



## 異托邦者，顧世勇

——微分裂空間的藝術布置

**KU Shih-Yung Hétérotopiste, pour un dispositif de l'art**

文·圖／楊凱麟 Yang Kai-Ling





原鄉異鄉 1993

## 一、暴突崩陷的空間碎片

長久以來，顧世勇這個名字意味著一種空間的微幻變、局部脫軌與輕度痙攣，其在展覽現場固執纏崇於作品之中並如蟹腳撓搔觀者的感性，於各種照片、鏡面或金屬材質之中一再重複（且愈形加遽），成為主導動機。然而，得以招喚空間的陌異化及「造假威力」的創造性元素，或許並不是作品表面的懷舊、奇遇或突梯，也不是總是充滿詩意的作品命名策略與敏銳的知性自述，因為在現場被操弄、調撥與變形的，首先是空間的質性，其往往以一種微物理學的規模不可妥協地盤據作品一角，或逕自在某個非預期節點上晶瑩閃爍。這種在空間上的「微創手術」在尺度上並不算是巨型的，卻常莫可名狀地快速壘罩作品整體，這就是顧世勇作品所操弄與促使空間迷你分裂的藝術布置（dispositif de l'art）。



在某種程度上，作品似乎等同於因局部崩陷與暴突所迫出的異質空間碎片，線性的物理空間總是被某些決定性的域外元素所唐突、撕裂與再重組，其立即促使嶄新（或零度）的感性從此激突切分而出，重新定義與分配作品所存在的空間。固執占據作品一角的小事件可以是彷彿從海裡集體登陸的金屬斷手、夕陽裡釘住領結的鋼刀、僵直的蝴蝶與懸吊的公雞、厚實舖滿地面的彩色膠囊、漆黑的華麗人骨吊燈、振翼飛翔的剃刀…。受到更動的從來不是事物本身的原初樣貌，被重置的空間也較不源於某種虛幻的想像事物，而是其不可能的「鄰近性」（voisinage）。距離原本最遠的成為最近的，最沈重的無限漂浮升空，最稀少的被暴量堆疊，最靈動的被凍結釘置…。這些在數量、色澤、質地、功能或位置上分裂錯亂卻總是精準挑動嶄新感性的布置，以特屬於其自身的不連續性或斷裂成為作品的標誌，並致使其等同於一幅碎形影像，重力場在此塌陷移位。登錄於作品的因此既非直線亦非平滑曲線，而是空間中的異質重力元素，是致使空間「微異托邦化」（micro-hétérotopialiser）的轉向力（pouvoir à dévier）或角動力（angular force）<sup>1</sup>。顧世勇作品所真正表達的，是屬於感性空間中的突起、痙攣、坎陷、不平與局部波動，而且它正是由這些異質碎片的集合所同時說明「多重紛爭的空間」。

## 二、黑牆與白洞

一切似乎都在說明，作品涉及某種去水平化（déniveler）空間的問題，其固執地干擾、阻斷與裂解既有空間的慣性，在失衡的危殆空間裡重置被賦予可能的不可能經驗。在2002年的「諸物升起」中，顧世勇持鏡站在彩度單調且不飽和的畫面遠方，手裡反射星芒的鏡面成為影像中的色彩「白洞」，能量似乎被吸納聚合於此點並因此暴突畫面觸及觀者眼睛。這是有別於吞噬一切光度並向內裡塌陷的黑洞，因為其反射遠方的巨大光度（太陽？）並衝決影像表面，唐突了既有畫面的界限與空間感。站在畫面前被強光的表面暴力迷惑的觀者望進原本應該是熾熱刺眼的白洞中，所看到的將是完全的空無，是因為被拆除引信但仍毫無可視性的高亮度破口，可視經驗的純粹空白。

