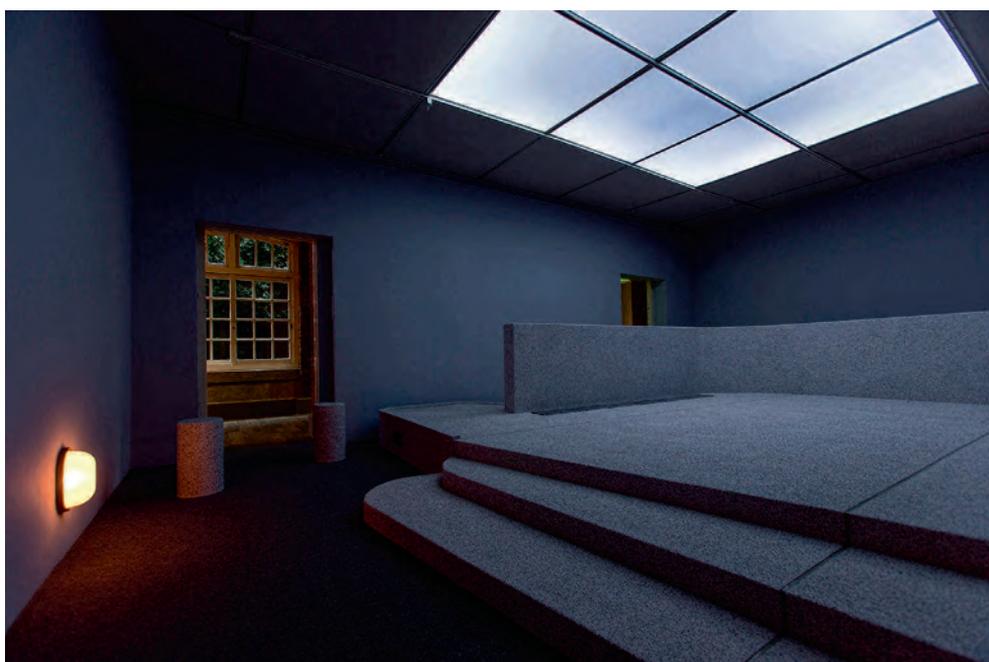


# 打了馬賽克的頂峰—— 2017 臺北美術獎中的風景、 時間與頓挫的視覺性

## Pixilated Peak: Landscape, Time and Visual Frustration in the 2017 Taipei Art Awards

文 |  
游崴  
Wei Yu  
藝評暨獨立策展人

今年的臺北美術獎中，楊季涓在展間裡做了一塊抵石子臺座。場景乍看有些荒涼，以至於站上臺子的觀眾，都有點像是作品的一部分。但這確實不是一個純粹的空景。臺座的排水孔、水溝蓋與燈具內暗藏喇叭，播放著藝術家的獨白。這個名為《短篇集：石子臺》的聲音裝置有著矛盾的空間感，它是一小塊被室內化的戶外公共空間，又像是被藝術家附身的大型傢俱，語言鑲嵌在既開放又私密的場域。從音到景，我們很難把藝術家的獨白從這樣特定的風景之中剝離開來。



楊季涓，2017，《短篇集：石子臺》，聲音裝置、木料、抵石子、水泥、水管、水溝蓋、燈具，尺寸依場地而定



## 風景變造

類似像楊季涓的抿石子臺座對於「景」的召喚、改編與凝想，在這次臺北美術獎中不是特例，許多作品也展現出相似的氣質，並形塑出閱讀展覽的幾條不同的路線。首先最顯眼的是對現實場景的變造，並程度不一地涉及了現成物美學與文化符號的操作，如黃逸民的《山寨》先是採擷了臺灣廟宇的傳統裝飾美學，再進一步將之改製成一種過度化的、動態主義的視覺語言。在洪瑄《供帝居》那裡，臺灣常見的工地場景現實被拿來改造（宋畫）藝術傳統，在此之中，施工圍籬被辨識為屏風、便當盒的回收標示為落款。

某種程度上，這兩件作品喚起不少臺灣 1990 年代某種現實主義美學路線，它們背後的運作主要來自於從「雅 / 俗」、「稀有 / 量產」的二元對立中生產一種符號的動能。常民美學與工業生產相結合，變成了一種拆解高蹈文化的媒介。這種策略近於次文化脈絡下的「拼裝」(bricolage)，<sup>1</sup> 在這種對於差異文化場景的嫁接之中，山寨變廟堂，「工地居」以房地產廣告般的口吻佯裝為「供帝居」。

