陳永賢訪談

An Interview with Chen Yung-hsien

採訪、撰文｜
黃義雄
Huang Yi-hsiung
策展人、文字工作者

詹彩芸
Chan Tsai-yun
臺北市立美術館研究員

圖｜
陳永賢
Chen Yung-hsien
藝術家

採訪地點 ｜ 時間
萬華西昌 134 ｜ 2018.9.25 & 10.18

黃義雄（以下簡稱黃）：這次書中美術館，邀請多才多藝的陳永賢來為本期作一個小計畫。這個紙上作品的構想，你如何以身體倒立的作品，來帶出關於你的身體議題。

陳永賢（以下簡稱陳）：本期「書中美術館」我以自身倒立的身體影像製作一本小冊。「潛行者」系列開端於 2009 年夏天參加美國水磨坊藝術中心駐村時，面對一座人造森林的靈感而作，也呼應當時的駐村創作主題「地獄」（Inferno），圍繞於但丁神曲「地獄篇」（Dente's Inferno）的思考而進行的現地創作。返台之後，陸續於高雄多處廢墟所做的身體作品。這一系列作品，曾發表於「2011 台北國際藝術博覽會」（Art Taipei 2011），展出過一小部分內容。

黃：可否談談你的家庭，以及你學習藝術的過程。

陳：我是雲林鄉下長大的小孩，家裡務農，對於一個傳統農村子弟來說，想走

陳永賢，《箱口中的愛情》，版畫、平板，60×90 cm，1989

陳永賢主編，《逍遙遊》、《關渡通訊》刊物

向藝術這條路，很難期望可以給什麼支持。國中畢業後，自己偷偷的搭上火車，來到台北報考復興美工。錄取後第一次北上但並沒有報名，因為現場才知道學費很貴，返回老家後，隔天還是北上報名。在復興美工時主要選讀設計，也學了繪畫、雕塑，期望日後自己能夠從事室內設計的工作。

後來，大學報考國立藝術學院（後改制國立台北藝術大學，以下簡稱北藝大），第一年學科成績不理想而落榜，於是到補習班蹲點補習英數準備重考，這樣大約補了半年，1984 年進入了北藝大。在學校期間生活多采，大學時主修水墨，副修版畫，水墨由李義弘老師、版畫由董振平老師指導，在大三系展我的主副修作品還分別得到第一名。印象較深刻的是陳傳興老師的攝影課，他教的是有關攝影美學與影像思考，當時的程度其實聽不太懂老師所說的，是後來才了解，也影響我日後的創作。那時也選上了系學會會長，創辦《四合院》、《南北畫廊》；接著主編《逍遙遊》（取自莊子的〈逍遙遊〉）、《關渡四季》等獨立刊物。

1991 年念北藝大美術史研究所，主要攻讀中國藝術史，因為北藝大和台大的課可以互選修，我也經常選修台大藝術史研究所的課，石守謙和陳葆真老師的課我都有修過，他們專精博學的學術精神，對我日後研究思維有很深的啟發。

1999 年我出發到倫敦大學金匠學院（Goldsmiths College, University of London）念視覺藝術的博士班；2001 年轉往布萊頓大學（University of Brighton）就讀藝術與傳播研究所，2004 年畢業後回到台灣。留學期間，我的錄像作品獲得倫敦當代藝術中心的貝克獎（ICA Becks Futures），

並於倫敦策展一項「錄像藝術節」（RANDOMIZE Film & Video Art Festival），受到當地歡迎，算是一項重要的挑戰。留學英國，接受英國式的嚴謹教育與開放式藝術環境，念書這段經歷，對我有很大的衝擊，尤其在創作上影響最大。

黃：談談你創作的核心，以及創作裡什麼是你關心的。

陳：我一直在想我的創作什麼東西可以「通」，那東西又是什麼？這東西我想應該是從身邊的事物開始去找，不去做模仿。並且讓自己的生命脈絡與時代有所呼應。我認為很像培根（Francis Bacon）繪畫裡那種無我的視覺震撼，由自身投射而來，最後回到核心——人的主體。這裡面有一部分關涉到人與機械時間、身體時間之間的論辯；以及機械時間是否可以自我控制等問題。我一直想讓身體回到它最熟悉的環境、空間，這裡面交織著時間觀、呼吸觀、白骨觀、地獄觀、眾生觀，相互間產生不斷對話和體悟。體悟前者的體是身體，後面的悟是悟人生。

黃：你說的白骨觀、機械時間跟身體時間等，跟你的創作必然是極為密切的互相聯繫？

陳：我覺得這裡面哲學的想法不少，是可以一直發展下去。這也是我一個思考，人的身體到底是什麼？是你的身體還是我的身體？有時候在做創作的時候會模糊掉，因為當你用身體當作媒材的時候，身體的時間是不一樣的。通常藝術家會考慮到觀眾會怎麼樣去看你的身體，但是那時你的身體已經不是你的身體了，你的身體已經變成一個藝術行為或是一個藝術的身體。在這裡面就有很多的模稜兩可的地方，換言之，你對自己身體上的認同，可能會產生一些差異或分歧。

我自己本身之前是沒有做過身體的創作，直到去倫敦時才思考我要怎麼樣去做出自己的作品，我怎麼把自己的身體放在作品裡，這時候我才開始體悟到這上述的提問，亦即到底藝術家的身體是什麼？

所以在那段時間，我大量閱讀跟觀看在倫敦的 Live Art，就是所謂的臨場藝術，以及身體藝術（Body Art）、行為藝術（Performance Art）等。如果有時間就留下來參加他們的座談，或做一些簡短的訪問。從中理解到：事實上，東方的身體跟西方的身體有很大的差異。東方的身體一方面是文化，一方面是教育所形成。過去我們對身體這部份都是偏向比較含蓄地看待；反之在西方，他們則認為身體是驕傲的、是值得肯定的，認為身體是可以做為藝術創作的元素之一，所以他們在做身體創作時就沒有我們那樣的疑惑。這差別還是在於你的身體時間是什麼？關於身體時間，假如是現場的身體行

為表演的話，我們可以預估一場是多少時間。但如果是錄像或是新媒體的話，你的身體可以是不斷的被重複，因為它是透過機械去呈現，機械本身就可以幫你去做重複，這裡就會遇到一個模擬的狀態是，你的身體是透過機械去延伸，還是透過你真實的身體的生命系統，抑或是真實的感官經驗在當下現實裡呈現。因此，我才會有所謂的機械時間跟身體時間的思考。

黃：你的創作裡面有一些禪修及透過呼吸調解的靜坐經驗，可以談談從惠敏法師那裡學到什麼？這跟身體時間是有關嗎？如何轉化成你的創作來源。

陳：對，這是一定有關的。這是比較早還沒去倫敦之前，跟著在北藝大的惠敏法師學習靜坐，他教我問答、呼吸和打坐。一開始我個人有點難進入，因為這是有關禪學、有關宗教的，我覺得聆聽和閱讀我還可以，但真正要進入靜坐的時候，我就有一些困難了。因為那個進入是很不容易的，我的修行太淺了。這時候慢慢聽著惠敏法師的傳授，他說先把自己的身體放鬆，先讓自己去認識自己的呼吸，呼吸時你要去數息，數就是算你怎麼呼跟吸。這看似很簡單的數息，當你真的去算時，算到大概 60 的時候，腦筋就開始一片混亂，然後再過下一個 30 就產生一些糾結，最後好像整個思緒都亂掉了；然後全身開始冒汗，因為那不是我原來認知的方式。法師耐心再一次告訴我說：「不要緊張，你就從頭開始數到尾，從 1 數到 60，然後再開始重複從 1 數到 60」；我按著教導漸進循環的去做，慢慢地，我才從煩亂裡逐漸平靜下來。法師接著說：「你在數息當中可以慢慢的去想一些事情，和自己內在說話。」那時候我就想說，咦！這不是跟藝術創作一樣的道理嗎？我就是用這個方式，用數息的方式、用靜坐的方式，看你怎麼用藝術這件事情來和自己對話。我用這個呼吸觀主要原因是，我覺得它對我是有幫助的。後來藝術的創作或是我在倫敦的生活或創作，大部分的時間都是跟自己做對話。

