

台灣行為藝術檔案 1978-2004
Performance Art in Taiwan

姚瑞中 編著





藝術館

Performance Art in Taiwan 1978-2004

Copyright © 2005 Yuan-Liou Publishing Co., Ltd.

All rights reserved.



藝術館 78

台灣行為藝術檔案 1978-2004

編著／姚瑞中

主編／吳瑪悧

責任編輯／曾淑正

美術設計／唐壽南・邱睿緻

發行人／王榮文

出版發行／遠流出版事業股份有限公司

地址／台北市南昌路二段 81 號 6 樓

電話／(02)23926899 傳真／(02)23926658

劃撥帳號／0189456-1

香港發行／遠流（香港）出版公司

地址／香港北角英皇道 310 號雲華大廈四樓 505 室

電話／(852)25089048 傳真／(852)25033258

香港售價／港幣 150 元

著作權顧問／蕭雄淋律師

法律顧問／王秀哲律師・董安丹律師

2005 年 8 月 1 日 初版一刷

行政院新聞局局版台業字第 1295 號

售價／新台幣 450 元

如有缺頁或破損，請寄回更換

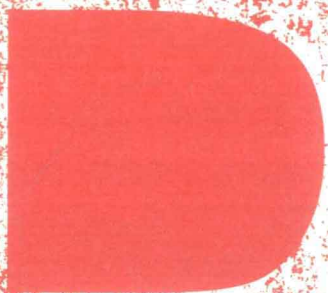
有著作權・侵害必究 Printed in Taiwan

ISBN 957-32-5565-0

 遠流博識網 <http://www.ylib.com> E-mail: ylib@ylib.com

台灣行為藝術檔案 1978-2004 Performance Art in Taiwan

姚瑞中 編著



第一章 80年代行為藝術發展概況.....10

第一節 「存活」就是最大的一件創作——謝德慶 12

I One Year Performance 1978-79 13

II One Year Performance 1980-81 16

III One Year Performance 1981-82 18

IV Art/Life — One Year Performance 1983-84 21

V One Year Performance 1985-86 24

VI Tehching Hsieh 1986-1999 Earth 26

第二節 藝術解構體制——李銘盛 29

第三節 陳界仁等人的街頭游擊戰 33

I 機能喪失第三號 33

II 「奶·精·儀式」的試爆子宮 39

第二章 90年代以降 I——政治嘲諷與社會批判傾向.....46

第一節 行為顛覆藝術——李銘盛 47

第二節 張永村的蒙娜麗莎杜象村 50

第三節 無政府主義者的反美學節慶 57

I 台北破爛生活節與空中破裂節 58

II 台北國際後工業藝術祭 61

第四節 施工忠昊的選舉嘉年華 65

I 政治神偶競選與繞境擺攤造勢 66

II 無國度 70

第三章 90年代以降 II——儀式化行為.....74

第一節 姻緣離聚 75

I 拖地紅——侯府喜事 75

II 陳明才與逗小花的離婚典禮 83

第二節 石晉華的肉身試煉 90

I 媒體影響下的肉體擱淺 90

II 體內廢液回收 94

III 行走的人 98

IV 客觀與主體的失落 102

第三節 法事與祭儀 104

I 張永村的覺識道 105

II 關於「焦慮」與「記憶」的祭祀——林俊吉 111

III 起乩的七彩迷魂轎——李俊陽 116

IV 收驚、參拜與繞境——顏忠賢 121

第四節 陳永賢的肉身覺醒 127

I 從數息到觀淨 127

II 照見五蘊皆空 130

III 潮起潮落、人死蛆生 133

第五節 林鉅的斷境自囚 136

I 斷境繪畫實驗 137

II 紀念日——救世主的生命意義 142

第六節 從巨觀轉移到微觀的「奈米儀式」——劉寅生 146

第四章 90年代以降 III——日常生活經驗中的行為藝術樣態.....

