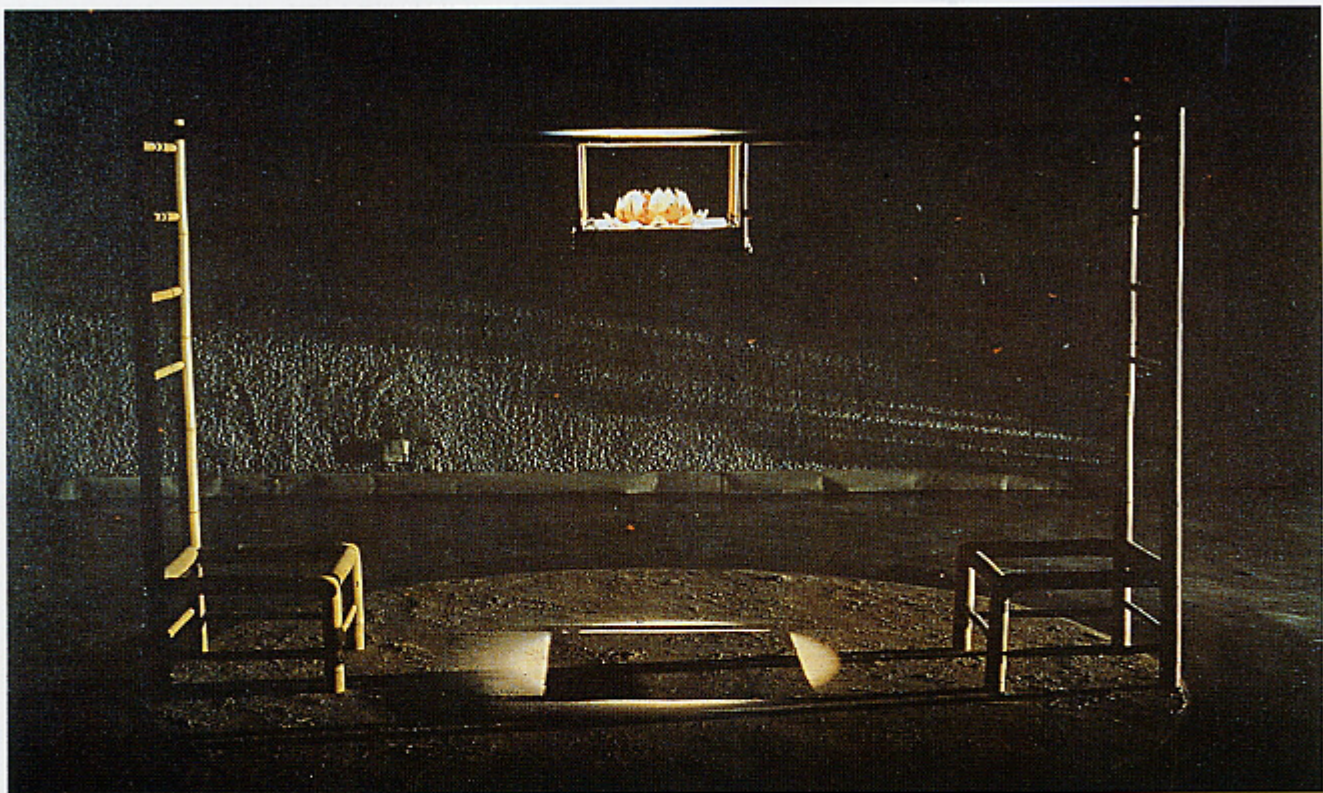


新道場

90年代台灣裝置藝術狀況（二）

文／姚瑞中



陳建北《對話》，172x300x300cm，1990。（陳建北提供）

以神秘經驗為主的探求，在台灣常民文化及宗教信仰仰上處處可見，一般來說，民間的祭典儀式中，分為道場與法場，但由於法師與道士相互擴充工作範圍的關係，因此在台灣漸漸地演變為道、法不分的局面；這些自成體系、生猛張狂的宗教教義及活動，不但成為台灣民間不可或缺的精神食糧，許多藝術家也從中吸取不少智慧及養份，並融入裝置藝術的表現形式裏，無論是圖騰、儀式、牲禮……，都成為此類藝術家創作的參考源頭。雖然台灣民間迷信的風氣很盛，但不可否認的是，這類「超驗界」的世界奠基於真實世界的「認識論」內，並以另一種龐大的組織架構存在人們的內心深處。如今，宗教力量雖然沒有以往傳統世界中來的強大，而當代藝術對宗教題材似乎也缺乏興趣，但不可否認的是，宗教與我們的生活仍舊保持某種距離的親近。現代人空虛的心靈除了物質上的填補之外，到底何處才是靈魂真正的歸處？