另一方面，影像中的顧世勇其實正凝視著觀者（我們），他手中發出巨大卻無害的光芒因此罩住了所有觀眾。那面鏡子（影像白洞）並不同於委拉斯奎茲（Vélasquez）《宮娥圖》中映射著國王的著名鏡子，因為作為古典時期的知識布置之一，畫面深處的鏡像正精準地再現虛擬站在畫前的國王，然而顧世勇的鏡子不僅毫無再現的意圖，亦未曾在鏡面玻璃之後開啓足以臆測畫面前方的虛擬深度，相反的，鏡子成為將一切歸零的曝白場所，其既未再現觀者，所反射的光線亦未真正歷抵觀者，然而正是在這種局部脫軌的空間碎片上，一個特屬於影像自身的空間被打開了，影像白洞以一種虛張聲勢的方式，如同Lucio Fontana在畫布上劃出的刀痕或戳穿的破口，向每個觀者揭示著影像存有（être de l' image）的奧秘。

被看而不見的白洞成為影像中異化的空間碎片，應該刺目的劇烈星芒撕裂的不是觀者的網膜，而是影像的表面，但也因為影像再現功能的局部失能與微（精神）分裂，「諸物升起」迫出了影像的純粹存有本身。其並不是任何經驗影像，亦不為再現服務，吊詭地成為一切影像的空缺與空白，一種影像的零度。





諸物升起 2002

相較於右側在創作者手中被抽離成影像真空的白洞，「諸物升起」的純黑左側則似乎是網膜上的瞬時攝影。實物押花在此半面蔓生，仿如強光照射後眼前一黑所短暫浮現的光暈、微血管與虹膜。低彩度的曝白風景在穿越白洞裂罅之後轉化為陰性的「尚未被我們命名的另類世界」，「以瞬間乾燥凝結的自然姿態來寓示諸物存在的狀態」，於是成為極簡主義式的無背景黑牆與牆上的幾何押花<sup>2</sup>。「諸物升起」作為一種雙面影像因此具有一種怪異的共時性，這似乎是一種「左右共治」的新形式無時差影像，是兩眼視差（disparate）繞射的複合構成，亦是由枯索單調的影像白洞與繁花迸放的豐饒黑牆所虛擬組合的影像布置。

### 三、虛擬漣漪與大腦成像

2006年的「經歷的震驚粉碎了經驗的光暈」（以下簡稱「經歷」）在關渡美術館展場的巨大量體裡微調影像布置，三幅巨大的燈具剪影圍住中心的黑色吊燈，現場似乎因為燈上八盞光源的黯淡微弱而空氣稀薄（這是一場葬禮而非宴會？），已經空曠的空間益形碩大，漂浮浸潤著被沖淡稀化的光粒子。分立於三面牆上的黑色燈具剪影無疑地是三聯畫（大型輸出），但並不是為



了（在時間上）歷史性地敘述某個聖徒故事，也不構成（在空間上）培根的歇斯底里強度連續體。這三幅剪影首先是一種極簡主義的反再現影像，吊燈的可視性在穿透由稀薄光暈所填塞的距離後並未成為簡單的機械複製（即使只是剪影），而是如顧世勇所明確指出的，其「從單一的線性歷史邏輯中分裂出來，以碎片的方式向『此在性』時間狀態凝聚。」<sup>3</sup> 人骨拼貼的吊燈從中心傳遞到邊界時無預期地裂解與重組，彷彿影像的意義在幾近真空的空間中被徹底重置，人骨吊燈的三重剪影預示著空間的可碎裂性，而剪影不是鏡像，反而是某一虛擬影像在不同空間方位的現實化切面。換言之，剪影三聯畫既非關時間的線性敘述，亦不共構成某種強度連續體，相反的，作為虛擬的實際化（*actualisation du virtuel*），其裂解並再生產成三幅差異圖像，三種人骨吊燈的可能拼圖經驗。究極而言，三幅圖像或許更應該在觀者的大腦裡被「反實際化」（*contre-effectuation*），圖像的三重性以及由此三重性所標誌的差異構成以大腦為螢幕的純粹虛擬性，一盞不存在於知覺中，卻誕生在大腦中的虛擬人骨吊燈。

