

精神地理的考現學：台南· 外場當代藝術

Psycho-Geographical Modernology: Tainan and Off-Site Contemporary Art Practices

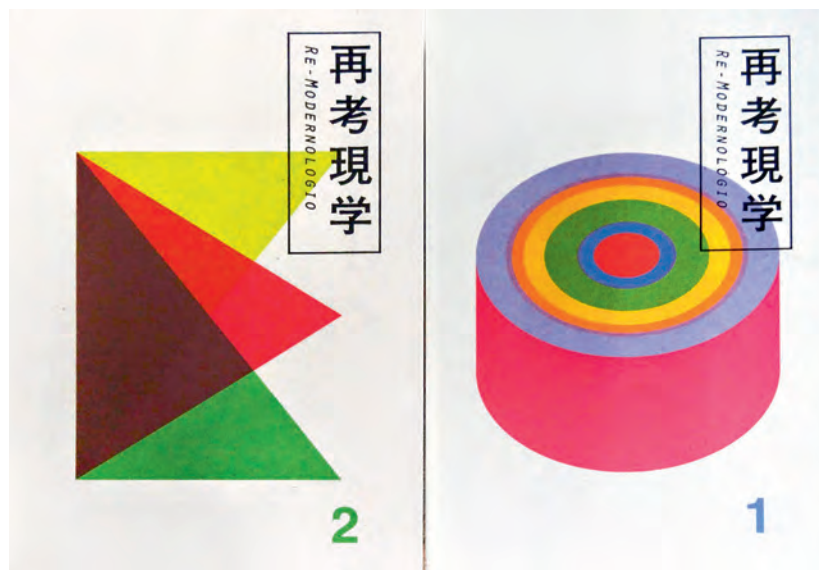
文 |
龔卓軍
Gong Jow-jiun
國立台南藝術大學藝術創作
理論研究所副教授

現在這個時代，連神也隱藏在路上。……對於路上觀察者而言，藝術並非敵人，
而是過去。

——藤森照信，〈高舉「路上觀察」的大旗〉

在這篇文章裡，我想要討論「考現學」的方法和概念，進而把精神地理的考現學（Psycho-Geographical Modernology）這樣的想法，當做是白盒子外場（off-site）的當代藝術實踐路徑之一，用來觀察與評論外場當代藝術所表現的精神地理學特質。同時，為了突顯這樣的創作特質，我想要運用這幾年我在台南所觀察到的一些創作與策展案例來進行討論。

考現學在日本的出現，與現代城市的崩壞和重建有關，它產生於赤瀨川原平所謂的「破壞與重建的交會點」。1923年關東大地震之後，原本跟隨柳田國男進行農村田野民俗調查的今和次郎，面對眼前的廢墟與重建，以及學美術出身的吉田謙吉，看到化為灰燼的現實場景，便開始動手把在災區路上觀察所得，把災後東京的克難屋、克難招牌，把過去懷舊式的民俗學，轉向對災後廢墟現代生活場景的記錄與歷史考察，譬如：怪里怪氣



1923年的關東大地震之後，考現學
從破壞與重建的交會點出發

© 龔卓軍提供

的現代民間設計物件、災後建築的特殊樣式、小船乘客考現學、各種樣態的煙屁股考現學、畫家瀧口修造的工作室考現學等等，以及後來的藤森照信，將此方法運用於現代建築的考現觀察、曾參加過「Hi-Red Center」首都圈清掃整理運動的前衛藝術家赤瀨川原平，對各種平面媒體的諧擬諷刺，以及透過插圖隨筆進行招貼考現學的南伸坊。

另外，藤森照信也指出，今和次郎和吉田謙吉開始考現學的行動，更確切地說，是在東京大地震後，從燒焦的路邊標示看板上，發現新鮮的冒出嫩芽開始的。所以，他認為雖然大多說考現學是指注目可見的物件，但我們不能忘記，考現學的起點（指發現看板上嫩芽），並不僅僅是一個直接性的可見物件，而是從一個作為「可見物件存在過的痕跡」的殘留物開始的。因此，後來的「路上觀察學會」才會以這個概念作為中心，依據再生考現學為目的而成立。正因為如此，由單一物件的考現學，衍生出其它物件的考現學，朝向他者的觀察與思考，一開始就存在於考現學的內部。

