

從起源到索多瑪

From Origin to Sodom

文 |

黃建宏

Huang Chien-hung

國立台北藝術大學藝術跨域
研究所副教授

科技共業下的藝術烏托邦

在近來當代藝術朝向表演、聲音與互動的發展中，劇場與展場間的關係似乎開啟了一個思考時空的新場域。我們可以說劇場作為表演空間而言，是敘事（事件）、行動與臨場場域（情境）的設計和佈署，而觀眾的感受過程是即時的時間歷程。因此，無論表演中是否討論到政治議題，劇場空間作為一種匯聚個體的共享時空，就已經是一種政治空間；相較於劇場，展場則趨向觀念，在展場中，創作者並不與觀眾共享某段被限定的時空歷程，因此觀眾必須在其面對的介面中模擬、捕捉作品意涵，每個閱聽個體被預設了具有自發的能動性。所以，對於個體而言，每進入一個展場都是一次藉物假說的創造過程。但在目前快速的發展中，往往在尚未領會劇場與展場間開啟對話或是連結二者的機會之前，就已經如同哈爾·福斯特（Hal Forster）所言，以工具化的思考耗損著這些可能性。



前頁、下、右頁圖——
「索多碼之夜」，2015，新媒體科技
動態演出、視覺裝置，北美館展覽
現場

舉例來說，許多影像劇場或數位多媒體的演出方式，不是將影像活動化，就是將空間變成一種 2.5 的半平面化影像，空間影像化與影像空間化似乎成了今天許多科技藝術或數位藝術的同語反覆。事實上，這種同語反覆讓許多表演都淪為美學景觀上的競賽，在知識工具與感性捕捉的密切搭配中，觀念性的發生被期待卻又同時被壓制，藝術的思考也因為觀念性溝通與批評系統在藝術場域中的衰退而隨之引退。而在那些標榜觀念性而非美學景觀競賽的視覺藝術作品中，發展可能更加慘烈：藝術觀念成為一個個組裝零件（關鍵字），觀念也因此在一種表面化的過度生產中喪失意涵。我們或許可以樂觀地聲稱這只是一段過渡時期，但不可否認的是，這種原本可能是過渡時期的狀態正在被物化、定型，並快速地在各種展覽生產中複製著。

我們正面對的新困境，或許就是肇因於在 19、20 世紀主宰世界變化，並可預見在這個世紀發生全面性影響的「科技」。科技看似給出了前衛環境——意即我們可以除卻時間尺度差異，直接面對影像、身體與物件，並快速使之交融或對話的環境——的條件，卻又同時讓我們陷入前衛困境當中，這樣的困境或許可以說明為何在 21 世紀初出現許多回顧科技藝術發展的展覽。因為，不只是產業與政治的力量正毫不留情地形塑著數位科技藝術的樣貌，許多數位科技藝術的發展，也落入與民主政治的社會語言相同的狀態，高度融合卻也高度混雜。在這個情形下，藝術創作與計畫越來越難在這快速混種中，生成一種確切的、嶄新的語言狀態。當科技同時將矛與盾帶入藝術，劇場似乎不再只是立體空間的影像化，展場也不再只是安置影像或物件的空間。如果杜象曾經挑戰的是平面繪畫與藝術評價機制，激浪派曾經挑戰狹義視覺創作類型與大眾媒體產業，那麼顯然在這全新的網路數位環境中，我們面對的新挑戰正是一種新感知的創造。

前衛的旅程

王俊傑的創作進路與脈絡對上述關於現今狀況的的片面描述可以有許多對應的思考。首先就是他在「若絲計畫」中對於前衛藝術的提問，這項提問一方面出自對台灣當代藝術市場趨向的質疑，企圖以自身的影像裝置計畫追問「今天如何前衛」；另一方面則是藝





術家自身延續 80 年代藝術社群對於「前衛」的旨趣。這項以杜象《給予：1. 水瀑，2. 燈的煤氣》（*Étant donnés: 1° La chute d'eau / 2° Le gaz d'éclairage*）作為參照發展出來的計畫，如果我們深究杜象在法文作品名稱上動過的「手腳」（我們必須承認這一直是他創作中極具意涵的一環），他不用「cascade」（瀑布）或「煤氣燈」（*éclairage au gaz*），卻凸顯出「水」與「煤氣」，以及它們分別與運動和化學變化間的關係，一是流動、一是燃燒，加上一個近似於庫爾貝《世界起源》的女體——這一切在「*étant donnés*」的命題下，就應該被詳細地閱讀為「被給予」或是「正 [因] 被給予」而產生了影像。水給予流動、煤氣給予燈、燈的燃燒給予氣流、女體給予性與世界的想像，我們被給予了洞口！因為這「給予」而得以脫離水、燈、火、身體甚至洞口，而出現世界景觀與自身欲望。以洞口、影像、物料、光、舞台來串連出「想像—成像」，這個行動試圖通過媒材的組成「直達」我們視覺終生成的想像。從這樣的嘗試中我們也可以了解，杜象的前衛正是在於追問創作如何能夠引發「成像」與「視覺想像」。如果用當代的觀念來思考，這樣的嘗試也就是追問：是甚麼樣的機制決定了我們在接觸世界的第一時刻會如何看待世界？會有甚麼改變該機制的可能？而在先前將想像黏著在物件表面質地的視網膜美學，就是當時杜象致力挑戰的美學型態，在這個假設性的面向上，「前衛」成立，就是因為他企圖指向一個更為根本的視覺問題或影像問題，並因此可能推翻當時對於視覺藝術所建立的普遍認知與美學機制。

