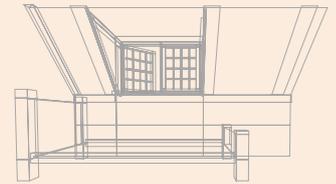


憂鬱體液

8.1.2016 ~ 31.1.2016 / 百呎公園 / 策展：許維強

藝術家：麥秋、陳沁昕、方琛宇、黎振寧、黃文欣



(文：許維強)

1987年，楊秀卓自我囚禁在一個竹製的籠子裡，塗白了臉，身上沾滿了紅色的顏料，被箍著頸圈，繫上鐵鍊在地上爬，邊爬邊拖出血紅，有如動物園中被囚禁的猛獸。這是楊秀卓的作品《人與籠》，在當年一個名為《外圍》的展覽中即場演出。他自囚共48小時，時而號哭、時而沉默，時而從喉頭發出令人心寒的沙啞叫聲；聽說，現場觀眾感受相當震撼。2014年，黎振寧應邀參與劇場《空凳上的書簡2: 繼續書寫》，也是自囚在一個籠子裡，但比楊秀卓的更小，是養大型狗隻的那一類籠子。黎振寧赤裸全身，捲縮在內，時而沉默，時而啜吸籠內的飲料，偶爾叫出一些聲音，動作非常緩慢，他的時鐘運行得好像比其他人特別慢，差不多停頓了下來。

二十七年過去，同樣是籠內的演出，同樣是人獸不分；但由楊秀卓的吶喊演變成黎振寧的緩慢，藝術和憂鬱，究竟經歷了什麼樣的改變？

楊秀卓如此形容自己：「我以男性的本能做出這樣的作品，或更確切地說，是雄性動物的本能——狂野、直接、毫無保留，並且是被長期壓抑的慾望。」[1] 根據一般詮釋，楊秀卓多年忍受禁慾的清教徒生活，個人際遇不順，創作空間狹窄，又不忿社會上的不公，時值中英聯合聲明後的政治憂慮期，終於爆發了長期積壓下來的憤怒和性抑壓，力量澎湃。[2] 筆者再進一步詮釋：這是現代主義下的典型情緒，多少帶點伊底柏斯情意結。上一代人還需要掙脫來自家庭、父權、宗教規條、道德理性等束縛，摸索獨立自我意識，追求更自由自主的生活；抗爭中伴隨著反叛、憤怒、和內心糾葛。我們這一代人呢？活過繁華的千禧年，「我」變得自主了，似乎沒有什麼再需要掙脫的了，甚至浮到了空中，呼吸稀薄空氣中的虛無。尋得自「我」，但大有可能是虛偽的「我」，更是芸芸眾生中可有可無的「我」。

而「我」不需要關係，斷絕關係，拒絕關係，隨意的性愛更合乎常理。電影《渴罪》中，藤島加奈子有這樣一句對白：「自由是恐怖的。」而最恐怖的，莫過於面對現實的虛無。經過後現代的洗禮，「我」背棄了道德、宗教、神話，也背棄了信念，如河合俊雄所言，當代人掙脫了前現代的束縛，也同時放棄了前現代的庇蔭，和與有靈萬物的心靈相通。[3] 從此，世界失去了意義，一切都變得偶然和荒謬。虛無主義哲學家蕭沉(Emil Cioran)說過：「生命就只是在一片沒有座標的大地上響起的一陣喧嘩，而宇宙則是一種患了癲癇的幾何空間。」[4] 近年，政權的不仁不義可能多少逆轉了演變的方向，但身處黑暗的年代，又增加了無力感，和嘔吐物。這就是當代的憂鬱：無力、失去動力、對一切失去興趣、疏離、自我隔離、虛無、荒謬。

比較楊秀卓到黎振寧的演變，可以借用藝術史學家 Christine Ross 的論說來概括：藝術中的「沉鬱(Melancholic)」已經逐漸被「抑鬱(Depression)」所取代。[5] 「沉鬱(Melancholic)」和藝術的關係可追溯至公元前的偽帕拉圖派學說，他們認為藝術家縱使受憂鬱的情緒所纏繞，但同時湧現無限的創作靈感；可是，當代的憂鬱藝術家已經喪失這一種補償，失去創作的動力(non-inspirational)，也失去呈現的能力(non-representational)。同時，憂鬱藝術由肯定自我演變至失去自我(non-subjective)，由渴求共鳴演變至拒絕溝通(non-relational)，由尋求真理演變至承受荒謬(non-transcendental)。