左圖——  
黃逸民，2016，《山寨：鳳尾》，  
保麗龍、水泥、紙漿、金屬、  
木材，尺寸依場地而定尺寸依  
場地而定

右上圖——  
洪瑄，2017，《供帝居》，複合  
媒材裝置，尺寸依場地而定

右下圖——  
孫培懋，2016，《遊園須知：  
登高的望遠》，壓克力彩、畫布



同樣是對於場景變造，李承亮的雕塑裝置與孫培懋的繪畫並不訴諸差異文化符號的動能，而是運作在多重時間感的疊合之中。在他們手中，破敗的都市殘片被拿來打造某種逸離現實的劇場式空間。《路上的萬年站》裡那些用現成物拼裝、功能不明的小空間，像是從現實之中鑿出的各式各樣小孔道，供人暫時逃脫現實；《遊園須知》則從臺灣公共場所中凋零的裝飾物為起點，描繪現代懷舊之境。

不論是可走入的雕塑空間或是可神遊的繪畫表面，《路上的萬年站》與《遊園須知》都是疊合了多重時間的一種場域變造。它們儘管視覺形式殊異，但都相似地帶有一種對於殘餘物的凝視——只是一個將觀者拋進平行宇宙，一個帶我們往記

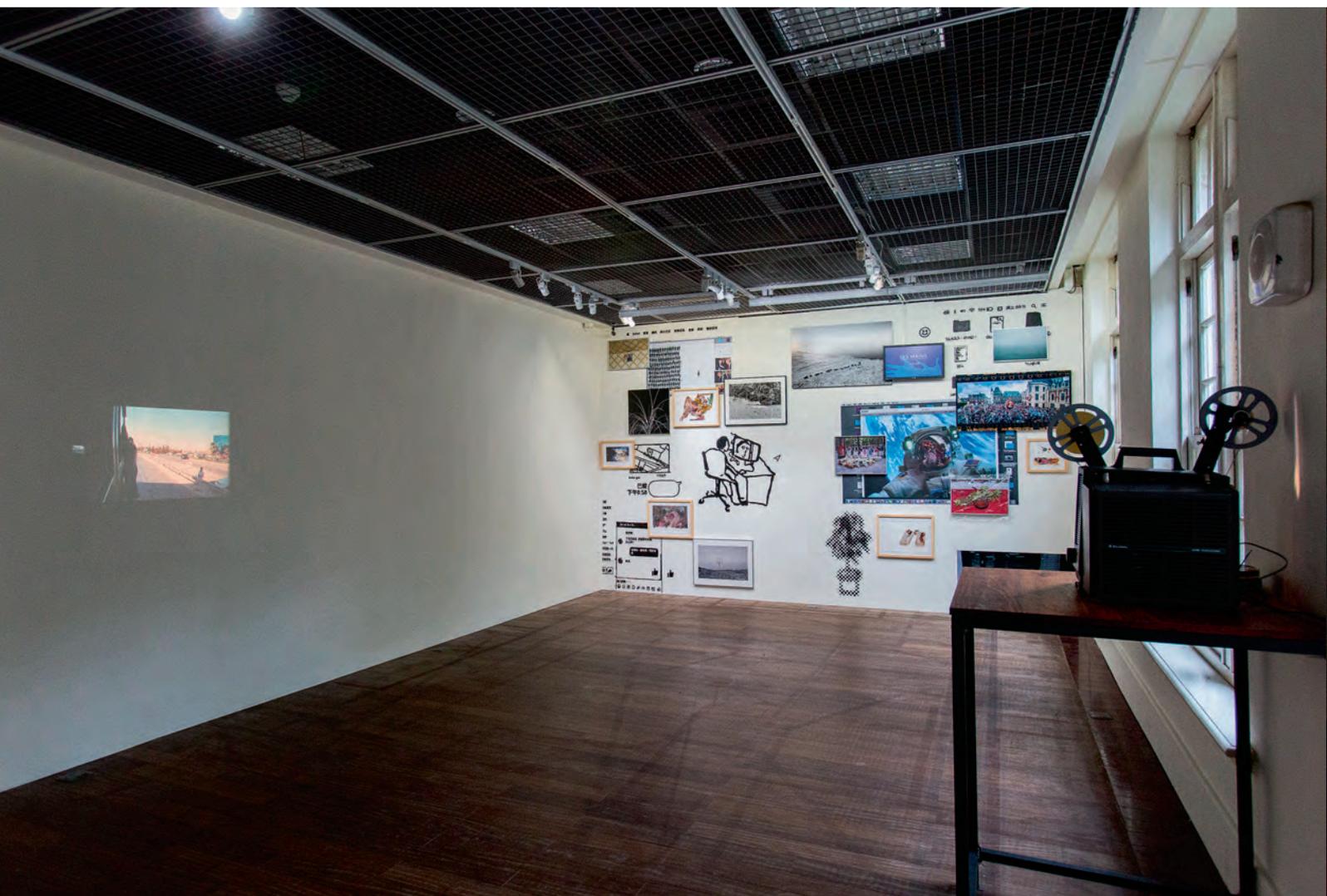
憶之海。在李承亮那裡是空盪盪的無人太空站，孫培懋則「驚覺著此地就是兒時嬉戲的地方」。<sup>2</sup>

