

城市的當代藝術詮釋

— 觀者與觀看性

時間

2014年1月18日 15:30-17:00

地點

草埕文化藝術工作室

與談

林平 東海大學美術系教授

朱盈樺 藝術家

紀紐約 藝術家

楊佳璇 策展人、駒空間負責人

賴依欣 策展人

林平老師在座談的一開始，針對「觀者與觀看性」進行解題，瞭解了整個駐市計畫的結構以及邀約兩位藝術家進駐城市創作的想法後，便從主持人開場的用詞「然後」，作為駐市計畫創作的敘事展開，開啓了兩個小時的分享內容。

今天這兩位藝術家，我覺得他們所在的位置非常不同，一個是透過影像的作品，紀錄經過一個行動的過程，但最終觀眾看到的是作品本身，[紀紐約]作品中的錄像其實是藝術家找專業的人員拍下來讓觀眾看到，所以其實它是作品本身，這是其中一種介質的型態，可是朱盈樺的作品，當觀眾到了現場觀看，其實作品不在那裏，必須要參與她所設的局，進行一種回應式的行動，這個時候她的作品才會出現。這兩種差異性其實非常大，但是這兩個角度卻剛好拉出兩個很獨特的、觀看一個古老城市—台南的型態。

朱盈樺的作品跟紀紐約最大的差別是：紀紐約已經完成了作品讓你看，可是對朱盈樺來講，她其實是設了一個局，她的作品並不在那裏，得要觀眾進去參與了，她的作品才真正開始發生。所以它是一個活體，這個活體必須靠生命經驗連續性的介入。但話說回來，朱盈樺用了什麼樣的形式？如何引導觀眾進入？

一個多月前，我來臺南看到朱盈樺的作品，也了解了她之前的《記憶編碼》，我對她的《記憶編碼》很

感興趣，所以就追蹤了來到台南看了她這一次的這一組作品。我當時一到現場的時候，我這個人沒有什麼方向感，通常到了一個現場，很容易會有非常非常小一段時間的暈眩，可是這個暈眩感我覺得很棒，因為這個暈眩感不會讓我立刻用一種非常實用的角度去進入空間，進入到一個有範疇的空間。我們要去教堂做禮拜的時候，教堂一定會設計一條長長的道路，讓你經過那條道路，等到你走到祭壇前面的時，其實心靈已經在一種非常純淨的狀況。所以當我到了現場，那是一個水泥的、一看就知道是完全沒有在使用的空間，有一大片的木棧板鋪在地上，我在當下有一種很特殊的經驗，在那裏我看到的是，第一個：我首先看到了一大批的棧板，這個棧板好像有一種工地事件準備要發生，可是它卻又不是，是因為它用棧板做了許多盒子狀的東西，裡面會透出光，當時我從隔壁商店帶過來的賣店形式和記憶還在我的身體上，所以當我從隔壁進入到那個空間的時候，這個棧板空間本來應該是屬於工程的空間，它立刻又翻轉成為一個賣店，因為它有一種展示性。另一個有趣的部份是，它有一個小小的綠色的區域，就是她讓觀眾真正去玩跳房子的區域，其實在最遠的一個角落，而且小小的一區，我看著那個角落，覺得它像是一個小島，而且還是個綠洲，因為四周圍那個工程棧板給你的感覺是硬的，當我看到遙遠的那個小小的島的時候，它立刻產生一種環境裡的對照性。這個對比的性格就有點像是我們講的，非常剛硬科技的媒介物進入到一個古城、一個很有時間性的、很有氣味的脈絡裡面，對朱盈樺來講，這個工程的木棧板是足以帶我們進入到一個脈絡裡面，而這個脈絡透過木棧板，我們逐漸趨向那個綠洲，它讓我



們進入到一個特殊記憶的場域，當然這一切事情都要從「跳房子」這個遊戲開始玩起。

朱盈樺所設的這個局，在還沒有玩之前，就會燃起你想要去玩樂的念頭，所以這個觀看經驗不是可以允許你冷靜地站在一邊觀看那個小島看人家玩，這樣你是不會滿足的，你作為觀者，它在召喚你。為什麼它會召喚你？因為它用的是一個本來就存在我們記憶裡面的一個遊戲方式，而跳格子這個遊戲最後要回家，所以跳格子就給孩子們立刻產生了一個建構世界的概念：我要經過很多的挫折，我要循一定的規則，最後才能回到家。這件事情是一個起碼的社會結構，這個社會結構對於朱盈樺來講，她剛剛簡單的說是一個公共地圖的概念，可是事實上這個地圖本身的性質，也就是地圖性，它展開的不是地圖本身，而是地圖性這個概念。她丟給我們一組認知的方式，是人類當你出生來到世界上，要建構對世界的認識，所以認知永遠是母親教導孩子、在學校裡面教育的過程所必須要建構的方式。

