

● 目錄

Contents

● 編者的話

● 兒童美育側翼思考

在遊戲中學習成長 — 側寫一本充滿愛力與能量的遊戲好書 ◎黃文勇 4

小清新中的喧騰世界 — 感受兒童美術館中的「微觸覺」 ◎董鈺華 10

● 議題特賣場 — 行為藝術解碼

槓掉的S — 淺談台灣行為藝術的精神徵候 ◎高俊宏 18

「跌」之有悟 — 當跌倒作為陰性書寫之反制行為 ◎李萱 26

一場當下 — 「死生間」的藝術活體 ◎崔綵珊 34

「行為」的方法 — 自我組織與檔案思維 — 從The Artists Village看新加坡行為藝術 ◎邱俊達 42

● 國立高雄師範大學 跨領域藝術研究所 — 特別企劃

丁麗萍 — 平衡，無有的終點 ◎馬仲玲、劉家伶、張雯詔 52

葉子啟 — 以「身」成詩 ◎王如娟、李萱 54

藍貝芝 — 無枝中的性別、身體與行為 ◎王君儀、郝偉凱 56

洪素珍 — 藝術作為芸芸眾生之觀照 ◎蕭靖融、何雨縈 58

許淑真 — 肉體凝視與心靈探索 ◎林喬俐、花慈璐 60

鄭淑麗 — 從虛擬互動到改變實體世界 ◎劉憶潔、潘一榕 62

● 典藏選粹

你存在 我的歌聲裡 — 余政達〈中華民國頌〉的弦外之音 ◎林泱秀 64

● 打狗美術觀象

高雄的「現代」氣候 ◎陳水財 68

● 埤仔內的故事

福氣·福地 — 豐富的內惟埤文化園區生態環境 ◎周文藝 74

● 文物保存維護

白不只是白 — 談繪畫白色顏料可能的質變 ◎吳漢鐘 80

● 南島文化當代初探

五十步的空間 — 首部曲 ◎拉黑子·達立夫 86

● 南島紀事

清苦的貴族 — 98歲娃娃鄔妮生命史 ◎王有邦 94

● 藝評講堂

文學，作為象徵主義批評的想像 ◎高千惠 98

● 藝術哲學

內存與超越：Gérard Genette（下） ◎陳宏星 104

「跌」之有悟

當跌倒作為陰性書寫之反制行為

文 / 李萱(國立高雄師範大學美術系碩士班研究生)

在日常生活中，跌倒往往被視為一種痛苦創傷的行為，但在藝術史的表現上，女性的跌倒卻常常幻化為一種美麗的圖像表現，如前拉斐爾畫派畫家約翰·艾佛雷特·米萊(John Everett Millais, 1829–1896)筆下所描繪的歐菲莉亞，我們在畫中所見為一位失魂落魄的柔弱女子，她以兩手張開、嘴唇微張的僵直姿態跌落河中，如任人宰割的祭物般楚楚可憐。米萊在此用畫筆訴說出莎士比亞故事中，為情人哈姆雷特與父親之死悲痛不已的歐菲莉亞，顯然在此畫作中，女性跌倒與死亡在傳統父權文本的建構下，它既是哀戚的犧牲，卻也是美好的崇高精神。

不論是在傳統的藝術表現上，還是當代消費的視覺文化中，女性跌倒作為一視覺傳達的符號生產狀態並未消融，其更透過媒體雜誌大量產出。去年一月份英國衛報(the Guardian)即指出近幾年在流行精品的平面設計廣告中，女人常以屍體般的形象被呈現，如死屍般跌坐在地的女人在消費的視覺文化中¹，儼然成為一流行的視覺語彙，當「女人跌倒」作為一視覺符號時，此行為所乘載的傷痛、脆弱無力之感，使女人處在一被宰制的消費符號，被展演及消費；然此宰制性符號再經由女性藝術家挪用(appropriate)後，產生轉譯及變異，「跌倒」不再僅是疼痛弱勢的狀態，其重新轉化為一種有力之反制行為，進而去解構女人在媒體下所建構出的身體。故本文以「女性跌倒」的藝術表現語彙作為探討核心，思考藝術家如何運用此視覺符號；並探究在當代藝術作品中，它的傳統意義如何被轉譯及再現？筆者在此文提出藝術家何孟娟以及梅拉蒂·蘇利

歐德摩(Melati Suryodarmo)、約蘭達·多明格斯(Yolanda Domínguez)的藝術作品作為討論文本，其同樣擷取父權文本中「女性跌倒」姿態作為視覺表達的藝術作品，但透過不同的文化脈絡及藝術表現形式，去討論作品所產生之能動性及其差異。以藝術實踐的過程去分析她們的作品，扁平化影像與藝術家真實跌撞的行為演出，乃至因批判意識強烈而走上街頭的跌倒姿勢扮演，其所賦予「女性跌倒」符號之符指(signified)皆有所差異，由靜態至動態、儀式性表演至街頭突擊，女性跌倒不再僅是由男性書寫的宰制性意涵，在女性藝術家的轉換下，它為多義且富有力量之開放性行為。

一、跌倒之美—何孟娟(1977-)

在何孟娟的「童話—梅、竹、蘭、菊」系列作品中，雖然每位女孩皆以優雅的姿態呈現，但肉身所壓在玻璃上的痕跡，使影像更趨於平面化。藝術家將女孩置於在建築聳立的空間裡，美麗的她們面無表情，處在一種如無重力漂浮在空中的狀態中，生命力似乎已經被完全抽離，女孩為僅供欣賞的珍貴物件，角色扮演的能動性(agency)也相對被壓縮；而當畫面中的女孩處在一個無意識的狀態時，觀者對其的觀視也成為一窺視的狀態。

何孟娟跌倒系列的表現作品帶給觀者一種似曾相識的熟悉感，那些女孩彷彿是出自某本雜誌中的內頁或廣告影像停格，但其卻無法被明確指出確切源頭，倘若進一步以羅蘭·巴特(Roland Barthes, 1915-1980)「作者已死」的理論，來解釋何孟娟對大眾文化的挪用(appropriation)，其手法使觀者透過自身的詮釋工作去進一步解讀畫面，讓畫面符徵



童話-阿梅，何孟娟，2010，輸出於鋁塑板，115x90 cm，高雄市立美術館典藏



1 2 3 1 童話-阿蘭, 何孟娟, 2010, 輸出於鋁塑板, 115 x 90 cm, 高雄市立美術館典藏
2 童話-阿竹, 何孟娟, 2010, 輸出於鋁塑板, 115 x 90 cm, 高雄市立美術館典藏
3 童話-阿菊, 何孟娟, 2010, 輸出於鋁塑板, 115 x 90 cm, 高雄市立美術館典藏

