

罪与罚以及解放之道

——陈界仁的辩证诗学

文 / 高士明

注：本文根据高士明在陈界仁“中空之地”开幕讨论会上的发言整理。



2018 年 AAC 年度艺术家奖获得者：陈界仁

1960 年生于台湾桃园，目前生活和工作于台湾台北。在冷战 / 反共 / 戒严时期，陈界仁曾以游击式的行为艺术干扰当时的戒严体制，1987 年解除戒严后，曾停止创作八年。1996 年重新恢复创作后，开始和失业劳工、临时工、移工、外籍配偶、无业青年、社会运动者等进行合作，并通过占据资方厂房、潜入法律禁区、运用废弃物搭建虚构场景等行动，对已被新自由主义层层遮蔽的人民历史与当代现实，提出另一种“再-想像”、“再-叙事”、“再-书写”与“再-连结”的拍摄计划。

第一次看到界仁八十年代初的作品，回想过去种种，不知为什么，闪入脑海的竟然是一首不太著名的唐诗：

日出扶桑一丈高，人间万事细如毛。

野夫怒见不平处，磨损胸中万古刀。

2008 年 9 月，广州三年展开幕前夜，我跟界仁聊到凌晨一点。他说了一句话让我铭记至今——“一切价值都是斗争出来的”。在长征空间陈界仁个展“中空之地”的展厅中，一左一右，简单点化出了他的两条斗争路线。用他自己的话说，一条是主动的，一条是被动的。我惊讶地发现，在这简单勾勒出的路线图中，有两个很重要的时间点。

第一个时间点是在 1984 年前后，界仁萌生了一种抗争的意识。那时候，他跟我们中国大陆的艺术家同行一样，一心要做行为、

做录像，想在唯一可以展出地下先锋艺术的美国文化中心做个展。然而，美国文化中心对他的态度，让他感到羞辱，用他多年以后的话说——“羞辱亦可作为启蒙”。

这一启蒙让他思考：自己此刻创作的欲望究竟坐落在怎样的历史结构和政治结构上？他意识到，自己的艺术观甚至世界观，同时也是一种意识形态，而这意识形态正是促使自己不断创作的欲望机器。1984 年，奥维尔的 1984，也是乔布斯的 1984，界仁第一次对文化冷战、对它所生产的艺术机制和欲望机制有了一丝醒觉，他看到了“反面乌托邦”之对面，是帝国。

第二个时间点是界仁的第二次出发，应该是在 911 之后。2002 至 2003 年开始，他投身于一种无论在政治上还是诗学上都高度自觉的工作，这项工作一直延续至今。他重返童年旧地，回到那个叫水尾的地方，去努力感知、辨认全球冷战史以来的所有脉络



《中空之地》录像截帧

和触点，无论军法局还是忠孝新村，无论逐渐废弃的远东工业园区还是当年的兵工厂，抑或冷战巅峰 FBI 训练“反共救国军”的“西方公司”，以及挤满外地非法劳工的违章建筑区……

这些都并不只是历史的遗迹，而是一些 Sensor。从台北这个小小的角落，谷歌地图上的这个小小片段，竟然可以触及到二十世纪世界史的方方面面——殖民与去殖民、冷战与后冷战、帝国与新帝国。水尾地图展示的是一种从自我出发的“政治－经济－地理学”（不是大卫·哈维式的），一种返身性的存在地形学，更揭示出当代人的共同命运——全球监禁，在地流放。在这个意义上，界仁是一位世界史的艺术史家，一位我们每个人都原本都可以成为的世界史的艺术史家。

政治与《陈界仁的游记报告》

七年前，在“胡志明小道－长征站”展出的《陈界仁的游击报告》，界仁用九台监视器播放自己近年来的影片，在现场做了九场座谈会，讨论每部影片所连接着的历史线索和现实状况。

