

從藝術到文化

姚瑞中如何打開 「萬歲—山水」？

文 | 王柏偉 圖 | 姚瑞中



到底是在什麼樣的時代情境下，臨摹中國傳統古畫式的偽山水與錄像式的萬歲山水（〈萬歲〉、〈萬萬歲〉）會共處同一個山水？換個方式說：正如姚瑞中已經意識到的，雖然身為一介（台灣）島民，他仍須面對由中華文化（與中國水墨傳統）而來的質問。此外，他沒有明言但我們也可以設想的是，由於身處場域的關係，他同時也必須面對當代藝術傳統（西方文化？）所設下之觀看機制與展示體制的約束。我們不禁要問：在這兩塊大陸的夾擠之下，姚瑞中的「萬歲山水」系列個展撐開了什麼樣新的可能性空間？

對於前述所謂兩塊大陸的夾擠，石守謙認為這是中國筆墨共同面臨的現代困境。肇因於19世紀末、20世紀初社會環境的改變，傳統筆墨觀所依附的參乎造化之理想，文士菁英階層與「雅集」式親密且私密的觀看機制全面崩解，讓位給國族塑造。一般民眾與展覽會機制，導致筆墨在形式、社會人文精神三個層面上所開發出來的諸種意義型態大幅失去其意念傳達上的效力。為了在這樣的情境中找到筆墨傳統能夠發揮的空間，溥心畬選擇了漠視外在文化壓力回歸個人抒懷的立場；高劍父與徐悲鴻則藉由以「寫實性」取代「筆墨性」來面走向民眾。不同於前面兩種作法，黃賓虹及傅抱石等人則透過深入畫史找尋「奮進」的不同形式來作為民族氣節精神的載體，希冀藉此鼓舞觀者。

相對於20世紀上半葉這三種進路，20世紀末、21世紀初的姚瑞中所走出的不是一條不同的道路？

藝術性文本與文化性文本

在進一步思考姚瑞中作品中元素與畫面構成方式之前，我們或許先回頭考慮姚瑞中所面對的歷史情境的特殊性。就此而言，有兩個重要的因素值得觀察。一是他所謂的「小小台灣島民」這個地緣政治因素。由於處於中西文化夾縫，1990年代解嚴後迄今的台灣當代藝術先是大幅著墨於（相對於中國傳統的）台灣主體性特質的挖掘與建構，繼之戰線被拉到全球化與在地化的辯論上，爭論台灣脈絡化自身的方式到底必須下錨哪個歷史切面。正是在這兩波討論中，許多台灣藝術家分別拉開了自己相對於中國與「西方」的距離。除了地緣政治的因素之外，我們認為，時空變遷所造成媒介文化結構上的轉型亦不能被輕忽。姚瑞中有意識地以針筆與金箔……等等媒材來與「筆／墨」（及其效果）做出差異，藉此逃脫「許多約定俗成的規矩」與謝赫六法式的要求（註1）。讓我們首先感到興趣的是，究竟這樣對於文化傳統與媒材限制的「逃脫」為什麼可能發生？

史坦納（George Steiner）曾經從文學的角度指出，當代文學（與藝術）的沒落主要有三個原因。首先是在教育上，大幅從記憶與背誦的教育觀轉向強調問題解決的教育觀。後面這種教育觀點將「記錄記憶」這件事從人腦移植到紀錄儀器上；第二，媒介文化從文本式的媒介轉變成電子化的視聽媒介，這導致感知習慣與符號使用習慣的深刻轉型；第三，在文化擔綱者上，從菁英文化主導轉而成為大眾（媒體）文化主導。正是在這三股力量的共做之下，產生了諾哈（Pierre Nora）所言「歷史取代小說（藝術）」的現狀。阿斯曼（Aleida Assmann）更在這個方向上推進一步，認為如果考慮媒介因素對於溝通形式所產生的深刻影響，那麼我們必須明確區辨「文學性文本」（literarische Texte 註2）與「文化性文本」兩者的不同。討論文學性文本必須基於印刷術發明導致社會中出現了大量具有書寫能力的作者與閱讀能力的讀者這樣的歷史背景。哲學人類學上出現的「自我的自主性」與「美學上自我表達的自主性」催生了「藝術的自主性」。文學性文本之作為一種「虛構的實在」（fiktionale Realität）對立於被認為是外在世界的「真實的實在」（reale Realität），並由此取得它的正當性與潛力。相對於文學性文本這種藝術性文本，文化性文本（諸如《聖經》、《論語》、莎士比亞的作品）包含了被某一個群體視為超越時代的真理，並因此與集體性的身分認同之建構有關。縱使在媒介史不同發展階段中，文化性文本亦能夠改頭換面與時俱進反應最新現實，並以宗教、民族、個人的方式對特定族



