



托瑪斯・德曼
THOMAS
DEMAND

歷史
的
結舌 1.18 – 5.11
2025
The
Stutter
of History
Gallery 1A 1B
臺北市立美術館
TAIPEI FINE ARTS MUSEUM

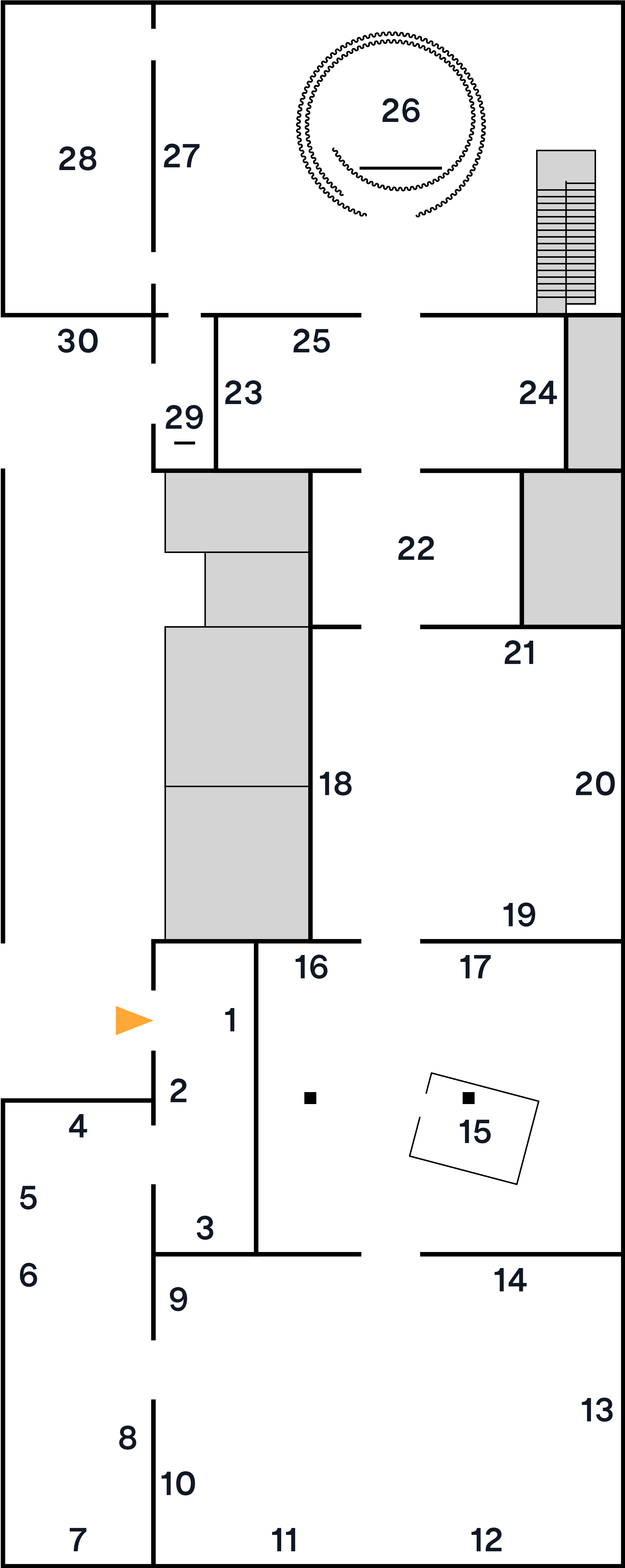
托瑪斯·德曼 歷史的結舌

托瑪斯·德曼花了三十年探索歷史、影像與建築形式之間的交疊影響。在他的大型攝影作品中——那些令人不安的現場和事件的場景，讓人難以猜疑其真實性。德曼探究圖像在社會集體記憶中所扮演的角色。雖然他的作品乍看之下似乎去描繪現實世界，但仔細觀察後卻是既熟悉又無以名狀的詭異。

德曼於1964年出生於慕尼黑。他在杜塞爾多夫藝術學院的學生時代開始拿起相機，目的是要拍攝記錄他的雕塑，那些都是用紙創作的日常物品。但不久他思維一轉，開始為拍攝而創作紙製雕塑，這便成為他整個藝術創作的基礎。

