Research* 12, no. 2(6), 114-124.
- Langenbach, Ray (Summer 2002). "Statutory Obligations: The Performances of Tehching Hsieh." *Art Asia Pacific* 33, 46-53.
- McCormick, Carlo (2000). "A Crack in Time," in *Downtown Book: The New York Art Scene 1974-1984*, ed. by Marvin J. Taylor, 67-96. New Jersey: Princeton University Press.
- McEvelley, Thomas (2005). "Performance Exemplified," in *The Triumph of Anti-Art: Conceptual and Performance Art in the Formation of Post-Modernism*, 323-334. Kingston: McPherson.
- Obrist, Hans-Ulrich (2010). "Interview with Tehching Hsieh," in *Marina Abramovic+The Future of Performance Art*, ed. by Paula Orrell London: Prestel, 100-109. (漢斯-烏利希·歐布利斯特·龔卓軍譯 (2011)。〈訪談謝德慶〉。《藝術觀點ACT》，45期(1)，頁122-131。)
- O'Dell, Kathy (2000). "Time Clocks and Paradoxes: On Labor and Temporality in Performance Art." in *Tempus Fugit (Time Flies)*, ed. by Jan Schall, 158-171. Kansas City: The Nelson-Atkins Museum of Art.
- Shaviro, Steven. "Stranded in the Jungle-23: Tehching Hsieh." <http://www.dhalgren.com/stranded/23.html> (accessed October 3, 2009)
- Shaviro, Steven. "Performing Life: The Workk of Tehching Hsieh." <http://www.one-year-performance.com/intro.html> (accessed October 3, 2009)
- Stiles, Kristine (2009). "Performance Art and the Experiential Present / Irregular Ways of Being," in *The Third Mind, American Artists Contemplate Asia, 1860-1989*, ed. by Alexandra Munroe, 342-343. New York: Solomon R. Guggenheim Museum.
- Taylor, Brandon (2004). *Contemporary Art: Art Since 1970*. London: Laurence King Publishing Ltd..
- Tucker, Marcia (2004). "No Title," in *Buddha Mind in Contemporary Art*, ed. by Jacquelynn Bass and Mary Jane Jacob, 74-85. Berkeley: University of California Press,.
- Tucker, Marcia. Ed (1986). *Choices Making an Art of Everyday Life*. New York: The New Museum of Contemporary Art.
- Ward, Frazer (Fall 2006). "Alien Duration: Tehching Hsieh, 1978-99." *Art Journal* 65, no. 3, 6-19. (傅瑞瑟·華德著·余珊珊譯 (2007)。〈非法居留：謝德慶1978-99年〉。《典藏·今藝術》，173期(2)，頁85。)