舉一個例子，1987年，Bruce Nauman的小丑縱使孤單、驚恐、情緒失控，但仍然嘗試令觀眾發笑，或令觀眾不安；1996年，Ugo Rondinone的小丑則完全失去娛樂的創造力和想像力，也失去動力，蔑視觀眾的存在，就這樣悶悶地坐在那裡。

當代憂鬱的這些特質大都承襲自後現代思維，但「拒絕溝通(non-relational)」這一點則顯得更加變本加厲。當藝術愈來愈著重參與和互動，並以觀眾或社區為中心，憂鬱藝術已經走著一條和當代美學思潮折然相反的路。楊秀卓當年向籠外怒吼，挑釁著觀眾的神經；黎振寧則自願自在籠中，最後更加走入影像背後，自我隔離在另一個時空之中。

自囚

黎振寧的創作脈絡，也有自身的演變。看他2013年的過展，錄像中的他用黑色液體塗抹自己身體，又縱身狂跳，臉部做出痛苦的表情，跟過往的憂鬱藝術一樣，是宣洩情緒的表現。雖然看來沒有和觀眾直接交流，也向外界呼喊、渴求共鳴的用意。狀態有如 Bas Jan Ader 的1970年作品《I'm Too Sad to Tell You》，那是「沉鬱(Melancholic)」的憂傷，同時帶點煽情。參與了《空凳上的書簡2: 繼續書寫》的劇場演出，黎振寧體驗了「緩慢」，發現了新的時間觀；之後留學英國，對錄像這個媒介有更深的認識，就創作了一連串《一念四分》、《一念十二分》、《一念二十四分》等等錄像行為藝術作品，借用流動影像創造另一個時空，代替了籠子這個實體，自我囚禁在內，與觀眾隔離，走入了Christine Ross 所定義的當代「抑鬱(Depression)」狀態。

《一念二十四分》的播映時間共24分鐘，黎振寧在錄像當中的動作有點生硬，像往時電影常見的菲林跳格現象，但再細心留意，錄像中的其他元素，例如時鐘分針，移動流暢而且異常快速；原來，黎振寧已經在鏡頭前做了整整24小時一天一夜的行為藝術，期間以1/60的緩慢速度重覆一些動作。之後，再把錄像時間加速60倍，呈現為只有24分鐘的作品。若非看過作品解說，一般觀眾未必了解到箇中玄機。錄像中的黎振寧和觀看錄像的人就好像生活在不同的宇宙，有著不同的時空。錄像不再是傳意或溝通的媒介，反而變成了藝術家和觀眾之間的隔膜，這是「拒絕溝通(non-relational)」的美學。

自我囚禁，又或者自我隔離在另一個時空，是當代憂鬱藝術家常用的「策略」；尤其是從事錄像創作的藝術家，例如 Ugo Rondinone、Liza May Post、又或者 Michaël Borremans。而常見的結構是極之緩慢近於靜止的時間，了無指涉的空間，重覆、又或者完全靜止的動作。從心理學分析，這是當代憂鬱者的自我防衛機制。這已經不再是弗洛伊德那種對「失落客體

(Lost Object)」又愛又恨的關係，根據心理學家 Alexandra Triandafilidis 的分析，「緩慢」和「靜止」是逃避「失落(Lost)」的現實，「重覆」是透過回憶過往的「失落(Lost)」經驗，預演(重演)將可能發生的「失落(Lost)」事件，從而減輕並中和未來可能承受的打擊。憂鬱者可能假想，這是他們重新奪回生命主導權的途徑。[6]

