

以透明崩解視線—— 論《陳美玲》展中的觀看關係與虛實建構

國立中央大學藝術學研究所 林宜蓁

「叮叮叮……」，電話鈴聲迴盪在樓梯間，挑起觀者的注意力，手機上的螢幕寫著「媽媽」。順著牆上的指示接起電話，一位自稱是「媽媽」的女士在畫面中出現，熱情地打招呼，就這樣一來一往，「媽媽」分享了他和兒子的回憶，我也分享了獨屬於我和母親的專屬記憶，在互相祝福後掛了電話，順著樓梯往上，一件大型的玻璃櫃陳設在眼前，一種近乎於赤裸的情緒湧上心頭，剛剛那種深入內心的交談，在視訊的遠距離通話中如同一期一會的靈魂碰撞，卻在轉眼間落到實處，如此近的距離，看著玻璃展櫃中的「媽媽」，恍若沒有發現自身被觀看的處境，依舊自得地坐在舒適的小沙發上，專注地讀著眼前的書籍，徒留不安的我站在原地，看著散發暖黃光線的玻璃展櫃出神。

我的感受就從這裡開始轉變、發酵，與母親有關的回憶作為一種感性經驗被喚起，是對於我具有「觀者」及「女兒」雙重身分的確立，而使觀看的過程產生更為複雜的感受，這樣的經驗，更是將展覽作品的時代性由虛擬的情境展演作為媒介，使觀眾能帶著另一種身分觀展。在此，展覽《陳美玲》是如何建構一九六零、七零年代的時代氛圍？

對視——他們都是部份的陳美玲

走進有章博物館，入目的是藝術家席德進於 1974 年所繪的《謝淑錦》，畫中的謝淑錦身著黑色西裝大衣，內裡的立領上衣卻是紅、黃、綠、粉、藍、紫等不同色塊交雜，畫中的女子眼睛炯炯有神地直視前方，眼影的顏色也是五彩斑斕的，這樣一幅肖像畫，是展覽《陳美玲》給予觀眾的第一個具體形象，使觀眾可以此形象作為出發，在無法捉摸的陳美玲這個角色中，首先看到一個影子。這幅畫被展示在一面半弧形的牆面上，繞到牆後，觀眾可以聽到一段謝淑錦之女葛綦沂的訪談紀錄，裡面訴說了謝淑錦的人生故事，更豐富了觀眾對於這位畫中人物的積極想像。視覺形象在前，音訊故事在後，正如同底片的正片及負片，讓觀眾感受到屬於謝淑錦的不同顯影。視、聽交錯的感官經驗，讓觀眾在牆後聽見故事的同時，可以藉由前面的肖像開始進行聯想，對於謝淑錦的人物建構更為豐富、立體。

經過前往二樓的階梯，就是藝術家吳瑪悌的作品《寶島賓館》，在這個賓館的門口上方可以看到一個小型的歐式遮陽棚，上面印著「寶島賓館」四字，而門口兩側則分別以兩盞壁燈照亮下方的「為國捐軀」看板，下方擺放著兩個盆栽，儼然一個真正的賓館門口。向內看去，右手邊有一個 L 型的接待台，上方寫著由孫文題字的「天下為公」，下方並置了一排英文小字為「For the Man-

Kind Of the Man-Kind By the Man-Kind」，而櫃檯後方有一排如賓館房間或包廂的小門，展間底部的層架上有一顆豬頭無神的看著門口。整個賓館的可視範圍都被紅光壟罩著，這樣的氛圍也帶出了作品同時具有危險、靡豔、情慾等不同感受的主題——1997 年的廢除公娼法案，「為國捐軀」的年表上以娼妓為主體，訴說著這樣的群體與台灣歷史緊密的聯繫。「天下為公」，本指的是國為民有、民享，卻在這樣的場域與下面的英文小字並置中顯得諷刺，「For the Man-Kind Of the Man-Kind By the Man-Kind」，有了看似光鮮亮麗的天下為公願景，娼妓在這些歷史場景背後為人類所造、為人類所出卻又屬於人類，在當時的情境中處於社會的外緣，廢除公娼制度後確實迎來看似更加清正的社會風氣，但以此為生的娼妓又該何去何從，這些女性從此被排除於社會常規中，這又何嘗不是一種迫害？

