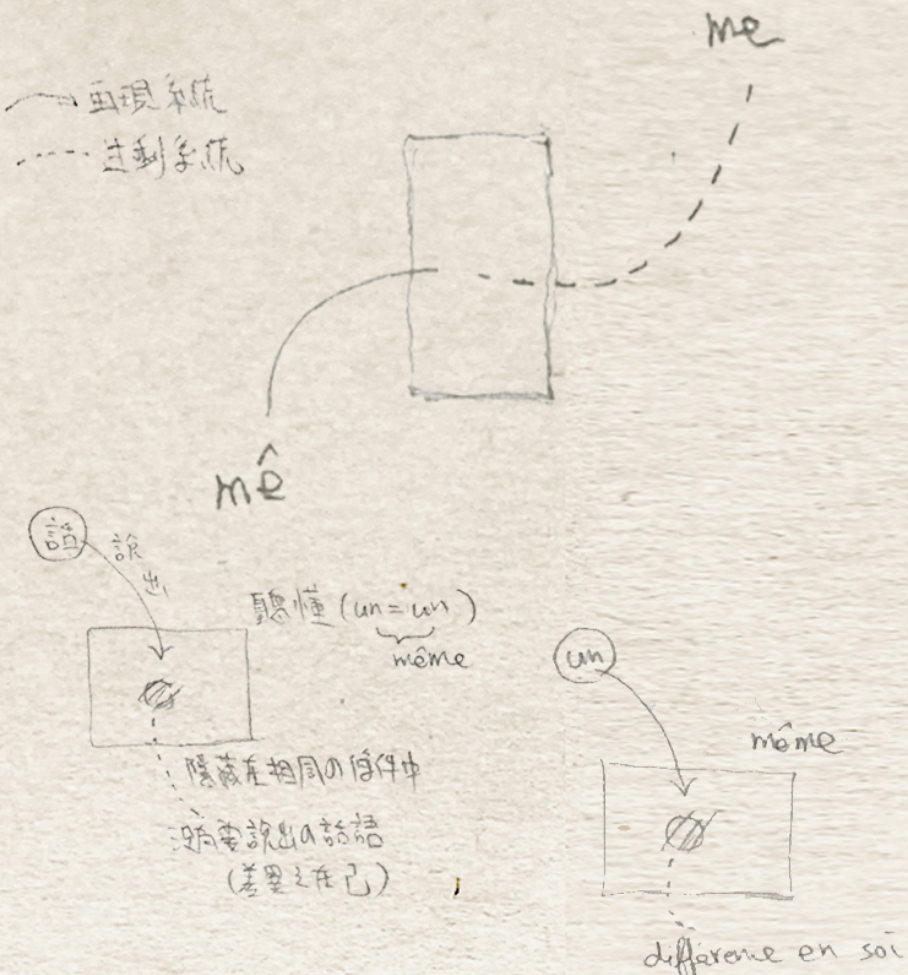




M Ê | M E LIEUX SANS LIEUX
仍然 依舊 沒有場所的場所

展覽系列活動 創作研究計畫慢談會
近乎/仍然 物質

第一場

2022.06.25 15H

講者 | 古陵久古

講者 | 莊馨怡

與談人 | 李朝倉

第二場

2022.07.23 15H

詳細資訊近期公佈

新板藝廊 NEW TAIPEI GALLERY

新北市板橋區漢生東路166號3樓

仍然 | 依舊 沒有場所的場所

M Ê M E LIEUX SANS LIEUX

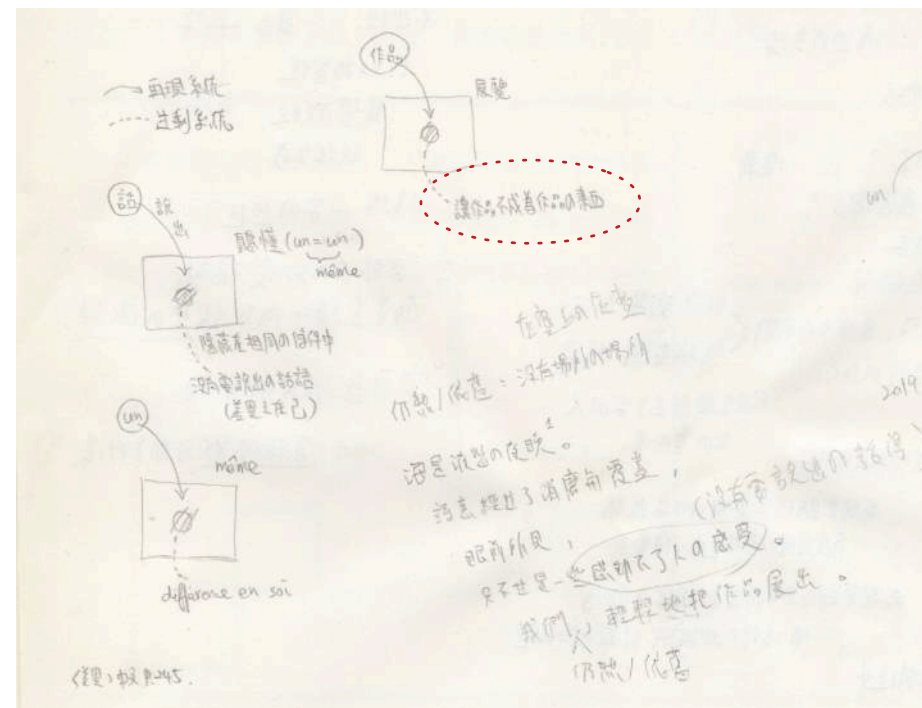
「近乎/仍然-物質」慢談會（一）

講者 | 古陵久古

講者 | 莊馨怡

與談人 | 李朝倉

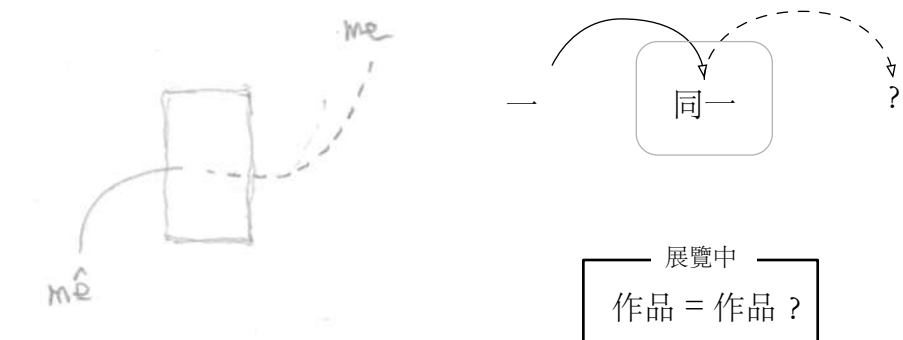
海是液態的夜 詩意經過了消磨與封存 留下來及手可觸的 只不過是一些感動不了人的感受
我們仍然 / 依舊無聲地描述著 海浪捲起抽走的那一片空 每一枚字在確定意義的同時磨出刮痕
但它依舊安靜 它仍然是那個乾淨、乾燥、保持沈默的那個什麼 比空無更容易留在心頭



古陵：這次的慢談主要是要和大家分享兩位藝術家的創作歷程，以及關於「仍然 依舊（mê/me）」一展的思考。很高興邀請到藝術家李朝倉作為我們這場的與談人。本展的策展理念主要是源自於「**展呈**」的問題意識，其中也涉及到了「**創作**」的動作本身。「mê/me」這個構想要思索的是，藝術家做出作品，並將它放在展場展出，這個動作的「**合法性**」，也就是，去思考**作品在展覽中的合法性**。進而去思考一連串的提問：在展覽裡看見作品是不是一件「理所當然的事情」？我們期待在展場上看到的作品，會不會是那個藝術家原本想創作出的「**同一**」件作品（l'égal）？或者是，有沒有可能藝術家創作作品的時候，反而讓整個展覽在理解上出現了一點點晃動？在創作中，有沒有可能存在「**沒有辦法成為作品的東西**」？這個「**讓作品不成為作品的東西**」又是什麼？這些疑問是在創作時反覆會出現的問題，讓思維回到一個基本本面：創作者今天做出了一件作品，那它（仍然）是一個作品嗎？還是其他的什麼？

