

空的部署：「向空中突襲」展覽閉幕座談

時間：2018/1/13 15:30-17:30

地點：台北日動畫廊（敦化南路一段 57 號 3F-2）

藝術家：莊宗勳，高俊宏，阪田清子，陳伯義

與談：陳泰松，港千尋

主持：龔卓軍

翻譯：呂孟恂

介紹：台北日動畫廊展覽「向空中突襲」展覽在 1 / 13（六）圓滿落幕，並於當天下午舉辦閉幕座談。座談中，策展人龔卓軍分享此次展覽概念與策畫過程，四位參展藝術家則分別介紹個人作品與展覽的關係。同時間，很榮幸邀請到陳泰松與港千尋參與講座活動，他們針對個人觀展經驗與此次座談內容進行綜觀性評論，並與現場與會貴賓交流意見與想法。

龔卓軍：「向空中突襲」是梅原龍三郎在他的《北京日記》裡面提到的一句話：「今後的繪畫更要精進，要向空中突襲。」這個空中，大概可以跟他在 1943 年的作品〈北京之秋〉做對照。〈北京之秋〉有較多藍色的佈局，天空以大比例的方式呈現；而這次展的〈北京之窗〉一方面也是以大比例的天空作為表現重點，但比較多的粉紅色，還有藍色淡彩，以及一些黃色與綠色系的呈現。不過最特別的是我發覺這幅畫有一個框，這個框是梅原在紫禁城旁邊下榻的北京飯店 509 室的窗框。這個框，讓我想到哲學家傅柯在談馬內繪畫的時候，提到現代性繪畫的一個特點，就是對於畫框物質性的凸顯，也就是它並不假裝再現一個寫實的東西，而是透過窗戶、鐵路沿線的柵欄，或是船帆的架構等，去呈現畫框本身或畫布本身物質的紋理，因此梅原在這裡透過窗框去表現那物質性的肌理是有趣的。

其次，查閱 1937 到 1943 年的相關資料，會發現越接近戰爭吃緊時期，北京紫禁城一帶發生了越多的管制和占領，比如對銅獅子或金屬裝飾物加以拔除，作為日本占領軍的軍用等。梅原作為日本畫家，在當時跟郭柏川共同訪問北京並在那邊作畫，甚至去了六次，這過程中究竟是抱持著什麼樣的心情呢？梅原曾經在他另一段日記裡，說他並不反對種族主義，但是他認為當時的種族主義更遍布在世界各地，因此日本人更要注意種族主義在國際間發生的狀況；另外，他也并不是不愛國，但他覺得作為藝術家，更重要的是思考如何守住藝術家的本質或本位，以藝術的方式面對「畫紙報國」這樣一個暫時的口號。我試圖凸顯這樣一個特殊的精神緊繃狀態，做為展覽的其中一個主題，也因此特別把他日記裡面「向空中突襲」的文字摘取出來。

另一方面，對應到這次在國北師美術館的「日本近代洋畫大展」，我們希望提出更當下的議題：也就是在這幅畫裡面，其實是有日本、北京（中國）、台灣（人），裡面呈現的是一個藝術性的框架與思考，所以「向空中突襲」的「空」具有戰爭的意味，而就今天東亞到台灣的戰略地帶，也確實有這樣的氛圍。可是同時間，這個「空」本身，就藝術或繪畫本身物質性的方式呈現，又涉及另一種精神生產的議題。因此從這個主題出發，我邀請了不同的藝術家，也選了幾件早期日本藝術家的創作，將這幾位日本畫家的繪畫，對於這次國北師展覽以黑田清輝為起點所揭示的西方現代繪畫及思潮的引進與影響。另外一個比較巧合的是，這次展出的梅原龍三郎、小出櫛重、里見勝藏都是關西人，不是東京人，所以我們今天也邀請位於日本更邊緣地帶的沖繩藝術家阪田清子，在這樣的邊緣地帶，呈現藝術家對於「空」或空中突襲的不同感受。從空中的角度作思考，我們可以看到莊宗勳以清明上

河圖或當代遊樂園生活空間，去表現這種「空」或是「空」間的狀態；高俊宏則是呈現萬善堂以及一些面臨滅族或在殖民過程被滅族的「空」；陳伯義在中國城看到的「天空」，以及中國城因都市更新被拆建而留下的屬於建築本身的紋理與筆觸；阪田清子透過羽毛等物質性的方式，所構造的某一種新的「空間」；還有裴公慶對傳統建築的感觸所描繪的小畫等，這些作品似乎都有一個有趣的地方，就是它們幾乎沒有陰影。

我記得日本作考現學，出版《路邊觀察學》的赤瀨川原平曾經提到，日本傳統繪畫跟當代繪畫最不一樣的，也是這裡的作品跟國北師洋畫展最大的不同，便是這些作品對於陰影的處理：這次展覽的作品，若只談繪畫及平面作品，幾乎都是接近沒有陰影的狀態。不過這當然是與日本傳統浮世繪參照所形成的比較一般論的講法，但是「空」跟「陰影」這樣的關係，從空間的一個新的探索，到它跟比較現代化、幾何化、透視法下的陰影關係的改變，也是這個展覽裡面想要重新思考的事情。我就先簡單做一個引言。因為時間的關係，我們先請藝術家以十分鐘講一下這次展覽的作品的一些想法，我們先從宗勳開始好了。