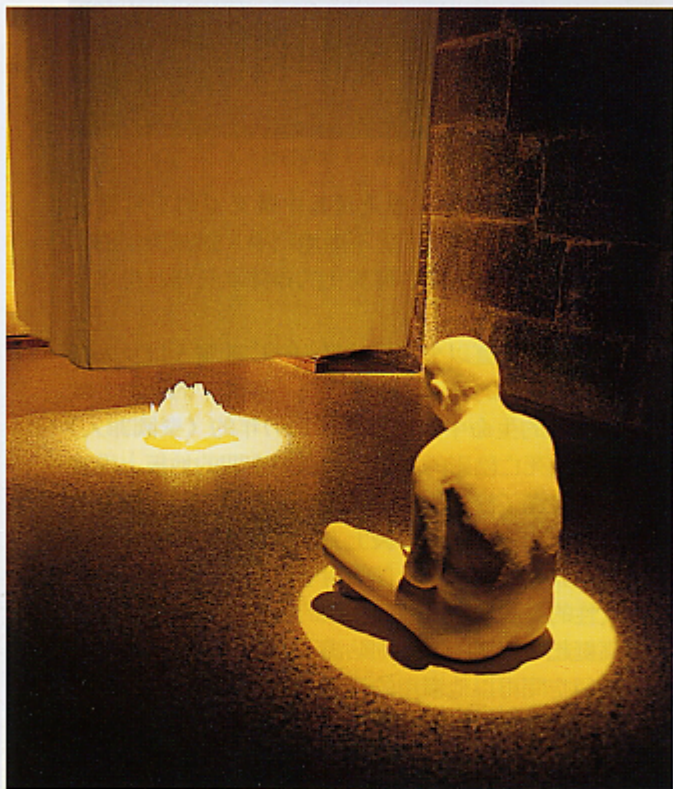
民間宗教圖騰的挪用

由於宗教為形而上的超驗界概念，大多缺乏經驗界的

具體中介物，為了維繫宗教與現世的溝通並弘揚教義，不可避免地需要借助許多「法器」、「象徵物」等具體的物件，而由這些複雜的物件所建立的一個符號系統，構成了每一種不同宗教的主要信念與依據。在陳建北系列作品中，如《求緣》（1990）、《冥河》（1995）、《十二宮》（1995），可以明顯看到他直接從民俗祭儀中借取的象徵物件，例如：紙製蓮花、白幡、竹器……等，構成歷年來作品中的主要元素。以1990年的作品《對話》為例，兩把無座的竹製椅子連在一起，地板則鋪上了一層薄膜般的圓形灰燼，正上方再打下一盞圓形的聚光燈於這朵紙製蓮花上，下方投射出的陰影則呈現一個暗黑的四方形，被包圍在圓形的白光內；「蓮花」在佛教上是渡化的象徵，紙蓮花則經「火」為媒介，燃燒、昇華為七魂六魄的引渡物，光與影的相對呼應也暗示陰陽交替的輪迴觀，兩極生四儀、四儀生八卦，而衍生出一個幾何概念的符號系統。

在場地的裝置上則參考傳統風水作磁場上的調整，而椅子作為一個溝通媒介的象徵物，乍看之下是兩把椅子，卻如同拷貝般連在一起，到底是一把或兩把椅

子？他藉此提出了佛家一個重要的概念——「不二」。也就是說，所有事物的概念都是相對的，有一就有二，佛家不直接說「一」，因為「一」會產生「分別識」，所有對立的觀念皆來自於此，黑暗／光明、邪惡／正義、是／非非、男男／女女……，而此對立的概念基本上皆來自於一個原初的整體；因此，不是「一」也不是「二」，而是「不二」。佛家中的「不二法門」就在於去



陳建北《被囚禁的靈魂》，威尼斯雙年展台灣館，1997。（攝影／姚瑞中）

除此「分別識」所帶來的「業障」；換句話說，人生來皆平等，不應根據外在形象而有所區別，你所看到的不一定是你所看到的，而看不到的也並不表示不存在，就如同老子在《道德經》中所說的：「空空空，非真空；色可色，非真色。真空無形，真色無名。」一切萬物皆來自於「混沌的虛幻」，而在「混沌的虛幻」中找尋生命實存的意義。

另一方面，他也希望作品「如人飲水，冷暖自知」般地，在觀眾的心裡自然產生共鳴，因此特別強調——不矯揉造作、不故作姿態、不強詞奪理，在態度上一切隨緣，但在創作上的精神則絕不妥協。他講求的是一種「緣份」，作品與觀眾在特定時空中的接觸並不是偶然的，冥冥之中自有定數，當作者與觀者之間透過作品的中介功能而產生共鳴時，作品本身存不存在就只是次要的問題，重要的是「當下的自我觀照」與「無可名狀的頓悟」。隱喻人生在世的最終追求就在於「渡彼岸」，不論是現世名聲的追求、財富的累積、權力的慾望，甚至於朋友或敵人，最後都將於灰燼中歸於平等。

1997年於威尼斯雙年展台灣館提出的作品《被囚禁的

靈魂》，則試圖透過神聖的宗教儀式，召喚那些被物慾矇蔽的心靈。在暗黑的古老監獄密室裏，他以自身的形象，翻製了一尊全裸盤腿「交腳坐」的塑像，並於全身塗上磷粉；此塑像前方擺放著一朵螢白色的蓮花座，上方懸掛著竹簾，象徵一個精神昇華的通道。當觀眾進入此密室，會觸動自動感應器，約30秒的時間密室是暗黑的，然而卻會浮現因受光而產生作用的磷粉，一座發光的入定者面對著發光的蓮花和呈現「口」字型竹簾上的三尊白描神像畫，在光線由亮變暗的瞬間，時空中有一種凝結的靜默力量在充滿，螢光磷粉在黑暗幽靜的場所中，則成為一個超乎視覺之外的介面，一個內在與外在環境的出入口，而此出入口則來自於內心的「自明之心」。並由此「一心」的定境而顯出無邊的空間，相對地，卻也好像失去了時間；在此，時間的感受不是沒有，只是極為快速，空間的感受愈遼闊，時間的感受愈短促，時空的概念在此是相對地，猶如宇宙太虛般的空無，但卻也蘊含無限生機。

