

行為藝術轉向過程中 身體、檔案與諸眾問題探討

The Body, the Archive and the Multitude: An
Examination of the Turns of Performance Art

高俊宏

Kao Jun-honn

國立臺南藝術大學藝術創作理論研究所博士班 博士生

Doctoral program student, Doctoral Program in Art Creation and Theory,
Tainan National University of the Art

專題：行為表演轉向與當代藝術

摘要

本文旨在研究臺灣行為藝術轉向檔案與諸眾的運動過程。臺灣行為藝術的發生並非如同西方一次大戰前後達達先驅們的實驗，也不盡相同於60年代以降「福魯克薩斯」、「偶發」等行動藝術形式，其發生背景有自身特殊之處，假使我們將西方藝術當成現代性進入臺灣的過程之一，我們必然需要面對自身自明性的問題，同時必須面對更為根本的探索：促使行為藝術在臺灣發生的條件為何？臺灣現代藝術機制對於身體的排除結構為何？而在今天，從「肉身化」轉向「檔案化」，當行為藝術普遍結合當代藝術中複合的影像、文件以及檔案等素材，轉向更為多義的視覺文類時，它所產生的多義性，對於上述近代身體脈絡，以及與檔案、媒體所關係密切的諸眾，又產生了如何的辯證關係以及積極行動可能？

關鍵字：檔案、身體、諸眾、排除結構、錄像

Abstract

This essay examines Taiwanese performance art and its turn towards archival and documentary materials and the concept of the multitude. Taiwan's history of performance art is not like that of the West. It does not follow from the experiments of the pioneers in Dadaism before and after World War I, nor is it strictly related to the art movements like Fluxus or the happenings of the 1960s. It has its own special background. If we assume that the West's tradition of performance art is one of several processes of modernity that has entered Taiwan, we must still face the question of our own identity, even as we must explore other more fundamental issues: what conditions induced performance art to happen in Taiwan? Why have Taiwan's modern art institutions exhibited a structural exclusion of "the body"? And at present, considering the move from "physicality" to "documentation," and as performance art is routinely conflated with the videos, texts and archival materials of contemporary art and its definition is broadened by multiple visual genres, what kinds of dialectical relationships and radical movements will be generated as performance art continues to generate more variable meanings, both in the context of the aforementioned modernist body, as well as in contemporary forms closely related to the multitude, like document-based and media art?

Keywords: archive, body, multitude, structural exclusion, video art

一、由身體轉向檔案

(一) 行為藝術轉向身體錄像

行為藝術與劇場表演有著密不可分的關係，因此很難將行為藝術與劇場表演做清楚的切割，表演藝術也確實存在著檔案化的問題，除了作為「記錄」、「存檔」、「拍照」等文件化的意義之外，更有著將檔案融入藝術形式之內的嘗試，以威廉·弗西斯（William Forsythe）的「同步物件」（Synchronous Objects）為例，其透過與俄亥俄州立大學藝術與設計先進計算中心合作，經由舞者身上的感應器記錄了舞蹈過程中肢體路徑的檔案，這些肢體路徑檔案的「資料庫」轉化為複雜的幾何線條，提供了表演者反饋自己以及觀者更具造型感的表演藝術。也因此，檔案在表演藝術領域中曾被廣泛地思考過，表演藝術也不斷地挑戰著佩姬·菲蘭（Peggy Phelan）所認為的易逝、朝生暮死的特性，尋求突破自身限制。

然而，本文之焦點乃於臺灣行為藝術轉向的切片觀察中，特別以王墨林及陳界仁所代表的藝術、社會、政治、邊緣等面向進行反思。本文的背景之一乃是數次與陳界仁見面時，所提到其錄像作品與臺灣「沒有檔案」、「檔案—諸眾」的問題有關，這個關係背後更連結著對自身進行歷史批判的問題，而王墨林也有著類似的說法，兩者皆具行為藝術淵源，王墨林持續於小劇場及行為藝術及文化批判領域活動；陳界仁後來轉向影像、錄像的思考。由自我身體表演走向錄像，這之間代表的不僅是身體如何被記錄為檔案而已，更代表著「檔案」這件事在時代中的意義，因此，檔案以及諸眾的問題部分承接了上述表演藝術歷史中的圖像化、影片化及資料庫化的演化狀態，但更進一步逼視著臺灣行為藝術轉向過程中，如何面對、承接主體空缺感的問題。縱使如此，存在於表演藝術乃至於行為藝術諸多的檔案化案例，仍然做為重要的輔助討論，這一點將在本文必要之處穿插討論，以增加廣延度。

另外，普遍而言，錄像藝術確實不同於檔案化，但廣義的錄像生產確實涉及新的建檔、傳播檔案的機制，譬如2010年大埔農地事件，一段由臺灣公民記者拍攝的簡易錄像，經由CNN媒介進行報導¹，這是使大埔農地事件迅速吸睛的重要因素之一。雖然廣義的錄像生產並不同於當代藝術的錄像生產，但是，當代錄像藝術家已經開

1. 此段網路新聞由署名jerry0729上傳給CNN，時間為2010年7月28日，標題為〈When the Excavators Came to the Rice Fields〉（當怪手開進稻田）。新聞網頁：<http://ireport.cnn.com/docs/DOC-466651>。

始走出封閉式的影劇結構，指向外在的連結。從源起的角度看來，邁克爾·拉什（Michael Rush）指出，錄像藝術起源至今雖爭議不休，但是有兩個起點是明確的：第一、行動者所進行的非傳統新聞的影片記錄行為；第二、名符其實的錄像藝術拍攝行為。這兩個起源特質至今未消失，延續影響了錄像藝術的形式，而前者，也就是行動者所進行的紀錄，便是外在於封閉式影劇結構的錄像機制。反觀臺灣，行為藝術轉向錄像後，多數來說反而走向新銳展覽的仕紳化空間，以單頻錄像的方式反覆播放，並沒有產生上述的開放性錄像機制，也正因此，本文欲藉由陳界仁等相關作品作為借鏡，探討行為轉向錄像過程中，如何進一步思考歷史反思以及自我建案的問題。誠如薛保瑕教授所形容：陳界仁之錄像作品具有一種社會運動的質地，其過程也基於反電影工業化，而採取開放性參與的拍攝機制，是故，本文藉此探討行為藝術轉向開放式的錄像形式過程中，試圖思考藝術與社會更進一步的對話形式。

總括來說，行為藝術的發生多半來自於對既有藝術形式的挑戰，或者對社會狀態的批判，其形式繁多，有以身體作為藝術觀念陳述者，如艾倫·卡布羅（Allan Kaprow）透過身體行為對於環境（Environment）及偶發（Happening）等觀念進行介入；也有如無政府主義者一般，以身體衝撞、挑戰時代的禁忌，如同直接走上街頭的社會運動抗爭者一樣，以流血甚至死亡脅迫當權者，在極端的情境中爭取發話權。雖然行為藝術者與社會行動者同樣取徑於身體，但卻作用於不同的話語、想像層次，在行為藝術中，創作者之所以直接動用身體，初始的動機總來自於對現有藝術模式的不滿，同時也是對機制所形成的排除狀態的不滿，而身體之所以能夠被視為挑戰機制、破除無話可說窘境的可能性，正在於它直接的不可化解性：摒棄媒材所形成的不透明性，用行動直接穿透、破除我們當下生命的種種語言關係，而這種直接及當下性，以自身之尷尬暗喻社會之尷尬，所形成不可化解之集體身體荒謬能量，也是行為藝術創作者一直以來所借力者。

80年代是臺灣行為藝術發生於境內的開端時期，形式是以戶外空間的游擊行動為主，其精神狀態是傾向於社會性，包含了對時代的反諷、對世間的警醒、對人心的棒喝，這與80年代動盪的社會氣氛有關：蜂起的黨外及街頭運動、黨禁報禁的開放、解除言論管制、股票狂漲、國民所得提高導致金錢主義盛行……直到90年代中期為止，臺灣境內的行為藝術作品通常極具時代、社會徵候性（symptomatic），而真正甩脫政治包袱，回到批判立場的藝術視域，是在這個時期；創作者身體的能動性、破壞性，以及對於各種「權」的爭取，也在此時蜂起，這是80年代至90年代中期行為藝術在今天

專題：行為表演轉向與當代藝術

一再地受到評論檢驗而愈發其價值的原因，此間主要的行為藝術創作者先後有李銘盛、王墨林、陳界仁、張永村、林經寰、姚瑞中、湯皇珍、林其蔚、吳中煒……等人（姚瑞中，2004：336）。

與此同時，另外一條值得注意的脈絡約略在同一個時期發生於臺灣：錄像藝術（Video Art，以下簡稱錄像），錄像於80年代經由展覽的形式引進，1984年臺北市立美術館展出了「法國VIDEO藝術聯展」，首開錄像藝術在臺展出的案例，也影響了部份視覺藝術領域的創作者對於影像的思考，包含王俊傑、袁廣鳴、周祖容、陳正才等人皆屬該時期錄像的創作先鋒（王人英，2008：60-61）。對臺灣創作者而言，錄像創作是一個相對新穎的媒介形式，也因為其作為一種新的視覺時延（duration），使得禁錮於美術歷史裡既有身體感知模式受到衝擊、解離。對於藝術家而言，錄像最大的衝擊在於身體、物件延伸於影像流動的虛實辯證性之中，將錄像機制最早做批判化的運用，可追溯到1984年陳界仁（當時名為陳介人）的作品〈告別25〉（相關紀錄闕如），對此作品之創作背景，陳界仁提到：

