

廢墟的故事—— 姚瑞中的檔案行動

董冰峰

策展人與製作人

所有一切都將成為未來的廢墟。
—— 姚瑞中《台灣廢墟迷走》¹

就我的有限觀察，「廢墟」成為華人當代藝術的創作主題，實為1990年代以後普遍出現，尤其為中國內地和台灣。一方面，由於1990年代前後的全球政治劇變引發了對歷史²的重新省思；而另一方面，亞洲城市化的快速發展，無疑也激發了當代藝術家對現實的真切關注和藝術創作的表達。

藝術史家巫鴻談到：「當中國前衛藝術家在1990年代重新關注起廢墟的時候，他們注意的不再是圓明園這類歷史遺留下來的陳跡，而是當代社會給人和建築所造成的新的創傷。」³ 另一位藝術評論家高名潞也同樣指出：「第一位『廢墟』藝術家張大力的作品可以被解讀為都市建設的大規模拆遷對人性的摧毀。」⁴ 在姚瑞中的第一本「廢墟」著作《台灣廢墟迷走》中，藝術家談到這本著作的用意：「這是一本試圖集結台灣廢墟之美的攝影／文字書，也回頭反省台灣『自我廢墟化』的歷程。」⁵

無論是以反思歷史或是密切與當下關聯為主題的「廢墟」藝術，實則其中都貫穿了藝術家即記錄現實又在不斷反抗現實／現代的雙重用意。姚瑞中自1990年起（至2005年）創作的《廢墟迷走》攝影系列，就以超現實的影調和誇張的構圖來表現台灣社會荒誕現實的一面。⁶ 繼而在《廢島：台灣離島廢墟浪游》一書中，姚瑞中更進一步指出：「廢墟不但見證了過往社會的發展興衰，也使我逐漸洞見



2010年十月八日行政院長接見姚瑞中及LSD師生（行政院提供）

歷史背後所隱藏著的龐大意識形態黑洞。」⁷ 應該說，在〈海市蜃樓：台灣閒置公共設施抽樣踏查〉計畫之前，姚瑞中就藉以現代「廢墟」反思歷史遺蹟的同時，也在自覺的探尋一種人生必經的某種體悟，抑或藝術創作面向台灣未來的一種可能路徑。

二

〈海市蜃樓：台灣閒置公共設施抽樣踏查〉計畫，是擔任藝術教師的姚瑞中，帶領來自台灣不同院校的藝術學生發動的一個攝影工作坊計畫。工作坊旨在動員同學踏查台灣各地閒置的公共設施（俗稱「蚊子館」），意在以藝術手段洞察社會。〈海市蜃樓：台灣閒置公共設施抽樣踏查〉計畫同時也首次被納入「2010台北雙年展聯動計畫」，後也廣泛參加了包括2012上海雙年展在內的諸多國際藝術展示及相關活動，獲得重要的反響與討論。

在我看來，這一計畫與中國紀錄片導演吳文光發起的「民間記憶計畫」有著某種



所以，我就先在這邊的工作室教他們
So, I first teach them basic skills in the studio,

2010年姚瑞中開始帶領失落社會檔案室同學作攝影工作坊（截圖自紀錄片《廢墟上的一道彩虹》導演／羅秀芝）

內在的創作邏輯與形態上的呼應。「民間記憶計畫」同樣是吳發勳青年藝術學生（大多數）返回自己的家鄉，以錄影訪問長者加公佈口述檔案的方式，試圖追溯曾發生於中國大陸1960年代前後史無前例的「大饑荒」。與〈海市蜃樓：台灣閒置公共設施抽樣踏查〉計畫稍有區別的是，前者是對於台灣近年現代化建設過程中「體制共謀」的揭露，而後者則是拷問長期被官方遮蔽的歷史或制度性的缺席。兩個計畫都直接指向一種對於真相的尋求、同時也直接指向了對制度的批評，也都借用了當代藝術通常的影像紀錄與檔案呈現的綜合手法。同樣，我們看到，「民間記憶計畫」也被大型藝術項目：如上海雙年展、光州雙年展和2015威尼斯雙年展中國館等展示項目。

