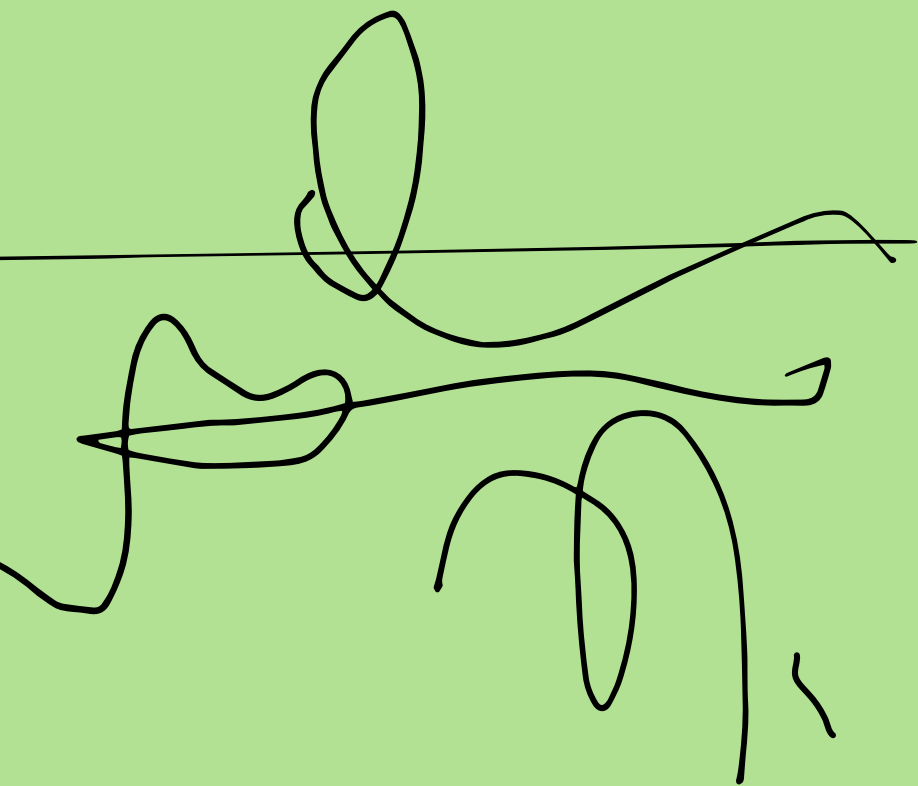


# 承受著自身的姿態

## My Body Holds Its Shape



2020年夏季

中文

展覽空間由第一個小時獲得生命，成為了有血肉的身體，直至尾聲。

一根十二米長的鋼針懸吊著，穿破半空，針尖指往逃生通道的臨時開口。這景象在展覽之前，不曾在此中出現過——這座建築物的前身是建於1900年的印刷工場，後來變成女子監獄，兩年前，這空間最近一次「轉世」，化為了當代美術館。白色木牆，成為了藝術品的背景和主要支架——是藝術需要牆的傳統設定。在這當下，這個「白立方」被切割開，自然光線與聲音流敞進來，像與位於監獄操場的人們，同享一片明亮藍天。這是藝術家 Thea Djordjadze 新裝置作品的一部分，她勞於拓寬局限，打破規例，正是這次展覽的核心——參詳框架之內外，衡量限制，在兩邊行走。

是次展覽以「身體」為喻，把「我」與「我們」看待成個體、物件、集體或是國家。它揣測我們馴服亂世和控制未來的慾望，在這個過程，我們時時不自覺地埋首於日常生活的行徑中：巧妙地在世界中遊走，以權力控制他者。

是次五位藝術家的展覽，圍繞著限制和束縛的意義，試圖拓寬或打破它們，使之成為藝術創作的材料而不是令人厭惡的框架。這些方法包含在展覽場地上不斷排序、編輯、重新組織材料；其中有作品是被孜孜不倦拋光的鏡面雕塑，講述著老撾農業團體的辛酸歷史；也有作品把文字和想象之間的邊界消融，令兩者變得氣韻生動；亦有裝置旨在混淆夢境與清醒的狀態。這些藝術品實驗「雕塑」的概念，探索不同的生態和事實，並以婉轉的姿態和堅持的態度，摸透事物真面目。

限制通常意味著邊界，它們組成一片充滿警示的力場，使我們不敢靠近。當我們凝視著這片讓人凜然生畏的區域，是否應該讓那從高空鳥瞰下來的恐懼感噬食我們，還是享受那帶著離心力的暈眩？Jason Dodge 的系列作品《天氣之上》中，流過編織者手掌之間的紗線是大地到天空的距離，這被漸漸編織為雕塑作品。難以被想像的遙遠，被溫柔地賦予了實體。《當黑暗降臨……》傾訴了一個事件——一座位於香港西貢孟公窩路盡頭的家庭別墅，陷入森林中的片

刻黑暗，這情景只能從展廳中擺放的一堆燈光設備想像了。另一個徵兆，可索於 Eisa Jocson 新作《動物園》，這個進行中的表演探討被剝削的菲律賓移徙勞工，舞者們演習的動作也來源於對被錯置的動物和生命的研究材料，這兩類材料並列交錯，舞者的形態不斷流轉，該作品也將最後成為一部舞台製作。對於陳沁昕來說，限制就是夢與醒的邊界，她的動力裝置以夜晚的速度旋轉，標誌著現實的時空位置。Pratchaya Phinthong 的《煉金術》，將從老撾久受戰爭污染的農田中挖出的炸彈殼，轉化為雙面的站立雕塑：一邊是平靜的鏡面，另一邊展現了崩裂的危機。

在這個展覽的「身體」之中，沒有新造的牆壁或結構，是為是次展覽的關鍵前提：藝術品互相依存，但也有自主性。當觀眾踏進展廳，展覽便被賦予能量，舞者們有規律或即興地不斷練習，直至完美，直至最後一個小時，維持著作品的生命力。

Thea Djordjadze以裝置創作和現場 (in situ) 作品而著稱，其獨特的視覺語言，因地點、材料、記憶和文學影響而不斷演變。從80年代末到90年代初，她在第比利斯國家藝術學院接受繪畫訓練，1993年離開家鄉到阿姆斯特丹的荷蘭皇家藝術學院學習，後就讀杜塞道夫國家藝術學院，在Rosemarie Trockel和Dieter Krieg這兩位先鋒藝術家兼教授的指導下，創作了各式各樣的實驗作品。

Djordjadze的作品既縫合了現代性的衰落，也反思我們的當代性。她的雕塑作品往往具有後現代主義那種難以名狀的吸引力，而所用的素材以及其與空間的對話皆超出既有類型之限。這可能是基於藝術家對西方當代性的熟悉，同時不斷重訪東方的傳統和民間藝術。

