

藝術家的城市漫遊

時間

2013年9月28日 15:00-17:00

地點

草埕文化藝術工作室

與談

陳敬實 藝術家

朱盈樺 藝術家

賴依欣 策展人

陳敬實：我基本上是一個攝影人，可是我發現，談盈樺的作品，當然不能只留在攝影的脈絡裡，因為她確實，從構思到製作的過程，都在一個相當當代的脈絡裡進行，所以我覺得我試著要做一點點的，是用mapping的方式去map她的作品。我想，很多討論其實開始於一個描述，如果我自己去描述盈樺這次《跳·台南》的作品，我可能會用這樣說：《跳·台南》這件作品，其實是用模型製作、針孔攝影作為媒介，創造性地重現了台南中西區的都市風景。然後在作品展示的過程中，結合了遊戲的模式跟觀者進行互動。接下來我試著去把剛剛這描述裡頭，幾個我覺得可以再特別提出來討論的，再做一個比較詳細的說明。

首先，我想談談盈樺作品中強烈的漫遊感。事實上之前說真的並不認識盈樺，也不太了解她的作品。我前一陣子到台南參加一個工作計畫，我們碰到之後，突然間被賦予了這樣一個任務：來談談盈樺的作品。其實說真的我並沒有太多的時間跟盈樺有過實際上的訪談，我大概從她的網頁上面對她近期的一系列作品做過一點理解之後發現，漫遊的確是她作品裡頭一個keyword，實際上到目前為止，她絕大部分的作品都呈現出這種氛圍。我記得我在僅有的一次、跟盈樺對談裡面，出現過這樣的字眼。愈試著進入她的作品，愈發覺得她就是一個不折不扣的都市漫遊者。如果去回推她近些年來的生命歷程，她可能在一段相對算長的時間裡頭，在台北、在東京、在巴黎，這樣的大城市裡頭，有了

一定時間的漫遊的經歷跟實踐。其實我在觀看她這次的製圖誌的兩個系列，製圖誌是從《記憶編碼》到現在《跳·台南》，我覺得這件作品從她整個創作歷程來看，有著蠻大的分野，在之前的作品裡頭我看到的確實是一個城市漫遊者的形象，只是這個城市漫遊者，不曉得為什麼，我在大部份的，呈現在網路的印象看起來，總是有一種孤獨跟憂傷的氛圍。

我之所以這麼說，其實來自一種參照：我想稍微跳開來談一下，這是我第二次在台南參加藝術家朋友作品的座談，上次討論吳尚霖的作品，根據我對他作品的小小觀察，他其實拍了一系列常常是一整個班級的學生的群像和大頭照。包括老師，他們都很正式的面對照相機，拍了一系列像是畢業照這樣的相片，只是他們都閉上眼睛。在那樣子非常正式的全神凝注的瞬間，因為藉由被攝者視線的缺席、不在，我反倒感受到作者的一種幽默，甚至於是捉狹。我覺得尚霖有一個想法要把他們帶離當下，把那些被拍照的人，儘管他們身體是留在一個儀式性的場合裏面，可是他們的心，我覺得尚霖是要帶他們去遠颺。我是想說，在那麼正式的照片裡頭，我看到的是背後一個幽默或者是捉狹的身影！這樣對照著，我在這裏首先想談的是，在這一個人系列之前的許多作品，在城市裡頭的作品，我似乎感受到一個孤寂的或是感傷的都市漫遊者的一種形象。

這樣談的時候，其實我聯想到另外一個攝影家荒木經惟(Nobuyoshi Araki)。Araki跟他太太結婚的時候去了蜜月旅行，但在他後來用攝影集的樣態去



呈現這些照片的時候，命名為《感傷之旅》。很有趣的是，在他新婚期間，他在跟太太的蜜月過程中，最後居然是用《感傷之旅》來命名這段旅程，我覺得好像是體會到在生命過程中不可避免的，一定要到來的死亡分離，後來我們看到他太太因為罹癌過世了。我的意思是，作為一個漫遊者，你有各式各樣漫遊的姿態和心境。我寧願相信很多在都市裡面漫遊的人，可能是充滿了強烈的意向性或是充滿了喜悅，可是我在盈樺的那幾個系列中，似乎感受到一種孤獨的行旅的經驗跟氛圍。為什麼會這樣子呢？我覺得從實際的作品上看是有脈絡可循的。

