

時空鄉愁的黑洞—湯皇珍

Tang Huang-Chen's Performing Art

文／姚瑞中 Yao Jui-Chung 圖片提供／湯皇珍 Tang Huang-Chen

我的作品以荒謬行止的選定與執行做為出發，驟然生成於時、空相互並置的參照中，為的是喚醒人對自身處境的自覺。

我的作品往往引導一種循環的機制，一種緊緊相扣，環環相連，互為表裡，艱巨的、生命時間和動力的搏鬥；問題不在於酷刑的命定，而在於了解命定的格局，在這個格局下我們必須一再以身軀以及具體的生命時間來面對與穿越。

人必須先自覺於這個時空鄉愁的黑洞，爾後你才能有意義的移動。

我的作品皆源自於此。





《72》1991 台北伊通公園

90年代初留法歸國的湯皇珍(b.1958—)，其歷年來以行為結合空間互動關係的創作方式，進行了一系列喚醒人類面對自身處境的作品：嚴格說來，湯皇珍是繼李銘盛之後，少數女性行為藝術創作者中的少數，也是長久以來無怨無悔、碩果僅存的女性行為藝術家。以1991年返台首展的作品《72》為例，湯皇珍在台北市「伊通公園」展場空間內，置放七十二個灰色厚紙袋（台灣早期裝蛋用袋），靠著牆垣排成「冂」字形，接著以展場牆面的七十二片玻璃窗為參照物，訂製了七十二片如同窗戶大小的透明壓克力板（約0.2cm），一一拉開透明壓克力板上的薄膜，斜置於牆角，形成一個斜角空間，每一份袋子、透明壓克力板前方再一一置放一疊白色衛生紙，然後湯皇珍開始將雞蛋一個個投丟向已經排成「冂」字形斜置的七十二片壓克力板，破碎的蛋液沿著板面流下，下方的衛生紙因而黏濕一片，湯皇珍接著收拾所有弄污的衛生紙以及蛋殘渣裝入一只垃圾袋中，最後以操場畫線器畫留一條「U」形白粉線，與「冂」字斜置的七十二片壓克力，正好再次又形成一個狀似玻璃窗封閉的方形，整個過程歷時約二小時，殘留下了一個如同案發現場的不明遺跡。我們先從湯皇珍的創作自述中看一下她是如何解釋這個行為：

72片窗 72片半透明壓克力板 72個裝置蛋紙袋 72個蛋 72次重複扔擲

1條色線長2160公分

每個方板長28.5公分高28公分厚0.2公分間距1.5公分

72片窗是「伊通公園」原有的，我將半透明壓克力板裁切成與窗同等大小，事先丈量，在地面畫定好位置。

根據窗與窗的間距，將與窗同等大小的半透明壓克力板，不離地面，規則的斜靠牆沿，排列成「冂」字形。

72個裝蛋用的古老紙袋，張著口，也排列在每片壓克力板後面。

安排妥當。

我便把72個蛋，72次重複丟到壓克力板面上。

收拾好流下的蛋汁。

最後要劃一條色線，它的長是「冂」字形長度的總合。¹

從以上如詩般的文字中似乎一時間難以瞭解其真正意圖，不過貫穿湯皇珍歷年來創作的雛型在此已然成形，包括：隱含於物件中的數量、行為的重覆性、過程的時間性、身體勞動、位移等手法，而「丟雞蛋」在此意涵對湯皇珍而言，除了象徵了生物體被撞碎的一種死亡狀況之外，也對當時台灣社會大大小小抗議（群眾向被抗議者或建物丟雞蛋表示異議）事件提出反思，呼應社會在某種壓抑與不同價值觀的緊張氣氛下，人與人之間無法抒發所導致的不和諧關係：壓克力透明板象徵看得到卻又被實質隔離的「玻璃窗」狀態，透過湯皇珍刻意嚴肅丟擲一個個生命（雞蛋）致使其毀滅，引發對生存現狀的寓言指涉；除此之外，也有湯皇珍個人因剛從國外長時停留返台，時空乍變無法融入社會狀態的一種隔閡毀滅感。透過這個如同藝術治療的過程，透過此如同情緒爆發行為以舒解心理緊繃張力，而地板上被白色粉狀定位的線條，則如同車禍現場以白線留下的證物範圍，在界線與規範、越界與守矩之間，社會體制與個人壓抑下所產生的衝突，留下了稍縱即逝且無奈的痕跡。



