



艺术时空

时空穿越——虫洞

——台湾当代艺术展

Transcending Space time-Wormhole

姚瑞中 Yao Jui-chung

“时空穿越——虫洞——台湾当代艺术展”2002年10月25日将于北京首都博物馆西展厅举行，此展由张元茜策划，由富邦艺术基金会主办，参展艺术家有姚瑞中、陈浚豪、林俊廷、黄静怡、杜伟、顾世勇、林建荣、林书民。

新媒体时代的来临除了改变日常生活作息之外，也改变了艺术原有的面貌。举凡光、电、机械动力或是科技媒体，无一不影响着人类的生活与价值观，而这些工具理性的革命，不但改变了人类对世界有限的认识，也对人类的处境重新下了一个定义。“时空穿越——虫洞”展借着由黑洞塌陷所连结的“虫洞”概念，来进行一场时空穿越的艺术实验，透过艺术家们的想象，以各种不同的新媒材带领我们进行一场超越意识形态、种族地域甚至时空观的艺术之旅，并由此展呼应物理上“场”(Field)的时空概念。

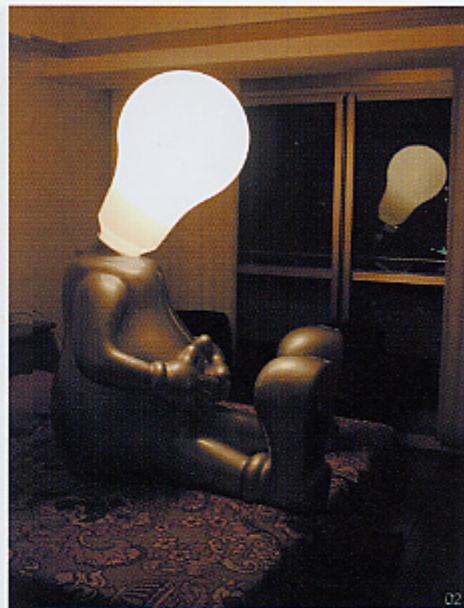
“场”是指物理学上取代“以太”(Aether)的观念，而“以太”原本是指填塞于无限宇宙穹苍之中的精细物质，20世纪由爱因斯坦提出“场”的概念，包括重力场、电磁场、波场等。这些“场”是物质或能量的对等物，其“中子场论”以“物理实相本质上无实体”的假设为前提，根据此论，真正真实的只有“场”，“场”不是物质，是宇宙的实体；物质(粒子)只是“场”与“场”互动时的呈现，宇宙间惟一真实的事物是“场”，而“场”是无法抓摸、无实体的。1985年3月李欧塔曾以“场”的概念发起了“非物质”展览于巴黎蓬皮度国家艺术文化中心展出，在展出论述中，他提出了67个不同“场”的概念，包括“物质场”、“材料场”、“母性场”、“实物场”、“矩阵场”，“场”并不是一个单纯的视觉空间，从造型的角度来看，它更倾向于由材质与空间的对话所导致的一个共感场域，而此场域只存在于每一个当下，并随着现场环境的可能变量而有不同的样态。因此，装置艺术与其他视觉静态艺术最大的不同也就存在于透过装置手法来营造这个“场”，它与空间条件是相辅相成且无法替代的，就算是同一件作品，也必须根据不同空间作适当的调整而产生新的面貌。

笔者曾于1993年提出另一种有别于上述这类空间概念的系统，统称“装置场”，集中在艺术范畴内所导向的一个“星状凝聚”交织组织的“场”，泛指艺术上不能以时空标准所包含的“时空”，是一种相对性的扩张时空观，它是由五项元素：空间装置、影像装置、行动装置、人体装置及音声装置，交

相冲击所建构或解构的“场”，不同于物理空间的能量场，它借着各种非有机形式的撞击（各类艺术间的反美概念），或各类型（平面、立体、行动、音声……）所属美学的矛盾对立，在冲突、分裂中寻求主体解消后之“对立的统一”；它试图要召唤那潜藏于各项元素中，被约定俗成所压抑的欲念，呈现欲念在相互吞食、毁灭之后升华结晶的可能样态；在撞击及互斥之后，不仅在于感官上的过度干预，而是挑起感官刺激后一种焦虑的反思及由此抽离而作为一个人的外在躯壳之局限，进而达到无限解放的可能。

