

國立交通大學 應用藝術研究所

碩 士 論 文



研 究 生：劉永祺

指 導 教 授：賴雯淑 博士

中 華 民 國 九 十 九 年 六 月

闖越-人的尺度
Crossing Human Threshold

研究生：劉永祺

Student：Yung-Chi Liu

指導教授：賴雯淑

Advisor：Wen-Shu Lai

國立交通大學
應用藝術研究所
碩士論文



A Thesis
Submitted to Institute of Applied Arts
National Chiao Tung University
in partial Fulfillment of the Requirements
for the Degree of Master
of Arts in Design

June 2010

Hsinchu, Taiwan, Republic of China

中華民國九十九年六月

闖越-人的尺度

指導教授：賴雯淑 博士

學生：劉永祺

國立交通大學應用藝術研究所

摘要

「闖越-人的尺度」系列作品是一種人我認同間不平衡狀態的探問，從主體經驗出發，以「認同」所產生的疑問與思考為創作的經緯，作品反映了個人與家庭、婚姻、社會文化碰觸的認同體驗。伴隨創作過程的是一場檢視自身的儀式，觸及了混沌的自我認同摸索、與生命中重要他人間的關係探究及對傳統社會文化的抵抗情緒，將認同衝突的制約經驗予以體現，也就是將主體內化的認同束縛轉化為外顯可見的形式，而產生了「闖越-人的尺度」系列作品，分別如下：(1)「人的尺度 01」是對女性身體認同迷失的問答，試圖消解其控制力量；(2)「人的尺度 02」欲表達親子間失衡的愛，以期待和犧牲為名，進行控制和回報的索求；(3)「人的尺度 03」將刻板印象的兩性元素衝突並置，意圖引發觀者的連鎖反應，也是一個衝撞性別舒適圈的邀請；(4)「人的尺度 04」呈現走入婚姻的兩方，帶著各自的價值，經歷一次次探索、控制等情狀。以上四件作品皆以刑具意象為形式發展的基礎，經過轉化，將認同衝突對個體束縛的意識透過作品傳達呈現。這個創作歷程是一次自我認同的探詢，也是跨越闖限、擴充自我圈限的起始。藉由作品，在人我的認同邊界間探索，將界線向外推移，擴展內在空間，同時讓外在的容納量變大。

關鍵詞：認同、身體、權力、邊界

Crossing Human Threshold

Student : Yung-Chi Liu

Advisor : Wen-Shu Lai

Institute of Applied Arts

National Chiao Tung University

ABSTRACT

The series of artworks titled “Crossing Human Threshold” is an inquiry into the imbalance between one’s self-identity and that of others. These works are rooted in the questions surrounding “identity,” in a departure from subjective experience to reflect the identity of the individual as it relates to family, marriage, society, and culture. Joined to the creative process is the ritual of self-examination, involving a chaotic exploration of self-identity, a scrutiny of one’s relationship with the others, and a resistance against the traditions of culture. These works encompass the confines of conflicts of identity in the transformation of subjectively internalized limitations of identity into a creation of immediately visible perceptibility. The series “Crossing Human Threshold” includes four pieces: (1) “Human Threshold 01” is a dialogue about the lost identity of the female body, and an attempt to eliminate its control over oneself. ; (2) “Human Threshold 02” expresses the imbalance of love between parents and children, which dominates and demands retribution in the name of expectation and sacrifice; (3) “Human Threshold 03” combines the contradictory elements of gender stereotypes seeking to inspire a chain reaction in the minds of viewers, with an invitation to out of one’s comfort zone as regards to gender. (4) “Human Threshold 04” describes how two individuals with their own values step into a marriage and experience a series of emotions and conditions such as exploration and control. The four works adopt the images of instruments of torture as the basis of format development; and the concept of restraint from identity conflicts is delivered after the transformation. This creative process is an inquiry into self-identity, as well as a starting point to surmount one’s limits and expand the circle of the self. In experiencing these works, the artist and viewers explore the borders between one’s self-identity and that of others, pushing outward the boundaries of the individual, expanding internal space and increasing external capacity.

Keywords : Identification, Body, Power, Threshold

誌謝

謝謝應藝所提供這個自由多元的學習環境，我獲益良多，謝謝！

賴老師，謝謝您一路的包容和指導。還記得那張您寫給我的小卡片嗎？對您細心的觀察感到驚訝。對從小到大一直與所有老師很疏離的我來說，您給我很大的自由空間卻不失關心、支持的指導方式是我需要的，讓我在有安全感的基礎下進行探索，謝謝您！

陳老師，謝謝您的包容，讓我自私地把您的研究室當成心理輔導室。你曾經說過：自己不好，是沒有能力愛別人的。回家後我誠實地把自己的問題和處境做了思考，雖然不能說全然解決，卻也想通了一些事情。「不要自我設限」是您常說的一句話，在信心或勇氣匱乏的時候，它會冷不防地跳出來提醒我。

許俊誠老師，謝謝您的詳細的建議和鼓勵，大大的提昇了我的士氣，我會朝著設定的目標努力前進！

陳國珍老師，謝謝您，在我學習金工的初期提供細心的教學與解答。

阿旺老師，您總是眉頭深鎖，雙手插在胸前，默默注視著動作生疏的學員們，總是會問大家這樣對嗎？夠好嗎？其實我不會因為得不到正面的鼓勵而挫折，因為我知道老師的苦口婆心和恨鐵不成鋼，其實你都在心裡默默支持和擔憂你所教授的每個學生！老師，謝謝您！

阿銘老師，謝謝您，因為有你，工作室有了踏實和安全的支持。你的好心情和鼓勵總是適時帶來溫暖陽光，從你身上看到對的惜物儉樸適足以做為全國公務人員的表率，讚！！

純惠、Olive、小密、公主、小甜、小雞、戴姐、妍伶、逸菁、玉純、政傑，學習過程有你們相伴真好！純惠，還記得那個風大的下午嗎？在士林捷運站外，善解人意的你不畏寒冷、認真地回應我的問題，謝謝你！與我一起在工作室努力、互相嘲解求進步的妍伶，對事物充滿好奇跟學習熱情的你是我的好學伴，謝謝你！在製作初期的難產時刻，還好有小鹿生產線的逸菁互相打氣鼓勵，謝謝妳！下工後一起吃草屯美食的日子，真是單純而快樂啊。對美的事物有著敏銳觀察力的戴姐，認識你是很特別的經驗，你的愛心早餐和點心特別好吃，謝謝！金工阿宅（這真的是讚美啦）政傑，總是不吝提供金工相關知識給大家，在製作遇到困難時，還好有你這位技術顧問，謝謝你！客家三姐妹的小密和公主，你們真的很可愛，我愛你們！總是在我焦慮的時候提供實質建議和安慰的大家，希望你們都能找到人生的幸福。

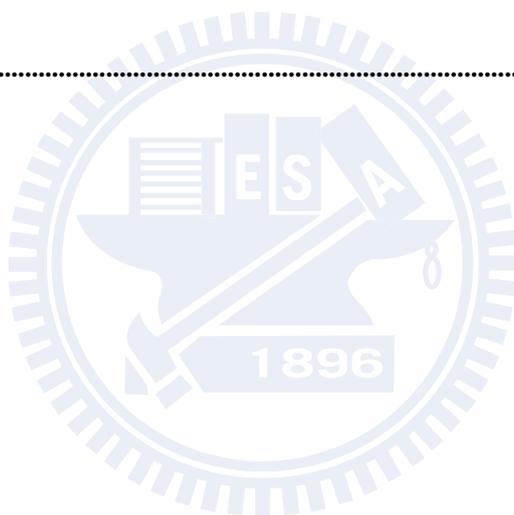
老爸！還記得小時侯我總認為自己是你大大的肚子生出來的嗎？如果我有所謂的一點點藝術天份，都是您給我的，我會一直把你放在心裡。老媽！過去那些好的、壞的我們都一起渡過了，未來您要健健康康地繼續參與我們的幸福，謝謝您，還有愛你哦！大姐、小妹，妳們是最知我、挺我的手足，在痛苦和快樂的時候，我總是很慶幸有妳們相伴，我愛妳們！弟弟，謝謝你提供了治療割傷的小秘技，還有好用的工具。Sean！謝謝你的一路相挺，包括了厚實的創作基金(泣~)和無所不包的情緒支持。雖然我說過你的人生佛學講座是我最好的安眠劑，但部份哲理卻也潛移默化地在我混沌的意識裡佔有一席之地，謝謝你。

目錄

摘要.....	I
ABSTRACT.....	II
誌謝.....	III
目錄.....	IV
圖目錄.....	VII
表目錄.....	IX
第一章 緒論.....	1
第一節 創作內容源自認同衝突.....	1
第二節 創作形式 - 認同框架的體現.....	1
(一) 法蘭西斯·培根(Francis Bacon) (1561-1626) - 《三件釘刑基座台人物研究》.....	2
(二) 陳界仁 (1960-) - 《凌遲考：一張歷史照片的迴音》.....	3
(三) 侯俊明 (1963-) - 《上帝恨你》.....	5
第三節 創作媒材.....	7
第四節 小結.....	8
第二章 創作主題探究.....	9
第一節 認同.....	9
(一) 認同的定義.....	9
(二) 認同是標示差異的分類系統.....	9
(三) 藝術家對認同議題的關注.....	11
1. Kara Walker (卡拉·沃克) (1969-).....	12
2. Do-Ho Suh (徐道獲) (1962-).....	16
(四) 小結.....	18
第二節 身體.....	18
(一) 社會身體.....	18
(二) 身體閱讀.....	19
1. 身體符號.....	19
2. 身體邊界.....	20
(1) 主流之外的異語-游擊女孩(The Guerrilla Grils).....	21
(2) 顛覆顏色次序-因卡·修尼巴爾(Yinka Shonibare).....	22

(3)諧擬男女性別-辛蒂·雪曼(Cindy Sherman).....	23
(4)讓創傷發聲，讓黑暗顯形-Krzysztof Wodiczko	26
第三節 權力.....	28
(一) 定義.....	28
(二) 權力與身體.....	29
1. 傅柯的柔順身體.....	29
2. 布爾迪厄的身體習性.....	31
3. 抗拒同一的施為者.....	33
第三章 創作自述.....	34
第一節 闖越 - 人的尺度 01	35
(一) 創作過程	36
1. 馬甲主體製作過程：.....	36
2. 馬甲肩帶製作過程：.....	39
3. 馬甲上緣蕾絲邊帶製作過程：.....	40
4. 鑰匙製作過程：.....	42
(二) 創作自述	43
【引】	43
1. 馬甲.....	43
2. 動態投影 - 虛的蕾絲圖紋.....	44
3. 鑰匙孔洞、鑰匙/線索/解答？.....	47
4. 框與手.....	48
第二節 闖越 - 人的尺度 02.....	49
(一) 創作過程	50
1. 收涎餅製作過程：.....	50
2. 嬰孩的製作過程：.....	51
(二) 創作自述	53
【引】	53
1. 收涎餅.....	53
2. 龍.....	54
3. 框與手.....	55
第三節 闖越 - 人的尺度 03.....	56
(一) 創作過程	57
1. 腿的製作過程：.....	57
(二) 創作自述	60
【引】	60
1. 後性別座架.....	60
2. 鐵約翰的腿.....	61

3.文化植皮.....	62
第四節 闖越 - 人的尺度 04.....	63
(一) 創作過程	64
1.戒指(心軸)製作過程:	64
2.餐盤製作過程:	64
(二) 創作自述	66
【引】	66
1.餐盤/領地.....	67
2.心軸/戒指.....	67
3.手的語.....	67
第四章 結語.....	70
附錄.....	72
參考資料.....	73



圖目錄

圖 1 《THREE STUDIES FOR FIGURES AT THE BASE OF A CRUCIFIXION》(1944).....	2
圖 2 《凌遲考：一張歷史照片的迴音》(2002).....	3
圖 3 《凌遲考：一張歷史照片的迴音》(2002).....	4
圖 4 《上帝憎恨自己》(1999)	5
圖 5 《上帝憎恨怨偶》(1999)	5
圖 6 《上帝憎恨忙碌》(1999)	6
圖 7 《上帝憎恨肥胖》(1999)	6
圖 8 IRON MAIDEN	8
圖 9 INTERROGATION CHAIR.....	8
圖 10 《I SHOP THEREFORE I AM》(2000) BARBARA KRUGER.....	12
圖 11 UNTITLED (HUNTING SCENES) (2001).....	13
圖 12 GONE, AN HISTORICAL ROMANCE OF A CIVIL WAR AS IT OCCURRED BETWEEN THE DUSKY THIGHS OF ONE YOUNG NEGRESS AND HER HEART (1994).....	14
圖 13 局部	15
圖 14 局部	15
圖 15 局部	15
圖 16 局部	15
圖 17 HIGH SCHOOL UNI-FORM (1997)	16
圖 18 SOME/ONE (2001).....	17
圖 19 SOME/ONE (DETAIL)	17
圖 20 《DO WOMEN HAVE TO BE NAKED TO GET INTO THE MET. MUSEUM?》(1989) GUERRILLA GIRLS.....	21
圖 21 《ODILE AND ODETTE》(2005) YINKA SHONIBARE.....	22
圖 22 MADAME DE POMPADOUR (NEE POISSON)(1990) CINDY SHERMAN.....	23
圖 23 《UNTITLED #183》(1988) CINDY SHERMAN	23
圖 24 《UNTITLED #205》(1989) CINDY SHERMAN	24
圖 25 《LA FORNARINA》(1518-19) RAFFAELLO SANTI RAPHEAL	24
圖 26 《UNTITLED #216》(1989) CINDY SHERMAN	25
圖 27 《MADONNA OF MELUN》(1450) JEAN FOUQUET	25
圖 28 《UNTITLED #224》(1989) CINDY SHERMAN	26
圖 29 《THE SICK BACCHUS》(1593-4) CARAVAGGIO.....	26
圖 30 PUBLIC PROJECTION AT THE CENTRO CULTURAL DE TIJUANA, MEXICO)(2000-2001) KRZYSZTOF WODICZKO	27
圖 31 PUBLIC PROJECTION AT THE CENTRO CULTURAL DE TIJUANA, MEXICO)(2000-2001) KRZYSZTOF WODICZKO	28
圖 32 《人的尺度 01》(2009) 劉永祺.....	35
圖 33 延展示意圖	39
圖 34 蕾絲圖紋局部 - 數字萬花筒動畫(2009) 劉永祺.....	44

圖 35 蕾絲圖紋局部 -眼睛(2009) 劉永祺.....	47
圖 36 鑰匙與鑰匙孔(2009) 劉永祺	48
圖 37 手與框架(2009) 劉永祺	48
圖 38 《人的尺度 02》(2009) 劉永祺.....	49
圖 39 嬰孩 (2009) 劉永祺.....	51
圖 40 金屬收涎餅 (2009) 劉永祺.....	53
圖 41 收涎餅及嬰孩 (2009) 劉永祺.....	54
圖 42 龍圖案 (2009) 劉永祺.....	55
圖 43 框架與手 (2009) 劉永祺.....	55
圖 44 《人的尺度 03》(2009) 劉永祺	56
圖 45 《人的尺度 03》不同角度拍攝 (2009) 劉永祺.....	61
圖 46 《人的尺度 03》局部 (2009) 劉永祺	62
圖 47 《人的尺度 03》局部 (2009) 劉永祺	62
圖 48 《人的尺度 04》局部 (2009) 劉永祺.....	63
圖 49 《人的尺度 04》局部 (2009) 劉永祺.....	63
圖 50 《人的尺度 04》(2009) 劉永祺	66
圖 51 餐盤，EPOXY RESIN (2009) 劉永祺.....	67
圖 52 心軸/戒指 (2009) 劉永祺.....	67
圖 53 手的語之一，動態投影 (2009) 劉永祺.....	68
圖 54 手的語之二，動態投影 (2009) 劉永祺.....	68
圖 55 手的語之三，動態投影 (2009) 劉永祺.....	68
圖 56 手的語之四，動態投影 (2009) 劉永祺.....	69
圖 57 手的語之五，動態投影 (2009) 劉永祺.....	69
圖 58 手的語之六，動態投影 (2009) 劉永祺.....	69
圖 59 手的語之七，動態投影 (2009) 劉永祺.....	69

表目錄

表 1 馬甲主體製作過程	36
表 2 馬甲肩帶製作過程	40
表 3 馬甲上緣蕾絲邊帶製作過程.....	41
表 4 鑰匙製作過程	42
表 5 收涎餅製作過程	50
表 6 嬰孩製作過程	51
表 7 腿的製作過程	57
表 8 戒指（心軸）製作過程.....	64
表 9 餐盤製作過程	64



第一章 緒論

「認同」是此創作的主軸議題，以自身經驗出發，作品反映了生活中個人與家庭、婚姻、社會文化碰觸的認同體驗。伴隨製作過程的是一場檢視自身的儀式，觸及了混沌的自我認同摸索、與生命中重要家人間的關係探究，及對傳統社會文化的抵抗情緒，將認同衝突的經驗予以體現，也就是將主體內化的認同束縛轉化為可見的形式被看見，而產生了「闖越-人的尺度」系列作品。

第一節 創作內容源自認同衝突

照片裡巴基斯坦婦女的受虐影像令人驚心動魄，女子丈夫因懷疑她的行為不忠，長期施暴，直到她在一次幾乎致命的傷害後被送醫，才暫時終止多年的身心虐待。女子並非丈夫手下唯一的犧牲者，他的前任妻子也被他殺害¹，類似的案件在巴基斯坦一再上演。現代社會竟還有國家存在如此不合理的權力、階級觀念，但它卻是一種文化習俗，是被某些人認同並視為理所當然的。另外，National Geography 頻道的 TABOO 系列節目，介紹不同文化的人們為追求美麗身體所付出的努力，一名邁阿密的男子為了吸引異性和重建自信，尋求整型外科醫師的協助，承受生理痛楚以矽膠支撐出健碩的胸、腹肌和俊翹的臀部，令人不禁想：「男人逐美的時代終究到來，電影裡壯美的身體範型如今引領著男性檢視自體。」

以上都是認同情境發生的時刻，在群體生活中，每個人都是認同操作的主體，同時也是被作用的客體，區分、標準、階級這些認同所產生的作用，力量來自那裡？如何被操作？孰是孰非？什麼才是我想要的？別人如何看我？種種對認同所產生的疑問思考構築出本創作的經緯，主體經驗是創作出發的原點。

第二節 創作形式 – 認同框架的體現

我的創作圍繞在「認同框架」這個主題上，創作的目的在於具體表達對此概念的省思與批判，何謂認同框架？在藝術創作中認同框架以什麼樣貌出現？本節將就認同框架

作簡要的述敘並說明創作形式發想的脈絡。最後以三位中外藝術家的作品為文本做進一步的主題探討。

沒有社會認同，就沒有社會。沒有類同和差異的框架，人就無法以持續且有意義的方式，彼此產生關係。²年齡、性別、國籍、工作職稱、宗教、居所等概念，提供社會生活的地圖並據此描繪出人我之所「是」的關係圖式。類同與差異的動態流變產生認同的種種分歧樣貌，諸如階級、區分、權力、標籤、控制；這些認同的框架制約著向其臣服的對象，抽象或具體地束綁肉體與心靈，在這種面向上，我將社會認同－「人的尺度」比擬為制約身心的刑具，刑具是執行處罰的器具，施加在罪犯的身體以控制行動。刑具標示身份，劃分出是非、上下、好壞的二元對立界限，刑具與社會認同都是人類群體生活的產物，兩者有相似的核心特質，因此我選擇以刑具為形式的發展意象，將認同框架予以具體化，以傳達出認同在各種面向上對個體的作用。

以刑具或刑罰影像作為表意形式可以訴說什麼故事？以下透過對三位中外藝術家的創作分析，觀看「刑」符號在他們的繪畫或影片中有什麼不同的意涵：

（一）法蘭西斯·培根(Francis Bacon) (1561-1626) - 《三件釘刑基座台人物研究》

Bacon 一九四五年在倫敦拉斐爾畫廊展出的畫作《三件釘刑基座台人物研究》(Three studies for figures at the base of a crucifixion) (1944) (圖 1) 受到矚目並在當時引起廣泛的討論，是 Bacon 藝術生涯中的重要代表作品，畫中落難人物的變形肢體與囚室般孤絕的空間營造，成為他往後創作中一再出現的元素。



圖1 《Three studies for figures at the base of a crucifixion》(1944) 倫敦泰德美術館藏

圖片來源：<http://www.tate.org.uk/servlet/ViewWork?workid=674&tabview=image>

1 報導詳參：<http://muslimsagainstsharia.blogspot.com/>，04/23/2010

2 Richard Jenkins, 王志弘、許妍飛譯，《社會認同》台北巨流 2006：封底

培根創作此畫時適值二次世界大戰，戰爭的殘酷暴力使得文明崩解，人性價值觀受到嚴重的挑戰。這件作品以宗教三聯畫的形式展出，畫中描繪了似人似獸的生物，肢體被束縛或去除，紅色空間中的受刑架使他們更孤立無援，展示著三具不安、無助、吶喊的肉體。培根將人物的狀態回歸到最原始的陌生，並將其棄置在一個猶如囚室的空間裡，讓這些人物去面對自己的焦慮、自己的慾望，還有自己的恐懼，然後察覺自己的陌生³。藝術家表現的不是視覺真實的景觀，而是直指心理內在的原始真實，在刑架上受凌遲的是人類的靈魂，人類相殘所造成的自性自絕。

（二）陳界仁（1960-） - 《凌遲考：一張歷史照片的迴音》

陳界仁，一個以恐怖歷史刑罰照片為創作材料的台灣當代藝術家，衡諸於他作品的身影是種種體制下的邊緣人，透過《凌遲考：一張歷史照片的迴音》（2002）（圖2）的鏡頭看到權力結構中的被歸化者 - 遭資本主義唯利原則排除的失業勞工以及帝國主義霸權統治下的被殖民者。他們是陳界仁在訪談中論及的：受體制操作而自我分裂、意識恍惚的「被攝者」⁴，