藝術家為這次展覽創造了新的裝置作品《.pullherawaypull.》和《針》，藉此思考如何打破原有場地的封閉性——本是監獄的建築物改作展覽場地時，嚴實的新木牆被加入以成為支撐藝術品的背景，這是藝術展覽的傳統設定，假定了畫幅需被懸掛在牆壁之上。這些藝術牆將這個歷史遺跡更新為一個藝術空間，也掩蓋了過去歷史的一些特色。在這裡，《.pullherawaypull.》含蓄微妙地

改變了空間的氛圍，將外面的景象安放於這個「囚禁」空間中（昔日被關在一起的是女犯人，種在載有的是藝術品）。室內的藝術與戶外的景物相遇，為空間注入了新的能量：從黎明到黃昏的日光變化，將陰影和動態投射到展覽內。

Djordjadze的許多作品都是圍繞動態而構思的。她的近期作品有些用鋼板雕成，由藝術家本人將鋼板加熱，然後再屈折拉伸。我們可從中感受到她製作時身軀的運動：肘部突出，手臂伸展，在工作室的一個舞蹈。她的作品安裝在展覽場地後，構成一幅風景，指引著觀眾的路徑：藝術家小心翼翼地打造她預想的空間。

Djordjadze一直對支撐結構十分著迷。在任何展覽，文物與物件都不能脫離支架而存在，這種支撐關係及支架的脆弱性質，在她的作品中顯而易見。《無題》是一件陳列櫃式的雕塑，靈感來自1950年代在第比利斯國家博物館某次展覽的佈景設計。藝術家多數從周遭環境就地取材，這件作品最初的材料是她在威尼斯工作時撿回來的建築廢料。在這次展覽的新場地裡，這件大體量的雕塑由纖細的腳架支撐著，其物料令人聯想到多年前監獄使用的網狀結構，而如今該作品支撐著Pratchaya Phinthong的攝影作品，安置於地面，向天空凝視。

## Thea Djordjadze

(生於1971年，格魯吉亞第比利斯)

《.pullherawaypull.》，2020年  
鋼、強化玻璃  
6000×2400×121 厘米

《針》，2020年  
鋼，1200×ø6 厘米

大館當代美術館委約創作

《無題》，2014年  
鋼，一套兩件  
各 2418×4050×43 厘米

《嘗試用一隻手平衡，別忘了中心》  
2010年

鋼、漆，67×135×28 厘米

《他和我的尺度》，2016/2019年  
鋼、黃銅，67×186×40 厘米

《他和我的尺度》，2017/2019年  
鋼，76.3×248.4×31 厘米

鳴謝藝術家和Sprüth Magers

Pratchaya Phinthong是常駐曼谷的概念藝術家，他的藝術實踐在於探索如何令物質、情境、體系和經濟變得流動，或產生異變。新委約作品《叉》是一件雕塑作品，利用老撾農田內的戰爭遺留地雷，將其融化為材料製作而成。該地區曾遭受第二次世界大戰的嚴重破壞。《叉》是《湯匙》項目（2019年）的延續，同樣的材料也被製作為螺絲釘，用以支撐本次展覽的藝術品。《無題》（2009年）是安置在藝術家Thea Djordjadze雕塑內的四張照片，記錄了隕石碎片被重置於其掉落的位置。星體運動的遺痕與戰爭衝突的有害金屬，都包含有促使「反思」生命的意圖。

《監管之人誰來監管？》（2015年）攝於2014年5月泰國軍事政變期間，藝術家拍下了曼谷一家

已關閉的全天候便利商店的照片，當時街道上空無一人，但燈光璀璨。在展廳入口安裝的監控錄像，錄下了該作品首次在泰國展出時的情況。作品藉著這種雙重監視，對操控的運作機制提出問題：誰該來負責監督當局的權力，以確保這種權力不被濫用？

Phinthong許多作品都建基於他對街市和日常生活的觀察，《社會雕塑項目05》亦一樣，捕捉了一種獨特的自創經濟：兩名男子自發佔領了一個停車場，與有需要泊車的司機進行交易，否則不會離開這空間。對藝術家來說，這些生活中「平凡」而「世俗」的事情「已存在了上千年，圍繞著這些事情的生活形態，就像河流一樣塑造著大地。」

## Pratchaya Phinthong

（生於1974年，泰國烏汶市）

《叉》，2020年  
拋光的鉛和錫，60×170×1.5厘米

大館當代美術館委約創作

《監管之人誰來監管？》，2015年  
燈箱、duratran燈片、銅框  
161×200×9厘米

《無題》，2009年  
四張彩色照片、lambda打印  
42.5×55.5厘米

《社會雕塑項目05》，2017年  
一套兩張彩色寶麗來  
33.5×57.5×2.4厘米

鳴謝藝術家及巴黎gb agency

(生於1969年, 美國牛頓市)

《在香港, 聖雅各福群會藝想製作了多幅織物, 所用紗線的總長度是大地到天空之距離。織者包括歐淨琪、陳楚彤、黎健生、林玉英、梁銘康、吳國輝、伍思鎬、潘嘉恩、鄧嘉寶、陶思慧、黃慧嫻、黃維銀、葉傾婷。》

《在中國瀏陽, 譚智祥以大地到天空之距離的苧麻線編織, 染色為夜空的顏色。》

《當黑暗降臨香港孟公窩路盡頭的房子。》

大館當代美術館委約創作

## Jason Dodge

柏林藝術家 Jason Dodge 的藝術實踐具有微妙靈巧的感覺, 不論是對熟悉和怪異的事物, 都有興趣去探究一番。他把生活中日常的物件, 以看似簡單的干預手法, 移植到展覽空間, 有時稍加改動, 便會在不同表面和各種紋理之間產生複雜的相互作用, 並在貌似單純的外表下, 引發出意味深長而神秘莫測的聯想和寓言。Dodge 精簡的視覺覺彙和直白的文字為觀眾打開了豐富的解讀空間, 營造出詩意的敘事, 由此道出令人驚訝及不為人知的故事。

在這些作品中, 名稱是十分重要的一部分。藝術家在激發觀眾的想像力的同時, 也突出創作過程在其藝術中的特殊意義。例如《在香港, 聖雅各福群會藝想製作了多幅織物……》和《在中國瀏陽, 譚智祥以大地到天空之距離的苧麻線編織……》這兩件作品, 標題已描述了他給作者的指令。在前者, 聖雅各福群會藝想的編織者都是智力障礙人士, 多數患有自閉症譜系