〈國父紀念館〉
150×100cm 2007
彩色照片輸出於帆布

群發揮影響力，促成了身分認同的產生（註2）。藝術性文本與文化性文本的差別，因而就發生在以下三個方面：就身分認同上來說，藝術性文本的對象是作為個人與獨立主體的觀眾，這些觀眾藉由享受奢侈的私領域空間獲得內心的回歸；文化性文本的對象是作為某個群體一分子的觀眾，透過對文化性文本的閱讀而獲得在整體之中的感覺；從觀眾接受關係而言，藝術性文本需要一種美學上不受約束的享受式的觀賞距離，這被認為是脫離「真實世界」的；文化性文本則要求一種崇拜式的、反覆學習與情感性的接受關係；從時間性的關係上來看，藝術性文本處在一種創新表達的壓力之下，因而處於一種開放的歷史視野當中；相對於此，文化性文本則必然式經典化了的，永不過時的文本，這是一個封閉性的傳統視野。

從這裡的簡短討論回頭思考姚瑞中的作品定位，我們發現他的山水作品所針對的並非藝術性文本式的古畫，也就是並非在中國美術史筆墨傳統的限制下找尋突破點，而是探究這些作品被經典化為文化性文本時的機制（諸如 主題、象徵、傳統……等等），之所以這麼論斷，就在於中國美術史中的諸種基本框架明顯可見地僅作為「形式因素」框限著藝術家希望呈現的視覺片段。