洞

若说外在的广大世界是一个浩瀚宇宙，那么内在的世界尤其是微观世界又何尝不是另一个新天地？人类由于基因的繁殖而延续生命，由于基因突变而衍生出新的可能。黄静宜 2002 年的作品《蔓延》，以日常生活中经常使用的粉红色保温管，粘贴、切割成一个不定型的洞穴，在这个造型如同子宫的柔软肉壁中，显露出来的是保温管中空的洞状空间，犹如海底的珊瑚礁或千年老树根，蔓延在空间四周而组构成一个包围式场域，并将观众包容其间。然而诡异的是，这些如蕈状般的柔软物体，却暗示了这些由工业化学材质所制成的粉红色保护壁，正保护着威胁自然生态最大的元凶——人类；这些以化学制成的保温管被她以锐利的美工刀片片切下，再粘贴成孕运人类的母体巢穴，一方面暗示了对回溯自然的渴望，另一方面也暗讽着人类工业文明对大自然的无情破坏。



02



03

机器奴隶

人性中感性的一面让位给他的工具理性，在一尊尊陌生的机械面容与建构完善的制式生活中，面对人生中的种种是否已相对无语？林建荣延续他长期对于玩具的关注，2002 年的《DI-DA-DI》是他将小型机器人改装成两尊装设电灯泡头颅的大型银色机器人，置放于空间角落旁，四周则有许多如钟乳石般的白色锥状物从墙上、天花板下蔓延出来，不但象征着时光的流逝，也暗示着一处如同行刑房的狭小危险境地；当观众进入此空间时，这些机器人会随着马达的噪音，播放着西洋歌剧《猫》中的《回忆》一曲，随着音乐的节奏，这些电灯泡会产生忽明忽暗的光源，映照在这些白色锥状物上，而形成放射状长短不一的影子向四周散开，观众如同身处钟乳石洞窟里，时间在此似乎已逝去了上千年，但这些机械人却如薛西佛西被诅咒的命运般，摇头晃脑作着永无止尽的摆动，它是一个个人类制造出来的小丑？还是人类亡魂的守灵者？守卫着这个失落的乐园。

面对这个科技时代，我们是否因科技所带来的力量，而自认拥有“神”所具备的万能，甚至在忘我神迷之中也忘却了作为“人”的原本面容？到头来，我们究竟是科技的主人还是奴隶？从某种角度来看，艺术家就如同他们珍藏的机器人一般，被操弄、被宰制，它们都期待从“奴隶”的地位转而成为“主人”，但现实上的失落使得他们不得不成为社会的“奴隶”，虽然真实世界往往无法满足主体价值的存在，但他们也透过人工机器，再造了一个属于他们所认知的“虚幻王国”。对年轻一辈的艺术家来说，真不真实已不是最重要的问题，透过有限的快乐来追求有限的自由，以换取原本失落的童年，才是重要而切身的目标之一。



04

冷光

没有了光，就等于没有了一切，近年来有许多艺术家以“光”为元素来作为探讨的对象，“发光体”、“反射光”及“承载物”、“反射体”就构成他们主要探讨的对象，举凡激光、萤光、一般光源、光纤等各式各样的光源，在艺术家天马行空的想象之下有着相当活泼的面貌。林俊廷 2000 年的作品《记录零秒》是使用激光束进行创作的实例，他特别订作了一间长方形的黑暗空间，入口非常狭窄，当观众进入此狭小而黑暗的空间时，会触动自动感应装置，整个空间会慢慢地弥漫着带有水分子的半透明雾状气体，此时由绿色激光束所构成的一个椭圆形光环若隐若现，显现出一个犹如时光隧道般的景致，观众如同进入宇宙黑洞内，无法捉摸任何物体与光线而显得神秘难测，是一件相当神秘而带有诗意的作品。对林俊廷而言，“装置”是一种空间观，一个时空感知的特殊经验，他所使用的元素都不具有形体，更非物体，而是一种纯粹抽象的元素；从某个角度来看，“雾



