

從在地主體到普世議題

韓國當代藝術裡的神秘學表現與應用

Expressions and Applications of Mysticism

in Korean Contemporary Art

朱峯誼

韓文「巫俗」（무속, musok），意為「俗民」的「巫」的信仰與實踐，是今日被稱為韓國薩滿（샤먼, shaman）的民間宗教。它的歷史可以追溯至韓國的史前時期，並在漫長的歲月裡受到道教、儒教、佛教，甚至是基督教的影響而演變。巫俗的儀式稱為「kut/gut」（굿, 無對應的漢字）；儀式的執行者稱為「巫堂」（무당, mudang），也就是薩滿祭司。他們透過歌曲或舞蹈進行意識轉換，在出神的狀態下與不同類型的神明溝通。這些神明有的是家神（例如祖先、家主靈、胎神），有的是村民共同信仰的神（例如村神、山神），有的則是村外神（如武神、天王神）。「Kut」的儀式也依地區而不同，大小規模皆不一而足；簡單的有雙手合十祈禱，更多的是各種賜福或驅魔儀式，還有更為大型的奉養與祭祀。¹

巫俗一直以來被視為韓國的民間或平民宗教，而與過去統治階級所信奉的宗教差異甚大。公元四世紀佛教傳入韓國，佛教成了彼時上位者們的主要信仰。十五世紀後李氏王朝獨尊新儒教，民間的巫俗受到制度性打壓。而在二十世紀初、信奉神道教的日本政府統治之下，巫俗自然不會有發展的空間。即便是在戰後，由於韓國全面鼓吹崇尚理性的現代化發展，巫俗不僅在 1960 年代至 70 年代的「新村運動」（새마을운동）裡被整肅，在 1980 年代末期也因為擁抱全球主義而成了必須被揚棄的傳統。² 直到後來韓國開始反思全球化與現代化帶來的影響、將焦點置於在地文化而開始發展文化國族主義時，巫俗才重新受到重視。在這樣的歷史發展脈絡下，韓國巫俗擁有了兩個主要特色。首先是對抗性；巫俗一直以來皆不斷地與外來宗教或意識型態進行對抗，包括佛教、儒教、神道教與基督教，乃至近代西方的資本主義現代性發展意識型態。其次是在地性，在自李氏王朝長達六百年的制度性壓迫下，巫俗仍然在民間持續地被信仰與實踐，儀式及文化也皆完善地被保留，可見該信仰在民間的強壯韌性。正因為這兩個特色，如今巫俗成了韓國文化國族主義裡最具象徵性的代表之一。巫俗的在地、傳統、反抗，正

¹ Seok, J. (2020). *Korean Shamanism GUT: Breath of the Spirit*. Seoul: Art Space LUMOS Korea.

² Seok, J. (2020). *Korean Shamanism GUT*.

好能展現大韓民族抵抗西方文化殖民的價值與努力；而巫俗的迅速復興也反向證明了該信仰與實踐早已經深入體現在韓國民族思想裡，並深深根植於民間的傳統習俗、生活和精神文化體系之中。³

西方現代性的衝擊與民族主體的追尋

韓國當代藝術發展過程裡對於神秘學及巫俗的表現及應用，也同樣反映出上述韓國近代國族主義與民間宗教的演進歷程。例如在二戰後的 1950 年代末期和 1960 年代當韓國藝術圈受到歐陸影響而流行「非形式主義」風格（Informalism）時，不同於西方藝術家藉由抽象的表現手法描繪及表現被視為純粹精神本源的人類內在固有熱情，部分的韓國藝術家則是試圖以抽象的手法，探究、發現韓國自身的民族本源。藝術家金昌烈（김창열，Kim Tschang-yeul，1929–2021）在 1950–60 年代的創作即為一例，其不僅運用非形式主義表現原始物質感，並將其與原始生命力、魔法儀式及信仰實踐聯繫起來，進一步帶入考古起源以及死亡的反思。尹明老（윤명로，Youn Myeung-ro，b.1936）的早期作品也同樣側重魔法式的抽象圖像，並且以深灰、鐵銹與銅銹等深沉的色彩，塑造原始及狂野的張力。李升澤（이승택，Lee Seung-taek，b.1932）1968 年的景觀藝術作品〈生與死〉（Life and Death）在道路上鋪滿了數百條麻布；乍看下它似乎遵循了一般的西方觀念藝術形式，卻也可以被視為一座將死者的靈魂引向寺廟或彼岸的靈魂橋樑雕塑。這些藝術家的創作不僅在找尋與西方相異的韓國特色，亦是一種將國際風格與本土文化相互結合的實驗性嘗試。當我們可以容易地辨識出這些作品與概括性的神秘主義之間的關係時，似乎仍然難見傳統巫俗在早期韓國現代藝術創作裡的身影；神秘主義似乎更偏向為個體的情感表徵與情緒抒發。