德曼從各種媒體中找尋影像素材，將那些其貌不揚的圖像重建為等身模型，他用彩色紙和紙板製作，然後攝影沖洗成大件的攝影作品。之後他隨即摧毀這些模型，只留下幽靈般的照片光影。總結來講，他的作品既關於影像的傳遞和記憶的政治，也有關於所描繪的當下時刻。「歷史的結舌」迴盪在我們身處的世界與藝術家在工作室用紙與紙板召喚出的微妙細隙之間。

Gallery 1A 1B



一架機門大開的普通客機，機艙口空無一人，既平淡無奇又不禁令人感到詭異。是有人剛剛下機，還是我們正期待某位知名人物盛大登場？雖然這件作品的原型是一張教宗若望保祿二世訪問柏林的新聞照片，德曼的影像中完全沒有任何人物，不論是否是全球知名的大人物，還是無名小卒。藝術家將我們的注意力集中在登機梯上，像是一個攝影焦點，一個可以「粉墨登場」的舞臺，一幕幕影像輪替的政治微觀劇場即將上演。不論是披頭四抵達美國，還是教宗蒞臨柏林，我們不僅對這些攝影瞬間的構建思維感到好奇，也對「演員」的身份充滿奇想。

這是德曼在倫敦金匠學院碩士畢業後所完成首件大家公認的成熟作品。《跳水臺》(1994)幾乎是以灰色調呈現的一組跳水平臺及觀眾席。這件作品在他創作生涯中頗為獨特，主要是因為它不是根據照片，而是來自於他對小時候學會游泳時的池邊記憶而來，同時這件作品模型也不是以1:1比例建構（不論是人類與紙張都無法做到的事）。1994年首次出現在慕尼黑藝術之家的群展時，《跳水臺》引起了不少騷動，人們將其意象與納粹德國1936年柏林奧運會，或更具體地說是與納粹委託拍攝的電影《奧林匹亞》(1938)中著名的跳水系列關聯起來。德曼深知這件作品可能會產生的聯想，因為作品展覽的建物，是當初由納粹政權興建，用來展出政府審查通過作品的場所。然而，這些反應可看出萊芬斯坦創造出的電影影像及其在歷史意識流中的影響力，如今任何觀眾席和現代化德國跳水結構，我們都可能會自動地與那些影像及歷史時刻相關聯在一起。但事實上，這個紙質的游泳池建築是來自於一個完全不同的歷史記憶——它是屬於出生於1964年一位德國藝術家的作品，與萊芬斯坦紀錄片拍攝的時代相隔了28年。

《專室》(1994) 這件作品，我們看到的是一個被炸毀的混亂空間。一張倒塌在地上的桌子，桌面一張揉掉的紙。椅子支離破碎散落四處。窗戶炸到掉下。天花板也垮下來。這裡發生了什麼？是哪個時代？是經歷自然災害或是蓄意破壞後，所留下詭異又毛骨悚然的場景？還是僅是經過一場因建築失修而產生的熵力分解狀態？畫面上並未給出多少線索，因此留下一個可以無限推敲的敘事空間，其實它是取材於一張記錄歷史上最戲劇性的敗北行動之一：1944年7月由克勞斯·馮·史陶芬堡及其共謀者策動暗殺希特勒未遂之後的現場照片。德曼曾表示，對重建此圖像他極感興趣，主要是它常出現在童年的課本上，而這一事實本身就展示了歷史與記憶在影像中相互的疊加。在某種意義上，我們可以用安迪·沃荷的角度來看《專室》，把它視為是德曼的第一件災難畫作，又或說是藝術家呼應傑利柯《梅杜莎之筏》(1819) 的紙本對照。儘管他的紙製模擬準確而乾淨，但這事件還是未能阻止歷史不幸的發生，且確切的發生經過又是什麼，都令我們陷入不祥的預感。

德曼1995年的巨作《檔案》(Archive)中，堆疊齊整的米白紙匣，可以看出他早期試圖以重建萊芬斯坦膠卷檔案意象來處理德國歷史的經典手法。對於不知情的觀者而言，可能無法意識到，這個圖像出處所蘊含的政治與文化意涵，但一旦了解，便無法忽視這位導演與納粹政權之間糾葛。值得注意的是，這不是對萊芬斯坦的致敬，也不是想重現她那些既具爭議性又極富創意的影像，而是從表現這些檔案冷硬的物質性的同時，隱喻當中沒有被明講的關聯性。