第一節 藝術靠勞動，勞動變藝術——劉秋兒 157

I 繪畫秀 157

II 勞動藝術 160

第二節 時空鄉愁的黑洞——湯皇珍 163

I 狀似日常化的重複行為 163

II 行為參與及互動遊戲 168

III 尋訪的人 173

第三節 溝通與共享——李明維 178

I 晚餐計劃 179

II 睡眠計劃 181

III 孕夫計劃 183

第四節 社會體制化與標準化的過程——賴明伶 186

第五章 90年代以降Ⅳ——以大地作為行為創作場域的一股伏流……………194

第一節 藝術作品乃是世界與大地抗爭的所在——陳愷璜 195

I 文化測量 196

II 總體的拓模經驗 199

第二節 藝術終將不是「無所不在」，而是如何地「不在」——高俊宏 205

I 社會化無聊 205

II 泡沫的消失 208

III 阿普瑞遜——傘 211

IV 逆種植 214

第六章 世紀交替前後的行為錄像暗潮……………220

第一節 現實生活狀態中的荒誕與詭譎——崔廣宇 221

I 十八銅人 223

II 系統生活捷徑——表皮生活圈 228

第二節 演練死亡與存在焦慮 231

I 七種基本自殺方法——盧謹明 232

II 數位焦躁——蘇匯宇 236

第三節 身體是我唯一的畫筆，遺留物是我的顏料——鄭詩雋 239

I 穢物循環 240

II 原生顏料 244

第七章 2002年以降的台灣國際行為藝術節脈絡及作品樣態……………250

第一節 人間戒嚴——王墨林 254

I 環境劇場與行動劇場 254

II 我的身體·我的國家 259

III 我有不愛國的權利嗎？ 262

第二節 關於愛情二三事——葉子啟 265

I 結髮為夫妻 266

II 本是同卵生，相煎何太急 269

第三節 切片中的抗體——鄭荷·徐 273

第四節 泰雅三部曲——瓦旦·塢瑪 280

I 第一部曲 281

II 第二部曲 283

III 第三部曲 286

第五節 反射／覆蓋——顏亦慈 289

跋……………298

附錄 在路上……—姚瑞中藝術創作的十年
(文／鄭慧華)……………300

參考書目……………320

作品索引……………330

感謝名單……………335

台灣行為藝術作品及相關紀事年表
(1978-2004)……………336



序

什麼是行為藝術？它與我們認知的藝術有何差別？又要傳達什麼觀念呢？相信這是普羅大眾的疑問，也是尚未被明確定義出來的藝術範疇。一般而言，「行為藝術」(Performance Art) 與我們所知的「表演藝術」(Performing Art) 不盡相同，其中開發的「藝術自律性」與「身體觀」，從西方美術史發展來看，存在著基本面的差異性，在「達達運動」(DADA) 之後，藝術家的身體成為藝術觀念的「承載體」，通過身體表演將其概念公開呈現，試圖打破藝術與生活間的界限，往往有著反敘事、無調性、重複性、過程性、隨機性、隱喻性及在地性等特色，而其他周邊演出型式、技術、體制與技巧，也與表演藝術完全不同，而慢慢發展出一套有別於表演藝術的美學觀。簡言之，行為藝術並不特別強調身體美感、表演技巧，也不太透過身體或語言，再現帶有敘事情節的故事或寓言及角色刻畫，並試圖破除鏡框式舞台、排除過多戲劇聲光效果……等，經由行為本身彰顯藝術家的觀念，並進一步擴大至外在環境乃至於社會層面，而這都指向核心觀念部分；這種化無形於有形的身體行為創作，不必過度依賴某種具體生產的藝術形式，如繪畫、雕塑……等傳統素材，而在於透過身體行為擴張人類身體感知及潛能，進而達到某種藝術理想或精神超脫之可能。