05

气”是自然的产物，在此却被科技再制而显现，“激光”则是高科技的产物，透过雾气所造成的一道立体幕屏，来捕捉那无可名状的“灵光”显现，以召唤那存在于永恒之中的瞬间。

陈浚豪2002年的作品《洞念》，则以“点”铺陈“面”的手法组构了一个庞大的“冷光”场域，他花费十天的时间动员十名工作人员，将八万粒我们经常使用的小型银色图钉，整齐地粘置于墙面上，所有图钉的尖端都朝门口的方向摆放，以45度角与墙面接触，呈现一个庞大的正方形，数以万计的图钉犹如银河星空般地闪闪发光映入眼帘，非常诗意且动人。“聚少成多，积砂成塔”的量化手法成为他作品的特色，他以不断重复的劳动执行大量的图钉安置，并借由数量的不断增加所造成的视觉量化空间，形成一个类似“农田”的场域。使用图钉这样的工业材质去延续一种农业时代的插秧行为，也许是美好时代的一种缅怀，或者是对逐渐消逝中的大自然所进行的召唤行为，当我们的双眼被波光粼粼，犹如日正当中的海岸所反射的光芒照耀时，图钉已不再是图钉，你看见的已非你所看见的，一切都已成为超乎材质之外的抽象概念。就美学上的企图切入，与马勒维奇(Kazimir Malevich)的“黑中黑”绘画一般，同样去除所有的意义，拒绝“再现”任何视网膜的愉悦，并且不服务于任何外在事物，艺术只为它本身而存在等理论基础为架构，但他以“现成物”的摆置来突破这类平面架上绘画的方式，也未尝不是对此理论的修正，艺术家更彻底扬弃所有手工涂抹的过程，取而代之的是一种机械化人工动作，不需要思考，也不需要技巧，更拒绝随机性，就像填色游戏对号入座般的事先设定一切，所有辛苦的劳动只为了一个早已预设好的结果，这样的生产方式与工业文明的产销体制基本上是类似的，同样在异化劳动中产生一种异化后的疏离感，不同的是，他却由此种人工化插秧的行为，重新唤醒人们对自然的感动。

顾世勇2000年的数字录像作品《轻，如何使自己更轻》，则应用镜像球面的无限折射原理，制造了一个圆形的虚幻空间，探讨宇宙尘爆现象的物质轮回法则以及物质不灭定律下的人生观。录像作品中的他站在油绿的擎天岗草原上，身着白色休闲装，悠闲地从口袋内拿出一片口香糖放进嘴巴，慢慢地吹起了一个白色小气球，随着四周震耳欲聋的吹气声，这个小白球越吹越大，大到将他带起来飞入云彩内，飘入黑暗的外层空间之中，最后在宇宙间爆炸，片片残骸再坠落到原本的草原上，消失于无形之间，颇有《金刚经》中“一切有为法，如梦幻泡影，如露亦如电，应作如是观”。对万事万物空相的顿悟。由此作他提出了物理概念中质量轻与重的相对概念，在此他所指的“轻”并不是物理学上所认知的“轻”，而是相对于一种由社会价值、意识形态等种种

外显现象所造成的心灵负担。这种负担所造成的不自由、不快乐，迫使人们在各式各样的短暂虚幻享受中，逃避面对现实的可能，而作为此种虚幻界面的各种幻影术，就替代我们在真实世界内的位置而成为他所谓的‘潜在真实’。

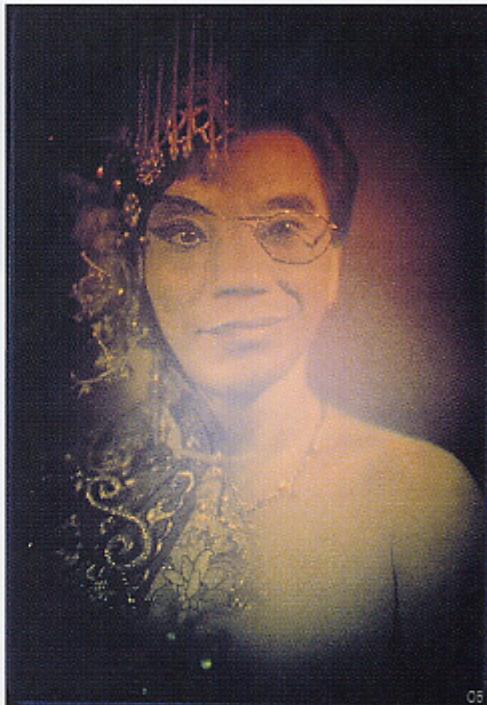
梦幻泡影

真实到底是什么？虚幻又是什么？究竟是从虚幻中产生真实，还是从真实内制造虚幻？艺术从某个角度来说就是一种幻像，我们以为可以从真实中去寻找真理，然而换来的却往往是一个更大的虚幻泡影。林书民2002年的《轮回》是他应用‘镭射立体影像’所制作的一件空间装置，简单地说，就是将实物本身透过镭射特有的‘同相位’、‘干涉性’等技术上的特性，产生一种视觉立体幻觉，在此作中他将48个人脸及一只狗所制成的立体影像，构成一面如祭坛般的神圣场域，在投射光源某个角度的照射之下，这些人像看起来都栩栩如生，犹在眼前，非常逼真而写实的‘再现’一个客观的真实，却也无可避免地被科技封存在一片片扁平的符码影像世界之内，永远也逃不出这个幻影般地轮回。而这些影像皆来自于真实世界的‘拷贝’；换句话说，他试图以虚拟的影像来取代原本的‘真实物’，一个永远不会被毁灭、自我消亡的‘幻影’，他揭示了所有的生命体（承载灵魂的躯壳）就如同这些没有了内在灵光的‘承载物’，虽然栩栩如生却是行尸走肉，林书民所赋予这些‘承载物’的内容，不仅在于‘再现’真实，却也因为过于真实而取代真实，成为‘超真实’。