這場儀式作為一種心靈淨化的乘具，所承載的不是民間信仰那種具有目的性的贖罪心態下所引發的怪力亂神，而是透過宗教性的儀式，直探被流放心靈的原鄉，誠如他所言：「環境並不只是用來藉以生存的外在環境，它同時也包括了一個看不見、摸不到的內在環境。事實上，它也完全符合中國的宇宙觀，在它們之間所呈現出來的是彼此間的互補，而不是對立。它有別於西方所說的二分法，沒有所謂的對錯問題，一切合乎自然的運轉。」（註1）

奇門遁甲術還是鬼畫符？

民間信仰與傳說，甚至奇門遁甲或各式陣頭，都缺少不了青面獠牙的將軍作為護法，凡有佛事、美舉，相對地必有魔障的阻撓，無魔障則無法顯現修行者修行之不易，而所有外魔皆來自於自身的「心魔」投射，若心無雜念、心如止水，則一切魔障自會消失殆盡；至於較具形體的靈魂，可在侯俊明的作品中找到。侯俊明早期的作品《極樂圖懺》（1992）、《搜神》（1993）以及《失樂園》（1997）系列，以圖文並置的形式，挪用中國傳統民俗版畫的體裁風格，自創一套詭異張狂的獸體，配以曖昧的文字，構成「圖解春宮」的奇特形式。

雖然他以第一名的優異成績進入國立藝術學院美術系（註2）首屆，但他卻不向西方藝術朝拜，而拉下身段回過頭去，直接從生活周遭的民間信仰上取材。當時的國立藝術學院位於台北縣蘆洲鄉中正路上（註3），因為二重疏洪道的完成以及重劃區的開發，使得大批的工地秀、電子花車湧入湧蓮寺前的夜市及長安街街頭，讓原本樸實的小鎮變的熱鬧非凡；而每天下課所經常見到的街頭節目，遠比課堂上講授的西洋美術史或中國美術史來得更為精彩刺激，而隨著當時任教於國立藝術學院的陳傳與四處於台灣民間各地參訪的活動，更加深他對常民文化的興趣（註4）。不可諱言的，來自於民間傳統的



侯俊明《掰——陰間閱讀》，300x300x390cm，1991。（侯俊明提供）

宗教形式與內容，對他有非常直接的影響，尤其是民間傳說中的地獄警世圖鑑更深深地吸引著他，而當時流行於台灣民間的工地秀及露骨的電子花車，也曾給予他莫大的啟示並影響其創作方向（註5）。

他歷年來的作品中主要關注兩個方向，一個是民間宗教上的圖騰及樣式，另一個則是男女間的情慾糾葛；但他卻將這兩個議題交叉挪用，互相攻錯，以傳統宗教的警世木刻版畫圖鑑來談赤裸裸的人性「性慾」，而將「性慾」當成自我救贖的宗教來談，這兩個方向都指向一個具體的符號，也就是對「生殖器」的無上崇拜。而他則將此符號大量地應用於其各式各樣的創作中，不僅僅只在視覺藝術的範疇，更將其擴張至表演藝術的領域裡，進行「整體藝術」（註6）的實驗。因此，他的作品才會產生如此大的能量，撼動著90年代初期的台灣藝壇，並帶給後來許多藝術家某些啟示。

1991年的《掰——陰間閱讀》，是他早期的一件小型作品，卻也是他探討男女情慾與權力關係的代表作。他在一把竹椅上放置一個女性陰部張開的紅色物體，猶如一塊鮮紅的肉團，四周插上招魂用的竹竿，在這個象徵寶座的竹製花橋四腳下，壓放著四疊金紙錢，其作用猶如聘金，一個供奉給由男人統治下的煉獄之祭品。種種的意象都指向對女性身體的壓抑，大紅色的氛圍是他慣用的手法，血淋淋地將「處女情結」的迷思揭露開來；將洞房花燭夜的情慾，置於太陽具父權結構下運作的機制裏，在社會集體意識與約定俗成的龐大架構中，情慾隱藏於原始的獸性內，婚姻所附帶的權力運作及暴力本質，被傳統價值理所當然化了。大男人雙手分開女人雙腿一探自己出生的源頭，不但嘲弄了傳統沙文主義的霸道，也挑動情欲上被宰制的仇恨。

他自創了一個象徵自我分身的符號「六腳侯氏」，一個頭、身分離，擁有六隻手腳的「自己」，一個被自我異化的「怪物」，在「理智」（頭）與「性慾」（下半身）的對立鬥爭中掙扎，而自我的崩潰與異化，使得他成為一尊自體交媾且「陰陽同體」之聖像。他說：「這樣的形象撼動著我，一個被砍了頭的人，為了要繼續抗爭，以至於將自己的身體異化，使得身體也可以凝視，就像一個死不瞑目的人。撼動我的豈只是神話中

