開開

身體拓樸與島嶼反思:

關於 2014 台北獎的兩點觀察

Body Topology and Reflections on an Island: Two Observations of the 2014 Taipei Arts Awards

文 | 王聖閎 Wang Sheng-hung 藝評人,現就讀國立台北藝術大學 美術學系博士班

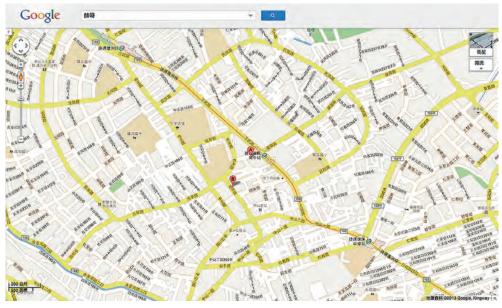
在此次 2014 台北美術獎最終十六位入圍與得獎者的作品裡,我特別著眼那些與現實空間脈絡,或者與當下社會議題相關的創作面向,並且觀察他們與過去在台灣當代藝術圈中已發表之創作成果的隱性連結。其原因,並不只是為了將年輕創作者放進當前藝術地理圖景的這項工作預做準備,同時也是因為:隨著近年台灣社會與政治的劇烈震盪,整體創作氛圍其實也不斷向現實靠攏、緊縮;涉及另類行動方略的當代創作如何在此環境條件下,保有媒材形式的靈活性以及多重實踐取徑的想像力,使作品不受狹隘的有效性/功能性檢驗所壓制,值得關注。在展呈形式選擇與議題思考上,本文述及的作品未必都是深思熟慮的。但我希望透過空間與社會這兩個面向的初步討論,為這些得獎創作梳理出潛在的詮釋方向以及能夠銜接、錨定的議題框架,使它們能夠在日後的藝評寫作或策展研究之中,獲得更充分的論述基礎。

城市空間與身體

我關注的第一個面向是觸及身體運動/移動、歷史地理空間之紋理,以及在此基礎之上, 透露生命政治與社會位址議題的作品。張博傑的「地圖詩歌」系列即是一例。詳細閱讀 他的作品,我們能發現其創作隱隱然帶有以往觀念性行為錄像注重「身體力行」的特質, 雖然必須特別強調,他的作品並不能劃分至這種類型,且身體的形象從頭到尾都不是作 品展示的重點。但值得觀者注意的是,這之中確實蘊含一具「愚直的身體」。這是因 為,藝術家將城市空間中踏查的能動性,讓渡予非人的數位計算和判斷——Google 地圖 和搜尋引擎。這份「愚直」不僅顯現在身體位移的決策權總是被折疊在現實和虛擬介面 之間的當代人處境,也顯現在藝術家刻意重複這種對科技介面的重度依賴,以及幾乎是 盲目而缺乏反思的信任之上。在當代,人們對城市空間的理解,對身體拓樸的感受,往 往壓縮成「找尋,導航,選擇交通工具,即可到達」(藝術家語)的平板化步驟。更不 用說,對城市的真實體驗,往往也被制約成美食節目或旅遊產業底下商業化而無意外的 小確幸。於是,我們看到張博傑刻意尋訪台北市不為人知的衛星定位地理中心點,也看 到他以事倍功半的徒步健走方式,執行 google map 幾乎橫越大半個台北市的路線規畫。 每 15 分鐘拍照存證一次位移軌跡的作法,頗能令人聯想到行為錄像創作者李基宏的舊作 《20081029 廣場》(2008),只是李基宏著重的是攝影錄像中被快轉而輕盈化的身體, 而張博傑的作法卻呈現出一具因為資訊科技的速度因而感覺被鈍化的身體。