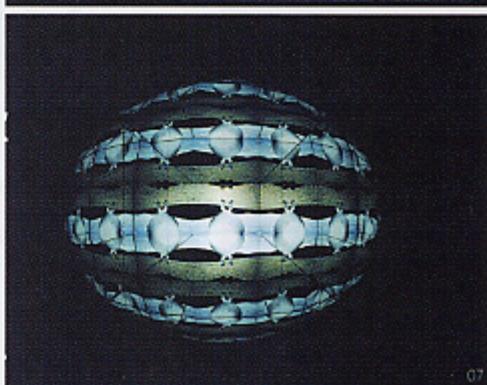
杜伟历年来的作品大多以‘四两拨千斤’手法，大开展出空间的玩笑，2002年的作品《影舞者——艺术古迹的超时空之旅》运用孔庙原本的空间，来探讨同一地点却不同时间的重叠与错置，惊悚中带有一丝幽默的气氛。与大多数展出方式不同，他故意将展场的大门锁起来，不让任何观众进入参观，只留下一个小门缝，让观众有一种‘危险地区，非请勿入’的错觉；因此观众无法进入此空间内欣赏所谓的艺术展览，只能排队透过门缝偷偷地瞄一下黑暗的展场。有趣的是，在这个漆黑而硕大的封闭展场内，却有位身着传统八佾舞衣的舞者缓慢地跳着滑稽的舞步，此影像是他以投影机投射在展场的墙壁上，不知情的观众还以为见鬼了，直到看见展场旁的说明牌后才恍然大悟，原来这是一个观念性艺术展览。从心理层面来说，艺术家意图借由对‘圣人’的想象来认知自己的人性，并以此作为那潜藏于人性欲念内‘兽性’的托辞；因此，全民共同参与的‘圣化运动’不仅仅只是对那无所不在的‘魔鬼’所祭出的法宝，而是对社会现实环境中，那令人厌恶的‘妖魔鬼怪’之现实投射。到底谁才是真正‘鬼怪’？谁又是救苦救难的‘圣人’，或者，那里没有圣人，也没有鬼怪，只有惧怕真实的人们。

至于我自己的作品《天堂变》（2000），是近年来陆续在台湾民间各地所拍摄收集的影像，意图呈现台湾特有的一种虚假、疏离的‘冷现实’，也可以说是现代版的‘金碧山水’。金箔以往大多是运用于宗教画或王室权力的象征，在此则试图将原有画面中的‘景深’取消，让场景成为一种似真似假的空间，以增加现实与虚空间的疏离感；另一方面，金箔平面则提供观者一个冥想的空间，所有天空都被金箔所覆盖，转而成为心理层面上的内省空间。手工染色的破旧痕迹将照片染成像是从废墟中挖掘出来的档案，眼前的世界似乎曾经历过一场莫名浩劫，整组照片的氛围是世界毁灭后彻底孤绝的状态，但却透露出原本的虚假；就如‘赝品’这个概念，大量制造的赝品其实都来自于一个原件，如今原件已消亡，我们则只能以赝品去仿真原本的那个真实，但那永远不可能是原有的真实，只会越离越远，直到某个程度后我们反而会认为赝品才是真实，于是真实已成为‘赝品’的赝品。

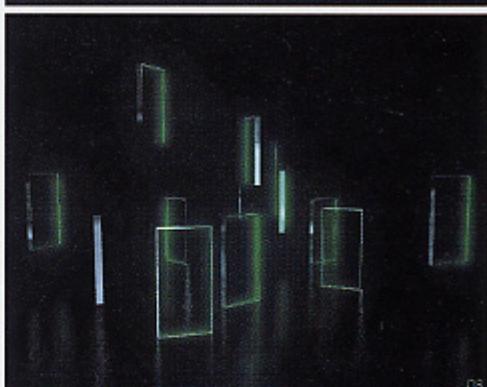
面对这个世界，试图以戏谑嘻笑的表象，铺陈一个冷漠异境，一股随风而逝的莫名悲哀，因为对未来及对过去的无知所衍生的不安与恐惧。于是我们创造了具象的神和兽，借此来认知自己的‘人性’，并作为潜藏于人性欲念下‘兽性’的托辞。作为灵魂逃避现实的短暂住所，人性让位给潜藏的欲念，影像不再只是影像，它全面地渗透到各个创作领域中，互为所用的开展新的语法及世界观。而这只是一个起点，新的天堂在那里等着你，虽然我们从没见过真正的天堂。□



05



06



07

- 05《洞念》陈家豪 图钉
06《戏》林书民
07《经，如何使自己更经》顾世勇
录像 284X110X1780cm
08《出界》林俊廷