80年代初，臺灣還是非常封閉，當代藝術的資訊很少，我們只知道一點點關於像白南準那樣的作品，但嚴格來說我對於錄影藝術的認識接近空白……「告別25」展覽的東西，包括草圖都沒有留下，那些作品我只當它是一個自我學習的「亂做」階段，展覽主要是裝置也使用了活的鴿子，其中與錄像有關的內容，是拍一個戴黑色頭套坐著的人，幾分鐘後突然被槍斃倒下，然後又倒帶恢復坐著的姿勢，影像大致是如此反覆被槍斃又恢復坐回的循環放映，不過拍得很粗糙。²

或許，在新媒體以及戒嚴治理交融的錯亂環境中，創作者僅能透過「亂做」來尋找自處的基礎，80年代中期以降，臺灣逐漸發展出一支有別於一般行為藝術（如王墨林「行動劇場」中劇場與社會行動的結合；或者李銘盛為代表的公共場域諷刺行動）的創作脈絡：「身體錄像」。其後，隨著家庭手持攝影機（VHS、V8）的普及，行動性的錄像創作為90年代為臺灣創作者所喜好，透過預先錄影、剪接、重組的方式，呈現出充滿影像機制的身體行動錄像。由於結合了聲音、影像等元素，再加上展出時，可以運用單頻、多頻螢幕、或進一步結合物件、網路的空間裝置方式呈現，身體行動錄像，一

2. 資料來源：〈臺灣藝術家訪問紀錄－陳界仁〉，96學年度教育部獎勵大學教學卓越計畫（2007），《MediaArt媒體藝術》。
<http://mfa.techart.tnua.edu.tw/~gmyuan/mediaart/?p=123>。（2012.5.28參考）

直是臺灣今天行為藝術轉向後的重要取徑（如2012年獲得臺新藝術獎的創作者饒加恩作品〈REM Sleep〉便是一個三頻身體錄像空間裝置之例），由於此類型交疊著錄像以及身體面向，因此本文在此暫稱為「身體錄像」。

（二）錄像媒介的限制與突破思考

錄像媒介由於與現代展覽機制存在著鸞生關係，因此未必等同於普羅檔案，普羅檔案可以引You-Tube為主流的當代影像傳遞機制為例，透過與智慧型手機的結合，產生出各式各樣錄像的普羅檔案，這是錄像之於日常生活檔案生產的基本觀察。在藝術的場域中，「身體錄像」實為身體的初階媒介化，它與發生於特定時空、「現地表演」（site-specific performance）的行為藝術不盡相同，雖然，一般「現地表演」者都會相對有記錄者進行側拍，然因其重視的是現場的互動性、意外性以及不可逆性，錄像在此僅低度地作為存檔的用途，其挑戰是錄像紀錄如何達到精準度，例如謝德慶在〈一年行為表演 1980-1981〉（打卡）作品中，每打一次卡與16厘米攝影機的所錄攝的一格（one frame）之間，形成了現實生命到錄像語言之間的特殊連繫形式；另外，晚近的表演藝術也不乏結合媒體檔案，或成為內容（如前述的威廉·弗西斯）、或成為電影、錄像檔案的模式流通，前者極具突破性，而後者的檔案化則通常必須面對記錄的精準度以及表演—產品之間的文化工業問題。錄像藝術本身及存在著限制，例如展出場域以及幾近規格化的呈現方式等，早在1974年，艾倫·卡布羅（Allan Kaprow）便在一篇名為〈錄影藝術：新瓶裝舊酒〉（Video Art: Old Wine, New Bottle）文章中，尖銳地認為行為表演變成錄影帶進入藝術觀賞之後，反而因「藉由美學的偽裝否定了它的批判意圖」而變得相當保守（Allan Kaprow, 1996: 213-219）。傳統的錄像媒介有其限制，因此「身體錄像」勢必尋求更廣的連結。

以臺灣為例，從晚近創作者如崔廣宇以及蘇育賢等人作品，可以看得出「身體錄像」的概念演進：由單純的戶外表演行動錄像（如崔廣宇的〈十八銅人〉系列3），側重於以錄像重複播放所形成的行動迴路；一直轉變到具有初級分鏡（storyboard）、劇本，注重音效的拍攝手法（如蘇育賢所參與的「萬德男孩」團體拍攝的〈萬德瓦許〉）【圖1】。然而不可諱言，此類「身體錄像」媒體的結合度通常仍停留於低度、小圈子的媒體化狀態，也仍然存在卡布羅所謂「新瓶裝舊酒」的問題。相對而言，以2009年陳界

3. 〈十八銅人〉系列分為：〈十八銅人·穿透，穿透性〉（2001）、〈十八銅人·穿透，自發性〉（1997）、〈十八銅人·穿透，感受性〉（1997）。資料來源：《崔廣宇作品集》，DVD光碟，2001年出版。

專題：行為表演轉向與當代藝術

仁作品〈帝國邊界I〉為例，雖然創作動機源自於創作者在辦理美國簽證時候被拒絕、羞辱的經驗（作者自陳），然而創作者透過設立〈我懷疑你是要偷渡！〉的部落格⁴【圖2】，將過程公開，進一步誘發、引起網路上眾多正反不同意見的留言，通過網路，這一篇篇、一段段無論是同樣受羞辱的，或者是相反地捍衛美國辦事處做法的留言從而交鋒出現。創作者進一步透過錄像表演的方式，將相關內容概念，透過不同演員演出的方式，以不同關卡（辦美簽及大陸新娘入臺時的機場詢問）將事件肉體化（embody）於錄像機制中。在這個過程中，創作者觸及了話語權力的現代核心問題，透過關鍵性事件的突顯，媒體訊息（部落格）在作品中扮演更為主體性（雖然作者自陳是第一步）的位置，而「身體錄像」則將前述檔案肉身化。

〈帝國邊界I〉可以用〈我懷疑你是要偷渡！〉部落格中一則匿名留言作為問題的迴盪：「每次經過美國海關，都渾身的不自在。」⁵渾身不自在的身體驅動了創作者的創作，同時也勾引了參與者、留言者、觀看者的相關記憶、反省，並將之轉刻為影像檔案，記錄了一群受辱諸眾（Multitude）的經驗。在這個過程中，部落格、藝術家自身已有的知名度、辦理美簽的諸眾等周邊事物，皆構成了媒體的組成元素之一，然而檔案在這個過程中是處於激化的誘發狀態中，誘發的激化使得藝術媒體充滿能量，產生潛越於大眾媒體的另一團塊。

從行為藝術到「身體錄像」，共同傳遞的是一種「渾身的不自在」的身體感，因此無法斷然將兩者劃分。臺灣解嚴之前直接的街頭行為產生激烈的身體啟蒙感，並未隨著行為藝術轉向「身體錄像」而消失，相反地，身體性仍扮演了基本的催化作用，也更加突顯創作者長期處於禁語、失語的「渾身的不自在」感。這個過程值得注意的是關於歷史主體視域的提出，王墨林（行動劇場）、陳界仁（錄像、街頭行動）等人努力地從戒嚴歷史中探索「失語」、「話語權」等問題，在〈形塑幽微史觀：為失語的歷史找到話語—王墨林訪談〉一文中，王墨林解釋了何謂「幽微的歷史心理活動」：

這就是長年來我跟陳界仁不斷在談的，我們想找出來臺灣的現實到底架構在怎樣的基礎上？談了好多年，我們共同認為就是「戒嚴」記憶。直到現在，我們對

4. 該部落格成立於2008年9月，起因於抗議AIT「美國在臺協會」對於作者在填錯赴美簽證表格後所產生的爭議，據作者陳述，面試官一句「你給我過來，你要跟我爭辯嗎？我懷疑你是要偷渡！」使得作者放棄美簽，並且憤而成立「我懷疑你是要偷渡！」部落格，開放蒐錄有相關經驗者的經歷，以作為後續創作的基礎。該網站同時收到了許多具爭議性、甚至是攻擊作者的謾罵留言，網站於同年10月2日，由署名Yangming的網路管理者關閉留言，所有爭議性言論，集中蒐錄於〈10/1-2日具爭議性留言〉一文裡，<http://ccjonstrike.blogspot.com/2008/09/101-2.html>。（2012.5.25參考）

5. 匿名者留言（2008），〈對美國的再認識（歡迎讀者提供相關文章連結）〉。《我懷疑你是要偷渡！》部落格。<http://ccjonstrike.blogspot.com/2008/09/blog-post.html>。（2012.5.25參考）