對此,我想起計會學家桑內特(Richard Sennett)對人類身體和城市之關係的細緻考察。





桑內特指出,當代移動技術的日新月異,以及城市規劃者服膺速度與效率邏輯而開發的道路形式,全都在成全人們不希望耗費太大身體力氣,就能從城市 A 點移動到 B 點的欲望。然而,在滿足便利移動欲望的同時,卻也間接使得人們對於城市空間的感受弱化,於是「旅行者,就像電視觀眾一樣,處於一種被催眠的狀況下來感覺世界;身體完全沒有感受到空間的存在,只是被動地在片斷而不連續的都市地理中朝著目的地邁進。」」某方面來說,張博傑的作品同樣可視為對這種身體感覺鈍化的反思和抵抗,儘管他著眼的並不是交通工具和街道形式,而是科技介面速度邏輯背後的荒謬——因為如此依據數位圖像與搜尋技術建構起來的新地理知識,雖已是當代人生活裡不可或缺的一部分,卻也沒有真的為當代人(和其身體)與城市空間之關係,提供更豐富多樣的感知途徑。這毋寧是當代城市經驗的根本困境。

與張博傑相近,紀紐約的作品也可放在這個「人類身體和城市之關係」的閱讀脈絡下理解。

左上圖—— 張博傑,《地圖詩歌/台北系列/ 山上到海邊》,2013,錄像裝置, 2'56"

左下圖—— 張博傑,《地圖詩歌/台北系列/ 帥哥》,2013,錄像裝置,1'21"

右下圖—— 紀紐約,《莫名×綻放》,2013, 錄像裝置,4'6" 因此,這次展出的《運動三部曲》不應脫離他先前在草埕文化藝術工作室藝術家駐市計畫而做的「三協境」個展來理解。特別是《八角圓》一作,藝術家請一名年輕女子一邊使用特殊八角造形製成的呼拉圈運動,一邊緩步穿梭在台南古老的巷弄之間,明確提示這座古都的城市空間構造與厚重歷史。原本「三協境」一展很有意識地連結台南過去透過四間廟宇位址與港口之間所構築的聯防系統,以及依此歷史發展而來的城市街廓和水路。因此表面上,錄像中的女子身體雖然是以「運動之名」而動,但透過展覽中同步展出的其他物件裝置(如地圖桌)的交叉指涉,「身體」與「城市」之關係是極其清晰的。在此,「運動」並不是重點,「關係」才是!然而發展成《運動三部曲》之後,作品的重心似乎卻向各種「非常規的身體運動模式」之演示傾斜,注重的是這些非常規運動與器材對空間(無論是美術館空間,還是錄像中變成背景的城市巷弄)的另類介入。雖然乍看之下,《運動三部







曲》因此遙遙呼應著崔廣宇在《城市精神》系列(2004)中,以各種戲謔、輕鬆之非常規舉動,試圖喚起空間既有使用慣習的行動方略。但相較於「三協境」原本頗能勾引豐富歷史、地理沿革之懷想的線索鋪排,此次在北美館最終所選的展示策略,其實較難令觀眾連結寶藏巖當地特殊的聚落地理結構,也不易聯想台南「五條港」的溝渠特徵及歷史脈絡。空間紋理在此相對抽象、難以識別;作品閱讀層次略微扁平化這點,無疑是比較可惜的。