《我愛你》1992 台北市立美術館

延續上述這些主要手法概念，1992 年發表於臺北市立美術館「前衛與實驗」系列展的作品《我愛你》也是一例。湯皇珍在灰白方塊大理石地板上，參照大理石地板原本接縫線條的十字交叉點，置放了二百五十八個喝空的透明葡萄汁瓶子，每個瓶口上再放置一個由她手工捏製的烘焙麵包，這些麵包大小是以她雙手握起的容積為準，兩個大拇指再壓出一個像嘴巴的造型，瓶子前方地面標有「不要觸摸」的禁制字樣，整體形成一個若影若現的透明格狀陣地，觀眾則可以自由穿梭於瓶與瓶間的空間當中。湯皇珍在開幕時盤坐面向空間一牆角落，用英文及法文交替，透過揚聲器不斷重複唸著：「I Love You! I Love You!」共九十分鐘，並同步將此聲音錄下。事後觀眾可自行按下展場上放置的錄音機播放鈕，重複聆聽「I Love You! I Love You!」

在創作自述裡，湯皇珍又一次以詩一般的文字寫下了此作意圖：「我對我自己說 90 分鐘我愛你／90 分鐘不知多少次的我愛你／可以無數次 90 分鐘再重複／對著另一個它自己／去說／258 個相互相似，又相互不同，或是根本／就是 258 個『自己』的瓶子麵團／等距離的彈射相同的答案／不斷無益的重覆／由此重新思考自己的所在。」²對湯皇珍而言，大量重複「製作」的日常生活物件（葡萄汁瓶子）及行為（喝光、收集及唸白），經過她刻意再次挑選、執行、模仿以及不斷地重覆累積展示與撞擊之後，其意義已不再是原本物質上的功能意涵，而轉變成為一個超越功能性的「投射物」，並藉此「投射物」來找尋存在於每個相似物件中「自我」的可能位置；此外，湯皇珍也以消費品（葡萄汁瓶子）大量被消耗，提出人在消費社會中已不自覺地被「物化」的過程，同時也對當時美術館諸多展覽限制（例如：不能釘釘子、塗牆）提出反思。

湯皇珍早期作品都與幾個「狀似日常化」的元素有關，例如：麵粉、蛋、紙、方糖等，而且作品色彩幾乎都是以「白色」為主。這些實際上在日常生活也可以使用的物件其實都隱含著某種「類同性」，例如「白色」在此的意義並不僅僅只是白色而已，就作品的企圖而言，也隱含著對日常生活中所有無義之物的暗示，更傾向於降低這些尚未被染指的「承載物」所具備的實用指涉功能，並進一步賦予其新的意義。值得注意的是，湯皇珍模仿這類看似日常、無具體實用功能的行為，並不是為了要「標新立異、譁眾取

石貞：《黑盒子》1994 台北伊通公園



籠」，乃是探問是否可能透過「身體力行人類生存的某些荒謬樣態」，來檢視人自身存在的格局架構並產生自覺。湯皇珍如此陳述此核心創作理念：「我的作品以荒謬行止的選定與執行做為出發，驟然生成於時、空互相並置的參照中，為的是喚醒人對自身處境的自覺。我的作品往往引導一種迴圈的基制，一種緊緊相扣，環環相連，互為表裡，艱鉅的生命時間和動力的搏鬥；問題不在於酷刑的命定，而在於瞭解命定的格局，在這個格局下我們必須一再以身軀，以及具體的生命時間來面對與穿越。人必須先自覺於這個時空鄉愁的黑洞，爾後你才能有意義的移動。」³

