

懸置的誘惑：關於「2015 臺北美術獎」的幾個抽樣觀察

Seductive Suspension: Observations of the 2015 Taipei Arts Awards

文 |

顧世勇

Ku Shih-yung

國立台南藝術大學造形藝術研究所教授兼所長、2015 臺北美術獎評審委員

2015 年的臺北美術獎入圍作品普遍反映出個體和外在環境之間的迎拒與拉扯。這種在迎拒拉扯之間所形成的張力是由觀眾的感受去填補的；換言之，藝術家在其作品中製造了既近身又遠去的懸置誘惑。當然這裡的懸置誘惑並不是懸而未決的，反倒是不決的空缺魅力。舉例來說，我們對某些事提出意見或觀點，但這並不意味著要解決它或消滅它，而是製造了一個反思的對象來把握，但把或握都不是實拿，而是保有空缺的斡旋。正是這種空缺的斡旋，體現出既近（在場）且遠（不在場）的相互疊現。

因此，近身或遠去的相互疊現所表達出的「懸置誘惑」，成為我觀察這次臺北美術獎的重要線索。所謂的近身，當然是關於切身有關的事物；而遠去，則是從近身拋擲向遠處，不斷再折回原點的練習。職是，原點成為近身與遠去的交會所在。而正是這個原點的交會所在，藝術家的位置顯得像個媒合的對象，介於觀眾和作品之間。藝術家在此，已經不再像過去的發光體，儘管向觀眾輻射就好。

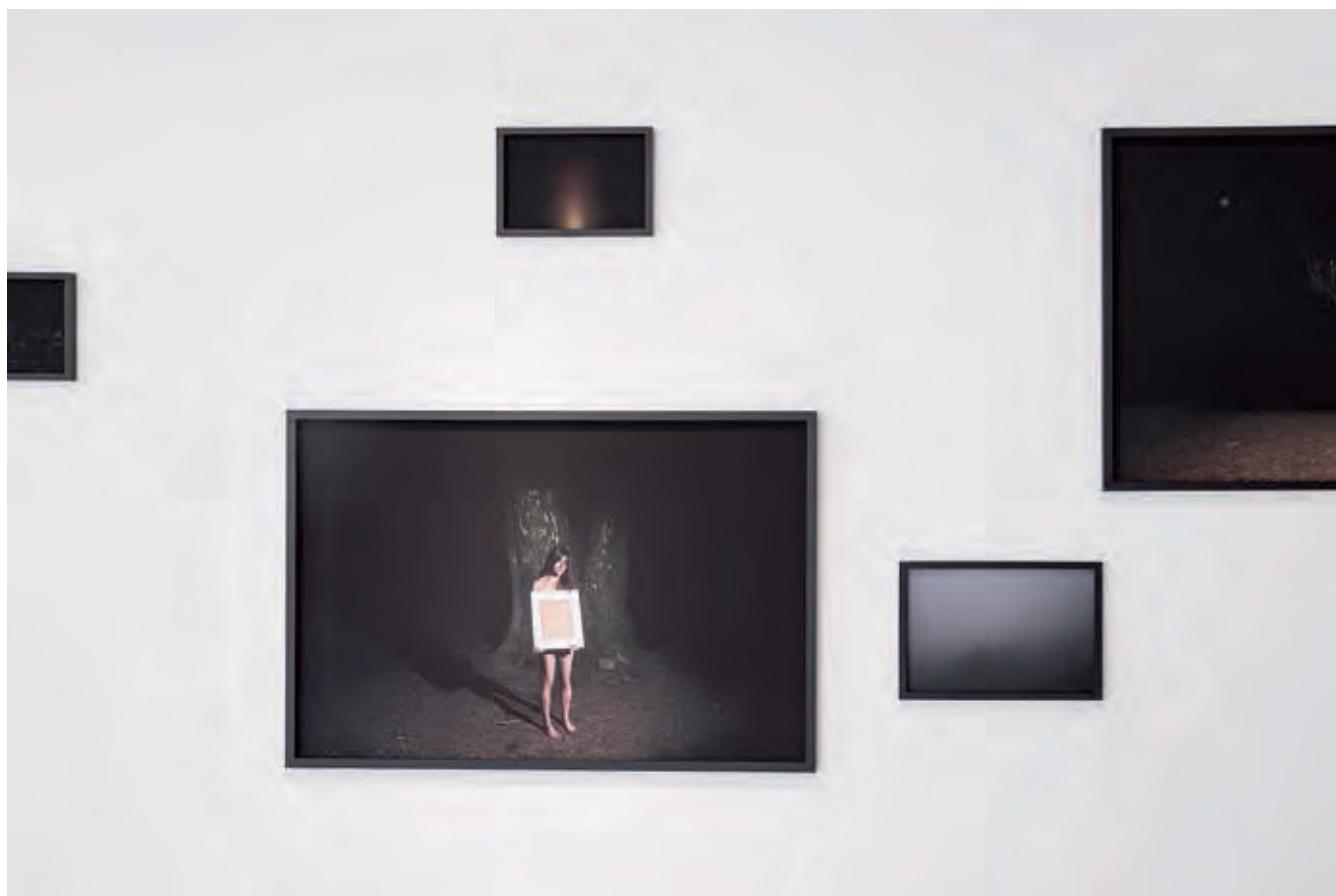
本屆評審委員之一，阮慶岳教授曾援引美國學者艾布拉姆斯（M. H. Abrams）的著作《鏡與燈：浪漫主義文論及批評傳統》，提出「鏡子」與「明燈」的概念，來評述本屆的入圍作品。但對我而言，「鏡子」或「明燈」都不足以詮釋當今的藝術家態度，原因是，「明燈」做為作者中心論的隱喻是現代主義的說法，過去我們認為藝術家是個天才，具備特殊能力，去再現那一般人看不見的事物，唯有透過藝術家這個發光體，才能將之給輻射、呈現出來。因此，藝術家成為一個像靈媒般的代言者。而「鏡子」，當然是「明燈」的反面，它只是個接收與反應的即時媒介，不是個光源。以「鏡子」作為藝術家創作態度的比喻，較著名的例子是安迪·沃爾（Andy Warhol）的創作反映論；在他的作品中，一個