莊宗勳：大家好，我是莊宗勳，很高興龔老師策了這個展覽。我這幾年的創作都是關心一種模型感的圖示或繪畫狀態，當我在思考模型感的時候，「鳥瞰」就變成一個有趣的方法，就是把距離拉高，對象拉遠，那個東西看起來就像是一個模型或是物件的狀態，從這樣子的切入去思考相關的創作。我這次的作品挪用大家非常熟悉、在中國繪畫史上被稱為神品的作品—〈清明上河圖〉，但我使用的不是北宋張擇端的版本，而是乾隆在沒有看過張擇端原版情況下繪製的清院本，也就是說，這個版本是在想像的情況下，找了畫院畫師畫了五年的作品；原版只有 5 點多公尺，清院本則畫了 10 公尺，是兩倍篇幅。我選擇這個清院本這個有一些有趣的原因：第一是因為原版在北京故宮，而清院本在台北故宮；另一點是它「鳥瞰」的視點：郎世寧到中國的時候，把西方透視法帶到中國，甚至當時的學者像年希堯一起出版《視學》，教授西方透視法。早期張擇端的版本其實是散點透視，但這個透視觀點，其實很像小時候大家在玩的馬力歐，是捲軸式、可游可走的透視概念；也是因為後來清院本這種介於西方與東方的透視觀點，所以選擇這個版本。清院本非常複雜，所以我花了不少時間執行，即便到當下也還是覺得沒有完成它，畢竟當時五個畫師畫了五年，一個人畫當然也得畫上一段時間。

我在這件作品裡面開了個玩笑，就是把作品名稱叫〈清明上河園區—今日公休〉，這個園區的概念有點像迪士尼，它是一種近似空的、罐頭式的風景，你可以在裡面遊走，就像我們到迪士尼門口，會先看到的遊樂場的部署，是一種近似地圖的功能。從現存的 30 幾張清明上河圖流傳下來，幾乎都是從城郊延伸到城區的地圖式的意象，然而我選擇只畫五公尺，從郊區到城門口為止，你進不去城裡，因為我也不畫，甚至在城門口寫上「今日公休」。這個狀態有點像我 2007 年奧運前第一次去紫禁城，進到太和殿的時候，整個太和殿只看到一張很大的影像包起來寫著「整修中」。這種你進不去、也看不到它的感覺，就像我們、甚至乾隆也都沒有真的見過張擇端筆下那繁榮的汴京，所以我覺得它既是烏托邦，也是個廢墟。我在作品中另外結合很多台灣的場景，甚至一些像空拍的場景元素。剛剛有跟龔老師談到「窗框」的問題，我在畫的過程其實也一直處於類似的狀態，因為我必須不斷地看著螢幕，我不可能跑去故宮看原作，而是必須看著電腦螢幕、捲動著圖像在畫那張圖，還有不斷 key 上新的圖層。所以後面還有很多其他圖像，某整程度我稱它是彩排，就是這些園區內其實有很多演員的狀態。這是我目前可以想到要講的部分，謝謝。

龔卓軍：謝謝宗勳，接下來邀請到最近都在山上的高俊宏，我今天有點忐忑他上的去下不下的來，天氣又這麼冷，還好他今天到了，很高興，那我們歡迎高俊宏。

高俊宏：各位好，我從座談開始就一直在看一個雷達，這是偵測鬼的雷達，我的新作品也會跟這個有關，這個還不是很準，美國跟日本有幾款比較準，我只是先試一下。剛剛宗勳講到紫禁城的時候，有一隻紅色，就是有一個極為危險的鬼剛好經過我們這邊，然後他講完鬼就走了，我總結一下剛剛開場到現在，低能量的鬼 62 個，高能量的鬼有 4 個，即為危險的紅色的有 4 個，我想這個之後可能會有更精確的版本。我講這個，也是因為想談為什麼我要做這個系列。包含這次展覽我提出的作品，和幾個月前在亞州藝術中心的個展有連貫，現在也還在做。原因是我捲入了一群亡靈，一群曾經被日本帝國消滅掉位於三峽叫大豹社的人們。

我上上個月去到太魯閣部落的時候，晚上有個巫師跟我聊天，看看我很久，說我後面有三個大豹社的鬼魂跟著。剛剛龔老師提到「影子」的問題，讓我思考我現在處理的這個事件，基本上已經很難單純從藝術計畫的角度來處理，它當然可以從很多藝術計畫去構思，但我認為它更根本地像是一個生命的事件，而那個生命的事件來自於**影子的缺席**。怎麼說？我從小就在某條河流游泳，那條河也被稱為鬼河，國小三年級在那邊游泳，我就在想，這裡為什麼會有原住民的這件事，直到後來整個捲入，包含日前在復興鄉調查的總數大概 200 多個的餘族，以及到現在正在進行的兩支很長很長的影片，現在大概也無法說，可能最快也要一兩年才有一些結果。

回到今天在展場是很小的展示，作品名稱叫《大豹·明治四十年五月十六日》；這是從《台灣日日新報》所延伸出來的錄像，如果各位去研究這份報紙，打入關鍵字，可以有一系列檔案跳出來。有一天我用關鍵字「大豹」查詢，就跳出很多訊息，但同時間幾乎所有報紙版面，都會出現是百斯篤。百斯篤就是鼠疫，這個現象引起我的關注，因為它暗示了兩個同時在進行的軸線：第一個是對於所謂現代化進行的衛生工程，日本帝國在二十世紀初的一些工作；第二個就是這個配合這個工作的理蕃：理蕃有兩波，第二波理蕃是太魯閣，第一波在北部，特別是在大豹社一帶，幾乎是北台灣的賽德克巴萊事件，只是很少人清楚掌握這些事。

我在作品中拍了一些建築體跟廠址，比如說淡水有鼠疫的醫院（現在已經變成公園），當地人說那裡是烏鼠病（台語），就是老鼠病休息的地方，也就是犯人等待死亡的地方；另一部分則是萬善堂的模型：萬善堂是田野工作裡面不斷出現、我也不斷回去的鬼廟，裡面有原住民的骨頭，但現在原住民也不會回去拜。這組作品對我來說是非常龐大的計畫，這也包含我剛完成的一百多公里的隘勇線調查，我把這些調查整理成兩百多頁，遇到大豹社的人我就拿給他們。因此有很多新的事情和新的對話正在發生，期待後續會有進展或工作可以分享給大家。

龔卓軍：謝謝高俊宏，其實高俊宏的計畫本來我中間想加入，但後來我自己也加入了另一個計畫，跟今天的題目也有些關係，就是在前空軍總部擔任文化實驗室籌備小組的計畫，做了半年多，基本上也是接近某種廢墟的狀態。**我們今天好像不斷地在所謂的「空」當中碰觸到一個議題，就是某種過去的東西的回返：是它在招喚我們，還是我們跟它們有不期然的遭遇？**當然我的設備沒有這麼先進，也沒有下載這個鬼雷達 app，所以可能等會跟高俊宏問一下，因為我想空總也滿需要這方面的協助，看哪裡密度比較高，能量比較高。接下來我們歡迎來自沖繩的藝術家，沖繩也是一種空的狀態裡面存在複雜的歷史關係，我們歡迎阪田清子遠道過來。

