

## MAGIC TAIWAN

## 一座島，以及它的視覺意向

撰文：王琦 設計：沈敏敏

四年前我們做過一個台灣專題，那時候台灣還未開放觀光，我們將目光投向的是一個想像的台灣——誠品好讀、士林夜市、珍珠奶茶、台客、機車，這些符號來源於我們長期間讀的台灣影視和書籍，很多時候，這些來自對岸的藝文載體也承載了我們對於閩南文化的情感認同和自我投射。這些符號在台灣開放大陸游客觀光後在大陸媒體有了更多的曝光率，與此同時，我們開始思考大陸游客們看到的是一個怎樣的台灣？除了誠品好讀、士林夜市、珍珠奶茶與滿佈街頭的台客和機車，這個經歷了殖民、戒嚴解嚴、經濟騰飛的島嶼又有什麼是我們所看不見的？

台灣真正的現代化開始於解嚴後的一九九〇年代，在舊體制瓦解、新體制尚未健全使這座小島陷入一種政治、社會、宗教、文化劇烈混沌的同時，全球化的浪潮席捲而來。長期的加工出口業重鎮角色，早已讓台灣捲入了跨國資本主義的經濟鏈條之中，因此全球化與消費世界的神話在這裡被一種巨大的熱情所接納。之後，它們帶來的社會景觀與這裡的前現代符號則共同構成了台灣的新時代徵。

本期專題中，我們寄希望於通過大量影像作品呈現這種表徵，正如著名攝影策展人約翰·札考斯基 (John Szarkowski) 所說的，影像的深層訊息絕不是任何語言可以準確翻譯的。

陳伯義的《萬神殿》為我們揭示了台灣寺廟及其西化的組織形式、沈昭良的《STAGE》通過「移動式油壓舞台」呈現出台灣特殊的娛樂消費文化，阿寬(林宜寬)的心得報告則調侃了一番台灣商業社會下的畸形心理。但正如姚瑞中所說的，「所有一切必將成為未來的廢墟」，他的《人外人》裡，那些工廠、民宅、軍事及神偶廢墟正是數十年來台灣殖民、戒嚴解嚴和經濟騰飛歷史的見證者。「如夢幻泡影」似乎是所有現代文明的最終命運，但「沒有廢墟就不可能有文明」也仍是一種追求「速度感」的社會心理的現實投射。

我們在四年前的那個台灣專題裡曾寫道：「想像台灣比進入台灣更容易達到高潮」。而這次，「想像」與「進入」並存，因此在犀利的洞察之前，你還需要一把鋒利的小刀，去剖開那些與廢墟共置的文明語彙。



宜蘭縣礁溪鄉

台灣的神像造型可愛、色彩大膽，從中可以感受到常民心中對超驗界的熱情想像；大陸因為文革緣故，傳統神像多遭破壞，目前較常見的神像據我觀察，可能是受了蘇聯寫實主義的影響，比較有菱有角、色彩也較樸素，嚴肅中帶著壓抑。

SG：「新竹縣竹南市龍鳳宮」、「彰化縣員林鎮衡文宮」則是另一種視覺表現，特別巨大和強烈。

Yao：傳統的官舍或廟宇都有等級位階之分，但所謂天高皇帝遠，加上風土民情有別，台灣的宗教信仰又百花齊放，神明在信眾的心中因為法力的高低，也就有著華麗而刻意彰顯的必要，不外乎金光閃閃、瑞氣千條，這種豔俗感雖十分世俗化，但卻是信徒展現熱誠的重要途徑之一。

SG：台灣有很多「落難神明」，你的《人外人》中也有很多神像工廠的場景，能說說它們的故事嗎？

Yao：之所以有所謂的「落難神明」，主要是奠基于神明的擬人化與功利主義之上，也就是說，神明跟凡人一樣有七情六慾，也會有失誤的時候，當這些神明無法滿足信徒的慾望時，其下場往往不是被劈裂就是被丟棄，背後已不是純粹的信仰問題，而是現世利益濃厚的利己主義所致。或許可以這麼說，越到天災人禍的地方越需要神明的保佑，這是某種交保護費、安身立命的古老方式，也是集體慾望投射、心理治療的捷徑，台灣民間眾多的神像製造工廠，就是來自這種約定俗成的價值觀下之產物。