觀者在此對於一九九零年代女性所處的社會氛圍又多一個層次的理解，走入下一個作品《正反拍》，黑色的短廊盡頭有一個電視螢幕，如幻燈片般地播放一張張不同家庭客廳的相片，往內走，可以看到兩個大銀幕分別在左右手邊相對而立，中間擺了一排椅子，兩邊的畫面都在播映，左手邊的是一位老嫗，講述著家中以製作多年的棉製手套生意維生，觀眾無法看到她完整的臉，而是透過背影及身體特寫、環境的樣貌及老嫗的口述來建構出她生活的樣貌。右側的銀幕則停留在一個繪圖的畫面，隨著老嫗說故事的聲音結束，右側的銀幕開始播映，老嫗的女兒開始回應對於母親的印象以及各種回憶點滴，觀眾依舊無法看見女兒的全貌，唯有手中的物件和身體的特寫能被看見，左側銀幕則為靜態的影像，一疊紙上整齊地擺著兩隻原子筆。兩個相對的銀幕如同在對話，也如同電影中常見的對話拍攝手法「正反打」，來回地拍攝對話中的二人樣態，以此產生對話的戲劇性。無法看見的面容、無法得知的姓名，是一種匿名性的展現，不只一位被攝者，而由多人故事所組成的錄像作品，同時又指涉了一種集體記憶或群像的呈現。兩個銀幕中央各自貼著一個磁帶，中間的塑膠帶被拉出，掛在磁帶周圍，或許是這樣的故事太多太多，滿溢出可記憶的磁帶。觀眾從這些故事中得以窺見約一九六零年代出生的婦女們生活的樣貌，並了解她們的性格、如何與家庭互動等細節。

凝視——曾也這樣看我的陳美玲

一樓的展品以謝淑錦的肖像做為建構的開端，並以《寶島賓館》作為二十世紀中後期娼妓的社會處境與困境，最後以正反拍開起為個人匿名卻也為集體的生命故事，以母女對話的形式直接呼應了二樓樓梯中央的《母親凝視過你》這件互動式的展演作品，透過與「媽媽」的對話，母子互動關係不只留在《正反拍》這樣的錄像作品中，而是直接體現在我的身上，我慢慢將目光從觀看他人中收回自身。「凝視過」為一種「此曾有」的語法，於是如開頭所說，那樣徒留原地無措的我，明白了我與這個母親並不會再有視線相交的可能了，現在換我凝視著她。玻璃展櫃的真人展呈形式或許也作為讓我不安的展成形式之一，

這樣的凝視及觀看在藝術史脈絡中具有一種權力關係，從十九世紀具殖民背景的「人類動物園」，到當代繪畫、電影中女性的展現，觀者的凝視是具有力量的，這樣的觀看關係是否同時影射了台灣當今六十歲到七十歲女性的社會處境？一種被禁錮的、備受限制的、被觀看的、或許曾回望的形象，陳美玲又是如何去回應這樣的形式與形象？

右側的展間中展出的是巴基斯坦藝術家米爾納·巴米耶（Mirna Bamieh, 1986-）的錄像作品，他以罐頭裝的食物及酵母作為主要的拍攝對象，這些食物不斷地在罐中冒著小氣泡，彷彿擁有生命，藝術家的旁白也點出作品的核心為對應疫情的封閉狀態所創作。酵母的持續生殖及罐頭的內部生命力，回應了一種封閉的密閉空間之於母親或女性的關係，正如這些食物被放置在一個密閉空間，人也被囚於室內，彷彿能與《母親凝視過你》這件作品產生對話，類比一種在桎梏中生殖、存活的生存狀態。

沿著二樓的窗邊走過，白色紗簾隨著氣流微微晃動，光線自外面的窗戶流淌進室內，一種近乎於詩性的感性經驗在這樣的視覺中產生，紗簾下方的窗框以一條棉線相互串聯，上面沾滿了黃色花粉，這些花粉也隨著風不時地被抖落於下方的白色紙片。隨著與作品拉近距離，可以看到以白色繡線繡上的字樣，上面繡著一句句如同喃喃自語的詩句「對話變成兀自空轉的自言自語」、「長離別 奪目的遠離」、「將永遠都帶著刺了」、「我不再提及那些，只是輕描淡寫」、「*Tu es encore là*」（你還在這裡），這些語句與作品本身帶給觀眾輕盈、明亮的視覺效果相反，而有一種沉重的嘆息或歷經千帆的滄桑，這樣的衝突加深了觀看的衝擊，紗簾下方沾滿花粉的棉線也開始變得耐人尋味，花粉會與生殖意象相連嗎？又或者僅僅是文字覆著紗簾隨風翩然時，這些花粉只能無奈落下？這些看似透光的窗戶，實則無一扇真正地通往外部，而這看似輕盈的沉重，是否也是對於玻璃展櫃中的母親備受限制的無聲吶喊？