阪田清子：你好，我是阪田清子，來自沖繩，我也很想要高俊宏的雷達（笑）。大家也知道，沖繩是二次大戰最後的激戰地，所以我也想帶著那個雷達，在沖繩到處走走，看能發現什麼。我這次的作品是利用小房間裡面展了幾件創作，如果要說**這這些作品的共同主題，大概就是「站立在一個不確定的立場上的一個集合體」**，也就是說，讓自己立場處於比較搖擺不定的狀況下的集合體。首先，大家可以看到有一件梳子的作品，梳子上裝飾了非常多的貝殼，這些貝殼都是我走在沖繩的海岸邊時發現的，有些貝殼被沖上海灘，也有一些後來被海水帶走，在這樣的搖擺之間，開始有做這件作品的動機；這些貝殼原先位於海岸線上，但他們究竟屬於陸地、還是海洋？貝殼像是來來去去的存在，它究竟是活著的東西，還是做為一個活著的東西所褪下來的形象？它們是要朝向生命，還是朝向死亡？在這當中似乎有一個曖昧的移動，於是我把它們撿起來，裝置在梳子這樣非常密合的空間，使得它成為模糊曖昧的集合體；而最後的作品呈現，我認為它看起來也像一座島嶼，這當然呼應以我現在住的沖繩是一個島嶼的形象有一個疊合。

另一組作品，是大家直接從房間看進去，由鴿子的羽毛組成的作品。這組創作我認為有一個說明的必要：因為除了這件作品和旁邊一組鹽的結晶作品，其實還有一個裝置藝術是這次沒有展出來的，我剛好手上有這件裝置作品的圖示，它的長度大概有五公尺，是用鹽的結晶排出來的船，結晶之下還藏了很多本書。這些鹽的結晶的作品，都是實際上自己親自去海邊把海水舀回家，從海水開始製作的。為什麼要在這個結晶之下藏書？是認為書不僅代表人類的歷史，人類本身的存在也可以透過書被展現。那又為什麼要在鹽的結晶之下做這些事情？我的想像是過去有很多人是被埋葬在海水之下的。此外，書攤開的樣子其實很像海鳥飛過海上的影子，也就是說身為人類的我們，一方面可以看到地上的風景，同時也可以看到天空所倒映的風景，它帶有一種展望未來的意象，我認為這件裝置可以同時顯現這兩個部分。這次所展出的羽毛作品，也可以說是朝向天空、朝向未來看的作品。

龔卓軍：非常謝謝阪田的說明，這樣不確定的區域，又或者是朝向天空的可能性，在這個展覽究竟是什麼，值得思考。我認為在這個展覽裡面有些有趣的巧合，比如說小出檣重的〈蓬萊山〉，我翻顏娟英老師編的《風景心境：臺灣近代美術文獻導讀》，有一篇翻譯文章是鹽月桃府在談台灣山水，其中一節在講蓬萊山，蓬萊之島；他說在海岸航行的人，應該知道蓬萊之島就是指台灣。然而小出的〈蓬萊山〉其實並不實指任何場域，比較像剛剛莊宗勳說的烏托邦。我在看這些文章的時候，特別注意到對天空的描述，其實鹽月桃甫 1938 年發表在《台灣時報》的蓬萊之島；還有另一幅〈聖眾來迎〉，談了很多對於台灣天空的讚美，**這個天空似乎可以隨時被投射成某個具體地域，或具體的歷史狀況，但它也可能被還原或轉換為一種中性或不確定的狀態。**

另外，翻閱很多石川欽一郎對台灣天空的描寫，有一段講到「台灣的天空可能是全日本最鮮豔、色彩最多變化的地方。」石川覺得台灣太外放了，這些過度鮮豔、色彩過多變化的地方風景，似乎缺乏日本本島細緻幽暗的內在空間。三宅克己在另一篇台灣旅行感想中，也談到台灣的天空，他特別提到高雄跟台南兩個地方，他說「年輕的畫家血氣方剛，描寫日本貧弱的灰色調或濃黑的風物，也想使用強烈的色彩，建議不妨到台灣南部例如高雄跟台南一帶看一看，一定會畫出近代的色彩跟調子；深藍色的天空，燃燒般的紅瓦，直射入眼簾的白色牆壁，綠色的窗戶，深綠色的榕樹，龍眼、樹林，令人看了情不自禁歡呼起來。」這樣的描述，讓我想到陳伯義的作品，也有這樣深藍色的天空，但是卻多了一個框。這個框本身所建構出來的風景，恐怕不如石川欽一郎或三宅克己在二十

世紀初期殖民時期對當時台灣地方色彩的樂觀描寫，或是跟日本風景的對應比較。所以接下來我想請陳伯義來分享他當代的天空。

陳伯義：大家好，其實《窗景》一直在處理的是視野的問題。一般而言，台灣多數人不會去禁止視野的權利，除非像現代一些豪宅的出現，才會特別強調「住在這棟建築物的人擁有非常棒的景觀」，比方說可以直接看到總統府、台北市政府、或是一整片樹海等。在歐洲或美國，擁有一個好的視野，就是掌握了權力或經濟能力，但**我在台灣到處去拍攝《窗景》的時候，發現一些很好的視野，其實不是在有權力的人手中，它反而會出現在一些比較奇特的地點。**這次龔老師選的台南中國城的這張影像，跟紅毛港的作品放在一起，背後其實有件事情可以去討論：就是中國城在整個台南中正路盡頭所形成的「**軸線**」。中國城的位置是在蘇南成時代蓋起來的，這個位置其實不應該有房子，因為他是日治時期進行大規模市政改正計畫裡面劃定的新町區域，是非常重要的地點；它的起點是現在的台南文學館，盡頭就是中國城的位置，原先是台南運河，所以這條軸線概念其實像條日落大道，但後來蘇南成市長認為這條運河又髒又臭，就乾脆賣給建商。