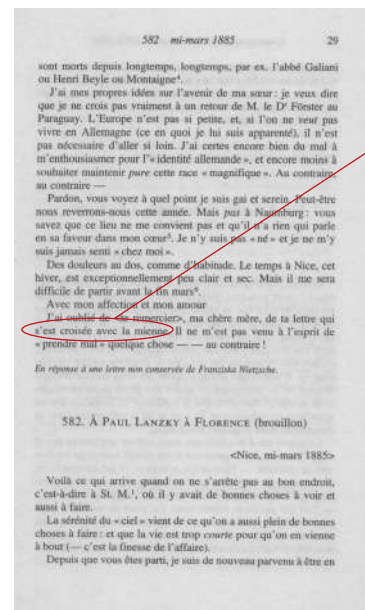
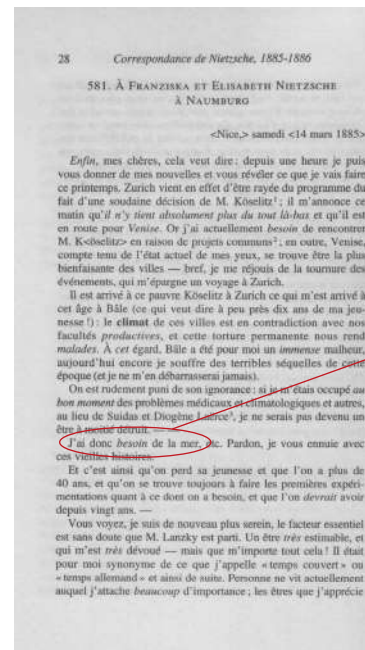
même
 仍然 依舊
 mê/me
 在法文 même 這個
 字中間加一條斜槓

古陵：「mê/me」的圖示中的框框，它可以代表作品本身（même），也可以是展覽本身。藝術家先有了構想（mê），進到展覽/作品的框架中，讓構想成為作品本身（même）。然而，這理所當然的創作流程中，有沒有什麼是漏掉或溢出的？這個跑出來的東西（虛線的 me），可能就是「讓作品不成為作品的東西」。如果那個「讓作品不成為作品的東西」出現的話……那這樣作品還是不是作品？它仍然/依舊是作品？它在展覽或場所中是不是還是個作品？如果它會造成場所概念的晃動，那它會不會讓這個場所變成是「沒有場所」？那這樣的展場還是不是展場呢？



延伸思考：法國哲學家列維納斯（Emmanuel Levinas）在《En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger》一書中指出，大寫作品（Oeuvre）在思維上是一種「仍然」（le même）的運動，通往那從未回到「同一」的其他（l'Autre）；德勒茲（Gilles Deleuze）也在《重複與差異》中提到，差異（différence），既非由「非」（le négatif）的概念產生，也不是由等同關係（l'Identique/l'Égal）來決定，而是「仍然」，這種存在的單義性（l'Univocité de l'être）本身。文學家 Georges Perec 曾用拼圖隱喻作品和展覽之間的辯證關係「當手上的拼圖找到地方放時，它還保有自己的仍然-依舊嗎？」：當作品被放在整個展覽脈絡中來理解，單一作品其實就消失了。藝術家 Paul Klee 也說，我們觀展時的眼球軌跡，其實是按照作品中已預設好的「視線」來移動。作品「成為其所是」，究竟是根據其「存在的理由」（raison d'être），還是有其他可能？「仍然」作為場所本身的空缺無法透過空間劃分的方式，來指涉一個區域，只能重新回到無序化的狀態：在一個地方，成為他者，然後再到另一邊去。

（下一場慢談會會比較理論性地去討論）



古陵：本展主視覺－海的意象，靈感來源主要有兩個：

一、尼采寫給母親和妹妹的信

在信中清楚地寫道：

我需要海……

古陵：此外，尼采寄信的同時，他的母親也寄了一封信給他。在這封信裡有描述「兩封信交錯」的句子，在閱讀時，會出現一種奇特情境：那是一個信件往來的時代，信件（兩個話語）時常因此而交錯。因為尼采還沒收到信，所以無法回應母親的信，所以他要講他「還沒說出來的話」、他也要去理解他媽媽「還沒說成的話」。這封信迷人之處，就在於－有兩個話語在此時空的互相交錯著，因為雙方都還沒有收到。

這封信和尼采媽媽寄的信，互相交錯了

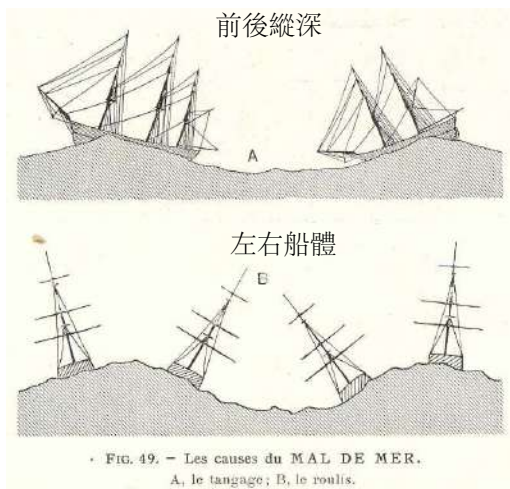
如同兩個「話語」互相交錯了

雙方都還沒有接收到彼此的訊息

話語處在「尚未說出」的狀況中

假如作品是一句藝術家「說出來的話」，那麼這封信對於創作的衝擊就在於：在話說完的同時（在作品展出時），那仍然沒有說出來的是什麼？那個「讓作品不成為作品的東西」，比較像是藝術家「還沒有說出的話」。

馨怡：在這邊我想要分享一下，海之意象的第二個靈感來源：法國文學家瑪麗·達里厄斯克的《暈海》這本書。它可以說是一本散記式小說，不太有一般小說擁有的強烈敘事鋪陳，且其中對於場景的描述比較像是散步看到的景象。法文書名Le mal de mer，中文翻成暈海，其實就是暈船的意思，讓小說如同航行在海面上的船，處在那不規則的擺盪狀態。如果我們將Le mal de mer直接翻成中文，就會是「海，生病、不舒服」這種感覺。



馨怡：這本書裡面有個意象就是「海是液態的夜晚」，即成為了本展策展論述的起始，也延伸出我和古陵合寫的一段詩意文字：

海是液態的夜

詩意經過了消磨與封存
留下來的及手可觸
只不過是一些感動不了人的感受

我們仍然／依舊無聲地描述著
海浪捲起抽走的那一片空
每一枚字在確定意義的同時 磨出刮痕
但它依舊安靜
它仍然是那個乾淨、乾燥、保持沈默的
那個什麼
比空無更容易留在心頭



馨怡：在此想要和大家分享幾件作品的創作過程，在我的作品中，不論是花粉或是蠟，其實都經過很多手部的操作。

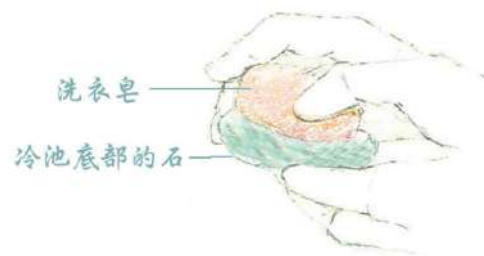
使用蠟的過程－手碰觸液態蠟後，再每一面都翻正過來，並擺置於展場地面。這樣做的目的是為了讓指紋可停留在我觸碰時的狀態。

而花粉則是一層層撒上，慢慢地鋪成一片平整的填捕區域，或是形成一種簡單的圍繞狀態。

希望帶觀者回到藝術家跟物質操作的身體感層面。



馨怡：去年在蘇澳冷泉我們有在戶外合作過一個展覽，而在這個展覽中，我是用家事皂，洗滌冷泉裡面的石頭，一顆顆洗，最後洗出一片圓形的區域。由於冷泉是開放民眾可以入內泡澡的，因此，觀者進入冷泉後，會先發現腳底踩的是佈滿青苔的石頭，它的觸感是比較滑的，然後再踩到我清洗後比較乾淨的石頭表面，有點像踩磁磚的感覺。但是隨著陽光照射，這些乾淨的石頭會快速地長回青苔，所以，整個作品變化的過程會有種有趣的身體感。





