

本文章已註冊DOI數位物件識別碼

▶ 亞洲泛靈異響中的國族圖示：韓國媒體城市首爾雙年展2014

The National Image in the Asian Animism: SeMA Biennale Mediacity
Seoul 2014

doi:10.6752/JCS.201503_(20).0017

文化研究, (20), 2015

Router: A Journal of Cultural Studies, (20), 2015

作者/Author：唐慧宇(Hui-Yu Tang)

頁數/Page：260-269

出版日期/Publication Date：2015/03

引用本篇文獻時，請提供DOI資訊，並透過DOI永久網址取得最正確的書目資訊。

To cite this Article, please include the DOI name in your reference data.

請使用本篇文獻DOI永久網址進行連結:

To link to this Article:

[http://dx.doi.org/10.6752/JCS.201503_\(20\).0017](http://dx.doi.org/10.6752/JCS.201503_(20).0017)



DOI Enhanced

DOI是數位物件識別碼 (Digital Object Identifier, DOI) 的簡稱，
是這篇文章在網路上的唯一識別碼，
用於永久連結及引用該篇文章。

若想得知更多DOI使用資訊，

請參考 <http://doi.airiti.com>

For more information,

Please see: <http://doi.airiti.com>

請往下捲動至下一頁，開始閱讀本篇文獻

PLEASE SCROLL DOWN FOR ARTICLE



亞洲泛靈異響中的國族圖示：
韓國媒體城市首爾雙年展2014
The National Image in the Asian Animism:
SeMA Biennale Mediacity Seoul 2014

唐慧宇¹

Hui-Yu Tang

韓國首爾市立美術館於今年九月初開展的媒體城市雙年展(SeMA Biennale Mediacity Seoul)，是由韓國電影導演、藝術家朴贊景(Chan-kyong Park)所策劃名為《鬼魂、間諜與祖母》的大展。朴贊景曾於今年的《亞際雙年展論壇：生產藝術》會議上詳述他策劃此展的問題意識並且介紹諸多參展作品。我有機會在旅行期間參觀這個在今日亞洲重要的展覽，因此特地將此展的作品和相關問題作些梳理。

首爾市立美術館的地點雖位於首爾金融中心的市廳站，然而出站後轉個身即步入緊鄰著德壽宮石牆外圍，兩旁滿是銀杏樹的幽靜街道。適逢假日，長長的街道兩旁匯集了各式的文創攤位，而美術館就在文創街的終點。館前的小徑站著兩個身著朝鮮古服的衛士，讓我很難不聯想到在仁川機場見到的，著朝鮮古服的盛大表演隊伍沿著免稅街繞境，以及機場內的傳統文化體驗館。同樣地，在首爾美術館展廳空間內，隨處可見展方提供古儒生帽讓民衆自拍。種種這些從國家的文化行銷到城市美術館的文化形象，已經構成了某種在此展覽之外，但也不無連帶的總體想像。

當踏入展廳，首先呈現在眼前的，是梁慧圭(Haegue Yang)以大

1 投稿日期：2014年12月17日。接受刊登日期：2015年04月23日。

交通大學社會與文化研究所博士候選人。

電子信箱：vocalsphere@gmail.com

量鈴鐺織疊而成的兩座表演雕塑，以某種亞洲泛靈想像進行視覺和聽覺的雙重造形，為朴贊景所策動的「鬼氣」揭開了序曲。此展在論述脈絡上，可以說是聯繫著近幾年在西方當代藝術界熱議的「泛靈論」(animism)，通過亞洲的歷史譜系和文化傳統而企圖重新敘述一種不同於歐洲的亞洲泛靈論。無獨有偶的，去年十月底在台灣開展的《鬼魂的迴返》，同樣也以大量的錄像作品開啓了某種亞洲當代的「鬼魂徘徊學」(龔卓軍 2014：22-40)。然而不同於台北呈現多重的泛靈面貌，首爾雙年展以大量的檔案文獻和藝術作品，完整呈現了流傳於韓國以及北亞的巫覡傳統——「薩滿」(Shamanism)這項原始宗教文化活動，以此作為展覽的感性核心基調。

