

擴張性身體

日期：2014/07/04

主持人：郭昭蘭／藝評家、策展人

主講人：石晉華／藝術家、高俊宏／藝術家

文字整理：侯昱寬

● **郭昭蘭**（以下簡稱「郭」）：首先，非常謝謝「春之基金會」，讓我能與兩位景仰的藝術家一起在這邊介紹他們一直以來的藝術實踐。首先，介紹兩位藝術家，高俊宏、石晉華。春之基金會告訴我今天的主角是兩位藝術家以及他們的藝術實踐。我們即將用至少 90 分鐘的時間來聆聽他們從過去到現在，藝術實踐所涉及到的問題，他們怎樣去開拓從身體所延伸出來的一些相關命題。現在我跟各位一樣非常期待，希望今天的講座我們能拉開過去我們沒有看到的一些新的視野。

我想這次主題「亞洲當代藝術的身體性」並不是「亞洲當代身體性」也不是「亞洲的身體性」。我的意思是說，這命題並非想試圖勾勒出民族性身體的視野，相反的，是在表演藝術裡或是 1960 年代的行為藝術所拉出的線索，這些藝術家他們怎樣透過自己的身體去回應、去探索、去反思、甚至對峙著他們自己所處時空跟他們的文化狀態。

也許我可以這樣子試著進入「身體」這個問題，我們每個人都擁有身體，似乎是很公平的一件事情。可是這裡我想提問的是：「我們真的擁有我們的身體嗎？」我們是不是真的對這個跟外界隔開來的這個肉身具有**主導權**，或者擁有**權**或者**行動權**？這是在兩個藝術家還沒有開始他們的講座之前，我想先丟出來的一個問題。「身體」似乎是個人主義下所有權的最小基本單位，「我擁有一個身體」，彷彿擁有它就可以決定它的面貌，但是在時間跟空間上，我們真的擁有我們的身體嗎？也許這個不是太困難，也有點曖昧性的問題，可以帶給大家進一步在石晉華、高俊宏他們的創作裡頭來思考這樣的一個命題。第二個我想提出來的是：一個**不由自主的身體到能動的身體**，如何可能？如果沒意識到這個身體是不自主的，到具有能動性的這個身體，可能性到哪裡？

今天「擴張性身體」主題，是姚瑞中在「亞洲當代藝術身體性」裡頭的第一個主題。我想我稍微為這個主題開一個頭，大概從 1960 年代開始，身體藝術或者行為藝術這個命題在視覺藝術領域裡面活躍的討論，這個命題跟當時西方主流追求的去物質化或者是觀念性、本真性，脫離不了關係。今天兩位藝術家都是從個體藝術家本身經驗出發的身體藝術實踐。多多少少跟這樣的脈絡是有關聯。

但是，雖然有所關聯，他們的實踐與處理的命題，是不太一樣的，只是我想把那樣的背景跟環境，稍微做一下提點。

當時 1960 年代，談行為藝術或者是身體藝術的背景，是從抽象表現主義追求的：「藝術就是自由」，以及極簡藝術回歸到藝術框架的探討。行為藝術延續著藝術家把背反笛卡爾的「身心二元論」，朝向於以藝術家的身體來替代真實。這個背景是 1960 年代開始討論身體的一個環境，或是一個脈絡。可是我要強調的，今天的講座並非要重新回到當時的脈絡，因為我想這裡面有很多的問題，已經不再是那個脈絡可以幫我們解決的。我們今天在這邊聆聽兩位報告，希望可以打開一個新的視野，**重新透過這個有關身體的，或者是身體藝術、行為藝術的一個實踐，去看見那些在我們文化、時空周圍尚未被看見或者是無法行動的一個部分。**最後把麥克風交給藝術家之前，我想引用一個人類學家瑪麗·道格拉斯（Mary Douglas）的一句話來為今天的講座起頭，他是這樣子說的：「**身體其實是一種模型，他可以代表任何一個接受箝制的體系，他的界線可以代表任何被脅迫或者不穩固的界線。**」我想我就先簡單開頭到這邊，接下來我們是不是請石晉華他從過去到現在身體藝術實踐歷程的報告。

- **石晉華（以下簡稱「石」）：**今天我的題目大標題叫：「身體藝術」，對我來講我自己在這邊暫時定義：「**身體是一個我在處理中的問題**」，身體是一個我用藝術在省思的一個對象。多數時候，我根本就把我自己的身體當作一個工具在使用。

我在 17 歲時，大概一個半月就掉了快 20 公斤，後來發現我有幼年型糖尿病。得到幼年型糖尿病就等於說，我自己的胰島素已經完全不分泌了，我需要靠外來的胰島素。如果我不靠外來的胰島素，我的養分都會在我的血液裡流動，但我的器官卻得不到養分、能量，這麼高的糖在血液流以後，經過腎臟的時候就流出去了。注射胰島素後，就幫我把這糖份變成肝糖或脂肪存起來供後面來用，所以基本上我沒有這個荷爾蒙來幫助我有效的消化、利用食物。

因為這個病的關係，我要用針注射胰島素，我要自己驗血糖，後來我自己領悟到其實醫生不太能幫我，所以我要自己管理自己的身體。而這已經關係到一個問題，**人要開始管理他的身體**。過去我們是把管理身體的職責或權威交給醫生來處理，可是這次不是，醫生說我幫不了你太多，因為你三個月來看我一次。所以**我必須要監視我自己的身體，控制我自己的身體**。做出決定，我才能救我自己，而這個方式幫助我較有自覺的活著。

當時我遇到的考驗不僅是身體要維持健康，同時又有升學的壓力、情感的問題、自己家裡也發生一些狀況。我高中成績一直都還不壞，但後來考試卻什麼都沒

有，本來也沒有要學藝術，我就想花個兩到三年，從頭弄清楚我到底要幹什麼。對於這個身體，我很大的挫折是我一直控制不到理想的血糖，那時候的胰島素很粗糙，不像現在胰島素很敏感，有長效、中效、短效可以綜合運用，比較好控制，所以我一直在挫折與懷疑當中。由於這個病不會好，所以那時候我覺得人生沒有什麼希望，後來我學了藝術，對我來講就像是發現了個救生圈一樣。

那段時期我把自己封鎖起來，不讓同學知道我的狀況，只有導師和同班的一個同學知道，這樣封閉的日子有五、六年之久。那時候，藝術讓我能抒發苦悶、看清自己，後來它變成我理解人生與世界的工具。甚至到很後面的階段，我可以自己的方法處理自己的題目，發展我的藝術語言，找到人生或許還有的意義與價值。

早期畫作

我的素描本就像是日記一樣，我在上面過著日子。早期我畫了很多走鋼索的人，我覺得這類似我這樣的人的狀況，低血糖你若休克了，立刻就會沒命了，但是長期的高血糖，身體會有併發症。所以我一直要保持平衡，不要掉下去，我一直要想辦法維持平衡，控制運動、藥物跟飲食的關係。因持續親臨死亡的威脅，所以我畫了一些走鋼索的人，那些人物都沒有頭，一如我是被迫要在上面走。你們的身體是全自動的，食物進入身體，你們的胰島素就開始分泌，可是我這個身體就像是手動的，我要先驗一下血糖，再吃這一餐，而且吃的分量都要穩定，不能亂吃。當時，我也畫了很多的自畫像，就是要看清楚自己這個狀況。食物對我來講不是享受「美味」，有時候吞一片吐司是因為低血糖了，已經在發抖、冒冷汗了，旁邊沒人知道，沒辦法幫我，就只能自己快快吞下。

我覺得師大美術系是個會讓人很挫折的地方，老師教我關於藝術還有無關藝術的事情，讓我全面懷疑所有他們教我的內容跟動機，也因為這個覺醒，讓我去懷疑一切別人告訴我的真理或歷史，所以現在來看我也應該感謝師大才對。