[圖一：金昌烈，〈Rite〉，1964，韓國國立現代美術館館藏]

[圖二：伊明老，〈Tattoo 64-1〉，1964，韓國國立現代美術館館藏]

然而，早在 70 年代整肅民間傳統信仰的「新村運動」之前，些許韓國藝術家即意識到傳統民間巫俗所能展現出的批判性。例如「第四集團」（The Fourth Group）的行為藝術〈Funeral Ceremony of the Established Art and Culture〉（1970），即運用巫俗的喪葬紀念儀式至作品中，藉此批判韓國僵化的社會制度與當下的藝文狀況。後續的發展顯示出以現代為名而壓抑巫俗信仰的「新村運動」，結果反而是更加突顯了巫俗的反抗意象。這樣的文化符

³ Hogarth, H. K. K. (1999). *Korean Shamanism And Cultural Nationalism*. Seoul: Jimoondang Publishing Company.

號不僅後來被大量應用在以學生為主體的反抗運動裡，同時也迅速地被當時從事「民眾美術」（Minjung Art）的藝術團體如「Reality and Utterance」與「Dureong」（두렁，1985）捕捉，並且大量運用於藝術創作之中。例如作為前者的成員、以版畫印刷作為主要創作形式的吳允（오윤，O Yoon，1904-1985），即以強烈的庶民及原始主義風格，批判因工業化和城市化而迅速改變的韓國社會，並希冀透過巫俗文化恢復韓國民族的精神根源。藝術家朴生光（박생광，Park Saeng-kwang，1904-1985）更進一步深入探索巫俗和佛教的核心思想，將巫俗文化積極地融入創作中。其作品〈全奉準〉（전봉준，Jeon Bong-jun，1985）以鮮豔色彩的薩滿風格描繪這位日殖時期的悲劇英雄，表現出對抗強權的振奮情感與悲壯情緒，讓作品不僅僅是繪畫，更帶有一種能撫慰心靈的精神力量。此時，這些藝術家已不再應用特定習俗儀式如喪葬的文化意象，而是巫俗自身在漫長歷史發展中所具有的反抗符號。

[圖三：李升澤，〈Life and Death〉，1968]

[圖四：第四集團，〈Funeral Ceremony of the Established Art and Culture〉，1970，照片取自 guardian.com]

[圖五：吳允，〈劍歌〉，1985]

[圖六：朴生光，〈全奉準〉，1985，韓國國立現代美術館館藏]

薩滿儀式性的表現也剛好呼應偶發藝術（Happening）及行為藝術的創作及展演模式。一來，兩者皆有一定程度的即興，而並不是完全依靠特定的劇本進行操演。此外，兩者也都是集體性的，需要與觀看的觀眾互動並且產生共鳴。這或許是傳統巫俗吸引白南準（백남준，Paik Nam-june，1932-2006）創作目光的原因之一；這位享譽國際的藝術家不僅十分熟悉巫俗儀式與偶發藝術之間的關係，並試圖將它們相互嫁接。一個著名的例子是，白南準原本預計與約瑟夫·博伊斯（Joseph Beuys，1921-1986）在1988年的首爾奧運會裡共同演出，卻因博伊斯於1986年不幸去世而只能遺憾地終止計畫。1990年7月20日，白南準在現代畫廊（Hyundai Gallery）為博伊斯舉行了kut巫俗紀念儀式「With the Steps of the Wolf」。博伊斯本身就是一位致力於結合薩滿文化與精神分析技術至其創作之中的藝術家，白南準於是以臉盆、夜壺、毬子、煙斗等物品，為博伊斯表演韓國傳統的巫俗儀式，紀念博伊斯反思現代文明、擁抱原始藝術的各種藝術實驗。這其實不是白南準第一次運用薩滿元素進行表演；1967年他與Charlotte Morman在紐約一起表演的〈Opera Sextronic〉甚至差點被警方逮捕。除了表現形式的相近，白南準鍾情於傳統薩滿文化另一原因是對他而言，薩滿儀式是一種直向與橫向的雙向民主溝通方式。薩滿祭司不僅要與神明附身或疊合（直向溝通），同時也必須與觀眾合一、建立身心交流的網絡（橫向溝通）。在這個短暫的交會中，參與者經歷了原始的生命力、藝術的創作力、靈感的湧現、心靈的撫平與安慰。我們或許可以說這是一種開放性的、而非封閉教