面對於這個日復一日的「蒼白」，湯皇珍反而刻意模擬，力行此類「無意義」（無具體功能且一般來說指涉的某種「無意義」）荒謬行為，來突顯那些隱藏於其中、關於生命本體真相可能而巨大的荒謬性，此種表象上奠基於生活周遭的荒謬感，構成了她作品主要基調。對於作品經常選擇慣用的某種重複性行為，湯皇珍所持的看法是：「物體以其數量反覆繁衍統組其普遍性，對比生命個體有機重複之體能痕跡與憑藉意識自持『刻意與人背反』的行止，執行重複再重複，每一個重複在時空上稍縱即逝，反覆直到意識上開始產生自覺有了反省，形式才沈澱至背後。」⁴湯皇珍透過身體力行來記數的「重複行為」，以及在行為中經過時間與累進物體的「數量和複製」，探討了人性被物體複製規範制約後所可能產生的一種蒼白面目，以及在去除意義的大量重複行為之後，是如何面對生存的荒謬樣態。湯皇珍以人類具體身軀以及生命時間來記數這些大量重複物件，正是其嚴厲地質問著生命本體之意義，以一己之力對著時空黑洞吶喊！此外，特定數字的應用也是湯皇珍慣用的手法之一，這些充斥於我們生活周遭的計數符號，正以其自身邏輯在一個安穩的軌道上運轉，而湯皇珍所要做的，則是將這些符號自我們日常認知中抽離出來，透過無意義的重複性將它們內在系統重組，再透過日常生活中某些不具具體目標的行為，暗示數字已不再只是數字，她只是挪用數字來彰顯其中之吊詭；也就是說，藉由看似精確的數字來突顯偶然巧合中的荒謬感。

1994 年發表於台北「伊通公園」的作品《黑盒子》，湯皇珍開始試圖通過類似參與遊戲的方式與觀眾互動，進而衍生出與各別參與者重複對話之義涵。首先她在展場中安置了許多小型黑色紙盒子、一堆麵粉、數個馬鈴薯、透明壓克力盒等物件，觀眾可以在入口處伸手進入透明壓克力盒內，切下一片置於盒內的馬鈴薯，將此馬鈴薯切片帶上展場二樓，取走一放置於二樓地板上成矩陣狀排列的黑色小紙盒，將馬鈴薯切片置換於盒子原位，帶著這個交換好的黑盒子上至三樓，三樓一邊也是以矩陣方式放置許多透明葡萄汁瓶子，瓶中已事先用麵粉——滴漏出一個個時間沙漏狀的白色小尖椎，過渡到三樓另一空間當中則有一堆麵粉山。參與者可以依照藝術家指示，在黑紙盒表面沾印一些身體中潮溼水分（如：口水、手汗…），再快速用麵粉撒上彈去，留下一個麵粉加水的痕跡於黑盒子表面；黑盒子原本是一張黑紙摺疊而成，參與者可透過折合的小洞窺視，平行向前方慢慢貼近牆面直到光源被阻隔為止，這個被設定的行為也暗示了一種觀點的消失，最後觀者再以膠帶固定黑盒子於四周牆上，其高度等同於參與者眼睛的高度。就在這個不斷累進

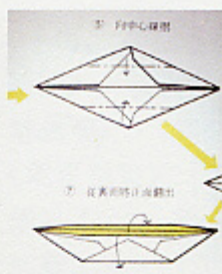


《噢！》 1996 台北伊通公園

的參與過程當中，整個空間牆上最後錯落有致地黏貼著許多黑盒子，在觀眾沾印黑盒子的過程當中，其實相對啟動了隱藏的感應器，經由這個被巧妙安排連接的攝影機，被拍攝的觀眾可能並不知悉其影像正同步於另一端電視螢幕中播放著，這種帶有操作指南性的參與性行為，因作者事先設定而帶有被動與主動的某些趣味性，不過也暗示了在「閱讀與被人閱讀」當中，啟動辨識能量轉換的各種可能。

接著 1996 年同樣於「伊通公園」推出的個展《噢！》，湯皇珍再度根據「伊通公園」這個陡峭爬升、三層樓轉折的空間特性安排了一場簡單的遊戲。展場由一樓入口處開始，在一個類似摸彩箱的透明壓克力箱子裡擺放著許多彩色透明彈珠，觀眾可隨手拿一顆上行到二樓，在二樓空間卻什麼也沒有，只有一根灰色塑膠水管由樓梯扶手潛行而來，以及一根沿牆蜿蜒而上、或者說是自三樓延伸下來的電線；上到三樓，右邊空間有一把梯子，灰色塑膠水管的開口在此，左邊空間除了一個小型感應喇叭之外，空無一物。此時觀眾可爬上木製梯子，將手中彩色彈珠丟入水管，彈珠順著水管滑落、陡峭下衝，沿途發出鏗鏘聲響，滾動到一樓入口原來的透明壓克力箱子裡，在落入此箱底部前觸動感應喇叭的開關，此時喇叭啟動訊號藉電線回衝三樓，參與者必須在此時空間隙之前，快步到達三樓設置的喇叭揚聲器前，等待喇叭發出一聲如電腦錯誤指令的「瓜」一聲，出乎意料的聲音令參與者感到相當有趣與好玩。這個仍舊帶有遊戲性卻又「沒有功能」的行為，究竟要傳達些什麼呢？在創作自述中湯皇珍說道：「想一個人爬至高塔，然後跌落，它逃不去的體重終於在觸地前的死寂後，發出一聲悶響。這個如影隨形的身體，你始終必需背負，矛盾的是它是你的侷限，也是你的格局，他約束你，同時也是你僅有的自然。」⁵