SG：很多台灣藝術家在作品裡借助民間信仰或宗教符號，是否和台灣民間信仰中濃烈的功利主義色彩有關？

Yao：台灣常民文化中的確有著濃厚的功利主義色彩，但藝術家借助或挪用這些符號並不見得與此有關；相反地，許多藝術家是以「打著紅旗反紅旗」的方式對此進行隱性批判，而強調區域色彩以區別西方化或被殖民化也是創作策略之一。

SG：你有很多作品使用金箔，鄭慧華有篇評論你作品的文章叫《金碧輝煌中看見無能的力量》，另一些台灣藝術家，像吳天章，則喜歡用在台灣似乎四處可見的霓虹燈管詮釋「假假的」台灣文化特質，套用同一句式，大概是「濃妝艷抹裏看見假假的氣質」。這種類比也許不大恰當，但「俗又有力」的視覺語言某種程度上也是許多台灣藝術家的共同喜好？

Yao：這類風格在上世紀90年代受到常民文化的影響，可以說是當時藝術本土化的具體表徵。而我這系列作品是自1990年以來於台灣民間各地實地拍攝所收集的黑白影像，以貼金箔的傳統方式，意圖呈現台灣特有的一種虛假、疏離的「冷現實」，一種華麗頗美的「金碧山水」，畫面中的金箔在以往大多是運用於宗教或權力的象徵，在此則將原有畫面中的「景深」取消，讓場景成為一種似真若假的空間，以增加疏離感；另一方面，金箔也提供觀者一個冥想空間，所有天空都被金箔所取消，轉而成為心理層面上的內省空間。

SG：這種消費化、俗艷感有否歷史原因？

Yao：也許政治地位造成心理上不確定、不安全的補償心態，民眾往往以「替代性」材質取代「永續性」的思考方向，間接形成了問題中所形容的許多似乎帶有負面色彩的特色，當然這也牽涉到更多複雜的因素，包括美學素養、經濟條件、價值觀等。但我認為轉化得宜並無難以啟齒之處，許多台灣藝術家就處理的十分具創造性。

SG：《人外人》裏有一個台南縣鹽水鎮的天主堂，可以說是一個西方宗教「在地化」的典型案例，包括「電音三太子」、「暴乳七仙女」（台灣有個寺廟為滿足民眾喜好在牆上繪製穿着暴乳裝的七仙女），你怎麼理解這種奇異的拼貼、混搭文化？

Yao：我稱之為「亞熱帶叢林美學」。也就是說，台灣猶如一大片熱帶叢林，兀自生長卻又生猛有力，看似雜亂無章又隱然存在著秩序，周期性災難帶來的肆虐與破壞，雖然造成人民財產無以估計的損失，卻也造就了台灣人民強烈張狂的生命力。

而這種生命力表現在一般民間的豔俗形式上，也間接地影響了一些藝術家的創作手法與表現形式。然而對某些藝術家來說，挪用豔俗手法與風格，並不一定是創作唯一途徑或終極目標，雖然藝術形式與手法挪用自民間美學，不過他們真正有興趣的，是奠基於社會底層的張狂生命力而非僅是外在形式。

SG：大陸鄉村中也有很多充滿羅馬柱、巴洛克雕花的所謂的「新農村建築」，這種外來文化的盲目吸收某種程度上是否可以理解為對自身現有文化根基的不自信？

Yao：這類奠基於西方美學典範的建築樣式，多少與盲目推崇西方文明有著補償作用的關係，也有部份因素與傳統文化斷裂導致的誤用有關。我倒不全然認為是對自身文化根基的不自信，有可能是過度自信才敢如此混搭，也有可能是想像力尚未被既有美學框架才會不按規矩套用，我對這類非典型正統建築物都保持高度興趣，正因為其「非正統」的思考，與我長期以來的創作脈絡相互呼應。