黎振寧自囚在自己建構的時空，方琛宇卻殘酷地告知一個事實：我們每一個人本身就已經被囚禁在現實這個時空當中。2015年，在ifva比賽的入圍展覽中，方琛宇築起了一間數十平方呎的房間，是香港常見的房間面積；房內空無一物，就只有四幢牆、假窗、窗簾、和冷氣機。觀眾簽過了同意書，就可以獨處房中十分鐘；反過來說，這也是觀眾自願被囚禁十分鐘的約定。藝術家規定，不能攜帶手機或書本等隨身物品入內；試想像，沒有這些解悶之物，觀眾如何度過那十分鐘的光陰？他們就如同報時鳥，未到時候走出時鐘，除了等待，是否還有等待？方琛宇的早期作品其實已經多次呈現我們日常生活中的「等待」，甚至被囚禁的狀態，例如乘搭升降機或行人電梯的數分鐘，又或者在街上等候約會的時刻。

方琛宇通常都在觀察他人，記錄大眾的日常，作品存有明顯的公共面向；近兩年，可能因為留學外國的關係，親身經歷了這些獨處、等待、和悶的時刻，用類似自動書寫(Automatic Writing)的方式，去記錄，並抒發較為個人的感受，創作了《藝術學院出席報告》和《藝術館工作報告》等作品。

方琛宇的作品漸漸帶出了一個大哉問：我們如何度過生命中的時間？以及承受那無休無止的「悶」？

台灣表現藝術家謝德慶受紐約時報訪問時回答：「.....直到有一天突然意識到，這個思考和度過時間而什麼都沒有做的過程本身就是一件作品。我的作品就是在講這個，每個人都在用自己的方式度過時間。.....做了很多事，或是什麼都不做，對我而言沒有太大區分，都是度過時間，度過生命。」[8] 之後就在1978至84年間，做了他那些廣為人知的一年表現藝術計劃，包括自我囚禁、自我放逐、以及重覆打卡的行為。之前筆者把1987年的楊秀卓比對了2014年的黎振寧，如果強行把謝德慶也放入這條演變時間線的話，那麼就放在2046年罷。對我而言，他的作品跨越了年代的蒼涼，比實際的創作時間前衛了數十年；因為他的「自囚」早已經沒有痛苦的吶喊，也沒有脆弱的疏離，謝德慶從一開始就去領悟憂鬱過後的「生命存在」。

其實方琛宇和黎振寧也有這種精神面向。方琛宇認為「等待」，或者「悶」是一個人獨處和思考的契機：「等待是令人情緒起伏，使人忐忑不安的一場(遊)戲，也可說成一種折磨。等待期間產生對時間強烈的感覺及自我存在感，有時像一種冥想或自省。」[9] 而黎振寧則一直堅持他的行為是「修行」。他曾經共進行了四次《一念二十四分》，即長達24小時的慢動作行為藝術，頭兩次有點難以忍受，第三次更是未能完成，第四次卻進入了一種「很自然的狀態」。看來，憂鬱過後，或可悟出較形而上的生命本質，憂鬱藝術也不是完全「無法超驗 (non-transcendental)」。

黎振寧坦言受到了謝德慶的啟發，而謝德慶則坦言受到了薛西弗斯的引導。薛西弗斯被諸神懲罰，每天把沉重的巨石推上山頂，又看著巨石滾回下來，他又回頭下山，重複把巨石推回山頂，滾下來，如此永無止息。神話啟示了我們重複的生命，和那虛無與荒謬的本質。卡繆認為我們不能向荒謬屈服，也不可能逃避，每一次薛西弗斯決定跨出下山的步伐，把石頭再推一次，縱使徒勞，也是一種自由意志的表現，一種向荒謬的反抗。這裡呼應了尼采「永恆輪迴」學說的積極面向，肯定了選擇的意志，肯定了生命的存在。

靈性和死亡

自囚於另一個時空是當代憂鬱藝術家自我隔離的一種策略，而陳沁昕則選擇另一種更源遠流長的方式：藏身於象徵符號之後。從陳沁昕的作品中，永不缺少象徵物，例如樹幹、磚牆、天使、和玻璃杯等等，暗喻失眠的困境、又或者自毀傾向。象徵物是自古以來藝術家的專長，從古時的宗教畫家，到中世紀如杜勒，超現實主義者，以至近代如 Edward Kienholz 和 Anselm Kiefer，都擅長使用象徵物。象徵符號保護著藝術品的語意，非知音者不能明白，而來源則多出自宗教、神話、或神祕學的語境，但陳沁昕的符號卻好像由她自創，觀眾要解讀，就變得更加晦暗難明。這也算是常見的模式，藝術家透過聯想，挪用身邊事物，自行創立一套符號系統去創作。所以，陳沁昕的象徵符號或者可以被理解為情緒下的產物，性質近乎抒發情感的畫作。