障礙。他們所選擇的夜空色彩鮮艷明亮, 正好反映了這一點 (此外, 由於防止新型冠狀病毒病的散播, 該中心關閉了一段時間, 工作人員也有協助編織)。而在《當黑暗降臨香港孟公窩路盡頭的房子。》中, 標題暗示了真實情況: 所有燈光材料都取自西貢的一所家庭別墅, 再被移到展廳, 這些物件因而變成了象徵符號, 引發了寓言及其他解讀方式。該作品同時含蓄而奇妙地, 從明滅無常的物體被人輕易轉移的行徑中, 帶出被逼遷徙異地、生命轉瞬即逝等的主题。

一件最新的作品僅在展覽布展與關閉期間出現, 它與製作過程和長時間的不確定感相關。這件作品由六把刀組成, 每把刀呈現刀的六個製作步驟之一, 帶出一個塑造功能性的過程。如藝術家所計劃, 該作品提供給觀眾口頭傳聞而非實際物件, 這不可見性使參與展覽的每個人都將成為作品的一部分。

(生於1986年, 菲律賓馬尼拉)

《動物園》，2020年  
持續性表演

大館當代美術館委約創作

馬尼拉合作者及表演者：  
Bunny Cadag、Cathrine Go、  
Russ Lightas、Joshua Serafin

香港合作者及表演者：  
Cox Sylvie Nadine、楊浩、楊晞忻

## Eisa Jocson

Eisa Jocson是來自馬尼拉的編舞家、舞蹈家和視覺藝術家，她探索菲律賓人身體的政治，特別是關於再現和可見性的問題，其光譜包含被迫或自願選擇的不同狀況。她著眼於身體活動的方式，包括身體的物理層面，以致跨越邊界的行動，她亦關注身體在什麼條件下行動。她的作品通常調查服務業和娛樂業，研究身體如何受到社會、經濟、階級和其他常規所制約。

Jocson的新項目《動物園》(《歡樂園》系列第三部分) 繼續研究勞動和夢幻樂園的製作。她以往作品涉及的範圍，包括鋼管舞、猛男舞、娛賓舞的禮儀，或迪士尼公主的矯揉造作，在這件新作裡，藝術家集中探討受僱於香港主題樂園的菲律賓表演者，看他們如何充當傀儡，扮演動物的角色。無論在香港或其他地方，菲律賓藝人都被認為是技巧高超、精力充沛、世界一流的「幸福機器」，以取悅觀眾為業。

《歡樂園》系列探究在這種專門製造「幸福」的帝國所控制下，身體如何被編為程式，變成表演，其意義又如何散播，而這都涉及移民當中的「情感勞動」。在《歡樂園1：公主》，兩名菲律賓表演藝術家把《白雪公主》的角色大加篡改，任意發揮；而在《歡樂園2：殿下》，一群芭蕾舞

演員解構了迪士尼樂園為工作人員量身訂造，使其身體符合表演規格的過程。在這名為《動物園》第三部分，Jocson探索了人類與動物、勞動與禁閉的體系、凝視與景觀的政治，當中的各種關係。

作品先察看主題樂園內那些由人扮演的動物角色，進而研究動物被捕捉後遷離原生地，囚禁在動物園的情況。作品更探討了當前因新型冠狀病毒而出現的形勢，這是有史以來首次全世界的人被迫自我隔離，就像被囚禁的動物那般活動。這個新委約作品是每天持續，不斷發展的表演，以被視為景觀的動物為素材，包括關在動物園的動物、主題樂園對動物的呈現方式，還有人類和動物在隔離中同樣會顯現的精神狀況。作品對情感勞動（為人際交往和親密關係而投入的勞力）作出反省，其表現方式或會刺激觀眾深入思考，同時也暗示我們對個體、國家或物種的各種邊界和限制，可以故意踰越。

(生於1981年，香港)

《夜晚的速度》，2020年  
Jesmonite 樹脂、顏料和馬達，  
尺寸可變

大館當代美術館委約創作

## 陳沁昕

陳沁昕的藝術實踐來自她長期對抗失眠的經驗，這與她在藝術學校修讀那幾年，既要為全職工作操心，又要為了成為藝術家而努力有關。備受壓力的生活方式，是香港年輕一代的普遍現象，尤其在藝術界，藝術家的生活朝不保夕，假若沒有一份正職工作，實在很難維持。理想和生存的兩難選擇，是藝術家每天都得面對的困境。

在那些艱苦歲月，陳沁昕為了睡個好覺，每晚都要在身心方面設法適應，這令她變得會極致細心，時刻留意周圍環境的微妙變化。光線、聲音和紋理，均是她探索的主要對象。當這情形加劇，精神陷入近乎病態的狀態，就會出現幻想，使她經常疑惑到底甚麼才是真實。

陳沁昕的作品主要想表達一種敏銳感覺，通常採用日常的奇怪物料，如塑膠袋、坐墊、樹枝和浴簾。她的作品充滿二元對立，講求對稱，呼應了她游走在夢與醒、真實與幻想這兩種現實之間的曲折歷程。

《夜晚的速度》是專為特定場地而創作的動力裝置，空間的兩個角落嵌入了兩根桿子，上有手繪條紋。視覺元素讓人聯想到舊式理髮廳的旋轉招牌，不過這兩根桿子充滿手製痕跡，加上其單色特徵，似乎與它引發我們聯想到的物件有異。藝術家將熟悉的記憶及回憶的再現作為視覺材料。據她形容，作品以夜間的速度旋轉——如同催眠般，也許是在無休止地等待著一場夢。



策展人: 譚雪  
助理策展人: 秦文娟  
大館藝術主管: Tobias Berger

文字: 譚雪、何思衍  
編輯及校對: 饒雙宜、何思衍、秦文娟  
翻譯: 昌明、朱芷晴  
平面設計: Goda Budvytyte  
平面設計協助: 梁璐  
手冊製作負責人: 何苑瑜  
手冊印刷: 高行印刷

展覽團隊

資深藝術品管理員及營運經理: 麥倩薇  
助理藝術品管理員: 周寶玲  
臨時藝術統籌: 蕭搏  
首席技術員: 鍾正  
副首席技術員: 李曉華  
技術員: 劉志鏗、譚頌汶、唐納天、張子軒、歐陽俊

展覽支援

展覽建築師: BEAU Architects  
展覽製作: EXCEL  
表演製作: Alice Rensy 與 ARTFACTORY  
服裝製作: 郭妍慧  
標題及作品說明製作: 富怡廣告

美術館團隊

藝術教育專員及美術館經理: 張嘉敏  
藝術教育及美術館統籌: 高穎琳  
美術館營運統籌: 董卓思  
全體導賞員團隊

教育和公共項目團隊

教育和公共項目策展人: 王莉莉  
副策展人及助理策展人 (教育和公共項目):  
陳浩勤, 陳思穎、何苑瑜  
編輯及出版負責人: 何思衍  
其他大館當代美術館員工: 朱珮瑩、李伊寧、  
黃祖兒

