時延美學之外:謝德慶作品中 的空間問題

Beyond Durational Aesthetics: Space in the Work of Tehching Hsieh

文 | 王聖閎 Wang Sheng-Hung ^{藝評人} 任何一位看守也做不到夜以繼日、絲毫不間斷地守在饑餓藝術家身邊, 因此無人親眼目睹過,他是否確實持續不斷地挨餓。只有饑餓藝術家自 己心裡最清楚,只有他才算得上是對自己的饑餓表演最為滿意的觀眾。

——卡夫卡,《飢餓藝術家》



謝德慶的生命作品始終內存一個卡夫卡式的難題,緊密地與「可見/不可見」和「可感/不可感」的辯證性纏繞在一起。從台灣藝術圈最早年對他作品的批評接受狀況開始,這種辯證性便預示一個不容於視覺藝術常規機制的特殊位置;當時對其行為表演的諸多評論話語,多半只能透過間接性的報導、抑或越洋訪談的轉述展開(其中不乏偏頗或浮光掠影式的見解)。另一方面,對 70 年代末80 年代初的紐約藝術圈而言,一位默默無名、毫無任何身份文件的非法移民不僅注定漂流在主流社會的邊陲,其所宣稱的極端行為表演也不可能讓人輕易信服——更不用說,以一年時間為跨度的超長時延設定,本身就帶有將「可見性條件」推逼至極限的意味。

猶如卡夫卡在〈飢餓藝術家〉裡的寓言,任何一個跳出正常生命本能與生活常規 之外的特殊行為展演,必然會面臨各種質疑其真實性與有效性的挑戰。因此,



前頁圖-

「作為中場的時間:第57屆威 尼斯雙年展與台灣館」論壇

◎ 臺北市立美術館

左圖-

2017 威尼斯雙年展台灣館「做 時間」機場廣告

© 臺北市立美術館

「做時間」開幕座談

© 臺北市立美術館



飢餓藝術家總會被人們要求證明他的表演從頭到尾沒有任何一絲作假舞弊;被要 求展示他如實將其生命從「俗常」(ordinary)轉置成「超常」(extra-ordinary) 的清晰證據。謝德慶作品中極度嚴苛的自我稽查、異常肅穆的法律性詞語,以 及作品背後不言而喻的檔案化欲力,都可以理解成對這些無形的質疑眼光的完美 主義式回應。但誠如卡夫卡一語道破的洞見,從最嚴格的意義上來說,沒有任 何一個人可以真正做到絲毫不間斷的持續性監督,以耗費相同長時延的代價成為 夜以繼日、不闔眼的生命看守者。因此恐怕只有藝術家本人,才能真真正正地 作為他自己表演最為忠實、同時也最完美的觀者。

於見證的觀

這項卡夫卡式的難題揭示了兩層重要意涵:其一,是如葛羅伊斯(Boris Groys)在 〈生命政治時代的藝術:從藝術作品到藝術文件〉一文中所述之觀念:「生命可 被記錄但無法被展示。1」除了直接參與謝德慶作品的核心人物,如在進行《籠子》 時為藝術家張羅衣食需求的友人程偉光,又或者在《打卡》中負責每日見證並簽 名的證人大衛·米恩(David Milne),絕大多數的觀眾皆不可能真的「看完」長 達一年之久的行為表演。這是因為,除了亦步亦趨地與另一生命「共活」其所經 歷的一切之外,我們唯一能做的,就只有透過文件紀錄對生命歷程進行片段式的 擷取。因此如何表達並呈現生命的耗費,本身即是一件攸關生命政治的事。

其二,是「見證」(witness)的概念必然會帶出屬於觀看實踐的思考層次。在謝 德慶的生命作品中,文件紀錄的形式佔據無比關鍵的位置,因為它必然會所形 塑出一套與其創作內在邏輯相關的「內在之法」。而此一嚴密的「內在之法」不 僅決定了作品日後會如何被閱讀與感知(我們都必然成為其作品的遲到者),其