中國城的歷史結構有點錯綜複雜，我先簡單描述一下：台灣大部分城市結構都是日本來台後進行第一波現代化所作的成果，但多數台灣人並不覺得自己的身體在這個空間當中移動或生活，是被這樣的空間架構所支配。**日本人來到台灣後，把清朝所建的每個城牆給打開，使得台灣各個城市開始出現「軸線」的生活概念：**例如台南便是以巴黎的建築為概念。當初會採取這樣的設計，源自於日本的新潮建築師森山松之助。網路上一篇文章描述他是「異人」，為什麼叫異人？因為這個建築師在當年不見容於日本社會，他原本是要把歐洲最新的設計帶進日本，可是在日本遭受反彈，最後日本政府把他丟給台灣總督，他就在台灣實踐歐洲所學的城市規劃與建築設計，包括今天的台南文學館與總統府，都是他出自他手。所以我們現在看到的這張中國城裡面，前面黃色的屋瓦，其實就是位於中正路的路衝：它是從一個大圓環，就是前身為台南州廳、現在是台灣文學館輻射出來的其中一條軸線。因為蘇南成把土地賣給別人，才有今天這張中國城的窗景，這張窗景在談的就是這個軸線，你幾乎遇不到一間房子窗戶對出去是這條軸線，他是這樣誤打誤撞之下產生的結果。

後來蘇南成把這塊土地賣給臺北房屋的時空背景也相當弔詭：那時是 70 年代台灣退出聯合國，加上 75 年蔣介石過世，整個台灣島瀰漫著一股奇特情緒，就是要搶回所謂的「中華文化正統」，所以在民國 68 年當臺北房屋開始規劃要蓋什麼的時候，他就提出蓋「中國城」，然後找到後現代建築師李祖原，當時他就完全按照紫禁城的概念去做了外觀的設計，所以我們現在看到的這個黃色屋頂，其實就是仿造紫禁城的設計。由於兩年前的拆遷決議，我才有辦法進到這麼大的廢墟裡面，從這個房間看到這條軸線，同時去看到遠方的台灣文學館。

對照展場旁邊的紅毛港，還可以發現另一件事情：**台灣早期是一個移民社會，許多聚落的產生，不是在一個權力機制底下所規劃的空間，而是因為有生活上的需求而慢慢長出來的城鎮，紅毛港就是這樣的代表。**所以紅毛港沒有軸線，只有蜿蜒的道路，裡面所有房子都是交錯的，你從任何一個窗戶看出去都看不到任何一條路，這是兩個完全不同型態的城市空間。在這樣的對照裡面，同時也想呼應龔老師提的「空」這件事情：台灣文學館在 1949 年之後，其實是台灣空軍攻擊部的指揮部所在，在地點上有其殖民背景的意義，與整個國府時期的空軍部隊也有關係；而整個視野，則是呼應前面提到的那個軸心的概念。這是這次作品參加展覽計畫裡面，我想回應梅原當年去畫北京紫禁城的事情。

龔卓軍：謝謝 B 哥的分享，在戰爭時期脫亞入歐的精神狀態下面，梅原卻以北京作為主要題材，我覺得這是相當特殊的選擇。而且這個機緣，跟當時從北邊的金山畫紫禁城的郭柏川選擇的角度不同：郭柏川從北邊往南畫，梅原則是從東邊的飯店五樓往西邊畫，這樣的框架我覺得是有趣的。當然，到了 1970 年代的里見勝藏，我們可以看到藝術家延續了歐洲的狀況，還有野獸派後續的表現。而這邊小出楯重跟國北師美術館選擇的作品也不太一樣，這邊是他比較前期的作品，透過跟南畫有某種關聯的蓬萊島，去顯示跟中國或脫亞入歐這樣的狀態裡所潛藏的主題。但對於幾位台灣年輕的創作者而言，我認為比較近似於阪田清子所講的，在一種鬼魅或是不確定的地帶：無論是挪用原屬於中國藝術史的重要作品（清明上河圖）；隘勇線及殖民治理下，原住民遭受屠殺與被隱沒的調查；台灣土地政策改變以及都市政策規劃所看到的城市風景；或從沖繩物質性的肌理取出來，一些不確定的多元單位的組合。這些表現與狀態，似乎和我們取用的三幅日本前輩畫家不同。當然，這邊還有另一個不定處，就是東南亞裴公慶的小作品的選擇：裴公慶在這幾年的計畫裡面重新發掘他家族裡面和漢人移民到東南亞、越南的背景，才認知到他其實有華裔血統，因此將他的這幅畫和其他作品並置，也是希望把跟中國、中間或是與空的地帶相關的狀態，以幾個不同層次去作呈現。當然這個都還在藝術家跟策展的討論當中，接下來我們非常歡迎兩位非常重要來賓，一位是藝評家台新藝術基金會總監陳泰松，另外一位是港千尋先生。我們是不是先從泰松開始作今天的分享，我們歡迎泰松。

陳泰松：謝謝卓軍的介紹，各位朋友好，我會注意到這個展覽，是因為台新藝術基金會跟日動畫廊的關係所以來參訪之下，才知道原來龔卓軍有在這邊策劃展覽。日動畫廊在日本有悠久的歷史，我認為這個展覽會有一個策畫的型式相當特別，因為畫廊本身具有商業導向，藝術品的另外一面就是它的商品。但我們可以看到最近幾年，畫廊也開始發展出一套積極的文化策略，試圖形成一個有語言概念的策畫，使得它遊走在兩個層面上：其一便是剛剛提到的商品本身，其二便是所謂文化的創造性，這也是我覺得這個展覽有趣的地方：一個小小的畫廊可以支撐出怎麼樣的思想的、文化的語言與成分，其實是不簡單的，這是第一點我自己本身對此展覽的肯定。