馨怡：在法國有一件現地製作的作品，我試著把森林裡卡在樹上的落葉採集後，然後在上面寫字、縫上縫線後，再放回原處。經過森林的觀者可能會發現這些葉子和一般葉子有點不一樣，卻又相似於其他卡在樹上的落葉般，沈浸在這座森林裡。



馨怡：我有另一件作品的創作過程，很類似這次展出的家族物件，同樣都是用花粉來填補縫隙，但不同於椅凳上的刻痕，而是用花粉去填補木地板經踩踏後所出現的裂痕。這些裂痕裡的花粉，會因觀者的走動，而將花粉帶離展場。

在同一個展場中，也同時展出玻璃球這件作品，它也同樣是處在一個懸置狀態下，我希望用很薄的玻璃帶給觀者一種脆弱感。

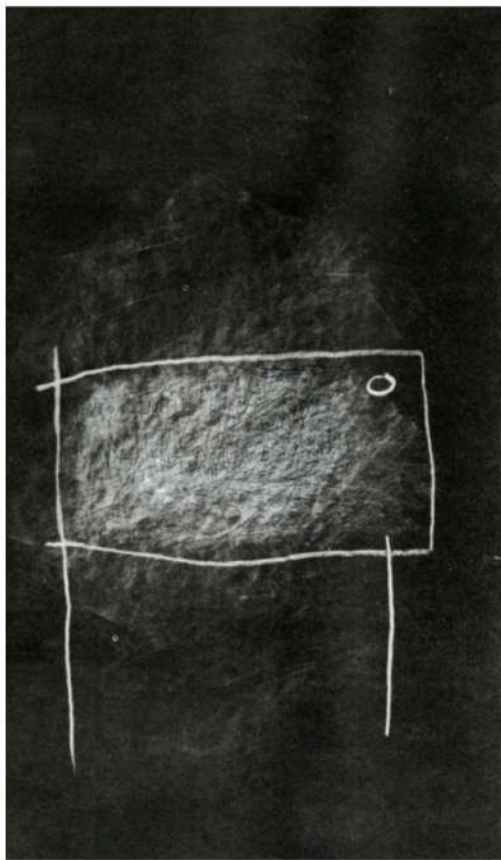


馨怡：蠟這件作品，其實它在不同展場會有不同狀態。在南海藝廊(原為校長宿舍)展出時，有另外搭建一座橋，觀者在橋上行走，一般來說是碰不到展品的狀態。因為，這個展場原先是日式宿舍，當時生活在這個空間裡的人，平常活動範圍就是在和這座橋等高的平面上。當在這個空間轉型成展示空間時，這個平面就被降低至地板。因此，這座橋的裝置就是希望把觀者提高回原來(日式)的平面，並同時將蠟鋪滿整個地板空間，來提醒觀者有這麼一個低下去的空間。



馨怡：縫隙對我而言一直是很重要的一個空間，我曾經在法國塞納河島上的一棵樹下做了一件作品，這棵樹被雷劈到後倒下，而這個由樹和地面所形成的縫隙空間，就是我想與之交談的空間。策展人並沒有預先安排藝術家創作的區域，而是讓我在島上散步後決定作品展出的地點，所以我選了這個空間。這件作品是由指紋與賽納河的水珠構成，我將水帶上土地的平面後，作品使其停留並蒸發，水這個元素就只在我的作品中停留這麼一小段的時間。

en ces temps là il y avait des oreilles
qui se mettaient dans un trou de la
table
là, il n'y a que le trou
on a enlevé l'oreille parce que c'est la blague
d'un écolier qui ne sait pas écrire
Alors il a trompé son porte-plume dans
rien du trou
et toutes les traces que les autres avaient
graves dans le bois de la table
sa plume les suivait comme autant de
chemins tracés
il y avait des virages, des lignes droites,
des aiguillages,
il finissait toujours par aller où il voulait
sans jamais sortir la plume du trait
grave
et c'était difficile, bien plus difficile que
d'écrire. Il n'y avait que lui qui
savait le faire. Quand il débrouillait,
il ne trichait jamais. Il revenait d'où
il était parti et il recommençait.
Un jour il s'est perdu, en plein milieu
de la table
comme un bateau se perd en plein
Atlantique
et personne n'a jamais plus vu le
porte-plume, la main, ni l'écolier.



馨怡：痕跡-縫隙，這組概念在我的作品中是有脈絡可循的。法國教育學家德里尼（Fernand Deligny）的《有耳朵的孩子》（Enfants ont des oreilles）一書於1976年再版，他主要是研究並觀察森林裡一群自閉症孩子們的移動行進方式。這群小朋友會用比較特殊的面向來感知世界，也就是有特別的**感知模式**，引起了德里尼的重視並著手觀察與紀錄。在這本書中，他邀請了畫家 Gisèle Durand，在黑板上模仿小孩的畫（上圖的右手邊）。左邊的圖片就是德里尼的觀察日誌：這是一張有一個洞的桌子。墨水瓶被拿掉了，因為坐這位子的小朋友不會寫字。

因此，桌面上留下一個洞（trou）。

這位小朋友還是會用沾水筆，往洞裡的**空無**（rien du trou）沾水。

隨後，執行一道比「書寫」還要困難的工序。

這張桌子上原本就殘留了許多道「刻痕」。

這位小朋友就用沾水筆，順著這些刻痕，從頭到尾「寫」了一遍。

沾水筆若是中途脫離了「軌道」，他就從頭來過，一點也不偷懶。

但有一天，小朋友在這張桌子的正中央迷路了，如同大西洋中的一艘船。

之後，就沒有人再看過這隻沾水筆、這雙手和小朋友本人了。

馨怡：我面對現實生活裡的痕跡、刻痕，就像是面對回憶裡的痕跡，於是就開始試著去理解及研究。在語言裡痕跡是有它自己的「**表述狀態**」。我們在面對「自言自語」這種語言現象時的態度，常會說「那個什麼」。而「那個什麼」都是意指我們自言自語中的對象物，但聽的人往往無從得知。在自言自語中，說話者不是用一種製造意義的語言去理解那個「什麼」，因此，在意義的生成過程中，**自言自語還原原出意義的空缺**。德里尼的桌上刻痕就是這位小朋友的自言自語，無法透過語言傳遞，卻打開了一種面對意義時的空缺感。在說話及意義形成的過程中，這意義的空缺其實就是一種**痕跡的概念**。就像是在自言自語中可聽見自己說話，但並不能真的表達出什麼給大家，於是說話的動作就留下了間隙，而**讓聲音保持沉默**。所以，「不說話」其實是在說話，說話動作間的空隙使**話語向內敞開**。縫隙迷人之處就如同小孩在自言自語的狀態下所刻下的刻痕。

回憶的物質性		
身體性 (存在方式)	表述性 (存有狀態)	過程性 (綿延方法)
沙特 - 黃檸檬的酸 梅洛 - 蜂蜜的黏 巴舍拉 - 黏稠的麵團	巴特 - 音粒 德希達 - 聽見 自己在說話	柏格森 - 糖融化 (時間綿延) 普魯斯特的空間綿延
感知生成 (percept)	能指生成 (signifiance)	感受生成 (affect)
觸覺	觸動	「直接地」觸動

三種不同強度的生成過程

馨怡：痕跡的自明性問題是「回憶的物質性」研究的一環，並非僅僅痕跡單方面的顯現，對創作者而言，每一道痕跡都有其**獨特的存有狀態**。我的作品其實是試著把「回憶的物質性」做為一種**持存的痕跡**，透過我們的等待，將某種持存的意向傳遞給觀者。

（下一場慢談會會比較理論性地去討論）

古陵：這次邀請朝倉作為與談人，是因為他有一個創作實踐就是**半年都不說話**，也看到他將這半年的心路歷程，遇到的人事物、情境，用漫畫的方式記錄了下來，我蠻好奇這種介於**說/不說**之間的「作品」。

朝倉：在分享我的經驗之前，我想要先認識一下在場的聽眾。我先自我介紹，我是李朝倉，在日本讀書，回來台灣後就一直在進駐與創作，**進駐**的意思就是進入不同的空間、遇見各式各樣不同的人，並在這種情境中持續地創作。不同於畫廊的展演模式，藝術家總是需要做出一件作品或說出一句話。於是我回到自己的家鄉－西螺進駐。在受邀與談之前，我除了半年不說話，也幾乎兩年沒有看過展覽了。一位創作者沒有看展並不代表他/她沒有在創作，這部分的經驗之後再和大家分享。就先介紹到這邊，也請大家介紹一下自己。