不過台灣藝術界對此類藝術的界定並不一致，有的以「行動藝術」名之，也有特別關注於身體方面的「身體藝術」(Body Art) 及「活體雕塑」(Living Sculpture)，或如「偶發藝術」(Happen-

ing)、「臨場藝術」(Life Art)，甚至「觀念藝術」(Conceptual Art)也都不約而同地以「行為」探討藝術的種種可能；雖然每一發展階段，皆因某些相異之處而有不同名詞稱謂，在此我也無意給予一個明確定義，而傾向保留給它的開放性與實驗性，但為了本書討論的一致性而統稱「行為藝術」。若從西方此類藝術範疇發展脈絡來看，可視為一部反叛傳統藝術的歷史，也是藝術家積極拓展藝術領域、跳脫既有美學的一連串嘗試。無論是二十世紀初的「達達」、「超現實主義」(Surrealism)，乃至於二次大戰後興起的「維也納行動派」(Viennese Actionism)、「偶發藝術」、「福魯克薩斯」(Fluxus)……等，或重要藝術家波依斯(Joseph Beuys, 1921-1986)、卡布羅(Allan Kaprow, b. 1927-)、歐本海默(Dennis Oppenheim, b. 1938-)、阿孔奇(Vito Acconci, b. 1940-)……等人，都是以超乎常人的意志力與嶄新觀念，影響了現代藝術發展，也對後世藝術面貌有著啟發性作用。

無論是加諸於肉體皮相上的各種外力，乃至於身內的吃、喝、拉、撒、睡、藥物反應、潛意識……，或強調身體行為的扭動、搖擺、旋轉、丟擲、滾動、浸泡、流浪、做愛、囚禁、婚禮、哈氣、吶喊、奔跑、跳躍、倒立、埋葬、目盲、投降、葬儀、起乩、自慰……等等，都是藝術家試圖表現某種意涵的途徑；此外，藝術家也經常使用一些身體物件，如：尿液、精液、經血、粉末、毛髮、糞便、嘔吐物、口水、淚水、指甲、屁、氣息……，或其他有生命(如：馬、狗、狼、牛、豬、兔……)或無生命物品，配合身體動作與時間進程，強化藝術家所欲展現的觀念，這些「中介物」在空間上的運用，則賦予作品更精確的張力，其中包含的時間因素也佔有重要地位，而環境選擇更是關鍵因素之一，往往使作品的呈現具

有事半功倍之效應；也許我們可以這樣說，行為藝術不僅是探索人類身體與意志的方式，也是一條通向自我解放的途徑之一。經過數十年累積，西方藝術界已建構出一套行為藝術系譜，而現今於世界各地舉辦的行為藝術節更是層出不窮，也發展出重新看待身體與行為的藝術論述。

但台灣到底有沒有行為藝術？與西方又有何不同面貌呢？懷著這個疑問，本書鎖定在台灣尚屬小眾的此類藝術範疇，花費二年時間做基本整理與客觀狀況描述，其目的是提供大眾瞭解台灣行為藝術面貌的入門途徑，透過初步抽樣與文獻檔案，試圖重現這類較被忽略的藝術型態；雖然有些作品乍看之下與西方行為作品似曾相識，但特定社會時空背景下的行為，也存在著本質上之殊異性，這點可在內文解讀中看出其差異性。在此以年代先後順序，分七章抽樣介紹並討論各個階段的發展與議題。第一章先對80年代行為藝術先驅，以及解嚴前後的狀況做一回顧；第二章開始以主題方式，討論政治反諷與社會批判的傾向；第三章聚焦於儀式性行為與肉身試煉；第四章則關注於藝術與生活間的關係；第五章試圖剖視在大地場域中進行的行為觀念面向；以上第二、三、四及第五章，整體而言較集中於90年代，第六章則介紹了2000年前後，以錄像作為介面的行為作品面貌；第七章初步整理自2002年以來，定期舉辦的台灣國際行為藝術節作品概況。因篇幅有限，正文僅收錄三十餘位藝術家及八十五件作品圖錄，其他未收錄正文部分的作品（約二百餘件及百餘位藝術家），以年表概述的方式納於「台灣行為藝術作品及相關紀事年表」之中，希望能彌補遺珠之憾。

