

2013 真真藝術對談 5 藝術的虛幻擬真／真實若幻

True Illusion and the Illusory Truth of Art - Forum V

主持人 | 孫松榮 Sing Song-Yong 台南藝術大學動畫藝術與影像美學研究所副教授

與談人 | 謝東寧 Hsieh Tung-Ning 表演藝術導演、策展人

姚瑞中 Yao Jui-Chung 藝術家

王俊傑 Wang Jun-Jieh 台北藝術大學新媒體藝術系專任副教授兼系主任

地點 | 台北市立美術館／地下樓視聽室

時間 | 2013.05.04（六）14:30-16:30

整理 | 吳靖雯

王素峰（「真真藝術對談」策畫人／台北市立美術館副研究員）：「真真藝術對談」前四場的主持人今天都來到現場，共同為這次系列座談作個總結。第一場（02/23）的主持人孫松榮老師以一種比較論述的方式來談「真真：當代超常經驗」的展覽主題：藝術的虛幻擬真／真實若幻；第二場（03/02）謝東寧老師的主持比較從劇場表演的層次去探討；第三場（03/23）姚瑞中老師以藝術家的角度來呼應主題；第四場（04/27）王俊傑老師的主題討論則比較落在日常生活面。今天第五場（05/04）同樣由第一場的孫松榮老師來主持、回應整個展覽。現在讓我們以熱烈的掌聲歡迎四位主持人。

孫松榮：現在我們進行「真真藝術對談」最後一場的討論。這個展覽主要展演了當代藝術如何處理一般經驗以外的視覺藝術作品，包括攝影、裝置，甚至表演藝術。今天的座談會，我們很高興請到三位藝術家同時也是前幾場座談會的主持人進行本主題的討論，他們分別是謝東寧、姚瑞中和王俊傑。本次座談大致分成三個程序：我們會把自二月中旬以來舉辦的一系列座談進行總結；第二部分，主要是藝術家和我會分別從創作者與

評論者的角度闡述展覽主題；第三部分是我對一些題目感興趣，會提出兩到三個提問和與談人交換意見。第四部分則歡迎觀眾提問。我們先請東寧分享第二場對談。

謝東寧：我稍微簡單介紹一下先前第二場對談，與談藝術家是何采柔、曾御欽、牛俊強。我是做劇場的，來到美術館可說是跨領域，跨領域其實是藝術發展的一個重要趨勢。那一次的開場我先放了一段影片：是 1911 年首演的舞蹈，俄國芭蕾舞編舞家佛金（Michel Fokine）編的舞碼《玫瑰花魂》（*Le Spectre de la rose*），舞者為尼金斯基（Vaslav Nijinsky）。內容很簡單：舞會後一名女孩睡在她房間的椅子上，當時胸前別了一朵玫瑰花；後來窗外走進一位穿玫瑰色衣服的少年，他跳了一段舞，而後走掉，情節類似懷春，又像是一場夢。第二個就是湯顯祖的《臨川四夢》中的《牡丹亭》，這是大家最熟悉的劇作，內容描述有人從畫中走出，跟這次策展主題也有些關係。

表演藝術從來就是真真假假的事情。然後是河床劇團創作者何采柔的報告。《四季》這件作品主要從幾個方面著手：首先她



「2013 真真藝術對談」現場：左起孫松榮、謝東寧、姚瑞中、王俊傑



「2013 真真藝術對談」現場

從跨領域的整體概念來做這件作品，意思是作品不僅有靜態的呈現，還包括所有細節：燈光、音效、服裝、佈景、動作、聲音等等。還有「時間性」：觀眾從進去到出來的這段時間內，藉由密集安排的設計，觀眾必須跟這些元素共同達成，包括個人內在。每個人進去都會有不同的反應，所以每次的演出都不太一樣。這件作品未演出時為靜態，但是當觀眾進去後，它又活起來了，在那短短幾分鐘之內它又成為另一個世界。

第二點是該作品想打破「集體看戲」的習慣。其實河床劇團歷來一系列意象劇場的演出，我身為戲劇評論者，都覺得很難下筆，因為我不知道要如何把它放在戲劇脈絡中，可是當它在美術館發生時，整個氛圍就完全對了。假設我們跳脫戲劇的脈絡，而把它放在藝術脈絡之中，我覺得它針對特定一位觀眾演出，這個可能性是非常有趣的。第三點就牽扯到私人情感。據說此創作源自於對親人葬禮的感受。撇開作者感受不談，每位觀眾進去看的感覺都不同。例如第一間郭文泰導演《不會有人受傷》的汽車裡，有些幽閉症的觀眾可能會受到驚嚇，但也有的人可能很大膽、覺得很刺激、好奇接下來會發生什麼事。身體的介入和歷史成為這件作品的脈絡。

何采柔這件作品的創作是從場景設計的，也不像一般傳統戲劇創作以文學文本為基礎，反而是用氣球、紙張、水管等物件；排練過程也不要求演員演得像什麼，反而希望演員專注「在」(being) 和「做」(doing) 這兩個世界裡，因此關於扮演性產生一個相當有趣的角度。你看演員在 being、doing，那一剎那是很真實的，但這真實是經過排練的。它到底是真還是假？這我們可以後面再討論。

河床劇團長期以來就是做這樣只為特定觀眾演出的系列，他們最早在旅館「開房間」，每次只容許一人進去，每次十分鐘，就像這次在北美館的演出，用的是「開房間」這種私密卻又公開的奇妙情境。更有趣的是，他們當時在旅館演出，旅館照常營業，所以經過房間時依然有其他房客入住，就會產生又真又假的微妙感覺、真實和劇場之間的關係。