雖然作品看似幽默且極簡，但對湯皇珍而言，她面對的卻是巨大的「現實重量」，所有一切似乎都在某個不明角落中兀自墜落，卻也在這處輕如鴻毛之地烙下了不可言喻之沉重；而這一次次看不見的移動與撞擊，時間（彈珠）無情地通過有形的狹窄空間（水管），也彰顯出人在被設定的軌道上日復一日運行之狀態，就如同一顆顆被拋入特定軌道的彈珠一般，在墜落瞬間，無可避免地必須面對自身在現實生活中的種種無奈；而生活周遭那些環繞著精神與肉體的巨大荒謬，除了逃逸之外，也許唯有透過自由落體般的自殺行為才能瞭解自身的侷限，而對時間及空間意義的乍然體悟，也才有置之



死地而後重生的可能。

然而時空的鄉愁黑洞到底有多沉重呢？透過湯皇珍於 1995 年發表於台南「邊陲文化」的作品《臭河戀人》，我們可從中窺見一二。湯皇珍在傳統「一條龍」建築、「三進」展出現場中，先於「第一進」地板上離地懸空三公分處，放置了一張教導觀眾如何摺紙船的放大圖示，並以電風扇吹動使其如浪輕浮；「第二進」再一一以四塊白色方糖標出船的四角作為「船面積」之「標定」，每一「標定」旁皆倒放一個紙船兌數此被方糖所「標定」的面積；「最後一進」地板上則以兩層白色方糖間疊建構（如排城牆）一個「回」字型迷宮造型，並且花費約一星期時間將二千八百張白紙折成紙船，再以插秧姿態分三天四條路線執行戶外行為。四條路線為（A）從赤崁樓出發，北繞成功路再回海安路展場；（B）從赤崁樓出發，南繞西門路圓環再回海安路展場；（C）從展場南轉民族路、金華路到大運河；（D）從展場南繞西門路，再南下小西門。湯皇珍每隔一大步就在機車道與人行道之間彎腰放置這些紙船，紙船內再放置一個重物（如：石頭），形成一條彎曲如水流般的船道，越過城市車陣也消失於城市快速而過的車陣，越過台南也消逝於台南。



《臭河戀人》 1995 台南邊陲文化

湯皇珍意圖通過這場以體力與意志力完成的「種植」行為，除了對台糖所有地內的廣大草叢，進行兒時空間記憶之回溯與童年遊戲之召喚外，也暗示了一種母體回溯（她母親是台南人）與失落；而建構「城堡」的方糖，則是被工業化取代而不復存在的糖業式微表徵；至於佔據作品重要部份的「紙船」，則挑出了台南曾有的渡海移民歷史（安平以往是全台最大港口，如今卻是穢物出口），這些元素交叉出一個模糊記憶但卻真實失落的意像：從作品鋪陳的三層遺忘：時空遺忘、船的遺忘及水的遺忘，導入「最後一進」的迷宮造型。「迷宮」是來自於身體液態流動的原形概念（如：生命循環），當觀眾最終進入迷宮時，其實我們都在一種歷史與地恆上漂流，它則召喚了此中不復回歸的鄉愁，大量的登陸紙船也顯現了在歷史沉澱與消失之間，逝去過往通過失落的肉體勞動終至消逝之感慨。雖然整個過程相當耗費體力，但若不通過這樣的勞動過程則無法保持意識之清明，湯皇珍再次闡述了對於肉體重覆勞動所帶來的可能性：「我選定身體在極強意志下反覆的行為模式，架入這層永遠在時、空中移動推進的生命真象。不能避免死亡的身體存在格局，叫藝術與身體的關係更加清晰。由身體執行的行為，接觸到可以提示時空、場所和人類根本處境的對話方能敏感有效。身體一面在頑固意志下保持高度清醒，一面在反覆體能下疲勞不堪；一面深自意識自己所思所想，

