

藝術中的城市：空間與身體

研究者：陳維峰

摘要

有關城市現代性的批判中，資本主義造成城市空間的變化無常是一個常見的說法。藉由分析國家文化藝術基金會從 1997 年以來到現在的美術類歷年的補助案，探究藝術家究竟是以那些角度將城市問題化，尤其是生活經驗被表現的方式。藝術家們似乎維持一貫批判的基調，企圖以虛無來對抗無常，以無人煙的無常空間來對映資本主義擴張以來人物皆非的家園。事實上，都市空間的無常只是症狀，無法道盡藝術家們積極的視野，毫無生氣往往伴隨在消費社會。本文嘗試以想像力的視角為本，重點涉及城市的欲望生產，闡述藝術家在九〇年代末期以來運用訊息的情況下，重新生產了那些帶有生活風格的裝置，俾便擺脫無常的影響。同時也是作者的主張，九〇年代以來的台灣藝術，在經受城市化與全球化的龐大力道之後，這些是若干碎裂破片飛散之前卻又急速遭到凝固的張力，有時是，城市角落一偶破出的魔幻；有時是，堆疊過於喧囂的孤獨；有時是，不再玩弄概念，是在探尋日常環繞而生的事物如何實踐自己的命運。追問這樣的差異，身處晚期資本主義以降的創作，它揭露了我們的日常生活，這些看似虛無的表面卻也是最終接連到人與城市的交往互動與感官感覺的身體部署。

關鍵詞：現代性、空間、消費品、訊息、身體

前言

所有藝術品都是意識形態機器。

—— M. Maloney

現代性（modernity）推翻了古老城牆，城市被視為有無限發展、無窮活力、無窮多樣以及無限可能的場所。在城市中，似乎可以體驗到整個世界。它那密集的人口使得奇異的以及奢侈的商品能夠進入城市的各式各樣的商店和商場。因為過於廣闊和變化多樣，以至於不能從主要街道來審視這個城市，通過宛如無法窮盡的街道巷弄，城市承諾它未曾間斷的新事物，使得遊蕩者（flâneur）持續追尋。大型公園和動物園為現代大都會提供了鄉村和叢林生活的體驗，而城市川流不息的車潮顯示它同時允許其居民在不用真正離開此地的情況下擁有大範圍的旅行。這被包覆的無限性是一個有力的但卻充滿悖論的表象，諸如齊美爾（Georg Simmel）這樣關注城市生活的思想家認為，城市的某些特有的解放力量就在於對其物理界限的超越，從而不只是為無限的自由提供了方法，也提供了一種象徵。

不僅是當前地域和人口數目的規模……已經使得大都會成為自由之地。更確切地說，正是通過超越這種可見之廣袤的超越，任何已有的城市都會成為世界普同的場所……小城鎮的生活空間主要是自足的和獨斷的……而大都會最重要的特點就在於超越其物理邊界之外的功能範圍。¹

唯有「通過超越這可見的廣袤」，任何已存的城市才能夠成為世界化的場所。反之，關於城市過於無限性的邏輯難題，齊美爾乃是思索那些藉以被視為城市及其位於中心區域的地景變遷及其消逝來達到的。

在國家文化藝術基金會（National Culture and Arts Foundation，以下簡稱 NCAF）美術類歷年展覽與創作申、獲補件數的觀察上，如同上述這種消逝之物的缺席（the absence）和消逝感是筆者想要探討的：大都會生活的廣闊範圍把太多不同的人捲入了太多不同的、急速變遷的關係之中，以至於它不能心理健康

¹ Georg Simmel, "The Metropolis and Mental Life", in *The Sociology of Georg Simmel* (New York: Free Press, 1950), p.149; 此後縮寫為 S。

地，甚或根本不可能與我們大多數的居民，形成強有力的情感關係。作為現代運動的產物，都市主義（urbanism）影響台灣文化的核心位置，是政治秩序和社會騷動的根源所在。同樣地，城市也構成知識新奇和挑戰的源泉。城市的建立開始於減少農業改換為工商業，提高商業與貨品的流通，增加工業產品的設計與製造，進而更加地脫離自然和依賴人造物；另外也改換空間，比如快速道路、高速公路、公寓與摩天大樓，包括電影、電視與網際網路等媒介的虛擬空間，從而形成新的空間感與身體感。

1996年，李登輝先生贏得第一任民選總統，象徵著政權本土化的正式開始。1996年，國藝會成立；1997年，召開了第二屆全國文化會議，這些事都可看出政府致力於改善文化環境、加強文化藝術活動等等政策的推行。此時恰恰是在台灣自1987年解嚴以後第二個十年的開始。解嚴後的台灣在政治、社會上呈現了急遽的轉變，文化界亦然，許多以往禁忌的議題透過不同的領域紛紛出現，自主性的建構和認同成為追求的目標。在知識與權力重新的結構下，1990年代的台灣藝壇仍面臨了來自本土、中國、西方三面衝突與抉擇，隨著強人政治的結束及威權體制的瓦解，台灣意識逐漸高漲，美術界掀起一股本土風。本文所要關注的是從1997年到目前國藝會美術類歷年展覽的補助案，藝術家將城市問題化的各種表達，涉及了城市經驗被表現／描繪的方式。

在城市的主题上，筆者預計梳理若干藝術作品去反思大都會及其缺席美學。解嚴之後的第二個十年，首先，除了廣泛可見的政治議題之外，持續是對市場資本化與社會環境變遷的關切，從文化層面與個人情感記憶，直接提出對土地的關懷，例如陸先銘、連建興。這個議題隨著台灣的經濟成長和都市更新仍不斷被關注，例如周成樑、陳伯義、倪祥。在此議題中，他們對台灣藝術發展中的鄉土關懷與本土意識，提供了較深刻的視覺實例。相較於解嚴後台灣社會對土地的悲情，可以發現藝術家個人的感情記憶與其所表現的土地關懷，已不再過度強調大時代的歷史悲情，反而是從個人的影像中，流露出一具情感認同的感性。其次，九〇年代以降的台灣，除了因為政治解嚴帶來的思想鬆綁，產生更多思想的衝擊，同時也因為經濟發展的成功與都市環境的飛快變化，提供藝術家從消費文明與媒體意識中挖掘更多的創作題材，比如王俊傑、潘大謙、涂維政、崔廣宇、蘇孟鴻。他們雖然各有不同的關心內容，也使用不同的材質、創作形式與意識，由此延伸、運用的消費符號與訊息，來自媒介社會的影響則是明白的。

最後，面對當代訊息文明的快速發展及其所產生的影響，藝術家藉由訊息所形成的資料介面，總是要不斷問題化訊息的意義。資本主義制度發展到20世紀後期，資本、商品與訊息之間的界線開始變得非常模糊，訊息因為流通出現了資本的特徵，而多元的媒體又給這一變化提供了更大的活力。在媒體與網路的當代訊息社會中，影像已經無所不在，影像幾乎比實存的物質更重要。全球訊息文化

見証的乃是客體 / 物 (object / thing) 的無性繁殖，它們擁有一種新的自主性，刻正通過全球網路流動而快速運動，在其流動中逐漸逸出主體的管轄。我們要追問的問題似乎不只是「什麼是物的形象？」而且還有我們如何把物的形象和想像力改造成值得信賴和尊敬的力量？全球訊息流動的提升不僅僅象徵科技世界進步的效益，同時也影響了社會與經濟的運作。當生活變得訊息化時，它便擺脫了它原有的基礎，新的訊息與數位的通信之流取代了舊的國家或社會的製造流程。如今我們生活在電子化空間裡面，並似乎陷入了各種複雜的情況之中——一方面需要維護批判的存在，另一方面又得在電子化狀態下生存。電子化媒體的此一層面要求我們對於媒體與訊息之間應有一種新的看法。在上述中，有一類，是從訊息介面切入，比如袁廣鳴、賴珮瑜、陳怡潔、許哲瑜。另有一類，是從訊息身體感或空間感切入，比如王雅慧、黃建樺、陳宛伶、陳敬元。綜合上述，本研究預計分析的藝術家共計 18 人，以下分析它將依「城市謠言」、「奇愛之鏡」、「訊息零年」與「My Place」等分類歸入主題：

- 一、水泥謠言：陸先銘、連建興、周成樑、陳伯義、倪祥。
- 二、奇愛之鏡：王俊傑、潘大謙、涂維政、崔廣宇、蘇孟鴻。
- 三、訊息零年：袁廣鳴、賴珮瑜、陳怡潔、許哲瑜。
- 四、My Place：王雅慧、黃建樺、陳宛伶、陳敬元。

一、 水泥謠言

城市，這座人造和水泥的巨石，努力的起點在於人與人的距離。當代台灣被想像的不只是此地，而且同時還有給與彼地的知覺，在這般與世界對話的歷程中，所有運動與思維不得不捲入一場快速連接彼此的建設。面對現象或符號，原因與結果，時間允許理性之鏈作出分類。大眾從而在恐懼消失的時候誕生，一種無分彼此的同一性飄飄瀟瀟。作為革新的意義不在於探討一套研究的方法論，而是首先要弄清楚什麼才算是生活的材料，尤其是那些不同於以往交通經驗的高架橋、快速道路，比如自汐止五股高架橋 (1991 年開工，1997 年全線通車) 開始，一直到近年來的新市鎮開發或都市更新條例帶來的改變，比如重劃區、超高摩天大樓。快速的地景變遷，從藝術來說，城市不是一張明信片，它此刻更像的是一則傳說或謠言。