有一次突然冒出一個想法，「我的錄像作品、影像作品裡面，為什麼不要用我自己的身體來做呢？」對自己產生的這一個好奇，真的要去實踐時也掙扎了很久，因為沒有那個習慣也沒有那個經驗去操作身體。所以第一次面對自己的身體時，總是覺得彆扭，感覺拍攝好像會不好看，姿勢可能會很矬、動作也不好，這些念頭一股腦就跑出來。所以那時候做了一些瘋狂的事情訓練自己，比如說去泰晤士河把自己的身體浸泡在漲潮與退潮的潮汐之中；在拉邦舞蹈中心（Laban Centre）的校門口一直自轉，轉著轉著轉到頭暈。

黃：這樣的行為應該遭來不少異樣眼光吧！

陳：對啊，就做一些奇怪的事情。然後我就這樣把自己的內心世界打開，想一些自己可以做到的事情，然後走路也會想、下雨也想、下雪的時候也想，想著藝術可以做什麼。所以，在那個時間我覺得真正找到了我自己，找到

陳永賢，《人層迴圈＃ 6》，數位輸出，143×110 cm ×2P，2008

了自己真正想要做的藝術的對話。於是，那段時間大部分都是自己向自己提問問題，自己回答問題，再丟回問題給自己。這讓我聯想到以前我跟惠敏法師學靜坐，他說「數息就不要想數息以外的東西，你一定要靜下心來去思考你的呼吸，呼之跟吸之。」我就這樣的一個方式，當我會做加法就會做減法，做減法的意思是說我怎麼樣把一層物質（material）材料，這物質性的東西去掉。我一去掉後，才發現又有一層，我再把那一層東西去掉，又有一層。於是整個去掉之後，變成自己脫光衣服，當以為已經去光了，再去看脫光之後還有什麼？竟然發現還有一個「軀」在，那是人的身體之外的東西，我的減法就是這樣一層又一層慢慢的把它拿開。

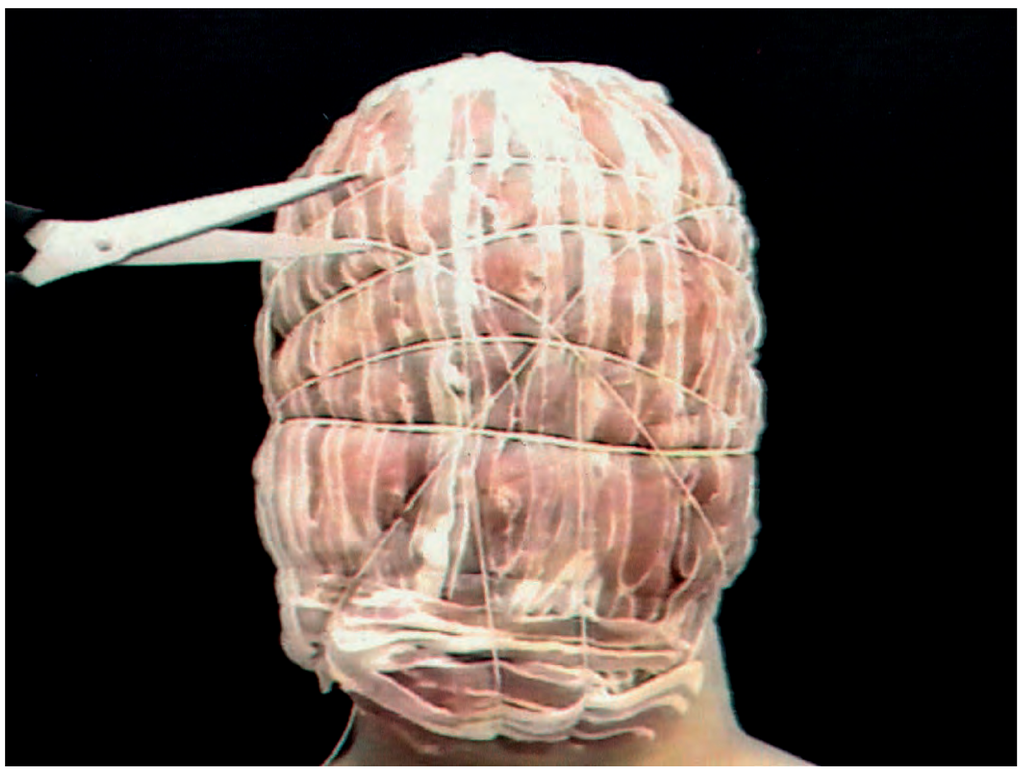
那時候是一個這樣的概念，都是在做有關身體的時間。身體時間是什麼我沒有答案，但是我相對的會去問，身體時間怎麼去對照機械的時間？因為用機器播放的完成作品，可能是花了好幾個小時拍的影片，最後只剪接成六分鐘；但呈現的時候它又不只六分鐘，可以無限的循環。由此，我又延伸到之後為什麼我會做「人層迴圈 」（One In the Loop）系列。就是當你脫下身上所有衣物，並拍照記錄下來時，是一個物理時間的過程，一張有著衣、另一張無著任何衣物，兩張相同的姿勢，兩者之間隱藏著一個看不見的東西，就是所謂的機械時間。其實這不是要去連結班雅明（Walter Benjamin）「靈光消失」（Verlust der Aura）的概念，我其實是在談「靈光消失」的電子機械時代的藝術作品，我並無意反駁班雅明的論述。我想要討論那個機械時間到底是什麼？我們可不可以相信？因為相機是機械的，投影機也是機械，我們的錄影機也是。當人們在觀看的時候，究竟是在看哪一個部分？這個問題一打開後，不僅要讓創作者、也要讓觀眾去回答，這就是一個辯證的過程。

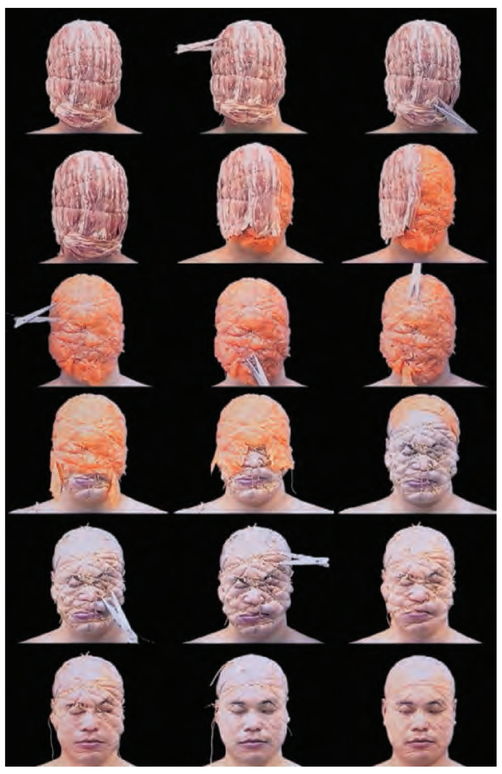
詹彩芸（以下簡稱詹）：我可以補問一個問題，就是其實你在講這一個身體時間跟機械時間的時候，是純粹從一個創作的角度在看。可是回歸到自己的內心世界這個心靈的部分，你有沒有一種企圖想要做某種的釋放，因為你說東方的身體跟西方的身體是不一樣的，你是不是有這樣的企圖想透過這樣的行為來釋放心靈的某種枷鎖。