這裡究竟表現了什麼？這些箱子裡封存了哪些美學或歷史的幽靈？《檔案》取材的來源，是一幅徹底打破偶像崇拜的圖像，它以一盒一盒膠卷的形式表現出一位藝術家職業生涯的分量（無論是實體的還是文化的），卻拒絕讓觀眾看到這些影像的內容。作品中嚴謹且極簡的秩序感，提供了與《辦公室》截然不同的資訊保存（或影像遺產）的觀點。相比之下，《辦公室》是推翻一種專門以蒐集罪證遂行政治壓迫的機制後，所展現的一場狂歡。而《檔案》雖然本質上也是看似寧靜卻隱藏著災難——一位毫無疑義的天才導演，卻因選擇為不道德政權服務而蒙上陰影。

在《檔案》和《辦公室》這兩件作品中，觀者彷彿能窺見整個二十世紀德國歷史的軌跡，這或許是德曼在進入其他敘事之前，試圖想先釐清的複雜歷史記憶。然而，這些作品不僅僅是歷史時刻的紀錄，同時也探討了影像的流通與記憶的政治性。

眼前似乎是一個被洗劫過的辦公室現場，櫃子掏空和檔案夾散落一地。一盞想必是見證一切的桌燈，矗立在四散的紙張當中，打字紙上一片空白。德曼的白紙完全沒有要洩漏任何紙張原本記載的情報或內容。這些紙張象徵了極權國家蒐集情報的機密檔案。在此德曼利用了紙張來影射祕密警察情資蒐羅的作為，介於道德與政治之間糾葛不清的複雜意象。作品中的景象是取材自一張在柏林圍牆倒塌後，東德祕密警察公室裡人員棄守現場凌亂的紀錄照片。

《樓梯間》(1995) 是德曼從青少年時期記憶中，構建出的學校樓梯間。懸浮結構向上延伸，紅色漆面欄杆的簡約線條，活像現代版的勞孔群像貫穿整個畫面。這影像令人想起德國威瑪共和國時代包浩斯推崇的「形式跟隨功能」精神，嚴格的來講，這應該更像是包浩斯流亡美國的建築師密斯·凡德羅，在芝加哥藝術俱樂部所設計的著名樓梯間 (1948–51)。德曼的兩部早期作品營造了一種個人與集體記憶的共舞。如果《跳水臺》和《樓梯間》觸動了藝術家對建築的一種普魯斯特式的追憶，那麼它們各別都對比出德國法西斯主義與包浩斯烏托邦理念，兩種極端視覺文化的反差，而多數後者選擇了逃離專制統治的前者。我們無法將這些歷史事件，從創造這個影像的藝術家個人回憶中抽離出來，本質上這些都是記憶與歷史碰撞的寫照，同時掀起背後從未說明的故事起點。

在這件作品中，顯示出德曼對視覺真實構建的持續關注，他重現1970年代西德電視機智問答節目《我是誰？》(Wer bin ich?) 的檔案照片。此類節目雖然現在已經十分常見，但《我是誰？》是德國電視史上第一個這類型的節目，節目安排一組知名度不高的來賓，以提問的方式來猜神秘來賓的職業。德曼以節目中五顏六色卻十分空蕩的佈景設計為創作焦點，透過真實與虛構的交織辯證，凸顯了廣播媒體的影像傳播力以及其在創造虛構實況事件的角色。

德曼這件作品重現的是消音室的景象，這是BMW的無回音實驗室，用來測試汽車的噪音，以確保汽車能像是高速行駛在空曠田野中一樣，沒有風或任何聲音的阻撓。德曼的圖像取景是房間一個上方角落，差不多就是角落與天花板相接的地方。畫面相當抽象，由精心設計的聲學泡沫柱形組成，宛如是一種幾何的摩爾波紋，當你看到四個懸掛在天花板上的麥克風時，我們就被帶回現實。這些麥克風用於捕捉BMW測試所產生的聲音，它們的目的跟德曼的相機一樣，去記錄這個實驗室所創造出的聲音。在這件作品中，德曼捕捉到了「寂靜之聲」的視覺形象，但也揭示出工程世界中的人造線索。