圖1 萬德男孩：〈萬德瓦許〉，錄像，2009

圖片來源：<http://blog.roodo.com/chianglun/archives/8919631.html>

「我懷疑你是要偷渡！」

抗議美國在台協會 AIT 面試官的語言暴力
以及將為此而創作的計畫

2008/9/27

陳界仁的聲明

我懷疑「人」最基本的尊嚴，要先靠自己爭取。

緣由

我因受邀參加美國「訪僑青年年會」，同時應邀於10月26日至11月2日赴紐奧良參加國際會議。為取得美國簽證，我於2008年9月23日上午12點45分至「美國在台協會」AIT辦理非移民簽證/商務簽證。本人正忙於製作參展作品，所以英文申請表格由旅行社代填。當我交付相關文件予美國在台協會面試官時，面試官口氣不雅地指責表格填寫錯誤，要求修改過後再次遞交。我因為不懂英文，修改其中錯誤時並未察覺還有遺漏。在我二度遞交文件時，面試官語帶不屑地詢問：「你不會去看外國的中文說明嗎？」當我開口詢問他何處填寫有誤，這位口無遮攔的華人男性面試官，盛氣凌人地大聲怒斥：「你給我過來，你跟我爭辯嗎？我懷疑你是要偷渡！」

我是受邀由美國參眾兩院議員推薦赴美，至此，我只有憤而離去。我也填寫有錯誤，可以要求我重新填寫，可以等待重辦，甚至不排除予我美國簽證。但人對人最基本的禮貌與尊重，美國在台協會的面試官不擁有？美國在台協會的面試官有何資格在華人面前羞辱他人並惡意指控：「我懷疑你是要偷渡！」？

台灣民眾到美國在台協會辦理美國簽證時，時常會遇到這種被視為「殖民地人民」的言詞和態度上的對待，而我只是長期以來被壓迫的眾多台灣人民之一。

美國在台協會面試官話語中所體現的暴力及其背後的霸權意識形態當然令人寒冷，雖然在美國在台協會的面試官眼中，任何想要求美國簽證是觀光、留學、或短暫留學的旅客都存在著「偷渡」的嫌疑（即使是受邀參展的藝術家）。更何況面試官的「自由、民主、人權」就是建立在羞辱其它地區的人民身上。而這種被他人言詞暴力，也可能是美國政府交付給面試官表示其缺為「殖民地主人」的工作之一。

反過的是，由美國政府政治上長期利用美國，甘於作美國的附庸，即應尊重這種種人性尊嚴，也必須建立於這種關係的條件中。美國「老大幫」強硬要求台灣近六千名僑居美國次級軍火的兒童列子存在，而我們的總統、政要長期以來更只求能靠著獻媚美國而獲得「老大幫」允許與所謂的「過境外交」。這種長期的自我控制，使得這種種尊嚴時，台灣人民可能當作比殖民地人民還不如的偷渡犯來對待。

我當然要拒絕這種的羞辱，更不會再去申請美國簽證。

同時我認為以美國政府長期的霸權心態，是不會對其壓迫和欺騙的其他地區人民說一句道歉美國政府何時對其壓迫的越南、阿富汗、伊拉克和中南美洲人民、等說過一句道歉？美國政府又何時對其國內的越南人民或拉達瓦風災後的某人民表現過關懷？因此我也不準備浪費時間與美國在台協會理論或聽其官復所說的任何託詞。

我當然更不期待我們對面的政府能為他人民爭取最基本的人權。

〈我懷疑你是要偷渡！〉創作計畫

圖2 陳界仁的聲明，〈我懷疑你是要偷渡！〉，2008

圖片來源：<http://ccjonstrike.blogspot.com/>

專題：行為表演轉向與當代藝術

四十年的戒嚴史都沒有做過總清算，即使是當初反戒嚴的民進黨，那就更不用說國民黨了。「戒嚴」對於臺灣現代化的論述是一個關鍵詞，無可逃避的一個歷史記憶。（鄭慧華，2009：44）

有所延續地，陳界仁也始終透過影像進行再檔案化的拍攝，用動態影像的想像裝置創造、組合（而非單純再現）遺失的歷史檔案。戒嚴的探索，成為兩位創作者觀察今天臺灣狀態的主要軸心，「『戒嚴是否結束？』是對當下整個社會狀態的提問」（鄭慧華，2009：78）從戒嚴未曾結束，以及戒嚴隱身化、日常化的角度看來，長期的失語症拉出了恐怖的空缺場域，無論是王墨林的劇場機器或者陳界仁的影像機器，皆是在這個恐怖空缺軸心中形成，劇場機器以及影像機器作用於一種創造性的空缺核心之中，創作者進入了迥異於福山（Francis Fukuyama）僵固意義下的另類「後歷史」語境，生產出一個既古老（政治戒嚴）又當代（資本戒嚴）創發性的檔案場域。

雖然時空背景以及藝術理念皆甚為契合，王墨林及陳界仁80年代的匯聚，至今還是開展出兩條不一樣的身體表述路徑：王墨林憑藉其左傾精神，致力於劇場及社會跨界的行動，2002年與日本霜田誠二（Seiji Shimoda）合辦「第一屆行為藝術工作坊」，2003年經由身體氣象館，再次與霜田誠二共同策劃了「2003臺北國際行為藝術節」，成為至今臺灣現場行為表演的脈絡，其採取的是限時限地的創作模式，吸引了部分視覺藝術工作者及小劇場、團體（如阿川行為群、水田部落等）等不同領域創作者的參與；而陳界仁則在隱沒數年之後，1996年重新全面地以影像的方式進行自我的歷史性思考，透過「身體錄像」的語言明確鎖定檔案的概念，使得作品逐漸透過表現性，煽動、誘發諸眾的身體（陳界仁亦在2011年監督北美館「特展」風波中之網路組織「文化諸眾聯盟」扮演重要角色）。這兩條脈絡皆對臺灣當代藝術形成深遠的影響，行為藝術節的集體表演側重於現場性，雖然廣納了從劇場到視覺藝術的當代創作者，然而卻也逐漸面臨形式化的問題。而陳界仁所操作檔案式的「身體錄像」則創造了主體感知在影像制域、檔案制域以及話語制域裡重新組裝、再基進化的可能。

總括上述而言，雖然行為藝術仍然充滿現場的爆發張力，然而在今日，它竟古怪、神祕地褪色，2007臺北國際行為藝術節甚至一度以80年代為精神號召，試圖找回根本抗拒的精神，打出「身體的再誕生：致敬八〇」⁶的口號。究其原因，一方

6. 資料來源：〈TIPAF' 07 臺北國際行為藝術節〉，<http://blog.xuite.net/bodyphase/watan/12822454>。（2012.5.12參考）

面，由於「現地表演」的模式逐漸制式化，陷入框架主義的思維，有淪為僅僅是「表演」的危機；二方面，現今街頭衝撞的緊迫感比起80年代遠來的鬆散；三方面，也由於「身體錄像」的美學形式主流化，因此成為晚近行為藝術轉向的重要依附媒介。從基進的觀點而言，當創作者「手持攝影機」的同時，書寫自己的「時間」變得更為簡易及普及化，錄像揭示了新的主體制域（regime），也開鑿了一個對諸眾概念解域（deterritorialization）的可能：當一群「手持攝影機」的人們接連著身體，四處在這個世界遊蕩、尋覓的同時，其背後突顯現的是時代、社會乃至於每一個未曾在歷史上留下名字的個體檔案的闕如，從現今藝術學校（如北藝大、南藝大、臺藝大）年輕錄像藝術創作者比例居高的情形，顯示錄像能動性的吸引力，「身體錄像」脫離逐步乾燥的行為藝術的可能發展空間，也展現錄像媒介對於檔案創造、誘發的可能性。

錄像對於檔案的誘發之外，必須回到歷史性的視域，進一步分析歷史結構中的檔案力：公共檔案如何透過大眾媒體、美術館、博物館乃至於各式各樣的機構或體制，被集中約束、壟斷於臺灣歷史上各式殊異的權力配置之中，這是進一步在檔案視域中帶出的問題：以陳界仁作為引子，「身體」、「錄像」、「檔案」這三種殊異媒介為何在他的身上匯聚？檔案在臺灣藝術與現代性的過程中究竟如何運作？創作者如何藉由這三者，開鑿出一個全新的說話場域？

二、臺灣現代藝術的身體、檔案治理問題

（一）官方檔案中的藝術發展

上一章以陳界仁及王墨林為主軸，討論了其兩者所交錯形構的行為藝術轉向問題，以及其背後存在的歷史與檔案問題，此雖然不能代表所有臺灣行為藝術創作者的各個創作背景及複雜成因，但是，陳界仁及王墨林的創作觀念迫使我們進一步思考臺灣藝術與現代性歷程中，對於身體治理以及藝術歷史檔案的問題。其中，陳界仁做為臺灣代表性的行為與錄像的創作者，其「行為」、「錄像」、「檔案」等特殊的連鎖思考中，雖然起點始於非常個人化、個人經驗的感受，但卻拋出了具普遍性的議題空間：臺灣現代性中的身體治理問題；同時，王墨林透過創作長期關注社會、主體、歷史等問題，其核心亦不斷地圍繞著「戒嚴」、「幽微的歷史心理活動」、「失語」等問題，綜括上述原因，促使筆者進一步藉由此章，探究身體及檔案治理的問題。

