

陳永貞「盤中頭」2000-2001

肉身覺醒

台灣當代錄像行為藝術初探

文／姚瑞中 圖／藝術家個人提供

「錄影藝術」是指運用影像媒體從事空間裝置的特殊手法，在歐、美、日等已開發國家儼然已成為藝術表現的新主流，也是各藝術大展上的新寵兒。從早期單純的錄影藝術，到現今結合各式各樣高科技媒體的錄影裝置藝術，真可說是拜科技之賜而有一日千里的發展。一般來說，「錄影藝術」大致分為：視覺藝術傾向的錄影藝術、作為社會性媒體的錄影藝術、環境中的錄影藝術與行為表演藝術及觀念藝術結合的錄影藝術¹ 等幾個範疇；其中在台灣較少被討論到的「行為藝術」² 因為並不多見，一般來說並沒有被系統化的討論³。而以錄像為主所進行的行為及觀念藝術更缺乏整理，因此往往與單頻道錄影混為一談。這類創作雖然以錄影取代現場的行為表演，卻也發展出另一種獨特的風貌；換句話說，它不以現場演出為主，也不只是記錄行為的過程，而是透過錄影的種種手法，將藝術行為轉化為一種非事件性、非偶發性及非公開性的個人行為，這類藉錄影藝術作為發表媒介而不做現場行為藝術的表演，在此統稱「錄像行為藝術」。本文試著就台灣幾位從事這類創作的藝術家作品，來看看近年來他們所發展出來的各種面貌。

真實的生命必有肉身的覺悟

肉體作為靈魂的軀體，它不但是一處暫時的居所，也可能是一個禁錮我們的「監獄」；以肉身的試煉作為自我解脫的途徑，是許多行為藝術家所共同關心的主題之一。原本於90年代從事水墨畫創作的陳永賢，在留學英國期間，作品型式有了重大的突變。這與客觀環境的轉變有很直接的關聯，也代表著他對於傳統藝術觀點的另一種轉化。在陳永賢2000年的作品「減法」當中，我們可以看到錄影帶畫面裡有一尊被包紮的大頭：第一層以培根肉包裹臉部，第二層以鮭魚肉再次包裹，然後請朋友以橡皮筋緊緊地綑綁在他貼滿肉片的光禿大頭上，不仔細看會誤以為是一塊大豬肉或是浮腫的死屍，然後他請人以剪刀將橡皮筋一一剪斷、鬆綁，隨後肉片慢慢地一層層滑落，五官才慢慢地浮現，最後他突然睜開雙眼，卻完全沒有痛苦的表情，反而如釋重負般的深深吸一口氣，猶如重生的自在清新。整個行為從一團肉塊到變為正常人臉狀態為止，大約有三分鐘的時間作者完全無法呼吸，他必須要靜下心來憋住氣，而肉上一條條的捆綁痕跡，大約需三個星期才能消失掉。

這件作品的靈感來自於他初到倫敦求學的深刻體驗，在人生地不熟的異國又大病一場之後，就像跌入黑暗而孤獨的深淵，每天吃著同樣的培根加蛋，有時吃好一點就是鮭魚肉，藝術的追求對當時的他來說，是不切實際的一種無用之物，在失望之餘，陳永賢拋棄了以往藝術學院中所傳授的水墨技法，從手邊最有感覺的東西下手，於是選擇了以生培根與鮭魚肉片當作畫筆，自己的面容當成畫紙，將他的體悟透過簡單的「包裹」方式表達出來，濕冷的生肉貼著他溫熱的臉頰，感官被徹底地覆蓋。對他來說，這樣的行為較類似藝術治療，當一切對外的感官被切斷之後，他必須要徹底地面對他自己本身的「內在需求」，而不再依賴外在的資訊刺激；因此，當完成這件作品的時候，他有一種置之死地而重生的感覺。