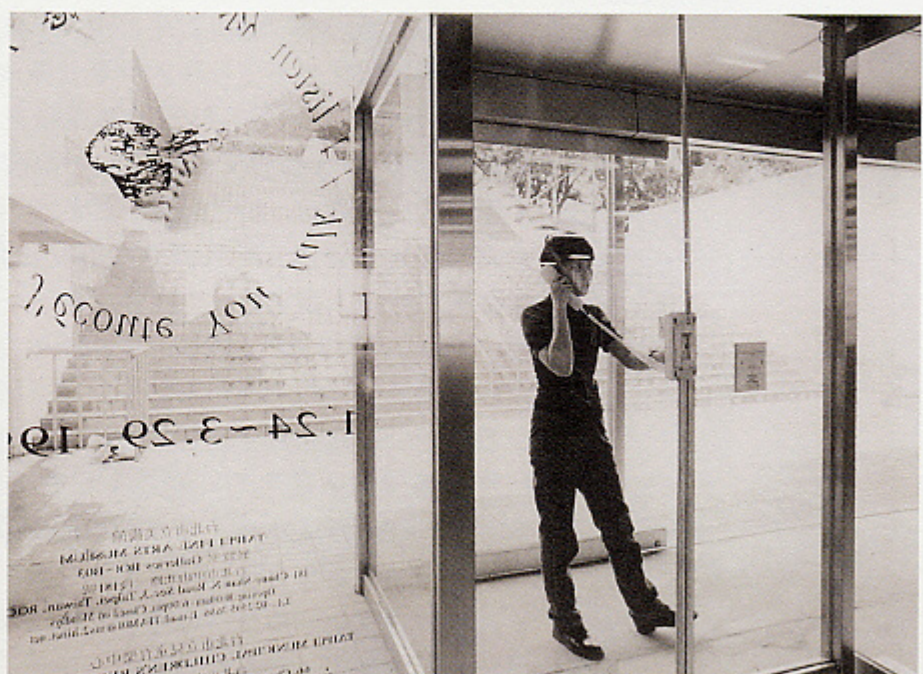
一面全無抵抗的感受每寸肌肉和神經末梢的反應。」⁶

除了在此介紹的五件個展作品之外，湯皇珍歷年來的作品尚有：《四百一十八筆劃七分鐘》（1991）、《十六種處理垃圾的想法》（1992）、《原點種植》（1993）、《藝術休耕》（1994）、《欲望1500》（1994）、《遊移倉庫》（1998）、《你說／我聽》（1998）等等，創作力可說是十分旺盛。2002年湯皇珍將作品統整成《尋訪的人》，再劃分為四個部分，包括：《空間圖誌（十一件作品）》（1991-2002）、《迷宮（三件作品）》（1995-2002）、《旅行／溝通（三件作品）》（1998-2002）、《場所（五件作品）》（1991-2002）及《敘述／行為—精神分裂（二件作品）》（2001-2002）。透過長期建構，湯皇珍自比為「尋訪的人」，以其選擇性行為介入更加明顯移動的時空當中，並出發尋訪自我以及人類當下處境，而這點在近年來的《我去旅行》系列作品中更得到進一步驗證。在《我去旅行 I—北京之行》（1999）、《我去旅行 II—I am going traveling、Je fais un voyage》（1999）、《我去旅行 III—千禧伊通逍遙游》（2000）、《我去旅行 IV—traveler. Bali》（2001）與《我去旅行 V—一張風景明信片》（2004）系列作品中，可以看出湯皇珍近年來對「旅行」的高度關注與選擇。她說：「我去旅行就是一個現代人的寓言，尤其是在這一個旅行異常爆炸的世代。」⁷湯皇珍仍舊以自身力行的實踐與刻意的「遠行」，進入身體在空間與時間中的位移狀態，進而激發思考「我去旅行」這個行為的可能辯證，這一系列作品在創作姿態上比較輕鬆談諧，湯皇珍不但借助了旅行的管道，也使用了溝通科技的發明以及層層翻轉的虛實符碼，切入本世紀奇特的溝通模式，並從其中攪動深藏於內心的意識狀態，提示了我們在新世紀對於旅行與溝通、敘述與行為之間，一個嶄新處境模式下所導致的荒唐。



