



01

表现与再现之外 | Gas Station VI at Vanguard Gallery

文 / 庾凯 maya 图 / Vanguard画廊

加油站 6

2013年7月5日—8月25日

Vanguard 画廊

- 01 “加油站6”林博彦作品现场
 02 林博彦《群居》系列 96×120cm 50×40cm 2012
 03 林博彦《小世界》系列 40×32cm 2012-2013
 04 许哲瑜 完美嫌疑犯(剧照) 五屏录像 4分54秒 2011
 05 “加油站6”许哲瑜作品现场

Vanguard 画廊的第六次“加油站”项目以影像作品为主，作品来自两位年轻艺术家：香港的林博彦和台湾的许哲瑜。

香港艺术家林博彦的三个系列摄影作品中，彩色摄影浅浅的色彩、远距离取景，以及零星点缀其中的人物，呈现出的社会风景带有“新彩色摄影”的天然基因，与乔尔·斯滕菲尔德 (Joel Sternfeld) 和斯蒂芬·肖尔 (Stephen Shore) 一脉相承。

乔尔热衷于选取具有故事性的地点，以环境中遗存的蛛丝马迹不露声色地感受当地氛围，以此指涉社会风景中潜藏的问题。而林博彦镜头中的高层住宅楼群、城市商场的边角地带等显出“灰色”属性——这些地点所依附的建筑本身毫无个性可言，是形成毫无个性的都市元素。那些商场的背面、公路隧道道口、脚手架之下的绿地，更是本来就可以轻易忽略在视线之中的地段。这些空间具有的无个性的平庸、味同嚼蜡般的过渡性特质反而吸引了林博彦的视线。

画面中的人，以游离于人群的形式存在着，这些面目模糊的个体又都沉浸在自己的事情之中。这种状态与外部世界两不相干，也印证着拍摄者、观看者与这些个体之间处于无形隔膜的关系。这容易让人联想到托马斯·斯特鲁斯 (Thomas Struth)，他的镜头更加决绝地将人的痕迹摒除在画面之外，平时习以为常的空间如同鬼城般疏离。建筑，成为林博彦作品中

的基本构图框架。彼时，他的身份是建筑师，这样的身份似乎更让他陷于不自觉的纠结之中：这些无个性的空间是他从小生活的环境，习惯之下同时涌动着一些荒谬的感觉。譬如那张印着自然景观的工地安全隔离网，衬着背后的建筑工地，两种属性的世界在这里含混虚假地交汇在一处。为了强调这些“灰色”空间，作品表面笼罩在一层浅蓝绿的色调之下，远景画面以近乎平面的形式展示在眼前。他甚至不惜采用俯瞰的角度进行拍摄，将三维空间压缩内化为平面，同时抹平其中可能存在的戏剧性。通过把多层次的图景压合在同一个平面上，使不同层面所指涉的矛盾同时叠合在一处。

另一件作品《My Book Is My Camera》直接转入对摄影者与媒介关系的考量中，从前期作品的“拍”(taking pictures) 转为了“做”(making pictures)。从这个系列开始，摄影对林博彦而言，与其说是一种表现或再现，不如说是一种实验。从手工制作笔记本开始，写下事情或感受，直到用这个笔记本针孔照相机拍摄以自己为被拍摄对象的照片，将照片与部分文字叠合的过程，透露出他对于摄影手段与当下社会中人的关系的质询与探索。其中不可缺少的手工操作形式，以及针孔摄影的时间流逝过程，让他突破摄影师掌控拍摄结果的惯性，体验不可控因素带来的挑战与刺激。



02



03



04



05

台湾艺术家许哲瑜的动画作品《叹烟花与三味线》、《1970年11月11日》和《完美嫌疑犯》，以现实事件曾经的实际发生地为场景，在此基础上加入动画人物及行为。在通过媒体报道所了解的事情中，许哲瑜的身份属于“不在场”的人。作品并未以表现或再现的方式呈现，而是通过他对这些事件的印象，以及去到实际发生地产生的感受创作而成。由此构成的非真实的真实隐含着控制与被控制、消费与被消费的双向纠缠关系。而其中延伸出来的各种现象全部囊括在鲍德里亚的“拟像”版图之中。

许哲瑜所建构的事件脱离了现实事件发生的逻辑关系，以一些截取的片段或重复的动作，游移在真实的他人、虚拟的无人称主角、我三者之中。这时发生的一切恰恰是以一种“剧场化”的结构消解了事件中的戏剧性，在这样的过程中取消了确证与确信，进而形成一个虚构对另一个虚构的参照。许哲瑜对历史的印象除了来自媒体，还有教科书。《1970年11月11日》中台南公园立像仪式中的重复性动作，发生在以同一个人——袁志杰为模特绘制的众人中。艺术家对于那个历史阶段的解读，发现了集体性的特质，然而，这种集体性在当下看来又极具荒谬意味。因此，许哲瑜将这样的人物流命名为“无姓之人”。

对于许哲瑜而言，迫切思考的问题并非“是不是真实”，而

是“有真实吗”。这样的困惑隐含着马格里特式的思辨。关于“烟斗”的图像、语词、实物的指涉纠缠着符号的表现、再现，以及除此之外对于实际存在物的辨识，由此引发的福柯的相关唱和已然深入到哲学的深林之中。影片《黑客帝国》中强大的Matrix系统能够反向控制人的寓言式情节，反映了当代生活无法脱离的媒体控制。正是媒体的推波助澜使得现代社会迅速地堕入拟像的深渊。这些作品中隐藏的关系则是：新闻消费着事件，而他则以一种貌似纠结的仿效消费着新闻。当然，他同时也和同时代的人一样为媒体所内化。《叹烟花与三味线》以一贯的思路和手段将台湾日据时期的沉重历史进行了包含着无厘头成分的分解。真实与原初之物以及反映形式都被打破，模型——在这里正是这些影像作品构造了所谓的“超真实”。在这样的结构规律主宰之下，影像将缺席表现为一种存在，想象和感受替代了真实，以一种似是而非的场景削弱了与真实的比照，将曾经的发生之事与人内化于“超真实”之中。

许哲瑜的作品一再下意识地强调着这样一个拟真的过程，而艺术家本人正站在时间轴的一点上，面对的是那些他不曾亲历却曾经存在的时间环境与历史过往。看向同处这条时间轴的其他各点时，他会感觉到惶恐吗？也许，这种感觉又可以逐渐为游戏感所替代，进入一种非真非假的奇怪的真实之中。 ■