觀眾：（大家好～我是）聽縫隙話語的攝影助手小黑、生物背景的水產專家、喜歡攝影的非藝術相關者、受好朋友邀約而來的攝影師也是咖啡師、剛出關的藝術愛好者、有來參加開幕的藝術工作者。

朝倉：我想要再了解一下為什麼想邀請我當與談者？

古陵：其實就是想和你一起討論**說話與沒有說話之間的創作狀態**。你的創作，像是說出來了，但**仍然**還是有什麼沒有說出，不說但其實已說出了些什麼。這些特質，是創作中所隱含的訊息，也是我們這檔展覽主要在思考的面向－**我說話，而我仍然沒有說出什麼**。我就很好奇，你這樣的操作模式，是如何成為你的創作模式？

朝倉：我比較喜歡用生活化方式和大家聊天，想要先請問在場的人：可以幾天不說話？可以一天不說話的請舉手。可以一個禮拜不說話的請舉手。有人說在這段期間是禪修的好機會，那我也想問問舉手的聽者，一個禮拜不說話是什麼樣的感覺？

觀眾A：對著空氣，試著發聲看看自己還能不能說話。

觀眾B：不說話的時候會想要寫字，想表達，也會在腦海裡一直跟自己說話。

朝倉：自言自語若有對象，在某種程度上已經是在和自己說話了。為什麼我半年不講話？我也是有禪修經驗，並發現經歷過這樣的經驗後，心如止水，也會覺得禪修的期間很快就過了。之後，我就想著是否可以在日常中將這些經驗自在地運用出來，於是就下定決心不說話。這期間面對家人、駐村工作人員的反應，我發現大家會用「可不可以？是不是？」來詢問，我只要點頭與搖頭，事情就會比想像的還要順利地進行，因為我的回答**沒有模稜兩可的地帶**、沒有爭吵對象。我也發現大家會比較容易和我傾訴一些事情，在這期間，我的人緣變得很好。最後，我反而捨不得開口講話，因為，我想要把開口講話的第一句奉獻給我的媽媽。透過不說話的行為，我發現日常生活**像一樣又像不一樣**，也覺得說話不見得可以達到良好溝通。**有時候聆聽，就是人與人之間最完滿的表達**。

在場的聽眾記不得在展場中，是否有一種材料是有味道的？花粉對不對？古陵有跟我分享一個小故事，有一天蝴蝶飛進展場，滯留在主視覺與縫隙氣球之間，想要飛進花粉區但沒成功。我們似乎比蝴蝶還自由，能安全飛達想要去的地方。

古陵：朝倉剛剛有說到「像一樣又像不一樣」，正反映出我們在mê/me上的思索。



朝倉：由於在場的聽眾多數是非藝術相關者，我想要用問答的方式來進行討論。大家還記不記得古陵的這件作品，他運用的材料是什麼？有哪些是讓你/妳印象最深的？

觀眾：海苔、頭髮、筆芯、被包起來的樹葉、花瓣。

朝倉：想問問大家，頭髮帶給你什麼樣的感覺？

觀眾：若隱若現，**好像存在又好像不存在**。

觀眾：頭髮很細微，有搔到癢處的感覺。

朝倉：飄動的時候存在，停止的時候好像不存在。那筆芯呢？

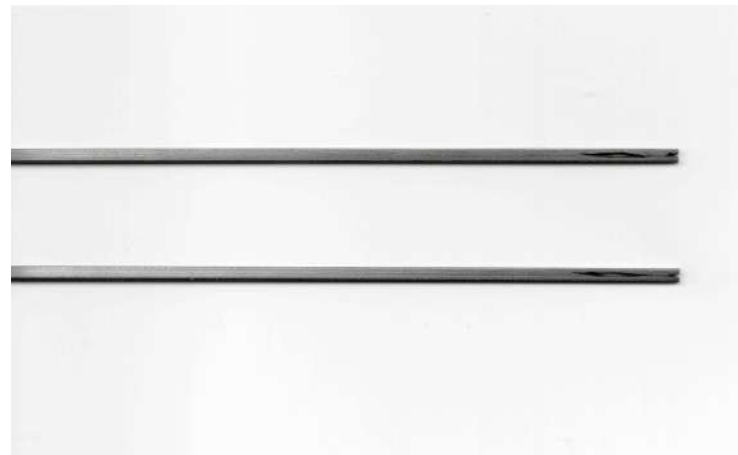
觀眾：可能他工作室剛好有筆芯或是這個材料唾手可得。

朝倉：為什麼被海苔包著的葉子令你印象深刻？

觀眾：因為海苔顯眼，且我喜歡吃海苔。

朝倉：我其實一開始並沒有看到頭髮，因為頭髮的存在太微細，它的存在好像是不存在，包括花瓣，我以為是攀附在作品中的白色碎屑。引起我好奇的是：為什麼要把鉛筆筆芯磨出一條縫，然後再把松針穿進去讓它站起來？為什麼要做這樣子的動作？

古陵：謝謝觀者的回饋，頭髮牽著花瓣的畫面是來自於野間的蜘蛛絲吊著一個花瓣，正是這樣若隱若現跟細微吸引著我，因此保留此視覺形式。關於筆芯，我是用美工刀不斷地劃它，直到它出現一條裂縫，縫裡會有一條非常**漂亮的黑**，是源自於**鉛裡面的黑**。因此，這條縫隙是我製造出來的，它除了能讓松針穿過、插入之外，它也能讓我回歸到一個**素描動作**。這個動作就是劃一條條的線，而當你第一刀劃在鉛上面時，基本上你會因為刀子的不穩，而劃出來的往往都不是直線，反而會出現一種**滑掉的線條**，就這樣滑一條、兩條、三條、四條，最後滑出一道縫。這個滑動的線條因此成為我在作品中反覆處理的素描。它會跟我另一個素描有點不一樣，一個是描樹葉邊緣的線條，而這個則是在筆芯上滑動的線條，對於我有著不同的下筆力道。



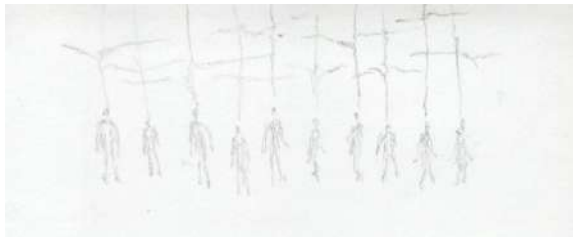


朝倉：我這邊想要和觀眾介紹一件這次沒有展出的作品，可能要請大家用放大鏡看，每一根松針裡面有一條像頭髮一樣細的金色線，金色的線被包在裡面，僅僅透過松針微微開的縫隙，我們才能瞥見其反光，然後古陵在松針的尾端處用黑色的東西把松針封了起來。古陵的作品不能只是用形式來看，例如被枯枝造型、黑色的海苔給騙了，他其實在很多細工上琢磨，且經驗過無數次的失敗。想請問你什麼時候開始作那麼細的東西？這個過程會帶給你快感嗎？還是束縛？

古陵：這個過程會讓我意識到時間，一個流逝感，對我而言是一個正在流逝的動作，且失敗的時候也會意識到「作品有失敗的可能」。這件松針的作品，想要傳達一個很簡單的想法及訊息：**松針的內部是中空的**，裡面的空間足以讓我去塞一根金色的線。我覺得這是一個蠻好的觀察，松針有一個空心的狀態，所以我給它一根金色的線，經過打光後，讓觀者可能可以從遠方就注意到，這個藏在松針內部的**金色反光**，然後注意到松針的中空。

朝倉：那我想再請問一下，為什麼樹枝要綁黑線？我用「綁」這個動詞恰當嗎？

古陵：謝謝朝倉的細心，我的確不太喜歡用綁來形容，綁會有種用力拉的感覺，這件作品比較會像是用纏繞的。我是用黑線以纏繞、細心呵護的方式包裹枯樹枝，在指縫間轉動樹枝讓纏繞的線慢慢地變密。在慢慢轉的纏繞過程中，如果我們用心去感受枝節，可以看到它的纖維，因為要確認每一條線有沒有著實的密合。所以，在很接近樹枝的時候，常常會被它的末梢打到，或者說是輕輕拂過，像是**打招呼**的感覺。創作過程裡頭有很多類似的**輕微動作**，我會想要透過一個手勢跟操作過程將其保留，所以不太會使用用力綁或黏著的創作方法。這些詞彙就像是一種有力度的固著動作，和我的經驗有點接不上線，因此，我會試圖找一個像是「鬆開的」視覺形式或操作形式作為我的創作過程。