2000至2001年的另一件系列作品「盤中頭」，也同樣是以「頭」來發展，這個系列是由四個部份所構成，比上一件作品還來得複雜，每一個部份為6分鐘，分別為眼、耳、鼻及口，是從禪宗上「禪定」的概念發展而來，作品的深層結構如下：

色—眼根—眼識＼
聲—耳根—耳識 無間而生分別意識＼
香—鼻根—鼻識 意
味—舌根—舌識 法—意根—意 識↗
觸—身根—身識↗

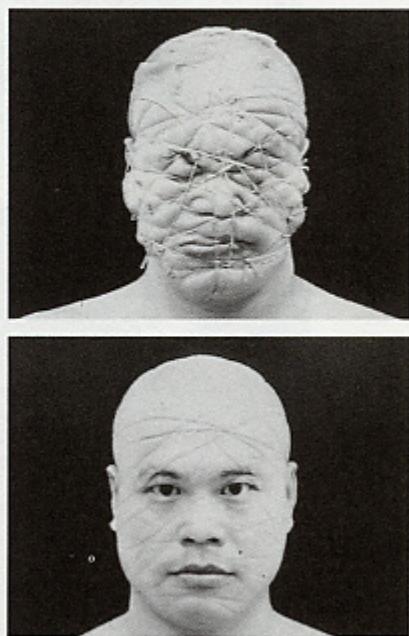
「生活禪」特別強調感受自己的日常生活，而「默照禪」，則強調以打坐、靜心的方式來調息身心、清淨六根。在影片中陳永賢理了一個大光頭，頭上寫滿一半白色及一半黑色的中文字，這些文字的內容則來自於他本身日常生活的經驗，就像民間避邪用的符咒，寫滿了雜七雜八的文字，並配以中、英文混雜的旁白，呈現出一種被外在符碼所掌控的「腦袋」，畫面中的內容分別是：