最後必須補充說明的是，本書是根據我在2003年6月，於高雄「豆皮文藝咖啡廳」所策劃的「金剛不壞——台灣當代行為藝術錄像

展」為基本架構，並將之前出版的《台灣裝置藝術（1991-2001）》（2002）一書中，第一、二、六、十二及十三章部分文章增減修訂而成，總計約二十一萬字（含附錄約六萬餘字），雖然部分內容重疊（約三萬餘字），但在添加更多文獻後已趨近完整。由於當時並沒有想到有出書的可能，在此必須對二書部分重疊之內文向讀者致歉，也藉此機會，感謝木馬出版社主編汪若蘭，與遠流藝術館主編吳瑪悒的支持，也特別感謝藝術家們所提供的精彩圖片與寶貴資料。此外，書末另收錄藝評家鄭慧華撰寫有關我個人創作的一篇文章供讀者參考；正文後面並刊載了二十七年來與台灣行為藝術有關的期刊文章一覽表，希望能對相關研究者有所幫助。由於台灣目前尚未有相關完整書籍流通，往往造成一般大眾無法入門的窘境，因此本書主要是以史料、採訪及簡評作一概觀，屬於基本建構工作，至於深入的藝術理論架構，則有待其他專業人士於日後補強，未竟完整與遺漏之處，還望各方先進不吝指教。

雖然書中收錄及討論的行為作品，大多並不具可供交易流通的必然性，但在這個消費資本主義襲捲一切的享樂時代，卻也益發凸顯了視覺審美體系背後被忽略的另一種美學價值觀；透過作品，藝術家們提問了身體究竟還存有多少可能性？而航行在現世藝術體系內與迷宮般的精神宇宙中，我們又開發了多少藝術樣貌？人類的行為在不同社會環境下又有何種相異面目？與社會又產生什麼關係？從社會角度來看，藝術作為社會定義下的產物，其深沉的批判性格，就來自於「無用性」與「解放性」，雖然行為藝術乍看之下沒有實際用處，卻也可從中嗅出強烈的實驗性與開創性，尤其是體現台灣某些荒謬情境與社會發展的變遷，也許可作為當下社會自我觀照的途徑之一。

姚瑞中寫於2005年6月6日



第一章 80年代行為藝術發展概況

時代背景

若說台灣現代藝術發展以「五月」（1957年成立）、「東方」（1957-1971）畫會為先聲，那麼與介於60年代至70年代這十餘年間的美術運動相較之下，人口稀少的前衛藝術，可說是只有零星游擊戰，而沒有動員起來的策略戰，主要是因為當時社會風氣保守、政治環境險峻，加上國共內戰的後續影響，使得文人噤若寒蟬。但是隨著1971年初「保釣運動」高漲，10月25日中華民國退出聯合國之後展開的「鄉土文學論戰」，以及1979年與美國斷交等影響，中華民國在國際上的合法地位，頓時變得處境尷尬，國際空間也被嚴重壓縮，此情形一方面導致了台灣主體意識的曖昧模糊，另一方面，知識分子也開始思考台灣文化的主體性與未來命運。而反對運動（當時稱為「黨外」）也隨著《美麗島》雜誌，於1979年8月15日的創刊正式浮出檯面，不過卻在短短不到四個月之間，於12月10日爆發震盪全台的「美麗島事件」；雖然多數主導者入獄服刑，但民主運動也開始暗潮洶湧、萌芽茁壯。由於台灣本土文化在長期中原正統文化壓抑之下，並沒有真正獲得相對地位，在長期高壓統治