更重要的是，對藤森照信而言，考現學工作的基本原則，就是抵抗消費帝國主義，為免被任何消費帝國所收編，考現學工作者不進入任何商店內考察商品，而只做路上觀察，特別是對現代社會視為無用的東西與物件，進行外型與身世的考察。除了以消費帝國為假想敵之外，考現學與當代藝術其實有某種精神原鄉的關係。以藤森照信自述 1960 年代開始，他漸漸脫離他的藝術原鄉的過程為例，他就是從「美術館的藝術階段」，從藝術界講求視覺形式表現的藝術家自我，舉辦獨立於任何評審的展覽，進入到「路上的藝術階段」。這個階段，他與藝術家朋友合組了「Hi-Red Center」前衛藝術團體，在城市的路上身體力行自我表現，最後，他由藝術行動演化為「路上的觀察階段」，發掘各種怪異、脫離脈絡的現代建築與物件，消滅自我表現。從這種「對於路上觀察者而言，藝術並非敵人，而是過去」的觀點，來看諸如從杜象的馬桶，達達主義中運用的傳單與廣告圖文，考現學與當代藝術在抗拒消費主義（包含所謂的城市節慶）和直面城市崩壞經驗這兩個方面，有深密的交集。

就當代藝術的創作路徑而言，如果我們用珍涅·卡蒂芙與喬治·米勒（Janet Cardiff and George Bures Miller）在 2012 年德國文件大展卡塞爾舊車站創作的《舊車站錄影散步》（Alter Bahnhof Video Walk）這件作品來看，利用類觀光導覽系統導引觀者身體進入車站現地實體，並以預錄之影音檔案，親密地運作於觀者視聽的身體內能，形成與觀者身體現實經驗的落差與對話。我們很難用傳統的地景藝術、物件藝術、行為表演藝術或錄像藝術來描述這種創作路徑所帶來的體驗。又或者陳界仁在 2012 年台北雙年展的《幸福大廈 I：場景》，讓錄像拍攝生產的樹林片廠，就地成為觀影的場所，也讓這間位於真實工業區的虛擬新自由主義生產基地的場景，成為工作團隊與觀眾、學生、研究者、評論者交相詰辯的場所，我們也很難說這究竟是錄像藝術、行為表演藝術、地景藝術或物件藝術。我曾經在 2012 年 12 月號的《今藝術》雜誌中，以「開放組態·殘響電影」來描述這個計畫作品。

更驚人的是陳界仁 2015 年初發表在樂生療養院的《殘響世界》。陳界仁在 1 月 18 日黃昏，讓觀眾聚集在捷運迴龍站 3 號出口，然後以小貨車載著投影螢幕，引領群眾像參與一場儀式般隨車上山，直至愛樂園納骨塔旁的空地。空地上搭建了四個方向向內的大型投影螢幕與音響，在邀請樂生院民參與開幕後，與一百多位上山的觀眾，同時觀看宛若漂浮在台北新莊捷運機場工地上空的投影。分別是以年邁院民為敘說軸線的「種樹的人」、陪伴院民超過七年的年輕女性的「陪伴散記」、青春期經歷過文革的大陸看護工

「被懸置的房間」，以及虛構的女政治犯的「之前與之後」四個不同視點的影音敘事軸線。結束後，除了至院史室觀看院民所組裝的樂生院建築模型外，讓觀眾透過物件購買支持院民，最後再將小貨車載著影像駛至日殖時期的台北刑務所運屍門告終，並號召群眾至睡不著咖啡館夜談。這整個投映影像對歷史的書寫、打開樂生院民／觀眾與社會間的交流藩籬、一直到特定場址的儀式組裝、挪移市區的美術館空間朝向都市邊緣的犧牲地帶，可以說層層疊疊，匯集在一個投映計畫之中，畢其功於一役。可以說是對本文題旨最好的一個展演案例。