陳：對啊，就是那個釋放。比如說我做第一件錄像作品是要拍我自己，我就去照鏡子，看到鏡中這個人並不是好看的，想著要怎麼樣能讓他好看，但怎麼做好像都不好看。就想說那麼就拍個半身好了，那半身後又去照鏡子還是不好看，可能是頭髮太多了；所以就把頭髮剪短，剪了五分頭，再去照一次，咦！還是不好看；於是就再剪成三分頭，還是覺得怪，索性就理成一個光頭。理光頭之外，我想還要再寫個書法，寫個心經或寫金剛經之類，然後做個造型。以上這些動作都在尋找剛剛所講的內心那個障礙。太多的東西是束縛的，東方的身體束縛太多了，太多的教育充滿束縛，太多的禮教束縛，太多道德上的束縛；又或許是受到傳統「身體髮膚受之父母」的概念太深，然後不敢去破壞身體或是去改變它。

詹：你的這種對身體的創作行為，似乎跟法國女性藝術家歐蘭（Orlan）相似，她就是把自己的身體當作她的創作工具，她不斷地去整形，不斷地去處理它。

陳：我沒有歐蘭那麼激烈，而是面對身體的不一樣思維。因為那個束縛太大了，所以我會把一些物質材料慢慢地解開，每做完一件作品，我都覺得在跟自己對話。但是對話倒是第一個層次的階段，第二個層次我還是沒有解決。於是就做了第二件作品，比如說「減法」系列我就做了四件，都是與把東西去除有關。束縛去除這件事情，我一直反覆思考，覺得怎麼樣的一個去除，都是在面對心靈的一個問題，這跟歐蘭處理的問題完全不一樣。



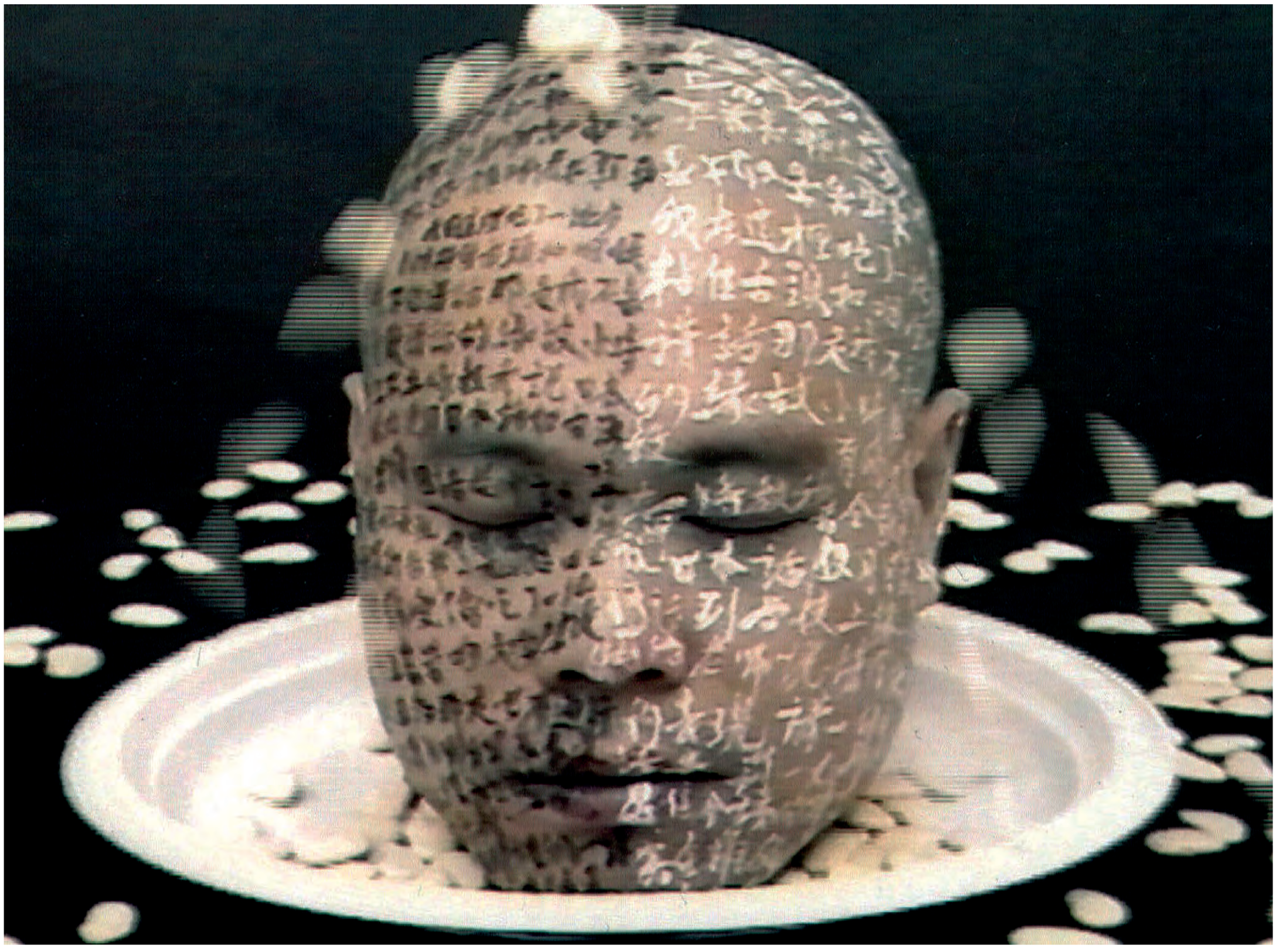


陳永賢，《減法》，單頻錄像，5'22"，2000

《減法》用肉片層層包覆我整顆頭顱，讓人感到巨大的壓抑，它可能是在台灣長期累積一直到我出國那三十多年所累積的壓抑，那是講不出所以然的，那個東西只能是不被知道的。當把它拿掉之後，每拿掉一層就可以體驗到那個被解開的是什麼。我記得當時做這件作品，是用很粗的橡皮筋綁上濕黏的培根肉片、鮭魚片。濕黏冰冷的肉片對應的是人溫暖的體膚——那死動物的肉跟活人的皮膚包覆貼黏在一起的那種窒息感。肉片黏上臉部五官的那段時間長達兩分鐘，那是完全不能呼吸的，比游泳潛水的憋氣還要久，所以憋在裡面的時候，就會想到我以前在靜坐時那些亂七八糟的東西又跑出來了。