走入最後一個展間，可以看到藝術家李錦繡的作品，除了以家庭成員、家中場景為主題的創作，《進行中的自畫像》及《觀自在之三（我和…？）》兩幅，則為李錦繡自身也進入畫面中的作品，彰顯母親是為一家庭角色，但同時也仍存在自我，展間的右側小桌上，放著李錦繡的丈夫黃步青所寫的憶妻文，裡面回憶了他與妻子在求學、生活及家庭的回憶，展間內部還放著一本照片集，為李錦繡本人及其家庭的寫真，我們一次次的從不同觀點去觀看一位女性藝術家的生命史，李錦繡的作品也為這個展覽畫下句點。

回視——終是望向自己的陳美玲

以謝淑錦的肖像作為展覽的開端，以藝術家李錦繡作為展覽的終結，這兩位實際存在的人物作為陳美玲這檔展覽的始與終，從一開始觀眾看到席德進眼中的謝淑錦，縱使有女兒的訪談記錄作為補充，我們仍然站在第三者的角度去觀看這位女性。但最終，當我們走進李錦繡的生命中，我們終於看到專屬於女性對自身的描繪，從一開始被觀看的肖像，到母親凝視過你的相互觀看，到最

終這些女性的目光終是停留在自己身上，觀眾彷彿也走進了這六七十年的漫長歲月，思考女性形象的自我形塑與被形塑的過程。以這兩位女性的生命經驗作為始末極具啟發性的意義，然而我們該如何定位這兩位實際存在的女性在展覽中的角色？

《陳美玲》這檔展覽是以現今六十歲到七十歲的台灣女性為研究對象，並邀請小說家高博倫共同參與策展過程，透過小說書寫及田野調查，共創了《黑麻雀》作為策展論述，陳美玲為這篇小說中的主角，也是這檔展覽的名稱。相較於一個真實的故事，為何要選擇虛擬故事作為展覽主體？若是直接以兩位展覽中具名的女性謝淑錦及李錦繡作為故事主角，難道不會提供給觀眾一個更具體的敘事摹本，進而喚起觀眾更大程度的情感共鳴或反思嗎？真實資訊與虛構角色的相互建構究竟能帶給展覽及觀眾什麼新的展覽視野？虛構敘事將給予觀眾一個稍具安全感的緩衝地帶，無論故事中的角色經歷生老病死，對於觀眾而言都只是一個不真實的存在，這樣具安全感的距離，使觀眾與文本中間出現一個間隙，正是這個間隙給予展覽及作品空間，在此補充、建構出關於這個文本的更多非文字性細節。

虛與實相交為陳美玲展覽中非常重要的元素之一，而田野調查所得到的真實故事不僅僅可用於小說文本的虛擬創作，同時也在這個由集體形象得出的角色中增加獨特的真實性與形象的多重性，使得陳美玲雖可說是六十到七十歲女性的縮影，卻也不將形象僅僅限縮於小說文本的形容中，而是往外擴展了形象的多樣，真正地建構了一九六零年代出生的女性與社會記憶。對於觀眾而言，有明確的真實案例可以深入了解，但同時也具有形象的彈性及延展性。在這個虛擬的人物架構中，藝術家們以各個不同的角度、時間點，用作品的形式回應陳美玲這個角色，觀眾透過作品的對話、共振，可以在內心建構出專屬於自身的陳美玲，或許觀眾會得到並非是一個如同肖像畫一般明確的視覺化形象，但必定會以在展覽中所經歷的不論理性抑或是感性的經驗，對於那個時代的女性與其身處的社會環境多出一份理解及關懷。

「透明的空間，我的存在應也是透明自在」，這句話寫在李錦繡的家庭相片集所放置的牆面上方，彷彿回應了整個展覽的觀看關係，那些禁錮的玻璃展櫃是透明的，社會給予的規則也是透明的，這句話可能是抵抗、可能是回望，但彷彿是她們為自身發聲，自身的透明如同瓦解了觀看，瓦解了束縛，追求屬於她們的自由自在。