



林書民

靈魂不過是個虛幻的瞬間？

談林書民的影像創作

文／姚瑞中 圖／林書民提供

藝術從某方面來說是一種幻覺，它可以通過現實世界的途徑帶領我們進入非現實領域，也可以藉由超越現實方式營造一處烏托邦。然而，真實是一個幻影嗎？還是幻影本身已取代了真實？當一切皆如夢幻泡影，藝術的存在不也是一種服膺於此的假象？若說外在的一切皆為假象，而藝術服膺於此假象，那麼什麼才是藝術的真實？或者，根本就沒有所謂的真實，一切都是幻象、一切都在不停的變化中快速消亡。

林書民（1963-）歷年來的作品都圍繞在虛實的辯證關係，透過各種形式的空間裝置手法，進一步探討人與人在現今社會中的某種疏離狀態。1994 年的作品「墟」即是早期探討此現象的一個例子，林書民在展出現場的地板上堆放著一堆破碎玻璃，隱約可以見到人臉隱隱浮現，並應用「雷射立體影像」（Hologram，又稱「全像攝影術」），將平面化的三度空間影像，轉為一種虛擬的立體浮像。在討論這件作品前，我們先簡要瞭解一下什麼是「雷射立體影像」？簡單的說，就是將實物本身透過雷射光特有的「同相位」、「干涉性」等技術，所產生的一種視覺立體幻覺，普通攝影技術是藉由某種光源照射被攝物的反射光，經過透鏡在照相機內結像再感光於底片之上；「全像攝影術」與此相反，並不使用照相機，而是先用鐳射光將被攝物照明使其反射，再將來自於同一光源的鐳射光（參照光）重疊於此反射光，使其發生干涉作用，再將底片置於此位置上進行顯像，透過「全像攝影術」看到的被攝體是三次元的，只要改變眼睛位置，影像本身也就會稍微改變形狀，乍看之下宛若立體一般，不過由於技術限制，所有色彩都是單一性發色，而無法達到色彩的忠實再現。

地板上這些破碎玻璃照出的人臉靜默注視著觀眾，在觀看者視覺移動的瞬間中出現又消失，破碎的「發散物」（玻璃）不但加強這層疏離氛圍，破碎的人臉也猶如鬼魅般地圍繞在四週，造成一種不確定的疏離感圍繞在觀眾身旁；這些破碎的玻璃也同時反映著觀眾被分割的面容，猶如傷痕般的訴說著每個人曾被粉碎的自我，藉由這件作品，林書民試圖拼湊出一張面目全非的面容，而我們卻往往在不斷破碎的自我反射中找尋自我認同；而這堆被粉碎了的鏡像，似乎也宣示著一個無法被準確再現的自我真實，以及一個被粉碎了的虛幻世界。

1994-96年的作品「玻璃天花板」，是林書民製作的另一件空間裝置，也是他應用「雷射立體影像」的代表作。林書民將一片片帶有雷射立體影像的正方形玻璃崁在地板上，構成一個暗黑的空間，此空間雖然乍看之下空無一物，但當觀眾進入空間內低頭一望，會看到一尊尊人臉朝上仰望著觀眾，許多觀眾往往嚇了一跳，怎麼會有人躲在地板下偷窺。在此，雷射立體影像非常逼真而寫實的「再現」一個客觀



的真實，卻也不可避免地被科技封存在一片片扁平的符碼影像世界之內，永遠也逃不出這個幻影天堂；當光與靈在現場碰觸的一瞬間，它殘留的不僅是一個幻像，「雷射立體影像」剖開我們殘留於視網膜上的肉身，並釋放出真正的靈魂。