曾御欽的作品《熱黑》，主要是參考西方三聯照的方式排列。它有三個角度，空間裡四面有影像，還有聲音光線。它主要先以攝影師的角度看房間，第二是躲在房間某個角落的小朋友，第三是從小朋友的角度去看房間，所以其實作品有三種不同的視線。作者講了很多自己在紐約生活的狀況，他先放了一段記錄自己在紐約駐村住到的可怕房間的影片。在他看來，紐約是個很排外、有恐懼、不友善的城市，這也成了刺激他做這件作品的原因。他在當地尋找不同社會背景和階層的小孩共 21 名。由於事先並不認識，逐一敲門拜訪後，他們母親看到有亞洲男子要拍她們的小孩時會很緊張。他要求小朋友躲在房間玩捉迷藏，並說明規則，然後把小朋友快被抓到的神情拍下來，但小孩子並不知道他甚麼時候會按下快門。這其實也蠻有趣：有某種劇場性是我希望你們玩的。就像侯孝賢以前拍戲時會和演員說：你去試看看。結果就真的拍攝了。那種「安排好了」、當時以為是假的，可是又變成真的放出來。這種真假之間的來回跳動，就產生了有趣的作品。這也是藝術家本身對環境、跟他想產生什麼作品的心理氛圍相當有關。

牛俊強的作品《證明》也是。他有兩部分，第一個是「取走我的生命部分，並擁有它」，亦即讓生命中摯愛的人取走他的生

命體並擁有他的一部分。他的角度就是給親人、愛人來拍他並做敘述。第二個是他提出一個問題：若是他們消失，他們想讓我保留的部分為何？對方可能會說他們看過的風景、喜愛的音樂、最愛的電影畫面、或是他擁有的一個物件等。他強調作品文學線條和敘事性很強，直接切入人和人之間的關係，他跟親人之間曾經有生命共同的經驗。其中有些人很深，像是父母，透過行動讓這件事藉由物件來和人產生串聯。

姚瑞中：第三場的討論主要有三位藝術家：崔廣宇、林昆穎及劉瀚之。據我個人觀察，本展雖然呈現新一代某些比較私密經驗的樣貌，可是實際上很多組作品仍試圖和社會、甚至更大的議題產生對話。比如崔廣宇的《極地日誌：錯誤的冰塊》，刻畫出在北極參加極地的藝術活動中碰觸到地球逐漸暖化的議題；還有他最近去採集虛幻的泡泡，亦即使公車排氣管吹出骯髒的泡泡等。雖然藝術家在自身經驗中試圖透過 KUSO 或小惡作劇的方式去進行社會性的對抗，可是也會漸漸去回應大社會、大環境的變動。

林昆穎／豪華朗機工的作品《a~ 藝術與水的循環計劃》，除了現場展出水的循環系統，是可以自我滿足創作的獨立經濟運作系統之外，也觸及了環保或資源回收的議題；加上他們先前帶領全台小學生進行的繪畫計畫，有隻鳥在飛的，那也涉及了弱勢或偏鄉族群的關懷。再以余政達為例，他以網路詐騙作為作品起始點，透過一種像 YouTube 般的搞笑方式去重新顛覆。

劉瀚之則透過一種較為犬儒的消極手段去進行一種精神上的對抗。他有很多強制型的機器、強迫症的義肢等，如《翻書機》、《窗外》、《揪領器》、《步行閱讀留言機》，影射了社會給人製造很多類似這種強迫型的義肢，去矯正生活上的一些錯誤；它是一種集體強迫症，所以裡頭也含有隱性的社會批判。總結來說，目前年輕藝術家會試圖透過隱喻或更活潑的方式，去進行對大議題的回應。

王俊傑：上個禮拜除了我主持之外，還請到三位參展藝術家，包括郭奕臣、余政達、周育正。策展人給出的明確主題：虛擬和真實的當代性，透過台灣藝術家的代表性作品表現出來。有趣的是，正好這次參展 19 組藝術家或團體，他們其實相當程度地反映了台灣當代藝術的切面。譬如不同世代代表性的藝術家，甚至有河床劇團這樣本來不屬於視覺藝術領域的，也加

入了。像豪華朗機工是個屬於新世代團體型的一種創作模式，這樣代表性的混合不但呼應了「真實」和「虛幻」的展覽主題，也包括台灣當代社會裡，這些藝術家們會如何去看待這樣的議題。基於這樣的面向，我們就討論到展覽被設計、被處理的方式。如果各位已經看過展覽，就會發現這個展覽處理的方式並不以類型或藝術家屬性去區隔，而是用一種比較混合的手法，然後在空間中有些可能是完全開放的，有些可能是聚集的。這種由開放到聚集、由一個區域進入到另一個區域，這種有點像通道或互相感染的方式，相當程度也反映了台灣當代社會的面向。意思是，不同的議題透過不同人的詮釋，其實都會有讓觀眾產生多向思考的模式。

這點就反映在周育正的作品上。他的作品《提案》在整個展覽中屬於很觀念性的創作，一般觀眾或許對那件有很多印表機的作品不太容易了解：道理類似人們學寫書法的快乾練習布，他用噴水的方式然後把字印出來。但字跡停留的時間只有三分鐘，所以時間過了之後，上面的字就會不見。

列印的行文內容都是他去徵求來的：很多藝術家在進行創作前，必須先撰寫一份計畫書，寫完之後再想辦法加以實現。然而，當代藝術創作模式和古典藝術有很大的不同。後者就是藝術家更個人化，在自己的工作室或畫室裡面，面對畫布或畫紙，開始去想像要表現些什麼，大部分可能著墨於繪畫技巧上的詮釋；當代藝術其實更多時候完全是靠觀念在進行。因此，這些當代藝術的創作最後未必都能實現，因為作品有可能需要特定場域或很多創作成本等等，所以藝術家就必須把寫好的計畫書投遞給不同的單位、策展人或展覽空間，但不一定都會被接受。當他們把辛苦寫好的計畫書投遞到各地卻又未被接受時，這些計畫書就可能就會被束之高閣，或是被冰凍起來。

有趣的是，周育正此次參展的作品，源自於他兩年前有個想法想做，但沒有被接受，所以當時他就收起來了。這次正好因為有了這檔展覽，策展人問他有什麼新作？他就說之前有個想法但是一直沒有實現，這樣看來就像策展人給了藝術家一個機會讓他能實現之前的點子。從學術角度來看，這個作品很典型在處理後設層面，亦即藝術家怎麼看自己在當代藝術圈的定位和角色，同時也碰觸到藝術家和作品和藝術生產機制的問題。這問題似乎只對創作者有意義，對一般觀眾來說沒什麼關係。其實不然，當觀眾進入到展場後，他們已經參與了不同世代藝術