記憶與歷史

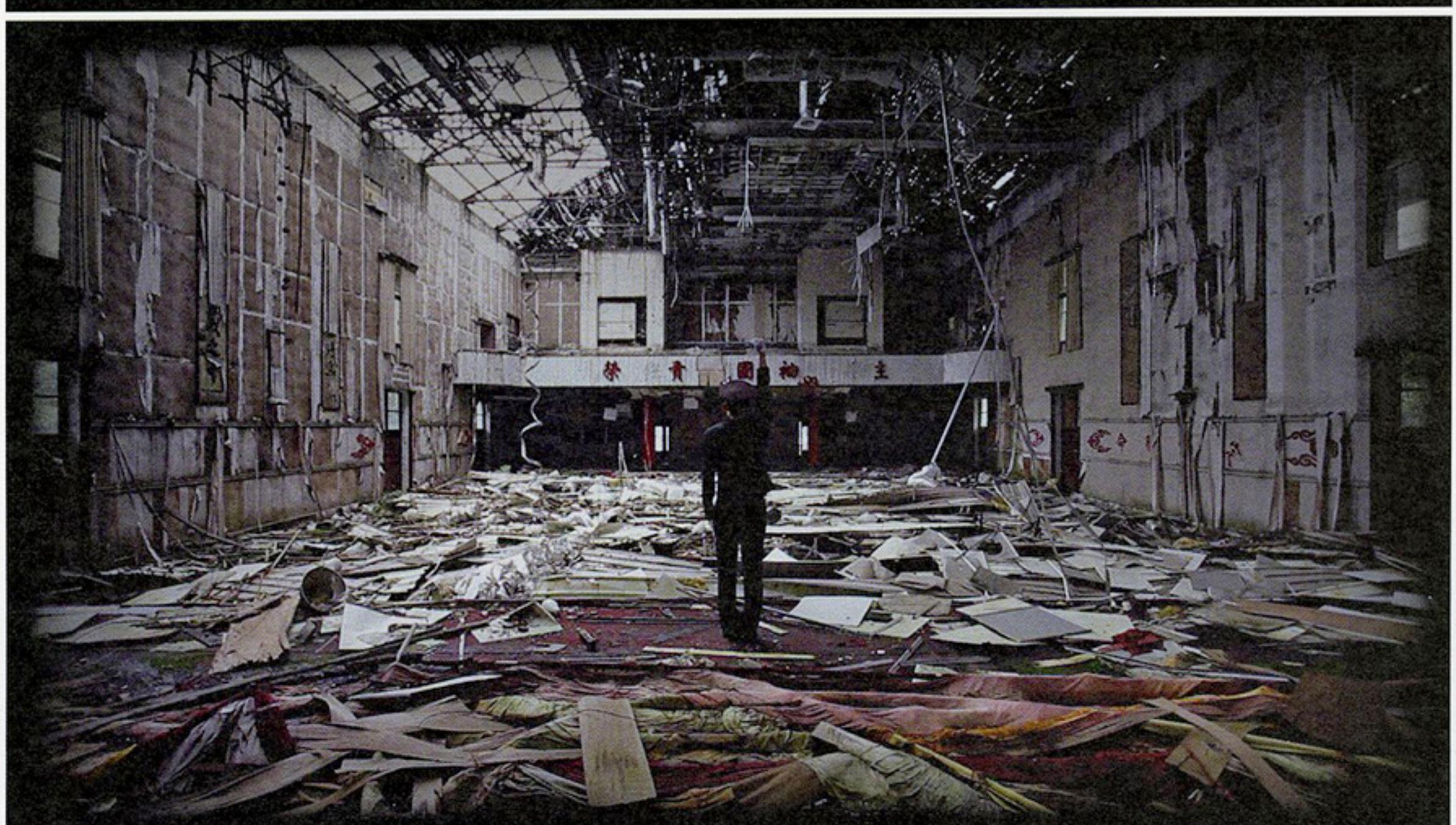
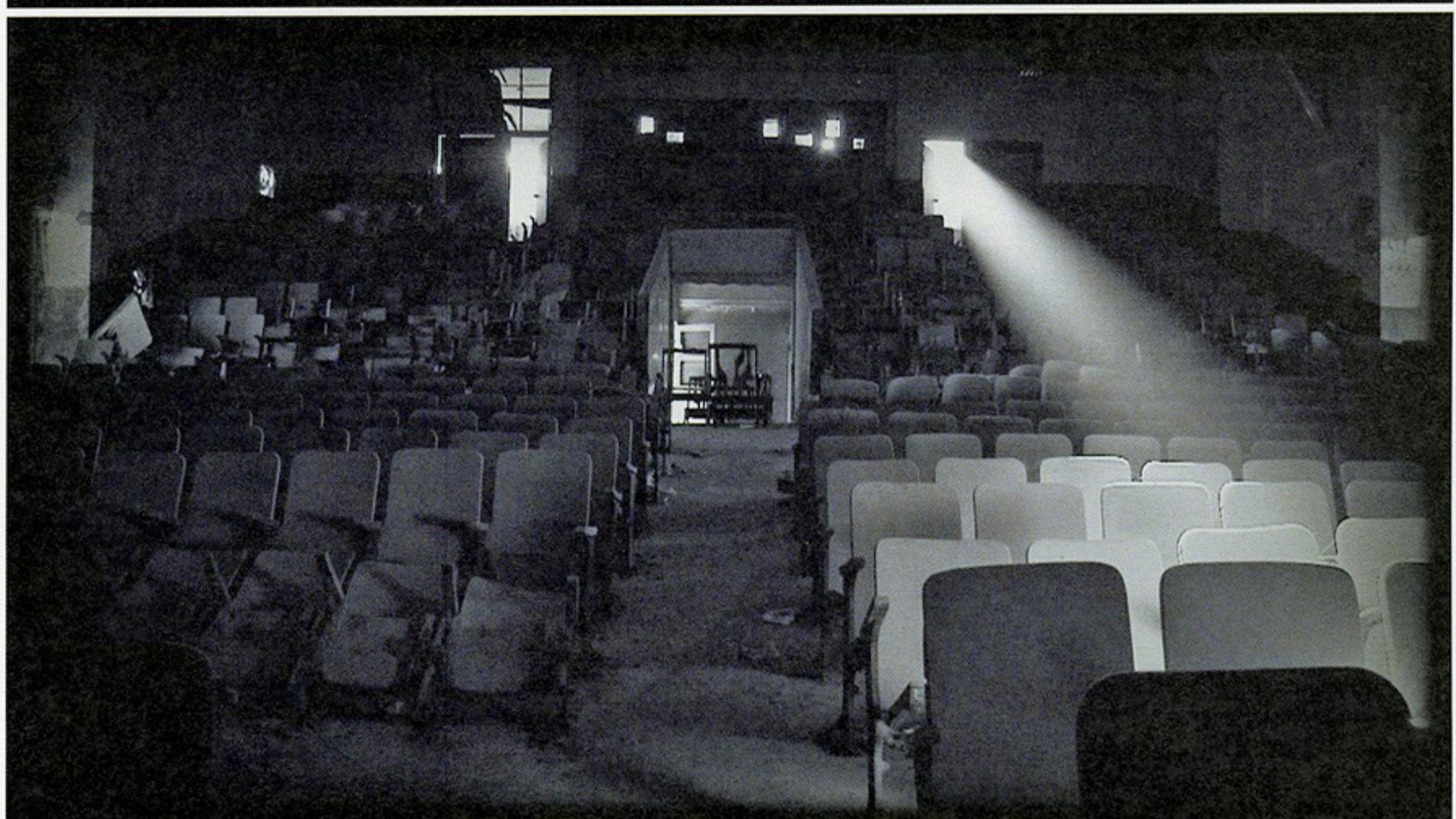
然而，為什麼作品中的事件都是以視覺（而非以心理機制）的方式完整呈現？更清楚地說，為什麼畫面中表現出來的就是藝術家希望觀眾知道的？為什麼是這樣一種不需要「心理解謎」的「視覺平面」？視覺機制彷彿「證實」了「事件的在場性」。