藝術家重現了一張路邊悼念區的照片，這是在一次群眾恐慌悲劇事件後，人們不約而同的追念擺設。這樣的悼念區是一個臨時、短暫的形式，完全是自發性的集體行動，在這番場景消失之前，它是靠著照片的形式被保存下來和傳播出去。描繪這種注定要被丟棄的拼湊設施，德曼探討了記憶的脆弱及其倚賴攝影記錄以永續存在的事實。現在媒體報導的悲劇事件如潮水般湧現，每一事件迅速被另一個事件取代，這種圖像變成種提醒，讓一樁悲劇事件在公眾意識中多保留一兩天，直到其他的新聞報導趕上，然後最終淹沒在新聞周期的遺忘深淵中。

這件作品德曼重建了1972年到1973年間，美國爭議作家且是山達基教創始人L·羅恩·賀伯特所生活與工作的酒店房間。正是在這個房間裡，賀伯特完成了他的奠基之作《戴尼提》。賀伯特以隱居聞名，他一生幾乎都在酒店房間中生活和工作，且很少被拍攝（已知的照片僅有七張）。

作品中，沒有出現這位所謂「教會」創始人的身影，取而代之的是房間各處散落的創作工具：一臺電動打字機、紙張、書籍、一個煙灰缸和一杯咖啡。德曼的照片如同《綠野仙蹤》中的大發現一樣，看到這位散播假真理，建構全球性的邪教組織創辦人的真面貌。

有時候災難不見得總是怵目驚心，然而托瑪斯·德曼的《廢墟》(2017) 反倒是一種全球新聞媒體災難報導的標準影像。這幅幾乎無色的作品描繪了一間被摧毀的房間，瓦礫之中還看的到常見的塑膠椅子，這與於安迪·沃荷誇張恐怖車禍場景的網版作品相比之下，顯得平淡而無趣。我們無需知道這張作品的原始影像，是來自一張加薩走廊遭飛彈攻擊後，一群孩子家園廢墟中玩耍的場景。因為此類照片早已令人沮喪到使人無動於衷，加上數位傳播，這些影像猶如色情圖片一樣，變成流通迅速的 basic 款災難圖像。德曼以刻意空白的紙張，重現這種共通的現代衝突悲劇，不禁我們反思，在苦難、抵抗與剝削的政治籌碼中，這些影像流通的必要性，而這種流通在某種程度上，已經塑造了影像消費的當代文化品味。

《選舉》(2001) 以一張美國2000年總統選舉時，佛羅里達州重新計票中心的照片為基礎。當時，這場選舉由艾爾·高爾對陣喬治·W·布希，足以牽動全球秩序與數百萬人命運的政治較量，竟然圍繞在幾百張選票上。「未打穿的孔碎片」——那些未完全打孔的選票竟然是爭議焦點。在德曼的版本中，我們看到堆疊整齊的選票，卻不見任何孔洞的痕跡，它們與電話、文件夾以及用於檢查選票是否合格打孔手電筒並列放置。

與德曼以往的作品不同，《選舉》是在事件發生的同時創作的，並於該事件尚未落幕之時展出——這一事件最終以2001年1月喬治·W·布希宣誓成為美國第四十三任總統告終。

這件作品中，藝術家構建一個看似尋常的科學工廠場景。各式各樣的控制臺，上面一堆看不懂的儀錶板、控制推桿、螢幕及報表輸出。有趣的是，桌子上都是裝滿文件的資料夾，還有像操作手冊的東西。這個場景跟德曼的其他作品一樣，完全看不到任何人影。無人氣的空間中螢幕一片空白。當我們快速看過這景象時候，立刻能感到某些地方不太對勁，控制室的塑膠天花吊板竟然都鬆落了，搖搖欲墜地懸在整個廢棄空間上方。只有在得知這是根據東京電力公司技術人員手機照片的重建之後，我們才意識這個影像是2011年日本東北大地震與海嘯後，被廢棄且受損嚴重的福島第一核電站。此刻面對作品中看似寧靜的表象，我們不禁充滿疑惑，質問這究竟是科技傲慢的後果，還是以為一切都在掌控中的幻覺。談到福島當時的影像時，德曼曾表示：「我們看到的不是災難，而是災難的影像。」

