

我們每個人都是一條河：

「奧拉弗·埃利亞松：你的好奇旅程」開幕座談側記

Every One of Us Is a River: Highlights from the Public Talk on “Olafur Eliasson: Your curious journey”

編譯整理 曾炫淳 Hsuan-Chun Tseng | 臺北市立美術館助理研究員



主 持 林怡華 Eva Lin | 獨立策展人
與 談 奧拉弗·埃利亞松 Olafur Eliasson | 藝術家
吳瑪俐 Mali Wu | 藝術家

時 間 2025 年 6 月 21 日

地 點 臺北市立美術館・視聽室

相遇的質地

Eva：

大家午安！感謝北美館細緻的策劃，今天有機會跟現場在座的各位朋友與兩位講者在此相聚。我們其實處在一個「充滿危機加速並且碎裂」的時代，尤其臺灣現在的氣候危機、政治動盪不安的狀況下，能夠在這邊和大家一起進行藝術的討論，似乎已經突然變成一件很古典又奢侈的事情。但我想在這，我們可以好好去理解藝術不單單只是圖像的陳列，它其實可作為我們本身對於倫理或存在的思考。

我們首先邀請 Olafur Eliasson 發言，來展開今天下午這場座談的對話旅程。在場的大家可能已經去看過正在展出的「奧拉弗·埃利亞松：你的好奇旅程」了，應該會發現展場的作品介紹，藝術家保留非常多的空白，打開某種敘事的彈性或是敞開給觀眾更多參與這個主題的可能性。在 Olafur 的藝術實踐當中，您非常關注觀眾的身體經驗以及他們的觀看經驗，對您而言，「觀看」本身是否是「一場倫理的參與」，它是否牽扯到「藝術對於世界的責任」？

Olafur：

我認為，世上有某種深刻而美好的事物，發生於藝術作品（或者稱之為藝術情境）與一個人的相遇。重點在於：人與作品的相遇。人生如旅程，穿越時光荏苒，藝術作品也在旅途，可能從我的工作室出發，或者是一件歷史悠久的作品已經流轉幾百年。然後觀眾來到這裡，而這件作品也來到了這裡，於是我們就需要一位「東道主」(host) 來接待這場相遇。

你可以把這場相遇視為一個十字路口，這位「主人」可以是美術館，就像我們今天的所在，我們很感謝這位主人的款待。這位主人也可以是一塊土



《雙螺旋》(Double spiral)，2001。作品由藝術家；柏林 neugerriemschneider；紐約／洛杉磯 Tanya Bonakdar Gallery 提供。
© 2001 奧拉弗·埃利亞松
北美館「奧拉弗·埃利亞松：你的好奇旅程」展場一景



《環星共振器》(Circumstellar resonator)，2018。作品由藝術家；柏林 neugerriemschneider；紐約／洛杉磯 Tanya Bonakdar Gallery 提供。
© 2018 奧拉弗·埃利亞松
北美館「奧拉弗·埃利亞松：你的好奇旅程」展場一景

地、一間畫廊、一條街道、一個公共空間，甚至是某個夜晚時分的場域。今天主人是一座美術館，這位主人正盡最大努力展現好客之道。所以你看，這是一個非常獨特的情境，作為藝術家，我希望能夠去處理的，便是這場相遇的質地。

這裡有三方對象：我的藝術作品、你這位觀眾，還有這位「主人」。我通常在我柏林的工作室創作作品，但我也會與主人對話。我會說：「請做一位友善的主人」、「不要把所有事情都解釋清楚」、「不要讓觀眾覺得自己不夠好」。有些主人也就是某些美術館，他們會把一切解釋得很詳細、完滿，讓觀眾感覺自己什麼都不懂。但有些美術館不會解釋那麼多，他們讓觀眾的想像力和體驗得以自由發展且迥然獨特，我非常喜歡這樣的方式。

所以作為一位藝術家，我不只是創作藝術作品，我也會與「主人」對話，同時我也在想像「你」、「你是誰」，我試圖去想像，我的作品與你的相遇會是什麼樣子。在我的工作室裡，我坐著思考未來，眼前的作品，我即將把它送往臺灣，它將在六個月後與你相遇，所以我正在創作的，是一個六個月之後才會發生，甚或是一年、兩年之後的事件。它不是六個月前發生的，也不是此時此刻正在發生的，而是「將會發生」的。因此，創造力或藝術的參與幾乎總是關乎「面向未來」，而且是一種「聆聽未來」的狀態。

臺灣觀眾會是什麼面孔？我要如何與他們相遇？我能夠慷慨大方嗎？我能成為我希望成為的那個人嗎？我能成為一個人文主義者嗎？我能夠謙卑嗎？對我來說，這很困難，但我是否能夠謙卑，而不是在對話中壓過你？我要怎樣讓我的作品與你「平視」？所以我又再次呼喚「主人」：請確保那個「平視」是可能的，不要神化藝術家，不要說我是一位天才，因為我不是。我只是街頭巷尾隔壁的某個傢伙而已。藝術不是關於藝術家的，而是關於藝術自身，藝術才是重要的。而我，只是你們其中的一份子。