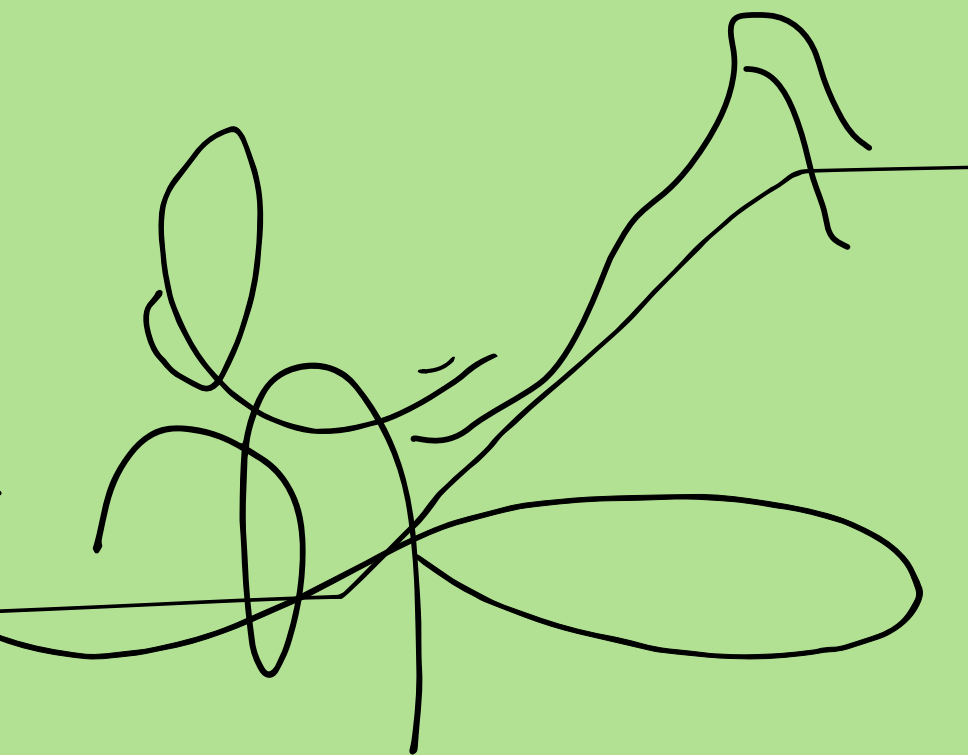
有賴以下各位慷慨支持: 各位藝術家、  
Katie de Tilly、Nathalie Boutin 和 gb agency、  
Anja Trudel 和 Sprüth Magers、  
香港聖雅各福群會藝想、歐淨琪、陳楚彤、  
黎健生、林玉英、梁銘康、吳國輝、伍思錡、  
潘嘉恩、鄧嘉寶、陶思慧、黃慧嫻、黃維銀  
和葉傾婷

特別鳴謝: Cecilia Vicuña、Raimundas  
Malašauskas、Mika Kruashvili、Mihaela Chiriac、  
蠅川教子和 Marco Rovacchi

info@taikwun.hk, www.taikwun.hk



大館當代美術館  
TAI KWUN CONTEMPORARY



保育活化 Conserved and revitalised by



香港賽馬會  
The Hong Kong Jockey Club

大館  
TAI KWUN

古蹟及藝術館  
CENTRE FOR HERITAGE & ARTS

Pratchaya Phinthong、  
Jason Dodge、陳沁昕  
和Eisa Jocson訪談——  
以及Thea Djordjadze  
的圖像介入



# Pratchaya Phinthong

譚雪：當你對某種經濟運作或衝突狀況展開研究時，常會跑去現場調查。你最近的作品《等待鱈魚》，你親自去了孟加拉和印度邊境的法拉卡壩，希望找出兩國的邊界衝突對鱈魚（Hilsa fish）遷徙的影響。故事怎樣從想法展開成為實在的旅程？

Pratchaya Phinthong：就像對待很多事情一樣，我盡量不先入為主，或預設什麼——這也是我在藝術實踐所面對的挑戰。我不會在作品完成前先行構建各種故事或事實，而是讓素材自然流動；這讓我能冷靜觀察，並與他人合作，融入群體。我一直認為藝術這回事只不過比常人的現實稍為多出一點什麼而已——我一直沿著人們用以了解現實的界線上下遊走；在親身了解之前，我盡量不會堅持某種方法、形式或事物的呈現。

我首先會設法置身其境。那些情境也可以是一種思考的處境——總之你我的身體都必須走進現場。我會跟人交談來感知周遭的事態；這有部分得靠運氣，取決於周圍的一切。那處境會塑造你，令你離開自己的舒適區。這就是為什麼我盡量不要工作室，任何地方都是我的工作室；我不想成為掌控一切、勝利的作者。

項目開始時，我知道目標是什麼，知道自己要往哪裡闖蕩。我盡量感知、吸收一切，把體驗轉化為這「藝術形式」、這藝術空間、這社會，將被看得見；使它成為觀眾可以驅動的載體。

但是，事情並非總如所願。我確實會對同樣的步驟感到厭倦，所以我一直在問自己為什麼仍然在從事藝術。

譚 如果不做藝術，你會想做什麼？

Phinthong 我妻子和我通常無法單靠我的藝術生存，我的許多作品都沒有商業味道，同時我也不希望我的作品受到商業元素的影響，我希望盡可能自由自在地創作，但那就要看我如何平衡取捨了。

譚 這是你作品的一部分，你不覺得嗎？

Phinthong 的確是，我對市場很感興趣。我在設法學習做生意的知識，還有那推動政治的經濟體系。我的興趣將我引向其他事物：我在學習怎樣在各種題材中長袖善舞，而不必把自己框限於某個主題上。

這就是為什麼這十年來我們在周末市場經營T恤店。我們設計圖案，印在T恤上，在市場出售，就像開麵包店一樣。這樣我們才可改善生活，支付房租和日常開支，而我也可無拘無束地做自己的藝術——通過賣T恤，我可以體驗生活，觀察街頭的活動，了解最近的新型冠狀病毒或泰國士兵槍擊群眾對人們的真實影響。這些實際情況都是在市場做買賣耳聞目睹得來的。

我們可以多談一下我那個和鱒魚有關的新項目。我去了法拉卡堰尋找各種「影響」：雨季和人造水壩如何讓魚得以遷徙，魚怎樣理解（自法拉卡堰建成以來）50年間對牠們遷徙路線的堵塞，以及水壩周圍的居民怎麼看待水中的魚，還有穆斯林和印度教徒如何吃同一種鱒魚。