家建構起來一個台灣文化藝術觀念思考的歷程。

郭奕臣此次參展作品是重現 2004 年受邀台北雙年展的作品《入侵北美館》。有趣的是，這件作品本來所探討的現實與幻象，來到 2013 年的「真真」，變成了再現 2004 年的現實與幻象，時空已然改變，我們到底要如何判斷當下的現實，變成了當代最難以處理的問題，當轟隆隆的飛機聲響滑過時，我們也被幻象所再次覆蓋，的確頗貼近本展的題旨。

相較於周育正和郭奕臣的作品，余政達似乎更貼近現世的荒謬價值性，參展作品《信》，以數位時代的網路詐騙信作為導引，各色人種朗讀著「詐騙信」的同時，似乎也摧毀了歷史及文明，有點真又有點假的內容，道出了當代人生活中的信任危機與難堪處境。

整個展覽最後在河床劇團的劇場空間裡獲得總結。剛才謝老師也提到，河床劇場其實有多面性，它看起來像是一個裝置或是很視覺的作品，但是當它啟動了表演機制時，只有在演出的當下，觀眾才真的進入到作品裡面；演出結束後，觀眾剛參與的經驗也就結束了。表演藝術和視覺藝術不太一樣，但是當它同時被放置在當代藝術的美術館中裡時，它又產生了另一個全新的不一樣的面向。所以我們常說當代藝術是最具有開放性的一種藝術表現形式。至少在台灣，對我來說它比電影或音樂其他類型更具包容性，河床劇團在美術館裡，它展現的意義是非常有趣的。

孫松榮：回到我第一場主持的座談，跟前面三場比較不一樣的是，我們較在討論影像的幻覺性和真實性問題。當時受邀的三位藝術家均屬於新生代，包括王雅慧、蘇育賢和張立人。三人對藝術作為幻覺的可能性，或是藝術如何是幻覺等提問進行表述。大家都不斷針對有關場域，就是作品如何在空間中被打開，從極度的光亮到極度的黑暗；或影像置身在敘事時，還有影像如何透過部署和設計的方式被感受等面向進行闡述。第三個就是關於觀眾進入到展場時，他如何和作品產生連結？這進而發展出有趣的想法：只有作品在被觀眾接收的那一刻，成為某種事件或效果時，虛構性的或表演性的，甚至是現場的、即時的，那種力量才會出現，觀眾也會跟作品產生連結。所以幻覺連帶影響兩個迴圈：從作品發散出來，觀眾如何在接收時再回應到作品。

從這個結論就可以去談論三位年輕藝術家的作品。當時我們在談論的時候，有一個關鍵詞是：「真的假的？」。就像我們在日常談話時，不相信對方所說的話時就會講「真的假的？」。王雅慧作品《當我看著月亮》，這月亮是當時她在日本看到的自然景象，對她來說是處在某種異國情調，所以她覺得可以把這個情景拍得比較像紀錄片。可是當她在處理時，又加入大量的後製、Key-in、白光、氣球等影像，讓畫面變得不太像紀錄片，反而偏向一部奇異的作品。對她來說，在國外的生活經驗讓幻覺的取材極具日常生活感，而非完全可以跟現實切斷，進而展現出劇場性。更重要的是，觀眾會主動進入到作品中，去分析到底哪個部分是真的哪個部分是假的？真實和幻覺與否的問題就被打開了。

至於她另一套作品《葉洞》：用葉子的部署，透過洞口去建構破碎風景。觀眾在觀看時，把曖昧的空間置入到一種透過身體重新經驗日常生活的方式，活絡了「真的假的」的命題。蘇育賢的作品《椅子》闡述他小時候幻想自己有一台車子，然後他可以重新組裝。趁展覽的機會，他實踐了童年夢想，將一些拼裝車重新賦予藝術生命。重點是：這些現成物都是要體現藝術家如何扭轉現實，也就是對現實的再造，讓現在和過去重新接縫起來。所以他說自己的作品有三種層次。第一種是製作過程，有段影片呈現他正在製作的紀錄片；第二部分是作品被展開時，透過那卡西老歌《快樂的出帆》，工廠拉開帷幕，表演於焉開始；第三部分是從工作室到美術館的路徑：他以台南作為工作場地，他認為這就是一種在地經驗，把一個在地的、無價值的、缺乏藝術性的東西重新放到北美館——這個象徵台灣當代藝術最高殿堂的地方——進行某種真實與幻覺的對話。

至於張立人的作品《異國魔法師》，就是網路影片片段的剪接，他以哥哥的經驗作為創作基礎，針對沉溺動漫者（也就是俗稱的「宅男」）。他講了一句很有趣的話：這些人明知道這些不是現實，但是寧願選擇相信；或是他們不得不相信，因為這是他們僅僅存有的東西，想像來自於現實世界的補償。張立人認為藝術經驗帶給創作者能與家人或朋友，甚至虛擬世界進行某種連結。

我第一場座談就總結到這裡，接下來我們進入到今天座談會的重點，就是請三位藝術家，還有主持人對這次展覽，有關幻覺、真實的幻覺或真實的幻象等命題進行闡述。藝術家或劇場工作

姚瑞中：我展出的作品《小幻影》是個巨大打樣的照片。過去 20 年來我的創作大概有三條軸線交陳鋪展。第一條偏地緣政治學，從早期 94 年《本土佔領行動》，96 年的《反攻大陸行動》到 2000 年的《天下為公行動》；最近剛發表完的《萬萬歲》也是這條軸線的一部分。第二條軸線比較偏攝影裝置，談的是存在性的議題，第三條軸線是平面繪畫，比較從微水墨的方式去反正統。

每個時期我關注的面向不同。例如 2002 到 2005 年我暫時放下創作，三年時間在進行當代藝術的書寫基本工程，出版了裝置藝術、攝影以及行為藝術的書。結束之後我開始試圖著手「廢墟學」。2005 年開始出版幾本有關廢墟的書，在台灣也引起一些迴響。2007 到 2010 年我進行微水墨的顛覆。最近幾年大家比較熟悉的可能就是「蚊子館」計畫，目前仍在進行中，當然跟政治議題有關。