第二點，是我們可以看到「向空中突襲」展覽在入口玄關處放置的梅原龍三郎作品，讓大家一進來馬上就會有強烈的印象，並且從這幅畫作裡面去串連其他空間內的作品，以及對這些作品的理解和思考。看一個展覽有層層的脈絡，這些脈絡有時候會互相矛盾，有時候會互相增生，所以一個展覽其實不容易看，因為它往往有很多策略在背後運作。比如這次梅原龍三郎的作品，隱約突顯了這間畫廊想要呈現日本跟台灣藝術家，或台灣跟日本之間文化的聯繫或臍帶。這個臍帶，當然是指日本在現代化過程中所形成的一個國家的力量、曾經是帝國的力量，而台灣曾經是它殖民或統治的區塊，包括中南半島、印尼等等也是，殖民時間或長或短。所以閱讀一個展覽不容易、不簡單，因為他背後有很多的企圖。這次日動畫廊展示的藝術家，或多或少都跟台灣有些關聯性，這也可能是策展人特意要去突顯的，也就是畫廊有這樣的文化企圖，但策展人將此企圖提到一個高度上，這是我特別看到的第二點從梅原龍三郎作品所帶出的位置，而從這裡也延伸出這次展覽的論述。

「向空中突襲」，「空」，可以說是空間，也可以說它很空，void：空間裡面很空，空間裡面有很多人。當然，梅原龍三郎並非一個概念操作的觀念藝術家，因此他的物質性的窗景，其實可以說是某種程度的特例，或是一個風格跟想法。60 年代法國有一個藝術運動的流派，叫做 sure face（表面支架），是會去突顯框本身，並將框透過畫作再現作為一種語言機制，也就是框裡面是作品，框外面不是作品，那框本身是什麼？框在定義何謂作品，

何又不是的這樣的形式美學運作。我認為梅原的北京之窗還沒有到達這個概念操作的極致，甚至，我們可以發現這張作品中飯店窗框的紅色，隱約與紫禁城屋頂的紅色形成構圖上的呼應；這裡面多少是一個視覺的、構圖的策略。但是透過策展人的運作，形成了另一種理解方式：它對應了剛剛陳伯義說的《窗景》，所以這個再現之窗，當然是古典型文藝復興建立的透視學，用以規範人物、劇場，一種空間比例關係所發生的敘事。**就策展人語言的突顯下，我們可以看到，這個框背後其實代表另一個空間，也就是剛剛陳伯義所說的，框的外面或框的裡面進行的歷史的、政治的、權利或政權的演變，以及蛻變、轉移、替代的一個力量的痕跡，亦即「框本身變成一種痕跡」的概念，在此可以看得非常清楚。**

就這個展覽本身的展覽性而言，有些作品有框，有些沒框：比如小出楯重、莊宗勳、阪田清子的作品都沒有框，裴公慶也是，或者說那個框其實就是「我看東西的視點、所在、位置。」它已經撤退或轉移到自身。所以框是被解除掉的，而**這個被解除掉的框，事實上是當代藝術最具代表性且有力量的**，因為框本身帶有意識型態，它是一個傳統政治的力量，陳伯義的作品裡面某種程度便是在透過一個解構式的框，告訴我們一個當代的政治權力運作殘留的痕跡狀態，所以廢墟在這邊便成為一個痕跡。另外有些作品跨越了這個框，比如高俊宏的作品不再是物質性的框，而是一個敘事的、移動的、文學或語言的運作，甚至你很難定義它是哪一種藝術型式，某種程度框已經被撤除，展場的作品可以看到這些特點。

回到梅原的作品，到底這個空間屬於誰？誰定義這個空間？有的是用軸線的方式去割裂、區分政治力量與治理的問題，在傳統都市規劃、建築裡面往往都是一個中心，剛剛提到的紅毛港，或許可以看到中心問題的存在，但他沒有試圖去切割一條線的概念。**這個線的概念，或許是現代主義裡面最具代表性的幾何元素**：在現代主義之前，我們好像都圍繞一個核心的、中心的問題，所以線的出現好像在去中心化。但其實去中心化一點都不好，一點都不美妙，它好像非常解放，但其實沒有，因為它變成在「切割」我們。中心式的統治帶有某種古典的帝國主義概念，而現代主義的帝國，則是用線的方式去切割進行治理。

所以針對這種力量的呈現，梅原龍三郎的「向空中突襲」的「空」到底是在說什麼？是天空？或是空洞的空？或所謂空場的空？我個人比較傾向站在「天空作為一個戰場」，一種空域的概念，這個概念一方面是在他日記裡面產生的一種「地上的事情我不管了，我只好轉向空中」的想法，然則事實上是隱喻了空中戰爭的概念。這個空中的概念不只是藝術昇華到世間政治與戰爭的衝突，這也代表藝術家一種內在理念的征戰，當然這是語帶玄機的想法，藝術家本身也並未發展成概念式的運作，可以說是某種程度上未完成的狀態，而我在這邊嘗試去進行一個組配與組裝。

最後一點滿重要的問題，就是強權跟處於弱勢的（被治理或被壓迫的）兩種視野：比如中國城在台灣，小出中國式的觀點，里見空中視野的觀點，或者梅原龍三郎也一樣，我們似乎看到中國的影子或觀點，又看到某種歐洲的印象派、野獸派的視野與演進。似乎處在弱勢的國家，會去觀看強勢的國家，進而形成某種程度的複製。這是個非常有趣的問題，也就是說，日動畫廊的展覽可以發現中國的影子無所不在，它像是存在於一個核心的位置，只是被複製或是以另一種型式呈現。所以**複製，在這裡可以指一個被殖民或是處於相對弱勢的主體，將對強者的模仿、複製，或找尋其影子的各種形象，進一步投射到自身眼睛裡面的行為。**

就此而言，風景這個問題在這個展覽裡面，形成高度的當代政治性，這個政治性會干擾認同的問題，因為風景畫的誕生，多多少少帶有一種自我認同的建構：畫自己的風景是非常現代性的觀點，但是我們發現畫自己的地方，看自己的地方，好像還是會看到別的地方，好像處在一個不曉得在看什麼的狀態，就會看到另一個問題去。比如看到中國城紫禁城，又或者看到日本殖民統治的痕跡，也看到台灣當代移工或是原住民問題，所以風景的問題是既傳統又非常當代的概念。

