專輯

從三個城市出發的當代觀點

台北篇：2002台北雙年展——世界劇場
C02台灣前衛文件展
廣州篇：廣州三年展——重新解讀：
中國前衛藝術十年（1990~2000）
上海篇：2002上海雙年展——都市營造

典藏
今藝術
JANUARY 2003 ART TODAY
http://www.artouch.com

市井後現代：宋冬、尹秀珍的藝術
吳天章：笑畫批判家國的史詩
有關崔廣宇的「系統生活捷徑——表皮生活圈」

季大純和他的視覺世界
台新觀察論壇：從奇觀社會中突圍
20號倉庫營運效益的檢視與反省

NT$180

典藏一今藝術（月刊）
Zb1Z- - 1
000180元
典藏一今藝術（月刊）
2 62107 018020
$180
誠品書店

枯葉蝶的策略

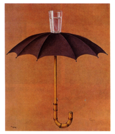
有關崔廣宇的「系統生活捷徑——表皮生活圈」

文．圖｜陳泰松

【注意】stick, adhere均指堅持、固執。Adhere是較爲正式的字，常用於有尊嚴的事物，指自動地或因義務而固守某物、忠於某人或擁護某機構。Stick則是普通常用的字，指像是某些黏質東西黏在一起的依附或黏結，例如說，蒼蠅黏在捕蠅紙上（Flies stick to flypaper）（註[1]）。

【提示】僞裝成死物，並寓居於此，才有可能從這世間的廢墟裡透視出一種邁向生命拯救的遠景。

【關鍵字】傘、表皮、穿透、模擬、枯葉蝶、僞裝、它者、異己、體制、雨、夢、醒悟、假寐、反諷、寓意、廢墟。



馬格里特（R.Magritte）《黑格爾的假期》，1958。

一把傘

「我很好，我並沒有淋溼」，這是崔廣宇在展覽牆上的文字宣稱。雖然樓上的錄影作品有一幕是他更換衣著，接受水柱恣意噴灑的畫面，但我們不妨試著把這句話解讀為外面在下著雨，藝術家向觀眾表示他沒被雨淋到。這當然是一個聯想，但也是順著他的邏輯、以一種與藝術家「休戚與共」的存在意義所作的詮釋。既然如此，雨下在展覽室裡也是允許想像的事。

那麼，就像藝術家更衣擋雨一樣，想像他在此已有一把傘了！它跟馬格里特（R.Magritte）的傘同款，功能類似，一幅名為《黑格爾的假期》（1958年）的畫作便是個樣本，上面還頂著一杯水。馬格里特在給友人信中談到該構想是來自他畫的一杯水，當時思忖著「如何畫出一杯有特色的水」，在不斷反覆畫了好幾次之後，發現描繪水面的線條與杯身的反光線合看起來像是傘的外形，於是乾脆畫一支傘在杯子裡面，但最後是把傘畫在杯子外面，由下頂著它；馬格里特向友人如此解釋：

「接著我就想到黑格爾（另一位天才），他會很有感於對這個有兩種相反作用的物體：同時地不承認水（拒絕它）與承認水（包容它）。我想他會覺得這很迷人或很好玩（好像在渡假），我將其定名為《黑格爾的假期》」（註[2]）。

這是內與外、接納與拒絕的辯證，似乎也是崔廣宇在雨天撐「傘」——撐著他所謂的「表皮生活圈」——所要演練的事。當然，崔廣宇在此想談的是一個比「繪畫思考」本身還大的課題。

先看展覽現場播放的幾件錄影作品。《十八銅人．穿透》是記錄崔廣宇義無反顧地用頭去衝撞各式各樣的物體，對象包括：路樹、號誌桿、公共雕塑、捷運車廂、郵局鐵門、證券所的電視牆、便利商店玻璃窗、停放的消防車、建築工地的護欄、門外的麥當勞叔叔，甚至一頭牛等等。雖然這一系列讓人爆笑的「頂撞」，是以公眾場所為主要的實踐場域，但藝術家不作事前的媒體宣傳，並儘可能地低調行事：動作扼要，神情肅穆，像是苦行或在執行某項任務。更特別的是現場無人圍觀，幾乎到比荒謬行為本身還更為荒謬的地步——也就是說，無人聞問。當然，「無人聞問」是螢幕框內的事，在修辭意義上，取景的框架本身更居於關鍵地位。那麼，這又撞出什麼意義來呢？