吞吐—「口」的部份除了從嘴巴吐出一個個寫滿中文字的白色乒乓球之外，還吐出白豆、雞蛋及花朵。

彼岸—「眼」：是一盤飄浮在河面上的白色頭顱。

草生—「耳」：是在頭上植土並種上稻穀，一半是生長的稻草，另一半是正

陳永賢 「減法」 2000



常的頭像。

蛆息—「鼻」：以蛆爬滿整個盤面，盤中的頭靜默不動。

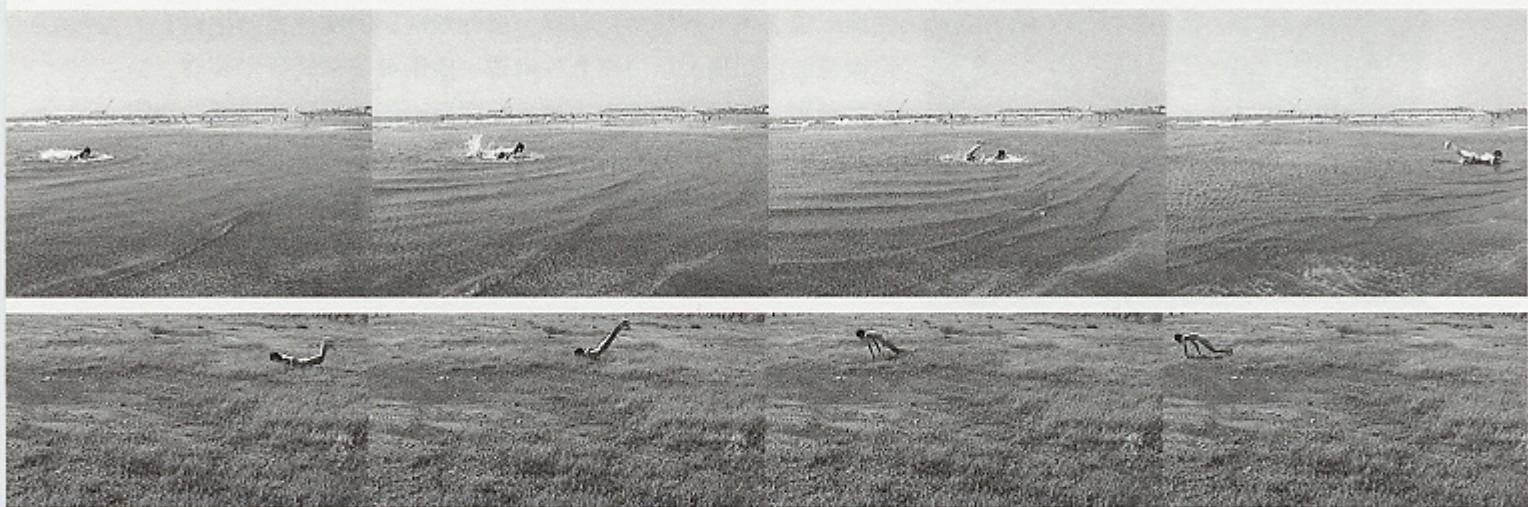
這四個畫面以投影機投射在四個牆面上，呈現出四個巨大的「怪頭」包圍著觀眾，騷首弄姿的對著觀眾進行他的「禪定」行為。「對立的和諧」可以說是陳永賢作品中一個重要的手法，透過「對分」以及材質上的「衝突」，來達到「噁心」、「殘酷」之境，然而這所有的感官上的唐突並不在於呈現一種驚世駭俗的病態，而在於彰顯人之所以作為人必須超脫的種種業障及形形色色的魔境，透過外在的磨練來見證本心的清明。誠如六祖慧能(638-713)所說：「無上菩提，須得言下識本初心，見自本性，不生不滅，於一切時中，念念自見萬法無滯，一真一切真，萬境自如如，如如之心，即是真實。」

軀體無盡的流放

「後八」(Post 8)成員之一的江洋輝，則採取一種徹底冷漠、疏離的行動，跟環境做一場「張力的對抗」。1997年三月的作品「硬度測試 I」，他在台北市熱鬧的街上、車頂上、樓梯間做裸體的立正姿勢，或半臥半立直的在市井角落中筆直挺立，雖然這16個地點不同且身體呈現相同的狀態，但卻如時鐘般有著不同的方向性，身體的挺直(也可視為僵硬)不但是一種對立於活生生肉體的狀態，也隱含了對整個社會體制造成大眾身心僵硬的一種挑釁姿態。在這個一切似乎都被預先設定的社會體制中，面臨一個接著一個的選擇，究竟是我們選擇了機會，還是機會選擇了投機者？他語帶嘲諷的口吻說道：「何時我們才能選擇及被選擇，在同

江洋輝 「硬度測試 I」 1997





江洋輝「硬度測試II」1997

是舞動與凝止的持存意識之中，提煉著一種姿態，以持續漂一流？這慾望的習氣，由它所隱喻的無以復加感，豢養著我腦中那座顯得虛脫卻急躁鼓動的意象舞台，在那兒，事物影像正以精靈的俏皮模樣喬裝，密謀著逃離那作為一向體貼現實的意識囚籠（雖然它早已逃得遠遠地），以最可恥的方式一裝死；逍遙；如此，別的不是。」？

在此，「裝死」的意圖並不僅僅只是一種惡作劇或開玩笑的心態，當然也有它美學上的策略考量。就空間的選用而言，這些人工化的公共空間，不但加大了人體在空間之內的乖張性，也隱含了某種成份的社會批判意義；換句話說，這些如同橫屍街頭的無名軀體，不但是一具具隱含於社會暴力下的犧牲品，除卻他們真實的生命樣態，也像是一個唐突的墊腳石，一將功成萬骨枯地架構了成功的榜樣。