但是為什麼有那樣的狀態呢？因為我們在學數息原本 1-2-3-4-5-6- 很順，當你所有東西本來要解除，現在又一大片東西來覆蓋你的時候，你再次茫然了，又不知所措了，完全不能呼吸又亂掉了。所以包覆的那時候，身體生命受到非常深沉的壓抑，很像望向一口深邃的井，看不到底快要掛掉的感覺。然後一層又一層地解開，你終於感受到那個一點點一絲絲的空氣進來，經驗又不一樣了。所以那個過程是感受性的，是身體生命的感受性。

陳永賢，《盤中頭——吞吐》，
單頻錄像，6'，2001004



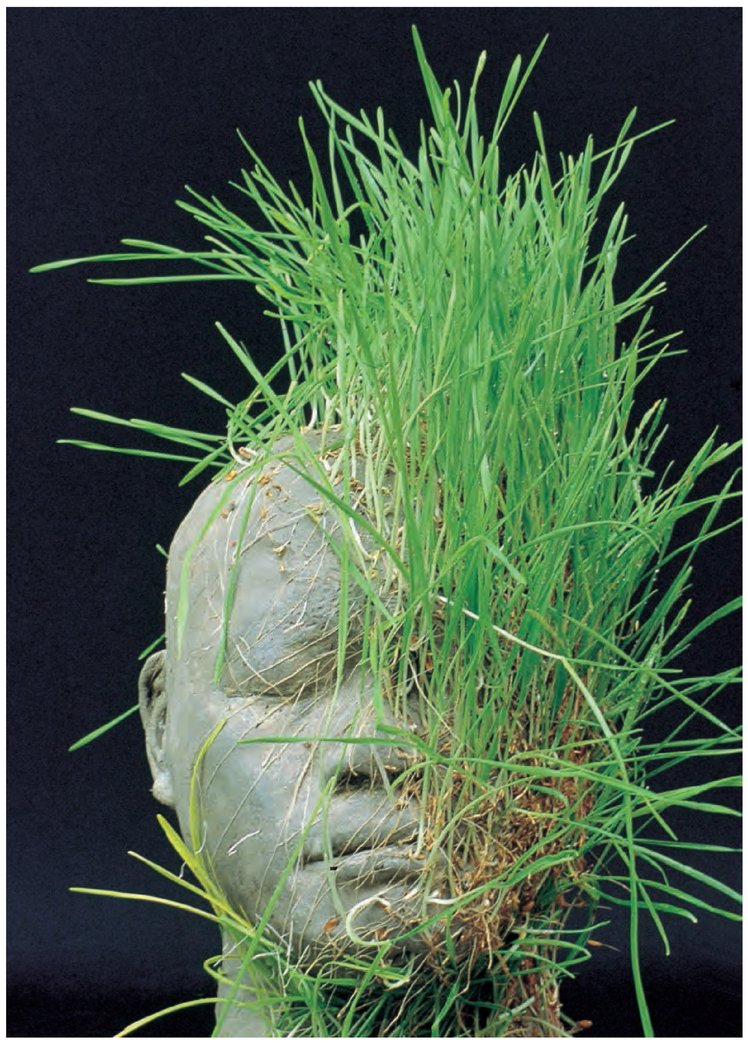
詹：那跟存在感有沒有關係，就是你是故意把自己好像變成另外一種身體，然後突然又把它解開，重新再體驗一次。

陳：對，是重新面對。就等於重新再面對自己的身體，重新面對自己的數息，再一次面對自己的生命。所以那時候很多人隔了很久才看到我，他們先看到作品不相信那是我的作品，就覺得那是全然不一樣的人。

詹：其實覺得你很像在修行，佛家裡面講的你的靈魂、你的本我本身就是一個很純粹的東西。只不過因累世累劫，或是外在世界太多的塵埃覆蓋在上面。我們要找回那個本我的東西，是要去掉外面的這些塵埃。你講的那個一層一層的這個肉，就很像那種被那種累世累結形成的「業」所覆蓋的那種感覺，只不過你把它具體形象化了。

陳：對，我們都被覆蓋了，只是不知道怎麼去解開。那個緊貼在臉上的肉片，有一段時間是讓我完全沒有空氣無法呼吸，的確會讓人感受到墜入了黑暗的無底洞，洞內是比黑還黑的黑，根本看不到盡頭。後來我又創作了「盤中

陳永賢，《蛆．人》，數位輸出，2004



左圖——
陳永賢，《盤中頭——彼岸》，
單頻錄像，6'，2001

右圖——
陳永賢，《盤中頭——草生》，
單頻錄像，6'，2001

頭」(Head on the Plate)系列，包含《吞吐》、《蛆息》、《彼岸》、《草生》，以心經中「照見五蘊皆空」為觀想，亦即我的五官被覆蓋著，眼睛看不到，嘴巴無法講，鼻子不能呼吸，耳朵聽不了，而五官這些器官正是最容易被覆蓋與蒙蔽的。比如說人們經常道聽途說、散布聽信網路謠言，或是眼睛看到其實是假的你卻眼見為憑的信以為真。「盤中頭」想去講的正是這種感官被蒙蔽蓋住的概念。也因為做了「盤中頭」我慢慢地追尋到身體的其他的部分，去做另外一個層次的作品，後來就延伸到軀體。整個身體就從五官——頭，再做到身體，身體部分的創作，《站潮》及《坐潮》兩件作品，我跑到泰晤士河堤岸下的柱子旁，讓全身泡在河水裡面，閉目雙手合十，以直立和靜坐姿勢，讓身體去體驗外在潮水與身體禪定的關係。

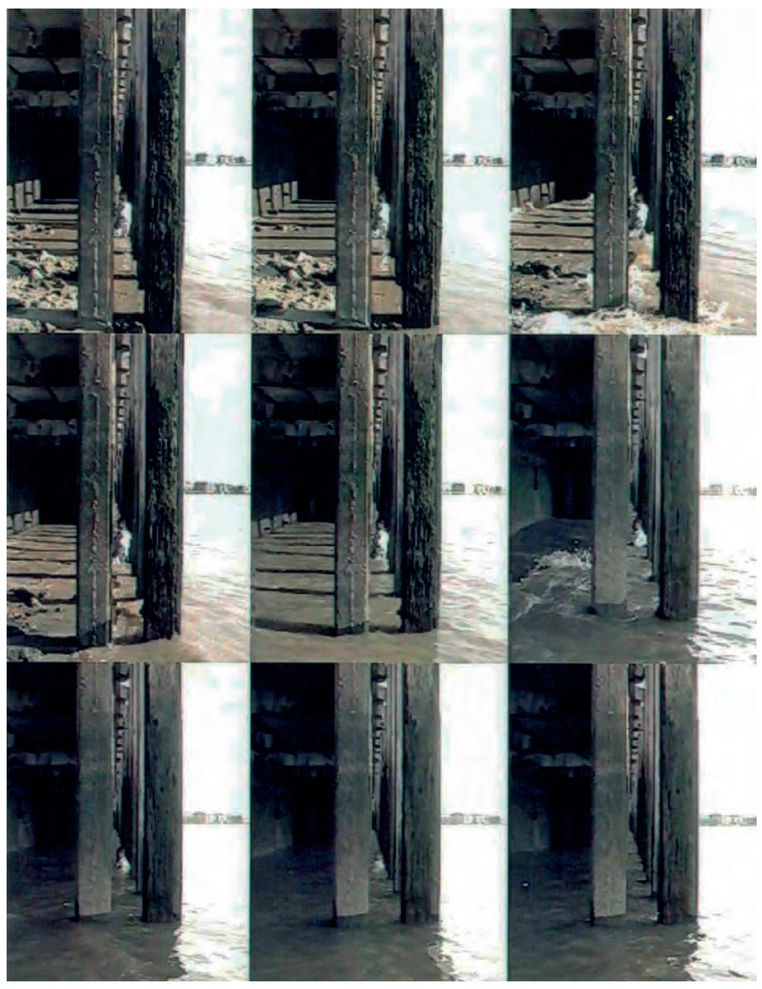
其實，我總是會從自己的內觀開始，是一種自我內心的觀察，觀察呼吸、觀察數息，觀察我會什麼，會是怎樣的一個人。因為當時真的是很茫然，對自己為什麼會變成什麼樣子，以前都茫然無所悉，透過這個作品後才慢慢地發現自己，發現自己是一個什麼樣的人。這是我長那麼大之後，才開始透過藝術創作來逐漸了解自己。