另外一位涉及行動與移動概念的是曹淳的《Joachim 女士 的行李箱》。他的作品由標準的拾得物(found object) 出發,將素昧平生的鄰居所遺留之行李箱,轉變成文件 和物件的展示,這裡多少帶有些許儀式性悼念之意。可 以說,此件作品的感性基調全然來自這種凝視已逝者, 卻又仍與之疏離的目光,邀請觀者跟隨藝術家的展示, 一方面好奇鄰人的謎樣身世,另一方面也感嘆其無足輕 重的逝亡。但毫無疑問地,儘管藝術家一一清點、陳列 了 Joachim 所擁有的旅遊書籍、期刊、名牌、襯衫、信件 筆記等物品,這些碎片終究無法交代原始擁有者的身分之 謎,以及其可能經歷的生命軌跡。這種得不到答案的怪異 懸置,使得《Joachim 女士的行李箱》必然得面對嚴肅的 生命政治扣問:這個人是否曾經處在被社會棄絕、排除的 生命狀態,不為任何世俗的共同體所容?他是有意識地自 絕於任何社會群體之外,還是如班雅明在《暴力的批判》 (Critique of Violence) 中所述,是歷經法的暴力剝奪後 的「低限生命」²(mere life)狀態?在這點上,曹淳作品 唤起的思考是有意思的,但恐怕也僅止於此。更深刻的問 題還在後面:除了帶著行李箱繼續旅行並拍攝影像,進行 (片面的) 想像性連結之外,和已逝者對話的真正感人力 量究竟寄存在哪裡?換言之,面對嚴肅的生命政治,藝術 創作應當警醒於這種疏離化的、不涉入現實脈絡的想像性 行動策略之侷限。同時也應注意到:生命政治中的不可展 示性,永遠比可展示之面向(那些可被文件形式所轉化, 並移置到美術館空間中的物件與檔案)要來得重要,也更





值得藝術家耐心挖掘。

另一個值得我們關注的面向,是年輕創作者連結當代藝術與社會空間的實踐策略。其中陳 哲偉與陳敬元的作品,都展示從多種媒介形式回應單一主題或核心關懷的創作意圖。前者 原本於台南齁空間中展出的「在齁空間裏嚎囂」,有極強的文學文本、空間,以及社會議 題之間的互涉意涵。某方面來說,這件(組)作品全然是屬於齁空間的,並不能視為純然 獨立自主的存在。也因此,在展示策略上要移至另一空間中重新呈現,同時又要提示作品 和原初場址之間的臍帶關係,有相當的挑戰性;在本次台北獎展場中放置原始齁空間的模 型或許不是最好的作法。不過,這並不減損藝術家透過對美國詩人艾倫·金斯堡(Allen Ginsberg)長篇詩作〈嚎囂〉(Howl)之閱讀所展開的一系列創造性對話。儘管藝術家 所選擇的操作形式仍有一些生澀,不太承載得住所涉議題的重量;儘管這些年來台灣年 輕人對政治和社會運動的積極參與,是否真的能與金斯堡所屬的「垮掉的一代」(Beat Generation)放在一起比較,可能還有待商権,但是透過光影效果疊置摘錄詩句,以及台 灣近年重大社會事件圖像的《預言》一作,充分展現藝術家跨文本連結的企圖心。

值得關注的是,在藝術家看似有些跳躍的詩句與影像布置的背後,其實透露出一種深切的 想望。這種想望似乎急切地想告訴觀者:在台灣近年重大社會事件現場裡,缺少了詩的力 量。作品彷彿是在探問:如果說,垮掉的一代有著艾倫·金斯堡、傑克·凱魯亞克(Jack Kerouac)等人凝聚著一整個世代的反叛心靈,那麼夾纏在帝國邊陲,深受殖民政權壓迫 之害的我們,又擁有什麼?在此,我們無疑可感受到一股再熟悉不過的焦慮;一股 318 學 運之後,普遍閃爍在許多藝術學院學生,研究生眼神之中的焦慮——藝術所謂何用?

當然,我們遠遠不能武斷地說這意味著藝術的缺席,因為情況並非如此。許多參與學運 甚深的藝術學院學生,也都曾以各自未必框架為藝術實踐的方式,貢獻己力。只是說, 這種關於藝術生產之及時性(暨有效性)的深切焦慮,往往像個如影隨行、難以甩脫的 思想漩渦將人捲入、令人盲目。而這個至今仍無法輕易釐清的問題,既不是偏執地指認 椅子山為藝術,更不是死板地辦幾場座談會、僵化地舉辦學運文物展就可以交代的。不 妨說,318 學運究竟如何雕塑著年輕學子的心靈,如何成為放置在他們心中的那只快速旋 轉的思想陀螺,並且在日後再次化為既激情又充滿力道的嚎囂;抑或,這股能夠鑄造嶄 新思想的力量,會不會被快速遺忘、被撲滅、被摧折、被粉碎,這都取決於當代藝術最 終是否能找到適切的實踐路徑。換言之,當代藝術的美學賭注恰恰在於如何連結純粹專