專題：行為表演轉向與當代藝術

臺灣現代藝術中身體與檔案治理問題非常複雜，同日殖時期帝國主義以及國民黨戒嚴歷史、國際冷戰結構有著密切關連，其展現的結果亦不脫強迫性國族認同、軍事化身體、政治迫害、言論箝制等議題，本章篇幅緊扣著藝術歷史，以及陳界仁不斷藉由他的錄像藝術創作提出的「檔案」問題進行探索，並試圖針對臺灣藝術歷史的「建檔者」及「如何建檔」的問題進行初步釐清，隨後探討在這樣的過程中，身體的位置為何？

檔案是由人所建立的，自然存在不同人、不同集團、不同觀點的視差（parallaxis）問題，正由於視差，導致檔案直接暴露了蒐集者、權力者的關注視域，無名者、諸眾的身體被普遍地區隔於建檔系統之外，創作者的存有狀態亦難以避免地呈現著一種依附著建檔結構、恐懼排除結構的處境。臺灣藝術歷史除了傳統的風格論分析之外，從「建檔者」的分析上隱約可以見到另外一條由帝國主義、文化冷戰導向當今後冷戰時期，表現於國家管控過渡到新自由主義的藝術身體、檔案的治理狀態。臺灣長期處於高壓政治管控，在這種狀態下，藝術創作者與治理機器之間存在著隱性的生產關係，表現於高位階的生產者（國家、資本）與低位階的生產者（創作者個人）之間的壓制、順從、合作乃至於抵抗、排除的關係。

陳界仁在〈在無法有檔案的事件中，產生行動和檔案〉（鄭慧華，2009：82-89）訪談文中，不斷提及「去除帝國意識」，倡議發展自己書寫自己的歷史。相反的，臺灣現代性發展所存在的精英主義，某方面來說是因為國家機器及帝國之眼的複雜需求而產生，因此個人性並不彰顯。從日殖時期開始，「臺展」機制本身就做為殖民政府藝術上的篩選機器。「臺展」源自於彼時民間日籍藝術家石川欽一郎、鹽月桃甫、鄉原古統等人的構想，往後成為日殖最重要的展出平臺。橫路啟子認為，日本殖民政府強調「地域色彩」，以及以日本為中心框架的邦國觀點，希望藉臺灣地方性的光線、濃豔色彩來妝點繁榮帝國的藝術⁷，而臺展便是這樣的展示舞臺。第一屆「臺展」舉辦時的總督上山滿在賀詞中也提到：「（臺展）宜培之灌之，期待日花實俱秀，放帝國一異彩也」⁸。日殖時期，政治介入展覽機制，以及殖民政府對於美術的操控以達到美感觀念上「同化」的做法並不難想像；相對地，「臺展」、「府展」的展出平臺確實也造就了陳

7. 日本在臺研究者橫路啟子認為，「地域色彩」不是一個單一概念，在日殖時期的報章媒體中曾經出現「地方色」、「鄉土藝術」、「南國色彩」等字眼，而隨著時勢以及年代的不同，「地域色彩」的概念皆有所差異，但無論如何，1920年代以後，「地域色彩」這概念成為臺灣美術中的核心理念。橫路啟子（2000），〈日據時期的藝術觀〉。《國立交通大學社會與文化研究所－臺灣文化研究》。http://www.srcs.nctu.edu.tw/joyceliu/TaiwanLit/online_papers/Shioya3.htm。（2012.5.20參考）

8. 同上註。

澄波、廖繼春，或如「臺展三少年」（林玉山、陳進、郭雪湖）等對今天而言非常具代表性的畫家。但是在臺灣，參加展覽、畫畫這樣的工作，作為一個秀異（*distinction*）傾向的精英主義發源於日殖時期，卻也是不爭的事實，也因為「出現在支配型政府與市場經濟的系統過程中，它的特徵是批判理性的不足，這正是臺展中殖民現代性主體的寫照」（張正霖，2002：4），突顯臺灣現代藝術萌芽與建檔者的視差之間的關係。

戰後，1947年228事件爆發後，國府頒布的戒嚴法中對於文化藝術最直接的影響為第十一條第一項：「得停止集會、結社及遊行、請願，並取締言論、講學、新聞雜誌、圖畫、告白、標語暨其他出版物之認為與軍事有妨害者…」，臺灣形成言論管制；加上當時國際情勢進入冷戰結構，美國中情局於韓戰爆發之初同步在柏林設立文化自由大會（Congress of Cultural Freedom）（桑德斯，2002：78-80），支持前衛藝術為主體的「文化戰」，推動抽象表現主義（Abstract Expressionism）⁹，而當時做為西方陣營第一島鏈的臺灣，其現代藝術的發展自然難以脫離冷戰結構的影響，美國所強調的「自由」、「民主」的概念深刻而矛盾地影響著臺灣。¹⁰這點，從50年代臺灣的五月、東方畫會所受到的抽象表現主義影響可以另外看出冷戰的影響。其排除結構顯現在頌揚抽象前衛，同時也顯現在對於寫實主義藝術的排擠，美國新聞處（1959-1978）以及其後的美國文化中心（1979-2002）即扮演著思想傳遞、展覽管道的掌控，也顯示西方世界對於臺灣現代藝術所呈現的文化治理。

在日殖時期以及國民政府時期建檔者有意無意的忽略下，「身體」的概念幾乎是不被突顯的，除了少數案例¹¹，整體而言，從日殖時期及解嚴前身體檔案的闕如，以及民族主義、精英主義、前衛主義的多重收納、排除效應中，看見了創作者處於由外而內檢驗之下難以伸張的痛苦身體。80年代隨著經濟起飛、黨外運動的風起雲湧、戒嚴體制的解除…臺灣藝術發展結構進入另一個階段，藝術家的話語權以及身體禁錮雖然

-
9. 古爾伯特（Serge Guilbaut）在〈紐約如何偷取了現代藝術的觀念〉（*How New York Stole the Idea of Modern Art*）中即認為抽象表現主義（紐約派）所代表的前衛性，反映的是美國在冷戰中的帝國主導性。
 10. 對此，蔣勳提出：「無疑的，在美國政權的主導下，60年代臺灣美術中的自由主義與現代主義是以美國為主的文化嚮往，因此，「自由」與「現代」也在一定程度上有拘限性罷！」（蔣勳，1995：13）。倪再沁也曾提及影響臺灣頗深的抽象繪畫是：「時代（反共抗俄、白色恐怖）的產物」（倪再沁，1993：8）。
 11. 例如60年代黃華成、黃永松、張照堂等人的藝術活動，初步彰顯了身體的性質。60年代中期被認為是臺灣前衛藝術的起點，除了創作者透過媒材的日常化、對於「冷抽象」（五月、東方）的反思之外，另外一個特徵在於：「整體性藝術的生活落實」成為主要觀念（賴瑛瑛，2003：80）。其中，黃華成在〈大臺北畫派1966秋展〉（1966年）裡面所設置的參與性可能（觀眾進入展場，須踏過入口處包含梵谷、康丁斯基等藝術名家畫作明信片組成的地毯），黃永松身體頹廢氣息的「UP展」（1967年）、張照堂影像中詭譎的身體形象，這些都是少數以身體性隱約觸及了大環境時代氛圍中的「禁語」、「展覽機制」等排除結構的創作。

專題：行為表演轉向與當代藝術

初步獲得了解除，然而商業主義、自由市場的機制卻進一步形成新的收納、排除結構，80年代到90年代，行為藝術創作者以邊緣的姿態游擊於主流空間、社會場域，其形態從政治嘲諷、社會批判、行為化儀式，乃至於對日常的關注（姚瑞中，2004：4-5），可謂五花八門，創作者有前述的王墨林、陳界仁、李銘盛等，尚有林鉅、林經寰、姚瑞中、石晉華、洛河社、崔廣宇、鄭詩雋……等，另外有以類型區分者：如特別強調觀念藝術（conceptual art）的身體性創作者以陳愷璜為主，特別強調身體移動、境遇、互動的創作者則以湯皇珍為主。

然而弔詭的是，言論開放似乎顯示了身體、檔案的開放，但王墨林提及：「是否可以說，假若舊的政治『法西斯』讓我們反省的是受挫的人性的話，而新的『法西斯』精神卻讓我們有機會了悟到所謂『主體性』原是一種虛構？」¹² 王墨林所稱新的「法西斯」並不是放在二戰後「新法西斯主義」（Neo-fascism）脈絡下思考，而是從資本主義勢無可檔的態勢以及對於資本主義下大眾（mass）趨炎附勢的權力暴力狀態，描述個人深處去除不掉的霸權慾望，相當精確地疊合了新自由主義去除國家管制、彰顯個人慾望的內在邏輯。