我還畫了一些那時候住院的狀況，我大約有六年的時間沒公開自己的狀況，後來在大學的時候我才公開了自己的狀況。本來我有自卑感，怕人家會看不起我，可是後來很好的是我大學同學都非常關心、支持我，當他們發現我冒冷汗會問說：「晉華你有沒有問題啊？你要不要吃點餅乾？」也因為有旁邊的人的關心與支持，我就比以前放鬆。以前活得很緊張，我片刻不敢放鬆，半夜冒冷汗起來，我不敢睡，怕昏倒，昏了就完了。可是後來因為旁邊的人會看著我，所以我才放鬆，比較有能力學習，那時候就進步很快，我也學到其實不要怕，這世界上大多數的人都是非常好的，應該要相信別人。

那段自己封閉自己的狀況，有點像住在一個很高的牢，你根本跑不出去。我爸

爸又在少年輔育院工作，他是院長，所以我很容易進出監獄看學員被操練、剃著光頭。我畫了一段封閉自己的孤寂日子，我穿了囚服，我把自己逼到一個死角，沒有退路。我發現很大的問題發生在：「寂寞」不是看你有多少朋友，而是因為有自憐的關係。如果把自憐解決掉，你就不會寂寞了。很多時候我用藝術把自己逼到死角，讓自己不去逃脫，面對現實。終於後來我把舊的囚服脫掉，掛起來了，我可以看到過去的自己，省思過去我做的事情。現在，一件新的衣服開始了。

我在跟同學公開我身體狀況的時候，畫了一張畫，那個床右邊是無限延伸的，左邊床的盡頭出現了，我想著要不要下床。畫完這畫後，我就跟同學公佈了。結果很好，所以我開始可以在床上欣賞風景了。

四前行

之後我遇到了一個問題，我先談問題，演講最後我會給大家到目前為止我認為的答案。我的第一個問題是「究竟是為藝術而人生？還是為人生而藝術呢？」60年代、70年代的藝術家曾遇到這問題。另外一個問題是「藝術跟生活的關係是什麼？有可能合一嗎？」如果我是個藝術家，藝術跟生活的關係，誰高？誰低？我舉個典型的例子，謝德慶他做了五個一年的計畫，第六件是一個十三年的計畫。他為作品訂了規則後，就嚴格地「生活作品」，絲毫沒有憐憫，像奴隸一樣的過日子，他當時過的生活是藝術高於人生的。但是我不願意過這樣的生活，所以我要用不一樣的方式來處理藝術跟生活的關係。我想到一舉兩得的方法，我可不可以同樣做一件事，也在照顧身體，也在生產藝術？可不可以把原來的負面變成是加分？很有幸，因為師大的關係，我走向了觀念藝術，這讓事情有了實踐的可能。

一、存在水平

後來我自己設計了一個表格，上面記錄著我的血糖值，我會把手指扎個洞，擠出血滴，點在試紙上，幾秒鐘後會得到一個數字，我就記錄下來。左邊是年月日時分，中間是血糖值，右邊是胰島素的劑量。這樣做的好處是我會發現最近我怎麼老在某一餐後高或低血糖，所以我就反省這餐吃的東西對嗎？不對就要換成對的食物或調整食物的分量，或者熱量夠但是胰島素的劑量不夠？那個紀錄是為了控制我的身體。我一直覺得我在做這件事需要一個更強的動機，如果我知道我在做藝術我會做得更勤快。後來我叫這件事為〈存在水平〉，每一年會有個一年存在記錄的集合出來，到目前為止有31年了。

這作品，理想中我是想做個用記錄表演的展覽：好比叫《存在 30 年》吧，展期也 30 天吧。我活了 30 年，我就用展覽的 30 天活一遍給你看，是一種表演的概念。我把這 30 年的血糖紀錄全部輸入到電腦裡面，印表機有一種是點陣壓印型的印表機，它一次可以印出兩、三層連續的印表紙，我要兩層的那種，圖形是折線圖的狀態。在展覽入口的門上我會裝上偵測器與電腦連上，開門，印表機就印；關門，印表機就待機。如果機器印的太快，我就把門關上不讓人進來；如果印得不夠快，連晚上也讓他印。開幕開門時我就開始印我自 1983 年的紀錄，閉幕前我測量當時的血糖，最後印出來，這個表演就結束了。在展覽期間，其中一層印出來的紙，我會從角落的牆面開始連續地貼上，鋪天蓋地的把牆面、地板、天花板蓋滿了，最後還多的紙張就散落在地上。展覽結束後，就把所有牆上、地上、天花板的紙都剝下來，揉成一個球，是過程後形成的一個雕塑；而另外一層紙，則全部裝入紙箱做為 30 年的文件。

二、珍珠念珠

另外，驗血糖、注射胰島素會有很多醫療的廢棄物產生，包括試紙、注射器、藥物、酒精棉球。我大概一個月會產生一包醫療廢棄物，我替這藥包取名叫《珍珠念珠》。我的想法概念是這樣，哪一天我走了以後，我請我的朋友做個裝置，在地板上排列出一串我每月產出的醫療廢棄物，用紅繩串起來，最後走了的那一包會繞回到我的第一包旁，我的朋友會幫我將紅繩打成一個結，等於說我用一生念了這串珠子。這件作品叫做《珍珠念珠》，因為我覺得珍珠裡面原本是瑕疵的，是沙子或者是石塊，可是如果有正確的心態與智慧，它可以變得很圓潤，變成一個寶石。如果你有正確的心態或智慧，沒有永恆與絕對的痛苦，含著它，痛苦可以變成一生念出來的美好念珠。所以這個作品最後就要靠我的朋友，只要日子過著，這個針就繼續在穿著珠子們。我也有將《珍珠念珠》掃成影像，每一年會有一張這樣的影像產生。

三、日日非-肖像日記

另外，我在 2002 年開始，我買了第一台的數位相機，就開始每天拍自己的肖像—《日日非-肖像日記》，這個觀點是佛教的觀點—「無我」。從 1 月 1 號到 1 月 31 號，31 天我有 31 個檔案，我用同一張紙在印表機上過 31 遍，印到第 31 天臉就很黑了，然後我就有一個 1 月的肖像，以此類推，2 月、3 月、4 月，總共 12 個月。然後這 12 個月的肖像我再掃描，再拿一張新的紙印 12 遍，如此我就可以得到一個一年的肖像。毫無疑問，結果就是個黑漆漆、面目全非的肖像。

IV 《亞洲當代藝術的身體性》

四、身體銘痕

前面三件作品幾乎都是終生，因為我這個病不會好，所以我要做一輩子。我後來到美國讀研究所的時候接觸了佛教，這對我影響很大。第四件，這一件是有另外目標的，我在一個地板上做皈依大禮拜，西藏式的大禮拜，方法大概是這樣，先合十，撲下去，前面有個計數器，按一下，爬起來，然後再撲。我的目標是一萬一千一百一十次，現在有八萬多次吧。我認為這像是一件雕塑作品，如同鑿掉石頭、木頭的減法。我的身體是一把刀，一直磨、磨到最後，身形出現，所以某方面這也算是自畫像。皈依大禮拜還有好處，藉由這個鍛鍊，驕傲、自尊這一類的我執會慢慢被磨掉。如果有所謂的修行，也都是在修理自己的毛病。我執會招來痛苦，所以你越是減損掉它，你就越自由，沒有任何人可以傷害你。

走筆

後來在美國念書時，一支我大哥給我的筆，我曾帶著他旅行、駐村...。有天我在寫日記時，感覺原子筆的水就快沒有了，我拿了一張空白的紙，隨意的塗畫，一直到畫不出筆觸來。當時我寫了一首詩，是關於我跟這支筆的關係，大意來講是他瀕臨死境，面容憔悴，離家很遠，其實也是我離開家很遠。因為我們一起寫過很多書信、計畫書、日記，所以他完全知道我的想法跟情感，這筆跟我度過他的一生。我問他你願不願意和我一起畫一張畫，告訴我你的感覺是什麼。我扶起了他，他就開始走畫，而且越來越快，後來我幾乎跟不上。我們所有過去的旅行與回憶，都一一流露出來...。後來他發抖了，我覺得難過的是，以後我們再也不能彼此碰觸對方的內心深處。後來連我都累了，但他堅持要我扶著他再走一圈，就好像是一個花式溜冰的冠軍，最後要滑一遍這個冰場。然後他停下來，我看到他心中沒有任何的筆跡流出，結果停著的地方就是剛開始我扶著他開始走的那個點。這就是他生命中最後的一張畫。這就是第一張的走筆。