延續此概念，緊接著於1997年六月創作的作品「硬度測試II」，則以另一種方式來傳達生命中對蠕動的渴望。江洋輝不再硬挺挺的「裝死」來達到「逍遙」的可能，他全裸地在草地上、海灘邊或陽明山馬路旁等無人的地點，以類似「霹靂舞」獨有的舞步，作劇烈的「S」形蠕動，從畫面的一邊移動到另一邊，猶如蚯蚓或蛇類等無足肢節生物的位移方式，不同的是他採取的是上下的「S」形移動，而非左右的「S」形移動，因此就技術上而言的確是存在著某種程度的難度，尤其是當全身裸露，冒著生殖器被擠壓的危險，像蟲般地蠕動找尋生命可能的出口，這樣的行為本身就是一個相當「反高等生物」的行為；透過模擬原生生物的動作，來回溯生命的根本狀態，從另一個角度來看，也可視為對精蟲的一種「模擬」，或對回歸母土大地的一種「溯源」，甚至是一種短暫的「勃起」或「痙攣」的舉動，而這樣的行為也同時反映出一種荒謬的生命狀態，一種自我流放、彈躍式的匍匐前進，邁向一處不知名遠方的應許之地。

周星馳或志村健？

真實的生命本質究竟是什麼？除了遁隱到內心的觀照之外，另一種自我調侃式的幽默手法，則從嘻笑怒罵的否定姿態中找尋生命的出路，也成為新生代行為藝術家的特色之一，同樣為「後八」成員之一的崔廣宇1997年的作品「天降甘霖」即為一例。他近年來的錄像行為作品幾乎都有種「無厘頭電影」般地幽默特色，



2:17:30 PM



2:17:31 PM



2:17:42 PM



2:17:47 PM



2:17:50 PM

崔廣宇 「天降甘霖」1997

在展出現場中，觀眾可以看到一部外殼破損的電視置於地板上，電視畫面中的牆面以白線分為兩邊，他則身著輕便休閒裝站立於畫面右側，然後開始向左邊跳，隨即有一個花盆朝他剛剛站立的地方砸下，他又跳到剛被砸過的原地，立刻又掉下一部機車，砸向他剛才站立的地方並瞬間粉碎，如此周而復始的跳來跳去，物件也一件件地從天而降：砸下的物品包括竹竿、電視機、機車、椅子等雜七雜八的日常生活用品，他都巧妙地算好「時間差」，在千鈞一髮之際跳開，但在一旁觀看的觀眾卻為他捏了一把冷汗，最後再跳出畫面結束這個行為。這種自我挑釁、自我測量的方式，構成他歷年來行為作品的主旨，在耍寶、搞笑的過程中，直探藝術的意義。

除此之外，崔廣宇的作品大多與身體的試煉有關⁸。雖然許多行為藝術家都曾以身體試煉的方式挑戰生理的極致，甚至以自殘的行為追求一種不可妥協的絕對性與準確度，但崔廣宇認為何必那麼痛苦地進行藝術創作，藝術對他來說不是生命的救贖，也不是靈魂的歸處，反而較像一場科學實驗或者是一場遊戲。因此，他以非常輕鬆卻又不失嚴謹的態度進行創作，挑選的素材也都非常的生活化。例如2001年的「十八銅人－穿透·自發性」，這件作品的概念來自於中國傳統「少林寺十八銅人」的傳說，簡單來說，少林弟子在經過多年歷練結訓下山前，必須通過少林寺十八銅人的考驗方得下山，他以這樣的歷史傳說背景為前提，自己設定了許多物體來鍛鍊所謂的「鐵頭功」，於是觀眾可以在錄影帶中見到他在戶外各地，以他自己的「頭」去撞擊各色各樣的物體，如：關渡馬場的馬、擎天崗上正在吃草的牛、股票電視牆、麥當勞叔叔的雕像、停在路邊的消防車、美麗的天使雕像…等等，猶如唐吉訶德對抗風車般的「無厘頭」行為。在其創作自述中，崔廣宇闡述了此行為的意圖：「我們也樂見於此無形的操弄下默淡的適應徵兆；然而它的無形，正如同十八銅人陣的傳說那般，提供我們投射一個磨練與考驗的想像與快捷方式，藉由這條快捷方式，我們穿透。當我們不再理會惡劣的生活(意識)空間時，我們穿透。根據量子學物理學理論：目前我們有極微渺的機會可穿越銅牆鐵壁。生物性薄膜藉由內外滲透壓，造成物質來回穿透以維持生命機能的運作。」。