在「教」與「學」的雙向關係中，藝術家和項目學員都獲得了重要的歷史記憶及現場經驗，從而也獲得了對於社會及政治更為豐富的認知和瞭解。藝術是無法被直接教授的簡單道理，在姚瑞中和吳文光這樣的藝術項目計畫中得到了明確的解答。而開展更為系統的有效目標的田野調查計畫，無疑是今天瞭解藝術與社會／文化關係的「暫時性」通路。或者至少，這只是鬆動制度或與制度協商的的一種

可能方式，而不是直接（也無法）去改變。一方面，項目暴露了藝術行為本身的脆弱性與易變；另一方面，項目也變成一種「生命政治」，例如藝術史家格洛伊斯所說的：「因為它自身已經開始通過藝術手段將創造生活和記錄生活，並且視之為純粹的活動。」⁸而「海市蜃樓」和「民間記憶計畫」，都接近格洛伊斯所指出的：「存檔文件就是過去與未來相互轉換的場所。」⁹

三

及至《海市蜃樓Ⅳ：台灣閒置公共設施抽樣踏查》出版，姚瑞中的〈海市蜃樓：台灣閒置公共設施抽樣踏查〉計畫，依然成為「一場沒有盡頭的戰爭」。這不僅僅源於一個藝術行動的開端，而且在進程中也日益引發台灣社會及政府的關注，巨大輿論壓力也迫使政府部門開始採取一些行政手段及措施來作出挽救與回應。

「藝術介入社會」，無論在台灣還是中國大陸，已經成為當代藝術現場中的關鍵議題。藝術不僅僅來源或反映生活現實，而且要對權力制度運作下對個體人的壓迫作出相當的反思與行動。明顯的是，中國社會高速的現代化發展，即帶動了當代藝術的商業化與制度化的潮流，也反生了更多的批評性藝術與「自我組織」的運作形態。同時對於美術館或大型展示而言，社會批判也成為政治正確的運作主題及目標。問題不僅僅於美術館作為一種公共空間，使不同文化及社會網絡在其中流動，而是藝術／藝術家首要反省藝術創作及展示的美學侷限，要不斷的將社會問題及其背後的運作機制揭露出來，成為一種力具政治運作動能的藝術行動。如藝術史家格蘭·凱斯特（Grant H. Kester）提到：「關鍵不是藝術品身為物品之中不斷改變的形式，而是在藝術品所催化的溝通過程。」¹⁰無疑，作為藝術作品和系列出版物，「海市蜃樓」呈現出了此種批評性、以及溝通的可能。

- 1 姚瑞中，《台灣廢墟迷走》（台北：田園城市文化事業，2004），頁15。
- 2 「廢墟」的另一寓意。姚瑞中談到「如何在一片舊體制、老觀念的殘敗廢墟中建立一個嶄新社會，則成為90年代的挑戰」。《台灣廢墟迷走》，頁26。
- 3 巫鴻，《廢墟的故事：中國美術和視覺文化中的「在場」和「缺席」》（上海：上海人民出版社，2012），頁198。
- 4 高名潞，《牆：中國當代藝術的歷史與邊界》（北京：中國人民大學出版社，2006），頁226。
- 5 姚瑞中，《台灣廢墟迷走》，頁11。
- 6 公共電視台編著，《以藝術之名：從現代到當代，探索台灣視覺藝術》（台北：博雅書屋，2011），頁42。
- 7 姚瑞中：《廢島：台灣離島廢墟浪游》（台北：田園城市文化事業，2007），頁9。
- 8 鮑裡斯·格洛伊斯，《走向公眾》（北京：金城出版社，2012），頁95。
- 9 鮑裡斯·格洛伊斯，《走向公眾》，頁99。
- 10 格蘭·凱斯特（Grant H. Kester）著，吳瑪俐、謝明學、梁錦鑒譯，《對話性創作：現代藝術中的社群與溝通》（台北：遠流，2006），頁147。