(一) 一片長牆直站立

陸先銘 Hsien-Ming Lu

1959 生，台北，台灣

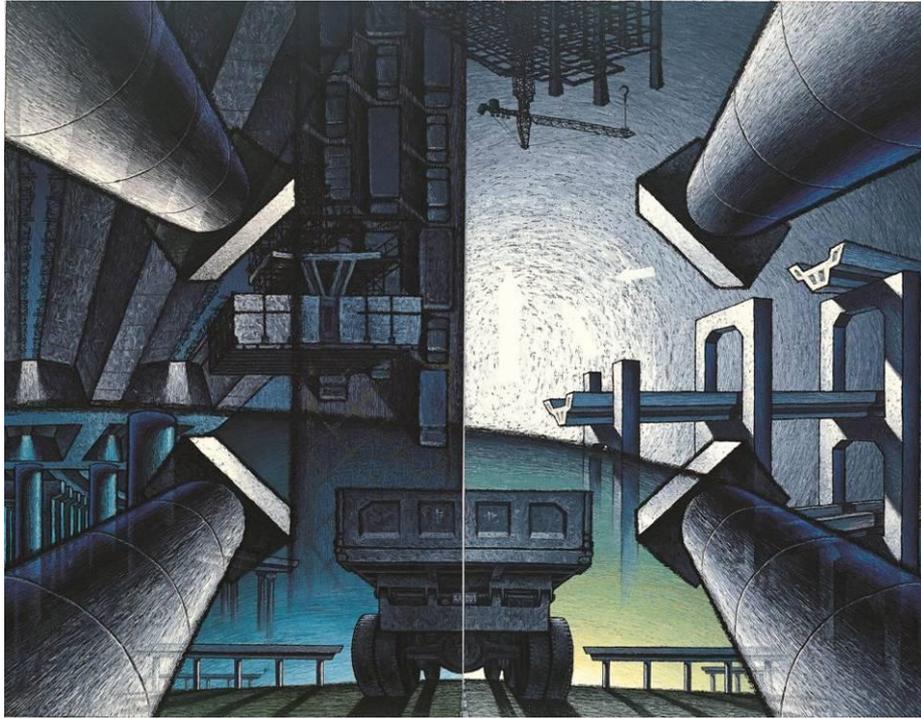
〈都市美學〉，1993

〈都市邊緣的主流意識〉，1998

其實從一開始就是這樣。曾經接受過，沒有一了百了。話語並不急於加諸對方，它在意的是生產。失語、激情、瘋狂、嗚咽；那些過分的、被擊中、被傷害、被摧毀；在朦朧、在夢中、陌生又難以克服的相近，書寫的想像和想像的書寫都是必要的。九〇年代，陸先銘開始了以都市交通建設為對象的繪畫。他藉由局部片斷的取樣做不同的切入，並予以放大檢視，除了對台灣都市化的新節奏進行有意的感應之外，也企圖從中揭露自我的人文立場與社會態度。在他的畫中，藉由超低視點的運用，誇張了都會建設的冷硬規模，直使它們遮蔽了天空也盤據了大地，並取而代之彷彿成為現代人的新自然。然而，人在其作品中卻又幾乎不存在。關於這種超低視點的取景法，西方稱之為「蟲眼觀點」(Worm-eye Viewpoint)。他不只是刻意營造巨大建設的凹陷空間，細看不難發現，他其實應用了多點透視來組構畫面與畫中的題材。²他的都市感受焦點在於牆，這種牆的感覺其實也包含高架橋一長排的大型基柱、高樓大廈和貨櫃車工程車誇大的長長貨櫃或車體。某種程度上，陸先銘帶有奇里柯(Chirico)的味道：色調、佈局、光線、陰影、多事點拼組空間等等，不過陸先銘不循超現實之風，而是運用超現實的手法來描繪現實的題材，他作品中常出現的斜長影子並不容易叫人見到事物「靈異、形而上的一面」(奇里柯語)，或者「沉默而神祕的靈魂」(康丁斯基語)。在他多數的作品中，卡車、貨櫃車及橋柱的影子與橋柱本身平行、交錯，切割畫面也建構畫面，一方面在畫面的形式構成上扮演著積極的角色，一方面也變成畫面上造橋築牆的另一種物理元素，同時也強化了畫面一種空間的深度。從 91 年的〈台北風景〉系列開始，陸先銘的作品始終離不開捷運曲折蜿蜒石墩，聳立的圓柱暨規格化的石墩，像極了建構中的未來世界，但卻是沒有森林、花草與陽光，這樣的世界也許擺在生活環境中你我並未全然自覺，一旦轉換到幅幅畫面上，才恍然知道原來這將是你我要生存的環境！³

² 石瑞仁，〈內視・外觀・超脫〉，《藝術家》，222 期，1993.11，p.232。

³ 連德誠，〈碰到一片好長好長的牆——我看陸先銘的「都市美學」〉，《藝術家》，222 期，1993.11，pp.235-237。



陸先銘，《對她的仰望》，1993。

(二) 那山，那人，那狗

連建興 Chien-Hsing Lien

1962 年生，基隆，台灣

〈寂寞夢土〉，2001

〈偶戲誰、誰係偶〉，2006

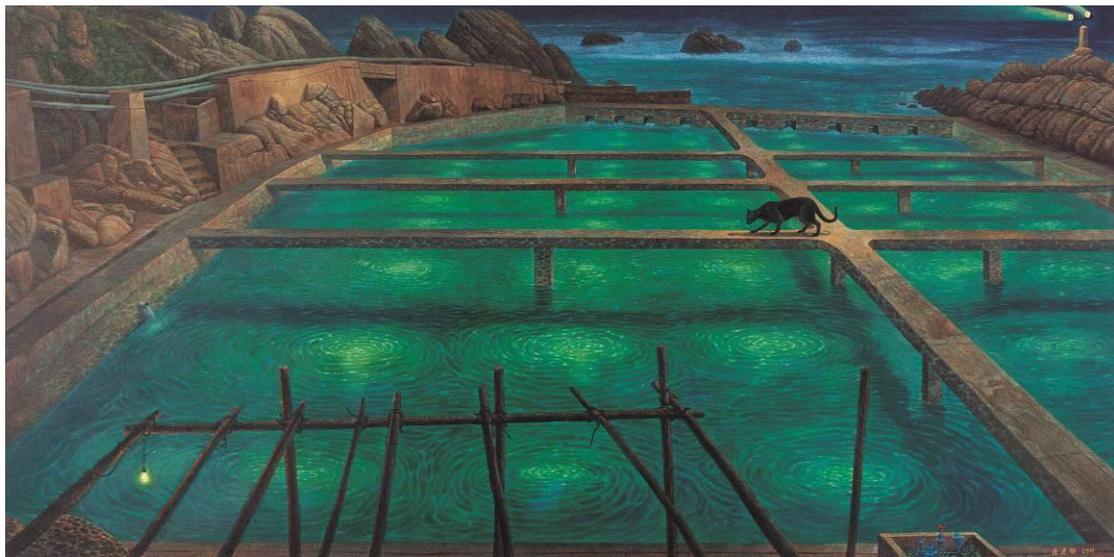
冷冷的綠色山巒、荒廢的水泥建築、形單影隻的人、踱步潛行的貓、孤獨的蜥蜴、安靜的水域……越是荒山峻嶺前，就越是可以瞥見一小處似乎正在緩緩蠕動的生命。他們都帶著一股沉默的氣息，彷彿一聲輕輕的踏步聲，都足以讓一切騷動起來。這是連建興的私人王國、想像夢土，安靜卻也似乎寂寞。⁴

無人的廢墟早已成了連建興作品的基本調性；正是這種「豐富的場所語言」，讓他一股腦地遁入廢墟的迷戀之中。特殊的場域與表情，讓連建興在熟悉的成長土地上，見證了生活地景的變遷，並對這令人無可奈何的時代演進，做出低調幽微但卻立場堅定的控訴。清一色充滿冷斂愁容的靛藍與褐綠，加上黯淡的明度和

⁴ 黃小燕，〈寂寞夢土——連建興 2001 個展〉，《藝術家》，316 期，2001.9，pp.494-497。

灰濛的彩度，讓連建興多數畫作都帶有一種濃重的濕氣與霉味，叫人勉強微笑都難。連建興所畫的廢棄廠房和破敗遺址，不單單只是風景的凝塑，而是對成長經驗的生活空間與記憶的召喚。眼看著熟悉的場景逐漸老舊、凋敝，彷彿年少歲月一點一滴無情地消逝一般，令人感到唏噓和感傷。空盪無人的風景，蕭瑟荒涼、孤靜寂寞；雖無人至，但人跡處處的強烈戲劇性對照，更加重了他畫中詩意的淒清，也表達了對於人們破壞環境而導致生命記憶消失的心理悵然。是此，連建興默默刻劃的風景，儘管安謐沉靜，但始終有股抑藏在內心深處的荒疏感——沒有絲毫喜悅，也沒有特別的憂傷，就只是帶著沒有絲毫表情的空洞眼神。⁵

他畫作始終都是以凌空的姿態觀看大地。鳥瞰的場景，宏觀的蒐羅眼前的景物，他借用攝影的視覺構成，將魚眼鏡頭的效果運用在他畫面構圖上。魚眼的技術，恰好滿足連建興擴大視線所及、囊括所有景物的需求；魚眼的變形效果，正好將眼前的風景與造型轉換成舞台意味濃厚的空間部署，共構出帶著超現實的戲劇性效果。⁶



連建興，《探 II》，2001。

⁵ 李思賢，〈是景非景·若即若離——連建興繪畫中私藏的孤蔽性格與社會觀〉，《藝術家》，445期，2012.06，pp.306-309。

⁶ Ibid.

(三) 大牆下的微光

周成樑 Cheng-Liang Chou

1969 年生，台北，台灣

〈隻字片語〉，1999

〈家見戶說〉，2002

〈中和三村〉，2004

周成樑的作品貼近小市民生活情調的質樸，甚至帶點魔幻的味道。抽離現有的色彩，進而以米色及低彩度的藍綠色彩為基調，使整個畫面呈現某種耽溺沉味。主題常見台灣的頂樓與加蓋鐵皮屋頂的景色、頂樓高處的無人和邊緣角落。周成樑說道：「創作對我來說，帶著半自傳體的成分，而且是比較本能的。環繞自子己以至家庭，再推及周遭人物生活的處境。在這個範圍中，我重建我自己，並形容自己與環境的關係。這樣的題材選擇並非預設，就只是一種需要。我來自一個小家庭，一個破碎後再重建的家庭，和周遭環境的關係帶著些許緊張與不安，像是一個搖搖欲墜的空中樓閣。這樣的生活經驗維繫在內部淺淺的幸福，與外在強烈生存的努力中。」生活經驗對於周成樑的創作而言是重要的，除了自我身體的感知，還有周圍環境的氣息。「我的創作母題大致是從自己的經驗開始。童年時，我嬉戲於即將邁入工業化的水泥城市中，仍倖存的河邊、未開發的空地中。成年後，居住空間逐漸窄化、複雜、凌亂，就如同一般的城市化故事居住，環境日益惡化。但是我能在城市其它地方找到樂趣，因為它包含多元豐富的事物。我也非常喜歡在城市中遊走、閱讀，觀察總能發現新事物。」在住家附近觀察，帶有童年嬉戲的經驗和在城市閒晃的記憶，通過描繪屋頂天台，或者做體操、慢跑與休憩等等的人，投射著自己生活在現代城市中的情感。畫面中，光線營造與顏色使用是周成樑的特色。他感覺光線即是溫暖，也是一種注視。光線讓人、事、物似乎失去聲音，但是帶著神聖禮讚之感，給平凡的角色一份不平凡的呈現。

7

周成樑確實在某種制度下累積一種「不安」。他表現了日常生活的某種任意性：把操場、樓房與盆栽作為天空、大地來成長。而且這種替換竟然是由「現代化」所支配。而這些事情的所有一切，讓他多多少少感到有被欺負似的感覺。但是，我們也不能斷言說，這種「不安」必然是制度壓抑人類，而是意謂周成樑和其他一般的人不同，他沒有把樓房操場做為一種「居住」來接受。周成樑的「不安」，也許是他無法不察覺到那種「替換」的根源性的事實。因此，當我們去思考周成樑把「路樹」和「盆栽」部署的問題時，應該要注意：存在於「自然」與

⁷ 張晴文，〈平凡生活裡的小幸福--周成樑的市井略影〉，《藝術家》，422 期，2010.7，pp.136-139。

「制度」之間的一種替換的可能性。周成樑通過將「自然」還原為零，可以說取消了東方模式的「自然」，而建立起一個生命對「制度」的體驗。這種對於現代的自我認同性，當中其實還存在可以替換的、重組的結構。也正是這種替換終究導致了在社會上製造出更多的秩序，同時把更多的替換製造在人與人之間的關係上。在這裡所描繪的，不是有關「人」的固定定義，而是其差異結構的自身。