這件作品記錄了斯洛波丹·米洛塞維奇於1989年一次煽動性政治演講的現場，這是一場塞爾維亞民族主義者對科索沃戰役六百週年的緬懷活動，也是為巴爾幹地區隨之而來的戰爭與種族滅絕等恐怖陰影的預演。這個小講臺，可看到有麥克風和水杯等人遺留的痕跡，相形之下與準法西斯主義圖像的舞臺設計對比，顯得微不足道。值得注意的是，這是德曼為數不多有提供圖形線索，以顯示其起源和意義的作品之一。他在舞臺背景中重現的「1389」和「1989」這兩個年份，投射出強硬的意識形態，在那個場合當下暗示了即將到來的人類悲劇。

在系列作品《避難所》（2021）中，德曼再次關注那些世界著名人物平淡的家居空間。該系列的五幅作品中，德曼探索傳說中美國國安局吹哨人愛德華·史諾登在俄羅斯謝列梅捷沃機場所滯留的房間。史諾登在擔任美國國家安全局網路外包人員期間，曾向一群調查記者泄露了一批有關美國情報單位持續執行全球電子通信和電話通話監聽計劃的機密文件。2013年6月14日，美國法庭在被告未出庭的情況下，以間諜罪和竊取國有財產罪起訴史諾登。不久之後他逃離美國，首先到達香港，再輾轉到俄羅斯，在謝列梅捷沃機場過境區待了一個多月後，獲得永久居留權。德曼的作品重建史諾登的酒店房間，刻畫出一個陰暗、沒有窗戶、充滿商務旅館氣息的單調空間。這個一塵不染的空間其實是一個貨真價實拘留室，無國籍人士所駐足的三不管地帶：床頭櫃上的電話，牆上空白螢幕的電視發出冰冷的光，一盞壁燈代替窗戶，旁邊是一張鋪好的床，冰冷密閉的商務酒店走廊，盡頭框住了一個鮮紅色的消防箱有種危機感，卻又是這個黯淡昏暗的環境中，唯一有生命的鮮活色彩。最後，德曼的鏡頭轉90度往上看到吊頂天花板，上面有煙霧偵測器、冷氣出風口、消防灑水頭和嵌燈，這些東西擾亂了仿現代主義的天花板幾何美感。人躺在床上就可以發現這些飯店基本設施，看起來卻也像是可疑的監聽裝置。這些影像傳遞出在當今由科技監控一切的世界裡，見怪不怪的緊急氛圍。

這件作品德曼重現了一張惡名昭彰的新聞照片，照片拍攝的是瑞士日內瓦博里瓦格酒店的浴缸。1987年10月11日，德國石勒蘇益格·荷爾斯泰因州部長烏韋·巴舍爾在此被發現身亡，表面上是自殺，但也有眾多謀殺的陰謀論流傳著。當時巴舍爾捲入了一場政治醜聞，被指控聘請私家偵探，想揭露其政黨對手的私生活醜聞。他因此被迫辭職後，飛往日內瓦並入住博里瓦格酒店，試圖與一名線民會面，希望能證明自己的清白。然而，一天後，記者發現了他冰冷的屍體，拍下了那張震驚世人的照片，這個影像成為一場新聞攝影倫理以及照片左右政治敘事的議題核心。

德曼在這件作品中清除了政治人物的身體，只留下了政治劇場中的空間背景給觀眾。

從《文件夾》(2017) 德曼再次提醒我們去思考，在宏觀的歷史框架下紙張所承擔的角色。這幅影像重建了2017年1月唐納·川普及他的律師，在一次新聞會上以一種大張旗鼓的方式呈現所謂的「證據」。當時他承諾在宣誓就職美國總統之前，交出他名下的各種商業利益操作的主控權，以避免任何利益衝突。這場新聞發布會特別的地方是，當時這位準總統極度不願讓記者仔細翻閱那些推疊如山的文件夾，這一疊一疊文件感覺有點可疑，看起來像都是白紙。在這件作品中，紙張轉變為一種具體的「真相」代言人，用來服務政治目的。

