

想像不在他方：2013 關渡藝術節—亞洲巡弋

文 / 林怡秀

做為現今世界上增長最快速且規模最大的經濟體，亞洲在其近代發展中經歷了極其複雜的歷史過程，包含各種於內於外的政治經濟變動，與權力治理下的緊張的局勢、國界關係、多重種族之間的文化互映……種種因素皆使得這處在西方現代化與國家概念下略顯年輕，體質上卻擁有古老靈魂的地區，始終具備著西方國家所難以想像的複數面容。而到了全球化情境高度擴散的當代社會，「以亞洲做為方法」的概念已逐漸擴散至西方國家，對於亞洲的研究與觀察也日益多元，但「亞洲」仍難以避免地被歸納為具有某種統一性格的地理區塊，但所謂的「亞洲」事實上一如香港策展人何慶基所言：「做為單一獨特文化區的亞洲純粹是一種虛構物。事實上，亞洲是由具有不同歷史、社會、政治，以及宗教背景的多重文化所組成。」而尤其在西方美學依舊強勢的今日，做為亞洲的一部分，我們也應有印度獨立策展人皮納培（Johan Pijnappel）所說的自覺：「我們必須抵抗將亞洲藝術發展視為一個整體並予以通則化的誘惑。（註）」

既小眾，卻也很大眾

在國立台北藝術大學進入創校第 31 個年頭、「關渡藝術節」創辦第 20 年之際，關渡美術館（以下簡稱關美館）此次以「亞洲巡弋」（Asia Cruise）為展覽主題，邀請四位亞洲策展人與 14 位台灣藝術家合作展出，此展覽命題一方面回應了本屆關渡藝術節「CROSSOVER」主題，另一方面也試圖將關美館做為台灣當代藝術的抽樣場域。進入關美館四樓大廳，首先看到的是由張晴文策畫的「鬼島」。「鬼島」一詞最早來自網路用語，用以諷刺台灣環境令人挫折、人民難以生存的現狀，而此原為貶抑台灣種種荒謬現實狀態的用語，卻在反覆使用中逐漸成為一種島內居民間對台灣的親暱暗語，如策展人所說「簡短兩字藏著無限想像。它很小眾，卻也很大眾」。

對張晴文而言，鬼島內部這種腐敗的現實雖令人沮喪，卻也成為年輕創作者的濃沃養料。她所選擇的四位藝術家（高雅婷、劉和讓、方偉文、蘇育賢），其作品概念皆穿梭於日常的枝微末節之間，如擅於以繽紛筆調將各種記憶、感官凝縮於色塊之上的高雅婷，這次的作品《蜂人》、《藍色森林》再以鋪天蓋地的色點，以高度感覺性的塗繪方式，向觀者展現出她眼中所見的環境與視覺化後的感覺情緒。而經常記錄某種「無可回溯之日常」的劉和讓，這次以溫濕度同步保存照片影像的《東市起義》，利用傳統市場中常見的保鮮器具，試圖保存無可還原且不知能否永恆之物（但保存的也僅是現實顯影於相紙上的痕跡），而在《早期家電—碎紙機》中，他則是將日常隨手可及的無用文件化為一地無法辨識的碎片。作品所捕捉的日常，除了過剩的無用資訊外，也凸顯出在當下社會偏向暫時、權宜之計的慣性下，人們希望存留的感性記憶。「鬼島」中另外兩位創作者，更直接將目光投向經常被人們忽略

的物件，方偉文的《跳針》延續他長期撿拾「材料庫」的習慣，將有如回收材的元素其原有功能性進行隨機轉換，於展場組合成富有臨時建築感的大型結構。與方偉文作品相應的《鳳珠》，則是蘇育賢和從事資源回收的陳鳳珠女士共同合作的裝置／錄像，他們將回收車上的回收物堆至得以負載的最大值，最後將所有物件丟入運河中使其漂浮，原本為人們在使用目的之後所剩餘空殼的回收物，在此卻宛如自成一方的淨土的世外之島。

後工業時代下的「終將多餘」

對策展人王曉松而言，「物證」中的四位藝術家多少都帶有「戀物」的特質，但他們「能練出不受困於物卻能反控物的境界—通過改變了我們所認定的某種慣常屬性來重識對象、重新包裹在對象身上的表皮。」關美館二樓「物證」展場的觀看動線，由賴志盛彷彿還在「製作中」的作品《邊境》開始。觀眾站上特製的平台，以身體緊貼著空間邊緣移動、觀看現場製作作品時遺留下的「過程」(木屑、油漆、角材.....)，或直接在遺留物間行走，賴志盛將原本應為多餘物的施工殘痕，做為擾動觀眾最初預設觀看脈絡的主要作品。林冠名的《波光粼粼》則是經由反覆重回風景的現場，將錄像中的一切形式化到最簡，「風景本身沒有任何意義，有意義的是看風景的人」，創作者企圖在最簡潔的記錄中，回到他與風景首度相遇時最直接的感受，而此幾乎沒有記號的風景影像，也再次提示了將作品意義轉注於觀看者身上的概念。若回到王曉松的想法，黃子欽的作品應該是此次「物證」中最貼近戀物特質的一組，黃子欽以樹脂封存了各種物質，其中，除了可供記憶回溯、懷舊式的物品之外，更包括了不可見的聲音、空氣。黃子欽將物件帶上展台，並在這群物件標本旁，煞有其事地標註上相關文獻考證，以高規格的典藏手段，存取當代社會中人們尚無暇注意，便已消散的各種聲波與短瞬的訊息，但在這些聲響被琥珀化的同時，原先這些物質所帶來的當下狀態，也因聲響的不可見而被凝結為某種僅能供後者臆測想像的考古物證。王曉松表示，這四位藝術家所選用的，「正是這個物質『極大豐富』的後工業時代多餘的或終將多餘的東西。」而鄭博聰長期對於便條紙規格作品極度認真的塗繪，除了從他的學生時期，便造成難以用「繪畫作品」的一般定義進行評述的尷尬，更中斷了便條、筆記本這類總是用後即丟、「終將多餘」之物向來被賦予的一次性作用，也造成了物體與作品間的功能錯亂。「物證」中的四位藝術家投射於物品之上的，已非過往強調的藝術家手勢或身體形象，而是關乎個體意識的自主性與性格意念。