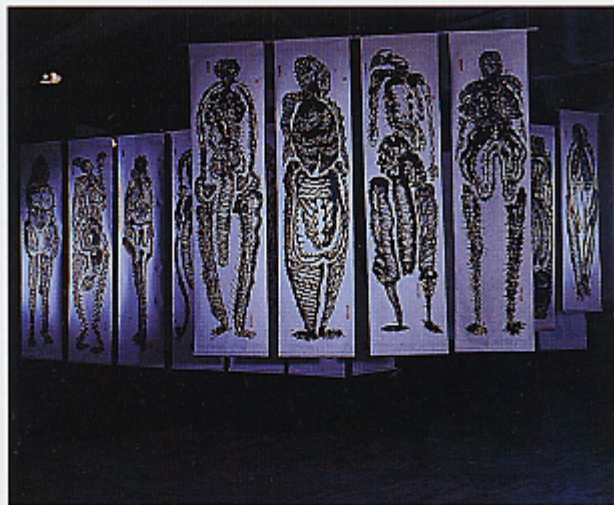


侯俊明《樂園罪人》，1997，伊通公園。（侯俊明提供）

超乎尋常的變異意象，而是這其中所充塞的不可彌補的缺憾與仇恨。」（註7）而這不斷地鬥爭、毀滅與創造的生成變化，才能使人間各種異化的猙獰狀況藉此得以逃逸。

他的作品中一直以來都有殘暴的死亡夢魘，以及人類心靈黑暗與脆弱的一面，他稱之為「怨魂」的陰影，如夢魘般在他的生命中揮之不去。1997年的《樂園罪人》也可以見到死亡陰影的圍繞，在展場空間的地板上堆積著一包包裝滿了沙土的麻布袋，鋪滿整個空間，模擬池水乾涸的河床；這些麻布袋上方則放置了八尊無頭無手的白色站立男性軀體，全部面對著展場正面，在胸口之處以女性的長髮覆蓋成類似女陰的造型，而碩大的陽具則高高挺起。周邊的牆上則貼滿了粉紅色花紋的古老壁紙，整個空間再以他慣用的紅色小燈泡，打在每一尊斷頭像前，成為昏暗詭譎的暗紅色彩，看起來猶如怨魂居住的鬼屋一般，也像是以往的「茶室」（妓院）氛圍。這件作品的構想來自於台北新店碧潭吊橋的一段往事，以往在此經常有情侶相攜談情說愛，卻也有不少過不了情關的曠男怨女，一時想不開從吊橋上縱身一跳，了結其一生；翠綠幽靜的碧潭因此成為美麗與淒涼的代名詞。若說愛情是對於幸福的一種追求，那麼宗教則是對無法擁有幸福生活的人，一種心理上補償的去處，透過死亡的昇華，來弭平男女之間的愛恨情仇，在投胎轉世後，再續孽緣。

從他早期的紙上作品到近年來的裝置作品，幾乎都可以發覺與「性器官」有直接的關聯，雖然他挪用的是宗教上的形式、傳統木刻版畫的手法，甚至燒給死去親人的紙糊竹籃，但卻一律碰觸「性」的議題；或者我們可以說，「性」只不過是他藉以「敗德」的手段，而「敗德」是為了要彰顯「神」之存在的必要。唯有如此，面對人性的黑暗面，我們才能免於腐化，而蓋一座「廟」，則是其終極目標。對他來說：「傳統的民間宗教活動與古代典籍，給予我創作極多的養份。但在此，我所要建構的一個現代的、都會的搜神經典，最終的目的是要透過這樣的一個經典去蓋『廟』。」（註8）他所要蓋的廟並不是為了歌頌天堂的美好或地獄的猙獰，他要透過這座廟來贖罪，並藉由此種徹底之妖魔獸性的顯現，



黃志陽《精形產房》，60x240cmx27cm，1992。（黃志陽提供）

來突顯人性原慾之罪。廟的神聖性讓位於它的陰影，供奉的不再是高高在上的神祇，而是來自於內心慾望深處的魔障。而這些光怪陸離的圖像，其實都是人們的心魔所製造出來的產物，也許正如他所言：「對大多數人而言，不僅死後有審判，人活著即無時無刻不受著各式各樣，名目繁多的審判。一個壓迫人的制度是地獄、一個貪念是地獄、父母是兒女的地獄、男人是女人的地獄、工作壓力是地獄、恐懼是地獄、羞愧即地獄，地獄無所不在。」^(註9)但真正的地獄並非來自外在的環境，而是來自每人內心的慾望。天堂與地獄只在一線之隔，而天堂來自地獄。