值得注意的是，崔廣宇並不是輕輕的隨便撞擊物件，而是瞄準目標重重的撞上去；當然，他所撞擊的東西一點事兒也沒有，但他的額頭卻被撞出了一個苞：他所挑選撞擊的物品，可以有社會批判的意義(例如他所撞擊的麥當勞叔叔代表著「跨國資本主義」的象徵，天使則代表對天堂的想像，而電視股票牆則象徵著龐大的金融操作系統)，也可以一視同仁的等義，甚至不需具備任何意義(他傾向保留給觀眾一個懷疑的空間)，而由這些象徵物所代表的現實社會，對他來說，到底它們是虛幻的？還是我們是虛構的？或者我們都被操縱著，被某種不可名狀的巨大體制所宰制？而藉此種行為，他試著挑釁這個「真實」，進而逃脫這個「真實」，然而換來的卻是一個個真實的



癱瘓，並藉由這樣的行為達到他所謂的：「…穿透（透視）彼此思維意識的捷徑來反噬（回應）現實生活狀態中的荒謬與詭譎。」¹⁰

雖然看起來他的行徑似乎與瘋子差不了多少，但對崔廣宇來說，他毋寧相信是在「練功」，但他真正的企圖並不在於練成「鐵頭功」或「隱身術」，而在於穿透物體；換句話說，他想像自己能夠像透明人穿透任何物質，並且「相信」這是事實。但當撞擊的剎那間，他才明白信念與現實的鴻溝是如此巨大，再拉回到藝術能否改變「已建制的事實」(Established Reality)這個嚴肅的課題，縱然挑釁現實的舉動造成了他的滿頭包，他對於「穿透」的夢想還是不輕言放棄，就如同滴水總有會穿石的一天。

無堅不摧的「十八銅人」，真能打遍天下無敵手嗎？要如何成為真正的「隱形俠」、成為真正的「超人」？在上件作品之後，崔廣宇給自己開了一個玩笑。我們可以見到在「十八銅人—穿透·穿透性」中的他，在台北市各地，莫名其妙地從口中吐出不明的穢物，沒有任何徵兆，也沒有刻意安排的場景，一切看起來是如此自然。比如他悠閒地躺在草地上曬太陽，突然坐起來嘔吐，或者是當背後的捷運淡水線列車經過時，他也突然嘔吐，甚至在作品的最後一段，還悠悠哉哉的邊走邊吐，似乎完全不當一回事；這種莫名其妙的嘔吐行為，拉回到台灣的現實環境內考量，似乎與日常生活環境有某種程度的牽連；換句話說，由於對周遭環

崔廣宇 「十八銅人—穿透·自發性」
台北市各地 2001

境的不滿早已無言以對，除了保持緘默之外還能如何？「嘔吐」成為一種鬱積過久而不能不一吐為快的出路，並透過生理的行動與反應，對存在於社會中的荒謬性展開以卵擊石的生理測量。在他的創作自述中，崔廣宇以異常拗口的語氣說道：「行動／概念／選擇於生活、行動空間中，具有流動(動態)性質的人群、建築、空間與物件來執行一具有身體實驗(測量)的意志考驗；對於結界於意識及生活空間中不可動搖的權力機制——視為一必然跨越的生活動線與捷徑，我們投射出一個由個人意志及生活脈絡匯集而成的移動性通道(框架)——讓意識流通的空間；經由身體的與穿越(透)將意識——集合的、流動的、社會性脈絡以外的直觀，投擲於框架之後，並延續成另一個與現實時空平行進展的殘像；而將身體——圍繞於生活氣氛與不連續事件性的重疊，留置於物理中不可超越的荒誕。」¹¹