商品邏輯的世界，如其所是的被反映出來，一切的消費圖像就是消費圖像本身，藝術家只是將之反映出來，當中並無任何經藝術家內在化的表現。這種作者的退位或讓渡的手法，正式宣告新的藝術觀已經來臨。

然而，當今的藝術進展，已經不只停留在這種「明燈」或「鏡子」的二元對立項，尤其是自從有了網路世界影響後，形塑個體的方式更形複雜，是「明燈」還是「鏡子」已交互糾纏、疊合，分不清彼此。因此，前述的主體自我技術：近身或遠去的相互疊現，或許可成為我們觀察本次臺北美術獎的一個論點。

首先我想從臺北美術獎得主王湘靈的作品《質變》談起，它是一組推向內傾而私密的攝影作品，影像表現出絕佳的平光黝黑質感，在漆黑幽深不見底的冷冽背景中，暗示著永無止盡的長夜；而在畫面唯一可見的是，佇立在畫面中央、拉著身後長影的藝術家本人，及其背後隱微浮現的植物與薄光，於是，一種孤絕沒有出口的情境相應而生。值得一提的是，我們從藝術家背後拉長的影子看到了光源的位置，一個無比清晰，比喻被他人所凝視的位置。但如果我們再更仔細地推敲，進入畫面的細節，我們將發現藝術家的眼睛微張，臉部朝下做沉思狀，裸露的身體被手拿的空白畫框遮去性別的重要部位。至此，我們驚覺藝術家的眼神和觀眾並無交會，也看不出被他人凝視下的物化抗拒，剩下的只是藝術家的低頭沉思和空景畫框。這是一種藝術家近身的自我觀照技術表現，惟，這樣的