後來，我做了《走筆#2》，那支美國原子筆有點像台灣很便宜的玉兔原子筆，我從頭到尾把他塗完，用盡墨水。我持續實驗、發展著這個概念，後來衍生出《走鉛筆的人》(1996-) 這件作品。《走鉛筆的人》不一樣，用了很多支鉛筆，在一平面上我反覆來回的走畫著。開始是一面全白的牆，這個牆大概有十公尺長，240公分高，右手上臂固定個錄音機，麥克風接在嘴巴前，左手上臂黏著一個有電源線的削鉛筆機，鉛筆走磨完就往削鉛筆機裡削，鉛筆屑都接著，所有鉛筆都在這裡，包含鉛筆最後一段的尾巴。一開始時我會先唸：「我昔所造諸惡業，皆由無始貪嗔癡，從身語意之所生，一切我今皆懺悔。」然後就開始持誦咒語或佛菩薩的名號，這一切都是邊走邊唸的。所以根本上這是我個人的懺悔儀式。我把所有東西都留著，用過的黑膠帶揉成一個球，聲音留在卡帶，

鉛筆留下的小尾巴，當時穿的鞋、削鉛筆機。這些都是文件，我都留著。這件作品明年會完成，算來花了我 20 年的時間。在美國時，我的老師認為我這是 performance 或 action，可是我不這麼認為，但我自己知道我在幹嘛。待會兒如果有時間我們再來談這個問題，我們跟西方有些不同的觀點。

《走筆#08》（2006），這是我用一隻筆重複的一直塗，直到耗盡，我做了一系列，等於我把這支筆的一生讓你看盡。人一生的所做所為沒辦法一覽無遺，可是用一支筆，我辦得到。《走筆#62》（2008），這個在情緒有點起伏，鉛筆屑就用膠水固定。《走筆#80》（2009）這也是比較負面的情緒，我那時候參加「台北雙年展」，壓力很大，不是很愉快的經驗。《走筆》系列對我來講很重要，因為它可以抒情，可是像觀念、行為藝術很多都是耗時久遠且壓抑的。《走筆#113》（2011）是回憶一些我家庭的問題，我自己父親跟母親的關係。這是一顆心，那個木屑就像刀一樣扎在心口上。但像做《走筆#117》（2011）這張就很快樂，我安靜的畫水平線，整個過程很像靜坐，我做這個的時候很享受，結果也很美，像水波。《走筆#123》（2012）是關於主體性的問題，首先我拿一支炭筆，為他翻模型，然後就慢慢在這一小方紙上塗磨他，用手把他的粉末壓進紙裡去，然後用軟橡皮把所有的碳粉擦吸起來，最後我將軟橡皮塞塞進之前翻的模型。這一小方紙，等於是炭筆活過一生的場域，然後他變成粉末，我濃縮他生前的樣子，為他做了木乃伊。所以我說這關係到主體性的問題，像「我是什麼？」、「後來變成什麼了？」

《走筆#130》（2012），這是很大一張紙，150 公分乘 210 公分。過程是我跳到紙中央，用沒有木頭繫著的實心鉛筆，從邊緣開始塗畫，慢慢地我把自己包圍起來，只剩下站著的地方，最後我跳離紙張。我自己叫這件作品「困獸」。反過來，我也想做一件叫「突圍」的，一個「困獸」、一個「突圍」。我覺得這個狀況很像是藝術家創作的狀態，你創作的時候必須常常離開你活的世界，客觀的看，甚至只考慮形式的調整；但是你又需要一些情感，這時候你就回到現實的世界、過去的經驗裏，然後你再跳回去創作的世界裏。所以藝術家不斷離開又進入現實的我跟藝術實踐的我，不斷的抽離又投入，不斷客觀、主觀的看自己，處理自己，這讓藝術家有機會超越現實，得到自由。你們可以離開自己看自己，但同時由於經歷各種快樂跟痛苦的經驗，你可以掌握下手的輕重，客觀並準確的掌握美感。我認為就是這樣，走筆的時候我彷彿在過一生又一生的生命，走完一隻筆就像送一個朋友走一樣，但究竟是朋友還是我，有時也分不清楚，因為我是用我的存在經驗或目標在走。我喜歡有一部叫《Band of Brothers》的影集，其中一段故事是一個初次經歷戰爭被嚇壞的二等兵，跟一位廣被屬下視為英勇的軍官坦白，他在跳傘落地後躲在一個壕溝裡睡覺，不敢出來。軍官對他說：「你會那樣，是因為你認為你還有活命的希望。但你唯一的希望就是接受你已經死了。只有你接受這一點，你才能像一個軍人發揮你該有

的功能。」所以如果我一直不斷地面臨且接受死亡，每天都做好要走的準備，經驗多了，就淡然了。

《走筆#125》（2012），然後我用走筆的方式登岡仁波齊峰，它高 6638 公尺，這個山以我身體的條件沒辦法過去。岡仁波齊峰是印度教和藏傳佛教的聖地，人們會繞這個山，順時鐘繞，一圈大概要走三天，藏人則以大禮拜的方式繞這座聖山。我的方式是我用一枝鉛筆，走出這個山的形狀，就等於筆的一生就為了繞這座山一遍。我認為這個概念很美，一生只做一件事，不中斷的，全部奉獻出去。我覺得很好，你看他的身體都被消耗了，越來越短，也沒考慮要走回程，最後的生命結束在最高峰上。我用不同的方式，持續繞行了這座山很多次，猶如塞尚與他的聖維多利亞山。

測量

剛剛有講到我對測量和控制身體的一些經歷，後來 2003、2004 年我到了紐約 PS1 駐村，做了 16、17 件測量的計畫，會有這個動機是因為我自己身體的經驗，還有我對標準與權威的反省，以及自己內在抒情的需要。

《噴煙計畫》（2004）我要測量從我工作室到最近地鐵站的距離，我買了一包很美國品牌的香菸—Marlboro，我從我工作室門口開始，點菸、吸菸、噴煙，我的助手拿著一根長長的雞毛撻子，標記我煙噴到的邊界，然後我站到那裏，再吐第二口煙，後來我離開了美術館到了大街並抵達地鐵月台，最後測量的結果是 269 個噴煙。所以我重新定義這個距離，用商品，用品牌，因為這個牌子大家都知道，抽口菸能噴多遠，大家也有概念。當然我不是要追求客觀，我是在資本主義的消費社會下重新發現世界，重新定義世界。

《射內褲計畫》（2004），我想要知道紐約市政府的周長。我到市政府旁邊的「21 世紀百貨」買了一件內褲，讓內褲的牌子就成為一個單位。當時本來要買 NYDK，但是到賣內衣的地方我呆住，店員說沒有。那好吧，我就買 Moschino。Moschino 是一個義大利品牌，向來以反諷主要品牌像 LV 等而聞名。我刷卡買完後就從百貨公司走到市府門口，紐約市政府是一個三角形的區域，我以順時鐘方向繞著彈射我剛買的內褲。後來警察就來了，因為那時候「911 事件」才過一年多，時代廣場上警察都還拿著衝鋒槍呢。我就跟我的朋友說，如果他們要抓我，你不要停要繼續拍，但後來沒有事，他們大概就是認為有個人比較奇怪吧。結果，紐約市政府的周長是 228 個 Moschino。

《林肯隧道計畫》（2004），我想要測量林肯隧道的長度。一邊是紐約，對岸是紐澤西，隧道上方是哈德遜河，我要測這個隧道的長。但林肯隧道只能開車

不能走路，所以我就遇到一個問題了。解決方法是我請朋友開車通過，一進隧道看不到陽光的時候，我就拿念珠開始念「唵嘛呢叭咪吽、唵嘛呢叭咪吽、……」，直到看見紐澤西的陽光我就停住了，結果這段距離是 221 個「唵嘛呢叭咪吽」，但其實我做這事的這個象徵是一到彼岸，以持念六字大明咒度過生死輪迴。