也許沒有人能打敗無堅不摧的「十八鋼人」，就像無人能擊敗李小龍的截拳道(除了他自己之外)。隱藏於外表下的內傷才是真正的致命傷。在此也隱喻著自體潰敗，一種不可預期的自我死亡，以及人生中不可言傳、只可意會的荒誕。面對人生最終的下場——死亡，我們最後能做的，也許只能在黑暗的空曠大地中，對著如黑洞般的遠方狂笑，然而卻沒有任何回音，只有那千古不變的永恆沉默與腐敗的肉身為伴！(本文作者遙亦先生為藝術創作者、藝術評論人)

36

註釋

- 1 參用蘇守政分類的版本，《藝術家》第235期，頁33。
- 2 也有人稱之為「行動藝術」(Action Art)，但此名詞的目的性很強，似乎不太適用於台灣這類不太具有目的性的行為作品；也有人稱之為「表演藝術」(Performing Art)，但易與表演藝術界的戲劇類混淆，故在此的中文一律統稱「行為藝術」。在西方的系統裡有一支「偶發藝術」(Happening)，強調整合不同領域的藝術，並將藝術與生活結合為一體，1959年卡普羅在N.Y發表的「六幕十八項偶發事件」(18 Happenings in 6 Parts)是公認的第一個展演，他所給予的定義是：「在不止一個時間與地點中演出或看到的事件之集合。」代表藝術家為卡普羅(Allan Kaprow)、金丹(Jim Dine)。此外1954年由日本藝術家吉原治良(Jiro Yoshihara)、白髮一雄(Kazuo Shiraga)等人所組成的「具體美術協會」(Gutai)，也是此類藝術的先驅。
- 3 可參閱蔡文婷〈不是藝術的藝術—訪陸智之，談行動藝術〉，《光華雜誌》，1994/4，頁74-82；李維菁〈關鍵在於集體性與持續性—台灣表演藝術美學系統形成的可能〉，《典藏今藝術》，2001/05，頁78-81。
- 4 傳自曹洞宗下的宏智正覺(1091~1157)，後來由道元禪師傳去日本成為「只管打坐」的方法。
- 5 程聖巖《禪得體驗》，台北：東初出版社，1980/9，頁61。
- 6 1996年「後八」成立。前身為「八兄弟」，為一集體創作的組織，作品皆為集體創作，但各別成員也有自己的創作。成員有：崔廣宇、江洋輝、劉榮祿、王曉蘭、簡子傑、陶美羽、陳麗詩、林家樞、陳建興、羅志良等人，成員從開創至今有些許更動。大都畢業於國立藝術學院美術系(第11屆)。他們表示：「我們沒『什麼是自己』這個問題都搞不清，我們可以規避現代主義式的自我指涉—這個問題，從一開始，被質疑為一種無效的生產與運作，『一種終究將耗盡的藝術生產性』等產生之問題感的根源—在我們不得不設法區別『後八』的具體指涉時，我們所選擇的回應就不再只是一種公約數似的折衷方案。我們將某個事物取名。一開始也許是為了方便辨認它。其後，當我們開始頻繁地使用它的名稱時，也許我們終有一天會忘了它原來所指的事物。」，可上網<http://www.etai.com/post8/> 參閱相關資料。
- 7 《國立藝術學院美術系第十一屆畢業作品集》，台北：國立藝術學院美術系，1999/5，無頁碼。
- 8 除了在此討論的作品之外，尚包括其它作品：「代步」(1997)、「模仿」(1996)、「彈簧木行動」(1995，與江洋輝、簡子傑、劉榮祿合作)、「冒煙」(1996，與江洋輝、陳建興合作)、「友情測量」(1997)、「十八鋼人—穿透，感受性」(2001)等。
- 9 參見崔廣宇其作品集光碟外殼內所附之創作自述。
- 10 參閱其創作自述。
- 11 同上。