## 捉影與結晶

江凱群作品中的風景有一種低度的個人指涉。乍看如旅遊回憶，但我們並不真的能指出這是在哪裡。難以錨定座標的地景，跟他筆下總是面目模糊的人物有些類似。它們都是含蓄的類日記體，但不太透露作者的秘密。

江凱群的作品運作在這樣一種不斷微調的、看似親密但實際上疏離的距離感。作為一種刻意模糊化的個人指涉，江凱群的風景多少讓人想起波特萊爾作品裡的那種現代性，關於每個逝去的當下，任何全景式的捕捉都是徒勞。但最讓人注意的是，他把這種模糊的捉影（drawing）加入了馬賽克拼貼中堅強的物質性，以至於讓人有種將時間感結晶化後、近於永恆的錯覺。馬賽克拼貼作為一種充滿歷史感、公眾性、裝飾意味、觸覺經驗的視覺形式，與那些帶著個人銘記的風

江凱群，2017，《第三人稱的過客 II》，複合媒材、16 釐米膠捲影片，尺寸依場地而定



景捉影，組合成異質化的繪畫表面。不管是記憶、時間，或是流動中的定格畫面，這些難以捉摸之物在作品中結晶化，進一步成為某種堅實的存在。

王煜松的《花蓮白燈塔》有著類似的質地。這件作品背後的文本看似特定，但實際上卻是一個難以錨定的起始點——這座存在於藝術家少年記憶中的燈塔，其實是作家楊牧在記憶中曾經凝視過、如今已不存在的白色燈塔。「想望著楊牧的想望」讓王煜松的白燈塔像是套版不精準的雙色印刷，形體有些模糊。以此為起點，藝術家展開了他充滿精神地誌學意味的寫生行動。

但這確實像是一場虛幻的田調，從藝術家搖搖晃晃地揹著與身體不成比例的畫板開始，就預告著這一切是那麼地不合時宜——只能在水中憋氣掙扎、在難以塗抹的不鏽鋼板上勉力畫著那僅僅是殘存在他人記憶皺折裡的地景。那是在傳統技術意義上注地失敗的一場寫生。無生可寫、無力可寫，王煜松以挫敗之姿回應了繪畫傳統。最後，這一趟近乎有些浪漫的捉影行動，變成了一系列情感節制的觀念文件，包括散文頁面、地圖、錄像記錄，以及最具繪畫性的一張燈塔設計