舉個例子，我印象中比較深刻的是兩個計畫，一個是The Mail Project，就是盈樺在不同的城市拍攝的若干場景，寄給她即將前往的另一個城市，然後之後她會去收到作品。我印象很深刻的是，比方說她可能在倫敦拍了30張照片，寄給台北的她（自己），她收到之後又在這30張裡抽樣，像玩牌一樣，把它們抽出來做一些後製。在這裡，我同時察覺到她作品裡，常常提到遊戲，玩牌是一個遊戲。或者是說，後來那個《Non-place: xxx was here》，確實都好像是她跟城市交往的經驗，但在城市與城市之間，又相對保有自我般地，和自己玩著自訂規則的遊戲。所以我首先意識到她作為一個城市漫遊者，就似乎一直有一個很強烈的意象，是travel alone。

第二個部分我是想談她作品裡頭的一個和當代藝術頗相應的工作模式，也就是觀者的參與互動。這個方式在「製圖誌」的計畫之前不那麼明顯，之前我始終覺得她好像是一個孤單的漫遊者。「關

係」，特別是與觀者的關係這樣的一種在當代藝術脈絡裡算是顯學的、普遍可見的一種方式，我發現盈樺似乎是進入到「製圖誌」的階段創作以後，開始把跟別人互動溝通、把別人納入創作脈絡裡，成為一個重新出現的面向，開始慢慢與別人有互動的感覺。在這個部份裡面，我們固然提到一個參與互動式的工作計畫，可是在當代的計畫當中，確實有不同被實踐的情況。比方說，大家可能都知道李明維，他跟觀眾互動的過程，實際上就是這件作品本身，當然如果我們不去那麼詳細的推究的話。它的整個過程裡頭都是不斷和另一個他人進行相當程度的互動。若我們從這個角度來看盈樺的作品，會發現她在整個作品的脈絡裡頭，其實分了很多階段，我現在如果回來《跳·台南》，前端的部分她還是一個人的工作樣貌，一直到她在政大書城的展示以後，此時參與的他人開始進到她的作品裡，但話說回來，也算是補充的完成了這個計畫。我覺得在她先前的作品裡頭，這個「他人」一起被納入作品的部分，不是那麼明顯。

第三個部分，我想談談她作品裡頭的「攝影影像」，我想大家都看得出來，攝影影像在她整個作品裡頭，只佔了一個部分，但這個部分卻算是滿核心的部分。在這個面向，首先我印象非常深刻的是，空間作為一種概念，在她作品裡面不斷循環演進的一種過程，是非常非常有趣的。其實在早期的作品就看得出來，盈樺對攝影影像有其二度平面限制，有很深的關注。所以如果我們來回想想看，最後被呈現出來的作品究竟是從哪裡開始的，會非常有趣。最早它是實際的一個三度空間，然後被盈樺用相機拍成平面的image，然後這個平面的image

透過電腦的後製拉平透視以後，又被切割下來放在另一個樂高上，讓它可以重新站成一個立體的三度空間，這個部分我們可以理解，事實上是結合了一個手工的、製作的、幾乎是確認那個對象物的過程，然後它又被轉成一個二度的影像，可是這個二度的影像是模擬3D的影像重現，最後又被放在viewmaster裡，去模擬3D的形象出現。我的意思是，在這樣子一個來自現實的實景，一直到最後我們實際在viewmaster裡面模擬的3D影像，事實上出現了好幾次的轉折。

我們可能得要追問，為什麼要進行這樣子的轉折？其實我覺得從影像的脈絡上看，我們許多人看攝影，可能真的相當大比例的人把攝影當作是一個紀錄現實的工具，可是我發現盈樺幾乎從非常早的影像開始，運用攝影影像的方式實際上就是非現實的、脫離社會的。我們如果對照著去看，比方說像特別是，德國杜塞道夫學派的這些所謂客觀的攝影影像，我覺得盈樺的影像幾乎從一開始就站在對立面，她從來要的似乎都不是現實的再現，而是透過一個陌生化的過程，這個陌生化我覺得在實際的操作的形式上面，一個可能是特過針孔相機這樣一種非常原始的、初階的一種成像的系統，或者是透過近攝的鏡頭，這類並非大家認為最接近我們人類視覺的鏡頭的透視，可能是35到50釐米，透過一個盡可能深的焦距形成的景深可能會比較接近我們人類實際的視覺。可是我發現盈樺所選用的照相器械，也是脫離這種接近視覺的脈絡。我的意思是，她儘管是要去再現一個真實空間，可是她選擇一個陌生化了的、初階的成像器