朝倉：藝術家為了要傳達不同的想法，會使用不同的材質（像是頭髮、松針、枯枝、樹葉等），著重在一些操作方式上（像是撫摸、纏繞等）。現場觀眾是否有對於某些材質或某些手法上有疑問，或想要更进一步了解？

觀眾：我發現古陵的作品中所使用的大多是自然的材質，但為何會在氣球那件作品會使用紙膠帶這種人工材質？

古陵：其實我把紙膠帶當作是**筆觸**，而牆面就是一塊大畫布，整個作品就是一幅很抽象的畫。一條黑色直線穿過紙膠帶出現上面很直下面很鬆的效果，若只單看這樣的畫面，這樣的處理是富有繪畫性的。因此，為了產生如此的畫面，就得通過「黏」的方式來創造，比較不同於處理樹枝時，那種細膩、親切的纏繞方式。這件作品的氣球也可以說是一種非自然元素，但卻可以創造出整個空間的視覺感，與沉重的氣氛營造，但這也不一定是完全地悲傷。基本上，氣球與膠帶的運用，是我與場所對話的方式。我試著處理這個場所，使其保有它原來的樣子，也透過視覺及創作給出一種狀態及筆觸。

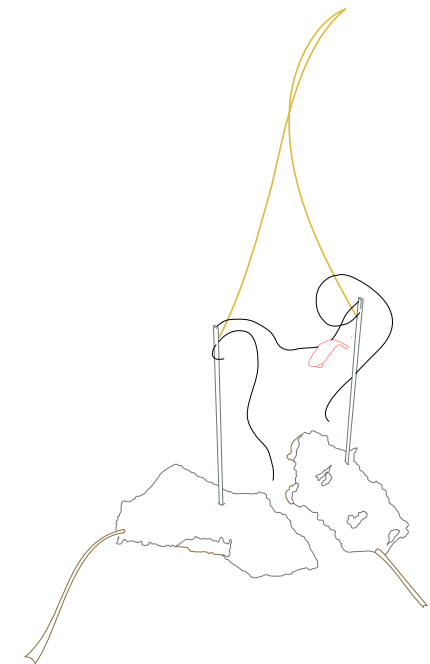
朝倉：不曉得大家覺不覺得古陵的作品色彩控制得很單調，可能因為這樣才能看見材料的小細節。

觀眾：我還是對於海苔部分感到興趣，我一開始以為是用一種燒焦的材料，後來才知道這是海苔潤濕後包覆著樹葉。我的疑問在於海苔畢竟是種加工食品，你為何會把它與生活中的素材結合在一起？為何是海苔？

古陵：使用海苔的原因主要有兩種考量：

一）視覺上，它會產生一種黑色筆觸，像我在畫那片枯葉，但卻不是使用顏料來完成，所以海苔的出現是因為它可以產生一個黑色的色塊在樹葉上。而這道黑可以不斷地往上延伸（鉛），成為視覺性的引導，直至觀者可以發現上面有一條**更黑的縫**。

二）技術上，由於枯葉是一個鬆垮的結構，若今天在裡面留下任何一道傷痕，都不會是穩定的，並且隨時都有可能崩解、垮掉。因此，為了要能夠支撐住上面的筆芯，我需要一個近似網狀的地基，而海苔本身就是一個纖維，我利用它在濕的狀態包覆枯葉，並等它乾燥後，成為比較堅固的纖維結構，最後再將鉛（筆芯）插入，成為一穩定的卡接構作。



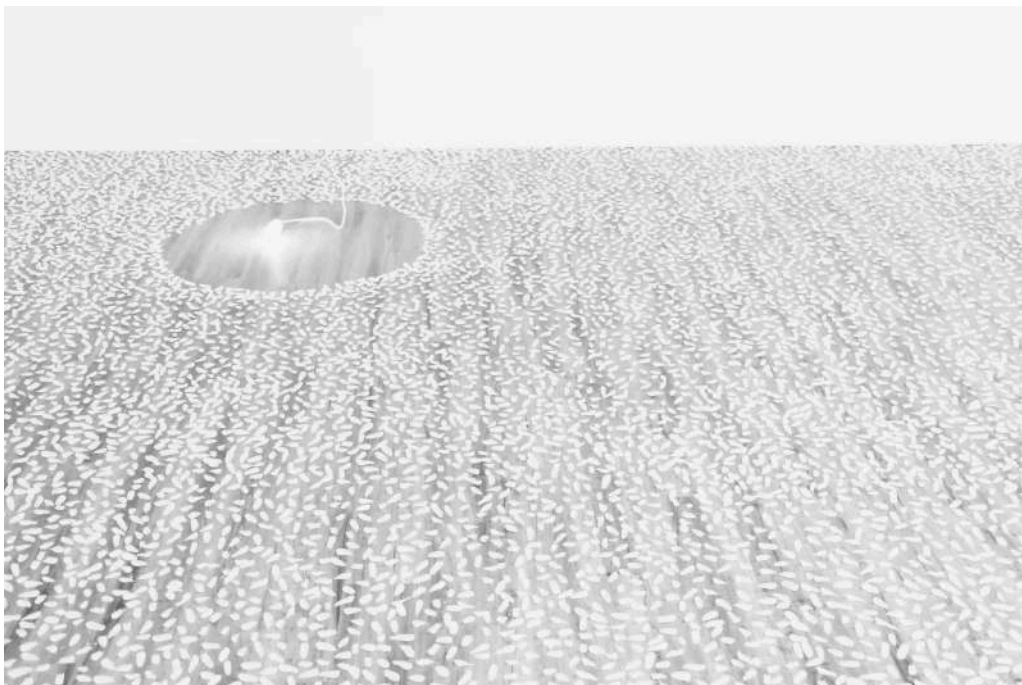
古賡：在我創作時，每一個素材都有它自己的位置，透過一些處理使其成型，並保持於一個平衡上。不僅僅是力量的平衡，也是視覺的平衡（黑色延伸）。正是這種平衡的**力量關係**，讓這件作品比較**難以維護**，但這種不穩定的**臨界感**，卻也是我在這件作品中不斷強調的地方。

朝倉：藝術家在創作現場裝置時，作品展出的狀態會隨著場地改變，呈現出完全不同的效果。觀者可能需要了解材質運用及操作背後的原因後，才可能與作品產生互動。既使這些原因創作者未曾說過，但在現場我們依然會有感覺。古賡有一件作品就是希望讓觀者蹲下去發現那條縫隙，我猜想他其實不希望觀者可以那麼容易的看到作品的內在。在他的作品中，有時**形式的呈現只是一種偽裝**，當我們發現後，就可以知道這份細心是值得學習的，不只是藝術也是種生活態度。

朝倉：那大家對於馨怡的作品印象比較深刻地方是？

觀眾：易碎玻璃球、指頭蠟。

馨怡：其實我的作品在創作過程中會出現非常多身體感，例如指頭蠟的形成，必須經過身體的**灼熱感**，才能慢慢形成殼狀的造型。有些比較敏銳的觀者會想把手指放入殼狀造型中，去符合那個形狀。這個舉動有點像是**身體的召喚**（觀者的身體被召喚進殼狀造型中），就像我們看到了一個有指紋的空殼後，我們會意識到那個**缺席的身體**。這個缺席會召喚觀者去回憶他/她的身體感，進而去理解這缺席的感受，也可以隱約地感受，在創作者那邊是什麼樣的狀態。這種狀態將慢慢地召喚某種知覺，例如我們會意識到指頭蠟很輕很薄。我也曾遇到一位觀者，知道作品是蠟、是指紋後，說出的第一句話就是：「喔！好燙喔！」我覺得，這是觀者與作品間**最直接的溝通**，也是我的創作比較想傳遞給觀者的訊息。當觀者了解藝術家的身體的姿態與操作後，他/她可以回溯那樣的**物質的狀態**，並拿到作品想要給出的身體知覺。