其中，韓國藝術家金秀南(Kim Soo-nam)展出他在70年代末至90年代，擔任攝影記者期間所記錄關於薩滿儀式的影像檔案。這些檔案尤為珍貴的原因在於，南韓在朴正熙在位期間，曾於70年代推動「新鄉村運動」，即鄉村的現代化改革運動，而「薩滿」曾經被視為阻礙現代化發展的迷信傳統而被禁止傳播，此傳統因此開始逐漸消失。此外，金寅和(Kim In-whoe)也以珍貴的錄像資料保存了這些逐漸被現代性所根除的薩滿儀式。而在同一展間內，還有崔民華(Choi Min Hwa)以天道教歌謠中所描寫的東學農民運動為背景所繪製的民衆藝術風格畫作。從薩滿影像到韓國歷史上的反殖民動員，那些被現代性所壓抑的，從俗民信仰儀式的身體性到歷史上群眾運動的政治性，連帶地被完整搭建起來。在同一樓層還有日本藝術家內藤正敏以影像記錄了日本東北女性的薩滿活動，並且以《祖母的爆發》(*Ba Ba Bakubatsu*)這樣生動幽默的方式命名。而廣播節目製作人崔相日(Sang-il Choi)和聲音藝術家金智妍(Jiyeon Kim)合作的《祖母的沙發》(*Grandmothers' Lounge*)，則以三組聲音裝置記錄了由祖母們吟唱的民間歌謠，其中有山村裡模仿鳥兒的吟唱，有薩滿的驅鬼儀式歌謠，也有從工人歌唱中剪輯的呼吸、吶喊和笑鬧聲。另外，越南藝術家張公松(Trung Cong Tung)的作品《魔幻花園》(*Magical Garden*)，以民衆在一座據傳有特異療效的花園裡所拍攝的超自然影像，傳達了不同地域俗民信仰的日常性。而我們所熟悉的蘇育賢《花山牆》作品，也以台灣紙紮文化這

個俗民文化史中內含的殖民和國族寓言，透過俗民感性造形的強大化，參與了亞洲整體對於俗民感性世界的回返和重建。

由傳統的俗民感性延伸出去的，則是以山水風景的美學考異為題材的作品。其中裴榮煥(Bae Young-Whan)的*Autonumina*以韓國仁王山為對象，將傳統山水繪畫的畫筆形式轉換為直接以雙手進行瓷塑的造形藝術。山水繪畫這一傳統美學範式所呈現靜態而崇高的精神性，在這裡被轉換為可被持續賦形的身體性和物質性想像。*Autonumina*意味著「自我發現的神聖性」，裴榮煥透過此作企圖喚起仁王山在韓國歷史上作為多重文化交織的場所，包含朝鮮民間傳說、佛教、儒教和薩滿等政治或宗教活動的場所。而在今日，仁王山也是南韓軍事部署的重要地點。此作讓仁王山的地貌風景成為凝結著國族文化傳統和不同時期歷史經驗的精神圖示。其它山水形式的作品，還有閔榮基(Min Joung-ki)以圓形環繞構圖法，重繪了韓國十八世紀所發展出一種不同於中國山水繪畫的科學構圖法——真景山水畫法，來重繪金剛山的地景風貌。另外還有台灣旅美藝術家劉肇興以藏地轉行為題材的系列錄像作品之一《廓拉》(*Kora*)，呈現藏地信仰者肉身轉行與高原山嶺合一的神聖性。

2012年的台北雙年展策展人安森·法蘭克(Anselm Franke)曾於2010至2012年期間在歐洲進行了以「泛靈論」(或稱「萬物有靈論」)為題的系列展覽。該展企圖重返那些被現代性秩序壓抑下的「前現代他者」的圖像，藉此以一種「反原型」(antitype)的範式來拮抗西方自啟蒙以降的客觀化和理性化秩序。相較於「思辨唯實論」(speculative realism)直接將視域放在非人類問題上因而懸置了人類間的歷史殖民問題，法蘭克的泛靈論因為借用了大量文化他者的知識和樣貌，因而產生出了某種去殖民化的範式，於是避免了「思辨唯實論」的論述黑洞。然而，西方泛靈論論述的生產是以思維概念的生產，藉以拮抗西方自身內部的思想脈絡。換言之，西方的泛靈論是為了要和自身哲學譜系進行對話而產生的。相較於此，亞洲的泛靈雖然也強調對於西方現代性的抵抗，但與西方借用文化他者來完善化自身譜系相較，亞洲的泛靈——透過那些鬼魂和祖母們，並非全然以思維部署的