SG：梁寬庭曾想辦一個名為「爛」的展覽，爛爛的「爛」，也是腐爛的「爛」，你是否認為這跟台灣或現在大陸的現實狀況非常契合，有點「潰爛之處，艷若桃李」？

Yao：的確是，不過程度上可能不盡相同吧！



姚瑞中 Yao Jui-Chung

1969年生於台灣台北，1994年國立藝術學院(國立台北藝術大學)美術系理論組畢業，曾代表台灣參加1997年威尼斯雙年展、2005年橫濱三年展以及2009年亞太三年展，海內外聯展百餘次，也曾從事過小劇場、電影、美術史教學、藝術評論、策展等工作，曾赴舊金山「海得屋藝術中心」(1997)，倫敦「蓋斯沃克藝術家工作室」(2001)、紐約ISCP(2006)及蘇格蘭Glenfiddich(2007)駐村。專長為攝影、裝置及藝術理論，作品涉獵層面廣泛，主要探討人類一種荒謬處境。作品被眾多美術館、圖書館及私人單位典藏。目前為專業藝術家、藝術評家兼策展人，並任教於國立台北藝術大學美術系及國立台灣師範大學美術系。

# 人外人

姚瑞中

台灣猶如一大片熱帶叢林，兀自生長卻又生猛有力，看似雜亂無章又隱然存在著秩序。

採訪：王琦

SG：採訪 Yao = Yao Jia-Chung (姚瑞中)

SG：當初為何萌生拍攝廢墟的想法？

Yao：1990年進入國立藝術學院美術系就讀時，台灣社會正面臨「本土化」論戰，原本對於在課堂上講授西方美術史有很大憧憬的我，在一次如廁的偶然機緣下，見到蹲式馬桶前方牆上寫著一句「世界在外面等著我們！」，於是開始了翹課出外到處拍照的日子，而之所以往往會見到漫無人跡的地方，倒不是特別想拍廢墟，只是對於當年的大環境，特別有一種魔幻又超現實的感觸，單純地想透過相機將其捕捉下來。

SG：2006年你的北美館個展「所有一切必將成為未來的廢墟」算是對1990至2006年所拍攝的「廢墟」比較完整地呈現吧？

Yao：是的。原本並沒有打算發表，因為2005年生命中面臨了一次沉重的感情打擊，有將近一年時間都躲在家中療傷，在這段期間翻閱上萬張底片時才決定整理過去所攝得的廢墟影像，為了準備展覽，每天在暗房放大的儀式，就成為一個觀照自我與照片中廢棄物的對話途徑，可以視為是一部當年面對如廢墟般的自我、如日記般的孤寂記錄。

SG：那次個展，你用「以屍骸構築的文明」、「遠離家園」、「西線無戰事」、「神偶逸境」四個脈絡的展陳方式區分了工業廢墟、民宅廢墟、戰爭廢墟與神偶廢墟，可以分別談談以此涉及到的台灣的殖民、解嚴、加工出口業轉型、信仰這些背景嗎？

Yao：其實當初拍攝時並沒有如此仔細劃分，通常都是漫無目的出外拍照，沖片後就放在檔案櫃裡，十幾年累積了數萬張底片，不過大多數都沒有發表。除了與自身狀態有所呼應之外，後來逐漸意識到這些底片，似乎與我長期以來關注的「政治地理學」有密切關係，因此再劃分為四個數量比較多的類別各自成為單元。

當年台灣經濟起飛的基礎來自於進出口加工業，在「Made in Taiwan」背後是無數工廠所撐起來的形象，但因為工資高漲、環保意識抬頭，因此許多工廠外移至廉價勞工更多的大陸或東南亞設廠，遺留下大量的工廠廢墟。而工商業發達的結果，造成城鄉越來越大的差距，許多鄉下的傳統屋舍不是廢棄就是改建，三次嚴重的事件衝擊（退出聯合國、蔣介石去世、中美斷交），造成大量人口移民，也形成許多閒置屋舍。自冷戰結束後，台灣實行「精實方案」，將原本四十萬的部隊裁至二十多萬人，加上二岸軍事對峙情況緩和，因此遺留下大量軍事廢墟。在台灣這座充滿天災人禍的島嶼上，自求多福的民眾往往必須藉由超驗界力量尋求心靈慰藉與現世利益，但背後的功利色彩在無法滿足民眾需求時，往往造成「落難神明」的現象。

SG：這些廢墟短暫的歷史命運，是否也是工業文明所帶來「速度感」的投射？

Yao：這其中除了可以讀到西方藉由「新自由主義」剝削新興國家的全球化現象之外，也可以看到工業文明貪婪地強取豪奪，視自然資源為人類禁慾的自大表徵，「速度感」是其功利主義導向的基本條件之一。