從樂生院的歷史聯結到日本的生命政治殖民統治、1940年代中期的解放文藝歌劇《白毛女》與中國的文化大革命、廣義白色恐怖下的政治犯與新自由主義下都市更新計畫的暴力，陳界仁的影像與聲音，呈現了一種漂流式的精神地理團塊，把東亞近代的帝國主義、反帝國主義政略、殖民與後殖民、資本主義的土地商品化與見證式的臉孔與旁白，被破壞後的地景殘片與殘響，殘餘的個體，以懸浮影像的方式，進行了某種「無名的科學」(Nameless Science) 考察，就像哲學家阿岡本面對阿比·瓦爾堡的《圖像集》時，所強調的開放結局，用以避免學科化或跨學科的干擾。若我們延伸印度思想家與策展人薩拉·馬哈拉吉所謂的「漂流式精神地理學」，可以稱之為漂流式的現當代東亞精神地理學考察。由於這樣的考察，建立在殘存的空間、聲響、臉孔、身體與敘說之上，我們無以名之，若不得不強賦以名，我們會說，這是某種建立在「破壞與重建的交會點」上的殘影殘響，是某種傾向於考現學的當代藝術實踐。

不過，就陳界仁式的考現學而言，恐怕會被歸類在藤森照信所謂的「空間派」考現學觀察者，而非「物件派」觀察者。「空間派」著重的是「解讀城市」或「破解符碼」，解讀之後，又會對破壞原有空間秩序的「近現代」提出批判，主張建立新的地理空間秩序，這當然要依據某種精神地理學的構想。就此而言，高俊宏在2014年入圍台新獎的《廢墟影像晶體計畫：十個場景》，亦具有此種歷史批判、精神地理的漂流式考現學，他透過歷史照片的場址踏查與素描過程，以類似於英國當代藝術界稱之為「現場藝術」(Live Art) 的文化生產戰略方法，將觀者引入藝術家自己所踏入的現代廢墟中，報導著殖民、白色恐怖或新自由主義帶來的生命政治與地景創傷。

至於藤森照信、赤瀨川原平與南伸坊所主張的「物件派」考現學，則著重非實用物件的個別趣味，而對連貫整體的秩序不加考慮，將物件脫勾於任何整體秩序的考察。譬如：

左圖——
陳界仁，《殘響世界》開始時的
繞境儀式

◎ 龔卓軍提供

右圖——
陳界仁，《殘響世界》的投映現場

◎ 龔卓軍提供



葉偉立，《古董級垃圾研發公司》，
2012 台北雙年展裝置現場

© 台北市立美術館



各色各樣的人孔蓋、孤立無用的鐵路隧道，或者京都古寺中的壺庭等等。這與藝術家葉偉立在 2012 年台北雙年展呈現的《古董級垃圾研發公司》，或者來自台南的藝術家吳權倫，在 2014 年台北雙年展呈現的《沿岸採礦》，較為接近。葉偉立在這個傾向外場藝術的文化生產計畫中，純粹扮演一位拾荒者，透過組合交工式的勞動過程，確立「垃圾」在當代社會中的不確定位置，從而轉化為一堆準「藝術物件」。每一樣物件都脫離了原本的狀態，使物件流露出其他的表情，但是，葉偉立並沒有關於物件的博物畫、素描，或者是像陳界仁那樣的肖像式的人物與物件影像，這又使人感受到「空間派」與「物件派」之間的分野，似乎不是建立在意識型態或批判上的態度差異，而是某種接近手工式的破毀肖像、素描、博物畫、甚至地圖的圖像製作，在考現學上反而更優先於態度，或者說這些接近手工繪製的圖像，才是考現學的表徵。

那麼，為什麼要特別談論台南呢？首先是已經有了像王浩一這樣的作家，出版了一系列關於台南的類考現學書寫，譬如：《漫遊府城》、《黑瓦與老樹》、《在廟口說書》、《慢食府城》，對台南的傳統建築、官廟祠堂、老屋舊街、寺廟沿革、日殖時期建築、校園建築、老樹植栽、傳統小吃，幾乎一律以彩色手繪圖像為其解說基底，以照片為輔，呈現出某種系統性城市學的書寫風貌。但是，為什麼我要說這是「類考現學」的書寫呢？主要是這四本書的系統性和圖像特質，會讓讀者導向某種城市建築學、城市旅遊導覽系統，甚至導向觀光消費的書寫感，其圖像的手繪表現感，若與諸如妹尾河童的《窺看日本》、《窺看河童》等《窺看XX》系列或《工作大不同》中的手繪表現感和書寫，相當不同。差別在於，手繪的觀看視點的個性與書寫敘事上的特異切入點。這是我們不得不回歸到「當代藝術」這個聯結點來看待妹尾河童這個不吝於表現特異觀看視角的作者，並且把精神地理的考現學，指向當代藝術的理由。