最後，所謂「相遇」，永遠都關乎於：感受被看見、被遇見、被聽見。「被看見」，是一種被肯認的感覺——我被認可了，藝術作品看見了我。「被遇見」是一種具體化，藝術帶有身體性，它不像一段文字是沒有身體的。而「被聽見」對我來說非常重要，因為當你來到展覽（或許是我的展覽），我會提議，去想像這些作品是你的傾聽者，它們看見你，遇見你，並且傾聽你。

我喜歡把觀看關係翻轉過來，讓觀眾比作品更重要。作品就像是一台機器、一件東西或某種存在，它不是那麼重要，但你是更重要的。當然，作為一位藝術家，我還是認為藝術作品本身很重要，但更重要的是，如果你離開美術館時心裡想著：「有人聽見了我。那面《苔蘚牆》(Moss wall)，說出了我一直沒說出口的話，好像它正在聽我說話。」那麼，這就是一場美好的「相遇」！這就是我所關注的，關於作品所帶來的「經驗的質地」。

觀看、感知、經驗

Eva：

的確，作品自身會為自己說話，我們也可以感受到 Olafur 作品的「最終一塊拼圖」，是讓觀眾參



《苔蘚牆》(Moss wall)，1994。倫敦泰德現代美術館典藏。© 1994 奧拉弗·埃利亞松
北美館「奧拉弗·埃利亞松：你的好奇旅程」展場一景；林冠儀攝影



《多重影子屋》(Multiple shadow house)，2010。作品由藝術家；柏林 neugerriemschneider；紐約／洛杉磯 Tanya Bonakdar Gallery 提供。© 2010 奧拉弗·埃利亞松
北美館「奧拉弗·埃利亞松：你的好奇旅程」展場一景



與在無需語言的感知現場。現今的「觀看」已經不是一個純粹的自然經驗了，「觀看」變得很熟悉，但是它某種層面卻又很危險，原因是，我們處在一個高度資訊、高度被控制的狀態，我們其實缺乏感知的自由，也就是它其實受制於我們的背景、受制於權力、受制於科技的狀態之下。Olafur 的作品邀請觀眾並提供觀眾參與的空間，因此我們怎麼去看待「不是所有人都擁有的觀看自由」，怎麼樣去面對這樣的誤差，我們是否真的有機會重新去奪回我們的身體感？或是奪回對於現實中高度影像與資訊繁雜的時代，當我們對於真實已經失去信任的狀況之下的主權？我們先請瑪俐老師、隨後再請 Olafur 分享看法。

Mali：

剛聆聽 Olafur 分享，我比較深的感受在於，他作品的形態非常讓我聯想包浩斯的造型訓練，回到造型的基礎元素。所謂的「造型」，不只視覺上的看得見，或者在創作所應用的、摸得到的這個材料本身，而是我覺得他從包浩斯之後推展到一個「看不見的部分」，把物理現象都包含進來。

因為我過去在藝術學院接受的教育深受包浩斯影響，所以我在看 Olafur 的作品時，從他的作品裡我能看到這種基礎造型訓練的完整過程。可是很有趣的是，在 1970 年代整個雕塑的發展，尤其是極

限藝術開始強調空間、強調人進入到那個空間去感知作品，那個感知包含「看見的」，不管是物理性，還是在空間裡面展現的視覺性，成為 1970 年代之後西方藝術發展很重要的面向。

因此我在看 Olafur 的作品時，我確實會覺得，恰因我受西方的藝術教育訓練而較可以用「那個眼睛來看」。可是另外一方面，不管是從現代藝術到當代藝術思潮，或者 1970 年代臺灣所處的狀態，許多事物某種程度是從西方帶入臺灣。尤其我們首個現當代美術館北美館是 1980 年代成立的，我們慢慢在「學習觀看」；在我們的藝術學院創立之初，許多藝術家授課執教，他們也會主張「藝術是不可說的」，藝術作品是要觀眾自己去看，藝術家不需要說任何的話。「觀看」其實是學習認知經驗的一個過程，當學會了，可能更能夠理解它如何發展成為一個藝術形式的語言。

主持人剛剛提到關於「觀看的政治」，這個跟臺灣後殖民狀態以及連結臺灣此前很多的殖民經驗，我們常常會發現「所看到的跟實際的不一樣」，所以我們會試著從觀看的政治去理解事情。在 Olafur 的作品裡面，我覺得他其實是非常訴求於現象學式的，也就是讓人以感官直面經驗本身，很厲害及很棒的地方也在於如何把那些物理現象或是光學的現象，通過創造性的巧思，形塑出非常多元的變化。



《單色房間》(Room for one colour)，1997。Angsuvarnsiri 收藏。© 1997 奧拉弗·埃利亞松
北美館「奧拉弗·埃利亞松：你的好奇旅程」展場一景；林冠儀（左圖）、臺北市立美術館（右圖）攝影