《尋找中心與邊界計畫》（2004）這計畫我是要找中心跟邊界。本來我要在台灣做這個計畫，但是我那時候沒有車子，正好紐約曼哈頓島很小，適合執行計畫。我跑曼哈頓的最北邊，河流跟岸的交界拍照，然後我到東邊的公園、西邊的船塢、南邊兩個渡船碼頭拍下邊界之處。那你說為什麼南邊要找兩個，因為我的下端有兩隻腳，我也拍了我的兩隻手跟頭。我的中心點是肚臍，紐約市的中心點是中央公園的大草皮。所以我就分別到這些地方拍照，我用「Photoshop」一直 zoom in 進去草地，找不到中心點，而我的肚臍也找不到中心點。同樣地，我的頭與北邊的岩石跟河岸找不到明確的邊界，我的頭髮、手腳、指甲，都找不著。我用這個方式來質疑主體存不存在，或者國家存不存在。像我們講國家有四個要素，就是人民、土地、政府、主權。如果國土隨著潮汐、侵蝕、沈積隨時都在變動著，國土的邊界與面積在變，那你怎麼知道你國土的大小呢？還有這個國家的人民，時時刻刻都有人在誕生跟死亡，國民的陣容有誰知道？那你們當初訂的憲法為什麼現在我要遵從？所以根本上民主政治的理論是個神話。我們可以覺得沒問題，糊塗點過日子就行，但如果深究，其實連我也是不存在的，因為我的細胞，時時刻刻都在生死。台灣的土地也一樣，所以不是台灣的問題，中國大陸也一樣，美國也一樣，我們對國家的認識是個幻覺。

《量 GG 計畫—向牧谿、塞尚致敬》（2004）這次我要測量我的 GG 有多長。我去買了一堆水果，想辦法讓自己勃起，然後用適當大小水果比到我 GG 的長度。我第一次的測量是一顆橘子、一顆檸檬；第二次是一個水梨、一個番茄；第三次是一個蘋果跟一個梨子；第四次用了五棵櫻桃；第五次是一個水梨、一個番茄、一個櫻桃；第六次是一個蘋果、一個櫻桃。我將用過的水果拍成影像文件，其中第四次的五棵櫻桃算是向牧谿致敬，最後我用所有的水果擺了一個塞尚式的水果拼盤，算是向塞尚致敬。

《擁抱計畫》（2004），是我要擁抱測量所有駐村 PS1 的藝術家的身圍，包括我自己。比如說這個法國女藝術家個子很小，我抱著她在手臂上壓出一個痕跡，畫出一條線，請她簽名。以這樣的方式我擁抱了所有的藝術家，法國、西班牙、荷蘭...，最後是我要擁抱測量了我自己。我認為這個作品有一個隱喻，就是這像我們台灣的狀況。國際上我們的朋友其實不多，可是我們又內部分裂，自己不能擁抱自己。這手臂與背部是一段友誼之尺與擁抱合一的見證。

《穿量計畫》（2004），我要知道我駐村的這個美術館的周長有多長。我先要求美術館員工和藝術家們捐衣服給我。第一件內褲是我自己的，然後我一件一件穿上並拍照，總共 77 件，這是第一個階段。第二階段是我開始做一個我的尺，我花了三、四個月的時間，把所有的衣服依照順序不剪斷的連接起來，第一件衣服跟第二件衣服縫合在一起，標上順序的號碼。第三階段是測量美術館，我從美術館門口一端，繞著它一圈，結果在第 21 號衣服的時候，包圍了這個美術館。這是穿上第 21 號衣服時的影像，當時包圍我身體的所有布料如今包圍了美術館。當然這反映了一個問題，就是藝術家跟藝術機構的關係，身體與機構同被包圍禁錮。

另外，《親密測量計畫》（2004）就是我給自己訂了一個規則，我每個月換一次床單，到月底時我會用膠帶把上面的灰塵全部沾起來。每當膠帶不黏的時候我就拉出更長的膠帶來沾灰塵，直到我發現沒有灰塵再被沾起來，我就截斷膠帶。作品結論是，其實在紐約跟我最親密的是那些灰塵，我們一起睡了 2、30 天。寂寞原本難以度量，而如今以長度顯現。

《高度的身體方程式—TAV 版》（2008），我要知道台北國際藝術村的高度，用身體去測量。這藝術村有三個高度，前面三樓，後面三樓到四樓，四樓上面還有一個水塔。我訂出了三個單位，手肘、中指食指打開的寬度和拇指的指甲。我用最大的單位從地面開始往上測量，後來用梯子，甚至吊車，在最大的單位會超過測量物時，就開始用第二大的單位去測量，最後用到指甲。最後樓高的結果是，49 個手肘、4 個二指寬度、7 個拇指指甲。

《回家的路》（2008），我駐村台北的時候，想測量從我工作室到高鐵車站有多遠。我就買了一雙 New Balance 的球鞋，以此為單位以腳連腳的方式測量這段回家的路。選這牌子部分的原因是因為我一直有保持血糖的平衡挑戰，另外就是用身體的尺寸揉合品牌的經驗，成為一個新的長度單位。最後我測得從工作室門口到高鐵站入口的距離是 2294 個 New Balance。

《噴射強尼》（2008）是要知道市民大道二段有多長，方法是我買了 12 瓶的 Johnny Walker，喝一口威士忌然後用力噴出去，這個單位叫做「噴射強尼」（Spitting Johnny），我從市民大道與中山路路口這端開始測量，我沒有喝下就是噴，但 40% 的酒精，最後還是讓我有點茫了，因此其中還有一瓶手沒拿穩打破了。最後得知這段路的長度是 334 個「噴射強尼」。

走路

好，那現在我講一下關於走路。我要完善控制血糖的話飯後要走一段路，但我不能白走啊，最好走路的時候還能夠做作品，不是很賺嗎？有一天我榮總的醫生跟我說：「不行，你要注意，已經 82 公斤了，你要減肥。」

我就想一個辦法—《減肥的代價》（2009-2010），離我家不遠有一個「高雄銀行」，離我家比較遠處有一個「台灣銀行」，這兩個銀行的距離是三公里，所以我從我家出發經過這兩家銀行再回來總共有六公里。我的想法是說，我要把居住的城市當作健身房，讓提款機變成走路機。我計畫走路轉帳 100 次，但這會花錢，因為跨行轉帳一次要扣 17 元。所以我就開戶，「高雄銀行」除了開戶基本要 1000 元外，還加上轉帳將耗掉的 1700，一共擺了 2700 元，「台灣銀行」則放了最基本的 1000 元。我每次轉帳只讓帳戶留下基本開戶金 1000 元，把其他錢都搬過去。如此高銀轉台銀、台銀轉高銀的來回轉帳，我的錢就越來越少，而體重也逐漸減輕。我原本的減肥目標是要減掉 5 公斤，文件就是這些感熱紙收據。你看，開始的時候是 80.5 公斤，到第 23 次時是 79 公斤，第 54 次已經到 76 公斤，最後我轉帳 100 次，走了 600 公里，減到 72.5 公斤。我算了一下成本，平均每公斤的代價是 112.5 塊。我聽說台北有減肥中心減一公斤收一萬元，我這裡免費告訴大家這個方法。

但是我覺得花 17 塊不對，所以我計畫第二件作品要完全不花錢，這件走路轉帳的作品叫做《走鞋—合作金庫銀行計畫》（2010-2014）。這次我找了一個好朋友，他是我的人頭，我給他 1000 塊，請他幫我在合作金庫開了一個戶頭，ATM 卡給我。然後我在離家 2.5 公里的合作金庫也開一個戶了，所以我走路轉帳一回就是 5 公里，因為是同銀行，所以這次轉帳不收錢。然後我買了一雙全新的鞋，掃描這個新鞋，然後每走 20 次 100 公里掃描一次，一直到這鞋無法走路為止。目前走了 1690 公里，鞋底已經破了，不能再走了，我預計再走兩次，走到 1700 公里。其實這鞋跟鉛筆一樣，讓你看到生命無常，所有的磨損都是我跟這雙鞋一起經歷的。