關於隔離的設想

進入關美館最底層的暗室與隱隱透光的三組作品，這是策展人金善姬與藝術家吳季璁、張暉明、陳慧嶠共構的「隔絕今界」。金善姬試圖以此主題進入台灣所面臨的情境，並反映個體在當代社會的心理狀態。在當代個體關係的連結因科技發展而更

為擴散的同時，人與人之間的關係，卻也如金屬延展作用般日趨扁薄，而在當代社會比過往更為顯著的孤立感襲擾下，除了不可抗拒因素之外，社會中也出現了部分自願選擇離群索居之人，在包含消極與積極意義下的孤絕裡，「隔離」成為金善姬此次的策展概念。在「隔絕今界」展間中，作品面積最大的是吳季璁的裝置作品《水晶城市》，此作的概念來自程式、網路、媒體、訊息，一個我們每日生活其中卻不可見的世界，在此如晶體般不斷自行滋長、無限蔓延的環境裡，棲居其中的人們卻在這個幾乎無量感可言的世界裡，置入了比現實更真實的想像，但在這處以無物投射出的巨大幻影中，人們創造的卻是一片無盡寂寥的荒原。張暉明則延續他近期關注的「身體、空間、速度」主題，作品《微型時光—無限》透過機械裝置製造出自行高速振顫的物件，這種失常的運動狀態，指出人們平常所忽略的視覺習慣與身體感，經由機械裝置達成的視覺「失焦」，構成了某種如攝影影像般的抽搐效果。位於展場中央，陳慧嶠的《噬夢人》打造了一席睡夢之所，枕上投影著幾許文字，床下鋪滿繁星點點，她以自己出生的時刻「1964年2月19日，午夜0點05分」為題，寫下夢囈般的語句：「我從你眼裡進去，你從我額上醒來。在辨認我時也把你自己辨認，你存在我才存在，由此開始你的未來。」陳慧嶠的睡床直指了莊周夢蝶式的主體認識，除了出生時刻之於藝術家自身的甦醒，其中也包含著觀眾觀看作品、兩相辨識其存在的雙重互文過程。

物體依然重要

在日本藝術史發展中，「物派」（Mono-Ha）被視為日本裝置藝術的根源之一，日本藝評家峯村敏明（Toshiaki Minemura）曾評論道：「1960年代晚期至1970年代早期的日本，此學派之目的是聚焦於那些處於不變狀態下的『物體』，這些物體不僅做為素材，同時亦透過這些並置的素材為自己發聲，進而衍生出新的藝術表達形式。」策展人金島隆弘（Takahiro Kaneshima）認為「物體依然重要」，此次他將物派的概念持續延伸至「物體事件」，在展覽中帶入三位在世代、性別、創作素材皆不同的藝術家。徐玫瑩的金屬創作品大量保留了手作質感，此次她以撿拾擷取的植物枝幹、種子、果實為素材，以金屬實物鑄造成型的技法將有機物質澆灌為不朽的時間金身。而長期與物體進行綿密創作對話的陳松志，藉作品《無題 2013》在展場中搭起了一面曲牆，當觀眾順勢由白牆面移動，進而轉身走向牆面另一側時，才察覺到原來早先在白牆上所見，一幅幅框取冰山形象的畫作，已被轉換為一整面由保麗龍覆疊、削減而成的荒蕪冰原，陳松志透過日常景致與物質狀態的轉換，造成現實情境下強烈的感官對比，與某種在日常生活中向來難以察覺的感性迴響。而在「亞洲巡弋」所有藝術家中最為資深的莊普，在籌備一年的新作《召喚神話》裡，以數座三角形的「屋宅」搭建出台灣空間趨往現代化過程中，已逐漸不復見的狹窄巷弄身體感。這群依循莊普對過往生活環境記憶而生的建築，其門窗素材來自多處即將被拆除的老眷村，而日式房屋特有的黑屋瓦，則是高低不一、錯落於空間之間。莊普談到，過去人們認為每間屋舍都有一個神明，但在面臨都市更新如巨獸般啃蝕著

記憶地景的同時，是否有人思考這些神明又都去了哪裡？這些散置於空間中的瓦片，也許更像是一個個失去身體、漂浮在原地的無神之頭。也許亞洲的面貌向來總是一種變動中的鄉愁，從未被真正對焦，「或許，未來亞洲的再現關鍵便隱藏於他們的創作過程中」金島隆弘說。

（典藏今藝術 第 254 期 11 月）

註

Johan Pijnappel, "Moving Images of Asia", 《月刊美術》 no.331, August 2012, p.82。

本篇內文引言來自《2013 亞洲當代藝術論壇》。