Olafur：

其實我前面的回應，某種程度上也可以當作我對這個提問的回答。不過，我可以再補充一些關於「感知」(perception) 這件事，或者我們可以更廣義地談包括「接受」(reception) 與「經驗」(experience)。哲學家阿爾瓦·諾耶 (Alva Noë) 曾說過：「經驗不是發生在我們身上的事，它是我們創造出來的東西。」這點相當關鍵，「經驗」是一種行動，它是動詞，不是名詞。如果你去思考「感知」這件事，你會問：「我究竟能經驗多少？」

我們每個人內在都有一個「經驗的池子」，對某些人來說，這個池子已經滿了，沒法再接受更多刺激了。你看看新聞、讀報紙、和爸媽聊天……然後你知道，你的池子真的滿了。可能是「擔憂的池子」已經滿了，比如你原本對氣候危機很焦慮，2007 年金融危機來臨，那個更大的焦慮佔據了池子空間，把原本的氣候焦慮擠掉了，變成只有金融焦慮。我們每個人可容納的經驗是有限的，我們無法經驗所有事物。

而且經驗也不是中性的，我們對經驗的理解其實被文化制約。不同地區、不同背景的人，他們的經驗方式不同，即使在同一群體內會有差異。重要的是，經驗和我們是否投入其中密切相關，而這個

「池子」因為你的投入變大或縮小。所以我們所說的「經驗」，其實往往不是別人給我們的，也不是自然發生的，而是我們自己創造出來的。當然，我們每個人都承繼過往 (legacy conditions)，例如創傷。你可能在童年或求學時期遭受霸凌，而那間學校剛好漆紅的，以致當你今天看到一幅紅色的畫時，你會倏地被喚起，這時你可能選擇打開自己，也可能選擇封閉自己。也因此，感知和經驗，其實是非常深層的心理層面。

或許，我會這樣形容「我們每個人都是一條河」，這條河就是我們的生命，我們在流動。今天我感覺自己流得很好，我現在和大家齊聚一堂覺得很幸運、很感激，我的河水流得順暢。但我的河裡也有石頭，水流要繞過那些石頭，不過沒關係，雖然我的生命裡有石頭，我的水流仍然可以繼續。而也許，當我們參觀展覽，進入感知的練習，我們可以把某些石頭移除，讓水流更順暢。有時候，這也與社會意識 (social consciousness) 或社會凝聚力 (social cohesion) 有關。比方說，像是原住民族一整個群體在歷史中被殖民壓迫，那些壓力像是在他們的河流中放進了一顆巨大的石頭。也許我們不能馬上把它移除，但我們可以試著讓它變小，或者讓河水流到別處。所以當我們談論「經驗」時，我們其實是在問：「我有沒有辦法感受到我自己？」

而這正是我要說的最後一點，我們變得麻木，就像古埃及的木乃伊，我們「木乃伊化自身」、把自己包裹起來，為了保護自己，變得有防備。對我來說，經驗是在挑戰這種麻木的狀態，讓自己重新變得敏感，同時變得脆弱。當你降低防備，也打開了自己的脆弱，但沒有人喜歡「變脆弱」，除非我們能重新定義「脆弱」這個概念。要做到這一點，我們需要一個安全的空間，一位好的「主人」會對你說：「沒問題，脆弱很可以。」這位主人可以是美術館、藝術空間、藝術所构成的情境。在藝術裡，我們可以脆弱而且仍然是人生勝利組。

想像一下……如果一個企業 CEO 或政治人物說：「嗯，我不太確定，我很脆弱又猶豫不決。」那他就是我心目中的政治人物，因為他是誠實的，因為脆弱會帶來誠實，而誠實會帶來信任與安全。但我們現在彼此之間不信任，這也是為什麼這世界如今看起來這麼怪，因為大家都在說謊。我昨天看到報紙上我的一位好友約翰·洛克史托姆（Johan Rockström），他是德國波茨坦氣候影響研究中心和瑞典斯德哥爾摩韋度研究中心的氣候科學家，他說他拿出數據佐證「災難即將來臨」，但他每花一歐元去傳遞這些資訊，就必須花九歐元去反駁外界對他說謊的指控。也就是，我們現在花更多錢在證明自己沒有說謊，而不是投入在真正的科學研究本身。這不是很矛盾嗎？因為石化能源產業在大量製造謊言，阻止真相被傳遞。這一切都與「感知」有關。我們能否信任什麼？這終究還是回到一個問題：我們有沒有勇氣去「承認自己的脆弱」？

空間與身體感知

Eva：

昨天我們在另一場談話聊到彼此的「童年經驗」，我相信大家非常好奇 Olafur 是如何建構出他的個人經驗，然後創作一系列相當宏觀尺度的作品。我們大略知道 Olafur 大部份時間居住在丹麥，但