龔卓軍：謝謝泰松的分享，我看到他來之後在臉書頁上分享有點驚訝，很想知道它驚訝一些什麼。我們之前有一起去看過雙年展，蠻佩服泰松對很多作品的這種敏銳觀點，常常會有出人意表的觀察點，果然他剛才講的很多部分，是我自己也沒有想到、或想的沒有很清楚的，很高興今天能夠邀請他到現場來分享。那接下來也是遠道從東京多摩美術大學來的攝影家港千尋先生。我們請他也分享一下展覽或作品的想法，我們歡迎港千尋。

港千尋：其實這是我第二次來到這個空間，上次剛好是在展覽開幕前一天來到這裡，雖然看到了所有作品，不過都是在還未設置好的狀態，因此可以趕上展覽最後一天再次拜訪，我非常高興。如果大家之前有來，應該知道入門第一眼看到的就是梅原龍三郎〈北京之窗〉的作品，關於這個窗所形成的想像，例如窗的內部究竟是怎麼樣的房間？我認為展覽某種程度上呈現了這個房間內部的狀態。

在此我想先跟大家分享關於梅原龍三郎的一些事情。事實上我一直覺得梅原龍三郎跟我很近，為何會這樣認為？大家都知道他出生京都，去到東京求學、後來又留學法國；他在 1939 到 1943 年間去過北京六次，而回到日本之後的餘生則是在東京度過。我念得出來梅原最後住的地址，是因為在東京的住家就在他的隔壁。當然，我從法國回來住到東京已經是 1990 年代的事情，而梅原是在 1986 年去世的，也就是說，當我搬到那邊的時候，他本人已經不住在裡面了，但因為心裡一直有「原來我的旁邊那麼大的房子就是梅原龍三郎生前住的地方」這樣的意識，因此十多年來，我幾乎每天經過都會在外面駐足很久，往裡面眺望，不斷想像著「這個就是梅原確實生活過的地方」，想過一輪之後才會回家。也就是因為這樣的關係，我對梅原的繪畫有高度的興趣。梅原在日本近代美術史上被認為是最重要的畫家之一，他的作品收藏於很多地方，但因為作品貴重，很多地方都只有一幅作品，所以我大概花了十年以上繞了日本全島看他的作品。

正如龔老師先前介紹的，梅原龍三郎是雷諾瓦的徒弟，因此即便那時也有許多日本藝術家留歐學習，但**梅原可以說是第一個完整把歐洲油畫技法帶入日本的人**。然而如果我們把他的作品跟法國同時期的藝術家放在一起，還是可以看到不同，而我認為那個最大的不同便是在於色彩，這次的作品也是這樣子的。為何梅原的色彩會有這麼明顯的差異呢？因為他把日本傳統的岩繪結合歐洲的油畫，創造了自己的風格，因此日本會稱梅原龍三郎為色彩主義的畫家，也就是說**他雖然學習的歐洲的技法，但他最主要表現的東西是他自己發明出來的**。梅原龍三郎一生中感到最幸福快樂的時光，便是他在北京做畫的時間，這在他的北京日記都有多次提及。他每次去的時候總是會下榻在至今還存在的北京飯店 509 號室，並從房間眺望外面的景色作畫，他常說那是人生中最充實的一段時光。

梅原龍三郎來往北京的這段期間 (1939-1943) 正好是二次大戰最激烈的時刻，而梅原對當時戰況是有非常清楚的掌握的。他在《北京日記》也會常常提到戰事狀況，例如今天德國入侵向波瀾宣戰等。換句話說，我們可以推知他畫作中所呈現的美景，其實是在「意識到」眼前這幅美景的不確定性，「知曉」那樣的不確定性之下所畫出來的。梅原在 1945 年後，也確實因為過於激烈的戰事，而無法再重返北京，我認為他就是對於「戰爭不知道什麼時候會讓我沒有辦法再去北京」的狀況有所預感；他是用「這個房間，不曉得何時是不再會有我的存在」的這樣的感情去畫這幅畫的。因為對梅原的認識，讓我對他這幅〈北京之窗〉有這樣的想法，而看展覽中的其他作品時，我發現所有藝術家的作品，確實也都有一種「不在 (再) 」的意象：比如陳伯義作品裏那不再的場所；或高俊宏作品中沒有原住民的風景，或莊宗勳那遊客不在的樂園，也就是「不在 (再) 」的這件事情，似乎是這次展覽的共通點。

梅原對於我而言就一直曾經，所以這種「不在 (再) 」的感覺，從以前就一直存在我心裡。因此今天我其實也是抱著這樣的心情，想再跟他的作品打個招呼，說聲你好，沒想到一進來，這個作品真的已經不在了！所以我非常想把這個展覽從頭到尾都做得非常恰到好處的龔老師拍手鼓掌。

龔卓軍：港千尋妙語如珠，居然可以牽到這個已經不在的話，真是讓我感動！剛才兩位評論人分別從別的地方投射出來的風景的問題。我剛剛聽「不在」原先以為是 no more 的意思，但是好像有兩個意思，一個是那個東西不在，空缺的不在；另一個是不會再一次的那個「再」，滿有趣的一個觀點，我很意外能得到這樣很有深度的想法。那還有一些時間，我們是不是還是從宗勳這邊開始，簡單的看有什麼要回應的，大概用一分鐘或兩分鐘講一下，或者要提出什麼問題，最好是在座的觀眾朋友、聽眾朋友，大家來參加的既然都已經到這邊了，就可以提出一些問題。

莊宗勳：其實我不知道要補充什麼，但我覺得剛開始龔老師提到的「天空」的概念相當有趣。在陳伯義的作品裡面可以看到天空，而梅原龍三郎的天空，他其實都是鳥瞰，從高空看下去的東西，建築小小的，他上面留了這麼一大塊天空，顯然是不夠高；因為如果是在很高的情況下，其實是看不到天空的；但是我覺得俊宏的作品，就像一個地圖的繪圖者，他也具有一種「鳥瞰」的姿態，但是他其實不斷地在行走，所以看到的天空，其實不是視線固定的天空，所以那個天空我覺得某種程度上是可以被瓦解的，這是我對此次展覽作品大致的感覺。