周成樑，《天台結果》，2011。

（四）後窗景色

陳伯義 Po-I Chen
1972 年生，台南，台灣

〈窗景〉，2010、2011
〈紅毛港遷村實錄一家〉，2013

攝影家藉由大量的視覺訊息累積，陳述關於現實的種種，一如史泰欽(Edward Steichen)所言：「攝影的使命是向人類解釋人類，向每個人解釋他自己。」當攝影在當代與當代藝術結合，變成一種影像的冒險時，有部分藝術家仍堅守攝影中攝影者與對象的關係。以人為災害、天然災害等方式對廢墟進行類型區分，陳伯

義之後進一步思考「抹除」的概念，發展出對「痕跡」的思考，將水泥廢墟物件去除後留下的痕跡作為「此曾在」的見證。廢墟的散落物件讓人們見證廢墟的現場，但當進入追憶的狀態，反而比較像是面對空白的痕跡，雖然看不到但能察覺到其存在。這就是陳伯義後來發展出來的「層積」系列，利用痕跡來講述過去生活的故事，同時也使照片本身具有明喻的特性。由於地狹人稠以及對土地的高效率使用，台灣都市景觀一直在改變。然而對於這種更新狀態，城市其他的居民並不容易察覺。陳伯義認為透過框架來看時，就比較容易把那些改變留下來。從2005年起，在台北、台南與高雄等地，陳伯義觀察與拍攝當時幾個大規模遷村的場址。在人員移出且遺留物品被環保局逐漸清空之後，那些如空殼般的建築彷彿安靜地停放在被拆毀前的極度寧靜時間中。牆面烙印的痕跡精彩地訴說那些故事——無論是裝潢品味與宗教信仰，這戶人家過去生活點滴呈現眼前。面對窗景與破敗的廢墟傾倒的牆，藝術家透過打光的技巧讓室內室外一樣亮，而為了讓裡外的影像都是清晰的，必須使用很小的光圈，以多盞燈打出均勻的光線，看起來就像是合成的影像效果。此時，攝影宛如一次社會學，保留台灣都市政策更新行動下殘遺的生活證據，或許我們不會僅只是在紀實攝影的眼光之下觀看陳伯義的作品，但是他的創作確實記錄了社會現狀，以及更深沉的，關於人的種種境況，並且讓我們重新思考人與環境的關係。⁸



陳伯義，《窗景》，2007。

⁸ 陳寬育，〈保留通往現實世界的路徑——陳伯義的記憶之窗〉，《藝術家》，420期，2010.05，pp.274-276。

（五）圖繪無效的證明

倪祥 Hsiang Ni

1982 年生，嘉義，台灣

〈補完－證明交會法〉，2008

螢幕播放著水泥建物正被拆除的影像，一隻手拿著筆在攝影機前的透明板上將建物崩毀的部份用墨水「重建」起來。在「補完－證明交會法」這個展覽中，倪祥自己對於展覽的描述寫到：「帶著一支市售上你絕對沒見過的自我解放軍/走進激情的自然風景/在了解橋頭之前/就脫得一乾二淨/夠坦誠吧！哈！隔著透明描著混濁良我不相關的逝去/在乎至極但又能怎樣呢？/無法證明/亦無法補償/只有交會的瞬間體悟到一種圓融的什麼/於是我持續等著突如其來的摧毀。」錄像作品〈橋頭之前〉，因為都市規劃導致倪祥當時所住的高雄橋頭區，有許多建物面臨拆除的命運。他帶著攝影機記錄一幢幢建物消失的過程，並且在怪手敲落水泥與磚牆一角的同時，隨即持毛筆或簽字筆在鏡頭前的透明板上重新畫上建築的輪廓；然而機械拆除的速度加上屋舍磚瓦鬆動崩解，遠遠超過一支比能重建的速度。因此橋頭區的建物既已拆除便成了無法再現的對象，即使拆除的同時進行復原，卻也不再擁有原初的樣貌。討論到作品與都市更新和搬遷等問題時，倪祥這樣說：「我的真實心情就是要做無效的補償。」解讀倪祥作品固然很容易與都市更遷等問題直接聯繫起來，更重要的是他作品如何吸引觀者注意，並且使觀者反思自身的凝視問題。⁹



倪祥，《橋頭之前》，2009。

⁹ 陳湘汶，〈真實心情就是要做無效的補償〉，《藝術家》，427 期，2010.12，p.300、302。

二、 奇愛之鏡

人與人在城市裡可以交換的經驗越來越一致，個人與世界都沉默了，生活彷彿是一張快照。這張快照，往往只能看而不能涉及其它感覺。班雅明（W. Benjamin）的觀察在於

看見而聽不見的人較諸聽見而看不見的人更為不安；這點也是大城市生活的大特色：人與人之間的關係越來越倚重眼睛而不是耳朵，原因主要是現代的運輸系統。在十九世紀的公共汽車、火車和計程車尚未正式確立之前，人們從來沒有試過置身於一個相互凝視而無需交換隻字片語的境況。¹⁰

凝視一如鏡子與鏡子之間的戲局，既是保護，也是侵越的擅入。城市恰似流溢的油墨，油光的表面生產出一個接一個雷同的空間，那是影像（image）及其想像的折返，彷彿作為一場消費物難以間斷的奇特愛戀。這事件的發生無法預料，然而卻抓住了我們的注意力，或者它就是我們的注意力。從許多影音媒介中，比如廣告、電視與網際網路，藝術家們引發影像作為現成物(ready-made)的現身與延伸，對手是來自現代生活快速流動的影響。

（一）真假實幻的旅程

王俊傑 Jun-Jieh Wang
1963 年生，台北，台灣

〈極樂世界螢光之旅〉，1997
〈微生物學協會：旅館計畫〉，2001

王俊傑認為所謂的藝術家，是要對世界提出自己的觀點，因為對這個世界有想法、有觀點，想要去說什麼，才有藝術家這樣的人的存在。到德國柏林留學之初的第三個月，王俊傑馬上遭逢柏林圍牆被打開，東、西德之間經歷極大轉變，這轉變也幾乎是全世界的。東德解體，隨後蘇聯也解體，過去冷戰的種種經歷彷彿是一場遊戲。回到台灣之後，不同於過去參與「息壤」的反國民黨、反政府，

¹⁰ W. Benjamin, *Illuminations*, ed. With an introduction by Hannah Arendt, transl. Harry Zohn, London : Fontana, 1973, p.193.

開始陸續發表一系列關於消費與商品、生命與幻覺、現實與虛構，全在描述生命中真與幻的模糊與交錯。城市作為消費物的大型集合體。在〈極樂世界螢光之旅〉，王俊傑虛擬出一間旅行社，它也是一個由該旅行社所推出的旅遊活動的總稱。在經過設計的旅遊攤位空間裡，它就像是在當下人們所處情境的假託。在攤位裡，包括所有物件、顏色、網頁、錄影等極端流行化元素，都在集中反映媒體之於我們日常生活的被虛擬化現況。整個九〇年代所籠罩的，已不同於過往的虛無斷裂，超越虛無斷裂的是被精密控制之人的消費思維。在〈極樂世界螢光之旅〉的畫面影像裡，所要表現的便是一連串極端化的虛擬誇張感，讓參觀者處於似真又假的錯亂中。在這作品中，將展場化為商展，整個空間好似旅展一樣。在熱帶島嶼遊山戲水促銷錄影帶的影音中，環繞塑膠螢光叢林椰樹，以及許多旅遊行程商品介紹，現場另有展售小姐提醒觀眾上網訂購。當人們回家上網訂購時，卻發現網路上這家旅行社的產品訊息永遠是銷售一空。人們或是有些懷疑，或是不在乎，也或是永遠沒發現，這是一家道道地地的虛假旅行社，虛假的交易，虛假的商品，正是自己經受媒體訊息和廣告的影響受困於自己的幻覺之中。¹¹



王俊傑，《極樂世界螢光之旅》，1997。

¹¹ 李維菁，〈真實與虛幻中乍現的人影〉，《藝術家》雜誌，292期，1999.9，pp.339-342。

(二) 也許並沒有剽竊的未來

潘大謙 Ta-Chian Pan
1965 年生，香港

〈閃燃—發酵的皮層〉，2011

在結構裡才能捕捉到主題的真實性，陷阱會關住主題而留下真實。關於《閃燃》，一開始，潘大謙使用茶几、浴缸與家飾，將展場佈置像一個富有溫度感的家居；接著的是，分別透過餐廳、臥室、客廳、建築立面等六段經過剪接處理的系列影像，或是投影，或是電視，藉以呈現城市的內外空間，勾勒尋常人家經營的理想生活。隨著鏡頭的移動，場景逐漸推向裡頭的茶杯、酒瓶、水瓶、門把、蘋果與窗戶為對象的景框。過程中，逐漸地讓我們看見的是，那些原以為是物件表面閃動的光影，其實是世界其他角落發生的武裝、異議或意外的場景。鏡頭拉得越近，畫面越是清楚。影像循著緩慢地運鏡以及細膩的畫質而流洩開來。末尾畫面不斷地重覆那些在我們生活之外的影像，往往是第一時間令我們感到陌生又充滿臆測的行動。「裡面」和「外面」，「此處」和「彼處」，或「近處」和「遠方」，在屋內經驗屋外他者的發生必須留意美學關係。知覺的積累常常根植於社會—生態生活的消費物質網絡，以至於迫切橫越的是將影像作為重要的物質因素，並賦予空間變化的結構性意義，從而邁向一種不均空間的構成過程。我們更加希望能夠旋進影像與另一影像的「之間」(in-between)，使得更多焦點來自作品當中有關「地方 / 影像」的人工結構。中產生活是主題，是誘餌。對潘大謙而言，似乎最在乎的不是作品中聯繫現實的直接性，而是並置不同現實所產生的張力，還有就是現實和造成現實的人工結構之間所產生的張力。回到台灣社會日常的生活境況，藉著理解一般意見中影像生產與流通的媒介，「和」(and) 是一個攫住潘大謙創作精神的主要字眼。這個連接詞將媒介的慣性，內外扭了一百八十度，不再抑制空間，這揭露了生活疆域的垂直蘊含，也造成了既合一又牽繫的等待狀態。他的緩緩若有顆粒的動作，即那些對於世界的日常生存是如此重要的模糊的接近和模糊的連結，其實也是創造性力量的源泉。潘大謙拒絕不是美滿就是破壞，不是安樂就是死亡，不是中產就是革命的那種全有或重新再來，或兩者必然據用其一的二分邏輯，從而譬如，經由裡面「和」外面、此處「和」彼處、近處「和」遠方，表明介於影像與影像「之間」可能散發或變動不居的詮釋與價值。潘大謙試圖捕捉，捕捉某種無法為我們所忍受的事物。因此「…… 和 …… 和 …… 和 ……」成為《閃燃》運轉的重心與節奏。造假顯得比現實還真實，這是藝術家喚回現實張力的重要途徑。階級的主題與生活的現實不必再有任何關聯，藝術