SG：而你的另一組作品，生物細胞形態的黑白影像集《幽暗微光》當時被安排在展館的另一面牆上，細胞作為「生命未來」與過去式的廢墟併置，誰是誰的時間內核？是悲觀主義的「所有一切必將成為未來的廢墟」還是「沒有廢墟的話就不可能有文明」？

Yao：人之所以存在世間的最初價值是這件作品想要探討的目標。人類的生存，無時無刻不面對著再生與毀滅的循環；並非我們生下然後死去，而是我們一直都在死去。這件作品的重點不在呈現廢棄感，因為無物不廢，這是自然中心經的歷程；而是藉由二十三對代表染色體的黑白照片所排列出的分子鏈，呈現出生命必然消亡的本質，這個消亡的產生來自於不再具備再生與創造的能力。

SG：這種內外結構是否也有外部物質世界和台灣人精神世界對照的用意？

Yao：這我倒沒想過，也許有吧！

SG：這組作品為何取名「人外人」？

Yao：面對這個世界，試圖鋪陳一個冷漠異境、隨風而逝的莫名悲哀；因為對未來的無知所衍生的不安與恐懼，於是我們創造了具象的「神」和「獸」，藉此來認知自己的「人性」，並作為潛藏於人性慾念下「獸性」的託辭。因此取名「人外人」。

