

創造記憶中場景：

關於陳亭君的「日夢之所」系列與何昱達的《24 小時檳榔攤》

Creating Scenarios from Memories: Chen Ting-Chun's series "Their Rooms, Their Dreams" and Yuda Ho's *24-Hour Betelnut Shop*

文 |
陳寬育
Cheng Kuan-yu
藝評人

在 2013 年台北美術獎的展覽中，陳亭君的「日夢之所」系列作品與何昱達的《24 小時檳榔攤》分別獲得優選與入選，兩組作品隱藏著得以對話「畫框與鏡框」、「想像、記憶與投射」等議題之可能。而透過台北美術獎的展覽現場呈現，也能一探近年的創作者對於這類長期盤踞藝術領域等經典議題之探討。

窺 淫 。 想 像 與

在探討陳亭君的「日夢之所」房間系列繪畫之前，梵谷的房間《在亞爾的臥室》總不斷閃現在眼前；同時，做為一種對照，英國藝術家達爾伍德（Dexter Dalwood）在 1999 年至 2005 年一系列以想像方式再現名人房間為主題的作品也值得一提。如果梵谷的房間場景宛如其生命肖像，那麼達爾伍德以想像性投射再現名人房間的系列作品，除了成為名人的生命肖像，也似已殺青之傳記攝影棚般的場景，成為一個個哲人已遠的墓碑。該系列作品包含哲學家尼采、維根斯坦，搖滾明星寇班（Kurt Cobain）、韓崔克斯（Jimi Hendrix），以及毛澤東、比爾蓋茲、卡波堤（Truman Capote）等知名人物；達爾伍德採取拼貼手法組構畫面，以名人所投射出的形象或某事件發生的時刻，經由物件的象徵性與擺設的空間布局，想像其缺席時遺留的空間樣貌，並以作品所指涉對象為作品名稱。

當相對於公共空間的房間以家屋做為私密空間的代名詞時，其中埋藏著寓居其中者，那些不對外顯露的習慣、離開公開場合後的某種未完成狀態、自我凝視的形象組裝過程等；在這些關於象徵私密一面的房間繪畫中，達爾伍德以畫幅的空間布局，投射了他所認識及其想像的名人形象，並在事件與八卦、公共與私密之間製造張力。這種由私密空間、物件與缺席的主人所形成的空間，一方面展現了藝術家對主角人物已知的認識方式，另一方面也牽引出對房間主人形象未知的諸種想像；甚至，以此滿足某種對於公眾人物私密空間的窺淫欲望。於是，



陳亭君，《哈莉小姐與情人的頂樓閣房》，2012，94.2×82.2×2.2 cm

當達爾伍德經常透過繪畫凝止重大事件與歷史時刻，以及想像知名人物的私密空間，也許可以說，其創作組構了近兩三代人們的歷史記憶，作品成為歷史文本的載體、繪畫則為再現場景的媒介。¹

「日夢之所」
系列的
「旅行邀請」。

對此，當陳亭君以類似的進路思索房間與家屋，做為一種充滿個人語彙的私空間時，將對象轉至環繞在其旅居地倫敦周遭的一般人。陳亭君透過傳單與網路徵集參與對象，透過實際訪談且參觀每位受訪者私人住所，再以繪畫形式再現這些空間，這正是此次獲得優選獎的「日夢之所」拜訪計畫的創作發展進路。展覽呈現上，除了展示拜訪過程中由約三十位受訪者簽署的文件與反饋意見，也選取了十一組／件已完成的部分繪畫作品；這些作品描繪了室內某個角落場景，以精簡的空間感拼貼許多日常生活物件。

整體觀之，陳亭君不斷找尋無人房間裡的記憶與痕跡，邀請觀者展開各種充滿故事性的想像。其實這系列室內場景繪畫作品，係以 1920 年代芬蘭的工人之家為創作發想，畫作刻意呈顯濃厚的故事性。在那些燈、盆子、洗手臺、抽屜等生活物件中，經由對物件的精細描繪、或者留白與未完成的鉛筆勾勒，搭配充滿個人質地的大面背景色塊構成的牆面、地板、桌面與床，展開對受訪者日常生活的凝視。然而，當我們順從那被吸納進畫中的觀看體驗，隨著陳亭君帶著某種溫度的筆觸讓質地顯得感性，每處繪畫中的寓所都彷彿在訴說著一段時光的流逝和故事。同時，這開啟了對缺席的房間主人形象的想像與試圖描繪，這些想像也讓此一系列的室內空間作品，像是一個個充滿表情的身體，我們似乎在偷窺擁有者的記憶與傷痛、想像其故事與面容。



上圖——
陳亭君，《艾倫的房間》，2012，
89×83×2.2 cm



下圖——
陳亭君，《日夢之所：娜依瑪小姐的
房間》，2012，72×64×2.2 cm

有趣的是，閱讀展覽文件可以發現，多數受訪者在回答最喜歡的地方時，答案大部分是「床」（其餘零星的答案分別是書架、書桌、客廳、窗戶等）。而做為支撐著休憩與做夢意義的重要功能性存在的床，似乎也回頭呼應了「日夢之所」那成為思想悠遊的意識場所的作品名稱。也是在「日夢之所」的展覽文件中，陳亭君引用巴舍拉（Gaston Bachelard）在《空間詩學》中的句子來當作「日夢之所」與思考家屋的起始點；經由獲邀進入他人私密空間的互動模式，陳亭君在繪畫中重新處理自身與他者的關係，透過記憶與想像投射重現他人家屋的私密場景。我們也許可以進一步地延伸，將陳亭君的記憶與想像視為一場巴舍拉的意義上「旅行」（journey），而「日夢之所」系列作品，便是一則「旅行邀請」（invitation to journey）。