於是，在此對比之下，草埕文化藝術工作室自 2012 年到 2015 年連續四年進行的「藝術家駐市計畫」，就顯示出策展人與創作者以饒富個性的視角，突顯了精神地理學的台南考現學。2012 年的駐市藝術家朱盈樺的《記憶編碼：台南》，是藝術家在那一年夏天在台南蒐集到的二十三個故事。朱盈樺這個計畫特別重視對於過度編碼化的旅遊書，進行一種反編碼或重新編碼的工作。她先設定了一組遊戲規則：(1) 訪問台南在地人記憶中最深刻的台南食物是什麼，並請受訪者描述所謂「台南人」的模樣；(2) 請參與者畫一份地圖，並依循地圖漫遊行走；(3) 參與者依據所分享的故事，將城市空間畫下各式時空切面，而藝術家則透過針孔與過期底片的攝影方式，觀看他人記憶裡的「台南」；(4) 依照參與者對於「台南人」的描述，在路上隨機找到下一位「在地人」，以接龍的方式繼續這趟城市晃遊。

吳權倫，《沿岸採礦》，石化材質物件、砂土、數位輸出，2014 台北雙年展裝置現場

© 台北市立美術館





朱盈樺，《記憶編碼：台南——開隆宮做十六歲》，2012，過期底片針孔攝影

朱盈樺，《記憶編碼：台南——國華街》，2012，陌生在地人手繪地圖

© 朱盈樺

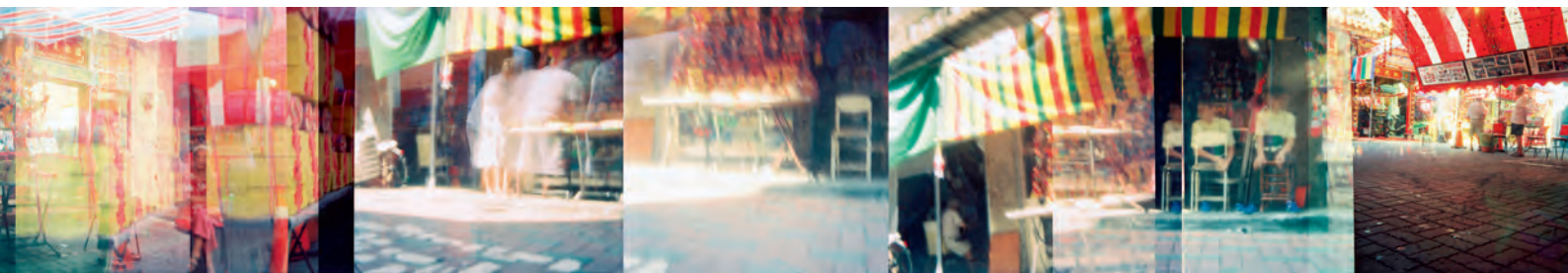
依據這樣的遊戲規則，食物這樣的日常物件，似乎變成了一個索引，讓藝術家有理由將對話導向人與空間的記憶，最後，受訪者自行憑記憶畫出的地圖與對於「台南人」的記憶影像，才浮現出來。然後，藝術家自行以針孔相機和過期底片捕捉受訪者的空間記憶印象，並且憑藉受訪者對於人的記憶，尋找下一位受訪者。這可以說是一種「記憶考現學」的遊戲設計，如同針孔攝影與過期底片般，充滿了隨機的趣味，同時，又安排了具有傳遞性的模糊「台南人」形象敘事。2013年的駐市計畫，朱盈樺的《跳·台南》以場景調度過後的後製台南場所日常影像，一方面引導觀看者將跳房子與不同觀景窗中的日常影像聯結起來，一方面也讓觀看者就所見場景影像當下說出聯想與印象，反顯出參與者與此城市空間的日常身心聯結狀態。