時間很重要；作品隨著時間成形。我有幸碰到一位醫生，他寫了本關於鱒魚的書，這是他七年來狂熱而認真地追求的嗜好。我在加爾各答旅行時，在一家書店遇到他，當時他正拿著手稿，問出版商能否出版。他深刻地談到了該地區的魚類及其政治局勢，一件事就這樣引向了另一件事。

鱒魚沿著恒河游動已有好幾個世紀。這位醫生非常熟悉鱒魚的神話、鱒魚的市場價值及其象徵性，以及鱒魚在氣候變化和生態方面如何影響我們，那是我們合作的起點。作品裡有些照片是醫生拍的——我倆的作品已混合為一，最後我也出版了他的書。一切事情慢慢匯合，而且牢不可分。

醫生後來告訴我，他與朋友開了一家私人眼科醫院。醫院有30張病床，一半收取費用，另一半免費給有生活困難的病人，這令我十分感動。你知道，這樣的做法並非隨處可見。我一想到就很驚訝——這件事的感染力非常強大。後來我告訴他，將來我和他可一起做些事。我們可以辦展覽，籌集資金，出售藝術品，還可幫助患眼疾的人。突然間，作品就有了意義，這就是我對自己為什麼要做藝術的答案。

譚 儀式如何影響你的創作形式？在你的作品《另一半構成的整體》，你跑去了蒙古的Tövkhön佛寺裡面的聖地Ekhiin Agui（「母胎洞」），這是一段漫長旅程——一種朝聖。

Phinthong 在我的作品《其中一個》，我從中國採購了鈮礦，將這稀土礦物造成球狀，參照了張衡的地震儀（一種檢測地震的裝置）而製成。張衡的地震儀於公元132年發明，上有面朝八個方位的八條龍，每條龍的口中含著一個球，哪個球掉落，哪個方向就會發生地震。

我就是用製造手機LED屏幕的稀有貴重礦物來製作圓球。中國生產的這些材料大概佔了全球產量的80-90%，但同時這種集中於內蒙古的礦物開採提煉過程，帶有嚴重的污染毒性。

譚 為什麼把這珍貴的球留在母胎洞裡？

Phinthong 這件作品是關於輪迴，一個源頭或地點如何有詩意，將同一件事物賦予新意義。在這裡也代表了地理政治意義——內蒙古同為中國和蒙古（國家）的一部分。

譚 那就是你會把那件礦物放回洞穴的原因吧，聽起來你是那種窮究徹底的人。

Phinthong 是的，將它放回洞穴的經歷也是一次身體與精神結合的經歷，洞穴的大小剛好能容納一個人的體積。你得平躺著入洞，直到洞穴盡頭才有空間回轉，平躺著出來。那是一個非常狹窄的空間，有些像回歸母親子宮的奇怪感覺。到頭來，寶藏不是黃金，而是你自己，這也蠻有哲學意味的。

譚 我將你的創作過程擬作一種社會雕塑——參與其中的人，連同製作藝術品的你，都在經歷一種活在其中的體驗。

Phinthong 對我來說，社會雕塑就是生活中那些普通平凡的事物，存在於街道和後巷之中。它們已經存在了一千年，周圍充滿了生命力，就像塑造地形的河流一樣。

我覺得物件的處境很有趣，有時我會試著交易物件，然後提出問題。有一家T恤店，店主在一張綁著塑料的椅子上畫標記並把它放在店舖前面，不讓別人把車停在那裡。我叫她把椅子賣給我，後來她又弄了一張新的，我再次買下來，就這樣週而復始。

譚 也許我只是回溯之前提到的：我感到你有些作品是為了尋求與世界的親近，或者說與自然本質的親近。你的隕石作品涉及地球到天空的距離，還有你像朝聖者一樣走進母胎洞。你是否同意你對自然和宇宙有崇拜之心？

Phinthong 是，你說的對。不過，我不是薩滿（巫師）——也許來世會是，也可能在這一生的盡頭會是。

我希望我可以將氣味和嗅覺變成一種信仰，我對這種在科學中沒有解釋的維度懷感興趣及敬意。

我將我的作品視為載體，人們可以駕著她朝任何方向馳騁，而且這工具可以永續到想像的盡頭。這就是藝術品的潛力：她能夠在我們身後世代相傳。但你知道，我們頭上都懸著一個時限。



# Jason Dodge

譚雪：你的作品常常結合了奇特的元素，譬如《裝滿毒芹種子的管子橫過房間》、《貓頭鷹肚子內的綠寶石》、《被金燒過的手套》。它們帶來的感受是多麼不尋常？可否談談把這些物件聚合在一起的過程？

Jason Dodge：當你思考物件之為物件，而它們本身有著自己的語言時，就會明白，我們通過文字或在文字內所理解到或理解不到的事是什麼，這與我們如何看穿物件或看不穿物件內有什麼，甚有差別。我們看不見身體內跳動的心臟、循環的血液，甚或看不見貓頭鷹肚裡的寶石，或藏在長笛裡的毒藥，認識事物有著各式各樣的方法。

譚 有次你說過你的作品來自生活的1%。可否闡述一下這1%和其餘的99%？

Dodge 美國詩人Michael Dickman有句詩我很喜歡：「世上只有這世界，這世界，一次又一次。」世上只有活著這回事；當你感受過並建造過一切，該吃的吃過了，需要被關心的關心過，要讀的讀了，需被討論的都討論了，耗盡了一切的事物，作品方有發生的急切性。

譚 我想問問你和詩的關係，詩對於你、對於你的作品及更廣義的，對於這世界的作用。

Dodge 我一生大多時候是靠讀詩去接觸文學的。我閱讀有困難，但我喜歡語言和強烈的情感。小時候有個聰穎的人給了我一首Elizabeth Bishop寫的詩《在候診室》。就像那首詩所言，我發覺自己也是詩中的「我」。我開始經營「五百處地方」(Fivehundred places) 出版社，想藉此把詩帶給藝術家，同時也和我喜愛的詩人展開對話，這對我非常重要。

譚 你的作品結合了真實故事，而這些故事是表面看不出來的。我想知道你對哪類故事有興趣，會閱讀哪種故事？

Dodge 我對故事沒有很大興趣，就像我對雕刻東西背後有何意義同樣不甚關注。我記得曾想把飛機飛過的距離製成一個雕塑。法國雕塑家布朗庫西 (Brancusi) 對動態感興趣，我則喜歡那佔據空間的體積。我認為重要的是去觸摸那段距離，好讓織者摸得到那距離——這是有關觸感的物理行為，故事只不過是工具，把觀眾領回觸感上。