此一矛盾涉及了「返身的治理」（reflexive government）的問題，傅柯（Michel Foucault）從德國、美國近代新自由主義的發展中，從國家干預（interventionism）進行放鬆管制（deregulation）進推到人力資本（human capital）的問題（Foucault, 2008：75-80），在這個過程中，市場化成為個人最高指導原則，個人則成為新自由主義意義下的經濟人（Homo oeconomicus，拉丁文）。相對地，在反全球化、反跨國資本化的社會運動觀點中，對於新自由主義的批判則主要來自於經濟制度上對財團的傾斜，諸如針砭新自由主義主張私有化、反對最低工資、抗拒社會福利、反對環境主義、解除國有管制……然而，這一套看似有利財團的經濟制度，通過與諸多不同層次的既定社會功利主義、價值、習性的思考結合之後，究竟對個人產生出怎麼樣的觀念轉變？從傅柯的角度而言，生命被國家從「判死」的權力中轉化出來，形成另一種更為精巧的個人資本化狀態，這個過程呈現了一種生命政治（biopolitics）的轉向，有別於馬克思所區分的上層、下層建築的對立性，在這個經濟制域下，個人成為市場內涵的主動能量之一，「新自由主義主體另一個至關重要的特色，亦即個人如何主動進入市場交換其人力資本」（李紀舍、黃宗儀，2010：55）。以臺灣而言，坊間不斷出現「把自己當

12. 王墨林（2009），〈昨日，革命已漸行遠去……〉。《藝術與社會－批判性政治藝術創作暨策展實踐研究》。<http://praxis.tw/archive/post-3.php>。（2012.5.8參考）

成一間公司來經營，把自己當成一個企業來投資。」¹³ 等標語式的自我勵志書籍、標語，即是此現象之一。

臺灣在80年代末期開始進入畫廊發展的高峰期，根據李宜修的分析，1980年－2000年期間臺灣藝術經濟發展是沿著畫廊－拍賣會－藝術博覽會以及美術館的軸線發展（李宜修，2011：34-54）。市場機制始終如同幽靈一般隨著不同的場域作用，一直到今日，「市場化」形成新的競爭型排除結構。因此，臺灣現代藝術中的身體、檔案治理問題，同時也是排除結構演變的過程，排除結構從日殖、解嚴前的政體化、巨大化、可見化，轉變為解嚴後市場化，其中最大的轉變，在於人從被「國家」馴服到被「個人資本」馴服的過程，這也是因此，從王墨林以及陳界仁的觀點、作品中，討論檔案的排除結構以及如何重新面對檔案的問題，才會如此重要的原因。

（二）「景」中的身體拒斥

從日殖時期「臺展」藝術篩選機制，到戒嚴的言論檢查，我們可以視這段期間為臺灣現代藝術的官方檔案，亦可明確地將上述兩個時期的種種外在制度視之為對身體的排除機制；而解嚴後，創作者自我市場化的憂慮逐漸浮現，則可視之為市場對於身體產生的另一種排除結構。上一節就藝術制度面向做基本描述，然而臺灣現代藝術的藝術家身體在官方隱性檔案的治理下，其藝術語言所顯示的徵兆究竟為何？這是本節欲進一步分析之範圍。

從官方檔案「建檔者」所形成的排除、檢選機制，當然也因為日殖時期與戒嚴時期對身體各種面向高壓管制，我們可以發現，僅就藝術來說，身體是存在於一種古老的配景關係中。配景法（scenography）作為古希臘舞臺合理性的佈景透視學，這樣的觀念同樣存在於身體與政治社會、藝術的關係中，配景法反覆扣合著身體的原初物質性如何消失於「心靈」、「靈魂」之觀念舞臺的問題中。在現代性的隱喻中，則展現於身體成為國家、資本的佈景關係中。配景法曾被露西·伊利格瑞（Luce Irigaray）使用於女性主義的觀點，反思話語一致性的問題，透過場景一致性的同化作用，重新開啟對於羅各斯（logos）反身性的思考，身體在此則存在於與舞臺、觀眾（鏡子）之間的三

13. 語出自吳淡如，《投資自己》一書封面標語：「把自己當成一間公司來經營，把自己當成一個企業來投資」（臺北：方智，2004）。

專題：行為表演轉向與當代藝術

角關係中。上述討論的臺灣現代藝術狀況裡，身體亦存在著類似的關係：身體存在於固定的透視法之中，國家機器對於藝術身體的掌控基本上是透過心靈的單點透視準則，在「心靈國家化」以及「去身體」的雙重性中進行。在這個過程中，身體出現於風景（背景）的透視學上，成為風景，成為舞臺的一部分，淹沒於一致性話語，消失在時代的現實環境之中。

在美術的機制中，舞臺僅是一個暗喻，指涉了藝術機制裡面的種種外顯成因，身體作為配景而消失於舞臺的狀態，可以舉張照堂的一段話作為分析，張照堂在〈1962·夏日·張照堂〉一雜誌文章中，回憶起他所拍攝的著名的〈1962·新竹·五指山〉系列中那張背面、無頭的山頂裸男時【圖3】，他提到：

這張照片見光，很多人對那個「慘白僵瘦的赤裸男體」有激烈猜疑…眾論紛紛，其實說穿了，這只是一個血肉之軀的化石罷了，把它想成石頭，會呼吸、會沉思的一塊大石頭，不太規矩的亮在陽光底下，不就沒事了。

石頭不需要記憶，不用說話，正如大自然不必叨擾人們費心去命名一般，它們都是恆久的，不若人體那麼短暫。（張照堂，1996：5）

蔣勳也作了類似觀點的回應：

不知道為什麼，翻看著這些1962年到66年間的攝影，忽然覺得人的肉身都一一消失了，照堂給予肉身的影像本質卻是一種「留白」，傾倒的軀體，路上的軀體，背對海洋和凝視我們的軀體，都一一消失，只剩下路、海洋、土地，以及一個似曾相識遺忘了的夏日。（蔣勳，1996：19）

從張照堂在1996年筆述中我們可以發現，這張臺灣攝影史、乃至於臺灣前衛藝術歷史中著名的影像裡面黃永松（被攝者）的身體，在評論者（蔣勳）的說詞中，是以一種無名之物消失、留白於攝影場景中，而在創作者的說詞中，則是以一種去除身體性的狀態，成為「會沉思的一塊大石頭」的景化對象而存在，可是從這張黑白影像自身顯露的氣息上，卻難以抗拒地顯得詭譎且充滿苦悶、壓抑、清澀等諸多深刻感，從創作者口述以及相紙流露出來的差異之中，確實有一種從相紙外部發出的言說，壓迫身體成為風景心靈的一部份，成為「會沉思的一塊大石頭」。從這裡，我們重新回到對於一

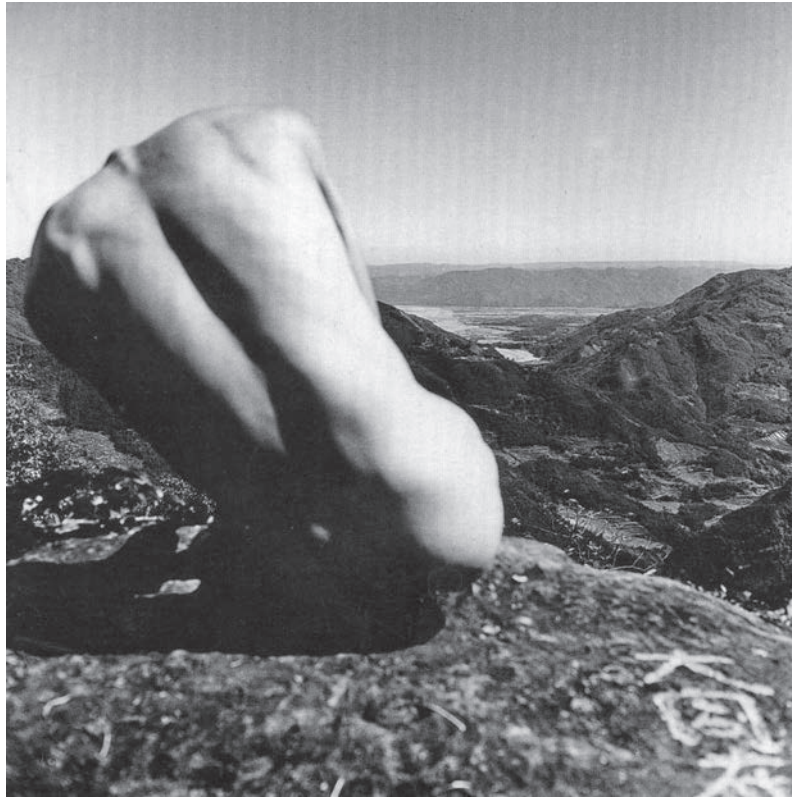


圖3 張照堂，〈1962・新竹・五指山〉，攝影，1996

圖片來源：《北伍影像雜誌T.photo》封面，北伍文化事業股份有限公司

致性的思考，張照堂自己陳述到，1962年按下快門的那一刻，他與黃永松都有知道完成了一件「快意的工作」（張照堂，1996：5），然而，這種身體、攝影的快意感卻在諸多媒體的好奇、以及時代感的無形壓抑之下轉入了一種等同於自然物的偽裝形體之中，成為自然的一部分，也成為佈景的一部分。