2015年，陳沁昕創作了一件名為《Unknown Sky》的作品，在《當家作主II》的展覽中展出。一張木櫬，一部電視，電視中呈現一片雲海，上有一些波紋，以近乎7至8Hz的低頻率移動。這裡，我們又遇上了緩慢、靜止、和重複的結構。其實，因為醉心「催眠」，

陳沁昕已不是第一次製作重複的影像。之前探討過「靜止」和「重複」是憂鬱者的自我防衛機制，Alexandra Triandafilidis 進一步認為，它也同時存在模仿死亡，或者預演死亡的潛藏心理。[7] 羅蘭巴特曾經指出：「死亡」就是攝影的本質；那麼，重複、緩慢又近乎靜止的流動影像呢？是否就是不斷播映永不終止的死亡過程？當然，陳沁昕（又或者黎振寧）從來沒有表示「模仿死亡」的意向，這是筆者非常大膽的詮釋。她個人定性《Unknown Sky》是一個探求靈性境界的作品，7至8Hz的低頻是相應人類大腦冥想時、又或者接受催眠時的狀態，作品也有令人平和的效果。但什麼是「靈性」？又什麼是「死亡」？生命從何而來？從何而去？

支離破碎

電影《失戀自作業》中，精神科醫生不斷提醒男主角 Pat：「你必須要有策略！」可以如此認為：「自囚於另一個時空」是策略，「藏身於象徵符號之後」也是策略，但如果沒有策略呢？繪畫通常被認為是直接抒發情緒的媒介，而麥秋不斷以貓隻為載體來作畫，不知道又是否一種策略。麥秋說：「我覺得需要一個動機或引爆點，或一個能讓我沒有障礙去宣洩情緒的中介物，因我覺得沒有興趣畫抽象的東西。」憂鬱者多自覺處於社會的邊緣，麥秋畫中的多是流浪貓，表面看來，有著移情作用，是中介物的一個好選擇。但筆者看到「是貓非貓」，看到充滿力量的筆觸，暴烈又軟弱。

其實麥秋也有不畫貓的時候，有一段時期，她每天就拿起鉛筆和隨身材料在亂畫，通通都成了一些零碎的草圖。在她的碩士論文中，麥秋引述了米蘭昆德拉小說《不能承受的生命之輕》的文字：「.....這就是為什麼生活總像一張草圖的原因。不，『草圖』還不是最確切的詞，因為草圖是某件事物的輪廓，是一幅圖畫的基礎，而我們所說的生活是一張沒有什麼目的的草圖，最終也不會成為一幅圖畫。」美國畫家 Cy Twombly 在情緒受壓時都畫了一堆草圖，晚上關了燈就亂畫。而殘酷劇場亞陶 (Antonin Artaud) 也畫過一些支離破碎的素描；麥秋都受到了他們二人的啟發。[10]

呼應了「不可呈現(non-representational)」的憂鬱藝術特質；草圖就是不完整，未完成，甚至不能完成的狀態。根據蘇珊桑塔格 (Susan Sontag) 探討亞陶思想的文章，[11] 藝術是不能完成，也不能完整的。創作注定自我否定、自毀，而最後變得零碎；而個人思想、意識、甚至生命亦復如是。如此，藝術的邊界不斷被擴展，

拒絕被詮釋。蘇珊桑塔格曾有一句名言：「詮釋是知性對藝術的報復。」當藝術一旦完成，被定義，對亞陶來說，就是藝術家對社會的妥協。不完整的作品才是完整的作品。看過麥秋的「草圖」，再回看她的貓，貓就更加不是那麼似貓，最多就是「支離破碎」道成肉身的半完成狀態。

麥秋已經畫了數百幅貓隻的畫像，令筆者想起了德國修士 Korbinian Aigner 的蘋果。因為反納粹，Aigner 被逮捕並流放下鄉，度過集中營的生活，他培出了有名的柯比尼亞蘋果 (Korbinian Apple)，並且繪製了上千百張明信片大小的蘋果彩繪。台灣藝評家高千惠讚嘆：