我現在要談的是偏攝影裝置這一塊。請大家看一下作品：這是 2000 年開始的《野蠻聖境》、《獸身供養》。我到台灣各地進行田野考察，蒐集這些真實影像，屬於集錦拼貼的手法，呈現出來的影像結構類似祭壇，主要談的是超驗界範疇的議題；會採取拼貼方式是由於影像結構上的需要。這個作品談三個元素：人、神、獸，有結構性的階層問題，在不同的攝影作品中都存在這樣結構性。因為裡頭是虛幻的影像，外面擺了一個真實的神像或具象的怪獸，代表了人類的慾望，慾望會根據現實條件愈長愈大，開始生產虛幻影像以滿足人類的慾望。基本上這個作品呈現的雖然是超越經驗的東西，但它還是在談慾望製造出來的機器。2000 年到 2001 年的系列，就是透過這樣超驗界的範疇去談真實的議題。

第二個我想碰觸的議題是，2006 年我在北美館展出的這件作品《幽暗微光》。它是透過博物館的方式去創作，就是我在博物館內遊走、偷拍，館方已經分類好、結構出陳列的物件，裡面也有許多奇怪的東西。我希望它是透過 DNA 的方式去進行一個結構上的變化，所以採用六角型輪廓來進行結構組裝。它是用生物鏈的方式構成：有 32 對染色體，變成左右兩邊的細胞分裂；在呈現上，每張照片下面會打著微弱的燈光，有點像是夜空中閃爍的光點。這個單元由不同照片組合而成，成為一個開展的、像細胞分裂的模式，因為它會一直不停的閃爍，很像在星空中瞭望自己的細胞分裂。裡頭所有東西都是以形態拓

樸學的方式來延展。它有個結構性，從低等生物到高等生物，從原始的細胞膜層層上去。

《小幻影》是從 2012 年 12 月 22 日設定這一天去談的，它的類型比較接近私攝影，就是由我個人用筆記本的方式去談，看起來像是敘事性，但實際上都是透過拼貼做成的偽敘事結構。因為它是透過底片印樣的方式呈現，底片會有先後順序，就會有時序。裡面的照片都是我過去 20 年來在世界各地拍的照片，但我連這些檔案是怎麼拍到的、何時拍的都記不清楚了，我就把這些拼成像是一個懸疑劇的結構。這個範疇比較偏向我個人經驗，可是我又希望把它弄得像是一個假敘事。這三套作品就是橫跨這十年，透過田野考察、博物誌和私攝影這三個不同範疇，包括超驗界、微觀界和經驗界不同的層面。

孫松榮：謝謝瑞中對他作品三個時期的解釋，特別是《小幻影》和先前攝影裝置，以及視覺無意識之間的闡釋。接下來我們請俊傑進行說明。

王俊傑：這次在北美館展出的作品是舊作。我的創作脈絡是延續性的，所以和這次策展主題頗為接近。自 1994 年開始，我做了第一個比較大型的裝置藝術作品，其實向來都在處理一個議題——真實和虛幻之間的距離，隨著時間會有不同面向出現。最早 2005 年我在北美館舉辦個展的作品《十三日羊肉小饅頭》，太監每天在御膳房會記錄皇帝吃的東西，在那個月份的第十三日有一道菜叫「羊肉小饅頭」，由此得名。由此，一家公司推出以前中國皇帝吃過的宮廷料理，透過現代行銷手法把它變成宮廷食譜。以商展的形式去宣傳這個產品，透過各種媒介讓觀眾相信這是真的東西。像是我製作了一支電視廣告、用陶瓷燒出模型等。

我早期處理「虛構」議題，怎樣透過廣告行銷讓美術館觀眾誤以為這是真正可以購買的產品，現場還發了傳單給觀眾，上面附有電話號碼供民眾洽詢，事先我安排有人接通，結果真的有民眾打電話詢問相關購買事宜，此時客服人員就會告知：很抱歉，因為反應熱烈所以全數售罄，請留下聯絡方式我們會再與您聯繫。很多人就問我說怎麼不真的弄出這產品？我回答，其實重點不在賺觀眾的錢，而在於處理 1980 年代關於消費和社會的議題：透過擬真消費的方式挑起觀眾慾望。當觀眾想掏錢時發現卻買不到，這時我就切斷了他／她慾望的食物鏈。這跟

我們現實世界是完全相反的，譬如說電視廣告會強力放送新產品，就算觀眾本來不想買，但也因為天天在電視上看到，就會想說不如買來試試看；於是有很多人去買，廣告主也有了更多錢打廣告，如此就變成了消費的食物鏈。我就是在處理 80 年代這樣一個虛擬的議題。

我大概每隔一兩年就會做類似這樣的計畫。1997 年我做了另一個也很龐大的虛擬商品《極樂世界螢光之旅》：我透過網站和實體裝置去虛構一間旅行社，推出很多稀奇古怪的旅行團。第一次展出時，我刻意不選擇美術館或畫廊，而是在一個真正的商展中心攤位，包括出動接待小姐、電視牆、電視廣告等。這大概也是第一個用網路去做觀念藝術創作的作品，然後我虛構了這間旅行社的網站，裡面列出所有出團行程，還包括報名參加就能抽獎等，可以說所有商業機制會用到的方式大概都用上了。

1998 年時，我受邀參加「台北雙年展」時，當時我就提了一個作品《HB-1750》，這也是個虛擬商品的計畫，是一種吞服後會立刻從 50 歲變成 20 歲的仙丹。我的手法一樣，除了放在美術館裡，還把商品拿到西門町商家櫥窗去擺。西門町有很多老兵出沒，他們看到這東西時就會問店員是否真能洽購。我們一樣回答：因為太搶手。所以賣光了。在「台北雙年展」的開幕上，我安排了模特兒像 Showgirl 一樣推銷商品，我做了一個商品架還有電視廣告，商品就在中間的圓盤輪轉著。當時我也把這商品放到美術館地下室的餐廳去擺；當觀眾有意詢問時，可以讓觀眾以為真的買得到。後來我就把 1990 年代的一些虛構商品集結起來，在第一屆「福岡亞洲藝術三年展」，就有很多大型招貼在牆上讓觀眾一覽商品清單。