王煜松，2017，《花蓮白燈塔》，  
複合媒材，尺寸依場地而定





吳思嶽，2016，《澳大利亞》，  
複合媒材，尺寸依場地而定

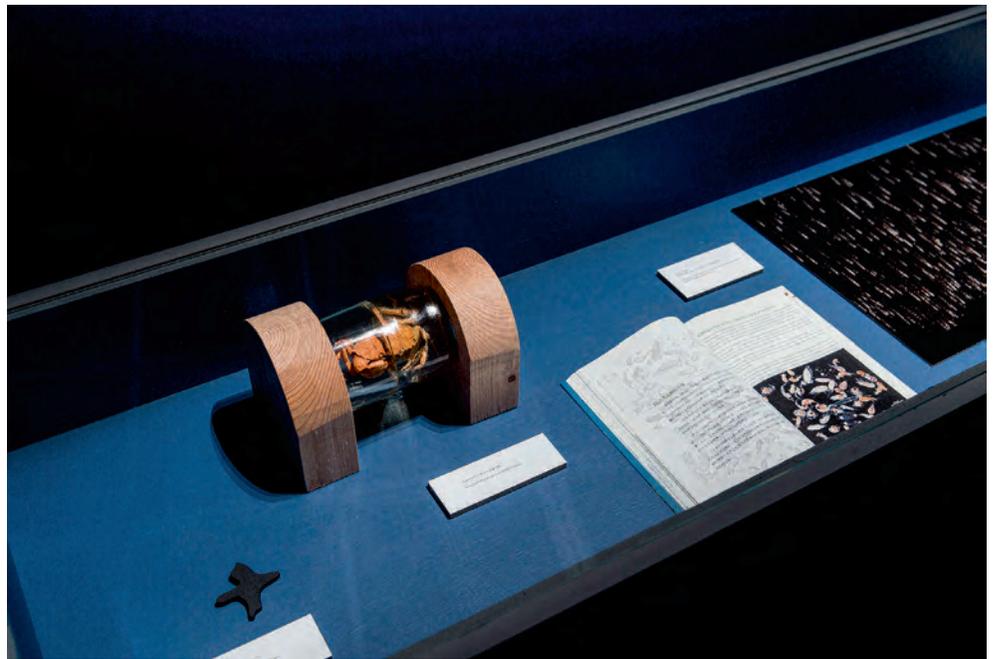


這種謎樣化的觀看中，現實基礎被抽樑換棟，傳說中的地景被擷取、縮小、去背、單元化，變成了整個作品系列中最引人目光的雕塑物——由人工光源與背景紙所襯的一個山丘模型。

同一作品系列中的影片《伊利薩山》呈現著在荒野中的藝術家，但有些荒謬的是，我們並不真的「看」到藝術家在行走，真實的地景影像，已被抽換成貼了材質的3D模組，我們甚至不太確定有沒有原始影像。紀實的音軌，透露著藝術家的行走與日常對話，當它貼合著徹底虛擬的數位地景時，聽起來竟像是不尋常的畫外音。或許應該說，《澳大利亞》並不真的帶我們重溯了那段藝術家的個人旅程，而反倒是不斷推遲著去實現它，變成了某種抽象意義上的公路電影——在這樣的運作之中，當下現實與歷史經驗之間的路徑被無限拉長，進行著無止盡的編輯、後製、拆解再編輯。

在這次臺北美術獎之中，這種企圖重溯歷史經驗卻又不斷推遲過程的狀態，也可見於吳其育的《高速落海》。這部有著散文電影格式的雙頻道錄像，圍繞著1996年臺海危機歷史檔案，但此主題並非聚焦出來的，而是相反的像是散射般連綴了許多敘事，藝術家一路帶領觀者從熱帶水族箱、阿姆斯特丹帆船節（來自早先駐村經驗）、大航海時代的殖民者、美軍航空母艦，來到了1996年臺海上空。然而那顆傳說中引發政治危機的飛彈，比我們想像中更神祕，而是只能透過一連串的二手文本，影像出處包括中國空軍微博、日本自衛隊、臺視與央視新聞。我們焦慮於如何目擊那枚飛彈？但吳其育像是反過來提問：究竟那顆飛彈看到了什麼？在這個個人空拍機崛起的年代，原本昂貴稀有的視覺經驗變得普及，也帶來了一種新的觀看經驗。《高速落海》用了很迂迴環繞的路徑在逼近它的主題。

吳其育，2017，《高速落海》，  
錄像裝置，15分



## 頓挫的視覺性

今年臺北美術獎作品中對於風景／場景的處理，如果多少顯現了藝術家面對材料、處理現實所衍生出的不同技術，那麼最值得注意的，或許不是這些技術的類型（變造、再現、踏查、編輯等），而是這些風景技術如何不約而同地展現為某種挫折經驗：那是一個個虛幻的、模糊的、難以錨定的、被不斷推遲顯現的景。這種「視覺性的頓挫」作為一種手段，一定程度上指向了對於再現的批判性思考，有時則外延成為曖昧的國家主體性之喻，但更值得注意的是，它也是過去

十年來臺灣藝術中某種敘事復興（a revival of the narrative）的語言形構之一。視象與現實之間的偏差、斷裂與不透明，成為視覺敘事之所以能不斷增生的重要條件。正因為失敗的全景敞視，所以故事得以一直說下去。今年臺北美術獎中那些無法被一眼識破的風景，埋藏了這樣的線索。至此，我們距離那個視覺性貫穿一切的想像已很遙遠了。借用《伊利薩山》裡反高潮的結尾——漫長的山路行經到最後，藝術家並沒有帶著我們征服了什麼，只是給了我們一個打了馬賽克的頂峰。

- 1 迪克·赫伯迪格（Dick Hebdige）很早便曾談過「拼裝」的美學潛能：他把李維史陀（Claude Lévi-Strauss）最早對於這個概念的人類學定義——即物資缺乏情境下的一種適應環境技術——拿來解釋次文化風格中，藉由重組主流文化符號來挑戰主流文化的策略。
- 2 直接借用孫培懋其中一件作品的名稱。