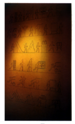


圖1

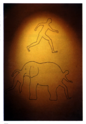


圖2

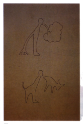


圖3

圖4（崔廣宇提供）

崔廣宇《十八銅人．穿透》．錄影。（崔廣宇提供）

崔廣宇《十八銅人．穿透——自發性》．錄影。（崔廣宇提供）

崔廣宇《十八銅人．穿透——感受性》．錄影。（崔廣宇提供）

「穿」的雙關語

只看錄影內容極易作出心理層面的誤讀，譬如說，自虐，或從個體的困頓到對文明及其社會的不適等等。這些看法是流於片面的，因為一種跟身分有關的「穿透」才是崔廣宇在此意圖表達的。作品標題就已指出這個概念了，但更具有指標意義的是牆上一幅描繪人體穿透各種物體的圖案（圖1、2）。這些物體被引申為「結界於意識及生活空間中不可動搖與侵犯的權力機制」（註[3]），而行動是關於「某種超越本能的考驗」（註[4]），通過所謂「十八銅人」隱喻的磨練，達到「無入而不自得」的存在境界，他有一段話是這麼說的：

「我們也樂見於以此無形的操弄下黯淡的適應徵兆，然而，它的無形正如同『十八銅人陣』的傳說那般，提供我們投射一個磨練與考驗的想像與捷徑，藉由這條捷徑，我們穿越」（註[5]）。

必須注意的是，「穿透」在此是個雙關語，還意味著穿衣的「穿」。在另一件錄影作品裡，我們可以看到崔廣宇從背包裡掏出備妥的服裝，迅速地換上符合場所性質的制服與衣著，一幕幕地隨著他的所在表演變裝秀：例如化身為計程車司機、停車場管理人員、早晨公園裡的運動者、風景區的觀光客，走出美髮沙龍店的顧客、飯店前的泊車小弟等角色；而這也可被視為「裝」的雙關語：著裝與裝作。

不過，若要掌握整個「穿透」概念的語意輪廓，我們還得顧及《十八銅人．穿透——自發性》與《十八銅人．穿透——感受性》這兩件錄影作品。前者所謂的「自發性」是一系列在戶外的嘔吐記錄，一種在「穿透這個動作執行後比較劇烈而貼切的生理反應」（註[6]）。不過，我們只要看牆上的兩幅圖案（圖3）便可明瞭，口吐穢物跟厭惡無關，也不是用來意指某種身心失調的症狀，而是指「它者」穿透人體從口中蹦出的一種形態：在此過程中，人體被「它者」貫穿，有如被涵蓋在它的內部裡，成為它的一個環節。另一件也令人爆笑的錄影作品則顯示崔廣宇在承受各種雜物、日常物件不斷地襲擊他的後腦勺，並還要努力猜出它們的名稱。同樣地，這種襲擊也不是要表達我們眼前所見的自虐表現，因為一幅貼在玻璃窗上的圖案（圖4）將這種感受，似乎改寫成一道致命的命題：現實，就像是一種向你背後襲擊的某物，事先無法預知，就算你知道了，眼前所見也只是一個倒轉的、虛幻不實的影像反射——這當然是一個挑戰性的指控。

模擬：僞裝成它者之死

順著這理路來看，「穿透」無非是指一種跟主體實踐有關的策略，我們在展場二樓牆上可讀到一段義理稠密的陳述：

【擬態】這是強顏歡笑與苦中作樂的延伸，例如枯葉蝶（killima inachus formosana）、竹節蟲（Megacrania tsudai Shiraki）。另一方面，它是一種閃躲問題、故做姿態，將儀態問題哲學化的捷徑。

就像枯葉蝶一樣，「穿透」正是藉由表象的模擬而進行的一種「僞裝」（camouflage，崔廣宇對中文「擬態」的英譯），指出一種如何臥底，混入我們當今的體制社會，並與之調適的存活之道。於是，師法枯葉蝶的求生策略隱含了一個激進的哲學：演活某個死物——也就是說，使自己活脫像是一片死寂的枯葉。「置之死地而後生」在此有個新解：去死吧！這不是自己裝死，模擬自身之死，而是把自己裝扮成它者之死。