我發現朱盈樺她的作品經常都是在使用這樣子的媒介方式：教學工具、教材，不是因為她現在是老師，才開始使用教學工具。我們這個世代對於教學工具是有距離的，它是沉重的，是因為教學工具相對於我的學習來講它是嚴肅的、不可冒犯的，教學工具對於老師來講它是媒介，透過這種東西要進行一種教育的傳遞，所以教具有有一定的工具性，因此它對我這個世代是沉重的，可是我發現比較年輕的世代，我已經看到好一些台灣的年輕藝術家對於教具這件事情，都有比較輕盈的操弄手法，教

具在他們身上不再是那麼沉重、那麼神聖，它反而變成是一種比較後設的，意思是：我不再怕我沒有伺候好教具或是被教具處罰，而是可能因為文化研究、當代的一種知識學，很多關於傅柯的論述有教育學的這種體制的規訓，這些很多的文本，讓我們重新去認識教育這件事情，以至於我們對教具可以採取一種比較後設性的看法去重新觀看它，我們才意識到教具其實是超奇妙的，因為透過那些教具，建構了我們認識世界的方式，建構了我們的經驗、知識、想像，甚至建構了我們的理想。所以我剛剛講到地圖性這件事情，它不只是展開地圖來探討，或是給你一個地圖來指引你，它其實讓你去思考：什麼叫地圖？地圖可以讓你看到什麼？這是她創作裡面一個非常關鍵性的手法。「地圖」像是她的介質或是形式，或是這些觀看的工具，像她作品中所使用的viewmaster，甚至我看過她以前的作品，她去舊市場收集大量的幻燈片機，小型單人操作的。她大量收集這些所謂幫助我們去觀看的工具，這些工具也是我們去認知世界很有效的助具，而它的內容是有關記憶這件事情。

我今天談到這件事情，是有點想要把他們兩個人之間不同的、玩game的方式，回應他們作為一種藝術的形式去掌握現實的一種方式。第一個，我們稱它為遊戲的時候，不管它千變萬化的玩法，它一定會有規則，沒有規則的玩法不叫做遊戲 game。第二個，它必然會經歷一個過程。第三個，它一定會有目標，這個目標可能是建構在你要達到彼方、你要得到一個東西、得到一個寶物，或者最終的目標是我要打倒我的對方。可是你會發現，這些目標其實都是虛設，這個目標的設定只不過是要引起你想

玩的衝動。你真正要玩是因為你想贏對方，可是你贏了就過癮了嗎？其實真正的game最吸引人的地方在於它的過程。

回到朱盈樺的作品本身，你會發現它並沒有告訴觀眾台南是什麼，它也並沒有讓觀眾在參與她的遊戲之後會去對台南有一個單一性的、統一的解答或固定看法，也就是說，她假裝這個遊戲可以讓你認識台南，但它是個騙局，騙你進去玩。她設的這個局讓每一個人進入之後，先回到兒堤時的跳格子。人要自在、要放開一些社會對我們規馴之後僵硬的身體，最有效的方式就是讓你下去玩。所以她用跳格子的方式，先解放了每一個觀看者的身體，然後觀看者進入到跳格子的格局裡面後，它有一個遊戲規則，可是這個遊戲規則它非常鬆散，那個鬆散在於說，格子它其實本身也並沒有所謂的起始跟結尾，它可以透過你自由的方式，有點像是命運，你把那小卡丟到哪一格你就要跳到哪一格去，它是個占卜，它並不是一個既定的格局，在你丟的過程裡面好像它決定了你的命運的進程。這個game的玩法多麼像我們生命的進程，從我們兒堤時候開始，你進入了一個生命的過程，然後在你玩的過程裡面，你有權力可以回應、可以分享、可以記錄、可以言說、可以表達，每個人到了觀景器那裏把它拿起來，我們看到的是朱盈樺她替我們建構出來的「她所看到的台南」的一個模樣。我現在要談的是這個介面，透過觀景窗，透過跳格子，這個觀者某種程度其實並不是真正走到台南街道上面去註記這些畫面，他其實是透過朱盈樺置入的一些元素、一些碎片，透過她在觀景器裡面給的不