家創造相當於留在位置上的主題的真實性，一種圖繪自我難以越過的鄰近。¹²



潘大謙，《閃燃 flashover》，2008。

(三) 生命考古學

涂維政 Wei-Cheng Tu
1969 年生，高雄，台灣

〈卜滿文明遺跡特展〉，2001

〈卜滿文明遺跡遺址發掘現場特展〉，2003

在訊息的狂潮中，所謂的人類是否將不復存在，文字與書寫都在劫難逃，甚至連性也不能倖免？訊息正在取締早已存在的事物，如同涂維政之作使人感覺到消費物的文明，而非僅僅知道資訊。一如什克洛夫斯基 (Viktor Shklovsky) 指出：「藝術旨在使人感覺到事物，而非僅僅知道事物。藝術的技巧乃在於使對象陌生化，使形式變得難以把握，增加感覺的難度和時間的長度，因為感覺過程本身即是美學的目的，必須設法延長。」¹³如果現在要覺察數位時代所可能發生的變

¹² 陳維峰，〈也許並沒有剽竊的未來——潘大謙的不均生活技術隨筆〉，典藏《今藝術》雜誌，期，2009.10，pp.94-96。

¹³ 什克洛夫斯基的代表著作《藝術作為一種手法》(Art as Devices)，被視為俄國形式主義宣言之一。摘錄自鄒元江，《中西戲劇審美陌生化研究》，北京：人民大學出版，2009，p.33。

化，那麼就需要將目光轉向電子媒介在取代傳統書寫而重新塑造的感知問題。涂維政將數位形式的輕盈與速度鋪張揚厲地轉置在擬古形制的重量與深度之中，從而讓作品及其所表現的感性重組了我們的物質生活。這裡的動物痕跡並非是虛構所造成的批判效果而已，它們已經毫不保留地成為以人類中心的人本主義的一個現實明證：技術科學可以肆無忌憚地截取動物，例如 2003 年的《BM 1022 號石——美克緹神屠獸》、2007 年的《十二聖獸》以及 2008 年的《BM0802 號石——搜櫺掛》與《BM66 號石牆——魂遁之門》等等。涂維政這些看似古代文明對於獸類的征戰圖像——例如從拉斯哥洞穴（Lascaux）以來所見的，實則更為核心的關鍵在於通過文明、自然（這裡以動物為代表）與技術這個三角關係突顯出技術與主體之間的問題。換言之，「卜滿遺跡」的文明考古學使資訊現象陌生化，涂維政此一既費時刻劃而且厚重堆置的書寫形式，讓我們獲悉一種厚重帶來的少數美學，並確實地成為死亡學，這使得一切人類中心的殘餘因此而被看見。



涂維政，《卜滿文明遺跡特展》，2003。

（四）精神勝利之術

崔廣宇 Kuang-Yu Tsui

1974 年生，台北，台灣

〈系統生活捷徑—表皮生活圈〉，2002

〈系統生活捷徑—城市精神〉，2006

〈系統生活捷徑—城市瞎摸系列〉，2007

外表不起眼，憨憨的、面無表情的冷面藝術家本人，背著一個萬能背包，裡面裝了預先準備的各式套裝，特別設計、體積很小、便於攜帶，穿脫更是便利，只需數秒鐘，在任何地方都可以輕易地把整套衣服套在身上。也許轉速加快，有點機械的動作本身就產生些滑稽感。他到處走動，到任何地方都可以隨環境改變，絲毫不加思索地立即變裝。他機械地套上運動裝騎越野車到體育館跑道，立即換成慢跑服裝開始跑步，經過公園碰到打太極拳的隊伍，立即換上藍色的功夫裝，經過一所小學門口，立即換上小學生制服，走到一部計程車前面，換穿司機制服，將車開走，以滑板溜到停車場入口，變裝成管理員，經過一間園藝店，套上工作服，敷衍地隨便灑水，隨即就離開。走到河邊又換成生態保護者打扮，還背著望遠鏡，但連望都沒望一下就匆匆離開。走到布料批發商場當搬運小弟，同樣隨便敷衍一兩下，又匆匆離開，到一家飯店，換裝成泊車小弟，看一看沒有客人，就走了。

在〈系統生活捷徑—表皮生活圈〉作品中，藝術家一直心不在焉、卻似乎不由自主地隨著環境的改變而一直在反覆地變裝，並且總是匆匆地就離開，並不真正進入角色。角色裡面的那個人，似乎一直保持與環境的強烈疏離關係。這作品中的滑稽行為與標題似乎完全貼切，他看起來像是對於無奈的社會求生存想像的一種嘲諷，做為社會邊緣人的藝術家無法自外於這種社會現實的結構，經常為了討生活要做很多的社會適應，因此必須要透過這種生活捷徑來存活。但從全然心不在焉的主人翁的態度中，讀出無法擺脫的社會以及社會儀式，進行一種最有效的，也是最阿 Q 的精神勝利。¹⁴

崔廣宇總是逃避作為我的認識對象，而我在世界中看到的只是一個影像，我並無法透過它追溯到我的身分。對消費生活而言，我的身體似乎是「死的」、陌生的，然而身體也並不因無法有效認識而失去真實。一旦身分在作品中死亡，將是藝術家抹去記憶的死亡。藝術家試圖為其打開認識與體驗的新局，已死的回憶在感知漫延中轉向前去。身分在停止的間縫中甦醒，作品乃成為事件。在時間的延盪裡，觀者於焉發生某種超越，以其交錯或重疊的基點，另行振盪在自成的秩序中。藝術家與我們展開了一場時間的迷藏，如同波赫士（Jorge Luis Borges）所言：「我們並不存在於這種時間的大多數裡；在某一些裡，您存在，而我不存

¹⁴ 黃海鳴，〈藝術測量術的介入：關於崔廣宇的行為藝術〉，典藏《今藝術》雜誌，128 期，2003.5，p.172。

在；在另一些裡，我存在，而您不存在；在一些裡，您我都存在。……時間是永遠交叉著的，……在其中的一個交叉裡，我是您的敵人。」¹⁵觀者於是成為創作中的他者（other），並且和藝術家交錯在某種生命的意象上。這般意象的迴盪近似於童年熱愛的扮演，可說是

在我內心深處，是那樣的遙遠，而當我們走向記憶的深處、記憶的極限，甚至超越了記憶，走進了無可記憶的世界裡，我們都會聽到這遠遠傳來的聲音。我們彼此所交流的，只是一個充滿秘密的方向（orientation），而我們無法客觀地說明這個秘密。凡是秘密的東西，不會完全是客觀的。在這個聲音之中，我們朝向（orente）夢境，而非完成夢境。¹⁶

這是成人對於童年的回歸，或者童年化的成人。我們與歷史在此遭逢。身分的空缺與多餘並存著，惟空缺從來沒有為多餘所填補，於是我們便和生命中或然判斷的方面相吻合，而身份的缺失與時而有之的多餘的身分，也就共存於其中了。這些是作為一種文化測量的探測器，讓問題以一種非常具體的生活處境狀態出現，以滑稽、搞笑引人入甕，逼得所有原來心不在焉的人變成當事人，無以逃避的面對他自己以及他與社會的習俗的各種關係。



崔廣宇，《系統生活捷徑—表皮生活圈 城市精神》，2005。

¹⁵ 轉引自吳曉東，《20世紀外國文學專題》，北京：北京大學，2003，p.134。

¹⁶ 巴什拉（Gaston Bachelard）；龔卓軍 譯，《空間詩學》（Poétique de l'espace），台北：張老師，2003，p.75。

（五）性能失調劇場

蘇孟鴻 Meng-hung Su
1976 年生，台北，台灣

- 〈開到茶靡〉，2003
- 〈茶靡彩---蘇孟鴻個展〉，2004
- 〈開到茶靡之浮光掠影〉，2007
- 〈開不到茶靡--以蘇孟鴻為名〉，2007
- 〈開到茶靡之變形記〉，2008

堆積與繁複總是給人印象深刻的描寫，這顯而易見的過剩頓然是西方藝術中最為離奇和極端之物：基本上是達到一種計算極限，並使觀者邏輯性地從一個消費物件走向另一個物件。針對人們陷入盤算物件的境界，蘇孟鴻把中國具有西方靜物畫特色的物質，變成了全套消費項目的部份，他的作品就在於耍弄商品符號的感性，一直到能夠讓我們發現任何東西都無法動彈或有生命氣息。當我們為了回到氣息而再作調整時，人們可以發現一種將生命置於冷漠的、毫無生氣的藝術模式（或觀看方法），藉以喚醒只將自身周遭擁有的物件變成僵死之物的生活型態。如果說生活是用敘述搭建起來的，那麼我們處在「削減」模態控制著日常生活的境地，這種不再自己生產與製作的歷程，經過商品聯接到行為與時間的總體影響，以至於人的變化之於蘇孟鴻的主題可能表示一種特定的狀態。

如果說，從 2002 年的《Material Paradise》到 2003 的《開到茶靡》，作品呈現花鳥圖像與紋樣的豐饒和裝飾，那種趨向「微小的」描繪則是採擷西方靜物畫的手法，在人的缺席之下，藉以達到對於設定以人作為主體的攻擊，那麼，2007 的《開不到茶靡》，則是在簽署獸頭之身的裝置當中，廢除了曾經藉由人類（或藝術家）手跡所建立在不同成份基礎之上的比喻與矛盾的重大意象。藝術家這部純粹表面的魅惑之書，宛如一紙日常瑣事的清單，林林總總，平庸的、甚至通俗的描繪方法。某種意義而言，甚至可以說藝術家有著一個研究計劃，呈現著資本主義商品美學化、美學商品化的輝煌形式纏繞著創作。就像是自我憶想展示的博物館，或更甚是商品拜物教的膜拜禮堂，想像與現實等等不同的領域在此匯雜接壤、重疊並相互試探。鋪陳於消費與生命之中的敘事，看似雅致有序，但卻一一浮出詭異又近乎不堪的形象，這不是一個具象世界，毋寧更像是藝術家「自身的諸多歷史、隱喻、隨想、夢境乃至於命運」流動變幻的光暈，一個諸多碎片般、童稚化的細小實體所堆疊而成的想像廢墟。

問題不在於從中看出分析的原則，它只是關聯到個人和集體的消費心態罷

了。不過，人們可以在這個相當大表面的層次上，接受蘇孟鴻傳送一次絕妙的暗殺企圖，一種驚人的暴力時間：誘惑——誘惑的要點就在於竄流自我身體的變化與歷史。因此，我們在豐饒符號的掩飾下，在「茶靡劇場」的權力之手的否定性的快感下，把消費三角（商品、物件與手）的基礎放在使性能失調之浪費的疲勞之中。¹⁷



蘇孟鴻，《開到茶靡》系列展場照，2003。

三、 訊息零年

處於自身本性與外在行為之間的人，時時刻刻都置身於兩條界限之間。正是這一情形決定著他的位置，這就是我們存在的結構，尤其是在訊息充斥的媒體社會之中。在存在的各種領域、活動和命運之中，這種存在結構總要以別的內容來充實自身。之於我們生活的世界，向上和向下的界限呈現著我們獲悉無限空間的手段。為了使我們隨時隨地都有界限，人們自己也就成了界限。各種生命內容，包括感覺、經驗、行為、思想，都擁有一定的強度和色彩，占有一定的份量，並在任何一種順序中占有一定的地位，以至於從每種生命內容出發，都會有一個系