(女孩跌倒) 與符指 (美麗、勇敢、死亡等) 之間的關係在符號與意義的生產過程中流動而積極。對於女孩跌落的狀態, 可被觀者解讀為可怕、壓制、瘋狂的狀態; 抑或勇敢、無懼、美麗的表現, 儘管每個人對於其符徵所產出的符指意義皆有所不同, 但藉由觀者自身的解讀與詮釋, 也豐富了何孟娟作品原有圖像本身。另一方面, 何孟娟的挪用來源並非來自現實中可依據的真實世界, 觀者對於畫面中女孩產生熟悉及認同感, 往往是透過於影像世界所塑造之擬像 (simulacrum), 使閱聽人在接收與解讀視覺影像的過程當中, 也可能進一步認同影像,

甚至被收編於其中。但女孩以被窺視的跌倒姿態反覆出現及順應在父權社會中, 此展示狀態是否削弱其劇場性? 而落入為一男性愛慾化觀視 (gaze) 的藝術形式?

當女性跌倒的姿態成為被觀看的方式時, 男人觀看女人跌倒的圖像, 而女人給予這種窺視慾望的眼光提供一種客體, 即是一他者化與女性的自我性別化的過程。Griselda Pollock在《裸體: 置身於藝術與色情之間》(Nude Bodies: Displacing the Boundaries between Art and Pornography)一文中提及, 在幻想中, 眼睛是一色情的器官, 它不僅意味

著慾望, 更意味這佔有, 從身體的遮掩與暴露中的政治更加劇此權力關係。²既然眼睛象徵著慾望與占有, 將「女性跌倒姿態」作為一美學形式, 去滿足與合理化消費市場中消費者的視淫時, 此藝術形式也在不知不覺中成為物化的商品形式。當「女性跌倒」姿態轉化為商品形式時, 女性身體價值就不再是原初的自然狀態 (健康、生養、內涵), 進而承載了男性之間交換的需求和慾望。同樣也是由於商品拜物的虛幻性, 女性對自我的認識很多時候也就是透過商品的視覺收編, 故她們往往無法看見自己被物化為商品的過程, 而拜物在相同的迷幻氛圍

中。³
當然, 觀者也並不一定要以如此女性主義思維的立場觀看作品, 何孟娟將跌倒轉化為一種美麗的姿態, 並將台灣特有住宅風景納入畫面中, 藝術家特殊的拍攝視點, 實則也提供了觀者另一種觀看的美學形式。

二、跌倒之痛—梅拉蒂·蘇利歐德摩 (Melati Suryodarmo, 1969-)

印尼裔藝術家梅拉蒂·蘇利歐德摩 (Melati Suryodarmo) 的表演往往關注在身體、文化歸屬



1 2 3 1-3 約蘭達·多明格斯(Yolanda Domínguez), 《姿勢N°5》(Pose N°5), 2013。圖片來源: Yolanda Domínguez提供

以及居住環境之間的構成關係，她將其所關注的特定現象或主題編譯、轉譯及概念化成為身體上的運動、行為、姿態等表演語彙，藉由真實的心理和身體狀態去闡明其所關注文化、社會以及政治面向議題。《效能-奶油舞蹈》(EXERGIE - butter dance) 為梅拉蒂·蘇利歐德摩最為人熟知的作品之一，在《效能-奶油舞蹈》表演過程當中，她先走到一個放置許多奶油方塊的地毯前，再慢慢轉身面對觀眾，接著抬起腳踏到奶油塊上，開始跳舞。在舞動的過程中，她會因著奶油塊融化，失去摩擦力而摔倒。因此，隨著時間的逝去、奶油的溶化及音樂節奏的加快，她所跌倒的力量即更為強大與暴力。摔倒後再爬起來繼續跳舞，此動作持續循環著，直到藝術家精力耗盡，在進入表演最後尾聲時，藝術家脫下鞋子，緩慢站起，離開空間，整場表演結束。

藝術家在優美的舞蹈進行中，以不斷的跌倒與起身構成此行為表演的主要核心，但蘇利歐德摩

想強調並非跌倒本身，而是即將跌倒的前一刻，所產生之特殊時間點。在表演的進行過程中，儘管藝術家用盡她所有的意識去控制此細微時間點，但跌倒仍是必然且不可預期的風險；事實上，此表演對她來說，保持平衡與堅持舞步的過程才是藝術家最想表達之重點。蘇利歐德摩藉著肉身所承受的痛苦以及心理上的害怕，去進一步隱涉人們在面對生命中特別時刻的態度，她也相信觀眾能依自身不同的文化脈絡，有不同方式去感知她的動作及影像。

三、跌倒之力—約蘭達·多明格斯 (Yolanda Domínguez, 1977-)

在文章前半段所討論的藝術家作品皆在美術館神聖空間進行展演，但在當代行為藝術的表演及探索上，特定場域 (site-specific) 也成為藝術家處理作品的重要考量之一，現地藝術因扣合著當地的文化脈絡及觀者，而能夠進一步豐富及續寫原有的行為意義本身；故此，許多藝術家也走向街頭，試

圖與觀眾連結並產生關係。

西班牙女性主義藝術家約蘭達·多明格斯 (Yolanda Domínguez) 即直接走上街頭，將藝術作為一種媒介，直接介入民眾的生活圈，使觀眾不得不正視藝術家所要闡述的議題。多明格斯發現時尚平面雜誌上模特兒的姿勢相當不符合人體工學，她們多以跌坐或僵直的姿態展演身體，因此在她《姿勢N°5》(Pose N°5)這系列作品中，找了一些普通婦女們，在公眾場合裡擺出如廣告中相同的姿勢，藉由這些有趣及荒謬的模仿行為，讓觀眾發現這些所謂時尚的姿勢其實是相當不健康的觀視方式。身為一女性主義者，多明格斯的作品多帶有強烈目的性及社會批判力，藝術家直接挪用資本主義下男性觀視之文本，也就是依蕊格萊 (Luce Irigaray) 所提供之擬仿(simulation)策略，她認為以這種歇斯底里的態度去對原有父權文本模仿與偽裝，可作為顛覆及解構父權體制的一種方式。⁴