另一位駐市藝術家紀紐約的《三協境》，則繪製出台南獨特歷史中的「聯境」系統，這種以四間寺廟為結點所勾勒出的邊界，是早期現代民間防衛的精神地理結構。最後，紀紐約製作了一只八角形的呼拉圈，邀請一位女性演員，在他攝製的錄像中，搖曳著呼拉圈經過清代水路與今日巷弄所在的交疊之處。不過，若真的以考現學來看這些創作，在表現形式上，似乎還是有訊息載體選擇的差異：雖然兩位藝術家都有城市製圖學的操作，也透過不同的方法——食物與搖呼拉圈——來進行記憶製圖工作，但是，以散文進行體驗性的書寫與出版，仍非主要考量。



紀紐約，《三協境地圖桌》，2013，複合媒材

© 紀紐約



倒是以台南為創作基地，或者更精確地說，以台南海馬迴光畫館為創作基地的攝影家陳伯義，在入圍 2015 年台新獎的《紅毛港遷村實錄：家》的作品計畫中，不僅蒐集了紅毛港遷村過程中遺留下的物件，為成為廢墟的村屋門窗室內外地景拍攝了空間肖像式的影像，也以一張完整的空照圖，標示所有原居民的姓名在每一間如今已成為廢屋、進而夷為平地的原址上，這仍可能是近年來對抗都市開發、港口開發運動的過程中，最具有考現學與精神地理學意涵的藝術行動了。不同的是，這些物件本身在考現過程中的故事，在口述之外，目前依舊不是以圖錄、物件手繪或散文敘事來進行感知團塊的支撐，但攝影家的考現學意圖是明晰可辨的。

就精神地理考現學的載體而言，我認為值得注意的反而是做為某種思考型態的趨勢中，台灣藝術家對載體的自由選擇，打破了考現學變成制式、學科化的疑慮。海馬迴光畫館在 2014 年舉辦的林柏樑「私人備忘」與 2015 年王有邦「生命與靈魂·回家的路」兩個攝影展中，藝術家蘇育賢、黃彥穎、攝影家李旭彬和陳伯義，都以密集的合作勞動、訪談、影像資料整理、回訪、出版編輯設計、展場佈置過程，進行了無酬式的攝影圖像考現學。除了對每一張所選影像的現狀了解，也對它們拍攝當時的人事時地物，或進行散文敘事的訪問發掘，或進行邀約座談討論，或進行原路的集體複訪。因此，在「私人備忘」明信片集式的每一張影像背後，我們閱讀到了攝影家以第一人稱的回憶口吻，講述著這張影像物的身世與構成的剎那前後，展覽現場配合著攝影家講述的聲音。「生命與靈魂·回家的路」的影像呈現，則以大膽在展牆上手繪回到舊好茶部落之路，做為聯結個別影像的線索。

實際上，這樣的考現學趨勢，在台南是以某種具有自我意識的方式在漫延。2012 年出版的《在微光下，從南方出發：台南藝文空間回訪 1980-2012》，由駒空間負責人楊佳璇，與侯昱寬、陳聿寧、鄭雯仙共同進行的替代空間回訪。這個回訪與出版行動，明顯符應了所謂「空間派」的考現學態度，以身邊的、甚至自身的空間狀態為觀察重點，延展為整體性的、系統性的替代空間的考察。這本書特別著重對 1990 年代在台南發展的「邊陲文化」、「新生態藝術環境」、「原型藝術」的空間歷史回訪與訪談，並且對現存的展覽空間如「文賢油漆工程行」、「台灣新藝當代藝術空間」、「K's Art 當代藝術空間」、「海馬迴光畫館」，工作室如「草埕文化藝術工作室」、「MIGA」、「駒空間」、「破屋」等也進行了訪談。有趣的是，駒空間的成立在 2012 年初，只比這本書的出版早了七個月。因此，這好像是一出生就開始寫自傳一般的書寫，很巧妙地將「現在」擴大為「現代」，並且對此「現代」的替代空間實踐，進行身世的考查。