詹：我已經好久沒有聽到一個藝術家透過創作來發現內在的自我，現在聽到的藝術創作都是「我有什麼計畫」、「我要做那個計畫」等等，藝術感覺變成一種產品。

陳：創作就要忠於自我，不要盲目跟著策展路徑在走，展覽要求什麼就做什麼。說實在一點，創作是一種對自己的反省，也是對自己生活的一些整理。創作中難免會有低潮，會遇到一些瓶頸。我覺得面對自己的時候，總是要誠實以

對；雖然誠實是一件很困難、很殘酷的事情，因為你有的就有，沒有的也沒法變出來。在這個點上，我從自己的身體、從自己的創作體悟到很多。

有一次在倫敦患了嚴重感冒，國外看醫生不太方便，在床上躺了一個多月。生病期間就一直思考著：「感冒這麼嚴重，天氣又這麼冷，應該沒有辦法創作了。」在半夢半醒之間就做了一個夢，夢裡的我抄寫心經在自己身體上。等感冒一好，我便創作了《心經》，就是把心經寫在自己身體



上左圖——
陳永賢，《站潮》，錄像裝置，
6'20"，2002

上右圖——
陳永賢，《坐潮》，錄像裝置，
6 '20"，2002

下圖——
陳永賢，《心經》，單頻錄像，
3'45"，2000

上那系列作品。我認為當你遇到創作瓶頸，自然而然創作之神會告訴你下一件作品要做什麼。你第一次很真誠面對自己的時候，你的身體就會告訴你，它是隱隱約約、隱晦不明的，像是託一個夢或是遇到一些暗示；有時候冥冥中該要做什麼，祂就告訴你要做什麼。比如我拍「盤中頭」，拍完還需要去找一個地方拍水，因為必須是要有一個漂浮在水面上的場景，很巧的那個禮拜自然就會讓我找到要拍攝的地點。萬事俱備，就趕快把一些工具器材整理好，就做好了。

這個系列差不多從 1999 年開始做，用自己的身體創作後來也遇到挫折，開始思考怎麼繼續做下去。回到台灣之後，像是拍身體在廢墟（倒立的那件）的作品。因為人的身體被廢棄的時候，可能是埋在土裡面，它就成為土地的一部分。所以那時候要做倒立的概念，事實上，是要把自己隱藏起來，把自己的身體隱藏起來，就看用什麼隱藏方式隱藏自己。之前作品是要解開，這次要把自己的身體做一個隱藏，把身體再重新包裹起來，讓它看起來不像身體，所以我刻意地找了一些廢棄的空間，或一些荒郊野外等。這個系列做完之後，才發展「人層迴圈」系列，這是從自己的內觀再往外看，看別人的身體。別人的身體變成我身體的延伸，我身體的時間性延伸到別人身體的時間性。

黃：你是後來看自己的作品整理出來的這種行為的脈絡嗎？像是從「身體之歌」（The Song of Body）裡的《減法》、《心經》、《吞吐》及「盤中頭」探討眼、耳、舌、鼻、身、意的感官意識；到「人層迴圈」個人對他者身體的探討，再到老者、遊民、生活庶民的他者身體。似乎都與你生活的體驗與反應所延伸出來的身體關注有關。

陳：沒有刻意從創作脈絡去反推。我在做作品的一個階段就一直持續做，但到了某一個階段你會特別有感覺，這時候應該做什麼。身體的部分我還是持續做，只是做的方式到後面可能不一樣了。例如「關乎老者」（A Senior Concern）以靜默的關照，藉由訪談、文字和錄像裝置，客觀地陳述獨居老人議題，希望窺探老人政策、常照問題的一群隱形族群。影像呈現這群長者之生活樣貌，他們在家庭或社會的老者「位子」總是被隱形被遺忘。接著，又如「人層迴圈」（One in A Loop）我藉由電腦程式語言“Loop”的衍生從自我身體經驗出發，人的身體語言透露出不斷以隨機、重組、前進、後退，排列等方式，逐漸建構出的「身體迴圈」。觀察介入他者身體的身體事件，以「機械時間」和「身體時間」做為當下的座標。「人層迴圈」系列是需要說服很多人參與；要看到呈現裸體的時候如何跟他們說明我要做什麼。

除了說機械時間和身體時間，就要談一下裡面的「白骨觀」：我們看到美好的形象，裡面似乎是一個未來的世界，然而未來世界不是你我可以決定的，

到最後都將變成灰燼、一些白骨。這不是好或不好的問題，因為眾生相就是如此。「人層迴圈」這系列在英國、美國、台灣都有做過，遇到不一樣的人、不一樣的機緣，有人願意有人不願意，有人理解有人不理解。找模特兒拍裸體這事，要說服他們要花很長時間溝通，這也是有關身體的延伸。

身體議題的延伸到後來，現在是以小人物的身體、庶民的身體為主。庶民的身體是因為義雄（訪談人之一）在苗栗三灣客家社區那個策展的緣故，我拍村落山上的農民，在他們的田地裡、他們的樹林中、他們的果園中拍攝，因為他們生活的環境就在那邊，這也呼應我從小在農村長大的經驗與感觸。

其實，我原本就想做這個系列，只是在思考要怎麼變成一個可呈現方式。究竟怎麼樣讓那些庶民的身體來參與，他們沒有接觸過藝術。例如萬華「新

陳永賢，《關乎老者》，錄像裝置，2004

左圖——
陳永賢，《田中央——阡與陌》，
數位輸出，2017
照片提供：黃義雄

右圖——
陳永賢，《職人圖》，單頻錄像
＋數位輸出，2018

富市場」攤販那個系列，就是另外一個身體的延伸，這些攤販小人物因為他們的生活場景我很喜歡，每一個人回到他自己生活的場景，那邊的空間更是屬於他的生命的一部份；這如同「人層迴圈」裡的每一件作品，都是回到被拍攝者最原始的生活空間，空間是跟他們非常密切的，像是他們的工作場所、生活起居的地方，都是他們所熟悉的地方。我沒有把他們搬到攝影棚或刻意搬到某一個地方拍攝，其實就是要還原到他們最原初的那個「原我」場景。

詹：你怎麼說服這些市井小民參與的，說服的那個過程我覺得應該很有趣，畢竟他們將成為鏡頭裡的那個主角。

陳：其實就是要看創作者怎麼去跟這些人互動，要跟他們做善意的溝通；尤其是庶民，你要讓他們覺得你是跟他們是親近的朋友一般。

黃：你每階段創作是不是都有預留伏筆，像你去英國前就先有打坐。一切不曉得是刻意的還是冥冥中導引你去，現在做的是可能會延續到後面，你覺得有在解決某些問題嗎？

陳：倒沒有伏筆，也沒有在解決某些問題，而單純是在面對它。會去靜坐就是因為遇到在學校任教的惠敏法師，他就說我們來打坐吧！我們一群人也就去了。新富市場的攤商計畫則是忠泰建築文化藝術基金會想要做，問我可不可以，我想一下說我要先去看那地方的感覺。然後我跟市場攤販聊了很