圖2：《凌遲考：一張歷史照片的迴音》(2002) 三頻道錄影裝置

圖片來源：http://www.santage.com/artists/2009/0428/article_87515.html

3 何政廣，《現代心靈描繪大師 培根》，藝術家出版社，2002：12

4 鄭慧華，〈被攝影者的歷史—與陳界仁對談：《凌遲考：一張歷史照片的迴音》〉，《典藏·今藝術》，2003：



圖3 《凌遲考：一張歷史照片的迴音》(2002) 三頻道錄影裝置

圖片來源: <http://artists.artouch.com/work.aspx?uid=CJChen&aid=20051021375>

影片以三頻道並置投影（圖3），緩慢而無聲的進行著，陳界仁藉速度的異化介入觀看意識，時間的凝滯使凌遲場景能在觀者乍見酷刑的驚恐平復或獵奇心態滿足後，持續對觀者傳遞意義；更重要的是，用時間的展延和時代場景的切換來指涉當下現實的生活狀態，逼使觀者產生意識：我們不也是資本主義的禁癮？不也是文化帝國主義⁵的被統治者？「刑」所造成的傷口有多層意義，首先最直接地，它是行刑場景中身份不明受刑人的真實傷口。其次，「傷口」使被歸化者的無形創傷顯現為有形形式，透過影片的緩慢「出血」過程（圖3），泛湧出兩股敘事體：一為流產的暗示，從女勞動者裙擺間垂落的血，是生產失敗的徵候，它指出女勞動者身體的階段工具性，她們參與了經濟的生產過程，卻被迫與生產結果/經濟成果分割。二為犧牲肉體的再現，沿著受凌遲者的腳足流下的血，浮現的是被殖民者，受政治、經濟、帝國主義支配的物化身體為體制奉獻所

5 指跨國企業所主導，在經濟、文化層面進行的全球擴張，如雷瑟(George Ritzer)所提出的麥當勞化概念，認為速食公司的原則「吞沒了愈來愈多社會部門與地球上的區域」，這些原則指的是效率、可計算性、可預測性和控制。實際的影響包括：缺乏更大的社會目標願景，僅侷限在狹隘的手段-目的理性；工作與其它活動遭致去技術化為簡單的任務；提供事先包裝好、標準化的模式選擇；無情的應用市場原則等。消費主義與文化工業的全球化伴隨著自由市場的意識型態輸出到世界其它地區使地方性的差異逐漸受到侵蝕與同化。整理自林宗德譯，《文化理論面貌導論》，台北韋伯文化，2008：326-327。

背負的聖傷。最後，「傷口」是觀景窗，透過取景位置的轉換對主體進行一「在內/在外」身分改變的干預，於是我們被迫觀看自己的凌遲場面，我們又何嘗不是體制操控下的邊緣者？陳界仁試圖喚醒對自身處境麻木或意識混沌的酷刑目擊者，⁶藉著身分、鏡頭、廢墟場景的多重交叉置換，延展凝視對象的指涉，暗示體制暴力的永存不滅。藝術家關注的是我們身處的歷史進行式中無語的邊緣人，傷口、凌遲、鮮血這些「刑」的意符，象徵權力體制對身體的階級控制與政治操作。

（三）侯俊明（1963-） - 《上帝恨你》

取材自鄉間電線桿上的警示語「上帝憎恨色情」以及「七宗罪」⁷的《上帝恨你》系列版畫發表於1999年紐約「末世祭」展⁸，侯俊明承繼以往《極樂圖懺》、《搜神記》的創作脈絡，揉合他最感興趣的常民文化元素 - 宗教警語、地獄圖像，在「類籤詩」的形式中，置放源於藝術家生活的種種經驗與感受，將自己化身為審判者來說話，以嘲諷批判的方式對社會價值與自身處境進行告解與自我鞭笞，《上帝憎恨自己》（圖4）透露出對自我挫折的自溺；《上帝憎恨怨偶》（圖5）是面對婚姻困境的自供；《上帝憎恨忙碌》（圖6）與《上帝憎恨肥胖》（圖7）則反應了都會生活的真實風景。



圖4 《上帝憎恨自己》(1999)



圖5 《上帝憎恨怨偶》(1999)

6 詳參鄭慧華，〈被攝影者的歷史—與陳界仁對談：《凌遲考：一張歷史照片的迴音》〉，《典藏今藝術》，2003：200

7 希臘神學修道士龐義伐草撰出八種損害個人靈性的惡行，分別是貪食、色慾、貪婪、傷悲、暴怒、懶惰、自負及傲慢。六世紀後期，教宗額我略一世將八種罪行減至七項，依序為：傲慢、妒忌、暴怒、懶惰、貪婪、貪食及色慾，稱為七宗罪。節錄自：<http://zh.wikipedia.org/zh-hk/%E4%B8%83%E5%AE%97%E7%BD%AA>

8 台北市立美術館，《現代美術》，期115，2004：08



圖6《上帝憎恨忙碌》(1999)



圖7《上帝憎恨肥胖》(1999)

圖片來源: <http://legendhou.tw/2007/frame1.htm>

侯俊明在敘述中提及自己創作中關於「罪」與「地獄」的概念：

「…對大多數的人而言，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、恐懼即地獄、羞愧即地獄，地獄無所不在。宗教、政治經常以道德上的因果論來教化、勸導，甚至是利誘兼威嚇，達到對人的控制。可曾想過，為什麼我們老是活在充滿了罪惡感的文化氛圍裏？我是罪人、我是污穢的、我是錯的、我必需不斷地洗滌、懺悔、贖罪。…」⁹

他的地獄景觀呈現的是處身邊緣的焦慮狀態¹⁰，人際關係的邊緣、自我標準的邊緣、社會評價的邊緣。他筆下的神怪形象是執念的化身，出自他被刑天¹¹附身的體質¹²。石瑞

9 節錄自藝術家官網 <http://legendhou.tw/2007/frame1.htm>

10 侯俊明書述：「…創作的動力來自於「恨」，這個恨包括以前在學校，畢業展被阻撓，包括失戀…等情感挫折，可以說所有創作的爆發力是來自於成為社會邊緣人的憤怒。」- 節錄自藝術家官網。

11 刑天與帝爭神，帝斷其首，葬之常羊之山。刑天乃以乳為目，以臍為口，操干戚以舞。侯俊明書述：「這樣的形象撼動著我：一個被砍了頭的人，爲了要繼續抗爭，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。…刑天斷頭，永不止息的抗爭意象，猶如鬼魅般附身顯靈，在我血脈賁張的歲月裏，因生命狀態之不順遂，而強悍的盤據著我，凝結成我近七年來的創作原型。」- 節錄自藝術家官網。

12 侯俊明書述：「…事實上我早期的作品也從民俗中得到很多養分。我覺得我那階段有一種被附身的狀態，我覺得那個人不全然是我。包括不計代價去做創作，或者作品中的攻擊性，我會覺得那不是我的本性，而是某個時空交會、某些條件下、或者在挫折下，累積成那個狀態…」，節錄自藝術家官網。

仁以「心慾的刑場」來談論侯俊明作品當中的身體美學，他提到：「侯俊明則殆乎把身體視為一個刑場，刑起因於人性的自虐與自甘墮落，刑來自體外環境的鉗制壓力和體內人性的自我褻瀆。藝術家權充施刑者的同時，意識底其實也一直模擬著受刑者的角色。¹³」，這種內/外的騷動辯證成為侯俊明創作的驅力，作品也成為儀式性自我救贖的完成象徵¹⁴。

「刑」符號成為藝術家表述身心受縛的形式並各自捕捉了它的對象 – 在培根作品裡是人類面對赤裸自性的痛苦難堪；在《凌遲考》是受體制支配的邊緣身軀；在《上帝恨你》系列被侯俊明趕赴刑場的則是內在與社會慾望的複合體。人類是什麼？戰爭的殘暴冷酷與生命的脆弱短暫，使得人類對自身的存在意義感到失落不安。是什麼使得權力有效？階級的存在是人類生活的本質？個體有沒有改變權力關係的能動力？無法脫離社會生活的自我又該如何在生命實踐過程取得內外價值的平衡？潛伏在三位藝術家創作意識裡的種種疑問都涉及了「認同」這個議題，而「認同」所產生的框架制約也是《闖越 – 人的尺度》系列作品欲呈現的，環繞在創作者周遭的各種社會互動體驗，以刑具意象為形式發展的基礎，將認同衝突對個體束縛的意識透過作品傳達呈現。

第三節 創作媒材

在收集監獄、刑罰的相關資料時，酷刑歷史博物館¹⁵（Historical torture museum）的刑具圖片吸引了我。少了鼓譟狂亂的圍觀群眾及受難身軀的歐洲古代刑具（圖 8）（圖 9），有著古典樸拙的造形，氧化金屬與原木材質的對比並置，加上歲月的塵飾，竟使這些凌遲囚犯的器具有著審美的趣味。

13 石瑞仁，〈心慾的道場與刑場-聯看顧福生與侯俊明的身體美學〉，《藝術家雜誌》，1997：302-305

14 藝術家曾自述：「...我大概可以很簡單地用一句話來涵蓋我自己的創作 – 基本上我所有的創作都是在解決我生命的問題。...我每一個階段的創作都是在解決我階段性的問題，可能是我所渴望的或我所困擾的。透過我那個階段可能發展的形式去處理、轉化這些問題。」，節錄自藝術家官網。

15 酷刑歷史博物館（Historical torture museum）完整資訊，請參閱官網：<http://www.torturamuseum.com/this.html>



圖8 Iron Maiden

圖片來源:<http://www.torturamuseum.com/this.html>



圖9 Interrogation Chair

圖片來源:<http://www.torturamuseum.com/this.html>

金屬材質帶來的視、觸覺感受 – 堅硬、冰冷，相對於其它材質更能引發堅硬、不可摧、定型、不自由、受控制、冰冷、不舒適的聯想，因此我選擇金屬為這一系列作品的主要材質，輔以羊毛、彈力線、木、布、投影等多媒材進行製作。然而「人的尺度 02」這件作品的主結構，在考量手工鍛造的可行性與專業鑄造的高成本後，改採以樹脂及玻璃纖維成型，成品仍能維持材質設定的初衷，不致偏調太多。

第四節 小結

《闖越-人的尺度》系列作品欲呈現的是在價值衝突中，用來衡量、計算、區分、控制其作用對象的「人的尺度」，它們是我面對文化規範、社會標準、角色期待的反射，雖然有個暗黑的開端，隨著創作階段展開的卻是一個自我省思之旅。「闖越-人的尺度」系列的創作歷程是一次自我認同的探詢，也是跨越閾限、擴充自我圈限的起始。藉由作品，在自我與他人認同的不平衡狀態間探問，將邊界向外推移，擴展內在空間，同時讓外在的容納量變大。作品的產生與性格、家庭、生命經驗等種種創作者的脈絡有關，隨著製作的過程，不預期地把心理的封包打開、整理，藉著自我對話、辯析，有些問題得到答案，有些人得到原諒，有些行動得到力量。

第二章 創作主題探究

本章就創作所涉及的範疇進行相關的文獻探討與藝術家作品分析，目的在於釐清重要概念，以作為覺察問題、開展創作的參考資源。認同的社會建構在互動和制度層面上涉及了操作過程與主體反身性，其中分配價值的權力、作為象徵展示與認同建構場域的身體是認同政治運作的必要條件，由是認同、權力、身體為「闖越-人的尺度」創作所欲探試與體現的核心議題，這三個議題涉及範圍龐大，面向複雜，若要完整詳論恐有時間與能力的限制，因此下面的討論將集中焦點在與本創作有關的環節：認同的分類與控制作用、文化對身體的銘刻，以及權力運作導致習性規馴身體的因果關係。

第一節 認同

(一) 認同的定義

依據《牛津英語字典》可以追溯到拉丁字源 *identitas*，源自 *idem*，意思是「相同」，有兩種基本意義。第一種意義是絕對同一的概念：這個和那個等同。第二個概念是具有橫越時間之一致性或連續性的獨特狀態¹⁶。在國家的概念下說：「我們都是台灣人」，意指我和你同樣領有中華民國的身份證；在性別的概念下說：「我歷經社會化，對我身為女性的認知不會隨著年齡成長或離開台灣而改變」，意指性別認同所具有的持續及穩定性。認同提供我們產生社會互動與自我認知的的基本意義與架構，讓個體據以在某個認同座標，繪製出彼此之間的向度與距離。

(二) 認同是標示差異的分類系統

認同並非原本「就在那裡」，而總是必須被建構。替事物或人分類，以及讓自己和某物或某人有關聯¹⁷，認同意味著「表示贊同或同意」，也有「確認或歸屬」的意思¹⁸。由一主體出發可看到認同的兩個指向，首先，在某社會情境中，主體對他人的識認行動可以描述為：我根據認知架構與分類範疇對某人進行辨認，將之納入或排出某項類別，經由幾種類別的統合觀察建構出對此人的認同，也就是將對象進行系統性的區分。在幾

16 Richard Jenkins, 王志弘、許妍飛譯, 《社會認同》, 台北: 巨流, 2006: 5

17 Ibid.

乎無意識的短暫時間內，我們可能已經自然的將對象按分類系統一一檢核，這是社會化的主體依據文化生產的意義與次序所採取的識認行動。其次是主體的自我認同建構，認同位置的形塑歷程會同時含納主體的了解與評價，以及他人對主體的認識與反饋，社會互動提供自我認知形成的重要基礎。主體的自我認同定泊過程會面臨不同價值的抵觸、抗衡與吸納。根據不同的面向（文化、社會角色等）選擇將自己投入到某個認同位置，此定泊過程維持著進行狀態，有一定程度的穩定性，也擁有變異的彈性，隨著認知概念的積累與統整，形成一個有獨特價值觀的主體。

認同的分類原則建構了一條劃分內、外的界線，其來源眾多：由巨觀層面的全球變遷、國族、經濟、宗教、文化傳統、政治到族群、地方、常識論述、語言、社會制度、教育到微觀層面的生理事實、人格特質、生活經驗、物質條件、同儕團體等，每個層面有著流動性與偶然性，並且相互交錯影響。例如：星期一上午，在學校場域中的一名男性，根據其衣著、年齡與行為，我可以判斷他是否為學生身份，制服、書包、書本這些物件組成一象徵系統，標示差異（相對於學生的身份，職員、教師...），生產意義（學生必須遵守校規，違反將被施以處罰、教師有管教學生的權力...），分類系統透過象徵符號與社會差異建構。社會學家涂爾幹（Emile Durkheim）指出，分類系統將事物與組織排序起來，並藉此生產意義。經由類目和意義的生產，社會控制得以運作¹⁹，例如：佛教戒律規定出家人不得食肉，「吃什麼食物」在這裡成爲一種意符，因果輪迴的意義產生於宗教文化，是佛教社群公開共有的價值觀，戒律形成規範，控制該團體成員的行為。

人類創造象徵，讓語言、宗教、物質等產生意義並以此基礎建立文化；認同的分類系統使社會生活充滿秩序。然而，認同是個過程，主體和認同是經由歷史與論述不斷地被製造與再製造，Stuart Hall²⁰（1932-）指出認同的生產過程從來不會完成，而是「附屬於歷史、文化和權力不斷演出的過程中²¹」，認同的界線並非固定不變，它可以被移置

18 張玉佩，〈當認同遇到隱喻：談隱喻在認同塑造的運作〉，《新聞學研究》，期 64，2000：76

19 Kathryn Woodward 著，林文琪譯，《身體認同：同一與差異》，台北韋伯，2004：41

20 Stuart Hall 爲著名的文化理論及社會學家，1932 年出生於牙買加，1968-1979 年間擔任伯明罕當代文化研究中心主任，該中心與外圍研究者所從事的研究，構成了英國文化研究的經典時期，當時的主要理論模式也正在成形。他以自己的創見研究通俗文化，同時關注於論述、再現與西方文化中的認同與政治等議題。

21 林秀麗譯，《性與身體的解構》，台北韋伯文化，2000：73

與重新定位，是一個透過語言、符號以及社會實踐不斷協商的歷程。認同爭議往往起於其建構過程所涉及的權力關係與隨之而來的控制、反抗等角力鬥爭，何謂內？何謂外？為什麼某些意義是更好的？二元性別認同是一種「自然的」現象，由天生的趨力決定？而同性戀是一種社會建構？這些差異與意義的定義權、裁判權、詮釋權、控制權的拉鋸爭奪，往往成為認同政治動員的重要因素。

人與人彼此之間的實際意涵…乃同時由他們之間的類同和差異所決定。作為事實或趨勢的類同，和差異一樣舉足輕重。在極度多樣的形式裡，兩者都是內在與外在發展的重大原則。事實上，人類的文化史可以設想為這兩者之間鬥爭和斡旋的歷史²²。

認同從來就不是純然的單向作用，身份座架的擺置、變動可能激起最強烈的言語辯論與反抗行動，2010年2月3日中國時報所刊登的一則關於認同爭議的新聞²³適足以為例證，紛爭肇始於英國將推動的《公平法》，根據此法案，英國將禁止羅馬天主教歧視同性戀，同時天主教領養中心未來應接受同性戀伴侶領養小孩的申請。教宗本篤十六世對此提出批評，並要求教徒反抗此法案。他認為此法違背了所謂的「自然法則」，同時限制了宗教團體根據信仰而採取的行動自由。教宗的評論引起英國人權組織與非宗教團體的強烈反彈，擬於教宗造訪英國時，發動大規模的示威遊行。認同政治的發展一向不平靜，尤其當認同涉及人們最核心的信念時，更突顯了認同問題的矛盾對立與複雜難解。

（三）藝術家對認同議題的關注

認同在文化中被生產、消費與管制規約²⁴，認同的社會實踐所產生的衝突對立、界線的建構、變遷；權力爭奪、操作目的、控制抗拒等複雜而多元的面向，使得認同長期以來受到哲學、文學、藝術等各知識界的關注：傅柯透過對權力的微觀考古，發現身體政治技術的運作模態；女性主義以論述制衡偏移的性別蹺蹺板；芭芭拉·克魯格（Barbara Kruger）（1945-）以尖銳精準的文字圖像諷刺消費主義，向被過度拜物銷蝕的主體提出警語（圖 10）。

22 Richard Jenkins，王志弘、許妍飛譯，《社會認同》台北巨流，2006：6，（Simmel，1950：30）

23 江靜玲，衝著同性戀 教宗批英《公平法》，《中國時報》2010/02/03

24 Kathryn Woodward 著，林文琪譯，《身體認同：同一與差異》，台北韋伯，2004：3



圖10 《I shop therefore I am》(2000) Barbara Kruger

圖片來源:<http://positivelypresent.typepad.com/.a/6a011168668cad970c011571fee66c970b-pi>

茱莉亞·克莉斯蒂娃²⁵ (Julia Kristeva) (1941-) 表示，文化層次上處於「交叉點位置的議題」(intersection topics)，時常需要結合語言學、哲學、歷史、宗教、藝術等不同學科，才能夠深入地思考與探討²⁶。藝術家站在文化中一個重要的「發聲」位置，透過藝術再現，作品成爲一種社會論述的象徵符號和視覺批判，產生話語漣漪。這些文化生產的意圖常是對觀者的一種提醒、發問、抵抗與引發觀者思考辯證，以及重新定義的嚐試。以下透過 Kara Walker 與 Do-Ho Suh 二位當代藝術家的創作，探討其中的認同議題。

1. Kara Walker (卡拉·沃克) (1969-) ²⁷

Walker 以黑色剪影人物 (silhouette) 爲形式，內容聚焦於種族、性、性別、暴力、身份認同等議題的探索，從關於南北戰爭、種族主義的歷史、圖像、小說等文本當中汲取構成作品的種種元素。(圖 11) 爲 Walker 2001 年的作品《Untitled (Hunting Scenes)》，由她精確甚至有點將種族特徵誇張化的人物輪廓，可以得知這是一個兩種族間對立衝突的場景。

25 茱莉亞·克莉斯蒂娃 (Julia Kristeva)，當代法國文學理論家、精神分析師、語意學家和文學創作者。她的專業領域包括結構主義的語言學和語意學、符號學、政治學、精神分析以及當代女性主義。她的著作有包括《恐怖的力量》、《靈魂的新痼疾》、《愛的故事》等二十餘冊，對文化研究有深遠的影響，1997 年獲頒法國最高榮譽「榮譽勳位騎士勳章」。

26 劉紀蕙導讀，〈文化主體的「賤斥」-論克莉斯蒂娃的語言中分裂主體與文化恐懼結構〉《恐怖的力量》，Julia Kristeva，彭仁郁譯，台北桂冠，2003：xiv

27 Kara Walker 當代美國非裔藝術家，1969 年生於美國加州的斯德頓市，現居紐約，任教於哥倫比亞大學。作品曾於大都會博物館、紐約當代藝術館、古根漢美術館等空間展出。關於 Kara Walker 請參閱 <http://www.pbs.org/art21/artists/walker/index.html#>



圖11 Untitled (Hunting Scenes) (2001)

圖片來源 <http://www.pbs.org/art21/slideshow/?slide=280&artindex=72>

Walker 的青年生活在亞特蘭大渡過，這個在美國內戰中南方聯邦²⁸的指標城市，同時也是著名小說《Gone With The Wind》（中譯：飄）故事發生的主要場景。Walker 青年時期在這裡遭遇的排斥經驗，以及她對小說內容的批判意識²⁹，後來轉化成作品《Gone, An historical romance of a civil war as it occurred between the dusky thighs of one young negress and her heart》（圖 12）（圖 13 局部）（圖 14 局部）（圖 15 局部）（圖 16 局部）

28 指由主張蓄奴的南方各洲組成的「美利堅聯盟」。農業生產為其南方洲重要的經濟來源，因關稅與蓄奴等爭議問題與北方洲對立。1861 年南卡羅萊那州宣布退出聯邦，其它南方州紛紛響應並成立「美利堅聯盟」，推舉肯塔基州的傑斐遜·戴維斯為總統。兩個月後發動武裝起事，北方政府應戰，爆發為時四年的內戰。詳見：維基百科

<http://zh.wikipedia.org/zh-tw/%E9%A3%84>

29 Kara Walker 在訪談中提及《Gone with the Wind》中的種族主義，像是一種遺產不斷被延續傳遞，並持續影響著後世人的每日生活，同時對小說內容刻意美化奴隸生活與主奴關係表示反感。此外，以主角（南方白人、奴隸主）的觀點出發，小說裡的對白、敘事充滿濃厚的階級、歧視色彩。例如：「他們竟然敢笑，這些黑猩猩！她真想把他們全都抓起來，用鞭子狠狠的抽，直到他們皮開肉綻鮮血淋漓。北方佬要給他們自由真是見鬼了！」思嘉麗在戰後看到自由黑人時這樣想。Kara Walker 訪談詳見：<http://www.pbs.org/art21/artists/walker/clip1.html>；例句對白節錄自：維基百科