是童年有很多時間與父親在冰島，冰島是一個非常好的「感官實驗室」來探索自然與神話等等。另外，可能大家比較不知道 Olafur 青少年時期著迷於街舞，所以跳舞的身體經驗或是音樂性，可能構成了他對於空間尺度還有身體感知的理解方式，當然也讓他的作品某種層面關注於「觀眾會怎麼樣行走在他作品的場域」，構成整個展覽的重要結構。是不是請 Olafur 簡單聊聊，兒時的時空變動如何影響您跟世界之間的感官連結？當然您也可以選擇「跳」一段，來作為您的回答。

Olafur：

當我年幼時，父母分居，我父親住在冰島，我在冰島度過了相當多的童年時光。當時我們的資源非常有限，所以經常走進大自然，這讓我與自然建立了深刻的關係。我從大自然中學到關於時間的一些事，大自然的節奏相當緩慢，或許不能說是「慢」，而是比我來得緩慢。我經常健行，有一個小測試推薦給大家：站在山野間觀察風景時，你會發現，很難判斷眼前的山是走兩個小時的距離，還是十個甚至二十個小時，也難以辨別那是附近一座小山還是遠方一座大山。因為我們太習慣開車，已經不太沿著山徑行走了，身體對步行時間的節奏感變得不那麼強烈，但若你成為健行者，會培養出敏銳的感知與專屬於行走的技能。

當你站著觀察風景，思考風景的大小與距離時，也會開始反思自己身體的大小。你會想，我是像螞蟻、老鼠，還是像大象這樣巨大？這時，你會注意到遠處山上的瀑布，水流傾瀉而下，瀑布的水流速度會告訴你距離的遠近：水流快表示瀑布近，水流慢則表示距離遠，我們還可以從風中搖曳的草葉判斷距離，即使是潛意識裡，我們與自然的連結遠比我們想像得深刻許多，倘若細心觀察，你會看到更豐富。這呼應哲學家諾耶所說的，經驗是你自己創造的。你只需要用心觀察，別把眼睛的作用視為理所當然。當你因瀑布判斷出山的距離，也就能估算自己身體的大小，同時知道從這裡到那裡大約需要



藝術家埃利亞松於展場即興跳舞，展示以身體與作品、空間的互動
 北美館「奧拉弗·埃利亞松：你的好奇旅程」展場一景；林冠儀（右上圖）、臺北市立美術館（其它圖）攝影



《動作顯微鏡》(Movement microscope)，2011。作品由藝術家；柏林 neugerriemschneider；紐約／洛杉磯 Tanya Bonakdar Gallery 提供。
© 2011 奧拉弗·埃利亞松
北美館「奧拉弗·埃利亞松：你的好奇旅程」展場一景

多少時間走路，這就是我們與自然之間的關係。現代人已經變得身體感失落（disembodied），變得麻木，變得防備自然。「我不想走路、我想開車、搭高鐵」這種快速移動，和行走完全相反，正是身體感知的消解。

我成為舞者之後，開始理解「空間的身體性」。當時我還是青少年，沒有理論化的思考，只知道自己站在街頭開始用慢動作移動，我看見大家圍成一圈，而我就在其中做慢動作。對我來說，其他人都走得很快，而我只是正常地動作，所以速度本身是相對的。我一動，房子就晃動，所有人也跟著動。我讓空間的節奏變慢了，並且能用身體動作「彎曲」空間，舞者運用身體至某個程度就能夠把整個空間身體化。舞蹈對我來說，是身體與空間接觸、觸碰的方式。

後來進入藝術學校，我依然重視空間的體積與深度。直到後來才發現，我的空間感是多維度的，不僅只三度或包括時間的四度，還有記憶、期待與臨場感等多重維度，每個維度中又包含多層次的細節。這對一個舞者而言，是非常明確的感受。這次展覽中，有一件作品是拍攝我工作室人們的影像，

舞者穿梭其間，那是為了呈現工作室中的一切，其實正是一種身體化的練習，某種舞蹈。

奇觀盛行時代的藝術創作

Eva：

剛剛 Olafur 提到「身體的節奏」與空間的關聯性，當然他作品裡包含更大空間地景結構的、甚至是超越人類時間經驗，比較屬於地質時間概念中「深時」（deep time）的連續與斷裂的辯證。包括瑪俐老師也是，我們都非常關注人類怎麼去建構跟自然之間的關聯性，在 Olafur 的作品裡非常擅長使用這些自然元素，不管是冰川、光或者是霧，把它轉換成為一種空間經驗。

接下來這個提問，其實對我個人困擾已久，也就是當我們面對有藝術家將自然轉換成為一個藝術語言的時候，也面臨到某種把自然象徵化的危險跟風險，同時在這個高度商品化的經濟消費時代，我蠻好奇 Olafur 您會不會擔心作品會被觀眾誤解成「某種視覺奇觀」？

我也想要請教瑪俐老師，我們到底應該怎麼去區分作品屬於「某種詩意的沉浸」，抑或它是一個「消費的奇觀」？現今在面對作品已非常多元化的狀態，我們到底要怎麼去區別這兩種不一樣的感官經驗？