所指向的建檔意識,也在很大程度上決定了作品的檔案觸情力(affect)。換言之,在一年表演系列進行期間,文件紀錄形式主要是對應著真實性與有效性的檢證。然而在藝術家歷經「十三年計畫」並且不再創作的「餘生」裡,所有關於其生命作品的展示與回顧,全都從時延美學暨生命部署的課題,返回到更至關重要的文件紀錄形式的空間部署問題。包括目前正於威尼斯臺灣館「做時間」展出的《打卡》,觸及的也是如何將那嚴苛而徹底的大量行為稽核紀錄(以及其背後所揭露的勞動時間的空洞化、碎裂化),轉變成觀眾可一目了然的空間展呈形式。

也就是說,時延美學的提出,固然是謝德慶與策展人亞德里安·希斯菲爾德(Adrian Heathfield)長期密切合作、討論、思想交換之後所誕生的重要產物。同時,時延美學所觸及的相關概念和理路,也相當程度地改變了當前對於謝德慶研究與評論的現況。但我們或許不應忘記,早在一年表演系列的開端《籠子》,藝術家友人的「看顧」不僅僅是作品得以進行的必要條件,它同時也揭示了一種內與外的觀看關係;這層觀看關係下所進行的身體展演,唯有架構在一個具疆界性的空間部署中才能夠成立。據此,相較於將「時間」視為謝德慶生命作品的唯一核心,我們仍有必要重申另一個面向:「空間」所扮演的關鍵角色,來打開重新閱讀謝德慶的可能路徑。

在評述謝德慶當年的特殊邊陲位置時,希斯菲爾德視時間視為其生命作品核心「材料」的觀點,正式出現在以下這段話:

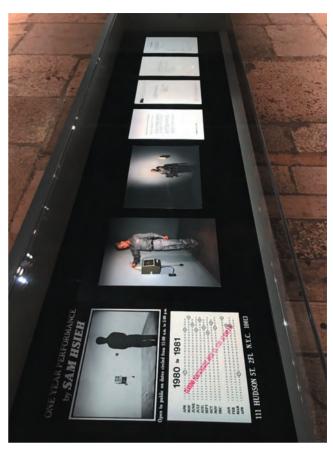
謝德慶一方面讓藝術創作成為時延的行為表演,以當下的直接經驗作為工作條件與資源,將時間轉換為藝術的「材質」與工具。另一方面,與此同時,他將自己推逼至存在與社會的邊緣,陷入一個完全不同於任何人能有的時間狀態中,他在其中成為一個局外人,一個不合時宜的人物。²

而在與策展人奧布里斯特(Hans-Ulrich Obrist)的訪談中,藝術家本人也曾明確指出如何耗費時間,是其作品中的重要概念:

我已經浪費了我的生命四年,而我已準備好要以藝術的形式再多浪費一年。對我來說,生命就是一個牢籠:並不是以政治的意味,而是以存在的孤立而言。度過時間、呈現其思考的過程就是這件作品概念。³

上述兩段話都足以清晰呈顯時延美學觀點的立論基礎,意即,將行為表演視為一門與時間、歷程及流變(becoming)高度相關的藝術。不過,我們不能忽略「度過時間」(passing time)的概念,其實是與藝術家口中所說的另一重點:「浪