<http://zh.wikipedia.org/zh-tw/%E9%A3%84>



圖12 Gone, An Historical Romance of a Civil War as it Occurred between the Dusky Thighs of One Young Negress and Her Heart (1994)

Installation view at the Walker Art Center, Courtesy of Sikkema Jenkins & Co., Photo by Gene Pittman

圖片來 http://www.artnet.com/magazineus/features/saltz/saltz11-13-07_detail.asp?picnum=1

像是時間軸被水平攤開的電影場景，定格在圓形畫景上的人物，尖銳而戲謔地揭露充滿痛楚、血腥及暴力的片片刻刻。Walker 將奴隸生活的歷史事實和浪漫小說的情節混融並置，戲劇性地敘述著南方種植園的生活黑暗面，讓人置身於暴力與種族歧視的現場。相對於原著作者瑪格麗特·米切爾（Margaret Mitchell）書中對種族階級的失焦、美化或偏誤再現，Walker 的作品試圖向觀者拋出意義，邀請觀者透過一種更大的歷史鏡頭來過濾自己的主觀意識，探問這些主觀價值究竟來自哪裡？對她而言，那是站在一個與她自身有關的位置：以黑人³⁰、女性、藝術家這個身份去診察關於種族、性別的社會歷史建構如何持續影響當代美國社會的認同政治運作。透過根植於過去慘痛歷史的「藝術式」探討，她試圖挖掘掩埋在人們心裡最深處的曲解、恐懼和慾望。Kruger 為 Walker 列名時代雜誌「一百位世界最有影響力的人」撰文³¹論及：

「…Walker 的警覺已經對美國遭扭曲的種族軌道催生了一條重要的思路，她的裝置和影片作品強而有力地使我們將「歷史」這個單數的概念複數化，這些作品創造了豐富的背後故事和歷史修正，藉著虔誠的愛國精神和「色盲」的光輝砍擊毀燒而行…」。

30 使用「黑人」這個詞彙是為了能適當反應 Walker 的生活經驗、處境與創作意識，沒有貶抑的意思。她在作品命名中常使用對種族帶有貶意的用語，如：《Negress Notes》、《Darkytown Rebellion》。論文它處用此詞彙，意同此處。

31 原文「…Walker's vigilance has produced a compelling reckoning with the twisted trajectories of race in America. Her installations and films forcefully pluralize our notion of a singular "history." They create a profusion of backstories and revisions that slash and burn through the pieties of patriotism and the glosses of "color blindness."…」節錄自 TIME 官網，網址：http://www.time.com/time/specials/2007/time100/article/0,28804,1595326_1595332_1616818,00.html



圖13 局部



圖14 局部



圖15 局部



圖16 局部

製造認同的歷史經常被隱匿起來，使排除機制以自然且無意識的方式被實踐。³² Walker 曾自述：「I think really the whole problem with racism and its continuing legacy in this country is that we simply love it. Who would we be without the 'struggle?」，被社會收編的主體如何掙得一定程度的自主性？Walker 的角色們演示著怪誕的嘉年華，向對歷史的「背後」觀點沒有意識的觀者拋出意義，這是認同政治裡的她者將自身具體化所產生的鬥爭力量。

32 Kathryn Woodward 著，林文琪譯，《身體認同:同一與差異》，台北韋伯，2004：455

2. Do-Ho Suh (徐道獲) (1962-) ³³

在 *High School Uni-Form* (圖 17) 這件作品中 Do-Ho Suh 把 300 件高中製服外套以零間距的方式縫合在一起，他將物件所有的近體距離消除，以凸顯同一管理對個體的束縛與牽制，個體被集體收編，個別差異性被抹除。人與人之間的空間距離事實上反應了某些社會意義，即個人空間會隨著其掌握權力的大小而增減，不論此空間是在物理或心理的層次，在學校場域位於權力階級底層的學生是受支配的，個人空間被壓抑。



圖17 High School Uni-Form (1997)

圖片來源：<http://www.lehmannmaupin.com/#/artists/do-ho-suh/>

High School Uni-Form 呈現出藝術家對東、西方教育差異的反思，傳統的東方教育注重集體秩序，強調權威及服從，與西方教育注重個體，鼓勵自由開放的教育觀相去懸殊。Do-Ho Suh 在訪談中提及兩地不同的教育方式對他產生的有趣影響：

「…老師不允許我們探究太多不同的事情…老師和學生之間沒有交流

33 Do-Ho Suh 1962 年生於韓國漢城，在漢城國家大學取得東方繪畫的學士和碩士學位並服完兵役後，Do-Ho Suh 再到美國取得羅得島設計學院美術學士學位以及耶魯大學美術碩士學位。2001 年代表韓國參加義大利威尼斯雙年展，現居紐約從事創作，以裝置藝術為主，作品在美國西雅圖藝術博物館、惠特尼博物館及英國倫敦 Serpentine Gallery 等地展出。詳參 PBS Art21：<http://www.pbs.org/art21/artists/suh/index.html>

或對話。若老師說了什麼你必須跟隨（指韓國）。所以當我第一次到美國時，覺得非常尷尬同時也很有趣。第一個是我的英文，此外，在過去的教育中我沒有被訓練要表達自己對藝術的感覺或想法。我根本沒被訓練這麼做。所以一整個學期我只能說「我喜歡這個作品」或「我不喜歡這個作品」。然後漸漸地我開始學習如何談論我的藝術，而諷刺的是我從未用韓語談論我的藝術。雖然我的英文不好，但我用英文來談論我的藝術會比用韓文要來得適應，這是我發現有趣的事。…」³⁴

文化的衝突感使常往返美韓兩地的 Do-Ho Suh 得以對尋常事物保持敏銳的觀察，這種旅居疆界空間的經驗，成爲他創作的活水源頭。對「空間意識」的探討也漸漸形成 Do-Ho Suh 作品的本質，究竟一個人能有多少空間？個體和群體的邊界在那裡？空間和另一空間的過渡空間是什麼？這些議題不斷的在他創作中被呈現，在作品 *Some/one*（圖 18）（圖 19）裡可以看到這樣的意圖。展覽館的地面被數量驚人的鋼製軍事狗牌（dog tags）覆蓋，這些金屬形成的陣列逐漸在房間中央隆起一件中空的盔甲，盔甲內面飾有一層鍍銅金屬，讓站在作品前方的觀者可以看到自己的鏡像，產生自己在盔甲裡面的感覺。



圖18 *Some/one* (2001)



圖19 *some/one* (detail)

Installation view at Korean Pavilion, Biennale di Venezia, Venice, Italy

圖片來源 <http://www.designboom.com/eng/interview/dohosuh.htm> photograph © designbooml

34 詳參 Art 21 : art in the twenty-first century.. Season 2. Sollins, Susan. New York, N. Y..Abrams, c 2003 : 48-59

Do-Ho Suh 使用他個人的特殊語彙，個人與群體、大與小、微觀與巨觀之間的對比形式來構成這件作品，對比產生的張力促使觀看的來回拉距，讓觀者意識到兩個不同觀看事物的層次。他的作品常被解讀為個體隱匿進團體中，成為英雄背後眾多無名的支持者，但 Do-Ho Suh 的本意卻是要觀者去識認其中的每個個體³⁵。Do-Ho Suh 的作品扮演一種文化放大鏡的角色，將個人與集體間的隱微界線呈現在觀者面前，隨著作品產生的「放大倍率」去識認個個「我是誰」的身份。

（四）小結

藝術家將發生在認同邊界的衝突、抗爭、權力等議題轉化為「可見的」作品，它們不僅是創作者的情感抒發，更透過與觀者的互動溝通，對認同發展產生實質的作用：用作品產生抗衡差異的力量、觸發新認同的建構、加速或抗拒某些轉型歷程等，都是藝術家參與社會，對認同發展所產生的種種可能影響。

第二節 身體

（一）社會身體

身體是展示象徵的媒介，也是構築認同的場域。社會文化規約的類目與意義使身體的存有生產認同互動，同時也模塑著身體。透過這個媒介，認同的訊息被傳播與接收，身體在社會文化中被解釋、管制與質疑，例如：肥胖的身體在瘦身盛行的社會中被視為失控的身體，傳遞出懶惰、無自制力的負面價值，然而在不同的文化當中，肥胖可能是一種財富的象徵，隱含了資源分配與權力不均的階級關係。不同的身體政治面向各自生產或定義了何謂「好的」身體。身體政治與階級、種族、性別等範疇產生聯結，顯示出主體性與權力的問題。如傅柯（Foucault）（1926-1984）所述：

身體直接涉及政治領域；權力關係直接控制著它、籠罩著它、給它烙

35 Do-Ho Suh 在訪談中提及：「...Often, people, even critics, think that my work is about individuality disappearing into anonymity. But it's not. I don't think anonymity exists actually. It's just a convenient way to describe a certain situation. It's our problem not to see certain individuals, or not to see difference or individuality. I just want to recognize them....」Art 21 : art in the twenty-first century. Season 2. Sollins, Susan. New York, N. Y..Abrams, c 2003 : 48-59

上標記、規範著它、折磨著它、強迫它完成某些任務、遵守某些禮節以及發出某些符號。³⁶

透過社會系統所形塑的身體意識使得身體變成一種自我計劃的媒介，藉由新身體的建構，重新劃定「內在」自我與社會自我之間的距離。這種身體控制以各種形式顯現，如：餐桌禮儀，鉅細靡遺地規範著人的肢體位置、操作順序、力量控制，並據此宣稱文明人的生活風格，以對照「野蠻的」飲食文化。另一個案例是女性纏足，產生於父權價值對女性身體的監控和慾望，小腳是為了符合男性的美感愛好，而纏足的柔弱身軀除了使她無法離開丈夫外，還用來彰顯丈夫的財富地位，因為不良於行的女性毋需從事勞動工作，三吋金蓮也被纏足的女性視為象徵尊貴身份的驕傲。身體成為訊息的客體被看見，同時也被社會意義所規訓，社會身體限制了肉體被感知的方式。身體的實際經驗，總是被社會類目所更改修正；透過已知的社會類目，身體承擔了社會的特定觀點³⁷。

（二）身體閱讀

身體如同一文化文本，反應了文化的價值觀³⁸。事實上，「我們對身體與慾望的認知是來自社會論述與機制，它們描述而且複製了我們對自己的身體與慾望的想像。」³⁹我們對於自己身體的理解源自於社會化歷程中文化意義的積累，透過各種社會關係的整體作用，身體成為意義的載體，從細胞、表皮到肢體行動，身體由內而外，肉體到心靈無不充滿著表意與解讀的痕跡。

1. 身體符號

文化對身體的銘刻使得人類表皮成為符號的畫布，刺青這項古老的人體藝術因裝飾、生命儀禮等充滿文化意涵的目的，橫越不同時空流傳至今。在台灣的原住民文化當中，泰雅族的黥面有標記生命週期、識別身分與能力、裝飾以及信仰、道德規範等作用⁴⁰，黥面儀式與部落組織緊密結合，有維持秩序、延續群聚生存等嚴肅使命，身體為符

36 傅柯著，劉北成、楊遠嬰譯，《規訓與懲罰：監獄的誕生》，台北桂冠，1992：24

37 Kathryn Woodward 著，林文琪譯，《身體認同：同一與差異》，台北韋伯，2004：180

38 Kathryn Woodward 著，林文琪譯，《身體認同：同一與差異》，台北韋伯，2004：181

39 Jennifer Harding 著，林秀麗譯，《性與身體的解構》，台北韋伯，2004：12

40 生命週期：在女子初經、男子成年時會舉行黥面儀式；識別身分與能力：以圖飾的差異標示不同族群和系族、善戰/善織布者透過文面的施行彰顯其功績；裝飾；宗教道德規範：女子文面的成敗與其是否違反道德行為（指婚前性

號徵用，生產出實際的社會功能。

另一個顯著的符號身體是由緬甸避難到泰國青萊省山區的長頸族女性所特有的，在頸部上銅圈使頸項變長的傳統習俗，其起源眾說紛紜，但長頸為尚的文化審美觀已然成型，傳承了幾世紀的美麗象徵，因為觀光現身而引來外界關注，種種討論圍繞在「這樣的殘酷形式該不該延續？」，當「文化」與「人權」相抵觸，價值觀的衝突辯證難解難分。然而，可以確定的是，絡繹不絕的獵奇觀光客已促使難民的邊緣身體翻轉成文化商品，身體以「經濟動產」之姿被泰國政府有條件的收編⁴¹。

文化對身體的雕琢還能疼痛到什麼地步？西非喀麥隆的少女為減少其性吸引力所受的傷害，可能無法為隆乳者所理解。在中西非的許多國家，如：查德、多哥、貝南、幾內亞、喀麥隆等地，女孩到了約六、七歲就會因為安全的理由而被迫施以一種「breast ironing」的痛苦儀式，執行者通常是女孩的母親，方法是以加熱的磨石壓過女孩的胸部（或以加熱的木杵重擊之）使它們不再長大。乳房被視為向異性播送「身體性成熟」訊號的器官，母親們認為豐滿的胸部將使她們容易受到性掠奪者的傷害，或招引過早的性接觸而帶來未婚懷孕的麻煩。什麼樣的身體能夠被接受？在通往文化認可的路上，身體被蓋滿人為的批准標記，身體的界線在那裡？下一節將跟隨藝術家的視角，審視各種社會實踐中的差異界線。

2. 身體邊界

邊界在名詞的明確指涉中，也在不可言說的眼神之間；邊界在空間的實體隔絕中，也在意義模糊的競賽裡；邊界在複雜變動的價值裡被拉扯爭奪。Kruger 說：「妳的身體是戰場」（Your body is a battleground!），認同在此戰場中佔據了核心位置，納入和排除的操作在商業、醫學、政治、兩性、階級等範疇內相互競逐，身體邊界隨著動態的社會秩序而不斷流變。內/外、優/劣、上/下等區分是文化、社會關係、體制對身體行使其支配權力的邊界，差異在此被顯現。藝術家游走於身體的邊界去探詢、顛覆、轉移關於

行為）有關，紋面也被視為死後由祖靈接引通行虹橋的識別證。詳參泰雅族紋面文化

<http://www.dmtip.gov.tw/event/fas/htm/01forword/01forword.htm>（2001.04.08）

41 長頸族是緬甸巴倫族的一支，在內亂時期逃難到泰北，無法獲得泰國政府接納的他們，沒有國籍、護照，醫療與教育資源極為缺乏，後來因為身體裝飾的特殊性受到世界注目，使泰北的觀光收入大增，當局遂劃定一個區域限制他

身份認同的階級、分類、權力之面貌，透過再現，試圖改寫固有的身體政治意義。

(1)主流之外的異語 – 游擊女孩 (The Guerrilla Girls) (1985-)⁴²

游擊女孩是一個由激進女性主義藝術家組成的匿名團體，性別和種族歧視是她們關注的議題，她們檢視被藝術政治所排除的部份：女性、黑人(或非白人)藝術家。透過各種媒體介面的串聯：廣告、海報及網路的作品發表、書籍出版、演講、研討會，使「她者」顯現，例如使用諷刺、詼諧的敘事方式，為長期受到主流藝術史忽視的女性藝術家編撰一本另類的藝術史。她們早期的作品《Do Women Have to be Naked to Get into the Met. Museum?》(1989)是以海報的形式張貼在紐約街頭，對進入藝廊和博物館展出的藝術家在性別上的不均等提出責難。



圖20 《Do Women Have to be Naked to Get into the Met. Museum?》(1989) Guerrilla Girls，
圖片來源 <http://www.guerrillagirls.com/posters/getnaked.shtml>

透過媒體再現，游擊女孩為主流之外的「她者」創造一個「說出」的空間，以促進新的政治主體位置為目標。Hall 指出：再現是一種建構過程，媒體並非是早已存在的意義或認同的工具，而是一種過程，透過此過程，認同與意義被生產及創造⁴³。

們的活動範圍，期間有國際人權組織欲將二十名長頸族人移居至第三世界居住，但遭泰國政府拒絕。

42 成軍於 1985 年，在 2001 年分支出三個獨立團體：Guerrilla Girls On Tour，Guerrilla Girls BroadBand，Guerrilla Girls。游擊女孩在公共領域現身時都會戴著猩猩面具，並且使用已故女性藝術家的名字從事各種形式的發表活動：文章、海報、書籍、廣告、研討會、工作坊等。她們廣邀和她們有著同樣「心靈血統」：具幽默的態度、主張男女平等的女孩們一起加入這個游擊組織。詳見游擊女孩官網：<http://www.guerrillagirls.com/>

43 Hall,S.1990，Jennifer Harding 著，林秀麗譯，《性與身體的解構》，台北韋伯，2004：59

(2) 顛覆顏色次序 – 因卡·修尼巴爾 (Yinka Shonibare) (1962-)

《Odile and Odette》(2005) (圖 21) 是 Shonibare 改編自古典芭蕾舞劇《天鵝湖》的錄像作品。在原著中，邪惡魔法師的女兒 Odile (黑天鵝) 假扮成 Odette (白天鵝) 引誘王子，誤入圈套的王子因而違反了對 Odette 的誓言。傳統戲劇的作法是由同一演員分飾上述兩個角色，並以服裝的顏色來區隔：著黑色裝束者為邪惡的 Odile，著白色裝束者為無邪的 Odette。



圖21 《Odile and Odette》(2005) Yinka Shonibare
圖片來源 <http://bombsite.com/issues/93/articles/2777>

Shonibare 在他的版本中採用了不同膚色的演員，舞者透過隔離她們的框形結構呈現出鏡像般的動作，這樣的安排反映了拉康的「鏡像階段」，強調的是鏡像的誤識⁴⁴與虛構，Shonibare 意在阻斷「透過他人給予的扭曲鏡（想）像來看待自身或看待他人」的認同過程，將觀者欲跟隨歷史建構的認同觀點而採取的「自然」反應曖昧化。Shonibare 直接以黑、白膚色的舞者挑戰觀者對顏色及其闡釋的聯結，將色彩從屬的意義懸置，究竟顏色傳遞了什麼意義？黑白與正邪的對應關係如何產生？人類「秩序」將差異標示在身體上，膚色成爲優/劣分類的「本質」歸因，黑人因身體符碼所受的制約與污名認同，

44 指鏡像階段的構成經驗，嬰孩同時認知與誤認了鏡中的自己，意識到自己未發展且片斷化的自我，在鏡中有已經發展而統一的反映。自我隨後指引著主體追尋這種屬於幻覺且永遠閃躲不定的統一性。詳參王志弘、李根芳譯，《文化理論詞彙》，台北巨流，2003：249-250

Shonibare 在這裡提供了與傳統截然不同的再現敘事，促使觀者對真實的存在重新檢驗，也凸顯出色彩表象之下所隱含的種族、階級角力。

(3) 諧擬男女性別 - 辛蒂·雪曼 (Cindy Sherman) (1954-)

Sherman 在 1989-1990 年間受 Limoges 瓷器的委託創作了《歷史肖像》(History Portraits) 系列 (圖 22) (圖 23)，在紐約 Metro Pictures Gallery 展出時，大尺寸的照片被裱裝在金色畫框裡面，很像掛在博物館裡的古代歐洲畫作，而這系列的 35 張作品當中確實有 3 張影像與真的畫作有關，作品與原畫的對映分別是：Raffaello Santi Raphael (1483-1520) 的《La Fornarina》(1518-19) 與 Sherman 的《untitled #205》(1989)、Jean Fouquet (1415 - 1481) 的《Madonna of Melun》(1450) 與 Sherman 的《untitled #216》(1989)、Michelangelo de Caravaggio (1571-1610) 的《Sick Bacchus》(1593) 與 Sherman 的《untitled #224》(1990)。⁴⁵



圖22 Madame de Pompadour (nee Poisson)(1990)

Cindy Sherman, 圖片來源

http://artefoficios.blogspot.com/2009_06_01_archive.html



圖23 《Untitled #183》(1988) Cindy Sherman, 圖片來源

<http://www.uweb.ucsb.edu/~candislee/>

在這系列影像中 Sherman 運用誇張的妝容、假髮、義體與各種刻意選用的布料、道具扮裝成古代繪畫大師筆下的情婦、聖母與酒神等男女角色。Sherman 曾經談到製作這系列的企圖：

「人們到這些繪畫所在的美術館，或甚至教堂，它們讓人感到彷彿它們被賦予某種宗教經驗，在某種程度上，我猜我是在嘲弄這種情形，並試

45 劉瑞琪著，《陰性顯影 女性藝攝影家的扮裝自拍像》，台北遠流，2004：221

圖說明藝術並不真的是那麼嚴肅，或者對我來講它不是。」⁴⁶

以諷仿的扮裝自拍為形式，對藝術正典作品進行挪用與諧擬的作法，使 Sherman 的作品常在後現代的脈絡中被討論，對「正統」的去中心、去典範、嘲諷化與歧義化，意圖打破菁英與通俗文化，以及男女性別範疇的分野。在《untitled #205》（圖 24）及《untitled #216》（圖 26）作品中可以看到 Sherman 對原作中性別階級意識的嘲弄，向男性對女性在藝術和社會角色的傳統觀念提出挑戰。首先分析《untitled #205》與《La Fornarina》（圖 25）這兩件作品裡人物的差異，拉斐爾筆下的 La Fornarina 閑雅恬靜地向前方的畫者微笑，上半身以透明細紗半掩卻遮不住美麗的雙胸，手臂上帶著刻有「Raphael Urbino」字樣的臂環，被後人解讀為此美人為拉斐爾所有的暗示，因此產生她是拉斐爾情婦的推測。在 Sherman 的版本中，綠色布料鳥巢似的堆置在頭上，取代了原作裡細緻且飾有珍珠的頭巾，粗厚不自然的臉妝，臂環被換成女性吊襪環，上半身穿戴假假的懷孕義體，以一種奇怪的表情直視前方，Sherman 誇張而略帶幽默的施作，完全破壞了原畫所展示的女性氣質與審美觀看。