多，這個部分真的是要花很多時間和他們對話，跟他們對話完之後就等於跟我自己對話。他們不願意的我也不會願意，我想的他們也不一定想要，如此就演變成我的提問像是對自己的一個提問，同時也是他們的提問，他們的回應也是對我自己的回應。

在 2014 年計畫開始執行時，大部分攤商們都還是顯露出拒絕的態度，執行到了 2017 年，情況開始轉變，大部分人都願意主動來參與，乃至於現在他們覺得計畫對他們有一些改變，至少在空間上，在人際關係上，他們都願意一起共同參與思考；例如他們最近要翻修市場屋頂，將採用了上次計畫的影像來製作，以後市場招牌要縮的小小，翻修後掛上我們為他們拍攝的影像。我認為這就是一個大改變，當然並不是我的功勞，而是我跟他們的對話之中，他們自己已經開始慢慢自覺地的轉變了。

黃：你跟他們對話其實就是你跟自己的對話，但是你跟他們對話之後，延伸出他們自己會跟自己對話，並開始去思考，這正是藝術介入的重要之處。

陳：在長達三、四年的時間，我去聽他們講什麼，一開始他們幾乎是排斥的，不接受也聽不太懂，我需要慢慢的、一次又一次的，表現出不卑不亢的態度與他們聆聽與說話。我們願意站在他們的立場去想這些事情，這也是一般在處理人的問題時的同樣概念。

黃：你本來創作都是以自己內心、藝術的身體為主，可是現在似乎有了一種更強的社會性加入了。從這種介入之後，你覺得對你創作的反饋有什麼樣的改變。

陳：他們活的那個空間本身就是一個社會性的。尤其是獨居老人、菜市場、客家村落山上的農民，它是非常常民的一個狀態，太過日常到很容易被我們忽略，日常到不足以為惜的感覺。比如說去拍那個苗栗三灣，也是他們極為日常的生活，我們在創作過程中不一定說是反饋，而是藝術創作者的介入到底可以做些什麼。

我之前討論的身體的時間跟機械的時間，我到底怎麼樣去做延續、怎麼樣去看待它，這時候我也在尋找身體如何的再延伸。之前「人層迴圈」是在講人的有與無、人的現實和未來，未來是白骨與鏡像折射、有關生命循環之類的，現在就回到民間走入常民，那麼這日常到底是什麼？日常的身體到底是什麼？因為日常的身體平常是不被注視的。那麼它會是一個什麼樣的身體，當我把它抽離之後重新再看身體的延伸，尤其身體延伸之下的一個日常，究竟是什麼？

陳永賢，《睡夢者》，錄像裝置，2008

黃：這種回到身體的延伸下的日常是什麼，好像又回到你的身體觀，是不是有答案了。也就是說你走了這麼一大圈，對你的本來要尋找的答案，有什麼樣的刺激，亦或者還在尋找當中。

陳：怎麼樣去把身體回到最日常，回到最平常的觀看，我還沒有找到答案。我從自己的身體，延伸到「他者」的身體。如「關乎老者」的老者身體與「睡夢者」裡的遊民身體系列。再到「人層迴圈」對另一種他者身體日常的細微循環；近期計畫型創作「庖廩之所」走入了擁塞的市場，也接觸了全球化下如浮雲般飄移的移工或山腰社區的農民，雖然還沒有答案，但確實還是循著身體議題的核心延伸開展。

黃：你除了創作之外也有不少的策展計畫，你的策展經驗從何時開始的。

陳：如果說何時開始策展，最早的經驗應該是在80年代念北藝大藝術行政課時。當時還沒有策展人的名稱，我們是用經紀人的名稱。我念研究所時，曾在玄門藝術空間舉辦張光賓老師的個展，就用了經紀人的稱呼來稱策展人。

第二階段，是張光賓老師在國美館的個展，展覽策畫中我已經包含了策劃、臨場表演、行銷、包裝，還印了 T-SHIRT 做宣傳。第三階段，是2002 年我策辦的 RANDOMIZE Film & Video Art Festival 錄像藝術節（倫

敦 Sovi Art Centre 舉行），這是一場在英國只有 7 天的展期，參展藝術家中還包括英國、德國、泰國、蘇俄的藝術家，我們以徵件方式徵求作品，再用 email 傳播相關訊息。我自己租投影機，送件獲選者得還可以得到 10 英鎊支票補助，這裡面也加入策展人審查機制。其後，「RANDOMIZE」以國際滾動方式進行，從倫敦、瑞典開始（「Malmo 國際錄像藝術展」，展覽又接力北京到（「多元影素——國際錄像藝術節」、再來巡迴至台北（台北由陳永賢、胡朝聖、呂佩怡策展）。

左圖——
陳永賢策展「居無定所？台灣國際錄像藝術展」，鳳甲美術館，2008

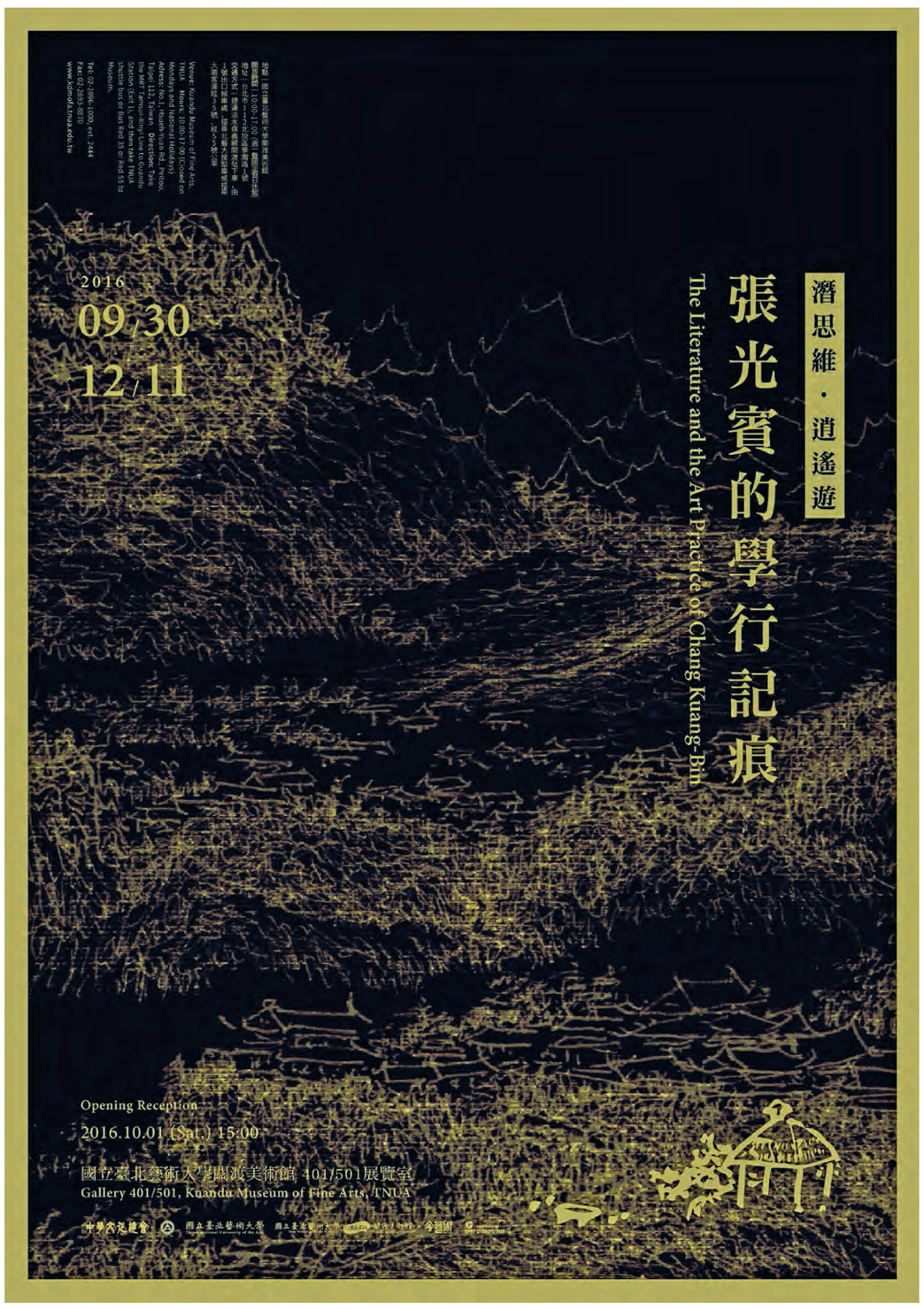
下圖——
陳永賢策展，「RANDOMIZE Film & Video Festival 錄像藝術節」，Sovi Art Centre，倫敦，2002