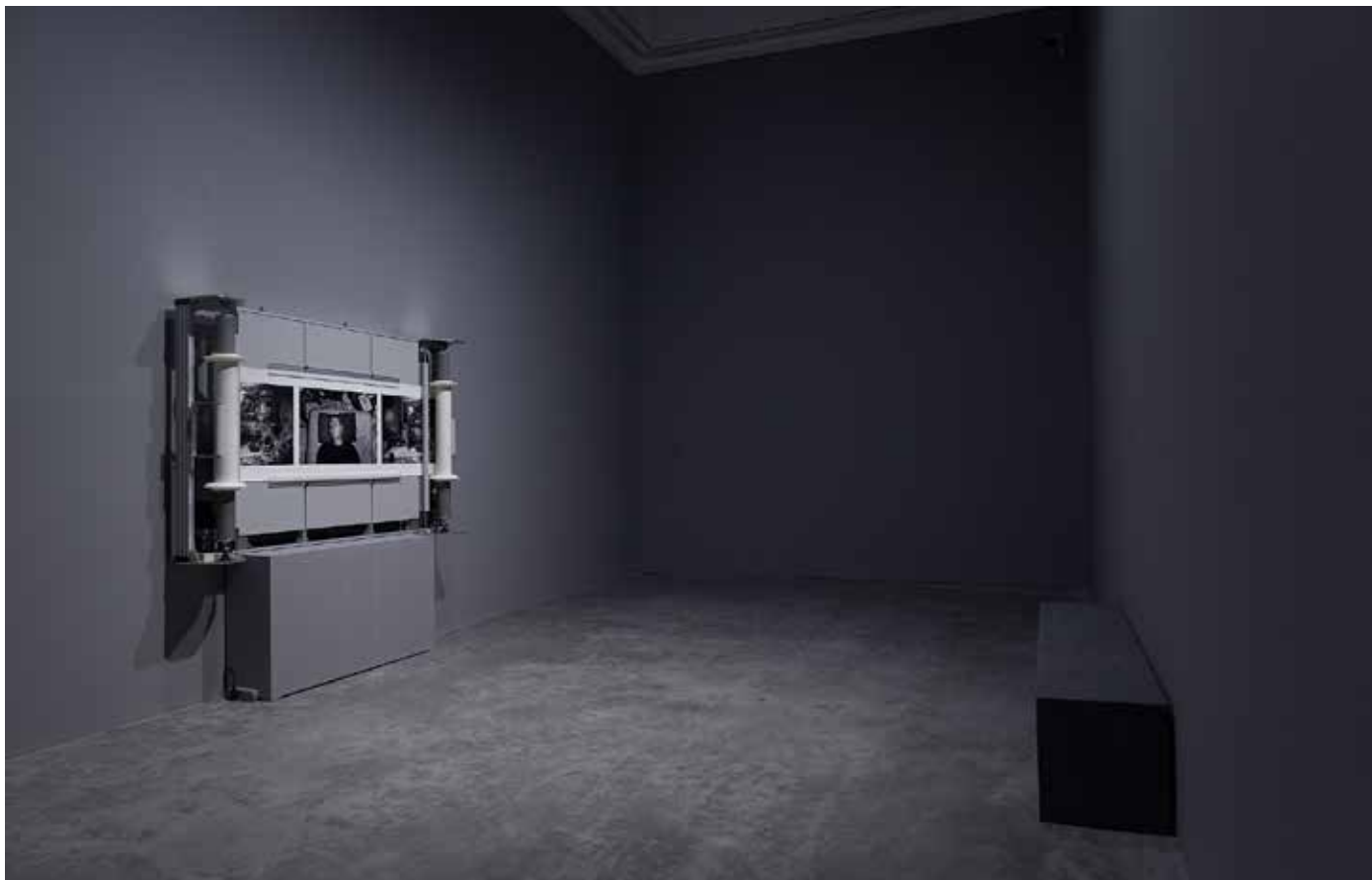
每一场座谈结束之后，监视器中播放的那部影片就会被座谈会的现场录像替换掉。我想界仁希望以巨大的诚意与大陆同行做

一次交心，同时也以“置换”这个姿态，展示他对“作品”的态度：作品与现实之间不是反映或者反射，而是一种折射——现实行动经由作品的生产折射出新的行动，引发新的现实。

在那次讨论中，我看到了大陆艺术家们对界仁的问题意识的隔膜与漠视。记得当时有位艺术家说，界仁的作品和言论中有一股“岛味儿”。言下之意是他纠缠于台湾岛内的现实政治，格局太小，与我们不相干。我想今天这种“不相干论”应该不至于太有市场，时至今日，我们应该更能够感觉到彼此的连带与连接。

其实，当年的漠视背后，很重要的一点是大陆艺术家从“八五”开始留存下来的一种形式主义本能。作为“前卫”，八五新潮是与社会运动分离开来的纯粹化的艺术运动。中国大陆的当代艺术家们对现实政治的关心与艺术创作在表面上是割裂开来的，而这种在后文革文艺的现实主义大退潮中形成的对“艺术自主性”的执念，以及后八五氛围中形成的所谓“去政治的政治”，同样都是文化冷战历史结构中的一种价值表演。

岂止是大陆同行对界仁的政治不感兴趣，台湾的年轻一代中，也有许多人宣称不关心“界仁的政治”。虽然近来我多次讲到“新世纪正在自我奠基”，但是二十世纪去殖民 / 去冷战 / 去帝国的老问题并没有得到解决，它们依然以各种形式潜伏延伸了下来。界



