

主 題 展 演

三分之一的異域之旅

以床為乘具的「另一個世界」展

圖/文 許淑真



Chiharu Shiota, 睡眠之間, 2002, 20張床、毛線, 裝置

當物體滿載著複義與矛盾,「床」這每日身體與之的物體,便成為受藝術家歡迎的主題。它像是一個餌,激起感情、挑起記憶、甚至身體的迷惑力,使它成為具吸引力的窗口。我們共花費了人生三分之一的時間在床上,它是舒適安全的隱密庇護所,在意識的掌控之外,開啓了通向新世界的

道路。它建立在親密之上,也圖示了力量的版圖,從搖籃到棺材,是現場的過渡,也是生命循環的始與終。

床在圖像學歷史中是複雜的,從耶穌之生到斜臥裸體的性愛內容,一直到了現代主義以降,床才從這層層他義的輔助品,而成為自己的載體,它暴露了私密也參加了公共空

莫那·哈同，安靜，1994，玻璃，127x93x59cm



間對它的細查。瑞士的疏森美術館中，上演著以「另一個世界 - 十二個臥房故事」(Another World-Twelve Bedroom Stories) 為名的藝術家床上故事。

【一】

當動物視線的焦點從垂直站立的視線變成躺臥在水平面時，牠們就成為餌食，而參加了犧牲之旅，這種視線僅止於觸覺敏感度的擴張...

Rosalind Krauss曾提出它的Gestalt理論(註1)，陳述躺臥這未受防的解嚴狀態，讓人中介於慰藉與易受傷，也中介於力量與無助。展覽的第一個“現場”有相當繁複雜亂的黑色棉線編織出的網繭，包裹在日本女性藝術家Chiharu Shiota (*1972)所現場放置的20張床上，這沉靜不譁的震撼有如讓觀眾進入到「幽閉恐懼症」(Claustrophobic)的旅程。而Shiota對真實的模糊感，加強了作品中如惡夢、神經

莫那·哈同，髓，1996，橡膠，20x180x120cm

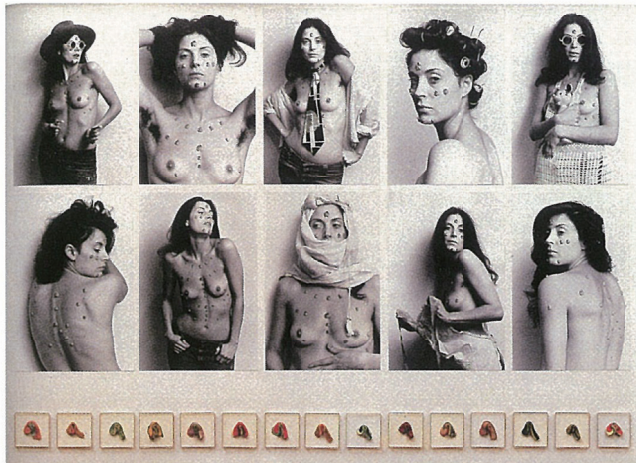


質的無助糾纏，在這裡我們看到了有東方儀式性身體和西方藝術文本下的表演。

從早期的女性議題與第三世界之間文化衝突的行為表演，再回到自己關注的身體，莫那·哈同(Mona Hatoum, 1952)是現在當紅的英國女性藝術家。在同時間的德國文件展也展出她的三件作品，1988年的錄影作品「距離的測量」(Measures of Distance)，有著她母親從黎巴嫩寫給她的信，而文字有如圍欄一般附在她母親模糊的洗澡影像上。另一件「回家(鄉)」(Homebound)從每日環境的批判性解構，回應著身體的和心理上的分裂。她的作品從後期現代主義轉型成進入情感矛盾和政治性的符號，她使用了易位與間離的手法，使物體改變了我們習以為常的看待方式，而造成精神上的威脅。如這次在疏森展出了她的三張嬰兒床：1993年的「單獨禁閉」(Incommunicado)、1994年的「安靜」(Silence)以及1996年的「髓」(Marrow)，她改變了原有床的材料，而分別以鋼、玻璃和橡膠來取代，來形成她所謂的對物體的吸引力和對材質厭惡之間的緊張感，這些作品將嬰兒床原有的舒適安全，因材質的置換而產生不安與威脅感。

床除了是身體第一次出現的現場，也是身體消亡的現場。漢娜·薇克(Hannah Wilke, 1940~1993)是60年代表演藝術的先趨，她最有名的表演是「S.O.S.凝視對象系列」(S.O.S.Starification Object Series)，裸露上身的薇克向她的觀眾要了嚼過的口香糖，把它塑成許多如陰唇般形狀的小