利用影像來證實事件的在場性這樣一種影像使用上的邏輯是姚瑞中作品一貫以來的特色（註4），不管是〈萬歲〉與〈萬萬歲〉中對影像真實性與現場性的強調，還是〈萬歲山水〉中對政治情境的表述，藝術家所動用的都是影像以其在場式的證實來達成的「說服」效果。

如果深入考察〈萬歲〉與〈萬萬歲〉這兩個作品，作為觀眾的我們能夠透過影像時間的加速度參與到歷史時間的加速度。藉由這種加速度，個體記憶如何被濃縮變形移置進歷史進程的機制又重演了一遍，觀眾不僅參與並見證了歷史建構的方案，也發現了「原始記憶」與「歷史」兩者之間的距離。

諾哈認為，只有在清楚區分記憶與歷史兩者的情況下，我們才能處理個體記憶、時間、傳統、歷史，甚至未來之間的關連性。對他來說，記憶與歷史兩者於今日可以被視為是組相互對反的概念：記憶是由活生生的個人與社群所承載的生命，而歷史是對不再存在的現象片段的回憶性重構。記憶始終是當下的，歷史則是已逝的；記憶是激情的混合物，歷史是世俗化了的智力建構；記憶必然屬於特定的群體與個人，既群體化又個人化；歷史則同時屬於所有人卻又不屬於任何人；記憶黏附於具體的事物（諸如空間、姿態、圖片或物體）之上，歷史則僅僅是時間上的連續性安排。記憶是絕對的，而歷史必然是相對的。在這樣一種現代時期歷史觀下，歷史的使命就在於破壞並驅趕記憶。也就是這樣，記憶自身成了歷史的對象，記憶的塑造與形態有其自身的歷史（註5）。