林書民 全像攝影裝置 1994

同樣概念與手法也可以在 1999 年的「表面張力」一作中見到，但不同的是，林書民上一件談的是「人體」的虛擬幻影，而這件作品則談的是物相實存問題。在這個由八件透明玻璃瓶所構成的場域內，可以看到這些「承載物」上映出了花、魚、西洋棋盤…像，它們都來自日常生活中隨手可得的物品，林書民意圖藉由這些平凡的日常用品，來拉近觀眾與藝術的距離，並讓觀眾訝異於內含其中的幻覺影像，而所有的這些影像皆來自於真實世界的「拷貝」(copy)；換句話說，他試圖以虛擬影像來取代原本的「真實物」，一個永遠不會被毀滅與消亡的「幻影」，他揭示了所有生命體（承載靈魂的軀殼）就如同這些沒有內在靈光的「承載物」，雖然栩栩如生但卻是行屍走肉。林書民賦與這些「承載物」的內容，不僅僅在於「再現」一個真實，卻也因為過於真實而取代真實，而成為「超真實」(Hyper-Reality)。這類「超真實」只存在於感官的接收系統之中，若失去了感官憑藉，結果將會是一場如夢似幻的「虛無」，面對此種紛隨著「超真實」而來的虛無與冷漠，就成為他日後發展「透視諸神」(2001) 這類「超驗界」議題的前因之一。

除了在正式場合發表的作品之外，林書民也積極地將藝術帶入公共空間之中，比如 2000 年的作品「魚兒魚兒水中游」，也是根據「全像攝影術」原理製作的一件公共藝術作品，林書民將數片雷射立體影像的圓形玻璃嵌在地板上，構成一個「S」

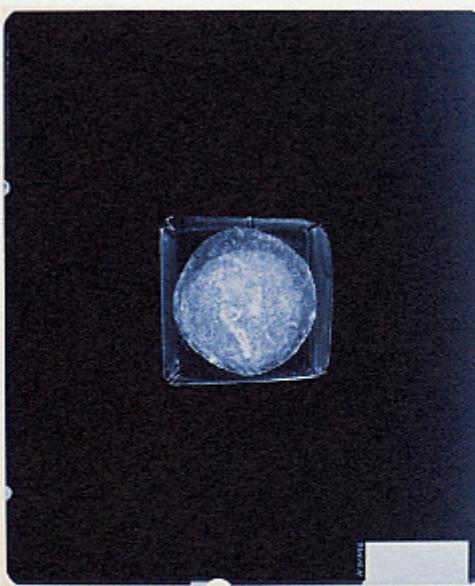
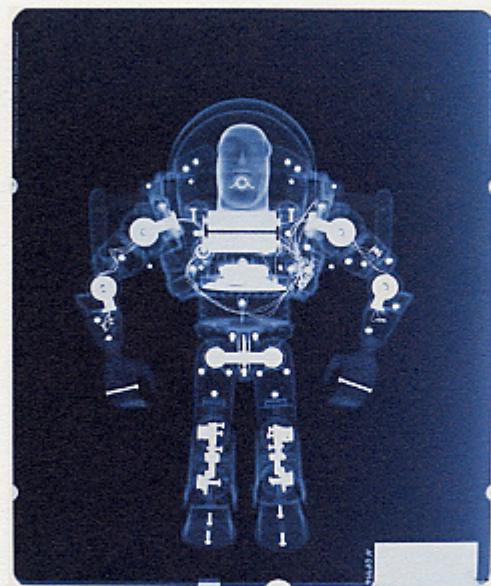


玻璃天花板 1996

型線條，配合一些環境音效，在板橋市捷運站內吸引了來往的過客，在繁忙的來來去去當中，當觀眾等待來車而低頭一望時，會看到許多魚蝦在圓形小池子中浮游，還有花朵等美麗植物被封存於此，它們栩栩如生地立體綻放，非常逼真而寫實的「再現」一個客觀真實，卻永遠也逃不出幻影的誣咒；就如同人類現今處境一般，在追求科技發展的同時，卻也往往犧牲「自然」這個寶藏，若我們不反省思考濫用自然的這個嚴重問題，在不久的將來，也許我們只能用科技瞻仰自然，而不是從自然中享用科技。時至今日，人們以自身力量創造了一個無與倫比的科技文明，也野心勃勃地意圖以科技力量控制自然、改造自然，甚至以科技求取永世不滅的可能，然而與無窮盡穹蒼相比，什麼是永垂不朽的生命？什麼又是萬壽無疆的肉身？