我向來不是現代主義的觀點，不是為了藝術而人生，我一直是讓藝術作為服務人生的一個工具。因為我遇到了一個困難，藝術給我了一個出口，我用它來突圍，顯示人類存在的處境，或許藉此我們可以領悟一些道理。另外就是藝術跟生活合一是可能的嗎？後來我的理解就是他們本來就是同一個。關係在你怎麼用，比如說當我在走路的時候，是有助於控制血糖並促進血液循環的，我把飯後的血糖降下來，可是同時我也在做藝術，並且當我在走這段路的時候，我就走得很有力量，因為我正在做藝術。我為我自己找到了一個藝術的個別意義。另外，我認為藝術沒辦法解決人生的問題，那是不是沒有意義？沒有價值？究

竟來講，藝術就像一艘幫你渡河過海的船，多數的人過不了河，如果你有幸過了，你沒有必要還背著船走？我認為應該拋棄這艘船。我的一舉兩得看你用什麼心態看，這是保健行為？或說這是創造行為？可是我就是在做一件事，但用不同的觀點你可以得到不同的內容。最後我要說藝術讓我擺脫虛無，讓我活著有點力氣，但是藝術其實是虛無的。但是我常常跟人家講說不可能，其實是我心裡抱著可能，我其實在心裡面沒有放棄。但是能不能？我也不知道。看死的那時候有沒有領悟，或者該擺脫的都擺脫掉了。

● 郭：謝謝石晉華。我覺得你行為的歷程裡面，讓我看到一個原來是從自己身體的，也許我們從醫學的角度講是一種「缺憾的經驗」，去反觀自己的身體，而後續關於對身體的開發，可能也許跟你佛教的經驗，我覺得我在你的作品裡面看到東方身心合一的價值觀。另外一方面，也感受到你對物質、物件這件事情的時候，其實是把物當作是有生命的，也許鉛筆也好，或者是鞋子。甚至我覺得你用你的手在測量 OCAT 的建築物時，我覺得你跟它對話的過程中，並不是把它當成是死的一個東西在面對它。這個方面我也許簡單簡化的說，這是具有東方哲學的身體觀，但是我也擔心這種說法可能又太快了一點。

我特別喜歡你走鉛筆裡很強調的一點，你要自己去走過、活過、經歷過的經驗。我也發現到 PS1 那時候，作品的面向越來越朝向比較像是身分政治的討論，國族的、身分認同的或者是說藝術家在一個異地的場合裡頭面對的身分政治的問題，不過這個是我剛剛聽你在說明裡面馬上回想的，也許你並不同意我的觀點。不過我覺得這裡頭我感受到原來藝術家對自己的內在經驗本來用的是那種自我非常專注在面對自己的身體，可是到了後來這樣的一個討論，其實打開了更多的可能性，特別是我覺得你身體行為的部分裡，常常是透過一種勞動的過程，達到的那個結果其實並不是設定好的一個目的，而是強調那個過程，那個過程本身很像是一個修練的過程。我不曉得這是不是一個適當的語言，也許晉華兄等一下可以再回應。

剛剛提到說藝術是不是還是一個有用，或者是有價值的，那我想把這個問題丟給高俊宏。我覺得高俊宏早期，也許是大學剛畢業那幾年做了很多行為的作品，也許是自我作賤式的那種作品。我覺得最近這幾年他創作型的計畫是把身體的概念做了更大的擴張，也非常回應了姚瑞中這次設定的主題「擴張性的身體」這樣的一個命題，那我想等一下我們還有時間討論，接下來我們把麥克風交給高俊宏。

● **高俊宏（以下簡稱高）**：主持人、晉華老師、各位觀眾大家好，今天很高興來到這邊，因為晉華在各個方面是我非常崇敬的藝術家，我也很高興台灣還有這樣的創作者，是用非常真誠的方式在面對藝術。其實剛開始我們有閒聊一些事情，所以忽然我很想要講的是**東亞的身體**這個議題，也許等一下可以來談。

或許我跟石老師有個共同點就是說他對於師大的失望可能相當於我對於北藝大的失望，但那種失望是種很強烈的自我改變。我在高中的時候，曾經在牆上記下來我畫了幾張水彩，我記得是畫了快 2000 張的水彩，反正跟垃圾一樣，正面畫完畫背面，可是這種很誇張瘋狂的舉措，也許是到北藝大前兩年都還是這樣的狀態。

我一直在一種很古典的語言，也許你也可以說他是關於個體（individual）的再現。那問題是到了 1995 年，很奇怪的，大概大二或者大三時我開始進入一種反繪畫的狀態，就是說其實我不相信個人，不相信我能為我自己說些什麼話，我可以表現我自己嗎？我表現的真的是我自己嗎？那時候在一種非常複雜的再再現的困局裡面，就是我到底有沒有辦法「再現自己」的這個困局裡。所以我就做了人生第一個跟身體有關的作品—《置位》（1995）。展出的這些素描是很重要的，因為它代表了這裡面有層層疊疊我試著去瓦解、思考再現的問題。這個作品，十年前有出版一本書，裡面有比較詳細的記載，簡單講就是「寫生」，就是我的身體在為這個美術系館做寫生的一個工作，但是我從好像有一枝畫筆，可是那枝畫筆突然消失了，變得剩下身體，身體如何去置入、插入，如何去感受躺在這發燙的建築物，走在哪裡？躺在哪裡？是經由身體的接觸、身體的宰制，從古典的語言回到感知的狀態。我記得那時候在北藝大的南北畫廊，我展出了一系列到處躺的作品，當時有個義工就說：「你們學校的學生在展屍體。」這個再現的問題，困擾我蠻久的。

在大學時代我覺得也許是受某種我不願意回憶或者是說某種恐怖學院經驗的思考，當時我讀了太多的書，一直在一種沒辦法離開書、沒辦法離開知識的框架，沒辦法走出來的狀態裡。很多時候我都懷疑說我到底是在為一本書，或者為一個法國的作者，或者一個很流行的德勒茲、傅柯等等，我是為他們在做作品嗎？我沒有那麼快解決這個問題，但我現在已經解決了，只是說我現在回想起那個時代我就是那樣子的一個狀態。所以我其實在前期的階段，脫離再現語言的系統其實已開始出現，但是後來我又嘗試的把具體的、沒有符號的、沒有什麼意義的這種到處塗抹的這種書寫，將它擴張到在很多地方做這類的身體操演，像北投一個廢棄的廢墟、復興崗捷運站那邊等等。

在 1997 年的《無名氏書寫》中可以看得到那個時候，我自己是在另外一個處於對科技反感的層面。我用簡單的、粗糙的，用某種不會太干擾的方式來做紀錄。

像這個其實就是架一台 V8，就是一個小型的攝影機這樣的規格，前面是一片玻璃，我在玻璃後面蒙面塗顏料，這個系列陸陸續續做了很多。後來我想這段文字：「如果我是一個作家而且死去，當我的一生由於某位友好而公正的傳記家的努力而被歸結為一些細節，一些偏好，一些波動變化，或者說，歸結為『傳記素』（biographemes），它們的特徵和變化將超越任何個人命運的局限，並像伊壁鳩魯的原子一樣觸及某個未來的、注定遭到同樣分解作用的軀體的話，我會非常高興的。」我是在某個深夜讀到羅蘭巴特的這句話，在那個時候其實我受到了某種程度的震動，我在想說什麼是非個人的東西，如何逃脫「個體再現」（Representation of individual）的問題，也許我懷疑這是西方的陷阱。我認為就是一種笛卡兒式的透視法，也許在東方或在非西方的世界裡面，藝術或是藝術的行為未必倚靠那種透視法的方式。

在 1998 年，也就是我快要離開大學的那個階段，我開始做了一系列叫做《社會化無聊》，這些影片都有放在部落格上。那時候好像捷運剛開沒幾年，然後我就這樣來回衝，其實衝到最底，當然跑不過捷運，那我就跑到盡頭在等下一班車來。下班車來的時候我就起跑，但是總是機器比較快。其實那時候我在想一個問題，當時我覺得藝術家是在做這個社會看不懂的一些事情，他被說成「無聊」，但我們知道不是「無聊」，因為我們拼命在做，要不然為什麼會這麼疲勞，可是那個「無聊」好像是被整個社會區解或者被整個社會解讀出來的另外一種「你到底在幹嘛？」的一種狀態。因此，我就故意用一種「社會化的無聊」，這個「無聊」是被這個社會所搞出來的。另外一個《社會化無聊》的作品，就是不停的跳，在各個地方跳，這跟姚瑞中作品的跳是不一樣的，因為這是「一直跳」。像在淡水屈臣氏那邊，那時候剛好有警察經過，在影片中能看到他們停下來看了一下又走了，另外有些人是走過去，又走回來，他們不理解我在幹嘛。這個作品的想法很簡單，就是說我們這個世界的人就是不停地移動，不過為什麼我不能是垂直的移動，而且你們工作那麼累，我也跳得很累才停止。最後一個點是在一個淡水的公共廁所，這個後來是跳到後來不小心去撞到公共廁所的門，所以影片就終止了。《社會化無聊》系列作品其實有很多很多，包含我還吃過報紙配木瓜，就是造成一種很恐怖的自我，那時候用「自我」兩個字是想要理解我在這個社會上到底處於什麼樣的位子。