「經歷」的三聯畫似乎成為藝術虛擬性的切片，巨型畫框中單調極簡的黑色剪影只是現實（*réalité*）的某一實際觀點，一張被壓扁的無生命圖像或一枚失去筆觸與細節的貧乏影子。但在這個光度稀薄的作品空間中，被觀看的或許並不真的是懸吊於中心的黑色燈具（已被實現的某一固著現實），亦不是在三面主牆上的巨大剪影（虛擬影像的隨機切片），因為真正鮮活的影像必須再合成於觀者的大腦之中，這是由圖像的三維或三重性所重新賦予生機的某種立體感性。

光度稀薄的巨大空間遂成為作品的要素之一，人骨吊燈的虛擬微粒一圈圈地從中央輻射擴散，慎重裝框展示的三聯畫正是這股虛擬漣漪觸及牆面所被截取的即時影像，是虛擬波紋歷經一段時差及距離（從中心到邊緣）的諸相幻變。然而對觀者而言，這三幅震波切面卻必需在大腦中再重組成鮮活與動態的人骨吊燈（顧世勇的藝術鬼片？）。透過光度（光粒子）的衰減與稀釋，

經歷的震驚粉碎了經驗的光暈





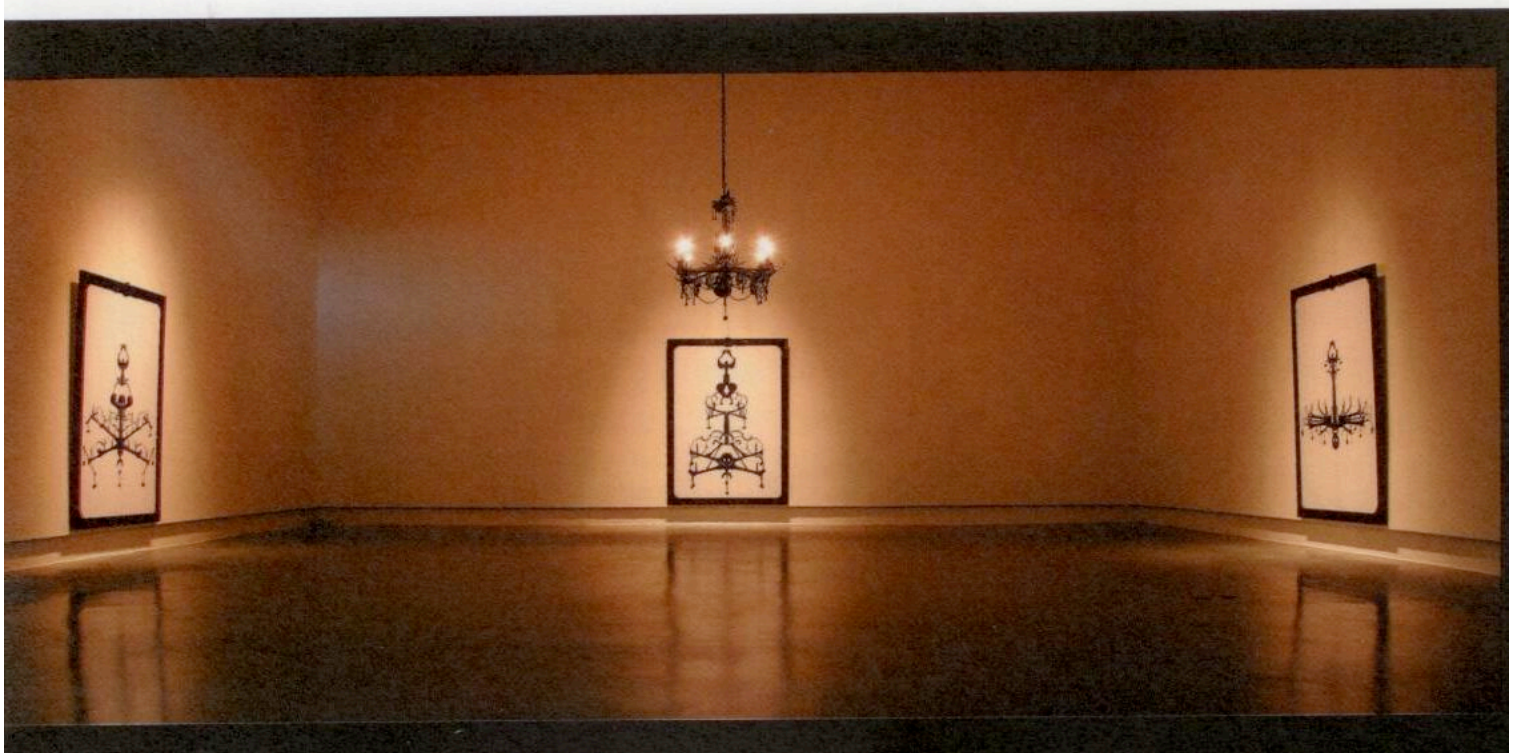
吊燈（光源）本身的可裂解性（人骨），「經歷」以極簡主義的方式將空間轉化成一座虛擬與實際（virtuel et actuel）的無窮交換積體，而置身於此空間中的觀者（不管站在什麼位置）則成為此交換、轉型與生產的影像工廠，虛擬影像必須穿透網膜重組於觀者的大腦之中，成為某種寓意「身體當下的重整」之「結晶影像」（image-cristal）。