下的台灣民間，無論是文學或藝術，都面臨著意識形態的限制，藝術家在此詭譎多變的環境之下，現代藝術發展的艱鉅可想而知。

但是對某些追求藝術嶄新面貌的藝術家而言，藝術若不能成為生存樣態的反芻，或打破約定俗成的制式化歌功頌德功能，充其量不過是某種樣板化的漂亮裝飾品罷了。在此前提下，少數藝術家開始集會結社，從事純粹現代藝術的探究與推展，有些藝術家則迴避了具有交換性質的藝術品進行創作，或轉而以不具永久保存的自身肉體進行實驗與創作。不過嚴格來說，當時並沒有藝術家長期從事相關創作，只有零星事件或少數作品產生，主要因素是當時台灣政治情勢嚴峻且社會風氣保守，而當時藝術界對這類藝術表現形式的認知也並不深刻，相關藝術報導更是付之闕如；但其生命力與意志力的展現仍有不少可觀之處，尤其在當時艱難的藝術環境下，藝術家仍以大無畏勇氣向前邁進已誠屬不易。在進入正式討論前，我們先回顧一下此時期行為藝術發展概況。

早期行為藝術發展概況

雖然早在1966年，黃華成於「大台北畫派1966秋展」發表的幾件作品，已帶有裝置、觀念及行為藝術的特徵，而1970年「圖圖畫會」的《死亡之塔》也初步嘗試了行為藝術展演，但嚴格來說，1978年謝德慶在紐約發表的《One Year Performance 1978-79》，才算是台灣行為藝術的開山之作；1982年張建富在台北發表了《生病了我在抹酒精》及《遊戲·聯想》，算是80年代台灣當地最早見的行為藝術；1983年由陳界仁（陳介人）等人推出的《機能喪失第三號》（1983）及《試爆子宮》（1986-1987），是在街頭舉辦具有

劇場性質的行為作品，引起不少民眾圍觀，也是台灣最早的集體街頭行為表演；1984年張建富、陳界仁、李銘盛及郭少宗等人發起了《九二八前衛藝術發表會》也可算是早期行為藝術的集體嘗試；1985年林鉅於台北市嘉仁畫廊發表的《純繪畫實驗閉觀九十天》，意圖以封閉自身感官從事繪畫開發，當時頗為轟動；1986年「洛河展意」也在台北推出了數場街頭行動劇，並被警察暴力驅趕而引起社會討論；李銘盛更是其中發表力最旺盛的藝術家，自80年代初即發表了為數眾多的行為小品，歷經數十年不變其衷，可視為此一領域的指標性人物。

此外由張建富等人組成的「墨潮會」，也發表了許多關於水墨的行為藝術及地景裝置；而由旅美藝術家洪素珍策動的「錄影・裝置・表演藝術」（1986），則是台灣首次由畫廊（春之藝廊）主辦的相關藝術展出，之後台北市立美術館也舉辦了「實驗藝術——行為與空間」展（1987），可說是官方第一次將行為藝術納入正式展出的先例。雖然這類展演在當時來說並不普遍，但卻可視為邁入90年代行為藝術的先聲。雖然彼時整體藝文環境與風氣不盡理想，但已可嗅出因社會激烈變動所產生的生猛張狂活力，也可視之為長期社會壓抑下的某種反動情緒，不但挑戰著藝術本身，也對體制進行批判，可視為台灣行為藝術的萌芽及開拓階段。在此，本章以1978年謝德慶在紐約陸續推出系列作品為始，回顧並討論台灣80年代的行為藝術發展樣貌。

第一節 「存活」就是最大的一件創作——謝德慶

來自屏東的旅美藝術家謝德慶（b. 1950-），可說是行為藝術的

先鋒，也可說是整個華人藝術界行為藝術的典範，影響兩岸後來的行為藝術頗深。

謝德慶自1973年在台北市溫州街公寓發表《跳樓》摔傷腳踝之後，因有感於台灣藝術發展的保守，加上對於紐約藝術環境的嚮往，因此二十四歲那年到油輪上打工，1974年7月13日冒險在美國東海岸一處小港口跳船，再偷渡到紐約。因為非法偷渡緣故（直到1987年大赦後才獲得居留權，五年後才獲得綠卡），他開始在中國城打工達四年之久，也進行了四件行為作品，包括：將整個身體泡在一個馬糞桶內忍受惡臭，直到不能呼吸為止的《馬糞》；飽食午餐之後，將所有吃進胃裡的東西，再全部吐在一個容器中的《嘔吐》；用紅色油畫棒在臉上畫一道紅印，以一把刀在臉上劃下一道血痕的《油畫棒與刀傷》；將五百公斤石灰板壓在自己身上，導致鎖骨斷裂的《半噸》等作品。