械，讓現實的元素要降到最低，而降到最低的目的其實是要開始一個更主觀的一個視覺或者是再現。所以我不會把她的作品看成是representation(再現)，它似乎更是一個re-presentation(再呈現)，這是在她作品裡頭，對於空間透過不斷轉移的過程裡面的一點想法。也就是說實際上，她是對現實進行改造，然後創造地再現了現實。有些攝影家會希望自己是透明的，能達到客觀的、完全地呈現，再現現實的世界，顯然盈樺不是這樣的。

我剛剛談的是空間性在她作品裡頭不斷轉移所形成的效應。我覺得相對於她先前的作品，《跳·台南》裡的時間的因素不是太鮮明，但是我又感受到透過空間不斷轉換的過程，其實是一個時間的不斷延展，在這樣的面相裡，其實時間已經被隱性的涵括在這個空間的脈絡裡頭，替3D增加了另外一個面向的因素，我從這個角度來看這件作品裡的時間性。我覺得這件作品裡的時間性沒有被特別凸顯出來，可是它是隱涵著的一個面向，所以我說固然是一個3D的轉換，可是這裡頭有著第四度的時間性在裡面。

剛剛在談這個製作的過程，我倒覺得有一個部分可以提出來說明，就是我發現從網頁上看，盈樺對於她自己的計劃行動過程有非常仔細且充分的探索和紀錄，在《跳·台南》的網頁上，她特別把幾個當代藝術的重要參照都放在上頭，大概10個左右的國外藝術家作品或者是特定作品的連結，我注意到有David Levinthal，我當時在紐約的時候看過他的作品，很清楚地如我們一開始談到的，盈樺在

日本表參道做的駐村那一系列的作品，也就是用這種miniature setting，也許我們可以把它翻作「模型建構」，即使是在當代藝術或攝影藝術的脈絡裡頭，模型建構的攝影事實上已經有了一段時間的開展：跟Levinthal同一年出生，有另外一位同樣跟他是猶太人的女性藝術家叫做Laurie Simmons，他們同年齡、都有猶太人的生活背景，同時採用了模型建構的strategy進行拍攝。

盈樺剛剛提到她有一套作品叫《再見不散》(蔡明亮的作品是《不見不散》)，從那套作品開始似乎比較大程度的使用這樣的strategy，其實我覺得還有一個同樣非常有趣的女攝影家，叫Ruth Thorne Thompson，印象中她是一個舞蹈背景出生的藝術家，後來拿到攝影學位，最後又回去教舞蹈。她也用針孔相機，用小模型，有時候也會用紙板剪成人型，甚至會用玻璃的鏡面裁成人型，變成作品裡的剪影，或是reflection。另外一個跟場面調度更直接相關的，是一個法國攝影家叫Bernard Foucon。這樣子的一個方式，我們在攝影史的脈絡裡頭去看，其實不算少見，可是我卻對盈樺這次在《跳·台南》裡整個工作的方式印象非常深刻，原因之一是她最後的成像所能給予觀者的感受，我對於這個viewmaster的製作過程不是太了解，但是當我們透過viewmaster看出去的那個影像是3D的，有一種她提到的「非真實」的感受，我個人覺得是非常詩意的影像，這樣一種場面調度、場景搭建的拍攝過程，實在非常有趣。至於作品裡頭有關記憶的面向，我覺得採用了跳格樣的方式，其實是一種鄉愁式的召喚，或是說，使用viewmaster這樣一種接近玩

具式的器具，同時加強了那種逝去的時間感，所以我覺得「記憶」的面向在每一個觀者之中，或許會藉由一種實物的——跳格子的這一種樣態，或是指像玩具一樣的這個器械——被召喚出來。

(後續討論略，完整文章請見草埕文化工作室：
<http://artsquaretaiwan.com/>)