條式的薩滿實踐，而這也解釋了白南準如何搭起傳統儀式及現代科技間的構通橋樑，運用大量的電子媒材與新的科技技術，將宗教神秘學、藝術、與科學成功融合在一起。藉此，白南準獲得了「電子薩滿」（전자샤먼）的稱呼。

[圖七：白南準，〈With the Steps of the Wolf〉，1990，照片取自韓國現代美術館網站。]

然而對於錄像藝術家朴贊景（Park Chan-Kyong，b.1965）而言，傳統薩滿文化對於韓國當代藝術的功用與啟發遠不止於集體的溝通與治癒。對他來說，古老在地的神秘學復興其實亦能為我們揭示關於當代社會的批判性觀點。誠然，若需治癒，則必存在創傷；神秘學的復興有助於我們辨認傷口、找出病根。而朴贊景所診斷的韓國社會的病根，便是在現代性發展下的疏離、冷漠、與虛無主義，表現在韓國民眾喪失社群意識與同理心的現況裡。⁴ 韓國薩滿的精神與實踐則是能喚起甚至是解決韓國近代歷史悲劇以及現代社會與傳統巨大斷裂的可能處方籤。其作品〈公民森林〉（Citizen's Forest，2016）裡銀色面具鬼魂遊行，便是對韓國史上重大政治受難事件的一種撼動視覺的呈現。而在其策劃的 2014 年韓國媒體城市首爾雙年展「鬼魂、間諜與祖母」當中，朴贊景亦以各個韓國藝術家的創作、或是與韓國歷史文化為主題的相關作品，建構了一個強烈而清晰的國族精神圖示。⁵ 藉由韓國薩滿所仲介的文化國族主義，是朴贊景重新為韓國現代社會重新找回社區集體凝具力的解答。

[圖八：朴贊景，〈公民森林〉，2016]

多元價值的確立與普世議題的關懷

今日，神秘學在當代藝術給予我們的啟發早已跳脫單一的現代性辯論，無論它是以現代 VS 傳統、西方 VS 東方、自由市場 VS 國族式的保護主義的樣貌來顯見。或是換一個角度來說：當現代人們從十九、二十世紀舊有的資本主義、國族主義紛爭，而於二十一世紀面對更多元、更複雜的議題時，當代神秘主義卻也能適時的提供另類的見地與創新的視角。以神秘學為主題的當代藝術策展，開始處理人類世、生態、人工智慧、女性主義與未來主義等的議題。第十三屆光州雙年展「心智昇華、魂魄協調」（Minds Rising，Spirits Tuning），是一個最好的

⁴ Thackara, T. (2017). "Why Shamanic Practices Are Making a Comeback in Contemporary Art." *Artsy.net*: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-shamanic-practices-making-comeback-contemporary-art>

⁵ 唐慧宇（2015）。〈亞洲泛靈異響中的國族圖示：韓國媒體城市首爾雙年展 2014〉，《文化研究》第二十期：260—269。

例子。不僅僅是它的展覽標題，眾多的展覽安排與設計均揭示了神秘學作為展覽最主要的關鍵字，包括：（1）展覽論述裡闡述的展覽目的，是「關注基於療癒技術、原民生活方式、母系系統、萬物有靈論和反系統關係（anti-system kinship）而持續發展的『共同心靈』

（communal mind）」；（2）主視覺設計以「自然神」（擬人形象的山川綜合體）為形象、並用大塊色彩表現宗教式的純粹與原始特質；（3）大量與神秘學及韓國薩滿相關的藝術作品（像是李甲哲 [이갑철, Lee Gap-chul]、趙顯宅 [조현택, Cho Hyun-taek] 的紀實攝影與李相浩 [이상호, Lee Sang-ho] 的繪畫），以及自薩滿博物館（Shamanism Museum）與嘉會民畫博物館（Gahoe Minhwa Museum）借展的豐富文物。然而，真正令人耳目一新的是展覽介紹裡最後一段的描述：「光州起義是一趟跨越生死的新陳代謝之旅；透過不死者的中間世界，擴展對當前團結建設和全球聯盟的戰略分析，並且更深入理解治癒、異議和更新之間的內在關係」。它標示著這個在韓國舉行、以神秘學為主題的雙年展已不再聚焦於單一國族，而是放眼於全球脈絡、串聯多元的在地傳統文化，一同探究與挖掘全人類所共同面臨的問題。這個全球性/普世性同時也展現在此次策展人的人選上：戴芙內·阿伊厄斯（Defne Ayas）與娜塔莎·金瓦拉（Natasha Ginwala）皆有豐富的國際背景，也都曾參與多個國際雙年展項目，前者如威尼斯雙年展土耳其館、莫斯科雙年展、上海雙年展等，後者亦有威尼斯雙年展、Contour 雙年展、柏林當代藝術雙年展等經歷。