形變的異端獸體及斷裂的魂魄在人間中遊蕩，對某些人來說，天堂似乎永遠在遙遠的它方，但地獄卻無時無刻不在腳下。黃志陽（黃致陽）1992年的作品《精形產房》，則以招魂的道場幡旗來收編這些被放逐的遊魂，猶如道士收妖伏魔所用的符咒。「精」字為他自創，結合中國倫理的「孝」與「肖」，並採用閩南語發音（瘋狂之意），隱射的人性內的瘋狂野蠻獸性，而他使用的策略與侯俊明類似，就在於對「性」的聯想，不過他更關注「大男人」的陽具情結，在畫面角落的壓角章上他一律蓋著紅色的「拜根黨」三個字；換句話說，這些人不像人、鬼不像鬼的「魔」，其集會結社的目的就是為了要「陽具崇拜」。在畫面上一尊尊張狂扭曲的人體中，都一定有非常大條的「陽具」在甩擲，他採取頂天立地的「紀念碑式」構圖，除了展現偉大的狀碩感之外，更要毫無羞愧的「暴露」，藉著此類挑釁的姿態，宣示這是一個群魔亂舞的大男人社會。

雖然他這些充滿毛邊的「毛毛人」，看似以傳統中國水墨畫的技法與格式來作畫，但卻也間接的反抗傳統水墨畫的美學觀，與侯俊明採取的策略類似，他們都應用中國傳統的形式與技巧來反中國傳統的美學。比如以中鋒濃墨落筆、偏鋒壓筆後再以中鋒收尾的筆法，或者是以甩筆、破筆等較不正統的筆法製造狂亂的感覺；在形式上則沿襲長掛軸、紅押角印、落款的格式；但是在懸

掛方式上，則與一般慣用的平面開展式不同，他採取前後交叉、錯落有致的排列方式，以掛軸交織成一幅幅恍惚行走於天際的鬼魅影子，而這一尊尊巨大的黑影，毛骨悚然地懸吊於整個空間，並朝觀者壓下來，如夢魘般揮之不去。此種懸吊畫作的方式不採掛滿整面牆面、一覽無遺的傳統方式，而採取類似奇門遁甲的陣式包圍觀者，使觀者成為中心，觀者在主觀視點的移動時，察覺他們自己不過是這一幅幅人體的現實性投射，而這些扭曲人形其實就是觀者的鏡像反射，在恍如迷宮的毛髮叢林中孤獨地漂流。

這些如妖魔鬼怪的形體並非來自他的幻想，而是來自於它所居住的台北市給他的靈感。他說：「我拼命呼吸著略帶灰色調迷霧狀的空氣，這滲雜汽油—一氧化碳味道的東西。如繁生白菊般清香馥郁，像一頂光環籠罩在北台灣盆地上空。我的血脈浮遊在人獸交織雜亂的地域。人是何等的野獸，我是何等的野獸。肉食者以最濁穢，荒淫的調和感吟頌神聖詩歌。遊走在這水銀燈四射充滿異色、沉重、怪誕複雜化的世界。也多虧有了這樣的空間，宛如子宮般的孕育，容納我們在此做頻臨死亡前的狂歡。也才能使我以傳統之名，吸吮她的羊水，建構我的藝術。感謝我的母親——台北。」^(註10)他的口吻似乎對台北市是又愛又恨，一個高度發展但環境品質低落又人吃人的現實社會；不過弔詭的是，若沒有這樣的環境與社會，也產生不了這樣張狂的作品。這些乖張的軀體猶如帶刺的仙人掌，為了在惡劣



劉世芬《膜與皮的三維思辯》，1500x750x600cm，1998。（攝影／姚瑞中）

的環境下生存，它們拒絕外來的關懷，就像是自我保護的刺蝟，充滿敵意的朝觀眾抖動身上的武器，藉防禦來換取免於滅亡的可能，卻也封閉在自己的防衛系統內。與其說他是在描繪獸性下的人體原形，倒不如說是藉著獸性的顯現，來達到一種人性的解放與超脫。觀眾已分不清誰是人？誰是獸？誰又是鬼？或者我們都是同路人，走在同一條「奈何橋」上已無法回頭，就如同我們所欲遺忘的罪孽一般。

神聖祭壇上的供品

既然有廟堂，就缺少不了供品，它是一種價值上的「交換物」，並透過「犧牲」來顯現信徒的忠誠。而「祭壇」則成為一個「人」與「神」溝通的管道，透過這個人神共感的界域，藉感官來進行一場場超越精神與肉體的神聖儀式。

在唐唐發1997年的作品《水德星君》中，我們可以看到他將作品裝置成像是神壇，並將淡水河發臭污濁的河水封存在14個透明樹脂裡，這些樹脂的造型猶如斧頭，插在一根根黑色的樹根之上，背後的靈堂則供奉著九尊的「神主牌」照片，這些「神主牌照片」都是挪用古老的淡水河黑白照片，發黃的藥膜表層，訴說著一段不可能再迴光返照的自然美景。雖然他挪用的是民間常見的祭拜造型，但此作所要談的不是超驗界的解脫，也不在於贖罪，而是透過這做座靈堂來追悼自然美景的消逝；與他早期作品（《塑膠紀念館》，1996）所探討的主題一樣，都是透過這類「紀念碑式」的空間形式，作為主要的表現手法。此類空間的特色就是將空間的格局「對稱化」、「中央化」，形成一個「口」字型的結構，而呈現出一種「穩重性」與「莊嚴性」，再加上昏黃的光影變化，使得進入此空間的觀眾頓時會感受到一種「神聖性」的氛圍，這類空間形式在所有的祭儀中佔有重要的地位，透過此類空間語法的應用，加強超驗界的無上神力與威望。