黃：可以說說你在鳳甲美術館籌畫與創辦的國際錄像藝術展嗎？

陳：台灣國際錄像藝術展，得以開辦是緣於 2006 年法鼓山法鼓鐘落成的活動，鳳甲美術館邱再興董事長邀我為這事件做了一個策展，希望展覽能在佛教之外加上當代意象，我便策劃了名為「佛像與經文的對話」（2007，法鼓山教育園區），展覽以法華經經文為主，邀請了鄭善禧、張光賓、張恬君、黃心健（參展作品《心之鯉》）等不同領域的創作者，讓傳統與當代元素彼此交融在一起。開幕結束的回程路上，與邱董事長同車，他問我有想要做的展覽嗎？可以為鳳甲美術館規劃一個展覽。我回去想了後，向他提了台灣國際錄像展的構想，希望以雙年展方式辦理，並建議由台灣人來策展與論述，以長期性的精神去做，不是只辦一兩次就結束的大型展覽。這建議後來得到邱董事長的大力支持，由我擔任創辦人及前兩屆策展人，2008 年首屆「居無定所？台灣國際錄像藝術展」在鳳甲美術館順利開展，當年記得恰好遇到美國次貸風暴的居住問題。再來是 2010 年的「食托邦」展出作品中印象很深的是瑞典藝術家關於死刑犯的最後的晚餐，這期間剛好也遇到毒奶粉、黑心油的飲食問題，像是預言一般發生與策展提問產生微妙的連結。台灣國際錄像藝術展至 2018 年已經辦了六屆，歷經這 12 年相當不容易。而整個雙年展機制是由台灣策展人命題與論述，並向全球公開徵件。

下左圖——
陳永賢策展，「佛像與經文的對話」，法鼓山教育園區，2007

下右圖——
陳永賢策展，「潛思維．逍遙遊——張光賓的學行記痕」展覽專輯封面，關渡美術館，2016



當錄像雙年展開幕時，就預告下一屆展覽策展人，我覺得這是很好的做法，讓展覽有足夠時間醞釀與廣泛討論。

黃：這種創作類型或策展、合作計畫等，都需要面對更多的人群、組織和單位，無論就一位創作者或是策展人的身分來說，這種關係對你帶來的考慮是什麼。

陳：對我來講策展似乎比較難，因為合作過程很多細節都要去處理。有時候是策展內容的斟酌場地及經費，有時是執行細節的顧慮或合作單位的協作等，要考慮的細節都不太一樣。所以抽離回到創作本身，我是比較有興趣的；策展或是合作計畫，那是社會服務。我自己本身的劃分是這樣的，策展是一種社會服務，需清楚知道服務的是誰？是服務藝術家、服務展出單位、服務觀眾，都是你要去詳盡考量的部分。因為策展不是把作品集中在一起就是策展，還要去思考脈絡以及在現階段我要提出什麼樣的展覽理念，這一點我會比較在意；所以，事實上每一次策展我好像也都用創作的概念來處理它，亦即把這個展覽的形式用自己的概念去處理，就等於說每一個策展都是在做一件創作。合作的部分也是一樣，因為合作會面對不同的人，這一種挑戰是要面對主辦單位、要面對攤販、面對其他人。我就需要去思考的出來的影像對他們而言，會不會對他們造成某種壓力，會不會造成一種負面的影響，所以合作計畫就變成一個拿捏之間的問題。

黃：所以計畫型的創作你其實反而要考慮的更多，例如旁邊看你的觀眾、被你拍的對象，拍完後的呈現等，你是怎麼去看待這件事。

陳：這就是在展覽上面的層次，我學的比較多的是他們的生命故事；你在拍常民的時候，他們給你的回饋不是說馬上可以清楚獲得，而是在你跟他們對話的過程中。每一次對話都有不一樣的內容，每個對話他們總是會說到他們過去的生命故事。這些人一輩子幾乎都投注在他們的工作上，同一個工作從來沒有換過；他們生活、情感可能會遇到很多的困難，卻也一直堅持著，似乎從沒有認為那是甚麼大不了的事。就這麼一代一代，到第二代、第三代、第四代。事實上做這類計畫讓我跟這些參與對象那裡學到了更多的東西，很多的現實在我每一次的接觸之後，宛如是生命上給我的一個回饋。

詹：我這裡有點岔題，你寫的《他者之他》這本創作論述，是怎麼去解釋「他」的複雜性。

陳：「他者之他」（Into / Out off the Others）是一些系列作品的同名出版，我原先用這英文名稱是為了比較好理解，可是我覺得中文的取名更有另一層意義。第一個「他」——對象，「他」是他「自己」的他。第二個「他」是

陳永賢，「他者之他」（Into / Out off the Others）一書封面

指未來，是「他者」的他。作品裡面有兩個同樣的人體並列，一邊有穿一邊沒穿，他的他，他的未來。我從英文裡面去找的 The Others，他者之他就是在這個的層次中。其實我也不知道那時候這個想法怎麼形成的，但每次一有想法我就會馬上想去做。

黃：有一個我覺得還滿重要的一段歷史，就是你所創辦的《四合院》、《南北畫廊》、《逍遙遊》跟《關渡四季》等刊物，作為主編可以說說這段經驗嗎？

陳：我在學生時代就做過《四合院》，是北藝大還在蘆洲的時候。當時北藝舞蹈系跟戲劇很團結，音樂系也是，我覺得美術系好游離。於是我就想做一個《四合院》把大家拉在一起。當時我是主編加主筆，也沒有什麼人投稿，自己要兼做攝影、攝影執行，最後還要自己跑印刷廠，幾乎全部都得自己來。以前是用照相打字的，每次都要自己去跑打字行，回來發現裡面有錯字，不想再去打字就用手寫來補。《四合院》主要還是想讓創作的學生可以認識彼此的專長，大家可以互相交流。當時拍了很多黑白照片，自己去暗房沖洗，沖洗完就做刊物的影像，無形中累積了不少珍貴的影像。比如當年記錄了還在學校的馮翊綱跟宋少卿，他們成立的「相聲瓦舍」，第一張照片就是我拍的；所以那張照片後來就印在他們的書裡。另外，那時候我們有一個班展，展覽題目叫做「ㄕㄋ」（那年剛好是大三），是我用筆畫所拼