而在另一件作品《時髦受害者》(Fashion Victims) 中，多明格斯請一位女演員裝扮成時髦的年輕女人，走上馬德里的街頭，但是她突然在國際品牌成衣店(如Zara, H&M等) 門口前跌倒，一動也不動，且身上堆疊了如水管等工廠的元素物件，讓經過的觀者產生好奇及恐慌。「時髦受害者」(Fashion Victims) 原是指沉迷於時尚與物質的拜物主義者，但在此行為藝術的表演中，「時髦受害者」也隱涉在前年孟加拉的成衣工廠中，因環境不佳而倒塌的受害工人，其批判許多跨國成衣企業所建造的血汗工廠對工人的非人性待遇。

小結

「女性跌倒」姿態作為一種視覺符號，何孟娟作品中女孩跌倒的傷痛與力量皆被抽離，被風格化為一種美麗的觀看模式；梅拉蒂·蘇利歐德摩則透過不斷跌倒的過程呈現痛苦身體感，她的反智性



1-3 約蘭達·多明格斯(Yolanda Domínguez), 《時髦受害者》(Fashion Victims), 2013。圖片來源: Yolanda Domínguez提供

作為實則掌握自身身體自主性；而多明格斯則將「跌倒」拉到公領域中的觀視關係，欲使跌倒的女性腳色從拜物情節的迷幻氛圍中解放出來，更甚至使用跌倒所產生的力量，作為社會批判力的一種象徵，利用跌倒本身的撞擊力量及傷痛去顯明拜物後所被隱藏的勞動關係。

筆者最後在文末討論此三位藝術家所展演之觀念文本的差異性，在她們的作品當中，跌倒作為一符號載體，它承載藝術家所要表達之觀念，但透過不同的表現形式，意義也會有所不同，如何孟娟將此行為以影像紀錄的方式作為其觀念文本，大幅影像的輸出，提供觀者一種新的觀看視點；梅拉蒂·蘇利歐德摩的《效能-奶油舞蹈》因其表演過程中所具備之意外性及偶發性的行為，它仍然強調藝術家精神上的固持，故創作影像在此作為一觀念文本則偏重其記錄功能，表演本身的重要性仍無法被觀念文本所取代；而雖然多明格斯的行為表演在馬德里的街頭引起許多路人上前關注，但因此作品

有明確關注的社會議題，藝術家為了延續其話題討論，將街頭表演的影片及影像大量傳播及報導，使其觀念文本不僅具有紀錄的效能，它也轉化為一宣傳符號，藉由媒體快速的流通去達到藝術家訴求目的。✎

- 1 How female corpses became a fashion trend. accessed Apr 30, 2014, <http://www.theguardian.com/lifeandstyle/womens-blog/2014/jan/09/female-corporse-fashion-trend-marc-jacobs-miley-cyru>
- 2 Griselda Pollock, 賈利譯, 〈裸體:置身於藝術與色情之間〉,《身體》,北京:華夏出版社,2006,頁92。
- 3 就馬克思的拜物思想來看,他認為在商品中存有一超越物理性的超然性,而此超然的價值關係存於勞動產物間,其使勞動被視作一種商品,但卻和商品之物理性與物質性完全無關,它完全是一種人們之間的社會關係,其被當作是他們眼中的事物之間所存有一種迷幻形式關係。故此,消費過程中的迷幻形式使消費者沉迷及拜物其中,卻無法知悉商品原有物理面貌。參見Karl Marx, edited by Charles Harrison, Paul Wood, Jason Gaiger. 1998. *The Fetishism of Commodities and the Secret thereof*, Art in Theory: 1815-1900 An Anthology of Changing Ideas. England: Wiley-Blackwell, pp.350.
- 4 謝鴻均,《台灣當代美術大系講題篇—陰性·酷語》,台北:藝術家出版社,2003,頁101。



在遊戲中學習成長

側寫一本充滿愛力與能量的遊戲好書

文/黃文勇(崑山科技大學視覺傳達設計系(所)副教授)

每當我翻閱高雄兒童美術館所出版的專題親子遊戲書，總會在手指的末梢神經感應到一股強烈愛力的暖流，穿透血液全身迴盪的流竄，直到發熱。

高雄兒童美術館創館10年了(2005~2015)，是國內公立博物館中首座專為兒童所設置的美術館。成立宗旨在於「整合美術館教育與兒童藝術教育領域，結合互動展示與藝術教育推廣活動，藉由主題策劃的方式，提供更豐富、有趣與活潑化的教育展示設計，藉由遊戲、創作、探索、觀察、體驗、想像等方式，讓孩子透過藝術在遊戲中學習。」的確，這十年來在館內同仁的精心企劃、設計了很多符合兒童心智年齡探索、體驗、學習、遊戲的好展覽，如：「與線條同遊」(2006)、「驚奇就是美—超現實的奇思幻境」(2007)、「掉進色彩的王國」(2007)、「看·傳·說—台灣原住民的傳說與創作」(2008)、「臉的惡作劇」(2009)、「空間，這個搗蛋鬼」(2010)、「觸覺探險地」(2011)、「聲音！有「藝」思」(2011)、「圖案，真奇妙」(2012)、「詩與藝，手牽手」(2014)、「勾勾纏：探索纖維術展」(2014)……這一些議題涵蓋了對美術線條、色彩、圖案、材質、空間、視覺、聽覺、觸覺的探索啟發、對原住民、文化平

權、新住民不同族群文化的認知、尊重的教育養成以及探討跨領域的創作展現……規畫的內容豐富多元，兼具廣度的認知以及深度的探索。每一檔都是絞盡腦汁經過專家學者的諮詢及精心設計，從展覽的企劃到展場規劃、學習單的設計、遊戲書的創意編輯都以兒美館核心的宗旨為精神，精彩絕倫值得讚賞。

每一專題企畫展當配出版遊戲書，是專為親子互動所設計的遊戲讀本，有別於一般兒童讀本，只承載該有的知識與說教認知的功能，它多了一種培育美學的DNA元素、增強一份以愛力為本的互動性基因分子，以及添加了特別研發的手感觸覺激發素。每一本專書的設計都以專題的屬性及其特質，特別量身打造專書的編排調性與風格，對於材質性的運用、質感及裝禱設計都非常講究，從拉頁、鏤空、插頁、特殊印刷、局部上光、壓模、旋轉、配對功能、貼紙…樣樣具備，兼具理性學習的知識性與感性探索的驚奇感。能讓閱讀者感受到一種無微不至的溫情款待，享受在翻開每一頁時期待那不可預期的喜悅感與驚奇，不管是視覺的、觸覺的或是聽覺的。其精心的設計與創意頻獲出版大獎的肯定，如：《大耳朵，下聲音》榮獲「好書大家讀」2013年度最佳少年兒童讀物、《藝術運動會遊戲書》榮獲2011金蝶獎—台灣出版設計大獎等殊榮。