朝倉：其實我剛開始看這件作品時，並沒有注意到那盞光，雖然它很亮，但因為整個空間的幽靜感，引導我將目光注視在地板上，然後我發現，一片片好像花瓣，又像是薄薄的蟬翼被鋪在地上，一直到最後我才看到那盞燈。我就很好奇，蹲下來看，才意識到這是手與指紋。這邊想要問大家一下，如果是用蠟翻模的手法，先不管蠟燙不燙，你/妳會用身體哪個地方去塑型，跟它作接觸？

觀眾：頭髮（！）、整隻手、手指。

朝倉：對於我而言，蠟不是燙的，而是一種**封存的印象**，是一種密封秘密的材料，像是琥珀一般。直到聽到馨怡講創作過程的感受，我才意識到蠟是會燙的。那我想要問一下，為什麼妳會想要用手指？

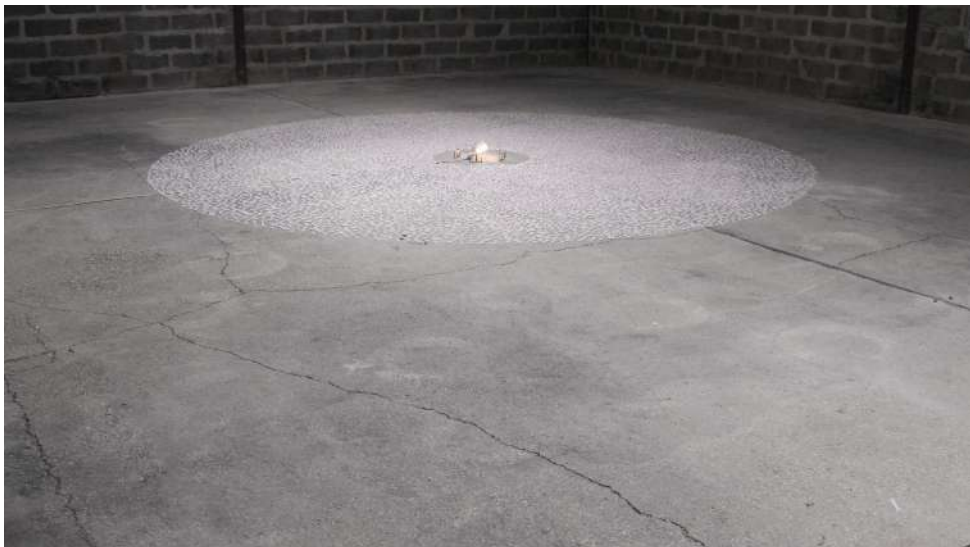
馨怡：藝術家很常會問自己很多問題：為什麼用這個材料？為什麼是這個過程？為什麼這樣操作？既使到了現在，我已把博士論文完成，在文字裡頭追尋答案，但卻還是沒有獲得一個準確的答案。可是，我覺得跟藝術家聊天的過程，往往答案莫名其妙就出現了，並不會是透過一個理論的方式去構築這個答案。慢談會，所主張的就是**慢慢對談的過程**，透過藝術家與藝術家間或是藝術家與觀者間的對談，去召喚大家的記憶與感知，並回到創作過程中。正是這些過程與過程的疊加，形成一種緩慢的談話。



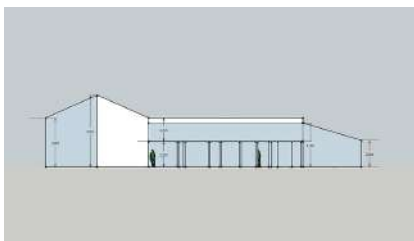
馨怡：那天在工作室，朝倉問我這個問題時，我想了很久，但我回到身體知覺去問這個問題時，我才發現並慢慢整理出來一個小小的故事。小時候我很依戀我阿嬤家，她對我來說是很重要的，自從阿嬤的離開後才開啟我做作品的某些狀態。以前老家中有著下面燒著柴火的老爐灶，阿嬤最常炒阿公最愛的花生，炒完以後，花生是滾燙但充滿香氣的，花生皮會隨著炒的過程剝落，所以是可以直接食用的。小時候的我為了要偷吃，常常伸手去碰還很燙的花生，手指頭因此有了那種**滾燙的記憶**，像似一種**傷痕感**，但這段回憶並不是悲觀、難過，比較像是我知道有一種「缺席」，而這個缺席打開了一種「更大的在場」。當指頭隱隱作痛時，我就覺得她**一直都在**。這個**一直都在**的感受，便是透過身體召喚回來的，因此，這個手指頭的疼痛感打開了一個花生的香味，或者是阿嬤煮的菜，這些都是**回憶中的觸感**。

朝倉：當各位觀者第一次看到大量蠟脫模的作品時，你們第一個會想到什麼東西？

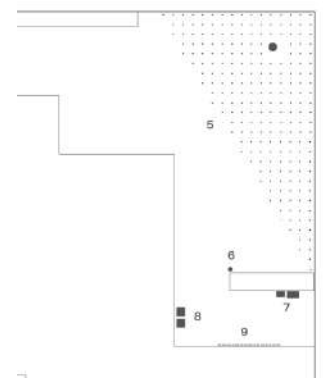
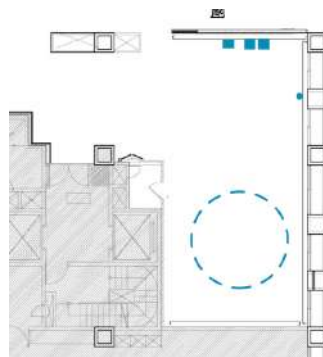
觀眾：touch ID，我會想說會不會是一群人或是向路人隨機採集的指紋，而作品可能要討論的是科技安全或是社會議題。雖然我不是很清楚中間燈光的含意，不曉得垂擺的燈光是故意營造？還是因為場地受限的關係？還是什麼原因？



馨怡：這件作品有一個前身，但中間的燈是放置狀態，而非新板藝廊中的垂吊狀態，並同時有花粉的元素在其中。在這兩個場所裡的作品我不能說是來自於同一個操作，但作品的感知狀態是很相似的，唯一不同之處就是場地。上一個作品的展出處是一個法國廢棄的製靴工廠，現為一個閒置空間，由La Maison Laurentienne藝術中心來管理，策展人Pierre每一年都會舉辦類似藝術季的展演活動。在我知道這個空間的背景後，我就試著跟場所對話，但我沒有辦法賦予它太多意義。



馨怡：這個空間非常大，天花板也非常高。所以對我來說「垂吊」並不是一個非常適合的感知方法。而新板藝廊的空間與其他藝文中心或藝廊比起來，它的天花板算是特別低的，低到可能採張椅子都可能可以碰觸得到天花板。從地面到天花板的高度引起了我的興趣，於是我才會試著想要用一條線引導觀者意識到天花板的高度。雖然我的作品著重在地板上的呈現，遠遠看可能意識不到天花板的高度，可是當我們走近作品時，我們將會隨著垂吊的電線，然後我們的視覺慢慢地被往上拉，於是就會發現天花板其實並沒有非常高。這是一個類似透過「直覺」來創作的狀態，藝術家在場地現場決定裝置的形式。



朝倉：雖說馨怡剛剛提及是直覺性的創作，但或許這個直覺源自於他最深層的想法，皮靴廠的圓形與現場的斜角裝置方式，兩者有何不同？為何在此採用斜角這種方式來設置？

馨怡：一開始我拿到平面圖時，並未真的走進到展場裡，所以，原先的草圖仍是圓型的設置方式。目前展場空間的中央有設置活動展板，我們可以想像一下，現在若沒有活動展板，這裡會是一個非常狹長的空間。對我來說狹長的空間並不適合以圓型作為觀看方法，而且，當初皮靴廠的場地很適合在晚上走，但並不適合在藝廊裡。我和古陵兩人因為空間的配置商量的特別久，因為必須做調整，也設計了許多不同版本的展品配置圖。後來當我決定要把活動展板拿出來後，「三角形」的空間部署便出現了。對我而言，現在這個展呈方式，是一種非常簡單的空間行走狀態，就像一個散步的過程。如同如果我們今天去到了一個空間散步，就會思考要怎麼走比較舒適。於是，我選擇以三角形的空間來表達。在目前的展場中，其實富有非常多的停留處，藝術家藉由停留與場地做了不一樣的溝通。因為活動展板是展場的變數，卻也是展覽固有的元素，我們不斷地思索要如何與之配合，來形成每一件作品獨特的散步方法。