譚 距離是否一個該說的重要故事？

Dodge 近在咫尺，好比做菜不忘加鹽。

譚 是否每個故事都該被道出？

Dodge 我們告訴自己的故事都是真實的——我們是誰，什麼塑造了我們，家人是怎樣的人，世界在發生什麼事——我們利用這些故事去明白其他故事。

譚 我看到作品標題《當黑暗降臨……》時，已感到複雜的情緒，興奮、刺激、驚訝、危險，兼而有之，會聯想到「黑暗降臨」時，到底會發生什麼事情呢？

Dodge 我明白你的意思。

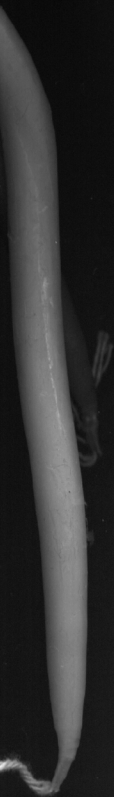
譚 你相信什麼？

Dodge 詩人康拉德 (C.A. Conrad) 讓我知道「希望」是相信不得的。這對我來說是個重要觀念。它一點也不消極，而是與如何面對眼下的超現在 (hyper-present) 有關，學習利用正在發生的事物去表達那些正在發生的事，而不是單一地希望發生什麼事。

譚 有人跟你說過他們在你的作品中感受到坦誠嗎？

Dodge 「坦誠」這個字眼帶有某種道德意味。的確，有人跟我這樣說過，但我的作品也不是為每個人而作的。經常有人問我標題所說的是否真實，我從來沒為那些我創作的作品呈出任何「證據」。我認為重要的是人們可以相信，也可以不相信——我猜那就是坦誠吧。









# 陳沁昕

譚雪：這次展覽你的新作品名為《夜晚的速度》，這標題有何含意？

陳沁昕：對我來說，夜晚的速度是緩慢的，我曾經有一段長時間失眠。當我半夜醒來，可能做噩夢，或者是其他的夢，便不能再入睡。那個夜晚變得特別漫長，從醒來到第二天早上的時間，可能有三到四小時，所以「夜晚的速度」是如此緩慢。

譚 這速度是你想像中時間流逝的速度嗎？

陳 算是，當時我白天是有份正職，做時裝行業，節奏很快，到了夜晚真的會有點神經緊張。

譚 你失眠了多久？

陳 大約有兩年左右。

譚 夜晚失眠是一個等待的過程抑或是一個經歷的過程？

陳 我覺得是一個等待的過程。譬如我睡不著，我會看書、會喝酒。我會睡在床上看著外面的車開過，車頭燈會有些光漫延到天花板上。你會看見那些動靜，整晚就眼光光，那個過程過得好慢。

譚 你有很多作品都是關於物件與環境的細微變化，是失眠令你對環境更敏感嗎？

陳 可以這麼說，我也喜歡觀察身邊環境發生的事情，比如我現在會留意這個房間的光從哪裡來。

譚 你曾經講到嘗試睡覺的方法，最有效的是什麼？

陳 最有效的是吃一種叫 melatonin (褪黑素) 的營養素，當時我不知道它有副作用。它不是藥，但是我吃得比較多，大概五毫克，後來才知道會產生幻覺。那之後，我便開始懷疑，究竟是吃了藥才能入睡，還是我的幻覺呢？

譚 是醒著的幻覺還是睡覺的幻覺？

陳 我不太分得清。

譚 上次你聊到清醒夢，可以分享兩個你的清醒夢嗎？分清真實與幻覺那個時刻感受如何？

陳 我到現在都分不清真實與幻覺。有時我夢見自己睡在一間臥室裡，但看見房間裡掛的衣服全都飛起來。衣服是凌空飄起的，令我覺得很奇怪。隔了一會兒，我覺得自己清醒了，會想是那是夢還是幻覺？我搬出來獨居時，有一個朋友住在我家附近，他住一樓，看得到我下樓。我們每逢星期天會約在一起吃早餐，某個星期天他打電話給我說：「喂我看見你下樓了。」但當時我剛剛起床，我開始懷疑自己是否夢遊，他清楚地描述出我穿了什麼衣服，於是我檢查衣櫃，看看是否有拿出衣服穿過。然後我就覺得時間開始分裂、平行世界正在出現。

譚 你什麼時候開始把夢境用作藝術材料？

陳 創作的過程很多時候都難以說清。我喜歡雙重和對稱的東西。我的作品中常有兩個歧異但互相呼應的世界的含混分界。

譚 分不清兩個世界是什麼意思？

陳 比如我們現在在說話，我會想是不是真實的呢？

譚 就好像莊子的蝴蝶夢嗎？

陳 對啊，是我在做夢還是你在做夢呢？

譚 你常常會反問你自己「此刻這是真實嗎」？

陳 對啊，我整天都會反問自己是真或假。

譚 你會如何分辨真假？

陳 我很多作品都有動的元素，像是一個記號是去確認這是現實世界，好像一個標記。

譚 讓我想起電影《潛行凶間》裡面那個轉動的陀螺。

陳 對，我腦海中時常出現基斯杜化·路蘭最早的短片《獅蟻》。

譚 我們現在談的是一個很二維的東西：夢幻和真實、現實和虛幻。如



果只有這兩個維度存在的話，它們怎麼互相影響對方呢？有一個很明顯的分界嗎？還是會互相融入？

陳 在這個年代，我們經常看網上的東西，更多時候很難分清事實。有時候在網上看到的東西，會在夢中出現，所以我覺得界線模糊。

譚 你能多談一些關於潛意識的東西嗎？你如何從作品與夢境中建構一種對世界的感知？

陳 我做創作時會想去感受空間，我不會無視作品周圍的環境。決定作品的尺寸對我來說是重要的，我希望它能夠與空間聯繫對話。這樣作品就可以像記憶的延伸，輕易地進入潛意識和與人連接。

譚 那是很直覺的東西？

陳 對，就像它屬於那個空間這樣，這種感覺。

譚 你很多作品都會看空間的心理層面，好像空間的記憶。你可以談一下你的作品《Intervention 444》或者《Soft Note》嗎？

陳 《Intervention 444》的空間挺有趣的，是一個荒廢的辦公室，據說曾經發生過小火災，牆上都是水漬，小部份牆有點糊了。當時的老闆覺得風水不好，就搬走了。我第一次到訪就被水漬吸引，所以作品從「水」出發。那次的intervention（介入），我用水的噪音——例如有洗衣機的聲音、海水聲、會滴漏的裝置，諸如此類——去回應水漬和辦公室中藍得像海的地氈。《Soft Note》試圖將失眠引起的白日夢和異域具體化。