呵呵呵--書上這個人是在學我嗎!?(攝影:林佳禾)



筆者認為這一本本精美的遊戲書，其最大的核心價值在於—「陪伴」與「遊戲」的精神。

一、小孩成長需要的不只是愛，而是「陪伴」

喜歡嗎？爸爸買給你！大多數的人（家長）用生命中最精華的時間，為生存而努力，努力工作、努力賺錢、買房子，為小孩找最好的托嬰保姆、上最好的雙語幼稚園，安排最好的補習班、安親班，上音樂課、美術才藝班...為人父母的都有這段共同的生命經驗，我們都是過來人。那是多麼令人悔不當初痛楚的經驗啊！是大人（父母）們沒有時間陪伴孩子，無奈所找出來的藉口及作法。而當兒女長大後，錯愕才發現與最親近的兒女存有一種疏離的距離感，最為感嘆的說：我為孩子付出大半輩子的辛苦，終究，換來的卻是難以親近的疏離親子關係，這是一般缺乏智慧的父母所造成的錯誤與無奈。當我們驀然回首我們才能理解，小孩的成長需要的不只是愛，更需要的是父母親的陪伴。



所幸，兒童美術館提供我們一個可以培養親子關係互動的場域，每一專題展都規畫了能讓家長與小朋友互動的學習角落，讓親子共感溫馨的體驗與探索。為了增強展覽議題的深入與內化功能，透過學習單的引導以及每一本遊戲書的互動設計，編輯都會在內頁書寫一段給家長和老師的話以及給小朋友的話，溫馨提醒家長、老師、小朋友如何認識這一個企畫專題的意涵，如何使用這一本遊戲書，並且在每一本遊戲書都會精心設計幾個衍生單元，讓家長或老師陪伴小朋友，一同親潤在「愛」與「陪伴」的時光機裡，彌補了我們共同的錯誤與無奈。

二、遊戲的精神性

「遊戲是出自純一無雜的自我內心要求的活動，不受周圍或外界的羈絆，是超越金錢、義務、道德等社會關係的強制約束，而且是創造純真的自我生活。」（廚川白村）在《莊子》〈達生〉篇記

述的「梓慶削木為鐵」提到梓慶在創作時的狀態，在進入創作之前要「齋以盡心」，也就是所謂的「心齋」¹。要能「不懷慶賞爵祿」、「不敢懷非譽巧拙」，直到「輒然忘吾有四肢形體」才開始進入創作活動。這種說法看來頗為神秘，其實是面對藝術創作的態度描述。主要之意在於指出創作中不可考慮利害得失，所完成的作品是巧是拙？能否得到慶賀賜賞，都不能先懷機心。最後，甚至連自己的四肢形體的存在也要忘掉它的存在，如此的狀態才能活躍想像力及情感的滲透，而得到抒發和展現，對象和主體才會消除疏遠和對立，從而衍生出忘懷的自由感，達到「黜聰明」、「離形去知」的「坐忘」²進入渾然忘我的境界。而人要達到這種「心齋」、「坐忘」的精神狀態，只有在「遊戲」時才能達到不合理性的要求，不受外界因素的影響，這行為表現才是自由真情的表白。美學家桑塔亞納（George Santayana, 1863-1952）認為：「人只有在他天賦自發性的遊戲中，才可以找到他自己」；德國詩人、美學家席勒（Friedrich Schiller, 1759~ 1805）也認為：「只有當人在遊戲的時候，他才是完整的人。」

然而，「遊戲」並不是一般人所認為無結果的製作、無意義的行為，相對的應該認知它是一種自發性的行為，而且是自由積極的創作精神。因為，在遊戲中擺脫了束縛超越個人功利得失，全神貫注訴諸直覺，才能使得想像和情感融為一體的展現。在遊戲的狀態中能帶動我們的想像，激發創造的能量與感受參與的樂趣。例如：孩子玩官兵捉強盜時，在參與遊戲的雙方，一方當官兵，一方面當強盜。扮演官兵的孩子們一定想像自己的身份，用心模倣當官兵的威風；反之扮演強盜的孩子也一定出於靈機、猛健的與官兵相敵抗，奮力不懈，雙方才能得到愉快和滿足感，盡性地進行著。事實上這遊戲的行為並不是憑空想像而得的，而是潛意識的



1 2 1 擠眉弄眼！看看自己有趣的表情（攝影：林佳禾）
2 兒美館每一專題展都規畫了能讓家長與小朋友互動的學習角落，共感溫馨的體驗與探索；圖為小朋友閱讀「童年遊戲場」展覽中林琳作品（Imu系列·達達的古拉抱）繪本布書。（攝影：鄭景陽）

開拓，最主要是藉由這些外界事物的刺激及引導與感受促進參與者的心靈相疊合而所產生的共鳴。之所以會使人的心靈產生共鳴、情感發生動搖促成思考的能力，主要是一方面來自外在的感覺（感觀）世界之觸動進而表達內在意志的潛能；另一方面則來自內在知性世界，人都有一種衝動，要在於他面前的外在事物之中實現他自己，而且就在實踐過程中認識自己。於是在遊戲的行為當中，常會不自覺地流露出一些表象的語言和符號，通過情感的認知