王湘靈，《質變》，2014，無酸相紙輸出 12 件，2015 臺北美術獎裝置現場

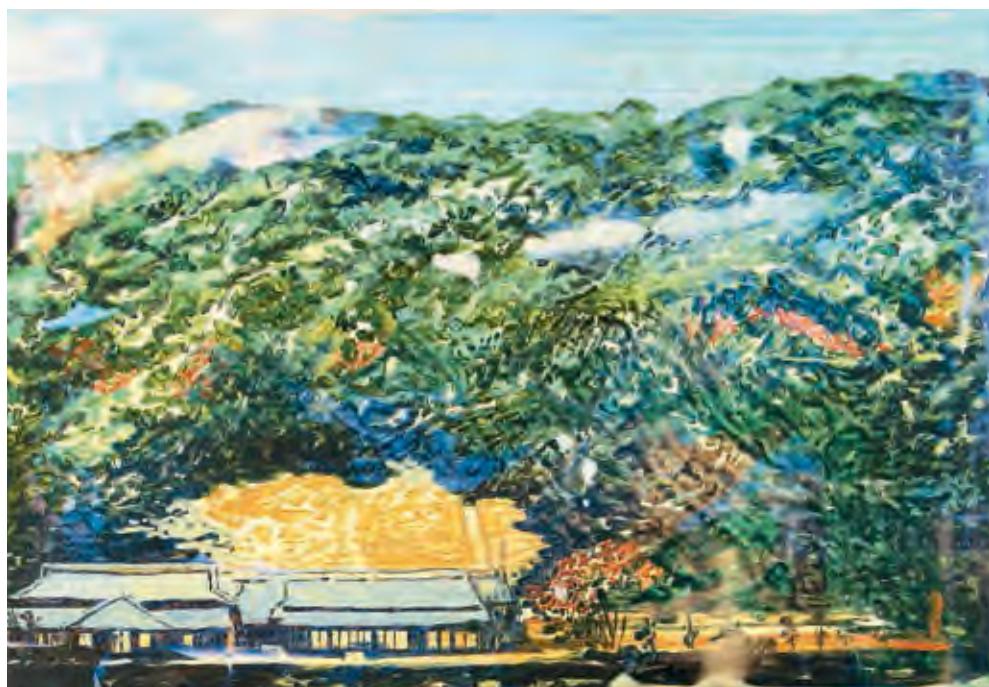
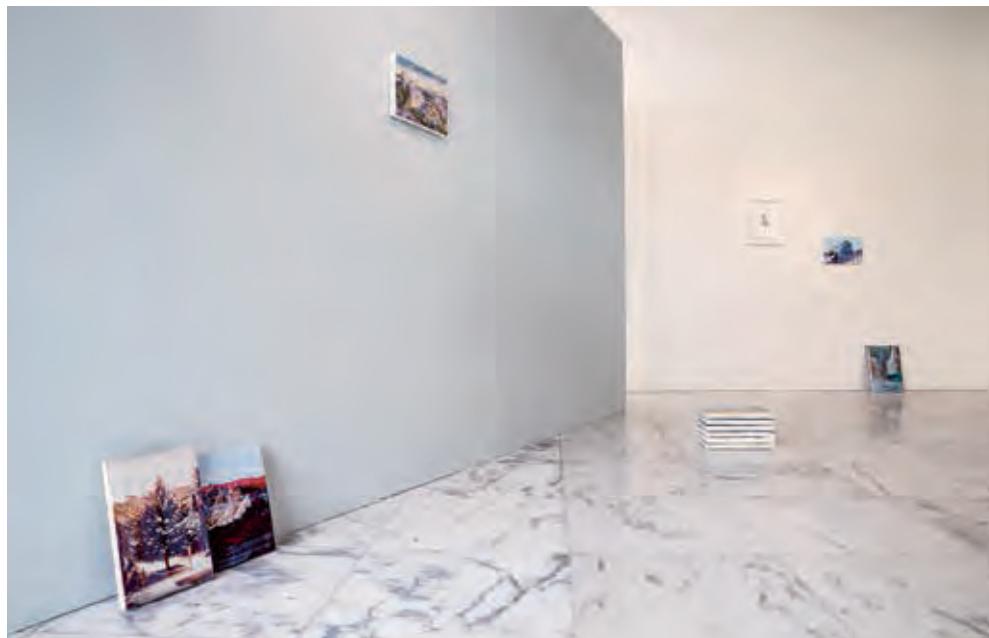