起來的一個字，此舉引來很多報紙媒體好奇前來採訪，因為不曉得那是什麼字。其實它就是美術系四個組別中每一組抽出一個筆畫拼湊的，我從水墨組的筆畫抽一個字邊，油畫組也抽一個，雕塑組抽一個出來，理論組又抽一個出來，如此就湊成了一個字，那個字沒有人會讀。這個展覽在南北畫廊舉辦。當年北藝大沒有展覽空間，我主動找了兩條走廊通道，和同學動手打造成一個開放式的展覽空間，因為位於南北方向，索性就命名為「南北畫廊」。也定期出版《南北畫廊》月刊，報導展覽時事和藝術理念。

蘆洲時期又做《逍遙遊》，這是想讓畢業校友可以知道彼此的近況訊息。刊物中我也會做一些校友和師長的訪問。《逍遙遊》也是自己當主編，寫稿、拍照、編輯樣樣自己來。印象很深的是訪問馬水龍校長，他跟我約在他大直的家裡，當時我是心驚膽跳的，畢竟要訪問這一位大人物。出乎意料的是馬水龍老師非常和藹親人，訪問過程中他娓娓道出他小時候一直到高中、大學的求學歷程，以及如何的學藝術；無意中也知道他不為人知的一面：大家只知道他的藝術成就是作曲和音樂造詣這方面。想不到其實他是畫畫的，他把以前畫的素描都攤開給我看，我嚇一跳原來他畫得這麼好。這次採訪給我很大的啟示是，一位對音樂如此執著，如此深入研究的長者，想不到他在視覺創作上也有這樣的歷練，卻一直以謙卑的態度和宏觀的視野在面對藝術創作。

陳永賢攝影，馮翊綱與宋少卿，
「相聲瓦舍」成立第一張照片

學生時代的刊物，不算是什麼專業媒體。但跟採訪對象的對話，有一些是很深入談論的那種我特別的喜歡，我喜歡跟這些有故事的人當朋友。雖然辦刊物花費不高，但還是需要節省東節省西才能辦成。所以我親自跑印刷，自己做完稿，還找到三重一家印刷廠，騎著摩托車去拜託老闆算便宜些，後來我還跟那位印刷廠林老闆變好朋友。

《逍遙遊》做完之後，又做了《關渡四季》。一樣會去訪問很多人物，裡面有老師、學生、創作者、藝術家等等，都是我一個人一手包辦。其中，有一次訪問到法鼓山惠敏法師，法師與我談了他的日常生活點滴，那時候我才知道偉大的法師背後也是很日常的，他說的都是一些很日常的事情。我從辦刊物中閱讀到很多人的生命、很多人的經歷，做完《關渡四季》之後短暫做《關渡通訊》。

黃：你以前的學習經驗很多元，包括跨了中國的水墨、西方美術、當代藝術，也念了很多畫論，從你現在的創作狀態來看，這多領域間的對話其實一直在互相接近中。

陳：回到自己的創作上面來談，我剛剛所講的主編刊物或是獨立策展那些比較是屬於社會服務。再回來還是要做自己的創作，對我而言每一個階段要去做的事情我就去做，例如：念大學之前我沒有畫過水墨，我就真的想把水墨的體系、它的脈絡、它的方法好好的弄透徹；透過這個我去了解它也了解到自己可以做些什麼事情。過去我也沒有接觸版畫，所以我特地去把版畫的技巧、版畫的媒材，去熟悉、去做、去完成。至於讀藝術史，也是因為對藝術史的脈絡都不是那麼的清楚跟熟悉，尤其有關藝術跟美學之間的關係，或是一些理論上的理解，本來沒有深刻地去閱讀，所以我花了三年的時間把中國美術史弄懂，從概念、該知道的方方面面都盡量做詳細的閱讀，同時也把西方美術史重新瀏覽一遍。我認為既然做要創作，就要把這些歷史脈絡先搞清楚。為什麼我們要知古鑑今，就是要從歷史裡學習到你自己的位置在哪裡，你的創作的概念是什麼，避免跟人家重複。

這是一個學習的過程，這個學完之後自己總是要獨立出來，把這些東西看看能不能在自己創作的某個部份可以用得到。比如，用得到最多的部分是在策展裡，有關脈絡、理論的部分，因為策展會處理很多不同藝術家的媒材，這時候我就較熟悉這是哪個歷史脈絡，就可以把理念、技術、觀念的論述弄清楚。創作上面也是一樣，若還是以東方媒材、西方媒材區分，那它就只是媒材沒有什麼，但如果將它綜合到錄像裡面，錄像就會有書法、也有設景之類。我比較不喜歡把它們做分類，也沒有分類的必要。其實東西就是要通，不是要精通的通，而是要了解它的屬性。本來藝術就是沒有一個框框在，我是比較開放的那種，尤其是在英國期間給的刺激太大了。他們很自由、尊重藝術、尊重文化背景，不會去干涉你什麼。藝術沒有好

跟壞，是來自於你的內心與你的文化，文化是身體的一部分，內心則是你要對自己坦承。

詹：最後想作個總結式的提問。藝術創作是人類特有的一種精神性活動，你選擇人的身體，不管是你的或是他者的，作為你創作的載體，或者用藝術創作慣用的語彙把它稱作媒材。而相較於其他媒材，身體是有感知的，這種肉體的感知在你的創作論述中很少被闡述或揭露，你所強調的比較著重在身體與環境互動下所產生的精神性思維。因此，想了解身體在你作品創作過程中的感知，你是如何面對? 這些感知是否有必要被了解?

陳：身體的感受性是一種主觀的認知，我依照個人敏感度的路徑去獲取，是一種對於自己內省及社會現象觀察的一種投射。我一直喜歡觀察人的表情與情緒，早期，我曾經以「大家樂」為題材，觀察這種盛行於 1980 年代中期的簽賭活動，其投注方法，類似歐美式的樂透。當時無論士農工商、販夫走卒，甚至政治人物、企業家、公務人員皆投入簽賭。這項議題轉化為我的繪畫及攝影影像，觸動我的是，人物表情背後的無助與消極，反映出他們在道觀、廟宇、墳墓，向鬼魂、神佛求明牌，甚至膜拜各種物體如石頭、香灰等物件上的精怪，讓他們情感得到莫名慰藉。人們瘋狂尋求「明牌」，透過神靈指示而直射的社會現象，是一種虛無的追求，也是一種集體意識下的不安徵侯。

對我來說，身體對於創作上的感知是直接的，而且是接收到各種社會現象所得到的反饋作用。身體對於人們關於社會事件的經驗和知識累積的內化，納入自我感知集合器之後，其精神感受層次大於肉體磨難。我的身體投射了一個小型的社會處境，無論是一種象徵消失、不被看見的符號，感知與認知之間聯繫在一起，都是自我內省投射與社會事件的反芻。