參加「真真：當代超常經驗」展的作品，比較跟我 2000 年後發展的系列有關。因為 2000 年後整個社會環境氛圍已經不一樣了，被處理的問題不再是消費或經濟問題，而是世紀末或數位時代中，人類何去何從的問題。所以我就虛構一間學術機構「微生物學協會」（Microbiology Association），協會研究：如果將來世界終有一天會毀滅，人類到底該何去何從？我們就虛構了一位「Z 博士」在主持研究計畫，每隔一年會推出一個實驗成果。2000 年時我再度受邀參加「台北雙年展」，就提出這個計畫，我給了第一次計畫的名稱《衣計畫》：穿衣服跟人類未來的關聯性？衣服在未來可能不只是為了美觀或保暖，

也許可以治病。這個系列的作品有個特色是，當它在美術館裡展出時，一定要被安排成「館中館」的型態，就是大美術館裡面又有一個小博物館，等於是文件展示、實驗室推出的成果等，有點像國外美術館裡小檔案室那樣。

2001 年我在伊通公園的個展「旅館計畫」：如果世界毀滅後，人類還是要旅行，那人類住的旅館會長什麼樣子？我就虛構了未來的旅館，探討旅行這件事和未來人類的關聯性。2002 年我做了另一個計畫《金羊毛計畫》也在這次「真真：當代超常經驗」展中呈現；但因為太複雜，始終未完成。我把這個希臘神話故事挪用到現代：假如世界真的毀滅，人類怎樣才能找到那個新世界？可能是個空氣新鮮、沒有疾病之地。它等於是個實驗，結論是被派去實驗找這個地方的家庭最後迷路了，根本沒有找到。原始構想是希望呈現他們在探險的過程要有一部紀錄片和非常多的物件，去形塑出一個未來考古的博物館。但由於影片拍攝太龐大，所以我只完成了一部分。在這次展覽中呈現其中一些部分，包括那個家庭在尋找新世界的過程中，有些物件被搜集起來，還有一張出發前的全家福照片。

另外我在 2000 年《微生物學協會》系列的最後一個作品，叫作《終曲：克里南特星》，也在這次展覽中亮相。這件作品在談地球毀滅了，人類最後希望就是移民到外太空。我假設在 2555 年時，真的有發現一個星球是可供人類居住的，人類就搭太空船前往，但因為路途遙遠，他們花了四年半才抵達，屆時已經是 3002 年。但是他們到了之後才發現後面都沒人跟上來，原來他們是唯一一批逃出地球的移民。到了 3000 年時地球已經是高度文明的環境，但他們什麼東西都沒帶就跑到那個星球，所以就等於像原始人一樣，從頭在另一個星球開墾。這其實有點像寓言：地球毀滅後，人類找到新的星球可以延續人類的生命，但是又回到了原始生活，重新創造另一個文明。這次展出有點延續之前的作品然後重組，而我也蓋了一個房間展示檔案，就是我剛提到實驗室的再現，房間裡會很亮，所有物件會看得一清二楚，而非一般美術館要有柔和光線的展示方法。有點像未來考古，未來世界重新檢視人類歷史曾經發生過哪些事情，然後挖掘出那些物件的過程。包括他們要移民到外星球時的日記，因為他們可能會描繪在路途上的所見所聞，像是在星球上找到的可食用性植物，當然那種植物看起來就很怪異，不像是地球上會有的。我還做了一個他們所搭乘太空船的模型，是向電影《2001 太空漫遊》（2001: A Space Odyssey）

致敬，有一塊石板我完全依照電影比例製作，是一片外星不知名高智慧的物件，但也是把地球送到另一個星球的太空船。我很高興可以參加「真真：當代超常經驗」展，因為正好能藉此重新回顧、整理我先前的思考脈絡，大家也可以發現每個作品之間存在着延續性。

孫松榮：剛才從東寧、瑞中到俊傑，他們都有計畫性地在處理一些議題，俊傑的作品有點像藝術詐騙集團：哄騙特定族群，一一顯出人們的慾望，這是非常有趣的地方，這也提供了待會討論的基礎。接下來，我從評論者的角度去談論這次展覽幾個有趣的課題，也試著回應現場藝術家的作品。

策展題目「真真：當代超常經驗」，以當代藝術中有關超越一般經驗的作品作為整個展覽的命題。在進入這個展場時，對於身為觀眾的我們來說，也被要求進入到每個作品中，這讓我想起《變形記》中皮格馬利翁（Pygmalion）的神話。古代有一名雕塑家依照自己對某種理想女性的形象而創作出一尊雕塑，最後他愛上了那尊雕像，對現實中的女人一概不感興趣。愛神維納斯有感於此男子的癡情，於是賦予雕像生命，成就一樁美事。這個完美結局象徵了藝術品和生命之間的結合，也從中打開藝術與生活甚至政治議題。

有一個重點是我想跟大家討論的：在這些強調幻覺性或某種幻覺必要性的作品裡，究竟藝術要做些什麼？或說藝術藉由幻覺要施展怎樣的法術以達成某些效果？這是很古典的命題。由於我是研究電影的，電影領域常常會回到歷史學的脈絡來談論。那我就簡單地回顧一下相關系譜。1900年愛迪生（Thomas Edison）在拍攝有關藝術家的夢的影片時，就在強調創作者面對畫布的焦慮，希望藉由魔鬼或某種神力賦予創作具體成果。從愛迪生、基頓（Buster Keaton）的《小福爾摩斯》（Sherlock Jr., 1924）、考克多（Jean Cocteau）的《奧菲》（Orphée, 1950）、艾普斯坦（Jean Epstein）的印象派影片《厄榭家傾頽記》（La chute de la maison Usher, 1928），到伍迪·艾倫（Woody Allen）的《開羅紫玫瑰》（The Purple Rose of Cairo, 1985）等，我想強調這些作品都是對現實介面的開啟：它們描繪人們透過藝術作品去感染或被吸引到作品中，甚至作品中的人會從畫面跑出來，與現實產生連結。由這觀點來看「真真：當代超常經驗」展，我會把它分成三個層次來討論。