除了追悼自然的神壇之外，人體作為靈魂與神靈溝通的介面，也是一個主要的「中介物」（如：巫師、乩童），甚至是活生生的「供品」，唯有如此，才能顯現信徒之忠誠。具有開刀房護士工作經驗的劉世芬，近年來的作品大多圍繞在作為靈魂外囊的軀體剖析上。比如1998年的作品《膜與皮的三維思辯》，以女性用的肉色絲襪，模擬人皮、骨頭、毛髮等，攤平在一道長長的灰銀手術台上，赤裸裸的剖析人類的感官系統，後方的牆上則掛滿著她所繪製的119張小型素描《私語書——119種閱讀心音的方法》，在這一頁頁的解剖圖、透視圖及討論的文字之上，以手工描繪出對於承載靈魂之肉體的想像，出現的意象有女性的生殖器、心臟剖析圖、細胞切片、骨骸……等，17行七排的組合成一幅大型的拼貼繪畫。

身為開刀房護士的她，見多了血淋淋的人體器官以及她一再強調的女性「甬道」，作品中也不時出現此意

象，但「甬道」對她來說到底代表了什麼？是出口？還是回歸？她說：「展出的身體內在空間中，有些人認為它所代表的子宮或是嘴巴，然而它可以代表的，其實是什麼身上可能存在的孔洞。作品試圖讓觀者在通過空間有限的狹道中，幾乎會碰觸到展出的男性骨骼部份。走到最後，窄道洞開並向著末端一路延展開來。這其中的重要意念是，窄道代表的就是人體，觀眾走入窄道亦走入了作品當中，並一窺其天地。」（註11）紫色的狹窄走道與冰冷的不銹鋼手術台，強化了整個空間的冷峻感，而紫色在醫學上代表缺氧，藉此營造出情慾糾結所造成的一種窒息狀態，這些被她支解、切片，類似器官的陳列物，象徵著藉由暴力行為所欲佔有愛慾的本能衝動，藉「肉慾」與「愛慾」的剖析與分離，探求那潛藏在死亡陰影下無可名狀的原慾；在這座神聖的祭壇前，愛情就像是一個供品，沒有了愛情，人生就是黑白的。複雜的人際關係與愛恨情仇，是千古不變的議題，而我們都在逃逸中享受沉溺，在背叛中渴望真愛。

夢醒後的收驚與招魂

早在80年代初期，陳界仁就曾以許多怪力亂神的裝置、地獄十殿閻羅般的兇殘水墨畫、街頭行為藝術崛起於台灣藝壇，當時他的作品還因為一些可笑的理由，被展出單位禁止展出（註12）。他的作品大多與夢境與暴力有關，而且都不是甜美的好夢，而是令人半夜會驚醒的惡夢（例如近年來發表的攝影作品）。

1998年的作品《蒐夢》是他近年來較為龐大的空間裝置作品，這件作品是為《藏夢塔》所作的一個創作，他計畫從1998年10月起至1999年12月止，收集一千個人的一千個夢想，裝置在以一千塊石板建造而成的圓形塔中，觀眾只要沿著石階向上，貼著每一塊石壁，就可以聽到石壁後錄製的每個不同的夢境；登至塔頂上，觀眾也可以進入被各種不同夢境所包圍的塔中。而1998年在台北市立美術館的展出算是呈現《藏夢塔》建造的預備動作，故名曰《蒐夢》。在展覽會場的半圓形牆面上，他陳列了許多圓拱造型的小型石板，每個石板背後都藏了一個夢境，此牆壁模擬了未來圓塔的實際面積，由此圍繞出一塊弧形空間，觀眾一走入半圓形展場，即陷入



陳界仁《蒐夢》（為藏夢塔而作），1998，台北市立美術館。（陳界仁提供）



唐唐發《水德星君》，1997。（唐唐發提供）

眾聲喧嘩的喃喃自語中而感到焦慮。唯一逃避的方式是選擇一塊石壁，俯耳傾聽，潛入任何一個不知名的夢境；或者，乾脆躺在他特別設計的潔白小房間內，套上眼罩，緩慢的進入夢鄉。當觀眾醒來時，可立刻使用床邊的小型卡式錄音機，將剛剛的夢境以語言描述下來；之後，他會將收集到的這些描述夢境之話語，裝置在他的《藏夢塔》中，開放給觀眾聆聽，分享他人的夢想。