「這是以一種自律性與昇華性的創作態度，見證這種合於宗教信仰的勞動和救贖，是平息憤怒之心和尋找安寧的一種方式。」[12] 看來，若然麥秋繼續畫下去，重複又重複，也可能同樣找到救贖之路。

真誠

本文一直探討當代憂鬱藝術的幾個特質，並在幾位香港藝術家身上找到端倪；尤其是藝術家自我隔離，拒絕溝通 (non-relational) 的態度，特別值得珍視，其與現時香港注重社區參與的美學熱潮背道而馳，散發著大氣候中的另一種氣味。而至於「無法超驗(non-transcendental)」的美學特質，筆者則大膽改寫為「或可超驗 (could-be-transcendental)」。憂鬱過後，藝術家悟出了荒謬，也可能同時悟出了什麼；有如謝德慶在「十三年做藝術而不發表」之後，走出來說：「我活過來了！」而黎振寧、方琛宇、陳沁昕、和麥秋度過那漫長的孤寂之後，縱使未大覺大悟，感覺他們也或多或少窺見了生命的晦暗和光芒。而另一位較年輕的藝術家黃文欣則似乎有更漫長的路要走。

黃文欣確實沒有什麼「策略」。她本身是一個坦白的人，不意向他人透露自己是一個「抑鬱病患者」，同時也以這種坦白誠實的態度去作畫，毫無掩飾地，把自己的哀傷、驚恐、脆弱、自毀等情緒融化在畫布之上，紀錄了自己那不可言說，「身如枯木，心如死灰」的

過去。出自《莊子·齊物論》，是黃文欣自己的用句，形容她作畫時的狀態，也是境界。

如此真誠地畫出自己的愛與愁，又如此溫柔的，有斯洛文尼亞畫家 Zoran Mušič；當然，也有梵谷 (Vincent Willem van Gogh)。高千惠對梵谷有一則獨到的評論：「梵谷與高更他們的作品均具有宗教性，但此宗教性並非來自宗教形式，而是很形而上的精神探索，在幽陰中找光引。這是當代少見的特質，當代藝術，總是直接挪用宗教符碼，但挪不出符碼內的精神性。」[13] 梵谷從來不虛浮，不自誇，只是每天真誠地繪畫他的向日葵，他的星塵，卻畫出了很多大藝術家們夢寐以求的宗教。

只要真誠地憂鬱，真誠地創作；有時，路，其實未必漫長，可能已經到了。

- [1] 梁寶山，〈期待跨越女身的女性主義〉，模達朝暮 (<http://motat.blogspot.hk/2004/07/blog-post.html>)，2004
- [2] 梁寶山編，《楊秀卓紅色二十年》，Para/Site 藝術空間 出版，2002
- [3] 河合俊雄著，林暉鈞譯，《當村上春樹遇見榮格：從《1Q84》的夢物語談起》，心靈工坊出版，2014
- [4] 蕭沅 (Emil Cioran) 著，宋剛譯，《解體概要》 (Precis de decomposition)，行人出版，2012，頁31
- [5] Christine Ross, "The Aesthetics of Disengagement: Contemporary Art and Depression", University of Minnesota Press, 2006
- [6] same as before, pp. 117-119
- [7] same as before, p. 42
- [8] 潘戈，〈謝德慶：我的作品不是哪一件，而是一生〉，紐約時報中文網 (<http://m.cn.nytimes.com/culture/20140418/tc18xiedeqing/zh-hant/>)，2014
- [9] 方琛宇，〈等待〉藝術家論述 (<http://silasfong.com/news/?p=695>)，2009
- [10] 莊依琪(麥秋)，〈國立臺北藝術大學美術學院美術學系碩士班創作論述〉，2012
- [11] Susan Sontag, "Under the Sign of Saturn: Essays", Picador, 2002, pp. 13-72
- [12] 高千惠，〈歷史調撫、政治正確和集體療法之後 - 紀念事件展之圖騰和禁忌再現的美學分析〉，《藝術觀點》53期，2013年1月，頁91-92
- [13] 高千惠著，《非藝評的書寫：給旁觀者的藝術書》，藝術家出版，2005，頁30



香港藝術發展局
Hong Kong Arts Development Council 資助

聲明：香港藝術發展局全力支持藝術表達自由，
本計劃內容並不反映本局意見。