譚 從你的作品裡面，我看到的除了運動，好像也有一些節奏在裡面。

陳 那節奏某程度上像是儀式，也像催眠。當重覆的節奏與運動累積，就會轉化成令人精神愉悅的動量。

譚 你的作品裡有一種二元的對稱性。是刻意的嗎？

陳 二元元素在最近幾年才出現。最初我對平行世界有猶疑過，後來就給量子力學理論說服了。同時，作品也是從我的夢衍生出來，之於現實，夢就是平行世界。那時我就開始思考這些空間的雙重性質。

譚 你覺得現實會影響我們的夢境，或者夢境會影響我們的現實嗎？這兩個世界的動態，你覺得他們的關係是怎麼樣的呢？

陳 我覺得是現實影響夢境更多，因為我們活在現實中，而夢境始終是我們睡著了以後發生的事情。我也不排除夢境會影響現實，可能我會想實行一些夢見的事。

譚 失眠會讓你接通靈界嗎？

陳 我覺得有，會不會太荒謬？失眠像開了你的第三眼，它會分泌褪黑素，令你昏昏欲睡。它令你以為黑夜是白天，令人不覺疲累。這隻眼睛張開了就會某程度上聯繫了一些東西，見到不應該看到的東西。

譚 你現在還失眠嗎？

陳 已經沒有了。

# Eisa Jocson

譚雪：你的作品主要探索從事娛樂表演的各種藝人，他們都是菲律賓勞工。你當初是如何開始關注這個經濟群體的？

Eisa Jocson：也許這看起來像是個計劃周詳的創作路線，但事情是順其自然地發生的：我完成了一部作品後，又衍生出另外一部，現在仍持續不斷。這些作品的出發點，是我學習跳鋼管舞的經歷。2008年我阿姨帶我當時在馬尼拉的首個鋼管舞健身班上課，我剛在菲律賓大學就讀三年級，主修視覺傳理。在這之前，我所受的動作訓練是從七歲起，跳了八年古典芭蕾舞。

那個時代，大家對鋼管舞存有偏見。身為馬尼拉最初一批正式學員，我們的任務正是要把鋼管舞介紹給大眾，讓他們知道這種舞蹈既可強身健體，也可令女性自立自強。我逐漸了解鋼管舞在社會經濟功能上已徹底衝破了往昔的界限。在脫衣舞夜總會，男人掏錢叫女人跳艷舞，藉此大飽眼福，而在健身中心，女人則自己掏腰包學跳鋼管舞，跳給自己和其他女人觀看。

習鋼管舞的學生經歷過習舞的艱辛和喜悅後，對在夜總會跳脫衣舞的職業鋼管舞者，生出了尊重和欣賞之情。因此，兩者開始了大量交流，譬如跳脫衣舞的舞者會跑去健身中心教舞。這兩個群體的交集變得更流動互通，漸漸令全世界出現了鋼管舞及空中舞蹈的社群。我對於在不同背景下挪用動作語彙，以及由之而來的轉變很感興趣——整件事就是這樣開始的。

譚 你跳鋼管舞時，有感受到女性的自強嗎？

Jocson 無論就個人和社群層面來說，我都變得更健壯堅強了。鋼管舞需要持續而密集的體能訓練，因此能強健你的體格，令你更加自信，同時也能凝聚學員，形成關係緊密的社群。在習舞過程中，種種失意受挫，以及互相勉勵打氣，都會令學員因此成為終生好友。用跳舞來表現女性的誘人魅力，是一次徹底的解放，尤其對有天主教背景的女性來說。這種開放心態，來自與同一群人一起

上過無數次課而的共同經驗。我有幸屬於這個社群，對於鋼管舞能夠令不同女性團結起來，也感到十分自豪。

譚 看著這種體系如何轉化為相反的事物，真叫人著迷。

Jocson 這過程是逐步轉變的，現在仍在持續。從脫衣舞夜總會到健身室的小圈子環境，我在想還可以走向哪裡？我的作品《無污跡的邊界：控制架構之崩毀》(2010) 在把鋼管舞的場景改放在都市的公共空間中——這是一齣介入表演，猶如在街頭打游擊，當中包括把塗鴉標籤貼在豎立的柱子上。這些柱子包括路牌、欄杆、交通崗位、旗杆，這些物件不僅控制著人流的移動，有時更會控制著路上的身份特徵。這個作品把身體的界限推向垂直的城市景觀，挑戰公共場所的性別「表演性」(performativity)。

譚 你認為在城市障礙物之間迅速跑跳的「飛躍道」(或譯跑酷)，是否對那些界限的同一種挑戰？

Jocson 是，我創作這作品時，研究過飛躍道。參與這種運動的絕大多數是男人，跟街頭塗鴉的情況差不多。飛躍道和鋼管舞同樣需要非常敏銳的體能反應，只是前者在城市橫向跑跳，而鋼管舞則在城市直向舞動。鋼管舞植根於女性特質，與公眾空間打交道的方式比較溫柔。

譚 這之後，你怎麼會對菲律賓的猛男舞感到興趣？還編排了《猛男之舞》(2013)。這是一種頌揚男子極致雄風的舞蹈。

Jocson 這是為了挑戰我那已被規劃好的身體方式——一個受過高等教育，成長於中產背景的女子。社會階級離不開身份認同、性別形成，以及身體所受各種制約。猛男舞是由男人演出，在猛男夜店演給男女同志看的。這是以男性雄風為身體資本，帶有經濟動機的一種誘惑語言。

為了學跳猛男舞，我花了一年時間。我意識到自己所受的芭蕾舞和鋼管舞訓練，如何影響我的舉手投足及移動身體的方式。猛男舞的鍛煉把我身體的女性化程式重新整合，為我開啟了另一些層次的感悟。調整脊椎會改變臀部位置及身體的肌肉張力，還會左右觀眾凝視的部位，從而生出另一種安在於身體的感覺。

譚 是否因為這個原因你才說猛男舞很難由另一人來表演，畢竟你太受制於自己的歷史？

Jocson 沒錯，帶著不同的肌肉，一個人的身體歷史會走進作品裡去。我的訓練來自芭蕾舞和鋼管舞，兩者都著重營造身體的輕盈、飄逸感，要能跳躍飛騰，製造擺脫地心吸力的假象。猛男舞卻相反，注重重量感、肌肉彈性、著地的感覺，特別是雙腳與地面產生的關係。當我開始學習時，發覺自己缺乏了平衡感，因為我的平衡總離不開鋼管，就像三腳架一樣，要在身體對鋼管或推或拉之際，尋找中心點來保持平衡。