方式，而是以瀰漫著俗民日常感性的方式到場，借由俗民感性的重建來回返那被現代性切斷的歷史感知。

不同於傳統的俗民性和神聖性，此展中以亞洲現世的歷史幽靈為敘事主體的作品，則有力的呈現了不同地區之間歷史遺緒的交互參照。其中包含我們所熟悉的姚瑞中以嘲諷台灣冷戰時期黨國威權意識的錄像作品《萬歲》和《萬萬歲》，以及現代性治理下的例外空間的影像記錄《廢墟迷走》。另外，崔元準(Che Onejoon)《萬壽台領袖課》(*Mansudae Master Class*)則記錄了西非塞內加爾首都達卡市郊，於2010年完工的一座由北韓「萬壽台海外開發會社」所興建的巨型雕塑，呈現北韓政體在今日持續以蘇聯式巨型紀念碑的藝術產製，並加以企業化的方式承包了諸多非洲國家的大型雕像建造工程，記錄了另類冷戰政治的當代延伸。而來自西貢及洛杉磯的藝術團體「螺旋槳小組」(*The Propeller Group*)的《古芝游擊隊》(*The Guerrillas of Cu Chi*)，則諷喻地呈現了在越戰期間越共用來進行軍事防守的古芝地道，在今日成為了西方觀光客遊玩的射擊遊戲場。日本藝術家米田知子《他者的平行生命》(*The Parallel Lives of Others*)則重訪了太平洋戰爭前，日本左翼人士同時也是蘇聯佐爾格(Richard Sorge)間諜網主要成員——尾崎秀實進行密會和交流的地點，而以銀鹽攝影為這些場景重現隱匿晦暗的歷史顯像。越南藝術家黎光庭(Dinh Q. Le)《路障》(*Barricade*)則呈現越南和阿爾及利亞兩地反殖民戰爭的歷史連帶。埃里克·波德萊爾(Eric Baudelaire)則以日本赤軍領袖重信房子的女兒五月的自述開始，講述了她母親自70年代潛入貝魯特後，加入了巴勒斯坦解放組織游擊戰的事跡。而印尼藝術家歐娣·維姐薩麗(Otty Widassari)《綠山·聖山》(*Green Mountain, Heaven Mountain*)則以詩意影像呈現了穆斯林文化中女性自願或非自願的被支配關係，呈現了亞洲內部在殖民和歷史遺緒之外的，存在於自身內部的文化束縛。

不同於台北雙年展總是受制於全球化的宰制，形成陳界仁所言的「從屬性」生產，首爾雙年展則含括了大量的亞洲藝術家，共同打造

了一個可以交互參照的歷史脈絡和感性時空。²特別值得一提的是，參展的西方藝術家之中，並非如我們在台北雙年展所認知的，總是以國際藝術家的身份帶著作品飛往全球各地雙年展，然後以資本邏輯的方式被整合入展。在首爾雙年展中，西方藝術家是以長期深入亞洲的田調參與和歷史踏查的方式介入生產。例如澳洲藝術家琵拉·馬塔杜邦(Pilar Mata Dupont)的《擁抱》(*The Embrace*)，是在她於首爾駐村期間，對於南北韓分治歷史進行踏查，以分別在南北韓的兩座和平統一雕塑為題材，穿插著北韓宣傳式藝術、K-pop等形式製作的錄像作品。而英籍希臘裔藝術家米哈伊爾·卡利吉斯(Mikhail Karikis)《海上的女人》(*Sea Women*)，則是以聲響和影像記錄了韓國濟州島「海女」這個逐漸凋零的海上族群，其完全不同於現代性生產方式的勞動形態以及群體意識。此二位西方藝術家以長期駐村的方式對地區歷史進行深入踏查的創作成果，充分體現了不同於國際藝術家全球巡演式的另一種國際連帶的想像。

如同黃建宏清晰指出，相較於傑西卡·摩根(Jessica Morgan)策劃的光州雙年展將歷史脈絡切斷而後回歸資本邏輯消費式部署，朴贊景的首爾雙年展是以策展人對於歷史的深刻理解和批判，以及不同地緣的作品連帶交織出歷史的共相平面(2014: 93-94)。也就是說，此展無論是在生產機制的國際連帶上，或是歷史參照的區域連帶上，都呈現了亞洲由西方從屬性中掙脫出來而構成的有效連帶。然而，在此區域連帶中，即使共同以泛靈作為文化歸屬，我們仍舊可以看到其中隱含著另一重文化政治的張力。此展中的韓國藝術家或以韓國歷史文化為主題的相關作品，從裴榮煥Autonumina以仁王山作為凝聚國族意識的精神圖示，到大量薩滿巫俗影像傳達的身體性和精神性，連帶著崔民華強烈召喚歷史主體的東學農民運動畫作，再到呈現南北韓統一願景的《擁抱》，共同為此展建構了強烈而清晰的國族精神圖示。相較之下，越南藝術家張公松《魔幻花園》裡民衆拍攝的顯靈影像，以及