這固然有死亡外貌的模擬，但模擬的對象不是自身，而是它者——它作為一種死亡的模型。這種隱喻也等於嚴酷地宣判了體制社會正是一個死的世界，但不幸地也是我們在世存在的棲身之所。為了穿透這種社會與找出「一條待人處事的捷徑」（註[7]），崔廣宇的建議是必須偽裝成它的一員，委身在這個死的世界裡，縱使在此是「強顏歡笑與苦中作樂」，即使是被偽裝出來——他所說的模擬或想像出來——的「體面與滿足感所穿透」（註[8]）也在所不惜。這種不計形象的演出，正是基於一個不得不接受的生存索求：崔廣宇語帶反諷，不無以悲劇性的口吻如此說道：「我們虛擬一個枯竭，相信它以及由它所產生滿足我們的所有」（註[9]）。

這就是崔廣宇所謂的「穿透．被穿透」（註[10]）的存在處境，「表皮生活圈」的精義所在。要知道，我們在此邏輯下是不能把那層「表皮」看成靜態的，很簡單地以一般的想法來加以理解。事實上，馬格里特的那把傘就是用來描寫它的諸多情態：傘是撐開的，也就是說，撐著，或如崔廣宇所說的「硬ㄍㄧㄥ」（Stick it on）。這傘在盛水的杯子內與外做變動，就像「表皮生活圈」所體現的「穿透」，一種在體制的內與外、承認它與拒絕它做辯證。但無論如何，這裡的基本精神就是要「硬ㄍㄧㄥ」，就像雨中撐傘的「硬撐」，而傘在雨裡被淋溼的同時也抵禦了雨，在某種程度上也在雨外：這雨，也是「現實」之雨、體制社會之雨，它被抵制的同時也被接納了。那麼，雨中撐傘的藝術家，果真完全沒有被淋溼——換句話，被體制社會收編、瓦解？

崔廣宇《表皮生活圈》．錄影。（崔廣宇提供）

崔廣宇「系統生活捷徑——表皮生活圈」個展邀請卡。（崔廣宇提供）

體制，一個異己的它者

即使撐傘，有誰能保證連一滴雨都不會沾到！我的意思是說，無論持何種立場，人的社會性根本是離不開體制的。崔廣宇當然有意識到這點，對於他所說的「我很好，我並沒有淋溼」，我們在此也可表以認同：因為其所揭櫫的偽裝術就是為了顛覆體制社會，最後猶如一位堪以告慰的倖存者向人道出：「我很好……」

這裡可得出第二道致命的命題：體制是無所不在的。毋庸置疑，這是不證自明的事實，但我們不應就此把「系統生活捷徑——表皮生活圈」判為了無新意的展示，因為重點不在於它的「自明性」，而在於它不斷重現的歷史性及其所涵蘊的美學實踐。對此，我們確切要評論的對象便聚焦於它在作品中如何——以何種方式——被描述的語法問題。

首先，崔廣宇的行動很自然讓人聯想到Wood與Harrison雙人組的「微型戲劇」（micro-dramas）（註[11]），特別是前者97年的《天降甘霖》對照於後者在今年光州雙年展展出的《3D Bucker》，兩者都帶有60年代極限主義對身體操練的後續發展——基本上，都是人在連續躲避從上面掉下來的物件，在崔廣宇這邊，物件是各式各樣，並遭到暴力砸毀；後者則是單一物件，狀況優雅許多。當然，Wood與Harrison在動作設計上講究身體與物體做出幽默、機巧且嚴密的互動，並以極限主義式的純白、封閉隔絕的室內空間為展演的舞台。崔廣宇的演出則著重於身體面對物體力量的承受，且通常是發生在室外開放的現實場域裡。更不能忽略的是，在「系統生活捷徑——表皮生活圈」裡，崔廣宇的行動是要求不能單獨解讀的，而且還與其他書寫形式相連結以陳述他的特定理念：也就是說，由「圖案」、「文字」與「行動」彼此交織而成的、以「穿」為修辭的一種「聲明行動」（enunciation）。在此行動中，崔廣宇所謂的「身體實驗」已非全然是肉身的指涉，而是在身體的承受中指向「穿透體制」的政治隱喻。石瑞仁近期有意思地以「題／作」概念談行動藝術，將崔廣宇的行動評為「小題小作」，並約略地從台灣解嚴後的歷史角度，將它許為繼李銘盛80年代末的《尋找李銘盛》之「小題大作」，姚瑞中97年的《反攻大陸》之「大題小作」後另一種面向的發展（註[12]）——但若關照「系統生活捷徑——表皮生活圈」整個展出的規模之大，這其實也是繼李銘盛之後另一種「小題大作」，若再進一步地察看枯葉蝶英文學名（killima inachus formosana），這裡似乎暗示著一個大題：台灣（formosa）的生存之道。