#### 四、擬像分子的大遊行

透過巨大量體內部的光度微調，顧世勇的「經歷」創造了分子層級的虛擬影像運動，稀薄化的光粒子不斷由中心往外輻射、碰擊牆上並留下黑色剪影，最終在觀眾大腦中構成了一個由特異空間所確切說明與定義的影像布置。這種分子層級的藝術轉化，在2009年的「美哉台灣」中成為主要創作手法。

「美哉台灣」無論在名稱（粉飾列寧式威權政治的天真口號）、內容（保守的陽光泳裝少女、親民的黨國領袖訪視、好學與充滿希望的樣板美術教學…）及表達（色調平板的空間、不協調的人造色澤與高反差的光影…）都確切無疑地以舊照片方式準確展現一九五〇年代台灣社會的政經氛圍。這種表面上「一切都對」的作品，很吊詭的引發觀者疑惑，更吊詭的是，顧世勇明白表示，「他們會認為我一定會在其中動很多手腳，但是我沒有」<sup>4</sup>。巨觀地看，顧世勇確實僅如實放大從跳蚤市場覓來的老照片，他沒有大動作地將這些照片剪裁、拼貼成五〇年代的風俗畫（影像的蒙太奇），甚至也沒有移花接木地搞小動作（「大家來找碴」遊戲？），因為透過當代的數位修圖軟體，顧世勇所從事的是一種分子層次的微創手術，是消抹粗大網點的影像毛孔收縮術，強化時代光影的影像美白術，亦是對於早已衰老但卻曾經「光線燦爛、姿態祥和與健康、無垢又美好」的老照片所施行的抗老回春整型。重點在於，這些操作都是微觀的，是在數位平面上以微

經歷的震驚粉碎的經驗的光陰-1 2006







美哉台灣-7

米製程所操作產生的曾經真實但徹底人工的影像。其所內爆的，首先是黃建宏稱為無須凝視的看見之「白內障式觀看」<sup>5</sup>，這是對於歷史台灣所曾浸潤其中的高壓統治及「粉飾烏托邦」所從事的內在性批判；其次，「美哉台灣」無疑地是傅柯考古學的顧世勇版本，這是一種藉由當代修圖軟體折返於過去的「現前可視性」(visibilité présente du passé)<sup>6</sup>。確切地說，「美哉台灣」一方面現象學式地巨觀呈現美好五〇年代的「如其所是」，另一方面卻基進地以現前思維(及科技)微觀地從事影像的考古學轉化與調校。