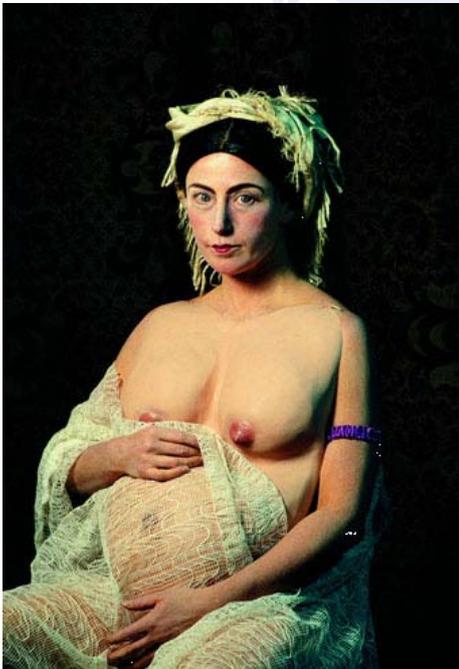


圖24 《Untitled #205》(1989) Cindy Sherman
圖片來源：
<http://portrait.pulitzerats.org/cube-gallery/sherman/>



圖25 《La Fornarina》(1518-19) Raffaello Santi Raphael
圖片來源：
<http://www.akropola.org/galerije/slika.aspx?alb=21&Page=37>

46 Ibid.

接著看到《untitled #216》與《Madonna of Melun》（圖 27）這組圖像，原畫裡象徵神喻與尊榮的天使及王座在 Sherman 的版本被移除，取而代之的是垂掛在人物背後，上頭有天使圖案的布簾。爲了符合聖母莊嚴美麗的標準髮式所做的拙劣手法，在 Sherman 額頭留下可見的痕跡。半開敞的胸襟露出一個明顯與身體分離的義乳，以僵硬的肢體抱著一名被布巾包覆的假娃娃，而非像正典繪畫展示聖子那樣展示他。Sherman 的人物脫離了文藝復興描繪聖母的視覺傳統，對歷史慣例所創造的理想化的母性典範進行嘲解，抗拒這種透過主流象徵系統不斷被再現的母職認同，提出一種關於母職的政治修辭，對既定類別的意義產生鬆動與滑移的可能。



圖26 《Untitled #216》(1989) Cindy Sherman
<http://fokussiert.com/2008/07/31/pinakothek-der-moderne-muenchen-das-bild-des-weiblichen/>

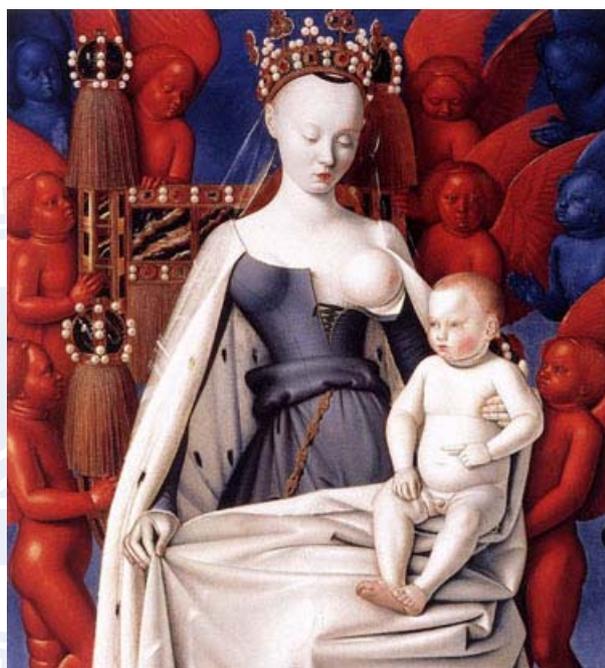


圖27 《Madonna of Melun》(1450) Jean Fouquet
<http://www.artbible.info/art/large/601.html>

《The Sick Bacchus》（圖 29）是 Caravaggio 在羅馬完成的作品，畫中的模特兒是 Caravaggio 記憶中患病的自己⁴⁷，手拿將熟的葡萄象徵初來乍到的青春，向觀者展示肉體似的姿態，透露他身爲一名同性戀者對繪畫主題的偏好，少年的美貌和肉感身軀的主題不斷地在他的畫中被呈現⁴⁸。在《Untitled #224》（圖 28）Sherman 將自己當成畫布，以厚重的顏料取代卡拉瓦喬的對比光影，刻畫出一張詭異僵硬又有點滑稽的臉，肩膀、

47 陳英德，張彌彌著，《卡拉瓦喬：開啓巴洛克榮光的大師》，台北藝術家，2005：22

48 像是持果籃的少年（1593-1594）、被蜥蜴咬傷的年輕男孩（1595）、彈魯特琴的人（1595）、奏樂者（1595-1596）、少年酒神（1596）與勝利的愛神（1601-1602）

手臂以假肌肉堆出雄性身體。象徵豐產的葡萄及葡萄藤被塑膠水果取代，有「說真話」隱喻的桃子被移除。Sherman 挑選同性戀畫家的自畫像來做為諷仿的對象，在同性戀的本質論與建構論間仍爭辯不休的脈絡下，使原本性別的狹隘區分產生更多歧義。



圖28 《Untitled #224》(1989) Cindy Sherman
圖片來源：
<http://portrait.pulitzerats.org/cube-gallery/sherman/>

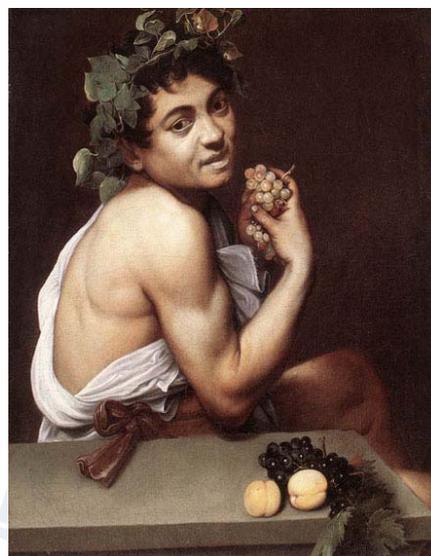


圖29 《The Sick Bacchus》(1593-4) Caravaggio
圖片來源：<http://www.johnmariani.com/archive/2006/060205/01bacch.jpg>

攝影形式的「數位複製」加強了 Sherman 的作品對這些歷史建構符號的解構力量，原有的「獨一」與「神聖性」在 Sherman 的影像裡被消解。攝影的「決定性瞬間」概念則反應了歷史不存在客觀性而是由各種偶然事件所構成的這個事實。Sherman 的跨性別裝扮處處留下明顯的人為加工痕跡，以片斷、異質、分裂的狀態，表達對先前的性別區分與其確定狀態的普遍懷疑。意義不再是既定歷史文本的固有特質，而是藝術家、作品與觀者在不同脈絡、文化和歷史時間中持續對話所產生的可能意義範圍。

(4)讓創傷發聲，讓黑暗顯形 – Krzysztof Wodiczko (1943-)

誕生於二次世界大戰期間的藝術家 Wodiczko 為猶太人，童年在戰爭的斷垣殘壁中渡過，他的整個家族在華沙猶太起義中幾乎完全被殺害，這樣的背景影響他往後的藝術實踐，Wodiczko 對弱勢所投注的關懷在作品中表露無疑，他的公共投影計劃經常以揭發社會或階級問題的黑暗面為目的，例如他在南波士頓革命戰爭紀念館以及在美墨邊界 Tijuana⁴⁹的夜間投影計劃，揭露了城市裡面頻繁發生的暴力謀殺以及血汗工廠的種種不

49 Tijuana 位於墨西哥和美國的邊界，許多來自墨西哥貧窮地區的人，試著想要藉著北遷到美墨聯營工廠工作以改善

義，讓創傷被聽見、問題被凸顯。這種對冷漠城市、階級權勢，甚至貪污政客的直接衝撞，往往使 Wodiczko 的作品引起許多爭議，而這樣的爭議對 Wodiczko 來說是必要的，他曾說過：

「…你無法和平地朝向和平，如果和平是在一個每個人都靜默和不能開放的地方…不能以言語表達分享…提出主動的評論…保護其它人說的權利及鼓勵對話的地方，那樣的和平是沒有價值的。…要使世界免於血腥衝突，我們必須支持某些種類對抗的存在，在那樣的存在中我們正公開地想辦法解決我們的問題。」⁵⁰

權力體制決定了事物的可見/不可見，聲音的聽見/聽不見，話語的可說/不可說。Wodiczko 的作品正是要逆向跨越這種壓制，在 Tijuana 的公共投影計劃 Public projection at the Centro Cultural de Tijuana, Mexico(2000-2001)Wodiczko 的工作小組使用先進科技設計了一個戴在頭上的收發器（圖 30），將一台攝影機和麥克風結合在一起，使得穿戴者在移動時仍維持焦距清楚的影像傳輸。這幅頭戴式收話器連結了放映機及揚聲器，用來傳送這些女性勞工現場的即時控訴，內容包括與工作有關的多種虐待問題、性虐待、家庭瓦解和家庭暴力。影像投射在 Tijuana Omnimax 劇院的建築正面，直徑有 60 英尺。⁵¹（圖 31）

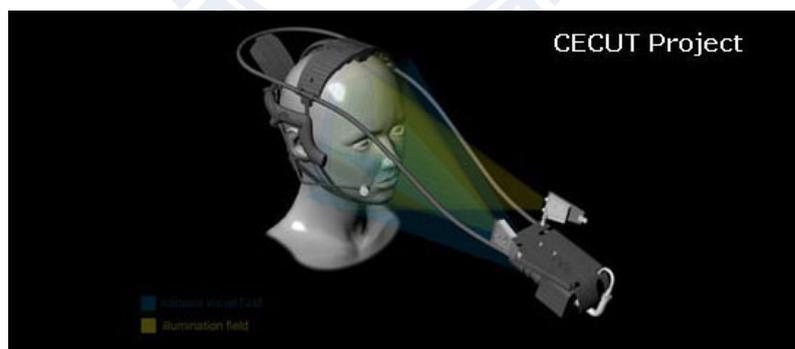


圖30 Public projection at the Centro Cultural de Tijuana, Mexico(2000-2001) Krzysztof Wodiczko
圖片來源：<http://web.mit.edu/idg/cecut.html>

生活。這些勞工大多數是非常年輕的女性，在資方成本和生產效率的嚴厲管制下，領取極低的薪資與超時工作，此外還得面對性暴力和工廠中毒等諸多問題。

50 詳參 Art 21：art in the twenty-first century. Season 3. Sollins, Susan. New York, N. Y..Abrams, c 2005：58-69

51 詳參計劃網站：<http://web.mit.edu/idg/cecut.html>

「說話」透過投影的空間化被放大增強，這樣的空間呈現預設了觀看位置，一種由下而上的觀看角度，女性勞工們在上方的巨大臉龐相對觀者的小小身軀，形式上的大小逆轉，彷彿為這些弱勢身體增權增能，使她們可以在公共空間現身/現聲，直指體制威權的不義。在作品執行的同時，那些對權力系統否認、漠視的觀者變成暴力事件的見證人。這個「說話」對著群眾，對著美國威權，對著購買這些血汗工廠產品的消費者，將邊緣者的聲影發送出去。Wodiczko 以藝術行動跨過權力邊界，喚起大眾對社會問題的關注和反省。



圖31 Public projection at the Centro Cultural de Tijuana, Mexico)(2000-2001) Krzysztof Wodiczko

圖片來源：<http://web.mit.edu/idg/cecut.html>

第三節 權力

(一) 定義

權力存在於國家、家庭、兩性等各種社會關係之中，是人類互動的本質之一，它涉及了社會秩序的維持和管理，同時與社會資源、價值的分配有關。道爾（R.Dahl）⁵²說：

52 Robert A. Dahl, 耶魯大學政治學榮譽講座教授，為當代政治學巨擘、前美國政治學會主席，著作：On Democracy、Democracy and Power in American City、Modern Political Analysis 等。詳參 http://en.wikipedia.org/wiki/Robert_Dahl

「權力是指涉著某個人或團體能使其他人去做他們所不願意做的事。」他指出權力的兩種本質，一是權力的資源，二是使用權力的方式⁵³。權力以意識形態、價值信念、法律、物質配置、符號象徵等多樣運作形式在政治、經濟、文化等社會場域伸展其觸角。Rogers的定義則描述了權力的運作面向，分述如後：（1）權力是影響他人的能力：其強調的不是執行的能力，而是權力高者即使沒有任何行為，權力低者仍可察覺到並對行為結果具有影響力。（2）權力必須建立在相關的社會系統及位置上：權力並不會存在於一個人本身，而需建構在互動的情況之下，不論個人的社會地位或角色位置都與所處社會系統有關。（3）資源是一個人是否擁有權力的重要條件：所謂「資源」所指的不僅是金錢上的資源，個人特質、情境因素，及相對財產等都會對個人影響他人或其他團體的能力產生改變。⁵⁴

（二）權力與身體

權力如何影響或支配主體的身份政治？人們如何被「自然」徵募到某個位置？身體體現了社會的權力關係，散滲在經濟、文化、政治場域裡的權力結構與機制如何約束身體？傅柯(Foucault)及布爾迪厄(Bourdieu)（1930-2002）提出各自的身體觀－柔順身體(docile body)和身體習性(body habitus)⁵⁵，前者探討身體被紀律化、正常化和規馴化之權力形式轉化過程；後者闡明在日常生活中，身體習性所積累的技能與實踐如何再製階級的宰制關係。他們透過對社會文化的批判來把握身體與權力的關係，不忽略社會文化對個人身體的銘刻，也不否定個人在社會空間中具有開創能力的立場，這些觀點與我的創作意識相符，因而選擇以上述二者的身體研究來說明：影響身體實踐的權力策略如何運作，以及價值和信念體系如何以身體為載體來進行象徵權力的支配，分別說明如下：

1. 傅柯的柔順身體

傅柯透過對歷史刑罰事件的系譜分析，進行身體政治權術的解剖，查究權力在微觀政治場域中形塑的過程，以及對身體的規範和排斥原則。有別於古代君主統治的集中權

53 彭懷恩著，《政治學導論》，台北風雲論壇，2008：1

54 黃迺毓、林如萍、唐先梅、陳芳茹著，《家庭概論》，台北空中大學，2001：156-173

55 布爾迪厄所使用的「Habitus」這個字有許多中文翻譯，如：慣習、習癖、稟性系統、生存心態，這裡的「習性」是引用學者吳秀瑾的闡譯。見吳秀瑾，2005：663

力，傅柯認為操縱現代身體的權力不是一種可以被當權者獨有的實質權力，權力是以身體為媒介，作用於整體社會關係中⁵⁶，佈署在規訓場域，如監獄、軍隊、工廠、學校、療養機構、醫院中的權力關係，運用多樣化的支配技術，像是時間表、座位表、記錄表、空間安置及全景敞視監獄⁵⁷，對身體進行姿勢控制、等級分配、行為矯正與徹底監視，以創造一種能夠接受某些形式管理機制的身體觀為目的。傅柯指出規訓權力的成功主要歸因於檢查（examination）制度對層級監視（hierarchical observation）和規範化裁決（normalizing judgement）的結合。層級監視是一種複雜的、匿名的權力網絡，例如軍營對通道的規範、帳棚的分佈、士兵的安排都有嚴格規定，一切活動都被放置於權力中心的監視下。⁵⁸規範化裁決是透過懲罰和獎勵的制度，產生出規範化力量，以強化整個規訓機構。⁵⁹檢查將層級監視和規範化裁決的技術結合起來，它是一種規範化的凝視（gaze），一種能夠導致確定性、分類和懲罰的監視。⁶⁰檢查技術的極致是將外在的監督內化為自我看管，對傅柯而言，全景敞視並非指向一種具體建築，而是建構了規訓權力的明確形構⁶¹，在全景敞視主義的政策下，被囚者的身體被權力穿透變成柔順身體。

傅柯的權力論成為女性主義探討陰性身體之社會建構有力的分析具，例如父權體制通過種種規範女體的零散事件：貞潔牌坊的設立、女性貞操帶的使用等，漸漸形塑了關於女性貞操的道德觀念，使得女性內在產生自動運作的可視性意識⁶²，它確保了父權的自動運作，女性的自願服從與自我檢查取代了實體化作用而更徹底地束縛其身心。經由指出父權社會對女體的宰制使女性產生自我意識的醒覺，並激發進一步的性別政治活

56 吳秀謹，〈女性主義立場論與社會習性〉《人文及社會科學集刊》2005：84，（Bourdieu，1998：76）

57 全景敞視建築由邊沁設計，整體為一環形建築，中心是一座瞭望高塔，瞭望塔有一圈大窗戶對著環形建築。環形建築被分成許多小囚室，每個囚室都貫穿建築的橫切面。各囚室有兩個窗戶，一個對著裡面，與塔的窗戶相對，另一個對著外面，使光亮從囚室的一端照到另一端...通過逆光效果，人們可以從瞭望的與光源恰好相反的角度，觀察四周囚室裡的被囚禁者...全景敞視建築的主要後果：在被囚禁者身上造成一種有意識的和持續的可見狀態，從而確保權力自動地發揮作用。節錄自傅柯著，劉北成、楊遠嬰譯，《規訓與懲罰：監獄的誕生》，台北桂冠，1992：pp199-201

58 李偉俠，〈「客觀知識」的形塑—權力與認識論的分析〉2000：85，（Foucault，1979：172-177）

59 Ibid.

60 Ibid.

61 何乏筆、楊凱麟、龔卓軍譯，《傅柯考》，費德布克·格霍著，麥田出版 2006：120

62 可視性意識源自於傅柯的全景敞視概念，「全景敞視監獄」的主要效果來自於此：在囚犯身上招來保證權力自動運作的可視性之意識及永久狀態。至使監視的效果達到永久...至使權力的完美性導致其施行的實際性變得無用...致使囚犯被補捉於一種他自己就是權力情境承載者的權力情境之中。節錄自費德布克·格霍著，何乏筆、楊凱麟、龔卓軍

動。女性主義立場論與傅柯採取相同的反記憶策略（counter-memory）⁶³，為抹除身體的權力烙印開啓可能。

2. 布爾迪厄的身體習性

布爾迪厄提出文化再製理論，認為個體承襲其所處社會階級的外在資本條件，形成相應的身體習性，透過習性身體的實踐再製了社會結構的宰制關係。欲了解布爾迪厄的文化賽局（the game of culture），必須由習性（habitus）、場域（field）、資本（capital）三個關鍵概念著手。分別說明如後：（a）**習性**：一方面是指在特定歷史條件下，在個人意識中內化了的社會行為影響的總結果，特別是特定社會中的教育制度在個人意識的內在化和象徵性結構化的結果…。另一方面，這種來自長期實踐的經驗因素，一旦經歷一定的歷史時期的沉澱，並內在化於特定歷史階段的人群和個人的意識內部之後，habitus便自然地去指揮和調動個人和群體的行為方向，賦予各種社會行為以特定的意義。⁶⁴社會習性一方面指涉的是個人的衣著、體態、性格、習慣、志趣與想法；另一方面社會習性指涉的是個人性向的社會生成條件⁶⁵。習性是歷史的「前結構」，將過去轉化為「自然」，在一特定社會中引導、規範個人及團體的身體實踐。（b）**場域**：是布爾迪厄用來解釋多向度社會的用語，他認為社會包含政治場域、經濟場域、文化場域、科學場域等不同社會空間。（c）**資本**：「資本」是影響個體在場域取得不同位置的關鍵，各個場域有其相應的資本，例如：文憑、彈奏樂器能力、說多國語言屬文化資本；金錢、生產技術屬經濟資本，每個場域有不同的資本運作邏輯，資本間可以相互轉換。在某一場域擁有被該場域認可的資本愈多，地位愈高，對此場域的掌握度相對也高。

布爾迪厄以賽局來比擬個體的社會實踐歷程，場域就如同不同的球賽，不同的賭注與輸贏就好比是不同類型的資本（經濟、教育、社會、象徵）；進入賽局就如同是社會成員的實踐，身在賽局中（場域），肯定賽局的重要性，投注（interest）心力；球員的「遊戲感」（the sense of the game）或是「臨場感」就如同實踐的社會習性，表現為各

譯，《傅柯考》，麥田出版 2006：119

63 傅柯的系譜學歷史觀主張以分裂對抗同一，這種歷史不是要證明同一的本質存在，而是要闡明同一性是由消散的事物拼湊而成，即歷史不存在客觀性而是由各種偶然事件所構成。

64 高宣揚，《布爾迪厄》，台北生智，2002：194

65 Bourdieu, 1990：53；吳秀謹，〈女性主義立場論與社會習性〉《人文及社會科學集刊》2005：頁 663

類運動或是才藝好手的絕佳技藝（*virtuosi*），沒有先天內建的規則，也不是一口令一個動作，是熟練的技巧、最恰當的臨場反應，雖然不是理性深思熟慮的結果，卻一樣是再合理不過的唯一正確做法。⁶⁶

布爾迪厄認為權力控制不僅是物質經濟分配與國家行政統治的單純反映，文化場域當中的象徵權力影響更為廣泛而不易察覺，透過象徵系統的中介進行價值分配，使權力得以再製。運用意義、分類系統、符號架構出得以統御其客體的一組象徵體系，諸如言語修辭、生活風尚、藝術鑑賞等，使被統治者接受、認可並嚮往統治者的價值體系，謂之象徵權力（*symbolic power*）。象徵權力生產「主流社會價值」，通過習性身體不斷再製而使既定的社會階級結構更穩固。維繫權力運作的價值生產與貶抑關係是在無意識下，以身體為媒介，落實於身體所佔據社會相對位置。⁶⁷由「外籍配偶」的命名變化可以略探梗概，從「外籍新娘」到「台灣媳婦」到「新移民女性」的再命名，反應了文化場域中話語權力的調節歷程，映照出從「賤斥他者」到「我族歸化」到「多音唱段」⁶⁸的身份翻轉及再定位之政治意圖。書寫或命名即摻合著說話者的意識根脈，也涉及了「某事」的生成，透過語言操作可以形構某一群體的身份認同，牽動著意義的屬內/屬外界線。布爾迪厄認為：