2 然而，不得不提的一點是，此展是在怎樣的生產動機或是生產環節上，讓整個當代亞洲譜系中獨缺了中國的藝術作品？

蘇育賢《花山牆》裡繚繞著的閩南語的辯士旁白，則呈顯出地方性和方言式的雜響異語。如果這樣的想像成立的話，那麼台灣《鬼魂的迴返》展覽裡徘徊的各種不同歷史文化脈絡下的幽靈們，相較於韓國薩滿的國族圖示，則顯得更像是某種未定型的影像，或難以被指認的雜音異語。而這正凸顯了此二展覽不同的國際主義：相較於韓國以其強烈清晰的國族圖示在充滿著雜音的亞洲歷史平面中奮起，並且構成亞洲區域的強勢連帶，台灣展出的《鬼魂的迴返》則像是以某種非國家、地方性和方言式的雜響異語形構成出世界的弱勢文化史連帶。

如果說陳界仁一直在提醒著我們的，是一個真正不被全球資本收編的鬥爭位置，一個真正抵抗新自由主義式生產和消費體系的一個外部的激進藝術生產如何可能，那麼，亞洲的泛靈對於陳界仁來說，依然顯得十分可疑。正因為即使亞洲泛靈讓我們重返俗民和歷史感知，它仍無可避免地建立了一個亞洲的鬼魂美學和文化想像類型。正如此展延伸的系列影展，其中一個題為「亞洲歌德」(Asian Gothic)的類型命名所隱含的，當召喚鬼魂意味著去殖，它同時也已經是一個全球化下的文化策略。而「亞洲歌德」這一參照西方的詞彙，其實已經意味著一個藝術類型在當代全球藝術編目下的建立。而這正是陳界仁所抵抗的，全球化多元治理模式的陷阱(2014: 172-173)。首爾雙年展在某種程度上，很顯然地並不回避將亞洲泛靈類型化，其原因或許不在於其有或無意識地樂於被西方統整收編，而更是在於透過文化遺產的重整，國族符號的重新凝聚，而欲打造國家總體文化圖示的強烈企圖心。

如果說首爾雙年展所呈現的國際主義已經超越了以弱勢文化史抵抗西方現代性的層次，而開展了強勢的區域歷史和文化連帶的話，那麼，此展在某種程度上，也正透露著當認識亞洲不再是以反西方中心論為條件，而是將視點朝向亞洲內部時，它勢必要面臨亞洲內部不同論述對於歷史認知和文化意識的差異所造成在文化策略上的矛盾。此展一方面從韓國藝術家崔民華的民衆藝術畫作、越南藝術家黎光庭《路障》、西貢藝術團體的《古芝游擊隊》到台灣藝術家蘇育賢《花山牆》，生產出話語結構有效一致的亞洲內部的反殖連帶。但另一方面，從展場大廳呈現古代宇宙觀的渾天全圖，到李氏朝鮮時代的瑤池

宴圖，以及裴榮煥建構的近乎神秘主義式的國族精神圖示，以上這些所連帶生產的國族意識和對於復古的肯認，和日本藝術家米田知子的後311劫後餘生的日常影像對於現代社會的總體批判，以及印尼藝術家歐娣·維姐薩麗《綠山·聖山》對於穆斯林文化帶批判距離的自我審視，正透露著當此展企圖含括亞洲內部不同歷史時序和文化情境時，必然產生出話語結構上的矛盾和不一致性。