個人記憶與集體緬懷是大部分德曼作品的基調。例如這一件《英雄管風琴》（2009）是描繪1931年建造於德奧邊界上一座戶外管風琴的內部結構。這是紀念第一次世界大戰受害者的聲音紀念碑。管風琴由4,307根管子和46個音栓組成，是世界上最大的露天管風琴。90多年來每天中午12點整，準時演奏出撼動人心的旋律，這種由一個個音符組成，卻又足以壟罩全場的震撼，是一種亙古長存卻又無形的致敬。這件作品中德曼討論集體哀悼的形式，以及我們緬懷死者的同時卻又有要面對記憶傳承的脆弱短暫——如同音樂旋律的無形無體。這些物質性與觀念性的問題都是德曼創作時的核心議題。

德曼以一位小提琴製作師的工作室內部為場景，呈現了另一種藝術工作空間。作品圖像是根據一組歷史照片創作，這些照片來自一個自十七世紀以來，便以製作優質小提琴聞名的巴伐利亞村莊。畫面中可以看到整齊排列的工具架和數十把處於不同製作階段的小提琴。德曼形容小提琴為「一種超越時間的形狀」，從而突顯小提琴製作師延續至今的傳統且精湛的手工技藝。《琴坊》本身其實就是一個隱喻，表達在當代機械化工業進程中，手工藝對於手作的堅持與信念。

《森中空地》（2003）這件作品德曼用手作的270,000片紙葉子，創造出一幅金光從樹冠灑落的夢幻森林場景。《森中空地》這件作品展現了一種對純淨、未受玷污的原始自然的浪漫憧憬，這樣的自然從來沒在哲學框架之外的現實世界中存在過。不論是德曼用紙建構的這個場景，或是所謂烏托邦的「不存在之地」，實際上都同樣都是人造產物。最終德曼的影像不禁要問：在這一個充斥著人造產物的世界中「什麼是自然？」

這件《工作室》(2014) 的靈感來自於一張德曼隨身攜帶的亨利·馬蒂斯工作室照片。我們看到馬蒂斯工作室裡金色拼花地板上，彩色繽紛的剪貼剩紙，隨興優雅地散落一地。這張照片，在經過德曼用紙材重建後，馬蒂斯剪下的紙片成為作創過程的負空間，同時也凸顯出紙張這種媒介的脆弱短暫卻又擁有無盡的可能。《工作室》中奔放的色彩和個人的創作特質，對照於《辦公室》中那些四散爆開的警察檔案的紙張所隱含的沉痛悲情，或《文件夾》中唐納·川普堆砌的虛無舞臺中的文件紙張，這裡看到的是另一種哲學視角的對比。

2008年德曼的創作發生相當大的轉變，他的關注點從宏大的歷史議題轉移到生活日常的題材上，這像回到原點的必然迴圈。在系列作品《日常》，德曼把自己散步或旅遊中用iPhone的記錄景象用紙做成模型。再將模型拍照，經過目前少見的轉染法沖洗成家居大小的傳統框裱照片。畫面中都是我們每天不經意的日常掠影，或是一個可笑的片刻——例如卡在迴風口的口香糖、插在鐵網中的塑膠杯、空的冷凍優格杯擱著粉紅色的塑膠湯匙、烘衣機觀景窗內靜止的一堆衣物，或是在路燈柱上被拉緊的遛狗繩，另一頭的毛小孩似乎跑到畫框外。對比於他關注的宏大歷史議題，這些作品著眼身邊常被忽略的日常片刻中，瞬間帶來的趣味、驚喜或會心一笑。每一幅《日常》都是一則故事的起頭。你看《日常#21》水槽邊那塊不太穩的肥皂，是誰放的？《日常#27》前門內那堆郵件到底堆了多久了，這表示什麼？《日常#34》電話線杆上黃色廣告上寫了什麼？是寫「買房現金交易」？還是寵物失蹤啟事的聯絡號碼字條？是尋找《日常#28》走失的那隻狗嗎？這些作品既是藝術家在地球遊走的自述，也是對日常微渺末節卻有無窮意趣的讚頌。隨著沖洗這些作品所需的材料和工藝正在迅速消失，這個系列終將告一段落，但《日常》仍將會是一個對應於藝術家其他重建邊際圖像歷史大型作品的互補對照。當歷史結舌語塞時，德曼的《日常》填補進來。