SG：台灣的神造像在色彩上很有「肉慾感」。我想這也是「人」、「神」、「怪」三位一體社會中的特殊視覺現象。

Yao：的確，不論是神、鬼或是妖、魔，都是人們内心慾望與恐懼的投射。

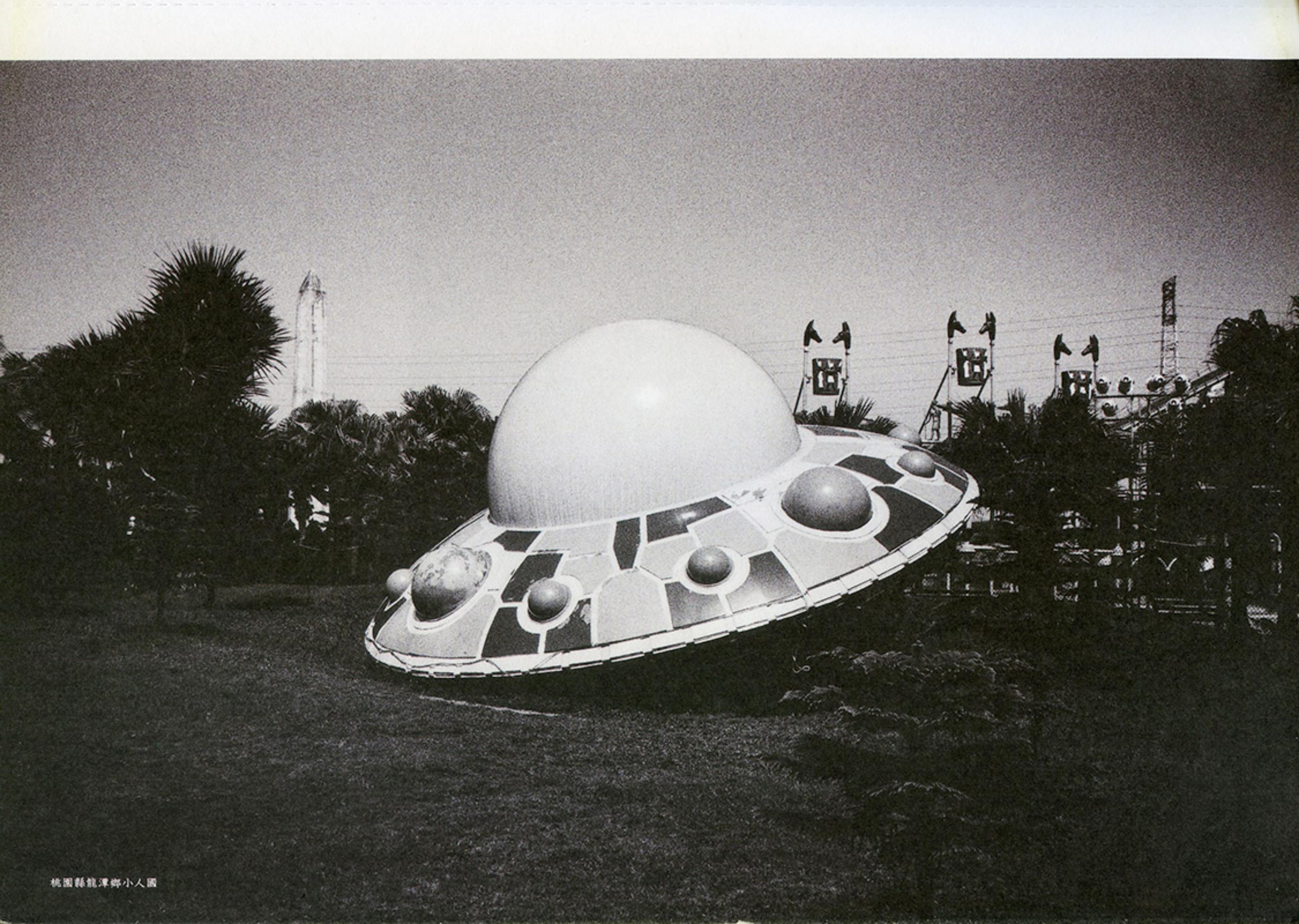












桃園縣龍潭鄉小人國



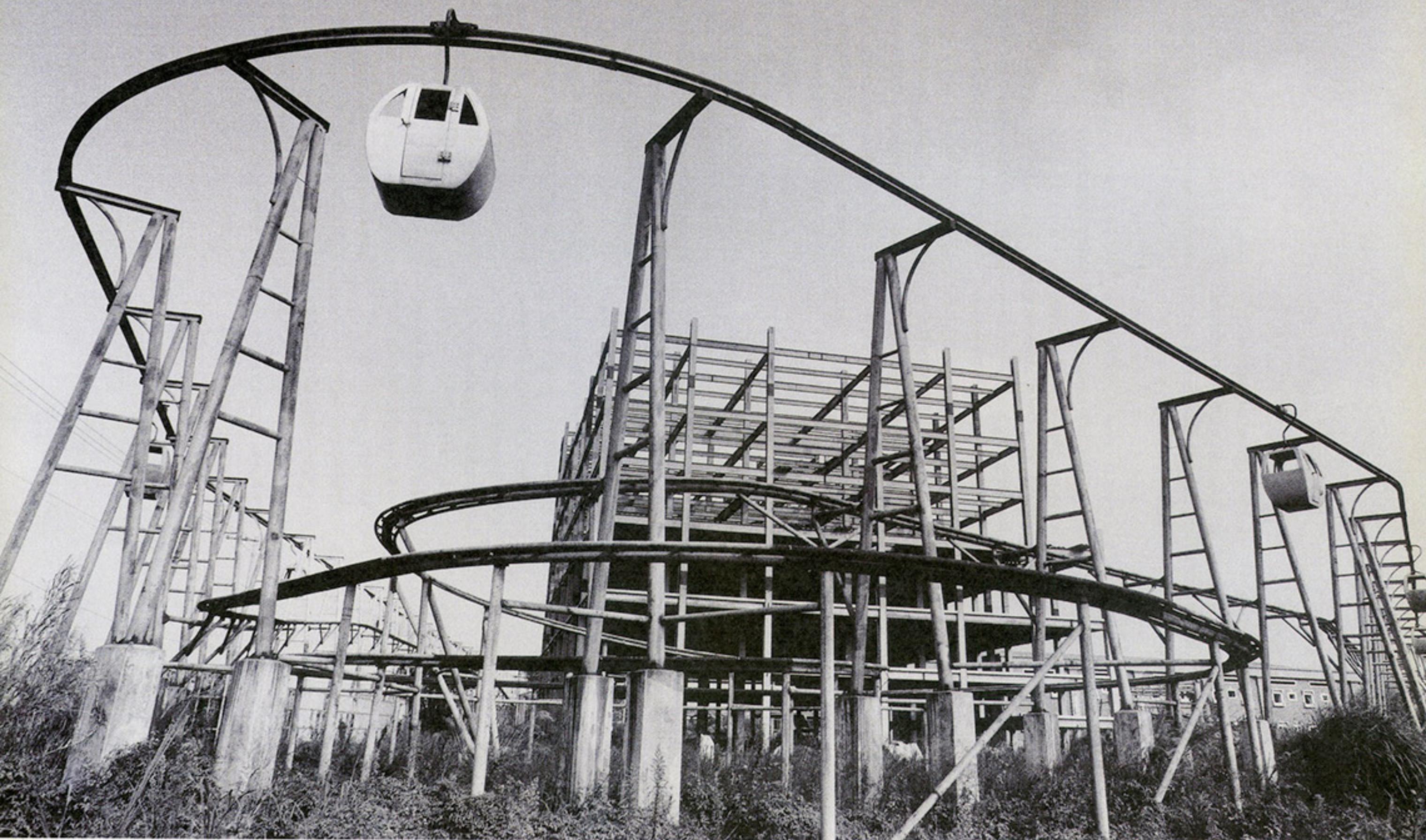


高雄縣旗山五龍山鳳山寺