延續對於特殊光源的探討，林書民 1999 年的作品「透視諸神」系列¹，則使用了廣泛運用於醫學上的「X光」做為創作媒界。他挑選了許多資本主義的代表物件與玩具，例如：芭比娃娃、巴斯光年、米老鼠…等，並在所有的標題上一律冠上「聖」(St.) 這個字，再將它們以「X光」照射，最後以醫院常見的燈箱展示這些「X光片」，並面對面地掛於二旁牆上一字排開，構成一處宛如幽禁的解剖室。林書民拍攝這些物件的企圖是什麼呢？表面上看來藝術家意圖以物理上的透視概念，一窺所謂當代聖像之真實內在，然而實際上正如我們所見，除了空洞的內在機械構造之外什麼也看不見。這些被他挑選的「名牌」或「聖像」並不具有實際的高度價值，而是透過這些「物品」，檢視流行文化中的「名牌」與「聖像」是如何被製造出來的。

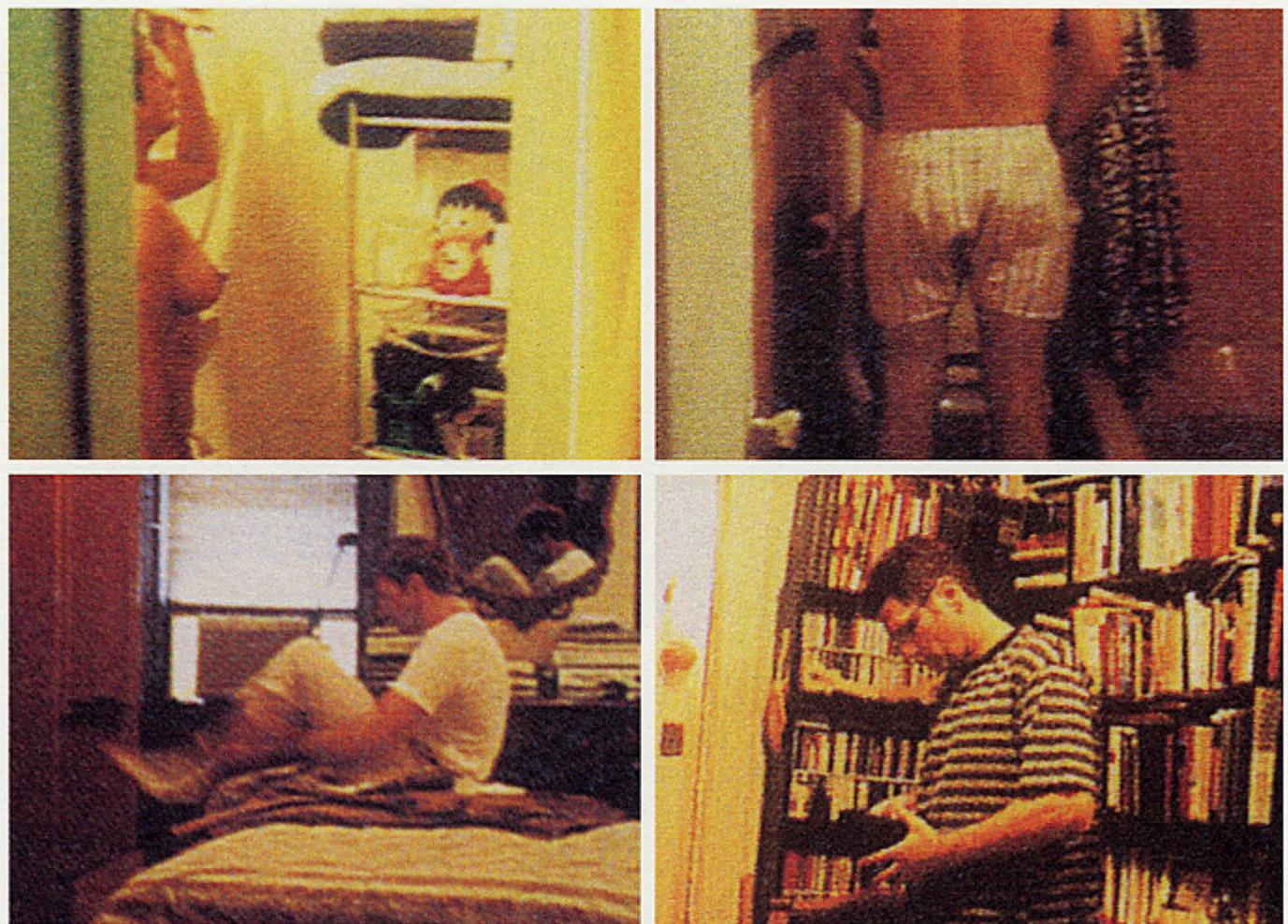
誠如此件作品所欲傳達的意涵，消費體制製造了一些偶像以補償我們現實上的



左圖：
透視精神系列：聖·巴斯光年、聖·麥當勞、聖·芭比、聖·酷斯拉 1999
右圖：
玻璃天花板 1997至今

自我失落，透過金錢買賣，我們立即可得一個「替代品」，雖然這些收集物都是一種交換價值下的假象。但林書民真正的意圖，是以「透視」的眼光來檢驗現代人（尤其是生活在跨國資本主義社會）的價值觀。我們通常以為生活的價值觀是來自於某種思想與信仰，然而事實上這種價值觀、甚至人生觀，在資本主義發達的現代社會中，大多是被整個消費體制操控與宰制，無論是早期的米老鼠或酷斯拉，都是為了消費而被製造出來的「產物」，廠商為了刺激消費就必須塑造其神聖地位，並不斷地推陳出新，它們在商業操作法則下都預設了一個「保用期限」，換句話說，所有的「產品」在生產線上早已預設它自己的「死亡」，並註定成為它自己不毀肉身的遺骸，並以此遺骸保有它神聖的光環。