高俊宏：在這邊要打書一下，幾個月前我出版了《橫斷記》，前面的第一個章節叫〈大豹〉跟今天的這個作品有關。其實我很長時間不是在山就是上就是在檔案室，但今天的討論非常有意思，特別是提到「景框」的問題，我想在這邊做一些補充：上上個月我參加交通大學社文所的亞際知識論壇，我是其中台灣的與談者。裡面提到了一個問題，比較不是「視覺的景框」，而是「方法論的景框」：譬如我回到我正在處理的議題，我在想我的「方法」到底是什麼？第一個當然是以個人作為出發，就是剛剛泰松老師提到的個人性的行走，身體的驅動與書寫。可是第二個涉及到的是知識論的建構問題，也就是關於這些遺跡遺址或者是人物，我用了一個自己也意識到的方法：這個方法很像一百年前森丑之助的一種帝國的方法，我在前面交通大學的論壇中也提到這點。當然，我們不能說這

個方法在帝國時期就永遠是一個帝國方法，永遠不能用；我想提出的觀點是，對於這個方法的景框，或對於方法的視野，它其實是運動性的，換句話說，如果我們回到台灣博物學或是人類學的創見階段，像森山松之助或是伊能嘉矩等人的方法，顯然背後有一套治理的問題在主導整個學科發展的方向。但我反而覺得今天是因為試圖瓦解帝國的脈絡，而來使用這個方法，也滿深刻體驗到這個方法的可能性，譬如說我們重新在處理一個被消滅掉的、或是說經驗慘痛的一個族群，可是今天他們是沒有記憶的，或是他們的記憶非常稀薄。**怎麼樣去談記憶的問題？**特別是當受到日本殖民或白色恐怖而記憶已經隔代不談的情況，我們如何回來談記憶重建的問題？我覺得透過地圖跟某種程度的舊帝國方法，重新取出檔案，處理成可以拿來面對黑暗記憶的部分的話，是有一定的衝擊力與效益的，這也是我目前還在進行當中，針對框這個問題的簡單回應。

阪田清子：針對這次展覽，一開始龔老師提到「向空中突襲」這個名字有戰爭的意味，印象非常深刻。我認為講到戰爭，就會有各種關於戰鬥的聯想，例如國與國之間的戰鬥，或者人與人或精神上的戰鬥。**這次的展覽，整體而言最深刻的就是關於歷史的部分，我認為這些作品並不是只有我們看到的視覺呈現，而是還有更深一層，甚至是藏匿在作品裡面關於歷史的風景。**事實上，我在兩天前就抵達台灣，這段時間去了綠島。大家應該都知道，綠島在白色恐怖時期關了很多政治受難者，我在這之前稍微調查了這段歷史，對這個地方產生了興趣想要多了解，所以去到綠島，也撿拾了那邊的貝殼；雖然還不知道確切是何時可以完成，但也想要做一個台灣的作品。謝謝。

陳伯義：我先回應一下高俊宏說的內容。其實前幾天我跟蘇育賢在討論在海馬迴一年前策的攝影家王有邦的展覽，這個展覽主要呈現好茶回到舊好茶的這段過程。日治時期日本人類學者把好茶的祖靈柱作為人類學的研究，於是祖靈柱被移到台大，由於祖靈柱裡面有包含排灣族與魯凱族的祖靈，因此溝通歸還的方式時，排灣族選擇請台大重新複製一根祖靈柱帶回，魯凱族則是由長老去到台大博物館，直接在那邊做儀式，把祖靈從祖靈柱抽出來，再帶回部落放。在整個過程裡面包含耆老邱金士與文學家舞鶴等，其曾經談到好茶在八零年代搬遷到平地，後來又再回到舊部落的過程，這一段回家路的過程，在部落內部產生許多不同的觀念。但有趣的是，所有的紛爭都有一個很安靜的紀錄者，他把不同派系的人，怎麼爭吵，怎麼回去，把各種充滿荒謬與矛盾的事情都記錄下來。看起來是很笨拙的紀錄工作，但也恰恰成就了今天的檔案，它讓我們可以看到在現在台灣當代回家路上各種延伸的可能，這個延伸的可能，剛好是因為舊好茶在那個地方。如果我們的政府很聰明的拉了一個纜車到平地，對於這條回家路所有的想像，或是所有的紛爭就不見了。就是因為舊好茶無法用文明的方式到達，所以可以有不同的紓解在裡面進行，這也是檔案重要的原因。

我也想用這件事情來回應高俊宏提到的事情：其實台灣被很多不同的政治體制統治過，留下各式各樣的痕跡，但更替速度太快，我們並沒有花時間去好好檢視過去到底是怎麼樣，比如 90 後的年輕人完全沒有參與過戒嚴解嚴時期的一切，但這些事情對我們這一輩來說，卻有很強的身體感，因此很自然的在創作的時候會去思考。這幾年台灣當代藝術圈滿流行這樣的檔案研究創作，我覺得這個部分其實有很不錯的開始，因為他開啟一個想像，思考為什麼台南中國城要拆的時候，有一群台南的藝術家一起積極地投入去做這件事。而我只是碰巧用攝影的方式去執行。

龔卓軍：其實這樣子的回家路，也是朝向未來的路，但眼前這個朝向未來的路，是不是有一些美景開始在我們面前搖晃，開始產生一種不確定性？梅原龍三郎 1943 年畫的〈北京之窗〉，是不是對於窗戶外眼前的景色，也有一種不確定性或是不在，有這樣子直觀精神狀態的捕捉呢？風景的問題在國北師美術館洋畫展的地下室，主要是以三個主題的水彩畫來呈現：分別是道路，山岳，以及水域的風景畫。這樣子古典的風景概念發展，從石川欽一郎到今天，對風景的解構，或是對風景以國族認同去做地方色彩的風景認識論與生產，讓我重新思考，或許梅原龍三郎在 1943 年的一種風景解構的可能，就是「眼前風景不再」的危機感變得越來越明確，眼前的風景有一種搖曳的狀態。而確實我們可以感受到梅原色彩當中充滿的情感，我覺得那是他的特別之處，他從岩繪裡面得到的鮮豔色彩，成為他在北京時期最特別強烈的表現。最後我想還是請兩位評論人能夠再做出一些回應，提問或補充。