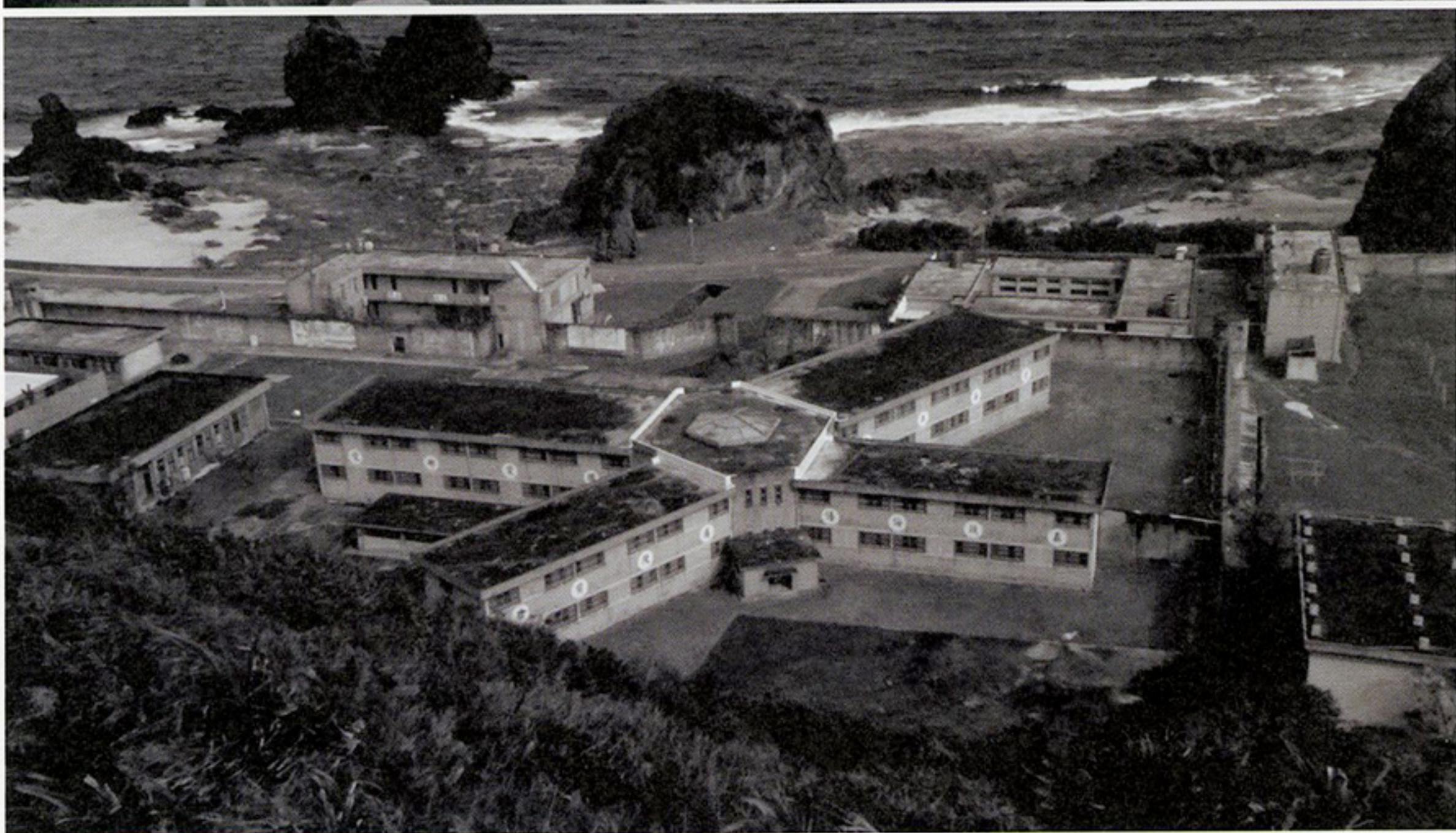
〈萬歲〉與〈萬萬歲〉這兩件作品嘗試打開的，就是蔣介石政權在被迫離開中國這個其記憶所繫之處來到台灣之時，如何在戰時動員體制下藉由象徵性空間的設立重新創造記憶的歷史。不管是前方心理戰線還是後方精神碉堡（以監禁的方式作為強化的手段），當我們意欲將「民族—歷史—記憶」三者原本交纏的叢結打開之際，必須思考以何種媒介物分別承載不同環節，才能讓觀眾一方面維持在這三者相互作用的整體關係之中，另一方面還可以分辨不同環節各自發揮作用方式。就〈萬歲〉與〈萬萬歲〉來說，藝術家將「影像（畫面整體）」分配給「民族」、把「敘事（鏡頭）的推進」分配給「歷史」、把「個體」分配給「記憶」，從我們現在的角度看來，這三者的相互作用成就了「檔案式的



〈萬歲〉 彩色單頻道有聲錄像 5分20秒 2011



〈萬萬歲〉 彩色單頻道有聲雙屏投影 7分30秒 2013





〈萬歲山水（上下卷）臨吳彬「山陰道上圖卷」〉 印度手工紙 墨水 金箔 195×2850cm 2012

記憶」這是不同個體及群體記憶的痕跡，是歷史化了的記憶。藝術家之所以能夠完成這種「打開」的動作，就在於「（影片中所欲構造的）民族」之於我們這個時代已然不再是我們無法逃離、仍在生成之物；相反地，它在某個程度上已經完成了它的使命。我們能夠辨別出它的輪廓，而「歷史」也已經成為一門考察不同時間層次上事件如何在它所面對的視域中發生的科學（註6）。

正如上述我們處理文化性文本時所提到的，文化性文本與時俱進的特質包含了「記憶=歷史」這個公式：（個體）記憶與歷史兩者在文化性文本中是無法區分的。文化性文本中的歷史即是個人身分認同之所以能夠成功定位的依憑。只有在記憶與歷史兩者相互斷開來的狀況下，姚瑞中才能夠透過「抽象化」並「重複」這段歷史建構機制的方式，藉此來達成被歷史化的記憶同時在場的目的，同時進一步地將記憶的歷史化等同於事件，完成歷史科學式的說服。

史學家

或許我們不得不接著前述歷史科學式說服的理解繼續追問：為什麼我們需要這種說服？

科薩列克（Reinhart Koselleck）為了說明研究主體意識從前現代向現代時期轉變的時候發生了什麼變化，他區分了經驗空間（Erfahrungsraum）與期待視域（Erwartungshorizont）兩者，認為取向過去的經驗空間與投射到未來的期待視域兩者在前現代時期仍然緊密地結合著，但在轉向現代時期的過程中，兩者彼此斷裂開來並相互分離，過去的經驗空間再也無法決定主體應當如何面對未來的挑戰（註7）。為了在當下替尚未到來的未來找尋可能的舞台，我們不得不「重新打開」在歷史演化中被不同決策者扭在一起事件纏結。