¹⁷ 陳維峰，〈我與我們所是的動物〉，《藝術觀點 ACT》雜誌，45 期，臺南：臺南藝術大學，2011.01，pp.132-137。

列往兩個方向、往這些方向的兩極延伸而去；於此，內容本身也就參與了在它那裡相遇並為它所限制的兩個系列方向的任一方。因為這些既限制我們同時又被我們限制其部分方向的系列，形成一個座標系統。通過這一系統，可立即確定我們生命每一部分、每一內容的位置。¹⁸從此而論，處於界限而企圖呈現此種碎片的表面化，或是形式，或是圖像，圖繪訊息往往指明那個受限制之所。在數位年代，記憶的串流與重組讓我們從外部看到它的運作與界限，但也讓我們可以重新開始，甚至開始於一個零度的領域，從而歷史彷彿自藝術家手中拉開新頁，不再是「大歷史」，而是為自我打造新的編年史。

（一）人間失格

袁廣鳴 Goang-Ming Yuan
1965 年生，台北，台灣

〈難眠的理由〉，1998

〈人間失格〉，2001

人的主題一直是袁廣鳴創作的主軸，而「失格」則為展覽的重心。「人間失格」原為日本小說家太宰治的一部小說書名，意謂「失去一個做人的資格」之意。首先，在數位攝影作品部分，則為袁廣鳴定點拍攝台北鬧區的俯瞰圖，同一個景，拍攝下近七十多張的底片，再經由電腦合成一張繁榮街景、午後的光線、店面都已開張的情況之下，沒有一輛車或人，甚至連停放的車輛都沒有，一個徹底寂靜卻又似乎正常運作的城市。其次，在錄影作品的部分，則緊扣著相同主題。同樣的內容及表達企圖，失格、頓格、停格以不同的媒體，分別表達出極度潔癖又古典的攝影作品，以及去除了感官炫目，呈現出一種寧靜暴力的錄影作品。最後，在動力媒體裝置的部分，是一件絹版印刷的平面，但使用的是透明的油墨及夜光粉進行絹印，內容為單色的城市意象。在這張畫的四周有著如印表機或掃描機的動力結構，有如同掃描機的直線光源橫掃畫面，經過的地方，影像立即浮現，整個城市的畫面不斷地消逝又浮現，如同逝去的風景，又慢慢的從記憶中召喚回來。¹⁹

在鄭慧華（Cheng Huei-Hwa）的一篇訪談中（2002 年底），袁廣鳴以一種近似科技悖論的口吻指出：「大家都說網路空間縮短了彼此的距離，但對我是完全相反，其實是加大了距離，但這是『快速』所必須付出的代價。網路空間其實是很不人性的，法國『協和號』噴射機的廣告詞說：『超音速噴射機刪除了整個大

¹⁸ 齊美爾（Georg Simmel）；刁承俊 譯，《生命直觀：先驗論四章》，北京：三聯書店，2003，pp.1-2。

¹⁹ Edward Stewart，〈人間失格——袁廣鳴個展〉，《藝術家》，319 期，2001.12，p.533。

西洋！」很明顯地，因為時間夠快，所以它把空間刪除了，網路空間也是如此，此岸即彼岸，但是我覺得這是非人性的。」就此表述而言，在間接與無意之間，袁廣鳴彷彿呼應了布希亞（Jean Baudrillard）對於科技廢除「距離」的質疑與辯證。在〈Screened Out〉一文中，布希亞直言，隨著影像錄製、互動式螢幕、多媒體、網際網路與虛擬實境之盛行所造成「距離」的消除，不僅使得人們感知的模糊化，也使得真相的認知變得撲朔迷離。

憑藉翻轉觀者的常態印象或日常體驗，袁廣鳴使其影像得以萌生另一維度的觀看空間。對於絕大多數的觀者而言，面對袁廣鳴作品的場景與動作時，多半已有習以為常的刻板印象。透過不尋常的視角，或是翻轉觀者習以為常的視覺透視點，袁廣鳴在作品中，預留了觀者凝視與觀想的空間。正是這種凝視與觀想，使得觀者與袁廣鳴作品之間，得以形成一種美學幻想（aesthetic illusion）的關係，尤其是在使用「夜光粉」這一物質作為迫使視覺暫留與延長光跡顯影的手段上。在加速更迭與不斷流動的傳媒消費時代當中，影音訊息往往一出現隨即轉而消逝，後者複寫前者，這也使得人們對於影像與聲音的捕捉與記憶變得越來越加困難。誠如布希亞指出距離的消同時也抹去了凝視與觀想的空間。放在袁廣鳴來看，視網膜的餘像殘影變得彌足珍貴，而必須透過必要的媒介物加以放大與延長，以換取凝視觀想，似乎唯有如此，才能確認藝術家所認為「人性」主體之存在。²⁰



袁廣鳴，《城市失格—西門町》，2002。

²⁰ 王嘉驥，〈在餘像殘影中凝視觀想——另一種閱讀袁廣鳴影像作品的視角〉，典藏《今藝術》雜誌，132期，2003.09，pp.72-73。

(二) 看不見的城市

賴珮瑜 Pei-Yu Lai
1976 年生，台北，台灣

《f(3304+3307)創作個展》，2006

〈藉物思物〉，2007

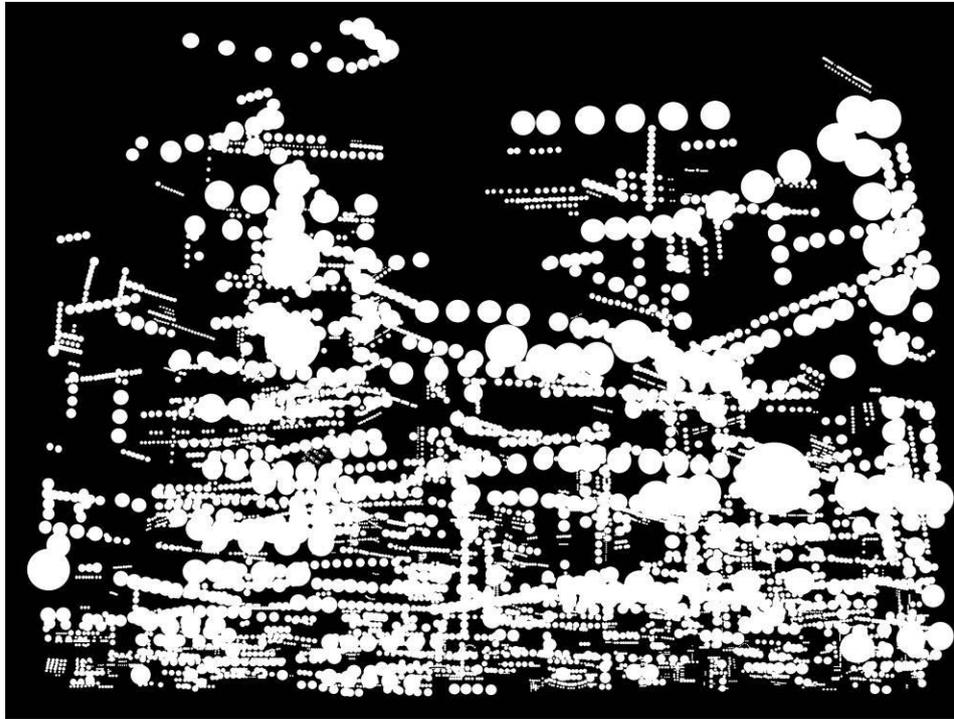
《某處》，2009

符號的使用 (use) 和提及 (mention) 的區分是丹托 (Arthur C. Danto) 據以說明藝術如何依賴「思考」的判準，這樣的影響延續自 1984 年發表論文〈藝術終結〉。這兩個概念是丹托沿用自邏輯學的成果，丹托說道：「當我們以『聖保羅』一詞造一個關於聖保羅本人的陳述句，即是該符號的使用；如果以『聖保羅』造一個關於『聖保羅』一詞的陳述句，則為該符號的提及。使用與提及的區分也是用在畫作。我們使用一幅畫來陳述該畫面所呈現的一切。而提及一幅畫，就是用這幅畫來劃一幅關於它自身的畫，表達出『那幅畫看起來就像這樣！』的看法」。²¹ 這樣符號與其再現的意義一直以來都是賴珮瑜所關注的主題，其中最為人熟知的便是城市系列作品。賴珮瑜在自己的創作自述中做了以下的分析：「一幅幅乍看之下是城市風景的圖像在細看之後才發現是由大小不一的圓點符號所構成，而這些圓點像是被極簡化的燈光，因此在觀看的同時觀者必須對應符號與記憶中的景像以拼湊完整的城市面貌，並在對應的過程中進而思考符徵與符旨的關係。不同的城市景觀在藝術家再現過後卻顯得單一相似，以此試圖探討現今全球化下的同質性議題。」²² 從賴珮瑜來說，各處城市意象的提及，對於觀者而言，這些無法區辨而迫出的再次思考卻已然是必須的了。從 2005 年開始的城市系列，藝術家試圖去描寫當下的處境感，出現在作品中的「●」，尤如城市語言的轉譯與再次閱讀，真實何在與符號的轉載是創作的的主要動機。所有城市招牌上的文字被「●」所隱含，文明膨脹的脫序感使作品中的「●」不斷流變，在單一的平面空間裡，卻承載與相鄰著不同的多重空間，符號在瞬時的語意被城市的壓縮感所炫惑，而身體感卻在無人的多重空間裡穿透、遊走、超越單一空間懸浮。作品裡「●」的出現，在排列、複製、符號的意義流轉中，使城市以一種自身的姿態再次現身；或者，是在現代文明的霓虹劇場裡，我們為閃爍的燈光產生狂喜而昇華出一股無言的隱匿安全感，於是，被人們所建立起的消費文明，成為另一種

²¹ 丹托 (Arthur C. Danto)；林雅琪、鄭慧雯 譯，《在藝術終結之後：當代藝術與歷史藩籬》，台北市：麥田，2004，pp.285-286。

²² 參見賴珮瑜創作自述。<http://www.laipeiyu.com/about.html>

「原鄉」的所在。在此的「原鄉」，恍若已悖離真實，而是一種異地遊走產生的處境感，其「地」不再是一個地圖座標上的真實地，或是一個雙目可視的地，而是一種不斷變遷、不斷追尋的處境感的標示。²³



賴佩瑜，〈●city-Taipei〉，2006。

（三）化名卡漫

陳怡潔 Agi Chen
1980 年生，桃園，台灣

〈函數色彩〉，2004

〈訊息人〉，2007

〈再造物語〉，2009

當代特有的劇烈波動隨處可見。它表現在使用交流來替代強制，用趣味來替代禁令，用鮮明來替代平淡，致力於烘托出某種擺脫律法制約的拼貼，使人感到

²³ 參見賴佩瑜，〈異地遊走的處境感〉。<http://www.laipeiyu.com/9679words.html>

親切的、韻律的、懷舊的氛圍，這就是誘惑所致。我們社會不再推崇生產的重要，而是想要實現誘惑的輝煌。境遇主義以「表演」這一範疇來概括誘惑的普及化現象。在掙脫上層結構和意識型態之後，誘惑成為了主導性的社會關係，成為社會的組織原則。演出在於將某些東西轉變為「虛假的再生產」，在於拓展其異化與剝奪的疆域，因此和消費社會一樣，誘惑的這種提昇很快便顯示出其侷限性。在冰冷甚或絕緣的情境下，表演占用了現代生產之外的大部分時間，誘惑成為主導的社會關係，它專注營造一個最大選擇的世界，以誘惑、策畫、和裝扮作為理論的劇本不斷地上演著，但是可以這樣說：「不過親愛的，那不是真的。」