「…文化生產者擁有一種特殊的權力，擁有表現事物並使人相信這些表現的相應的象徵性權力，這種象徵性權力還表現在文化生產者，用一種清晰的、對象化的方式，提示了自然世界和社會世界或多或少有點混亂的、模糊的、沒有系統闡釋的、甚至是無法系統闡釋的體驗，並通過這一表述賦予這些體驗以存在的理由。他們也許還會提供這種權力任

66 吳秀謹，〈路易思·瑪芮 vs. 茱蒂思·巴特勒 兩種女性主義社會建構的身體觀〉《女學學誌：婦女與性別研究》2006：90，（Bourdieu，1998：76）

67 吳秀謹，〈女性主義立場論與社會習性〉《人文及社會科學集刊》2005：666，（Bourdieu，1998：76）

68 多音(*polyphony*)（或譯複音），由巴赫汀(*Mikhail Bakhtin*)提出，他主張小說文本之中，充滿各種階級、性別且來自不同地方的人物的聲音，在你來我往的交界位置間交織與對話，相對於史詩式的單音結構(單一邏輯，單一原則，單一觀點，如：史詩、歷史、科學)，小說成爲一種開放、發展中且富有律動的新文類，可以在主體間對話交流...「多音」常與巴赫汀的另一概念「異質聲音」(*Heteroglossia*)彼此互動，透過小說這種新興的再現形式來相對描述史詩意識形態的專斷與統一，他認爲小說中開放且具有解放性的對話，得以在新的社會秩序中，形成互動、流通與對話的可能性。「多音」的概念在強調異質對話，以抗拒或解構主流權威。此概念啓發許多「後現代主義」、「女性主義」的論述。整理自廖炳惠，《文學與批評研究的通用辭彙編－關鍵詞 200》，台北麥田，2003：195

統治者驅使。他們也許還會依照權力場內部的鬥爭邏輯，提供這種權力任社會場中作為整體的被統治階級驅使。…」⁶⁹

新聞記者、政府部門、學術研究者、南洋姐妹會或教育平權組織都可能是上述案例中的語言操作者，站在某種程度的事實基礎上，從事意義生產的操作，通過廣泛的使用與認可形成象徵力量－即語言背後蘊涵的價值觀。Hall 表示「再現」意味著結構化與形塑，選擇與呈現的積極作用，並不僅是傳送即存意義，而且亦使事物產生意義的積極勞動，它是意義的實踐與生產。⁷⁰

3. 抗拒同一的施為者

保持對「單一論述」想像的警覺與懷疑，是藝術家 Kara Walker 面對歷史與文學的態度，也是傅柯解構歷史所持有的視野，他們在文化場域中以創作或論述介入公共領域，提出重新理解歷史的邀請，對文化意義的結構提出探討、生產歧義，為主流體系帶來衝擊與改變，如同後結構主義去中心的觀念，主張意義的流動與多元互異，以開放、播散、反抗、嘲諷等思考模式取單一的認同想像。紀登斯（Anthony Giddens）⁷¹（1938-）認為結構與能動性應當被視為是相互支持的，構成一個雙元（duality）的兩部份，將制度與社會結構視為真實的人的反身性行動所造成的結果總和。對他而言，結構存在於人的思考模式與記憶痕跡之中，它使人有能力行動而僅止於限制作用，結構包括了人們透過社會化過程而獲致的規則與資源。紀登斯說：「結構同時是行動的媒介與結果」，結構之所以是媒介，是因為如果沒有內化的技術與知識，人類將無法行動。結構之所以也是行動的結果，是由於當結構被運用時，也將再生產廣泛的文化模式。⁷²這說明了身體雖然是歷史的產物，但身體的實踐正參與未來社會關係的建構，現在的施為能使即將發生的成為可能。「反身性或反省性」的質問與行動的主體接合，就有抵抗的可能。

69 林宏翰，《知識／權力場域中的「台客」文化政治》，2007：15，（Bourdieu，1997：87）

70 朱涵，《台灣報紙再現“外籍新娘”之研究-以聯合報、自由時報為例》，2007：20

71 紀登斯（Anthony Giddens）1938年生於倫敦，是英國重要的社會理論家，曾任英國倫敦政經學院院長、劍橋大學社會學系教授，目前身份為政經學院榮譽教授。1990年代因為布萊爾受到紀登斯「超越左與右」的政治想法吸引而成為首相的主要顧問。一生致力於社會學研究，被認為是文化研究的推手。他對古典社會學著作的探討，以及對當代社會理論的詮釋，對近代社會科學的概念辯論產生深遠的影響。

第三章 創作自述

Diane Ackerman 在《感官之旅》的〈追逐謬斯〉篇章中，談到畫家畢卡索在樹林散步時獲得「綠色的消化不良」，使他必須傾吐在畫紙上。我的社會窒息感則是通過細細密密的槌擊、反覆的拉鋸一點一點地流瀉出去，沒有畢卡索渾然天成的風采，只有筋疲力痛、水裡來火裡去的身體實踐。我的性格、感受、經驗互相滲透，為這個創作積累出一種心靈架構，引導我在聲音的規則頻率中專注思考關於自己、關於某些事件、某些關係的脈絡，以往用娛樂、讓位、逃避等方式含混帶過的東西，因為創作期長時間的獨處而一一浮現，作品「說話」開啓的自我對談與論述閱讀的反思相互混融，進行一場對自我歷史的解構歷程。

釐清創作意識的過程中，疑問引導我閱讀與心理治療相關的書籍，內容大部份是心理分析師所撰寫的不同診療歷程；此外，還有羅洛·梅在《權力與無知》、《愛與意志》、《勇氣與自由》裡的分析案例。雖然透過書籍看不見診療過程的全貌，我也非受過專業訓練的醫生，卻也隨著閱讀撿拾了一些訊息。文章所描述的那些驚人的類似感受，讓我明白自己某些情緒的源頭，有時也讓我淚流不止。書中醫師對病人問題的診斷有時會令我沮喪，同時也讓與病人有類同徵候的我不斷地提醒自己保持意識，以免錯誤地將自己套上某種病症的名詞。有時也為內心湧起對自己親人的責備情緒而感到不安。有一陣子，我不斷自問為什麼自己是這樣？不斷想起一些記憶殘片：沒有言語卻表意清晰的臉孔、被碰觸的嫌惡感、對爭吵的恐懼等。創作過程的思緒好像是在參與自我的成長過程，以第三者的觀點回首探訪幼稚園時期，在大樹下孤僻的吃著點心的我、一有壓力就夢見參加數學考試的我、對母親哭泣反感的我、見一群孩童賽跑或聽見鼓聲就莫名流淚的我。雖然這麼說有點矯情的嫌疑，但創作的確讓我和我心中的小孩有了相處的機會，對我而言，這個學位的取得歷程，已經完成它階段性的任務了。如布爾迪厄所言：

「在某種有限的意義上，我相信，自己在作品中已經達到了目的：我實現了某種自我治療。」

72 林宗德譯，《文化理論面貌導論》，台北韋伯，2008：200-205

第一節 闖越 - 人的尺度 01



圖32 《人的尺度 01》（2009）劉永祺

紅銅、青銅、木、絨布、樹脂、羊毛氈、彈性繩、動態投影

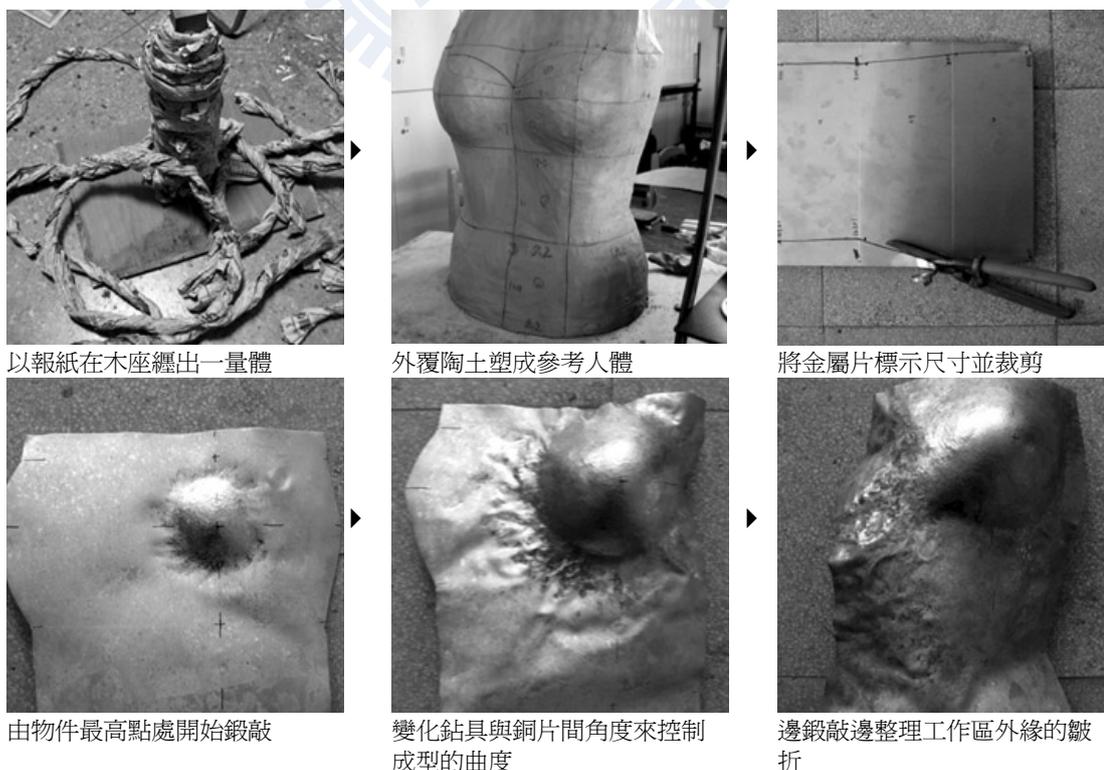
(一) 創作過程

人的尺度 01 這件作品的主要材料是紅銅，技法是鍛敲成型，創作心得與過程詳述如下：

馬甲是著手創作的第一個物件，先以陶土製作一個一比一的對照體，幫助掌握鍛敲行進的彎曲起伏，馬甲主體部份約使用了五種不同槌面的鍛敲槌及三個不同形狀的成型鉗，鍛敲進行時會產生極大的聲響，然而這也是掌握鍛敲的重要訊息，聲音的差異反應槌落點的虛實，可以幫助判斷金屬與鉗具間的角度調整。鍛敲過程必須邊整理工作區外緣的皺摺，以防因折疊而產生破裂。衡量物件體積較大以及熱源僅有鼓風爐的狀況，內側包邊與兩半馬甲接合時使用同熔點（約 64°C）的低溫焊藥，導致包邊在馬甲接合時脫落，三個工作天的進度得重新來過，另外還必須加上清除焊藥和氧化銅的時間。因此，在加熱設備允許的情況下，建構物件要使用熔點不同的焊藥，由高溫至低溫，可避免上述失誤發生。鍛敲槌與萬力夾配合使用可變化出許多形式的鉗具，加上球形衝頭組，可製作出蕾絲皺折與包邊的折曲細節。

1. 馬甲主體製作過程：

表1 馬甲主體製作過程





第一回鍛敲完成，身體線條大致到位



退火



重覆第一回的鍛敲步驟



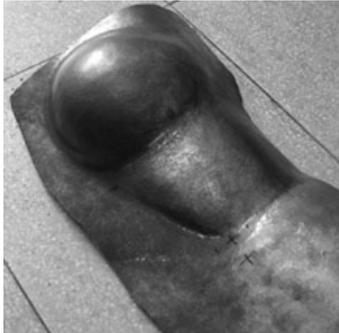
將身體起伏調整至更精確的位置



與陶製參考體比較以調整起伏



整平，馬甲左半件初體完成



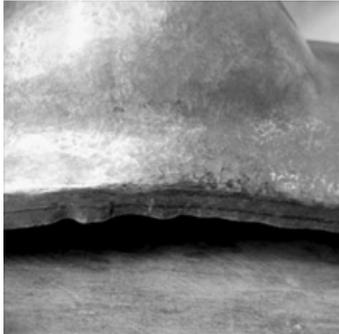
以相同步驟打造馬甲右半件



馬甲左右件初體完成



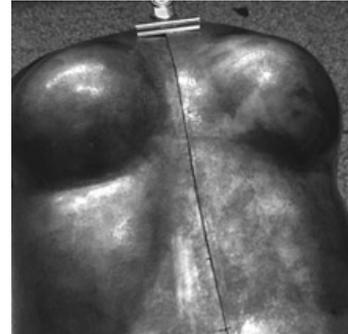
折物件內外邊緣的鈎具與槌



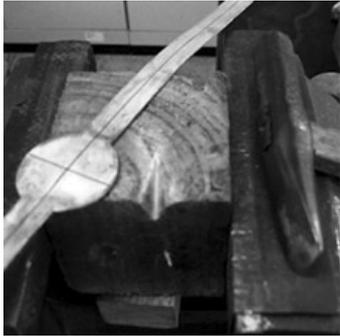
折內邊(壓至 90 度)



折內邊(壓至 180 度)保持邊緣垂直



調整起伏至中間完全接合為止



內側包邊製作，先將形狀裁剪出來



以鈔具與扁槌對折



扁槌以萬力夾固定作為對折鈔具



包邊套入與馬甲厚度相同的黃銅片中進行整平與對折



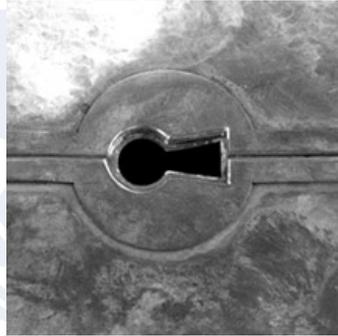
確認包邊於馬甲主體的位置，進行包邊曲度的敲整



調整包邊的曲度至完全能嵌入馬甲內邊為止



包邊嵌入主體內緣後細調至完全密合，從背面將包邊焊接



將鑰匙孔鋸出，於背面再焊接一層有更小鑰匙孔的圓片，作出深度層次



折外邊



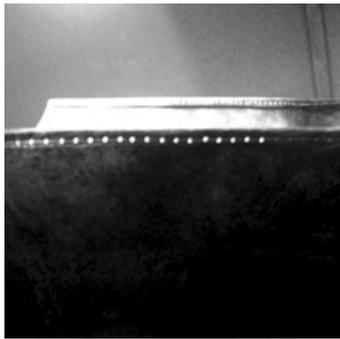
將左右兩半焊接起來，將主體形狀鋸出



馬甲金屬主體完成



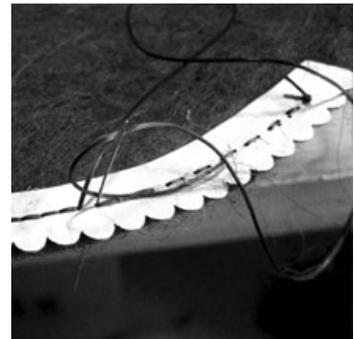
內部施以羊毛氈為飾襯，同時接合鑰匙台座



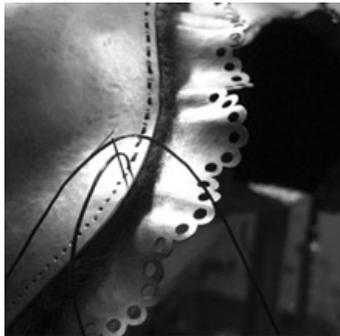
將馬甲週邊鑽出縫線針孔



將羊毛氈層以彈性線縫住



縫接馬甲下緣花邊



縫接馬甲上緣花邊



縫接肩帶



馬甲完成

2. 馬甲肩帶製作過程：

肩帶外緣要先延展以供蕾絲皺折所需面積，如（圖 33）槌面與欲延展方向垂直。

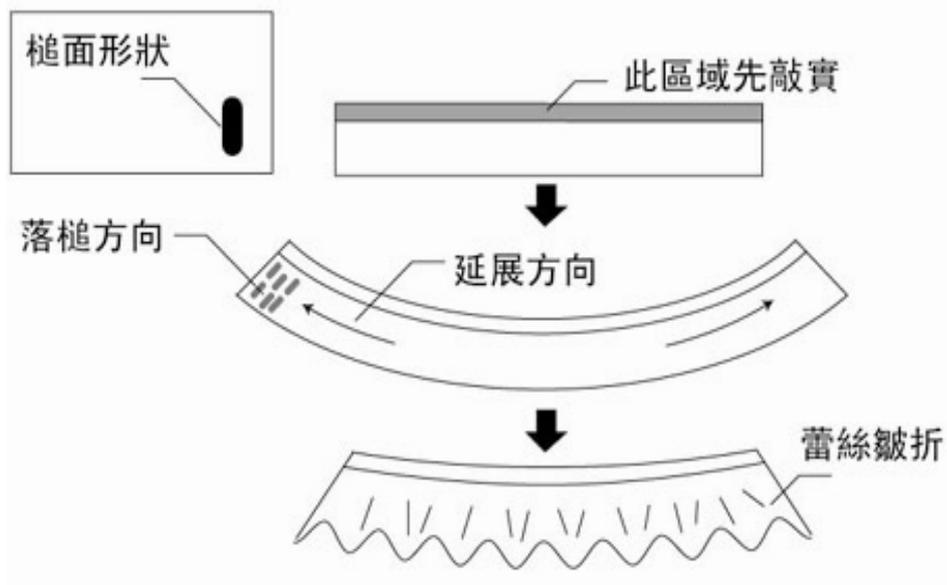
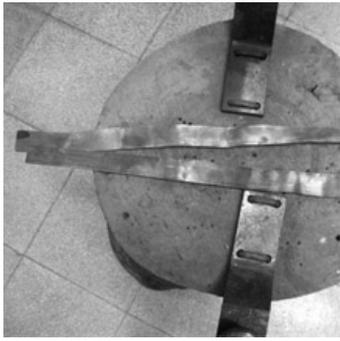
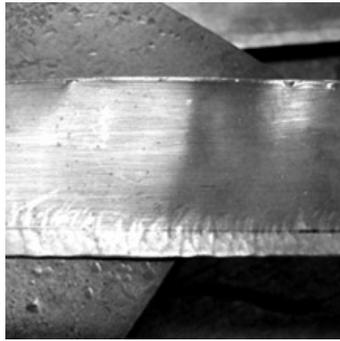


圖33 延展示意圖

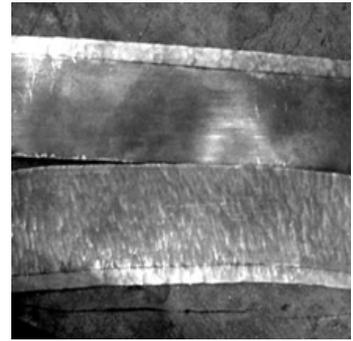
表2 馬甲肩帶製作過程



將紅銅片裁切至所需大小



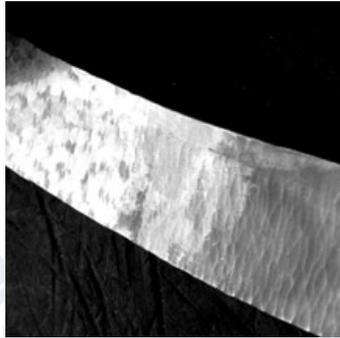
內側劃出1公分範圍，敲實，此區為縫線範圍，不延展



以垂直方向往兩端鍛推，延展蕾絲皺摺所需的面積



延展完成，退火



整平



將1公分範圍敲實並敲出過肩的彎曲



彎曲完成



以鈎具敲出蕾絲皺摺



修出皺摺細節



整平後，鋸形及鑽孔



內側鑽小孔以供縫線



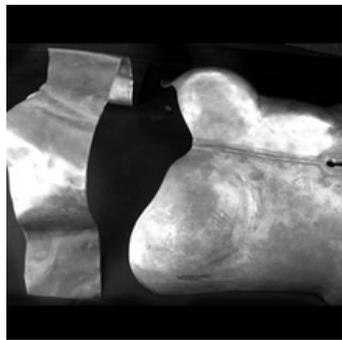
將青銅網帶表面還原至紅銅色，以彈力線縫上肩帶，完成

3. 馬甲上緣蕾絲邊帶製作過程：

上緣蕾絲必須與馬甲主體完全貼合，縫接才能完美。與馬甲肩帶一樣，縫線範圍外

的區域需做延展。唯此處的縫線範圍為曲面，在延展前要確認起始點並標示出來，延展完成後整平，退火後從胸形的最高點開始鍛敲，形狀必須完全貼合於馬甲主體，才能開始進行外緣蕾絲皺折的製作。

表3 馬甲上緣蕾絲邊帶製作過程



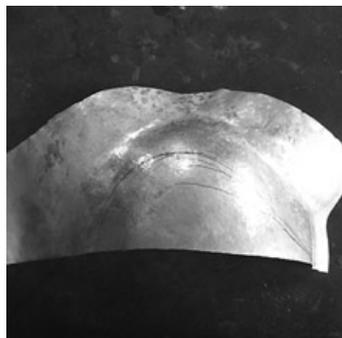
將銅片裁切所需大小



以鍛敲槌將馬甲上緣外的範圍做垂直延展



整平



將胸形敲出，與馬甲主體貼合



以鈔具敲出蕾絲縐折



以和尚頭為鈔具敲出縐折細節



左右上緣蕾絲縐折完成



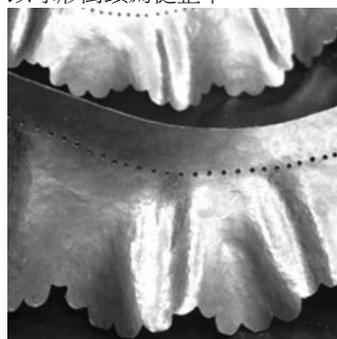
以球形衝頭為槌整平



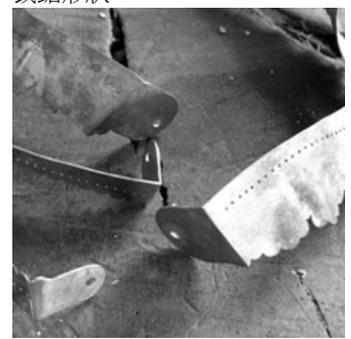
裁鋸形狀



假縫測試



裁鋸花邊

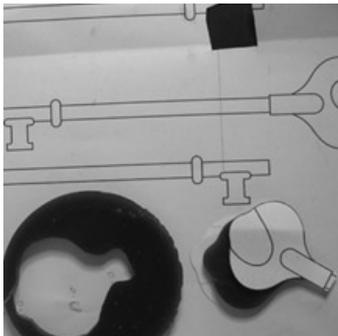


在蕾絲帶尾端折 90 度後鑽孔，此處為固定馬甲至背板鎖螺絲處

4. 鑰匙製作過程：

先製作鑰匙頭的蠟模，送鑄造廠翻模回來後整理澆注口殘餘，以焊藥補氣泡造成的缺口。製作二條不同孔徑的紅銅管，套接成鑰匙下半部物件，將零件逐一建構即可完成。最後需再以酸洗液還完一次，以形成均色的紅銅外觀。