打開纏結的這個動作需要一個不同於過往的史學家。在記憶與歷史相互等同的世界中，史家不過是歷史的傳聲筒，在字裡行間找尋合宜的詮釋以說明外在世界運行的規律。然

而在這過去與未來彼此分離、記憶與歷史互不相屬，經驗空間與期待視域並不連續的時代裡，我們只能依賴史學家敏銳的探針與鋒利的裁切工具，重新佔領（〈本土佔領行動〉、〈解放台灣行動〉）、翻轉（〈萬里長征行動之乾坤大挪移〉、〈唐人街——天旋地轉〉）、打開（〈萬歲〉、〈萬萬歲〉）被以為能夠持續到萬歲甚至萬萬歲的山水。

正是在這樣一種「從藝術到文化」的轉變中，我們發現了姚瑞中所致力的是文化性文本的打開，這是不同於藝術史方式定位且打開藝術的方式。對我們來說，姚瑞中首先是個文化學（Kulturwissenschaft）意義下的影像史學家，然後才是個藝術家。

註1：姚瑞中〈看見偽山水〉

註2：在注意到印刷術時代的藝術主要以文字性的文學出發來思考的情況下，我們能清楚地察覺，在漢字文化經歷「翻譯的現代性」結構轉型後，姚瑞中將「犬儒系列」作品定鑑於「文字／語音／圖像（譬喻）」三者原本緊密交織，現在卻明顯相互斷開的介面之上。

註3：或許正是在區分了藝術性文本與文化性文本的不同之下，我們才更能看清楚中國藝術史中關於「復古」（archaism）與「集大成」的思維方式或許無法恰當地被轉化為「風格」分析，因為復古與集大成所指向的是文化性文本的思維模式，而風格關注的更是藝術性文本的範疇。這或許也是石守謙之所以在關於「再現」假定與中國藝術史研究問題上，提及這兩種思維方式的原因。關於這個問題的簡要討論請見石守謙著〈對中國美術史研究中再現論述模式的省思〉，收於《從風格到畫意：反思中國美術史》，台北：石頭，2010，頁41-43、49-50。

註4：最清楚展現其政治效力的就是姚瑞中與LSD的年輕藝術家們共同踏查拍攝的「海市蜃樓」計畫，相關討論請見王聖闕〈在現代性的破滅幻象與影像行動的考掘之後〉，《藝外ARTITUDE》43期，2013.4，頁50-53。

註5：Pierre Nora, Zwischen Geschichte und Gedächtnis, Frankfurt a. M.: Fischer, 1998, pp. 13-14.

註6：Reinhart Koselleck著，孟鐘捷譯〈時間〉（Zeit），收於Stefan Jordan主編，《歷史科學基本概念辭典》，北京：北京大學，2012，頁332-336。

註7：Reinhart Koselleck, Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1979.

本文為節錄版，完整版收錄於姚瑞中「萬歲山水」個展畫冊。



迷走廢墟之中，見證現實 姚瑞中前蚊子館影像紀事展於威尼斯

文 | 吳嘉瑄 圖 | 耿畫廊

所有一切都將成為未來的廢墟。

面對這些隱藏於真實世界下的廢物世界，對應於我們所謂的幸福生活，它們的存在從某方面來講，甚至比真實世界還要「真實」。比完美之物還要「完美」。「殘渣」概念建立於一個相對性意義之上並與真實人生周旋。

——姚瑞中

參加今年第14屆「威尼斯國際建築雙年展」平行展的「當迷走成為見證：姚瑞中前蚊子館影像紀事展」，由台藝大書畫藝術學系副教授羊文漪策畫，以七個主題：原住民建築遺址：屏東魯凱族舊好茶社、前清家居民宅、澎湖望安花宅聚落；二戰前西式洋樓：金門僑鄉豪宅、日本殖民時期產業遺產：十三層水湳洞選煉廠、戰後閉鎖禁錮空間、綠島綠洲山莊；「泰源事件」迴響：〈萬萬歲〉錄像創作、觀光休閒渡假村、三芝飛碟屋。安置從姚瑞中發表過的台灣廢墟攝影作品（註1）中選出的24件影像及錄像作品。對羊文漪而言，姚瑞中的創作以其具有「雙重死亡」特質——攝影作為「此曾在」（ça a été）的再現，其就已是某種「死亡」之物，而廢墟也是文明死去的遺留物——的廢墟影像。「曾經從頭至尾經歷也背負他人所未見所未聞也未知的一種生命神秘重大訊息」（註2），不僅作為他抵抗國族寓言框架的手段，同時