依他們的衣著色彩比例，〈函數色彩〉乃「抹平」卡漫角色的特色，單獨抽離而成一個個幾何同心圓，並再放回原來場景。藝術家以電腦軟體 *Illustrator* 設定一個色點的矩陣，長寬各 25 個色點，造成共 625 個色點，作為一個計算的總和。接下來，將卡漫角色的色彩依照比例運算之後，以這個 625 個點的矩陣介面呈現，同一系列的角色們則被整編為一個小系列。因此呈現出來的不僅是一個角色的色彩結構，還有家族角色塑造出的色彩系譜，比如維尼小熊。經由陳怡潔的分析，發現維尼小熊的色彩構成包括：75% 黃色，25% 紅色與 5% 黑色，似乎這個組成指向一種純感官的愉悅與輕鬆（指維尼小熊給人的印象）。後來矩陣介面發展成同心圓介面，想要藉由介面部分來指涉感官感覺的意圖似乎更為人所能感受。關於陳怡潔作品所介的層次我們可以來參閱羅蘭巴特定義消費社會之中的「神話」範圍，如同以下的分析：

羅蘭巴特區分了內涵意義與表面意義。表面意義是符號字面上『未編碼』的意義……在內涵意義的層次上，符號根據其描述方式，而獲得社會與文化意義……巴特稱這種內涵意義為神話。這並不是指某種神會性的或錯誤的意義，而是像人類學一樣，是指某個文化裡共有的思考或感知方式，類似於文化的刻板印象。²⁴

每個人都熱衷於在一則傳奇或經典角色中找到自己。自戀成為了當代文化的主題之一。現在就是現在，不再在意過去或未來，這種歷史延續性意識的喪失，自己反而也就成為社會的特徵。這一系列作品乃是試圖發現數位編碼是以感官無法觸及與辨識的非物質進行重新編碼的過程，使得我們認識到消費影像如何在人的思考中不自覺的被操作。²⁵

²⁴ Peter Brooker；王志弘、李根芳 譯，〈文化理論詞彙〉，台北：巨流，2004，p.345。

²⁵ 參見馮勝宣，〈符號化的身體--陳怡潔作品〉，《藝術觀點》雜誌，34 期，2008.4，pp.95-96。

(四) 訊息發達時代的無名修辭學

許哲瑜 Che-Yu Hsu
1985 年生，台北，台灣

〈無姓之人〉，2011

〈無姓之人〉(The Nameless Men)，2012

〈許哲瑜 x 袁志傑 完全攻略本〉，2013

在把自我交給我的日常之前，活著更像文學或是電影。有時停在某一段，就像在滔滔不絕的話語中突然有一個字、一句話捉住我。從我自己來說，它不是為了逃避，逃離我們自己的俗世，像是個普通閱聽者。更多時候，我是為了意義而來，為了與律法與秩序之間的交互作用。自我化成講述，它關於我們自身的知識，也可能描述未來相遇的人物或地域，無論是偏僻的角落或是久遠的往昔。我們必須情願暫時擱置確定，否則生活充其量只是社會劇或偶像劇。許哲瑜的影像總是以漫畫人物出場，缺乏飽滿的色彩，不喚起太多視覺感受，也缺乏影像本身的精細質地，只有黑白畫面，將觀看壓縮在乏味的向度之中。借引自報章雜誌內容和「動新聞」這樣的訊息形式，但裡頭的異化影像，無論是招牌、路燈、街頭或商家等等畫面，都已不再鮮活地指向某個確切的人事時地物，而是徹底脫離日常生活的實在層次。〈無姓之人〉從來不是為了要替當事人現身說法，相反地，他們總是保持一種漠然。許哲瑜曾說：「我企圖在真實的他人、虛擬的無人稱主角、我，這三者身分游移中，製造媒體景象。這不是回溯，而是事件的劇場化。引發的不是事件，是媒介自身的感性，一種景觀。」除此之外，其他作品既不是在仿照嚴謹的犯罪調查，也不是為了模擬媒體總愛窺探的扒糞心理。這件作品清楚地將矛頭指向景觀化的產製邏輯，而其使用的方法，便是讓媒介自身不再透明化，讓訊息不再失能。²⁶

²⁶ 王聖閔，〈無名之眾的影像迴圈——談「完美嫌疑犯」的非人化處理〉，《現代美術》，第 160 期，2012.2，pp.19-20。



許哲瑜，《完美嫌疑犯 Perfect Suspect》，2011。

四、 My Place

如果不再相信未來，身體也將輕盈起來。習以為常的現代性與當代城市中非正當性的管理相匹配，所有這些定義的共通點在於純粹的數量性。我們將與城市中的諸物進行著不間斷的交換，眼睛是我們偵查的要塞。然而，眼球城市之下的廢墟，從歷史上看來，有可能是個身體聯盟——觸覺、味覺、聽覺……，它可能曾派遣更值得信賴的騎士去負責，或者它們就是盟主。此類並非考察經濟意義與實踐的身體，它將揭露夠得上稱為生命實踐的話語，這點形成複數身體的型態。在媒介與媒介之間，在感覺與感覺之間，身體如何擺脫數量的計算讓它直接面向對象，以便來構造屬於自我署名的空間，這是藝術家對自我發出的律令，不願再做個「單向度的人」(One Dimensional Man)。

(一) 縫隙運轉之界

王雅慧 Ya-Hui Wang
1973 年生，台北，台灣

〈縫隙〉(GAP)，2002

〈漂流場所〉，2004

〈遙遠的與鄰近的那些事物〉，2011

總會出現一些日常物，例如籃球、水果刀、盆栽以及舊公寓，然而，必須予以重視的是影像與空間。自 2002 年以來，王雅慧發表的錄影作品大致具有某種空間徵候，是透過視窗再現的封閉空間，而非透過鏡頭向觀眾開展視窗之外的真實世界。在〈縫隙〉(gap) 中，將一個虛擬牆面的影像投映到一個等大的真實牆面上，透過重複牆面所生產的差異，讓視覺認識產生裂隙，一種視覺的「空間差」。隨著時間上的展開而逐漸明朗的，乃是影像的空間結構。空間不是固定的，是在在身體與判斷之間。這就意謂，空間被影像所繪測。作品的卓越之處，就在於一邊把房間作為場所，一邊通過把影像作為重要的物質因素來給空間上所發生的變化賦予結構性的意思，從而屬於一種後結構空間的構成過程。一旦我們可以把日本建築師隈研吾對於阪神大地震倖存者的那一句命題：「給我一個家，讓我看電視」，顛倒過來延伸作：「給我影像，讓我有一個家」，那麼也許我們更多關注來自影像。影像的連貫性已經空洞化，真實空間的結構不再具有實質的力量，而是讓位給了移動的時間經歷。結果正是空間在反覆的運動中湧出時間的意義。²⁷窗是一個長長的敘事，但現在變得清晰起來。我們迫切需要另一種發現人在世界居所的敘事。一晝夜依在那裏，在思想之中，彷彿釣絲垂到水中。一分一分的過，它在這裡那裏擺動著，隨著水勢浮升或沉降，直到——你知道那微微的一拽——在釣絲一端忽然凝聚上意念。小心翼翼的把它拉拽起來，才見出那份思想多麼細小。雖然細小卻仍有其神秘，擺回腦海裡，似乎變得使人激動而又重要。我們受吸引的並非是景象，而是影像關連的方式，從流動、清淡的所在，拉動內外的交錯，我們將在這個感覺和心理上相會。影像每一次轉折猶如一個空間的摺痕，讓位移的時間軌跡在這個點透露出空間的此在 (Dasein)。

²⁷ 陳維峰，〈非關身體：感覺之於知識框架及其藝術系譜〉，《藝術觀點》雜誌，36 期，臺南：臺南藝術大學，2008.10。



王雅慧，《葉洞》系列，2011。

（二）微天堂

黃建樺 Chien-Hua Huang
1979 年生，彰化，台灣

〈我不乖〉，2008

〈空景〉，2010

〈雜碎寓言〉，2012

如果說「想像」是一種個人記憶、生活經驗的挪移，運用曾經體驗的真實去創造組裝出來的時空脈絡，那麼具碎片特質的當代攝影，應該會是一個持續不斷提供閱讀訊息的敘事體。如果影像能凝塑出一種日常氛圍，讓人們居住在想像力與生活細節中，同時融合內部身體與外部社會圖像的場景經驗，那會是一種複像世界的結構，而人們早就生活在如此的圖層疊合裡。²⁸

《微天堂》(Micro-paradise) 系列作品明確的以組裝個體與群體記憶圖像的行為，去呈現一個介於現實與擬像之中的曖昧事件，企圖重製透視的時空以建構

²⁸ 參見黃建樺，《微天堂》(Micro-paradise) 創作自述。

出自成體系的社群網絡。以一個有機組織的遊戲模型帶出意義上的浮動，觀看作品的過程因對生活物件、城市環境的熟悉感，做出搜尋動作的同時也不斷置放自己身體的位置。身體開展在這樣的莫名中，宛若失去了主體存在的完整，或是未來得及告訴我們貫穿於場景變換的展開方式。藝術家筆下世界的實體存在並不再是若干整全的意義，它僅能是部分拼合的想像，拼合之間的裂隙或是缺席也同時作為籌劃生命熙來攘往存在之際的實存狀態。這兩種存在狀態都是此在自身的可能存在。但這般的存在若有一方欲求越過了他方，我們於是面臨轉向離棄或背離「自己」，而作為孤零零的無世界的主體。如此實際存在的真實也就展現為憂煩（care）的領略與理解。這種關切和領會並不是一種認識或把握，而是一種生存活動。或者，裂隙而來的缺席與不在場，並依此懸擱意義生發所造成的「死亡」，也就是對「死亡」的憂煩，在根本上說，就是領會著「死亡」的存在，持守著「死亡」的所在。就生存活動而言，當我們同在一起持守著「死亡」，也就意味著避開憂懼而面向世界，從而展開世界。

於此，「想像」似乎出現了兩種層次的理解，一是以某段記憶或已知的經驗為預設的「整體」，並以此整體為參照摹本、引導指標，試圖對遺忘或缺漏的區塊挪用仍存留的片段做填補彌合的動作，企圖回溯或貼近到原有的整體狀態，這是屬於記憶空缺的「想像」；另一種是因未曾經驗而無法預設的「整體」，毫無任何參照對象，也無需範例摹本，任意組構的過程也無需考慮物件圖像原有形象或意義上的脈絡，其符徵符指所具備的開放性，透過任意並置創造新形態與觀者主觀意義投射的隨時置換，閱讀意義上的相乘生長、不斷衍生差異是屬於現在進行式的擬像，這是屬於高度自由持續性的延伸「想像」。²⁹借道記憶的想像而行，在《反復》（《Gjentagelsen》）一書中，齊克果（S. A. Kierkegaard）將人對舊昔事物的意識活動區分為反復與回憶，他這般的描述一種時間的生成（becoming）：「反復與回憶是同一種運動，卻在相反的方向展開；因為，人們回想起來的，是曾經有過的，所以是一種轉身向後的重復；而反復從本來意義上說，則是一種轉向前的回憶。」直言之，宛如旅人打開時間之匣，黃建樺因著轉向前的回憶，使得拓展的身體之旅生生不息。

²⁹ Ibid.