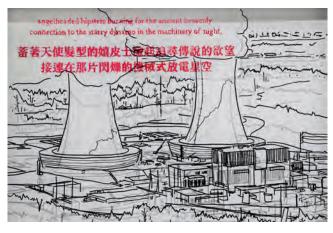
左上圖— 曹淳,《Joachim 女士的行李箱》, 2012,錄像裝置

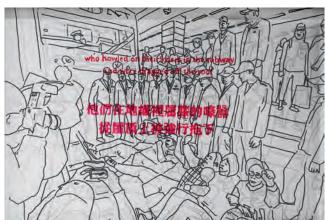
右上圖-陳哲偉,《預言》,2013,複合媒材

陳哲偉,《母親》,2013,聲音裝置

注在感性布置之力的詩學領域,以及必須與現實周旋、搏鬥的政治經濟學領域。就這點來看,陳哲偉不囿於單一媒材與實踐面向,多方嘗試詩句與圖像之並置、訪查調研、新聞訊息編造等操作策略的創作,有避免自身風格類型化的靈活性,其未來發展值得期待。

相較於陳哲偉,陳敬元更早就在這條聯繫詩學與政治經濟學的創作軸線上,演示一個藝術家的迷惘、困頓、焦慮,乃至最終有所發現,並且累積出相當的創作實績。其創作值得長期關注的原因之一,是能夠在他身上看見年輕創作者積極轉向社會重大議題之參與,卻從未困囿於僵滯的工具理性,也從未使作品被現實情境所縛的敏銳思考軌跡。此次入圍決選的《信號彈》一作即是如此。影像中,觀者會看見一個個孤單的人影,佇立在各自的小船上施放信號彈。小船無疑是「島嶼」意象的延伸,而信號彈在夜空中短暫閃爍





"The key is in the window,
the key is in the sunlight at the window

I have the key

Get married Allen don't take drugs
the key is in the bars,
in the sunlight in the window".

的火光,既可視為慶典煙火理解,也可讀作向外求援之意。隨著時間推移,小船一次又一次被照亮,像是渴求被看見的徒勞宣告:「I'm here!」,隨即又被海上無邊無際的黑暗所吞沒——這無疑是在大國強權環伺之下,我們早已熟悉的台灣國際政治處境。就此而言,錄像動畫本身的政治性表述事實上已經相當精準,擺放於現場的船隻模型與燈光設置倒顯得多餘。因為回顧陳敬元一直以來的創作脈絡,他的強項其實是透過不同表達媒介,針對同一核心主題的緊密對話。若是能呈現不同媒介之創作的相互對照,會是更好的選擇。

換言之,《信號彈》延續的是陳敬元過去自《一切都是因 為愛》、《我們終於有島嶼》與《無論如何我都願意與 你飛翔》三連作(2009年)開始,歷經「液態島嶼」、 「Staggering Matter」等個展的創作主軸。意即不斷藉由 繪畫、動畫、錄像所構築的繁複寓言及符號堆疊,思索台 灣作為一個例外國家,其政治主體的詭譎命運與未來。可 以說,「島嶼」一直是其創作脈絡中的重要意象。他的創 作,無論是平面繪畫還是動態錄像,總離不開對島嶼政治 主體的強烈欲求;是刻劃島民對自身主體之欲望,與外在 強權者侵吞欲望相互拉拒、激撞的戰爭圖景。因此,關於 《信號彈》之中所呈現的島嶼反思,還必須與陳敬元過去 的動態影像創作擺放在一起閱讀。有兩件作品值得一提: 一是動畫《The End》(2010),藝術家刻意將他最重要的 島嶼符號放在一個風雨飄搖的危急情境裡。在戰船砲艇與 直昇機的重重包圍下,一位女巨人最終將島嶼高高舉起。 而後,伴隨著寫有「you are safe now」字樣的緞帶,島嶼 迎向救贖一般的電影終局。且由於片長僅2分31秒之短, 在展出時,這個驚心動魄的彌賽亞時刻往往能在觀眾面前 反覆再反覆地播放。另一作則是《Islaner》(2010)。陳 敬元讓這個島嶼符號搭接上一具身體,島嶼本身則成為 人的頭部。但動畫裡,藝術家不斷讓各種或抽象或具體 的飛擲物件,如美牛、麥當勞薯條、戰機、國旗、歷史 課本,削去這顆人頭,隨後又再次長出。誠如陳泰松所