譚 跟重力抗衡，是嗎？

Jocson 是啊，跳鋼管舞時，為了把身體向上推或左右轉動，你得對抗地心吸力。而跳猛男舞時，我要學習與地心吸力合作，重新把握身體的重心，向下與地板產生關係。學習猛男舞，我獲得了靠身體本身去體悟的道理。

當我發現自己身處險境時，比方在黑夜獨行，我會很自然地作出猛男的體態，採取自衛的姿勢，準備面對危險。

譚 你會用一種類似「猛男舞」的身姿走在黑暗小巷嗎？

Jocson 會，不再那麼女性化，不那麼脆弱，步子更穩重。心態是讓身體隨時做好準備：要是受到攻擊，會穩扎穩打，把對方推開。

譚 這種姿態及身形的轉變讓我想到了變形人shape-shifters。

Jocson 說的是，我第一次變形是為了去探索我是誰這觀念，看看它跟我的表演有何關係。我把身體想像為黏土，周圍的環境會把它塑造成形。通過變形，可以窺見一種不同的世界觀。

當然，我不可能當個專業猛男舞者，首先我不是男人，根據猛男夜總會的行規，男同志都不能當猛男。這一行是絕對的異性戀觀。

譚 我們又回到鋼管舞了，這是同樣的「表演性」。

Jocson 以前我總以為所有脫衣舞跳的方式都一樣；後來一位熟悉各類脫衣舞的朋友告訴我，猛男舞是菲律賓的特色：配上抒情搖滾歌曲（power ballad）、緩慢的動作、穿上牛仔靴的打扮——你可以脫掉所有衣服，但牛仔靴不能脫。

譚 你有找出牛仔形象是怎樣移植到這種舞蹈嗎？

Jocson 那是來自描寫美國西部拓荒時代的牛仔片。猛男舞者是最完美的男性幻想，混合了西方的影響、西班牙的大男人主義、美國

的流行文化，以及菲律賓的本土口味。美國的抒情搖滾歌曲在猛男夜總會仍是不二之選，如Mariah Carey, Celine Dion和Bon Jovi的歌。

譚 是美國流行樂壇的熱門歌。

Jocson 是90年代帶有懷舊色彩的華麗情歌，在馬尼拉到處可以聽到：在的士、吉普車、商店和餐廳。這種歌會把你捲入進退兩難的愛戀之情。

譚 我想談談觀者的凝視，以及這目光如何影響表演。從事娛樂行業的菲律賓勞工，包括女公關、猛男舞者和迪士尼樂園的員工，他們都是為了獲得觀眾的熱烈反應而演出。凝視跟表演怎樣配合互動呢？

Jocson 當我們談論凝視時，我想像表演藝人身上亦有一種內在的凝視——透過觀眾的目光來注視自己，按具體情況而斟酌處理，調整自己的表演。從而不斷打磨自己的演出，以滿足觀眾的期待和慾望。

就劇場而言，表演者和觀者的關係，正是我作品的核心。我的創作，藉著層層複雜的錯置和混集狀態，挑戰觀看的契約。這樣做會引起磨擦，也質疑既定的觀看方式。這問題總是與我們的感知能力相關。

譚 那是用一個身體狀態去取代一個心理狀態。

Jocson 不如說是我與表演內容的關係，有了更廣泛的覺知——那些內容某程度上是別人強加在我身上的。

譚 由於移民勞工的表演具有經濟性質，表演性的核心有一種無力感。你的新作《動物園》檢視囚於籠中的動物那份沉重的孤立感和無力感。身為人類，我們對這看似難以想像的境況，該怎樣找到聯繫？

Jocson 支撐移民工人表演性的核心是一種內在的力量，是由意志所驅動的生命力，要為自己的家人求取更佳的生活環境。這種力量被利用去刺激世界經濟。既有體制必須令大量人無權無勢，才可從他們身上榨取廉價勞動力。無力感是由具有權力欲的人強加在無權者頭上的。

我們和動物有千絲萬縷的聯繫。動物園是人類引以為咎的發明。糅合表演和研究的作品《動物園》，探索人與動物的關係。動物園是動物被邊緣化的紀念碑。在這些籠子裡，我們剝奪了動

物自然生活的能力；牠們已成為被觀察、被研究、被分析的對象；維繫動物的生命只為了科學用途及物種保存。我們必須注意，動物實驗是人類被現代科技施加社會制約的先驅。

在文化領域上，動物是被人類拉攏為成員的傀儡，是人類欣賞的景觀。動物只剩下外殼，其內在已被人類的個性所佔據。香港的迪士尼樂園雇用菲律賓人來扮演迪士尼電影的動物角色，如《獅子王》的斑馬或《泰山》的猴子。《動物園》以此為切入點，將藝術展覽變為持續的現場表演及研究平台。動物園和藝術展覽具有相同的元素：觀看和被看的行為。作品嘗試在不同層面的囚禁中，穿越動物/對象/表演者/觀眾的位置。

我們對動物的所作所為，也用在我們自己身上。

譚 新型冠狀病毒令全球多地出現封城及隔離檢疫，你目前在馬尼拉接受居家隔離已有兩個月，如果期限延長，你認為這種禁閉經驗會改變人們的行為嗎？

Jocson 我們正在實施「進一步社區隔離」，直至5月15日為止。人們的行為已適應了情況。在菲律賓，留在家裡意味著人們更頻密地使用社交媒體，藉此抨擊政府處理疫症碌碌無能，投機取巧。事實證明，在網上鼓譟是有效的，某些政策已因此改變，還撤消了一些不實聲明。人民繼續保持警惕，不過同時也由於面對菲律賓政府的腐敗，而精疲力盡。

受當前形勢所逼，藝術家也因應改變，把創作實踐轉移到網上，令網上出現了大量內容。久而久之，這種創作若持續，將會令內容推陳出新，培養出不同的觀看習慣。儘管如此，「現場」的展出還是不可取代的。

與此展覽相關，《動物園》的展示方式必須被重新設計，以回應因疫而起的情況。為了解決這個問題，我們已決定讓《動物園》的表演兼研究在隔離中進行，同時在展覽場地直播。這與動物園把動物在籠中的日常生活放在線上直播的情況十分相似。鑑於世界各地有大量人處於被困或隔離的狀態，這樣做可謂正合時宜。

我希望這次疫症結束後，大家體驗過孤立被困的艱難，會開始把動物送回自然環境。與其「保護」某些物種，不如保護動物的自然棲息地，讓牠們可以繁衍生息。

# Impossible Glove

An impossible glove  
for an impossible  
situation

the

IM POSSIBLE

in the Pulse  
of the possible

IM POSSIBLE

open up let the healing  
come in.