機器內的風景

影像通過物質、光、圖像與舞台而生成，但卻以一種脫離物質、光、圖像與舞台等要素的動能促使影像發生，換言之，這些要素與我們的關係並非我們對於這些素材的處理技術，或說處理出視覺效果的技術，而是這些要素在甚麼樣的處理下會出現我們觸及世界與內在深處的一種連繫。同時，也因為杜象對各種物料進行的實驗，而讓這前衛的作

為能夠從專業化後的特定材料範疇中解放出來。一方面，這足以全盤改變我們對於創作材料的思考，意即觀念藝術與物材之間的新關係；另一方面，也在這新的視覺命題底下，成為跨領域創作的濫觴。無疑地，這對於王俊傑接續的「無人劇場」有著深刻的影響，因為在這樣的理解中，複合媒體的舞台式裝置就是一種挑戰成像，並觸及成像機制的設置與創造，然而與此同時，王俊傑所面對的已經不是「視網膜」，也不是挑起觀看能動性的「洞」，而是身體的「進入」，王俊傑通過身體的進入讓觀看的距離消失，並置身於一部機器之中，在今天連影像的潛在性都被疊印在視網膜上時，身體與影像間的「內建」關係必須被揭露並開啟，這似乎就是他想挑戰的「前衛」。

觀眾經過赭紅色甬道、展廳來到一黑盒子的入口，在這個 8.1 公尺×8.1 公尺、高 4.0 公尺的空間裡，約莫有二十多人，觀眾並沒有立即被置入幻象的經驗，每個人和他人之間的距離最遠大概只有 3-4 公尺，一方面有著似近又遠的距離，另一方面我們會馬上被裝置在空間中的機具、懸吊物件與軌道所吸引，我們確實地進入到一個盒子內，這個盒子既非白盒子亦非黑盒子，而是一個機器盒子，或說是一個名為索多瑪的運算控制盒。在這盒子中，同時存在著多層景觀：一是燈光與投影所形就的劇場空間，一是機具與機械裝置構成的一種運算與支配風景，另一則是影像中略分為三個層次的世界積層，分別是擬真的陳屍現場、理性運算世界、藝術的暈眩世界，這是一種機器內的風景狀態，混雜卻又分裂。而邀請我們進入到這世界中的藝術想像，不正提示著僭越各種既有權力配置之控制的企圖？夾雜在這些設定框架之間的内容物，都有著柔軟、細緻、充滿紋理的質地，包含樹葉、屍體、跑車、污漬等等，這些帶著痛楚的傷痕連同著機器、光、影像，將觀眾包圍起來。在運動與時間的推移中，許多不同的生命時間彼此交纏著，如人的生命時間（失去生命者的生命時間與奪取生命者的生命時間）、兜蟲的時間（分解者的生命與圖鑑標本的生命）、機器運作與運算的時間、閃光與場光的時間、影像內的敘事時間、藝術圖像的象徵性歷史時間等等。在這樣的配置下，四種風景時間因應而生：動物時間、人的時間、機器時間與影像時間在此構成一種極其異化卻當代的風景。

以索多瑪為名的美學

在這個以「索多瑪」為名的藝術計畫中，「控制」似乎處處都在且不可或缺，那麼這「控制」究竟意味著什麼？我們應該先釐清今天的控制早已不必然是一種階級，控制不再一



「索多瑪之夜」，2015，新媒體科技動態演出、視覺裝置（影片擷圖）

© 台北藝術大學藝術與科技中心提供



「索多瑪之夜」，2015，新媒體科技
動態演出、視覺裝置，北美館展覽現場

定依循著階級的各种組成要素才能運作，如資產、倫理、權力、知識等等；換言之，民主時代的控制有其極為不同的形式，而這個面向的探討，傅柯、德勒茲與布希亞都多有著墨，其本質性的意涵為某個體之生存或欲望的條件性資料，並不被自身所掌握或為公共性所共享，而是被另一個體所掌握、獨佔和支配著。在薩德所描寫的「索多瑪城」裡，不只存在著許多詮釋者所指認的法西斯主義而已，而同時與法西斯主義雜揉在一起的是一種內在的激進性，這種激進性就是通過某種無上命令而達成對既存絕對權力的僭越。因此，這裡出現了一個無上命令與絕對權力間發生斷裂的政治時刻：產生邊界。