不過話說回來，崔廣宇這種「聲明行動」並非完美無缺，因為在語意環節的扣連上，「行動」畢竟跟「圖案」與「文字」有所落差；這也讓人對他的「頂撞行為」、「被K行為」與「嘔吐行為」有另作他解的意義縫隙。例如，且撇開圖文強勢的語意引導，這些行為其實是很難緊扣「穿透」的概念；情況猶如鏡像反射，剛好完全是相反的對照，它們立即讓人感覺到是在表達一種存在的孤立、隔絕，或對體制的不適與無望的衝撞等等。這裡產生了第三道命題：體制是讓人無法穿透的。

然而，這種落差不是用來批評崔廣宇硬拗「穿透」概念，而是誠如布格爾（P.Burger）在〈日常性、寓言與前衛〉一文說的：「發生在藝術家寓意式的自我詮釋和觀者視覺經驗的象徵詮釋之間的落差」（註[13]）。就布格爾看來，「寓意」（allegory）作為藝術家主體的創見與「象徵」（symbol）作為「相互主體間的認可」是我們在理解作品時所不能偏廢的，二擇一的選項反而是錯誤的，適切的作法是在兩者所造成的「極端複雜結構的多個意義層次」作來回。要強調的是，就像「系統生活捷徑——表皮生活圈」所顯示的，這並不是當代藝術欠缺嚴謹所致，而是深深地根植於一個具有徵兆意義的、跟20世紀前衛主義密切有關的記號理論，也就是班雅明所指的「寓意」概念：「感知面」與「知性面」（形式的兩種面向）並非融合成一個整體，而是「保留在彼此的差異中」。

布格爾認為，對當代美學理論而言，這個概念是具有重要價值的，因為它能幫助我們「超越唯心主義美學的形上預設」，將前述兩方所造成的分歧轉化為「一個藝術構成的經驗原則」（註[14]）。如果說，現代性摧毀傳統美學典範，瓦解了集體社會所保證的、唯心主義予以背書的「象徵」，並試圖終結（試想立體主義的「拼貼」與「蒙太奇」的做法）記號與它的指涉物相符一致的概念，那麼，「寓意」的提出便是為了揭露意指系統碎成片段、形同廢墟的殘局，也是從前衛至今藝術家可能要面對的挑戰：必須承擔自創藝術語言而造成的意義危機與轉機。至此，我們不應把這種原則僅視為詮釋的問題，而更應把它視作是一個——以克里斯多娃（J.Kristeva）的術語來說——發生在意指系統的「成義過程」（significance）中的語言問題。

就此論「系統生活捷徑——表皮生活圈」，「穿透／非穿透」的問題實比崔廣宇所說的「穿透／被穿透」還更為根本（我不是說它有誤）。但無論是對「穿透」的正解或反解，「系統生活捷徑——表皮生活圈」所要談的議題終究是圍繞在主體必然遭逢的對象上，也就是說，體制作為一個「異己的它者」。

崔廣宇的假期

這樣看來，「系統生活捷徑——表皮生活圈」可劃入當代沙特（Satre）變種的存在主義了，表達了藝術實踐對資本體制社會依舊保有警覺的能力，企圖把我們從一個不斷讓人陷溺其中的現實裡推醒。「醒悟」是必須堅持，但更應「ㄍㄧㄥ」在「假寐」的姿態裡，一如枯葉蝶的裝死策略：因為現實是被判讀為夢，特別是一種會隨時襲擊我們的夢，一種倒轉的、虛幻不實的影像反射。