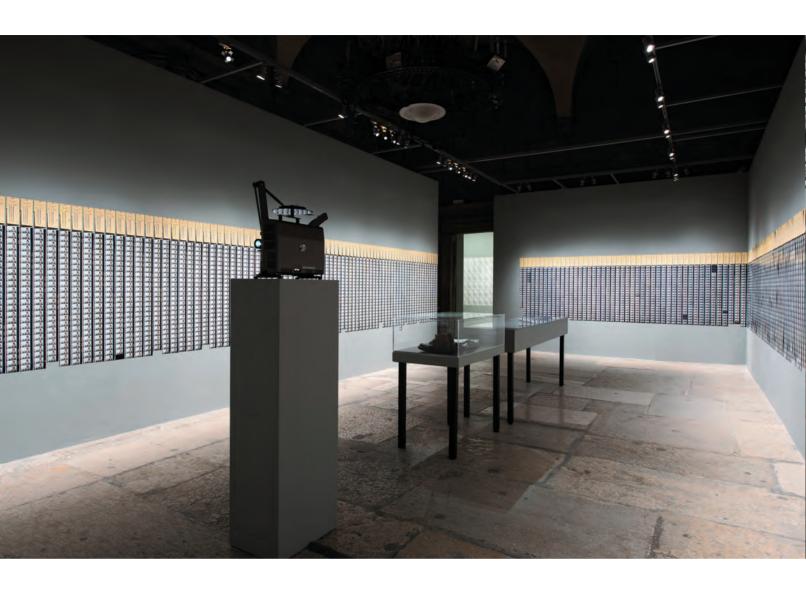


「做時間」展場 ⑥臺北市立美術館

費生命」(wasting life)緊密相連的——這點線索將帶我們走向截然不同的問題面向。意思是說,其生命作品之所以能留下如此不可磨滅的軌跡,令人難望其項背,是因為無論在實踐還是觀念層次上,這種「浪費生命」的概念都被推向了極致;在全然不考慮當時紐約藝術圈能否接受、領會的「局外人」狀況下,藝術家將自己逼到藝術世界所能閱讀、接納的可見性邊緣,並以極為驚人且高度專注的方式展現對生命本身的耗費。當他說:「生命就是一個牢籠」時,事實上已清楚揭示這種將生命轉置為一種例外狀態的藝術決斷,全然是生命政治層次的問題而不只是時間耗費的問題。就此而言,真正準確的提問,與其說是「時間如何成為其藝術實踐的材料?」,不如說是「他的行為/行動如何改變並呈顯他的生命狀態?」

棲居何處

換言之,唯有改變提問的方向,我們才可能真正靠近謝德慶所打開的模糊交界,因為他對社會系統近乎全面性的否定姿態,開啟了一個游離在國家安全、司法、政治,乃至於經濟系統之外的怪異空間。眾所周知,自1974年起至1988年大赦為止,謝德慶的主要作品都是在非法移民的身份下進行的。甚至在《籠子》開始之前,他還製作了一張「美國移民局通緝令」的海報,頗有自我肖像的意味。4從司法的角度而言,非法移民屬於被制度徹底排除在外,但卻又是有



左圖/右圖——「做時間」展場 © 臺北市立美術館

關當局最想加以列管登記,以至於被劃入某個法律範疇的一種人。無論是出於自主意願還是被情勢所逼,他選擇將自己拋入權利的空缺之處,並且從司法制度的外邊(同時也是國境的外邊),與另一個社會系統產生例外的關係(relation of exception⁵)。簡言之,非法移民會被逮捕並遞解出境的現實處境,明確地標示這個身份的確立與消除,總是與一系列的社會/地理空間、國境邊界,乃至於地緣政治的意義緊密牽連一起。謝德慶絕大部分作品都是在此前提之下,展開以耗費生命作為終極表達的身體展演,繼而揭露出屬於存有(而不只是生活與勞動)的本真性(authenticity)。

不過我們有必要特別強調,其生命作品的力量遠遠不是來自非法移民、流民或無家可歸者等身份標籤的界分,而是一種更為根本的、屬於「生命政治的決斷」與「棲居何處的扣問」兩相運作之下所產生的意義張力。當我們的視野朝向城市景觀及更為宏觀的外部世界時,這種張力便從裸命(bare life)狀態的律法空間,向上推至人與世界之間更為根本的共振,換言之,是屬於存有論之相互作用(ontological reciprocity)層次的意義空間。這點在《戶外》最為明顯,同時



也是謝德慶在相關影像紀錄中的身影所給予人們最為強烈、鮮明的形象。但它 同時也相當脆弱,甚至物理空間條件的改變就能讓它瞬間瓦解。(譬如在《戶 外》的紀錄影像裡,最驚心動魄的一幕莫過於藝術家被逮捕並拖進警局的掙扎時 刻。「空間」之於其作品成立與否的重要性,不言而喻。)