第一個層次就是「歷史幽靈」，我舉三個例子。第一個是吳天章發表於「欲望場域：1998台北雙年展」的作品《戀戀紅塵II－向李石樵致敬》。這作品是放在一個黑暗空間裡，擺明是在訴求觀眾進入幻覺氛圍。裝置中的油畫是李石樵畫於1945年的《市場口》，畫作完成在二二八事件的前兩年。許多評論者或是藝術家本人都會說：繪畫中描寫從上海進入到永樂街口的女主角的場景，事實上是在呈現當時社會的某種不安或階級之間的問題。1998年，吳天章重新改寫這幅畫，包括讓女子同時具有兩性性徵或是跨性別的表徵，反映出當時台灣社會瀰漫的疑問：國家認同與身分認同。從中可以看出，作品的幻覺性想給觀眾的，並非是沉浸在不確定性，反而是去引發現實種種問題與不安。

第二個例子：蔡明亮在2012年底為北師美術館拍攝了一部跟嘉義畫家陳澄波有關的短片《化生》，可說以另種方式回應吳天章關心的問題。李康生飾演在1947年被槍決的陳澄波，楊貴媚則飾演從陳澄波畫裡走出來的女子（靈感來自1931年的畫作《女人》），向李康生－陳澄波致敬。影片最後一個鏡頭，蔡明亮將畫家大體和一張陳澄波被槍決的遺像疊印在一起，這使得這部片雖然看起來似乎有點非現實的味道，但蔡明亮的藝術理念和吳天章沒有不一樣，就是思考歷史暴力與災難性的歷史課題，這也是我覺得歷史幽靈的重要命題之一。

第三個歷史幽靈的例子是陳順築的攝影。他的作品不是一般人認知的攝影作品，而較接近「攝影的攝影」或「攝影雕塑」。有趣之處是，每一張照片幾乎都不清楚，即便是清晰的，畫面的字也會呈現顛倒或加上鋁板，體現出將記憶封鎖的感覺。我覺得最有力量的一張作品是《四季遊蹤－三地門》：陳順築小時候有一次無法和父親和兄長一起到屏東旅行，這件事成了他的遺憾。長大後，他試圖介入到作品中重新改造童年記憶。他用磁磚把自己的影像燒在上頭，並貼在照片上。這照片成了影像裝置，讓攝影家可以重新訪問、回到缺席的童年。這件作品體現出歷史幽靈的另一個地方是：在台灣民俗儀式中，磁磚除了用於民宅，也常用在墳墓。所以鑲嵌在磁磚上的照片就帶有哀悼，或死亡痕跡。所以這張照片不只代表記憶，而且還有虛假、虛構，甚至是死去的影像的向度。這也包括陳順築如何在《四季遊蹤－運動會》中把雲放大或做特殊的處理。

展覽的第二個層次是影像構成學，不少作品都是透過影像的裝

配或組裝發展出來的。像俊傑的《終曲：克里南特星》與《金羊毛計畫》。在這些作品中，我看到對未來所表現出的不安，或是由於對現在的不滿進而向未來進行投射。作品引用科幻片，體現出悲觀或不確定感。不久之前，我看到一則新聞報導美聲歌手莎拉·布萊曼（Sarah Brightman）計畫於 2015 年登上外太空。回頭看王俊傑的作品，雖看起來是科幻性的，但似乎許多事件正陸續成真。我對俊傑的提問是：這些作品雖具科幻性，但使用的物件都是一般人隨手可得的，這種創作方式到底是對未來的把握，抑或對未來的恐懼？

而瑞中的作品《小幻影》，我覺得有趣之處是：藝術家對記憶的重新搜索與放大，使得這些影像究竟是真實多過於幻覺，還是幻覺超過一般經驗就成了值得探討的問題。同時，這也讓我們思考《小幻影》像繪畫多過於攝影，或更像是一個模糊影像的部署而不是攝影的真實等相關問題。

「真真：當代超常經驗」展的第三個層次是一種特殊的身心理經驗之旅。觀眾在展場裡會不停地接受挑戰，這挑戰如同剛剛東寧提到的：我們的身體和感官會不停地被召喚，如河床劇團的《四季》和《不會有人受傷》。作品的賣點之一：只讓一名觀眾進入到表演現場裡。創作者不斷召喚觀眾，但是觀眾是否不許碰到表演者？碰到了會怎樣？表演者會對觀眾進行攻擊嗎？如果今天沒有觀眾，作品是不是就無法啟動？這種處在許多可能性的作品很像魔術表演，因為通常魔術表演要求觀眾親手碰一碰檢視道具是否是真的。從這一刻開始，觀眾也成為作品的一部分。這種開放性的劇作開啟了觀眾經驗的不確定性，使得觀眾無法迴避。

像河床劇團這樣的作品在台灣是比較少的，《四季》讓我想到大衛·林區（David Linch）的短片《兔子》（*Rabbits*, 2002）。它具有高度的劇場性，兔子所講的話其實都在反映我們生活經驗的無聊，同時卻充滿虛構性。林區完成於 1977 年的《橡皮頭》（*Eraserhead*），也透過劇場性呈現奇異的事情，《穆荷蘭大道》（*Mulholland Drive*, 2001）也是一樣。河床劇團喜歡用劇場部署引導觀眾，讓我們的身體產生抗拒和接受的衝突感。我第一次看《不會有人受傷》的排演是在內湖一棟大樓的地下停車場裡，老實說我擔心突然會被其他車子撞到，這跟大衛·柯能堡（David Cronenberg）在 1997 年的影片《超速性追緝》（*Crash*）重新搬演 1960 年代好萊塢男星詹姆斯·