漢娜·薇克，S.C.S.凝視對象系列，1974-79，28張黑白照片，每張15x10cm
(此件作品未在此次展覽中)



物件，貼在自己的上身。當時在藝術領域，女性生殖器仍是個禁忌和挑釁，男性公開說她的身體只是欲望的物件，而女性更是譴責她是自戀的納息塞斯，而她只是為了衝破女性的固有角色，不成為男性理想印象的身體。在90年代薇克的作品被稱為「可憐的藝術」(Abject Art)，與這次展出的作品「內在的維納斯系列」(Intra-Venus Series)(註2)有關。早在1978-1982年薇克就曾紀錄過她母親與癌症奮戰的過程，在1987年薇克也被診斷出淋巴癌，一連串的化療、骨髓移植改變了地的身體，這期間薇克仍舊持續以她自己身體表演為中心的自傳式藝術創作，只不過戰場變成了病床，「內在的維納斯系列」記錄了她因癌症化療而變形的身體，與她母親因切除乳房而帶傷痕的身體圖像一樣，利用具瑕疵的身體，來對抗著未沾污女性身體的完美意象，也開發出了挑



斐迪南·侯得勒，Die Sterbende Valentine Gode-Darel，1915，油彩於畫布上

漢娜·薇克，內在的維納斯，1992-93，表演的自畫像，唐那德·古達 (Donald



釁、諷刺和曖昧的意義。

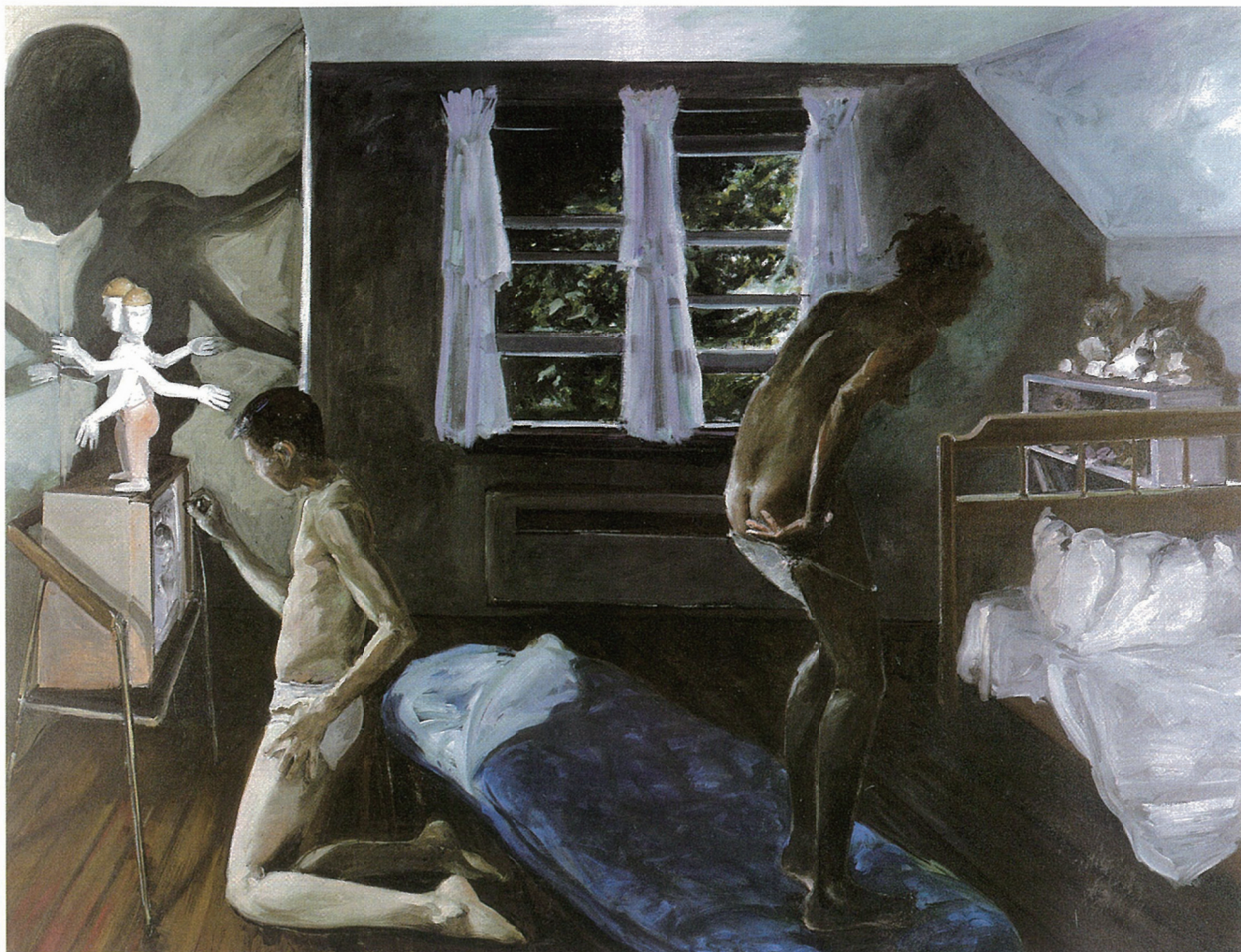
這次的展覽作品年代多集中在近20年之內，超過的除了有布爾喬亞 (Louise Bourgeois, 1911) 的一張早期畫作之外，還有斐迪南·侯得勒 (Ferdinand Hodler, 1853~1913) 為他生病且垂死的愛人 Valentine Gode-Darel 在1914至1915年之間所繪的一系列畫作。從張張漸趨水平姿勢的身體裡，侯得勒在作品中只是注視，並強調垂死愛人的不動，但不企圖賦予意義。