1 2 1 瞧！我幫他戴上的面具（攝影：林佳禾）
2 《藝術運動會遊戲書》榮獲2011金蝶獎「台灣出版設計大獎」

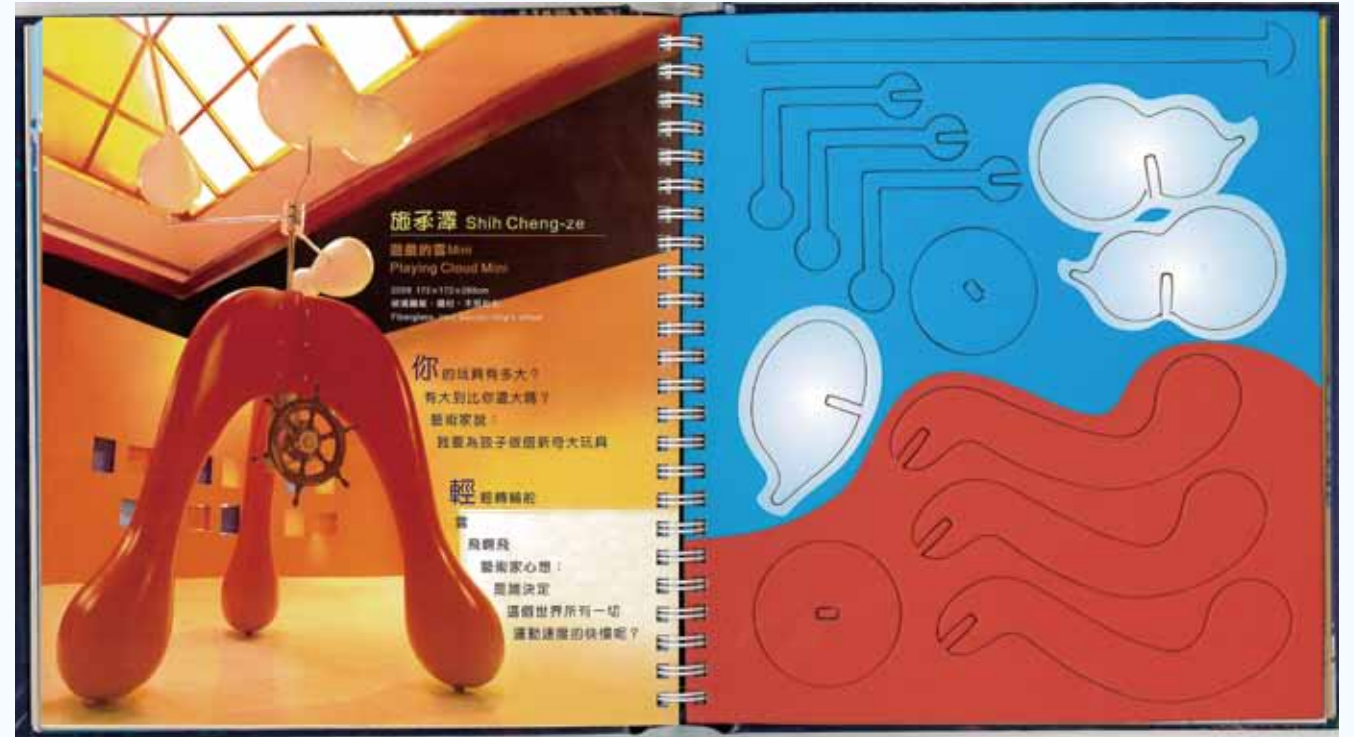
賦予新的生命，隨著客觀性的主觀情感，做即興式的創造。

三、在遊戲中學習成長

配合每一專題企畫展，同時設計一本學習單與專題遊戲書，透過文字的說明與引導，讓親子共同參與介入「遊戲性」的互動學習，融入其中探索、觀察、體驗、想像與創造。共同完成一張畫，一起動手摺、或動手剪、或一起編一個趣味的圖像造型，增進之間的情感與培養默契。藉由沒有特定的結構、形式、材質與設計安排，父母可以擔任啟發者的角色引導孩子（孩子也是父母的引導者及啟發者），對圖像洞悉的觀察、探索、認知、理解。哇啊！這是什麼顏色？聽，這是什麼昆蟲的叫聲？一起用不同的線條（直線、曲線、虛線...）即興式的創造畫出屬於自己的圖像世界。在相互對話、協

助、溝通得到一種自發性的學習與成長的喜悅，這是遊戲書本身帶有實驗性和創造性。

每一本遊戲書所預設的路徑或引導，總讓人產生一種探索的驚奇與特異亢奮的精神狀態，很容易接收到訊息的刺激後造成一股情感的衝動，將自己底層的心靈所思浮現出來，包括他的本性、生活經驗或記憶以及自我呈現的慾望……等等。因為，人都有一種衝動，想要在於他面前的外在事物之中實現他自己，而且就在實踐過程中認識自己。往往通過改變外在的事物來達到這個目的，在這些外在事物上刻下自己內心生活的烙印，因而發現自己的性格在這些外在事物中浮現，而後，欣賞著自己經營外在現象的成果。它，「超越理智、打破形式邏輯與現實的限制，任情感的指使，把現實世界的事理情態看成一個頑皮孩子手中的泥土，任他撥弄揉



合造成一種基於現實而又超於現實的意象世界。」³在這些顯現的意象世界裡自我學習成長與自我探索挑戰。

四、反省與感恩

兒童美術館所出版的遊戲書，讓我反省過去為人父的無知以及彌補我陪伴女兒成長的一些遺憾。當我書寫本文時，翻閱《與線條同遊》的親子遊戲書及學習單，赫然看到當時與10歲的女兒于真一起塗鴉的圖像，令我悸動萬分：在《臉的惡作劇》遊戲書內頁印著于真小時候純真無邪的笑容以及她幼稚園同學們的大頭群像，如今這一些當年純真的小朋友現在個個都成為大學生了，令我眼眶莫名的濕潤起來。

十年了，兒童美術館的同仁總是默默的為我們這一些自以為是的家長以及自命清高的老師們，

為我們的孩子規劃一些在成長階段應該認知、學習的展覽議題，做為一位曾經參與規劃者以及最大受惠者，再一次的瀏覽、閱讀這十年來你們規劃的每一檔展覽所留下來的遊戲書，心中感到莫名的愧疚與欣慰，愧疚的是：我錯過了自己女兒需要陪伴的成長期；欣慰的是：你們曾經陪伴了我們的孩子一起成長的喜悅。感謝你們無私為我們所做的一切付出、感謝有你（妳）陪伴我們一起共同學習與成長，真的非常感恩。✎

1 所謂「心齋」就是「若一志，無聽之以耳而聽之以心，無聽之以心而聽之以氣。聽止於耳，心止於符。氣也者，虛而待物者也。唯道集虛、虛者，心齋也。……」參見《莊子》〈人間世〉。
2 所謂「坐忘」：「墮肢體，黜聰明！離形去知，同於大道，此謂坐忘」參見《莊子》〈大宗師〉。
3 參見朱光潛著，《談文學》—〈想像與寫實〉，台灣開明書局。

槓掉的S

淺談台灣行為藝術的精神徵候

文/高俊宏(藝術創作、論述者)



李銘盛-生活精神的純化，李銘盛徒步至濱海公路的途中。
(張永松攝影，李銘盛提供)