所以，「索多瑪」構成了一種雜揉法西斯與革命的激進性，其美學提問就是一種以僭越既有次序的「命令」挑戰既存權力，雖不複製既存權力，然而卻也同時因為該「命令」的獨斷性而強化了法西斯式的支配性格。就某方面來看，法西斯與革命的耦合在歷史上並不陌生，從法國大革命到文化大革命，甚至波士尼亞戰爭皆然；但另一方面來看則存在著另一種可能：就是在造成命令與權力的斷裂後，並不朝向以任何霸權或支配的形式作結。換言之，如果庫爾貝《世界的起源》所表達的意念與前衛必須被隱匿地傳遞，那麼，杜象的《給予：1. 水瀑，2. 燈的煤氣》的前衛在於嘗試觸及影像與世界接點的「生成時刻」，德勒茲關於電影的書寫也同樣企圖處理。至於王俊傑的《索多瑪之夜》中，「世界」已經不復存在，存在的是分類中的世界碎片與生命殘骸，影像中的兜蟲與布紐爾、達利使用的螞蟻，或是格林納威使用的蝸牛都意味著「分解殘餘」，意即死亡或屍體存在的徵兆，甚至可以說只存在一處處「現場」，就像是一幕幕薩德式閨房劇場發生後所遺留的現場，我們已經錯過了無上命令下激發出的超人身體或機器身體，如今，我們在王俊傑的機器盒子世界中，能看到的只剩凌虐後或高潮後的屍體與一處處被屍水印上屍斑的現場。

盒子中軌道上磨擦皮帶所發出的嘶叫、影像快速流動於我們「眼睛—身體」周邊的高速

「鞭刑」，以及低頻喇叭與閃光製造出的壓迫性追擊，我們似乎正處於閨房刑場中看著性虐行刑高潮後的現場，我們的「現在」如此地被壓縮在革命式虐待狂的「過去」與提前以化石或證據而浮現眼前的「未來」。我們或許應該說，王俊傑以案發現場取代世界的可能——無人劇場不正提示著我們的世界與藝術中不再存在任何在場，唯一的在場並非我們個體的存在，而是我們每個人難以確定甚至放棄的「現在」嗎？因此，無人劇場自身就是一個對於世界的斷言。然而，觀眾如何能夠在一則世界不復存在、人不復存在的斷言中自處呢？這不正是我們今天置身於全球化的佔奪式資本與監控式科技介面最為嚴苛的問題嗎？我們正被擺置在藝術空間中昂貴的無感作品和現實中失去感知的屍體前面，迎面而來的，不只是詩的不復存在，在被消費所滋養的越來越精密的計算中，「自己」也如此的搖搖欲墜。這或許在政治上來說是一種非常另類的烏托邦，一種恐怖的烏托邦；但就藝術而言，則似乎是一種必要的說法：在一種自我立法的「遊戲／劇場」狀態中創造自由狀態，並在這自由狀態中讓創作發生。

昇華的晨曦

通過我們腳下踩踏的植物生命的殘骸，那柔軟的碎裂聲似乎召喚著季節的記憶，以及我們穿越時光的生命證據。但真是如此嗎？因為這些生命殘骸同時提示著對於自然環境的想像與鄉愁，彷彿說著盒子之外或機器之外依然存在著一個失落的世界。走出刑房或性虐閨房後，我們的生命會變得如何？當我們被四種風景時間血洗之後，我們能否找回或發現洗滌後的純真？如果昇華以一種與既有的知覺切斷關係並因此掌握住新的開展契機的方式被解釋，那洗滌在昇華過程中是極其重要的，而且可想而知，似乎極有可能重疊上施虐與受虐的主體解構過程。置身在機器、事件與我們之間的複雜環境中，在最後彷彿黎明卻未明的狀態下，葉子從我們不知道的盒子上方落下——那是 18 世紀諾瓦歷斯在黑森林中的落葉？是二二八之後流放到日本的台灣學子遭遇的秋天？抑或是今天已經失去明確存在意涵的「落葉」的殘骸？無疑地，這不只是一個索多瑪之夜，而是一個索多瑪世界的晨曦。在台灣藝術的前衛追尋中，我們對於索多瑪的革命之力與法西斯之力是熟悉到近乎麻木，而這新奇的機器盒子似乎刺激著我們這些已然成為殘骸的神經。王俊傑的無人劇場不會是對人的超越，而是對人的追尋。就在半世紀的數位革命與 30 年的全球化貿易協定之後，恐怕我們必須意識到昇華作為事件的重要性，並意識到昇華可能只發生在擬造的藝術事件中。