我講一個小小的經驗，大概是我等待當兵前的一、兩個月，我真的是不知道自己要幹嘛。有一天大概下午三點，我跑去一家麵包店買麵包，那個時候麵包是剛出爐的。在三、四點的時候，我看到一個媽媽帶著一個小朋友去買麵包，我覺得那個畫面真的震撼到我，我為什麼不能像他們這樣？整個人就這樣被擊垮了，那時候真的是差點眼淚就流出來了。我覺得我為什麼不能像一個正常人這樣的生活？可以帶著小朋友去剛出爐的麵包店，那是多麼美好的一個畫面，所以那個時候回來我就決定做一個跟吃有關的作品，就是吃報紙。我的計畫是在

這個資訊社會每天吃一份台灣的新聞，但是我不是吞，我就是嚼，另外每天吃一份台灣土地的水果。這是兩種維度，一種是資訊社會產生出來的產物—報紙，所有愛恨情仇都在裡面；另外一種是無聲的產品，是土地出來的水果，它什麼都沒有講，但你卻可以感受到它的甜味。

那我就做了一個小故事，就是在當兵之前，還是在不知道自己要幹嘛的狀態下，我就做了一台跟自己有關係的車子，總而言之，它是一個可以打開睡在裡面的裝置。那時候在北藝大時，我是單獨住在一個晚上沒有人的地方，睡在跟像棺材一樣的車裡過夜。那裡面的油畫、亂七八糟的東西都是以前一些小的作品。每一天我就計畫性的從我家把這個甚至可以折疊的車揹去旅行，我就揹著它坐火車到處去旅行。其實沒有幹嘛，我就在城市裡面有點像波特萊爾，根本不知道在這個城市裡面要幹嘛，要幹嘛其實也都無效，然後就都沒有幹嘛的到處走。其實我就是做一個很簡單的，定位一個藝術家在社會中的感覺，所以整個過程是非常緊張的。有一個人幫我拍，可是我路上不斷受到路人覺得我是瘋子的批判，還有一些人要檢查我，想我到底是在做什麼東西。我又不是有表演慾的人，我以前連講話都會發抖，所以我其實沒有辦法表演，可是做《再會，我已從此離去》（1998）這個作品，一個人帶著一個箱子，箱子裡面裝著我流鼻血的相片，等於是說，有時候你像是把內臟翻出來，翻到外面去，走在路上給人家看，看看人家會怎麼樣？我覺得那時是在做「自我定位」。

延續這個狀態，後來做了一個跟球有關的作品，叫做《泡沫的消失》（1999-2000），那時我請了板橋的一家汽球工廠，想訂做一個有門的球體，但他們後來做成一個南瓜。老闆說如果下次他在接到這種案子的話，他們工廠的員工要集體辭職，因為太難做了。我就帶了這顆球到處去玩，而且在裡面有一些活動。像這個就是推球到一個三芝的海邊那邊玩，然後帶它去合歡山，在那邊整個漏風，然後就重新灌，那個打氣的都踩壞掉了，因為太大了。

後來我做了一個支架的東西，拖到東澳的海邊有一個叫做粉鳥林漁港那邊去做夜間的投射。其實這個球，也跟剛剛討論「作者」的問題有關。我為什麼要做這個球，是因為忽然有一天我想到其實作者就是一個文化的封套，就是一個膜，你的所有東西就如同剛剛昭蘭所提到的界線，身體代表一種受威脅的反射的界線。我想在某種文化形態裡它也代表了一種界線，它會重新定位你和你的行為，譬如說你是個作家，你是一個什麼什麼，但我那時感到疑惑的是一「**當我不做藝術的時候，我就不是藝術家了嗎？**」其實我一直在想這很古典的問題，所以我反過來從一個封套的概念，重新把這問題可視化。

在這些工作的時候也許沒有那麼好玩，但我覺得這作品是在處理我很真實的狀態。最後大概在 2003 年的時候完成這個作品，因為那時剛好想整理自己作品出

一本書。另外，我剛剛為什麼會說我不太能「巡迴演出」的意思是說，這件作品我已經做完了，對我來講我沒有辦法繼續用同樣的方式做下去。

2003年《阿普瑞遜一傘》，我在東石港租了一台漁船，在外傘頂洲那邊他們會種很多竹籬，所以就跟著工人一起坐船到外傘頂洲。我花了蠻長的時間做了一台「KAO-03」，03是年份，KAO是我英文的姓，KAO也是「花王」公司的名稱，也可以叫：「花王三號」。當天，我就帶著「花王三號」去那邊簡單的生活一下，然後再把它拆回來。

接下來我覺得我做完了，我就停下來了。停的原因是，一方面我想整理過去龐大的資料，也許有一噸重的文件、掃描等等；另一方面，是因為那時候的這些行為讓我入圍很早的一次台新獎，當時我媽媽就去看了，那是她第一次看到我的作品，也是在我創作一、二十年後，她第一次知道我在幹嘛，然後她就說：「你為什麼要這樣作賤你自己。」我就想說：「好啦，隨便。」但這個事情我有聽下去。而且，2004年我爸又剛好過世了，我覺得那是沒有辦法再思考的狀態，你的世界一下子就被很多東西佔據住了，包含人的死亡、親人的死亡、做藝術到底要幹嘛。

我那時開始有些轉變，開始想透過藝術解決我的問題。我就做一個跟家庭有關的調查跟互相工作的一個計畫，這個計劃就叫做《家計畫》（2005）。我在報紙、各個地方去登廣告，希望三組家庭跟我一起合作。我進入他們的家庭對他們採訪，跟他們一段時間，進一步地是跟他們一起思考。因為總是有一個具體的東西，所以我就希望說是不是可以一起來簡單的蓋一些構造物。總共是三個家庭，像板橋的一個單親家庭，我等於是說進入他們最核心的家裡面，他們也會因為外人的進入，一個聽故事的人在，所以彼此之間的對話關係都會有所改變。我大概就是從他們家族的歷史去追問，你曾經住過哪裡？你的一生發生過什麼事情？那個對話會讓彼此講出彼此不知道的東西。

像在民生東路的一個四個人的家庭這組也是一樣的，我們對他們做了蠻多影片的紀錄，之後就問說那麼我們一起蓋一個什麼東西好不好？他們就說好，可以在他們家樓頂，因為他們家是四樓，頂樓是空的。他們就希望蓋一個大家可以住在一起又可以彼此看到對方的地方，很典型都會的感覺。

在新竹芎林鄉那邊有一個二合院，也就是說它其實少了一邊，我沒有辦法幫他們真的蓋出來，沒有那個經費，可是我們用一種藝術活動的方式來做這個東西。我們等於是說把一種理想或是缺憾，用簡單的構造方式把它構造出來。最後有一組是我們一起旅行到台東長濱住在那邊，在海邊蓋了一個類似打禪的一個地方，因為他們的媽媽信仰「密宗」，這些都是一些計畫的過程。我覺得如果我