上圖——

許聖泓，《三川州》，2015，壓克力顏料、畫布、數位微噴輸出、相紙，2015 臺北美術獎裝置現場

下圖——

許聖泓，《三川州》(繪葉書 23：高雄市壽山館全景)，2015，壓克力顏料、畫布， $35 \times 24\text{ cm}$



近身自我觀看技術，不同於現代主義對同一性主體追問的焦慮，而是對自身「空場」的肯認，我們從畫框裡的空景暗示，已見證了藝術家主體的隱退和遠去，留下的只是懸置的誘惑及狐疑的觀眾。

同樣地，在優選許聖泓的作品《三川州》中，也體現了這種懸置不確定的觀看縫隙。藝術家透過系列的小幅繪畫作品，描繪日治時代，殖民者在台灣所發行的繪葉書（風景明信片），或更確切的說，藝術家是對著風景明信片寫生。這裡，藝術家選擇小幅的繪畫作品作為表達的美學語彙，當然不是偶然，因為太

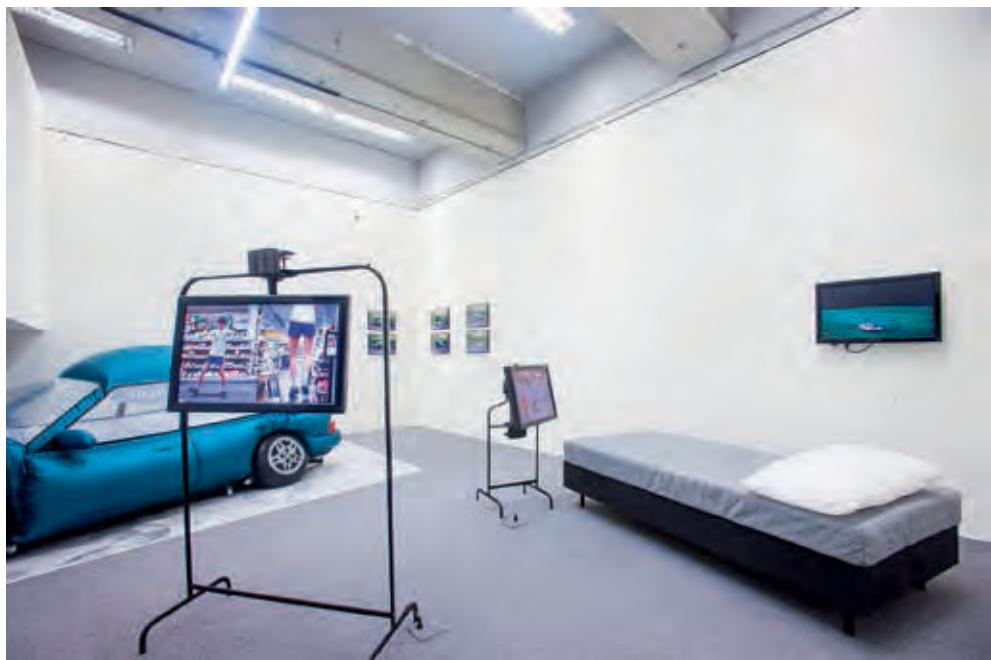
大會被當成繪畫來觀看，太小又會陷入只是風景明信片的再現。因此，畫面大小適宜的選擇，已考驗著藝術家的眼光，什麼時候只是一張畫，以及什麼時候是一張關於觀看技術的繪畫。許聖泓對著殖民者之眼對台灣觀看的再想像或再練習，正是一種觀看技術的練習，亦即被看者的回視與反思，當然所反思的不只是過去被殖民的痕跡，更重要的是提示觀眾，台灣現在或未來的殖民政權治理，從來就未離我們遠去。因此，近身或遠去的相互疊現又再次地出現在這件作品中。