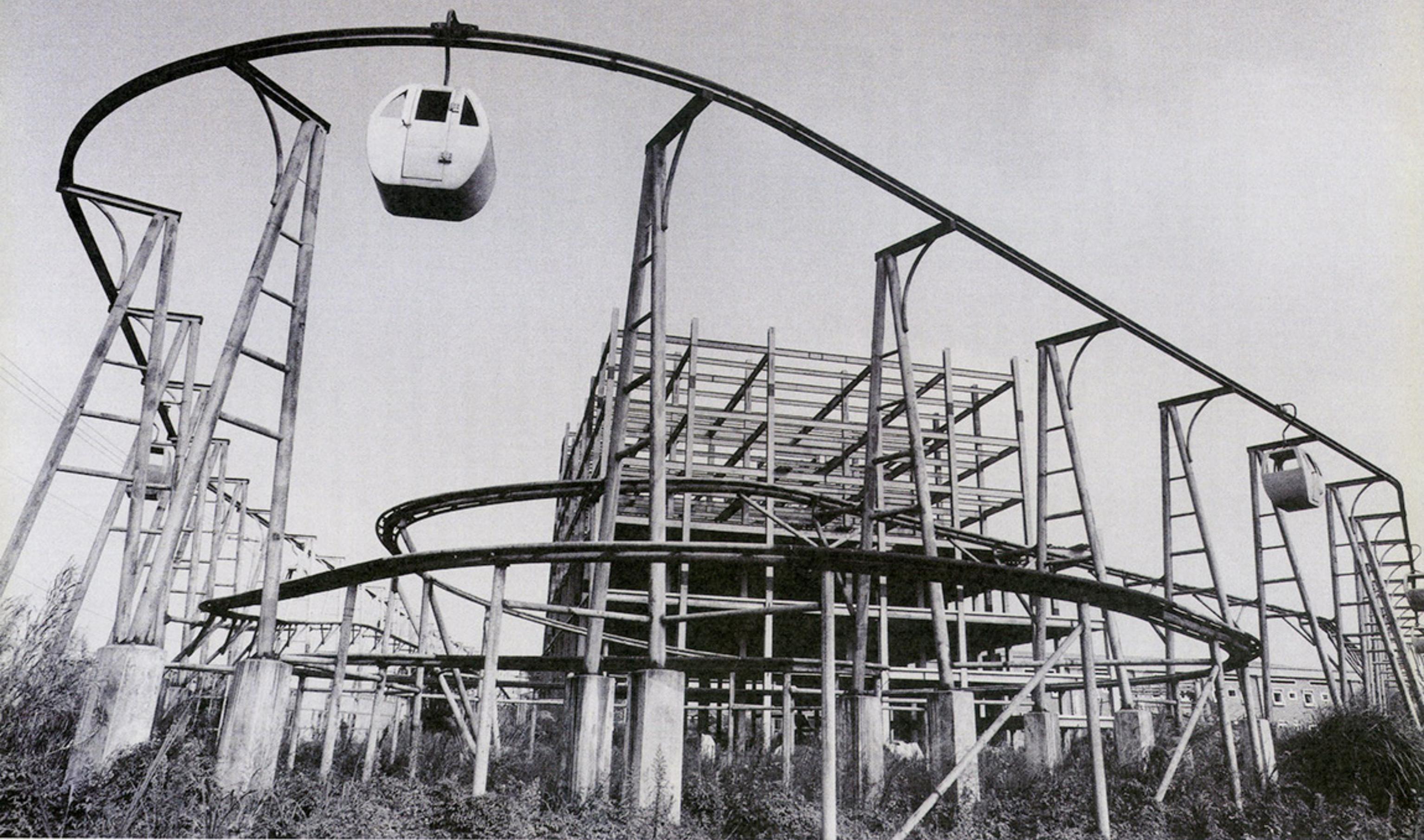


彰化縣員林鎮衛文宮





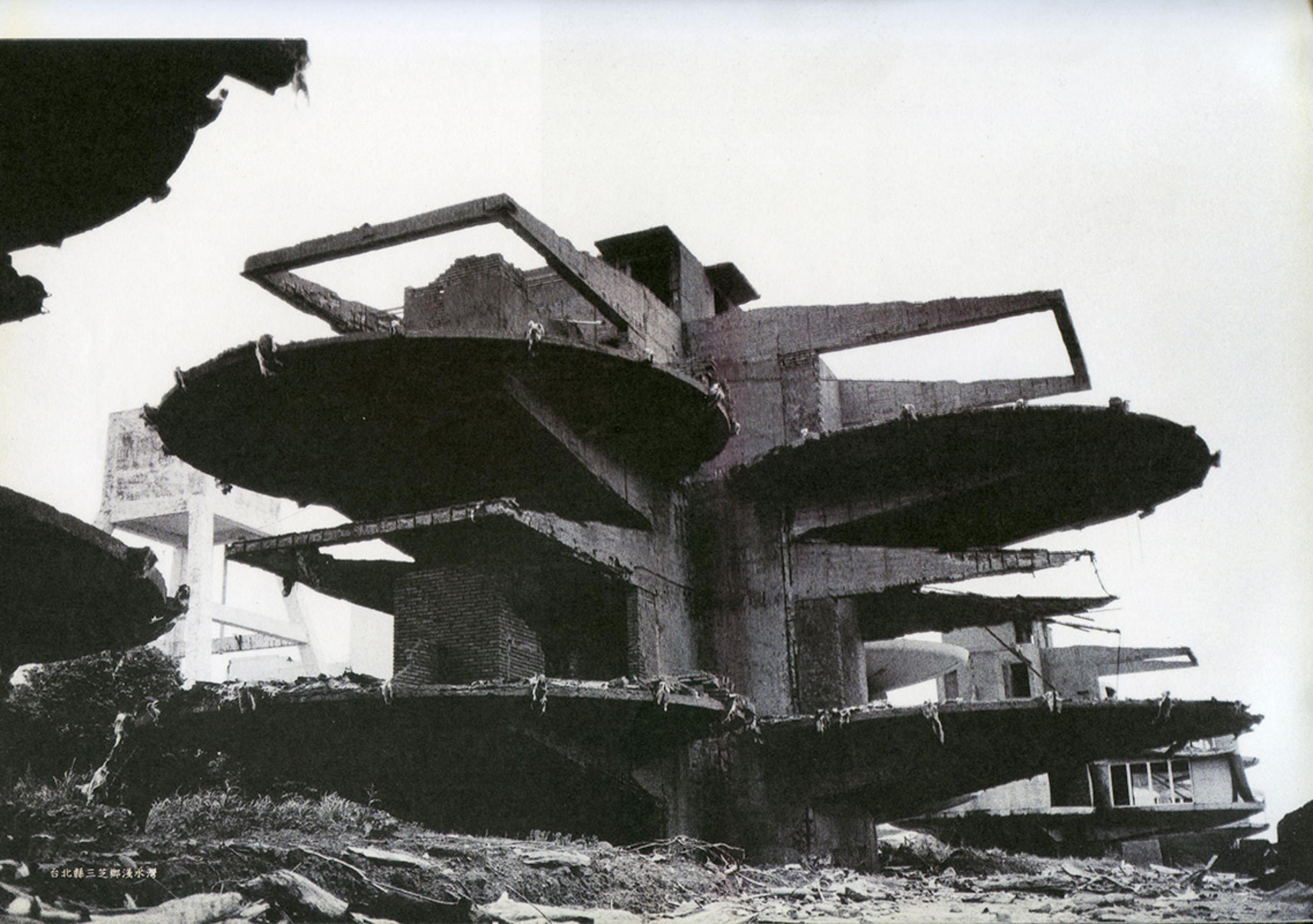
高雄縣旗山五龍山鳳山寺