陳泰松：我想補充一下對於剛剛所謂的風景，這個問題不能單純就風景本身來看。就是不能只是視風景為對象來看，而是要就這個風景是「如何被形成」來看。如果說風景是一個點，我們除了從這個景點去看，還必須將它放到一條線去理解，這條線其實就是在展覽裡面我們看到的強烈創作意識，像高俊宏或是陳伯義，或是今天不在場的林玉婷。這是一條什麼線？這是一條政治帝國的線？還是再現的那個線？或是你去抵抗那個線？或是你去找到自己的線？這個問題存在兩面性，一個是當代政治，或是帝國轉型成民族國家的政權，它如何運用線的問題：一個傳統帝國是用一個很核心的問題來治理，但一個現代化的政權則是很善於利用線。所以卡夫卡的城堡為什麼找不到那個可以回答找我來藏寶中心的人是誰？因為他被卡在城堡的周圍，被線所切割，所以找不到那個核心問題；核心已經散在線的切割裡面。最厲害的統治方式就是佈置各種機構，形成各種線，使得我們被線、而不是被一個重心所治理。從這個問題可以看到，在帝國轉變的過程當中，它可以既是日本帝國，中華帝國或歐洲帝國等等雖具有核心，但更厲害的或許是它們善於部署那條線，讓線隱身在我們的記憶裡面。同樣的，從這個角度來看風景的問題，我不解的地方是為什麼梅原喜歡在北京飯店畫北京，他是在緬懷什麼？或是在想什麼呢？為什麼不跑到南京或是任何一個地方，一定要在中國的首都呢？我覺得這相當耐人尋味，那個核心的問題，還有那個線的問題，為什麼要跑到那個地方？這個往返的過程到底有什麼意思？所以我覺得龔卓軍策展滿厲害的，就把這個焦點，把梅原龍三郎的畫放在這個地方，讓我們去思考所有的線：治理的線，記憶中的線，跟那個焦點的核心，或是已經不在的或是還在的，這樣非常具有詩意的展覽，我想就這點做一個補充。

龔卓軍：謝謝泰松，那我們最後也看港千尋先生是否有要補充的或是有什麼問題。

港千尋：講比較短一點，就是「向空中突襲」的這個主題裡面其實包含了一個動作，就是「鳥瞰」，從比較高的地方往下看，我認為這個展覽本身也是處於這樣子的一個位置。這樣的鳥瞰究竟是什麼樣的狀態呢？以身體來講的話，他是一個「幽體離脫」的狀態，就是指意識離開身體，從上往下看的狀態。我認為藝術就是可以達到「幽體離脫」的一種媒介，也就是說，藝術家透過讓意識離開身體的方式，去展現知覺及情感。這次展出的梅原的〈北京之窗〉，是我在這個展覽第一次看到的作品，當我看到這幅作品時，第一個直覺是這個窗戶不是梅原自己打開的，而是外面的景色打開了這扇窗。但我今天參與這場討論會，聽了大家的說法後，覺得這個直覺是錯的。我認為他其實應該是梅原自己的意識變成了那片天空，並且把這扇窗打開。

龔卓軍：很棒的結尾。剛才泰松講到的線，還有港千尋講到的「將自己化為天空」，讓我想到前陣子卡夫卡的短篇《家父之憂》裡面的怪物：這小怪物是由眾多的線構成，牠以內部錯綜複雜的構造，跟外部形成的一個套成在運動；牠似乎可以躲藏在各種角落，因為牠的功能不明確，幾乎沒有人可以捕捉到牠，但是牠卻不時地出現，小說提到「大抵人都必須努力工作，所以就勞累到死亡。」可是這個由線組成的小怪物，牠好像一直在遊戲，牠不用工作，也好像沒有死亡的問題；我們畫不出牠具體的形狀，只知道牠好像會一直活下去。對我來說，帝國就是這個開始發明這些小怪物的現代性部署機制，**但就一個展覽而言，是不是也有可能重新去思考完全不同的佈局，發展出完全不同的小怪物，能夠穿透既有現代性佈署的可能？**這是在做這個展覽的時候，我在想的一件事情，這裡面牽涉到種種對風景的佈置、景框的設立、色彩運用、凝視、俯瞰及鳥瞰的問題，以及台灣、日本、中國之間歷史內容的思考。但畫家本身那顆心，我覺得還是重要的，就像港千尋提到的這種凝視的點所構成的天空與場域，其實就是畫家的靈魂，雖然他知道恐怕接下來這個景色就會不在，但他還是要把這樣的一個不在的狀態，透過繪畫或裝置藝術表現出來。

港千尋：剛剛龔老師提到卡夫卡，讓我想到有點卡夫卡式的東西，因為確實是有一個神秘的日本人叫渡邊，是他邀請梅原龍三郎並安排他去住北京飯店的。後來二戰後期梅原回到了日本，可是渡邊卻留在中國，最後被流放到西伯利亞，就像是影子般的存在。也就是說，在梅原的北京時期裡面，這些作品有這樣一個看不見的影子，搞不好在梅原的畫前面用高俊宏的雷達看一下，會有一隻幽靈。

龔卓軍：其實 1943 年的北京因為戰爭是真的慘不忍睹。梅原把那個視野往上提，可是那樣的提高視線有點像前面宗勳講的，並不符合空間的邏輯；如果看原畫的話，感覺就像馬內畫的酒店裡面的女郎，那個視線跟拉高的點，就窗戶的幾何學構造來講，是看不到那樣的風景的，這個天空不會是長這樣的，所以搞不好真的有鬼（笑）。那我們的座談就在這個一片詭異的氣氛下、以這個神秘的線索作為結束。感謝各位的光臨，非常感謝大家。 ###