水平視域在德國有時被認為是廉價的，甚至帶有賣淫的味道，被稱為「廉價的水平視域」(horizontales Gewerbe)，身體姿勢在此暗指階級組織的力量。艾龍娜·內媚斯 (Ilona Nemet, 1963) 的作品「多功能女人」(Polyfunction Women) 便指陳此種力量，她展示的是一個紅色絲絨大床，床面上有26個圓洞，觀眾必須躺下來凝聽，



愛龍那·內媚斯，多功能女人，1996，局部，絲絨床與聲音裝置，50x200x200cm (局部)

愛立克·費雪，睡眠舞會，1983，油彩於畫布上，213x274cm



才能聽到不同女人放行駭浪的聲音。內媚斯的床被當作中介的身體，也就是女人的身體，但長期以來社會所賦予的多功能角色，始得女人的身體有如內媚斯所說的「男人慾望的無臉孔物體」，這種轉變曲解了女性對感情的權能和複雜度，而色情烏托邦便開始成為家庭中男女生活之間「自然的」，但也是剝削關係的鏡像批判。

在同一展室的牆面上有愛立克·費雪（Eric Fischl，1946）的三張畫作，費雪畫面的力量來自於「類色情」（queasi-pornographic）的場境，並深入著墨於身體層面的影響，他指陳於禁忌、性啟蒙的主題，和隱藏在配偶與小孩之

間的性關係。他從家庭成長經驗中，體會內與外的二重真實，讓他的作品擺盪於展示與隱藏、虛假與直覺的內容。如這次的一幅作品「睡眠舞會」（Slumber Party）中電視上的四手雙頭的人偶，影射著二個一黑一白的年輕人，未開墾的性能源。

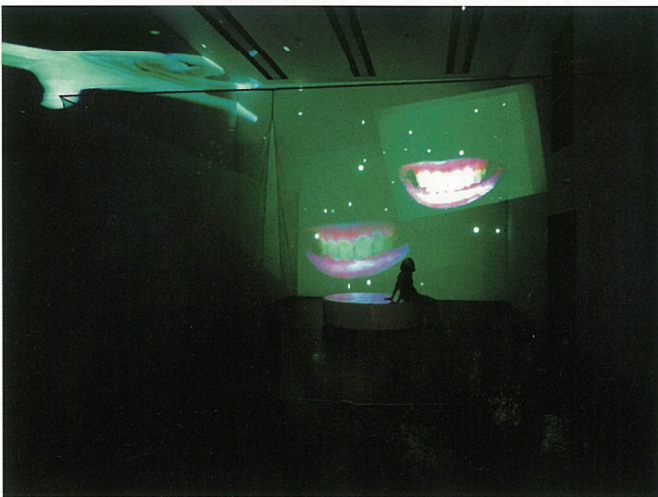
再來一間大展室有三件露易斯·布爾喬亞（Louise Bourgeois，1911）90年代的顛峰之作「Cell」系列作品。布爾喬亞長期以來激進的處理物質與媒材，不變的是她個人的語言、經驗和與社會價值的衝突。她將個人經驗意指社會的細胞結構，而導入有關性、病和受苦等論調的禁忌。「Cell」