《我去旅行 III—
千禧伊通逍遙游》
2000

《你說／我聽》 1998



以湯皇珍 1999 年底的《我去旅行II－我去旅行、I am going traveling、Je fais un voyage》行為互動作品為例，整個作品概念是透過作者本人和參與者的連線對話與視訊傳導（視訊電話）而完成。依序在台北環亞 Aveda 店面（1999/11/16~11/29）先與內湖東英幼稚園（1999/11/6-11/15）及台中誠品書店（1999/11/16~11/29）連線，過了二星期之後再從敦南誠品書店（1999/12/1~12/27），與高雄 COSA 傢飾店面（1999/11/30~12/13）及台東劇團（1999/12/14~12/27）連線。一方面湯皇珍根據上述地點特性（櫥窗）擺置了一台電視機，電視上方有一個視訊電話攝影機會將正前方景象攝入，電視螢幕前則架有一個不停來回擺動的雨刷（不碰觸螢幕），一旁有一支電話供參與者免費撥打，不遠處的玻璃窗上面寫著「我去旅行了，請打下面這個×××電話號碼！操作手冊如下：拿起電話聽筒，撥號（小心不要弄錯日期）→對方接起，聽到兩聲按鍵聲之後→按電話面盤上【#】鍵、再按【0】鍵→注意電視螢幕，十秒左右即有回應→通話完畢，掛回聽筒（妳發現了我留給妳的明信片嗎？）」一方面湯皇珍攜帶了另一組視聽設備在上述幾個對應地點停駐，接收來自台北方面參與者的電話，當電話接通時，參與者將發現螢幕中出現湯皇珍本人預錄的影像並取代原先現場影像，影片中的她被風吹拂著頭髮、如同坐在移動車上之臉部特寫鏡頭，無聲地唸著一連串地名，而這一邊的參與者影像也會傳到藝術家那一邊事先準備好的電視

《我去旅行 II - 我去旅行、I am Going Traveling、Je fais un voyage》1999



畫面上。在台北場地的畫面中，藝術家似乎無聲地在唸著什麼，而遠在他方的湯皇珍接到來電後並不應答，只根據畫面上（藝術家預錄影像）無聲唇語，開始以如同車站廣播的人聲對口唸出花蓮港、豐濱、瑞穗、池上、初來、台東、鵝鑾鼻…「旅行」。另外，現場並放有許多明信片供參與者填寫，每個地點都有一至十五個號碼，觀眾可依湯皇珍唸白的順序，將地點上的數字串連，再丟入一旁透明信箱內，寄給參與者想要寄予的人。

「溝通是一種多麼奇怪的歷程呀！像一個尋訪的人，被莫名的線索給引動，於是展開一種類似一來一回、一去一往的連線。摸索，探求，對各種觸媒試圖做連接，這不是也很類似於，我們看著一頁很精確也很抽象的地圖或者旅行指南，出發去旅行嗎？或者依循一串電話號碼、一串英文的符號指引，進入有別於我們所熟知的、另一端的通路世界？我真是被這種「旅行」的詭異深深吸引。沒有迷途，沒有歧路，沒有似是而非的指示，沒有透過身、心具體的執行，如何能完成旅行？又豈能開啟溝通的起點呢？」。湯皇珍提出了以上對尋訪歷程的描述，也同時對「旅行」的真正意圖進行詰問。就此來看，《我去旅行II》基本上提出了四個可供辯證的過程：一是無意行經此空間行人的「旅途」，被此活動中斷而暫時進入了湯皇珍所謂的「旅程」；二是湯皇珍兩個月的旅行雖是真實的，但卻必須守在定點電話前方等待來電，實際上並不構成旅行的真正目的；三是接到明信片的人會以為寄信者正在旅行，產生某種意識上的錯覺；最後則提供了參與者一個可以真正去旅行的地點，如同湯皇珍的旅程一般。不論實際上是否真有這麼一趟旅行，湯皇珍意圖藉由這件作品帶給現代人一個「旅行的寓言」，也進行了「溝通／旅行」間某種「不在場」辯證。以一場影像空間的互換方式帶來「想像中逃逸」之可能，而傳播工具帶給我們前所未有的「不在場」經驗，但卻也往往在享用科技過程中失去了「真正在場」的體驗機會。