「被偷走的影像」一直是德曼非常感興趣的議題。無論是就字面上的意義，或者是談論攝影時一種隱喻。2016年德曼親自策劃一檔展覽也是以《被偷走的影像》命名。德曼這一件《保險庫》取自於2011年7月21日一篇紐約時報報導中刊登的警方蒐證照片。當時著名的畫廊威登斯坦家族因涉嫌逃漏稅，2011年警方突襲巴黎威登斯坦研究中心，發現在地下室的儲藏間藏匿了三十件失蹤數十年的畫作和雕塑。物件所有人是二戰期間被迫遷移的法國猶太家庭的後代蘇珊·萊納赫。面對這位失主時，家族代表基·威登斯坦還聲稱他是無辜的，據說講出「這區域我們從未進行盤點造冊過」、「失主也從來沒有來要，否則我們一定奉還的」種種態度消極推諉的言詞。在德曼的作品中如同那張蒐證照片，那幾幅萊納赫女士失去的，或更準確地說是被偷走的畫作——包括竇加、莫內和莫里索的作品——一件件被包起來面壁而靠，宛如沉默的囚徒。德曼形容這個保險庫就像是法老王的墓穴般散發著莊嚴不朽的氣息。

在《控制室》與短片《太平洋豔陽號》兩件作品中，德曼處理到一些自然表現的問題，不過其實在他創作生涯之初，對人類如何去詮釋「自然」這個問題，一直有相當興趣。在《池塘》（2020）這件大幅作品，那一池茂密盎然的荷葉，左右擴散開來緊緊包圍住觀眾的視野，創造出一種沉浸式的臨場感，當然一方面也算是加入了莫內《睡蓮》流行意象論點的框架。

德曼一直對文化中所詮釋的「自然」抱有濃厚興趣。許多德曼的影像都在探討同一個問題：「在一個充滿人造加工的世界裡，什麼才是自然？」例如《石窟》(2006)，德曼以很注目的方式試圖提出這個問題，藉此引起我們去關注自然中「崇高美學理論」產生的影響，以及攝影能夠塑造（或扭曲）個人經驗和記憶的力量。這件作品德曼用了36噸紙板建造了一個等比例的地下洞窟，然後以攝影把影像保留下來。

這件作品所描繪的鐘乳石和石筍，地質上需要數千年的時間，由水滴中的礦物質逐層堆積而成。而德曼的創作亦以紙板一層層累積完成。這個影像是我們在世界各地紀念品商店中，數以千計的洞穴明信片中都可能見過的景象。德曼收集了數百張這樣的明信片，最終的《石窟》攝影作品是將我們對洞穴的集體印象，凝聚成一體的理想化產物，儘管洞穴的典型模樣在漫長的攝影歷史中，有過多次轉變與修正。

十八世紀哲學崇高美學所說的氣勢震攝，在這件作品中變成了Instagram世代的拍照熱點，而自然的壯麗景象被簡化為日常社交媒體的po圖。德曼為了進一步證明所謂的崇高與Instagram照片都一樣是被製造出來的觀點，他破例保留了這件作品的模型（這是他唯一一次），目前它在米蘭普拉達基金會的地下畫廊中，與作品的研究資料一起展出。

或許正是作品巨大的實體存在及德曼對記憶與攝影交織關係的案例研究，讓他願意將《石窟》的實際模型與其影像攝影的對照並存：一種對物體、記憶與攝影過程之間相互交疊的紀念形式。

德曼史詩級的定格動畫《太平洋豔陽號》（2012）蘊含著一種幾近荒唐的偏執。在這部影片中，藝術家重建了太平洋豔陽號遊輪在紐西蘭海岸，遇到熱帶風暴巨浪時，從監視器看到的兩分鐘實況。去除畫面中的員工和客人後，德曼花了三年時間小心翼翼地用紙和紙板做出那些椅子、桌子、儲物櫃、紙盤、電腦顯示器，還有一盆植物，描述了這些物件在船艙內的滑過來、滑過去的好笑景象。在這個大自然力量對決人類造船工程技術的時刻，最荒謬的是德曼卻一絲不苟地，重現這些失控混亂的時刻。由德曼導演出這一段，中產階級的夢幻歡樂遊輪假期，途中卻遭遇布萊希特式無情重創的轉折劇碼。藝術家成為了我們周遭世界的編舞者，用紙將生活中一些拉拉扎扎、平淡無奇的東西，編組出一曲隨機的芭蕾舞。