平心而論，今天重新談論台灣行為藝術愈來愈困難，因為重新回到大事紀的方式並沒有太多意義，而行為藝術雖以身體作為「材料」，但事實上卻無法像繪畫或雕塑一樣談「材料本身」，更何況精確定位「行為藝術」也有困難，因此只能概略性地說，它某種以肉身、非物質的美學形式（甚至僅是精神徵候）。如果我們從貧乏的年表觀點及無法談材料本身的雙重困境跳脫，我隱約感覺，台灣行為藝術的發展，似乎等同於一部無名的精神壓抑歷程，一個想槓掉不斷變化的S的過程¹、一個S。莫名的壓抑、自我的槓除之表現，是行為藝術比其他類型的創作更凸顯的面貌。因此這篇文章希望從創作者精神問題，再次切入行為藝術的問題。

這是一個概念

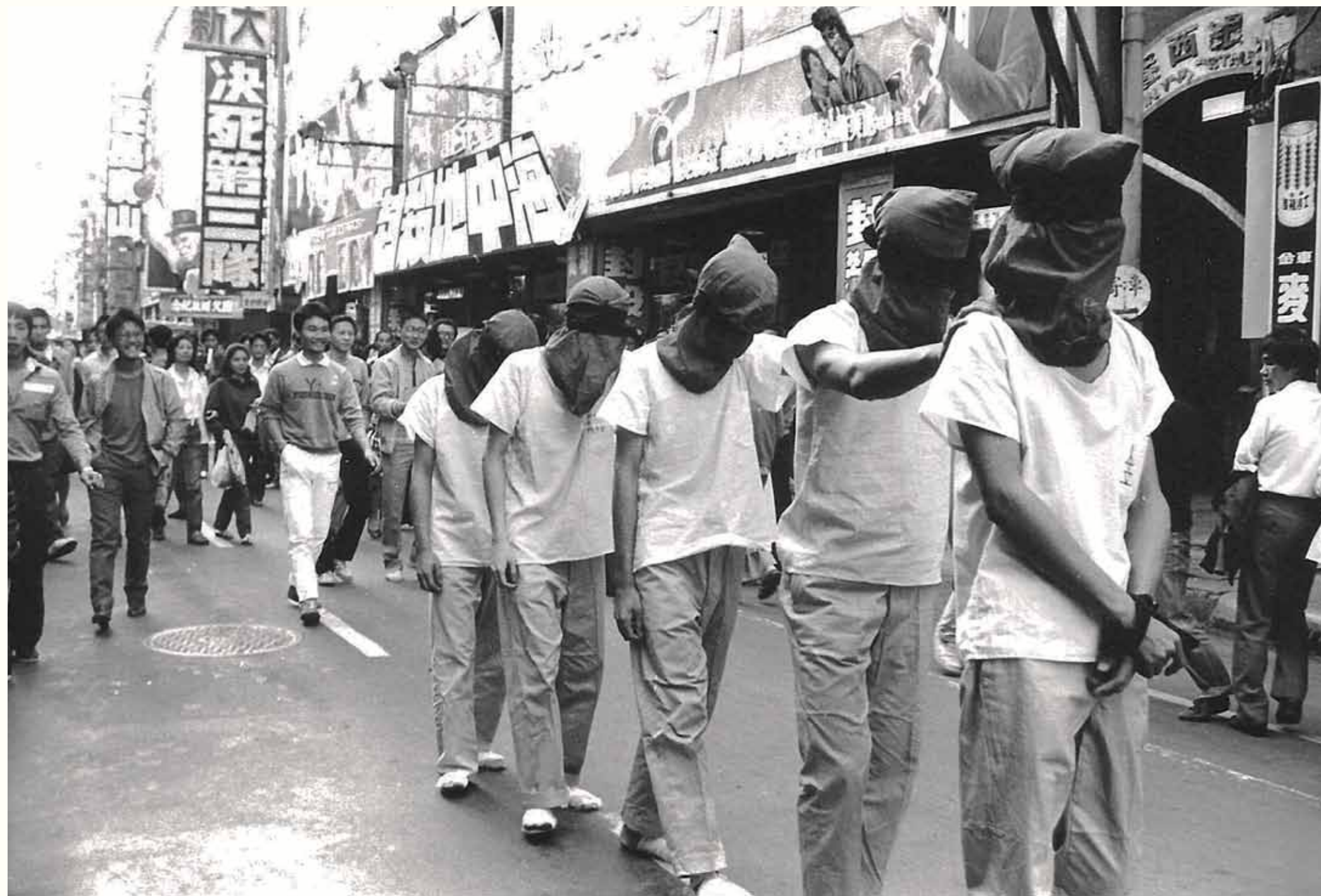
行為藝術，隱藏著比固定媒介（繪畫、雕塑，甚至錄像）創作者更不穩定的素質，在思考行為藝術究竟「槓掉了什麼？」時，我想先由一個遙遠但怪異的案例談起：1825年11月4日，巴黎發生了一件殘忍的謀殺案，一位名為昂里埃特·科妮耶（Henriette Cornier）的女僕到住家附近買起司，起司店老闆有一位十九個月的女兒，科妮耶取得店長同意將小女兒帶出去散步，但不知道為什麼，她最後將小女兒帶到樓上，並用刀子割下了小女兒的頭顱，丟到戶外街道上。科妮耶被補時說了：「這個念頭擁向我」。這件殘忍、怪異的案例，一般精神分析者多傾向於用怪異的偏執狂（strange monomania，如D.Simon之論²）理解之，但傅柯在《不正常的人》裡，則將這個連法官也問不出所以然來的案例理解為對精神病學（引申為人文科學）以及對司法體系的脫鉤：

它以某種方式既避開了理性的指認，又避開了癲狂的指認，而且（由於它避開了理性的指認）避開了法律和懲罰。但是，同樣也由於在這樣一個案例中提出和辨認出癲狂的事實也是困難的，於是它又避開醫生和精神病學機關

……她馬上就被捕了，當人們問她：「為什麼？」她回答說：「這是一個概念。」人們幾乎就再也問不出別的東西了。³

如前所述，臺灣行為藝術歷史，已在諸多研究者的梳理下有一定的檔案積累，姚瑞中2005年出版的《台灣行為藝術檔案》一書，可謂階段性代表之作。但是從精神分析的角度切入者，比較少見。而對於經常被認為是「肖仔」的行為藝術者而言，如同科妮耶弒女兒童的極端例子，他們往往以肉身的方式，讓我們撇見精神病（被認定為瘋子）—律法（被認定為違犯某種法條）之外，盤旋於這兩種龐大觀看體系周遭的不明衝動。相對於擁有固定媒介的藝術品介於美學與市場之間，行為藝術則介於精神病與律法之間的不明地帶，如同科妮耶用廚房刀子活活割下女童的頭顱，它的反社會、衝動特質是較其它形式的創作者來的高。