Olafur：

我們生活在一個「奇觀」(spectacular) 與「奇觀主義」(spectacularism) 盛行的時代。我的早期作品之一就叫做《美》(Beauty)，當時我思考到，「美」已經被美容美妝產業佔據了。我心想，為什麼要把「美」留給商業市場，我堅持我要把「美」和美的意義奪回來。

關於奇觀，現在有商業奇觀的經濟 (spectacular economy)，還有「炫耀性消費」(conspicuous economy)，也就是人們購物只是為了彰顯擁有，而非真正需要，所以奇觀已被商業化。冰島的冰川本身就是一種奇觀，但卻是很美妙的，我熱愛它，我選擇把「奇觀」奪回來。我的奇觀會比商業奇觀更強烈、更有意義，因為商業奇觀只是為了錢，大家最終會看穿那種目的。我認為有一點很重要，就是誠實與選擇。比方說，我曾將格陵蘭的冰川冰塊搬到巴黎於「COP21 氣候會議」期間展出，巨大的冰塊非常奇觀，巴黎本身就很奇觀，當時巴黎剛發生恐怖攻擊，可政府依然決定照常舉行，甚至更盛大辦理，這就是真誠且有力量的奇觀。

當人們來看那塊冰，從遠處看，他們說：「哇，這是冰嗎？冰為何會出現在巴黎？」他們走近，看見冰是藍綠色的，然後摸了摸冰，說：「好冷啊！」他們的腦袋知道那是冰，但身體卻沒有真正感受過那種寒冷，這是很有趣的。這就是身體的記憶、體感的知識。「冰」大家都知道，但沒人真正懂，因為沒多少人親自去過格陵蘭、冰川或南極。冰川內部有數千年前被壓縮的氣泡，當冰融化時，氣泡會被釋放，發出像爆米花的聲音，裡面還封存著 1 萬 5 千年前的空氣。你甚至可以把鼻子貼近，聞聞那

口古老的空氣，這奇觀奇妙無比。五天後，這些世界上最清澈的融冰會流入巴黎的污水排水系統，那是極富情緒張力的體驗，使得奇觀變得人性之處。因為它可以是去人性化的，也可以是有人性化的奇觀，而只要我們真誠，奇觀大多會是有人性。

Mali：

我想 Eva 關於「奇觀」的問題，其實一方面，跟臺灣正在發生的經驗有關。因為我們現在每一個城市、到處都在辦藝術節，所以除了在美術館或者畫廊我們可以看到藝術作品之外，我想一般大眾更多接觸藝術的機會，其實可能是在街頭公共藝術作品和各個城市舉辦的藝術節。尤其藝術節更屬這種奇觀的狀態，因為它非常的「觀光」，以吸引大眾參觀為取向，所以「藝術作品的奇觀化」反而在臺灣是一種普遍現象或者是一個顯學。相對於此，美術館內或許可以呈現較為純粹的藝術，訴諸感官，並以良好的設備和場域，讓觀眾能夠好好體驗作品。

剛剛 Olafur 在談那個「冰的經驗」，讓我聯想到，今年四月 YouTube 播映的紀錄片《冰的顏色》(The Color of Ice)，片中對冰的顏色、聲音有很詳細的描述，我觀看影片的時候、我覺得很有意思的是，導演和片中人物應該是格陵蘭居民，他來到臺灣，對臺灣的第一個經驗就是因為他一輩子沒有看過樹，因為格陵蘭冰天雪地所以沒有樹，他的這種感受讓我感到驚訝。如同我們很多人沒有看過雪或者冰層的那種狀態，也不知道冰的聲音是什麼樣。所以，所謂的「奇觀」，是一種「相對而言」，剛剛 Olafur 談話的一個很重要的重點就是，奇觀有時候也許是必要的，奇觀後面的訴求到底是什麼，或者到底這個奇觀是要把大家帶往哪裡去。

我也聯想到杜威 (John Dewey) 提倡的「藝術即經驗」(art as experience)。他強調美術教育是公民教育的重要基礎，藝術作為一種經驗，讓人們透過身體和感官去重新認識世界，深入理解世界的千變萬化。回到「冰」和「看冰」這件事，雖然這



《觀冰》(Ice Watch) , 2014 ; 2015 年展於巴黎萬神殿廣場一景 ; Martin Argyroglo 攝影
Place du Panthéon, Paris, 2015

Courtesy of the artist; neugerriemschneider, Berlin; Tanya Bonakdar Gallery, New York / Los Angeles
© 2014 Olafur Eliasson

次美術館展覽看到的作品多屬較小型的，但這些小型作品是基礎模型卻創造了極大的空間，讓觀眾必須自由互動、自由行動，去理解作品想傳達的與感官互動的關係。但我知道 Olafur 有許多大型作品，從某種角度看頗具奇觀性。尤其像他在丹麥美術館打造的玻璃帷幕，以及他們跟瑞士合作將美術館周邊的小河引入館內的作品，這些對我來說都帶有奇觀的層面，我比較好奇也很想聽他談談，這些較奇觀化的作品背後所想傳達的意涵是什麼？