露易絲·布爾喬亞，入與出，1995，裝置，複合媒材



系列是內織隱喻和帶有建築式的裝置作品，有生物性與身體性的成分，再濃縮入她生命的原型和作品中深層的意義，如1995年的「入與出」(In and Out)，其巨大並具侵犯性的粉紅色物體，一部分像人，一部份像動物，又有植物的型態，這帶有布爾喬亞式雕塑語言的精華，也藏著性的意涵，在充滿危險機器的結構中，有一個去頭手的人形，這具緊張感的圖像，她稱它為「歇斯底里的拱形」(Arch of Hysteria)，是極度興奮的替代品，真切的投訴布爾喬亞那痛苦與愉悅並存的主題。

走過前面幾件作品的沉重，不知是不是展場的刻意設計，下面的一件作品便拋掉身體真實的沉重負擔，而進入無關乎個人歷史包狀的場域。瑞士女性藝術家碧蘿替·理絲特 (Pipilotti Rist, 1962) 的影像裝置作品「極端」



碧蘿替·理絲特，極端，1999，白床、三個單槍投影、聲音裝置

小野洋子和約翰藍儂，阿姆斯特丹床的進入，1969，Rudd Hoff攝影



(Extremities) 讓身體的局部像耳、鼻、陰莖、乳頭、手、腳等如行星般在她所創作的影像宇宙中運行，觀眾躺在設計的圓床上，棄守控制的投身在她的國度裡。她認為水平姿勢是減少重量壓力，她讓分離的身體從真實的世界分開，分享感受的烏托邦，她曾說「我不要去複製真實在我的作品裡」，她利用影像的人工化材質來建立與真實的距離，反啄傳統「存在」的表現意義。

【二】

雖然作品展示便代表公開，但下面幾張「床」就較上面的藝術家更前進到公共的主題上。小野洋子和約翰藍儂 (Yoko Ono and John Lennon, 1933~ and 1940~1980) 在加拿大表演的影像文件作品「床的和平」(Bed Peace，



大衛·理德，史考特的臥室，1995，裝置

麗蓓佳·后恩，愛人的床，1990，鐵床、蝴蝶、金屬結構、馬達，
116x121x191cm



1969)，床被當作一個“地方”來呈現，她們利用馬拉松式的行為表演和會議以及媒體的效能，傳達一種非暴力的抵抗、無約束的愛，在越戰和學生運動時期，藍儂和洋子成為愛和和平的化身。

大衛·理德 (David Reed, 1946) 的作品，在氣質與內容上在此次展覽中稍顯突兀。理德原本是個抽象畫家，作品「史考特的臥室」(Scottie掇 Bedroom, 1995) 大玩視覺心理遊戲。展場有著床、立燈、電話、床頭裝飾畫和電視等臥室物件，等仔細一看，電視裡播放的電影場景與現場實景是一模一樣。其實理德利用了1958年希區考克的電影「迷魂計」(Vertigo) 中的一段男女主角的戲，經過他重新數位整理，牆上換上了自己的畫，只是經過了經典影片與類裝置的表現，使理德的畫看起來就像是贗品一樣。

麗蓓嘉·后恩 (Rebecca Horn, 1944) 早期常將自己的身體擴張來延伸特殊的感覺，如1972年的作品「手指套」將自己裝上了如義肢般的物體，不用曲身便可碰觸到地板。漸漸的她從對這些器物的有趣性發展到具生命感，以及與現場觀眾的溝通，這些物體的偽裝功能使人們思索成不可避免的隱喻特徵。後來后恩便專注在影片上，這與她紀錄身體表演的影片不同，這次「愛人的床」(The Lover掇 Bed) 便是以她1989年的影片「Buster掇 Bedroom」為文本所作的作品。這床沒有床墊和床單，藍色的蝴蝶停在鐵杆上，接近時蝴蝶會自動的擺動翅膀。后恩大量的使用隱喻特徵以及具文化符號的物件，可看見的是伴隨著潛意識與夢的影響。

杜象的「Apoin_re Enameled」(1917)，床被第一次

羅伯特·賈伯，床，1988，木、棉、毛、亮漆彩，112x180.3x99cm (局部)



當作是裝置的基本中性物件，這次羅伯特·賈伯 (Robert Gober, 1954) 展出他1988年的「床」(Bed) 有他的一貫特色——未經改造的具必需性與功能性的家居物，但他拒絕人們為它冠上現成物之名，因它是象徵與投射的場域。從故意曲解現成物的概念，到質問生活物件原始的潛在情感，他使月手工完成物體，展出時雖然使用者缺席，但這空間卻也給了物體它自己的本體。一如他主要作品「排水孔」一樣，「床」它略述了無處不在的象徵 (從一個世界到另一個世界的轉變)，也解釋了自己的空間。