也見證了台灣現實（現代化）的時代遞嬗。因此，展覽欲藉由姚瑞中此特殊的創作表現，除了觀照台灣一個世紀以來的演變，並且擴延思考後建築時代中廢墟如何可能在現實中生產生其正面意義的課題。

展覽以「當迷走成為見證」、「前蚊子館影像紀事」的說法定調，暗示了廢墟影像在姚瑞中創作中有了重大轉折。大體而言，無論是早期身體測量或佔領行動的攝影紀錄，或者是那些從1991年起至今累積上萬張的廢墟攝影創作，姚瑞中呈現的是一種兼具「作者」、「旁觀者」（spector）以及「行動者」三種身分的視野，並且透露出藝術家以「我在我在」（註3）亦即一種見證式「在場就是立場」（註4）的性格。或者可以這樣說，「參與」是姚瑞中創作特殊性之所在，也可以說，這樣一種「參與」在姚瑞中創作中獲得了相當程度的實踐。而廢墟作為其實踐「參與」的重要經驗依據，姚瑞中所展現出的，是一種「遊蕩的身體」（註5）——對此游戲便認為，姚瑞中「這種『詩意的漫遊』總是在一個『缺乏詩意的威權體制』之凝視中，才生產出它的價值。在基進的層次上，『可流動的邊緣』於1990年代台灣其實是一個可以辨認的，反文化的戰略位置，而廢墟這個『人造卻又無人跡』的基地就是它的絕佳隱喻。」同時更是一種「行動的身體」。

這種「行動的身體」所關心的 與其說是關乎行動者的 毋寧說是去探問「該如何行動？」更進一步的問題則是：「行動之後能創造出什麼之於藝術或者社會的意義？」針對於此王柏偉認為 當藝術行動不再將行動放在「行動—行動者」的關係軸線上 而能放在「行動—不同的社會關係」——即是希望藉此能開創某些新的關係可能性之上時 那麼行動便不再只是一個創作主題 而是一種「關係圖示（*schemata of relationship*）的沉澱物」（註6）顯然姚瑞中也意識到此一當代藝術所迫切關懷的重要課題 因而他在對於廢墟所做的行動處理有了重大的轉向——其成立「失落社會檔案室」（LSD Lost Society Document） 與台灣跨校跨系藝術學生共同完成200多件台灣公共設施踏查 並出版三冊「海市蜃樓：台灣閒置公共設施抽樣踏查」藝術行動計畫成果。就此來看 姚瑞中與LSD的行動創造出一種新的社會關係 並再以此進一步地質變了廢墟影像在其創作 甚至藝術中的意義。王聖闔在觀察姚瑞中與LSD的影像踏查計畫時 便評論姚瑞中與LSD即是依憑攝影此種能夠以檔案形式在影像與現實景觀之間產生辯證性力量的方式 「展開重新編之破碎的地方性 以及贖回在地經驗的沉默檔案化工作……透過一種人類學式的影像田調實踐 恢復攝影凝視、見證現實的能力 並藉由破滅現代性的幻象 重擊既有的社會體制。」（註7）換句話說 作為某種「過去經驗空間」（註8）的廢墟不再只是藝術家據以放置其個人文化戰略位置以便對體制做某種抵抗之所在 而是擴大成為他著眼未來可能何在 因而致力創造「文化性文本」

（literarische texte 註9）的基礎之一。由此來看 對照於本屆威尼斯建築雙年展台灣館「家中小城市：台灣製造」展覽中歷史與記憶斷裂之摘要圖示化的「家居」景觀 姚瑞中的藝術行動與由此累積出的成果（廢墟影像紀錄）或許給出了更形深刻之對於台灣在地現實（無論是否已然逝去或來到）的關懷與想望。

註1：包括「以屍骸構築的文明 1991-2011」、「遠離家園 1991-2011」、「西線無戰事 2003-2011」、「神偶繞境 1991-2011」等四個系列

註2：此處引自出自羊文漪策展論述；而關於她的解釋 也整理自與羊文漪的訪談紀錄（2014.6.19）

註3：鄭慧華 〈在路上……姚瑞中藝術創作的十年〉 網址：http://www.itpark.com.tw/artist/critical_data/32/139/30（擷取日期：2014.6.19）

註4：游歲 〈人在廢墟 姚瑞中〉 網址：http://www.itpark.com.tw/artist/critical_data/32/132/30（擷取日期：2014.6.19）。

註5：同上

註6：王柏偉 〈行動 行動者與行動主義 兼論行動的展示問題〉 《藝外 ARTITUDE》49期 2013.10 頁56

註7：王聖闔 〈在現代性的破滅幻象 與影像行動的考掘之後〉 《藝外 ARTITUDE》43期 2013.4 頁50

註8：王柏偉 〈從藝術到文化：姚瑞中如何打開「萬歲一山水」？〉 收錄於姚瑞中「萬歲山水」個展畫冊 網址：<http://www.yaojuichung.com/pdf/cn/longlonglive.pdf>（擷取日期：2014.6.19）。