Olafur：

我做過許多與建築設計相關的創作，很幸運能打造一些建築物。空間不只承載你的身體，也影響你的觀看方式。我此前談到視覺、聽覺的感官，它們都是歷史性的、文化性的、被文化制約所養成的。舉例來說，假若你如同原住民在叢林中長大，對空間深度的感知不同，既因觀看事物的方式迥異，你對色彩感知也會有所差異。我對建築很有興趣，因為建築可以解構或者打開我們被既定模式上了枷鎖的感官。歐洲（尤其文藝復興時期）發現了「透視法」（Central Perspective）：地平線上的消失點及其線條會呈現出遠近，遠的是小屋，近的是大屋，這讓繪畫有了空間感。歐洲中世紀的繪畫是二維的，比如波希（Hieronymus Bosch）的作品，樹木無論遠近都是同一大小。隨後的文藝復興帶來透視法，改變劇場設計和建築，並且成為千百年來文化養成的視覺系統。我們的眼睛已經被訓練成使用這種透視法觀看世界。中世紀觀看花園並不知道透視法為何，而如今，我們已再也無法回到中世界觀看花園那樣的視角了。反觀日本和中國，像是水墨畫中的山與雲，畫中沒有消失點，呈現多重視角。因此，日本建築到 1970 年代都採用延展或折疊式的視角去看房子：平面圖、牆、屋頂等分別展開；而西方，建築則是用 3D 立體繪圖呈現。

這意味有許多不同的觀看方式。看看我對空間的興趣在於，假若創造一個沒有直線、沒有水平或垂直的圓形空間，比如一個球體，會來到一個沒有消失

點的場域，觀者該怎麼感知空間大小？我對建築概念特別感興趣，尤其是那些能夠批判現代社會對效率、經濟效益與對理性主義過度迷戀的建築，那些東西對我們的感官並不友善。從古典主義到帕拉第奧式別墅（Palladio villas）的美學體系，建立了一種「美的階層」，但這其實是對感官關係的刻板化。

我無意講得太技術性，但我真的很喜歡圓形空間。例如在丹麥的一座美術館頂樓，我建造了一個圓形的玻璃迴廊，內部沒有任何柱子，這個作品叫做《你的彩虹全景》（*Your rainbow panorama*）。它不是由一個個轉角組成的空間，而是一個無限延伸的路徑。就像一條螺旋形的碼頭那樣，具有無限的意象。當你站在那個玻璃走廊裡，會發現玻璃是以彩虹光譜排列的：從藍色到紫色、紅色、橙色、黃色、綠色，再回到藍色。整個走廊是一個環形，你可以在裡頭行走。如果你身處藍色區域，想要看見別的顏色，你必須移動身體，必須走動，也就是說，你是用雙腳在「觀看」。這形成了一種動作與視覺之間的連結，所謂動作，是指行走。這些大型計畫，其實與我一些較小型的作品一樣，有著類似的本質，只是它們更具物理尺度。

關於「河流」，我經常與河流及其意象協作。我曾為丹麥哥本哈根的路易斯安那現代藝術博物館（Louisiana Museum of Modern Art）創作了一件作品《河床》（*Riverbed*），這幾年才在澳洲布里斯本展出。在瑞士，楚格美術館（Kunsthaus Zug）旁邊有一條小河，原本這條河川流而過，但當地為了蓋這座美術館，於是把河流改道繞過美術館而流。然而，我的展覽讓河流穿過美術館，我在窗戶上建了一條渠道，讓河水從窗外引入，沿著樓梯往下，再從另一側流出。我前面談過「河流」，對我來說，「生命之河」是個非常有力的隱喻。「河流」是一種生命形式，它象徵著生命中的紛擾與動能，這個隱喻對我來說充滿了能量。我無法完全解釋清楚，但我用各種方式與河流合作。我甚至曾把整條河染成綠色。



丹麥奧胡斯藝術博物館 (ARoS Aarhus Kunstmuseum) 頂樓的《你的彩虹全景》(Your rainbow panorama)，2006-2011，室內、室外一景；
攝影：Thilo Frank(左下圖)、Ole Hein Pedersen(上圖及右下圖)
ARoS Aarhus Kunstmuseum, Denmark, 2011
Courtesy of ARoS Aarhus Kunstmuseum, Denmark
© 2011 Olafur Eliasson

觀眾提問 Q & A

觀眾 A：

剛才反覆提及「感官」與「經驗」，來發現自然裡的美或者是發現自然裡的現象，我想請問 Olafur，在發現或者是體驗到這些事物後，如何轉化成為作品？

Olafur：

我現在正在做新的感官經驗，和不同科學家合作，探討各種經驗的微小面向。我對一位丹麥人類學家很感興趣，他研究「驚喜」，我覺得很神奇，因為我難以想像他怎麼研究驚喜這件事。我也在關注一位加拿大環境科學家、生物學家兼藝術家，娜塔莎·邁爾斯 (Natasha Myers)。她結合社會科學、自然科學和文化藝術，這種跨領域的知識組合