多年前王墨林聲稱了「行為藝術已死」，我想一方面指的就是這種介於精神病—律法的不明地帶的消失，以及如同「行動劇場」般以街頭表演的那種草莽勇氣的不復見。特別是台灣在論述行為藝術的時候，很容易出現一個龐大的「前見」、「參照系譜」，特別喜歡（或無意識地）從西方脈絡來解釋台灣本土的行為藝術，包含克萊因、布魯斯、波伊斯，當然，阿布拉莫維奇（M. Abramovic）也是經典之一。但是與西方不同的是，臺灣行為藝術的發生階段，基本上是藝術機制並未如今天這般成熟、氾濫的時期，因此發生於戶外的「行為」是與當時的街頭運動形成的社會氛圍有關的，這與西方前衛主義裡的行為藝術(performance)所面臨的問題非常不同，西方行為藝術的發生，很快便面臨是否接受「商業化」的挑戰，例如克萊因（Y. Klein）販賣其在塞納河畔



陳界仁《機能喪失第三號》（陳界仁提供）



1 湯皇珍—原點種植 (湯皇珍提供)
2 湯皇珍—臭河戀人 (湯皇珍提供)

的行動表演、曼佐尼 (A. Manzoni) 的《藝術家的大便》(Excrement of the Artist) 等，造成標舉否定性的前衛藝術 (Avant-Grade)，演進到商品邏輯新前衛藝術 (New Avant-Grade) 的矛盾性。

苦行與死欲

一般認為1973年謝德慶在溫州街的《跳樓》是第一件行為藝術，但我仍對這樣的說法感到陌生。某方面，謝德慶的跳樓也宣示了自己將跳離台灣，朝向世界，積極擁抱「世界觀」。但是，對於沒有選擇擁抱「世界觀」的創作者而言，長期存在於社會中的「憂鬱物」，恐怕比西方藝術史更強烈地影響創作者，因此，至少從八零年代作為國家威權、金權社會的S而言，我們可以看到行為創作者明顯的「槓掉S」的作風，它的话语結構圍繞著S而叢生。S是苦行、社會抵抗主義 (antagonism)，同時也具備強烈的藝術前衛主義風格。須要先離清的是，S作為社會抵抗主義與藝術前衛主義的面貌，最多發生的案例還是在劇場界，這與八〇—九〇年代台灣社會普遍處於「戒

嚴—資本主義」的過渡結構有顯著的關係。與今天的行為藝術非常不同之處在於，該時期的創作者幾乎共同存在著「苦行」的面貌。

在巴塔耶的「耗盡」(consumption) 觀點中，耗盡是一種普遍經濟學行為 (相對於資本主義作為「有限」經濟學)，這當然來自於莫斯 (M. Mauss) 的禮物論，但巴塔進一步把「耗盡」放入禮物經濟裡，「人的犧牲」、「死亡欲望」裡面通常存在著某種「朝向他者」、「給予他者」的事物，行為藝術裡，特殊的苦行面貌呈現了這點。

記得某次場合，專注八〇年代臺灣藝術研究的王品驊曾對我說，李銘盛的作品 (早期) 中，想槓掉的雖然是諸多社會浮濫現實，但內在有一種自殺的慾望。我進一步認為那不僅是「死欲」、尼采式的「報復生命」，其中同時也存在一種連自己也難以掌控的行動趨力，因此它想槓掉的很可能是後者，作為被資本主義啟蒙假象矇騙的自己，而非全然只是批判外在社會。例如「優劇場」在《鍾馗之死》(1991)演出前，曾經進行一次四天三夜的北濱

公路「鍾馗死前的肢體放逐」，演員以苦行的方式進行肉體試煉。而李銘盛的《生活精神的純化》(1983)，雖然創作者自陳其脈絡某方面來自於謝德慶，但也呈現了更為個人、沉默、更具本土味道的激烈繞境舉措。

假如說優劇場的《鍾馗之死》企圖從民間田野之中淬煉出一個新的思考，在一片西化思潮中「盡力想在傳統中國與現代台北之間尋找平衡點」⁴，那麼，至少從相關文件看來，雖然同樣走在濱海公路宜蘭段上，李銘盛的《生活精神的純化》則出現截然不同於優劇場的槓除狀態，雖然《生活精神的純化》擁有大宗旨⁵，但其行動實則是孤鳥一隻的繞島行旅，李銘盛卻沒有「傳統中國與現代台北之間尋找平衡點」的問題，他的孤獨行動反而擠壓出非常個人性的「觀念」，而這種個體的觀念形式來自，但不限於西方，更多的是科妮耶在殺死女童之後說的「這是一個概念」一般，被某種強力，但連自己也無法真正掌控的概念力量所牽引，而來自於「概念」內部力量的牽引，與《鍾馗之死》裡出現民俗「牽亡歌陣」的那種文化牽引非常不一樣。我以為，這個區別也是該時期行為藝術與劇場的分野。

就主宰八〇—九〇年代「戒嚴—資本主義」的「大主體」而言，「身體」的概念在前者 (戒嚴) 是以一種「量化」的樣式存在著。所謂的「個體性」是遮蔽在野戰部隊、團管區、例外性的經濟加工出口區作業員的數目之中，因此，當陳界仁著名的《喪失機能第三號》發生在街頭時，看似瘋癲、狂喊、不正常的行動立即提出的問題意識是：「人是有主張的」。可是，這個主張「可以是」什麼？《喪失機能第三號》的街頭行動雖未清楚提出，但卻以「懸置」的方式將戒嚴時期的鬧區街頭異質化。因此，我們首先可以從「懸置」的觀點來看待八〇年代的抵抗主義。

關於「懸置」，它們都涉及了一種存在表演性(performativity)裡的「執演」(performative)，而「執演」不僅是舞台上的表演，也不僅限於肢體動作或者言論發表，整個來說，更是一種關於認同性的宣稱 (pronounce) 或反轉 (reverses)，例如結婚或者罷工都是執演。因此，在《喪失機能第三號》

裡面的懸置，雖然即便在今日「太平盛世」下觀之，依然令人感到莫名不安，因其不僅相對於戒嚴時代的社會氛圍，比較令人驚訝的是，「人」這個主體在那段數十分鐘的街頭游擊之中，由長期的社會壓抑之中跳現出來。同樣的，八〇—九〇年代興起的資本主義，也可以從李銘盛、湯皇珍、姚瑞中早期的身體作品，皆可嗅到對其的「懸置」。例如湯皇珍1993年「原點種植」以及1995年「臭河戀人」，甚至還出現對於土地、鄉愁「以回歸母親故鄉作為離開母親」的懸置：