言,此作是對崔廣宇在《十八銅人,穿透,穿透性》(2001)之中,以後腦袋猜測飛擲物件的諧擬。³ 但除此之外,那強烈鮮明的去頭者形象,無疑也能令人聯想起張照堂著名的無頭者攝影作品。

與上述兩件作品交叉參照地看,《信號彈》是對「島嶼政治主體」此一核心主題的再次 推進,只是本作的焦點不再是島嶼的命運,而是對島嶼住民看似徒勞而無解之巨大生存 困境的細緻捕捉。毫無疑問,這種不斷緊扣、圍繞單一主題的創作特質,在年輕一輩創 作者之中格外值得肯定。同時,這也是陳敬元關於台灣在地政治與文化的深刻圖像思考, 之所以能脫穎而出的原因之一。

小結

回顧晚近十年年輕創作者的發展,其實不難發現他們在獲得展出或獎選機制的肯定之後,往往會隨著環境條件與後續的展出機緣,機動性地調整其創作計畫。往好處想,這是為了保有創作上的能動性,同時避免陷入風格類型化、自我重複的危險。但保有能動性的另一面,往往也有創作脈絡之發展難以專注、深耕,甚至是議題趨於扁平化的潛在危險;真正能夠兼具創作視野之縱深和廣度,找出值得長期耕耘且具有延展性的關鍵議題,甚至發展出能夠拉攏不同專業領域者參與的大型創作計畫的藝術家,往往只是極少數。台北美術獎作為台灣鼓勵年輕創作者最重要的獎項之一,現階段的評選設計側重的是藝術家從計畫發想到具體空間配置的基礎現實化(actualization)能力,因此安排決選者必須透過實際展呈,再根據其展示策略、方法評選出優勝者。如此理念自是以美術館的空間展演為核心,對年輕創作者實踐能力的培養和期許。但除此之外,承上所述,一位藝術家如何在展覽結束之後,在非美術館的場域中持續深化其問題意識與核心關懷;如何透過不同領域之合作刺激延續其創作生命,同樣是至關重要的。因為唯有如此,這些新興創作趨勢與徵候才不會是曇花一現的黯淡星火,而終能匯聚成連綿不絕的、撼動一整個世代的「嚎囂」。對此,美術館還能夠提供哪些多元助益管道,甚至主動參與世代徵候的形塑和脈動呢?這或許是台北美術獎下一個階段可以思考的事。

¹ 理查·桑內特(Richard Sennett)著、黃煜文譯,《肉體與石頭:西方文明中的人類身體與城市》(台北:麥田出版,2003),頁 22-23。

² Walter Benjamin, "Critique of Violence" in Selected Writings: Vol. 1 (Belknap/Harvard, 1999), pp277-300.

³ 參見陳泰松為陳敬元 2013 年「(Flare-s)」個展所寫之短評。陳泰松,〈遺落島嶼的人:關於 Flares〉http://cargocollective.com/wanwor/Flares(瀏覽時間:2015 年 2 月 17 日)

工圖—— 陳敬元,《信號彈》,2013,單頻 道錄像裝置