令我著迷。在西方，科學和社會科學通常被切開，但其實它們應該是連結的。像中醫或薩滿就是綜合多種知識的好例子，薩滿能以不同角度觀看世界，不斷帶來新的視野。舉例來說，我從小在家鄉聽到人們說「草原上有匹馬」，這是客觀描述「土地之上有個物體」；但薩滿會說，「這片土地的『草的特質』透過『馬的特質』來表達『草』」。哲學家布魯諾·拉圖 (Bruno Latour) 提出的「行動者網絡理論」(Actor-Network Theory)，以及許多哲學家提出的「物導向本體論」(Object-Oriented Ontology) 等哲學理論，也在探討萬物相互影響的整體性。

我舉個例子：這張桌子看起來像石頭，但其實是玻璃做的，而玻璃是矽砂（沙子）製成的。這沙子原本在海床，經過千萬年變成玻璃，未來也可能變回



《河床》(Riverbed)，2014；2019 年於澳洲布里斯本的昆士蘭現代美術館 (QAGOMA) 展覽現場一景，Natasha Harth 攝影
 Installation view: QAGOMA, Queensland, Australia, 2019
 Collection of Queensland Art Gallery | Gallery of Modern Art, The Josephine Ulrick and Win Schubert Charitable Trust
 © 2014 Olafur Eliasson





2005 年將附近的河水引入瑞士楚格美術館 (Kunsthau Zug) 的展出現場一景
The body as brain: Projekt Sammlung (3), 2005
 Kunsthau Zug, Switzerland
 Photo: Felix Hallwachs / Studio Olafur Eliasson

沙子。這告訴我，當我看一個物件時，不是只看到它當下的狀態，而是它的過去和未來。所以，我創作時會想：「我如何能不只是看到玻璃，而是看到沙子？」我讀過 Donna Haraway 的生物學著作、Robin Wall Kimmerer 的《編織聖草》(Braiding Sweetgrass)，或 Anna Tsing 關於菌菇的書，把這些知識帶進你的工作室，然後你就會不把玻璃只視為玻璃。藝術的要素不在材料本身，而在於使用材料所產生的意義和後果。例如銅不僅僅只是紅色和溫暖的質感，它來自剛果的銅礦，被開採後運到比利時，再到柏林我的工作室。使用銅，意味著牽涉到這整個過程和相關的政治與社會問題，我在創作中不一定會用材質來表達政治層面，但這讓我很有意識地選擇材料，甚至拒絕使用銅或以銅礦為主題來創作。沙子也是稀缺資源，現在非洲納米比亞把沙子賣給中國，用來擴建上海，這種背後的政治經濟關係也讓玻璃帶有政治性。我曾為東京的麻布台之秋森 JP 塔做過一件鋅製雕塑，這些鋅從空污中蒐集，比直接從礦山開採更便宜也更有意義。總之，我的感官體驗和分析會影響我對材料的使用，也反映我對創作的理解。

關於創作過程，這不只是感官的問題，感官是連結自己與世界的管道，但如果世界只是想要賺你的錢，你很難真正與它連結。藝術創作是一個複雜的過程，從直覺、草圖到最後完成，中間有無數的抉

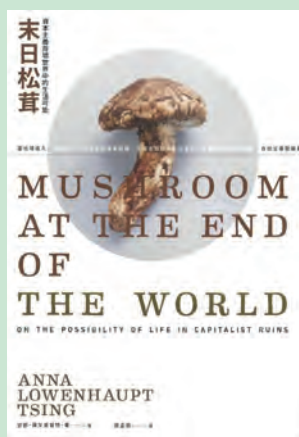
擇，每一步都在影響作品整體。所以創造力是從「怎麼做」的技術性問題，抵達「為什麼做」的意義問題，知道「為什麼」，創作才能順利進行。重點在於，創造力不是為了做出這個雕塑，創造力是來自這個雕塑對世界可能產生的影響。創造力不是在工作室裡頭，而存在於工作室和世界的關係中，它關乎衝突、對立、一種行動主義，你與世界的張力就是創意的來源。所以創造力每天都在變，隨著世界變化，作品的意義也會隨時不斷改變。

觀眾 B：

您在倫敦泰德美術館的《天氣計畫》(The weather project) 展示規模相當讓人震撼，請問在北美館大廳這麼大的空間裡，為什麼只用一台小風扇來表現氣流？作品中，風的呈現看起來好像很精準地由人為掌控，您怎麼看待「控制」與「自然」的關係？

觀眾 C：

我參加過您 2016 年舉辦的「Little Changes」比賽，當時拿到一個「Little Sun」作為紀念品。因為這道光芒，我一直有個疑問，像在我們這種生活富足的地方，一個藝術計畫捐獻給另一個地方，您如何看待創作者如何轉換自身的環境，去感受並表達對較貧困地區的關懷？