如果如顧世勇自己指出的，這是「集體幻境」的展示，那麼這種展示必然是雙重的：首先是表面的巨觀幻境，是老照片中的特異時空以及宛如傀儡戲偶的影中人物所呈顯的歷史意識。其次，集體幻境其實更來自電腦軟體所析離、切分而出的無窮微小像素，每一粒像素都是經過電子眼所調校與抽換過的擬像分子。這種在分子層級的微色彩學與微形態學變更，是現前對過去所從事的天文數字拆換，「美哉台灣」成為數千萬整型微粒（擬像分子）的狂歡與盛大遊行，是它們所共振出的集體幻境，但這個真實幻境本身僅停駐於可視性的門檻之下，是一種在色塊及形象上由小知覺（*petites perceptions*）所集體給予的轟轟視域。

這些鋪展在影像上的小知覺或擬像分子構成了實質上可見的畫面，在此一切都是真實的，但一切的真實卻又都從分子層級上就被微調與轉型。對於五〇年代的台灣而言，「美哉台灣」呈顯一種現象學層級上的粉飾烏托邦，但如果僅是烏托邦算不了什麼，因為其同時又是在考古學意義下的微/差分操作（*différenciation*），是經由整型微粒所聚合而成的「擬像異托邦」。

## 五、小結

本文並未觸及顧世勇作品極獨特的語言操作，特別是語言可述性與作品可視性的複雜共存關係，甚至是「新台灣『狼』」中插滿蝴蝶變貌、橫貫性地往來於可視與可述的字牆。此外，即使只是對作品給予的特異空間性從事初步分析，此空間中總是明確或隱含的主體性必然也是不可忽視的重要關鍵。戴金色頭盔的顧世勇、持鏡的顧世勇、吹泡泡的顧世勇、扮裝的顧世勇，或彷彿從海裡集體登陸的金屬斷手、僵直的蝴蝶與懸吊的公雞、厚厚鋪滿地面的彩色膠囊……，作品中所寓意的主體性總是由自身所創造的陌異空間所重構，或甚至不如說，主體就是此空間。而這個空間，一逕是已異托邦化了。

顧世勇，一個異托邦者。（本文作者楊凱麟先生為中山大學哲研所教授）

■

### 註釋

1. 關於「異托邦」（*hétérotopie*），可參考傅柯的《詞與物》序言（Foucault, Michel, *Les mots et les choses*, Paris: Gallimard, 1966。《詞與物—人文科學考古學》，上海三聯書店，2002）。黃建宏曾對顧世勇與異托邦提出極精采的分析：〈如何「回一顧」與碎形經歷〉（《顧世勇，Shoot咻》，台北當化藝術館，2006，11-16）。關於「異托邦」的傅柯構思亦可參考楊凱麟，〈考古學空間與空間考古學—傅柯的「異質拓樸學」〉，《中國文哲研究通訊》，第十五卷第三期：75-97。
2. 顧世勇，《「裝置空間」中的身體、符號與情境—顧世勇創作論述》，台北：舞陽，2003，77。
3. 〈顧世勇創作自述〉，參見IT PARK：[http://www.itpark.com.tw/people/essays\\_data/39/268](http://www.itpark.com.tw/people/essays_data/39/268)。
4. 「池中訪談：顧世勇」，佟孟真採訪，刊登於「非池中藝術網」，<http://artemperor.tw/talks/66>。
5. 黃建宏，〈感性分配下的健康幸福—從《美哉台灣》論對於白內障式觀看的抵抗〉，參見IT PARK：[http://www.itpark.com.tw/people/essays\\_data/61/539](http://www.itpark.com.tw/people/essays_data/61/539)。
6. 顧世勇說：「這些圖片因時間的關係，泛黃反而加深了美好的鄉愁，又適時的在數位修圖軟體發達的時刻，是它該（早期的美好時代）現身的時候了，弔詭吧！反而是數位軟體來決定它呈現的時間點。」參見「池中訪談：顧世勇」。