2004年在韓國發表的作品《我去旅行V——一張風景明信片》，也是一個與旅行有關的行為，起因是來自湯皇珍赴京畿道駐村的經驗，當時為了一張記憶深處照片的召喚，湯皇珍於是計劃拍攝一張風景照，以「證明」曾經在冬天出現在世界某一處海邊，重複著一如那張莫名照片所發生的事。因此她約了八位友人（包括六位成人以及兩個小孩，還需要攜帶一隻動物隨行）一起展開「安眠島」（Anmyen-Do）之旅，這件作品概念是以文字描述場景，以攝影中「到此一遊」手法留下影像，以「重建」出一張記憶中的「活照片」。這段文字是這樣描述的：「冬天，因為他們都穿著冬天長袖的衣服。一共八個人。一個人手叉腰，在抽煙，他的外套披在肩上，一副不在乎的樣子；另兩個人，蹲在他身旁，一人在前一人在後；前方蹲著的人似乎正在把玩一隻動物，看來像是猴子。左邊一點，是一對抱著孩子的年輕夫妻，妻子的頭髮短像個男人，兩人都沒著拖鞋，這個年輕丈夫看著懷中的孩子是照片中唯一一個側面輪廓的人。站在最遠的那人專注著凝視著我們，也像是陷入一種沉思的狀態，風吹翻起他的外套。」。

根據以上描述所建構的意像，湯皇珍並不打算把原本那張照片展示給友

我去旅行V/一張



《我去旅行V——張風景明信片》 2004



風景明信片



人參考，僅企圖藉用文字以及大家的想像力「重建現場」。她將文字轉換成虛擬影像，再轉換為真實行為（旅行）、行為再轉成影像（風景明信片）的過程，顯現紀錄與旅行當中模擬、虛構、重建以及再度反轉錯置的關係，也顯現記憶與攝影當中種種的「借屍還魂」，並提示了觀眾面對散失文本（原照片）與再次建構事實（旅行紀錄）之間的失離與貼近。誠如此行為所暗示，當我們觀看一張風景明信片時，藉由其中的影像喚回某種旅行記憶，若每張明信片象徵了每一個彼時的「存在」，在事過境遷之後，也將不可避免地宣示了另一個死亡之必然。那麼這趟旅行，或者是每天在這個熱愛旅行世紀裡所發生的時空游移又是何種處境？就此來看，「湯皇珍去旅行」所要做的是，無非是透過這種「選擇模擬」的行為方式，對當下世紀存在處境進行另一場反思儀式，並回頭思考自身生存狀態的盲點，藉此翻入人生最後的「黑洞」，（時空的終點），也就是失常與死亡。

「旅行」對湯皇珍而言是一種寓言，對我們又何嘗不是。她透過身心移動對時空進行感知，以及在旅行中對偶發與隨機的搜尋，在無可預期的失序、顛倒及虛實之間進行思考及尋訪，我們不也經常嚮往將自我從一個穩定生活狀態中抽離出來進入「旅行」？湯皇珍這些作品正是本著人類時空的幅軸，以其選擇的「荒謬」行為，進行人類存在處境的辯證，藉此面對生命中無可名狀的鄉愁黑洞。（本文作者姚瑞中先生為藝術創作者及獨立策展人）

註釋

- 1 節錄自其創作自述。
- 2 《前衛與實驗》，台北，台北市立美術館，1995.6，p.36。
- 3 《86—87年度申請展專輯》，台北，台北市立美術館，1999.5，p.133。
- 4 同上。
- 5 參閱「哦？——湯皇珍個展自述」現場說明文案。
- 6 湯皇珍《現代的宿命——身體的擦撞》，高雄，《山藝術》，第93期，1997.12，p.68。
- 7 節錄自其創作自述。
- 8 節錄自湯皇珍「我為什麼旅行」創作自述。
- 9 節錄自湯皇珍「敘述的斷裂建構——活照片」一文。