[圖九：第十三屆光州雙年展主視覺設計。]

[圖十：第十三屆光州雙年展出版品《Stronger than Bone》封面。]

除了全球視角，第十三屆光州雙年展亦不局限於現代/後現代/反現代的討論，而將神秘學擴及更為多元的當代議題。尤其是女性主義與酷兒運動，不僅展覽出版著作 *Stronger than Bone* 以女性主義為專門主題、收錄了如 Djamila Ribeiro 的〈Brazilian Black Feminism〉、Pillay 與 Charan 的〈Undoing History's Spell on Bad Woman〉、Kim Seong-nae（김성례）的〈Women, Mourning, and the Ritual for the Death of Family〉，以及 Gloria Anzaldia 關於女性主義文學作家、S. Heijin Lee 關於數位女性主義等文章；事實上，策展人阿伊厄斯本身對於世界各地母系女神形象即有深厚的研究興趣，並曾在「土耳其婦女國際網路」分享研究報告。⁶ 此外，展覽裡數件作品也緊緊與女性主義及性別議題緊密扣連，例如韓國藝術家李康承（이강승, Lee Kang-seung）整理酷兒檔案館（Queer Arch）的資料，將一位跨性別女性的日記，與藝術家 Julie Tolentino 為美國第一位酷兒政治家所做的作品連繫起來，展現性別運動的跨國支持及協力。Lynn Hershman Leeson 的作品〈Twisted Gravity〉（2021）使

⁶ <https://youtu.be/duO1V-ODYfw>

用電力淨化細菌汙水、以及利用細菌降解微塑料的生物裝置。藝術家在裝置上方的丙烯酸板上特別顯現女性之圖像，用以呼其自 1975 年即發展的「水婦女」（Water Women）系列。Gérard Fortuné 的〈Multitasking〉（2018）描繪擁有數顆頭顱的女性身體，突顯現代婦女的多功神力。

~~[圖十一：李康承，〈Untitled (QueerArch)〉，2018–21，複合媒材，尺寸視場地而訂。]~~

[圖十二：Lynn Hershman Leeson，〈Twisted Gravity〉，2021，蝕刻有機玻璃、LED 燈、生物反應器、各種細菌，尺寸視場地而訂。]

~~[圖十三：Gerard Fortuné，〈Multitasking〉，2018，壓克力顏料，76.2 x 60.96 公分。]~~

新科技的應用與批判亦是第十三屆光州雙年展關注的焦點之一。金相敦（김상돈, Kim Sang-don, b.1973）的作品〈March〉（2021），以珍島傳統喪葬文化 dashiraegi（다시래기）為參照、結合當代社會裡日常可見的現材，如手推車、天線、電路板等，重新表現集體哀悼的情緒及儀式，用以反思當代資本主義的運作、大眾媒體的力量、以及和諧社會裡的不均與不平。金相敦認為偏佈全球的古老薩滿文化不僅有助於社會集體舒發哀悼和悔恨、治癒集體創傷，其多神教和多元主義更是理解世界的重要方式；因為他們不拒絕世俗，並且追求神聖。另一方面，藝術家 Angelo Plessas 與韓國薩滿實踐者 Dodam（도담）共同合作、致力將「技術薩滿」（technoshamanism）滲透至網際網路上，以此發展出一系列沉浸式的展演及裝置作品，包括數件可以防範無線網路及電子產品所散發的電子輻射的曼陀羅服裝。一旁還有包含採訪、介紹、儀式及表演的錄像作品，以及三組利用人工智慧將薩滿教融入網路空間的互動網站。

~~[圖十四：金相敦，〈March〉，2021，複合媒材，尺寸視場地而訂。]~~

[圖十五：Angelo Plessas，〈Homo Noosphericus (Awareness)〉，2019，手縫織物，175x130 公分。]