狄恩（James Dean）死亡車禍的場景很相似：介於死亡和生命之間的經驗，已經超越一般日常的表演和觀賞狀態了。

「真真：當代超常經驗」強調兩種虛構性的部署：一種是我們進入到吳天章或河床劇團的黑暗房間裡，觀眾被召喚，身體進入到一種不確定感和興奮狀態。在國外，這種特殊經驗的產生，有時無須透過一個黑暗空間，直接就可在美術館發生。例如芬蘭藝術家艾里亞森（Olafur Eliasson）2003 年在英國泰德美術館（Tate Modern）所作的《天氣計畫》（*The Weather Project*），觀眾走進去時發現美術館裡高懸著一個太陽，美術館成了藝術作品，觀眾坐在大廳感受夕陽。生活和藝術是相連的，美術館成為了一個巨大的作品。另個例子，2010 年瑪莉娜·阿布拉莫維奇（Marina Abramovic）在紐約現代美術館（MoMA）進行了一個有名的行為表演《藝術家在現場》（*The Artist is Present*）。從開館到閉館為期三個月，藝術家就坐在椅子上，輪流和幾千位觀眾對望。這裡頭幾乎沒有虛構可言，作品就在兩人面對面之間形成。這讓我思考「真真：當代超常經驗」對幻覺性的構思，能否破除裝置或機關的設定，直接進入到藝術家的在場。

王俊傑：當代藝術家在面對環境和創作這件事情時，已經跟古典時期的藝術完全不同了。我常說：當代藝術家不可能住在深山裡，因為他／她必須把對這個世界的想像、對應的語言轉化成創作，所以他／她的感知不會是單一性的。剛才孫松榮在談我的作品時有提到，科幻電影創造了一種希望；但在現實社會中，那樣的希望並不存在，或過於單一。所以我比較常探討的問題是複合性的，例如希望的對應是什麼？可能是恐懼，但兩者其實是混合的，因為陰影永遠會存在。藝術家和觀眾之間的關係經常也在處理我提到的複合性感知議題。不管處理的是對未來的希望、內在的恐懼或是真實或虛幻，其實全都交織在一起。我簡單回應，基本上我的作品也是在談這個東西；誠如我一開始提到的，我有興趣的議題是真實與虛幻之間的距離，但這距離可能是很觀念性的、重疊的。

謝東寧：劇場能不能成為一門獨立的藝術？這牽涉到它的生產機制。現代劇場場域是受到控制的，觀眾在場域裡面必須生產一個有價值的消費體制，亦即買票入場觀賞，還要覺得物超所值，所以經濟面始終存在。我認為劇場藝術家在那樣的生產機制過程中，不太可能獨立，這也使得劇場人在創作時有「自我

「隔離」的傾向，就是蓋一個小房間進行特殊的實驗行動，所以我才覺得河床劇團這次在美術館這樣獨立的空間演出時，意義就產生了。因為表演發生的場域很重要，這牽扯到你怎麼去看這件作品。如果劇場不能成為真正獨立的藝術，我們仍然會在那個小房間裡面，受到小房子的規格限制繼續做生產。

孫松榮：我覺得瑞中的《小幻影》有兩個重要的觀念，一個就是視覺無意識，這意味著如何從創作者沒有印象的、胡亂的、不經意的影像重啟影像記憶或記憶影像的問題？第二個部分就是：作品具有放大的效果，這樣的機制如何在你的作品裡產生作用？

姚瑞中：我們每個人都有這種擷取影像的經驗。但是我們都忘了擷取影像很簡單，保存歸類做成檔案其實比較困難。各位的電腦中一定有很多「幽靈檔案」，不知道它們何時存入或何時作的。這些幽靈檔案構成了我們生命經驗中很重要的部分，但我們經常會排除掉。我把照片放得很巨大，就是為了要強調它的敘事結構性，我把它設定在 2012 年 12 月 12 日世界末日那一天，我假設自己去拍世界末日的後設情境，再從過去的檔案去模擬那樣的心境。雖然都是實際場景照片，但會呈現出虛幻感。我剛才看孫松榮播放的蔡明亮影片，就是歷史幽靈這部分，後來我發現自己最近拍的影片可和它呼應：它是談二二八事件，而我最近拍的片是白色恐怖，蠻有趣的可以作為對照。

孫松榮：接下來，我想請在座的藝術家談論「語言性」的問題。東寧剛播放《我的妻子就是我》，我覺得有一個比較特殊的地方是，戲中談東、西德冷戰經驗，這跟台灣的歷史語脈是不一樣的。從這個地方，我想請問三位藝術家，你們的創作都不免有「外來性」或是「在地性」的元素，這些元素如何幫助你們啟動某種理想性的藝術理念？我的意思是：表演藝術為什麼不直接去談台灣歷史，而藉東、西德的歷史語境去回應在地狀況？第二個問題是，俊傑的作品顯然有高度的設計性，要求觀眾進入某種場域的氣氛，對你來說，這能否和我們當下的生活狀態連結？這是否把外在環境進行某種後設處理？或者只想處理一種理想的藝術狀態？最後想問瑞中，相較東寧與俊傑，在地性元素直接就進入你的作品中，似乎不存在影像元素轉換的問題。對你來說，這樣的創作手法是否就能免去使用西方或非台灣的元素？

謝東寧：《我的妻子就是我》是我和同黨劇團合作的作品。這個劇本從德國經驗要轉換成台灣觀眾可接受的經驗，這中間耗費相當巨大的工程，包括翻譯語境上的變動，我都盡量讓台灣觀眾能理解。我採用後設手法去導這齣戲，前面是讓邱安忱自己一個人進來，把衣服穿上開始演出，到最後他脫了戲服離開，有點後設的表演。第二版我多加了一面螢幕，把當時台灣和德國平行時間下的經驗影像投射上去。這也會引來一些爭議，部分人士不認為兩者是一樣的，但對我來說是一樣的。由此看來，劇場真正可以討論現實性的空間何在？這對我來說是一個經驗：我們真的能夠在劇場裡這樣去討論嗎？或是我們對歷史事件不具備足夠的價值判斷時，如何用這樣的手法去呈現？劇場是門獨立的藝術，或僅是生產消費機制裡的一項娛樂事業？值得我們好好思考。

