

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

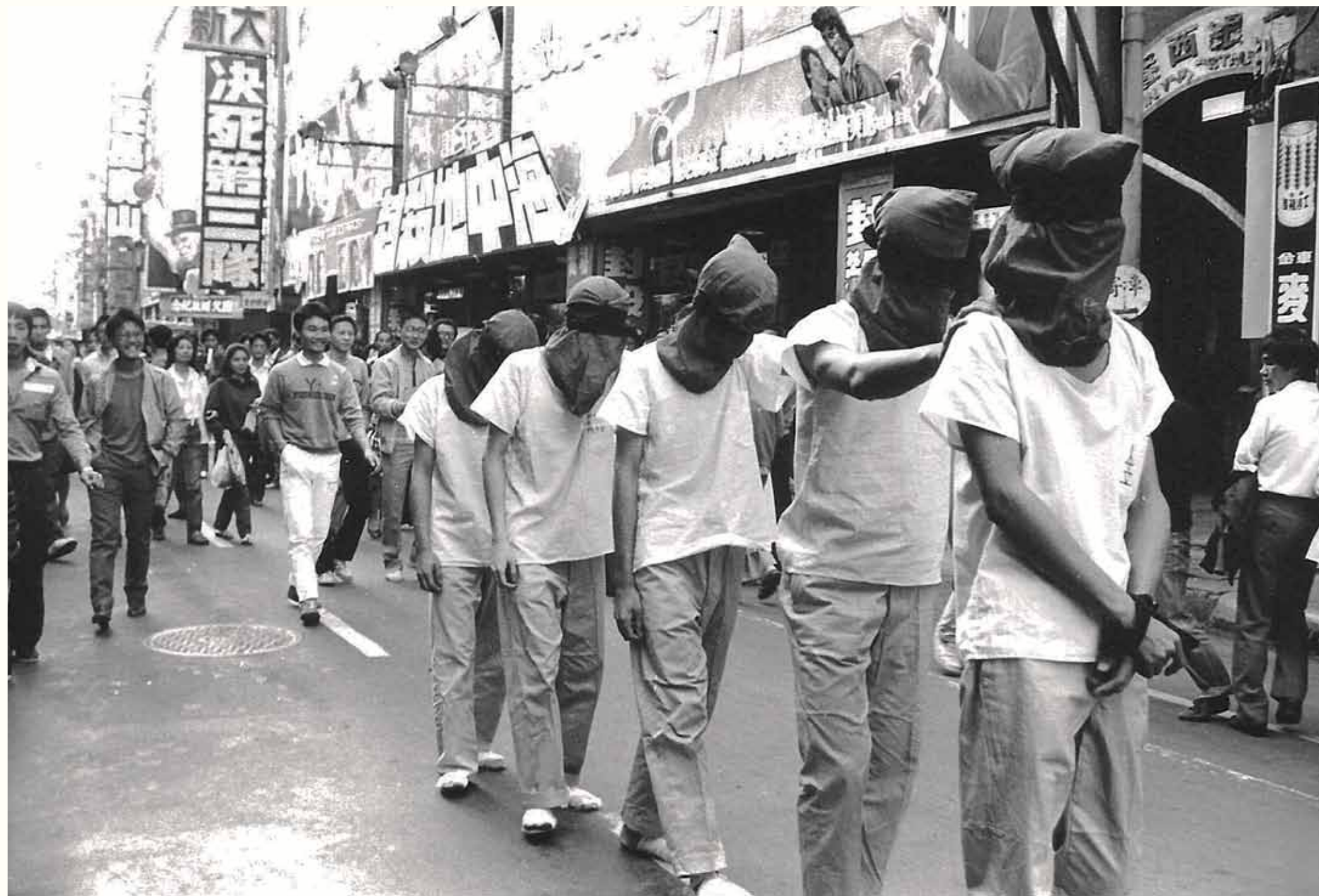
行為藝術，隱藏著比固定媒介（繪畫、雕塑，甚至錄像）創作者更不穩定的素質，在思考行為藝術究竟「槓掉了什麼？」時，我想先由一個遙遠但怪異的案例談起：1825年11月4日，巴黎發生了一件殘忍的謀殺案，一位名為昂里埃特·科妮耶（Henriette Cornier）的女僕到住家附近買起司，起司店老闆有一位十九個月的女兒，科妮耶取得店長同意將小女兒帶出去散步，但不知道為什麼，她最後將小女兒帶到樓上，並用刀子割下了小女兒的頭顱，丟到戶外街道上。科妮耶被補時說了：「這個念頭擁向我」。這件殘忍、怪異的案例，一般精神分析者多傾向於用怪異的偏執狂（strange monomania，如D.Simon之論²）理解之，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，而支撐起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。