持續思考城市景觀與移動、觀看身體經驗的何昱達，其作品《24 小時檳榔攤》即是從旅行／移動的過程中獲得的想法。《24 小時檳榔攤》原是以建築投影的方式，將玻璃櫥窗式的檳榔攤和檳榔西施影像投射在建築物外牆；而這來自於何昱達在拉斯維加斯這個高度擬像城市中，駕駛汽車移動過程的觀看經驗。在汽車這種中介的移動性中，駕駛者在自身創造的空間中透過車窗景框，迎接充滿流動性的感官體驗，拉斯維加斯納大量的人造景觀與滿盈的燈光元素，令何昱達反思當代影像與擬像對感官的作用，並嘗試對影像機制展開後設批判。此次展出的《24 小時檳榔攤》便是將這種對於「擬像」與「再造影像」的探索與實驗，重現在美術館牆面。

展出形式上，《24 小時檳榔攤》以三頻道錄像將檳榔攤的影像投影於牆面，然而那卻並非台灣街頭某個特定檳榔攤的記錄與再現。如果說，檳榔攤也有其獨特的（影像）形式風格，那麼在台灣檳榔攤的歷史發展至少可分為三種主要風格，如早期的阿秋、後來的雙子星等全台加盟的大型檳榔站，多以大型、加長並結合招牌文字的冷藏櫃台的形式佔據在交通要道，成為 1990 年代最鮮明的檳榔文化景觀；其二則是無特定風格，較為簡樸、有時顯得臨時且雜亂的小檳榔攤；以及由草屯雙冬檳榔開始，近年來最常見也最引起關注和話題的西施檳榔攤。相較於前兩者，最後這類檳榔攤的出現方式經常以盡可能的俗麗、香豔、閃亮、挑逗之結合為賣點，除了攤位燈光與視覺穿透的各種設計，加上西施展現魅力的各種可能，招牌名稱也往往是充滿巧思與趣味之所在，而這類也是何昱達在設定作品影像時選擇的檳榔攤風格。

儘管對何昱達而言，《24 小時檳榔攤》並非要探討檳榔攤的庶民美學形式及其文化意涵，但檳榔攤做為一種台灣的文化符碼，去思考並挖掘影像與文化符碼之間的交往方式仍一直是個充滿魅力的議題。也就是說，當檳榔攤是這座島嶼的共同味覺、視覺經驗與文化記憶，藝術家選擇由檳榔西施販售的櫥窗形式，若仔細閱讀作品影像便能可以發現藝術家經由拾取這樣的符碼並加以「裁剪」的效果。「裁剪」首先是形式上的，《24 小時檳榔攤》被裁去了華麗的招牌、街景與往來（停駐購買）的車輛、位於攤位後方同時具有泡茶、接待與圍事功能的「客廳」、存放檳榔和飲料的冰箱等，許多足以完整檳榔文化脈絡的事物。於是，在何昱達的《24 小時檳榔攤》那裡，檳榔攤因裁剪而顯得冷靜、因從脈絡中挖出而顯得殘缺，只剩下以彩色霓虹燈為鏡框的一幅「關於檳榔攤的影像」。抹除了街頭檳榔攤具有的某種生猛、張牙舞爪的意象，進而，形式上的「剪裁」變成「影像的再製」。這是說，在這組三頻道投影的再製影像中，年輕的少女（西施）身體在這個由霓虹燈框架的粉紅玻璃櫃中工作、發呆、離開，這樣的現身與消失時而並置時而穿插出現，不斷循環形成一種影像敘事的節奏感，以及由無聊與空缺所挑逗的漫長觀看誘惑。因此，對檳榔攤影像的裁剪，事實上是藝術家對於檳榔攤做為影像形式可能性的建制與再製造，而較不是對檳榔攤文化的紀錄。

顯然地，這樣的影像亦可以投影在任何地方，例如何昱達曾選擇的葡萄牙建築物外牆，以及此次台北市立美術館的牆面。無論室內或室外，影像嵌入的是虛空的空間時，形成視覺性的空間幻覺。若重疊在其他背景時，則會由視覺的紛雜暗喻的文化的交雜。也就是說，檳榔攤具有的文化性，會在去脈絡的檳榔攤影像中，不斷地在各種可能的投影場所重新置入脈絡，無論是做為影像與空間合作的演示，或是文化異國情調在世界不同牆面與空間屬性的反思性



何昱達，《24 小時檳榔攤》，2012，數位媒體

嵌入。這種以特有的檳榔文化為內容、以光為媒介的再現性影像投射，交織穿行於其間的是製造影像、觀視錯覺、記憶的喚起、禁錮與女性身體展演、等待與循環的時間感等議題。

綜觀兩組作品，從「日夢之所」系列的畫框空間到《24 小時檳榔攤》的鏡框空間，前者開展了是文學小說式對於空間的記敘與重現，後者則是影像的製造與重新置入脈絡，兩者的感知經驗均纏繞著個人記憶與集體記憶。在形式手法與創作概念上，兩者在當代藝術的呈現中其實並不算罕見，事實上也並未真正離開著那類關於吸納入畫中的衝動、模擬空間深度或欺騙視網膜等藝術的古典傳統。然而重要的是，在面對「畫框與鏡框」、「想像、記憶與投射」等議題時，兩者均以其獨有的節奏追索並創造記憶中場景，在習以為常中暗藏似曾相識的困惑感，也自熟悉的場景中抽離自身，對主體的位置再調焦。

1 這裡借用阿斯曼（Jan Assmann）的概念。對阿斯曼而言，記憶是人與人之間互動的產物，除了是一種神經或心理學現象，也是一種社會現象。記憶須透過媒介來獲得識別、保存與延續，而決定記憶內容的因素除了記錄的技術，還必須考量社會框架。