另一件優選作品張夏斐的《太平洋公主》，是一件和觀眾相互對峙所帶出懸而不決的尷尬、挑逗、誘惑、羞恥、壓力等不知所措的空轉處境。藝術家以行動劇的表現手法，邀請三個全裸女性，頭戴米老鼠人偶頭套，沒有戲劇化的誇張動作，只是站立，或是隨興的並肩坐在一張雙人沙發上。當觀眾無預警的進入展場，會以為觸犯禁區，緊接地被僵住的緊張感，以及同時伴隨著窺視的快感，相應地出現在觀眾和表演者之間。這是一齣莫名難言，在場／不在場、既近且遠的慾望流快感區。無疑地，這是針對女性身體的商品化邏輯中，男性的慾望凝視而發的作品，不過在此，凝視總是不那麼順遂的，因為全裸女性愈是視若無睹的自由自在，愈是令男性的觀看屢屢挫敗，這就是它展現藝術威力的時刻！



張夏斐，《太平洋公主》，2015，
行動藝術，2015臺北美術獎
演出現場

致穎《無聊的現代生活》的優選作品，也是一件探索蟄伏於資本主義商品邏輯的系統化生活，及其慣性的行為模式。藝術家試圖運用米歇爾·德·塞爾都（Michel de Certeau）的「日常戰術」觀點，以一種弱者的技藝，繞過權力的支配，重新思考人在商品世界中，逐漸消失的徵兆。致穎在《無聊的現代生活》的命題下，展示《夢魘》、《慢跑》、《豐田》三件錄像裝置作品。其中《慢跑》是一件錄影行動紀錄的表演，藝術家本人扮演一個運動員的角色，把超市的商品輸送帶當成跑步機來使用，一種人被捲入商品物流，無盡循環的宿命不言而喻。而一旁的收銀員也裝作沒事的照常運作，一切異常、日常皆被均等的看待。觀眾因此被作品懸置在不知所以的荒謬情境中，如同永恆回歸的輸送帶，沒有出口。這種懸而不決的空缺魅惑，正是令觀者難以忍受的僵在原處、動彈不得的感性結界。



上圖——
致穎，《無聊現代生活》，
2015，複合媒材，2015 臺北
美術獎裝置現場

下圖——
致穎，《慢跑》，2014，雙頻
道錄像擷圖，1' 循環播放





林怡君，《致那家人、致陌生人》，2014，行為、文件紀錄（照片、文字、聲音）、捨得物（購物清單、烘焙紙），
2015 臺北美術獎裝置現場

林怡君對他者空缺的想像遺補，也是透過超市的商品場景來表現。在她的作品《致那家人、致陌生人》中，她以從超商撿拾來的顧客所遺落的發票，重新再找出表列其上的抽象編碼比對出所購買商品，試圖將商品當成考掘他人的生活樣態。這種將商品做為考證他人的消費行為及其生活模式，基本上是以商品「在場物」的消費印跡去追蹤「不在場的人」，換言之，這是對人迷失在商品邏輯中的警示。同樣地，這件作品也令觀者處於近身的在場商品，以及所相對應人的不在場的遠方想像；一種懸置的誘惑，不言而喻地呈現在這件作品中。

最後我想談的一件抽樣作品是彭奕軒的白板繪畫裝置系列作品《非永久性的標記》，這是一件如麥克魯漢（Marshall McLuhan）說「媒介即訊息」（The Medium is the Message）的作品。作者利用白板、白板筆本身的易逝性材質和影像傳媒作連結，媒介的自明性在此表露無遺，即便我們不看作品所繪製的內容，也能光從媒材聯想到和短暫易逝的媒體關係。這種由慢的手繪對照於快速易逝的白板，再由表面易逝性的白板媒材去對照大眾傳媒背後的短暫空無，已經足以令人僵住在出現與消失、在場與不在場之間的「懸置美學」。

我們前述論及新世代藝術家所形塑的主體和網際網絡息息相關，他們已習慣編碼、解碼、壓縮、轉檔、儲存、分享、傳送等狀態的媒介－主體，這種介於「之間」的生命狀態很接近德勒茲（Gilles Deleuze）的塊莖（rhizome）概念，不斷在「與」什麼、「與」何事、「與」何人的水平連結中滋生、蔓延及展開，

彭奕軒，《非永久性的標記》，
2015，白板、白板筆，
120×300×10 cm



創造非此非彼的「中間」媒介價值。這不同於中生代向下尋根與向上垂直超越的樹狀生命狀態。因此，新生代藝術家所提供之「懸置誘惑」，正體現這個世代的生活情境，值得我們關注。