然而，僅強調此展在部署結構上的有效與否，對於擁有錄像藝術家身份的朴贊景來說甚或是不公允的。如果我們將他放在作為影像美學的作者論層次來討論的話，那麼，此展的薩滿美學基調，和他與朴贊郁共同拍攝的電影作品《夜釣》(*Night Fishing*)中聲音和影像的強烈風格化，有著極為密切的呼應。而朴贊景的鬼魂美學作為強烈風格化的作者論，則讓此展在某種程度上，從文化遺產這個國族使命中稍稍逃逸，而成為某種和西方影像論述的差異化。如果說西方影像哲學的核心是以技術逼顯影像的靈光（無論是巴塔耶(Georges Bataille)所凝視的大腳趾影像的特異性，或是羅蘭·巴特(Roland Barthes)思考的影像刺點），那麼，朴贊景的非西方影像所建立的神聖性，甚或無關乎技術。因為薩滿影像並非是以技術而被逼顯的影像，而是某種俗民儀式中慣習的身體感官經驗。透過朴贊景的風格化美學，這些俗民神聖性在視覺和聽覺的多重感官性得以被再次強力啟動。如果說台灣展出的《鬼魂的迴返》以美展作為重新挖掘文化史和人類學知識的積極實踐場域，也就是說，將鬼魂的影像作為實在的歷史和文化史入口，而企圖彌補西方「不完整的普世理性主義」³的話，那麼，或許可以說，朴贊景的鬼魂美學作為影像的潛在，則彌補了西方「不完整的（普世）影像史」。

如果說當代西方美學政治有著某種一致的普世性，那無非是來自於對奧許維茲大屠殺場景作為共同而終極的思考對象，而其基進性始

3 我借用了帕沙·查特吉(Partha Chatterjee)指出西方政治理論無法涵蓋東方社群的實踐與體制時，以「不完整的普世主義(universalism)」一詞，點出西方政治理論的匱乏（查特吉 2013：102）。

終是來自於對主權本質化產生的暴力進行終極抵抗。相對於此，亞洲的美學政治不但無法被歸結為對於一個單一的終極歷史場景作為共同思考對象，而且其內部更不斷生產著歷史意識的矛盾和國族文化上的競爭關係。因此，亞洲若作為影像史的潛在，究竟會生產出更多類似於裴榮煥的神聖圖示，或是阿比查邦的森林幻夢？亞洲影像的歷史時間是返回崔民華式民衆藝術的歷史主體，或是米田知子的後311倖存生命？如果說此展已經有效地完成了它的強勢區域連帶，那麼，它所隱含的接下來的難題，則是透露著亞洲內部基於歷史和文化意識的矛盾差異而難以被歸結的美學政治。此困難一方面讓對抗西方中心論持續在理論策略上發揮立即的有效性，但卻不一定意味著我們已經真正生產出具現實意義和感性基礎的認識論視角。此展的鬼魂論述雖然一方面仍然以對抗西方現代性作為策略主軸，然而，它同時也面對了在擺脫從屬生產機制之後開展亞洲自身美學政治論述的難度。如果說此展在某種程度上產生了所謂亞洲的感性共同體，那麼，這種感性共同體，較之於某種超克國家意識的有情的連帶（白永瑞 2011：134），它其實更大程度上，因為其強烈濃厚的國族文化質地，而無可避免地生產出在國族情感和區域共同體二者之間相互拉鋸的矛盾張力。



圖1：金秀南《韓國儀式：薩滿1978-1997》（SeMA Mediacity 策展組提供）



圖2：金秀南《韓國儀式：薩滿1978-1997》（SeMA Mediacity 策展組提供）



圖3：裴榮煥Autonumina（SeMA Mediacity 策展組提供）



圖4：蘇育賢《花山牆》（SeMA Mediacity 策展組提供）

引用書目：

- 白永瑞。2011。《思想東亞：朝鮮半島視角的歷史與實踐》。北京：三聯書店。
- Chatterjee, Partha (帕沙·查特吉) 著。2013。〈社群在東方〉，收錄於《我們的現代性：帕沙·查特吉讀本》，張頌仁、陳光興、高士明編，頁102。上海：上海人民出版社。
- 陳界仁。2014。〈談鬼魂是藥引還是解藥〉。收錄於《鬼魂的迴返：台灣當代藝術中的幽靈徘徊學》，龔卓軍、高森信男、陳莘編，頁164-174。台北：財團法人邱再興文教基金會。
- 黃建宏。2014。〈黑色亞洲與黑色全球——光州雙年展及首爾雙年展觀察〉，《藝術家》第八十六期，頁92-99。
- 龔卓軍。2014。〈鬼魂徘徊學與亞洲當代影像〉。收錄於《鬼魂的迴返：台灣當代藝術中的幽靈徘徊學》，龔卓軍、高森信男、陳莘編，頁22-40。台北：財團法人邱再興文教基金會。