表4 鑰匙製作過程



按設計圖裁切蠟塊



將蠟塊銼修成型



翻成青銅



將各部件焊接，完成

(二) 創作自述

【引】

近幾年來與脂肪的攻防戰線節節退守，身邊的「糾察隊」就跟著多了起來，交相以美麗和健康的理由督促我瘦身，方法略有不同，有時是無傷大雅的玩笑，有時用善意的脅迫，有時是出其不意的大小比較，有時是嚴正的警告，點點滴滴形成一種洗腦與強化作用，但最後，最難躲避的是出於自己追美潛意識的量尺，「良心」的譴責不時地在進食過程中出現，若不是這樣，內在的我就會把這種情況解釋為「徹底的放棄」。不禁要問：是什麼使這樣徹底的凝視產生權力？是根深蒂固的父權宰制結構？是站在煽動力十足的整型企業海報後面的資本家？還是電視節目裡知識權威的廣告代言人？環繞在身體週遭的大眾文化、親屬甚至路人甲形成一個統一陣線，以「可見性」的技術無限延伸，權力對身體的壓制與視覺聯結，大得無遠弗屆（跨文化），卻又小得無處不在（就在你身邊），並且全面性地壓倒與「美/健康」對立的一方。「可見性」之可欲求或是被厭憎，並不是人性本然之美感或是善感，而是被文化所強行內置的感覺體系⁷³。面對一再地為肥胖的身軀表示鄙夷、提出質問與提供改良方法的文化氛圍，囿於其中的女性，如何抵禦不僅來自外在、亦從內在對自我身體所進行的雙面襲擊？將作品「置疑化」提供了一個介入問題思考的位置，問題是指「誰掌握了解開束縛的權力？」「可能消解這樣的權力嗎？」或「權力來自哪裡？」，把在心中隱隱作怪、結痂後又被刺傷「關於身體被指控、被排除」的討厭感覺和種種疑問轉化為實體形式向觀者提問，思索主體流動的可能性。

1. 馬甲

起源於 16 世紀的馬甲在 19 世紀末時，因為女性參與社會活動的比例漸高而一度被放棄，現代時裝的出現結束馬甲對女體近二百年的束縛，「把女性從緊身胸衣的獨裁壟斷中解放出來！」是 20 世紀初服裝設計先進⁷⁴的響亮號角；然而二十世紀的 90 年代在

73 劉紀蕙主編，《文化的視覺系統 II - 日常生活與大眾文化》，台北麥田，2006：4

74 「把女性從緊身胸衣的獨裁壟斷中解放出來！」是保羅·布瓦列特提出的口號，他是世界上第一位服裝設計師，也是打破馬甲 S 形壟斷設計的第一人。詳參王受之著，《時裝史》，台北：藝術家出版社 2006：26-35

高喊「性解放」的同時，S 形女裝在法國設計師 Jean-Paul Gaultier 的筆下復辟⁷⁵，隨著流行文化的風潮再次席捲市場。羅蘭·巴特曾說過：「流行『戲弄』的是人類意識中最嚴肅的主題（我是誰？）⁷⁶」，「服裝」這個意符為身體的象徵生產增添更多歧異和想像，透過穿戴馬甲這種不動刀見血的外觀整型術，反應出主體對自己身體的認知與社會觀看。馬甲造就的身體景觀是將社會慾望身體化的成果，事實上，主體也為自身的被支配出了力，以一個外於我的形象為「自我認同」著裝。

2.動態投影 - 虛的蕾絲圖紋

馬甲表面的蕾絲圖紋以光影構成，裡面包涵了數字萬花筒動畫以及眨動的眼睛，分別說明如下：



圖34 蕾絲圖紋局部 - 數字萬花筒動畫（2009）劉永祺

數字萬花筒動畫（圖 34）：在百貨業一篇名為《身材弱勢團體改革路線》的廣告文案⁷⁷裡，為消費者條列了觀看自身的「標準之外」的方法，其中的第七條：相信上帝並沒有規定 35、24、36 才是完美的數字組合，以及第十條：「標準三圍」根本就是個壞名詞。而這樣的建議不過又是另一波敦促自己檢驗身體溢出多少尺寸的催眠信息，同時立下了一個與數字有密切關聯的目標，對消費者而言，這個目標是擁有和標準三圍一樣數字的

75 瑪丹娜在 Blond Ambition tour 演唱會上穿著的尖乳馬甲是出自 Jean Paul Gaultier 之手，這個設計在流行產業的推波助瀾下形成一股仿效風潮。詳見 Ibid.：221-222

76 敖軍譯，《流行體系(二)流行的神話學》，Roland Barthes (Systeme de la Mode)，台北桂冠，1998:327

77 文案撰寫者為李永喆，內文：「改革路線以下十條，自認身材「標準」或「不標準」者，一律適用：改革路線第一條：把身體看成身體，不要看成豬肉。改革路線第二條：不用每次花 600 元做「臀部高挺」，也不介意身材被定義成「西洋梨型」。...改革路線第七條：相信上帝並沒有規定 35、24、36 才是完美的數字組合。...改革路線第十條：「標準三圍」根本就是個壞名詞。」，摘錄自曾玉萍，《中興百貨的意識型態-中興百貨廣告作品全集 1988-1999》，

身體；對業者來說，是此標準背後銷售數字的達成。許多女性奉為圭臬的數字組合是如何產生的？對尺碼的歷史考察卻讓我們發現身體美的標準隨著時空不停改變的事實⁷⁸。使用 Flash 軟體所製作的「數字萬花筒」動畫所反映的即是：身體美的標準隨著社會建構而變動不居的事實。

光學投影：《人的尺度 01》中使用光學投影來呈現馬甲表面的蕾絲紋理。物理上，這是以光學裝置向前拋擲一個虛的影像，落在物件表面，在物件表面產生沒有實體的存在。在《人的尺度 01》取光影之「虛」，意在呈現文化氛圍中，那種普遍存在卻又無法捕捉的監視感。「虛」也意指主體的想像認同，靠著認同於存在主體之外的某種東西才能建立自我⁷⁹。主體的自我產生於鏡像期（Mirro Stage），鏡像期理論由雅克·拉岡

（Jacques-Marie-Emile Lacan）提出，說明了自我如何在認同的過程中成形，也就是自我是人認同自己的鏡像產生的結果。嬰兒在六個月大時，協調能力還沒有發展，但他的視覺系統已經相當成熟了。也就是，在還不能控制身體活動之前，他就有能力在鏡中認出自己。嬰兒看到自己的完整形象，而這個合體過程又與身體的不協調產生對照，使嬰兒感受到肢解的威脅，因此嬰兒一開始就把自己與形像之間的對照看成一種競爭關係。如此一來，鏡像期主體與其形像之間就會產生帶有攻擊性的緊張。為了緩解緊張，主體會認同這個形象。面對另一個自己，產生初發性認同，這就是自我成立的基礎。這裡的認同也涉及理想自我（Ideal Ego）。理想自我具有應許未來完整性的作用，透過期待來維持自我的操作。鏡像期的存在說明了自我其實是誤識的產物，也是主體自我異化⁸⁰的所

台北滾石，2000：115

78 以西方社會為例可以看到文化對身體意象的影響。中世紀象徵「多產」的肥臀豐胸被認為是理想的體型，畫家筆下的女性有著豐腴的體態。19 世紀至 20 世紀初托胸束腰的馬甲盛行，女性追逐著 S 型曲線。直到富饒的 20 世紀，苗條才被視為是美麗的象徵，20 年代後流行產業開始以纖瘦的模特兒展示服裝，當時美國小姐的平均三圍是 32-25-35 吋，上層階級的女性開始束胸讓自己看起來有骨感。30 年代美國小姐的平均三圍是 34-25-35 吋，40 年代為 35-25-35 吋，50 年代電影工業偏好有著大胸部、細腰、細腿身材的女性，此時美國小姐的三圍是 36-23-36 吋。而 60 年代的名模 Twiggy 有著像男孩般平胸的身材，體重只有 96 磅，纖細的身形被廣泛接納。詳參黎士鳴譯，《身體意象》，Sarah Grogan（Body Image: understanding body dissatisfaction in men, women, and children）台北弘智，2001：19-24

79 想像認同是指讓自我得以在鏡像期（MIRRO STAGE）形成的這種機制；這完全屬於想像層，嬰孩在鏡中看見自己的映像時，會與這個形象認同。要靠著認同於存在主體之外的某種東西才能建立自我。鏡像期構成了「原發認同」，也造就了「理想自我」（IDEAL EGO）。詳參 劉紀蕙、廖朝陽、黃宗慧、龔卓軍譯，《拉岡精神分析辭彙》，Dylan Evans（An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis），台北巨流，2009：81-82

80 在精神分析的領域裡，異化(aliention)是主體的基本構成特質，主體根本上就是分裂的，從自身異化，主體無從逃

在。⁸¹ 拉崗有一對鏡像階段的描述融合了「金屬」、「盔甲」、「仿同作用」以及「整型」的概念，與《人的尺度 01》的概念有著巧妙的對映，他說道：

「鏡像階段」是一齣戲，其內在推動力乃澱積自「匱缺」，成就於「期待」，最後演變為「疏離身份」這個自以為是的金鐘罩（armour）。既為「金鐘罩」，其建構必然僵硬而死板，主體心智發展上的全程乃經此標示而出。主體受到與空間合而為一的誘惑，而上述的「戲」適可為此一主體製造出一連串的幻象，上起支離破碎的身體意象，下達其整體的某種形式。後者我以「整型外科的」（orthopaedic）一詞形容之。⁸²

這段敘述指出對「理想自我」的追求是一種心靈與身體的桎梏，以「外在他者」對照自身所造成的匱缺讓主體陷入一種不足的常態裡面，它驅策著主體不停改造身體以往社會的象徵秩序靠攏，也就是向上述所謂的「空間」⁸³靠攏以獲取認同。

眼睛（圖 35）：被光影投射到馬甲表面的眼睛是誰的？它是位於馬甲前方的投影機給出

離此分裂，豪無「整體」或是統合的可能。自我透過與其相似的外部分身認同而構成，而異化是此過程的必然結果：「自我最初的統合，本質上是一個第二自我，是異化的。」如藍波 Rimbaud 的說法：「我就是他者」，因此，此異化屬於想像層：「異化構成了想像層，異化就是想像本身」，詳參 Ibid.：14-15。異化有生命被外在的「異己」力量決定的意思，缺乏控制或自我的一體感。詳參王志弘譯，《文化理論詞彙》，台北巨流，2003：6

81 Ibid.：193-195

82 李爽學譯，《閱讀理論 拉康、德希達與克麗絲蒂娃導讀》，Michael Payne (Reading Theory-An Introduction to Lacan, Derrida, and Kristeva)，台北書林，1996：45

83 空間係指「在外部的、有意義的事物的維度」將人們吸引到裡面，也就為鏡像所俘虜。即：人被社會的象徵秩序所捕獲、召喚。

的，大他者⁸⁴觀看主體的視線隨著光的傳送落到馬甲表面，它是大他者的凝視。而當它以光的形式介入金屬表面，在馬甲表面形成沒有實體的眼睛，就變成了主體觀看大他者的凝視回望，它總是在追逐著大他者的目視以尋求認可。



圖35 蕾絲圖紋局部 -眼睛（2009）劉永祺

3. 鑰匙孔洞、鑰匙/線索/解答？

馬甲上的鑰匙孔洞是異化身體上一個質問的缺口（圖 36），產生於主體對自己異化身體的困惑。翻查字典可發現 Key 這個字除了有鑰匙的意義，也有「線索」和「解答」的意思，然而，這把可以穿越異化身體的鑰匙的持有者是誰？鑰匙上三處指印似的凹陷，是邀請的空缺，召喚觀者進行不同身份位置的想像與詮釋。

84 「他者」在拉岡的著作中區分為「小他者」（the little other）與「大他者」（the big Other）。小他者是一個並不是真正他者的他者，而是自我 ego 的反映與投射，他同時是分身也是鏡像，小他者因此完全銘刻於想像層中。大他者指稱根本的他性(radical alterity)，因此他無法透過認同而被同化，拉岡將此根本他性等同於語言與律法，因此大寫他者被銘刻於符號層中。只要大他者對每一個主體而言都在被詳細列舉的範圍之內，它便是符號層。大寫他者因此同時是另一個主體，它也是調節與其他主體關係的符號層。嚴格說來「做為另外一個主體的大他者」的意義次於「做為符號層的大他者」的意義；「大他者首先必須被視為一個場所（locus），一個構成說話（speech）的場所」。因此，只可能以間接的方式來說做為主體的大他者，也就是說，主體有可能佔據此位置，而因此為另外一個主體「體現」大寫他者。詳參劉紀蕙等譯，《拉岡精神分析辭彙》，台北巨流，2009：222-224



圖36 鑰匙與鑰匙孔（2009）劉永祺

4. 框與手

在攝影技術當中「框架」(frame)強調的是對關鍵主題所進行的對焦處理，藉由視窗將要拍攝的體裁加以對焦，並去除敘事中不必要的成分⁸⁵。框架組構了人們對世界的理解，價值產生於各種意義框架的選擇。掌握框架的手，執行著大他者的意識，圈捕它的對象，框選出它認可的價值（圖 37）。形式上以相同顏色來呈現：在展覽空間白色牆面上，以白色的手握住白色的框，欲呈現的是：隱匿在後的社會價值選擇與其控制作用。



圖37 手與框架（2009）劉永祺

85 廖炳惠，《文學與批評研究的通用辭彙編－關鍵詞 200》，台北麥田，2003：115

第二節 闖越 - 人的尺度 02



圖38 《人的尺度 02》（2009）劉永祺
紅銅、木、絨布、樹脂、紅皮繩

(一) 創作過程

人的尺度 02 這件作品的主要材料是紅銅，應用的技法是鍛敲與沖壓成型，創作心得與過程詳述如下：

由文化壓抑的想法出發，從習俗儀式中尋找創作元素。構思出收涎餅的大致形式後，考慮作品張力及整體呈現，決定將原先設定的餅干數量減半至 6 個，但把每個餅的體積加大以增加重量感與視覺張力。先以精雕油土塑出餅干，再將油土模型翻製成樹脂陰模，需以樹脂與玻璃纖維層疊，才有足夠的機械強度應付多次沖壓而不致碎裂，沖壓時可在金屬片凹陷處填入橡膠片使成型效率增加，沖壓無法一次到位，要重複退火與沖壓的步驟數次，才能到達物件所需的立體深度。封底焊接時物件需以數條鐵絲綁緊，因為底片金屬受熱時上下起伏過大（約正負 0.6 公分）會使封底不完全。

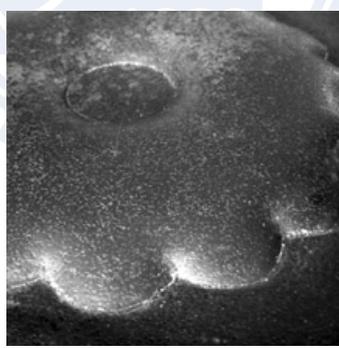
1. 收涎餅製作過程：

餅干採用沖壓的方式可以達到小型量產的目的，在沖壓前要先將表面的餅干紋理做出來，使用 20 號的粗砂布，按紅銅片、砂紙、紅銅片、紅銅片的次序層疊後過輾片機，就可以製造出所需的餅干紋理。

表5 收涎餅製作過程



以樹脂陰模進行金屬片沖壓



沖壓二次之立體程度



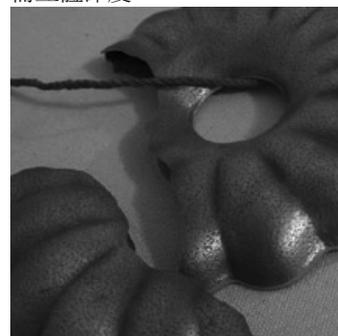
重複退火、沖壓步驟數回至所需立體深度



封底焊接



鋸切及拋修



將封底後的其中一個餅干鋸切為二



以鏤刻龍紋的銅片封口



孔洞補焊



測試紅繩串接餅乾的方式

2. 嬰孩的製作過程：



圖39 嬰孩 (2009) 劉永祺

嬰孩（圖 39）是依照實際四個月嬰兒的尺寸製作，因此鋸切不易，將鋸絲上下端扭轉 90 度，可以彌補鋸弓半徑的不足。圖案的細節多，銼刀無法伸入修整線條，此時以布料將嬰孩包覆放入萬力夾中固定，再以細長狀的砂布取代銼刀，對細小而彎曲的邊線銼修很有幫助。

表6 嬰孩製作過程



將銅片按圖形鋸出



萬力夾固定物件後以砂布修邊



退火



鍛敲



鍛敲後之表面質感，baby 呈浮雕狀



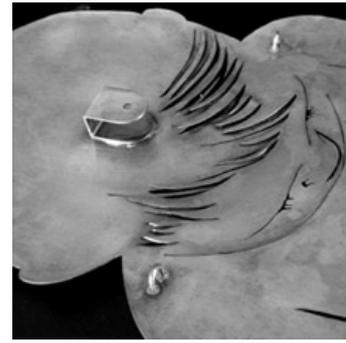
鍛敲後，整平前



整平但保持鍛敲質感



邊緣再次以砂紙修整。



背面焊接螺絲座及穿線耳，完成。



(二) 創作自述

【引】

在愛與權力糾纏的關係裡，自私與付出的界線模糊。尤其在親子的相處歷程中，自我讓渡常與犧牲的美德攙混在一起，讓人義無反顧地帶著榮譽感而行，然而，將自我價值感加諸或交付別人，是暴力也是自困。愛是人類的基本需求，而失衡的愛將緊緊抓住兩端，期望是控制，犧牲是回報。父母對孩子的關心無庸置疑，這件作品並不是在否定雙親的愛，他們的控制和索求背後必然有著愛的成份及需要，只是強烈的情緒爭執和不容妥協的作法，讓相互關注的兩方身心疲憊，一再受傷。愛的給予是哲學也是藝術，當犧牲付出成爲衡量愛的砝碼，在失衡的天秤另一端該置入什麼？又該置入多少才能平復愛的落差？《人的尺度 02》以放大尺寸的金屬收涎餅（圖 40）來象徵孩子在親子關係中被加諸的「過量」要求與期待。



圖40 金屬收涎餅 (2009) 劉永祺

1.收涎餅

「收涎」是一種傳統儀式，在嬰兒出生後滿四個月的時候舉行，又稱爲「做四月日」。早期只有長子才有「掛餅收涎」的儀式，較講究的人家也會爲長女做四月日。⁸⁶娘家在這天需準備中間有孔的餅乾，以紅線貫串 12 或 24 個餅干掛在嬰兒胸前。由父親將小孩抱至左鄰右舍或親友家走動，請長輩剝開餅乾，在嬰兒的嘴邊做揩抹狀，口裡唸著：「收

86 家中女兒及其他兒子滿四個月不舉行「掛餅收涎」儀式，僅以簡單的「被角收涎」來達到相同的目的。家中經濟狀況不好者，也會採取較簡省的「被角收涎」儀式。嬰孩四個月當天一早醒來，在尚未下床前，家人直接使用棉被的四個角落爲嬰孩擦嘴，口中唸著：「收涎收乾乾」，即完成收涎儀式。詳見黃素卿，《屏東縣琉球鄉婚姻與生育

涎收乾乾，乎你老母下胎生一個掛卵葩」，原意在共同祈求長牙中的寶寶不再流口水，來年再添丁。儀式進行時，親友們輪流為嬰兒「講好話」：「收爛收離離，乎你大漢熬賺錢」、「收爛收答答，乎你平安各熬大」、「收爛收離離，乎你事事囉如意」、「收爛收離離，乎你阿爸大賺錢」、「收爛收離離，乎你考試得第一」、「收爛收離離，乎你樣樣囉第一」、「收爛收答答，乎你大漢做大官」、「收爛收答答，乎你水各兼樂咖」。由這些祝福詞不難看出長輩們投注在小孩身上濃濃的愛和重重的期待。《人的尺度 02》作品中，六個餅乾重重的懸掛在嬰兒的頸項，使之呈現低頭、肢體垂落的無力狀態（圖 41）。其中有一片餅乾被剝開，握在長輩手裡的那半餅乾，橫切面鏤刻了一隻龍的圖案，承載了這些吉祥話裡的部份意義。



圖41 收涎餅及嬰孩 (2009) 劉永祺

2.龍

龍是一種想像中的吉祥動物，在古代被用來做為帝王的象徵，龍袍彰顯其主人的權力與尊榮，萬人之上的「傑出」。所謂的「人中之龍」適切地指出這種排列次序的正極端，餅乾橫面鏤刻的龍圖案（圖 42）象徵著「望子成龍」的期盼心理，凸顯了孩子被長輩們的期待「求好」的程度。



圖42 龍圖案 (2009) 劉永祺

3. 框與手

期待是一種「框架」的作用，透過它父母將意義投射於孩子的言行，聚焦於社會價值認可的表現，將孩子的景觀框限在自己的焦距中。每隻拿餅乾拭劃嬰兒的手都可能對這個框架施了一份力。（圖 43）