同樣的指紋，而這些指紋，每一個模印等於去建構了她記憶裡的碎片，可是這些模印作為一個可以共通分享的載體，這時對觀者來講，他開始建構對台南的經驗，我不用「記憶」這個字，而我用了「經驗」，因為經驗跟記憶，我們知道它是一個非常弔詭的存在，當你有經驗的時候你正在建構你的記憶，可是當你進入你的記憶的時候，你的經驗其實是在一種被幻化的狀態，因為經驗是有身體性的，記憶其實是虛幻的，所以記憶跟經驗有一種非常有趣的來往關係。

所以，朱盈樺她給的這個碎片就擺盪在觀者的經驗跟觀者的記憶槽之間，它不停地來往呼應，而且這呼應關係還決定這個觀者他是一個人玩？還是他們一家人在玩？還是他跟他的朋友、跟他的男/女朋友在玩？他跟誰在玩？在這過程裡面，這個記憶的痕跡其實還透過一種社群之間、親族之間的一種交換關係去重新建構。我覺得這個重塑的過程就是這個遊戲裡面真正最重要的、最有魅力的、最具有魔法師效應的一個手法。我覺得「重塑」這兩個字太單薄，沒有辦法揭露她提供給觀眾的這個介面裡的那個豐富過程，它是一個非常魔幻的過程。那個過程相當有趣，你會意識到：哇，我忽然發現，我其實人在台南耶，我現在就在台南，我在台南的政大書局裡面，它其實是一個賣店，這個賣店有一片工程的結構，又讓我擺脫了賣店的束縛、賣店的那種形象的控制，同時我進入到一個孤島，而這孤島卻是讓我透過藝術家提供的台南碎片去認識台南，但是我其實就在台南。這件事情它多重層次所揭露的現實，之間互相對照的那些精彩的

層次，我覺得這是那件作品它發生在政大書局那樣一個環境裡面很特別的一個型態。我會覺得對於朱盈樺來講，這件作品它其實不只是單純地作為一個限地製作，其實限地製作的「丁一乃、」有兩個字，有一個是現實，現在的「現」，另外一個是限制的「限」。如果是現實的「現」，表示是為了這個展覽而做的現地製作，是現在、現場的製作；另外「限」的意思是，這個作品它作為一個活體，它必須在某一種場域裡面，它才會有效，它必須限定在某種場域裡面，這個場域本身是它之所以有效的一個關鍵性。我覺得朱盈樺的這個作品，基本上來講是「現」地製作，但事實上更加關鍵的，是它這個場域如何展開的這件事情的這個「限」地製作，我會覺得是它真正進一步的關鍵要訣，這個關鍵要訣，我們要拉到她在誠品那一次的展出，那一次她仍然是「現」地製作，但不是「限」地製作。

(中間略…)

朱盈樺她剛剛其實很清楚的講到，對於探討影像的本質這件事情，當然她的內容還是有關於記憶、生命的進程，不過某種程度，攝影它其實是一個再現現實的方式，對朱盈樺來講，她所做的攝影並不像是一般滿足於傳統的公眾攝影，拍下來以後用一種直接的方式來展現，再現他原來所拍攝的現實。她會帶著針孔相機循著她的身體經驗去擷取影像，像《記憶編碼》裡面的影像來自於隨身的針孔相機，你們知道其實針孔相機非常的難控制，它是很有機的，它不僅和我們眼睛看到的那個影像有關，根本就是「光」這件事。「光」做為一種賊，偷

偷穿入暗箱裡面，它就幫你形成了世界，我覺得這件事情非常神秘。另外一個部分，除了影像擷取的方式，她去探討攝影的本質，持續在處理影像如何被展現這件事情，包括看片機、投影、照片，《記憶編碼》最後決定用一本書的型態呈現。她剛剛提到一個癮頭，觸動你想要玩的這個癮頭，她一方面說是影像這件事情，但是我想要回到她的形式：事實上她不是透過影像本身而已，她其實透過影像被展成的形式，我們身為老師在做教學方法的時候，譬如我要進行教學，我一定要建構一個有效的教學方法。我曾經教過國中，所以我在師大的時候必須要學教學方法，在教學方法裡面有一課很重要，就是如何引起學生想要進入脈絡的動機。我發現朱盈樺她這些所有的影像裝置、這些器械本身，不只是單純的器械，尤其是《跳•台南》這件作品，她甚至讓這個器械進入到一種遊戲的習性裡面去重新展開，所以既是教具又是玩具的特質，在她近期這兩件作品《記憶編碼》跟《跳•台南》，我看到裡面有一種非常巧妙的同質性。

最後一句話跟大家分享：你到一個地方，其實那個地方你是沒有能力徹底認清楚的，那個地方之所以對你有意義是在於，它存在你每一次的敘述、每一次的經驗。所以我覺得這兩位藝術家他們某種程度就是在提供非常獨特的敘述法給我們，讓我們能重新認識這個地方。

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