現在來做的話可能可以做得更好，因為也許我有更好的拍攝、也許我有更多的資源，不過我想在那個時候，對我來講是我自己調整自己蠻大的一個東西。

2006 年之後，其實做了很多跟政治或社會議題有關的作品。我們曾經在幾年前做了一台仿造台灣黑道大哥會開的「BMW318」的腳踏車。一開始我們印了三本關於花博問題的書出來，我們用這台車子來發放，那特別注意它的車牌是「TW-449」，是「台灣素素叫」（台語）。這個車其實很難搞，因為它是從一台 1:39 的小模型，每個地方乘以 39 乘回來的。我們從北藝大出發，所以會經過一個該死的地下道，然後狗都在吠，不過我們發傳單時真的很多人會來拿，而且很快就上了新聞。在路邊很多人都停下來拍，而且我們在車頂寫「歡慶花博」，也因為這樣，我們這樣才能混入花博，讓他們以為是真的在歡慶花博，可是在冊子裡我們找了蠻多人來寫花博的問題。

大概從《家計畫》之後，後來開啟了一個跟廢墟有關的作品計畫，但「廢墟」其實很複雜，它是關於我這幾年關注的焦點—新自由主義。其實自由貿易早就開始，我的母親她在市場賣內衣，可是 1995 年大陸開放了 2000 萬套的內衣到台灣。因為她覺得她在賣一個很賤的東西，從華歌爾一件 100 元到後來三件 100 元、五件 100 元，就跟大陸貨拼，所以她就開始變得有點沮喪，整個後半 20 年幾乎處於一種沒有辦法挽回的哀傷裡面。

我想這是我開始進入這個廢墟計畫的原因：**我要找台灣這 30 年來，關於「新自由主義」的證據—空間證據**，其實不是任意廢墟，不是沒有人住的東西，然後我們跑進去。我要找的是：這 30 年來，特別是說 1984 年五月俞國華（當時行政院長）他宣布國際化、自由化這個策略之後，**台灣到底改變了什麼？我覺得那個改變跟戒嚴的改變是很不一樣的，那個改變是過去是判死，可是現在是判生，判你「如何」生。**

「新自由主義」一個很重要的東西就是公共資源的私有化，它其實應該叫作「財團化」，當年從柴契爾那邊很早就搞這一套了，所以我跑去了很多廢墟的地方，包含一個在 1990 年民營化的「台汽客運」的廢墟，我就畫了一張 1871 年或 1872 年 John Thomson 的一個相片，這個相片是在荖濃溪那邊拍的，也許是台灣最早的一批相片，我就用炭筆把它畫到這個台汽廢墟裡面。那個廢墟的地面也很像河床。

後來我又畫了一張 John Thomson 的照片，在一個因為 WTO，所以 2002 年最後關閉的礦場裡。那時候因為進口的煤太便宜了，一公噸是 1000 塊，可是台灣採一公噸要 3000 塊，所以台灣的煤礦礦工從 80 年代末期就開始解散。這個也是跟我最近去曼徹斯特那邊做的一件《兩個 1984 台灣／英國》（2014）的計

畫是有關聯的。

我在最後一個關廠的礦坑廢墟拍了一個短片，就是一個叫礦工上吊的過程，但是背景一樣是 John Thomson 在六龜里的照片，相片上面原本的人我都沒有畫上去，事實上我好像在等待某種東西來填補。很巧的是，後來蔡明亮就跑去拍了，因為他剛好用到兩個演員—李康生跟陸弈靜。後來我跟他講這件事，他說等於是他幫我補上了這兩個人。

像在「海山煤礦」，昭蘭也有去過，其實也是非常震撼的一個場景，1984 年 12 月，發生了一個 92 個人死亡的一個爆炸，我找到了一個叫李文吉的攝影師所拍當時爆炸的照片，我們就在現場把它畫出來。這個概念其實不只是繪畫而已，我想第一是影像把某種具威脅性的東西拉回來，第二是說我們都會在裡面拍短片，目前還沒公開，也就是把廢墟變成片廠的一個概念。另外還有一些枝節，包含我找當事人—1984 年爆炸唯一生還者周宗魯先生拍了一段影片。

有些是軍事的廢墟，有些是牙刷工廠的廢墟，就還沒畫完就被拆掉了，有些是台糖的廢墟，台糖其實根本就民營化了，根本就是在賤賣國土的一個公司。我沒有直接去碰這個東西，而是我希望透過相關的照片、影像的力量，讓它重現在現場，也許會有點哀愁或什麼，但我覺得在這裡面我們是重新把故事講回來。像在總爺的糖廠，一個台糖運動會的照片，我們去找到老員工跟他要照片，然後重新在現場很多朋友一起畫，或是跟 311 核災有關的一個場景。

我後來也做了一件跟穿衣服有關的作品，我在「海山礦坑」中拿出來的衣服拜拜之後拿去「誠品畫廊」展覽，但聽說誠品畫廊有人回去之後就中邪。後來是誠品畫廊請的法師說，其實有三個靈魂住在衣服裡，所以才會有人中邪。因為我覺得我要把人體的溫度帶給這些衣服，所以我就做了這個跟穿脫衣服有關的行為。那些衣服是從「海山礦坑」來的，我的助理第一天就跟我到那裡後她差點自殺，說她再也不要來了。

在宜蘭的神風特攻隊員，也是一個很有趣的場景，就是我畫了一個以前在宜蘭參加神風特攻隊的老人，他後來也拍了一個小的片子，可是最後這個張正光先生，在我採訪他完 12 天之後，他就走了。在他走以後，我就真的受不了了，我在曼徹斯特寫了一個 10 萬字小說，因為我覺得他就是一個無名者，所以我要重構他的一生。

另外我今年會出三本書，也順便打書一下，其中一本就是前面說的那本《小說》，「讀書共和國」那邊會協助。另外一本—《陀螺》，《陀螺》是從 2006 年至今，大概十年所做的一次總整理，裡面是我這十年寫過的作品跟論述或者一些言論。

最後是《諸眾》，「諸眾」（multitudes）這個東西就是東亞包含日本、韓國、香港、台灣的藝術行動跟社會行動，我想等一下可以談，因為這個書目前也差不多快完成了，也許有機會可以來談「諸眾」如何從西方的概念變成我們在地的實踐。

這次台新獎的獎金，請不要問我說我為什麼沒有拿到。我後來就是拿來支持「台灣香港士紳化」的調查，而且是用口述歷史的方式。我們在談士紳化

（Gentrification）是什麼時，卻沒有人從口述歷史的方式去問，像「花博」到底誰受害？那個受害者到底是怎麼講？現在是請柯念璞，高雄一個策展人也是學生，跟我一起做這個一年的研究計畫，那個獎金會拿來做這件事情。好像拖了一些時間，不好意思，就到此為止，謝謝。

（高俊宏作品網址：<http://bcc-gov.blogspot.tw/>）

● **郭**：非常謝謝俊宏剛剛從大學前後「自我作賤式」，被媽媽說：「姆通糟蹋自己」的行為藝術，一直到最近積極進行的廢墟晶體計畫。謝謝你我想今天很難得時間也非常寶貴，我想多留一點時間，讓在場的觀眾能與台上兩位藝術家多一點交流，是不是在場的朋友針對剛剛報告的內容有什麼要請教兩位藝術家或分享你們的經驗。

Q & A

● **觀眾 A：**你好，我有問題想問高俊宏，我很好奇你在大學摸索藝術的這段時間，怎麼說服他人和你合作？你那段時間的作品都較具有實驗性，且據你所說有些是沒有意義的行為，那你是如何說服你的朋友或幫助你的人去做那麼多、那麼大又好像沒有意義的作品？

第二個問題是關於廢墟，因為有些廢墟他沒有發生過太大的事件，不是那麼有名，也不一定會有文件的記載，你是怎麼確定那些廢墟的歷史跟內容？譬如你說那是個放屍架的架子，你是如何得知？

● **高：**第一個問題是「說服」，講起來好像我做作品周遭有 100 個人在旁邊幫忙，維持交通順暢等等，可是其實沒有，大部分都是我。有時候是自己架攝影機，有時候請一、兩個哥們，像崔廣宇之類的一堆廢人，那時候其實也沒幹嘛，可是現在大家都很厲害就是了。那時大家都差不多在一種互相比無聊的狀態下互相支援。崔廣宇你今天做這個，那我下次要做什麼。但那個無聊其實不是真的無聊，它是思考很多細節才下去做的，可能有時候思考太多了，思考到西方的一些六、七零年代以後的行為藝術，不是只有這個脈絡而已，還包含說可能語言的問題、結構的問題等等。那個無聊是你很知道自己在做什麼，然後你知道自己正在結一種晶體，假如小說是這個社會跟語言的違章建築的話，那我們的無聊也是在結構某種的違章建築，可是這個違章建築可能是這整個城市最真實的存在也不一定。