「邊陲」的朋友，遠從台北來的朋友，還有高雄橋頭來的朋友，如果沒有你們，我的鄉愁當更為孤寂；本以為是台灣，是台南人的某種共有的記憶，如果真的僅是我個人的眷戀，也只有勇敢面對它，而完成它了。此後，臭河戀人當也無風雨也無晴，一切對於母親與原鄉的戀情將永久沈睡大海。

「臭河戀人 工作日記」 立報 1995 5/16-18

我自己印象特別深刻的是李銘盛騎在娃娃車在忠孝東路上的一張黑白照片，照片出處已不明，只見其2004年的《一個小國民的狂想曲》再次出現。我對李銘盛騎娃娃車在街上的行動感到興趣處在於，它接近於，往後十餘年來，台灣行為藝術的某支類別：「笑話」。

可能永遠笑不完的笑

永遠笑不完的笑，其實正是一種精神徵候。李銘盛騎娃娃車的畫面，在2008年似乎由另外一位藝術家：廖建忠在他2008年的《機車人生》，以其名之為「表面功法」的方式復現，我相信著種復現純屬偶然，廖建忠不見得看過李銘盛過去在街頭騎娃娃車的畫面 (事實上我認為廖受到謝德慶的影響可能更大)，換言之，這種跨越十多年類似的行動模式不具備「親屬關係」，而可能更接近於生物學上的接合 (conjugation) 關係，促成這種接合者，是未曾消散的時代憂鬱，而其延續的模式則為「訕笑」。

佛洛伊德的笑話理論曾提及：「笑話是處理人們不想聽你說話時的危機」。換言之，八〇—九〇年代行為藝術存在的前衛、抵抗、懸置面貌 (S)，在今日的藝術場域依然存在著，換句話



1 李銘盛，一個小國民的狂想曲，2004年3月，行為表演藝術，總統投票前幾週，於台北市重慶南路總統府前路上，純金打造的皇冠(李銘盛製作)、娃娃車，表演者李銘盛。(阿盧攝影，李銘盛提供)



2 廖建忠—機車人生 (廖建忠提供)

說，壓抑的結構以某種方式變形，而並未消失。可是「訕笑」的藝術、行動模式多過於以往，卻是不爭的事實，為什麼？我以為除了面對同樣的憂鬱結構之外，今日的行為藝術更存在著對於八〇—九〇年代的前衛藝術的戒慎距離，是一種雙重槓除的S。雙重槓除(S)的第一個結果是，許多具有行為藝術面貌的創作者，拒絕接受前衛主義的「行為藝術家」的稱呼。

我自己成長於九〇年代中期以降，那段期間臺灣的學院式行為藝術是非常具有觀念藝術形貌的，這是形式分析，當然，「概念」依舊以一種魅力存在於粘稠的現實世界，好像一個台座，只要上下顛倒翻轉這個台座放在草坪上，我們可以說這個台座「承載了地球」，「概念」就是這個東西。這段期間的創作者可以舉「國家氧」、「後八」為例。

值得一提的是，「後八」崛起的階段有一段時間，這些人(事實上都是我共同成長的朋友)已

組織了一個名為「八兄弟」，名稱聽起來好像準備加入林爽文一起反清復明一般的團體。「八兄弟」有一種很草莽的性格，而支撐此一草根性的語言結構，我以為是「訕笑」。記得有一次好像是北藝大化妝舞會的場景，他們把自己想像成明星，開著幾部車衝入會場，像美國摔角節目開頭一般，上台後拿著電鋸、空氣釘槍等美術系學生最佳良伴的工具，大肆舞弄一翻。那時候我只覺得這群人令人感到既好笑又討厭，事隔多年以後，那翻舞台的表演，以及擴散於九〇年代末期對於過去戒嚴社會的S的無感，某方面其實是對過去那個被槓掉的S(S)的再次槓除，精確來說，是對解嚴前後社會抵抗、藝術前衛主義的槓除。大概從那時候起，一直到「後八」崛起、沒落，以及其他創作者(如蘇育賢)，都在這聲綿延十多年，笑不完的笑聲中持續創作，而後續的這一批創作者，已經難以繼續使用「行為藝術」這樣的詞彙套用其上。

結語

限於篇幅，本文無法細究更多精神徵候面向，但未來可預見的是，行為藝術不斷槓除S的歷程勢將永續發生，這也是我對「純」行為藝術感到悲觀的原因，它仍然可以作為一種表演，但是很可能也僅停留在表演的圈圈之中，只要它仍將焦點關注於自我(ego)之中，其精神結構將永久停留在憂鬱(melancholy)之中。因為憂鬱是一種「無法阻斷」的狀態，等同於「自我」的無法阻斷。相信這也是許多臺灣創作者，雖具行為藝術之面貌、元素，但無法將之歸類為「純」行為藝術，說它是「後行為」也不通，例如吳瑪俐的「數梅坑溪計劃」或者陳界仁的「幸福大廈」，裡面存在著許多身體勞動、踏查以及「失能者團結共構片廠」的意象，通通充滿行為，但卻無法以「行為藝術」稱之。只能說，在二十年前後，社會條件(S)變動的對應狀況下，一如王墨林的「行為藝術已死」，並不是憑空的談論，與其說「死」，不如說另外

一種充斥貨幣主義、政治經濟學觀點的社會正將人們改造為比起以往更加無所適從的「個體」(或所謂「單獨社會」)，因此，正是在有別、延續於八〇—九〇年代的「戒嚴—資本主義」的今日，藝術家的身體不以「行為藝術」之名展現行為，代表著目前社會中，無所適從的「個體」正選擇共同(common)的模式來面對新的問題。■

1 本文的S，首先指拉岡在討論隱喻時的表記(signifier，亦翻為能指)，並由此衍伸出來，觸及行為藝術下的主體(subject)自我槓除狀態，作為，此兩者具有相關性，因此本文的S泛指：「作為表記的行為主體(個體、社會體、帝國體)」。

2 During, Simon. "The Strange Case of Monomania: Patriarchy in Literature, Murder in *Middlemarch*, Drowning in *Daniel Deronda*." *Representations* 23 (1988):86

3 傅柯，《不正常的人》，p79

4 王頤，〈「鍾馗之死」道出知識份子之矛盾與掙扎〉，自由時報，1989-11-09

5 作者自陳環島是為了：改善現有藝術環境、贊助年輕藝術工作者、充實國人生活品質、促進精神層面提昇。