朝倉：藝術家透過經驗不同場域或當下心情，會產生出不同的空間部署。這些根據現場決定的配置，就像是選擇衣服，圓領、尖領給我的感覺是非常不同的且特別直接的，例如圓領所給出的圓潤感、尖領會讓視覺是往下拉的。所以，我當時看到蠟的分佈是尖的時候，會直覺地想到馨怡是不是最近怎麼了？三角形的空間會給我一種好像作品還未完成、仍有話要說的感覺。我很好奇對妳而言，尖和圓的裝置形式各自是什麼樣的心情樣態？

馨怡：新板藝廊這件作品其實比較不一樣的地方是，觀者無法繞過作品本身。整件作品就是一個簡單的角落，它打開的便會是一個角落延伸出來的感覺。而圓形的作品設置裡，我非常希望觀者可以繞著作品走。其實這個圓的直徑很大，因此在觀者走動時，我們會意識到我們與牆壁的距離。可是在藝廊空間裡，我覺得不太需要這樣的距離感，因此，保留給觀者絕大部分的行走路徑，由遠走近作品，我僅給予觀者一個遠方角落的狀態，但行走的步伐及距離由觀者自行決定。

朝倉：老實說，圓形是一個很好操作的形狀，不只是圓滿，也不會讓任何人受傷。但用到尖的形狀時，會讓我印象較為深刻，因為我很少看到三角形的空間配置。這給予了我不同以往的感覺及想像，就像馨怡剛剛說的留給我去決定該怎麼走。此外，我覺得妳作品中花粉的部分很美，就好像下過雨之後，我們會聞到大自然的味道，可以讓嗅覺去牽引我們的散步路線，但這些是無法透過圖片感受到的經驗，只能在現場親自感受。

馨怡：剛出國時，因為很懷念台灣，於是花粉這個元素便突然出現在創作中。在這之前，我習慣使用蠟跟棉花，它們本身沒有什麼顏色，會給出一種比較**退卻的狀態**，讓觀者可以處在一個較為溫柔的狀態去感受這些材料。花粉帶有的顏色並不強烈，因為是它原來的顏色，也同時帶有身體的知覺，便是氣味，也因此它有獨特的過程性，這並非其他材料可以取代的。此外，花粉本身擁有高**敏銳度**，會隨著氣候的濕、乾，產生黏稠度上的變化及調節。在昆蟲採集花蜜時，花粉是呈現塊狀的狀態（昆蟲用唾液將其帶走）。花粉在這些變化及可能性下，唯一不變的是一種**過渡的感覺**，例如油菜花為兩個的休耕期中間會種植的一種過渡作物，或是花粉本身就擁有傳遞生命的能力，都是我們可以去延伸或想像的，但這些都非我使用此材料真正的原因。如同我之前試圖說明的，我是使用**知覺**去選擇材料的創作者。花粉是來自於我被它的氣味所吸引，就像是我對蠟的興趣，是來自於它所**召回的痛覺**，於是它們成為我展場中很重要的直覺。在這次的展覽中，我就試著將花粉放在同一個空間中，使氣味聚集（雖然疫情間大家帶著口罩不太容易聞到）。



馨怡：我與古陵的作品有個很特別的地方在於，我們佈展時，空間充斥著各式不同的味道，像他把海苔弄濕後在展場中烘烤它，讓整間展場都是**海苔香**，而我的空間則是濃厚的**油菜花香**。我們想要讓觀者去回溯這個**和氣味接觸的感覺**，例如同樣在家中烤海苔時，會有一樣的味道及過程，或是到有花粉的地方，走慢點便會聞到其香氣。這些都是當初選用這些材料的原因，也是因為這些材料才會有展場現在的樣子，就算氣味消散，作品中仍會遺留些**線索**與當時的狀態。

朝倉：其實觀者展場中並非只有視覺上的接收，**聞**的知覺樣態也是創作者會思索的藝術形式之一。我聞這件作品時，並不知道這些是關於馨怡阿嬤的回憶，但對於第一次聞的我來說，我突然有種懷念的感覺，因為它聞起來並不是一種新鮮的味道。直到知道那是對於阿嬤的思念後，這件作品的確讓我回到那個**古早、沉靜的回憶裡**，像是等待阿嬤煮菜那樣寧靜與期待的回憶的畫面裡。但我很好奇，為何這些美好的味道是懸空的？



馨怡：我一再地發現與藝術家聊天，都像是在回憶與操作過程上的交換，讓自己的創作過程可以找到一些源頭。這個作品設置的發想是阿嬤家中古老的「防螞蟻的水盆裝置」－中間突起，四周凹下，為了防螞蟻跨過的陶製裝置。我小時候很喜歡坐在廚房的桌子底下，而這個裝置對我來說很迷人，那個水盆會因為人在使用桌子時震動。**水盆裡的晃動**對我來說是個很特別的記憶，一個材料它處在平衡的狀態，但卻是一個用水填滿縫隙的樣貌。今天我會用花粉圍繞著畫框，主要是因為這樣的形式會讓我覺得中央的照片在**回憶的狀態下被保護著**。我不能說這是一個絕對可以傳遞的經驗，我對這樣的展示方法沒有一個意義上的詮釋，它對我來說就單純是從我經驗中產生的一種作品樣態。

朝倉：我認為生命不是只有現在經歷的這個當下，也包括過去也包括未來。藝術家會利用什麼樣的材質，就表示他/她內心中有一個很熟悉的**記憶附著處**，因此他/她不加思索地去選材操作。關於那兩個放置在空間角落裡的板凳，我感受到這件作品雖是要展示，而妳卻努力地讓它**維持平時的樣子**，就只是放在那，想請問妳希望大家注意到它或是仔細觀察它嗎？



馨怡：我的作品都是處在希望大家去發現的狀態，然後感受作品想要給出的身體感，並在這樣的連結裡真的拿到作品的力道。也因為如此，我不會特別強調作品的視覺形式，也不會專注在想要以什麼樣的形式或以什麼樣的動作來完成作品。對我來說，**作品的形式僅透過材料本身就已經在那了**。所以我並沒有想要將兩個板凳加上台座，且刻意將它放在一個隱密的、展場最後的一個轉角，這對我來說是因為它不需要被彰顯，它就像是在家裡的那個感覺。它一直都在，我們並不會覺得它是突兀的，它只是一直待在那，隨著我們使用上的需要，我們便會發現它的存在。物/物質/物件也是有這個狀況，這個物件往往是**當我們失去它時，才會意識到它的存在**。今天如果說這個椅子它並沒有這麼彰顯它的存在感，是因為我真的希望它在這樣的狀態中，只有在觀者發現它在角落時，才會靜下來觀察它上面有一點點藝術家的操作過程，並在這上面發現不同材質間的組合與運用。

朝倉：藝術家想要讓作品光芒四射的方式很多，像女生會化妝一樣，在這件作品中觀者可能會發現它好像是一位素顏的女生，她不上妝的狀態讓我們看到了。或許這件作品並不顯眼，但還是被看到了。看到了的當下會讓我想著：為什麼作品不上妝並被放在那？雖然藝術家放了花粉，但整體所呈現的感覺很平凡，就像是**只是想讓它這個樣子就好**，在角落裡待著就好。但我在自身的創作上，其實並不太敢以這樣的方式呈現。其實藝術家在創作形式時，可以讓作品很顯眼也可以讓它不顯眼，這就像音符的起伏一樣高高低低的，形成一個展場裡的律動。