王俊傑：我有興趣的議題是，到底我們對「真實」的定義為何？當你把虛構變成一種真實的時候，我們就開始會去打破很多定義。意思是，當代藝術對當代性探討最大的議題之一就是：什麼是現實？但相對地，數位時代中這東西又早就不存在了。當我們把虛構變成真實時，兩者是同時並存在環境中的。所以我會採用如同一般人的日常生活經驗，例如看電視廣告或去商場逛，藉此創造這個介於虛構和真實之間的手法。譬如我的作品中一切製作物，像是商品包裝盒就得印刷好，不能是做一個假的替代品，一定要做到跟真實一樣的真實，但這真實的背後又是百分之百的虛構。

姚瑞中：我不太知道要如何回答這樣的問題，因為我歷來的作品都不是虛構的，但是我覺得所謂的虛構是個相對概念，例如對應某個文本。像電視劇是虛構的，它搬演一個劇本，那怎麼把它看成像是真實的？可能是你內心的某種東西被召喚出來。我的作品向來都是顛覆既有的文本，如果這樣也能算是某種虛構的話，那可能是我的作品被納入這次展覽的原因吧！

孫松榮：各位觀眾有否有任何問題想問問台上的藝術家？

觀眾：我想問的是，每次看展覽時我都會面臨要不要租借語音導覽或看節目單的困境。不借的話可能作品都看不懂，但如果讀導覽介紹時，就能明白作品內容到底講些什麼，進而得到更多感觸。

王俊傑：這是個老問題，我覺得租不租都可以。老實說，比起表演藝術等類型，當代藝術是很「菁英」的藝術，更不容易為人理解，因為它是視覺性的、靜態的，所有物件都帶有象徵性。如果觀眾不去理解藝術家背後的動機時，便只能用猜測的；但是用猜的又如何？當代藝術有其開放性，不會因為藝術家想要創作這樣的主題，就非得要觀眾也完全和他／她的想法一樣，每個人有自己的詮釋。當代藝術的其中一個特性就是，觀眾可能還是得先在家做些功課，了解藝術家的想法，但不一定要認同，而可以透過自己的詮釋去看其作品。

謝東寧：戲劇應該沒有這個問題，因為生產機制消費占了票房成本極大的部分，我們都會做讓觀眾看得懂的。這同時也是劇場無法成為獨立藝術的困境。

孫松榮：我從一個純粹的觀眾角度來回應這個問題。很多時候我也都看不懂的，但習慣上我不會先看任何資料，就像我每次看電影也不會先讀劇情，而是直接去看電影，在美術館若是真的看不懂，就算了。如果是工作需要的話，那我就會再看第二次甚至第三次，從中建立起觀點，再試圖去與藝術家的作品進行對話。值得一提的，看視覺作品跟看電影有點不一樣的地方是：我覺得前者批判性很強、很尖銳，會帶給我很大的衝擊，試圖捕捉那個瞬間已經是很精彩的經驗了，這似乎對一個觀眾來說已經足夠。

觀眾：《微生物學協會》這件作品，裡面有很多是宇宙在太空中照射或拍攝的照片。我想請教那是您親自拍攝的作品或是擷取自紀錄片？

王俊傑：那些黑白照片全是網路上下載的。你看到的我作品所有的影像都是模糊的，但是可以讓你稍微辨認出內容物的程度，其實有一點刻意在處理人類在移民族程中面對的是未來的恐懼，所以可能已經沒有很好的工具，例如用畫的、素描、水彩、失焦的黑白照，有點像家庭電影的狀態。

觀眾：姚瑞中老師都是透過田野調查文本擷取出的觀念，而創作作品。我想問的是，您作品上有牽了一些看似電線的線條，這意義性在哪裡？我也曾經看過一個光電子的展覽，都是線條內有燈光，所以我就聯想到也許這些線條中如果有燈光或動態的可能性？

姚瑞中：你剛說的作品是《天堂變》。我跟王俊傑不同，我的照片都是自己拍的（眾人笑）；不從網路上抓任何圖片，可能我比較屬於老派的攝影家，還是堅持用原創底片。每次去看科技藝術展，我常有一種感覺，就是陷入尷尬的處境：我到底是去看器材展還是藝術展？因為常常看到裝置互動、感應，如果設備不亮，好像在測試設備功能。基本上我不是很喜歡看那種展覽，因為我們不是賣器材（眾人笑）。戴上頭盔只是個意象象徵，裡面有個小螢幕是蟲洞的概念；如果再弄什麼燈或一堆東西，那並不是我想要的。

觀眾：想請問謝東寧老師關於劇場展演的舞台，我看到河床劇團《四季》滿地灑滿了油桐花，舞台上擺了桌椅。我不太了解這些物件的彼此關係？

謝東寧：我不是藝術家何采柔本人，但我之前有撰文評論過這齣戲，所以大概說明一下。就是它在小畫時上面就有一些花，它是從小畫框變成一個真實的立體的空間，它們的關聯性是這樣來的，整個服裝或舞台設計我都覺得很棒。

孫松榮：最後，我們請每位藝術家進行總結。

謝東寧：當一個美術展邀請一個劇團來參與時，我覺得這是個跨領域結合相當好的開始，因為國外有很多編舞家或劇場藝術家進入美術館作作品，也有很多視覺藝術家或行動創作者到劇場裡面去做劇場。這種不同領域的碰撞會產生新的東西，尤其和當代社會中的真實事件融合在一起。我們想要擬真、討論關於我們生存的訊息，但話語權一直為生活周遭的雜訊所控制、壓縮後，那麼我們這些從事藝術的還能有什麼樣的力量？藝術家跨領域的集結，我覺得是個很重要的行動。

王俊傑：我們如何透過整個展場感受到作品的關聯性？就像進入一個夢遊幻境，藝術家提供的是不同視角的觀察。作為觀眾在其中是很幸福的，因為可以用自己的經驗去和藝術家的感知交錯，去想策展人為何如此做等等。我覺得這是一個多重觀念上的挑戰。

孫松榮：謝謝三位藝術家精彩的表述，請大家給予他們熱烈掌聲。最後再次謝謝大家來參與這一場座談，再見！