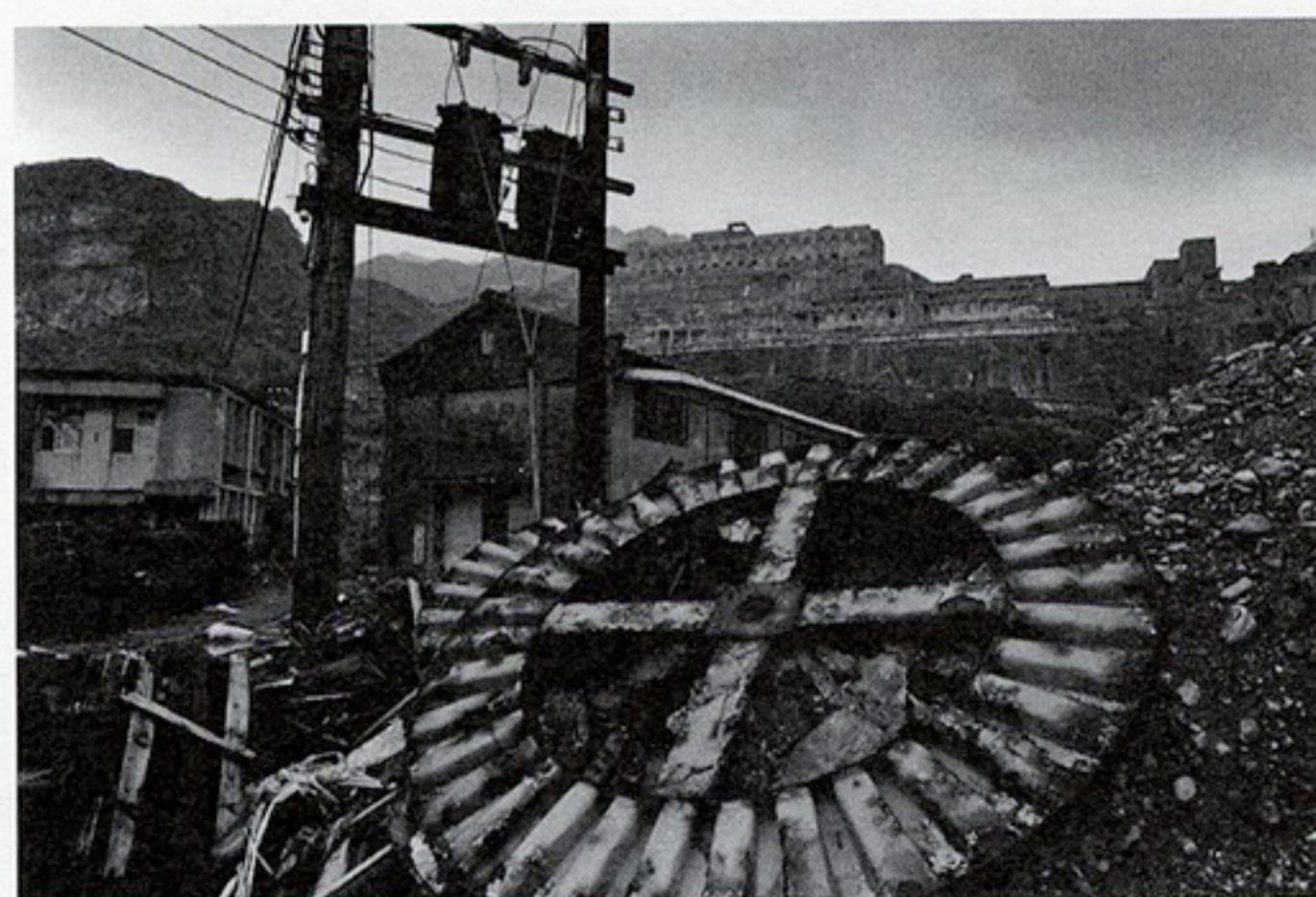
第14屆威尼斯國際建築雙年展 平行展 當迷走成為見證：姚瑞中前蚊子館影像紀事展 6.7~8.30 威尼斯「慈悲聖母院」



〈遠離家園『金門洋樓』之六「薛芳見洋樓」〉



展覽現場。



〈以屍骸構築的文明『水湳洞選煉廠』之一〉



〈神偶遶境（飛碟屋牛郎織女）〉