朝倉：這邊能不能多說一下玻璃球那件作品？

馨怡：其實玻璃球這件作品的邊邊是**破的**，若從現場看，可以從此缺口看到它是非常薄的玻璃，也可以從這邊看出玻璃的薄與易碎/脆。這是我故意留下缺口想讓觀者注意到的地方。反而是玻璃上的「缺席的存在」五個字，我想讓它們處在一種不容易被發現的狀態，處在一個向上，並不容易辨識與閱讀的位置。我試著將作品本身去**除類似符號性的元素**，因為不想要讓大家以符號去連結、理解作品，儘管閱讀的過程中仍有許多不能避免的詮釋。因為我們畢竟透過語言溝通，使這些符號建立在某些認知上，而這些認知也反過來促進了符號的建立。「缺席的存在」這五個符號的出現，會讓我們忽略掉，它們其實是**使用花粉這個材料被寫在玻璃球上的**，就更難去思考要如何在這樣這麼滑的材質上寫字。其實這些花粉字很容易掉，一摸就掉了，讓書寫變成是一個輕盈的靠攏。在這樣的狀態下，我希望觀者可以拿到的是，作品**懸置**在一個高處的邊角上、在移動展板上的狀態，就好像一晃動整個作品就會掉下。這樣的部署我稱為「**弱力佈置**」，這是一個會讓我們感受到**危險感、脆弱感**，即將消失或毀壞的佈置方法，也一個用很**微弱的力量**擡起的一種裝置手法。

觀眾：想請教兩位藝術家，當你們創作完作品後所得到的回饋，通常是來自於觀眾能某些程度或是百分之百獲取到你們想要表達的意義？還是說你們更希望讓觀眾自己有自己的想像空間？假設說大部分的人都有自己的認知，並沒有完全**共感**你們的回憶或是想表達的意義，那在這種情況下，創作會有回饋或是快樂的感覺嗎？

馨怡：我以自己的創作經驗來回答，我專注在創作過程中，所以我會希望觀者可以感受到的，是那個過程裡打開的知覺。至於這些過程中的知覺所產生的意義（例如：阿嬤家的物件、阿嬤的回憶、老家）這些都可以再慢一點進入觀者的感受裡。意義可能會是一個輔助作用，去理解每一件作品的小故事，也可能會在觀者身上產生一些共鳴。但**作品的物質性形成的過程其實本來就可以共感的**，例如說我們面對冰塊，就是會有融化的感覺，它遇熱便會溶解。或是說我們把糖丟入水裡，它也會溶解。創作者藉由這些日常經驗中察覺自己，並產生一種機制是在創作中「**等待糖溶化**」（柏格森的綿延）。也就是說，每一種材料都會有它自己的過程，而這個過程是由我們的經驗所創造出來的。因此，我會希望觀者在我的作品中拿到的是**過程所伴隨而來的經驗**，而不一定是作品的意義。

古陵：我想要回應一下關於反饋的問題。在創作時我反而會思考一個問題：為什麼我不去使用高超的技巧，而是用很一般，甚至是很古怪的技巧來創作？如果觀者覺得這樣他/她自己就可以做一點手作，那這可能就會是我作品的反饋。在分享那件葉子和一個點的作品之前，我想要先給大家看一張圖。



古陵：這是一堆0.5mm的自動筆筆芯，若我們細看會發現其實每一根並不是均勻的工業產品，因為這是我自己研磨出來的0.5mm的黑檀木木籤。這根本筆芯是可以很順暢地在一般市面上的自動筆筆桿上使用，也可以完成「書寫」的動作，但不一定會留下痕跡。每一根筆芯邊緣的不規則，可以證明這些是我自己手工做出來的。但這件作品在展覽的呈現上，各位可以發現我採取了一個非常「低限」的視覺形式。這根塞入展牆的筆芯一般在視覺上並不會馬上被注意到，因為它就只剩下一個點。如果我（或現場的解說人員）不講，可能沒有人會注意到或是知道那是什麼。此外，這件作品的實際過程還藏在一個「必須讓觀者真的去使用自動筆」的情境裡，唯獨觀者真的去使用這支裝著木筆芯的自動筆時，才會拿到這件作品更豐富的感受，我可以說這件作品或許僅僅發生在這個**操作的瞬間**。創作構想來自於一個簡單的想法，即我今天「只是想要用一支不會留下任何痕跡的筆來寫字」，可是為了要達成這**簡單的要求**（當然我也可以直接選擇不寫），我必須要承擔非常費時而且可能會失敗的風險。在研磨的過程裡面有非常多要注意的細節，很容易沒有順著原本木頭的紋理造成整根斷裂，前功盡棄。而這件作品的創作正是為了要達到真的/幾乎看不到的形式，這或許可以回答「我希望觀者看到百分之幾？」的問題，各位也許能感覺到我的作法，剛好是和**這個問題的反面**，我是先盡力去尋找觀者在我的作品中可以閱讀的部分，然後再反其道而行。因為在那個反其道而行時，會讓我意識到這並非一個高技巧的操作，而只是一個古怪的動作，來自於一個很單純而簡單的想法或想像，就如同「松針是中空的」，我也只是想要研發一根「不會留下可視痕跡的筆芯」來寫字。

協作者小黑：那天是晚上，在我家，然後古陵說這根是寫不出文字的筆芯，但我馬上就把它破解了。我的方法就是，走到陽台，摘了一片茶樹的葉子，葉子上面有蠟。我就使用那支自動筆，把筆芯壓出來。而壓的過程其實是很舒服的：噠噠噠噠噠～於是我就在葉子上劃線條，然後就畫出來了！我的筆跡就留在葉子上，因為蠟被刮動了，所以葉子的顏色也一直改變，線條也因此更加清晰。



古陵：小黑的直覺動作，讓我意識到我一直太專注在研發一支寫不出來的筆芯。這樣的破解，是自然的也是直覺的，也是作品的一部分，因此我也把這片葉子保留，並在現場展出。

朝倉：最後，關於這次的合作，兩位有沒有什麼想跟對方說的？

馨怡：這個展覽是在七年後久違的再度合作，我覺得有很多是要調整步伐的狀態。以前我們是每年辦聯展，久了會有直覺的合作習慣/習性。但經過這麼多年後，我們也念完博士，中間接觸了一些理論的書寫。事實上，這樣密集的書寫也阻礙了我們的創作，真的不太可能在書寫同時創作，這就像是大腦的理性和感性之間的差異。我覺得影響我最直接的是，我很難在離開文字的邏輯下寫論文，對我來說我必須將創作拋下才有辦法繼續書寫。

但古陵的創作，常常會讓我感受到「**除了語言之外同時也可以保留語言的特性**」，就像是某種「自言自語」或「我們並沒有發出聲音但我們仍在說話」。我們藉由彼此的作品，聽到某種語言在各自的身體裡形成意義，其實這些語言根本沒有發出任何聲音。因此，我們合作時，除了知道各自的創作狀態外，也慢慢地會把做創作時的迴路變得清晰。

古陵：若有一句話想要對馨怡說，那就是感謝妳在合作時所給予的接納。因為我在創作時並不算處於一個好的狀態，尤其是在考慮空間配置與事務分工上，若沒有一個好的藝術家，並同時擁有包容力的話，我覺得我可能會被自己淹沒並困住。看起來我好像可以理性地處理這些事情，但我其實不太能掌控自己的思考與情緒。

馨怡：在展覽中，我們一直很想要讓觀者的位置被保留在一個**有彈性的狀態**，不管是在策展概念還是有些作品會讓出一些空隙，都是希望留給觀者一種彈性，每一個進入展場的人都有選擇權，去決定要不要了解或是進入某個作品；他/她也可以選擇在展場裡散步後直接離開，不帶入任何感情，也不帶走任何感覺。我很希望這樣的展覽可以在台灣出現的多一些，也就是回到材料、創作、展呈本身。我們會繼續與堅持這樣的展覽，並利用我們在理論上的訓練，同時在作品及創作的研究中探討更多的可能性，也會試著把國外的理論及概念，藉由創作或是策展把它們運用及發揮出來。先預告一下，下一場慢談會就會是往這個方面的延伸。

朝倉：我個人的感受是，一場展覽如果沒有執行者、沒有藝術家、沒有展場、沒有觀眾，便無法成為展覽。不要只以眼睛既定的東西去分析作品，但也無須完全捨棄，關鍵之處就在於，**如何帶入原來的看法去看作品、去學習**。藝術家經過很多孕育與內化而完成的展覽，我們是以什麼樣的心態進入展場、去感受這些作品的美好？有些人可能會專注在展覽的題目或作者的理念上，有些人僅僅是藉由看或聽，無論如何，**觀者也是創作的一部份**。

2022.06.25

內容編整：古陵久古、莊馨怡

影像紀錄：劉彥宏

文字紀錄：江岳凌