第二個問題是說廢墟。其實廢墟很難做，一開始有一段時間因為在治療身體，所以我一直在台北跟三峽那邊爬山，越爬越覺得山上怎麼有很多廢棄的礦坑，之後就開始閱讀礦坑的資料，也找了很多，簡直就是一個文史工作者在做的事情。後來我讀了很多之後知道，其實那也代表了我母親受到自由市場衝擊的那個時代。我不是反對自由市場，不是說所有人財產都充公，而是說，過度計畫的自由市場，其實只有幾個少數的有權力的人拿得到。

這個問題，像我們進行之前我們都會去研究他的資料，有些真的是研究不到，像有些工廠，你真的是不太知道到底在做什麼，那些我們就沒有辦法做。因為我們是要從裡面調動他的歷史照片，譬如說三峽礦坑就調動礦坑的，安坑就調動安坑的，那個相片跟那個場域我們是希望合在一起的，讓這個空間以前發生過的每一個瞬間、每一個片刻，突然用一種很古典的方式出現在這個廢墟裡。譬如說「某某招待所」，我們也是在搜尋資料後知道了這個點，可是找不到，我們到後來就到附近去找，也一直問附近的居民說你們這裡在七零年代有沒有

一個關政治犯的地方，當地老居民都說沒有，所以可以得知那時候他們做得多嚴密，連當地居民也不知道他們隔壁 100 公尺，曾經是「某某招待所」。而且那個建築是一個迷魂式建築，就是說被關出來的人明明就關在一樓，可是他後來回憶都說他被關在地下室。像那個屍罐也是到裡面才知道是屍罐的架子，因為它上面有貼名牌，還有地方有層板，其實還有一罐屍罐是空的，就丟在那邊，所以我很確定，毫無懷疑的。所以這個田調的工作對於我和一些朋友都會一起下去先做些基本研究。

● 郭：可以再開放幾個問題，那在開放之前我記得剛剛晉華兄提了些事情，回應到剛剛俊宏提到在大學、教育體系內如何「再現自己」的問題，指涉到當時你的老師覺得你是 action 可是你不同意。我覺得這牽涉到一個問題是說：台灣大學的美術教育裡面，其實強烈受到西方美術思想的左右跟影響，剛剛我們分享了師大是個很大的問題，北藝大也許也遇到同樣的狀況，那我在想是不是可以提一下你剛剛想要提的老師說這是 action 可是你覺得不是的這個部分。

● 石：勉強說的話，我不會用表演，寧可用行為，犯的錯會比較少，表演的問題很大。當時我有試著解釋說我在那邊念什麼，可是我覺得他沒辦法理解我念的那些詩詞或者那些佛、菩薩的名號，這些象徵的意義。基於師大的經驗我不會去說服我的老師，我不管你，我做就對了，我也不要爭吵，因為沒有用。但是，我美國的老師是鼓勵的，雖然他理解的不是我想表達的。在西方，我們會遇到一個問題，為了讓西方人理解，可不可以用一種他們能夠懂的方式，讓他來看這個東西？可是怎麼做就是不對，所以我後來採用的方式就是，從頭到尾都說不是，你說的我不認為，也不承認。

我有自己的脈絡或者哲學觀，但是我們處於一個文化的弱勢，我也花了三十年，就看誰的氣比較長，最後你會用我的脈絡來讀我的所作所為。西方人喜歡用一種便宜的方式，一個簡單的概念就「懂了」，是行為、action、performance，但我不要讓你簡單，因為你如果要看懂我們的東西，就必須學習啊。像中國大陸很多藝術家，他們會用一種文化符號的方式或者大場面來表達事情，這樣的東西會變的很好懂、很壯觀，可是我不是要走這樣的路。

● 郭：我之所以問這個問題，一方面是因為我要聯想到俊宏最後的廢墟晶體的作品。他也強烈牽涉到原來對個人、個體的探問，最後會變成是關於集體身體的探問，因為我覺得在台灣這樣的地方生長的人他始終要面臨兩種身分，一方面是現代人，可是另一方面是西方主宰的主流文化影響底下被殖民的一個個體，所以這一方面作為一個藝術家的藝術語言，他一方面是在西方主流語言底下在創作，可是他又要透過這個創作來反對或是來意識到這樣一個情境，我覺得這種處境是雙重的。我自己感覺到兩位藝術家的作品裡面都有這樣子的一

種意識跟自覺，我想還有一點點時間，是不是還有觀眾想要提出問題，或者是跟我們分享？

● **觀眾 B**：我想要請問石晉華，你其實很早就開始進行行為藝術，包括生活中你也做了許多物件的蒐集，那我想要請問的是，文件或者是物件對你來說跟行為的關係是什麼？更甚的是，它跟生活的關係是什麼？

● **石**：當我們做一件事情，幾乎是 99.99999% 都不會有人在場，如何要讓人家理解到我語言的方向，就要靠著我留下的一些線索，那線索包括什麼？我的理解是很廣泛的，好比文字，或者我連文字都不要，就直接面對面跟你講，照片也不給。我也可以給錄影、我當時用的一個工具，你看一看會有一些想法，所以幾乎是無所不可用。**這些東西、物件會提供一個脈絡，回到當時正在做的事情，還有語言要去的方向。**但也會遇到一個難題，脈絡有時候會脫節或被剪掉，所以問題在於藝術家要如何選擇，讓哪些脈絡該進來、哪些又不要，以及如何被閱讀。

早我們一、兩代的觀念藝術家或行為藝術家，他們用了很多反叛的方式去衝破舊的限制，挑戰觀念，他們當時為了反對那個權威或典範，有時候真的是故意要毀壞那些美感，這是第一個階段。第二個階段是我們這些晚輩基於前一代的革命，我們得到自由的好處，我們幾乎認為無所不可用。可是後來我發現，美感是人性的一部分，所以後來的藝術家，他在做文件或擺設的時候其實仍然講究美感，而且連行為的過程他也有美感的自覺。我認為第一個階段都在破壞，第二個階段是想讓美還是在觀念裡面。第三個階段是有些藝術家在過去那兩個歷史之後，他們試著開始要找到意義跟價值。我簡單講就是這樣。

● **郭**：有沒有最後要補充的？如果沒有的話，那我們今天很謝謝高俊宏跟石晉華老師在禮拜五的夜晚，給我們兩個這麼深刻的，「行為藝術」也好或「超越行為藝術」的講座。

像高俊宏在他《廢墟晶體計畫》裡面有一部分，涉及到「新自由主義」過去的歷史。我有參與到，我用一個參與者的身分來敘述一下我的經驗，當時到那個現場我感覺我好像是這樣過來的，原來我是在這樣的集體狀態底下的一個個體。但我要說的是，高俊宏把觀眾帶到那個現場去，甚至也讓觀眾在那個現場拿著炭筆開始用他蒐集到的那些照片在廢墟裡作畫。那個經驗裡面，我覺得我並不是讓我的肉身「歷史化」，而是我像是原來我曾經經歷過那樣的一個過程，如果他作為一個藝術家是從自己的角度來探問身體是什麼？或者身體的操作可以回應到一個什麼樣的介面，那我覺得在他《廢墟晶體計畫》裡其實他擴大到不是個人的、不是 individual，而是一個集體的問题。

我在石晉華的作品裡面，我覺得他用一個積極的方式，用修練的過程去回到生活本身。這個部份我在西方藝術家身上是較少看到。因為西方藝術家其實他們在談個人界線跟東方的藝術家不太一樣，我覺得他們少了一個「去我」部分，他們即使談「去我」或者是說「去個人性」，其實還是在藝術的脈絡裡面談去「個人性」，但我覺得在東方的佛家裡面講的「無我」其實是回到一個身心平衡的狀態，那個狀態是鼓勵回到日常的，這個可能也是我覺得石晉華跟謝德慶不太一樣的地方，也是一個非常有趣的點。最後我非常謝謝兩位藝術家，也謝謝大家跟我們一起共渡今天晚上。謝謝。