藝術家埃利亞松創作的能量來自不同領域的知識，座談中談及的科學家著作，臺灣皆有中譯出版，包括：《末日松茸》(八旗文化，2018)、《編織聖草》(漫遊者文化，2023)、《猿猴·女人·賽柏格》(群學，2010)



《我們所呼吸的空氣》(The air we breathe)，2023；於東京麻布台之丘藝廊 (Azabudai Hills Gallery) 展場一景，Shimei Nakatogawa 攝影
Courtesy of the artist; neugerriemschneider, Berlin; Tanya Bonakdar Gallery, New York / Los Angeles © 2023 Olafur Eliasson

Olafur：

這次展覽在美術館大廳的《循環扇》(Ventilator)，對我來說，風扇即是一種天氣系統。它是一種你自己在在家就能做的東西，只需要一台風扇和一條繩子。它也非常適合觀賞，當氣溫比較低時，它擺動得比較厲害，因為冷空氣密度較高，當你站在它下面，人體會產生約 80 瓦的熱量，熱氣會往上升。如果你站得夠久，風扇搖擺就會變得較為和緩，所以它有點像一種天氣系統。風，它是不可預測的，它會這邊吹，那邊吹，然後再往另一邊吹，所以你無法預測風的去向。孩子們很喜歡它，因為它不可預測。

如果在這兒能做個《天氣計畫》之類的，那會很棒，我下次可以做，但這次是個機會，得以在一個巨大的空間裡做某個極微小的事物。這有點像在暗示，這隻小昆蟲對整體空間同等重要。風扇展示的不是空間本身，而是空間中的空氣，無所不在於空間中的空氣，它讓建築不再是焦點，但讓空氣的體積變得清晰可辨。當然，空氣就是我們呼吸的空氣，對吧？所以我覺得這作為展覽的開始非常有趣！

關於「小太陽」(Little Sun) 計畫，我曾和一位太陽能工程師共同設計過一盞太陽能小燈，我和這位工程師都曾去非洲旅行過，非洲其實與歐洲距離很近，如果從奧斯陸搭機去羅馬，這段距離可以让你飛到非洲中部，就是那麼近。非洲就在隔壁，是我們的鄰居；但在新聞裡，非洲好像築起一道高牆，遙不可及。我曾在米蘭一家商場裡舉辦派對，為著



《循環扇》(Ventilator)，1997。紐約現代藝術博物館典藏。

© 1997 奧拉弗·埃利亞松

北美館「奧拉弗·埃利亞松：你的好奇旅程」展場一景；林冠儀攝影



衣索比亞小女孩正在使用「小太陽」(Little Sun) 的情景；© Merklit Mersha

販售「小太陽」而辦，要把「小太陽」送到非洲去；然後我在衣索比亞首都亞的亞的斯阿貝巴也辦了一場派對，慶祝順利售出。在衣索比亞派對上有人說，「喔，我想參加米蘭的派對，我想去。」「好呀，你來吧。」但米蘭那邊人們又說，「他從非洲來，那裡太遠了。」所以「從米蘭望向非洲的距離感」，比起「衣索比亞往米蘭的距離感」要大上許多。實際上，從衣索比亞去米蘭非常近。我想說的是，對非洲距離的感知，其實是個文化建構。

我是「小太陽」計畫的創辦人，這計畫仍在運作，但做了 12 年後，我覺得我能做的都做了，所以我現在已退出、不再參與，但它依然是一個了不起的計畫。它最初由 2012 倫敦奧運會的資金支持，他們想委託製作一件藝術作品，有點像《天氣計畫》。我說，好，我來做一支奧運火炬，獻給所有無法親自到場的人；於是我設計了「小太陽」，關乎太陽能、生命、能量、賦權，事情就是這樣開始的。這是個去中心化的「天氣計畫」，在非洲每個人都想要火炬，然而奧運會說他們不喜歡，那不是他們想要的「天氣計畫」，所以我們分道揚鑣。

我覺得很重要的是，我們談論的不僅僅是表面現象，而是深刻而真實的事物。我只是想表達，我們每個人都有被看見、被遇見、被聽見的需求，那份需求非常深層，我們如此過著生活，我們都期盼生命有其意義、生命有其價值。人生在世當然有每日的任務，但我們需要更深層的使命，那是深刻且具靈性的目標。為了達到目標，帶著正確的感受和心態，不可能守株待兔，而需要我們主動出擊才可能達成。我們每天起床工作，循規蹈矩過日子，不覺已過去十年，所以我想擁抱這個事實，這也是我們要談的主題，那份尋找生命意義的深切需求。如果你不快樂，你就必須說出來，我覺得美術館正是一個讓你可以安心表達的地方。

我想我此前已說過，但我要再三強調，如同我非常享受此刻般如此地感謝在場的大家，齊聚一堂讓我深感榮幸；我還想要表達，事物背後有著重要的所在，雖然我希望重要的是我本人，但絕非如此，重要的是藝術。我只是街頭巷尾隔壁的某個人。