不過謝德慶並不滿意這些實驗性作品，因此並沒有正式發表。在這段期間中，謝德慶體驗到追求藝術夢想並不如想像中來的簡易，相反地，要如何打進高手如雲的紐約藝術界，若不靠必要策略與縝密計劃，苦心創作的作品，只能在成千上萬的展覽中聊備一格罷了。在身無分文又苦無展出機會，謝德慶開始「以藝術浪費生命」的極致觀念，去實踐生命中無情時光流逝的殘酷事實，強烈意志力與決心，外加作品準確度，使得謝德慶歷年來的行為作品，可說是前無古人、後無來者，甚至連他自己也無法超越。

I 《One Year Performance 1978-79》

謝德慶於1978年9月30日下午六點正式執行的作品《One Year

Performance 1978-79》(圖1)，以「一年」周期作為時間設定，可說是奠定他日後創作主要模式與概念的濫觴。至於為何選用「一年」？謝德慶認為，「一年」是人類生命自然循環的基本單位，透過一整年光陰，才能真確地進入生命本身，而不只是「表演」而已。在此先簡單描述整個行為過程。

在紐約哈德遜大街111號二樓，謝德慶以自製木籠子（11.6×9×8英尺）在裡面生活一年，並由公證人在籠子外貼上簽字封條，木籠裡面只有一張床、一個洗臉池、一盞燈以及一座馬桶；因為馬桶不能自動沖水，每有大小便還必須由專人拿出去處理。在此一年期間，他自我設定了基本法則，包括不與人交談、閱讀、書寫、收聽……等，有意識地排除一切外來資訊，除了接受一個無給職人員（程偉光）送飯，以保證吃喝拉撒的最低生活需求外，謝德慶唯一可做的事，就是每天在牆上劃一道刻痕，每三星期並接受一次參觀（總計十八次，他的老師席德進曾於1979年參觀過）。為



圖1 謝德慶《One Year Performance 1978-79》 1978-79



了打發無聊的生活，他開始劃分這個籠子的四個角落為不同「地方」；床舖佔據的角落是「家裡」，另外三處為「公園」，每天起床之後，可以從「家裡」散步到「公園」再「回家」。不過多數時間不是在發呆就是在思考，不然就擦擦地板，收集掉落的陰毛，或看看鏡中自我面容有何變化，並經常以手淫幫助入睡，如同坐牢般地任憑外面諸多展覽此起彼落。謝德慶以不創作任何視覺藝術來對抗視覺藝術，以修行者姿態冷眼旁觀藝術世界，直到1979年9月29日上午十一點為止，由公證人驗證後，宣告完成此行為。

實際上，這個自我坐監行為是被自己的觀念所囚禁，被關的不只是肉體，或被社會道德體制所剝奪的自由權力，而是透過背後的無形觀念，反映現代社會生活中，那無所不在的監控力量。當然，在這種自囚式的長期自我消耗之下，身心必須經歷非常人所能忍受的孤獨煎熬，但謝德慶認為，這是以「積極態度」過「消極生活」的嘗試，通過這種浪費人生與百般無聊的「交白卷」過程，才能彰顯存在之荒謬性；也唯有藉由自身的監禁與浪費，才能喚起意識之清晰，並以無能之能，將生命與藝術拉至平起平坐的地位，以喚起「有能」的可能。

II 《One Year Performance 1980-81》

上一件作品在紐約引起一些討論後（在台灣則引起不小的注目），謝德慶緊接著執行另一件難度也很高的《One Year Performance 1980-81》（圖2），這件行為作品概念也很簡單，就是在1980年4月11日晚間七時至1981年4月11日晚間六時一整年期間，謝德慶每天二十四小時，都必須身著繡有名字、如同受刑人的卡其