於是，「假寐」有個考驗：不能使自己再度陷入、或「加入」（adhere to）現實的體制社會的夢境裡。這同時也是一項政治隱喻：與其從體制外搞革命，倒不如從體制內搞顛覆；也就是說，與其說它是懷著烏托邦的想像而批判體制，倒不如說是把自己偽裝成體制的一員來騷擾這體制。

再者，我們也注意到，崔廣宇在此所使用的元素，意圖直追企業文宣的圖文樣式，寄出的邀請卡也反映了當今個性化商標圖案設計的風格，並還將整個展覽的調性，佈置成有如個人形象的品牌包裝——其實，這是提供想了解他的觀眾一些較為完備的展出資料與記錄，例如他也是藝術團體「後八」成員之一，該組織曾模仿企業經營策略發行「認同卡」（註[15]）。在一次訪談崔廣宇的對話中，藝術家強調，問題不是藝術納進其他領域，而是反向地將藝術箝入其他領域（特別是指企業語言）。重回到同樣的議題，但發生在不同層面上：如何在展覽那裡「硬ㄍㄧㄥ」，活生生地「ㄍㄧㄥ」住；換句話，如何偽裝它，以記號學的方式住在它那裡，住在那個代表體制社會的、且隱然嚴酷地被判為死亡的它者那裡——總之，如何在「ㄍㄧㄥ」在「假寐」的姿態裡。

這裡值得觀察的是崔廣宇的「寓意」手法，就像班雅明所說的，「在寓意裡，觀察者看到的是歷史的垂死面孔：變成化石的原始景象」，而「歷史不是表現為一種永恆生命的進程，而是不可遏止的衰落」（註[16]）。淪為廢墟的「物」像是充滿寓意的「思」，俯首即是，崔廣宇一件令人印象深刻的作品必須在此提及，99年在巴黎「台北．巴黎——複式世代」展出的《天降甘霖》，也是97年《天降甘霖》的裝置改作。這是一台遭到砸損的電視依舊播放著它被砸的畫面，崔廣宇在此提到遺跡，也提到「自我指涉」，並把它與62年R.Morris的《I-Box》（註[17]）作類比——我們可再舉出另一個範例，61年R.Morris的《Box with the Sound of its Own Making》（一個會播放自己當初被打造時發出聲響的箱子）。

崔廣宇「系統生活捷徑——表皮生活圈」展場一景。（崔廣宇提供）

不可否認，「系統生活捷徑——表皮生活圈」連同它的「後設語言」（展出模式的語言）也展現了「ㄍㄧㄥ」的論述邏輯之一貫性。崔廣宇在此為我們提供一幅圖像是繼現代性之後，在黑格爾浪漫美學意義下的主體性的另一種發展形態。於是，身為一位具有「位勢」概念的「sticker」，「黑格爾的假期」對崔廣宇而言，或許就如他自己所說的「苦中作樂」：這是自我漫步在頹敗的廢墟世界裡，當中透露出些許蒼涼。

註[1]：請參見《最新實用英漢辭典》，梁實秋主編，台北，遠東圖書公司，1971，p.1996。附註：本人做了文句上的更動。
註[2]：《馬格里特》，S.Gablik著，項幼榕譯，台北，遠流出版，p.144。
註[3]：見《崔廣宇作品集》，光碟2內附的文字說明。
註[4]：同註[3]。
註[5]：同註[3]。
註[6]：同註[3]。
註[7]：二樓展覽現場牆上的文字。
註[8]：同註[7]。
註[9]：同註[7]。
註[10]：同註[7]。
註[11]：David Batchelor評Wood與Harrison的用語，見《john wood and paul harrison》畫冊，倫敦，ellipsis出版，2000。
註[12]：石瑞仁，〈一意／孤行、逆來／順受——解讀崔廣宇小題小作的行為藝術〉，台北，《藝術家》331期，2002，11月號，pp.396-399，藝術家雜誌社。
註[13]：布格爾，《前衛藝術理論》，蔡佩君、徐明松譯，台北，時報文化，1998，p.153。我將「寓言」（allegory）改譯為「寓意」。
註[14]：同前，p.154。
註[15]：這個組織有網址可供查詢，http://www.etat.com/post8/
註[16]：《本雅明思想評傳》，劉北誠著，台北，台灣商務，1998，p.114。
註[17]：見《崔廣宇作品集》，光碟1內附的文字說明。