解嚴前對於身體的配景法是以一種消失於風景、街道、土地、海洋的狀態進行著，而支撐著單點透式的「透視線」則遙遙呼應著構成表面真理的諸多語言條件，雖然張照堂攝影中身體以詭譎的方式鑲嵌於風景之中，然而「話語」卻激烈地成為畫外、景框外的裝配權力，構成了身體消失的透視法則，排除身體，並將其導向留白的配景關係中。從這裡引申出來，同時從檔案解讀來說，橫貫於解嚴前三十年藝術身體呈現著幾近闕如的狀態，臺灣現代美術中創作者的身體，相對地存在於一種使身體隱遁、去除、風景化的一致性「話語」之中。

專題：行為表演轉向與當代藝術

80年代是臺灣身體性逐步走出來的階段，身體的出現代表本章所述的「建檔者」以及排除結構的挑戰。早從1973年謝德慶於溫州街的〈跳樓〉，以及1978年於紐約所開啟的一年表演計畫，直接衝擊了身體佈景化的配置，這種長期的行為藝術，帶出了身體最不可被時代抵毀的精神之力：苦行。謝德慶枯燥而孤獨的行為反而讓身體成為注目焦點，形成一種反佈景化的效果，同時衝擊了該時期的臺灣藝術工作者，李銘盛1983年進行的42晝夜環島苦行的〈精神生活純化〉【圖4】便遙遙呼應了謝德慶的行動精神。討論80年代的意義在於，該時期的行為藝術創作者，已經試著脫離架上繪畫霸權，回歸身體，苦行所帶來的「肉身化」事實上扮演了重要的因素¹⁴，臺灣創作者比較傾向以「肉身化」作為一種創作者「入世」的精神狀態，以李銘盛為例，黃海鳴（以下簡稱黃）在〈批判與救贖〉一文中，分別從五個角度來探討李銘盛整體的作品：1. 逍遙與救贖、2. 空間—力場發生器、3. 游牧式的干預、4. 診斷—挑釁—暴力／關懷、5. 探討此類藝術在目前我們藝術環境中的困難。（李銘盛，1992：16-21）從這五點而言，創作者「社會介入」的幾種不同層面，同時也反映了該時期行為藝術工作者對於身體肉身化的入世態度。

然而，正如黃在第五點「探討此類藝術在目前我們藝術環境中的困難」所顯示，對於發生於公共空間中的行為藝術短暫而易逝的憂慮，黃認為必須經由「更大的觀念

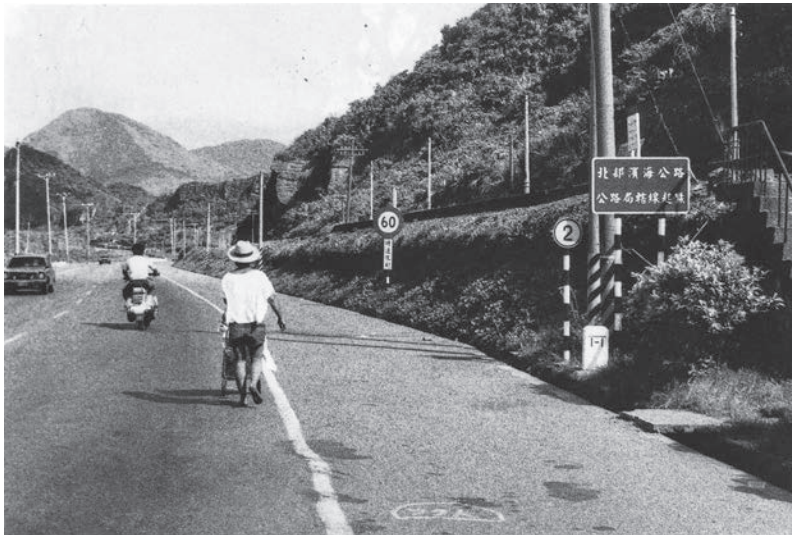


圖4 李銘盛，〈精神生活純化〉，行為表演藝術，1992。圖片來源：《我的身體我的藝術》，臺北：唐山，頁36

14. 「肉身化」不同於「肉體化」，後者存在於更為激烈且物質性的身體概念中，歸類為維也納行動派（Viennese Actionism）的尼曲（Hermann Nitsch）在諸多廢棄空間中進行身體與動物死屍、血液、噪音進行撞擊表演的行動即為鮮明之例，其宗教儀式性誇張的行徑接近於巴塔耶（Georges Bataille）所稱的聖獸（Sacred Monster），這種血腥慘烈的狀態在臺灣行為藝術中並不多見。

的擴張性」來填補行為藝術街頭行動，一方面暗示了行動藝術裡觀念擴張的可能性，一方面期許公共空間中的行為藝術能夠在主流展覽空間中吸引更多目光的關注。黃的提醒顯示了一個重要傾向：觀念性藝術，90年代以降，觀念性藝術顯現了行為與檔案連結的可能性。以陳愷璜為例，陳愷璜於1998年進行的〈週·海徑——月亮是太陽〉，搭乘海釣船環繞約44小時不中斷臺灣島嶼拍攝，作品呈顯時多以雙頻錄像呈現，雖然身體缺席於影像中，但卻顯現無人稱見證的繞島影像檔案。有趣的是，對比於張照堂身體成為「會沉思的一塊大石頭」的說法，〈週·海徑——月亮是太陽〉無人稱的見證者顯示了更為強烈的身體主動性，最終，顯示了身體成為反監視者，脫離治理性的反視域。

今天，整個回顧臺灣現代藝術的身體、檔案治理過程，80年代街頭紛起的行為藝術是重要的突破口，而90年代開始出現身體檔案化的作品也適時反映了錄像機制流行的問題，然而，假設錄像不思考更為基進（radical）的行動主義，而逐步地走向公眾、俗成的展覽機制之中，可能會正如艾倫·卡布羅所言：「在觀念的層次上了無新意」，也將被收納為市場化的另外一套目錄式檔案之中。

三、異於民眾參與的諸眾

（一） 諸眾與再生產

當美術館收容了行為藝術，行為藝術的意義便瓦解了，制式展覽空間、常規機制對於「肉身化」的身體產生了排除性，然而「檔案」卻為身體開啟了另一個論述場。檔案與身體的問題首先在一致性的問題中有所交集，傅柯在《知識的考掘》（*L'archéologie du savoir*，坊間或譯為《知識考古學》）一文中指出：

檔案（archive）

我用「檔案」一詞並不意味著所有作品的總合；這些作品被一個文化當作是證明它自己過去的文獻般，或被當作持續之證據般的加諸於某人之上。我也不意味一些制度，這些制度在一特定社會裡使那些我們想要記憶並運轉的話語，得以紀錄和保存。相反的，「檔案」顯示為什麼被這麼多人說過也說了這麼久的許多事物，還沒有按照相同的思想法則或相同的條件崛起.....「檔案」顯示它們如何藉著一套特殊話語層次上的關係組合而出現。（Foucault, 1993: 249）

專題：行為表演轉向與當代藝術

上一章提及了身體在排除結構裡面的數種面向，而對於上述諸面向的問題探索，事實上直接涉及了身體在上述事件所構成的歷史檔案中位置，也突顯了排除結構中的檔案作用，因而，「檔案如何可能？」成為藝術核心的未定域。在《知識的考掘》裡，檔案涉及了關於「聲明」(statements)等事件以及事物的建立系統，譬如說，當諸如「瘋狂」等概念被聲明出來之後，檔案即「自外部定義聲明可能性的系統」(Foucault, 1993: 250)，檔案所形成的教化能量，使得權力嫁接於知識並形成一整個系列、圖譜、圖表的權力解說系統，譬如百科全書派(Encyclopédiste)所交織的樹狀知識建構，以及全覽式的知識搜羅，形成檔案陣列式的啟蒙工程及反宗教系統。在這種全覽式的狀態中，展現了看似中性的檔案底層，隱藏著伸手放置檔案的那具「權力手勢」(gesture of power)。

如何面對檔案與諸眾，成為共同問題，從同樣處於亞洲後殖民的印度、香港當代藝術作品為案例，同樣顯示了以「檔案」、「身體」與「錄像」之間的交錯性，以及從排除結構的觀點中組裝出新的藝術機器，進行新的「造檔」工作。印度藝術團體RAQS小組的作品〈TAS: The Temporary Autonomous Sarai〉(Sarai臨時自治區)【圖5】，是與長期印度社會研究團體Sarai的合作，進而組裝成機動性、可組裝的書寫、避難空間，錄像機制的複合機器，其中空間裝置的建構是由日本建築團隊 Atelier Bow Wow(塚本由晴主持)所設置，〈TAS: The Temporary Autonomous Sarai〉是藝術團體與社會研究團體的案例，在與14位跨國藝術家所形成的超地域(Translocations)創作過程中，「檔案」成為一種跨學科(interdisciplinary)的社會實踐概念。在這個案例中，透過操作場域的橫移，從展覽空間到網路空間，形成檔案生產的新的容器。另一個案例則是2008年香港進行的〈斷估唔拉之騎劫時代廣場〉，自發性地由藝術家發動各式各樣的動作，結合「香港動行」行為藝術節，並透過網路號召市民，以「劫騎」公共空間(hijacking publics space)的行動，實際「回復」了被財團私有化的香港時代廣場【圖6】。