圖43 框架與手 (2009) 劉永祺

第三節 闖越 - 人的尺度 03



圖44 《人的尺度 03》(2009) 劉永祺
樹脂、玻璃纖維、羊毛氈、現成物

(一) 創作過程

人的尺度 03 這件作品主要材料是樹脂與玻璃纖維，方法是在模型基座上以樹脂與玻璃纖維層疊的方式硬化成型，創作心得與過程詳述如下：

首先購置一側坐的女體下半身模型為基座，在此基座上以陶土疊出肌肉線條明顯的男性的腿，肌肉必須堆疊到有點誇張的程度，視覺上的衝突張力才會足夠，這也是作品後來以樹脂增補肌肉厚度的原因，在未增補前男性肌肉的效果完全被女性坐姿消弭，也就是說看不出男女性別特徵的衝突效果。樹脂與硬化劑的比例跟天氣、濕度有關，建議實際使用前，先用少量樹脂測試硬化劑量與時間，可免去等待硬化時間過長的困擾。強化纖維的孔隙需完全以樹脂填滿，否則會增加後面補孔的工時。

1. 腿的製作過程：

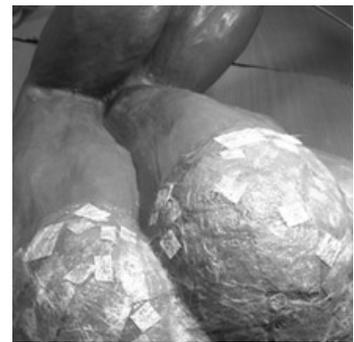
表7 腿的製作過程



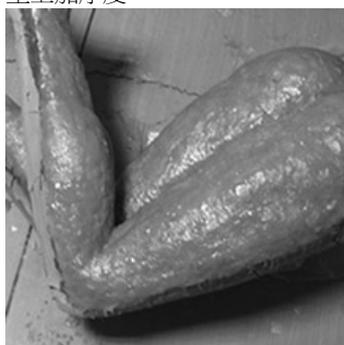
以陶土在現成的女體下半身模型上加厚度



塑出男性肌肉的外觀



表面塗佈一層樹脂，再鋪上充份以樹脂浸透的強化纖維



逐步層疊至 0.5 公分厚



以雙面膠貼出裁切線



使用砂輪機進行裁切



用刻磨機修整較細的地方



補增肌肉厚度



樹脂全乾後以砂輪機粗修



以砂輪機粗修完成



用刻磨機雕出肌肉紋理



正面同樣以砂輪機粗修



肌肉需更凹陷，使原有陶土層露出，決定將陶土取出以減輕重量



下方刻出安裝腳座的圓形範圍



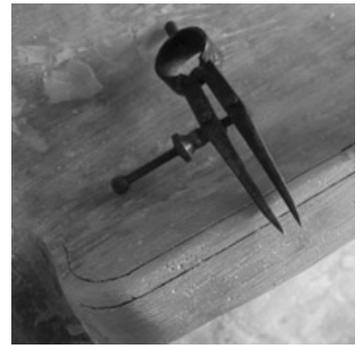
以樹脂灌注出銜接腳座的平面



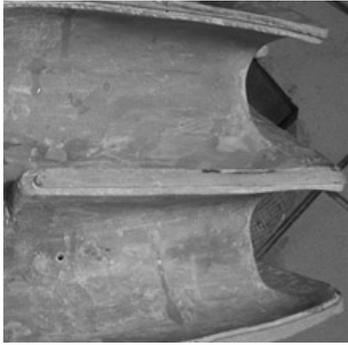
以砂紙修整內部



用油性筆定出指甲刻磨範圍



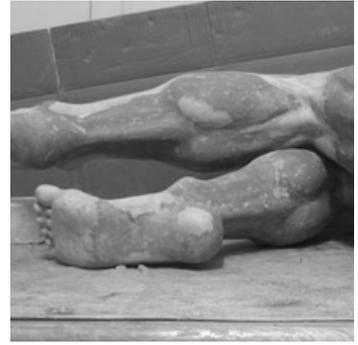
用定規在物件內緣劃出5mm寬的線條，定出貼邊溝槽刻磨的範圍



在物件內緣刻出貼邊溝槽，以留出貼羊毛飾襯層所需的厚度



以塑鋼土雕塑出腳趾細節



以塑鋼土修飾肌肉細節



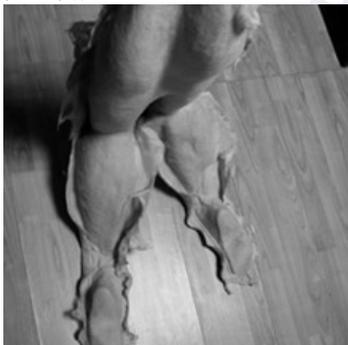
在銜接腳座平面定出螺絲位置，鑽孔



鎖上腳座



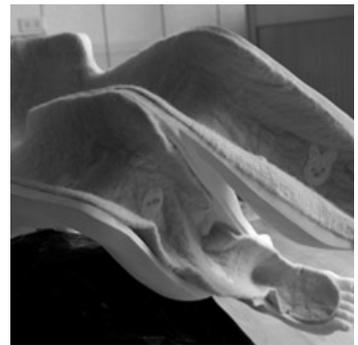
第二層羊毛氈化後的外觀



以清水將肥皂去除



上白漆



內層貼上羊毛飾襯，完成

（二）創作自述

【引】

《人的尺度 03》與我的家庭經驗相關，我的母親成長於傳統家庭，父權價值形塑她的思想同時也透過她產生代間轉移，繼續在我和手足身上執行著它「理所當然」的權力。就數量不小的手足規模與相對消滅的家庭資源而言，我處於不利的位勢，既不在出生順序之首尾，也非母親偏好的性別。也就是說，身為次女者受到比長女、么女、獨子較少的關注，分配到較少的資源。其中，性別是影響個人排行位勢的主要原因，獨子有家族血源存續的責任，由是形成以兒子為中心的家庭資源配置策略，產生手足間機會及結構的不平等。差異總是被生產的，縱使西蒙波娃的第二性已經被傳頌的有些老掉牙了⁸⁷，被社會關係常久維護的性別信念還是經常在舉手投足間被實踐著。

在雙重弱勢的排行次序下，我的成長過程相較於其它手足而言是被忽略的，弟弟是母親關注的焦點，擁有最多有形與無形的資源，這樣的差異待遇造成手足間的不平情緒與質疑對峙，引發家庭不時的衝突。對性別傳統信念的徹底實施，深深地導致我們家庭成員之間關係的斷裂，追究到底這種家庭疏離，竟然只是起源於生理差異的重男輕女觀念，這種成長經驗讓我開始反省與檢視以男性為中心的父權社會如何將女性的價值扭曲，再製性別的不平等。如此的切身經驗引發了創作靈感，所以我決定以倫理女性主義者⁸⁸的身份，發展「去性別僵界」的框架，將刻板印象的性別元素加以混融並置，產生了《人的尺度 03》這件作品，在作品中我以「座架」為形式來表達框架的概念，而座架也是海德格用來描述框架的用語。

1. 後性別座架

海德格（Martin Heidegger）（1889–1976）說：「座架（Gestell）叫做那種限定的

87 相反的，正因為這種過度的渲染，產生一種重大改變的感覺。雖有新論述不斷產生，但離開學術環境走向社會，書本沒有觸及的：勞工階級、知識水準較低的家庭，或高知識水準的（許多性騷擾案件發生於工作場合的主雇關係之間，有知識不等於有性別平等意識），不了解文化論述的，不了解何謂父權或女性主義的還大有人在，這裡並沒有否定兩性政治平等已經進步的事實，而是指出學術與社會實踐之間的斷裂。

88 倫理女性主義（Ethical Feminism）的主要關懷在於具體改善女性在日常生活中人際間的處境，對性別政治背後的家庭關係、倫理關懷、教育機制、法律體系以及人的善惡觀，重新調整且加以改寫，重新建構新的規範與共同的倫理知識，使女性的生活被更公允的再現，以追求社會的公義平等，使男女分享平等的教育地位。整理自廖炳惠，《文

集合者：這限定限定人，以預定的方式把現實物展現為儲存物。座架叫做展現的方式，這方式在現代技術的本質中統治著，而本身不是什麼技術的東西」。⁸⁹「男性」、「女性」的概念就是一種相對固定、存在、具體的「事物」，性別座架鑲嵌在社會意義的秩序之中，等著人們去實踐它。Bulter 認為性別是一種模仿的結構，是不斷演出的結果。人們對合乎性別規範的言談舉止的不斷實踐，鞏固了女性特質和男性特質。Bulter 同時指出如果性具有「一種再現式地角色扮演上的意義」，它因此也就可以「招引出一種可擴散的諷刺性及具性別意義的破壞性演出。」依據性別所建構的意義與象徵形式，都對瓦解其定位提供了可能性⁹⁰。《人的尺度 03》的意圖正在於此，透過遊戲的手法將刻板的「男性」、「女性」象徵形式混融再現，試圖在穩定的座架秩序中開闢一個名為「後性別」的類目，以作為異議的語言。空的座架以開敞的形式提供一個主流性別離位的邀請，它以「人的不在場」召喚觀者進行性別異化的想像。正如後現代主義設計以裝飾、歡娛、戲耍等多元呈現以別於現代主義設的理性、充滿秩序的單一形式體系，《人的尺度 03》是一種後性別主義的座架（圖 45），以去中心的、嘲諷的形式，顛覆統一的性別秩序結構，開放一詮釋缺口，使意義的流動成為可能。



圖 45 《人的尺度 03》不同角度拍攝 (2009) 劉永祺

2. 鐵約翰的腿

「鐵約翰」⁹¹一詞引自羅伯·布萊(Robert Bly)的著作《鐵約翰 – 一本關於男性啟蒙

學與批評研究的通用辭彙編 – 關鍵詞 200》，台北麥田，2003：195

89 黃厚銘，〈Heidegger 的哲學思想與資訊科技〉《資訊社會研究》期 68，2001 年 7 月，頁 9

90 林秀麗譯，《性與身體的解構》，台北韋伯文化，2000：74

91 羅伯·布萊使用格林童畫故事「鐵約翰」的角色來作為「深處的男性」象徵。布萊在 1990 年左右催生了男性運動，以恢復男人「本性」為職志，主持男性生活營，鼓勵男人集體到野地體驗印地安男人的成長儀式，以從中尋找失落

的書》(Iron John: A Book About Men)，在布萊的著作中，鐵約翰是小王子的啓蒙導師，同時也是「深處的女性」象徵，與他相處的歷程讓小王子習得真正的男性氣概：強壯、主動、勇敢。羅素·克洛 (Russell Ira Crowe) 在電影《神鬼戰士》(Gladiator) 裡的壯碩體格可以為這種英雄形象立下良好典範。然而，身材瘦小的男性很難跟前述的「男人」、「英雄」產生聯結，因此《人的尺度 03》依照鐵約翰的真男人形象塑造出壯碩的腿，但卻以淑女的坐姿出現 (圖 46)，這種衝突並置產生了帶點戲謔感的張力。



圖46《人的尺度 03》局部 (2009) 劉永祺

3. 文化植皮

我使用文化規範中偏屬「女性的」元素「粉紅色」羊毛與「可愛小白兔」圖飾來為《人的尺度 03》座架植皮 (圖 47)，使外在堅硬的它有柔軟的內在質地。將象徵男性的硬塑料、軀體與象徵女性的顏色、軟毛料、裝飾圖案、姿勢衝突並置，引發視覺上的張力，進行一場「既有性別意義的破壞性演出」。

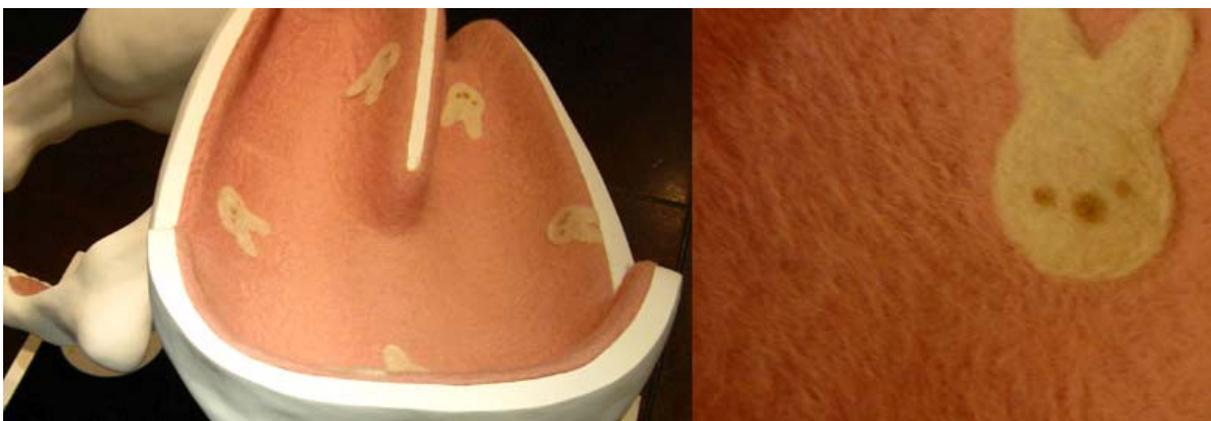


圖47《人的尺度 03》局部 (2009) 劉永祺

的男性特質，書中所謂柔性男人的敘述引發女性主義者的論戰。

第四節 闖越 - 人的尺度 04

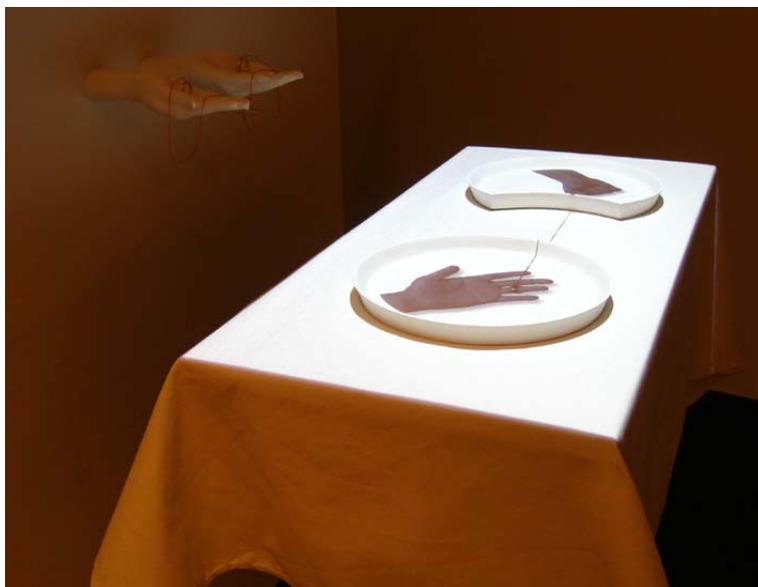


圖48《人的尺度 04》局部 (2009) 劉永祺
銀、木、布、樹脂、彈性繩、現成物、動態投影

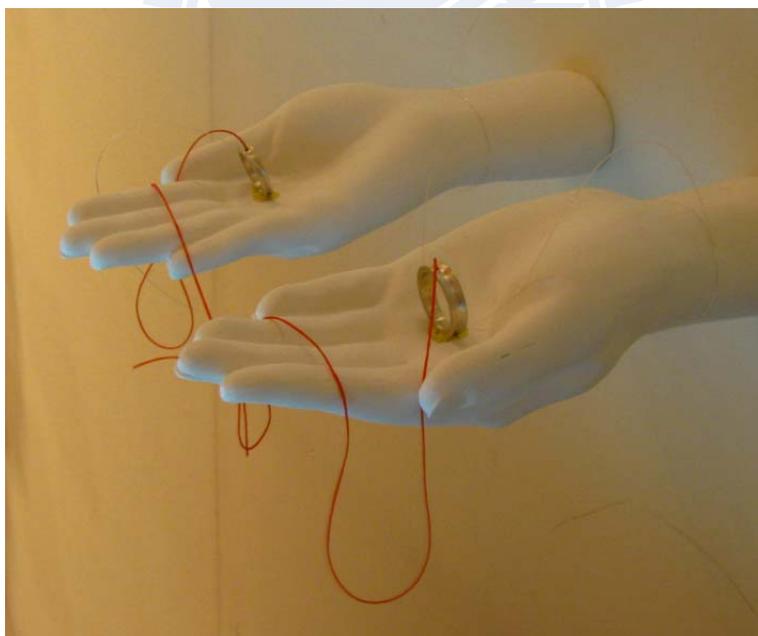


圖49《人的尺度 04》局部 (2009) 劉永祺
銀、木、布、樹脂、彈性繩、現成物、動態投影

(一) 創作過程

1. 戒指（心軸）製作過程：

表8 戒指（心軸）製作過程



以 3mm 厚的銀片鍛敲出凹面



環繞戒棒成型後再用細槌槌擊使凹面更明顯



焊接



鑽孔以穿線



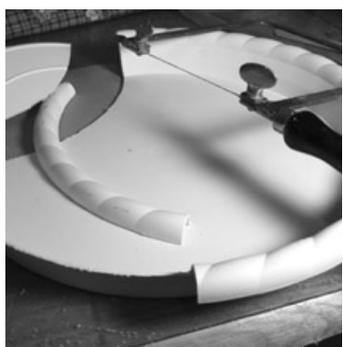
串上紅色彈性繩



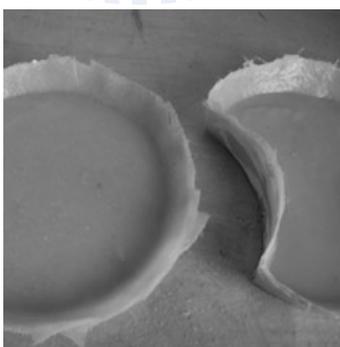
完成

2. 餐盤製作過程：

表9 餐盤製作過程



用現成物為基底



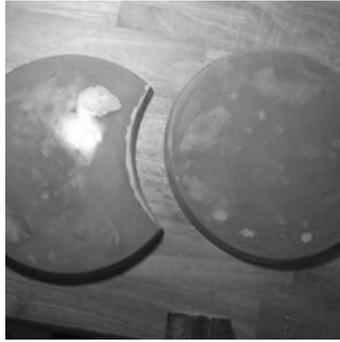
以樹脂與強化纖維堆疊成型



將多餘的邊鋸除



抛修正面



抛修背面



完成



(二) 創作自述

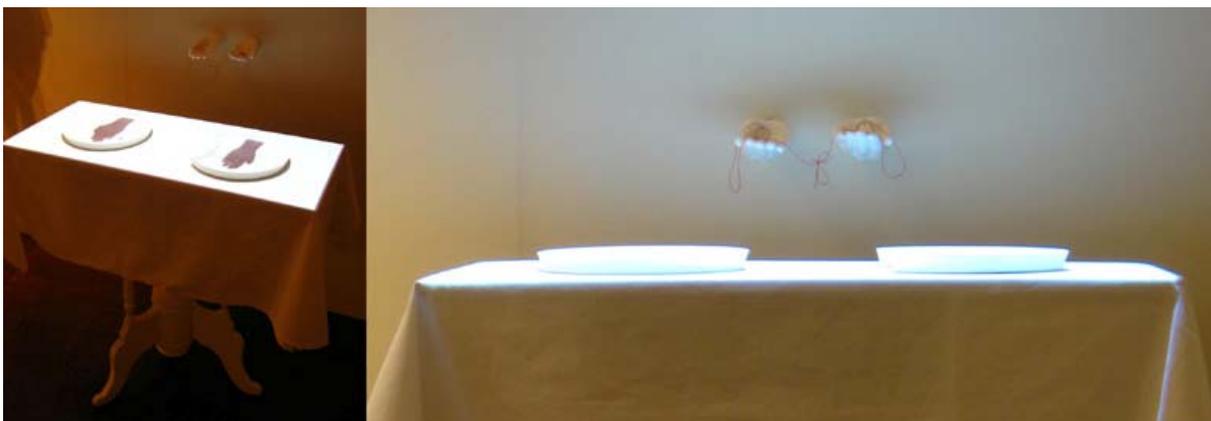


圖50 《人的尺度 04》(2009) 劉永祺

【引】

餐桌(圖50)是兩人交流頻率最高的場域,也是兩個原生家庭文化最根深蒂固的習慣、價值摩擦最多的時刻,從理想生活的規劃到蔬菜怎麼切口感比較好,對小事的莫名堅持,在討論最激烈的時刻,變成了一場攻防戰,就像小學生在課桌劃上一條不准超越的中界線,充滿著「你的」、「我的」的話語。雙方僵持不語,誰也不願先棄守戰役。餐盤成爲各自最後的領地,裝承了最私密的情感與最堅持的信念。雖然是在愛與分享生活的共識上發動干戈,原意帶著情感或關心,實際上卻也涉及了壓抑、控制與權力的角逐。法斯賓達曾說:「愛情是最精良、最狡猾,同時也是最有效的社會壓迫工具」⁹²。愛的控制又具體又隱晦,有時是戴上愛之面紗的物質,有時變化爲相對程度的檢驗,羅洛·梅以意志(will)這個詞彙來講述在愛的關係當中的操控面向,他說道:愛與意志,相依相存,相屬相守。意志沒有了愛,徒留操縱而已,愛沒有了意志,徒留濫情和實驗而已。⁹³然而,操縱只是意志眾多的面向之一,意志存在於愛中是爲了不背叛自己,也是爲了與對方產生有意義的連結,不能如實的對彼此表達的關係將會是一種維持在安全感邊緣的漸行漸遠。心有所屬的時候,人們像是在空中安心飛翔的風箏,因爲另一端繫的是愛與責任。在其中,如果愛與意志的交融互動是一種彼此創造,兩隻風箏便隨著那股氣流一起向上飛升;相反的,愛與意志的消磨抵觸也能讓風箏失去動力,使愛窒礙難行。愛與意志是兩人關係的本質,透過對力量與施用方式的選擇,變化出種種可能。

92 詹京霖,《鎖匠先生的秘密》之創作論述,2009:12

93 彭仁郁譯,《愛與意志》臺北立緒, Rollo May, Love and Will, 2001:

1. 餐盤/領地

以兩個不同形狀的餐盤比喻共同領域外的他地（圖 51），有各自的文化條件與價值生成，分別以太陽和月亮的形狀象徵男性與女性所擁有的不同社會空間。領地是安置認同感的處所，是意義與情感連結、價值與理性協商的所在，是人們稱為「心靈」的空間。



圖51 餐盤，Epoxy resin (2009) 劉永祺

2. 心軸/戒指

這是一種與人建立關係的環形軸圈（圖 52），軸心提供根著與穩定，由此出發的心向軸線，是情感、價值、信仰的延伸。透過關係結接，兩者的存在是一種共同的變動與未完成的遷移，經歷關係轉變和差異磨合而不斷被重構的心靈風景。