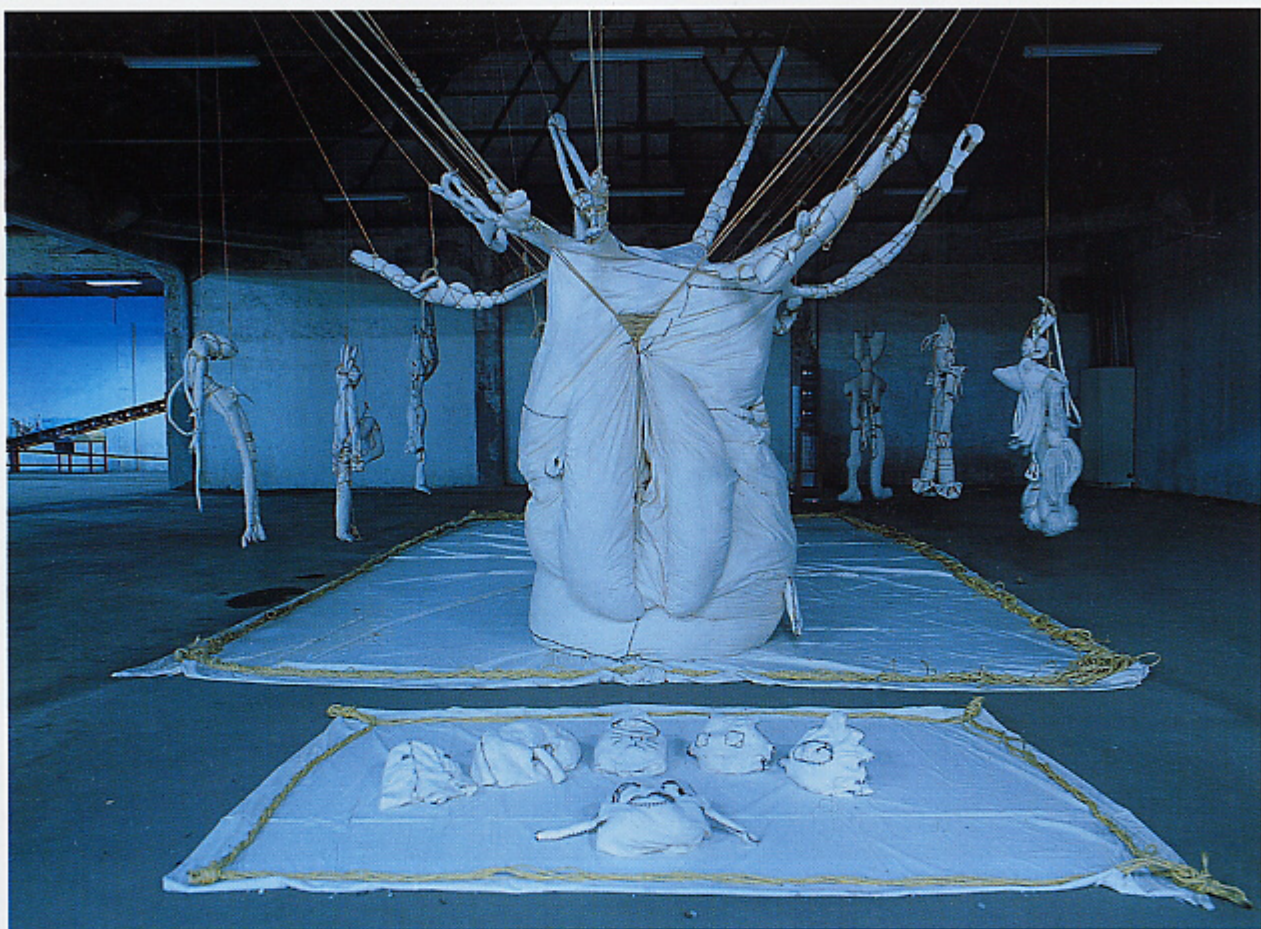
他認為在這個「生涯規劃」的年代裡，一切似乎都已經被建構完善，人們只能在有限的選擇下作選擇，在軌道上默默地前行，在現代主義分工精細的社會裡，人們已漸漸模糊了自己的面貌、失去了作為人之主體的尊嚴，在「同一化」、「標準化」的機能主義社會中，什麼才是人們唯一擁有的真實面目？「夢境」已是自我意識最後的一道防線，在夢境中我們實現真實世界中無法被滿足的自我，不可能的現實在夢境中一切都成為可能，甚至連作夢的主人都無法主宰那深藏於他腦內的微觀宇宙。面對不確定的未來，前方究竟有什麼事物在等著我們？我們到底又該走向何方？對他來說，也許夢境能提供我們一個暫時逃逸的去處吧！

顏忠賢除了是室內設計師外，也寫過許多建築、電影等書籍，身兼多重身份的他，近年來更將觸角延伸至當代藝術跨領域創作的範疇。2000年的作品《肉浮屠》，延伸他於台北「漢雅軒」個展「行囊風景」中的概念，以「軟雕塑」構成整件作品的基調，整個作品主要是以米黃色粗胚布所構成，並以粗麻繩包裹成一坨坨猶如肉塊的物體，懸吊在展場中央成為一件大型的「軟雕塑」

，乍看之下很像女性的生殖器官，也很像一塊塊懸吊的支解屍體，四周則懸掛著許多小型的「包裹物」，構成整件作品的意象，他以「有機軟城市」的概念所發展出的這一個個「微生物」，正不斷地在華山斷簷殘壁的展場中，蠢蠢欲動，它們是這肉身腐敗的蛆，也是生命的蛹。除了改變觀眾對原本物質的認知之外，他企圖以樸實的材質來探討愛慾與死亡的幻象，此種幻覺形象暗示了佛洛伊德式的影像，它涵蓋了三個層面：(1) 由於材質的普遍且具有親和力，傾向一種「人性化」的中介作用。(2) 本質的暗示有著性愛的傾向，但不具侵略性，屬於溫和的戀物情結。(3) 不合理的荒謬感。