包含行為藝術在內，當代藝術所關注的對話群，已經從以往慣性的觀者、創作者的二元關係，進入多方對話、合作的階段。不同於一般藝術中所設計的「民眾參與」，藝術機制中的諸眾究竟處於何處？該如何界定？從內格理(Antonio Negri)與哈特(Michael Hardt)的觀點而言，首先必須釐清幾種社群的殊異概念，這種釐清，同時也是群眾運動中對於群體概念界定上的改變，「諸眾」與「人民」、「大眾」之間的差別，他們認為：



圖5 RAQS, 〈TAS: The Temporary Autonomous Sarai〉, 可移動式裝置, 由木箱、電腦、投影機、文件、聲音及各地參與者組成, 2003

圖片來源: RAQS, <http://www.raqsmediacollective.net/resultCC.aspx?id=86&type=works>



圖6 2008年6月6日「香港作動」活動, 香港藝術家程展緯諷刺時代廣場中中國藝術家的展覽, 進行了模仿岳敏君作品〈粉紅兵馬俑〉之行為藝表演

圖片來源: <http://www.inmediahk.net/node/1000198>

「人民」(the people) 傳統上已經成為單一的概念。「人口」(population), 當然是塑造於各種差異之中, 但是人民將人口所產生出來的個體多樣性簡化為單一的認同: 「人民」是單一的, 相對的, 諸眾是複數的。諸眾由無以計數、難以被化約為單一體或者單一認同的內部差異所組成——不同的文化、人種、族群、性別以及性向; 不同於勞工的類型; 不同的生活方式; 不同的世界視野; 以及不同的慾望。諸眾是所有個別差異的複合體, 「大眾」(mass) 同樣地對比於「人民」, 因為他們同樣也無法簡化為一個單一體或者單一認同, 大眾當然由所有類型或種類組成, 但是人們卻無法確實地說大眾是由不同的社會個體 (social subject) 組成, 大眾的本質是漠不關心 (indifference): 所有差異都淹沒或沉溺於大眾之中。群眾的色彩都褪為灰暗, 大眾之所以能夠被一致地動員, 就在於他們塑造了模糊且單一的構成, 在諸眾裡, 社會差異依然是差異。(Hardt & Negri, 2004)

從哈特與內格理的論述中, 諸眾有別於人民以及大眾, 甚至有別於無產階級 (proletariat) 以及勞工 (labor), 諸眾無異是社會中的游離份子, 但這並不表示它就存在於「邊緣」、「勞工階層」、「底層」, 而是存在於所有階層中的異議份子, 包含中產階級、藍領階級或者白領階級, 也包含藝術家、科學家、哲學家或者甚至是政府官員, 在開放的語境中, 他們隨時經由網路、特定空間、特定組織等不同界面產生爆發性的聯繫。在社會、政治運動案例上, 2010年透過網路傳遞發酵的茉莉花革命 (نورث نيمسايلا) 即為一場相關的匯聚實踐。相同的, 從當代藝術的實踐狀態看來, 「檔案」、

專題：行為表演轉向與當代藝術

「身體」與「錄像」等藝術媒介展現了比以往更為多重的可能，這牽涉到上述三種當代媒介從「社會工具」轉變為「社會性」的美學延展之中，也牽涉到新的美學形式藉由新的「社會工具」以及迥異的社群、地理概念，交互激發而形成。

除了哈特與內格理對於諸眾在社會階層的界定之外，在諸眾與藝術的關係上，內格理的〈帝國時期藝文與諸眾的時代〉(Art and Culture in the Age of Empire and the Time of the Multitudes)一文尤具啟示，內格理一方面認同霍克海默(Max Horkheimer)以及阿多諾(Theodor W. Adorno)在《啟蒙的辯證》一書中對於文化工業批判的觀點，認為歐洲法西斯主義與美國商品化(commodification)在二戰後的結合，導致啟蒙重新藉由新的魅力化文化工業崛起(諸如電視、電影等)，形成一種蒙騙大眾的機制。但內格里卻也認為，文化批判除了自我重複以及自我充足(self-sufficient)之外，仍然必須藉由其他外來的因素攪動，諸如身體欲望、自由的諸眾，他舉了紐約藝術家巴斯起亞(Jean-Michel Basquiat)為例，雖然其作品具有知識分子化的原始主義傾向，但是巴斯起亞簡單的繪畫現實及烏托邦描述，讓藝術家生產成為異於工業化生產，而成為語言學(linguistic)本身，形成特異化的檔案。對內格理而言，這種生產讓抽象的溝通具體成為特異化的身體，諸眾因而產生。

或許，諸眾不再是關於烏托邦的生產，而無寧是反烏托邦(disutopia)的實踐：
一種在語言之間殘存的、並鑿空語言內部的能量，藉此讓事物變形的欲望浮現。
(Negri, 2007: 50)

內格里認為，對於讓事物變形的欲望，藝術扮演了可能的通道，後現代諸眾正在進行著巨大的改變，其方式是在生命之中找到特異、無法度測的表現性，成為怪物(monster)，他運用了許多人類、社會學的詞彙來描述以諸智(multitudinous intellectuality)為基礎開展的本體論的面向，其中包含了諸多矛盾，例如怪物、雙性人(ambivalent)、畸形人(deformities)、女性化勞工(feminization of labor)等。重要的是，美學透過此種駁論，在生命政治之中取得了特異性(singularities)，在〈帝國時期藝文與諸眾的時代〉一文的後半段，內格里多次肯定特異性，他提出在烏托邦成為泡影的當下，藝術不僅意味著實踐藝術性(artistically)，更意味著製造如怪物一般新的特異存有。特異化的行動表現於藝術領域，更表現於諸眾之於影像、檔案的生產中，例如熱內亞(Genoa)反八大工業國會議(G-8)的抗爭行動中，警察壓制群眾的過程，被諸多抗議者透過影像的方式傳遞出去，成為家喻戶曉的警察－殺手(police-

man-assassin)，影像經由諸眾成為再生產。再生產也成為內格里對抗國家（帝國）的重要手法，這也是本文藉由相關藝術、藝術家的案例所希望探討的，關於錄像與「檔案」再生產的關係。

（二）檔案與精神地理

潛藏於「檔案」、「身體」與「錄像」背後的諸眾，是一種關聯性的共同書寫，這種共同書寫首先來自於對百科全書式的知識架構等外部聲明的質疑，假如錄像、身體可以形成有別於以往固定於架上平面的繪畫機制，它往往首先顯示於「共同創作」的特質上，形成一種容器的概念：收容了不見得僅僅是「藝術家」的身分能夠單獨成立的聲音，更主要來自於作品背後所蘊涵的沉默者、無聲者的「無聲之力」，這個沉默者、無聲者的「無聲之力」構造了臺灣身體性的未解之域，藝術作品的力量在此引發了遠比社會運動來的真實可感的日常聲音。陳界仁不斷提及的「諸眾如何可能？」某方面也遙指出影像容器對於大眾慾望模式的逐步收容、改造的可能性，從這個角度而言，陳界仁的影像視域確實比王墨林的「行動劇場」所帶有的左派階級性視域來的更為前進，雖然陳界仁在表述作品集及脈絡時一再談及「人民」、「無產階級」等左派用語，但是從他所投注的錄像藝術的形式，以及透過非電影工業的媒介生產思考，為身體提出了在資本主義包圍下的生命個體一個更為基進且具生產性的觀點。

本文中不斷地以陳界仁及王墨林作為案例來分析臺灣行為藝術中的轉向問題，其實因為兩者有著比起其他身體形式主義者更擴張的一層概念：「諸眾」，當前，對於諸眾的探討也逐漸引起共鳴，《藝術觀點ACT》便連續兩期以諸眾為名進行東亞以及臺灣的區域性討論，有趣的是，此一共鳴目前也正在形成跨越地理上的交流，2010年持續至今，張頌仁策劃的〈西天中土〉行動、香港傾左藝術空間「活化廳」近來也積極與日本、韓國、臺灣進行諸如：〈2012東亞諸眾峰會革命後的世界〉（East Asia Multitude Meeting: The World after Revolution）；〈流動酒吧大作戰〉（Mobile Bar Battle）等行動，此外，日本松本哉（まつもと はじめ）也透過素人之亂（素人の乱）組織，開始進行跨國無政府主義者的交流、中國麥顛文於武漢所建立的「我們家」自治實驗室的發展，也是近來值得關注的共產專制下的案例，這種跨區域的連結現象，走出自我禁錮的排除結構，值得持續關注。

總的來說，從創造自己的檔案作為出發點，當代藝術中的諸眾正朝向一種跨越

專題：行為表演轉向與當代藝術

國家、地理的精神連結，除了為了尋求更大的集結能量之外，同時也是基於相對於新自由主義、跨國財團等當今劇烈的、共通的社會問題進行反擊，除了透過新的「聲明」（statements）創造新的檔案之外，更朝向跨越實際地理的精神連結。薩拉·馬哈拉吉（Sarat Maharaj）在〈地理哲學：薩拉·馬哈拉吉訪談〉中提出了諸眾對於「空間重繪」的重要概念，他提及諸眾聯繫形成各種「無名學」（nameless science）的「無有」（如何沒有）的原點式說法，在當代地理政治機制上，也提出「南·南地圖」的傑出概念（陳光興、張頌仁、高世明，2010：41-47），也因此，對於無中生有的力量如何想像，成為重要的契機。對於藝術而言，目前的趨勢顯現於：從無中生有創造精神地理式的藝術檔案構成運動，描繪出存在於制式權力地圖之下暗潮洶湧的諸眾力量，並且逐漸地、一一破除存在於身體、檔案、錄像之間原本的封閉語境。