這件作品中，我們看到了意外事故後，一個令人遺憾後果，地點是英國劍橋的菲茨威廉博物館。據說，一位參觀者正沿著樓梯往他想去畫廊走去，但卻在發現其實自己是走到陶瓷展區時，一時之間被鞋帶絆倒摔倒在地，導致兩件明代花瓶被摔碎，這些花瓶原本陳列在樓梯的平臺上。

德曼精心細緻的用紙重建這場破壞場景，與這個破壞事件形成鮮明對比。而重現現場的精心雕琢本身充滿了諷刺意味，因為這個模型在拍攝後，也變成了回收垃圾。物質文化的保存與保護，是博物館的核心使命之一，但在這裡因位置選擇不當、導覽標誌不足，以及一場如巴斯特·基頓電影般滑稽的跌倒而瞬間化為烏有。

德曼談到自己的創作方法時曾說：「我想目的是要從零開始、去掉原本的故事性，將世界變成一個模型。此時它就是一種寓言，而這整個想法就是一個隱喻。製作模型是一種文化技巧——沒有它，我們無法看見。」或許這也是為什麼在2011年於洛杉磯蓋蒂研究所駐館期間，他從以往用雕塑重構世界的技法，轉而聚焦在建築師和設計師現存的紙質模型初稿，創作了他的《模型研究》系列。不論是二十世紀中期建築師約翰·勞特納（John Lautner）或當代SANAA等人設計中脆弱且短暫的模型，還是服裝設計師阿澤丁·阿萊亞（Azzedine Alaïa）奇特的服裝設計紙板，這些影像所述說的是既片段又純粹的情境，德曼的《模型研究》系列點出了我們所在的世界，其實是從紙的建構開始的。

一束氣球懶洋洋地漂浮於混凝土與磚石人行道上，色彩明亮的紅色塑膠衣夾，暫時拉住它們滯留片刻。氣球既無法完全擺脫地心引力，又未牢牢錨定於地面，它的絲帶隨風飄動，像是醉意朦朧的一支即興小步舞曲。然而，氣球本身卻漂浮在畫面之外，它們的存在僅通過投射在地面的影子得以顯現。

這一片隨意且優雅的場景是由德曼以紙張精心重建，並通過逐格拍攝的定格動畫技術賦予其生命的。他捕捉了數千個微妙的動作，將一座完全由紙製成的城市轉化為一部交響詩般的電影。這部作品呈現了日常生活中那些往往被忽視的詩意瞬間——它們填補行事曆和會議中那些看似重要的安排之外的空白。而那一群懸浮氣球的投射出來的影子，是一種對柏拉圖《洞穴寓言》的卓別林式呼應：當中提到影子雖不完美，卻是最接近真相的真相。

「在通往花園的階梯下，有一棵櫻花樹，樹上覆滿看似絢麗的花朵。我驚訝於它竟然如此早就盛開了，突然想到若櫻花已經綻放，那梅花應該正值花期。然而，我很快意識到這些花是人造的。不過它們的色澤絲毫不遜於真花。要讓它們看起來如此栩栩如生，必定需要多麼高超的技藝啊！但想到如果開始下雨，這些花將會完全被毀掉，令我感到一絲傷感。」

這段來自清少納言11世紀早期所著的《枕草子》，啟發了托瑪斯·德曼於2014年創作的作品《花見》(Hanami)。這是藝術家的一件壁紙攝影作品，專為打造沉浸式建築體驗而設計。在這件作品中，德曼用紙製作出無數的日本櫻花，隨後將其拍攝，創造出這幅密集而環抱式的影像。作品名稱《花見》源於日本傳統的賞花習俗，該習俗藉由春季短暫的櫻花綻放來表達對美與生命短暫性的敬意。透過清少納言對人造櫻花的觀察以及德曼刻意用紙重現的花朵，《花見》讓我們冥想生命的短暫與週而復始的本質，同時感受模仿的力量—即便面對世界的殘酷現實，依然能創造出美的可能性。