

看不見的身體，不安定的檔案： 廢墟島上的形骸^[1]

郭昭蘭

國立台北藝術大學新媒體藝術學系與藝術跨域研究所兼任副教授

姚瑞中的《海市蜃樓——台灣閒置公共設施抽樣踏查》已經進入第四輯的籌備了。這個「現代性幽靈的顯影」的藝術行動^[2]，目前看來，並不是一件「看得到起點與終點」的作品；持續綿延的「蚊子館」調查行動，讓「顯影」超出以藝術行動掛名，以觀念手法交代其「藝術成分」的藝術計畫。它直搗實體戰線的姿態，以「視線所及」匯聚力量，與孳生中的蚊子軍團，持續對峙。最近，「2014威尼斯建築雙年展——從迷走到見證：姚瑞中前蚊子館影像紀事展」似乎又把這個行動往起點的前沿處推進了一步。

愛德華·卡爾（Edward Hallett Carr）說：「歷史就是歷史學家與事實之間，毫不間斷的相互作用的過程，也是當下與過往之間那永無終止的對話。」對於書寫歷史的目的、方法與限制，卡爾提出一個疑問是：「歷史上的事實，到底何種程度是屬於個人的事實，何種程度又是屬於社會性的事實呢？」何謂歷史？「讚揚一位歷史學家敘述準確，就好比讚揚一位建築師在建築物中，用了充分乾燥的木料，或者，適當的混凝土。這是其工作分內的必要條件，卻不是主要的職能。」姚瑞中這次在「2014威尼斯建築雙年展——從迷走到見證：姚瑞中前蚊子館影像紀事展」，從過去「廢墟迷走」的檔案中抽出具有建築與歷史意義的檔案，以回應威尼斯建築雙年展的主題「吸收現代性：1914-2014」；展出項目包括，「日本殖民時期產業遺產：水滴洞選煉廠」、「原住民建築遺址：屏東魯凱族舊好茶社」、「二戰前西式洋樓：金門僑鄉豪宅」、「觀光休閒渡假村：三芝飛碟屋」、「前清家居民宅：澎湖望安花宅聚落」、「戰後閉鎖禁錮空間：綠島綠洲山莊」、到「泰源事件」迴響：「萬萬歲」錄像暨影像創作。上述這些檔案對於歷史與史實的觀照，以其來自「廢墟迷走」的行走歷程，已然超越了上述卡爾所說的歷史學家的主要職能，它添補的是當下與過往之間對話過程的社會性事實，一個由個體身體肉身行走蜿蜒而成的一條關於集體遷移與資本移動下的餘生者（們），如何以藝術行動自我啟蒙的路徑。

有關行走相機的意向，我們也許可以想到蘇聯導演的維爾托夫（Dziga Vertov），不過，將「從迷走到見證：姚瑞中前蚊子館影像紀事展」放在湯姆生（John Thompson）的台灣影像、日本殖民政府的「南進台灣」，甚至最近齊柏林的「看見台灣」紀錄片，諸多試圖以影像描繪島嶼形貌的企圖之脈絡，似乎更能掌握姚瑞中計畫中所隱含的精神地理的意味。不同於湯姆生的十九世紀影像與日治時期「南進台灣」的「帝國之眼」、或者「看見台灣」諂媚觀眾的空照技術與影音美感，姚瑞中的「廢墟迷走」中，具有一個影像表面雖未現身，其形骸卻如同廢墟的身體形骸。

事實上，2000年左右，台灣至少有三位以上的影像藝術家，手持相機，行走台灣各地，儘管背後美學企圖各不相同，他們卻似乎不約而同以身體環遊台灣，試圖以相機記錄的功能，重新捕捉這個島嶼的形貌。游本寬的「真假之間」聚焦大型人造塑像，在現實空間中創造半真實，半虛幻的超現實景象，光怪陸離卻又如假包換。黃明川的「城市空間起革命」與「地景風雲」系列則呈現城市的公共空間中，人為改造對城市地景的暴力，藉此拉出了政治勢力的視野，以及只有歷時蹲點記錄才能看見的時間軸線。黃明川另一個劇情片作品「破輪胎」中拍攝紀錄片的主角，又像是提點這些行走台灣記錄者的自我肖像。黃明川與游本寬這兩個環遊中的身體，相對來說，是以較為中立的目光，審視地景。這些以台灣地景進行的巡遊式搜羅與記錄，多少同樣都俱有重新命名，重新繪圖，重新敘說島嶼的意味。

此時，姚瑞中也進行着他的環島巡遊，其駐足的據點與巡遊的態度，被他自己命名為「廢墟迷走」。事實上，姚瑞中從大學時代開始，便開始混廢墟、找廢墟，一直到2004年的《台灣廢墟迷走》、2007的《廢島》，出版了兩本廢墟晃遊與書寫的計畫。同樣是這個晃遊的身體，幾個質疑歷史、國家、權力疆界的行動，標示出藝術家的對大敘述抱持懷疑論的政治位置：「本土佔領行動」（1994）、「反攻大陸行動」（1994-1996）、「天下為公行動」（1997-2000）。廢墟，本來不是為「未來」的觀賞者的目光準備的，它並沒有要取悅「未來」的我們的打算，廢墟提供一個精神上的開放場所，讓廢墟造訪者可以從日常的時間軸上脫開，游離在開放出的時間與空間軸線上。如此，與其說姚瑞中的廢墟顯影，是對這個島嶼進行巡遊記錄，還不如說他是從坐標清晰功能明確的城市，逃向時間、空間、身分都在游離邊際，讓身體得以因為坐標失效而重新洗牌的廢墟場景。廢墟客從城市規訓的空間，走向廢墟野境逃逸的浪漫主義精神結構，以及《台灣廢墟迷走》書中的記錄方式，都在透露：「我」在廢墟中的精神存在。

廢墟，在此從美學對象轉變成逃逸者的反烏托邦樂園，對城市的光鮮承諾不再迷信的無政府主義者的樂園。與其說它記錄了廢墟實景，還不如說，「廢墟迷走」記錄了藝術家逃逸的路徑，折射出的是逃逸身影所處的精神結構，一種重新置換身分座標的慾望。這個影像一身體結構，指向隱約顯現的藝術家身體，一個關於廢墟客的精神地理學。這也是接續其後的蚊子館清查計畫的精神地理脈絡，一個關於創傷地誌的理解線索。

就是在這樣的脈絡下，我們才得以重新理解台灣廢墟檔案在藝術家的手上重置於建築脈絡上，所創造的差異閱讀的意義。放在建築展覽，以及建築史的脈絡裡，這些原先由逃逸身體所重新劃定的廢墟之國（Ruin，意即毀敗）成了書寫建築歷史的史觀。即便這個由藝術家自行對檔案重新編排的建築史，並沒有選擇從官方史觀上爆走，這一份從毀敗的廢墟之國所檢選出來的清單，除了「驗明正身」式的隱含見證立場，更是一份俱有精神地理與地理政治對峙過程的政治化清單：廢墟島上的形骸。

【註】

- 1.本文原刊載於《典藏今藝術》八月號，乃《海市蜃樓》第四輯籌備期間，特此說明。
- 2.郭昭蘭，〈《海市蜃樓》藝術行動：現代性幽靈的顯影〉，見姚瑞中，《海市蜃樓III》，台北：田園城市文化事業出版，2013，頁65-68。