林書民以「X光」檢驗它們的「肉身」，以醫學上診斷的形式宣判它們的死亡，也同時宣告這是一個流行文化工業與跨國企業統御一切的時代，他採取這種歌功頌德、以毒攻毒的創作策略，藉由賦予物件無上的榮耀，顯現當今社會上真神的退位與信仰的失落。

近年來林書民更將注意力放在「錄影裝置」(Video Installation)之上，在「發



光的城市」(2000)一展中提出的作品「窗一窺系列I」，則探討現代都會男女的孤寂情慾與偷竊慾望。在台北縣板橋市火車站內，他將整個展場封閉只留一個出入口，在碩大的牆面上放置20台彩色電視機，內容是各國人種獨處的錄影影像，有的在上廁所、有的在睡覺、甚至有人在自慰，並且投影一個龐大的影像在背後牆上，在現場音聲的搭配下，形成一處情慾隱隱蠢動的場景。這個背景影像是一個月黑風高的深夜，月亮從盈到虧慢慢地由牆面左側向右側移動，而一隻龐大眼睛則默默地瞪著這些孤男寡女；另一邊走道的櫃台上則放置許多雙筒望遠鏡供觀眾窺視，眺望二十位多元族裔都會人士的獨處生活片段。

這個空間就如同打靶的場地結構，望遠鏡如同一支支瞄準目標的「武器」，走道背後尚有許多小形液晶電視機播放著眼睛特寫，其用意是當觀眾偷偷窺視別人的私生活時，也被背後這些眼睛所窺視。整個展出現場籠罩在一片肅靜的深沉氛圍中，然而就在偷窺者看的津津有味時，龐大的投影畫面上伴隨著一隻超大的眼珠，突然發出巨大的聲響，讓這些處在暗處的偷窺者嚇了一跳，也讓他們瞭解自己不但不是一位偷窺者，同時也被設計成一位被不知名力量所偷窺的「被偷窺者」。