《星辰图》黑白相纸，机械滚动条

仁关心的问题始终没有解决，那是盘踞在台湾这个历史症候群上的意底牢结。

大于双年展的《变文书》

2014年上海双年展上，界仁展出了他的《变文书》。在“社会工厂”的大主题下，大部分艺术家的作品都被压缩化简，安置在精巧的策展叙事中。作品因此取消了辩证与矛盾，现实性被替换成相关性，政治被替换为治理。只有极少数艺术家没有被压缩和化约——界仁的《变文书》无疑是最突出的。因为他展示的不是作品，而是他长期日常实践的报告。对他来说，日常就是最前线。在这里，艺术家的报告大于双年展，因为他的关怀比策展人大，更重要的是，他比策展人当真。

《变文书》中，无论是唐代的“俗讲僧”还是日殖时期的“辩士”，无论抢银行的老兵李师科还是新竹玻璃厂工人们，无论联福制衣厂的成衣女工还是斯诺登，甚至是他自己的母亲兄弟，全都是界仁的前世和今生。反过来说，界仁也是所有这些人的化身，他们

的命运彼此通达。所有这些普通而又不平凡的人，在不同的历史时空、各自的现实困境中默默地活着，在“人间万事细如毛”的不平不公不义中渐而生长为一股微弱但坚韧的力量。这种力量或许并不足以抵抗我们被摆置被损耗被替换的共同命运，却默默累积、传递着，为了命运的逆转，为了系统的内爆，为了改变。

这就是界仁的政治。理解了他的政治，也就可以尝试着去理解他的美学，或者更准确地说，他的诗学。界仁的诗学是残响 / 残像的诗学。对他来说，所有的影像都是残像，所有的声音都是残响，所有的身体都是残躯。

影片中那些人，那一群人，并不是演员。他们是界仁“朋友社会”中的真实个体或者说群体，是台湾当代社会中的边缘人、剩余物。从2003年开始，这个群体聚在一起，逐渐形成了界仁的片场，那是一个松散的临时社群，用他自己的话说，是一所“行动学校”。这些年，界仁如同一位落地生根的布莱希特，抛开剧场，在自身的不断历史化与脉络化中演绎出日常生活的史诗剧和教育剧，他期待着，在现实处境的辨认与辩证中，召唤出主体性的醒觉，继

而照见逆转与反制的可能。

界仁曾告诫我说——不要让问题被禅宗式地解决！我想大家跟我一样对此深有感触，当代艺术界有太多的反例，我们这些年看到了太多的自作聪明和卖弄高深。这究竟基于怎样的共识逻辑和欲望结构？界仁一直在追问。

踟躅于荒原的《中空之地》

最后，谈一下影片《中空之地》。界仁这些年处理的核心问题是：全球监禁，在地流放。这就像海德格尔所说的 Umheimlich，一种无家状态，也是一种沉沦。

在去与回之间，有一条路，有一个行列，构成了影片的五個段落，五个阵列像歌队般依次登场。在去与回之间，是一段旅程。其实，我们的日常就是这样一段旅程。在这段旅程中，政治行动与生命仪式合一。送葬队伍就像是政治游行的阵列，应和着蒋渭水“大众葬”所蕴涵的丰富政治意涵。然而，这游行并不是示威，因为既无威可示，也没有示的对象。这集体的行进本身是一种生命仪式：一个巨人般的身躯平躺在棺材上，看着上空的一片虚无，带着既悲且喜的表情，仿若尸与佛的合体；一群失业女工在大雨中像念诵咒语般以客家话不断重复着一句莫名言语；一个疯

女人垂死般缠绕着一面空虚的镜子，镜子中从未映出她的面容……

在影片的“主角”、界仁的哥哥家中，有一个没有灯的房间，哥哥说，那是一个留给灰尘的空间。这个留给灰尘的空间，恰恰是“中空之地”的奇妙隐喻。对于界仁这些年的影像，我一直有一种感觉——那中空之地所示现的，或许是中阴身与中观境，那是一群不死不生的人，踟躅于无神无鬼无主无人的荒原。

跳出消费主义的欲望机器与假幸福，这就是我们生命的真实境况。我们这些不死不活的芸芸众生，莫名而又无名，以众生死，以无名生，在去与回的阵列中，境与心俱罔，身与意齐闕。

这正是界仁的困惑。过去几年中，他曾与我多次谈到，我们的工作要有足够的困惑，因为辩证诗学的起点正是困惑。是的，中空之地、离去与归来的路途，是我们的罪与罚，但同时又何尝不是我们的解放之道。人生在世，有大困惑。然而，惟有大困惑才有大心愿，有大心愿才有大行动，有大行动，才有大解放、大解脱。

我问界仁——作为“佛法左派”，在他眼中，解放、解脱之间有何差异与关联？他的回答是：在一个个顿悟或者艺术时刻，我们解放了却依旧不得解脱。历史不会终结，解脱也不会发生，关键在于我们要不断地生产出矛盾、运动着的辩证时刻，那是斗争的开端，也是解放的开始。



陈界仁在长征空间的个展“中空之地”现场