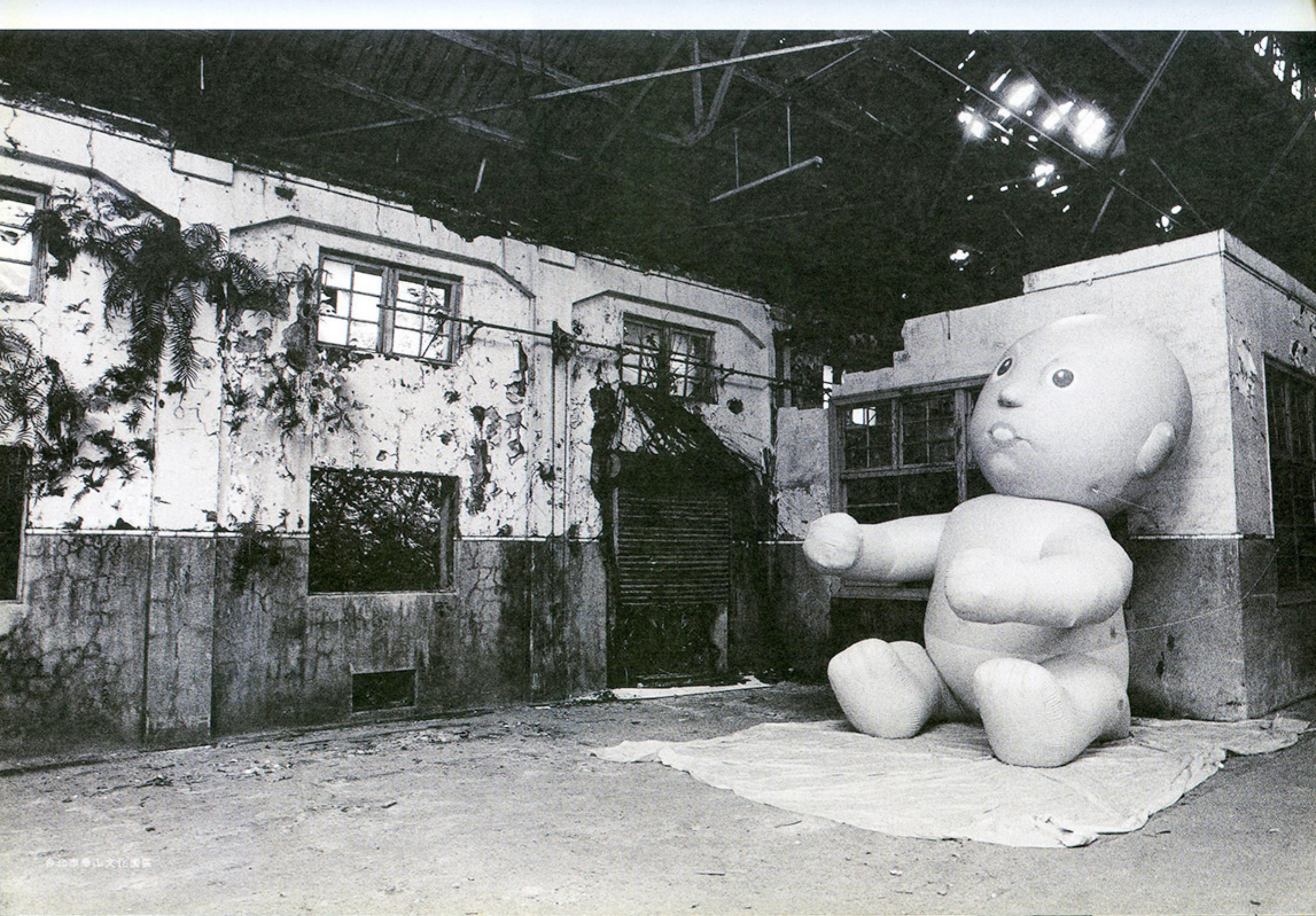
台北縣三芝鄉淡水溝





台北縣三芝鄉淡水灣













澎湖縣七里





台中縣中投公路



台北縣三芝鄉淺水灣