黃建樺，〈Smile Town〉，2013。

（三）重構客體形象

陳宛伶 Wan-Ling Chen

1980 年生，台南，台灣

〈小自然〉，2014

客體形象的主題一直是陳宛伶創作的主軸，而「連接」(conjunction) 則為《小自然》展覽的重心。「連接」意謂在面對客體對象（比如崑山街盆栽）之時，不依從因果律原則支配的物與物之間的關聯，作者使自己附加 (adding on) 為訊息時代之身體的一個「補充」。《小自然》的創作歷程乃接連經由攝影、雕塑與繪畫等不同方式來呈現。首先，在攝影部分，陳宛伶拍攝數十張盆栽的各個角度的照片，接次經由陶土捏塑合成一株株微型盆栽，帶著不同時間的光線情況之下，一盆盆徹底寂靜卻又可愛拙樸的植物雕塑。最後，這一相同主題，同樣的內容及呈現企圖，彷彿經由藝術家之手的旋入，分別表達出極度潔癖又古典的氣息，呈現出一種寧靜而假掰的繪畫作品，殘餘著美學幻覺 (aesthetic illusion)。

在訊息化環境中，《小自然》的隱喻顯示，我們如果困陷在簡單形式與複雜本質之中，亦即意義的訊息化兩極，自我往往需要試圖調節兩極來接應世界。沒無法調節兩極就不可能有現實。讀與寫孕育了因果，要不就是產生思考或概念。電子化過程與不確定性需要我們對兩者與思考賦予更多關注，所有媒體均將經驗轉變為其他的認知模式。今天，我們生活在虛擬與真實、簡單與複雜中，如今簡明的真理對我們而言，就如同在夢中驚擾我們的原型一樣複雜。訊息化以虛擬的單純改變了我們原本自然的人生。訊息秩序如果是無法逃逸的，它不再給我們一個在它之外的立足之地，但是做為補充並且曝露其間地在訊息媒體中運行，批判試圖是對訊息的重組、科技之物及其邊界的重構作出貢獻。構成《小自然》的主要成分不再是二元關係之中由敘事、論說與影像所構成的表述，乃同在科技中的

文化物品來經受的卡通化或刪格化，從而形成自我對遭切斷之經驗的彌補。藝術家透過無法避免的訊息媒體加以連接附加，以換取凝視觀想，也藉由這樣的歷程來確認身體的再生產。

再生產讓我們美好和有所差異。從我們知道什麼到我們如何知道的過程，當我們開始以一種自我省思的態度來質疑事物為什麼必須如此地存在之際，我們便開始了我們對生活的創作。對生命而言，總會有它者的呼喚。再生產不是虛無，而是一種繼續的動作，目的在越出現況之外，使生活出現流動性的實驗。思考現況，重新產生現象的情境，開放差異，開放它者，釋放出一些縫隙，以便我們的生活擁有一種新的身體感。



陳宛伶，《崑山街的盆栽》，2014。

(四) 液態島嶼國家

陳敬元 Ching-Yuan Chen
1984 年生，台南，台灣

〈液態島嶼漂浮〉，2009

關係需要開放的，人與環境緊密地在一起。活著往往遭遇嚴格的規則，但這些規則在任何一次實際的遭逢中都經常受到引申、修改，乃至反叛，不過我們仍經常遺忘。生活涉及我們身體與用來表達這些身體知覺的語詞之間，以及語言的方方面面、裡裡外外之間的某種神祕的化合。儘管如此，每一個對象都具有結構，我們可以依循它的註記來尋找，它種種現象的總合構成我們對它的認識或者說是所謂的真實，這個真實卻是再假也不過了。

今天最慣於操作視覺技術的機器便要算是商品機制。換言之，我們日常所容易接觸的繪畫經驗，必然不是激起反省的圖像，而是更為消費性的，比如動漫——動畫與漫畫。如果說畫家與評論家思考著繪畫可以是什麼，那麼陳敬元的創作則提示了：我們不能略過資本機器的影像策略加諸於繪畫的檢視，亦即以動漫為對象所進行的思考。關注陳敬元，應該留意在藝術家、動漫與公仔之間的關係，它們之間並非僅止於單純挪用語彙作為建立形象的方式，反而作品的重心乃是放在動漫觸及的美學面向以及這個面化如何進行問題化的上面。壓力的不可見或說無法直接再現，一直是陳敬元創作中的緣起，但卻是一個無法構成主題的緣起；因為一般而言，除了庸俗化地類比於物理學上的圖像，以此進行主題式的再現之外，「壓力」本身就意指著「不可說」，意即「不可說」就作為「壓力」的本質。反過來說，「壓力」是「不可說」的積累、流通與移情，甚至變態與分裂，因此，壓力除了作為力與力交互作用下的相對性結果（意即去除歷史與文化脈絡的影響）之外，更可能是一種力自身的「轉化」、力的變態史，也因此，壓力總是一種敘事。陳敬元經過他所建構的「液態國家」或「液態世界」，將繪畫宣告為一種意識的「行動」，該意識行動以著肢解、史詩、典禮三種表現特徵，表達出藝術家生活在台灣社會中所感受到的無所不在的壓力、刺痛，以及藝術家如何用「顯形」(figuratif) 對這訊息世界進行反擊。藝術家充分地表達出具有「台灣味」的悶鍋式爆裂，其作品中所呈現的「悶」不是對於悲情式或批判性視覺元素或訊息進行意義或情感的堆疊，而是以更為積極的「顯形」創造更新這不斷糾纏台灣人的「悶」，表現出更為盲目、無言、粗暴的「無路可逃」。從這「無路可逃」中漫漶而出的是個體的想像力與造形能力，以及在平塗與纖細線條中佈滿顫抖與割刺的微型感性。³⁰

³⁰ 陳璽安，〈繪畫如何液態——論陳敬元對動漫的操作〉，典藏《今藝術》雜誌，210期，2010.02，p.109。黃建宏，〈壓力鍋內的殘餘劇場〉，《藝術家》雜誌，第442期，2012.3，pp.244-245。



陳敬元，《一切都是因為愛》，2009。

五、 活在我們不再的地方

那些建立在現代史標準之上的必然是非正義的，因為這種標準感覺不到生活方式的根本差異。同一的意義就是無意義的重複，這個令人受挫與鈍化的命題充滿在：生產線上的工人（空間）、城市中的移動者（速度）、大眾媒介的閱聽人（信息）……，這些人就像處於幽室禁閉的牢囚，只有永晝與永夜的纏繞，一種遭到壓扁的知覺，薄如細紙的身體從屬於沒有空間的存在。面對城市剝奪人們相互交換經驗的能力，波特萊爾《惡之華》裡的一首十四行詩〈給一位擦肩而過的女士〉是這樣的描述：

大街在我的周圍震耳欲聾地喧嚷。
走過一位身穿重孝，顯出嚴峻的哀愁，
瘦長苗條的女士，用一隻美麗的手
搖搖地撩起她那飾著花邊的裙裳；

輕捷而高貴，露出宛如雕像的小腿。
從她那像孕育著風暴的鉛色天空
一樣的眼中，我像狂妄者渾身顫動，
暢飲銷魂的歡樂和那迷人的優美。

電光一閃……隨後是黑夜！——用妳的一瞥

突然使我如獲重生的，消逝的麗人，
難道除了在來世，就不能再見到妳？

去了！遠了！太遲了！也許永遠不可能！
因為，今後的我們，彼此都行蹤不明，
儘管妳已經知道我曾經對妳鍾情！³¹

儘管隻字未提城市，但人群簇擁當中陌生女子的驀然一瞥驚豔地射入詩人的雙眸，這平行於工業機械生產的大都會震驚，惟有眼睛負荷著。視覺的震撼應運而生，「在一部電影裡，震驚作為感官活動的形式已被認定是製作的原則。」凝視（regard）及其侵越開始於每一次視線所帶動起一次次的錯認（méconnaissance）。我們因想像而漫溢的是這城市的風情。一場非人化的欲望實踐，在經濟交換與表象作用之中，眼球的故事成為我們體驗其身體以作為一種真實的命運。一個身體，一場冒險。

大都會是最能體現現代性的無常（immutability）。列斐伏爾（Henri Lefebvre）延續《共產黨宣言》的說法，認為資本主義在 19 世紀之所以可以創造前所未有的巨幅生產力，部分原因正是在於布爾喬亞將零散的人口、生產工具與資本往大都會進行「任一單點」的高密度集結。³²進而形成一個與農村具有分工關係的工業都市空間。³³因此，19 世紀之高密度的都市空間不僅是資本主義模式下的產物，同時也是「生產工具」的一部分。³⁴如同《共產黨宣言》所言，資本主義的發達憑藉的是「生產的持續變異」、將「所有封建的、固著的都昇華為輕煙」以謀求生產力的極大化的話，那做為生產工具之一環的大都會空間，在維繫資本主義正常運作的終極目標之下，必然也會隨著生產技術「持續的推陳出新」，而捲入「變異」的流動之中。³⁵波特萊爾在大都會人群中感受到的「倏忽、稍縱即逝、偶然變化的現象」，正是資本主義下大都會空間的正字標記。

六〇年代以來，在經濟上，台灣剛從內銷型的進口替代發展為外銷型的出口擴張。憑藉著低廉的勞力積極整編進入國際的分工體系之中。在六〇年代下半葉，台灣透過聯合國開發計畫署（UNDP）專家的協助，直接從核心國家移植進來一套「帶有親資本與親成長」的西方都市計畫理念，成為台灣日後規劃的基礎。³⁶這種依附型邊陲國家的強行移植策略，讓台灣都市在國家與技術官僚聯手擊劃

³¹ 波特萊爾；錢春綺 譯，《惡之花、巴黎的憂鬱》，北京：人民，1998，p.207。譯文經筆者修改之。

³² Henri Lefebvre, *The Production of Space*, trans. Donald Nicholson, Oxford: Blackwell, p.88, 101.

³³ David Harvey, *Paris, Capital of Modernity*, New York: Routledge, 2003, p.13-4.

³⁴ Henri Lefebvre, *The Production of Space*, trans. Donald Nicholson, Oxford: Blackwell, 1991, p.88.

³⁵ David Harvey, *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change*, Oxford: Blackwell, 1990, p.105.