結語

本文基本上以陳界仁及王墨林為人物座標，以歷史性為時間座標，探討行為藝術的轉向及臺灣現代藝術背後深遠的排除結構，臺灣行為藝術歷史發展看來，其樣態從戶外空間的行為爭執現場，逐步轉向特定場域的「現地表演」以及「身體錄像」，除了代表著臺灣解嚴前動盪的社會狀態，也顯示了解嚴之後藝術創作轉向市場化的經濟導向，而藝術創作的身體在經歷了長期政治經濟治理的排除結構，一直到今天面臨新自由主義「人力資本」的商業量化，這是臺灣行為藝術轉向的重要背景。從陳界仁的例子而言，行為藝術轉向「身體錄像」帶出了「生產檔案」這個重要概念，也進一步觸及「諸眾」的問題。綜觀臺灣當代創作者，逐漸正走出壓抑、悲情、以及認同混亂的身體，在另一端，透過錄像、網路，也逐步開啟不同層次的對話可能。確實，大眾媒體在當代社會多數扮演了政治、資本機器的代言人，也因此形成了一個巨大的「媒體牆」，而一般的錄像藝術機制是難以面對巨大的媒體牆，甚至其某部分也被含括於大眾媒體的流行文化解讀之中。然而，進一步反過來思考媒體的可能性確也必要。除了陳界仁〈帝國邊界I〉裡的開放式參與導引出的錄像作品之外，相關例子也可參照韓國藝術行動者金江（Kim kang）、金潤煥（Kim youn hoan），其拓展了「佔屋」（squat）的意義，透過諸多的藝術行動「佔領大眾媒體版面」¹⁵，結合了一般民眾、藝術家、律師、評論者甚至是警察，共同投入城市資本化空間的抗爭，將藝術事件變成社會事件，對其而言，藝術的展覽空間在報紙版面，而非展覽空間。

15. 相關內容為筆者對金江（Kim kang）之訪談（首爾Lab39，2012），相關內容詳見綠洲計畫（Oasis Project, 2004-2007）。

上述諸例，促使我們更進一步看到臺灣，以及週邊國家的創作者產生新的串連可能，轉向共同體（the common）的探尋活動。共同體概念對於哈特及內格理而言乃一重要概念，是其「帝國」、「諸眾」、「共同體」三組關係中的一環，共同體的提出是為了繞過公共（the public）與私人（the private）的對立，在與卡薩林諾（Casarino）合著的《讚頌共同》（*In Praise of the Common*）一書訪談中，內格理認為共同體提供了真正意義上民主重要的保證，是諸眾不至導向純粹無政府主義的基礎（Casarino & Negri, 2008: 101）。換言之，這讓我們思考共同普及性（commonality）在民主以及全球化條件下的意義，這種普及性並非帝國或者市場支配意義下的產物，而是思考政治決斷以及專業決斷的主體之外，基於普及的溝通能力、溝通過程所形成的平凡共同體。這一點，對於本文所論述參與式錄像、檔案、以及面對當今當代藝術展覽日亦市場化、秀異化、決斷化的現象，提供了後續藝術走向的重要參照。

陳界仁及王墨林僅是臺灣的案例，在本篇行為藝術轉向過程中，身體、檔案與諸眾問題的探討之中，筆者深感未來仍須擴大研究的地理區域，例如與臺灣諸多條件相符，同樣處於後冷戰、同樣夾雜於西方強勢文化勢力，以及中國日益崛起的資本勢力之間的韓國、沖繩、香港甚至是日本，從這些地方的相關藝術案例繼續推進、挖掘深層的存在共連，才可能找到更豐富實質的參照點，也才能形成更富創造性、跨越性的對話。

專題：行為表演轉向與當代藝術

參考書目

一、中文書目

- 王人英(2008)。〈臺灣藝術的主體性與全球化現象—從數位交往平臺的觀點論起〉。《藝術研究學報》，1 卷 2 期，頁60-61。
- 王墨林(2009)。〈形塑幽微史觀：為失語的歷史找到話語—王墨林訪談〉，鄭慧華編，《藝術與社會：當代藝術家專文與訪談》，頁44。臺北：臺北市立美術館。
- 王墨林(2009)。〈昨日，革命已漸行遠去……〉。鄭慧華主編，《藝術與社會—批判性政治藝術創作暨策展實踐研究》。<http://praxis.tw/archive/post-3.php>。(2012.5.8參考)
- 李宜修(2011)。《臺灣當代美術社會發展1980-2000》，頁34-54。臺北：臺灣商務。
- 李紀舍、黃宗儀(2011)。〈新自由主義經濟人的生命政治：中國富商傳的企業家主體敘述〉。《文化研究》，11 期秋季號，頁55。
- 姚瑞中(2004)。《臺灣行為藝術檔案》，頁336。臺北：遠流。
- 倪再沁(1993)。〈戰後臺灣美術斷代之初探〉。《現代美術》8 月，頁8。
- 張正霖(2002)。〈殖民與現代性的悖論—日據時期臺灣官展美術風格中的「主體」〉，「重訪東亞：全球、區域、國家、公民文化研究協會2002年會」，2002年12月14日至15日。
- 張照堂(1996)。〈1962·夏日·張照堂〉。《北伍影像雜誌 T.photo》4月，頁5。
- 陳光興、張頌仁、高士明主編(2010)。《薩拉·馬哈拉吉讀本》，頁41-47。南方日報。
- 陳界仁。《我懷疑你是要偷渡！》部落格。<http://ccjonstrike.blogspot.com/2008/09/blog-post.html>。(2012.5.25參考)
- 黃海鳴(1992)。〈批判與救贖〉，收編於李銘盛，《我的身體我的藝術》。臺北：唐山。
- 蔣勳(1996)。〈驚寤—張照堂·1962·夏日〉。《北伍影像雜誌 T.photo》4月，頁19。
- 橫路啟子(2000)。〈日據時期的藝術觀〉。《國立交通大學社會與文化研究所—臺灣文化研究》。http://www.srcs.ntcu.edu.tw/joyceliu/TaiwanLit/online_papers/Shioya3.htm。(2012.5.20參考)
- 賴瑛瑛(2003)。《臺灣前衛：六零年代複合藝術》，頁80。臺北：遠流。
- 簡子傑(2005)。〈要買臺灣行為藝術作品，僅此一家！—訪Taipei MOMA負責人黃其玖〉。《典藏·今藝術》，150期(3)，頁98。
- 簡子傑。〈藝術家乘船繞島航行：側記陳愷璜的「週·海徑—一月亮是太陽」〉。《伊通公園》。http://www.it-park.com.tw/people/essays_data/106/230。(2012.5.25參考)
- 〈TIPAF' 07 臺北國際行為藝術節〉。<http://blog.xuite.net/bodyphase/watan/12822454>。(2012.5.12參考)
- 〈臺灣藝術家訪問紀錄—陳界仁〉。96學年度教育部獎勵大學教學卓越計畫(2007)，《MediaArt媒體藝術》。<http://mf.a.techart.tnu.edu.tw/~gmyuan/mediaart/?p=123>。(2012.5.28參考)
- 《崔廣宇作品集》，DVD光碟，2001。
- Michel Foucault著，王德威譯(1993)。《知識的考掘》(*L'Archéologie Du Savoir*)，頁249。臺北：麥田。
- Allan Kaprow著，徐梓寧譯(1996)。〈錄影藝術：新瓶裝舊酒〉，《藝術與生活的模糊分際》，頁213-219。臺北：遠流。
- Frances Stoner Saunders 著，曹大鵬譯(2002)。《文化冷戰與中央情報局》，頁78-80。北京：國際文化。

二、外文書目

- Casirino, Cesare & Negri, Antonio (2008). *In Praise of the Common: A Conversation on Philosophy and Politics*, 102. Univ of Minnesota Press.
- Foucault, Michel (2008). *The Birth of Biopolitics: Lectures at the College De France, 1978-79*, ed.by Michel Senellart, 75-80. New York: Palgrave Macmillan.
- Guilbaut, Serge (1983). *How New York Stole the Idea of Modern Art*. The Univ. of Chicago Press.
- Hardt, Michael & Negri, Antonio (2004). *Multitude -War and Democracy in the Age of Empire*. New York: Penguin Group (Usa) Inc.
- jerry0729 (2010). "When the Excavators Came to the Rice Fields". CNN. <http://ireport.cnn.com/docs/DOC-466651>. (accessed 2012.8.22)
- Negri, Antonio (2007), "Art and Culture in the Age of Empire and the Time of the Multitudes," trans. by Max Henninger, *SubStance*, Issue 112, 36 (11), 50.

本文101年5月31日收稿，101年9月28日審查通過，接受刊登。