當我們將視野由外部世界轉向內在宇宙時,空間性的張力則顯現在群我關係、社 會生活下或親或疏的肢體距離,以及象徵著靈魂居所的精神迷宮。前兩者明確 地展示在《繩子》所呈顯的文件紀錄裡。從兩位藝術家因共同行為表演所開展的 「藝術空間」,到各自戮力維護僅存的一點個人隱私而劃分出的「生活空間」, 在在暗示一種公、私領域劇烈摩擦、扞格不入的衝突。儘管這些衝突確實透過 每日錄音保留了下來,但兩位藝術家選擇將這些磁帶簽名後封存、永不公開, 繼而抹銷了最後一點窺探這段共同表演生活的可能性。但無論如何,如果沒有這 層從物理到心理空間的張力作為前提,長達一年的挑戰將不會有深刻意義。

不妨說,《繩子》透過紀錄文件的可感與不可感,強而有力地在生活的表象之下,挖掘出一種任何感官都只能無限迫近,卻永遠無法穿透的隱蔽空間。而這正是打從一年表演系列的初始,謝德慶便不斷藉由肉身禁閉與自由思考去深刻把握的。在回答《籠子》的公開展示,以及與參訪民眾之間的互動關係時,藝術家曾說:

如果你注意看這件作品我身在籠子裡的照片,注意看我的眼睛,你會發現我處於自己的內部。為了要讓籠子內部的空間大一點,我把有床的角落視為「家」,其他三個角落屬於「外面」。我會去「外面」走走,然後再回「家」。6

這段極有意思的談話,透露的不只是為了調適「服刑」生活而進行的空間部署策略,也指向一種唯有在內與外之間的來回辯證,才有辦法稍稍綻現的特殊存在樣態——儘管在後來的《不做藝術》與「十三年計畫」裡,這樣的自我探勘愈趨內縮,直至一種宛如單子般的孤獨狀態,但它同時也是一種生命的摺曲,翻折出屬於存在自身的絕對內在性(immanence)。另一方面,儘管謝德慶的自我探勘無異於一道堅實的宣言,鏗鏘有力地指出每個心靈都必然是一座封閉的幽暗迷宮。但它同時也是一種生命的開顯,指向一個如果不是藉由這種超越性的身體展演便無法企及的自由空間。就此而言,底下這段話或許適合作為本文的暫時性結語,謝德慶說:

我所需要的是,透過運用被禁閉的身體來實現這件創作,而與此同時, 我的心靈脫離了禁閉,卻在那時自由思考與推進。雖然身處籠中,我的 思考卻如同在外邊一般自由。

於是,我們得以看到一位藝術家,將其不可見的思維運動流變為藝術作品。

- Boris Groys, "Art in the Age of Biopolitics: From Artwork to Art Documentation," from the Catalogue to Documenta 11 (Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2002), pp 108-114.。 另見: http://www.ranadasgupta.com/notes.asp?note_id=34(參照時間: 2017.08.19)中文版見: 葛羅伊斯,王聖智譯,〈生命政治學時代的藝術:從藝術作品到藝術文獻〉,《藝外》37期(2012.10),頁 44-53。
- 2 亞德里安·希斯菲爾德、謝德慶著,龔卓軍譯,《現在之外:謝德慶生命作品》(台北:典藏藝術家庭,2012),頁12。粗體為筆者所加。
- 3 漢斯·烏希利·歐布利斯特,龔卓軍譯,〈訪談謝德慶〉,《藝術觀點 ACT》45 期,台南,國立台南藝術大學出版,2011.1,頁 122。粗體為筆者所加。另見:Hans-Ulrich Obrist, "Interview with Tehching Hsieh," in *Marina Abramovic+The Future of Performance Art*, ed. by Paula Orrell (London: Prestel, 2010), 100-109.
- 4 同註2,頁332。
- 5 傅瑞瑟·華德(Fraser Ward)即是從謝德慶如何善用這種例外關係,以為其位處系統邊緣之操作創造合法性空間的角度,來闡釋藝術家的作品。詳見:Ward, Frazer. "Alien Duration: Tehching Hsieh, 1978-99," *Art Journal* 65, no. 3 (Fall 2006), 6-19.
- 6 同註 2, 頁 334。