一般而言，「窺視」這個動作代表了對現實中自我的不滿與一種逃逸的渴望，在這個猶如靶場的空間內，透過「獵」與「被獵」的生存遊戲，來指涉現代社會中人與人之間的相互鬥爭；而這一支支望遠鏡，不但象徵著一個「出口」也同時暗示了一個「入口」，一方面渴望被看穿或看透他者，另一方面也封閉任何物質上接觸的

窗一窺系列 I 2000



左至右：
公共藝術作品
夢蝶、花源 板橋市火車站 2002
非想、想飛 捷運中正紀念堂站 1999
魚兒魚兒水中游 板橋市火車站 2002

可能，它是一種意圖親近卻又刻意疏離的折衷方式，是現代文明社會的一種薄膜般的「鏡面現象」；也就是說，無論是充斥於生活周遭透明而冷漠的玻璃、螢光幕、眼鏡、透明塑膠製品，或者是女用絲襪、面膜、保險套，甚至在此作品中選用的望遠鏡，基本上都有一種「可遠觀而不可亵玩焉」的特質，不但阻隔了所有真實的接觸，也排除了各種情感的交互流通。因此，透過這層「薄膜」，它們都不約而同的成為一個遙遠卻又貼近的幻影，而我們都在層層幻影中，互相遙望、偷窺著各自孤獨的身影，以滿足失落的真實。林書民透過虛實辯證與影像指涉，來暗示一種重返的可能，並藉此召喚那無可名狀的失落之物，雖然此「他方」(other) 註定失落，卻也在此間不停的辯證過程中，尋求一個被許諾卻又遙不可及的烏托邦。

林書民 2001 年以「玻璃天花板」，代表台灣參加第五十屆威尼斯雙年展台灣館（高千惠策展），今年（2003）更以「心感地帶」(Limbo Zone)，獲選為第五十屆威尼斯雙年展台灣館的策展人，在持續不斷創作與跨足策展之間，旺盛的活動力與慎密的企劃能力更將台灣當代藝術推向國際舞台，林書民也期待透過「新媒體藝術」(New Media Art) 的實踐，將藝術擴張至一個精神與科技對話的界域；無論影像是到頭來還是一個幻影，它正以快速的狂潮滲透至各個創作領域當中，互為所用的開展新的語法及世界觀。

而這只是個起點，新的天堂在那裡等著你，雖然我們從沒見過真正的天堂！

(本文作者姚瑞中先生為藝術創作者及藝評人)

注釋

- 1 使用鐳射光此種具有干涉性之光源的一種攝影技術。1947年由英國的物理學家迦鮑爾 (Dr. Dennis Gabor) 所發明，但直到1962年當鐳射光發明後全像攝影才真正成形。全像攝影所使用的鐳射光和一般的自然光源不同，由於鐳射光所經的距離非常遠，且其相位整齊劃一，所以具有強烈的干涉性。它有不同形式與種類，包括：「反射式全像片」(Reflection Hologram)、「穿透式全像片」(Transmission Hologram)、「彩虹式全像片」(Rainbow Hologram)、「積成式全像片」(Integral Hologram) 與「數位式全像片」(Digital Hologram)。
- 2 此系列計有：聖·芭比 (St. Barbie)、聖·米老鼠 (St. Minnie)、聖·酷斯拉 (St. Godzilla)、聖·凱蒂貓 (St. Hello Kitty)、聖·天線寶寶 (St. Teletubbies)、聖·巴斯光年 (St. Buzz Lightyear)、聖·貝蒂 (St. Betty Boop)、聖·皮卡丘 (St. Pokimon)、聖·籤語餅 (St. Fortune)、聖·威而剛 (St. Viagra)、聖·麥當勞 (St. McDonald)、聖·肯得基雞 (St. Kentucky Fried Chicken)、聖·滑鼠 (St. Mouse)、聖·手 (St. Hands)、聖·迷你人 (St. Minime)、聖·嬰 (St. Baby)。