台灣藝術家陳澄如與薩滿實踐者林麗純的作品〈Sonic Driving〉（2021），則是一件一方面再現薩滿宇宙觀，另一方面則融合神秘主義、並且呼應未來主義的「神秘學未來主義」（mystical futurism）藝術創作。在展示上，兩位創作者用四面牆圍繞成一個「口」字，劃分出內部跟外部兩個展區。內部展區裡的其中一道牆（姑且定為下方牆）展示著陳澄如遊歷薩滿「下部世界」後所繪製的巨幅水彩作品；正對面的牆（上方牆），則是播放陳澄如的上部世界的旅程及其在蒙古及西伯利亞的騰格里朝聖之旅交叉剪輯的錄像作品。展場中間代表薩滿的「中部世界」，包括 7.1 聲道的薩滿鼓聲，以及由林麗純手繪的象形「巫」字。「巫」底下的橫豎代表「地」，上方的橫豎則是「天」，中間的「通道」連接天與地，旁邊則是代表一陽一

陰的兩人；這也正是整個作品內部展區的設計依據（下方牆的下部世界，正對上方牆的上部世界）。而這四面牆的外部，則是以投影的方式播放兩位創作者在台北與上海所帶領的兩個工作坊。

在作為作品構成元素之一的工作坊裡，林麗純運用薩滿鼓聲引導參與者進入到薩滿的「下部世界」、找到自己的力量動物（power animals）。而每一位下潛至下部世界的參與者都必須詢問力量動物：人工智慧、基因工程、氣候暖化將會如何影響人類的未來？一百年後人類世界會變得怎樣？力量動物將如何能指引人類？在這裡，高千惠提出亞洲回應西方未來主義的三種策略仍然是十分有用的分析架構。⁷ 三種策略的其中一種是科技主義，也就是利用科技發展創造人類更美好的未來；第二種是在地的民族生態主義，藉傳統原民知識重新調整人與自然的關係；第三種是神秘主義的返魅，以民俗信仰作為一種與現代性並存的在地性。值得一提的是，〈Sonic Driving〉的創作雖然是一種神秘學的應用，但它卻不標榜「在地性」，而是用任何人（普遍性）都可以操作的心靈技術，嘗試為現代人類所面臨的困境顯現洞見與指引、預示人類全體未來發展的可能方向。

[圖十六：陳澄如、林麗純，〈Sonic Driving〉，2021，複合媒材裝置，尺寸視場地而訂。藝術家提供。]

~~[圖十七：陳澄如、林麗純，〈Sonic Driving〉，2021，複合媒材裝置，尺寸視場地而訂。藝術家提供。]~~

[圖十八：陳澄如、林麗純，〈Sonic Driving〉，2021，複合媒材裝置，尺寸視場地而訂。藝術家提供。]

究其展覽主題、論述、策展人背景、展覽物件及當代藝術作品，第十三屆光州雙年展標記了一個擴展及延伸神秘主義在當代藝術領域裡的表現及應用的里程碑。在戰後，韓國面對的挑戰是現代性衝擊下的民族主體建立；作為傳統民間宗教的巫俗信仰，不僅能作為反思現代性的原始主義參照，也成了復興韓國傳統文化的文化國族主義象徵代表。千禧年後，基本權利、生態環境、科技發展成了更為顯著且關鍵的議題，而第十三屆光州雙年展清楚展示了神秘學如何可以幫助我們理解、思考、甚至是改進及處理當前的困境。神秘主義並不只能是在地的、多元的、特定民族的，而是恰恰相反，其內在核心具有普遍性（universality）的潛力。這也是為什麼不同地域、不同民族的人，能夠自在地相互交流學習各地不同的神秘學實踐。如果僅僅將神秘學單純視為在地傳統，無疑是再次強化了西方實證主義的普世霸權；相反地，若能將不同

⁷ 高千惠，〈逆行，亞洲式的未來主義〉，Artouch；2019。 <https://artouch.com/art-views/content-11857.html>

的神秘學技術應用於各種人類全體共同面臨的困境及難題，才是真正挑戰西方現今以實證主義為核心的科技發展史觀，而這將是未來全球各神秘主義發展的方向。

（本文為國家文化藝術基金會與文心藝術基金會「現象書寫—視覺藝評」專案。神秘主義在韓國戰後現當代藝術的表現及應用委託首爾市立北首爾美術館 [Seoul Museum of Art] 助理策展員 Sinae Park 調查研究。）