圖52 心軸/戒指，銀、紅色彈性繩 (2009) 劉永祺

3. 手的語

手化身為情緒的肢體演員，輔以道具指環、紅鳶繩，發出口語之外的符號語言（圖 53-圖 59），透過動態投影－張與張間替換的編輯手法，使不同組的動作可依不同時間放入相同的盤組空間，呈現的是兩個心靈空間內意識形態交流變化的個個風景：

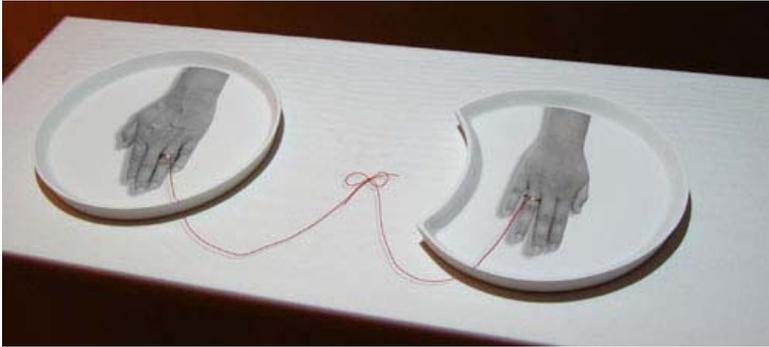


圖53 手的語之一，動態投影 (2009) 劉永祺

【戒指】

穿戴所有格的環形角力場，在
 踩完費加洛婚禮進行曲的節拍
 後，正式上場。

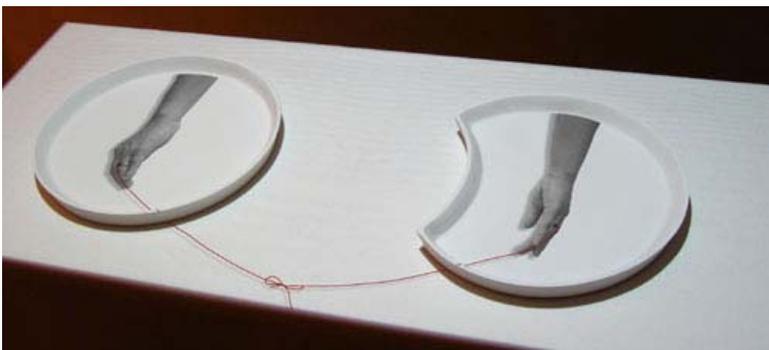


圖54 手的語之二，動態投影 (2009) 劉永祺

【紅鳶繩】

銘刻在掌心的命定延長線，繫
 上承諾的連接詞，沿線飛行。

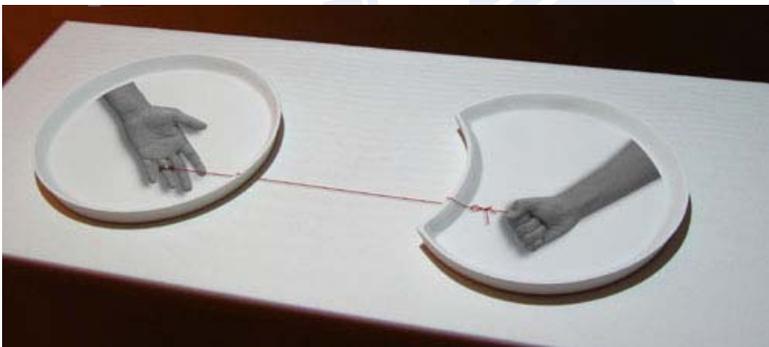


圖55 手的語之三，動態投影 (2009) 劉永祺

【默漠】

抵制以兩種截然不同的方式，
 進入冷過路人甲乙的情感冬眠
 期。

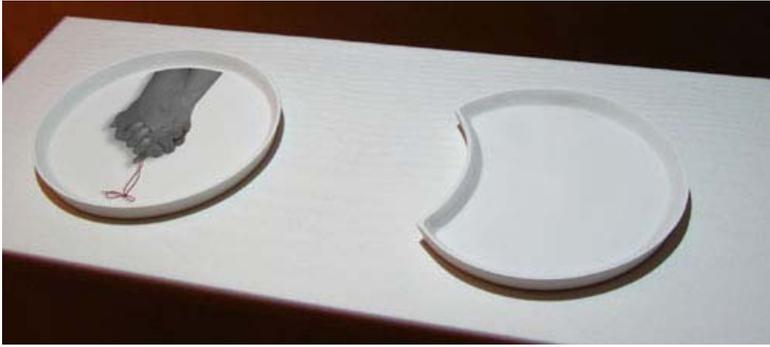


圖56 手的語之四，動態投影 (2009) 劉永祺

【依附】

順從主義與英雄主義共謀。

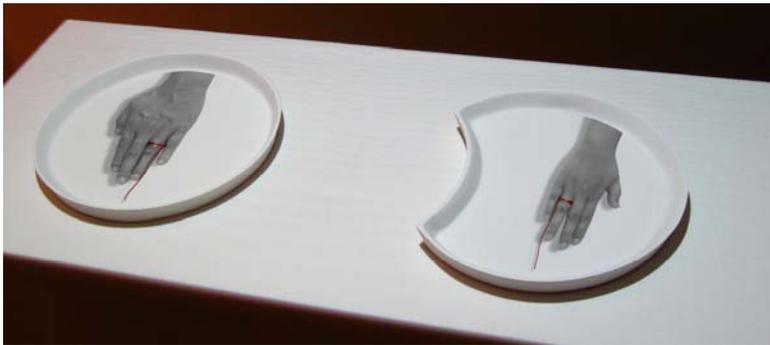


圖57 手的語之五，動態投影 (2009) 劉永祺

【分裂】

退守到最私密的家屋，拒絕承兌情緒指控的帳單，回到秩序前被一場自憐的混沌淹沒。

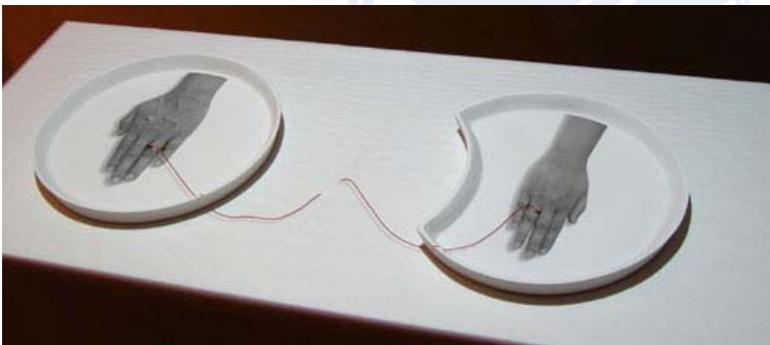


圖58 手的語之六，動態投影 (2009) 劉永祺

【調頻】

有效傳播的可能存在，接收者對發訊者訊息的從優解讀。

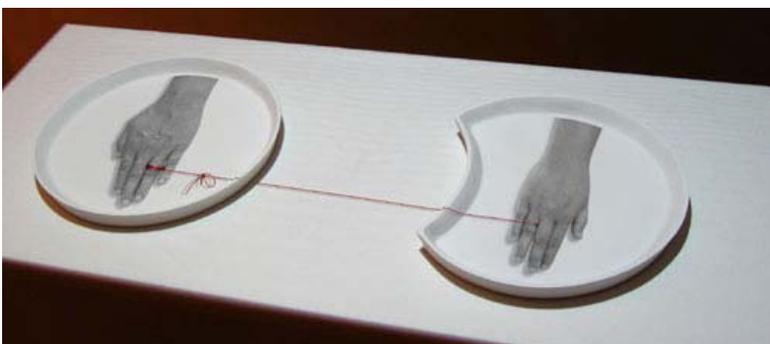


圖59 手的語之七，動態投影 (2009) 劉永祺

【左右】

左轉右轉，不時上場的統治遊戲，以航向光明島為名，行繫船索之實。

第四章 結語

這個不停講話的創作表述過程，似乎一切都是關於我的，這個「說出口」的過程，幫助我釐清混沌頭腦裡的種種被框架感，其來源與成因，最終指向尋求這種社會窒息感的「出口」。有趣的是「口」字，本身就是一個框架結構，跨越框架跟「開口」溝通有十分密切的關連。《闖越-人的尺度》創作源自一種溝通的渴望，想要與我身處世界的人、事、物產生更有意義的連結，因為自由的效力總是發生在人際之中，退縮到私領域的休憩只是自由的假想或暫時的過渡。

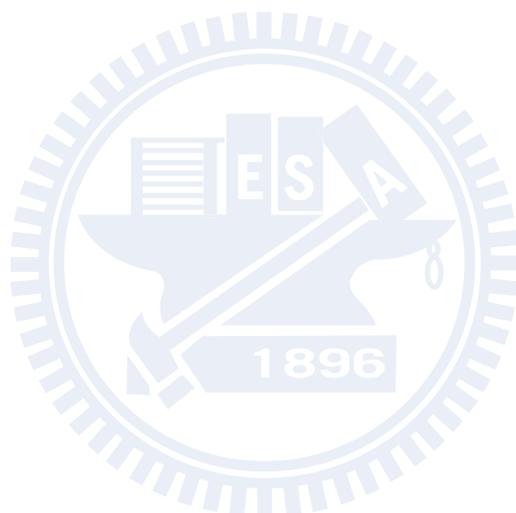
向內對話的過程，讓我明白個體既無法以烏托邦式的精神超越自外於世，也不能成為混沌不明的百分百讓與者，而是必須在認同過程中，成為自己價值信念的仲裁者與守護者。在這個充滿框架的社會裡如何求生存的意識，在創作及論文書寫至此的時候持續地發酵，就像好酒無法在短時間成就，信念也不是放在貨架上拆開即食的物品，我不急著像過去的自己那樣，對著一條條如何成功、如何有自信、如何做個勇敢女人的信條頻頻點頭，而是讓意識依其所需的時間成熟，讓溝通在每一個行動當中不斷被實踐。Rollo May 說：「意識是本性與存有之間的干擾變數，它大大擴展了人性的向度；使得人類身上的自覺感、責任感以及與此責任相稱的自由界限，成為可能。」⁹⁴雖然我的權力與自由意識像個生手，似乎有過度侵略的狀態，但我也時時提醒自己要負起相應的義務與責任，如人類學家馬凌諾斯基（Malinowski）（1884-1942）對自由所做的描述，自由在基本上是接納了量身定做的鎖鍊，也接納了命運的鞍轡，在其上有著自己選擇並衡量過後引來的結果，並非由外界強加在自己身上。自由不會也不能欠缺節制、責任、義務與規則。⁹⁵

向外對話是必須產生的連結，它是自我身份政治成立的基本條件，以往性格裡的過度順從與任性都是對溝通的忽視，都指向一種自我圈限，前者在還沒努力前就反叛了自己，後者是在行動前就拒絕變化的彈性。女性主義提出的「個人即政治」，指出私密空間是政治非常重要的面向，身份認同就是在生活實踐中一點一滴被累積，個體必須對人際間的關係有更主動積極的施為，以創造不同的自我再現實踐，將自我視為一種持續再

94 朱侃如譯，《權力與無知 探索暴力的來源》，臺北立緒，2003：168

創造的歷程。

這次的畢業創作除了與我的認同政治有關，同時也是一種文化實踐，它與我身為一名在台灣勞工階級家庭成長的女性有關，透過這個位置對社會意義的觀察與創作的符號再現，形成一種反身省思的質問和思考，藉由向內、向外的雙向交錯對話，詢問象徵符號如何滲入我們的生活？產生什麼樣的支配？思考意識形態如何運作？我作為個體，在人我關係中採取了什麼樣的主體位置？這次的畢業作品展現我對當今社會價值標準與自我認同的省思，這樣的展現有其意識與價值的影響，觀者因詮釋而參與了意義的書寫，多元流動的意義使人的框架模糊，相對價值在邊界的穿越中發生，不論對創作者或觀者而言，都產生意識上的啓發與轉變，作品因而完成了它的目的－表達概念、建構意義、超越對世界對自己原有的理解。



95 龔卓軍、石世明譯，《自由與命運》，台北立緒，2001：121

附錄



展覽照片一



展覽照片二

參考資料

期刊：

- 吳秀瑾，〈女性主義立場論與社會習性〉，《人文及社會科學集刊》期 17，2005 年 9 月，頁 653-682
- 吳秀瑾，〈身體在世：傅柯和布爾迪厄身體觀和施為者之對比〉，《台灣社會研究季刊》期 68，2007 年 12 月
- 吳秀瑾，〈璐易思·瑪芮 vs. 茱蒂思·巴特勒-兩種女性主義社會建構的身體觀〉，《女學學誌》期 22，2006 年 12 月，頁 77-118
- 劉紀蕙，〈「現代性」的視覺詮釋--陳界仁的歷史肢解與死亡鈍感〉，《中外文學》期 30，2002 年 1 月，頁 45-82
- 鄭慧華，〈被攝影者的歷史—與陳界仁對談：《凌遲考：一張歷史照片的迴音》〉，《典藏今藝術》，2003
- 許惠琪，〈影像的行動—論陳界仁的影片藝術（2002-2007）〉，2008
- 游崑，《容我進出您的恍惚相持續書寫陳界仁》，《典藏今藝術》期 159，2005 年 12 月，頁 156-158
- 張耀仁，〈從「狗男女」到「上帝恨你」-蔡康永 x 侯俊明〉，《聯合文學》期 287，2008 年 9 月，頁 50-60
- 林銓居，〈起乩的少年-侯俊明〉，《典藏藝術》期 39，1995 年 12 月，頁 156-161
- 張淑慧，〈法蘭西斯·培根藝術中框意義之研究〉，2003
- 陳淑鈴，〈從萬善祠搜神記到阿麗神宮原鄉植物--侯俊明 2004 年自述〉，《現代美術》期 115，2004 年 8 月，頁 38-45
- 張耀仁，〈終究要面對自己-訪侯俊明〉，《明道文藝》期 391，2008 年 10 月，頁 100-104
- 侯宜人，〈侯俊明的搜神〉，《藝術家》期 37，1993 年 9 月，頁 267-270
- 石瑞仁，〈心慾的道場與刑場--聯看顧福生與侯俊明的身體美學〉，《藝術家》期 44，1997，頁 302-305
- 柯品文，〈陰陽性別的跨界--侯俊明的身體意識〉，《典藏今藝術》期 174，2007 年 3 月，頁 160-162
- 關秀惠，〈踰越社會體制的身體意象：侯俊明的《搜神記》與陳界仁的《魂魄暴亂》研究〉，2004
- 張玉佩，〈當認同遇到隱喻：談隱喻在認同塑造的運作〉，《新聞學研究》，期 64，2000：73-101
- 林淑芬，〈傅柯論權力與主體〉，《人文及社會科學集刊》，16 卷 1 期，2004：117-150
- 黃厚銘，〈Heidegger 的哲學思想與資訊科技〉，《資訊社會研究》，2001 年 7 月，頁 1-31
- 謝志龍，〈家庭內的隱形不平等：手足成就的社會學分析〉，2009
- 陳沛岑，〈Mayaw Biho(馬躍·比吼)：命名的政治〉，《典藏今藝術》期 187，2008 年 4 月，頁 166-167
- 林宏翰，〈知識／權力場域中的「台客」文化政治〉，2007

朱涵，《台灣報紙再現”外籍新娘”之研究-以聯合報、自由時報為例》，2007

黃素卿，《屏東縣琉球鄉婚姻與生育禮俗之探究》，2008

詹京霖，《鎖匠先生的秘密》之創作論述，2009

書籍：

王志弘、許妍飛譯，《社會認同》，台北巨流，2006，Richard Jenkins

傅柯著，劉北成、楊遠嬰譯，《規訓與懲罰:監獄的誕生》，台北桂冠，1992

Kathryn Woodward 著，林文琪譯，《身體認同:同一與差異》，台北韋伯，2004

朱侃如譯，《權力與無知 探索暴力的來源》，台北立緒，2003，Rollo May，Power and Innocence:A Search for the Source of Violence

龔卓軍、石世明譯，《自由與命運》，台北立緒，2003，Rollo May，Freedom and destiny

莊安祺譯，《感官之旅》，台北時報，2007，Diane Ackerman，A Natural History of the Senses

劉紀蕙導讀，〈文化主體的「賤斥」-論克莉斯蒂娃的語言中分裂主體與文化恐懼結構〉，2003：x-xxxiv，收錄於彭仁郁譯，《恐怖的力量》

彭仁郁譯，《恐怖的力量》，台北桂冠，2003，Julia Kristeva，(Pouvoirs de l'horreur. Paris: Editions de seuil.)

湯皇珍譯，《身體的意象》，台北遠流，1996，Marc Le Bot. (1986).，(Images du corps) .

何穎怡譯，《乳房的歷史》，台北先覺，2000，Marilyn Yalom. (1997)，(A history of the breast.) .

陳明珠，《身體傳播》，台北五南，2006

吳莉君譯，《觀看的方式》，台北麥田，2005，John Berger. (1972)，(Ways of seeing)

謝鴻均譯，《游擊女孩床頭版西洋藝術史》，台北遠流，2000，The Guerrilla Girls，(The Guerrilla Girls Bedside Companion to the History of Western Art)

柯品文，《作品與儀式：探討侯俊明婚姻議題下四個展覽作品與儀式的關係》，台北唐山，2005

林秀麗譯，《性與身體的解構》，台北韋伯，2000，Jennifer Harding，(Sex acts : practices of femininity and masculinity)

廖炳惠，《文學與批評研究的通用辭彙編 - 關鍵詞 200》(Keywords in Literary & Critical Studies)，台北麥田，2003

敖軍譯，《流行體系(二)流行的神話學》，台北桂冠，1998，Roland Barthes，(Systeme de la Mode)

曾玉萍，《中興百貨的意識型態-中興百貨廣告作品全集 1988-1999 》，台北滾石，2000

王受之著，《時裝史》，台北藝術家，2006

甯應斌著，《身體政治與媒體批判》，桃園中央大學性別研究室，2004

- 王國芳、郭本禹著，《拉岡 LACAN》，台北生智，1997
- 關旭玲譯，《以母愛為名》，台北天下雜誌，2007，Louis Shutzenhofer，（In aller Liebe）
- 王志弘、李根芳譯，《文化理論詞彙》，台北巨流，2003，Peter Brooker，（A glossary of cultural theory）
- 邱誌勇、許夢芸譯，《細說文化研究基礎》，台北韋伯，2008，Jeff Lewis，（Culture Studies：the Basic）
- 何政廣，《現代心靈描繪大師 培根》，台北藝術家，2002
- 陳英德、張彌彌著，《卡拉瓦喬：開啓巴洛克榮光的大師》，台北藝術家，2005
- 劉瑞琪著，《陰性顯影 女性藝攝影家的扮裝自拍像》，台北遠流，2004
- 彭懷恩著，《政治學導論》，台北風雲論壇，2008
- 黃迺毓、林如萍、唐先梅、陳芳茹著，《家庭概論》，台北空中大學，2001
- 何乏筆、楊凱麟、龔卓軍譯，《傅柯考》，費德布克·格霍著，台北麥田，2006
- 高宣揚，《布爾迪厄》，台北生智，2002
- 杜玉蓉譯，《EB 情緒勒索》，台北智庫，2003，Forward, Susan，（Emotional blackmail: when the people in your life use fear, obligation, and guilt to manipulate you）
- 王墨林著，《台灣身體論：王墨林評論集 1979-2009》，台北左耳文化，2009
- 黃寶萍著，《臺灣當代美術大系：媒材篇/身體與行為藝術》，台北藝術家，2003
- 曾曬淑主編，《身體變化：西方藝術中身體的概念和意象》，台北南天，2004
- 楊宜德、高之梅譯，《性別與社會心理學》，台北五南，2002，Burr Vivien，（GENDER AND SOCIAL PSYCHOLOGY）
- 劉泗翰譯，《性別：多元時代的性別角力》，台北書林，2004，Connell, R. W. 著
- 畢恆達著，《空間就是性別》，台北心靈工坊，2004
- 畢恆達著，《性別解碼全紀錄》，教育部社教司，2006
- 張小虹著，《後現代/女人：權力、慾望與性別表演》，台北聯合文學，2006
- 林宗德譯，《文化理論面貌導論》，台北韋伯，2008：200-205
- 李猛、李康譯，《實踐與反思：反思社會學導引》，北京中央編譯出版社，2004，布爾迪厄（1998）
- 劉紀蕙主編，《文化的視覺系統 II - 日常生活與大眾文化》，台北麥田，2006
- 李爽學譯，《閱讀理論 拉康、德希達與克麗絲蒂娃導讀》，台北書林，1996，Michael Payne，（Reading Theory-An Introduction to Lacan, Derrida, and Kristeva）
- 譚智華譯，《鐵約翰 - 一本關於男性啓蒙的書》，台北張老師，1996，Robert Bly，（Iron John：A Book About Men）
- 劉紀蕙等譯，《拉岡精神分析辭彙》，台北巨流，2009，Dylan Evans，（An introductory dictionary of Lacanian psychoanalysis）

Art 21 : art in the twenty-first century. Season 5. Sollins, Susan. New York, N. Y..Abrams, c 2009

Art 21 : art in the twenty-first century. Season 3. Sollins, Susan. New York, N. Y..Abrams, c 2005

Art 21 : art in the twenty-first century. Season 2. Sollins, Susan. New York, N. Y..Abrams, c 2003

網站：

游擊女孩官網:http://en.wikipedia.org/wiki/Guerrilla_Girls

PBS , Art21 , <http://www.pbs.org/art21/wodiczko/index.html>

Interrogative Design Group , <http://www.mit.edu/idg/index.html>

侯俊明官網:<http://legendhou.tw/2007/frame1.htm>

酷刑歷史博物館 (Historical torture museum) 官網:<http://www.torturamuseum.com/this.html>

TIME 官網:

http://www.time.com/time/specials/2007/time100/article/0,28804,1595326_1595332_1616818,00.html

泰雅族文面文化 <http://www.dmtip.gov.tw/event/fas/htm/01forword/01forword.htm> (2101.04.08)