同時，相對於台北藝術圈來說，《在微光下，從南方出發：台南藝文空間回訪 1980-2012》之所以是一個非比尋常的考現學手勢，還在於這個回訪計畫的行動，具有精神地



左圖——
陳伯義，《紅毛港遷村實錄：家》
計畫作品空照圖中，標示了原居民的姓名標

© 陳伯義提供

右圖——
陳伯義，《紅毛港遷村實錄：家》
計畫作品中，攝影家於廢墟中蒐集的物件

© 陳伯義提供

理上與倫理上的「交陪」意涵。如果放到台北的藝術生態來看，要個別畫廊出錢出力去書寫整體藝術空間環境，在商業化的現狀條件下，恐怕會顯得做作或似乎別有用心。但是，對於遠離中心、過去較不受藝術媒體青睞的台南，這變成了一個在精神地理上相當友善的考現行動，因為，過去不曾有人好好敘說台南在地現當代藝術的發展。在個人藝術家之外，這本書選擇了較傾向實驗性、概念性、非營利的替代空間做為敘說的對象與焦點，並且為之爬梳了當代藝術與實驗空間關係上的精簡歷史，因此，這種「交陪」並不是社會交際意義下的「交陪」，而比較傾向於紀紐約《三協境》作品概念中的「交陪境」、「友境」，是一種以精神上的共同理想為前提，相互提攜，警戒合作，形成精神地理上的倫理組織之界域。就此而言，考現學的書寫轉變成了某種藝術倫理的實踐。

本文書寫至此，好像已經溢出了原本日本概念下的「考現學」，或者說，顯然走向了另一種「空間派」考現學的概念，它不僅僅止於空間紋理的現狀描述、歷史爬梳與思想批判，台南的「空間派」考現學，還有帶有倫理交陪、相互協力的精神意涵。很不好意思地說，我本人也深受感染、身受其惠呢。過去除了參與「MIGA」空間的討論與活動，也參與了一些「海馬迴光畫館」、「草埕文化藝術工作室」、「齋空間」、「絕對空間」的展覽討論和活動，因此，我在主辦 2014 年 6 月的「絕對不純粹：東亞論壇：報民／AABB—台南／東京交流計畫」與 10 月「東亞對話駐村計畫：read #3」，以及 2015 年 6 月的「想要帶你去的地方——城市記憶工作坊：水交社的過去與現在」時，就充分享受到與台南各個替代空間，進行相互合作與對話的好處。

特別在「東亞對話駐村計畫：read #3」為期十天左右的對話過程中，日韓中台八位藝術家、小說家、紀錄片導演與策展人，一一拜訪了台南上述四個空間，進行考察現狀與交流討論，這是一種非常奇妙的了解台南精神地理的過程。當我們從外來的他者重新檢自身的在地實踐時，會從許多物件、空間與話語的細節，生產出屬於自身的世界知識。至

少，在這些國際藝術人的在地對話中，對於台日韓中與沖繩所構成的「東亞」的關聯性地理思考，藉由這樣的在地串聯過程，進入了台南在地的藝術語境。台南也由原本的邊陲，形成了某種異樣的對話核心場所。

這篇文章寫作的當下，我才從美濃鍾理和文學紀念園區回來。美濃的空氣，在雨後分外清新，親近山林的氣氛分外濃厚。台灣的小劇場，在黑盒子外場的演出，與社區民眾和環境的繞境結合，甚至延展到跨國行動，在越後妻有進行展演的，可能也只有這樣的美濃愛鄉與差事劇團合作《重返里山》的身體劇場行動了吧。如同鍾喬所說的，這不僅是尋找里山、親近山林、對里山的踏查，也是一種文化行動，累積對抗環境生態污染的精神能量。我在表演結束之後，載著劇中的「伯公」戴開成，開車飛奔回台南 321 文化園區，一路笑鬧，等著他以落語、單口相聲開講府城的陳守娘鬼故事。這個伯公，其實是一位行動中的敘事者。我對這樣的角色分外欽慕，我也認為，不論是精神地理的都市考現學，或是「回到里山」的跨國繞境行動，正是在不同的場所創造出更多的「行動中的敘事者」，讓觀眾在與演員和藝術家共同移動身體、融入環境的過程中，創造出屬於自己的里山，自己的鄉土，自己的城市。

王有邦，「生命與靈魂·回家的路」，
2015，海馬迴光畫館展覽現場

© 海馬迴光畫館



左圖——
王有邦，《生命與靈魂·回家的路》
局部，2015，海馬迴光畫館展覽現場
© 海馬迴光畫館

下圖——
美濃愛鄉協進會與差事劇團合作的
《重返里山》身體劇場行動，在美濃
鍾理和文學紀念園區演出，圖中為水
仙子，中後為伯公。
© 龔卓軍提供