他的軟雕塑讓材料肉質化，也可以說是透過此種軟性特質，反抗並嘲弄代表所謂極權式工業社會（父權象徵）的一種「反認同」。後方則投射了一個錄影帶影像於斑駁的牆面上，內容記錄著他於「行囊風景」個展中所作的一項行為作品，這個行動的構想來自於唐三藏取經的故事，在總統大選前，他自己設計了一套復古的奇裝異服，裝扮成《大唐西域記》中的三藏法師，後面則跟著由他學生裝扮的孫悟空、豬八戒及沙悟淨，一行人浩浩蕩蕩的在台北市街頭、捷運站內「四處取經」，從一個老的廟（萬華龍山寺）到一個新的廟（中正紀念堂），再從展覽現場（漢雅軒）到當時總統大選的決勝區，不過卻引來許多行人的側目，甚至驚嚇到小孩，不明究理的民眾還以為是道士正在招魂，或是賣膏藥的「江湖郎中」藉此乘張的行為在兜售「回春藥」。

對於他自稱「超時空行者」之行為，他幽默地表示：



顏忠賢《肉浮屠》，2000，華山藝文特區。（攝影／姚瑞中）

「三藏不過是個喜歡遠足的妄想症病患，他在一路西行的行程中，始終端詳把玩著雙肩背包上的豬頭手機袋，猴臉零錢包，額上帶月牙的佛區與握有龍馬身身的拐杖……，而且相信自己在旅行中是被這些東西保護著。」^{註13}就如同時下流行於青少年間對「小玩意兒」的收集癖，它們不但是——尊尊自我身份認同的「通行證」，更是自我慰藉的「護身符」，藉此保護或者鞏固同類族群的一種標記象徵，它揭示了在消費資本主義下的一種「文化工業」^{註14}，正無微不至的滲透到每一個欠缺創造力的幼小心靈；就此點看來，這許多由他自製的獸型行囊框架、數件巨大而繡滿符咒黑字的人型白布衣、木盒裡裝著紀念品式的布偶以及淡墨小字的神像水墨畫五幅，搭配一枝上頭繡著「行囊」二字的布幡等物件，在挪用古代文人雅士的傳統典範中，意圖以招魂的方式，喚回在文化工業龐大的買辦系統內，那失落的原始創造力，不但要在遊牧中找尋失落的魂魄，更要在特定場所中撞擊出一個時空脫序的可能。

傳統民間習俗並不像一般大眾所認知的充滿怪力亂神、迷信、邪門歪道的色彩，從某個角度來看，它其實比當代藝術還要來的生猛、張狂，更具有生命力，許多前衛藝術甚至於都瞠乎其後，難望項背。這些來自於台灣民間的特殊宗教信仰，不但提供了民間大眾的心靈寄託，更提供人民一個夢想與現實間之鴻溝那無可名狀的出口。隨著本土化的追尋與心靈原鄉的嚮往，這些藝術

家挪用宗教圖騰、儀式、祭典的手法，所進行的一場場心靈重整的運動，正無時無刻不在我們生活周遭默默地進行著，它是一個盛大的慶典，也是一個全民贖罪的運動。

註1：《台灣，台灣——而，目，全，非》，台北，台北市立美術館，1997/6，p.88。

註2：2001年8月已改制為「國立台北藝術大學」。

註3：即為今日之空中大學，更早前為偶大先修班。

註4：參訪的地點包括：高雄龍燈堂、台南東嶽殿、魚池鄉林福住家及廟嶼等，詳情可參閱侯俊明〈可以哭泣嗎？一個年輕藝術工作者對埋冤之祭的體認〉，《雄獅美術》第245期，台北，1991/7，pp.153~156。

註5：如早期作品：《工地秀》（1985）、《大腸經》（1987）、《怨魂》（1991）等。

註6：如：1990年侯俊明與林秀偉合作的《五色羅盤》、1991年「泛色會」的《拖地紅——侯府喜事》等。

註7：《侯氏搜神》展覽小冊，雄獅畫廊，台北，1993/6/3~7/25。

註8：《台灣藝術》，台北市立美術館，台北，1995/6，p.39。

註9：同上。

註10：《臺灣藝術》，北市立美術館，台北，1995/6，p.25。

註11：《近距離——台灣當代藝術展》網頁，<http://www.tfam.gov.tw/>。

註12：1983年於美國文化中心的個展「告白25」，因為他將展場裝置的像靈堂，主辦單位認為死亡的氣氛過於濃厚，因此才開幕一天即宣告關閉。

註13：顏忠賢〈行囊和風景的妄想〉，《自由時報》40版，2000/3/31。

註14：此名詞來自於霍克海默（Horkheimer）與阿多諾（Adorno）合著之《啟蒙的辯證》（Dialectic of Enlightenment）一書（NY，Continuum，1972，pp.120~167），為法蘭克福學派一個重要批判的對象，意味著「文化工業」並不是由群眾自發創造，而是由少數文化買辦、大量生產、大量傾銷的「文化罐頭」，經由文化壟斷，甚至完全扼殺了民間的創造根苗。