³⁶ 張景森，〈戰後台灣都市研究的主流範型：一個初步的回顧〉，《台灣社會研究季刊》1.2-3，1988，

之下，以至於與居住者脫節，讓一切向發展成長看齊的計畫所帶來的空間變異變得更讓人難以忍受。官方的快速開發，執意追求繁榮進步的作為，九〇年代以後的台灣都會染上倏忽即逝的無常感，讓整個城市空間淪為一座失去記憶座標的廢墟。作為資本主義生產工具的一環，台灣的都市空間必然要進行持續推陳出新的現代化規劃，以因應資本累積與縮短資本的周轉時間。根據列斐伏爾的說法，一般咸認為帶有「摧毀與邪惡性格」的暴力（例如戰爭）跟經濟所強調的創造與生產是兩股相互矛盾的力量，這樣的想法完全忽略暴力在資本積累中所扮演的角色。³⁷哈維（David Harvey）衍伸列斐伏爾的講法，認為資本主義毫無疑問是創造力與生產力的信徒，為了將生產力極大化，並且順暢資本的流轉與加速資本的積累，資本主義的經常性的做法是把高額資本投入響交通基礎建設這一類資本周轉時間較長的固定資本，藉以改善都會過度壅塞的生活型態與加速人貨流通，以達成縮短資本周轉時間的目的，³⁸但因為基礎建設的完成與固定資本的設置通常都需要以近乎暴力的方式大幅毀滅既有的實物資產（physical asset），因此類似交通運輸的基礎建設同時也是「摧毀（原有的）生活方式」、造成都市景觀大幅改動的因素之一。³⁹因為台灣的都市計畫萌芽於不經思索的西方移植，哈維的分析結果對台灣同樣適用。王志弘明確指出，台灣官方的「運輸政策以經濟成長的需求為主要考慮，偏重硬體建設」，在只重供需不重視社會成本的情形下，「忽視管理、規劃與國土使用全盤的考量」，交通政策淪為「開馬路政策」。⁴⁰往後不論是有形的高架快速道路、捷運、高速鐵路等交通建設，或是虛擬的網際網路與愈來愈普及的漫遊節點，很多時候恐怕仍然是延續這樣的思維。

處在一個有如萬花筒一般變幻莫測之都市空間當中的「你」，也因此進入一種受迫害的意識（paranoia），如同朱天心在《古都》一書寫道：

……除了平日不得不的生活動線之外，你變得不願意亂跑，害怕發現類似整排百年茄冬不見的事，害怕發現一年到頭住滿了麻雀和綠繡眼的三十尺高的老槭樹一夕不見，立了好大看板，賣起一坪六十萬以上的名門宅第……⁴¹

這種受迫害的意識狀態並不是逸離現實的病徵，而是以進步為最高綱領的現代化所必然產生也是現代主義作品極欲捕捉的心理徵象。新所指涉的不一定是進步，往往是未來的亡佚。以開發為名的空間規劃，作為接連現在與過去的植物或建築

pp.12-3。

³⁷ Henri Lefebvre, *The Production of Space*, trans. Donald Nicholson, Oxford: Blackwell, 1991, p.276-77.

³⁸ David Harvey, *Paris, Capital of Modernity*, New York: Routledge, 2003, p.107-13.

³⁹ David Harvey, *Justice, Nature and the Geography of Difference*, Oxford: Blackwell, 1996, p.241.

⁴⁰ 王志弘，〈都市流動危機的論述與現實——台北「交通黑暗期」的分析〉，《台灣社會研究季刊》3.2-3，p.126-29、138。

⁴¹ 朱天心，《古都》，台北市：麥田，1997，p.184。

往往已不復存在，「所有你曾熟悉、有記憶的東西都已先你而死」，台灣的城市於焉變成「一條陌生沒有航標的大河」（195）、一座無法行走的城市，在石造鋼鐵林中迷路或淹沒成為都市生活的正常型態，人存在的不保也是隨時潛伏在側的危機，空間與存在的雙重死亡成為時時上演的劇碼，我們於焉瞥見大都會與其缺席的美學。

這一缺席的無常一直是現代性的標誌。波特萊爾（Charles Baudelaire）說道，現代性泛指「倏忽、稍縱即逝、偶然變化的現象」。在《共產黨宣言》（Manifesto of the Communist Party）中，馬克斯（Karl Marx）與恩格斯（Friedrich Engels）也描述 19 世紀的布爾喬亞階級克服了生產工具、土地財產與人口的零散（dispersal）狀態，將可觀的人口從依賴土地維生的蒙昧中拯救出來往大都會集結，不僅把農村變成都市的依附者，透過生產的持續變異，資本主義的生產模式也創造出就算將過往世代全部加起來也難以望其項背的巨幅生產力（forces of production），在這個無窮盡的不確定與移變狀態中，所有封建的、固著的都昇華為輕煙，所有神聖的也都遭到褻瀆。雖然波特萊爾著眼於藝術的現代性，而馬克斯與恩格斯勾勒的則是經濟生產與空間的現代性，但這兩者都不約而同的指向一個現代性定義的最大公約數——那就是流動不居的變異性。⁴² 依此來看，90 年代末期以來的台灣藝術，在經受城市化與全球化的龐大力道之後，有時是在城市角落一隅破出的魔幻；有時是堆疊過於華麗的喧囂；有時是在探尋日常事物如何實踐自己的命運。追問這些差異，它嘗試揭示我們在日常生活表面的美學結構與展佈，而最終也將接連到社會交往的意義。城市就是像一個愛戀所欲的製造機，性、暴力、死亡或無意識往往為其批註。審美現代性的衍繹，徹底地展演在個人的語體中。那些滿溢的微量情感挑戰了當代資本的全球凝視，從揭露自身的被觀看到反向地指涉權力的凝視，藝術家通過發掘闡釋文本碎片和愛欲符號的流變異化，進而反映出個人的美學圖譜。

以進步之名，現代之城利用文化的、性別的、現代的以及計算的，構築權力信仰的外牆。每一道秩序的追求使抵禦它的變成罪行。同樣地，宣佈其假想的或是真正的對手是非法的。值此身體及其差異而來的破碎性，在現代科層體制細密分化的資本社會，莫不形成一種亂度（entropy）的反饋或擾動。雜沓拼貼的趣味與迥異風格的混雜交疊，使得原以追求涇渭分明的雅俗社會或文化關係孕育出另類混同的現代風情。這樣的歷程在伴隨城市化與全球化的腳步、跨國企業夾帶巨額資本與優勢媒體使得現代化的泰勒式生產與消費再一次蠱弄同一化品味之際，不斷的震盪出關於身體差異的實踐想像。是一種「每當我們再現任何一種對象時——讓我們暫且假定它只是一個想像世界，而且我們正注意地朝向此想像世界——想像活動意識的本質應該是，被想像的不只是這個世界，而且同時還有『給

⁴² Marshall Berman, *All That Is Solid Melts into Air: The Experience of Modernity*, London: Verso, p.144-145.

與』此世界的知覺。……只有當我們「在想像中進行反思時」，我們才注視它，注視這個「想像中的知覺」（即記憶的中性變樣）。⁴³ 卻也因著「被想像的不只是這個世界，而且同時還有『給與』此世界的知覺」，在這般與世界對話的歷程中，所有運動與思維不得不捲入一場滿是生活場景而關於自由的歷險，這般的「想像中的知覺或記憶的中性變樣」是在「移動我的手指，我有了動覺，這些動覺是透過在我手指表面不斷改變和延伸的感覺而形成的，但是，在這感覺叢結的內部同時具有一種內涵，它在內在的數位空間中擁有了它的區位化作用。」⁴⁴ 在嚴格意義上，無論從生活或創作上，想像的內核是主體的原因。根據這個前提，內在行為經常關係到外部受力之內在化的釋放與創造。當我們正視想像的內在化，從而自這種包含意向指示的轉變以還原為問題的徵候，也就是一場從日常生活世界輻射而生的可能革命。

無常這個從屬於台灣的一個長句，也是我們與台灣之間未完成的勞動。

世界沒有完成，因為勞動沒有完成。只要世界沒有完成，只要存在著非人性的物質，人就處在黑暗中，這就是他的真實狀態。從此，勞動總是束縛人的：在這一完成之前，人總是與世界相對立的，只有在這一完成中，存在才將變成“安身之地”，變成家園（Heimat）。⁴⁵

循著這份無常的未完成，我們看見藝術家——陸先銘、連建興、周成樑、陳伯義、倪祥、王俊傑、潘大謙、涂維政、崔廣宇、蘇孟鴻、袁廣鳴、賴珮瑜、陳怡潔、許哲瑜、王雅慧、黃建樺、陳宛伶、陳敬元——之間各式各樣的轉換。從水泥中走來的人，隨著高架道路呼嘯而過的大貨車與大卡車，不免帶著灰濛濛的氣息，掩面望去的風景是一處接一處的工地，有人說這是幸福的道路。可是這一幸福往往變化的太快，你還來不及洗淨臉龐，又是一次灰頭土臉。流動的訊息常常快得來不及讓你說出眼前是什麼，而只能趕緊抓住它們的模樣，好像攬起鏡子一樣，想看看它適不適合你，就像是使用現成物般的迅速執起它，一次又一次，如同兒時扮家家酒一般，不論適合與否，追逐著偶像快快長大。如果遊戲不再只是遊戲，鏡子也不再只是鏡子，你想從每一次的開始又回到出發的那個地方，或許無法再次相同，但至少是回到看起來彷彿相識的地方，以便讓你不會忘記回家的路，那不只是你的起點，也是你的零點。變遷太快，訊息太多，你其實已經知道很難找到原來那個家。想回家的話，唯有不斷重新勾連曾經留下的痕跡，你才有一丁點

⁴³ E.Husserl, *Ideas Pertaining to a Pure Phenomenology and to a Phenomenological Philosophy. Book 1 : General Introduction to a Pure Phenomenology.*, Karl Schumann ed., F.Kerstern tran., The Hague : Nijhoff, 1982,p.111. 本文參考李幼蒸譯，《純粹現象學通論》，台北：桂冠，1994。簡稱 Ideas I，《觀念 I》

⁴⁴ E.Husserl, *Ideas Pertaining to a Pure Phenomenology and to a Phenomenological Philosophy. Book 2 : Studies in the Phenomenology of Constitution.*, Richard Rojcewicz and André Schuwer trans., London : Kluwer Academic Publishers, 1989,p.36.以下簡稱 Ideas II，《觀念 II》

⁴⁵ 勒維納斯；余中先 譯，《上帝、死亡和時間》，北京：三聯，2003，p.107。

機會回到**曾經屬於你的地方**。儘管往往留下很多不經意的記號，連自己也幾乎忘記的。這樣的過程無疑是一番歷險，想像更是不可或缺。無常破出的想像之力，在這裡呈現出的雙重意向融成一幕戲局。為了從無常序列中突現出來的一刻，為了使人體驗它，就在我們身上重新創造了一個擺脫無常的形象，一個充滿生活風格的形象。這樣的經歷往往讓藝術家將無常納入一個轉換實驗中，在這些邊界忽內、忽外，在幾種觀想無常的路徑跳來跳去。專心與分心在無常之中，重建自己的秩序，一個個反轉無常的齒輪蠢蠢欲動，一道道催化之思把觀者彈回多層意義的返復。意義流現出了它的軌跡，那是欲望網絡中的變動交叉點，既是定制的空間，是由格子狀的空間旅程來測量的；也是欲望的空間，我們由此吟誦內在的散文。