最後一件「from Bett」(1986) 是瑞士藝術家羅曼·席格那 (Roman Signer, 1938) 的影像作品。影片中一個人被子遮到了下巴，並戴著帽子躺在綠色的床上，一台遙控直昇飛機不停的在他的上方飛來飛去，看了很久不知道它要停在哪裡？會不會傷人？席格那創造了“plastic event”，事件明顯是設計的，影片中光線極明顯是白天，睡覺的人在床上出現，但又讓人覺得他是清醒的，有著隱藏、內避紀錄的行為。

【三】

人是雙重的。在他的身上有兩種存在：一種是建立在有機體之中的個體存在，因此其活動範圍受到嚴格限制；另一種是社會存在，它再現我們通過觀察可以意識到的理智與道德秩序中的最高現實——我指的是社會 (Durkheim, 1961, p29)。

羅曼·席格那，from Bett，1986，影像



文化的作用在於將群體的集體再現施加於個體之上，透過社會實踐與群體義務來限制激情。於焉產生了「雙重人」(homoduplex) 這個概念，這個社會學概念陳述了個體是非社會性的激情與社會理智的複合體，而個體便會在這既非此、亦非比的灰色地帶，併發出巨量的激力。

藝術家是呈現這激力的絕佳舵手，她（他）們慣以隱喻、投射、曖昧、自傳式的方式帶出，她（他）們為什麼願意觸碰禁忌、掀開私密，而用迂迴的方式呈現呢？不要小看這關起門來的力量，門內所引發的禁忌話題常具有革命潛力，如性，這個展當中有許多藝術家走過激情狂飆的60年代，性自由常是他們用來抵禦文化暴力的最佳利器，如小野洋子、薇克、費雪等便利用使人反感的禁忌身體。而個人自傳式的為身體藝術所帶出的新美學，非公式化但具普世性的主張，不受約束的存在，由自己的主張所釋放出與歷史和普世社會的合法性，以及創作神聖的基本原則。

與家庭、童年的關係也這次展覽藝術家創作的來源，而私領域與公領域之間的游走，也常使隱私進入到一般性，內媚斯便說“它是複製品，我的痕跡，我們的私人生命”。而大量的隱喻使用是最令人不可忽視的，隱喻以及與隱喻聯在一起的想像是第二性的，因為它不是一個嚴肅的研究對象，也不是一個使世界概念化的基本方式，隱喻性的投射基本觀念是取決於身體體驗，這無法量化模擬兩可的創造行為，可將我們擴大到另一個根本性的，完全基於身體的圖示

上，但這也是我們最不願碰觸的，因為我們害怕自己的感受、非理性、陰影、潛意識、邪惡、黑暗與死亡。放下控制、意圖、主動參與、而耽視我自己的短處，藝術家做的無非是勇敢而自殘，就算這當中得到某種程度的快感。

雖然這是一個充滿陰性特質的展覽，但不同的藝術家有不同的質感，理絲特讓身體回歸到基本的圖示上，而不成為任何意義的載體。從對立到合一，偶發事件、因果關係已經作廢，緊張也已經分裂，她的符號就是感受的烏托邦，於是想望在此發酵：我就是我，就是我的身體。👄

注釋：

1. Yve-Alain Bois/Rosalind E. Krauss, *Formless: A User's Guide*, Zone Book, 1997, S./pp.90~91
2. 這一系列作品影像紀錄的時間為1992_1993，薇克死後展出，在1994年紐約的羅納德·費德曼美術館 (Ronald Feldman Gallery)。

引用書目：

- Andrew J. Strathern著，《身體思想》，趙國新等譯，沈陽，春風文藝，1999。
- Bryan S. Turner著，《身體與社會》，馬海良、趙國新譯，沈陽，春風文藝，2000。
- Fischer, Peter. *Another World*, Luzern: Kunstmuseum Luzern, 2002.
- Reckitt, Helena. *Art And Femenism*, New York: Phaidon, 2001.
- Riemschneider, Burkhard & Grosenick, Uta. *Art At The Turn Of The Millennium*, K_in: Taschen, 1999.
- Ferguson, Russell. *Out of Action: between performance and the object, 1949-1979*, London: Thames and Hudson, 1998